



HAL
open science

LES TRAITÉS DU MANUSCRIT 744 DE BERKELEY (1375)

Raphaël Picazos

► **To cite this version:**

Raphaël Picazos. LES TRAITÉS DU MANUSCRIT 744 DE BERKELEY (1375). 2024. halshs-04501966

HAL Id: halshs-04501966

<https://shs.hal.science/halshs-04501966v1>

Submitted on 13 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

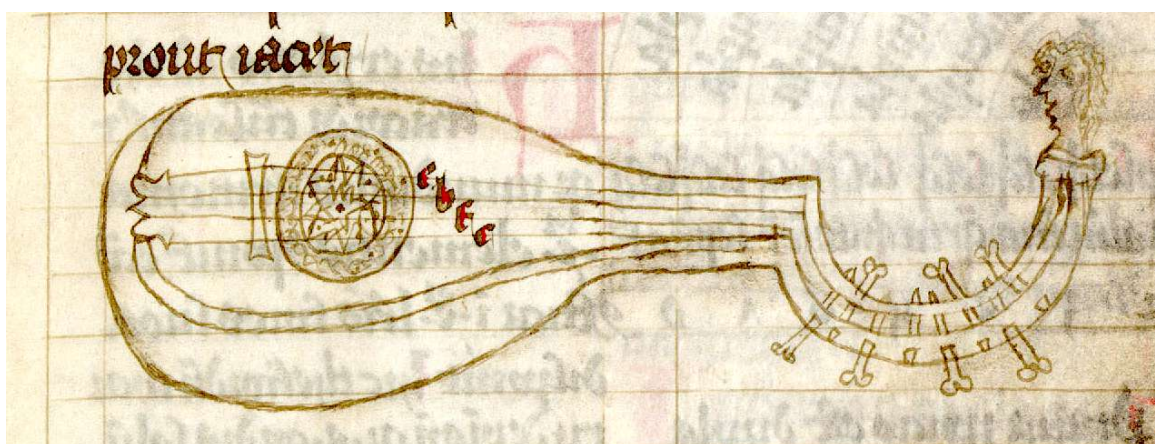
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

LES TRAITÉS DU MANUSCRIT 744 DE BERKELEY

(1375)



US-BEm 744 p.52

Édition de travail bilingue, traduction et commentaires par Raphaël Picazos

Sources manuscrites [utilisées](#) ([en lien](#)) dans la présente édition :

1. [US-BEm Ms. 744 \(Phillipps 4450\)](#), p.1-50 (1375, France, référencé [\[B\]](#))
2. [GB-Lbl Add. 23220](#), f.1-11v (1ère moitié du 15e s. France? référencé [\[L\]](#))
3. [I-CATc D 39](#), f.12-30 (1453-73, Italie du sud, référencé [\[C\]](#))
4. [B-Gu 70](#) (71), 63-70; (1503-4, Gand, Abbaye de St-Bavon, référencé [\[G\]](#))

Editions modernes :

1. *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), vol 3 p.59-68.
2. *The Berkeley manuscript : University of California Music Library, (olim Phillipps 4450) a new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum*, by Oliver B. Ellsworth. Lincoln : University of Nebraska Press, ©1984. (p.30-246) réf. par [ELLSWORTH](#)
3. Édition électronique du TML, version US-BEm 744 (version Oliver B. Ellsworth) : [The Berkeley manuscript](#)
4. Édition électronique du TML, version GB-Lbl Add 23220 (version Peter M. Lefferts) : [De litteris, de deduccionibus, de modis, de speciebus](#)
5. *Jean de Murs, Écrits sur la musique*, traduction et commentaire de Christian Meyer, coll. Sciences de la musique, Ircmf, CNRS éditions, 2000.

Résumé

LES TRAITÉS DU MANUSCRIT DE BERKELEY (1375), sont un assemblage de cinq traités musicaux très complets, émanant vraisemblablement de différents auteurs et compilés à partir de plusieurs modèles retrouvés dans quatre sources : chronologiquement d'abord à Berkeley US-BEm 744 (B), puis à Londres : GB-Lbl add. 23220 (L), puis à Catane : I-CATc D 39 (C) et enfin à Gand : B-Gu 70 (G). Les trois premiers traités figurent dans trois sources, (B), (L) et (C) qui constituent le « corpus parisien ». Ils cèdent à la cohérence pédagogique habituellement retrouvée chez de nombreux théoriciens du 14^e siècle et traitent successivement et très en détail de la musique plane, du contrepoint puis de la musique mesurée. Ils pourraient vraisemblablement être d'un même auteur, le troisième s'achevant sur un *explicit* daté du 12 janvier 1375 à Paris. Les deux derniers traités forment un complément historique et technique s'écartant souvent des préceptes énoncés dans les premiers. Le quatrième est connu pour sa belle iconographie instrumentale (sans lien exact avec le contenu textuel) mais toutefois il ne figure que dans deux sources sur quatre, la plus ancienne (B), et la plus récente (G) qui en est la version glosée. Le cinquième traité est un bref texte singulier, enseignant une division originale du ton en trois parties. Il ne figure que dans deux sources : (B) et (C). L'ensemble offre ainsi une somme majeure pour la connaissance de la musique savante de la deuxième manière de l'*ars nova* française.

Notes de l'éditeur

Sur les manuscrits et l'attribution partielle : dans (C), copie réalisée près d'un siècle après (B), il est inscrit à la fin du 3^e traité : « *Compilati Parisius anno nativitatis domini millesimo CCCLXXV die xij mensis januarii per eximium doctorem Gostaltum francigenam* ». Cependant, ni les exemplaires de Londres, de Gand et Berkeley ne font mention de l'éminent maître français Gostalt. Les deux copies (B) et (L) et donnent les trois premiers traités ; (C) les offre également avec le cinquième se trouvant inséré à la fin du premier ; enfin (G) n'offre que le quatrième traité. On remarque que (C) ne suit pas le même chapitrage que (B) et omet quelques paragraphes. Hélas la copie fortement abrégée de (L), la plus proche temporellement de (B), a beaucoup souffert et de nombreux passages ne sont plus lisibles. L'ensemble des copies connues s'étend ainsi sur un peu plus de 125 années. D'autre part, concernant l'attribution au *doctorem Gostaltum* mentionnée plus haut, il existe un certain *Goscalch*, musicien connu par une seule ballade attribuée '*En nul estat*' consignée dans le manuscrit de Chantilly (F-CH 564 f.39v). Le répertoire du codex de Chantilly étant lié à la chapelle papale en Avignon par différents auteurs qui y étaient chantres (Matthieu de Saint-Jean, Hasprois, Haucourt), le nom de Petrus de Godescalc apparaît effectivement en 1387 comme « Prêtre, serviteur du maître de chapelle du Pape », puis en 1394 comme « Prêtre, serviteur de la chapelle » (U. Günter – *New Grove Dictionnary*). L'examen de cette unique ballade attribuée (peut-être composée une vingtaine d'années après la 1^{ère} copie de (B)) montre l'usage de certaines indications consignées dans le second et troisième traité (l'emploi de proportions par changement de figure (cf *infra*), les chiffres doubles pour désigner le temps et la prolotion (cf *infra*), une règle de lecture ajoutée en bas, etc) qui rendent crédible un lien possible entre *Goscalch* de CH et *Gostaltum* de (C). Cependant s'il n'en était pas l'auteur, le *Goscalch* de CH pourrait aussi être un élève issu de l'enseignement de J. de Murs dont le *Libellus* se voit ici plagié dans le troisième traité phrase après phrase. Seule la mention *compilati parisius*, nous donne une certitude sur le lieu de la rédaction.

Sur le contenu : le premier traité détaille la *musica plana* et tous ses sujets connexes : la main, les clés, les voix et les déductions, les mutations, les modes ou les tons, les intervalles, la psalmodie etc. Il est particulièrement remarquable pour sa théorie et ses exemples de *musica ficta* par la pratique de 10 hexacordes ajoutés aux 7 principaux qui sont appelés des *conjointes*, incluant des exemples et de nombreux exercices de solmisation très complets avec les mutations de celles-ci. Les 10 conjointes sont aussi illustrées par des exemples de plain chant transposés à dessein là où a été transposé le demi-ton *mi fa*, la note référente pour identifier la conjointe étant toujours *fa*. Ils nous a été toutefois difficile de retrouver dans le répertoire grégorien de l'époque les mêmes chants transposés dans toutes les conjointes indiquées. Celles-ci ont été vraisemblablement utilisées à des fins pédagogiques sur des mélodies connues pour permettre au chantre de les situer sur la main et pouvoir les appliquer ensuite au répertoire polyphonique.

Le second traité aborde dans sa 1^{ère} partie l'*ars contrapuncti* ou l'art du contrepoint simple : ses 6 intervalles, ses enchaînements réguliers et variés dans les cinq figures simples. Dans l'exposé de toutes les consonances, voix par voix dans les sept déductions, on notera que la glose de (C) est plus complète que (B) – voir [Annexe 1](#). D'autre part il évoque le contrepoint diminué en introduisant une série de figures nouvelles permettant l'usage de proportions habituelles (sesquialtère, sesquiterce, sub-sesquialtère et sub-sesquiterce, dupla, à différents niveaux de division). Ce traité est aussi remarquable pour la série d'exemples scolastiques (sans clé) de diminutions que l'auteur propose dans les quatre prolations, lesquels sont nommés « *verbula* » comme exercices préparatoires pour le lecteur-apprenti. Ces exemples utilisent de nombreuses tournures rythmiques ornementales 'subtiles' employées entre 1370 et 1420 en France et ne figurent que dans deux copies sur quatre (B) et (L). On remarque de nombreuses simplifications ou erreurs dans la version de (L).

Le troisième traité expose complètement la *musica mensurata* en plagiant phrase après phrase celle antérieure de J. de Murs exposée dans son *Libellus*. Le nom de celui-ci est d'ailleurs évoqué dans (L) et nous avons pris le parti de laisser cette version en nous fiant et indexant seulement (B) et (C) qui en sont véritablement la glose. C'est un précis de lecture et de notation et tous les sujets de la musique mesurée y sont traités en détails : figures et divisions, modes, temps et prolations, points, principales règles de la perfection, ligatures, silences, chiffres, couleurs etc. L'auteur évoque pour finir la technique de la diminution *per medium* dans les teneurs de motets et la distinction entre *talea* et *color*.

Le quatrième traité fait un historique de l'évolution du système parfait grec qui est baptisé ici « monocorde » et donne sa progression selon l'héritage de Boèce, depuis Pythagore jusqu'à Guido d'Arezzo en expliquant les proportions mises en œuvre. Il présente aussi les trois genres mélodiques de tétracorde et leurs démonstrations arithmétiques. Le texte n'existe que dans la première copie de 1375 (B) et dans la dernière (G) plus d'un siècle après (en 1503-4) où il se voit fortement glosé et explicité de manière utile à certains endroits. Il offre une belle iconographie instrumentale qui est vraisemblablement inspirée de modèles instrumentaux contemporains, mais elle reste toutefois fantaisiste dans les correspondances avec les monocordes décrits (et souvent difficile à comprendre). Néanmoins, elle peut demeurer sans doute précieuse sur le plan de la lutherie. L'explicit, différent du précédent groupe de trois traités, ainsi qu'un différent style de rédaction, laissent penser que cette partie fut écrite par un auteur différent puis assemblée dans la copie de (B).

Le cinquième traité expose brièvement une théorie de la division du ton en trois parties, agrémentée d'exemples didactiques clés. Le texte est sujet à controverse dans les deux versions (B) et (C) qui le mentionnent à cause d'un certain nombre de différences que nous relevons en notes. ELLSWORTH pense que cette partie est bien en rapport avec les précédents traités, ce qui pose alors de nombreuses contradictions puisqu'aucun d'eux n'évoque cette division ternaire du ton et cet usage des signes d'altération. Nous pensons au contraire qu'elle émane d'un auteur différent qui propose une théorie singulière sur l'effet des demi-tons (un peu comme Marchetto da Padova avec la sienne dans son *Lucidarium*) et leur justesse respective en montant et en descendant, laquelle demanderait à être expérimentée.

Sur la présente édition : pour favoriser l'utilisation du document, nous avons créé une **Table des matières** (dynamique dans l'édition électronique et accessible lien en bas de chaque page) en y ajoutant entre [...] les entrées correspondant aux principaux sujets et paragraphes offrant une vue synthétique et un accès direct au thème recherché. Les notes de bas de pages contiennent de nombreux liens électroniques et renvois vers les références citées. Nous avons ajouté également quelques annexes afin de documenter certains passages ou de reporter les gloses significatives. Le texte latin original a été revérifié et tout ajout est clairement signalé entre [...] par nos soins. Tous les graissages de police, les mises en italique, puces et renvois (dynamiques) sont de notre initiative, et seules les lettrines sont maintenues dans la version latine. Ô honorable lectrice et lecteur, profitez de cette édition gratuite et soyez remercié.e par avance de signaler d'éventuelles erreurs, coquilles et oublis, ou dysfonctionnement, et d'adresser vos remarques à : unchemindemusique@picazos.fr. Cela facilitera les mises à jours ultérieures.

Raphaël Picazos, mars 2024

Abstract

THE TREATIES FROM THE BERKELEY MANUSCRIPT (1375), are an assembly of five very complete musical treatises, probably emanating from different authors and compiled from several models found in four sources: chronologically first in Berkeley US-BEm 744 (B), then in London: GB-Lbl add. 23220 (L), then in Catania: I-CATc D 39 (C) and finally in Ghent: B-Gu 70 (G). The first three treatises appear in three sources, (B), (L) and (C) which constitute the “Parisian corpus”. They yield to the pedagogical coherence usually found among many 14th century theorists and treat successively and in great detail *musica plana* (unmeasured), counterpoint then measured music. They could probably be by the same author, the third ending with an explicit dated January 12, 1375 in Paris. The last two treatises form a historical and technical complement, often deviating from the precepts set out in the first. The fourth is known for its beautiful instrumental iconography (without exact link with the textual content) but it only appears in two sources out of four, the oldest (B), and the most recent (G) which is the glossed version. The fifth treatise is a brief, singular text, teaching an original division of tone into three parts. It only appears in two sources: (B) and (C). The ensemble thus offers a major sum for the knowledge of the art music of the second style of French *ars nova*.

Editor's notes

On the manuscripts and partial attribution: in (C), copy made almost a century after (B), it is inscribed at the end of the 3rd treatise: “Compilati Parisius anno nativitatit domini milesimo CCCLXXV die xij mensis januarii per eximium doctorem Gostaltum francigenam”. However, neither the London, Ghent and Berkeley copies make any mention of the eminent French master Gostalt. The two copies (B) and (L) and give the first three treatises; (C) also offers them with the fifth being inserted at the end of the first; finally (G) only offers the fourth treatise. Note that (C) does not follow the same chapter as (B) and omits a few paragraphs. Unfortunately the heavily abbreviated copy of (L), the closest in time to (B), has suffered greatly and many passages are no longer readable. The set of known copies thus extends over a little more than 125 years. On the other hand, concerning the attribution to *doctorem Gostaltum* mentioned above, there is a certain Goscalch, a musician known by a single ballad attributed to 'En null estat' found in the Chantilly manuscript (F-CH 564 f.39v). The repertoire of the Chantilly codex being linked to the papal chapel in Avignon by different authors who were cantors there (Matthieu de Saint-Jean, Hasprois, Haucourt), the name of Petrus de Godescalc actually appears in 1387 as “Priest, servant of the master of Pope's Chapel”, then in 1394 as “Priest, servant of the chapel” (U. Günter – New Grove Dictionary). The examination of this unique attributed ballad (perhaps composed around twenty years after the first copy of (B)) shows the use of certain indications recorded in the second and third treatise (the use of proportions by change of figuration (see *infra*), the double figures to designate time and prolation (see *infra*), a reading rule added at the bottom, etc.) which make a possible link between Goscalch of CH and Gostaltum of (C) credible. However, if he was not the author, the Goscalch of CH could also be a student from the teaching of J. de Murs whose *Libellus* is seen here plagiarized in the third treatise, sentence after sentence. Only the mention *compilati parisius* gives us certainty about the place of writing.

On content: the first treatise details *musica plana* and all its related subjects: the hand, clefs, voices and deductions, mutations, modes or tones, intervals, chanting etc. He is particularly notable for his theory and examples of *musica ficta* through the practice of 10 hexachords added to the 7 main ones which are called conjuncts, including examples and numerous very complete solmization exercises with the mutations of these. The 10 conjuncts are also illustrated by examples of plain chant deliberately transposed where the semitone *mi fa* has been transposed, the referring note to identify the conjunct always being *fa*. However, it was difficult for us to find in the Gregorian repertoire of the time the same melodies transposed in all the conjuncts indicated. These were probably used for educational purposes on known melodies to allow the cantor to locate them on the hand and then be able to apply them to the polyphonic repertoire.

The second treatise addresses in its first part the *ars contrapuncti* or the art of simple counterpoint: its 6 intervals, its regular and varied movings in the five simple figures. In the presentation of all the consonances, voice by voice in the seven deductions, it will be noted that the gloss of (C) is more complete than (B) – see [Annexe 1](#). But also, it evokes the diminished counterpoint by introducing a series of new figures allowing the use of usual proportions (sesquialtère, sesquiterce, sub-sesquialtère and sub-sesquiterce, dupla, at different levels of division). This treatise is also remarkable for the series of scholastic examples (without clef) of diminutions that the author offers in the four prolations, which are called "*verbula*" as preparatory exercises for the apprentice reader. These examples use many 'subtle' ornamental rhythmic turns used between 1370 and 1420 in France and appear in only two copies out of four (B) and (L). We notice numerous simplifications or errors in the version of (L).

The third treatise completely exposes the *musica mensurata* by plagiarizing sentence after sentence one that was written by J. de Murs exposed in his *Libellus*. The name of this one is also mentioned in (L) and we have decided to leave this version, relying on and indexing only (B) and (C) which are truly the gloss. It is a guide to reading and notation and all the subjects of measured music are treated in detail: figures and divisions, modes, times and prolations, points, main rules of perfection, ligatures, rests, figures, colors etc. . Finally, the author discusses the technique of *diminution per medium* in the contents of motets and the distinction between talea and color.

The fourth treatise paints a history of the evolution of the perfect Greek system which is called here "monochord" and gives its progression according to the heritage of Boethius, from Pythagoras to Guido d'Arezzo, explaining the proportions implemented. It also presents the three melodic genres of tetrachord and their arithmetic demonstrations. The text only exists in the first copy of 1375 (B) and in the last (G) more than a century later (in 1503-4) where it is heavily glossed and explained in a useful manner in certain places. It offers a beautiful instrumental iconography which is probably inspired by contemporary instrumental models, but it nevertheless remains fanciful in the correspondences with the monochords described (and often difficult to understand). Nevertheless, it can undoubtedly remain valuable in terms of violin making. The explanation, different from the previous group of three treatises, as well as a different style of writing, suggest that this part was written by a different author then assembled in the copy of (B).

The fifth treatise briefly presents a theory of the division of tone into three parts, accompanied by key didactic examples. The text is controversial in the two versions ((B) and (C)) which mention it because of a certain number of differences that we indicated in notes. ELLSWORTH thinks that this part is in line with the previous treatises, which then poses numerous contradictions since none of them evokes this ternary division of tone and this use of signs of alteration. On the contrary, we think that it comes from a different author who proposes a unique theory on the effect of semitones (a bit like Marchetto da Padova with his in his *Lucidarium*) and their respective fine pitch effect in rising and falling, which would require experimentation.

On this edition: to encourage the use of the document, we have created a Table of Contents (**Table des matières** dynamic in the electronic edition and accessible link at the bottom of each page) by adding between [...] the entries corresponding to the main subjects and paragraphs offering a summary view and direct access to the desired theme. The footnotes contain numerous electronic links and references to cited references. We have also added some appendices in order to document certain passages or to report significant glosses. The original Latin text has been double-checked and any additions are clearly noted between [...] by us. All font bolding, italics, bullets and (dynamic) references are our initiative, and only the drop caps are maintained in the Latin version. O honorable reader, take advantage of this free edition and be thanked in advance for reporting possible errors, typos and omissions, or malfunctions, and for sending your comments to: unchemindemusique@picazos.fr. This will make subsequent updates easier.

Raphaël Picazos, March 2024

Table des matières

Résumé	2
Abstract	4
[TRAITÉ PREMIER : concernant la musique plane...]	9
[Introduction]	9
[De la pratique générale]	9
[De la main, de ses clés et de ses voix...]	9
[Des déductions...]	10
[Des pas dans l'hexacorde...]	11
[Des clés...]	12
[Des trois propriétés...]	12
[Des changements de déductions et pourquoi...]	13
[Des lieux et mécanismes des changements de déductions...]	14
[De la musique fausse, de l'usage des conjointes...]	14
[Définition, reconnaissance et effet des conjointes]	15
[De l'effet des signes b rond et b carré...]	15
[Combien y a-t-il de conjointes, où sont-elles ?]	15
[Première conjointe]	16
[Deuxième conjointe]	17
[Troisième conjointe]	17
[Quatrième conjointe]	18
[Cinquième conjointe]	18
[Sixième conjointe]	19
[Septième conjointe]	19
[Huitième conjointe]	19
[Neuvième conjointe]	20
[Dixième conjointe]	20
[Concernant le plain chant...]	21
Il s'en suit des tons...	21
[Tout chant régulier doit être maintenu en 10 voix...]	22
[De l'ambitus des tons authentiques et plagaux...]	22
[Des lettres achevant les tons...]	23
[Des lettres fondamentales ou initiales pour chacun des tons...]	23
[Comment débiter les psaumes des antiennes ?]	25
[...puis faire les cadences intermédiaires...]	26
[...et terminer les psaumes]	26
[Apprendre à reconnaître les tons dans les chansons...]	26
[Exposition de la main et des sept déductions...]	28
[Exercices pour apprendre à fond les intervalles dans une seule déduction...]	30
[Des 14 lieux de mutations...]	34
Les déductions des conjointes suivent...	37
Ici suivent tous les changements de ces conjointes :	38
Mélanges de conjointes avec d'autres chants aussi entre-eux :	39
Il reste à examiner les 14 intervalles [mélodiques]...	40

[TRAITÉ SECOND : au sujet du contrepoint...]	45
[Première partie : le contrepoint simple et ses six intervalles...]	45
[Comment enchaîner les intervalles entre-eux ?]	45
[Quelques règles principales de contrepoint...]	46
[Deuxième partie : le contrepoint diminué...]	48
[Des figures de notes usuelles...]	49
[À propos du temps...]	50
[Certaines proportions par changement de figuration...]	50
[La proportion sesquiterce...]	51
[La proportion double...]	51
[La proportion sous-sesquialtère et sous-sesquiterce de prolation...]	52
[La proportion sous-sesquialtère et sous-sesquiterce de temps...]	52
[La proportion sesquialtère du temps et de la prolation...]	53
[Les exercices de diminutions appelés verbula...]	54
[De l'usage des dissonances dans le contrepoint diminué...]	54
Suivent les verbula du temps parfait de prolation majeure :	56
Suivent les verbula du temps parfait de prolation mineure :	57
Suivent les verbula du temps imparfait de prolation majeure :	58
Suivent les verbula du temps imparfait de prolation mineure :	59
[Autres verbula variés...]	60
[Conclusion du second traité...]	61
[Souviengnez-vous d'estriner... (rondellus tribus vocibus)]	62
[Souviengnez-vous d'estriner... (rondeau à trois voix)]	62
[TRAITÉ TROISIÈME : concernant la musique mesurée...]	64
[Introduction]	64
[Les cinq figures du chant mesuré]	64
[De la division des figures entre elles...]	65
[La maxime...]	65
[La longue...]	65
[La brève...]	67
[La semi-brève...]	67
[Les modes, les temps, les prolations]	67
[De ce qui est parfait et imparfait en général...]	68
[Du tout et des parties...]	69
[Des parties proches, éloignées, plus éloignées et très éloignées...]	69
[Six règles de musique mesurée]	71
[Quelques exemples d'utilisation d'imperfections...]	74
Il s'en suit de l'altération	76
[De l'imperfection directe et indirecte de la note altérée...]	76
[Concernant les différents points...]	78
[Règles et exemples de l'utilisation des points...]	78
[Comment reconnaître le mode, le temps et la prolation ?]	80
[Par des signes...]	80
[Par des chiffres...]	81
[Par des silences...]	81
[Par des points...]	82
[Par des indications...]	82
[Par des couleurs...]	82
[Au sujet des six anciens modes rythmiques...]	83
Il est maintenant utile de parler des ligatures.	84
Et au sujet de celles-ci, on donne ces règles :	84
[Avec ou sans propriété...]	84

[Avec la propriété opposée...]	85
[Avec ou sans perfection...]	85
[Concernant les notes intermédiaires...]	86
Après ces choses il faut parler de la syncope.	87
[La syncope dans le mode...]	87
[La syncope dans le temps...]	87
[La syncope dans la prolation...]	88
Que l'on fasse enfin mention des silences.	88
[La figuration des silences...]	88
Maintenant la discussion sera sur la diminution	89
En dernier, je souhaite faire mention de la coloration.	90
[La fin des parties parisiennes...]	90

[TRAITÉ QUATRIÈME ? : des différences de proportions par lesquelles sont formés différents instruments de musique] 91

[Prologue]	91
[La division du ton, les proportions multiples et superparticulières]	92
[Du tétracorde au décacorde...]	95
Il s'ensuit des monocordes pour le chant de l'église.	106
Et d'abord au sujet du monocorde du bienheureux Ignace, que l'on pense avoir été le premier ordonné dans l'église.	106
[Examen de son monocorde de 4 lettres...]	107
[Des différents monocordes...]	109
[Pythagore...]	109
[Grégoire...]	111
[Ambroise...]	111
[Guido...]	111
[Des trois genres de tétracorde...]	113
[Le diatonique]	115
[Le chromatique]	116
[L'enharmónique]	116
[Démonstration des trois genres mélodiques...]	117

[TRAITÉ CINQUIÈME ? : de la division du ton en trois parties...] 122

[Sur l'effet du b carré]	122
[Sur l'effet du b rond]	123
[Si b carré et b rond se suivent...]	124

Annexe 1 : I-CATc D 39 f.20v et suivants, les sept déductions 127

Annexe 2 : GB-Lbl Add 23220 f.9, les verba de temps et prolation parfaits 133

Annexe 3 : solmisation des changements de conjointes... 134

Annexe 4 : le début du traité quatrième (Berkeley)... 135

Annexe 5 : les figurations proportionnelles du traité second... 136

<p>[TRACTATUS PRIMUS : de plana musica...]</p>	<p>[TRAITÉ PREMIER : concernant la musique plane...]</p>
<p>[Introductio]</p>	<p>[Introduction]</p>
<p>Quoniam¹ [B p.1a] [L f.1] [C f.12] in ante lapsis temporibus quamplures de cantibus, tam ecclesiasticis quam aliis, utpote de motetis, baladis, rondellis, vireletis, et aliis, atque eorum cognicione practice videlicet et speculative diversi diversimode sunt locuti, quorum vestigia prout congruant rationi sequendo, capiendo aliqua de ipsorum dictis, aliqua dimitendo, et ponendo nonnulla alia circa practicam omnium cantuum predictorum, breviter tractaturus : primo de tonis sive modis omnium ipsorum, deinde de contrapunctu et nonnullis circa ipsum contingentibus, et demum² de cognicione notularum cum suis pertinentiis practicalibus, intendo procedere Dei gracia mediante.</p>	<p>Puisque dans des temps anciens de nombreuses personnes différentes ont parlé de diverses manières au sujet des chants (tant liturgiques qu'autres, comme par exemples les motets, les ballades, les rondeaux, virelais et autres), et aussi au sujet de leur étude (c'est-à-dire sur le plan pratique et théorique), aussi en suivant leurs traces dans la mesure où elles s'accordent à la théorie, en prenant quelques-unes de leurs affirmations, en laissant d'autres, et en établissant quelques autres concernant la pratique de tous les chants précités, j'entends proposer par la grâce du Seigneur de traiter brièvement : premièrement des tons ou des modes de tous ceux-ci, ensuite du contrepoint et de certaines choses en rapport à celui-ci, et enfin de la connaissance des notes avec leurs caractéristiques pratiques³.</p>
<p>[De generali practica]</p>	<p>[De la pratique générale]</p>
<p>[De manu, de clavibus suis et vocibus...]</p>	<p>[De la main, de ses clés et de ses voix...]</p>
<p>Cum autem cognoscere cuius modi sive toni sit quilibet cantus cantor ipsius noticiam presupponat. Pro eius cognicione primo sciendum est quod in manu sunt 19 littere, sive articuli, aut claves, et 2 extra, quibus omnibus contextitur cantus [B p.1b] mundi. Que omnes scribuntur aut nominantur principaliter ab hiis 7 litteris ter repetitis, scilicet A, B, C, D, E, F, G. De litteris autem extra manum existentibus una, scilicet F, non est in usu communi, licet secundum artem locata sit in medio pollicis ab extra. Alia vero, scilicet E, est in usu communi et locata in primo articulo medii digiti ab extra.</p>	<p>Lorsqu'il s'agit de reconnaître dans quel <i>mode</i> ou <i>ton</i> se trouve quelconque chant, le chanteur présuppose la connaissance de celui-ci. Pour sa reconnaissance, il faut d'abord savoir que dans la main il y a dix-neuf lettres, ou articulations, ou clés, et deux en dehors, grâce auxquelles se compose le chant du monde⁴ (<i>cantus mundi</i>). Et toutes celles-ci sont écrites ou principalement désignées par ces sept lettres réitérées trois fois, à savoir A, B, C, D, E, F, G. De plus, concernant les lettres se trouvant en dehors de la main, l'une, à savoir F⁵, n'est pas d'un usage courant – bien qu'elle soit située (en théorie) extérieurement à la moitié du pouce. Quant à l'autre, c'est-à-dire E⁶, elle est d'un usage ordinaire et elle est située extérieurement à la première articulation du doigt médian.</p>
<p>Preterea communis usus recipit in medio pollicis manum sive palmam, dicens ibidem Gama-ut, quod scribitur cum littera greca Γ-ut, et finit eam in dicta littera E,</p>	<p>Ensuite l'usage ordinaire prend possession de la main ou de la paume (<i>palma</i>⁹) au milieu du pouce⁹, disant ici même <i>Gama-ut</i>¹⁰, lequel est écrit avec la lettre grecque Γ-ut, et il l'achève sur</p>

1 [L] : Quoniam quidem.

2 [B] : denum.

3 Ce préambule circonscrit ainsi le propos de l'auteur aux deux premiers traités seulement qui correspondent vraisemblablement à la première intention rédactionnelle d'un même auteur. Le troisième, dédié à la musique mesurée, s'il reste du même auteur, est une glose du *Libellus* de J. de Murs. Les quatrième et cinquième traités (qui ne sont pas listés ici), dédiés aux accords d'instruments avec une iconographie précieuse et à une division ternaire du ton, n'apparaissent que dans [G] f.62v-63 et p.50b—p.62.

4 C-à-d la musique vocale ou instrumentale des hommes.

5 Il s'agit de *F sous-grave*, un degré au-dessous de gamma.

6 Il s'agit de *ee suraigu*, complétant le troisième hexacorde par b carré.

<p>ubi dicitur E-la, et computatur sic: Γ-ut, A-re, B-mi, C-fa-ut, D-sol-re, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-re-ut, A-la-mi-re, b-fa-h-mi, C-sol-fa-ut, D-la-sol-re, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-re-ut, A-la-mi-re, b-fa-h-mi, C-sol-fa, D-la-sol, E-la. Et voci⁷ dicit usus in principio G-ut, quod facit ad honorem grecorum, qui cantus fuisse primi dicuntur repertores, unde Γ grece est G latine.</p>	<p>la lettre appelée E où est dit <i>E-la</i> ; et l'on compte ainsi : Γ-ut, A-ré, B-mi, C-fa-ut, D-sol-ré, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-ré-ut, A-la-mi-re, b-fa-h-mi, C-sol-fa-ut, D-la-sol-ré, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-ré-ut, A-la-mi-ré, b-fa-h-mi, C-sol-fa, D-la-sol, E-la. Et pour la voix, l'usage prononce G-ut au commencement, que l'on nomme en hommage aux grecs que l'on dit avoir été les premiers inventeurs du chant, et ainsi le Γ grec est un G latin.</p>
<p>Ars autem dictam litteram F computans cum aliis, incipit manum seu palmam [B p.2a] in medio pollicis ab extra, finiens eam ut supra, et debet dici F-ut, G-re-ut, A-mi-re, B-fa-B-mi, C-sol-fa-ut, D-la-sol-re, E-la-mi, et cetera, ut superius predictum est. Aliqui vero palmam seu manum incipere volunt in medio pollicis ab intra, ubi A locatur ; hoc autem tam in usu quam in arte fieri nequit, et quod fundamentum seu origo vocum ibi non est.</p>	<p>D'autre part le système ajoutant la lettre dite F avec les autres, commence la main (ou la paume) extérieurement à la moitié du pouce en l'achevant comme ci-dessus, et il doit être dit <i>F-ut, G-ré-ut, A-mi-ré, B-fa-B-mi, C-sol-fa-ut, D-la-sol-ré, E-la-mi</i> et ainsi de suite comme il a été dit plus haut¹¹. Mais quelques-uns veulent que la paume (ou la main) démarre au milieu du pouce côté intérieur là où se situe A. Cela ne peut cependant se produire, tant en théorie qu'en pratique, aussi parce que le fondement ou l'origine des voix ne se trouve pas ici.</p>
<p>Insuper Γ-ut in linea sive regula situatur, A-re in spacio collocando, et sic deinceps, unam in regula, reliquam vero in spacio collocando.</p>	<p>De plus, Γ-ut est situé sur une ligne ou une règle, en plaçant A-ré dans un espace, et ainsi en continuant, disposant l'une sur une règle mais la suivante dans un espace¹².</p>
<p>Amplius vero de litteris supradictis : F in principio cum aliis computata 9 sunt, scilicet F, G, A, B, C, D, E, F, G, et dicuntur graves, quia gravem, id est bassum, naturaliter reddunt voces in eis contente, eo quod bassiores aliis sunt locate, et debent dicte 9 littere litteris capitalibus scribi.</p> <p>Et 7 littere sequentes, scilicet a, b, c, d, e, f, et g, dicuntur acute, quia acutus et altus sonus in eis redditur, [C f.12v] et scribi debent litteris simplicibus.</p> <p>Alie vero 5 sequentes, scilicet a, b, c, d, et e [B p.2b] dicuntur superacute, quasi super acutas posite, et scribi debent litteris duplicibus.</p>	<p>Mais plus largement à propos des lettres citées plus haut, F étant comptée avec les autres au début, il y en a neuf, à savoir F, G, A, B, C, D, E, F, G, qui sont appelées les graves, parce que les voix contenues en elles rendent naturellement le grave (c'est-à-dire le bas) ; c'est pourquoi elles sont situées plus bas que les autres, et ces neuf lettres citées doivent être écrites en lettres capitales.</p> <p>Puis les sept lettres suivantes, à savoir a, b, c, d, e, f, et g, sont appelées les aiguës, puisqu'en elles on obtient un son aigu et élevé ; et elles doivent être écrites en lettres simples.</p> <p>Quant aux cinq [lettres] suivantes, à savoir a, b, c, d, et e, elles sont appelées les suraiguës, pour ainsi dire : '<i>placées au-dessus des aiguës</i>', et elles doivent être écrites en lettres doubles¹³.</p>
<p style="text-align: center;">[De deductionibus...]</p>	<p style="text-align: center;">[Des déductions...]</p>
<p>Sunt insuper et in palma seu manu secundum usum 7 deducciones sive simplicitates, quarum :</p>	<p>De plus, il y a aussi dans la paume ou la main selon l'usage sept déductions ou <i>simplicités</i>¹⁴, desquelles :</p>

7 Voce ? Ms. défectueux. [C] : et dicit usus in principio...

10 Traditionnellement placé à l'extrémité du pouce.

9 En réalité, au sommet du pouce. GB-Lbl add. 23220 : in principio pollicis.

8 *Palma* (creux de la main, paume, branche de palmier etc.) est depuis le 13e s. dans la théorie médiévale de la musique la représentation de la main musicale côté face et du Gamut (*musica vera*). Dans l'acception de 'branche', on y entend aussi l'idée du déploiement de toutes les notes de musique (ici traduit le plus souvent par 'arborescence').



11 La représentation de la main commençant par F sous G-ut apparaît dès la fin du 11e s (Sources manuscrites de la théorie de la musique. Christian Meyer). Voir par exemple D-Msb Cim 14426 f.lv.

13 C-à-d aa, bb, cc, dd, ee.

12 Afin d'établir le lien entre les clés-voix sur la main et leur place sur la portée en partant de la 1ère ligne.

14 « simplicitates » est un terme qui n'apparaît pas chez les théoriciens contemporains ou antérieurs. Il semble qu'il désigne ici ce que d'autres nomment ordinairement ailleurs « hexacordes », plus précisément en vue de les distinguer des « conjointes » qui sont exposées plus bas.

<ul style="list-style-type: none"> • prima incipit in Γ-ut et finit in e-la-mi basso inclusive. • Secunda incipit in C-fa-ut et finit in A-la-mi-re basso inclusive. • Tercia incipit in F-fa-ut basso et finit in D-la-sol-re inclusive. • Quarta incipit in G-sol-re-ut basso et finit in e-la-mi alto inclusive. • Quinta incipit in c-sol-fa-ut et finit in a-la-mi-re alto inclusive. • Sexta incipit in f-fa-ut alto et finit in d-la-sol inclusive. • Septima incipit in g-sol-re-ut alto et finit in e-la-eciam inclusive, et in qualibet ipsarum deducionum sunt iste 6 voces, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la, inter quas sunt 5 gradus. 	<ul style="list-style-type: none"> • la première commence sur Γ-ut, et s'achève en e-la-mi grave inclus. • La deuxième commence sur C-fa-ut et s'achève en a-la-mi-ré grave inclus. • La troisième commence sur F-fa-ut grave et s'achève en D-la-sol-ré inclus. • La quatrième commence sur G-sol-ré-ut grave et s'achève en e-la-mi aigu inclus. • La cinquième commence sur c-sol-fa-ut et s'achève en A-la-mi-ré aigu inclus. • La sixième commence sur f-fa-ut aigu et s'achève en D-la-sol-ré inclus. • La septième commence sur g-sol-ré-ut et s'achève en e-la aussi inclus, et dans n'importe quelle de ces déductions il y a ces six voix, à savoir ut, ré, mi, fa, sol, la, entre lesquelles il y a cinq pas (<i>gradus</i>).
<p>[De gradibus in hexachordo...]</p>	<p>[Des pas dans l'hexacorde...]</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Primus est de ut in re, de re in mi, de mi in fa, de fa in sol, de sol in la, et e converso. • Secundus est de ut in mi, de re in fa, de mi in sol, de fa in la, et e converso; et hoc est mediate, immediate : mediate cum intermixtione aliarum vocum, sicut dicendo ut re mi, [B p.3a] vel re mi fa, et e converso, et sic de aliis. Immediate de una voce in aliam simpliciter ascendendo vel descendendo, absque intermixtione aliarum vocum, ut dicendo ut mi, vel re fa, et sic de aliis, et e converso. • Tercius gradus est de ut in fa, de re in sol, de mi in la, et e converso; et hoc eciam mediate vel immediate, ut dictum est. • Quartus gradus est de ut in sol, de re in la, et e converso, mediate immediate. • Quintus gradus est de ut in la, et e converso, mediate et immediate. <p>Et nota quod gradus primi possunt misceri cum [L f.1v] ultimis seu eos sequentibus et contineri in ipsis, ut primus in, id est cum, secundo, primus gradus et secundus in, id est cum, tercio, primus gradus, secundus, et tercius cum quarto, primus gradus, secundus, tercius, et quartus in, id est cum, quinto, et cetera, quare superius dixi mediate vel immediate.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le premier [pas] va de ut à ré, de ré à mi, de mi à fa, de fa à sol, de sol à la, et inversement. • Le deuxième [pas] va de ut à mi, de ré à fa, de mi à sol, de fa à la, et inversement ; et celui-ci se fait par intermédiaire ou directement. Par intermédiaire : avec l'interposition d'autres voix, comme en disant ut ré mi, ou ré mi fa, et inversement, et ainsi pour les autres. Directement : en montant ou descendant simplement d'une voix à l'autre, et sans interposition d'autres voix, comme en disant ut mi, ou ré fa, et ainsi avec les autres, et inversement. • Le troisième pas va de ut à fa, de ré à sol, de mi à la, et inversement ; et celui-ci se fait indirectement ou directement comme cela a été dit. • Le quatrième pas va de ut à sol, de ré à la, et inversement, par notes intermédiaires ou directement. • Le cinquième pas va de ut à la et inversement, indirectement ou directement. <p>Et notez que les pas du premier peuvent être mélangés avec les derniers ou ceux les suivant et être renfermés en eux, comme le premier <i>dans</i> (c'est-à-dire avec) le second ; le premier intervalle et le second <i>dans</i> (c'est-à-dire avec) le troisième ; le premier intervalle, le deuxième et le troisième avec le quatrième ; le premier intervalle, le deuxième, troisième et quatrième <i>dans</i> (c'est-à-dire avec) le cinquième etc., c'est pourquoi j'ai dit plus haut par <i>intermédiaire</i> ou <i>directement</i>.</p>

[De clavibus...]	[Des clés...]
<p>Notandum est eciam circa predicta quod communiter signatur pro demonstracione differencie regularum et spaciolorum ad minus una istarum clavium, scilicet  ; et secundum istas claves alie regule et spacia capiunt denominaciones suas, que non mutantur, nisi claves mutantur, aut, secundum sub vel supra transponantur, ponantur eciam signa dictarum clavium, [B p.3b] tamquam in medio manus existencium, et magis conveniencium ad aliarum regularum et spaciolorum differencias ostendendas.</p>	<p>On doit aussi noter à propos de ce qui a été dit que l'on indique ordinairement – pour la désignation de la différence des règles et des espaces – au moins l'une de ces clés, à savoir C ou F ; et conformément à ces clés, les autres règles et espaces prennent leurs désignations, et elles ne changent pas sauf si les clés sont changées, ou bien, elles se trouvent déplacées en second lieu au-dessous ou au-dessus, et de nouveau on dispose les signes des clés mentionnées, par exemple apparaissant au milieu de la main et s'adaptant mieux aux différences des autres règles et espaces qui sont à montrer¹⁵.</p>
[De tribus proprietatibus...]	[Des trois propriétés...]
<p>Colligitur ex predictis, quod 3 sunt littere in quibus est omne principium vocum predictarum, scilicet C, F, et G, et secundum has, 3 proprietates in universo cantu sunt ponende, scilicet natura, B rotundum seu B molle, et B durum seu B quadratum. Omnis enim cantus mundi debet per aliquam ipsarum proprietatum ad minus cantari. Sunt eciam quamplures [C f.13] cantus ecclesiastici et alii qui omnes has in se proprietates amplectuntur. Unde cuiuslibet deduccionis cantus habens originem in C cantatur per naturam, in F per b, in G per .</p> <p>Circa hec sciendum est quod in cantu inveniuntur duo signa, scilicet signum B mollis et signum B quadrati, demonstrancia ubi fa et mi debeant cantari, et possunt poni in diversis locis manus, ut patebit inferius de coniunctis, sed ipsa frequenter sunt in B-fa-B-mi, virtualiter licet semper non signentur. Pro quo nota quod quandocumque ab vel de sub F-fa-ut ascenditur usque ad b-fa-#-mi [B p.4a] mediate vel immediate, et iterum descenditur usque ad F-fa-ut priusquam ascendatur ad C-sol-fa-ut, debet cantari fa in b-fa-#-mi per b, nisi cantus finiat in G basso.</p>	<p>On conclura de ce qui a été dit qu'il y a trois lettres dans lesquelles se trouvent chaque commencement des voix précitées, à savoir C, F et G, et selon celles-ci, trois propriétés sont à appliquer dans le chant tout entier, à savoir nature, b rond ou b mou, et b dur ou b carré. En effet, tout chant élégant doit être chanté par l'une de ces propriétés au moins. Il existe aussi plusieurs chants d'église et d'autres qui contiennent en eux toutes ces propriétés. Ainsi, n'importe quelle déduction d'un chant ayant le début en C est chantée par nature, en F par b¹⁶, en G par H¹⁷.</p> <p>Au sujet de ces choses, on doit savoir que l'on rencontre deux signes dans le chant, à savoir le signe du b mou et le signe du b carré, indiquant où fa et mi doivent être chantés ; et ils peuvent être placés à différents endroits de la main (comme on le verra plus bas au sujet des conjointes) mais ceux-ci se trouvent fréquemment sur <i>b-fa-b-mi</i>, bien que virtuellement on ne les signifie pas toujours¹⁸. Et à ce propos, notez que chaque fois que l'on monte depuis F-fa-ut jusqu'à b-fa-#-mi – ou par intermédiaire ou directement – et de nouveau que l'on descend jusqu'au F-fa-ut plutôt que de monter sur C-sol-fa-ut, on doit chanter fa sur b-fa-#-mi, à moins que le chant ne finisse en G grave¹⁹.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Eciam ex premissarum processu deduccionum elici potest, quare in Γ-ut est solum una vox, similiter in A-re et in B-mi ; causa est quia uni soli serviunt deduccioni, scilicet prime ; • sed in C-fa-ut, D-sol-re, et in E-la-mi sunt due voces, eo quod duabus serviunt deduccionibus, scilicet prime et secunde. • In F-fa-ut sunt eciam due voces, eo quod servit 	<ul style="list-style-type: none"> • Il est aussi possible de comprendre de la progression des déductions énumérées pourquoi en Γ-ut il n'y a qu'une seule voix, et semblablement en A-ré et B-mi ; la raison est parce qu'elles ne se servent qu'à une seule déduction, à savoir la première²⁰ ; • mais en C-fa-ut, D-sol-ré et E-la-mi, il y a deux voix du fait qu'elles se prêtent à deux déductions, à savoir la première et la seconde²¹.

15 C-à-d vraisemblablement la clé de G si l'on va vers l'aigu.

19 Confirmant que la quarte juste à partir de F est d'usage ordinaire sauf si le chant se trouve en 7e ou 8e ton.

18 Selon la situation mélodique ou harmonique. Nous soulignons cette remarque utile à l'interprète qui doit parfois combler cette absence.

17 B carré ou dur.

16 B rond ou mou.

20 Commencant sur Γ, dite par b-carré.

21 Commencant sur C, dite par nature.

<p>duabus deduccionibus tantum, scilicet secunde et tercie.</p> <ul style="list-style-type: none"> • In G-sol-re-ut et a-la-mi-re bassis sunt 3 voces quia serviunt tribus deduccionibus, scilicet secunde, tercie, et quarte. • In b-fa-#-mi due tantum sunt voces, eo quod duabus servit deduccionibus, scilicet tercie et quarte. Repetitur ibi eciam B bis, eo quod ille due voces, scilicet fa et mi, non sunt sibi invicem compatibles eodem sono, nec una potest in aliam eodem sono mutari. • In C-sol-fa-ut et D-la-sol-re 3 sunt voces, eo quod tribus deserviunt deduccionibus, scilicet tercie, quarte, et quinte. • e-la-mi altum servit duabus deduccionibus, scilicet quarte et quinte. • [B p.4b] f-fa-ut altum servit duabus deduccionibus, scilicet quinte et sexte. • g-sol-re-ut et a-la-mi-re alta serviunt tribus deduccionibus, scilicet quinte, sexte, et septime. • B-fa-b-mi, c-sol-fa, d-la-sol serviunt duabus ultimis deduccionibus, scilicet sexte et septime. • e-la habet unam vocem tantum, eo quod ultime tantum servit deduccionum. 	<ul style="list-style-type: none"> • En <i>F-fa-ut</i> il y a aussi deux voix, du fait qu'elles se prêtent à deux déductions seulement, à savoir la deuxième et la troisième²². • En <i>G-sol-ré-ut</i> et <i>a-la-mi-ré</i> graves, il y en a trois voix parce qu'elles servent à trois déductions, à savoir la deuxième, la troisième et la quatrième²³. • En <i>b-fa-#-mi</i>, il y a seulement deux voix, du fait qu'elles se prêtent à deux déductions, c'est-à-dire la troisième et la quatrième. On répète ici le b à deux occasions du fait que ces deux voix, à savoir <i>fa</i> et <i>mi</i>, ne sont pas compatibles réciproquement sur le même son, et l'une ne peut être changée en l'autre sur le même son. • En <i>c-sol-fa-ut</i> et <i>d-la-sol-ré</i>, il y a trois voix, du fait qu'elles se prêtent à trois déductions, à savoir la troisième, la quatrième et la cinquième²⁴. • <i>e-la-mi aigu</i> se prête à deux déductions, à savoir la quatrième et la cinquième. • <i>f-fa-ut aigu</i> se prête à deux déductions, à savoir la cinquième et la sixième²⁵. • <i>g-sol-re-ut</i> et <i>a-la-mi-ré</i> aigus se prêtent à trois déductions, à savoir la cinquième, la sixième et la septième²⁶. • <i>b-fa-b-mi</i>, <i>c-sol-fa</i>, <i>d-la-sol</i> se prêtent à deux déductions, à savoir la sixième et la septième. • <i>e-la</i> n'a qu'une voix seulement, du fait qu'il ne se prête qu'à la dernière déduction.
<p>[De mutationibus deductionum et quare...]</p>	<p>[Des changements de déductions et pourquoi...]</p>
<p>Quia ab una deduccione sepe sit transitus ad aliam in cantu, quod²⁷ absque mutacione vocum bono modo fieri non potest, licet aliquando fiat per disiunctas. Est enim disiuncta vehemens transitus ab una deduccione in aliam, absque quacumque vocum mutacione ibi fieri possibile ; de hiis post loca mutacionum exempla inferius adiunguntur.</p> <p>Sciendum est quod mutacio, prout hic sumitur, nichil aliud est quam unius vocis propter aliam ad minus a se tono differentem, dimissio in eodem loco omnino, unde tonus est inter quamlibet vocem et proxime sibi superiorem vel inferiorem, preterquam inter mi et fa.</p>	<p>Parce qu'il se produit souvent un passage (<i>transitus</i>) d'une déduction à une autre dans un chant, le fait est qu'il ne peut être fait sans un changement (<i>mutatio</i>) de voix d'une bonne manière – bien qu'il se produise parfois par des <i>disiunctions</i>. De fait, la disjonction est un changement violent depuis une déduction à une autre sans qu'il soit ici possible en quelque endroit de faire un échange des voix ; au sujet de ces choses, des exemples ont été ajoutés plus bas après les lieux de changements²⁸.</p> <p>On doit savoir que le changement, comme nous l'employons ici, n'est rien d'autre que l'abandon (en général au même endroit) d'une voix au profit d'une autre se différenciant d'elle par un ton au moins ; ainsi le ton se trouve entre la voix qu'on voudra et la voix la plus rapprochée de celle-ci (plus haute ou plus basse), excepté entre mi et fa.</p>
<p>Preterea [B p.5a] fit triplici racione, scilicet racione vocis, racione signi, aut racione utriusque simul.</p>	<p>De plus, il se produit pour trois raisons, à savoir à cause d'une voix, à cause d'un signe, ou à cause des deux à la fois.</p>

22 Commençant sur F, dite par b-rond.

23 Commençant sur G, dite par b-carré.

24 Commençant sur c, dite par nature.





25 Commençant sur f, dite par b-rond.

26 Commençant sur g, dite par b-carré.

27 I-CATc D 39 : *qui* vs *quod*, et avant *fit* vs *sit*.

28 Voir les exercices plus bas : « [Ici suivent quelques changements disjoints](#) »


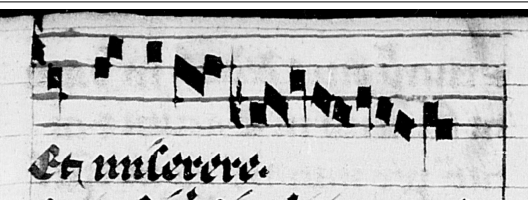
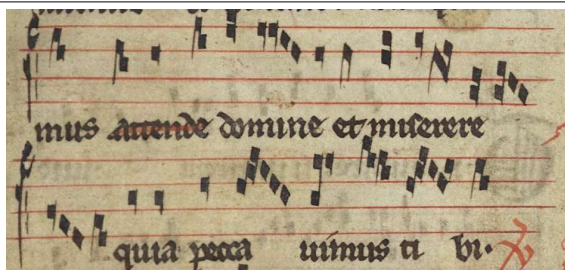
<p>Racione vocis quoniam ut est infima, la vero vox supra, ultra ut descendere et ultra la ascendere, de quacumque voce nemo potest nisi ea dimissa et locus eius inferiori pro ascensu aut superiori pro descensu [C f.13v] assumpta.</p> <p>Racione signi fit quando superveniens signum seu \sharp mutat incepti cantus proprietatem, ut patebit de coniunctis inferius magis clare.</p> <p>Racione utriusque fit propter nimium ascensum vel descensum, [L f.2] una cum aliquo supervenienti signorum dictorum.</p>	<p>En raison d'une voix, puisque <i>ut</i> est la voix la plus basse, et <i>la</i> est la plus élevée, depuis n'importe quelle voix personne ne peut descendre au-delà de <i>ut</i> ni monter au-delà de <i>la</i>, à moins de l'abandonner et de s'être emparé d'une position inférieure à elle pour monter ou supérieure à elle pour descendre.</p> <p>En raison d'un signe, il se produit lorsque survenant, le signe b ou \sharp change la propriété du chant ayant commencé – comme on le verra plus clairement au sujet des <i>conjointes</i> plus bas.</p> <p>On le fait pour les deux raisons en raison d'un mouvement ascendant ou descendant excessif se superposant en même temps avec l'un des signes dits.</p>
<p>[De locis rationibusque mutationum deductionum...]</p>	<p>[Des lieux et mécanismes des changements de déductions...]</p>
<p>Pro hiis sciendum est quod in manu sunt 14 loca in quibus sunt coniunctiones, seu compositiones duarum vel plurium vocum, et fieri possunt mutationes, et hec inferius ostendentur. Insuper ubicumque sunt due voces ad minus tono ab invicem distantes, ibi fieri possunt due mutationes, scilicet de prima in ultimam et e converso.</p> <p>Et ubicumque sunt 3 voces, 6 mutationes ibi fieri possunt, scilicet de prima in secundam, et e converso, de prima in terciam, et e converso, de secunda in terciam, et e converso.</p> <p>Et quodcumque vox inferioris deducionis mutatur [B p.5b] in vocem superioris deducionis, hoc fit causa ascensus, et dici debet pro ascendendo. Si autem e converso, videlicet vox superioris deducionis in vocem inferioris deducionis mutetur, hoc fit causa descensus, et dici debet pro descendendo.</p> <p>Item quodcumque, cum una mutacione habendo, potest commode transire, non debent fieri due vel plures, quia frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora. Que omnia supradicta, prout manum usualiter concernunt, inferius declarabo.</p>	<p>Pour ces raisons, on doit savoir qu'il y a dans la main quatorze lieux dans lesquels se trouvent les <i>conjonctions</i> ou <i>assemblages</i> de deux ou plusieurs voix, et où les changements peuvent se produire (et ces choses sont montrées plus bas). De plus, partout où il y a deux voix distantes réciproquement d'au moins un ton, là peuvent être faits deux changements, à savoir de la première voix à la deuxième, et inversement.</p> <p>Et partout où il y en a trois voix, six changements peuvent ici être faits, à savoir de la première à la deuxième et inversement, de la première à la troisième et inversement, de la deuxième à la troisième et inversement.</p> <p>Et à chaque fois qu'une voix de la déduction inférieure change pour une voix de la déduction supérieure, cela se produit en raison d'un mouvement ascendant, et elle doit être dite pour monter. Mais si c'est l'inverse, c'est-à-dire [lorsque] une voix de la déduction supérieure change pour une voix de la déduction inférieure, cela arrive à cause d'un mouvement descendant, et elle doit être dite pour descendre.</p> <p>De même, toutes les fois qu'il est possible de passer favorablement en ayant recours à une seule mutation, on ne doit pas en faire deux ou plusieurs, parce qu'il est inutile de faire par beaucoup ce qui peut être fait par peu. Au sujet de toutes les choses dites ci-dessus, je ferai voir clairement plus bas dans quelle mesure elles concernent usuellement la main.</p>
<p>[De falsa musica, de conijunctarum usu...]</p>	<p>[De la musique fausse, de l'usage des conjointes...]</p>
<p>Hiis igitur una cum infrascriptis exemplis diligenter consideratis, potest unusquisque voces cuiuscumque cantus discernere easque secundum rationem debite iudicare, nisi forsitan intervenerit aliquis inusita-</p>	<p>En conséquence, après avoir étudié attentivement ces choses en même temps que les exemples notés ci-dessous, il est possible de distinguer toutes les voix de n'importe quel chant et de les déduire selon le rapport dû, à moins peut-être que n'inter-</p>

<p>tus cantus, quem aliqui sed male falsam musicam appellant, alii fictam musicam, alii vero coniunctas eum nominant et bene.</p> <p>Est enim quasi coniunctus proprietatibus regularibus supradictis. Et propterea invente fuerunt ipse coniuncte ut cantus antedictus irregularis per eas ad [B p.6a] regularitatem quodammodo duci posset.</p>	<p>vienne un chant <i>inhabituel</i> que quelques-uns appellent – à tort – musique fausse, d'autres musique feinte, mais d'autres encore l'appellent – à raison – conjointes²⁹.</p> <p>Le fait est qu'il existe en quelque sorte une <i>union</i> aux propriétés régulières énoncées ci-dessus. Et c'est pourquoi ces <i>conjointes</i> ont été imaginées afin qu'un chant dit auparavant irrégulier puisse en quelque sorte à travers elles être mené vers la régularité.</p>
<p style="text-align: center;">[Definitioque scientia effectus coniunctarum]</p>	<p style="text-align: center;">[Définition, reconnaissance et effet des conjointes]</p>
<p>Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attributio in qua licet facere de tono semitonum, et e converso. Vel aliter : coniuncta est alicuius proprietatis seu deduccionis de loco proprio ad alienum locum secundum sub vel supra intellectualis transposicio.</p> <p>Pro cuius evidencia notandum est, quod omnis coniuncta aut signatur per  aut  in locis inusitatis positum.</p>	<p>En effet, une conjointe est une faculté pratique de chanter, ajoutée, dans laquelle il est permis de faire un demi-ton à partir d'un ton, et inversement. Ou d'une autre manière : une conjointe est une transposition intellectuelle d'une propriété (ou déduction) d'un lieu propre vers un lieu étranger, immédiatement en-dessous ou en-dessus.</p> <p>Pour la visibilité de celle-ci, on doit noter que toute conjointe est signifiée soit par un b soit par un H placé dans un lieu inhabituel.</p>
<p style="text-align: center;">[De b rotundi et quadrati effectus signorum...]</p>	<p style="text-align: center;">[De l'effet des signes b rond et b carré...]</p>
<p>Item ubicumque ponitur signum  debet deprimi sonus verus illius articuli per unum maius semitonum, et dici fa. Et ubi signum  ponitur, sonus illius articuli debet per maius semitonum elevari, et dici ibidem mi.</p>	<p>De même, partout où est placé le signe b, le vrai son de son articulation³⁰ doit être abaissé par un demi-ton majeur³¹, et il est dit fa. Et là où l'on place le signe H, le vrai son de son articulation doit être élevé par un demi-ton majeur, et il doit être dit <i>mi</i> au même endroit.</p>
<p>Item quodcumque aliquod istorum signorum pro coniuncta ponitur in principio regule vel spacii cuiuscumque, omnes voces illius regule vel spacii cantari debent virtute illius signi in principio positi, nisi per aliud specialius in medio vel alibi [c f.14] hoc tollatur, eciam si fieret de deduccione in deduccionem.</p>	<p>Et en outre, toutes les fois que l'un de ces signes est placé pour une conjointe au commencement de chaque ligne ou interligne, toutes les voix de cette ligne ou interligne doivent être chantées en vertu de ce signe placé au début, à moins que celui-ci soit plus spécialement annulé par un autre au milieu ou ailleurs, et même si l'on va de déduction en déduction.</p>
<p style="text-align: center;">[Quot coniunctas sunt, ubi sunt ?]</p>	<p style="text-align: center;">[Combien y a-t-il de conjointes, où sont-elles ?]</p>

29 On remarquera que ce terme *conjuncta* ; p.p. adj. substantivé, et synonyme de l'ancienne *musica ficta*, apparaît seulement à partir du 14e s. avec cet auteur (Cf. [Lexicon musicum latinum...](#)) et quelques autres, ce qui explique le terme *acquisita* du § suivant.

30 Dans la main, articulation ou extrémité de doigt.

31 C-à-d un *apotome* pythagoricien (ou 'grand demi-ton', du rapport 2187/2048 dit aussi demi-ton chromatique), lequel avec le *Limma* pythagoricien (ou 'petit demi-ton', dit aussi demi-ton diatonique, du rapport 256/243) forment le ton majeur pythagoricien (rapport 9/8). Cette indication qui signifie l'abaissement ou l'élévement de la clé par le signe apposé est capitale pour la compréhension du système. On notera qu'elle entre en contradiction avec l'enseignement du cinquième traité ; voir § : [\[Sur l'effet du b rond\]](#).

<p>A^[B p.6b]mplius autem diversi musici diversum posuerunt numerum coniunctorum ; nam alii 7, alii vero 8, alii vero plures dixerunt esse coniunctas. Ego tamen dico quod 10 possunt esse coniuncte, quarum prima potest accipi inter Γ et A graves et signari signo b in A gravi, ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio inferius sub littera F et finit in C gravi, et cantatur hec deduccio per b; nam ista coniuncta nichil aliud est nisi ipsius proprietatis seu deduccionis, que in F inferiori incipit, ad locum inferiorem transposicio. Usus tamen communis non habet hanc coniunctam, quia dictam litteram F non computat cum aliis litteris de palma.</p>	<p>En plus de cela, différents musiciens ont établi un nombre différent de conjointes ; certains ont dit en effet qu'il y existe sept conjointes, d'autres huit³², d'autres davantage. Cependant, je dis qu'il peut y avoir dix conjointes dont la première peut être reçue entre Γ et A grave, et elle est indiquée par le signe b [placé] sur le A grave, où l'on dit fa³³, et sa déduction commence plus bas au-dessous de la lettre F et s'achève sur la lettre C grave, et l'on chante cette déduction par b ; en réalité cette conjointe n'est rien d'autre que la transposition de sa propriété ou déduction (qui commence plus bas sur F) à la place inférieure. Toutefois, l'usage ordinaire n'admet pas cette conjointe, parce qu'il ne compte pas ladite lettre F parmi les autres lettres de la paume³⁴.</p>
<p style="text-align: center;">[Prima coniuncta]</p>	<p style="text-align: center;">[Première conjointe]</p>
<p>Preterea secundum usum communem prima coniuncta accipitur inter A et B graves, et signatur in B b signo, et incipit eius deduccio secundum eos inferius sub Γ, sic quod in B gravi cantatur fa, et de hoc exempla habentur in Responsorio de Beata Virgine Sancta et immaculata, ubi dicitur non poterant, et in Responsorio Emendemus in melius, ubi dicitur et miserere,</p>	<p>Ensuite, la première conjointe selon la tradition commune est reçue entre A et B graves et on l'indique par le signe b sur B ; sa déduction commence plus bas selon eux, sous Γ de sorte qu'on chante fa sur le B grave, et de cela nous prenons les modèles dans le répons à la Vierge <i>Sancta et immaculata</i>³⁵ où l'on dit « non poterant », et dans le répons <i>Emendemus in melius</i>³⁶, où l'on dit « et miserere »³⁷ :</p>
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 f.6b</p>	 <p style="text-align: center;">F-ASm 893 (465) f.40v (14e s.)</p>
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 f.7a</p>	 <p style="text-align: center;">F-ASm 893 (465) f.111 (14e s.)</p>
<p>^[B p.7a] et in diversis aliis cantibus. Ego autem, incipiens manum seu palmam secundum artem, videlicet in F gravi inferiori, dico in b gravi non esse coniunctam; nam ubi usus dicit b-mi ego dico ^[C f.14v] b-fa-b-mi, sicut superius enarravi ; licet enim secundum usum sint</p>	<p>...et dans divers autres chants. Cependant, moi, commençant la main ou la paume selon la théorie (<i>in artem</i>), c'est-à-dire dans le F grave inférieur, je dis que dans B grave il n'y a pas de conjointe, car là où la tradition dit <i>b-mi</i>, moi je dis <i>b-fa-b-mi</i>, comme je l'ai exposé plus haut, bien qu'en effet selon la tradition</p>

32 C'est le cas de l'anonyme *Cartula de cantu plano* (E-Bbc M. 883, 70v-71), un petit traité ici aussi sur le chant grégorien. C'est encore le cas de Johannes Valendrinus (dit J. Olendrinus ou Hollandrinus ou Jean de Hollande, actif vers 1370 à Prague) dans son *Opusculum monacordale* (PL-WRu IV.Q.81, 251-286v).


33 On notera que la théorie et la pratique des *coniunctae* sont classées par la position de la syllabe fa, synonyme de la place du demi-ton, et non ut, commencement de l'hexacorde. C'est en effet une pratique du déplacement (ou de la place alternative) du demi-ton *mi-fa* lorsqu'il ne se présente pas là où il est situé dans les propriétés ordinaires (nature, b mou et b dur).

34 C-à-d de la face de la main, le F étant positionné de l'autre côté du pouce au milieu comme indiqué plus haut (voir note plus haut : *Palma*).

35 *Sainte et sans tache*, répons pour le dimanche de la Nativité. Ordinairement en 2e ton sur a et commençant à la quinte supérieure (voir ex. de F-ASm 893 (465) f.40v mis en parallèle).

36 *Nous corrigeons pour un mieux*, pour le 1er dimanche de Carême. Ordinairement en 2e ton sur D et commençant à la quinte supérieure

37 L'exemple de US-Bem montre une erreur de clé (c au lieu de F)

<p>dumtaxat 7 deducciones, quas superius declaravi; sunt tamen 8 deducciones secundum artem, quarum prima incipit in dicta F gravi, finiens in D gravi inclusive, secunda in [Gamma], et cetera. Sic quod prima deduccio secundum usum fit secunda deduccio secundum artem, et sic de aliis.</p>	<p>il y ait au maximum sept déductions – que j'ai énumérées ci-dessus. Il y a pourtant huit déductions en pratique, puisque la première commence sur le F dit grave pour se finir en D grave inclus, la deuxième sur Γ etc. Ainsi donc, la première déduction selon la tradition devient la deuxième déduction en pratique, et ainsi de suite avec les autres.</p>
<p>[Secunda coniuncta]</p>	<p>[Deuxième conjointe]</p>
<p>Secunda coniuncta accipitur inter C et D graves et signatur in C signo #, et dicitur ibi mi, vel in D signo b, et dicitur ibi fa, et incipit eius deduccio in A gravi, finiens in F gravi, et cantatur ista deduccio per #. Nam ista coniuncta nichil aliud est quam illius proprietatis seu deduccionis, que in Γ incipit, ad locum superiorem transposicio intellectualis; de hac coniuncta, specialiter prout signatur [L f.2v] in C signo #, habetur exemplum in Alleluia Vidimus stellam eius in oriente, et aliis pluribus cantibus diversis.</p>	<p>La deuxième conjointe est reçue entre C et D graves, et on l'indique par le signe H sur le C (et l'on dit ici mi) ou par le signe b sur D (et l'on dit ici fa), et sa déduction commence sur le A grave pour s'achever sur F grave, et l'on chante cette déduction par H³⁸. En effet, cette conjointe n'est rien d'autre que la transposition intellectuelle au lieu supérieur de cette propriété ou déduction qui commence sur Γ. À propos de cette conjointe, spécialement lorsqu'elle est indiquée par le signe # sur C, nous avons un exemple dans <i>Allelúia vidimus stellam eius in oriente</i>³⁹, et dans de nombreux autres chants différents.</p>
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 f.7b</p>	 <p style="text-align: center;">F-LA : Ms 240 f. 23 (14e s.)</p>
<p>[Tercia coniuncta]</p>	<p>[Troisième conjointe]</p>
<p>[B p.7b] Tercia coniuncta accipitur inter D et E graves et signatur in E signo b, ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio in B gravi, finiens in G acuto⁴⁰, et cantatur per naturam. Nam hec coniuncta est illius proprietatis, que in C gravi incipit, ad locum inferiorem intellectualis transposicio; de ista coniuncta habetur exemplum in Responsorio ubi dicitur interemisti, et pluribus aliis cantibus.</p>	<p>La troisième conjointe est reçue entre D et E graves et elle est indiquée par le signe b sur le E, où l'on dit fa, et sa déduction commence sur B grave pour s'achever sur G [grave] et on la chante par nature. En effet, cette conjointe est la transposition intellectuelle au lieu inférieur de la propriété qui commence sur C grave. Et au sujet de cette conjointe, nous avons un exemple dans le répons <i>Gaude Maria</i>⁴¹, où l'on dit « interemisti⁴² » et dans plusieurs autres chants.</p>

38 C-à-d b carré ou dur. Le lecteur notera qu'il y a toutefois ici une ambiguïté certaine sur la place réelle de cette ou ces conjointes. En effet, l'effet du b rond tel que défini au § précédent (« partout où est placé le signe b, le vrai son de son articulation doit être abaissé par un demi-ton *majeur* ») ne laisse guère de doute à ce sujet. D-sol-re précédé d'un b rond se voit alors abaissé d'un demi-ton (équivalent du ré bémol moderne, et désignant le fa de l'hexacorde). C'est le cas de la 3e conjointe placée « entre D et E », où l'on comprend clairement par l'exemple donné qu'il s'agit d'un E abaissé d'un demi-ton (équivalent de mi bémol moderne). Cette deuxième conjointe indiquée par un b différerait en ce cas celle indiquée par un # sur C-fa-ut (équivalent du do dièse moderne et déterminant le mi de l'hexacorde). L'alternative « vel in D signo b » ne serait alors pas qu'un choix équivalent de notation pour les mêmes hauteurs de son. L'auteur suggèrera-il ainsi qu'il existât deux conjointes possibles ? D-sol-re abaissé d'un demi-ton est attesté à cette époque dans le répertoire séculier, comme dans *Fumeux fume* de Solage (F-CH 564 f.59).

39 *Allélúia ! Nous avons son étoile en Orient*, pour le dimanche de l'Épiphanie. Le # n'apparaît pas dans la majeure partie des livres de chants liturgiques aux 13e, 14e et 15e siècles.

40 G aigu se trouve une octave plus haut. Erreur vraisemblable.

41 *Louez Marie*, pour la purification de Marie (2 février), rencontré ordinairement une quinte plus haut dans le répertoire. L'exemple de l'auteur existe aussi au 14e siècle dans cette même transposition avec fa sur E, par ex dans [A-Gu 29 f.266r](#).

42 *Tu as détruit*.






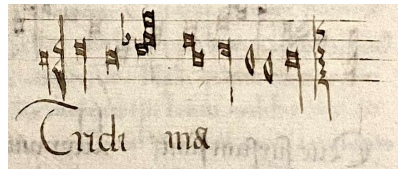

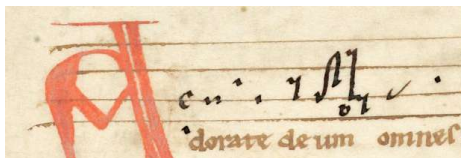
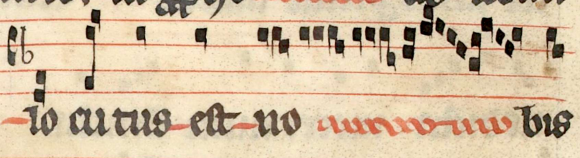
 <p>US-BEm 744 f.7b</p>	 <p>F-ASm 893 (465) f.339v (14e s.)</p>
<p>[Quarta coniuncta]</p>	<p>[Quatrième conjointe]</p>
<p>Quarta coniuncta accipitur inter F et G graves, et signatur in F signo , ubi dicitur mi, vel in G signo b, ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio in D gravi, finiens in B acuta, et cantatur per naturam. Est enim ipsa coniuncta proprietatis seu deduccionis incipientis in C gravi ad locum superiorem naturalis transposicio ; de hac coniuncta, prout signatur in F signo , habetur exemplum in [c f.15] communionem Beatus servus ubi dicitur invenerit vigilantem, et aliis pluribus diversis.</p>	<p>On admet la quatrième conjointe entre F et G graves, et elle est indiquée par le signe H sur F, où l'on dit mi, ou sur G par le signe b où l'on dit fa, et sa déduction commence sur D grave pour s'achever sur b aigu⁴³, et on la chante par nature. En effet, cette conjointe est la transposition naturelle au lieu supérieur de la propriété (ou déduction) qui commence sur C grave. Nous avons un exemple concernant cette conjointe selon qu'elle est indiquée par le signe H sur F, dans la communion <i>Beatus servus</i>⁴⁴, là où il est dit « invenerit vigilantem », et dans plusieurs d'autres [chants].</p>
 <p>US-BEm 744 f.7b</p>	 <p>CH-P 18 f.274 (ca. 1160)</p>
<p>[Quinta coniuncta]</p>	<p>[Cinquième conjointe]</p>
<p>[B p.8a] Quinta coniuncta accipitur inter G gravem et a acutam, et signatur in A signo , ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio in E gravi, finiens in C acuta, et cantatur per b, quia ipsa est ipsius proprietatis vel deduccionis, que in F gravi incipit, ad locum inferiorem intellectualis transposicio ; de hac habetur exemplum in responsorio <i>Conclusit uias meas</i>, et in diversis aliis.</p>	<p>La cinquième conjointe est reçue entre G grave et a aigu ; on l'indique par le signe b sur a où l'on dit fa, et sa déduction démarre sur E grave pour s'achever sur c aigu, et elle est chantée par b, parce qu'elle-même est la transposition intellectuelle au lieu inférieur de la propriété (ou déduction) qui commence sur F grave⁴⁵. Concernant celle-ci, nous avons un exemple dans le répons <i>Conclusit uias meas</i>⁴⁶, et dans divers autres.</p>
 <p>US-BEm 744 f.8a</p>	 <p>A-Gu 29 f.143v (14e s.)</p>

43 Ici encore, comme avec la 2e conjointe, l'ambiguïté semble possible entre l'effet du b rond abaissant d'un demi-ton le G selon la définition précédente (équivalent du sol bémol moderne) et établissant la voix *fa*, et l'effet du # sur F augmentant celui-ci d'un demi-ton (équivalent du fa dièse moderne) établissant la voix *mi*. Cela donnerait lieu alors à deux conjointes différentes distante d'un demi-ton selon le choix de la notation retenue, au lieu d'une seule conjointe dans les mêmes sons.

44 *Bienheureux serviteur*, pour divers saints. Il est curieusement difficile de trouver une version de cette communion dans un manuscrit du 14e s. La version présentée ici est du 18 de Porrentruy (fin 12e siècle).

45 Il semble s'agir de la transposition à l'octave supérieure de la 1ère conjointe.

46 *Il a fermé mon chemin*, répons pour le dimanche des rameaux. La plupart du temps ce répons est trouvé à la tierce supérieure (par b carré comme la version de Ganz mise ici en parallèle). On note une version au demi-ton supérieur (par b rond) dans F-Pn lat. 15181 f. 272v.

[Sexta coniuncta]	[Sixième conjointe]
<p>Sexta coniuncta accipitur inter c et d acutas, et signatur in C signo b quadrati  ubi dicitur mi, vel in D signo  ubi dicitur fa. Et incipit eius deduccio in a acuta, finiens in f acuta, et cantatur per . Est enim ipsa proprietatis seu deduccionis incipientis in G gravi ad locum superiorem intellectualis transposicio ; de hac habetur exemplum, prout signetur in C signo , in responsorio Ave ubi dicitur triclina, et diversis aliis pluribus.</p>	<p>On admet la sixième conjointe entre c et d aigus et on l'indique par le signe b carré (H) sur le c, où l'on dit mi, ou par le signe b sur d où l'on dit fa. Sa déduction commence sur a aigu pour s'achever sur f aigu et on la chante par H (b carré)⁴⁷. En effet, celle-ci est la transposition intellectuelle au lieu supérieur de la propriété (ou déduction) qui commence sur G grave. À propos de celle-ci, selon qu'elle est indiquée par le signe H sur c, nous avons un modèle dans le répons Ave⁴⁸, là où il est dit « triclina », et dans de nombreux autres [chants] différents.</p>
 <p>US-BEm 744 f.8a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.15</p>
[Septima coniuncta]	[Septième conjointe]
<p>Septima coniuncta accipitur inter D et E acutas, et signatur in E signo  ubi dicitur fa, [B p.8b] et incipit eius deduccio in b acuta, finiens in G acuta, et cantatur per naturam. [C f.15v] Nam ipsa est proprietatis seu deduccionis incipientis in C acuta ad locum inferiorem naturalis transposicio ; de hac habetur exemplum in Introitu Adorate Deum et in Alleluia Multipharie, ubi dicitur nobis, et in pluribus aliis diversis cantibus.</p>	<p>La septième conjointe est admise entre D et E aigus et indiquée par le signe b sur E où l'on dit fa et sa déduction commence sur b aigu pour s'achever sur G aigu, et on la chante par nature⁴⁹. En réalité, celle-ci est la transposition naturelle au lieu inférieur de la propriété (ou déduction) commençant sur c aigu. À son sujet, nous avons un exemple dans l'introit <i>Adorate Deum</i>⁵⁰ et dans <i>Alleluia multipharie</i>⁵¹, là où il est dit « nobis », et dans divers autres chants.</p>
 <p>US-BEm 744 f.8b</p>	 <p>CH-P 18 p.54 (ca. 1160)</p>  <p>F-Pnm Lat. 904 f.26v (13e s.)</p>
[Octava coniuncta]	[Huitième conjointe]

47 Il semble s'agir de la transposition à l'octave supérieure de la deuxième conjointe, avec la même ambiguïté d'interprétation.

48 *Salut...* ; connu pour être le début du répons dédié à Marie (*Ave Maria gratia plena...*), la base de donnée [Cantus](#) ne retourne aucune entrée sur le terme « triclina » dans aucune catégorie (recherche effectuée le 2023/11/30).

49 Il semble s'agir de la transposition à l'octave supérieure de la 3e conjointe.

50 Pour le 3e dimanche de l'épiphanie.

51 Pour la circoncision du Seigneur.

<p>Octava coniuncta accipitur inter f et g acutas, et signatur in f signo , ubi dicitur mi, vel in g signo , ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio in d acuta, finiens in b superacuta, et cantatur per naturam. Nam ipsa est naturalis transposicio proprietatis seu deduccionis illius, que in C acuta incipit, ad locum superiorem; de hac habetur exemplum in Communione Si consurrexistis, ubi dicitur que sursum sunt, et in Antiphona Liberavit, et in pluribus aliis ibi signatur in F acuta signo #.</p>	<p>On admet la huitième conjointe entre f et g aigus et on l'indique par le signe H sur le f, où l'on dit mi, ou par le signe b sur g, ou l'on dit fa. Sa déduction commence sur d aigu pour s'achever sur b suraigu et on la chante par nature⁵². En effet, celle-ci est la transposition naturelle au lieu supérieur de la propriété (ou déduction) qui commence sur c aigu. À propos de celle-ci, nous avons un exemple dans la communion <i>Si consurrexistis</i>⁵³, là où l'on chante « que sursum sunt », et dans l'antienne <i>Liberavit</i>, et dans plusieurs autres où elle est indiquée par le signe H sur f aigu :</p>
 <p>US-BEm 744 f.8b</p>	 <p>V-CVbav Ross.76 f.105 (fin 13e)</p>
 <p>US-BEm 744 f.9a</p>	 <p>F-Pn Lat. 15181 f.290v (14e s.)</p>
<p style="text-align: center;">[Nona coniuncta]</p>	<p style="text-align: center;">[Neuvième conjointe]</p>
<p>[B p.9a] Nona coniuncta accipitur inter G acutam et a superacutam, et signatur in a signo , ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio in E acuta, finiens in C superacuta, et cantatur per b, quia ipsa est intellectualis transposicio ad inferiorem locum illius proprietatis seu deduccionis, que incipit in f acuta. [C f.16]</p>	<p>On admet la neuvième conjointe entre g aigu et a suraigu et on l'indique par un signe b sur a, où l'on dit fa. Sa déduction démarre sur e aigu pour s'achever sur c suraigu, et on la chante par b [rond], puisque celle-ci est la transposition intellectuelle au lieu inférieur de sa propriété (ou déduction) qui commence sur f aigu⁵⁴.</p>
<p style="text-align: center;">[Decima coniuncta]</p>	<p style="text-align: center;">[Dixième conjointe]</p>
<p>Decima et ultima coniuncta accipitur inter c et d superacutas, et signatur in C signo , ubi dicitur mi, vel in D signo b, ubi dicitur fa, et incipit eius deduccio in a superacuta, finiens in proximo loco supra e superacuta, et cantatur per . Nam ipsa transponit naturaliter ad locum superiorem illam proprietatem seu deduccionem, que incipit in g⁵⁵ acuta.</p>	<p>La dixième (et dernière) conjointe est admise entre c et d suraigus et indiquée par le signe H sur c, où l'on dit mi, ou par le signe b sur d, où l'on dit fa. Sa déduction commence sur a suraigu pour s'achever dans le lieu le plus proche au-dessus de e suraigu, et elle est chantée par H (b carré). En effet, celle-ci transpose naturellement au lieu supérieur la propriété (ou déduction) qui commence sur g aigu⁵⁶.</p>
<p>De hiis omnibus coniunctis et earum deduccionibus et mutacionibus circa eas, videlicet unius ad aliam concurrentibus et mixtionibus, ac etiam de  speciebus seu maneriebus diferencialibus infra dyapason conclusive</p>	<p>Concernant toutes ces conjointes et leurs déductions (et les changements concernant celles-ci), c'est-à-dire celles se rencontrant et se mélangeant de l'une à l'autre, et aussi concernant les quatorze intervalles (ou manières) se différenciant à l'intérieur de</p>

52 Il semble s'agir de la transposition à l'octave supérieure de la 4e conjointe.

53 « Si vous êtes ressuscités avec le Christ, » pour la 3e fête dans l'octave de Pâques.

54 Il semble s'agir de la transposition à l'octave supérieure de la 5e conjointe et de la transposition à la double octave de la 1re conjointe.

55 US-BEm 744 : in a.

56 De même que pour les précédentes, il semble s'agir de la transposition à l'octave supérieure de la 6e conjointe et de la transposition à la double octave de la 2e conjointe.

<p>comprehensis, ipsarumque nominibus et valoribus [B p.9b] inferius exempla ponere non omittam ; et hec de coniunctis sufficiant intuiti.</p> <p>Quibus omnibus ut suprascripta sunt, cum infrascriptis exemplis, intellectis plenarie atque scitis, non debet quis de cognicione vocum et earum discrecione indicativa in cantu quoque aliquatenus dubitare.</p>	<p>l'octave, et de leurs noms et valeurs, je n'omettrai pas pour conclure de donner des exemples plus bas ; et que ces choses suffisent à l'observateur concernant les conjointes.</p> <p>Grâce à tous ces exemples – ceux étant inscrits ci-dessus comme ceux placés plus bas – après les avoir étudiés et pleinement compris, quelqu'un ne doit plus hésiter (dans une certaine mesure) pour ce qui concerne la connaissance des voix et aussi de leur distinction indicative dans le chant.</p>
<p>[De plano cantu...]</p>	<p>[Concernant le plain chant...]</p>
<p>Sequitur de tonis...</p>	<p>Il s'en suit des tons...</p>
<p>Ad propositum redeundo videre, igitur, restat quod sit tonus, prout hic sumitur ; quot sunt toni seu modi, et quibus nominibus appellentur ; cuius toni seu modi iudicandus sit quilibet cantus.</p>	<p>Pour revenir à notre propos, il reste donc à voir ce qu'est un <i>ton</i>, tel qu'on l'admet ici ; et combien il y a de tons (ou de modes) et par quels noms sont-ils appelés ; et que n'importe quel chant doit être jugé dans un ton (ou un mode).</p>
<p>Unde tonus, prout hic sumitur, est regula de quoque cantu diiudicans in fine.</p> <p>8 sunt toni seu modi, apud modernos sic nominati, scilicet, primus, secundus, tercius, quartus, quintus, sextus, septimus, octavus, quorum 4 fuerunt a grecis inventi et sic appellati, scilicet, prothus, deuterus, tritus, [L f.3] tetrardus ; latini autem eis 4 alios addiderunt. Nam quia dicti 4 toni apud grecos inventi appellati fuerunt autentici, ipsi latini cuilibet eorum addiderunt unum [B p.10a] plagalem.</p>	<p>Ainsi, un ton (tel qu'on l'entend ici) est un principe (<i>regula</i>) relatif à chaque chant se jugeant à la fin.</p> <p>Il y a huit tons ou modes, ainsi dénommés chez les musiciens modernes, à savoir le premier, deuxième, troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième et huitième, desquels quatre furent inventés par les grecs et appelés de cette manière : protus, deuterus, tritus, tetrardus. Cependant, les musiciens latins leur ajoutèrent les quatre autres. De fait, puisque les quatre tons énoncés et inventés par les grecs furent appelés « authentiques⁵⁷ », ces mêmes musiciens latins ajoutèrent à chacun d'eux un « plagal »⁵⁸.</p>
<p>Tonus enim a grecis appellatus prothus, apud latinos vocatur primus tonus et autenticus ; et eius plagalis vocatur secundus tonus.</p> <p>Tonus vocatus a grecis deuterus, vocatur a latinis tercius tonus, et est autenticus ; eiusque plagalis dicitur quartus.</p> <p>Tonus quoque a grecis tritus appellatus, vocatur a latinis quintus tonus, et autenticus est ; eius vero plagalis est sextus tonus.</p> <p>Sed tonus vocatus tetrardus a grecis, a latinis vocatur septimus tonus, et autenticus est ; eiusque plagalis est octavus tonus.</p> <p>Item nominantur isti toni a Boecio et Iohane de Muris</p>	<p>Alors, le ton appelé par les grecs <i>protus</i>, chez les latins est nommé premier ton et il est <i>authentique</i> ; et son <i>plagal</i> est appelé deuxième ton.</p> <p>Le ton nommé chez par grecs <i>deuterus</i> est appelé troisième ton par les latins et il est <i>authentique</i> ; et son <i>plagal</i> est nommé quatrième [ton].</p> <p>Le ton appelé aussi par les grecs <i>tritus</i> est nommé cinquième ton par les latins, et il est <i>authentique</i> ; quant à son <i>plagal</i>, c'est le sixième ton.</p> <p>Et le ton nommé par les grecs <i>tetrardus</i> est appelé par les latins septième ton, et il est <i>authentique</i> ; son <i>plagal</i> est le huitième ton.</p> <p>De même, ces tons ont été nommés par Boèce et Jean de</p>

57 *Authenticus, a um*, authentique, original, dont l'auteur donne une explication dans le § suivant, est le plus souvent traduit et véhiculé dans la musicologie moderne par le latinisme « authentique » que nous reprenons ici.

58 L'adj. latin *plagalis, e*, (consistant en coups) dérivé de *plago, are* (infliger des blessures), dérivé de *plaga, ae* (blessure, coup, atteinte etc) ne nous éclaire pas sur l'usage musical du mot. Les théoriciens anciens sont hélas avarés d'étymologie latine sur cet adjectif et emploient souvent le terme *subjugalis*, que nous traduisons par 'secondaire' ou 'subordonné', dérivé de *Jugo, are* (joindre, attacher), et *jugum, i* (joug, servitude), ou encore l'adjectif *obliquus* (oblique, incliné). Toutefois une étymologie plus convaincante est donnée par Harold s. POWERS, in Grove dictionary : « Le mot *plagalis* a un équivalent précis dans le terme *plagios* (signifiant 'plagal' en grec ancien et 'oblique' en grec classique) qui fait référence aux quatre *echoi* inférieurs dans la théorie modale byzantine ».

<p>dorius, ypodorius, frigijs, ypoфригиjs, lidijs, ypolidijs, mixolidijs, ypomixolidijs. Et dicuntur toni autentici, quasi auctores principales et magistri, aliorum plagales, quasi subiugales, quia sub iugo manent suorum autenticorum, et sunt quasi discipuli vel collaterales aliorum ; de hijs autem in generali, aliqua pretermittendo, postea dicam de quolibet [B p.10b] in speciali.</p>	<p>Murs <i>dorien</i>, <i>hypodorien</i>, <i>lydien</i>, <i>hypolydien</i>, <i>phrygien</i>, <i>hypophrygien</i>, <i>mixolydien</i>, <i>hypomixolydien</i>⁵⁹. Et ils sont appelés <i>tons authentiques</i> comme étant pour ainsi dire les modèles originels et guides des autres, les <i>plagaux</i>, qui sont comme subordonnés (<i>subiugales</i>), parce que unis par le dessous, ils restent « sous le joug » (<i>sub iugo</i>) de leurs [tons] <i>authentiques</i> et sont comme les disciples ou les collatéraux des autres ; toutefois en laissant de côté l'aspect général de ces choses, je parlerai ensuite de chacun en particulier.</p>
<p>[Omnis cantus regularis debet in 10 vocibus contineri]</p>	<p>[Tout chant régulier doit être maintenu en 10 voix...]</p>
<p>[C f.16v] Omnis vero cantus regularis debet in 10 vocibus contineri. Si vero plures habeat, irregularis merito dici potest. Et de hijs sunt quamplures cantus ecclesiastici, puta Kyrie, Graduale seu responsoria, Tractus, prose, hymni, et plures alii, qui plures quam 10 continent in se voces ; hoc est, inter vocem eorum inferiorem et superiorem inclusive sunt plures quam 10 voces.</p>	<p>Donc, tout chant régulier doit être maintenu en dix voix. S'il en présente davantage, on peut à juste titre le dire <i>irrégulier</i>. Et à propos de ces choses il existe de nombreux chants d'église, par exemple des <i>kyrie</i>, <i>graduel</i> ou <i>répons</i>, <i>traits</i>, <i>proses</i>, <i>hymnes</i> et bien d'autres encore qui renferment en eux plus de dix voix – c'est-à-dire qu'il y a plus de dix voix incluant leur voix inférieure et supérieure.</p>
<p>[De autenticorumque plagalium tonorum ambitu...]</p>	<p>[De l'ambitus des tons authentiques et plagaux...]</p>
<p>Preterea quilibet autenticus tonus potest ascendere usque ad nonam vocem supra finem suum et tantum unam descendere sub fine. Quilibet plagalis tonus solum debet attingere sextam vocem supra finem suum et descendere quintam sub fine.</p> <p>Sunt autem quidem cantus mixti, ita quod neque vere autentici toni neque vere plagales dici possunt. Et si tales sint de 7 vocibus, sic quod non ascendunt ultra sextam vocem supra finem neque descendunt ultra unam vocem sub fine, sine dubio erunt de tono autentico iudicandi. Sed si plusquam unam vocem tales cantus descenderint sub fine, tunc plagales toni procul dubio dici debent. Si [B p.11a] vero fuerint de pluribus vocibus, tunc videndum est de quo magis et frequentius participant, videlicet in ascendendo ultra sextam vocem supra finem, vel in descendendo ultra unam vocem sub fine, et secundum hoc iudicandi sunt cuius toni. Si autem proportionaliter se habeant, tunc autentici erunt toni.</p>	<p>En second lieu, chaque ton authentique peut monter jusqu'à la neuvième voix au-dessus de sa terminaison et descendre seulement d'une [voix] au-dessous. Chaque ton plagal peut seulement atteindre la sixième voix au-dessus de sa finale et descendre à la quinte au-dessous de sa terminaison.</p> <p>D'autre part, certains chants sont <i>mixtes</i>, c'est-à-dire que les tons ne peuvent être ni déterminés véritablement <i>authentiques</i> ni véritablement <i>plagaux</i>. Et si de tels chants ont sept voix au maximum, de sorte qu'ils ne montent pas au-delà de la sixième voix au-dessus de la finale ni ne descendent d'une seule voix au-dessous de la finale, ils seront sans doute considérés en ton authentique. Mais si des chants de ce genre descendent de plus qu'une voix au-dessous de la finale, alors ils doivent être considérés sans aucun doute en ton plagal. Mais s'ils ont davantage de voix, alors on doit regarder de quoi ils procèdent le plus et le plus souvent, c'est-à-dire en montant au-delà de la sixième voix au-dessus de la finale ou en descendant au-delà d'une voix au-dessous de la finale, et suivant cela on peut déterminer de quel ton ils sont. Cependant, s'ils se trouvent dans une moyenne proportionnée, alors ils seront de ton <i>authentique</i>.</p>
<p>Insuper volentes facere aliquem cantum toni autentici, specialiter ecclesiasticum, potest sepe et hilariter ascendere et descendere per 5 voces vel 6, et aliquando per 7 vel 8, sed raro.</p>	<p>De plus, il est possible que ceux voulant composer quelque chant de ton <i>authentique</i>, spécialement pour l'église, montent et descendent souvent et gaiement par cinq voix ou six⁶⁰, et quelquefois par sept ou huit (mais rarement).</p>

59 Cf Boèce, *De institutione musica* 4, XIV (XV dans l'édition Meyer).

60 Donc faire une quinte ou une sixte ascendante, voire une septième ou octave, ces dernières ayant pratiquement disparues des répertoires ultérieurs au 16e siècle.

<p>Sed plagalis toni aliquem cantum ecclesiasticum facere volens, rarissime debet ascendere et descendere per 5 voces ; potest tamen ascendere et descendere per 4 voces.</p>	<p>Mais celui qui souhaite faire un chant ecclésiastique de ton plagal doit très rarement monter et descendre par cinq voix ; il peut cependant monter et descendre par quatre voix.</p>
<p>Semper autem incipiendum est per aliquam litterarum tonis in speciali inferius assignatarum. De cantibus vero aliis, puta motetis et huiusdem, sciendum est quod in plagalibus eque bene potest ascendi et descendi per plures voces, sicut in autenticis dicitur ; eiam tenores sequi debere naturam cantuum ecclesiasticorum ; tamen aliter incipi possunt, hii quam illi similiter et finiri. [B p.11b]</p>	<p>D'autre part, on doit toujours commencer par l'une des lettres attribuée aux tons en particulier ci-dessous. Mais en ce qui concerne les autres [types de] chants, par exemple les motets et [autres] semblables, on doit savoir que dans les [tons] <i>plagaux</i>, il est également possible de monter et descendre par des voix en plus grand nombre, comme ce qui a été dit pour les <i>authentiques</i> ; même les teneurs doivent suivre la nature des chants d'église⁶¹ ; cependant elles peuvent être commencées différemment, et celles-ci peuvent être terminées semblablement comme eux.</p>
<p>[De litteris tonos finientibus...]</p>	<p>[Des lettres achevant les tons...]</p>
<p>Amplius autem determinando in speciali de unoquoque tonorum predictorum, sciendum est primo quod 4 sunt littere principales in quarum aliqua omnis cantus ecclesiasticus debet regulariter facere suum finem, videlicet D, E, F, et G graves.</p> <p>Unde omnis cantus ecclesiasticus primi vel secundi toni regulariter finiri debet in d gravi ; potest tamen licencialiter in a acuta finiri.</p> <p>Omnis eiam cantus ecclesiasticus tercii vel quarti toni finiri debet in e gravi ; tercius licencialiter [C f.17] in b acuta finiri potest, et quartus in a acuta, dum tamen ibi cantetur mi per b.</p> <p>Omnis autem cantus ecclesiasticus quinti vel sexti toni finiri debet regulariter in f gravi ; licencialiter tamen in c acuta potest finiri.</p> <p>Similiter omnis cantus ecclesiasticus septimi vel octavi toni debet regulariter in g gravi finiri ; tamen potest licencialiter in d acuta finiri.</p>	<p>En outre, pour déterminer en particulier chacun des tons mentionnés avant, il faut d'abord savoir qu'il y a quatre lettres principales dans lesquelles tout chant ecclésiastique par ailleurs doit régulièrement effectuer sa terminaison, c'est-à-dire D, E, F et G graves.</p> <p>Ainsi, tout chant ecclésiastique du premier ou deuxième ton doit régulièrement s'achever sur D grave ; il peut cependant être terminé par licence sur a aigu⁶².</p> <p>Aussi, tout chant ecclésiastique du troisième ou quatrième ton doit se terminer sur E grave ; le troisième peut s'achever par licence sur b aigu, et le quatrième sur a aigu, pourvu toutefois qu'il soit ici chanté par b (rond).</p> <p>Tout chant ecclésiastique du cinquième ou sixième ton doit régulièrement se terminer sur F grave ; il est toutefois possible de le terminer sur c aigu.</p> <p>Semblablement, tout chant ecclésiastique du septième ou huitième ton doit régulièrement s'achever sur G grave ; il est cependant possible de le terminer sur d aigu⁶³.</p>
<p>[De litteris principalibus vel initialibus quibusque tonis...]</p>	<p>[Des lettres fondamentales ou initiales pour chacun des tons...]</p>
<p>Primus insuper tonus in D gravi finiens habet 6 litteras principales seu iniciales, scilicet C, D, E, F, G graves et A acutam, et potest regulariter ascendere usque ad e acutam [B p.12a] et descendere usque ad C [L f.3v] gravem. Si vero plus descenderit, aut irregularis</p>	<p>De plus, le premier ton finissant sur D grave possède six lettres principales ou initiales, à savoir C, D, E, F, G graves et a aigu, et il peut régulièrement monter jusqu'au e aigu et descendre jusqu'au C grave. Mais s'il devait descendre davantage, soit il serait irrégulier, soit il serait mixte. De cette manière</p>

61 *Natura* au sens de caractère (tessiture, mélodie et style etc.) et aussi d'essence ou de naissance. La majeure partie des motets des 13e et 14e siècles emprunte une teneur issue du plain chant.

62 Plus particulier au deuxième ton, et qui permet au chant d'employer la 3e majeure inférieure à la finale. Cela entraîne par là l'usage du demi-ton sur le deuxième degré (voir par ex. le graduel du jour de Pâques « Haec dies » etc).

63 Ce qui suppose alors l'usage de la huitième *conjointe* citée plus haut.

<p>erit, aut mixtus. Idem suo modo intelligendum est de aliis tonis autenticis infrascriptis.</p>	<p>aussi on doit juger des autres tons <i>authentiques</i> décrits ci-dessous.</p>
<p>Secundus tonus etiam in D gravi finiens habet 4 litteras principales seu iniciales, scilicet a, c, d, et f graves, et potest regulariter ascendere usque ad b acutam et descendere usque ad Γ. Nota omnis cantus in d finiens non ascendens usque c acutam neque descendens in B gravem communis dicitur seu mixtus. Si vero non ascendat usque a acutam, nisi bina vice, nisi incipiat in G, erit secundi toni.</p>	<p>Le deuxième ton finissant aussi sur D grave possède quatre lettres principales ou initiales, à savoir A, C, D et F graves, et il peut régulièrement monter jusqu'à b aigu et descendre jusqu'à Γ. Notez que tout chant s'achevant sur D et ne montant pas jusqu'à c aigu ni ne descendant au B grave est dit <i>commun</i> ou <i>mixte</i>. Mais s'il ne monte pas jusqu'au a aigu, sauf à deux reprises, et à moins qu'il ne commence sur G, il sera du deuxième ton.</p>
<p>Tercius tonus autem in E gravi finiens habet 4 litteras principales seu iniciales, scilicet E, F, g graves, et C acutam, et ascendere potest regulariter usque f acutam et descendere usque D gravem.</p>	<p>D'autre part, le troisième ton s'achevant sur E grave possède quatre lettres principales ou initiales, à savoir E, F, G graves et c aigu, il peut régulièrement monter jusque f aigu et descendre jusqu'au D grave.</p>
<p>Quartus tonus in E gravi etiam finiens habet 5 litteras iniciales, scilicet C, D, E, F, et G graves, et potest regulariter ascendere usque ad c acutam et descendere usque ad A gravem. Si [B p.12b] quis autem cantus in E finiens non ascendat ultra c acutam, nec descendat in C gravem, erit mixtus, sed iudicandus tertii toni; si vero non ascendat usque B acutam, nisi duabus vicibus, erit quarti toni.</p>	<p>Le quatrième ton terminant aussi sur E grave possède cinq lettres initiales, à savoir C, D, E, F et G graves, et il peut régulièrement monter jusqu'au c aigu et descendre jusqu'au A grave. Cependant, si un chant terminant sur E ne monte pas au-delà de c aigu, ni ne descend au C grave, il sera mixte, mais il sera jugé en troisième ton ; s'il ne monte pas jusqu'au b aigu, si ce n'est à deux occasions, il sera du quatrième ton.</p>
<p>Quintus tonus in F gravi finiens habet 5 litteras principales sive iniciales, scilicet F, G graves, a, c, et f acutas, et potest regulariter ascendere usque g acutam et descendere usque E gravem.</p>	<p>Le cinquième ton terminant sur F grave possède cinq lettres principales ou initiales, à savoir F, G graves, a, c, f aigu, et il peut régulièrement monter jusqu'au g aigu et descendre jusqu'au E grave.</p>
<p>Sextus tonus etiam finiens in F gravi habet 4 litteras iniciales, scilicet C, D, F graves, et a acutam, et regulariter [C f.17v] ascendere potest usque d acutam et descendere usque b gravem. Si quis autem cantus in F finiens non ascendat ultra d acutam, nec descendat in D gravem, communis est, sed iudicandus quinti toni. Si vero non ascendat usque c acutam, nisi duabus vicibus, erit sexti toni.</p>	<p>Le sixième ton s'achevant aussi sur F grave a quatre lettres initiales, à savoir C, D, F graves et a aigu, et il peut régulièrement monter jusqu'à d aigu et descendre jusqu'à b grave. Toutefois, si un chant se terminant sur F et ne monte pas au-delà de d aigu ni ne descend au D grave, il est <i>commun</i>, mais à estimer en cinquième ton. Mais s'il ne monte pas jusqu'à c aigu, sauf à deux reprises, il sera en sixième ton.</p>
<p>Septimus tonus finiens in G gravi habet 5 litteras principales seu iniciales, scilicet G gravem, a, b, c, et d acutas, et potest ascendere regulariter usque ad a superacutam et descendere usque F [B p.13a] gravem.</p>	<p>Le septième ton finissant sur G grave possède cinq lettres principales ou initiales, à savoir G grave, a, b, c et d aigu, et il peut monter régulièrement jusqu'au a suraigu et descendre jusqu'au F grave.</p>
<p>Qctavus tonus etiam in G gravi finiens habet 6 litteras iniciales, scilicet C, D, F, G graves, a, et c acutas, et regulariter ascendere potest usque e acutam et descendere usque C gravem. Si quis autem cantus in G gravi non incipiens in F non ascendat ultra e acutam nec descendat in E gravem, mixtus est, sed iudicandus septimi toni. Si autem non ascendat in d acutam, nisi bina vice, erit octavi toni.</p>	<p>Le huitième ton terminant aussi sur G grave possède six lettres initiales, à savoir C, D, F, G graves et a et c aigus, et il peut régulièrement monter jusqu'au e aigu et descendre jusqu'au C grave. Toutefois, si un chant finissant sur G grave et ne commençant pas sur F ne monte pas au-delà de e aigu ni ne descend au E grave, il est dit <i>mixte</i> mais jugé en septième ton. Cependant, s'il ne monte pas au d aigu, si ce n'est deux fois, il sera du huitième ton.</p>

<p style="text-align: center;">[Quomodo in antiphonarum fine formulae <i>Euouae</i> iungunt?]</p>	<p style="text-align: center;">[Comment s'unissent les formules <i>Euouae</i> à la fin des antiennes ?]</p>
<p>Preterea, cum in finibus antiphonarum ponatur communiter <i>Euouae</i>, sciendum est quod primus tonus habet a fine usque <i>Euouae</i> quintam vocem in elevatione, scilicet de re in la. Secundus tonus habet terciam, scilicet re fa. Tercius tonus habet sextam, scilicet mi fa. Quartus tonus habet quartam, scilicet mi la. Quintus habet quintam, scilicet fa fa. Sextus habet terciam, scilicet fa la. Septimus habet quintam, scilicet ut sol. Octavus habet quartam, scilicet ut fa; et hec patent per hos versus:</p>	<p>De plus, lorsque à la fin des antiennes on place ordinairement <i>Euouae</i>⁶⁴, il faut savoir que le premier ton a depuis la fin jusqu'à <i>Euouae</i> une quinte par mouvement ascendant, à savoir de ré à la. Le deuxième ton a une tierce, à savoir de ré à fa. Le troisième ton a une sixte, à savoir de mi à fa⁶⁵. Le quatrième ton en a une quarte, à savoir de mi à la. Le cinquième ton a une quinte, à savoir de fa à fa. Le sixième en a une tierce, c'est-à-dire de de fa à la. Le septième a quinte, à savoir de ut à sol. Le huitième en a une quarte, à savoir de ut à fa ; et ces choses-là sont exposées à travers ces vers :</p>
<p>Pri re la, se re fa,</p>	<p>Pri ré-la, se ré-fa⁶⁶</p>
<p>Ter mi fa, quar quoque mi la,</p>	<p>Ter mi-fa, quar quoque mi-la,</p>
<p>Quin fa fa, sex fa la,</p>	<p>Quin fa-fa⁶⁷, sex fa-la,</p>
<p>Sep [B p.13b] ut sol, oc tenet ut fa.</p>	<p>Sep ut-sol, oc tenet ut-fa.</p>
<p style="text-align: center;">[Quomodo antiphonarum psalmos incipere ?]</p>	<p style="text-align: center;">[Comment débiter les psaumes des antiennes ?]</p>
<p>De inceptionibus autem psalmorum dantur hii versus :</p>	<p>De plus, concernant les commencements de psaumes, on donne ces vers⁶⁸ :</p>
<p>Primus cum sexto fa sol la semper habeto⁶⁹,</p>	<p>Premier, sixième : <i>fa sol la</i>, toujours tu auras,</p>
<p>Tercius octavus ut re fa, sicque secundus,</p>	<p>Troisième, huitième : <i>ut ré fa</i>, comme au deuxième,</p>
<p>La sol la quartus, ut mi sol sit tibi quintus,</p>	<p>Quatrième : <i>la sol la</i> ; que <i>ut mi sol</i> soit ton cinquième !</p>
<p>Sep fa mi fa sol, sic omnis esse recorder.</p>	<p>Septième : <i>fa mi fa sol</i>, ainsi je me souviens de tout.</p>
<p>Nota tamen quod secundus et octavus in psalmis solennibus, scilicet <i>Benedictus</i>, <i>Magnificat</i>, et in Introitu Misse, incipi debent per ut re ut fa, septimus autem per ut fa mi fa sol.</p>	<p>Notez cependant que dans les psaumes solennels, à savoir <i>Benedictus</i>, <i>Magnificat</i>, et dans l'introït de la messe, les second et huitième ton doivent être commencés par <i>ut ré ut fa</i>, mais le septième par <i>ut fa mi fa sol</i>.</p>

64 *Euouae* : abréviation de *seculorum amen* par les seules voyelles, conclusion formulaire commune aux antiennes des offices selon leur ton. L'auteur évoque ici l'intervalle mélodique qui sépare la finale de l'antienne à la première note du commencement de la formule, laquelle correspond à la teneur du mode ou du ton.

65 De nature à b carré : mi fa signifie une 6^{te} mineure ascendante. C'est aussi le cas de l'intervalle de quinte fa fa qui suit.

66 Les pentamètres latins sont peu traduisibles rythmiquement en français. La version latine semble préférable à scander et chanter en anapeste !

67 Fa fa forme une quinte depuis nature à b carré.

68 Concerne les psalmodies ordinaires.

69 Les hexamètres léonins efficaces rythmiquement en latins (type dactyle, spondée/dactyle, spondée, spondée, dactyle, spondée) sont ici peu traduisibles en français.

[...deinde mediationes modulare...]	[...puis faire les cadences intermédiaires...]
De mediacionibus psalmodum dantur hii versus :	Au sujet des cadences médianes de psaumes, on donne ces vers :
Septimus et sextus dant fa mi re mi, quoque primus,	Les septième et sixième donnent <i>fa mi ré mi</i> , le premier aussi ;
Quintus et octavus dant fa sol fa, quoque secundus,	Le cinquième et le huitième donnent <i>fa sol fa</i> , le second aussi ;
Sol fa mi fa ternus, re ut re mi reque quaternus.	<i>Sol fa mi fa</i> le troisième, et <i>ré ut ré mi</i> au sujet du quatrième.
Nota tamen quod in pluribus locis in primo et sexto tono fa non ponitur. [C f.18] Primus et sextus in <i>Benedictus</i> et <i>Magnificat</i> mediantur per la sol sol la mi fa mi re re mi ; et septimus per sol la mi fa mi mi re re mi. Item secundus et octavus habent in <i>Benedictus</i> et <i>Magnificat</i> fa mi fa sol sol fa sol fa ; [B p.14a] et tercius sol fa mi re re fa ; et quartus la sol sol ut mi mi re mi re.	Notez cependant que dans le premier et le sixième ton le <i>fa</i> n'est pas placé à plusieurs endroits ⁷⁰ . Dans <i>Benedictus</i> et <i>Magnificat</i> , les premier et sixième [tons] sont partagés par <i>la sol sol la mi fa mi ré ré mi</i> ⁷¹ , et le septième par <i>sol la mi fa mi mi ré ré mi</i> ⁷² . De même, les deuxième et huitième [tons] ont dans <i>Benedictus</i> et <i>Magnificat</i> : <i>fa mi fa sol sol fa sol fa</i> ⁷³ ; et le troisième <i>sol fa-mi ré ré fa</i> ⁷⁴ ; le quatrième <i>la sol sol ut mi mi ré mi ré</i> ⁷⁵ .
[...et psalmos finire]	[...et terminer les psaumes]
Fines autem omnes ipsorum psalmodum semper dicendi sunt, prout Euouae demonstrant, et hec Euouae debent sic regulariter terminari, ut post eorum finem congrua fieri possit inceptio antiphonarum.	D'autre part, toutes les terminaisons des psaumes eux-mêmes doivent toujours être chantées comme l'indiquent les <i>Euouae</i> , et ces <i>Euouae</i> doivent ainsi être régulièrement terminés, de sorte qu'après leur fin il soit possible de faire un début convenable des antiphones.
[Tonos noscere in cantibus...]	[Apprendre à reconnaître les tons dans les chansons...]
R estat et nunc quidem de cantibus aliis, puta motetis, baladis, et huiusmodi, de quibus tonis sive modis iudicandi fuerint aliqua declarare. Sit igitur finale iudicium omnium tonorum seu modorum cuiuslibet cantus, videlicet motetorum, baladarum, rondellorum, virelletorum, et huiusmodi istud.	M ais il reste encore à présent à expliquer par quelque moyen à propos des autres chants, par exemples les motets , les ballades (et ceux de cette sorte), de quel ton ou quel mode il appartient de les juger parmi ceux-ci. En conséquence, que l'évaluation finale de tous les tons ou modes de n'importe quel chant, à savoir des motets , ballades , rondeaux , virelais (et de ce genre) soit celle-ci :
Primo quod omnis cantus [L f.4] huiusmodi finiens in re quocumque, aut finiens in sol B quadrati, aut in la naturale, aut in sol vel in la B mollis, est primi vel secundi	D'abord à savoir que tout chant de ce genre s'achevant sur ré en quelque lieu (soit finissant sur <i>sol</i> par b carré ⁷⁶ , ou bien sur <i>la</i> par nature, ou bien sur <i>sol</i> ou <i>la</i> par b mou), est en premier

70 Manière de dire que la formule de *mediatio*, identique pour ces deux tons (fa mi re mi), utilise la même hauteur fa sur la même clé (traduit en lettre-clés : b a G a) contrairement au septième ton qui reprend la même formule dans les mêmes voix mais dans des clés différentes à la quinte supérieure (f e d e).

71 Exemple comprenant un changement hexacordal. En lettres : a G G a h c c a a h.

72 Suppose un changement de propriété. En lettres : d e e f e e d d e.

73 Pour le deuxième ton par nature, en lettres : F E F G G F G F. Pour le huitième par b carré : c h c d d c d c.

74 Par b carré, ou en lettres : d c h a a c.

75 De nature à b carré, en lettres : a G G G h h a h a.

76 Successivement : 1ère déduction par b carré, 2e déduction par nature, 3e déduction par b rond. Les lettres de terminaison mentionnées ici sont successivement : D, a, c ou d selon la transposition de la finale originelle. Observons que la finale c rend ces tons possibles par l'emploi de la troisième conjointe.

toni.	ou deuxième ton.
Item omnis cantus huiusmodi finiens in mi quocumque, aut finiens in la B quadrati, est tercii vel quarti toni.	De même, tout chant de ce genre s'achevant sur mi, en quelque lieu (ou bien finissant sur la par b carré) est en troisième ou quatrième ton.
Item omnis cantus huiusmodi finiens in fa naturale, aut finiens in fa vel in ut B mollis, est quinti vel sexti [B p.14b] toni.	De même, tout chant de ce genre s'achevant sur fa par nature (ou bien finissant sur fa ou sur b rond ⁷⁷) est en cinquième ou sixième ton.
Item omnis cantus finiens in sol vel in ut naturale, aut finiens in fa vel in ut B quadrati, est septimi vel octavi toni. ⁷⁸	De même, tout chant s'achevant sur sol ou sur ut par nature (ou bien finissant sur fa ou ut par b carré ⁷⁹) est du septième ou du huitième ton.
De requisitis igitur ad planum cantum et coniunctas, similiter ad noticias tonorum seu modorum ipsorum cantuum breviter declarato, videantur exempla de ipsis cantibus infrascripta.	En conséquence, ayant brièvement expliqué les exigences attachées au plain chant et ses conjointes, et semblablement aux rôles des tons ou des modes de leurs chansons, que l'on observe des exemples des chansons elles-mêmes notés ci-dessous. [B p.15]

77 S'achevant sur b rond dans la 3e ou 7e conjointe.

78 Ici, [C] omet tous les exemples de déductions et de conjointes et exercices de solmisation présentés dans [B] et [L]. Le copiste de [C] a placé ici en substitution le 5e et dernier traité de [B] que nous laissons dans sa disposition. Le texte de [C] se poursuit ainsi directement avec : [Il reste à examiner les 14 intervalles \[mé-lodiques\]...](#)

79 Ce qui suppose l'usage du b rond pour terminer sur ut par nature.

[Declaratio manusque septimae deductionum...]

E-la
D-la-sol
C-sol-fa
B-fa-b-mi
a-la-mi-re
G-sol-re-ut
F-fa-ut
E-la-mi
D-la-sol-re
C-sol-fa-ut
B-fa-b-mi
a-la-mi-re
G-sol-re-ut
F-fa-ut
E-la-mi
D-sol-re
C-fa-ut
B-mi
a-re
F-ut

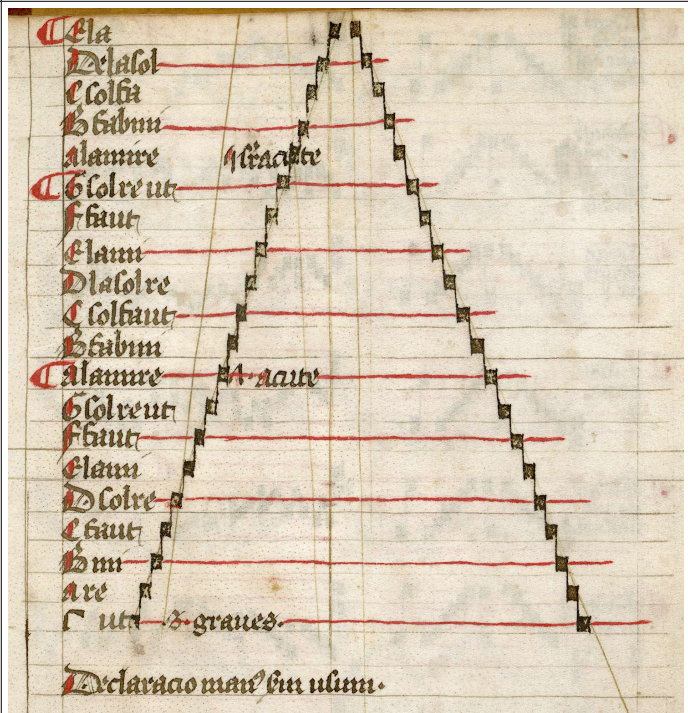
5 suraiguës

7 aiguës

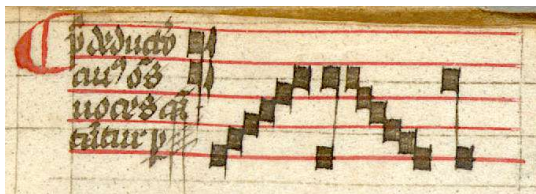
8 graves

Exposition de la main selon la tradition.

[Exposition de la main et des sept déductions...]



US-BEm 744 p.15
Declaratio manus secundum usum.



US-BEm 744 p.16a

Prima deducio cuius omnes voces cantantur per H.

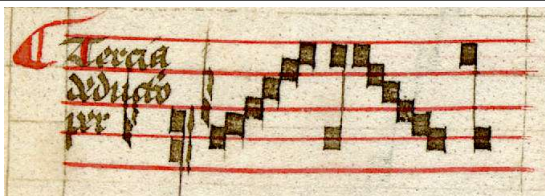
Première déduction dont toutes les voix sont chantées par H.



US-BEm 744 p.16a

Secunda deducio cuius omnes voces cantantur per naturam

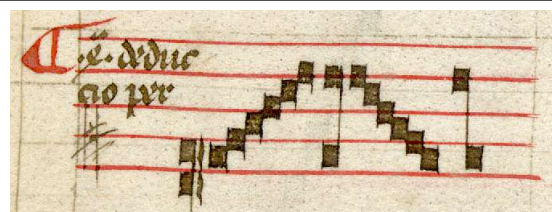
Deuxième déduction dont toutes les voix sont chantées par nature.



US-BEm 744 p.16a

Tercia deducio per b

Troisième déduction par b rond.



US-BEm 744 p.16a

Quarta deducio per H.

Quatrième déduction par H.



US-BEm 744 p.16a

Quinta deduccio per naturam

Cinquième déduction par nature.



US-BEm 744 p.16a

Sexta deduccio per b

Sixième déduction par b rond.



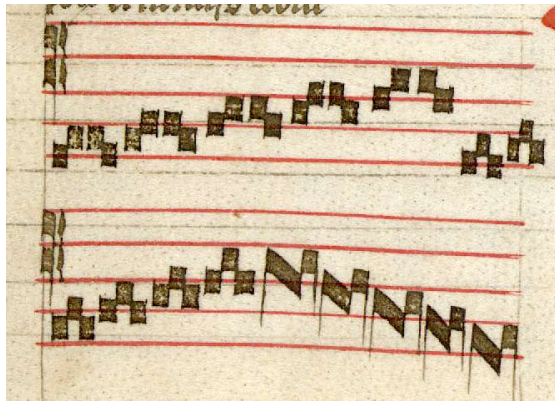
GB-Lbl Add 23220 f.4r

Septima deduccio [per H]

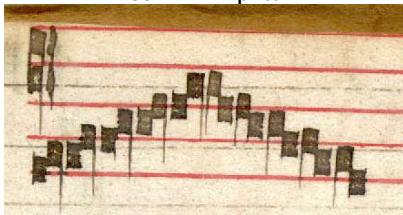
Septième déduction [par H].

**[Exercitones ad gradus
indiscendum in una
deductione...]**

[L f.4v] Opus quinque graduum coniunctim et divisim in prima deduccione et similiter posset fieri in aliis deduccionibus.



US-BEm 744 p.16a



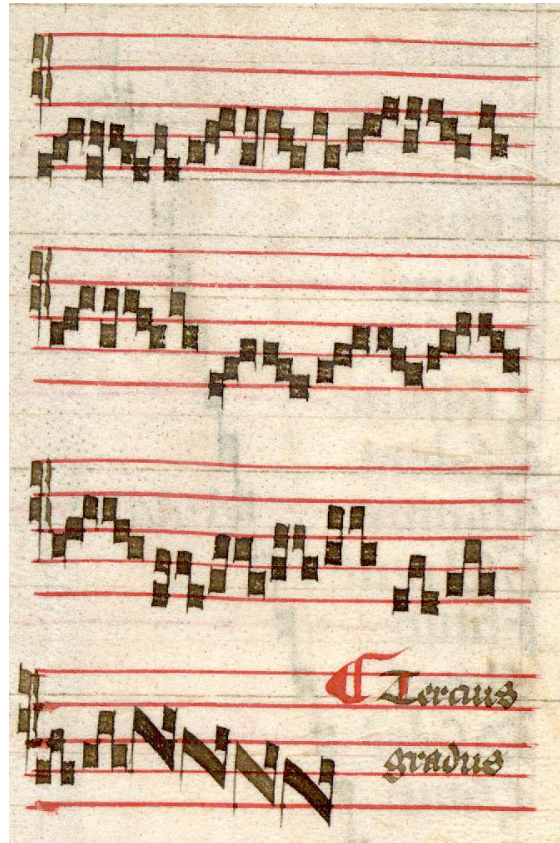
US-BEm 744 p.16b

[Primus gradus]

[Premier intervalle]

**[Exercices pour apprendre à
fond les intervalles dans une
seule déduction...]**

On a besoin de cinq intervalles conjointement et disjointement dans la première déduction, et cela peut être pratiqué semblablement dans les autres déductions :



US-BEm 744 p.16b

Secundus gradus

Deuxième intervalle



GB-Lbl Add 23220 f.4v⁸⁰

80 La copie de [L] (citée ici pour le premier intervalle) ne présente pas de différence notable avec [B] et nous en faisons ici l'économie pour gagner en concision.



US-BEm 744 p.16b

Tercius gradus

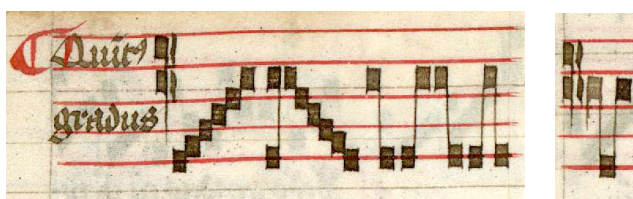
Troisième intervalle



US-BEm 744 p.16b

Quartus gradus

Quatrième intervalle



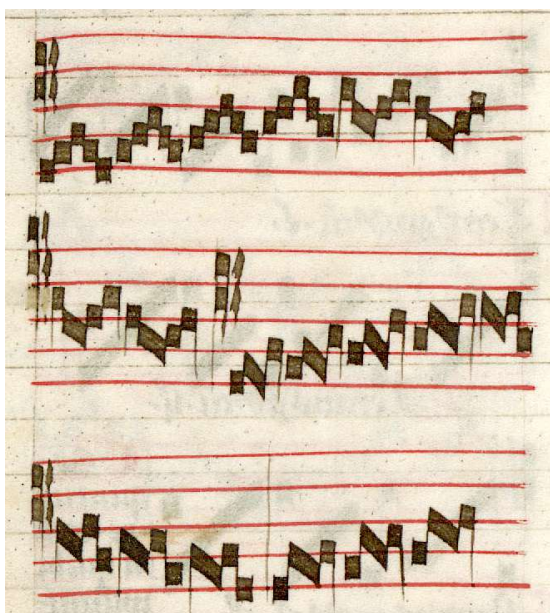
US-BEm 744 p.17a

Quintus gradus

Cinquième intervalle

[B p.17a] Mixtionem graduum predictorum ad invicem.

Mélange des intervalles précités à tour de rôle.



US-BEm 744 p.17a

Primus gradus cum secundo



US-BEm 744 p.17a

Premier intervalle avec le second⁸¹

81 On remarque une erreur de copie dans la dernière ordonnance descendante que le copiste de GB-Lbl Add 23220 (f.5r) a su corriger.



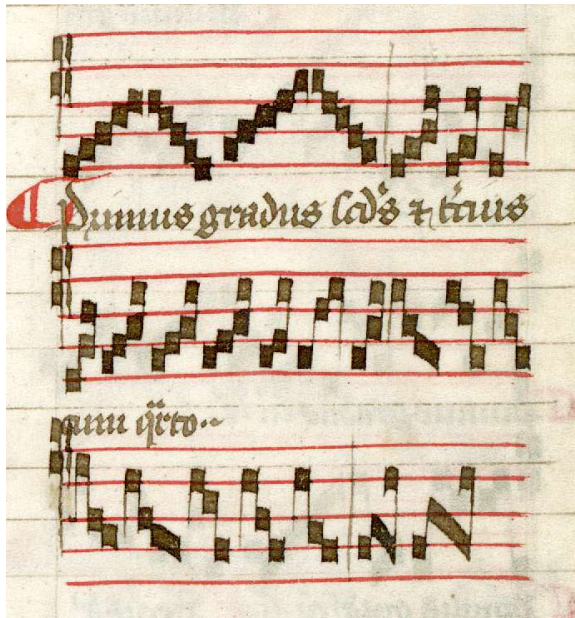
US-BEm 744 p.17a & b

Primus gradus et secundus cum tercio [L. f.4]



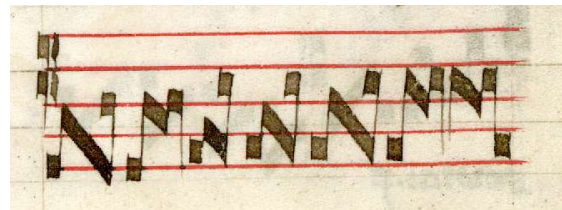
US-BEm 744 p.17b

Premier et deuxième intervalles avec le troisième.



US-BEm 744 p.17b

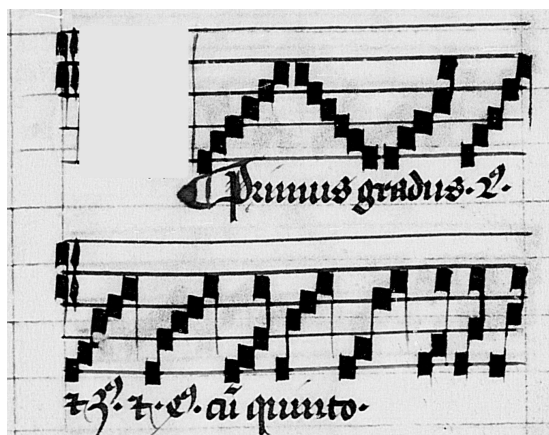
Primus gradus, secundus, et tercius cum quarto



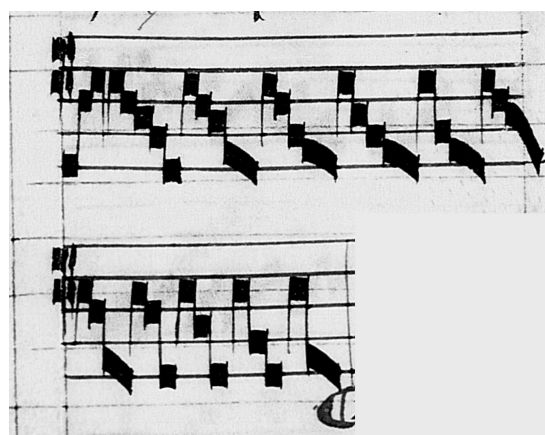
US-BEm 744 p.17b & 18a⁸²

Premier, deuxième et troisième intervalles avec le quatrième

82 Pour plus de clarté, ici et après nous masquons sur la portée ce qui n'appartient pas à l'exercice proposé.



US-BEm 744 p.18a



US-BEm 744 p.18a

Primus gradus, secundus, et tercius, et quartus cum quinto **Premier, deuxième et troisième et quatrième intervalles avec le cinquième.**



US-BEm 744 p.18a

Primus gradus cum tertio **Premier intervalle avec le troisième**



US-BEm 744 p.18a

Primus gradus cum quarto **Premier intervalle avec le quatrième**



US-BEm 744 p.18a

Primus gradus cum quinto **Premier intervalle avec le cinquième**



US-BEm 744 p.18a

Secundo gradus cum tertio **[L f.5v] Deuxième intervalle avec le troisième**



US-BEm 744 p.18b

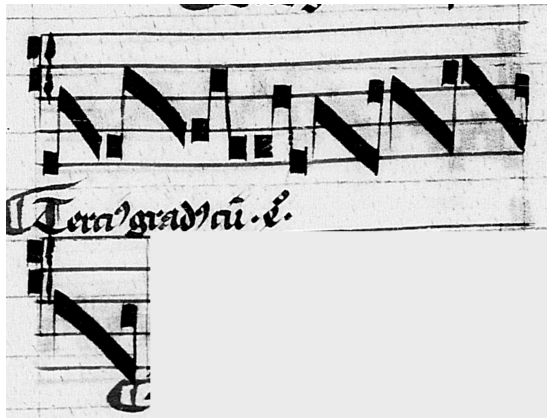
Secundo gradus cum quarto **Deuxième intervalle avec le quatrième**



US-BEm 744 p.18b

Secundo gradus cum quinto **Deuxième intervalle avec le cinquième**

US-BEm 744 p.18b



US-BEm 744 p.18b

Tercius gradus cum quarto **Troisième intervalle avec le quatrième**



US-BEm 744 p.18b

Tercius gradus cum quinta **Troisième intervalle avec le cinquième**



US-BEm 744 p.18b

Quartus gradus cum quinto **Quatrième intervalle avec le cinquième**

[De 14 locis mutationum...]

[Des 14 lieux de mutations...]

Sequuntur 14 loca in quibus possunt fieri mutationes de voce in vocem ad ascendendum vel descendendum de una deducione in aliam.

Il s'en suit des quatorze lieux dans lesquels peuvent se produire les changements de voix en voix pour monter ou descendre d'une déduction à une autre.



US-BEm 744 p.18b

Primus locus est in C-fa-ut⁸³

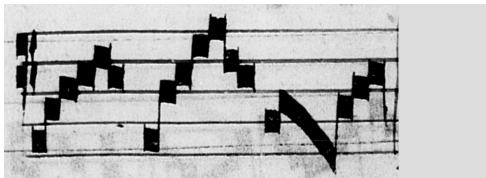
Le premier lieu est sur C-fa-ut



US-BEm 744 p.18b

Secundus locus est in D-sol-re

Le deuxième lieu est sur D-sol-ré



US-BEm 744 p.18b

Tercius locus est in E-la-mi basso

Le troisième lieu est sur E-la-mi basse

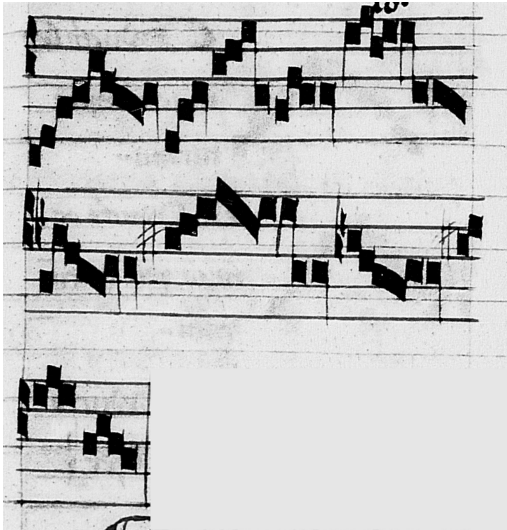


US-BEm 744 p.19a

Quartus est in F-fa-ut basso

Le quatrième est sur F-fa-ut basse.

83 C-à-d : en principe *fa* pour descendre, *ut* pour monter etc.



US-BEm 744 p.19a

Quintus locus est in G-sol-re-ut basso

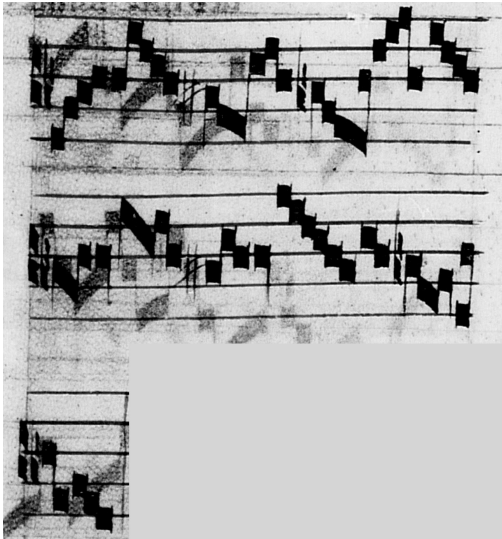
Le cinquième est sur G-sol-ré-ut basse



US-BEm 744 p.19a

Quintus locus est in a-la-mi-re basso

Le sixième lieu est sur a-la-mi-ré basse



US-BEm 744 p.19a

Septimus locus est in c-sol-fa-ut

Le septième lieu est sur c-sol-fa-ut



US-BEm 744 p.19a

US-BEm 744 p.19b

Octavus locus est in d-la-sol-re

Le huitième lieu est sur d-la-sol-ré



US-BEm 744 p.19b

Nonus locus est in E-la-mi alto

Le neuvième lieu est sur e-la-mi-aigu



US-BEm 744 p.19b

Decimus locus est in F-fa-ut alto

Le dixième lieu est sur f-fa-ut aigu



BEm 744 p.19b

Undecimus locus est in G-sol-re-ut alto

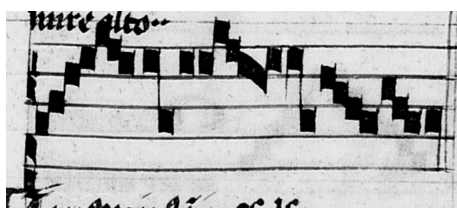
Le onzième lieu est sur G-sol-ré-ut aigu



UEm 744 p.19b

Duodecimus locus est in A-la-mi-re alto

Le douzième lieu est sur a-la-mi-ré [sur]aigu.



US-BEm 744 p.19b

Terciusdecimus locus est in C-sol-fa

Le treizième lieu est sur C-sol-fa [suraigu]



US-BEm 744 p.19b

Quartusdecimus est in D-la-sol

Le quatorzième est sur d-la-sol

[B p.20a] [L f.6]⁸⁴ Hic sequuntur aliquae disiunctae notabiles valde :

Ici suivent quelques changements disjoints assez remarquables :

84 [L] : Sequitur de disiunctis notarum promissum superius.

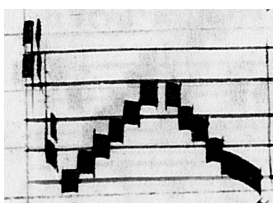


US-BEm 744 p.20a

(Ici suivent quelques changements disjoints assurément remarquables...)

Sequuntur deducciones coniunctarum...

Les déductions des conjointes suivent...



US-BEm 744 p.20a

Deduccio prime coniuncte secundum artem.

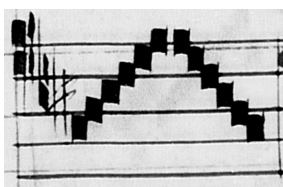
Première déduction conjointe *selon la théorie*⁸⁵.



US-BEm 744 p.20a

Deduccio prime coniuncte cuius omnes voces cantantur per b secundum usum

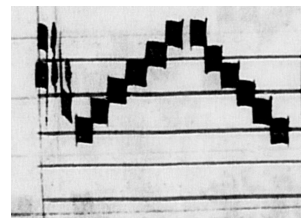
Première déduction conjointe dont on chante toutes les voix par b⁸⁶ [rond] *selon la tradition*.



US-BEm 744 p.20a

Deduccio secunde coniuncte per #

Deuxième déduction conjointe par H (b carré)⁸⁷.



US-BEm 744 p.20a

Deduccio terciæ [coniuncte] per naturam

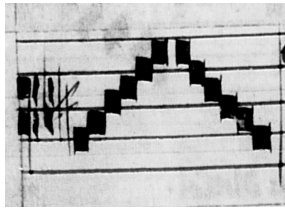
Troisième déduction [conjointe] par nature⁸⁸.

85 Le demi-ton mi-fa se dit entre Γ et A graves (fa sur A grave).

86 Le demi-ton mi-fa se dit entre A et B graves (fa sur B grave abaissé. C'est la déduction de l'hexacorde par b mou à l'octave inférieure).

87 Le demi-ton mi-fa se dit entre C et D graves (fa sur D grave).

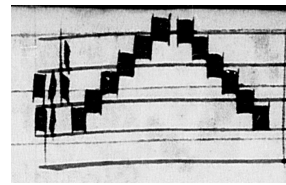
88 Le demi-ton mi-fa se dit entre D et E graves (fa sur E grave abaissé).



US-BEm 744 p.20a

Deduccio quarte [coniuncte] per naturam

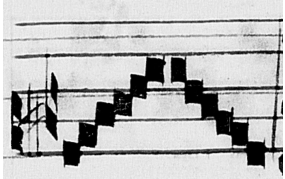
Quatrième déduction [conjointe] par nature⁸⁹.



US-BEm 744 p.20b

Deduccio quinte [coniuncte] per b.

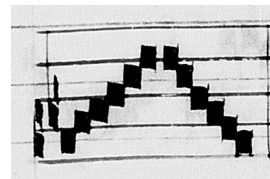
Cinquième déduction [conjointe] par b⁹⁰.



US-BEm 744 p.20b

Deduccio sexte [coniuncte] per #.

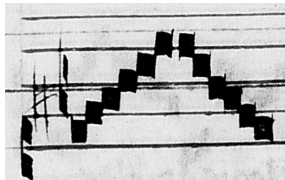
Sixième déduction [conjointe] par H (b carré)⁹¹.



US-BEm 744 p.20b

Deduccio septime [coniuncte] per naturam.

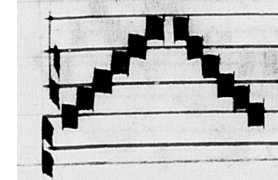
Septième déduction [conjointe] par nature.⁹²



US-BEm 744 p.20b

Deduccio octave [coniuncte] per naturam.

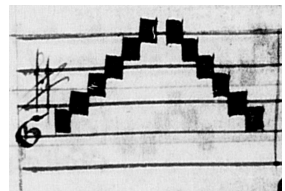
Huitième déduction [conjointe] par nature.⁹³



US-BEm 744 p.20b

Deduccio none [coniuncte] per b.

Neuvième déduction [conjointe] par b.⁹⁴



US-BEm 744 p.20b

Deduccio decime [coniuncte] B quadrum.

Dixième déduction [conjointe] par b carré (H).⁹⁵

**Hic sequuntur omnes
mutaciones ipsarum
coniunctarum :**

**Ici suivent tous les
changements de ces
conjointes :**

89 Le demi-ton mi-fa se dit entre F et G graves (fa sur G grave).

90 Le demi-ton mi-fa se dit entre G grave et a aigu (fa sur a aigu). C'est la première déduction conjointe à l'octave supérieure.

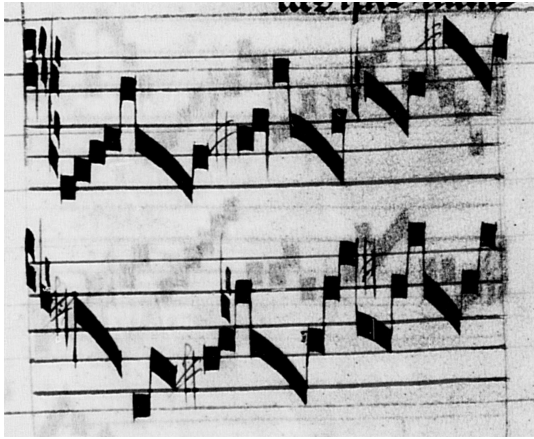
91 Le demi-ton mi-fa se dit entre c et d aigu (fa sur d aigu). C'est la deuxième déduction conjointe à l'octave supérieure.

92 Le demi-ton mi-fa se dit entre d et e aigu (fa sur e aigu abaissé). C'est la troisième déduction conjointe à l'octave supérieure.

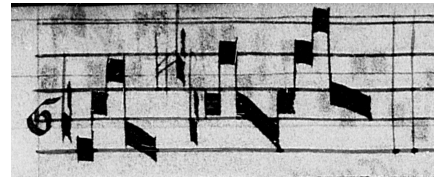
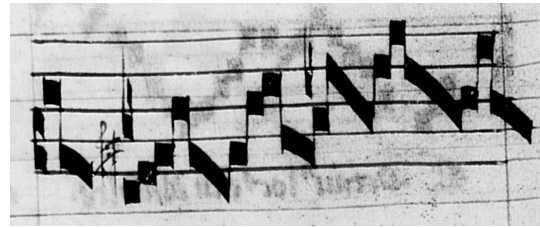
93 Le demi-ton mi-fa se dit entre f et g aigu (fa sur g aigu). C'est la quatrième déduction conjointe à l'octave supérieure.

94 Le demi-ton mi-fa se dit entre g et a aigu (fa sur a aigu). C'est la cinquième déduction conjointe à l'octave supérieure.

95 Le demi-ton mi-fa se dit entre c suraigu et d suraigu (fa sur d). C'est la cinquième déduction conjointe à l'octave supérieure.



US-BEm 744 p.20b⁹⁶



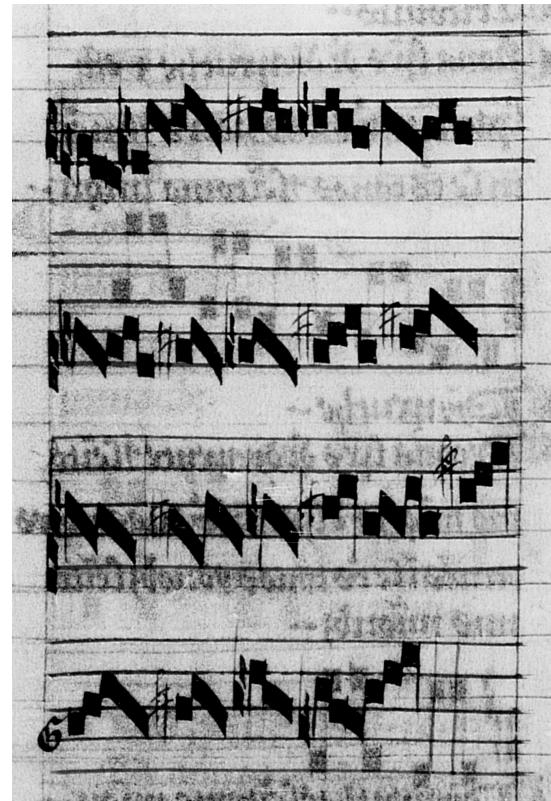
US-BEm 744 p.20b & 21a

Mixtiones coniunctarum cum aliis cantibus et inter se :

Mélanges de conjointes avec d'autres chants aussi entre-eux :



US-BEm 744 p.21a



US-BEm 744 p.21a

96 Ces mutations de conjointes en conjointes ne sont pas aisées. Nous en proposons une analyse en [Annexe 3 : solmisation des changements de conjointes...](#)



US-BEm744 p.21b

Attende diligenter ad transposiciones et mutaciones istarum clavium:

Observe attentivement les transpositions et changements de ces clés⁹⁷ :

Sequitur videre de 14 speciebus...

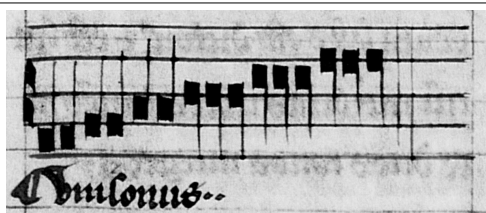
Il reste à examiner les 14 intervalles [mélodiques]...

[B p.21b] [L f.6v] [C f.18v] Sequitur videre de 14 speciebus seu maneriebus diferencialibus infra dyapason inclusive contentis.

Il reste à examiner les quatorze intervalles (ou rapports) différentiels renfermés à l'intérieur de l'octave (comprise).

Et prima est unisonus, et est quando due vel plures voces sunt⁹⁸ in eodem loco omnino, et dicitur unisonus, quasi unus sonus a quo non sit progressio.

Le premier est l'**unisson**, et il apparaît lorsque deux ou plusieurs voix sont complètement sur le même lieu, et on l'appelle *unisson*, pour ainsi dire *un seul son* depuis lequel il n'y a pas de mouvement :



US-BEm 744 p.21b



I-CATc D 39 f.18v


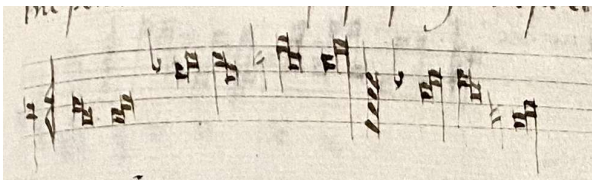
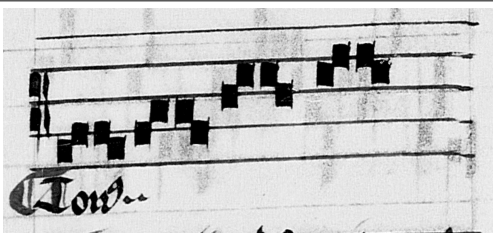
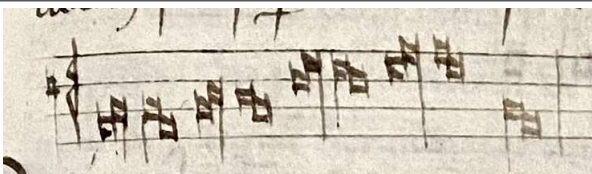


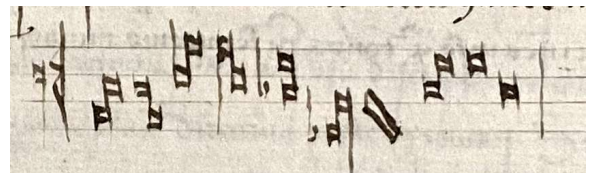
Secunda species est semitonium, quod est duplex, scilicet maius et minus ; [C f.19] hic ponitur minus, et est spacium imperfectum duarum vocum sese immediate sequentium, quod non licet dividi secundum vocem hominis aut ponere medium, et est frequenter inter mi et fa et e converso.

Le deuxième intervalle est le **demi-ton**, lequel est double, à savoir **majeur** et **mineur**. Ici nous considérons le [demi-ton] *mineur*⁹⁹, et c'est l'espace imparfait de deux voix se suivant immédiatement, en ce qu'il n'est pas possible de le diviser selon la voix humaine ou d'en proposer un milieu ; et il se **trouve fréquemment entre mi et fa** (et inversement) :

97 En dépit des changements systématiques de clés, l'exemple proposé est tout à fait chantable !

98 [C] f.18v précise : *sunt in eodem sono sive in eodem loco...*


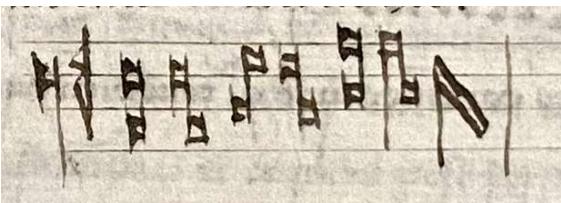


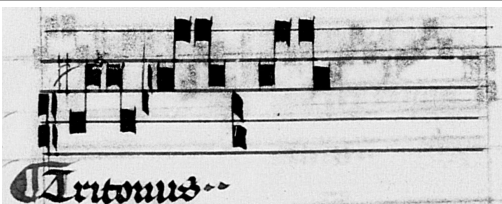
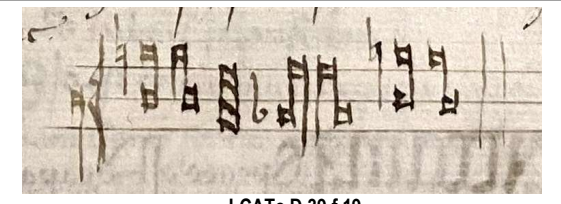

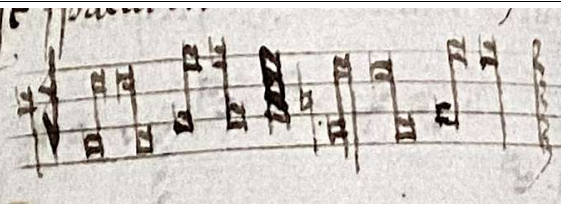

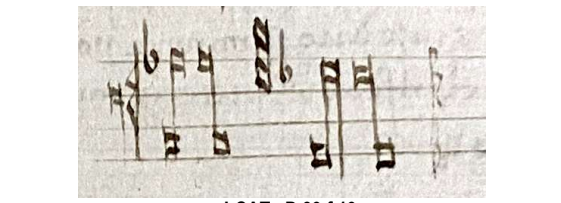
99 C-à-d le demi-ton diatonique *mi fa*. Le demi-ton majeur est le demi-ton chromatique (ex b-rond, b-carré). Voir plus haut : [De l'effet des signes b rond et b carré...]

 <p>US-BEm744 p.22a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>[B p.22a] Tercia species est tonus, et est spacium perfectum duarum vocum sese immediate sequencium, continens in se duo semitonia non equalia, et est inter omnem vocem et proximam sibi superiorem vel inferiorem, preterquam inter mi et fa.</p>	<p>Le troisième intervalle est le ton, et c'est l'espace parfait de deux voix se suivant immédiatement, contenant en lui deux demi-tons non égaux¹⁰⁰, et il existe entre toute voix et sa voix la plus proche supérieure ou inférieure excepté entre mi et fa.</p>
 <p>US-BEm 744 p.22a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>Quarta species dicitur semiditonus, et est spacium inter duas voces continens in se tonum cum semitono minori.</p>	<p>Le quatrième intervalle est appelé la tierce mineure (<i>semiditonus</i>), et c'est l'espace entre deux voix renfermant un ton avec un demi-ton mineur en lui¹⁰¹ :</p>
 <p>US-BEm 744 p.22a</p>	<p>(exemple manquant)</p> <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>Quinta species est ditonus, et est spacium inter duas voces continens in se duos tonos integros.</p>	<p>Le cinquième intervalle est la tierce majeure (<i>ditonus</i>), et c'est l'espace entre deux voix contenant deux tons entiers en lui¹⁰² :</p>
 <p>US-BEm 744 p.22a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>Sexta species dicitur dyatessaron, et est spacium inter duas voces continens in se duos tonos cum semitono minori.</p>	<p>On appelle le sixième intervalle la quarte (<i>diatessaron</i>), et c'est l'espace entre deux voix contenant deux tons et un demi-ton mineur en lui :</p>

100 C-à-d un demi-ton majeur et un mineur. Pour plus d'explications, voir plus bas : [Erreur : source de la référence non trouvée](#) Le dernier exemple de [B] et l'avant dernier de [C] emploient la [Septième conjointe](#).


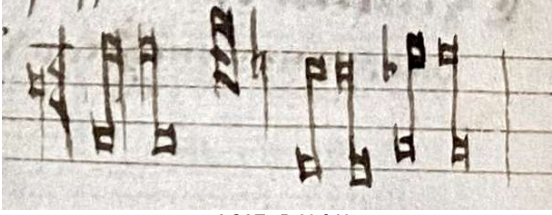

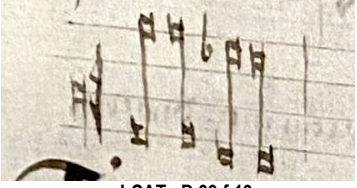

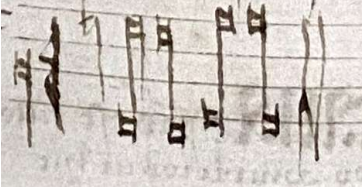

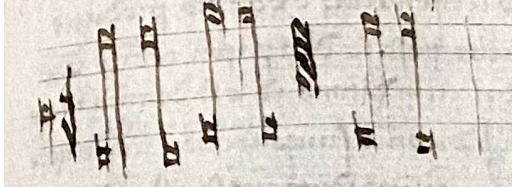
101 Le lecteur remarquera que le signe # indique la propriété b-carré pour les deux dernières tierces, et non pour le seul c devant lequel il est placé.

102 Là encore, le b-mou de US-BEm 744 indique la propriété pour les notes suivantes, signifiant que le dernier groupe doit être lu par b-mou (3ce majeure F-a), identique au deuxième groupe qui se trouve par nature, mais conservant le même intervalle dans cette propriété.

 <p>US-BEm 744 p.22b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>[B p.22b] Septima species dicitur ditonus semitonatus, et est spacium inter duas voces continens in se ditonum inter duo semitonia minora, existentem cum ipsis semitoniis.</p>	<p>Le septième intervalle s'appelle la quinte diminuée (<i>ditonus-semitonatus</i>) et c'est l'espace entre deux voix contenant en lui une tierce majeure entre deux demi-tons mineurs, et elle se montre avec ces demi-tons¹⁰³ :</p>
 <p>US-BEm 744 p.22b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>Octava species dicitur tritonus, et est spacium inter duas voces continens in se tres tonos completos.</p>	<p>Le huitième intervalle s'appelle le triton (<i>tritonus</i>) et c'est l'espace entre deux voix contenant en lui trois tons entiers :</p>
 <p>US-BEm 744 p.22b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19</p>
<p>[C f.19v] Nona species dicitur dyapente, et est spacium inter duas voces continens in se tres tonos cum semitonio minori.</p>	<p>Le neuvième intervalle s'appelle la quinte (<i>diapente</i>) et c'est l'espace contenant entre deux voix trois tons et un demi-ton mineur en lui :</p>
 <p>US-BEm 744 p.22b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19v</p>
<p>Decima species dicitur dyapente cum semitonio minori, et est spacium inter duas voces continens in se tres tonos cum duobus semitoniis minoribus.</p>	<p>Le dixième intervalle est appelé la sixte mineure (<i>diapente cum semitonio minori</i>) et c'est entre deux voix l'espace contenant en lui trois tons et deux demi-tons mineurs¹⁰⁴ :</p>
 <p>US-BEm 744 p.22b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19v</p>

103 Quelques erreurs : la copie de [B] n'indique pas le b rond nécessaire au deuxième groupe ; celle de [C] indique un b-mou initial au lieu d'un b-carré.

104 Là encore, le # de [B] dans le deuxième groupe signifie vraisemblablement la propriété par b-carré et n'affecte pas la hauteur du c-sol-fa-ut. On remarque l'emploi de la [Cinquième conjointe] dans le premier groupe de [C].

<p>[L f.7] Undecima species est dyapenthe cum tono, et est spacium inter duas voces continens in se 4 tonos cum semitonio minori.</p>	<p>Le onzième intervalle est la sixte majeure (<i>diapente cum tono</i>) et c'est entre deux voix l'espace contenant en lui quatre tons et un demi-ton mineur¹⁰⁵ :</p>
 <p>US-BEm 744 p.23a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19v</p>
<p>Duodecima species dicitur dyapenthe cum semiditono, et est spacium inter duas voces continens in se 4 tonos cum duobus semitoniis minoribus.</p>	<p>Le douzième intervalle est appelé la septième mineure (<i>diapente cum semiditono</i>) et c'est l'espace entre deux voix contenant quatre tons et deux demi-tons mineurs en lui :</p>
 <p>US-BEm 744 p.23a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19v</p>
<p>Terciadecima species dicitur dyapenthe cum ditono, et est spacium inter duas voces continens in se 5 tonos cum semitono minori.</p>	<p>Le treizième intervalle est nommé la septième majeure (<i>diapente cum ditono</i>) et c'est l'espace entre deux voix contenant cinq tons et un demi-ton mineur en lui¹⁰⁶ :</p>
 <p>US-BEm 744 p.23a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.19v</p>
<p>Quartadecima species dicitur dyapason, et est spacium inter [C f.20] duas voces continens in se 5 tonos cum duobus semitoniis minoribus.</p>	<p>Le quatorzième intervalle s'appelle l'octave (<i>diapente cum ditono</i>) et c'est l'espace entre deux voix contenant cinq tons et deux demi-tons mineurs en lui :</p>
 <p>US-BEm 744 p.23a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.20</p>
<p>Nota quod ultra dictas 14 species possent computari semitonium maius, [B p.23b] ditonus cum semitono maiori, et dyapenthe cum semitono maiori, seu tetratonus, et multe alie, si divideretur tam tonus quam semitonium per dyeses et commata, quas, quia bono modo notari non possent, hic ponere non curavi, et sic est finis primi tractatus¹⁰⁷.</p>	<p>Note qu'au-delà des quatorze intervalles énoncés, peuvent être ajoutés : le demi-ton majeur¹⁰⁸, la tierce augmentée¹⁰⁹, la quinte augmentée¹¹⁰ (ou <i>tétraton</i>) et beaucoup d'autres si l'on divise tant le ton que le demi-ton par <i>dièse</i> et par <i>comma</i>, lesquels, lesquels, parce qu'ils ne peuvent être notés de manière satisfaisante, n'ont pas été considérés ici, et ainsi se termine</p>

105 À l'inverse des exemples précédent, le # indiqué sur le quatrième groupe de [B] signifie l'usage de la [Sixième conjointe] et élève le c-sol-fa-ut d'un demi-ton ; le b rond de [C] semble fautif.

106 [B] emploie la [Sixième conjointe] mais [C] ne précisant pas le # nécessaire est nouveau fautif.

	le premier traité.
--	--------------------

107 [C f.20] ajoute pour conclure : *per Christum dominum nostrum. Et sequitur secundus tractatus de contrapuncto.*

108 Par ex. de b rond à b carré, ou de F à F#.

109 Nécessite l'usage d'une conjointe, par ex. de E-fa à G-mi (cf. ex. de 'Mélanges de conjointes avec d'autres chants aussi entre-eux .' plus haut).

110 Nécessite l'emploi d'une conjointe, par ex. de C à G#.

<p>[TRACTATUS SECUNDUS : de contrapuncto...]</p>	<p>[TRAITÉ SECOND : au sujet du contrepoint...]</p>
<p>[Prima pars : simplex contrapunctus et sex species eius...]</p>	<p>[Première partie : le contrepoint simple et ses six intervalles...]</p>
<p>Quoniam musici, antiquorum philosophorum ab usu discrepare nolentes, sed intendentes eorum vestigia utpote clarius directiva possetenus¹¹¹ imitari, sex dumtaxat species discantus ponere curaverunt, quas ego recito esse tales, scilicet : unisonum, semiditonum, ditonum, dyapenthe, dyapenthe cum tono, dyapason; de quibus 6 speciebus tres dicuntur perfecte et 3 imperfecte. Perfecte dicuntur unisonus, dyapenthe, et dyapason. Imperfecte sunt semiditonus, ditonus, et dyapenthe cum tono.</p>	<p>Comme les musiciens ne souhaitant pas différer de la tradition des philosophes anciens, mais se dirigeant dans leurs traces jusqu'à pouvoir en reproduire plus clairement les préceptes, ils ont eu soin de considérer seulement six intervalles de déchant, que personnellement je proclame être les suivants, à savoir : l'unisson, la tierce mineure, la tierce majeure, la quinte, la sixte majeure, l'octave. De ces six intervalles, trois sont dits parfaits, et trois imparfaits ; les parfaits sont l'unisson, la quinte et l'octave ; les imparfaits sont la tierce mineure, la tierce majeure et la sixte majeure¹¹².</p>
<p>[Quomodo inter se species conectere ?]</p>	<p>[Comment enchaîner les intervalles entre-eux ?]</p>
<p>Quarum quidem perfectarum prima, scilicet unisonus, licet secundum Boecium non sit consonancia ; est tamen secundum aliquos fons et origo omnium consonanciarum, et requirit post se semiditonum vel ditonum de sui natura ; potest tamen habere post se dyapenthe aut dyapenthe [B p.24a] cum tono, vel aliam speciem compositam, et hoc causa variacionis cantus, vel aliquando consonorum.</p>	<p>Et assurément le premier de ceux parfaits, à savoir l'unisson – bien que, selon Boèce, il ne soit pas une consonance – est selon certains <i>la source et l'origine</i> de toutes les consonances, et il requiert¹¹³ après lui la tierce mineure ou majeure à cause de sa nature. Il peut cependant y avoir après lui la quinte ou la sixte majeure, ou un autre intervalle composé, et cela en raison de la variété du chant ou parfois des consonances.</p>
<p>Dyapenthe vero, id est quinta, requirit post se semiditonum, ditonum, vel dyapenthe cum tono de sui natura; potest tamen habere aliam speciem ex causis predictis.</p>	<p>Quant au <i>diapente</i>, c'est-à-dire la quinte, il requiert après lui la tierce mineure ou majeure ou la sixte majeure par sa nature. Cependant, il peut y avoir un autre intervalle [après] pour les raisons édictées précédemment.</p>
<p>Dyapason, id est octava seu dupla, potest habere post se quamlibet consonanciam preterquam unisonum, tam perfectam quam imperfectam ; est tamen melius quod habeat imperfectam.</p>	<p>Le <i>diapason</i>, c'est-à-dire l'octave ou le double, peut avoir après lui n'importe quelle consonance excepté l'unisson, tant parfaite qu'imparfaite ; toutefois, il est meilleur qu'elle soit imparfaite.</p>
<p>Semiditonus, id est tercia minor, requirit post se de sui natura unisonum ; potest tamen habere post se aliam speciem, sed tunc oportet eam sustinere et altificare per</p>	<p>Le <i>semiditon</i>, c'est-à-dire la tierce mineure, requiert après lui par sa nature l'unisson. Cependant, il peut avoir après lui un autre intervalle, mais alors il convient de le soutenir et de</p>

111 [C] : *posterius*.

112 Ce traité de contrepoint est presque mot pour mot la reprise du traité de contrepoint écrit par Jean de Murs quelques dizaines d'années auparavant. Voir notre édition illustrée d'exemples d'enchaînements harmoniques : [Tractatus Iohannis de Muris de arte contrapuncti](#).

113 Cette règle indiquant le mouvement *naturel* d'un intervalle à un autre est reprise dans de nombreux ouvrages. Notons les acceptions du verbe employé *requiro, ere* : chercher, rechercher, aller en quête de, demander, interroger, se renseigner, chercher à savoir à propos de, avoir besoin de, nécessiter, exiger, réclamer, désirer, demander instamment, regretter, avoir la nostalgie de...

<p>unum maius semitonium, sic quod fiat ditonus, specialiter si post eam fiat ascensus discantando.</p>	<p>l'élever par un demi-ton majeur¹¹⁴ de sorte qu'il fasse une tierce majeure, particulièrement si après lui est fait un mouvement ascendant en déchantant.</p>
<p>[C f.20v] Ditonus, id est tercia maior, requirit post se dyapenthe vel dyapenthe cum tono de sui natura ; potest tamen habere post se quamlibet aliam speciem ex causis supradictis.</p>	<p>Le <i>diton</i>, c'est-à-dire la tierce majeure, requiert après lui une quinte ou une sixte majeure de par sa nature ; cependant, il peut avoir après lui n'importe quel autre intervalle pour les raisons dites ci-dessus.</p>
<p>Dyapenthe cum tono, id est sexta, requirit post se dyapason totaliter ; potest tamen habere post se dyapason cum ditono, id est decimam maiorem, et hoc quando tenor [B p.24b] descendit ad quartam vocem, vel ditonum simplicem, id est terciam maiorem, [L f.7v] et hoc quando tenor ascendit ad quintam vocem, et non aliter¹¹⁵.</p>	<p>Le <i>diapente cum tono</i>, c'est-à-dire la sixte majeure, requiert après lui directement l'octave. Cependant, il peut avoir après lui un <i>diapason cum ditono</i>, c'est-à-dire une dixième majeure, et cela lorsque la teneur descend à la quatrième voix¹¹⁶, ou un simple <i>diton</i> (c'est-à-dire une tierce majeure), et cela lorsque la teneur monte à la cinquième voix, et non autrement.</p>
<p>Supradicte vero 6 species dicuntur simplices, eo quod infra dyapason inclusive sunt comprehensi. Et sciendum circa predicta, quod cum, secundum Pitagoricos, omnis consonancia simplex infra dyapason amplectitur, et quicquid exterius est reiteracio potest dici, non fuit necessarie plures in hoc opere ponere species quam predictas. Decima enim reputatur quasi tercia, quia componitur ex dyapason et tercia. Duodecima, id est dyapason cum dyapenthe, reputatur quasi quinta, terciadecima quasi sexta, duplex octava quasi dyapason, et sic de aliis ; et quicquid est superius dictum de speciebus discantus simplicibus intelligatur et de compositis ipso modo per se, et similiter post eas simplices consonancias apponendo.</p>	<p>En vérité, les six intervalles énoncés ci-dessus sont appelés <i>simples</i> du fait qu'ils sont engendrés à l'intérieur de l'octave (comprise). Et il faut savoir au sujet de ce qui a été dit, que puisque, selon Pythagore, toute consonance simple est comprise à l'intérieur de l'octave, et n'importe laquelle en dehors peut être appelée <i>redoublement</i>, il n'a pas été nécessaire dans cet ouvrage de détailler davantage d'intervalles que ceux énoncés avant. On considère en effet la dixième comme une tierce (parce qu'elle est composée d'une octave et d'une tierce). La douzième est décomptée comme une quinte, la treizième comme une sixte, la quinzisième comme d'une octave, et ainsi des autres ; et donc, quoi que ce soit de ce qui a été dit ci-dessus concernant les intervalles simples du déchant est compris aussi pour ceux composés de cette manière en eux, et semblablement après eux en disposant des consonances simples.</p>
<p>[Quaedam principales regulae de contrapuncto...]</p>	<p>[Quelques règles principales de contrepoint...]</p>
<p>Item sciendum est [B p.25a] quod bene possunt fieri due, 3, vel 4 tercie, una post aliam gradatim, omnes ascendendo vel descendendo, et totidem sexte, dum tamen ultima habeat in fine, iuxta illa que supradicta sunt, consonanciam quam requirit. Sed numquam debent fieri eedem species perfecte simul una post aliam sine medio.</p>	<p>De même, l'on doit savoir que deux, trois ou quatre tierces peuvent être faites de manière opportune, conjointement l'une après l'autre, toutes en montant ou en descendant, et autant avec les sixtes, du moment que la dernière amène à la fin la consonance qu'elle requiert selon selon les choses qui ont été édictées plus haut. Mais jamais on ne doit faire d'intervalles parfaits identiques en même temps l'un après l'autre¹¹⁷ sans intermédiaire.</p>
<p>Item sciendum est quod post quamlibet speciem licet in eodem loco remanere, vel ascendere et descendere per plures voces, nisi post sextam, quia post eam oportet semper ascendere vel descendere per tonum vel semitonium dumtaxat.</p>	<p>De même, l'on doit savoir qu'après n'importe quelle consonance il est permis de rester au même endroit, ou de monter ou descendre par plusieurs voix sauf après la sixte, parce qu'après elle il convient toujours de monter ou descendre seulement par ton ou demi-ton¹¹⁸.</p>

114 C-à-d une élévation ou un abaissement chromatique.

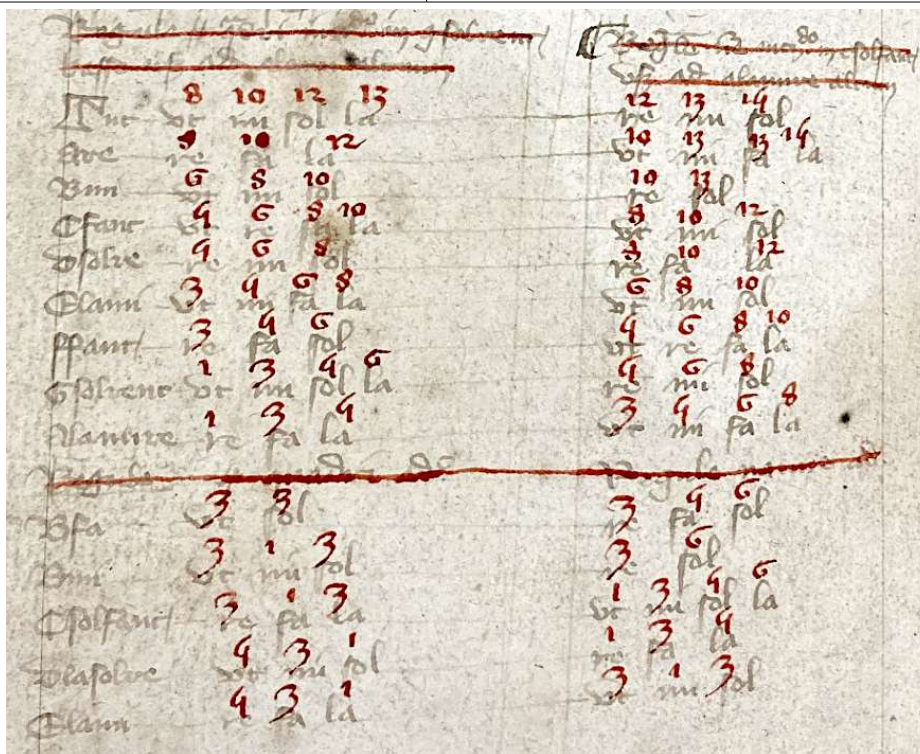
115 [L] : *cum tenor ascendit alias quartam, quinquam vocem et non aliter*. (Lorsque la teneur monte quelquefois d'une quarte, d'une quinte et non autrement.)

116 Ex. : teneur fa-ut (montant ou descendant), déchant re-mi.

117 C-à-d frappé successivement et sans intermédiaire en montant ou descendant.

118 Ex. : Fa-re vers mi-mi (demi-ton à la teneur), ou sol-mi vers fa-fa (demi-ton au déchant) par mouvement contraire, ou encore fa-re vers ut-mi en montant.

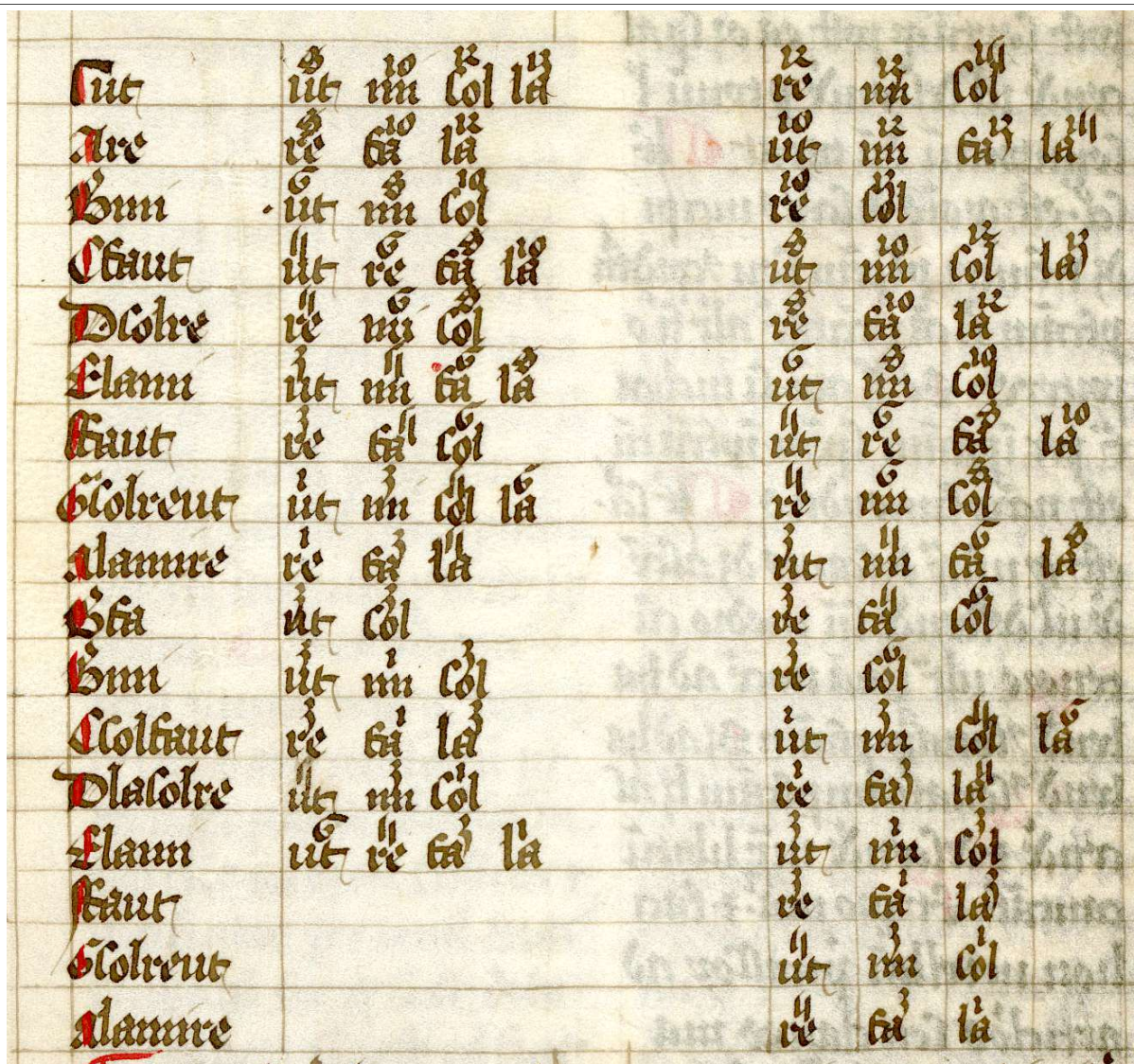
<p>Item sciendum est quod omnis discantus incipi debet et finiri per speciem seu concordanciam perfectam, nisi causa necessitatis aliter fieri oporteret. Eciam hoc casu, si inchoater per imperfectam speciem, in perfectam tamen est necessario finiendus.</p>	<p>De même, l'on doit savoir que tout déchant doit être commencé et achevé par un intervalle parfait (ou une consonance parfaite), excepté s'il convenait de faire autrement pour une raison nécessaire. Alors dans ce cas, s'il commençait par un intervalle imparfait, il sera toutefois nécessaire qu'il finisse sur un [intervalle] parfait.</p>
<p>Item sciendum est quod numquam discantus debet ascendere vel descendere sine medio cum tenore ultra unam vocem ad habendum consonanciam perfectam. Sed ad habendum consonanciam imperfectam, licet ascendere et descendere iuxta libitum cantantis. Et pro maiori et faciliori intellectu premissorum ad articulos seu claves manus, dictas species prout sequuntur, duxi per exempla superficialiter [per numeros] declarando. [B p.26]</p>	<p>De même, l'on doit savoir que jamais le déchant ne doit monter ou descendre avec la teneur sans intermédiaire au-delà d'une voix pour arriver sur une consonance parfaite¹¹⁹. Mais pour arriver sur une consonance imparfaite, il est permis de monter ou descendre selon le désir du chanteur. Et pour une compréhension meilleure et plus aisée des choses dites précédemment vers les articulations ou les clés de la main, j'ai organisé à travers des exemples lesdits intervalles comme ils se suivent en les désignant superficiellement [par des chiffres] :</p>
<p>Exempla B quadri, incipiendo in G-sol-re-ut basso usque ad E-la-mi altum :</p> <p>Exemples [dans l'hexacorde] par B carré, en commençant sur G-sol-re-ut grave jusqu'à e-la-mi alto :</p>	<p>Exempla nature, incipiendo in c-sol-fa-ut usque ad A-la-mi-re altum :</p> <p>Exemples [dans l'hexacorde] par nature en commençant sur c-sol-fa-ut jusqu'à a-la-mi-re alto¹²⁰ :</p>



GB-Lbl Add 23220 f.7v

119 Rendant par mouvement direct le mouvement conjoint obligatoire au déchant pour l'arrivée sur les consonances parfaites.

120 Dans ce tableau, toutes les syllabes de solmisations sont prises au sein d'un même hexacorde comme annoncé (le quatrième hexacorde par b carré sur la gauche, et le cinquième par nature sur la droite) et elles indiquent l'ensemble des consonances possibles de déchant en regard de chaque clé au sein de cet hexacorde. Chaque intervalle est précisé : d'une part la syllabe de solmisation et, d'autre part, par son intervalle chiffré placé au-dessus. On notera que la copie de [C] glose conséquemment la version première de [B] en présentant l'ensemble des déductions (f.20-23v, ajoutant les cinq autres déductions aux deux présentées ici), présentant ainsi les consonances jusqu'à la dix-neuvième ! (voir [Annexe 1 : I-CATc D 39 f.20v et suivants, les sept déductions](#))



US-BEm 744 p.26

[B p.26a] Nota circa predicta quod a c-sol-fa-ut ascen-
dendo ulterius potest incipi per b quadrum in g-sol-re-ut
alto usque ad e-la, sicut a C-fa-ut est factum in G-sol-
re-ut basso usque ad e-la-mi altum.

Observez à propos de ce qui a été dit qu'à partir de c-sol-fa-ut,
en montant plus haut, on peut commencer par b carré sur g-sol-
ré-ut aigu jusqu'à e-la [suraigu] comme il a été fait depuis C-fa-
ut sur G-sol-ré-ut grave jusque e-la-mi aigu¹²¹.

**[Seconda pars : diminuto
contrapuncto...]**

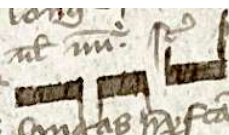
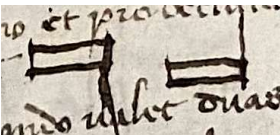

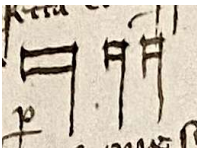
**[Deuxième partie : le
contrepoint diminué...]**

Cum¹²² [L f.8] [C f.23] autem habito fundamento dis-
cantus, quod est ipse contrapunctus, utile sit et
expediens, ac iocundum, scire [B p.26b] voces in partes
dividere, hoc est loco unius vocis plures in cantu pro-
ferre, circa huiusmodi divisionem aliqua sunt preambula
premittenda.

D'autre part, les fondements du déchant (qui lui-même est
contrepoint) ayant été traités, puisqu'il est utile et avantageux (et
aussi agréable) de savoir **diviser les voix en parties, c'est-à-
dire à la place d'une seule voix d'en produire plusieurs dans
le chant**, certaines choses préalables doivent d'abord être dites
au sujet de ce genre de division.

121 En effet, le tableau ne présente pas les deux derniers hexacordes que l'auteur indique ici être similaire aux précédents de même nature.

122 Ici le texte de [C] reprend sa concordances avec [B] après sa longue glose présentant toutes les consonances dans toutes les déductions.

<p>Primum omnem cantum, super quem aliquis discantare debeat, expedit mensurare, hoc est sub tercio et mensurali temporis intervallo proferri¹²³.</p> <p>Secundum huiusmodi mensura frequenter [B p.27a] et regulariter fieri debet aut de una semibreui maiori vel minori, aut de una brevi vel duabus, aut semibreui vel semibreuibus, et brevi vel brevibus intermixtis, aut eciam secundum formas et figuras notarum ipsius canti plani.</p> <p>Tercium omnis notula in cantu ecclesiastico regulariter, et ut in pluribus, aut figuram habet longe, aut brevis vel semibrevis ; numquam enim vel rarissime figure [C f.23v] maxime vel minime sunt in cantu plano.</p>	<p>Premièrement, il importe de <i>mesurer</i> tout chant sur lequel quelqu'un doit déchanter, c'est-à-dire de le présenter dans un intervalle déterminé de temps mesuré¹²⁴.</p> <p>Deuxièmement, la mesure doit être réalisée souvent et régulièrement de telle manière : soit à partir d'une semi-brève (majeure ou mineure), ou d'une brève ou de deux, ou d'une semi-brève ou des semi-brèves, et d'une brève ou des brèves mélangées, ou encore selon les formes et les figures de notes du plain chant lui-même¹²⁵.</p> <p>Troisièmement, toute note dans le chant ecclésiastique (et comme dans de nombreux [chants]) a régulièrement soit une figure de longue, soit de brève ou de semi-brève. En effet, jamais (ou très rarement) les figures de <i>maxime</i> ou de <i>minime</i> se trouve dans le plain chant.</p>	
<p>[De notarum figuris in usu...]</p>	<p>[Des figures de notes usuelles...]</p>	
<p>Et pro declaracione premissorum, sciendum est primo quod maxima sic communitur figuratur :</p>	<p>Et en vue d'une démonstration des choses préalablement exprimées, il faut d'abord savoir que la maxime est ordinairement représentée ainsi :</p>	
 <p>US-BEm 744 p.27a</p>	 <p>GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p>I-CATc D 39 f.23v</p>
<p>...et est ipsa duplex, scilicet, perfecta et imperfecta. Perfecta quando valet 3 longas ; imperfecta vero quando valet 2 tantum.</p> <p>Longa per se solet sic figuratur:</p>	<p>... et celle-ci est double, à savoir <i>parfaite</i> et <i>imparfaite</i>. Elle est parfaite lorsqu'elle vaut trois longues, mais imparfaite lorsqu'elle vaut seulement deux longues.</p> <p>La longue en elle-même est habituellement figurée ainsi¹²⁶ :</p>	
 <p>US-BEm 744 p.27a</p>	 <p>GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p>I-CATc D 39 f.23v</p>
<p>...et ipsa eciam duplex est, scilicet perfecta et imperfecta. Perfecta quando valet 3 breves; imperfecta vero quando valet tantum 2.</p> <p>Brevis per se sic figuratur:</p>	<p>...et elle-même aussi est double, à savoir <i>parfaite</i> et <i>imparfaite</i>. Elle est parfaite lorsqu'elle vaut trois brèves, mais imparfaite lorsqu'elle vaut seulement deux brèves.</p> <p>La brève est figurée en elle-même ainsi¹²⁷ :</p>	




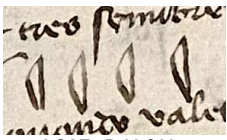

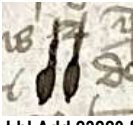
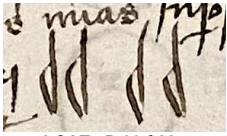
123 [C] est plus modeste et omet l'aspect du « troisième » présent dans [B] : *hoc est et mensurabili intervallo proferri*. [L] est plus rationnel (omettant également l'aspect du « troisième ») : *hoc est sub certo mensurati temporis intervallo proferri*.

124 Nous traduisons ici la version la plus cohérente de [L].


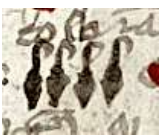
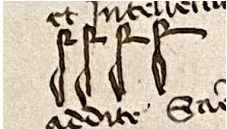
125 On remarquera que les graduels et antiphonaires au 14e siècle n'indiquent que rarement les notes longues, brèves et semi-brèves. Voir par ex. : A-Gu 29 ; CH-E 611 ; F-Pn Lat 15182 ; US-NYcub Barnard 1, etc. Peut-être l'auteur se référait-il alors aux ligatures utilisées dans le plain chant ?

126 Notons que la longue possède comme la maxime aussi bien une hampe à droite vers le haut que vers le bas. On distingue encore la notion de plique dans [L].

127 On observera que la brève peut encore être pliée vers le bas (hampe descendante gauche) ou vers le haut (double-hampe ascendante, plus longue à gauche).

 <p>US-BEm 744 p.27a</p>	 <p>GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p>I-CATc D 39 f.23v</p>
<p>...ipsaque eciam est duplex, scilicet, perfecta et imperfecta. Perfecta quando valet 3 semibreves ; imperfecta quando valet tantum 2.</p> <p>Semibrevis per se sic figuratur:</p>		<p>...et elle même aussi est double, à savoir parfaite et imparfaite. Elle est parfaite lorsqu'elle vaut trois semi-brèves, imparfaite lorsqu'elle vaut seulement deux semi-brèves.</p> <p>La semi-brève en elle-même est représentée ainsi :</p>
 <p>US-BEm 744 p.27a</p>	 <p>GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p>I-CATc D 39 f.23v</p>
<p>...et est similiter duplex, scilicet, perfecta, seu maioris prolacionis, et tunc valet 3 minimas. Imperfectaque, seu minoris prolacionis, et tunc valet tantum 2.</p> <p>Ipsaque minima solet hoc modo figurari:</p>		<p>...et semblablement elle est double, à savoir <i>parfaite</i> ou de <i>prolation majeure</i>, et alors elle vaut trois minimas, et <i>imparfaite</i> ou de <i>prolation mineure</i>, et elle vaut alors seulement deux minimas.</p> <p>Et cette minime a l'habitude d'être figurée de cette manière :</p>
 <p>US-BEm 744 p.27a</p>	 <p>GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p>I-CATc D 39 f.23v</p>
<p>...de eis [B p.27b] magis dicetur in sequentibus ad plenum.</p>	<p>...et pour être complet, il en sera dit davantage à leur sujet dans ce qui suivra.</p>	
<p>[De tempore...]</p>	<p>[À propos du temps...]</p>	
<p>Sciendum est eciam quod licet revera quelibet figura seu notula per se posset appellari tempus ; tamen sola brevis nuncupatur tempus a musicis, propterea dicitur communiter iste cantus est de tempore perfecto maioris, id est prolacionis, vel minoris, vel de tempore imperfecto maioris seu minoris.</p>	<p>Il faut aussi savoir que bien qu'en réalité n'importe quelle figure ou note puisse en soi être appelée <i>temps</i>, toutefois seule la brève est dénommée temps par les musiciens ; c'est pourquoi l'on dit ordinairement que ce chant est en temps parfait du majeur (c'est-à-dire de <i>prolation [majeure]</i>) ou du mineur, ou en temps imparfait du majeur ou du mineur.</p>	
<p>[Quaedam proportiones mutatione figurationis...]</p>	<p>[Certaines proportions par changement de figuration...]</p>	
<p>Preterea licet proporcionabiliter omnis cantus posset dictis 5 figuris figurari, seu notulis notari, eas colorando diversimode et intellectualiter dividendo, tamen inventi sunt infrascripti modi figurarum :</p>	<p>En outre, bien que tout chant puisse être figuré proportionnellement par les cinq figures citées, ou être représenté par des notes en les colorant de différentes manières et en les divisant intellectuellement¹²⁸, cependant les modes de représentation inscrits ci-dessous ont été rencontrés :</p>	

128 L'auteur ne détaillera pas ici ce processus de coloration proportionnelle déjà bien connu et employé depuis Philippe de Vitry dans *Ars nova* (ch. 19). Le lecteur se référera à la plupart des manuscrits notés avec des figures noires pleines au 14^e siècle, où la couleur rouge est souvent employée pour indiquer la proportion sesquialtère d'une figure. La couleur blanche (ou note vide) étant souvent utilisée pour indiquer la proportion sesquiterce, mais pas systématiquement, etc.

[Sesquitercia proportio...]	[La proportion sesquiterce...]	
 <p data-bbox="292 423 448 448">US-BEm 744 p.27b</p>	 <p data-bbox="707 385 892 409">GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p data-bbox="1155 378 1300 403">I-CATc D 39 f.23v</p>
<p data-bbox="172 479 746 891">...quarum 4 communiter ponuntur pro tribus minimis, et vocantur addite. Sciendum tamen est quod aliqui cantores, volentes figurare 4 minimas pro tribus, figurant eas rubei coloris vel vacuas, aut inter duos punctos. De quibus tamen punctis sic non est utendum, quia eadem ratione possem ponere plures vel pauciores. Similiter ponentes 4 minimas rubeas vel vacuas pro tribus nigris aut plenis, habent ponere quod semibrevis rubea vel vacua valeat tantum duas illarum minimarum, quod tamen est contra communem usum [B p.28a] cantorem ponencium quod semibreves variantur propter prolacionem, ut si nigra valeat 3 minimas, rubea valebit duas similes in valore cum nigris.</p>	<p data-bbox="772 479 1437 952">...et de celles-ci quatre sont disposées ordinairement pour trois minimis, et on les appelle des 'additae'¹²⁹. Cependant, il faut savoir que quelques chanteurs désirant figurer quatre minimis pour trois les représentent de couleur rouge ou vides¹³⁰, ou entre deux points. Toutefois, ces points n'ont pas à être utilisés ainsi, parce que par le même calcul je pourrais en disposer davantage ou en plus petit nombre. De la même manière, ceux qui placent quatre minimis rouges ou vides pour trois [minimis] noires ou pleines ont établi que les semi-brèves rouges ou vides valent seulement deux de ces minimis¹³¹, ce qui est cependant contraire à l'usage commun au chanteur, établissant que les semi-brèves se distinguent à cause de la prolation, de sorte que si la [S-B] noire vaut trois minimis, la [S-B] rouge en vaudra deux identiques en durée avec les noires¹³².</p>	
<p data-bbox="172 996 746 1155">Et dico notantur similes in valore, quia licet ponentes, ut dictum est, 4 minimas pro tribus, ponant eciam semibrevis rubeam pro duabus minimis ; ille tamen minime non sunt similes in valore cum nigris, sed solum valent unam minimam cum dimidia de nigris.</p>	<p data-bbox="772 996 1437 1184">Et je précise qu'elles sont notées <i>identiques en durée</i> parce que, comme il a été dit, bien que ceux qui placent quatre minimis pour trois, placent aussi une semi-brève rouge pour deux minimis [rouges], cependant ces [deux] minimis-là ne sont pas identiques en durée avec les noires, mais elles valent seulement une minime et demie des [minimis] noires¹³³.</p>	
<p data-bbox="172 1227 746 1321">Et ideo dicti sic ponentes, habent concedere quod eadem semibrevis valet dimidiam semibrevis, et plusquam dimidiam immo duas partes semibrevis.</p> <p data-bbox="172 1346 746 1473">Et ideo modi videtur, quod dicta figuratio 4 minimarum rubearum vel vacuarum pro tribus nigris transire sine canone non potest, nisi forsitan utrobique fuerit prolacio imperfecta.</p>	<p data-bbox="772 1227 1437 1352">Et c'est pourquoi lesdits utilisateurs ont ainsi concédé que cette même semi-brève [rouge] vaut une moitié de semi-brève [noire], et plus que la moitié plutôt deux parties de semi-brève¹³⁴.</p> <p data-bbox="772 1377 1437 1503">En conséquence, on voit de cette manière que ladite figuration de quatre minimis rouges ou vides pour trois noires ne peut aller sans règle, si ce n'est peut-être qu'elle procède dans les deux cas par prolation imparfaite¹³⁵.</p>	
[Dupla proportio...]	[La proportion double...]	
Item inventi sunt hii modi figurarum :	On trouve également ces genres de figures ¹³⁶ :	

129 De *addo*, *addere*, qui pourrait être traduit par 'ajoutées'. L'auteur évoque bien entendu ici la proportion épitrite ou sesquiterce au moyen de cette figure toutefois différenciée par son crochet.

130 C-à-d représentée par les seuls contours, l'intérieur de la note n'étant pas coloré.

131 Puisqu'en proportion sesquiterce de la prolation (ici en notes rouges ou vides), les quatre minimis sont effectivement comptabilisables en deux semi-brèves ou une brève.



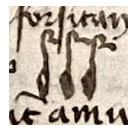


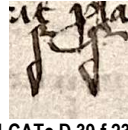


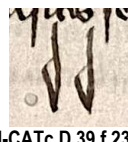
132 Indiquant ici l'usage préférentiel du rouge pour figurer la proportion sesquialtère du temps qui est alors l'usage ordinaire.

133 C-à-d la moitié de trois minimis noires, du fait que dans cette proportion sesquiterce, deux semi-brèves rouges sont posées pour ces trois minimis.

134 C-à-d que la semi-brève rouge revêt un double-rôle : en sesquiterce de la prolation, elle vaut la moitié d'une semi-brève noire (parfaite), mais aussi étant de forme et couleur identique en sesquialtère du temps, elle vaut les 2/3 de la semi-brève noire. On observera cependant que dans certains manuscrits, comme le codex de Chantilly (ms. 564) ou de Modène (ms. 5.24), ces figurations colorées sont employées souvent sans règle univoque.

135 Puisque que ce soit en *sesquitercia prolationis* ou *sesquialtera temporis*, la semi-brève rouge vaut deux minimis (mais de différentes valeurs).

136 Dans les trois manuscrits, la hampe est flanquée du chiffre 2 en haut à droite.

 US-BEm 744 p.28a	 GB-Lbl Add 23220 f.8r	 I-CATc D 39 f.23v
...vel isti :	...ou celles-là :	
 US-BEm 744 p.28a	 GB-Lbl Add 23220 f.8r	 I-CATc D 39 f.23v
...quarum due ponuntur pro una minima, et sunt a musicis semiminime appellate.	...dont deux sont placées à la place une minime, et elles sont appelées semi-minimes par les musiciens.	
[Subsesquialtera et subsesquitercia proportio prolationis...]	[La proportion sous-sesquialtère et sous-sesquiterce de prolation...]	
Item inventi sunt hii modi figurarum:	De même, ces types de figures ont été rencontrés :	
 US-BEm 744 p.28a	 GB-Lbl Add 23220 f.8r	 I-CATc D 39 f.23v
...et sunt a musicis fusa nuncupata ¹³⁷ , [C f.24] quarum due ponuntur pro tribus minimis communiter et utriusque prolationis. Possent [B p.28b] eiam 3 istarum poni pro 4 minimis, [L f.8v] quod de minori prolatione tamen melius expediret, et potest de earum valore melior ratio assignari quam de predictis. Nam sicut cauda sursum alleviat aliquando pro medietate, sic cauda deorsum tendens debet pro medietate per oppositum aggravari, et si sursum tendens tollat per oppositum deorsum debet augere. Ergo sicut cauda sursum apposita semibrevi saltem minoris prolationis tollit sibi medietatem, et facit eam esse minimam ; sic cauda deorsum apposita eidem minime auget medietatem sui valoris, et facit eam valere minimam cum dimidia, et cauda apposita minime deorsum sibi potest addere terciam partem sui valoris.	...et elles sont dénommées fuses par les musiciens, et de celles-ci on place ordinairement deux pour trois minimes et dans l'une et l'autre prolation ¹³⁸ . Et même trois de celles-ci peuvent être placées pour quatre minimes , sous prétexte que cela s'arrange mieux en prolation mineure ¹³⁹ , et un meilleur rapport peut être attribué concernant leur valeur que pour celles précédentes. Car comme la hampe vers le haut allège une fois à raison de la moitié ¹⁴⁰ , ainsi la hampe tendant vers le bas doit par opposition alourdir à raison de la moitié , et si celle qui tend vers le haut enlève, elle doit par opposition accroître vers le bas. Donc, comme la hampe ajoutée vers le haut à la semi-brève – à tout le moins de prolation mineure – enlève sa moitié et fait d'elle une minime, ainsi la hampe ajoutée vers le bas à la même minime augmente de la moitié de sa valeur et lui fait valoir une minime et demie ¹⁴¹ , et la hampe ajoutée à la minime vers le bas peut lui ajouter la tierce partie de sa valeur ¹⁴² .	
[Subsesquialtera et subsesquitercia proportio temporis...]	[La proportion sous-sesquialtère et sous-sesquiterce de temps...]	

137 [L] : Et iste figura vocatur dragme seu fusi... (Et ces figures sont appelées des dragmes ou fuses...)



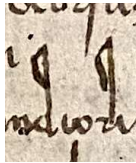
138 C-à-d l'équivalent d'un rapport sub-sesquialtère mais entre deux figures différentes. Notons que [C] est fautif. Pour l'ensemble des figures suivantes, se reporter à un tableau synoptique en Annexe 5.

139 C-à-d induisant l'équivalent d'un rapport sub-sesquiterce entre des figures différentes. Cf. Annexe 5, cas n° 1.

140 Cas de la minime en prolation mineure.

141 Deux fuses pour trois minimes. Cette fuse correspond alors à une minime parfaite ou pointée chez d'autres notateurs. Cf. Annexe 5, cas n° 2.

142 Conduisant à trois fuses pour quatre minimes.

Item inventi sunt isti modi figurarum :	De même on rencontre ces types de figurations :	
 <p data-bbox="290 396 446 421">US-BEm 744 p.28a</p>	 <p data-bbox="705 367 893 392">GB-Lbl Add 23220 f.8r</p>	 <p data-bbox="1158 389 1294 414">I-CATc D 39 f.24</p>
<p data-bbox="169 454 746 869">...quarum due ponuntur pro tribus semibrevibus maioris prolacionis, et dico maioris prolacionis, quia non est opus quod ponantur pro semibrevibus minoris prolacionis licet fieri possit ; nam si post semibrevem minoris prolacionis punctus perfeccionis apponatur, iam ipsa valebit semibrevem cum dimidia. Quare autem dicta semibrevis inferius caudata valeat semibrevem [B p.29a] et dimidiam maioris prolacionis, ratio potest elici ex premissis ; nam caude opposite faciunt oppositos effectus. Si igitur cauda sursum tendens tollat semibrevis medietatem sui valoris, sine dubio cauda deorsum tendens auget sibi medietatem ; eciam sibi potest augere terciam partem.</p>	<p data-bbox="772 454 1437 898">...dont deux sont disposées à la place de trois semi-brèves de prolation majeure¹⁴³, et je précise de prolation majeure parce qu'il n'y a pas d'œuvre qui en dispose pour des semi-brèves de prolation mineure, bien qu'on puisse le faire ; car si après une semi-brève de prolation mineure on place un point de perfection, celle-ci vaudra tout de suite une semi-brève et demie¹⁴⁴. Cependant, pourquoi ladite semi-brève à la hampe inférieure vaut-elle une semi-brève et demie <i>de prolation majeure</i> ? La raison peut être déduite de ce qui a été dit avant, parce que des hampes opposées produisent des effets opposés. Par conséquent, si la hampe se dressant vers le haut enlève à la semi-brève la moitié de sa valeur, assurément la hampe tendant vers le bas l'augmente de sa moitié¹⁴⁵ ; et elle peut aussi l'augmenter de sa tierce partie¹⁴⁶.</p>	
<p data-bbox="169 938 746 1064">Sunt insuper male consulti ponentes iam dictas inferius caudatas semibreves pro duabus minimis, non variatis coloribus semibrevium ; si una valet 3 minimas, altera valebit duas.</p>	<p data-bbox="772 938 1437 1095">En outre, il existe des rédacteurs mal expérimentés qui disposent maintenant les semi-brèves mentionnées avec une hampe inférieure à la place de deux minimas, sans changer la couleur des semi-brèves. Si l'une vaut trois minimas, l'autre vaudra deux¹⁴⁷.</p>	
<p data-bbox="169 1144 746 1211">[Sesquialtera proportio temporisque prolacionis...]</p>	<p data-bbox="772 1144 1437 1211">[La proportion sesquialtère du temps et de la prolation...]</p>	
<p data-bbox="169 1263 746 1518">Item sunt aliqui ponentes diversos colores in brevibus, semibrevibus, et minimis, et in¹⁴⁸ unum illorum colorum diminuere volent[es], ponunt eum vacuum, sic videlicet ut sunt 3 rubeae semibreves valent duas nigras, [etiam] minimis nigris et rubeis eiusdem valoris existentibus, ita 3 minime rubeae vacuae valebunt duas minimas plenas, semibrevibus ipsis rubeis tam plenis quam vacuis eiusdem valoris existentibus.</p>	<p data-bbox="772 1263 1437 1547">De même, il en est quelques-uns qui représentent des couleurs différentes dans les brèves, les semi-brèves et les minimas, et de-là, voulant <i>diminuer</i> dans l'une de ces couleurs, ils l'établissent <i>vide</i>. Ainsi, c'est-à-dire lorsqu'il y a trois semi-brèves rouges qui valent deux noires, et aussi les minimas noires et rouges se montrant de la même valeur¹⁴⁹, de cette manière, trois minimas rouges vides vaudront deux minimas pleines, les semi-brèves rouges tant pleines que vides demeurant elles-mêmes de même valeur¹⁵⁰.</p>	
<p data-bbox="169 1590 746 1653">Item ex hiis potest elici quod quandoque tempus solum diminuitur variando colores, quandoque prolacio</p>	<p data-bbox="772 1590 1437 1653">Grâce à ces choses, on peut déduire également que parfois seulement le temps est diminué en variant les couleurs,</p>	

143 Soit une durée de quatre minimas et demie pour cette nouvelle figure de note. Cf. [Annexe 5](#), cas n° 3.

144 Évitant ainsi d'avoir recours à une nouvelle figure de note.

145 Cas de la semi-brève *caudata* valant ici quatre minimas et demie (3 + 1,5).

146 Cette autre semi-brève *caudata* dure alors quatre minimas et se répartit à raison de trois semi-brèves *caudata* pour quatre semi-brèves de prolation majeure (ou six de prolation mineure) comme dans une proportion subsesquitière entre des figures différentes.

147 C'est un cas assez rare que l'auteur dénonce puisque (en notation noire) la couleur rouge est ordinairement admise pour signifier la diminution d'un tiers (proportion sesquialtère).

148 [C] f.24 : *inde* ; plus loin *volentes*, rendant le sens plus clair.

149 La **semi-brève rouge** proportionne *le temps* en rapport à la **semi-brève noire** et se voit diminuée de 1/3 (valant 2/3 de **semi-brève noire**). La prolation n'est cependant pas affectée et les **minimas rouges** restent ainsi identiques aux **minimas noirs**. C'est le cas ordinaire de la proportion sesquialtère en prolation parfaite.

150 La **minime rouge vide** proportionne *la prolation* en rapport à la **minime rouge** (valant 2/3 de **minime rouge**) et indique la proportion sesquialtère, tandis que la **semi-brève rouge** (valant deux minimas) signifie la sesquialtère *du temps*. Le temps n'étant pas proportionné entre **rouge plein et rouge vide**, la valeur de la **semi-brève rouge vide** n'est pas affectée. Cf. [Annexe 5](#), cas n° 4.

<p>tantum, et quandoque ambo simul. Caveat igitur diminueri sic volens sub variacione [B p.29b] colorum, ut exemplum, sibi non implicet contradiccionem.</p>	<p>parfois seulement la prolation, et quelquefois les deux en même temps. Donc, que celui désirant diminuer de cette manière par la variation des couleurs comme l'exemple, prenne garde à ne pas engager en elles de contradiction.</p>
<p>Similiter elici potest ex predictis, qualiter in plures partes dividi poterunt ipse voces, quare relinquo divisionem huiusmodi speculanti. Et ut eam melius quis cognoscat attendat diligenter ad exempla que sequuntur inferius, apud musicos verbula appellata.</p>	<p>Semblablement, on peut tirer de ce qui a été dit comment les voix elles-mêmes pourront être divisées en plusieurs parties, c'est pourquoi je laisse la division de cette espèce à l'observateur. Et que celui qui souhaite mieux la connaître prête soigneusement attention aux exemples qui suivront plus bas, appelés chez les musiciens des <i>verbula</i>¹⁵¹.</p>
<p>[Exercitiones diminutionum verbula nuncupata...]</p>	<p>[Les exercices de diminutions appelés verbula...]</p>
<p>Primo enim verbula temporis perfecti maioris prolacionis, deinde temporis perfecti minoris prolacionis, subsequenter autem temporis imperfecti maioris prolaconis, et deinde imperfecti minoris prolaconis, ad diversos gradus deduccionum conveniencia aliqua [C f.24]v per ordinem infra ponam.</p>	<p>Premièrement donc, je présenterai ci-dessous dans l'ordre les verbula du temps parfait de prolation majeure, ensuite de temps parfait de prolation mineure, puis de temps imparfait de prolation majeure, et ensuite de [temps] imparfait de prolation mineure, selon différents degrés de <i>dédutions</i> par convenance.</p>
<p>Prius tamen notet unusquisque magistraliter discantare cupiens, regulas de contrapunctu supradictas debet super omnia observare. Nam licet communiter dicatur quod in verbulando, seu voces dividendo, bene possunt fieri due quinte, vel due duple, vel plures una post aliam, quia dicitur ibi fieri media, Ego tamen dico quod hoc faciens non magistraliter procedit.</p>	<p>Mais d'abord, que chacun désirant déchanter magistralement note qu'il doit plus que tout respecter les règles mentionnées ci-dessus concernant le contrepoint. Car bien qu'ordinairement on dise qu'en « <i>verbulant</i> », ou en divisant les voix, on puisse bien faire deux quintes, ou deux octaves (ou davantage) l'une après l'autre, parce qu'on dit qu'ici des choses intermédiaires existent, toutefois moi, je dis que celui faisant cela ne procède pas magistralement.</p>
<p>[De dissonatiarum usu in diminutione contrapuncto...]</p>	<p>[De l'usage des dissonances dans le contrepoint diminué...]</p>
<p>Item notandum est, quod quia impossibile vel maxime difficile et tediosum eciam esset nimis, omnes voces in concordanciis situare vocibus [B p.30a] diversis, licitum est earum aliquas ponere dissonantes, sic tamen quod maior pars vel saltem equalis sit consonans.</p>	<p>De même, on notera que puisqu'il est impossible ou extrêmement difficile (et aussi trop ennuyeux) d'établir toutes les voix en concordance grâce aux différentes voix¹⁵², il est permis de placer quelques-unes d'entre-elles dissonantes, mais de sorte qu'ainsi la plus grande partie, ou une partie au moins égale, soit consonante¹⁵³.</p>
<p>Item notandum est, quod in dividendo voces concordancia, secundum aliquos, denominatur a maiori parte. Et, secundum aliquos, a prima nota consonante, seu in consonancia [L f.9] existente. Et si tot fuerint voces se-</p>	<p>Il est également à noter qu'en divisant les voix, la concordance, selon certains, est identifiée par sa plus grande partie, mais selon d'autres par rapport à la première note consonante, ou se dévoilant en consonance. Et s'il y a autant</p>

151 De *verbulum*, a, signifiant 'petits mots', qui est synonyme ici de division ou diminution des voix. Sur ce terme apparaît comme une idiosyncrasie, le [Lexicon latinum musicum](#) ne renvoie d'ailleurs qu'à la seule entrée de ce traité.

152 Voir plus haut le tableau des consonances de [B] : [Exemples \[dans l'hexacorde\]](#) ou plus bas celui de [C] dans l'[Annexe 1 : I-CATc D 39 f.20v](#) et suivants, [les sept déductions](#).

153 Proscrivant toute dissonance plus longue que la consonance lui étant attachée. On notera que dans le répertoire ces dissonances se trouvent le plus souvent après le temps contrapuntique établissant la règle, mais elles peuvent aussi être placées *sur* le temps à la place de la consonance (appoggiature) comme le § suivant le souligne, et même dès le début de la chanson comme avec M. da Perugia dans [Dame souveraine de beauté I-MOe M.5.24 f.38](#) etc., ou Guido dans [Dieu gart F-CH 564 f.25](#) etc.

cundum valorem in uno loco quot in reliquo, tunc talis consonancia mixta dicitur seu communis.	de voix selon leur durée à un endroit qu'à un autre, alors une telle consonance est appelée mixte ou commune ¹⁵⁴ .
Item notandum est quod licet quamlibet consonanciam a voce dissonante incipere et finire, dum tamen illa vox sit minoris valoris medietate illius consonancie ; potest tamen esse equalis in sincopando.	De même, on doit noter qu'il est permis que n'importe quelle consonance commence et s'achève à partir d'une voix dissonante, du moment que cette voix se trouve d'une plus petite durée que la moitié de cette consonance ; cependant elle peut être [de durée] équivalente en sincopant.
[De sincopatione...]	[De la sincopation...]
Unde sincopari dico quando reducciones aliquarum notarum diversarum ab invicem et distancium ad invicem fiunt earum perfectiones computando.	Ainsi, je parle de syncoper lorsque les décalages de quelques notes successivement différentes et espacées réciproquement sont produits en comptant leurs perfectiones.
Item notandum est quod, quando aliquis de aliqua concordancia velit ad aliam consonanciam perfectam venire, debet cavere ne ultima nota prime concordancie sit in tali concordancia quali tendit.	De même, on doit noter que lorsque quelqu'un veut aller d'une concordance à une autre consonance parfaite, il doit s'assurer à ce que la dernière note de la première concordance ne soit pas du genre de la concordance vers laquelle il se dirige ¹⁵⁵ .
Item notandum est quod bene licet alicui sincopare in discantando, et diversas mensuras alias a tenore cantare, dum tamen sciat eas [B p.30b] ad invicem debite proporcionarare, et tenere suam mensuram debite coequatam. Sin autem de hiis se nullatenus intromittat. ¹⁵⁶	Il est encore à noter qu'il est tout à fait permis à quelqu'un de syncoper en déchantant, et de chanter d'autres mesures différentes par rapport à la teneur, du moment toutefois qu'il sache les proportionner réciproquement à ce qui est dû, et tenir sa mesure égale à ce qui est dû. Mais dans le cas contraire, qu'il ne s'aventure en aucune manière dans ces choses !
Hiis igitur premissis, ad verba descendendo iuxta promissum volo unumquemque non latere, quod non intendo voces aliquas nominare, neque clavem aliquam apponere, quod facio causa brevitatis, et ut quilibet in concordando ipsa verba diversis vocibus eaque speculando pocius sit intentus.	Donc, ces choses ayant été dites, je veux que personne n'ignore en arrivant aux verbula comme promis, que je n'ai pas voulu nommer les voix ni placer quelque clé, puisque j'agis par souci de concision, et afin que toute personne soit plutôt portée à faire concorder ces verbula par les différentes voix et à les observer ¹⁵⁷ .

154 Dans le cas où deux ou plusieurs notes de déchant sont consonantes avec un seul point du chant.

155 Afin d'éviter tout parallélisme de consonance parfaite (unisson, quinte, octave etc.) comme la règle de contrepoint l'édicte plus haut : [\[Quelques règles principales de contrepoint...\]](#)

156 Ici [C] f.24v enchaîne directement à la conclusion de ce second traité (*Sic igitur, de contrapunctu* etc.) sans recopier les *verbula* de [B].

157 Nous plaçons ici la version de [B] avec les rares corrections (en rouge) qui nous semblent nécessaires. Si [C] ne fournit aucun *verbulum*, [L] (f.9r et suivants) donne en revanche les *verbula* issus visiblement de [B] mais entachés de nombreuses erreurs ou incohérences. Semble-t-il près d'un siècle après que le copiste n'ait pas bien compris les modèles originels et ait tenté de les adapter à son temps ? Nous laissons le lecteur évaluer cela en citant les premiers *verbula* de [L f.9] de temps et prolation parfaits en [Annexe 2 : GB-Lbl Add 23220 f.9, les verbula de temps et prolation parfaits.](#)

Sequuntur verba temporis
perfecti maioris prolacionis :

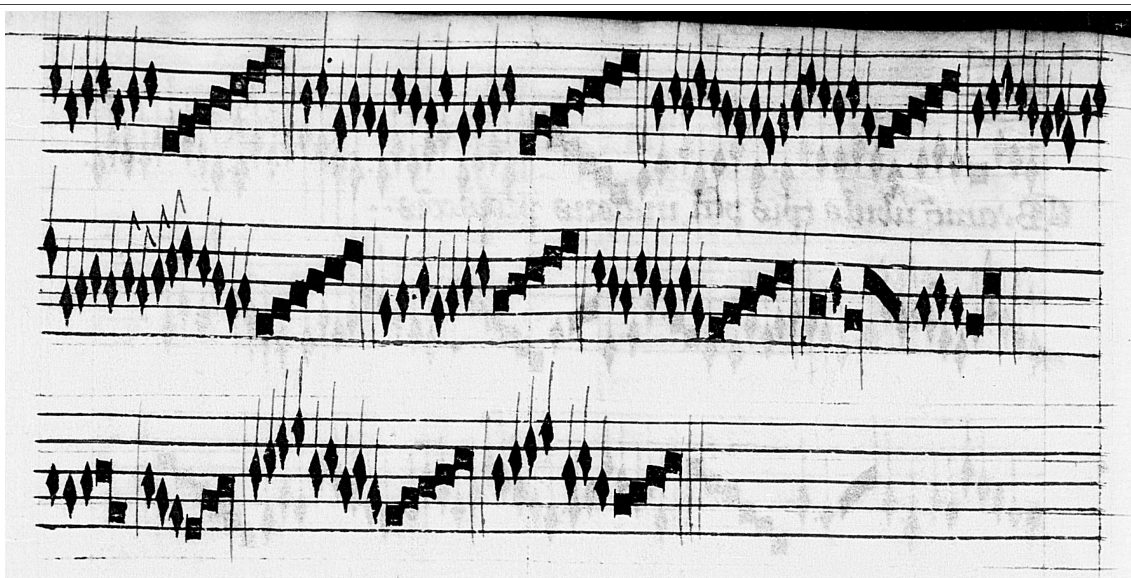
Suivent les *verba* du temps
parfait de prolacion majeure :

Sequuntur verba temporis perfecti maioris prolacionis

rouge?

p2

US-BEm 744 p.31

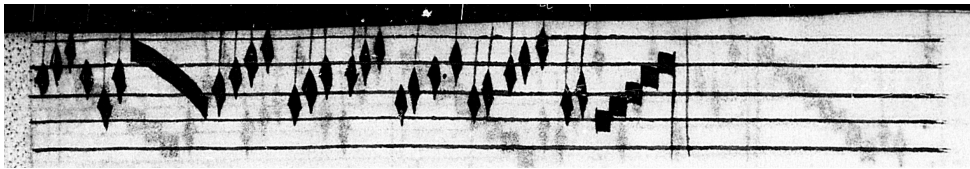


US-BEm 744 p.32

**Sequantur verbula temporis
perfecti minoris prolacionis :**

**Suivent les *verbula* du temps
parfait de prolation mineure :**

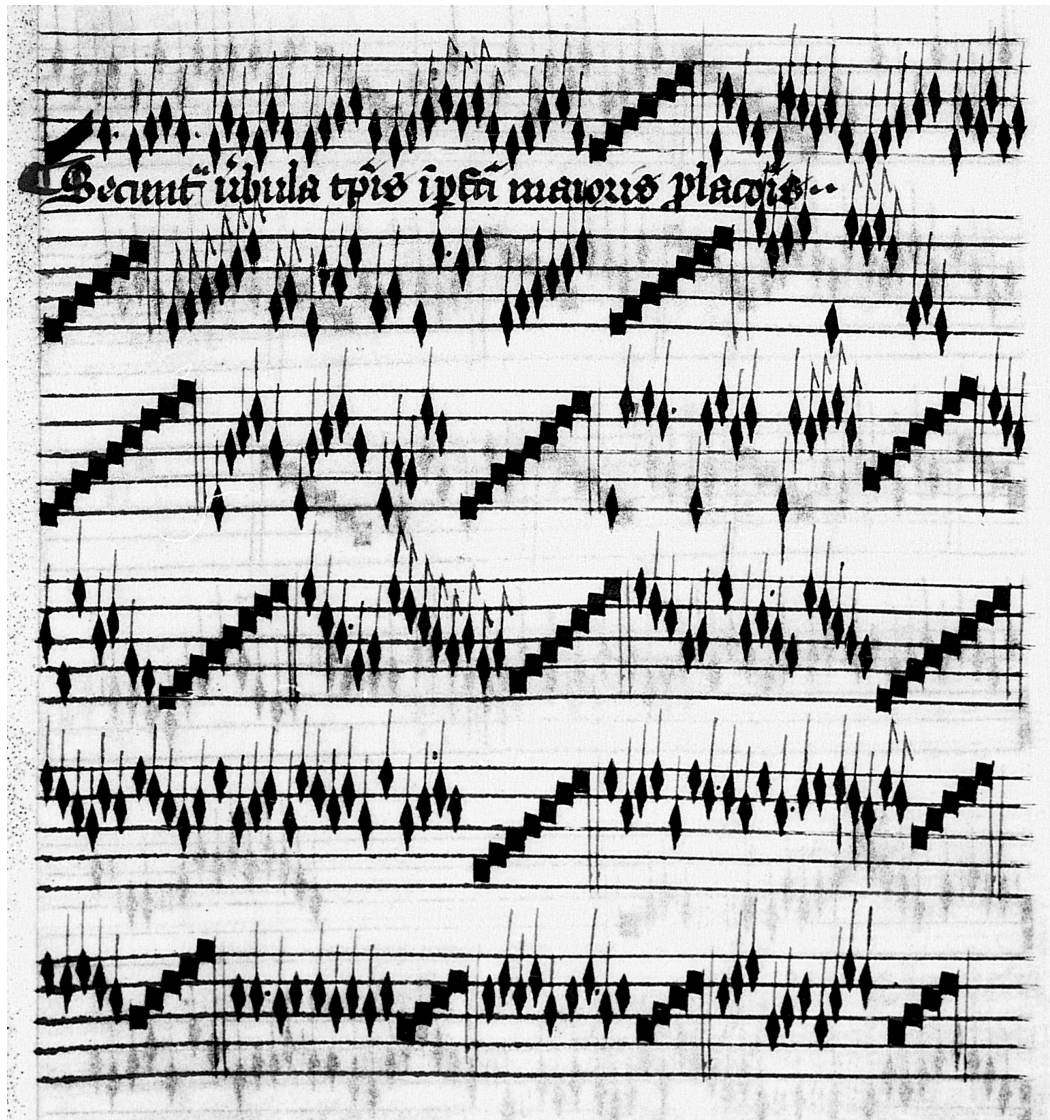
US-BEm 744 p.32



US-BEm 744 p.33

**Sequuntur verbula temporis
imperfecti maioris prolacionis :**

**Suivent les *verbula* du temps
imparfait de prolacion
majeure :**



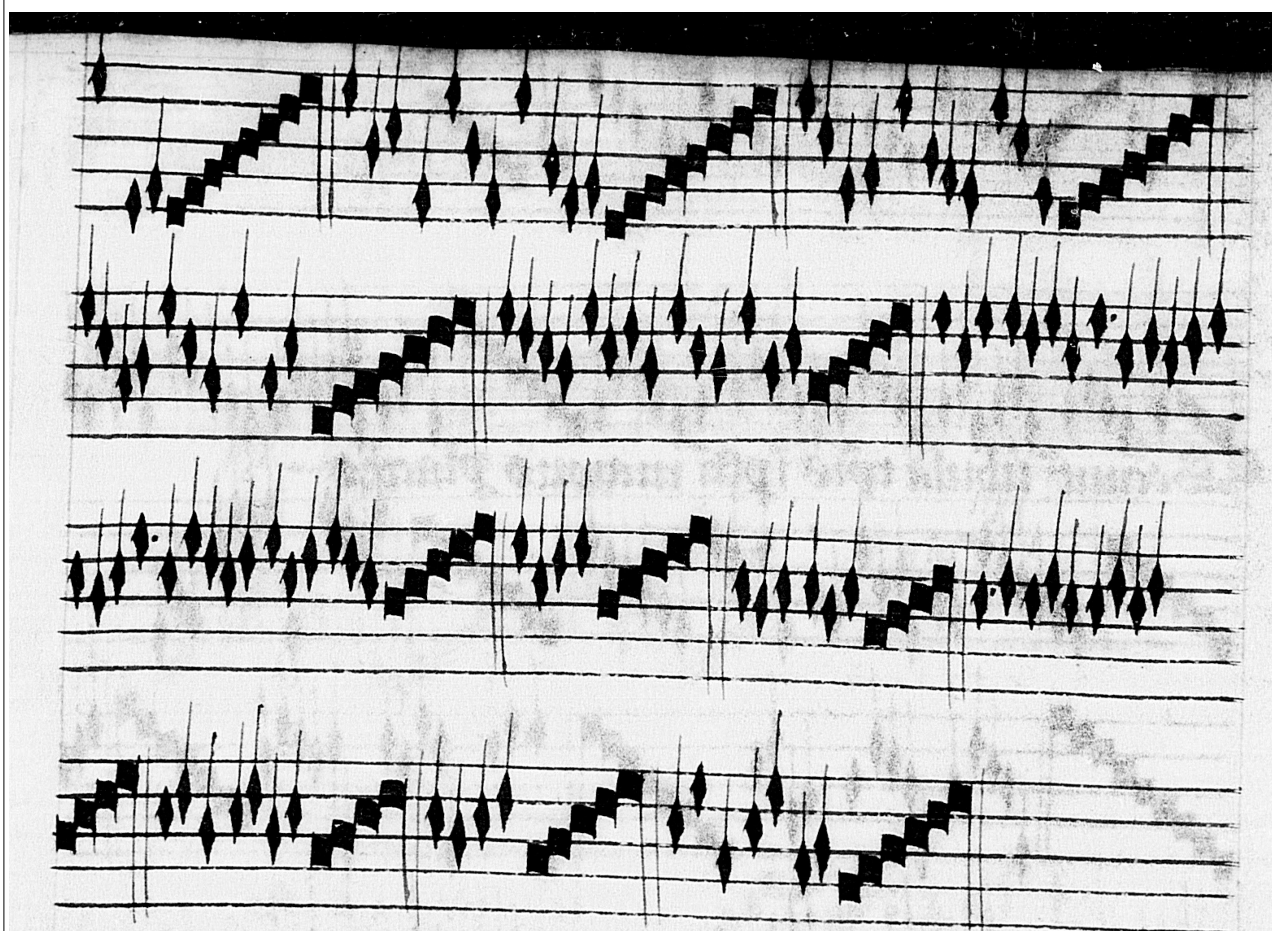
US-BEm 744 p.33

**Sequuntur verbum tempore
imperfecti minoris prolacionis :**

**Suivent les *verbula* du temps
imparfait de prolacion
mineure :**



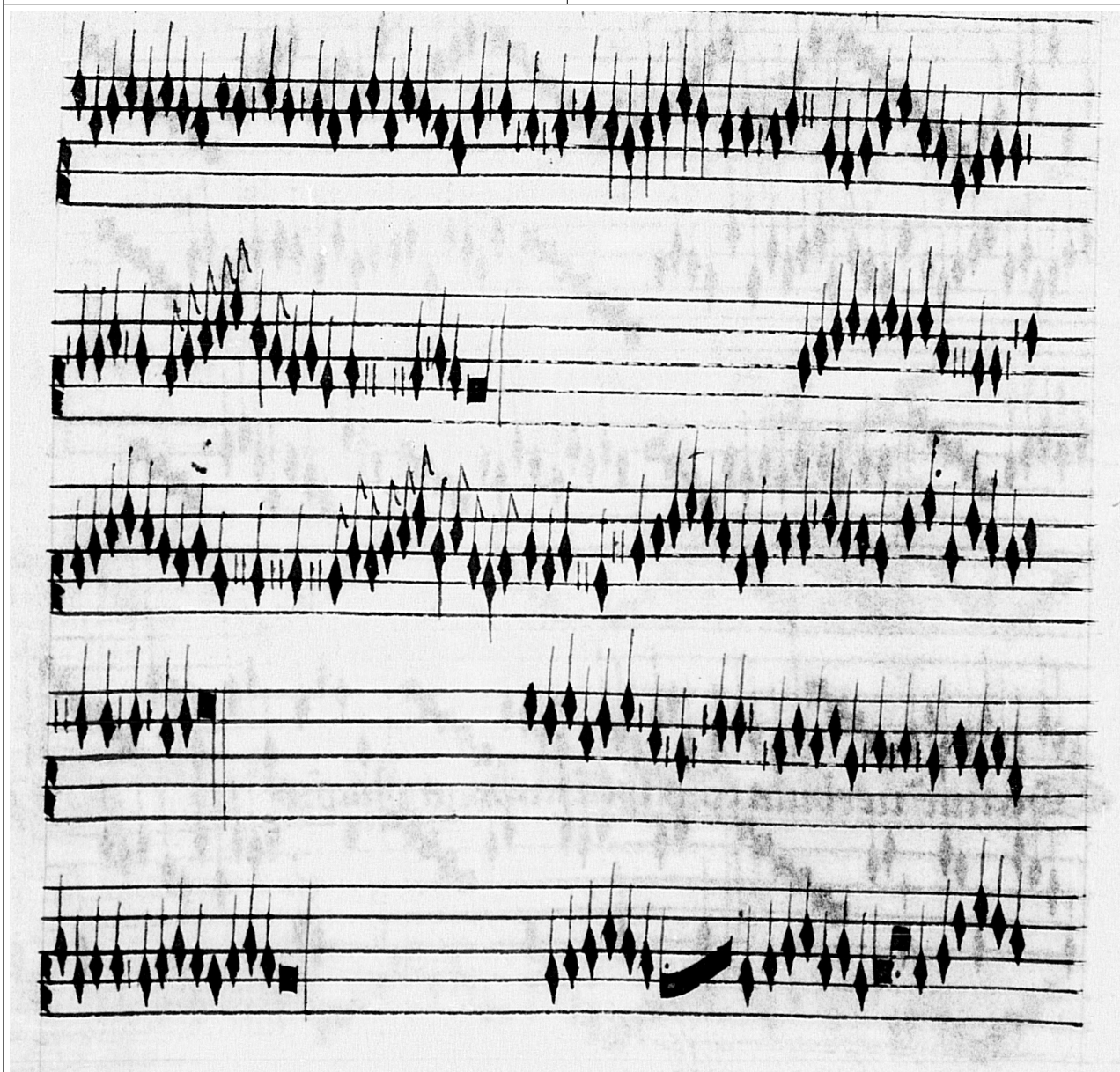
US-BEm 744 p.33



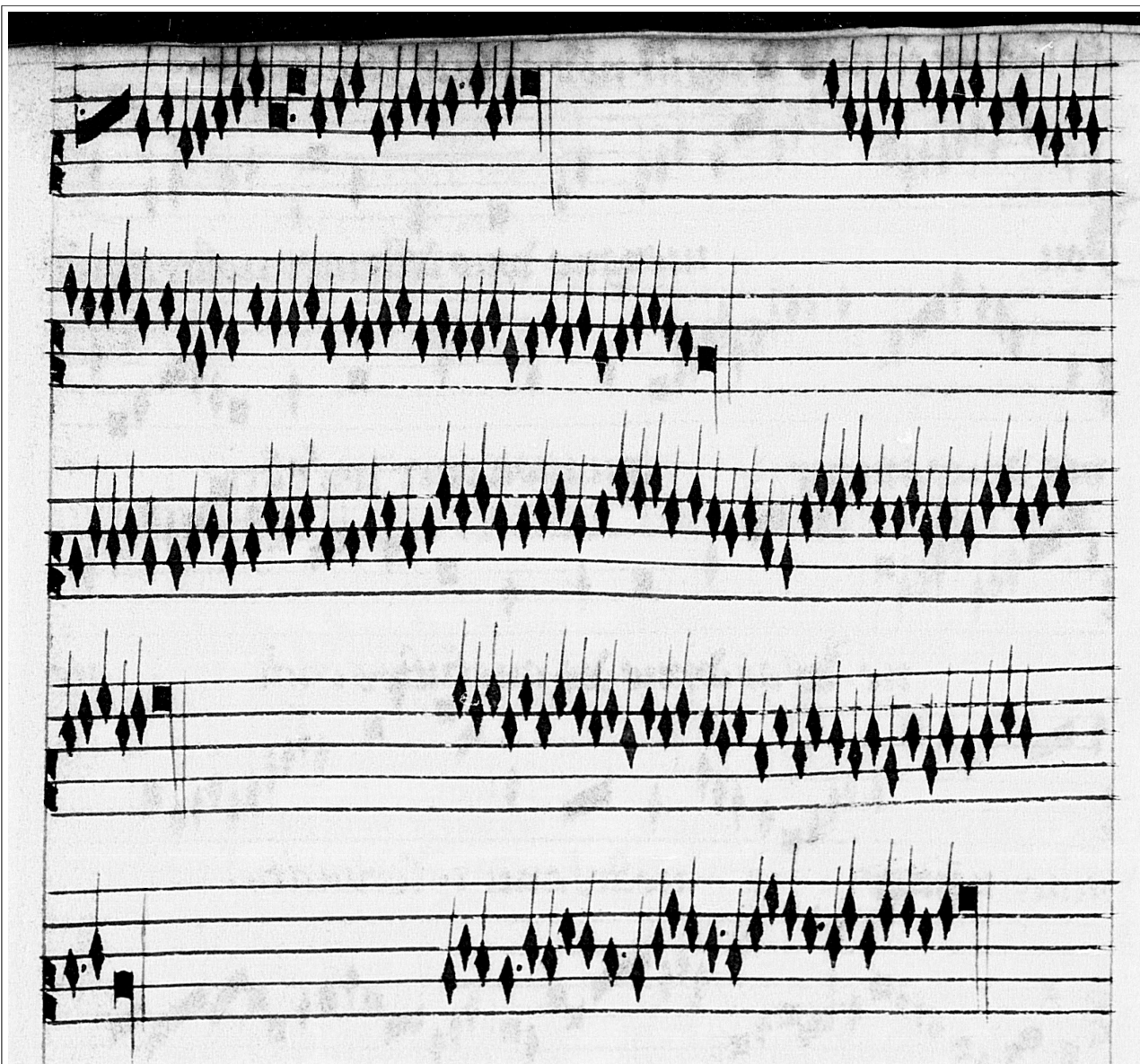
US-BEm 744 p.34

[Alia verbula variata...]

[Autres *verbula* variés...]



US-BEm 744 p.34



US-BEm 744 p.35

[Clausula tractatus secundi...]	[Conclusion du second traité...]
<p>[B p.35a] [L f.11v] Hec autem verbum non ut simpliciter necessaria sint dedi, aut quod alia vel aliter aut plura pauciorave fieri non possint, sed ut ea speculantibus et eorum modum magis pulchra forsant, et placabiliora subtilioraque faciendi et inveniendi facilius sit [B p.35b] via.</p>	<p>Cependant, j'ai donné ces <i>verbum</i> non pas à supposer qu'ils soient simplement nécessaires, ou parce qu'il ne serait pas possible d'en faire d'autres ou différemment (ou en plus grand nombre ou plus petit), mais afin que, pour ceux qui les explorent et explorent leur tournure et ces choses peut-être plus belles, plus propitiatoires et plus subtiles, le moyen d'apprendre et de faire soit plus facile¹⁵⁸.</p>
<p>Sic igitur, de contrapunctu, et nonnullis etiam ipsum contingentibus, puta vocum divisionibus, cum aliquibus suis exemplis et pertinentiis superficialiter declarato¹⁵⁹, contis in premissis intellectis et scitis perfecte, discantus</p>	<p>Ainsi donc, ce qui concerne le contrepoint ayant été montré plus haut, et aussi certaines choses en rapport à lui, par exemple les divisions de voix, avec quelques exemples propices le concernant, les choses rassemblées dans les prémisses étant</p>

158 Ce § ne figure pas dans [C] f.24v qui enchaîne directement au § suivant.

159 [L] f.11v : *deklarati*. [C] f.24v présente quelques différences : *deklarabo*. *Cunctis in premissis intellectis et scitis perfecte distantis artem audire volentes securum iter invenire volentes potuerunt et per ea acquirere fundamentum*.

artem volentes securum invenire poterunt, per ea acquirere fundamentum, et per hoc sit finis secundi tractatus.	parfaitement comprises et possédées, ceux qui le désirent pourront découvrir l'art sûr du déchant, et par ces choses acquérir ses fondements ; et avec cela vient la fin du second traité.
[B p.36] Et sequitur tercius, scilicet de cognicione notarum, cum suis pertinenciis ¹⁶⁰ .	Et le troisième [traité] fait suite, à savoir au sujet de la connaissance des notes avec leurs subordinations ¹⁶¹ .
[Souviengnez-vous d'estriner... (rondeillus tribus vocibus)]	[Souviengnez-vous d'estriner... (rondeau à trois voix)]
Souviengnez-vous d'estriner vostre amant ma douce amour qui mon cuer pour estrine vous ay donne des que fustes encline a moy nommer vostre ami et servant.	Souvenez-vous d'étreindre votre amant, ma douce amour, moi qui vous ai donné mon cœur pour récompense dès que vous fûtes encline à me désigner comme votre ami et serviteur.

160 **[L]** : *cum suis partiis practicalibus*.

161 Ici, **[L]** et **[C]** enchaînent directement au traité troisième. La copie de **[B]** intercale le rondeau à trois voix d'une strophe unique en décasyllabes « Souviengnez-vous d'estriner... » qui suit.

Et loquitur tunc l. de cogit. nōr cū suis ptinencijs..



Dou viengne vous destrimer uostre amāt
ma douce amour qui mon cuer pū' estri
ne. **Q**'ay donne des que tustz ench ne
amoy nōmer uostre amī & seruant..

Tenor.

Contratenor..

<p>[TRACTATUS TERTIUS : de mensurata musica...]</p>	<p>[TRAITÉ TROISIÈME : concernant la musique mesurée...]</p>
<p>[Introductio]</p>	<p>[Introduction]</p>
<p>Quilibet [B p.37a] igitur in arte practica mensurabilis cantus erudiri mediocriter affectans, post hec que superius dicta sunt, ea scribat diligenter que sequuntur summarie compilata.</p> <p>In precedentibus enim memini me dixisse posse quemcumque cantum 5 figuris, eas diversimode colorando et dividendo intellectualiter, figurari ; quod et multorum in hac arte peritorum fuit intencio, circa earum et ideo cognicionem habendam, cum nonnullis aliis que occurrunt breviter procedendo, ipsas hic recito figuras, et sunt hec :</p>	<p>Ainsi donc, quiconque désirant être légèrement instruit dans la pratique active du <i>chant mesuré</i>, après les choses qui ont été dites ci-dessus, recopiera soigneusement celles qui suivent transcrites sommairement ¹⁶².</p> <p>En effet, dans ce qui précède, je me souviens avoir dit que n'importe quel chant peut être représenté par cinq figures, en les colorant de différentes manières et en les divisant intellectuellement ; puisque aussi l'intention de nombreux experts dans cette pratique fut de retenir une connaissance au sujet de ces choses, c'est pourquoi je cite encore ici ces figures en avançant rapidement avec certaines autres choses qui apparaissent, et celles-ci sont :</p>
<p>[Cinq figures mensurati cantus]</p>	<p>[Les cinq figures du chant mesuré]</p>
<p>Maxima :</p>  <p>US-BEm 744 p.37a</p>	<p>La maxime :</p>  <p>I-CATc D 39 f.24v</p>
<p>Longa :</p>  <p>US-BEm 744 p.37a</p>	<p>La longue :</p>  <p>I-CATc D 39 f.24v</p>
<p>Brevis :</p>  <p>US-BEm 744 p.37a</p>	<p>La brève :</p>  <p>I-CATc D 39 f.24v</p>
<p>Semibrevis :</p>  <p>US-BEm 744 p.37a</p>	<p>La semi-brève :</p>  <p>I-CATc D 39 f.24v</p>

162 Ce troisième traité est en effet très fortement emprunté à *Ars practica cantus mensurabilis secundum Iohannem de Muris*, dont il constitue ici une sorte de glose ou révision commentée (cf. les nombreuses copies du *Libellus cantus mensurabilis*...). La copie de [L] f.11v varie de formulation et indique même clairement « *compilata secundum Magistrum Jo. De Muris* ». Le texte offre alors une arborescence ternaire et binaire des valeurs qui ne figure pas dans [B] ni [C]. Il a depuis été attesté par C. Meyer qu'il s'agit d'une *recensio varia* attribuable à Johannes De Muris et nous ne la reproduisons donc pas ici puisqu'elle fait l'objet d'autres éditions soignées. Pour une lecture comparative de ce traité de Jean de Murs, voir : *Jean de Murs, Écrits sur la musique*, traduction et commentaire de Christian Meyer, coll. Sciences de la musique, Irpmf, CNRS éditions, 2000 (ISBN : 2-271-05817-1, p.195-221).

<p>Minima :  US-BEm 744 p.37a (nettoyée)</p>	<p>La minime :  I-CATc D 39 f.24v</p>
<p>[De figurarum divisione inter se...]</p>	<p>[De la division des figures entre elles...]</p>
<p>[Maxima...]</p>	<p>[La maxime...]</p>
<p>Circa igitur earum cognicionem, primo sciendum est quod maxima est duplex, [C f. 25] scilicet, perfecta et imperfecta ;</p> <p>maxima perfecta valet 3 longas, sive ille longe fuerint perfecte vel imperfecte.</p> <p>Si longe fuerint perfecte, tunc maxima perfecta valet 9 breves.</p> <p>Si vero longe fuerint imperfecte et maxima perfecta, tunc ipsa valet 6 breves tantum ;</p> <p>maxima autem imperfecta valet duas longas, sive ille longe sint perfecte aut imperfecte.</p> <p>Si longe sint perfecte et maxima imperfecta, tunc ipsa valet 6 [B p.37b] breves.</p> <p>Si autem longe sint imperfecte et maxima imperfecta, tunc ipsa maxima valet tantum 4 breves.</p>	<p>Donc, concernant l'étude de celles-ci, il faut premièrement savoir que la maxime est double, à savoir <i>parfaite</i> et <i>imparfaite</i>.</p> <p>La maxime parfaite vaut trois longues, ces longues sont soit parfaites ou imparfaites.</p> <ul style="list-style-type: none"> – Si les longues sont parfaites, alors la maxime parfaite vaut neuf brèves ; – mais si les longues sont imparfaites, et si la maxime est parfaite, alors celle-ci vaut six brèves seulement. <p>Cependant, la maxime imparfaite vaut deux longues, ces longues sont soit parfaites ou imparfaites.</p> <ul style="list-style-type: none"> – Si les longues sont parfaites et si la maxime est imparfaite, alors celle-ci vaut six brèves ; – toutefois si les longues sont imparfaites et la maxime est imparfaite, alors celle-ci vaut seulement quatre brèves.
<p>[Longa...]</p>	<p>[La longue...]</p>
<p>Item longa est duplex de se, scilicet, perfecta et imperfecta ;</p> <p>longa perfecta valet 3 breves aut perfectas aut imperfectas.</p> <p>Si breves sint perfecte et longa perfecta, tunc ipsa longa valebit 9 semibreves.</p> <p>Si autem breves sunt imperfecte et longa perfecta, tunc ipsa longa valet 6 semibreves.</p> <p>Longa autem imperfecta valet duas breves aut perfectas aut imperfectas,</p> <p>et si breves sint perfecte et longa imperfecta, tunc ipsa valet 6 semibreves.</p> <p>Si vero ipse breves sint imperfecte et longa eciam</p>	<p>De même, la longue est double en elle-même : <i>parfaite</i> et <i>imparfaite</i>.</p> <p>La longue parfaite vaut trois brèves soit parfaites soit imparfaites.</p> <ul style="list-style-type: none"> – Si les brèves sont parfaites et si la longue est parfaite, alors cette longue vaudra neuf semi-brèves ; – si les brèves sont imparfaites et la longue parfaite, alors cette longue vaut six semi-brèves. <p>Mais la longue imparfaite vaut deux brèves, soit parfaites soit imparfaites ;</p> <ul style="list-style-type: none"> – aussi, si les brèves sont parfaites et la longue est parfaite, alors celle-ci vaut six semi-brèves. – Mais si ces brèves sont imparfaites et la longue est aussi

<p>imperfecta, tunc ipsa longa valet tantum 4 semi-breves ;</p> <p>longa perfecta dicitur modi perfecti, longa imperfecta vero modi imperfecti.</p>	<p>imparfaite, alors cette longue vaut seulement quatre semi-brèves.</p> <p>On parle de longue parfaite du mode parfait, mais la longue imparfaite est du mode imparfait.</p>
---	---

[Brevis...]	[La brève...]
<p>Item brevis est duplex de se, scilicet, perfecta et imperfecta ;</p> <p>perfecta, et tunc dicitur tempus perfectum, et valet 3 semibreves aut perfectas aut imperfectas ;</p> <p>si perfectas, tunc si ille semibreves sunt perfecte et brevis eciam perfecta, tunc ipsa brevis valet 9 minimas.</p> <p>Sed si semibreves sint imperfecte et brevis perfecta, tunc ipsa brevis valet 6 minimas.</p> <p>Brevis autem imperfecta, id est tempus imperfectum, [B p.38a] valet duas semibreves perfectas vel imperfectas.</p> <p>Si igitur semibreves sint perfecte et brevis imperfecta, tunc ipsa brevis valet 6 minimas.</p> <p>Sed si semibreves sint imperfecte et tempus imperfectum, tunc ipsa brevis sive tempus illud valet 4 minimas tantum.</p>	<p>De même, la brève est double en elle-même : <i>parfaite</i> et <i>imparfaite</i>.</p> <p><i>Parfaite</i>, alors aussi on parle de temps parfait, et elle vaut trois semi-brèves, ou parfaites ou imparfaites.</p> <ul style="list-style-type: none"> – Si elles sont parfaites : si ces semi-brèves sont parfaites et la brève est aussi parfaite, alors cette brève vaut neuf minimas ; – mais si les semi-brèves sont imparfaites et la brève est parfaite, alors cette brève vaut six minimas. <p>Mais la brève imparfaite, c'est-à-dire le temps imparfait, a la valeur de deux semi-brèves parfaites ou imparfaites.</p> <ul style="list-style-type: none"> – En conséquence si les semi-brèves sont parfaites et la brève est imparfaite, alors cette brève vaut six minimas. – Mais si les semi-brèves sont imparfaites et le temps est imparfait, alors cette brève ou ce temps vaut quatre minimas seulement.
[Semibrevis...]	[La semi-brève...]
<p>Item semibrevis est duplex, scilicet, perfecta, seu maioris prolacionis, et imperfecta, seu minoris prolacionis.</p> <p>Semibrevis perfecta, id est maioris prolacionis, valet 3 minimas.</p> <p>Semibrevis autem imperfecta, id est minoris prolacionis, valet duas minimas tantum.</p> <p>Ex premissis inferri potest, quod maxima potest esse perfecta, longis existentibus imperfectis, et e converso. Similiter longe possunt esse perfecte, brevibus existentibus imperfectis, et e converso. Eciam brevis, semibrevis existentibus imperfectis, et e converso.</p>	<p>De même, la semi-brève est double, à savoir elle est <i>parfaite</i>, ou de prolation majeure, et elle est <i>imparfaite</i> ou de prolation mineure.</p> <ul style="list-style-type: none"> – La semi-brève parfaite, c'est-à-dire de prolation majeure, vaut trois minimas. – La semi-brève imparfaite, c'est-à-dire de prolation mineure, vaut deux minimas seulement. <p>• On peut conclure de ce qui a été dit que la maxime peut être parfaite, avec des longues apparaissant imparfaites, et inversement. De manière semblable, les longues peuvent être parfaites avec des brèves apparaissant imparfaites, et inversement. Et les brèves [parfaites] aussi concomitamment à des semi-brèves se montrant imparfaites, et inversement.</p>
[Modi, tempus, prolationes]	[Les modes, les temps, les prolations]
<p>Item duplex est modus, scilicet, perfectus et imperfectus. Et quilibet ipsorum eciam est duplex, scilicet, maior et minor. Maior accipitur respectu maximarum in habitudine ad longas. Et minor respectu longarum in habitudine ad breves.</p>	<p>De même, il y a deux modes, à savoir <i>parfait</i> et <i>imparfait</i>. Et n'importe lequel de ces modes est aussi double, à savoir <i>majeur</i> et <i>mineur</i>. Le [mode] majeur s'interprète au regard des maximes par rapport aux longues, et le mineur au regard des longues par rapport aux brèves¹⁶³.</p>

163 « Mode » revêt deux niveaux d'application : la longue et la maxime. On pourrait dire que le '*maiormodus*' concerne la division de la maxime, et le '*minormodus*' la division de la longue.

<p>Maior quoque modus perfectus est quando maxima de se valet 3 longas. Et imperfectus est quando maxima valet tantum duas longas. [B p.38b]</p> <p>Minor vero modus perfectus est quando longa per se valet 3 breves. Imperfectus autem quando longa per se valet tantum duas. Et potest esse maior modus perfectus, minore existente imperfecto, [C f.25v] et e converso.</p>	<p>Le mode majeur est parfait lorsque la maxime vaut en elle trois longues, et il est imparfait lorsque la maxime vaut seulement deux longues.</p> <p>Quant au mode mineur, il est parfait lorsque la longue vaut en elle trois brèves. D'autre part il est imparfait lorsque la longue vaut en elle seulement deux [brèves]. Et il est possible d'avoir un mode majeur parfait apparaissant imparfait au niveau mineur¹⁶⁴, et inversement.</p>
<p>Item [tempus¹⁶⁵] capitur et attenditur respectu brevium penes earum habitudines ad semibreves, et est duplex, scilicet, perfectum et imperfectum. Perfectum quando brevis de se valet 3 semibreves. Imperfectum quando brevis de se valet tantum duas.</p>	<p>Semblablement, on saisit et comprend [le temps] au regard des brèves dans leurs relations aux semi-brèves, et il est double, à savoir parfait et imparfait. <i>Parfait</i> lorsque la brève vaut en elle trois semi-brèves, <i>imparfait</i> lorsque la brève vaut seulement en elle deux semi-brèves.</p>
<p>Item prolacio attenditur respectu semibrevium penes earum habitudines ad minimas, et est eciam duplex, scilicet, perfecta, et est maior, et imperfecta, id est minor. Perfecta sive maior est quando semibrevis per se valet 3 minimas. Imperfecta sive minor quando semibrevis valet duas tantum.</p>	<p>De même, on comprend la prolacion au regard des semi-brèves dans leurs relations aux minimas, et elle est aussi double, à savoir <i>parfaite</i> et elle est majeure, et <i>imparfaite</i> c'est-à-dire mineure. Il y a [prolacion] <i>parfaite</i> (ou majeure) lorsque la semi-brève vaut en elle trois minimas, <i>imparfaite</i> (ou mineure) lorsque la semi-brève vaut seulement deux [minimas].</p>
<p>[De quo perfecto et generaliter imperfecto...]</p>	<p>[De ce qui est parfait et imparfait en général...]</p>
<p>Ex quibus patet quod triplex est perfectio et eciam imperfectio, scilicet, modi, temporis, et prolacionis.</p> <p>Et omnis perfectio consistit in numero ternario. Nam perfectum est quod et in quantum precise potest dividi in 3 principales et equales partes. Imperfectio vero consistit in numero binario. Unde imperfectum est quod et in quantum, non in 3, sed in duas tantum principales et equales partes est divisibile.</p> <p>Item nota quod notula perfecta potest imperfici, et imperfecta [B p.39a] perfici. Imperfici per abstractionem tercie partis sui valoris, et non aliter. Unde imperficere est aliquid ab eo auferre, scilicet, terciam partem sui valoris.</p> <p>Perfici potest notula per addicionem medietatis sui valoris. Nam aliquid perficere est addere sibi medietatem sui valoris.</p> <p>Item notandum est quod, quando perficitur notula imperfecta de se, hoc semper fit per appositionem puncti ad ipsam immediate. Et de huiusmodi puncto inferius plus dicere intendo.</p>	<p>Par ces choses, il apparaît qu'il y a une triple perfection et aussi imperfection : à savoir du mode, du temps et de la prolacion.</p> <p>Et toute perfection s'établit dans un nombre ternaire. En effet, le <i>parfait</i> existe aussi dans la mesure de ce qui peut être divisé précisément en trois parties principales et égales. Mais l'imperfection s'établit dans un nombre binaire. Ainsi, l'imparfait existe dans la mesure de ce qui est divisible non pas en trois mais seulement en deux parties principales et égales.</p> <p>Notez aussi qu'une note parfaite peut être rendue imparfaite, et une [note] imparfaite peut être rendue parfaite. Elle est rendue imparfaite par le retrait d'un tiers de sa valeur, et non autrement. Ainsi, rendre imparfait, c'est enlever quelque chose de cette chose-là, à savoir un tiers de sa valeur.</p> <p>Une note peut être rendue parfaite par l'ajout de la moitié de sa valeur. En effet, rendre parfait quelque chose, c'est lui ajouter la moitié de sa valeur.</p> <p>De même, on doit noter que lorsqu'on rend parfaite une note imparfaite en soi, cela se fait toujours par l'apposition d'un point immédiatement près d'elle. Mais je compte en dire davantage plus bas au sujet d'un point de tel genre.</p>
<p>[De variis gradibus]</p>	<p>[Des différents degrés]</p>

164 Où la maxime vaut trois longues, chacune valant deux brèves.

165 Seulement dans [C].

imperfectionum...]	d'imperfections...]
<p>De imperfectione autem notularum, primo sciendum est quod maxima perfecta in toto et in partibus potest imperfici multipliciter, scilicet, quoad totum et quoad partes.</p>	<p>D'autre part, au sujet de l'imperfection des notes, on doit d'abord savoir que la maxime parfaite, dans sa totalité et dans ses parties, peut être rendue imparfaite de plusieurs manières, à savoir au regard <i>de la totalité</i> et au regard <i>des parties</i>.</p>
<p>[De toto et partibus...]</p>	<p>[Du tout et des parties...]</p>
<p>Quoad totum dupliciter, scilicet, a parte ante et a parte post. A parte ante quando eam precedit sola longa vel eius valor. A parte post quando sequitur. Idem est quando plures precedunt vel sequuntur, si tamen remaneat sola longa, vel eius valor, perfectione computata.</p>	<p>Au regard de la totalité¹⁶⁶, de deux manières : à savoir depuis sa partie antérieure, et depuis sa partie postérieure. Depuis la partie antérieure : lorsqu'une seule longue la précède, ou la valeur de celle-ci¹⁶⁷. Depuis sa partie postérieure : lorsqu'elle est suivie [d'une longue ou équivalent]. Il en est de même lorsque plusieurs [longues] précèdent ou suivent, si toutefois il reste une seule longue (ou sa valeur) décomptée par la perfection¹⁶⁸.</p>
<p>Quoad partes autem maxima potest imperfici etiam multipliciter, scilicet, quoad partes propinquas, quoad partes remotas, et quoad partes remotiores.</p>	<p>Mais au regard de ses parties¹⁶⁹, la maxime peut aussi être rendue imparfaite de plusieurs manières, à savoir quant à ses parties <i>proches</i>¹⁷⁰, quant à ses parties <i>éloignées</i>¹⁷¹, et aussi quant à ses parties <i>plus éloignées</i>¹⁷².</p>
<p>Et est hic notandum, quod maximam imperfici¹⁷³ quoad partes vel partem non est ipsam maximam imperfici, sed illam partem vel illas partes. Nam ut patet ex predictis, imperficere est aliquid abstrahere tercia partem illius de valore [B p.39b] quid imperficetur ; modo constat quod tercia pars de valore alicuius partis ipsius maxime non est tercia pars de valore eiusdem. Igitur maxima potest esse perfecta quoad totum, id est eius corpus, licet aliquando eius partes sint imperfecte, et etiam e converso.</p>	<p>Et l'on doit noter ici que rendre imparfaite la maxime dans ses parties ou dans une partie, n'est pas rendre imparfaite la maxime elle-même¹⁷⁴, mais cette partie ou ces parties. En effet, comme ressort de ce qui a été dit, rendre imparfait quelque chose c'est retirer un tiers de sa valeur qui se trouve 'imperfectée'. On voit seulement que le tiers de la valeur <i>d'une partie</i> de cette maxime n'est pas le tiers de sa valeur. Donc la maxime peut être parfaite dans sa totalité, c'est-à-dire au regard de son corps¹⁷⁵, bien que quelquefois ses parties se trouvent imparfaites, et inversement aussi.</p>
<p>[De propinquis, remotis, remotioribus et remotissimis partibus...]</p>	<p>[Des parties proches, éloignées, plus éloignées et très éloignées...]</p>
<p>Item notandum est, quod partes propinque alicuius tocus sunt ille, in quas ipsum totum primo et principaliter dividitur, sicuti maximarum partes sunt longe, longarum breves, brevium semibreves, et semibrevis minime.</p> <p>Partes vero remote sunt partes propinque parcium</p>	<p>On doit également noter que les parties proches d'un tout sont celles dans lesquelles le tout lui-même est d'abord et principalement divisé ; par exemple les longues sont les parties [proches] des maximes, les brèves [celles] des longues, les semi-brèves [celles] des brèves, et les minimes [celles] des semi-brèves.</p> <p>Mais les parties éloignées sont les parties proches des parties</p>

166 C-à-d de son premier niveau de division.

167 C-à-d son silence.

168 Par ex, dans le cas d'une maxime suivie de cinq longues et d'une maxime, la première longue imparfaite la première maxime *a parte post*, les trois longues suivantes forment une perfection, et la cinquième longue imparfaite la dernière maxime *a parte ante*.

169 C-à-d à partir de son 2e niveau de division.

170 C-à-d en monnant la valeur d'une longue en brèves.

171 C-à-d en monnant la valeur des brèves en semi-brèves.

172 C-à-d en monnant la valeur des semi-brèves en minimes.

173 [C] f.25v : *potest imperfici*.

174 En tant que tout ou ensemble.

175 Ou premier niveau de division.

propinquare. Remociore sunt partes propinque parciū remotarum, et partes remotissime sunt partes propinque [C f. 26] parciū remociorum. Et ex hiis patet quod idem potest esse pars propinqua, pars remota, pars remocior, et pars remotissima respectu diversorum.

proches. **Les [parties] plus éloignées** sont les parties proches des parties éloignées, et **les parties très éloignées** sont les parties proches des parties plus éloignées. Et il ressort de celles-ci que la même chose peut être une partie éloignée, une partie plus éloignée et une partie très éloignée au regard des diverses directions.

<p>Unde minima respectu semibrevis est pars propinqua, respectu brevis pars remota, respectu vero longa est pars remocior, et respectu maxime est pars remotissima.</p> <p>Maxima igitur, quoad partes propinquas, potest imperfici dupliciter, scilicet, a parte ante et a parte post. Et hoc per [B p.40a] abstractionem tercie partis de valore unius partis remote, vel duarum parcium remotarum, et cetera. Et ita suo modo potest intelligi de longis, brevibus, semibrevis, et minimis ; exempla patent in pluribus locis.</p>	<p>Ainsi la minime par rapport à la semi-brève est une partie proche, éloignée par rapport à la brève, mais au regard de la longue c'est une partie plus éloignée, et c'est une partie très éloignée par rapport à la maxime.</p> <p>En conséquence, la maxime, pour ce qui est de ses parties proches, peut être rendue doublement imparfaite, à savoir depuis sa partie antérieure <i>et aussi</i> depuis sa partie postérieure, et cela par le retrait d'un tiers de sa valeur d'une seule partie éloignée, ou de deux parties éloignées etc¹⁷⁶ ; Et ainsi à sa manière, on peut juger au sujet des longues, des brèves, des semi-brèves et des minimales. Des exemples le montrent clairement à plusieurs endroits¹⁷⁷.</p>
<p>[Sex regule mesurate musicæ]</p>	<p>[Six règles de musique mesurée]</p>
<p>Et pro predictis et infrascriptis melius sciendis, nota regulas sequentes.</p> <p>Prima regula est quod longa ante longam in modo minori perfecto semper est perfecta quoad totum.</p>	<p>Et pour mieux intégrer les choses dites précédemment et écrites ci-dessous, notez les règles suivantes :</p> <p>La première règle est que, une longue devant une longue dans le mode mineur parfait est toujours parfaite quant à sa totalité.</p>
<p>Potest tamen imperfici a parte ante mediate et immediate. Et etiam a parte post mediate, scilicet, per reductionem quoad eius partes propinquas et remotas. Nam quicquid potest imperfici per se positum, et in alio etiam imperfici potest.</p>	<p>Elle peut cependant être rendue imparfaite du côté de sa partie antérieure¹⁷⁸ indirectement ou directement¹⁷⁹ ; et aussi du côté de sa partie postérieure directement, à savoir par réduction dans ses parties proches et éloignées. En effet, n'importe quoi qui peut être rendu imparfait dans une position en soi, peut aussi être rendu imparfait dans une autre.</p>
<p>Similiter brevis ante brevem in tempore perfecto semper est perfecta quoad totum. Et semibrevis ante semibreve in prolatione maiori perfecta est.</p>	<p>Semblablement, une brève devant une brève en temps parfait est toujours parfaite quand à sa totalité. Et même une semi-brève devant une semi-brève en prolation majeure est parfaite.</p>
<p>Secunda regula est, et sequitur ex prima, quandoque aliqua notula debet imperfici quoad totum, si aliquid sequitur post eam, oportet quod immediate post eam sequitur notula, vel pausa, minoris vel maioris forme, quia similis ante similem non potest imperfici.</p>	<p>La deuxième règle découle de la première, et c'est qu'à chaque fois qu'une note doit être rendue imparfaite au regard de la totalité, si quelque chose suit après elle, il faut qu'immédiatement après elle, suive une note ou un silence de catégorie plus petite ou plus grande, puisqu'une [note] semblable devant une semblable ne peut être imperfectée¹⁸⁰.</p>
<p>Tercia regula est, quando post longam de modo minori [B p.40b] perfecto sequuntur due vel 3 breves tantum, nulla notula precedente a qua possit imperfici, tunc ipsa longa est perfecta. Hoc est a nulla ipsarum brevium imperfici potest, nisi punctus divisionis ponatur.</p>	<p>La troisième règle, c'est lorsqu'après une longue du mode mineur parfait, deux ou trois brèves seulement suivent, et qu'aucune note précédente ne puisse la rendre imparfaite, alors cette longue est parfaite. C'est-à-dire qu'elle ne peut être imperfectée par aucune de ces brèves, sauf si l'on place un</p>

176 Par exemple d'une brève dans sa partie antérieure et de deux dans sa partie postérieure.

177 Voir plus bas : [Quelques exemples d'utilisation d'imperfections...].

178 Dans le cas où elle ne soit pas devant une longue. En effet la règle « similis ante similem non potest imperfici » rappelée plus loin ne souffre d'aucune exception chez aucun auteur connu. Il semble que ce § glosant le cheminement de J. de Murs dans son *Ars practica mensurabilis cantus* soit placé au mauvais endroit et devrait commenter logiquement la deuxième règle. (J. de Murs s'est bien gardé de le faire figurer.)

179 Directement par une valeur placée juste avant (comme une brève devant une longue par ex.), ou indirectement par une valeur placée en amont ou en aval (dans le cas d'une syncope par ex. avec la suite : B-L-L-B ; la 2e longue est imperfectée par la brève initiale, la 1ère longue enclavée reste parfaite). On trouve ce genre de situation dans les *vervula* précédents avec certaines semi-brèves des temps de prolation majeure. Voir aussi les exemples donnés plus bas au § *infra*.

180 Cette règle fondamentale dans le processus de syncopation subtile est la suite de la fameuse règle de Jean de Garlande dans *De musica mensurabili positio* et d'autres théoriciens au 13e s. qui disait « Longa ante longam valet tria tempora ». Celle de ce traité est formulée à l'identique aux 14e, 15e et 16e s. chez *Prosdocimo de Beldomandi*, *Guilielmus Monachus*, *Ugolino Urbevatanis*, *Nicolaus Burtius*, *Petrus Aaron*, *Johannes Boen*, etc. et de manière très proche chez de nombreux auteurs connus et anonymes, et elle ne connaît pas d'exception.

<p>tur inter primam brevem et aliam, vel alias sequentes. Nam tunc prima brevis imperficit longam precedentem.</p> <p>Et idem intelligendum est de brevibus temporis perfecti respectu semibrevium, et de semibrevis maioris prolacionis respectu minimarum.</p>	<p>point de division entre la première brève et la seconde (ou les autres suivantes¹⁸¹). Car alors la première brève rend imparfaite la longue précédente.</p> <p>Et l'on doit penser de la même manière pour ce qui est des brèves du temps parfait au regard des semi-brèves, et des semi-brèves de la prolacion majeure au regard des minimales.</p>
<p>Quarta regula est, quod inter duas longas minoris modi perfecti, si remaneat sola brevis perfectione computata, tunc illa brevis imperficit longam precedentem, eciam si incorporata esset in longa sequente, nisi per punctum vel aliter impediretur.</p> <p>Idem est de semibrevis inter breves temporis perfecti, et de minima inter semibreves maioris prolacionis.</p>	<p>La quatrième règle, c'est qu'entre deux longues du mode mineur parfait, s'il reste une seule brève – la perfection étant comptée – alors cette brève rend imparfaite la longue précédente, même si elle se trouve intégrée dans la longue suivante¹⁸², à moins qu'il n'ait été empêchée par un point ou autrement.</p> <p>Il en est de même au sujet des semi-brèves entre les brèves du temps parfait, et des minimales entre les semi-brèves de la prolacion majeure.</p>
<p>Quinta regula est quicquid imperficitur, hoc imperficitur a propinquiori imperficienda, si plura sint imperficienda. Eciam, quando aliqua notula est sola, ipsa debet reduci [C f.26v] ad priorem locum quem potest habere.</p>	<p>La cinquième règle, c'est que tout ce qui est rendu imparfait est imperfecté par ce qu'il y a de plus proche pouvant l'imperfecter, si plusieurs [notes] doivent être imperfectées¹⁸³. Aussi, lorsqu'il y a une note isolée, celle-ci doit être rapportée à l'endroit antérieur qu'elle peut occuper.</p>
<p>Sexta regula est, quando inveniuntur due notule vel earum valor simul [B p.41a] sole, tunc ille non debent partiri, sed simul computari, ut in tenore de <i>Flos virginum</i> et pluribus aliis ; possent tamen absque puncto per parvam virgulam aut aliud huiusmodi signum ab invicem separari.</p>	<p>La sixième règle, c'est lorsqu'on rencontre deux notes isolées ensemble¹⁸⁴ ou leur valeur, alors celles-ci ne doivent pas être réparties mais comptées ensemble, comme dans la teneur de <i>Flos virginum</i>¹⁸⁵ et beaucoup d'autres. Toutefois, elles pourraient être réciproquement séparées sans point par une petite virgule ou de telle manière par un autre signe.</p>
<p style="text-align: center;">[De imperfectione remotarumque remociorum partium...]</p>	<p style="text-align: center;">[De l'imperfection des parties éloignées et plus éloignées...]</p>
<p>Uterius nota quod, quando aliqua notula imperficitur a parte propinqua, vel eius valore, hoc fit ratione tocuis, quia tunc dicitur imperfecta est quantum ad totum. Si vero a parte remota, vel a partibus remotis, non tamen unam partem propinquam valentibus, hoc</p>	<p>De plus, notez que lorsqu'une note est rendue imparfaite par une <i>partie proche</i>, ou la valeur de celle-ci, cela se produit au regard de sa totalité, parce qu'on dit alors qu'elle est imparfaite en ce qui concerne sa totalité. Mais si c'est par une <i>partie éloignée</i> (ou par des parties éloignées) ne valant toutefois pas une partie</p>

181 Donc avec trois brèves successives, on peut supposer un autre point de division aussi après la deuxième brève (ici de syncopation : L-B point – B point – B-L).

182 La glose « eciam si incorporata esset in longa sequente » ajoutée au texte de J. de Murs semble ambiguë ; car soit l'auteur signifie que même s'il était possible d'incorporer la brève à la longue suivante en la rendant imparfaite, il n'y aurait pas de choix car la règle s'applique d'abord à la longue précédente, soit il parle d'une brève graphiquement accolée à la longue suivante, confirmant qu'en l'absence de point clarifiant la situation, une note isolée imperfecte par défaut la note précédente. cf. Jean de Murs qui illustre d'exemples plus parlants cette règle et les autres, reprises mot pour mot sans la glose).

183 Par ex. en mode et temps parfait, dans la succession B-SB-L-SB-L, la première SB imperfecte la B précédente qui imperfecte la première longue suivante ; la deuxième semi-brève en l'absence de point imperfecte aussi la première longue *a parte post* ; la deuxième longue quant à elle commence sur une nouvelle perfection. Compté par unité de temps en SB, l'ensemble donne la suite : 2+1 + 5+1, puis ensuite commence la longue suivante.

184 C-à-d séparées de part et d'autre par un ou des silences (comme le montre l'exemple de la 7e règle du *Libellus cantus mensurabilis* de J. de Murs).

185 Cf. le motet à 4 voix *Apta caro/Flos viginum/Alma redemptoris* par ex Chantilly, ms. 564, f. 60v-61) où deux brèves parfaites de la teneur sont séparées par deux silences de semi-brèves qui doivent être considérés ensemble dans la *talea* sans imperfecter les brèves entourantes afin de provoquer une jolie syncopation. Ce motet potentiellement attribuable à P. de Vitry est copié dans de nombreux manuscrits : [F-CA MS B 1328](#) ; [I-Fsl MS 2211 \(San Lorenzo palimpsest\)](#) ; [F-Pnm NAF 23190 \(Trémoille\)](#) ; [I-IV MS CXV \(115\) \(Ivrea Codex\)](#) ; [I-MOe MS {alpha}.M.5.24 \(Modena A; ModA\)](#) ; [GB-DRc MS C.I.20](#). Le même procédé est utilisé dans le motet à 4 voix *Se je di qu'en elle/tres fors m'abrassa* du 'codex de Chypre' (I-Tu J.119 f.96v-97) etc.

<p>fit racione propinque, vel parcium propinquareum. Et tunc dicitur imperfecta est quoad partem propinquam, vel quoad partes propinquas. Nam ut superius habetur, notula non imperficitur ex parte sui a parte eius remota, sed solum ipsius notule pars propinqua. Quia quicquid imperficitur, imperficitur a tercia parte sui valoris.</p> <p>Unde eciam patet, quod quicquid debet imperfici oportet quod ipsum sit divisibile in 3 principales et equales partes, et quod sic est divisibile potest imperfici a tercia parte, et quod non, non¹⁸⁶. Et quociens sic partiri potest in 3 partes, tociens potest imperfici ab illa tercia parte. Et imperficiens potest preponi vel postponi [B p.41b] illi quod imperficitur iuxta libitum ponentis eciam mediate et immediate.</p>	<p>proche, cela se produit dans le calcul d'une [partie] proche (ou de parties proches), et alors on dit qu'elle est imparfaite au regard d'une partie proche (ou de parties proches). Car comme on l'a traité plus haut, une note ne peut pas être imperfectée dans sa fraction par une partie éloignée d'elle, mais seulement une partie proche de cette note [peut l'être], puisque tout ce qui est rendu imparfait est imperfecté du tiers de sa valeur.</p> <p>Ainsi, il est aussi clair qu'il faut que tout ce qui doit être rendu imparfait soit lui-même divisible en trois parties principales et égales, et ce qui est ainsi divisible peut être imperfecté d'un tiers, et ce qui ne l'est pas ne le peut pas¹⁸⁷. Et autant de fois où [une note] peut être partagée en trois parties, autant elle peut être imperfectée d'un tiers dans celle-ci. Et ce qui rend imparfait peut être placé aussi directement ou indirectement devant ou derrière de ce qui est imperfecté selon la fantaisie du copiste.</p>
<p>Ex quibus omnibus breviter concluditur quod</p> <ul style="list-style-type: none"> • semibrevis minoris prolacionis nullo modo potest imperfici. Sed semibrevis maioris prolacionis imperfici potest ab una minima precedente vel sequente. • Brevis imperfecta minoris prolacionis nullo modo potest imperfici. • Brevis eciam imperfecta maioris prolacionis non potest imperfici quoad totum, sed bene quoad partes ; hoc est, partes imperfici possunt. Unde ipsa potest imperfici ab una minima sequente vel precedente, quoad unam eius partem, et a duabus minimis, quoad ambas eius partes, una precedente et alia sequente. • Brevis perfecta minoris prolacionis non potest imperfici quoad aliquam eius partem, sed quoad totum imperfici potest ab una semibrevis, vel a duabus minimis. 	<p>On peut conclure brièvement de toutes ces choses que :</p> <ul style="list-style-type: none"> • la semi-brève de prolacion mineure ne peut être rendue imparfaite en aucune manière. Mais la semi-brève de prolacion majeure peut être imperfectée d'une minime, précédente ou suivante. • La brève imparfaite de prolacion mineure ne peut en aucune manière être rendue imparfaite. • La brève imparfaite de prolacion majeure ne peut être imperfectée dans sa totalité, mais elle peut tout à fait l'être dans ses parties, c'est-à-dire que ses parties peuvent être imperfectées. Ainsi, celle-ci peut être imperfectée d'une minime en suivant ou en précédant au regard de l'une de ses parties, et de deux minimes au regard de ses deux parties, l'une en précédant et l'autre en suivant¹⁸⁸. • La brève parfaite de prolacion mineure ne peut pas être rendue imparfaite au regard de l'une de ses parties¹⁸⁹, mais elle peut être imperfectée au regard de sa totalité par une semi-brève, ou par deux minimes¹⁹⁰.
<p>Et nota quod quidem cantores, puta Gulliermus de Mascandio et plures alii, imperficiunt brevem perfectam minoris prolacionis ab una sola minima, et brevem imperfectam maioris prolacionis a duabus minimis simul, ambabus precedentibus vel sequentibus. Et debent ibi mutari qualitatem, [B p.42a] capientes brevem perfectam minoris prolacionis, ac si esset imperfectam maioris prolacionis, et e converso.</p>	<p>Et notez que certains chanteurs, par exemple Guillaume de Machaut et plusieurs autres, imperfectent la brève parfaite de prolacion mineure par une seule minime, et la brève imparfaite de prolacion majeure par deux minimes <i>ensemble</i>, toutes les deux en précédant ou en suivant. Mais ils doivent ici avoir changé leur nature, prenant une brève parfaite de prolacion mineure comme si elle fût imparfaite de prolacion majeure, et inversement.</p>
<p>Brevis perfecta maioris prolacionis imperfici potest quoad totum et quoad partes, scilicet, ad quamlibet</p>	<p>La brève parfaite de prolacion majeure peut être imperfectée au regard de la totalité et au regard des parties, c'est-à-dire de</p>

186 [C] f.26v : ...a tercia parte, et non aliter.

187 En cas de temps ou prolacion imparfaits. Ce point sera contredit plus bas dans les exemples.

188 L'imperfection par deux minimes successives, avant ou après, ne peut donc être produite théoriquement qu'en ayant recours à la proportion sesquialtère (fréquemment indiquée au début du 15e siècle par la coloration).

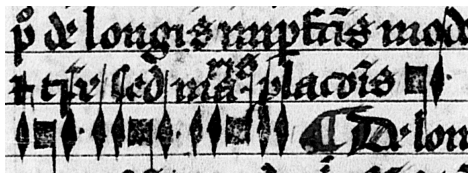
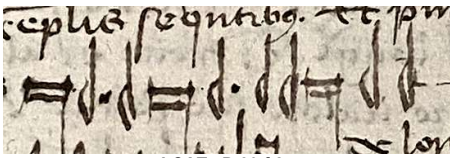

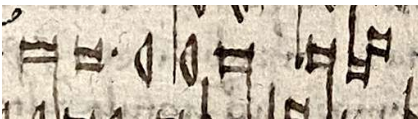
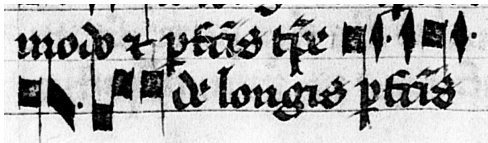

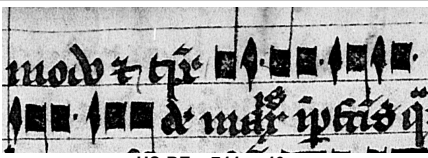
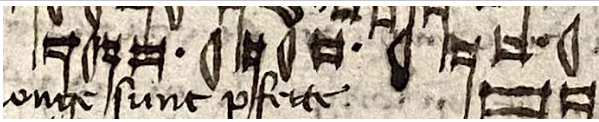
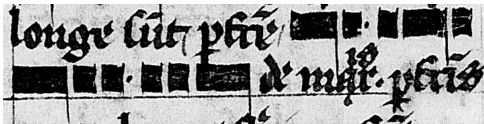
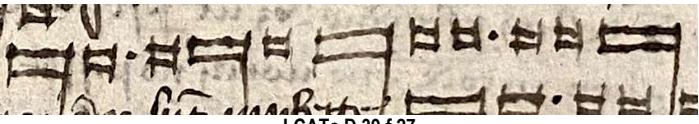


189 Car les parties de prolacion mineure ne sont pas divisibles par trois.

190 La répartition : brève de 5/6 + minime 1/6 ne peut théoriquement exister qu'en temps imparfait de prolacion majeure, comme le confirme le § suivant.

<p>eius partem propinquam ; potest enim imperfici ab una minima quoad minimam eius partem, et a duabus quoad duas eius partes ; item a tribus minimis vel earum valore, et hoc quoad totum ; item a 4 minimis, et hoc quoad totum et unam eius partem ; item a 5, et hoc quoad totum et ambas residuas eius partes. Et non plus imperfici potest, quia nec ipsa nec aliqua eius pars est amplius divisibilis in 3 principales et euales partes.</p>	<p>n'importe quelle de ses parties proches. Elle peut en effet être imperfectée d'une minime quant à sa plus petite partie, et par deux [minimes] au regard de deux de ses parties ; de même par trois minimes (ou de leur valeur) au regard de la totalité ; de même par quatre minimes et cela au regard de la totalité et d'une de ses parties ; de même par cinq [minimes], et cela au regard de la totalité et de deux de ses parties restantes. Et elle ne peut pas être imperfectée davantage parce que ni elle-même ni une autre partie d'elle n'est davantage divisible en trois parties principales et égales¹⁹¹.</p>
<p>Nota eciam quod quicquid [C f.27] circa imperfectionem dictum est de minimis respectu brevium, intelligatur eciam de semibrevibus respectu longarum, et de brevibus respectu maximarum.</p> <p>Et quod dictum est de semibrevibus respectu brevium, intelligi debet eciam de brevibus respectu longarum, et de longis respectu maximarum.</p> <p>Unde sicut est dare brevem imperfectam valentem duas semibreves valentem 4 minimas, sic est dare longam imperfectam valentem duas breves valentem 4 semibreves, et maximam [B p.42b] imperfectam valentem duas longas valentem 4 breves.</p>	<p>Notez aussi autour de cette imperfection que tout ce qui a été dit à propos des minimas au regard des brèves se comprend aussi des semi-brèves au regard des longues, et des brèves au regard des maximas.</p> <p>Et que ce qui a été dit des semi-brèves au regard des brèves doit aussi être compris des brèves au regard des longues, et des longues au regard des maximas.</p> <p>Ainsi, de même qu'on distribue une brève imparfaite valant deux semi-brèves valant quatre minimas, de même il s'agit de distribuer une longue imparfaite valant deux brèves valant quatre semi-brèves, et encore une maxime imparfaite valant deux longues valant quatre brèves.</p>
<p>Et sicut est dare brevem imperfectam valentem duas semibreves valentem 6 minimas, ita est dare longam imperfectam valentem duas breves valentem 6 semibreves, et maximam imperfectam valentem duas longas valentem 6 breves.</p> <p>Et sicut est dare brevem perfectam valentem 3 semibreves valentem 6 minimas, ita est dare longam perfectam valentem 3 breves valentem 6 semibreves, et maximam perfectam valentem 3 longas valentem 6 breves.</p>	<p>Et de même qu'on distribue une brève imparfaite valant deux semi-brèves valant six minimas, de même il s'agit de distribuer une longue imparfaite valant deux brèves valant six semi-brèves, et une maxime imparfaite valant deux longues valant six brèves.</p> <p>Et de même qu'on distribue une brève parfaite valant trois semi-brèves valant six minimas, de même il s'agit de distribuer une longue parfaite valant trois brèves valant six semi-brèves, et une maxime parfaite valant trois longues valant six brèves.</p>
<p>Et sicut est dare brevem perfectam valentem 3 semibreves valentem 9 minimas, ita est dare longam perfectam valentem 3 breves valentem 9 semibreves, et maximam perfectam valentem 3 longas valentem 9 breves.</p> <p>Ex quibus sufficienter colligi potest imperfectio maximarum et longarum ; eciam patet ex exemplis sequentibus.</p>	<p>Et de même qu'on distribue une brève parfaite valant trois semi-brèves valant neuf minimas, de même il s'agit de distribuer une longue parfaite valant trois brèves valant neuf semi-brèves, et une maxime parfaite valant trois longues valant neuf brèves.</p> <p>Et par ces choses, il est possible d'embrasser suffisamment l'imperfection des maximas et des longues ; c'est aussi clairement visible dans les exemples suivants.</p>
<p>[Alique exempla usus imperfectionum...]</p>	<p>[Quelques exemples d'utilisation d'imperfections...]</p>
<p>Et primo de longis imperfectis modo et tempore, sed maioris prolacionis :</p>	<p>Et premièrement au sujet des longues <i>imparfaites</i> en mode et en temps, mais de prolacion <i>majeure</i>¹⁹² :</p>

191 En effet, au-delà de 5 minimas, le corps de la brève dans sa totalité (comprenant 9 minimas) disparaît pour ne laisser que 3 minimas, donc une semi-brève.

192 Le groupe de la 4e longue de [B] semble fautif (devrait être MM-L-MM).

 <p>US-BEm 744 p. 42b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27</p>
<p>De longis perfectis modo et imperfectis tempore :</p>	<p>Au sujet des longues en mode <i>parfait</i> et temps <i>imparfait</i>¹⁹³ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 42b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27</p>
<p>De longis imperfectis modo et perfectis tempore :</p>	<p>Au sujet des longues <i>imparfaites</i> en mode et de temps <i>parfait</i>¹⁹⁴ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 42b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27</p>
<p>De longis perfectis [B p.43a] modo et tempore :</p>	<p>Au sujet des longues <i>parfaites</i> en mode et en temps :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 43a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27</p>
<p>De maximis imperfectis quarum longe sunt perfecte :</p>	<p>Au sujet des maximis <i>imparfaites</i> dont les longues sont <i>parfaites</i>¹⁹⁵ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 43a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27</p>
<p>De maximis perfectis quarum longe sunt imperfecte :</p>	<p>Au sujet des maximis <i>parfaites</i> dont les longues sont <i>imparfaites</i>¹⁹⁶ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 43a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27 (nettoyé)</p>
<p>De maximis perfectis quarum longe sunt perfecte :</p>	<p>Au sujet des maximis parfaites dont les longues sont parfaites¹⁹⁷ :</p>


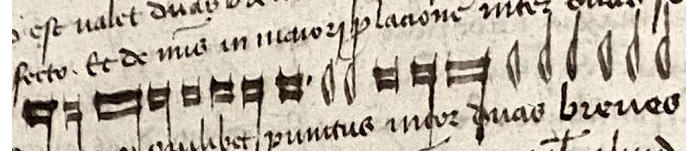
193 L'exemple de [B] semble théoriquement fautif puisque la longue est imperfectée par une semi-brève de temps imparfait.

194 Les 3e et 4e exemples de [B] semblent théoriquement fautif puisque, tel que décrit au § précédent, la longue est imperfectée par deux semi-brèves immédiatement successives. Ce rythme est tout à fait possible en utilisant la coloration induisant la proportion sesquialtère.

195 Les 3e et 4e exemples de [B] semblent fautif puisque la maxime est imperfectée par deux brèves immédiatement successives.

196 L'exemple de [C] semble doublement fautif : il manquerait un point de division après la deuxième maxime pour garder la troisième perfection semblable au modèle de [B], et néanmoins l'imperfection par trois brèves n'est théoriquement pas possible en mode mineur *imparfait*, à moins de transformer ensuite la maxime en une longue parfaite.

197 Les 4e groupes de [B] et [C] présentent l'imperfection la plus grande et la plus subtile de la maxime qui est ainsi diminuée par des parties proches et éloignées à la fois. Il en résulte que la maxime atteint moins de la moitié de sa valeur pleine (4/9).

 <p>US-BEm 744 p. 43a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27</p>
<p>Et hec de imperfectione notularum sufficienti intuenti.</p>	<p>Et que ces choses soient suffisantes dans la considération de l'imperfection des notes.</p>
<p>Sequitur de alteracione</p>	<p>Il s'en suit de l'altération</p>
<p>Unde alteracio in musica est proprii valoris secundum notule formam duplicacio, de qua dantur hee regule.</p>	<p>Ainsi l'altération en musique est le doublement de la valeur propre selon la figuration de la note, à partir de quoi on donne ces règles :</p>
<p>Prima est quod nulla notula potest alterari ante sibi similem vel minorem se.</p>	<p>La première est qu'aucune note ne peut être altérée devant sa semblable ou une plus petite qu'elle.</p>
<p>Secunda regula est quod omnis notula alterabilis potest alterari ante proximam maiorem se, sicut minima ante semibreve vel eius pausam, semibrevis ante breve vel eius pausam, brevis ante longam vel eius pausam, longa ante maximam, et non aliter.</p>	<p>La deuxième règle est que toute note altérable peut être altérée devant la plus proche et plus grande qu'elle, comme la minime <i>devant</i> la semi-brève (ou devant son silence), la semi-brève <i>devant</i> la brève (ou devant son silence), la brève <i>devant</i> la longue (ou son silence), la longue <i>devant</i> la maxime, et non autrement.</p>
<p>Tercia regula est quod, quodcumque inter duas longas modi minoris perfecti vel pausas [C f.27v] longarum, vel inter punctum et longam, aut in principio, ante ipsam longam vel pausam, inveniuntur sole due breves sine puncto in medio, secunda brevis alteratur, id est valet duas breves. Idem est de duabus longis ante [B p.43b] maximam in maiori modo perfecto, et semibrevis inter breves in tempore perfecto, et de minimis in maiori prolatione inter semibreves, ut hic :</p>	<p>La troisième règle est que, à chaque fois qu'entre deux longues de mode mineur parfait (ou des silences de longues), ou entre un point¹⁹⁸ et une longue, ou au commencement¹⁹⁸ avant une longue (ou un silence de longue), on rencontre seulement deux brèves sans point au milieu, la deuxième brève est altérée, c'est-à-dire qu'elle vaut deux brèves. C'est la même chose au sujet de deux longues avant une maxime en mode majeur parfait, et pour les semi-brèves entre les brèves en temps parfait, et pour les minimales en prolation majeure entre les semi-brèves, comme ici¹⁹⁹ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 43b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27v</p>
<p>Et nota quod licet punctus inter duas breves positus, impedit ne secunda possit alterari ; virgula tamen, aut tale aliud signum, non habet huiusmodi potestatem.</p>	<p>Et notez que si un point est posé entre deux brèves, il empêche que la deuxième puisse être altérée. Cependant, une virgule, ou un autre signe de ce genre, n'a pas le pouvoir de le faire.</p>
<p>[De immediata et mediata perfectione note alterate]...</p>	<p>[De l'imperfection directe et indirecte de la note altérée...]</p>

198 Indiquant la fin d'une perfection.

199 L'exemple est à supposer en mode majeur et mineur parfaits, et temps et prolation parfaits. Le 3e groupe combine subtilement et successivement l'altération de la SB, de la B et de la L.

<p>Item nota quod notula alterata potest imperfici a parte ante immediate, ut hic :</p>	<p>Notez également qu'une note altérée peut être imperfectée dans sa partie antérieure <i>directement</i>, comme ici²⁰⁰ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 43b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27v</p>
<p>et eciam mediate, ut hic :</p>	<p>et aussi <i>indirectement</i>, comme ici²⁰¹ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 43b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.27v</p>
<p>Nota quod reduccio non impedit neque iuvat alterationem.</p>	<p>Notez que la diminution n'empêche pas ni n'aide l'altération²⁰².</p>
<p>Item nota quod duplex est minima, semibrevis, brevis, longa, scilicet, recta et altera, seu alterata ; recta que simpliciter ponitur pro valore sue forme, altera vero pro duplici.</p>	<p>Notez de même que la minime, la semi-brève, la brève, la longue sont doubles, à savoir <i>régulière</i> et <i>altérée</i> (ou modifiée) ; la régulière est placée simplement pour la valeur de sa figure, mais l'altérée l'est pour le double.</p>
<p>Item nota quod notula nigra bene potest alterari ante rubeam, et e converso, servatis aliis condicionibus supradictis.</p>	<p>Pareillement, notez qu'une note noire peut justement être altérée devant une [note] rouge, et inversement, en observant les différentes conditions énoncées plus haut.</p>
<p>Item nota quod, quandocumque notula aliqua alteratur, hoc fit causa defectus perfectionis, scilicet, ut perfectio compleatur, et eciam causa necessitatis, quia aliter in eodem genere notari non potest. Unde longa alteratur ad perficiendum [B p.44a] maiorem modum, brevis modum minorem, semibrevis temporis, et minima prolacionem, et hec de alteracione sufficient dicta.</p>	<p>Notez encore que, à chaque fois qu'une note est altérée, cela arrive en raison d'un manque dans la perfection, c'est-à-dire pour que la perfection soit complétée, et aussi par <i>cause de nécessité</i>, parce qu'autrement on ne peut pas la noter en l'engendrant dans le même type [de figure²⁰³]. Ainsi, la longue est altérée pour parfaire le mode majeur²⁰⁴, la brève [pour parfaire] le mode mineur²⁰⁵, la semi-brève [pour parfaire] le temps, et la minime [pour parfaire] la prolation ; et ces choses mentionnées au sujet de l'altération sont suffisantes.</p>

200 L'exemple de [C] présente un ajout intéressant avant les 4 minimes, mais il appartient à la catégorie de l'altération indirecte qui suit (il a été d'ailleurs recopié une deuxième fois au bon endroit sans que le copiste n'efface le premier). À partir de là, les deux sources proposent trois exemples d'altération *imparfaite* par la note immédiatement précédente : le premier sur une SB en temps parfait et prolation majeure (ne valant que 5 M au lieu de 6) ; le second, au niveau supérieur sur une B en mode mineur parfait et temps parfait (ne valant que 5 SB au lieu de 6) ; le dernier, au niveau supérieur sur une L en mode majeur et mineur parfaits.


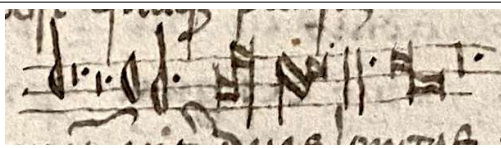
201 L'exemple de [C] ajoute au début la même formulation que [B] rédigée au niveau inférieur (en temps et prolation parfaits). Cet exemple montre la 2e SB altérée rendue *imparfaite indirectement* par la minime initiale, la première SB restant parfaite parce que placée devant une SB. Il est suivi du même cas rédigé au niveau supérieur, en mode mineur parfait et temps parfait pour l'exemple suivant, identique au premier exemple de [B]. L'exemple suivant, en mode majeur parfait, semble fautif dans [C] puisque, inversement à [B], il ne présente aucune note altérée imparfaite (la deuxième note de la ligature devrait pour cela être une longue). Le dernier exemple semble complet dans [B] mais il manque une SB dans [C]. Toutefois le point après la M ne semble pas nécessaire à moins que la SB suivante ne soit suivie aussi d'un point la rendant parfaite, ce qui entraînerait l'altération indirecte de la M suivante, et obligerait la SB suivante à imperfecter la Ba suivante (5/6) ; auquel cas l'ensemble Bp-SBp-Mp-SB-M-SB-B formerait une première longue diminuée, enchaînant sur une deuxième longue altérée sans imperfection, éclairant ainsi le § suivant.

202 Il s'agit de la diminution (plus exactement de l'imperfection) de la première valeur précédant l'altération ; cf. l'exemple et note précédents.

203 Que la figure suivante (puisque la même devant la même est toujours parfaite ; cf plus haut la *La première règle*).


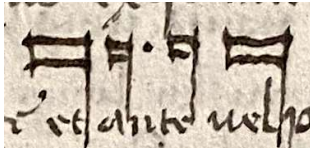
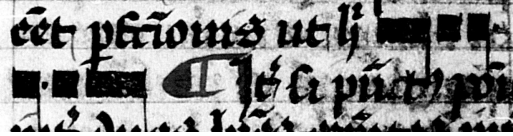
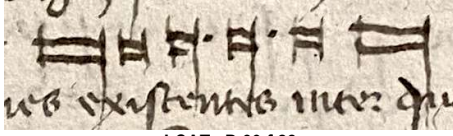

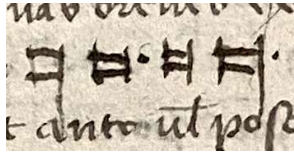

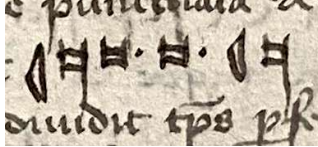

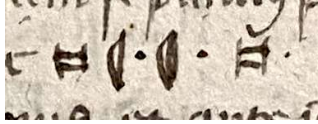
204 Rappel : il s'agit ici du mode de la maxime (*maior modus perfectus*).

205 C-à-d le mode parfait de la longue (*minor-modus perfectus*) communément appelé mode parfait.

[De variis punctis...]	[Concernant les différents points...]
<p>De puncto tunc expedit ut dicam : quilibet, minimus²⁰⁶ sit in quantitate, est tamen in potestate maximus et virtute. Et cantus quod nullo modo permittit imperfici notulam, post quam immeditate ponitur, et est duplex, scilicet, punctus perfectionis et divisionis.</p> <p>Punctus perfectionis notulam de sui natura imperfectam perficit, addendo sibi medietatem sui valoris. Et hunc punctum aliqui licet superflue punctum appellarunt addicionis, alii augmentacionis.</p> <p>Punctus autem divisionis e converso notulam perfectam quandoque imperfici facit, auferendo ab eadem terciam partem sui valoris. Nam aliquando imperfici facit maximam dividendo longas, longam dividendo breves, brevem dividendo semibreves, semibreve dividendo minimas. [C f.28] Et eciam dividit et separat aliquando notulas a locis sibi debitis, secundum regulas supradictas, alias notulas imperficiendo aut faciendo [B p.44b] eas ad alia loca reduci.</p>	<p>Maintenant, au sujet du point, il est utile que je rappelle : <i>n'importe lequel, si petit soit-il en grandeur, est toutefois très grand en pouvoir et force !</i> Parce qu'il permet à la note d'un chant après laquelle il est immédiatement placé de n'être imperfectée d'aucune façon, aussi est-il double, à savoir le point de perfection et le point de division.</p> <p>Le point de perfection rend parfait une note de nature imparfaite en lui ajoutant la moitié de sa valeur. Et certains, bien qu'inutilement, ont nommé ce point <i>point d'addition</i> ou encore <i>point d'augmentation</i>.</p> <p>D'autre part, le point de division à l'inverse rend parfois imparfaite une note parfaite, en retirant de cette même le tiers de sa valeur. En effet, quelquefois il rend imparfait la maxime en séparant les longues, les longues en séparant les brèves, les brèves en séparant les semi-brèves, et les semi-brèves en séparant les minimas. Et il divise aussi et sépare quelquefois les notes de leur places attendues selon les règles mentionnées plus haut, en rendant imparfaites d'autres notes ou en les conduisant à une autre place.</p>
<p>Nota tamen quod semper oportet dividi notulas per punctum ; possunt tamen notule aliquando per virgulam aut aliud tale signum ab invicem separari.</p>	<p>Notez toutefois qu'il convient toujours de diviser les notes par <i>un point</i>. Les notes peuvent toutefois être séparées mutuellement par une virgule ou un autre signe de ce genre²⁰⁷.</p>
<p>Et quia ex hiis elici potest, quod triplex est perfectio et eciam divisio, scilicet, modi, temporis, et prolacionis, et unus punctus perficit notas, aliusque dividit, ut dictum est, expedit scire unum punctum ab alio discernere et cognoscere.</p>	<p>Et puisqu'il peut être déduit de ces choses que la perfection et aussi la division sont triples, à savoir du mode, du temps et de la prolacion, et qu'un point rend parfait les notes, un autre les divise comme il a été dit, il importe d'apprendre à reconnaître et discerner un point de l'autre.</p>
[Reliquae et exempla usus punctorum...]	[Règles et exemples de l'utilisation des points...]
<p>Sciendum igitur est, quod omnis punctus post minimam positus, et eciam post quamcumque pausam mensurabilem, est punctus divisionis, ut hic :</p>	<p>Ainsi donc, il faut savoir que tout point posé derrière une minime, et aussi après n'importe quel silence mesuré, est un point de division, comme ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 44b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Item si punctus ponatur inter duas longas, exis-</p>	<p>De même, si un point est placé entre deux longues se montrant</p>

206 [B] : *minimis*.

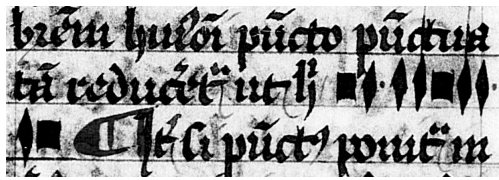
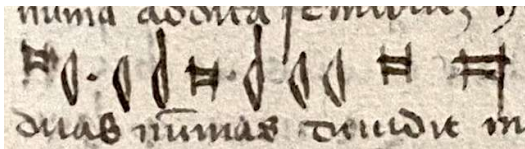

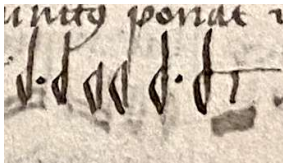
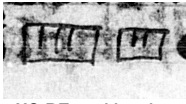
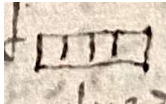
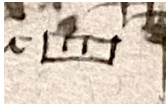

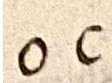
207 Lequel signe (indiquant une respiration, césure, une articulation du phrasé etc.) n'a en principe pas l'effet grammatical et rythmique d'un point.

<p>tentes inter duas maximas, dividit maiorem modum, ut hic :</p>	<p>entre deux maximes, il sépare le mode majeur, comme ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 44b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Nisi forte ille longe de sui natura essent imperfecte, et ante vel post inveniretur sola brevis, que ad ipsam longam punctatam reduceretur, tunc talis punctus esset perfeccionis, ut hic :</p>	<p>À moins que ces longues soient <i>imparfaites</i> par leur nature, et qu'avant ou après l'on trouve une seule brève qui pourra être rapportée à cette longue pointée, alors un tel point sera <i>de perfection</i>, comme ici²⁰⁸ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 44b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Item si punctus ponitur inter duas breves, existentes inter duas longas, dividit modum minorem, ut hic :</p>	<p>De même, si l'on pose un point entre deux brèves, il divise le mode mineur, comme ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 44b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Nisi forte breves ille forent imperfecti temporis, [B p.45a] et ante vel post eas inveniretur sola semibrevis, que ad ipsam brevem reduceretur punctatam, tunc talis punctus dicitur perfeccionis, ut hic :</p>	<p>À moins que peut-être ces brèves ne fussent du temps imparfait, et qu'avant ou après elles on trouve une seule semi-brève (laquelle sera rapportée à ces brèves pointées) et alors un tel point sera appelé <i>de perfection</i>, comme ici²⁰⁹ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Item si punctus ponitur inter duas semibreves, dividit tempus perfectum, ut hic :</p>	<p>De même, si un point est posé entre deux semi-brèves, il divise le temps parfait, comme ici²¹⁰ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Nisi forte ille semibreves forent minoris prolacionis, ante vel post quas inveniretur sola minima, tunc talis punctus diceretur perfeccionis, et illa minima ad dictam semibreve huiusmodi puncto punctatam reduceretur, ut hic :</p>	<p>Sauf si par hasard ces semi-brèves étaient de prolation mineure, et qu'on trouve une seule minime avant ou après elles, alors un tel point serait appelé <i>de perfection</i>, et cette minime serait rapportée aux dites semi-brèves pointées de cette manière, comme ici²¹¹ :</p>

208 Notons que l'exemple peut se lire en 'maxi-mode' parfait ou imparfait avec le même rythme, mais en trois maximes parfaites ou quatre imparfaites.


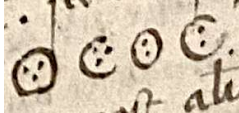



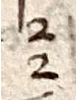

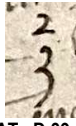

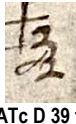
209 Les trois premières notes de [B] semblent être du mode imparfait, les quatre suivantes du mode parfait. L'ensemble de [C] semble du mode imparfait.

210 Le point de la deuxième SB de [C] semble inutile.

 <p>US-BEm 744 p. 45a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Item si punctus ponitur inter duas minimas, dividit prolationem maiorem, ut hic :</p>	<p>De même, si on place un point entre deux minimes, il divise la prolation majeure, comme ici²¹² :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Et ista sufficiant de puncto.</p>	<p>Et ces choses sont suffisantes au sujet du point.</p>
<p>[Quomodo modumque tempus prolationem discernere ?]</p>	<p>[Comment reconnaître le mode, le temps et la prolation ?]</p>
<p>Cum autem, ut superius habetur, duplex sit modus, tempus, et prolacio, videre expedit per que ab invicem discernuntur. Unde dico breviter quod coloribus, subscripcionibus seu canonibus, pausis, et signis perfectum discernitur ab imperfecto.</p>	<p>D'autre part, comme on l'a vu plus haut, du moment que le mode, le temps et la prolation peuvent être doubles, il est utile de voir par quoi on les identifie mutuellement. Ainsi, je dis rapidement que le parfait est distingué de l'imparfait par des couleurs (précisées ou réglementaires), par des silences et par des signes.</p>
<p>[Per signa...]</p>	<p>[Par des signes...]</p>
<p>Signis autem : nam olim quadrangulus cum tribus ritulis solebat poni pro modo perfecto, et cum duobus pro imperfecto, ut hic :</p>	<p>Par des signes : en effet jadis, on avait coutume de placer un quadrangulaire avec trois petits traits pour le mode parfait, et avec deux pour l'imparfait, comme ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45a</p>	  <p>I-CATc D 39 f.28</p>
<p>Item circulus [B p.45b] designat tempus perfectum et semicirculus [C f.28v] imperfectum, ut hic :</p>	<p>De même, un cercle désigne le temps parfait et un demi-cercle l'imparfait, comme ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Item tria puncta ponuntur pro maiori prolacione, duo autem pro minori, ut hic :</p>	<p>De même, on met trois points pour la prolation majeure, et deux pour la mineure, comme ici :</p>






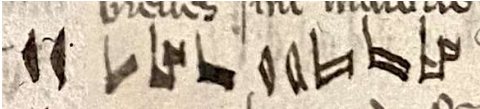
211 Le temps est parfait dans [B] et [C] la première B est parfait (car suivie de l'équivalent de trois SB avant la B suivante). Toutefois [C] est encore incomplet par l'absence d'un point sur la première ou deuxième SB de la quatrième perfection.

212 C'est le successeur du *punctus demonstrationis* du *Liber musicalium* de Philippe de Vitry (si l'ouvrage est réellement de lui) qui permet une forme de syncopation. L'exemple de [B] montre un temps parfait de prolation majeure, celui de [C] deux temps imparfaits de prolations majeure.


 <p>US-BEm 744 p. 45b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p style="text-align: center;">[Per numeros...]</p>	<p style="text-align: center;">[Par des chiffres...]</p>
<p>Item solent poni cifre numeri ternarii et binarii, una supra aliam directe. Inferior designat tempus, superior vero prolacionem. Quando igitur ambe sunt numeri ternarii, designant tempus perfectum maioris prolacionis :</p>	<p>On a aussi l'habitude de poser des chiffres de nombre ternaire et binaire, directement l'un sur l'autre. Le chiffre inférieur indique le temps, le supérieur la prolation. Donc, lorsque tous les deux sont des nombres ternaires, ils désignent le temps parfait de prolation majeure :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Si ambe sunt numeri binarii, designant tempus imperfectum minoris prolacionis :</p>	<p>Si les deux sont des nombres binaires, ils indiquent le temps imparfait de prolation mineure :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Si inferior sit ternarii et superior binarii, designant tempus perfectum minoris prolacionis :</p>	<p>Si [le chiffre] inférieur est ternaire et le supérieur est binaire, ils désignent le temps parfait de prolation mineure :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Sed si inferior sit binarii, superior vero ternarii, designant tempus imperfectum maioris prolacionis :</p>	<p>Mais si le [chiffre] inférieur est binaire et de fait le supérieur est ternaire, ils indiquent le temps imparfait de prolation majeure :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 45b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p style="text-align: center;">[Per pausas...]</p>	<p style="text-align: center;">[Par des silences...]</p>
<p>Pausis vero: nam quando invenitur pausa trium temporum, designat quod minor modus est perfectus. Eciam si post pausam unius temporis ponitur punctus, signum est quod minor modus est perfectus.</p>	<p>De fait, par des silences : en effet, lorsqu'on rencontre un silence de trois temps²¹³, il indique que le mode mineur est parfait. De même, si un point est placé après un silence d'un seul temps²¹⁴, c'est un signe que le mode mineur est parfait.</p>

213 C-à-d de longue parfaite.

214 C-à-d un silence de brève.




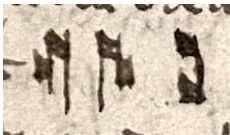






[Per punctos...]	[Par des points...]
Si autem post pausam longe punctus habetur, signum est quod maior modus est perfectus.	D'autre part, si l'on a un point après un silence de longue, c'est un signe que le mode majeur ²¹⁵ est parfait.
Si vero post pausam semibrevis punctus habetur, designat [B p.46a] quod tempus est perfectum. Et si post minimam, vel pausam minime, punctus habetur, designat maiorem prolationem.	Et si l'on a un point après un silence de semi-brève, il indique que le temps est parfait. Encore, si l'on a un point après une minime, ou après un silence de minime, il désigne la prolation majeure.
[Per subscriptiones...]	[Par des indications...]
Subscriptionibus : unde qualitercumque in subscriptionibus habetur, ita est ²¹⁶ cantandum, eciam si fuerit contra artem. Nam communiter canones ponunt quando commode taliter secundum artem non posset in cantu procedi, etsi posset tamen hoc latet.	Par des indications : au moyen de ce que l'on trouve de toute manière dans des indications placées au-dessous, il faut chanter de cette manière, même si c'est contre la théorie. En effet, on dispose en général des règles lorsque qu'il n'est pas possible dans un chant de procéder convenablement selon la théorie, bien qu'il soit toutefois possible que cela soit caché ²¹⁷ .
[Per colores...]	[Par des couleurs...]
Coloribus autem : nam si reperiuntur longe nigre et rubee vel nigre vacue, nigre sunt modi perfecti, et rubee imperfecte, ut hic :	Par des couleurs : en effet, si l'on rencontre des longues noires et des longues rouges, ou des noires évidées, les noires sont en mode parfait, et les rouges sont imparfaites comme ici ²¹⁸ :
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 p. 46a</p>	 <p style="text-align: center;">I-CATc D 39 f.28v</p>
Et si breves nigre sunt temporis perfecti, alie sunt imperfecte :	Et s'il y a des brèves noires, elles sont du temps parfait, les autres [rouges] sont du temps imparfait :
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 p. 46a</p>	 <p style="text-align: center;">I-CATc D 39 f.28v</p>
Si vero semibreves nigre sunt maioris prolationis, alie sunt minoris, ut hic :	Mais s'il y a des semi-brèves noires, elles sont de prolation majeure, les autres [rouges] sont [de prolation] mineure, comme ici :
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 p. 46a</p>	 <p style="text-align: center;">I-CATc D 39 f.28v</p>
Et nota quod hec omnia aliquando fiunt e converso,	Et notez que toutes ces choses sont quelquefois faites à l'en-








215 C-à-d le 'maximode' est parfait. Tous les points suivants dans le § sont aussi des points de division.

216 I-CATc D 39 indique le signe  à la place du mot est.




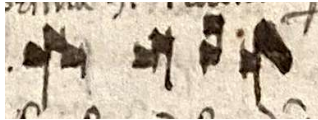

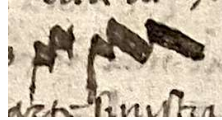

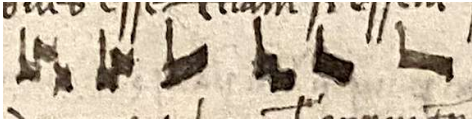

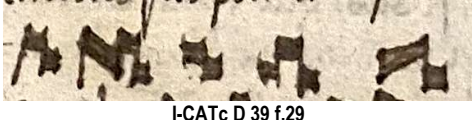
217 C-à-d sous forme d'énigmes à deviner dans un texte ajouté (cf. *La harpe de mélodie*) ou non précisé ! C'est le cas de nombreuses pièces du manuscrit de Chantilly (ms. 564) et de Modène (ms. 5.24) ou encore de Turin (J.II.9).

218 On remarque que le copiste de [C] exprime ici la coloration en notes évidées blanches tandis qu'il note exceptionnellement les notes ordinaires en noir.

<p>sic quod nigre imponerent imperfectionem, rubeae vero perfectionem.</p>	<p>vers, de sorte que les noires imposent l'imperfection, et les rouges la perfection !</p>
<p>[De antiquis sex modis...]</p>	<p>[Au sujet des six anciens modes rythmiques...]</p>
<p>Item nota quod 6 sunt modi, quibus antiquitus solebatur in cantibus procedi.</p> <p>Primus procedit ex una longa et altera brevi, [B p.46b] ut hic :</p>	<p>Notez également qu'il existe six modes que les musiciens anciens avaient l'habitude de mettre en avant dans les chants.</p> <p>Le premier [mode] procède par la première [note] longue et la deuxième brève, comme ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Secundus modus est e converso :</p>	<p>Le deuxième mode est à l'inverse :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Tercius est ex una longa et duabus vel tribus brevibus :</p>	<p>Le troisième mode est caractérisé par une longue et deux ou trois brèves :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Quartus modus est e converso :</p>	<p>Le quatrième mode est à l'inverse :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.28v</p>
<p>Quintus modus [c f.29] est ex omnibus longis, ut hic patet :</p>	<p>Le cinquième mode se compose de [notes] toutes longues, comme on le voit ici :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Sextus modus est ex omnibus brevibus et semibrevis :</p>	<p>Le sixième mode comprend des [notes] toutes brèves et semi-brèves :</p>

 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Dicunt tamen aliqui solum esse 5 modos, ponentes quintum cum primo et sextum loco quinti.</p>	<p>Certains rapportent cependant qu'il y a seulement cinq modes, plaçant le cinquième avec le premier et le sixième à la place du cinquième²¹⁹.</p>
<p>Expedit iam dicere de ligaturis.</p>	<p>Il est maintenant utile de parler des ligatures.</p>
<p>Unde ligatura est duarum vel plurium notarum simul tenencia, et est duplex, scilicet, ascendens et descendens.</p> <p>Ascendens est quando secunda notula alior est prima:</p>	<p>Ainsi, une ligature, c'est l'assemblage de deux ou de plusieurs notes ensemble, et elle se partage en deux, à savoir ascendante et descendante.</p> <p>Ascendante, c'est lorsque la deuxième note est plus élevée que la première :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Descendens est e converso, scilicet, quando prima notula alior est secunda:</p>	<p>Descendante, c'est le contraire, c'est-à-dire lorsque la première note est plus haute que la deuxième :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>De quibus hee dantur regule :</p>	<p>Et au sujet de celles-ci, on donne ces règles :</p>
<p>[Cum vel sine proprietate...]</p>	<p>[Avec ou sans propriété...]</p>
<p>Prima est quod quodcumque prima notula alior est secunda et habet tractum a parte sinistra descendentem, sive in quadrato sive in obliquo fuerit corpore figurata, cum proprietate dicitur, et est prima brevis :</p>	<p>La première, c'est qu'à chaque fois que la première note est plus haute que la deuxième <i>et</i> possède un trait sur sa partie gauche en descendant, qu'elle soit figurée par un corps carré ou oblique, elle est appelée avec propriété, et la première [note] est une brève :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 46b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Sed si prima nullum habet ritum, sine [B p.47a] proprietate dicitur, et est prima longa :</p>	<p>Mais si la première [note] ne tient pas cet usage, on la dit sans propriété, et la première est une longue :</p>

219 Francon de Cologne notamment, près d'un siècle avant (cf. [Ars cantus mensurabilis, chap. I](#)).

 <p>US-BEm 744 p. 47a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Secunda regula est quodcumque secunda notula alior est prima, et prima habet tractum a parte dextra descendentem, sine proprietate est, et est prima longa :</p>	<p>La deuxième règle est que toutes les fois que la deuxième note est plus élevée que la première, et la première possède un trait descendant sur sa partie droite, elle est sans propriété, et la première [note] est une longue :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Et si prima non habuerit ritum, vel habuerit eum a parte sinistra descendentem, cum proprietate dicitur, et est brevis :</p>	<p>Et si la première [note] ne tient pas cet usage, ou si elle le présente descendant sur sa partie gauche, elle est dite avec propriété, et c'est une brève :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>[Cum opposita proprietate...]</p>	<p>[Avec la propriété opposée...]</p>
<p>Tercia regula est, in omni ligatura prima habens tractum a parte sinistra ascendentem, cum opposita proprietate dicitur, et facit duas primas esse semi-breves, eciam si essent solum due et secunda esset descendens in quadro :</p>	<p>La troisième règle est que dans toute ligature, la première [note] ayant un trait ascendant sur sa partie gauche est appelée avec propriété opposée, et cela fait que les deux premières [notes] sont des semi-brèves, même si elles ne sont seulement que deux et que la deuxième est descendante en carré²²⁰ :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>[Cum vel sine perfectione...]</p>	<p>[Avec ou sans perfection...]</p>
<p>Quarta regula est in omni ligatura plurium quam duarum notularum, vel eciam duarum, tamen non habente tractum a parte sinistra ascendentem, ultima descendens sub penultima in quadro posita, cum perfectione dicitur, et est longa :</p>	<p>La quatrième règle est que dans toute ligature de plus de deux notes, ou même de deux, n'ayant pas de trait ascendant sur la partie gauche, la dernière note posée en carré descendant sous l'avant dernière est dite avec perfection, et elle est longue.</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Et in obliquo posita, sine perfectione dicitur, et est brevis :</p>	<p>Et [la dernière note] disposée dans une oblique, elle est dite sans perfection, et c'est une brève :</p>

220 Ou en oblique.

 <p>US-BEm 744 p. 47a</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Quinta regula est omnis ultima stans supra penultimam directe, vel a latere habens tractum a parte dextra, cum perfeccione dicitur, et est longa : [B p.47b]</p>	<p>La cinquième règle est que toute dernière [note] se trouvant directement au-dessus de l'avant dernière, ou latéralement en ayant un trait sur sa partie droite, est dite avec perfection, et elle est longue :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Et secundum aliquos vocatur longa per oppositam proprietatem. Salva quorum gracia proprietas solum attenditur in primis, et in ultimis perfeccio.</p>	<p>Et selon certains musiciens, on l'appelle longue '<i>par propriété opposée</i>²²¹. Sans leur manquer de reconnaissance, la propriété est appliquée seulement à la première place, et la perfection à la dernière.</p>
<p>Sexta regula est omnis ultima, sive quadrata sive obliqua, stans a latere supra penultimam sine tractu, sine perfeccione dicitur, et est brevis :</p>	<p>La sixième règle est que toute dernière [note], qu'elle soit carrée ou oblique, se trouvant latéralement au-dessus de l'avant-dernière sans trait, est dite sans perfection, et c'est une brève :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>[De mediis notularis...]</p>	<p>[Concernant les notes intermédiaires...]</p>
<p>Septima regula est in omni ligatura medie sunt breves :</p>	<p>La septième règle est que dans toute ligature, les [notes] intermédiaires sont des brèves :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Nisi prima sit cum opposita proprietate, quia tunc secunda est semibrevis, et computatur cum prima pro una brevi iuxta terciam regulam predictam :</p>	<p>...à moins que la première [note] soit avec propriété opposée, parce qu'alors la deuxième est une semi-brève [aussi], et on la compte avec la première pour une brève conformément à la troisième règle énoncée avant.</p>
 <p>US-BEm 744 p. 47b</p>	 <p>I-CATc D 39 f.29</p>
<p>Et nota quod non oportet omnes notulas simul liga-</p>	<p>Et notez qu'il ne faut pas regarder toutes les notes ligaturées en-</p>

221 Et non pas *cum opposita proprietate*.

tas simul computare, quia notule ligate possunt dividi per punctum, et eciam aliter ab invicem separari. [C f.29v]	semble en même temps, parce que les notes ligaturées peuvent être divisées par phrase ²²² , et aussi être partagées réciproquement d'une autre manière.
Post que de sincopa est dicendum.	Après ces choses il faut parler de la syncope.
Unde sincopa est divisio valoris alicuius figure per partes separatas, que numerando perfeccionis ad invicem reducuntur ; vel aliter : sincopa est aliquarum figurarum ab invicem per intermedia divisarum [B p.48a] ad invicem reduccio. Et potest fieri in modo, tempore, et prolacione.	Ainsi, la syncope est une division de la valeur d'une figure en parties séparées, qui sont rapportées mutuellement en décomptant les perfeccionis . Ou d'une autre manière : la syncope est une réduction ²²³ de quelques figures mutuellement séparées au moyen d'interpositions . Elle peut se produire <i>au niveau du mode, au niveau du temps, et au niveau de la prolacione</i> .
[De modo sincopa...]	[La syncope dans le mode...]
Si in modo, aut perfecto aut imperfecto. Si in modo perfecto, tunc est reperire tres breves separatas, aut duas, vel earum valorem, ab una parte simul et unam ab alia parte pro longa perfecta, que numerando perfeccionis ad invicem per intermedia reducuntur. Si in modo imperfecto, tunc est reperire duas breves vel longam puncto perfeccionis punctatam, ad quam brevis aliqua per intermedia reducitur separata.	Si c'est au niveau du mode , soit il est <i>parfait</i> , soit il est <i>imparfait</i> . Si c'est en mode parfait , alors il s'agit de trouver trois brèves séparées , ou deux (ou leur valeur ²²⁴) ensemble dans une partie et une dans une autre partie, pour une longue parfaite , et elles sont rapportées mutuellement à travers les interpositions en comptant les perfeccionis ²²⁵ . Si c'est en mode imparfait , alors il s'agit de trouver deux brèves [séparées pour une longue imparfaite] , ou une longue pointée avec un point de perfection à laquelle une brève est rapportée, séparée par des interpositions ²²⁶ .
[De tempore sincopa...]	[La syncope dans le temps...]
Sincopa facta in tempore aut fit in tempore perfecto aut imperfecto. Si in tempore perfecto, tunc est reperire 3 semibreves separatas, aut duas, vel earum valorem, ab una parte simul et unam ab alia parte, vel eius valorem. Si autem in tempore imperfecto, tunc est reperire duas semibreves, vel earum valorem, seu brevem puncto perfeccionis punctatam, ad quam semibrevis	La syncope produite au niveau du temps est faite soit en <i>temps parfait</i> soit en <i>temps imparfait</i> . Si c'est en temps parfait , alors il s'agit de trouver trois semi-brèves séparées , ou deux (ou leur valeur) ensemble dans une partie et une dans une autre partie (ou sa valeur) [pour une brève parfaite, séparées par des interpositions] . D'autre part, si c'est en temps imparfait , alors il s'agit de trouver deux semi-brèves (ou leur valeur) ou une brève pointée avec un point de perfection à laquelle une semi-brève est rapportée, sépa-

222 *Per punctum*, signifie 'par le point' comme 'par segment' ou par phrase mélodique. 'Par le point' ne nous semble pas faire sens ici. On connaît en effet l'apposition de point dans une ligature pour indiquer parfois la perfection d'une note binaire, ou plus rarement diviser les perfeccionis dans une écriture complexe, comme par ex. le hoquet [David de G. de Machaut F-Pnm fr 1584 f. 451v-452](#) (partie de *Triplum* et *David Hocquetus*). Dans les deux cas les ligatures ne sont ni divisées ni affectées dans les règles de lecture. Plus vraisemblablement l'auteur fait-il allusion qu'il arrive, par exemple fréquemment dans les motets, que la reprise du *color* (mélodie) se produise au milieu d'une ligature (voir par ex. la partie de Tenor du même hoquet).

223 *Reductio* : le fait de ramener plusieurs choses à une unité.

224 C-à-d en silences de brève ou leur diminution en parties proches. Le principe de la syncope en mode parfait est de séparer une unité parfaite de trois brèves en interposant quelque chose.

225 La définition de Jean de Murs qui a servi vraisemblablement de modèle à notre auteur dans son *Libellus cantus mensurabilis* est plus générale que celle glosée ici. Là où J. de Murs ne parle que de « trois brèves séparées » pour une longue parfaite : « *Si fit in modo perfecto tunc est reperire tres breves separatas uel ualorem pro longa perfecta que numerando perfeccionis ad invicem reducuntur* », l'auteur ici détaille la combinaison de deux brèves plus une troisième.

226 Le point de perfection appliqué à la longue imparfaite est alors employé pour « enjamber » l'imperfection du mode et créer la syncope.

aliqua per intermedia separata reducitur.	rées par des interpositions.
[De prolacione sincopa...]	[La syncope dans la prolacion...]
<p>Et si in prolacione, aut maiori aut minori.</p> <p>Si maiori, tunc est reperire 3 minimas separatas, [B p.48b] aut duas, ab una parte simul et unam ab alia parte pro semibrevis.</p> <p>Si in minori, duas, aut eorum valorem, vel semibrevis puncto perfectionis punctatam, ad quam minima aliqua per intermedia separata reducitur.</p>	<p>Et si c'est dans la prolacion, elle est soit majeure soit mineure.</p> <p>Si c'est dans la [prolacion] majeure, alors il s'agit de trouver trois minimas séparées, ou deux ensemble dans une partie et une dans une autre partie, pour une semi-brève [parfaite].</p> <p>Si c'est dans la [prolacion] mineure, deux [minimas] ou la valeur de celles-ci, ou une semi-brève pointée par un point de perfection à laquelle une minime est rapportée, séparée par des interpositions.</p>
<p>Et nota quod notula numquam per sincopam debet reduci ultra pausam in triplo se maiorem, utpote sola minima ultra pausam semibrevis maioris prolacionis, vel ultra maiorem, non debet reduci ; licet aliqui faciunt contrarium.</p>	<p>Et notez qu'une note à travers une syncope ne doit jamais être rapportée au-delà d'un silence plus grand que son triple, comme une minime seule ne doit pas être rapportée au-delà d'un silence de semi-brève de prolacion majeure²²⁷ (ou plus grand) – bien que quelques-uns fassent le contraire.</p>
Fiat quidem et iam mencio de pausis.	Que l'on fasse enfin mention des silences.
<p>Unde pausa dicitur vocis omissio seu aspiracio, mensurata pro tot temporibus quot fuerit spaciis figurata.</p> <p>Pausa valet tot tempora quot occupat spacia. Si igitur occupat tria spacia, valet tria tempora; si duo, duo; si unum, unum. Et nota quod maior pausa trium temporum non est ponenda ; nam aliter reduplicari debeant pause secundum exigenciam modi, quare tales pause dicuntur communes et immensurabiles.</p>	<p>Ainsi, on appelle <i>silence</i> l'omission ou l'aspiration de la voix mesurée pour autant de durée qu'il y aura d'espaces représentés.</p> <p>Le silence vaut autant de temps qu'il occupe d'espaces. Donc s'il occupe trois espaces, il vaut trois temps ; s'il en occupe deux, il en vaut deux, un s'il en occupe un. Et notez qu'on ne doit pas placer de silence plus grand que trois temps (car autrement les silences doivent être réitérés selon l'exigence du mode), c'est pourquoi les silences de ce genre sont dits <i>généraux</i> et <i>immensurables</i>.</p>
[Figuratio pausarum...]	[La figuration des silences...]
<p>Uterius nota quod pausa semibrevis debet incipere in linea et descendere usque ad medium spaci. Pausa vero minime e converso [B p.49a] debet incipere in linea et ascendere usque ad medium spaci. Pause semiminimarum fiunt sicut pause minimarum, addita superius quadam semicirculacione ; exempla predictorum :</p>	<p>Notez de plus que le silence de semi-brève doit commencer sur une ligne et descendre jusqu'à la moitié de l'espace. Inversement, le silence de minime doit commencer sur une ligne et monter jusqu'à la moitié de l'espace. Les silences de semi-minimes sont faits comme les silences de minimes, additionnés au-dessus d'une sorte de demi-cercle. Exemples des choses mentionnées avant :</p>

227 C-à-d qu'une minime dans le cas d'une formule syncopée, peut être rapportée à un silence de minime (précédent ou suivant) ou de semi-brève imparfaite mais pas au-delà. C'est un élargissement que l'auteur introduit par rapport à J. de Murs qui indique : « Et nota quod numquam nota per sincopam debet reduci ultra pausam maiorem se utpote minima ultra pausa semibrevis supra maiorem debet reduci. ». (cf. [Libellus cantus mensurabilis](#).)

	
<p>US-BEm 744 p. 49a</p>	<p>I-CATc D 39 f.29v</p>
<p>Insuper nota quod non debet poni [pausa] semibrevis maioris prolacionis, neque [C f.30] maior, nisi completa antea prolacione saltem pro maiori parte. Nec pausa brevis temporis perfecti, neque maior, nisi tempore pro maiori parte prius completo. Nec eciam pausa longe perfecte, nisi modo prius completo pro maiori parte.</p> <p>Item nota quod pausa non potest imperfici, augmentari, nec alterari.</p>	<p>En outre, notez qu'un [silence] de semi-brève de prolation majeure (ni un plus grand) ne doit pas être placé à moins qu'auparavant la prolation ne soit achevée – au moins pour la plus grande partie²²⁸. Ni [placer] un silence de brève de temps parfait (ni plus grand) sauf si un temps est d'abord achevé pour la plus grande partie. Ni aussi de silence de longue parfaite, à moins qu'antérieurement le mode soit complet pour sa plus grande partie.</p> <p>Notez également qu'un silence ne peut être ni rendu imparfait, ni être augmenté, ni être altéré.</p>
<p>Nunc de diminucione fiet sermo</p>	<p>Maintenant la discussion sera sur la diminution</p>
<p>...que sepe fit in tenoribus motetorum, circa quam tales regule dantur :</p>	<p>...qui se produit souvent dans les teneurs des motets²²⁹, au sujet de laquelle on donne les règles suivantes :</p>
<p>Prima regula est quod pro maxima in diminucione ponitur longa, pro longa brevis, pro brevi semibrevis, pro semibrevis minima ; idem est de pausis.</p>	<p>La première règle est qu'à la place d'une maxime, on place une longue dans la diminution, à la place d'une longue, une brève, à la place d'une brève, une semi-brève, et à la place d'une semi-brève, une minime ; il en est de même pour les silences.</p>
<p>Secunda regula est quodcumque tenor habens diminucionem est de modo imperfecto, [B p.49b] cuiuscumque temporis vel prolacionis fuerit, eius diminucio fit directe per medium notarum et pausarum.</p>	<p>La deuxième règle est : à chaque fois qu'une teneur ayant une diminution est en mode imparfait, de quelque temps ou prolation que ce soit, sa diminution se produit directement par la moitié des notes et des silences²³⁰.</p>
<p>Tercia regula est quodcumque tenor habens diminucionem est de modo perfecto et tempore imperfecto, tunc eciam eius diminucio fit directe per medium, ut pro longa valent tres breves ponitur brevis valens 3 semibreves, et cetera. Et ex illa regula sumit ortum quod aliqui dicunt quod, quando tenor est de modo perfecto, tunc eius diminucio est de tempore</p>	<p>La troisième règle est : à chaque fois qu'une teneur ayant une diminution se trouve en mode parfait et en temps imparfait, alors sa diminution est aussi faite directement <i>par moitié</i>, de sorte que pour une longue valant trois brèves, on place une brève valant trois semi-brèves²³¹, etc. Et de cette règle, on déduit le principe dont quelques-uns parlent : lorsque la teneur est en mode parfait, alors sa diminution est en temps parfait.</p>

228 Cette tolérance, signifiant qu'un silence ternaire ne peut pas être placé en syncope sur le deuxième tiers d'une perfection dans son niveau de division direct, mais seulement sur le troisième tiers, montre une avancée dans la pratique de la syncopation. J. de Murs est plus restrictif à son époque : « *Insuper nota quod non debet poni pausa semibrevis neque maior nisi completa perfectione. Neque debet pausa brevis neque maior poni nisi completo tempore. Nec longa trium temporum nisi completo modo.* ». (cf. *Libellus...*)

229 Il s'agit de processus de composition et d'écriture au 14e et début du 15e s très souvent employés à la teneur dans les dernières parties de motets (cf. P. de Vitry, G. de Machaut, codex d'Ivrea etc.) dans lesquels la mélodie (*color*) est reprise dans le même modèle rythmique (*talea*) mais en valeurs diminuées. Ils sont donc destinés au compositeur de motets.

230 C'est la diminution ordinaire « *per medium* ». En d'autres termes, ce qui était battu initialement à la brève descend d'un niveau et se retrouve battu à la semi-brève. Voir par ex : [Fine amours/Quare non sum mortuus \(F-Pnm fr 1584 f.416v-417\)](#) pour le mode et temps imparfaits ; ou le plus complexe [Qui plus aime/Fiat voluntas tua \(F-Pnm fr 1584 f.418v-419\)](#) pour le mode imparfait et temps parfait etc.

231 Trois semi-brèves (de prolation mineure). Par exemple une longue parfaite en temps imparfait de prolation mineure (L = 3 B x 2 SB) devient une brève de temps parfait et de prolation mineure (B = 3 SB x 2M). Pour le temps imparfait de prolation majeure, voir par ex. de G. de Machaut le très syncopé : [Helas ! Ou sera prius confors/Hareu/ Obediens \(F-Pnm fr 1584 f.414v-415\)](#). Le même effet est réalisable sans changer les valeurs en proportion *dupla*.

perfecto.	
Quarta regula est quodcumque tenor habens diminucionem est de modo et tempore perfectis, tunc eius diminutio fit per tercium, et hec sufficiant de diminucione ; nam exempla patent in tenoribus motetorum.	La quatrième règle est : à chaque fois qu'une teneur ayant une diminution est en mode et en temps parfaits , alors sa diminution est fait par tiers ²³² . Et cela est suffisant au sujet de la diminution, car des exemples le montrent clairement dans les teneurs des motets.
Ultimo de colore volo facere mencionem.	En dernier, je souhaite faire mention de la coloration.
Unde color in musica dicitur earumdem vel similium figurarum unius processus pluries repetita posicio in eodem cantu. Pro quo notandum est quod nonnulli cantores ponunt differenciam inter <i>colorem</i> et <i>tailliam</i> . Nam colorem vocant quando repetuntur eedem voces, eciam si [B p.50a] fuerint diversarum formarum. Tailliam vero quando repetuntur similes figure, eciam si sint diversarum vocum. Que differencia licet in quampluribus motetorum tenoribus observetur, non tamen observatur in ipsis motetis, ut in eis liquide est videre.	À ce sujet, on appelle color en musique l'emploi plusieurs fois répété des mêmes (ou de semblables) figures d'une même progression dans le même chant ²³³ . En raison de quoi, il faut noter que quelques chanteurs établissent une différence entre le color et la talea . En effet, ils parlent de color lorsque <i>les mêmes voix</i> sont répétées, même si elles sont faites de figures différentes ²³⁴ . Mais ils parlent de talea lorsque des figures semblables sont répétées, même si elles reviennent à des voix différentes. Et bien qu'on respecte cette distinction dans les teneurs de très nombreux motets, elle n'est cependant pas observée dans les parties avec texte, comme on le voit clairement en elles.
[Explicit parisisii partium...]	[La fin des parties parisiennes...]
Et hec predicta quamquam ²³⁵ reduci ²³⁶ sufficiant in artem mensurabilis cantus practicam mediocriter anhelantibus introduci, et per hec sit finis huius libri, compilati Parisius anno a nativitate Dom suffisamment ini millesimo trecesimo septuagesimo quinto, die duodecima mensis Ianuarii.	Et du reste, que ces choses mentionnées précédemment, bien que simples, suffisent à ceux désirant être modérément initiés dans l'art pratique du chant mesurable, et par celles-ci arrive la fin de ce livre, transcrit à Paris le 12 janvier en l'année 1375 depuis la naissance du Seigneur ²³⁷ .

232 Par ex. de G. de Machaut : [Amour et biauté/Amara valde \(F-Pnm fr 1584 f.423v-424\)](#).

233 L'auteur parlant ici de 'figures', le terme *color* (couleur), présent dès les traités de la fin du 13e s. désigne en ce cas un processus rhétorique général de répétition ou de symétrie sur le plan mélodique ou rythmique. Avec l'introduction moderne du terme de *talea*, il est réduit à identifier la seule répétition mélodique, indépendamment du processus rythmique.

234 C-à-d une même mélodie revenant par des rythmes différents.

235 [C] : *quecumque*.

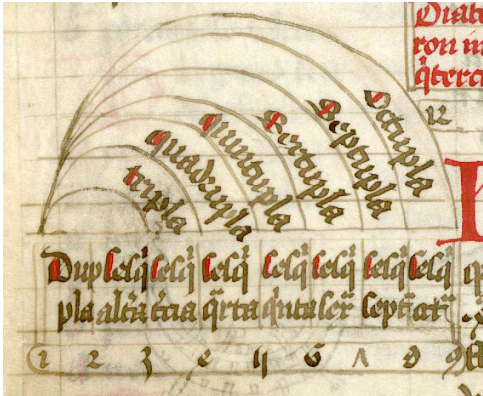
236 [L] : *rudia*.

237 C'est ici la fin de [C] (f.30) qui ajoute pour terminer : « *per Eximium doctorem Gostalcum francigenam, Amen.* » (par l'excellent maître français Gostalcus). Le quatrième traité se poursuit dans les copies de [B] et [G].

<p>[TRACTATUS QUARTUS : de varietatibus proportionum ex quibus diversa instrumenta musica formantur]</p>	<p>[TRAITÉ QUATRIÈME ? : des différences de proportions par lesquelles sont formés différents instruments de musique]</p>
<p>[Prologus]</p>	<p>[Prologue]</p>
<p>In [B p.50b] omnibus requiem quesivi, omnem delectamentum in se habentem. Hec requies mea in seculum seculi. Hic habitabo, quoniam elegi eam, Ad quam meditatus sum a iuventute mea, nomine precioso dicta, tam novercam viciorum, [quam] matrem leticie, et sanitatis exordium.</p> <p>O quam dulce commercium, Lucernam benevolencie, Innocencie rivulum, vernantem rosarium, concordie pincernam, racionis florem, Irroratricem deliciarum, ydeo de qua omne bonum possum dicere, quam amplector, per quam delector,</p>	<p>En toutes choses j'ai cherché le repos éternel²³⁸ possédant en lui tous les agréments. C'est mon repos pour toujours. J'habiterai ici, puisque je l'ai choisie ; près d'elle j'ai médité depuis ma jeunesse les paroles dites par le précieux nom, tant à la marâtre des vices, [qu'] à la mère de l'allégresse, et au commencement de la raison.</p> <p>O combien est agréable le bénéfice, la lanterne de la bienveillance, le petit ruisseau de l'innocence, la roseraie florissante, l'échanson²³⁹ de la concorde, la fleur de la raison, le verseur de délices, en cela je peux dire tout le bien au sujet de celle que j'étreins, par laquelle suis charmé,</p>

238 Ce texte n'apparaît que dans [B] et nous adoptons ici la présentation d'un poème en prose proposée par ELLSWORTH (p.184) pour faire apparaître l'acrostiche qu'a découvert Christopher Page : IOHANN VAIANT. L'hypothèse de Page est séduisante et évidente pour le prénom (le nom se lisant confusément au milieu du texte) mais ne repose en rien sur la présentation du texte original qui apparaît en continu dans la colonne de droite, ne laissant apparaître que quelques lettres parfois surlignées de couleurs (voir [Annexe 4](#)). Cet acrostiche peut donc être tout à fait une coïncidence. Cependant si l'on s'en réfère aux lettres surlignées de la 2e strophe, le nom de OLIVRI apparaît, or il existe bien un JO[HANN] OLIVIER actif en 1378 qui a composé une ballade unique, *Ci con cy gist mon cuer*, que l'on trouve dans F-CH 564 f.31v. Nous pensons que c'est plutôt de ce côté qu'il faudrait chercher pour ce 4e traité. ELLSWORTH voit dans ce texte une adaptation libre de certains vers bibliques : [Sir 24.11](#) ; [Ps 131\(132\) 14](#) ; [Sag 16.20](#) (p. 185 note 1) et interprète une personnification poétique de la Musique elle-même.

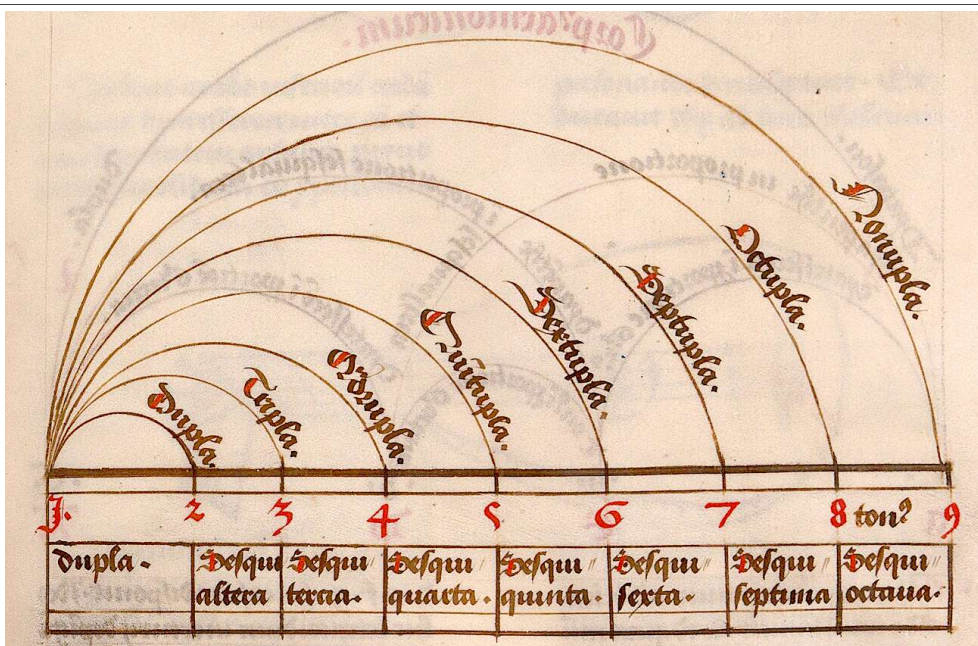
239 Pour mémoire : « Officier dont les fonctions consistent à servir à boire aux rois et aux princes. Ganymède est l'échanson de Jupiter » ([Littré](#)).

in deliciis affluens iocunditate.	pénétrant dans les délices de la félicité.
<p>Ad quam scire corda imperitorum emulor, hunc libellum componens ad scolarium disciplinam, et modum canendi, quibus edocens pro posse meo, secundum quod regularum edocet ritus, et mea ut pusillis prosit doctrina, tunc pusillis precedencia scripsi.</p>	<p>Après d'elle je rivalise de connaître les cœurs des ignorants, composant ce petit traité pour l'instruction des écoliers, et la manière de chanter, et pour lesquels j'enseigne comme je peux selon ce que l'usage des règles enseigne ; et afin que ma doctrine soit utile aux petits, alors pour les petits j'ai écrit les choses précédentes.</p>
<p>Igitur qui tunc lacte pastus eram, hos lacte pavi, nunc autem cibo solido refectus, cupio huius pericie cibo solido refici amatores, practicam illustrorum virorum ecclesie doctorum, [B p.51a] scilicet, Ignacii, Gregorii, atque Ambrosii, pro posse declarando, aliorumque aliqua eis consona, vel forte ab eis sumpta interserendo.</p>	<p>En conséquence, moi qui étais alors nourri par du lait, je les ai nourris par du lait, mais à présent restauré par une nourriture solide, je souhaite que les amateurs se restaurent par la nourriture solide de cette science, en montrant pour se faire la pratique d'hommes illustres, docteurs de l'église, à savoir d'Ignace, de Grégoire et aussi d'Ambroise, et d'autres par leur résonance, ou peut-être en entremêlant des choses montrées par eux.</p>
<p>Inchoacioni vero huius operis toni divisionem preferam ; deinde corpus armonicum per tria membra ; componam tetracorda, [G f.63rb] penthacorda, et cetera ; in super et monocorda pro facultate mei parvi ingenii compilabo.</p>	<p>Mais au commencement²⁴⁰ de ce travail je présenterai la division du ton ; ensuite le corps harmonique à travers trois membres ; je composerai les tétracordes, les pentacordes etc ; et en outre je transcrirai aussi les monocordes dans la mesure de mon petit talent²⁴¹.</p>
<p>[Toni divisio, multiplicesque superparticulares proportionones]</p>	<p>[La division du ton, les proportions multiples et superparticulaires]</p>
<p>Et primo toni divisionem quam in se multiplices continent²⁴² proporcionones, quas in presenti speculativa poteris conspiciere :</p>	<p>Et d'abord vous pourrez porter le regard sur la division du ton qui en lui contient de nombreuses proportions dans la présente observation :</p>
<div style="text-align: center;">  <p>US-BEm 744 p. 51a</p> <p>1:2 dupla ; 2:3 sesquialtera ; 3:4 sesquitercia ; 4:5 sesquiquarta ; 5:6 sesquiquinta ; 6:7 sesquisexta ; 7:8 sesquiseptima ; 8:9 sesquioctava ; 1:3 tripla ; 1:4 quadrupla ; 1:5 quintupla ; 1:6 sextupla ; 1:7 septupla ; 1:8 octupla.</p> </div>	

240 Ici commence le texte de la copie de B-Gu 70 f.63ra [G] précédé par la rubrique suivante : *De diversis monocordis, tetracordis, penthacordis, extacordis, eptacordis, octocordis etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musica*. La lecture se réalise de la colonne gauche à celle droite lorsqu'il y a une représentation centrale. Le texte de [G], copié et glosé environ 125 ans après [B], est plus complet que [B] sous bien des aspects et nous indiquons les parties communes aux deux copies par **la couleur noire**, et celles propres à [G] par **la couleur pourpre** soit dans le texte lorsque la glose est brève et précise, soit séparément en note de bas de page.

242 [G] : *comprehendit*.

241 *Ingenium* : talent, génie, intelligence, disposition naturelle mais aussi invention, inspiration. Les croquis des instruments qui suivent, et dont les cordes ne correspondent pas à la description, bien que fort joliment représentés, sont ainsi des « illustrations d'artiste » et non des modèles fidèles d'iconographie d'instruments de l'époque.



B-Gu 70 f.63

Dupla, sesquialtera, sesquitercia, sesquiquarta, sesquiquinta, sesquisepta, sesquioctava, tripla, quadrupla, quintupla, sextupla, septupla, octupla, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Prima proporcio est dupla, secunda sesquialtera, et cetera, ut patet.

La première proportion est la double, la deuxième la sesquialtère etc, comme on le voit clairement.

Sed iste proporcionis sic se habent, ut ex eis tres armonias oriri videamus, videlicet, dyapason, proporcio dupla ; [B p.51b] dyapente, sesquialtera ; dyatessaron, proporcio sesquitercia. Que sic ordinantur : 12 ad 6, que est dupla ; 12 ad 8, que est sesquialtera ; 9 ad 6, que est sesquialtera ; 9 ad 8, que est sesquioctava, ut hic patet :

Mais ces proportions s'obtiennent ainsi, de sorte que parmi elles nous voyons naître trois *harmonies*, c'est-à-dire l'**octave par la proportion double** ; la **quinte par la (sesquialtère)** ; la **quarte par la sesquiterce**. Et elles sont classées ainsi : de 12 à 6 c'est la [proportion] double, de 12 à 8 c'est la sesquialtère ; de 9 à 6 c'est le sesquialtère ; de 9 à 8 c'est la sesquioctave, comme il on le voit ici :



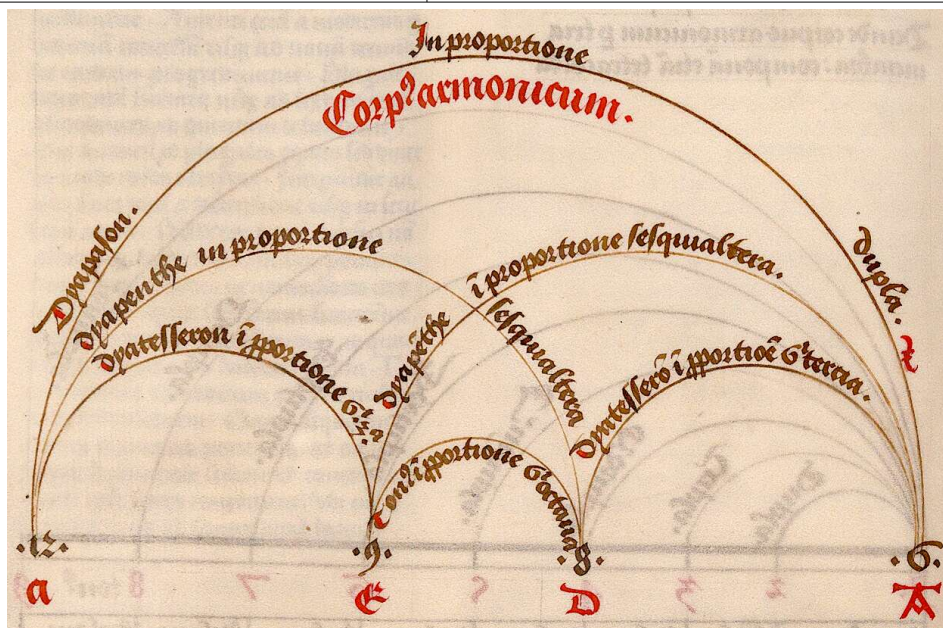
US-BEm 744 p. 51b

12:9 Diatessaron in sesquitercia ; 9:8 tonus sesquioctava ; 8:6 Diatessaron in sesquitercia ; 12:8 diapente in sesquialtera ; 9:6 (id) ; 12:6 Dyapason in proporcione dupla.

[G f.63ra] Prima proporcio, scilicet 2 ad 1, est dupla.

La première proportion, à savoir de 2 à 1, est double. La

<p>Secunda, scilicet 3 à 2, est sesquialtera. Tercia, scilicet 4 à 3, est sesquitercia. Quarta, scilicet 5 à 4, est sesquiquarta. Quinta, scilicet 6 à 5, est sesquiquinta. Sexta, scilicet 7 à 6, est sesquisexta. Septima, scilicet 8 à 7, est sesquiseptima. Et octava, scilicet 9 à 8, est sesquioctava. In qua proportione sesquioctava stat tonus in musica.</p>	<p>deuxième, à savoir de 3 à 2 est sesquialtère. La troisième, à savoir de 4 à 3 est sesquiterce. La quatrième, à savoir de 5 à 4 est sesquiquarte. La cinquième, à savoir de 6 à 5 est sesquiquinte. La sixième, à savoir de 7 à 6 est sesquisixte. La septième, à savoir de 8 à 7 est sesquiseptime. Et la huitième, à savoir de 9 à 8 est sesquioctave. Le ton en musique est fixé dans cette proportion sesquioctave.</p>
<p>Si vero singularitas has proportiones ad unitatem comparaveris, [G f.63rb] veniunt ipse proportiones in oculis descripte.</p>	<p>En vérité si vous rapprochez les nombres singuliers de ces proportions par rapport à l'unité, ces proportions dessinées se présenteront sous les yeux.</p>
<p>Ex hiis itaque proportionibus sub 4 numeris qui sunt 12, 9, 8 et 6, Pictagoras monocordum invenit trium perfectarum consonantiarum differentiarum specie, quarum una fuit dyapason in proportione dupla. Altera vero dyapente in proportione sesquialtera. Et tercia dyatessaron in proportione sesquitercia. Ita quod 12 ad 9 et 8 ad 6 faciunt proportionem sesquiterciam [G f.63va] et sonant dyatessaron. 12 vero ad 8 et 9 ad 6 faciunt proportionem sesquialteram et sonant dyapente ; 12 quidem ad 6 faciunt proportionem duplam et sonant dyapason. [G f.63vb] Sed 9 ad 8 proportionem faciunt sesquioctavam, et sonant tonum, ut patet in subsequenti figura :</p>	<p>Et ainsi grâce à ces proportions en quatre nombres qui sont 12, 9, 8 et 6, Pythagore inventa un monocorde de trois intervalles différents de consonances parfaites, desquelles la première a été l'octave dans la proportion double ; la deuxième est la quinte dans la proportion sesquialtère, et la troisième est la quarte dans la proportion sesquiquarte. De sorte que 12 à 9 et 8 à 6 forment une proportion sesquiterce et font sonner la quarte ; 12 à 8 et 9 à 6 forment une proportion sesquialtère et font sonner la quinte ; bien sûr 12 à 6 font une proportion double et font sonner l'octave. Mais encore 9 à 8 forment une proportion sesquioctave et font sonner le ton, comme on le voit dans la figure suivante :</p>



B-Gu 70 f.63

12:9 Diatessaron in proportione sesquitercia ; 9:8 tonus in proportione sesquioctava ; 8:6 Diatessaron in proportione sesquitercia ; 12:8 Dyapente in proportione sesquialtera ; 9:6 (id.) 12:6 Dyapason in proportione dupla. **Corpus armonicum.**

[Ab tetracordo ad decacordum...]	[Du tétracorde au décacorde...]
<p>Hiis [G f.63va] expletis, nunc ad tetracorda transeamus, et quia mundialis armonia quatuor elementis componitur, ecclesiastica in quatuor litteris alphabeti, scilicet [G f.63vb] d, e, f g, fines suos disponit. Ideo Hic tetracordum Mercurii depingam, quod omnium aliorum primum fuisse putatur quia 4 cordis solum usus est :</p>	<p>Ces choses étant traitées, que nous passions maintenant aux tétracordes ; et puisque l'harmonie de ce monde est composée de ces quatre éléments, [l'harmonie] ecclésiastique a distribué ses terminaisons en quatre lettres de l'alphabet, à savoir d, e, f et g. C'est pourquoi Ici je représente le tétracorde de Mercure, que l'on pense avoir été le premier de tous les autres, car son emploi repose sur quatre cordes seulement²⁴³...</p>
 <p>US-BEm 744 p. 51b</p>	
 <p>B-Gu 70 f.63</p>	
<p>[B p.52a] ...diversas in eo dividens simphonias, nichil in eo discordum sciens, quod duravit usque ad Orpheum.</p> <p>[G f.63va] Aliud tetracordum Albinus composuit, quod citharam nuncupavit, qui in ea lidium ferens corpus, [G f.63vb] dyapason ei fuit deductivum sufficiens personare, quam taliter compilavit²⁴⁴ ut patet :</p>	<p>...séparant en lui les différentes symphonies, rien en lui ne faisant sentir de chose discordante, en cela il perdura jusqu'à Orphée.</p> <p>Albinus²⁴⁵ inventa un autre tétracorde, qu'il appela la cithare, par quoi atteignant en elle l'élément lydien²⁴⁶, il fit sonner l'octave dérivée à celle-ci la mettant en dessous, et il l'a transcrite de cette manière comme on le voit :</p>

243 La représentation de [B] est des plus énigmatique, faisant apparaître d'autres lettres, et on se référera à l'hypothèse de C. Page dans « *French lute Tablature in 14th century* ? » Early music 8, 1980, p.488-92, que ELLSWORTH tente d'expliquer p.195 note 7. La représentation de [G] semble plus compréhensible de prime abord : les deux cordes centrales seraient accordées à un demi-ton d'écart et séparées par un chevalet. Il faudrait alors que la section à gauche fasse une distance de 9 et 8 pour elle de droite. La corde du fond pourrait alors indiquer un choix de finales à opérer pour accompagner entre d-e ou f-g.

246 Vraisemblablement s'agit-il du le c (le tétracorde lydien se construisant sur F ou son affinité c) répliquée à l'octave inférieure ?

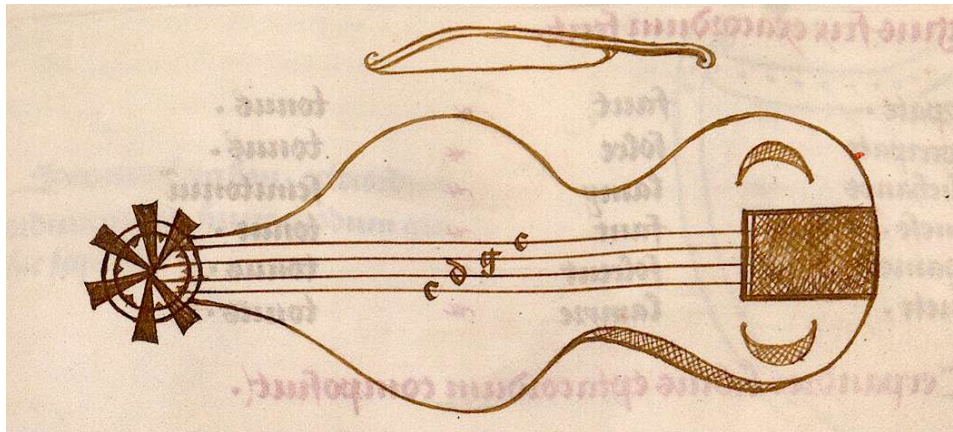
245 Albinus, dont le nom ne semble aucunement de consonance grecque (ce qui pose une question de chronologie dans le récit), serait peut-être celui évoqué par Boèce (cf. *De institutione musica* I,12, 26), un consul romain (du 4e siècle selon ELLSWORTH p.195 note 8), assurément traducteur dont les écrits sont perdus, également cité par Cassiodore in *Institutiones*, II.v.10.

244 [G] : composuit.



US-BEm 744 p. 52

c, d, g, c



B-Gu 70 f.64

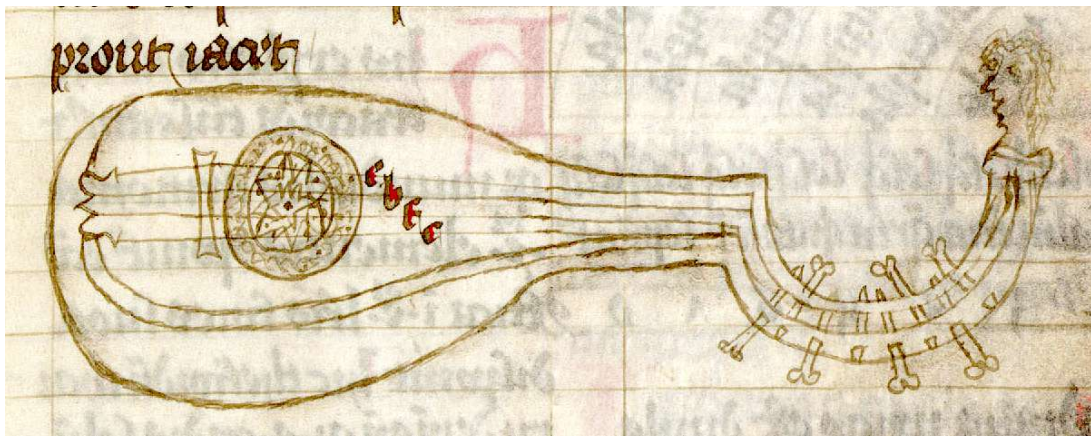
c, d, g, c

Thebeus [G f.64ra] Arabs inferiorem cordam laxavit, dyatessaron inter eam et eius sequentem aptans, prout iacet :

Thèbes l'arabe²⁴⁷ détendit la corde inférieure, ajustant une quarte entre elle et sa suivante²⁴⁸, comme il apparaît [ici] :

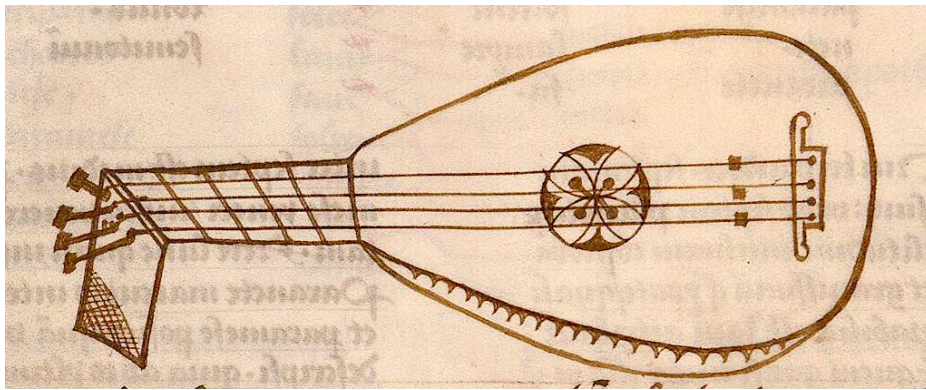
247 De Thèbes, évoquant la cité de Louxor en Égypte, il ne ressort hélas aucun renseignement sur ce musicien. Il est cependant cité par d'autres théoriciens dans la lignée des inventeurs de la musique, ainsi dans (la longue liste allant de Tubal à Amphion d'un traité faisant suite au *Tractatus de musica plana* ch. III) établie peut-être par Attonius de Aggere Sancti Martini dans le même codex 70 de Gand, sous la rubrique « *Isti fuerunt inventores musicae prophane* » (f.143va) ; également par J. Tinctoris dans *Proportionale musices* (prologue) ; par un anonyme qui rédigea un abrégé *Musica compendium* (ch. III) proche de la théorie de J d'Afflighem.

248 [G] n'étant pas renseigné, peut-être peut-on imaginer pour la représentation de [B] un accord en trois quarts ascendantes, c, f, b, e ?



US-BEm 744 p. 52

e, b, f, c



B-Gu 70 f.64

Mixolidium et ypolidium [G f.64rb] personando divulgavit, et duravit usque ad Linum Thebeum. [G f.64ra] Qui cum per prata transiret, post quodam fluminis [B p.52b] diluvio²⁴⁹, unda²⁵⁰ alvei sui cursu recuperato²⁵¹, animal mortuum repediens²⁵², sole iam desiccatum, tinnitum [G f.64rb] calcati cadaveris considerans²⁵³, ad instar illius hoc presens instrumentum coaptavit, quatuor cordas superponens, quod liram appellavit²⁵⁴, ut patet :

Il fit connaître le Mixolydien et l'Hypolydien en jouant, et il perdra jusqu'à **Linus de Thèbes**²⁵⁵. Celui-ci tandis qu'il traversait les prairies, après un certain déluge du fleuve, le lit de la rivière ayant repris son cours, découvre un animal mort déjà desséché par le soleil, et considérant le son clair du cadavre piétiné, il ajusta à la ressemblance de celui-ci cet instrument actuel, en plaçant dessus **quatre cordes, et il l'appela la lyre**, comme il apparaît clairement :

249 [G] : diluvium.

250 [G] : unde.

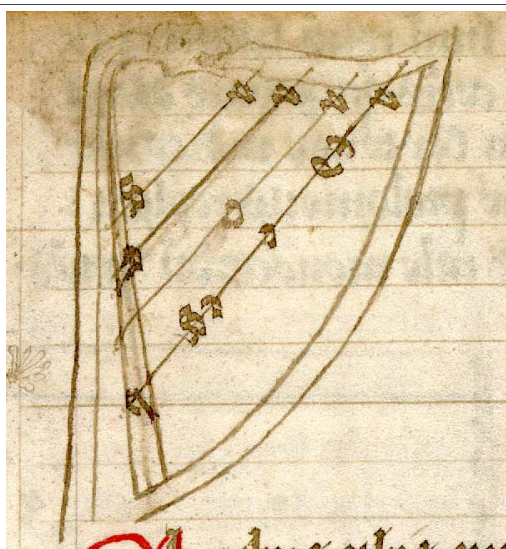
251 [G] : recupera.

252 [G] : repediens.

253 [G] : attendens.

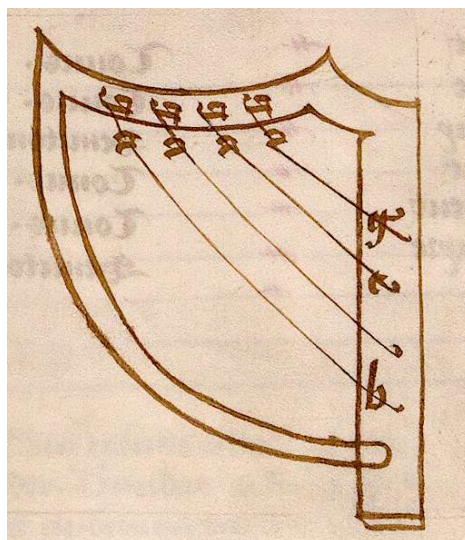
254 [G] : apponen[s] quod cytharam appellavit.

255 Linus de Thèbes, souvent cité depuis Isidore de Séville jusqu'à F. Gaffurius était joueur de lyre mentionné par Homère (Iliade, XVIII 569-72), fils d'Apollon et de la princesse Psamathe, peut-être élève d'Orphée, professeur de Hercule ; ce dernier tua son maître Linus qui le jugeait un peu trop lent d'un coup de lyre.



US-BEm 744 p. 53a

(de la plus grande corde à la plus petite) a, f, d, c, e, g, b / a, c / a, e, / a, g



B-Gu 70 f.64a

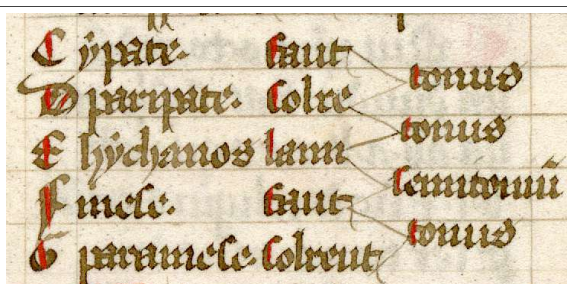
g, a, b / g, a / g, a, c / g, a, g

Chorebus [B p.53a] Athis²⁵⁶, qui fuit rex lidorum, quintam cordam apposuit, ut sequitur :

Corèbe fils d'Attis²⁵⁷, qui fut roi des Lydiens, ajouta **une cinquième corde**, comme ce qui suit :

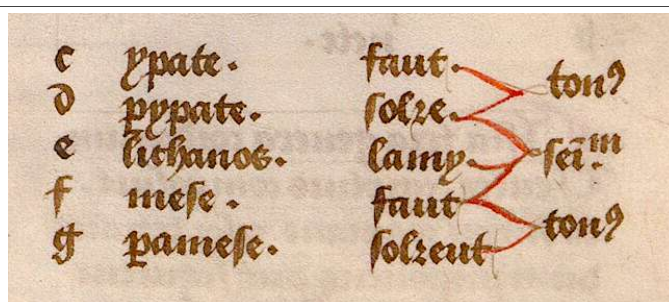
256 [G] : Corebus Attis filius...

257 La mythologie des Atys est assez complexe et diverse selon les auteurs. Chorèbe, plus exactement Toroebus (Torèbe), fils d'Atys et roi de Lydie est cité pour les mêmes raisons par Boèce dans sa description du ch. XX des [Institutione](#) (l. 20). Il est ensuite cité tout au long du moyen-âge et jusqu'à Seth Calvisius au 17e s dans ses [Exercitationes musicae duae](#).



US-BEm 744 p. 53a

C	ypate	fa-ut	
D	paripate	sol-re	tonus
E	lychanos	la-mi	tonus
F	mese	fa-ut	semitonium
G	paramese	sol-re-ut	tonus



B-Gu 70 f.64b

c	ypate	fa-ut	
d	pypate	sol-re	tonus
e	lichanos	la-mi	tonus
f	mese	fa-ut	semitonium
g	paramese	sol-re-ut	tonus

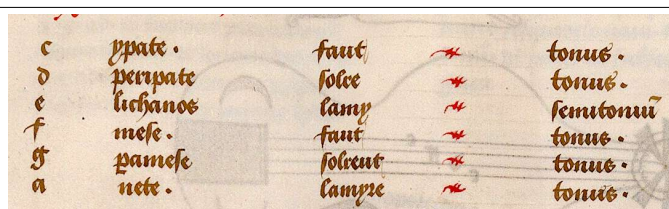
Hyagnis [G f.64va] Frix exacordum composuit, ut sequitur :

Hyagnis le Phygien²⁵⁸ composa un hexacorde comme ce qui suit :



US-BEm 744 p. 53a

C	ypate	fa-ut	
D	paripate	sol-re	tonus
E	lichanos	la-mi	tonus
F	mese	fa-ut	semitonium
G	paramese	sol-re-ut	tonus
a	nete	la-mi-re	tonus



B-Gu 70 f.64v

C	ypate	fa-ut	
D	peripate	sol-re	tonus
E	lichanos	la-mi	tonus
F	mese	fa-ut	semitonium
G	paramese	sol-re-ut	tonus
a	nete	la-mi-re	tonus

Terpander Lesbios septimam cordam apposuit, ut ad 7 planetarum similitudinem musicam comprobaret. et Gravissima, que est ypate, quasi honorabilior, Iovi est attributa. Post quam, quasi [B p.53b] iuxta illam positam, Saturno, propter tarditatem et soni gravitatem, paripate apposuit. Lichanos Marti, quia indici aptatur. Mese soli, quia [G f.64vb] intra 7 est media²⁵⁹; paramese Veneri, quasi iuxta mediam²⁶⁰ posita. Nete lune, quia

Terpandre de Lesbos²⁶² ajouta une septième corde, dans le but de justifier la musique à la ressemblance des sept planètes. La plus grave qui est l'Ypate, pour ainsi dire la plus digne d'être honorée, fut attribuée à Jupiter. Ensuite, disposée à côté d'elle, il mit Parypate à Saturne, à cause de la lenteur et de la gravité du son. Lichanos à Mars, car il est adapté à l'index²⁶³. Mèse au Soleil, parce qu'elle est médiane parmi les sept; paramèse à Vénus, comme juste placée à côté de la médiane. Nete à la Lune,

258 Hyagnis (grec ancien : Ὑαγνῖς ou Ὑαγνῖς) était un musicien mythique de Phrygie considéré comme l'inventeur de l'aulos. Également cité par Boèce dans sa liste du ch. XX des *Institutione*, Hyagnis était également l'un des trois musiciens phrygiens mythiques (avec Marsyas et Olympe) à qui les Grecs de l'Antiquité attribuaient l'invention du mode phrygien en musique. Il était appelé le père « divin » de Marsyas probablement par l'Olympe ou Oeagrus.

259 [G] : medius.

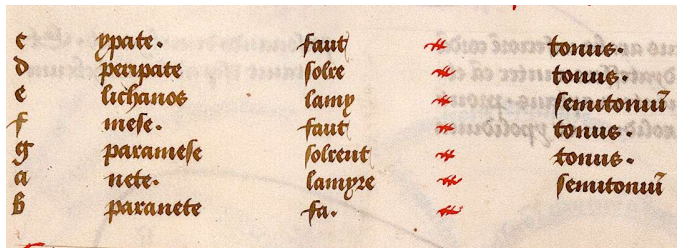
inferior. Paranete Mercurio, quasi inter neten et paramesen posita²⁶¹. Quam ultimo describo, quia ab eo fuit ultimo addita, cuius eptacordi sequitur descriptio :

parce que plus basse. **Paranete** à Mercure, en quelque sorte posée entre Nete et Paramèse. Et je l'expose à la fin car il fut ajouté à partir de ce dernier, et dont **la représentation de l'heptacorde suit** :



US-BEm 744 p. 53b

C	ypate	fa-ut	tonus
D	paripate	sol-re	tonus
E	lichanos	la-mi	semitonium
F	mese	fa-ut	tonus
G	paramese	sol-re-ut	tonus
A	paranete	la-mi-re	semitonium
B	nete	fa	



B-Gu 70 f.64v

c	ypate	fa-ut	tonus
d	paripate	sol-re	tonus
e	lichanos	la-mi	semitonium
f	mese	fa-ut	tonus
g	paramese	sol-re-ut	tonus
a	paranete	la-mi-re	semitonium
b	nete	fa	

Ista [G f.64va] tria genera cordarum Teulex Egipcius composuit, eaque simul coaptans, et eis tethracordum preponens, ut hic patet: (verte folium propter exemplum) [B p.54a]

Teulex l'égyptien²⁶⁴ a réuni ces trois genres de cordes, et les agençant ensemble, et plaçant encore devant elles un tétracorde, comme il apparaît clairement ici : (tournez la page à cause de l'exemple)

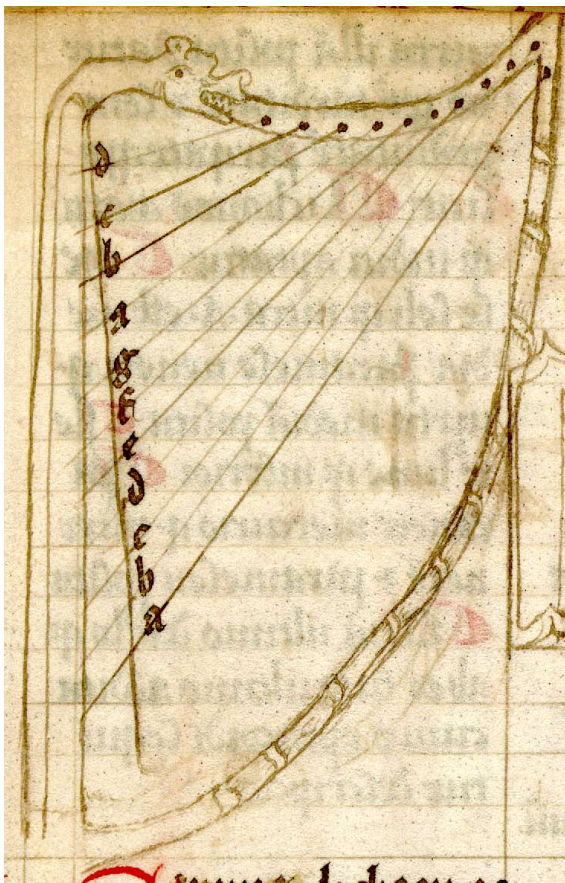
260 [G] : venerem positam.

261 [G] : [...] posita, quam ultimo descripsi, quia ab eo ultimo fuit addita. Cuius eptacordi talis potest esse descriptio, ut sequitur.

263 C-à-d à être joué avec l'index sur la lyre.

262 Terpandre (en grec ancien Τέρπανδρος / Têrpanndros) est un musicien et poète natif de Lesbos, qui fleurit vers le milieu du siècle. D'autres légendes attribuent à Terpandre d'avoir ajouté trois cordes.

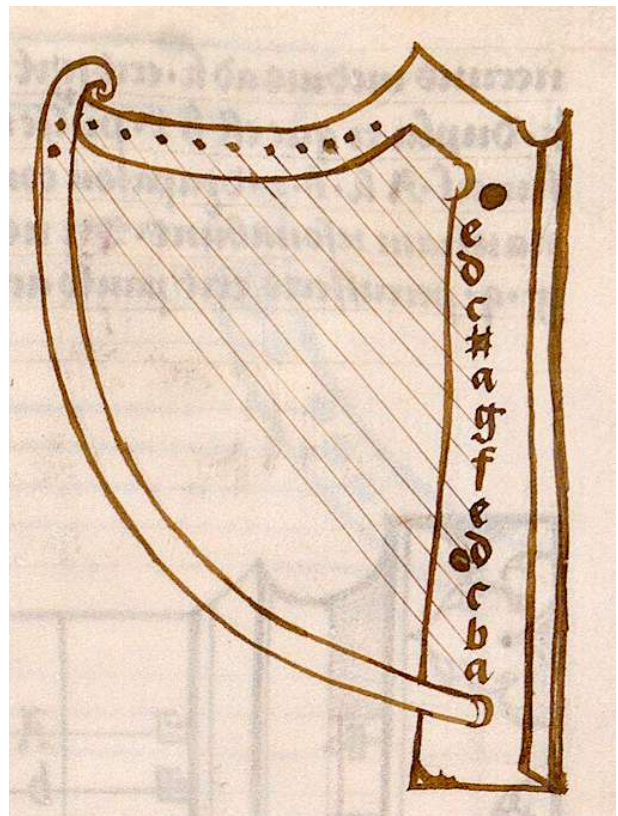
264 Theulex egipcius apparaît dans la liste « Isti fuerunt inventores musicæ prophane » (f.143va) du même codex 70 de Gand qui le range comme les précédents musiciens sans donner de détail.



US-BEm 744 p. 54a

d, c, b, a, g, f, e, d, c, b, a

Samius [G f.65a] Lichaon octocordum composuit in hunc modum :



*Tractatus de musica plana*B-Gu 70 f.65b

Samius Lichaon²⁶⁵ composa un octacorde de cette manière²⁶⁶ :

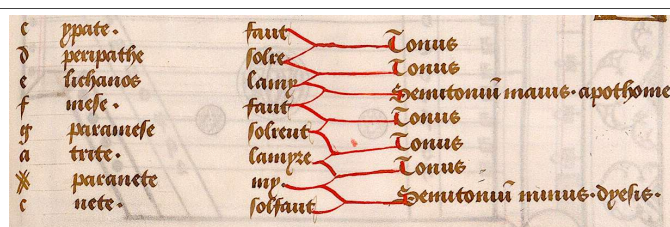
265 Samius Lycaon (ou Lycaon de Samos?) est aussi bien connu au Moyen âge, depuis Boèce *Institutione* (1,20) jusqu'à Gaffurius (*Theorica musica, liber quintus*) comme l'inventeur de la huitième corde qu'il plaça entre Paramese et Paranete et nomma Trita. Elle permit d'établir l'octave entre Ypate et Nete.

266 Samius ajoute insère Trita (Diezeugmenon) décalant ainsi Paranete et Nete vers l'aigu en les séparant d'un demi-ton..



US-BEm 744 p. 54a

C	ypate	fa-ut	
D	paripate	sol-re	tonus
E	lichanos	la-mi	tonus
F	mese	fa-ut	semitonium
G	paramese	sol-re-ut	tonus
A	trite	la-mi-re	tonus
B	paranete	mi	tonus
C	nete	sol-fa-ut	semitonium

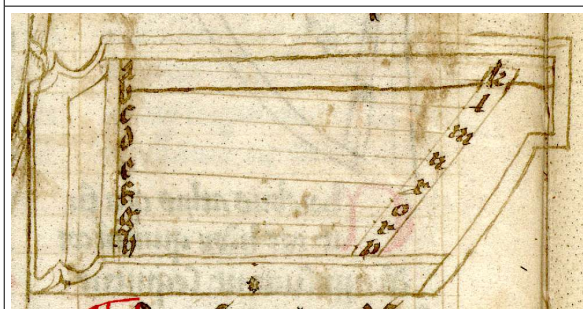


B-Gu 70 f.65

C	ypate	fa-ut	
D	peripate	sol-re	tonus
E	lichanos	la-my	tonus
F	mese	fa-ut	semitonium maius apothome
G	paramese	sol-re-ut	tonus
A	trite	la-mi-re	tonus
#	paranete	my	tonus
C	nete	sol-fa-ut	semitonium minus dyesis

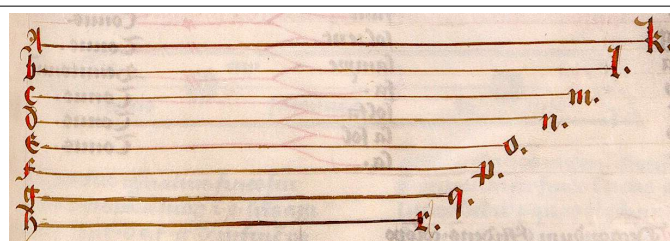
[G f.65a] Hic sentiit dyapason esse 6 tonorum, quia inter paranete et nete dyesim constituens, et inter lichanos et mese apotheme, que iuncta [B p.54b] simul tonum faciunt, et sic cum ceteris quinque tonis dyapason [G f.65b] sex tonorum indicavit, quem Ptolomeus **Egyptius** reprehendit, tale monocordum componens ut sequitur :

Celui-ci sentit que l'octave se trouvait en six tons, car le **diesis** établi entre nete et paranete, et l'**apothome** entre lichanos et mese, joints ensemble forment un ton, et ainsi avec les cinq autres ton il révélait l'octave de six tons ; ce que **Ptolémée l'égyptien**²⁶⁷ réprova en constituant le monocorde suivant²⁶⁸ :



US-BEm 744 p. 54b

a, b, c, d, e, f, g, h, k, l, m, n, x, o, r, p



B-Gu 70 f.65

a, b, c, d, e, f, g, h, k, l, m, n, o, p, q, r

[G f.65a] Que ipsum octocordum ita dividit : fiat sesquioctava ab A-K eius que est B-L, et sic de reliquis²⁶⁹ ; [G f.65b] erunt igitur sex toni ; rursus dividatur [G f.65va]

Et donc il divisa ainsi cet octacorde : que l'on fasse la sesquioctave depuis son A-K qui donne B-L, et ainsi des autres ; il y aura donc six tons ; une seconde fois, que l'on divise au milieu la corde

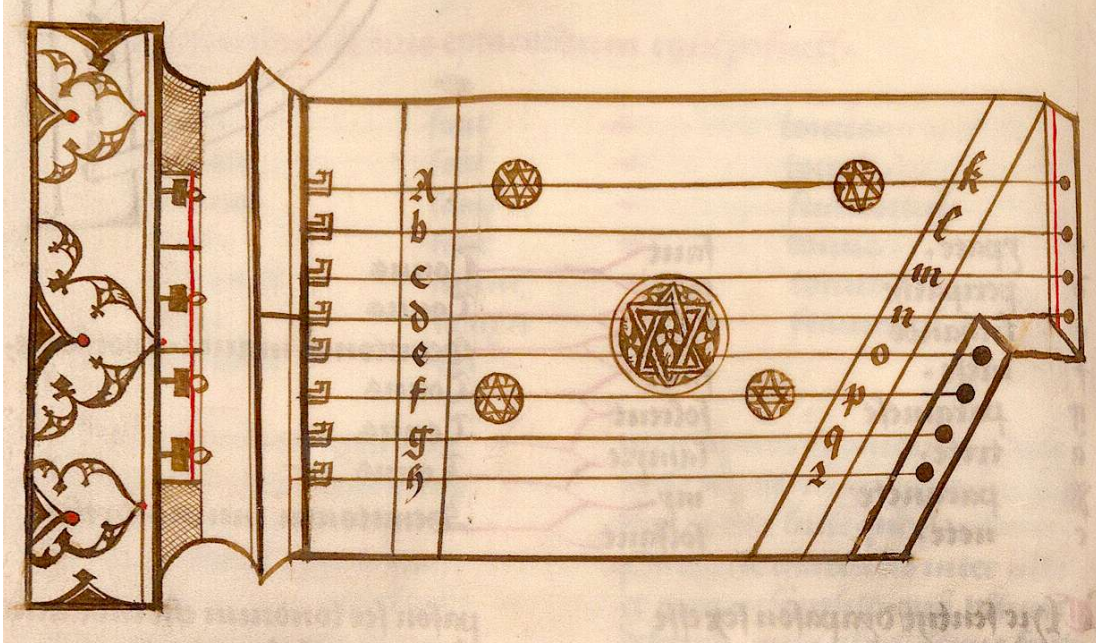
267 Claude Ptolémée (ca 100-168) est bien connu dans le monde des mathématiques et de la géographie. Boèce l'évoque longuement dans *Le livre V des institutione* qui est presque exclusivement dédié à ses enseignements. C'est au *ch. XIV* que Boèce cite la même démonstration pour réfuter l'affirmation d'Aristoxène et des pythagoriciens, prouvant ainsi le premier par l'expérience que dans le système pythagoricien l'octave « tombe » à l'intérieur de six tons.

268 La représentation de [B] est fautive dans les quatre dernières cordes (notées x, o, r, p au lieu de o, p, q, r).

269 [G] : est légèrement différente : *dividatur corda A-K per 9 et in octava parte eius sit L. Eritque A-K ad A-L sesquioctava, et sic de reliquis.*

nervus medius A-K ; erit igitur A-K dupla ab eo quod est H-R ; pulsa igitur simul A-K et H-R dyapason equisonanciam consonabunt. Si vero G-Q percusserit, erit paulo acucior [G f.65vb] quam H-R, et transcendunt 6 toni dyapason consonanciam. Ex isto octocordo, tale formatur instrumentum quod dicitur clavicibalum.

A-K ; ce sera alors le double de A-K depuis celle-ci qui est H-R ; en conséquence A-K et H-R frappés ensemble seront dans l'équisonance d'octave. Mais si l'on frappe G-Q, elle sera un peu plus aigüe que H-R, et les six tons surpassent la consonance d'octave²⁷⁰. A partir de cet octocorde, on fabriqua l'instrument suivant que l'on appelle clavicibalum :



B-Gu 70 f.65v

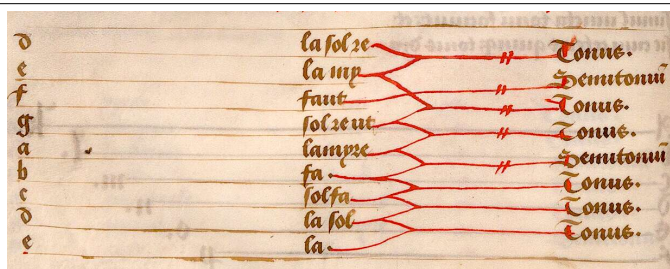
270 En effet, comparés au rapport 2:1 de l'octave dans sa proportion double, six tons additionnés donnent le rapport 531441:262144, c-à-d 2,0272:1 qui est légèrement supérieur à l'octave parfaite, la dépassant d'un comma pythagoricien.

Prophrastus Periotes enneacordum composuit, ut sequitur :

Prophastus Periotes²⁷¹ conçut un ennéacorde, comme il suit :



US-BEm 744 p. 54b



B-Gu 70 f.65v



US-BEm 744 p. 55a

D	la-sol-re	tonus
E	la-mi	semitonium
F	fa-ut	tonus
G	sol-re-ut	tonus
A	la-mi-re	semitonium
B	fa	tonus
C	sol-fa	tonus
D	la-sol	tonus
E	la	

d	la-sol-re	tonus
e	la-mi	semitonium
f	fa-ut	tonus
g	sol-re-ut	tonus
a	la-mi-re	semitonium
b	fa	tonus
c	sol-fa	tonus
d	la-sol	tonus
e	la	

Decacordum [B p.55a] [G f.65va] Estieus Coloinus compilavit, apponens lignum concavatum, quod Psaltes Libius sculpsit hoc modo²⁷². Thimo Milesius undecimam, que super ypaten et paripaten sunt addite :

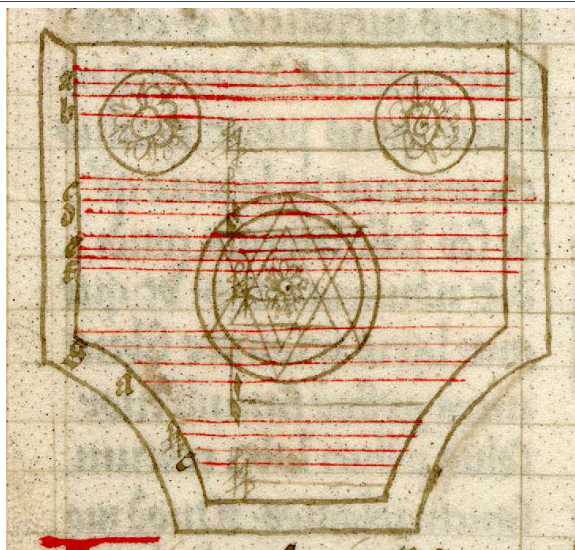
Estieus Coloinus²⁷³ assembla un **décacorde**, le disposant de manière concave, que **Psaltes Libius**²⁷⁴ sculpta de cette manière. **Thimo Milesius**, une onzième, qui ont été ajoutées au-dessus d'Hypate et de Parhypate :

271 Prophraste de Pieria (?) actif au milieu du 5e s. avant J.C. Selon ELLSWORTH p.209 n.18, est également cité par Boèce *Institutione* (I,20) et jusqu'à la fin du Moyen âge comme celui qui ajouta la neuvième corde ; on ne sait rien de plus de lui ou de son œuvre.

272 [G] : in hunc modum.

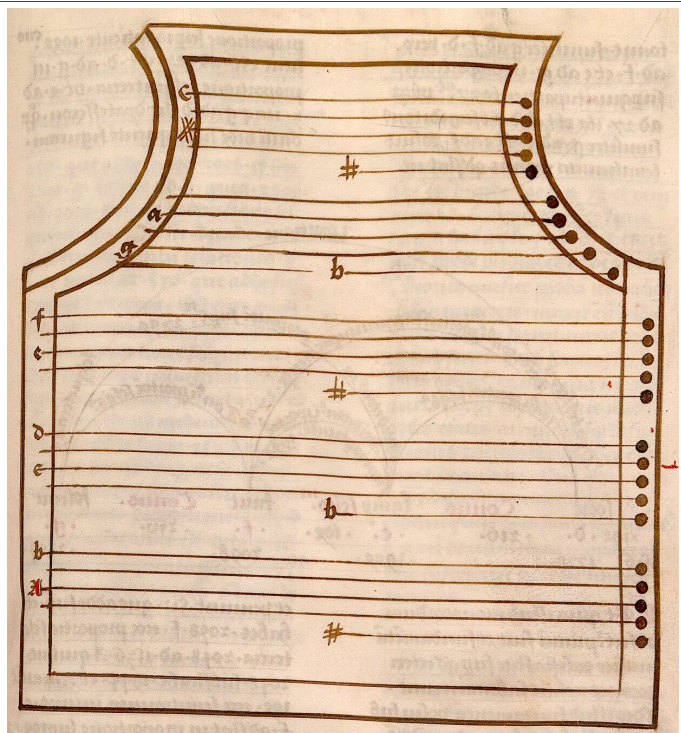
273 Estidens Coloponius dans [G], ou Estius de Colophon (actif au 5e s. avant J.C. Selon ELLSWORTH p.211 n.20) est cité par Boèce *Institutione* (I,20) et également par J. Ciconia dans *Nova musica* (II, 44) comme celui ayant ajouté Parhypate hypaton.

274 Psaltes (le Lybien?) n'est cité aucunement chez Boèce mais apparaît dans la liste précitée : « Isti fuerunt inventores musice prophane » (f.143va) du même codex 70 de Gand. ELLSWORTH p.211 n.21 fait remarquer que le nom et la représentation évoquent le joueur de psaltérion, émettant l'hypothèque qu'il fut joueur lui-même.



US-BEm 744 p. 55a

a, b, c, d, e, f, g, a, c



B-Gu 70 f.66

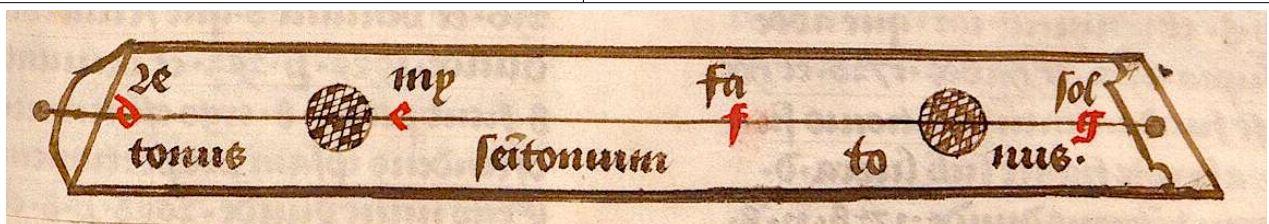
a, b, c, d, e, f, g, a, c

Sequitur de monocordis ad cantum ecclesiasticum.

Il s'ensuit des monocordes pour le chant de l'église.

Et primo de monocordo beati Ignacii, quod creditur primum fuisse in ecclesia ordinatum.

Et d'abord au sujet du monocorde du bienheureux Ignace, que l'on pense avoir été le premier ordonné dans l'église.



B-Gu 70 f.66

[G f.66] Beatus Ignatius fines sui operis, id est troporum suorum, in 4 litteris agitans, qui sunt d, e, f, g ; dorii finem ponens in d, quod est Lychanos, in e frigung, quod est ypate, in f lidium, quod est paripate, et in g mixolidium, [G f.66b] quod est lychanos meson.

²⁷⁵ **Le bienheureux Ignace²⁷⁶** fut celui traitant les terminaisons de son œuvre, c'est-à-dire de ses tropes, en quatre lettres, qui sont d, e, f, g ; plaçant la terminaison du **dorien sur d qui est Lychanos** ; sur **e le phrygien, qui est Hypate** ; sur **f le lydien qui est parhypate**, et sur **g le mixolydien qui est Lycanos meson**.

Istorum 4 tonarum sic fines in dictis 4 literis dedit per quas omnis tonus haberet summum et ymum per que duceretur. Ad medium d, e et f, g, posuit in proportione sesquioctava, ut 9 ad 8, ita ut est e ad d sit [G f.66va] to-

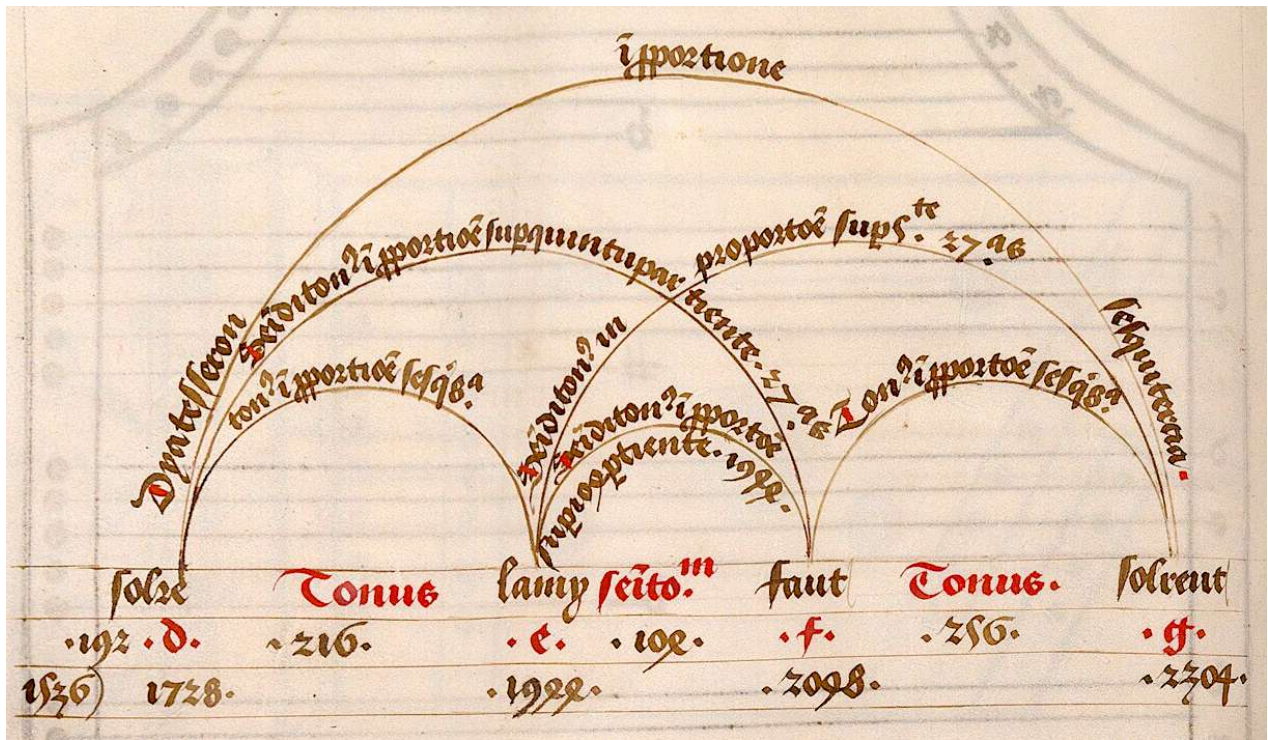
Ainsi, il donna les terminaisons de ces quatre tons dans les quatre lettres mentionnées, pour lesquelles chaque ton possédait un point haut et un point bas à travers lesquels il était conduit. Pour la relation d, e, et f, g, il établit la proportion sesquio-

275 C'est ici que vient la première grande glose démonstrative que propose [G], constituant une véritable interprétation lors de cette copie la plus tardive. Nous l'entrelaçons intégralement au texte jusqu'au recoupement redondant avec [B] qui reprend plus bas à : *Ambrosius* (cf *infra*).

276 Ignace d'Antioche en Syrie (ca.35-110), troisième évêque après Saint Pierre et martyr, cité dès le 9e siècle par Regino Prumiensis au début de son *Tonarius* et durant tout le moyen âge jusqu'à G. *Gaffurius*.

nus similiter g ad f. D vero ad f, et e ad g in proportione superquintupartiente 27as ut 32 ad 27, ita ut f ad d sit semiditonus, similiter g ad e. Et e ad f posuit semitonium minus quod stat in [G f.66vb] proportione super104-partiente 1944ens, sicut 256 ad 243. Et d ad g in proportione sesquitercia, ut 4 ad 3, ita quod g ad d sit dyatessarum, quorum omnium vide subsequenter figuram :

tave, comme de 9 à 8, de sorte qu'il y ait un ton de e à d, et semblablement de g à f. Mais **d à f, et e à g sont en proportion super-quinta-partiente de 27**, comme de 32 à 27, de sorte que de f à d il y ait une tierce mineure, et semblablement de g à e. Et de **e à f, il plaça un demi-ton mineur qui s'établit dans la proportion super-cent-quatrième-partiente de 1944**, comme 256 à 243. Et **d à g sont en proportion sesquiterce**, comme de 4 à 3, de sorte que de g à d il y ait une quarte. Observez la représentation suivante de toutes ces choses :



B-Gu 70 f.66v²⁷⁷

[In 4 litteris monocordi eius demonstratio...]

[Examen de son monocorde de 4 lettres...]

[G f.66va] Et quia istud monocordum, ut fertur, primum fuit, et fundamentum musice ecclesiastice super quod ceteri doctores ecclesie fabricaverunt, ideo istud fundamentum volui sub probis stabilire hoc modo.

Priorem accipe numerum extra figuram positum, scilicet 1536, et illum divide per 8, et veniunt 192, que adde supra 1536, et habes 1728, et hoc est fundamentum relationis supra figure sub litera d.

Item ulterius, divide 1728 per 8, et veniunt 216, que adde supra 1728, et haberes 1944, e, ecce ergo tonus





Et puisque ce monocorde, comme on le rapporte, a été le premier, et le fondement de la musique d'église sur lequel les autres savants de l'église bâtirent, j'ai souhaité en cela étayer cette fondation avec des preuves de cette manière.

Prenez le premier nombre placé en dehors de la figure, à savoir 1536 ; divisez le par 8, ce qui fait 192, ajoutez-les à 1536, et vous avez 1728, et de cela résulte le fondement de la relation de la figure ci-dessus sous la lettre d²⁷⁸.

Ensuite de même, divisez 1728 par 8, ce qui fait 216, ajoutez-les à 1728, et vous aurez 1944 : e ; donc voici le ton d e, parce

277 Remarquons la présentation du tétracorde du grave à l'aigu avec la reprise du nombre 2304 attribué ici à g, son le plus aigu et nombre le plus élevé (dans la logique des rapports de fréquences), lequel correspond à Nete Hyperboleon dans le monocorde de Boèce (*Institutione*, IV,6), son également le plus aigu mais à l'inverse nombre le plus petit dans le grand système parfait (dans la logique d'une longueur de corde), celui-ci présentant les tétracordes grecs de l'aigu au grave.

278 En d'autres termes et pour compléter la figure ci-dessus qui se restreint au tétracorde des finales pour la démonstration, 1728 étant séparé de 1/8 jusqu'à 1536, ou bien 1536 de 9/8 jusqu'à 1728, les deux nombres sont dans un rapport sesquioctave et le nombre 1536 sous-entend la lettre c, comme l'explique la phrase suivante définissant le rapport sesquioctave.

<p>d e, quia e ad d stat in proportione sesquioctava.</p> <p>Tunc divide iterum istum numerum extra figuram positum, scilicet 1536 per 3, [G f.66vb] et veniunt 512, que adde super et habes 2048 : f ; ecce proportio sesquitercia, 2048 ad 1536.</p> <p>A quibus 2048, substrahe 1944, et remanent 104 : ecce semitonium minus e f quod stat in proportione super104partiente 1944as, sicut 256 ad 243. Proba : nam divide 2048 per 256, et veniunt 8, que serva ;</p> <p>similiter divide 1944 per 243, et veniunt 8, sicut prius ; 8 ergo est numerus ostendens ipsam proportionem.</p> <p>Ergo nunc divide 2048 per 8, et veniunt 256 ; item divide 1944 par 8, et veniunt 243 ; que duo proventa scribe sic :  ; tunc divide 256 per 243, et veniunt . Et si scire volueris an concordet, cum opere superiori, multiplica 243 per [G f.67a] 8, et habes 1944 que serva.</p>	<p>que e à d s'établit dans la proportion sesquioctave.</p> <p>Alors divisez de nouveau ce nombre en dehors de la figure, à savoir 1536 par 3, ce qui fait 512, et ajoutez-les au-dessus et vous avez 2048 : f ; voilà la proportion sesquitercie 2048 à 1536²⁷⁹.</p> <p>À ces 2048, enlevez 1944, et il reste 104 : voici le demi-ton mineur e f. qui s'établit dans la proportion super-cent-quatrième de 1944, comme 256 à 243. Démonstration : en effet divisez 2048 par 256, ce qui fait 8, et mettez de côté ;</p> <p>semblablement divisez 1944 par 243, ce qui fait 8, de même qu'auparavant ; 8 est donc le nombre montrant ce rapport.</p> <p>En conséquence maintenant, divisez 2048 par 8, ce qui fait 256, de même divisez 1944 par 8, et cela fait 243 ; et écrivez les deux résultats ainsi : 243/256 ; alors divisez 256 par 243, et cela fait 1 et 13/243. Et si vous voulez savoir si cela concorde avec l'opération supérieure, multipliez 243 par 8, et vous avez 1944, et gardez de côté.</p>
<p>Similiter multiplica 13 per 8, et habes 104, et hec est denomminatio proportionis quesite, scilicet super104-partiens 1944tas.</p> <p>Item divide 2048 per 8, et veniunt 256, que adde supra 2048, et habes 2304, g tonus ad f, quia 2304 ad 2048 stat in proportione sesquioctava.</p> <p>Vel sic, accipe numerum extra figuram, scilicet 1536, et illum divide ad medium, et veniunt 768, que adde supra 1536, et habes 2304, et hec est dyapente quod stat in proportione sesquialtera.</p> <p>Si scire volueris proportionem f ad d, quia semiditonus est, dico que sit proportio superquintupartiens 27tas, sicut 32 ad 27. Proba : nam divide 2048 per 32, et veniunt 64, que serva ;</p> <p>similiter divide 1728 per 27, et veniunt 64 ut prius ; 64 ergo, est numerus ostendens ipsam proportionem quam queris. Ergo nunc, divide 2048 per 64, et veniunt 32.</p> <p>Item divide 1728 per 64, et veniunt 27, que duo proventa scribe sic :  tunc divide 32 per 27, et veniunt  proportio utique superquintupartiens 27as.</p>	<p>Similiter multipliez 13 par 8, et vous avez 104, et cela est la dénomination de la proportion recherchée, à savoir supercent-quatrième de 1944.</p> <p>De même, divisez 2048 par 8, ce qui fait 256, ajoutez-les à 2048, et vous avez 2304, g, un ton vers f, parce que 2304 vers 2048 s'établit dans la proportion sesquioctave.</p> <p>Ou bien ainsi : prenez le nombre placé en dehors de la figure, à savoir 1536, et divisez-le par moitié, ce qui fait 768, ajoutez-les à 1536, et vous avez 2304, et cela est la quinte qui s'établit dans la proportion sesquialtère²⁸⁰.</p> <p>Si voulez connaître la proportion f à d, parce que c'est une tierce mineure, je dis qu'elle se trouve en proportion superquintupartiente de 27, comme 32 à 27. Démonstration : alors divisez 2048 par 32, ce qui fait 64, et mettez de côté ;</p> <p>semblablement, divisez 1728 par 27, ce qui fait 64 comme auparavant ; 64 donc, est le nombre montrant le rapport lui-même que vous recherchez. Alors à présent, divisez 2048 par 64, ce qui fait 32.</p> <p>De même, divisez 1728 par 64, ce qui fait 27, et écrivez les deux résultats ainsi : 32/27 ; divisez alors 32 par 27, ce qui fait 1 et 5/27²⁸¹, c'est évidemment le rapport superquintupartiente de 27.</p>
<p>Similer, si scire volueris proportionem g ad e, quia semiditonus est, divide 2304 [G f.67b] per 32, et veniunt 72, que serva ;</p> <p>similiter divide 1944 per 27, et veniunt 72 ut prius. 72 ergo est numerus ostendens ipsam proportionem</p>	<p>Similiter, si vous voulez connaître le rapport de g à e, parce que c'est une tierce mineure, divisez 2304 par 32, ce qui fait 72, et mettez de côté ;</p> <p>divisez semblablement 1944 par 27, ce qui fait 72 comme auparavant ; 72 est donc le nombre montrant ce rapport même que</p>

279 C-à-d 4 à 3, créant la quarte entre le f et la lettre c sous-entendue, que l'auteur de mentionne pas puisque étant hors cadre tétracordal.

280 C-à-d 3 à 2. La quinte se trouvant entre le g et le c représenté hors cadre par 1536.

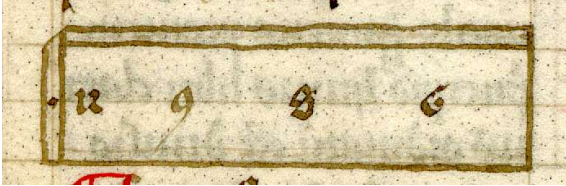

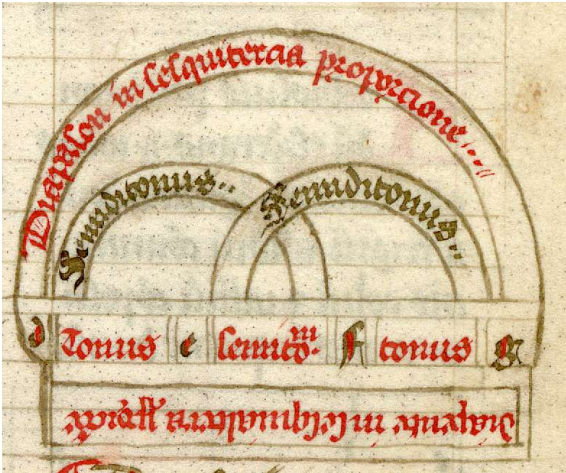
281 Le ms indiquant 1/27 semble fautif ici.

<p>quam queris.</p> <p>Ergo nunc, divide 2304 per 72, et veniunt 32. Item divide 1944 per 72, et veniunt 27 ; habes ergo  sicut supra habuisti f ad d. Stant ergo probe undique et ex omni parte.</p>	<p>vous recherchez.</p> <p>À présent donc, divisez 2304 par 72, ce qui fait 32. De même divisez 1944 par 72, ce qui fait 27 ; vous avez donc 27/32 comme vous aviez ci-dessus f à d. En conséquence, les preuves se trouvent de toutes parts et dans chaque partie.</p>
<p>Theorica musice probam non habet, nisi per numeros, maxime cum subiectum musice sit numerus relatus ad sonum. Et si sonus stet, iudicio aurium : tamen quia non omnis auris propter complexionis naturalis etatis mutabilisque dispositionis varietatem eque bene iudicat de auditis.</p> <p>Etiam et, si auris bene disposita, quantum, ad ea que contingunt, circa sonum non fallatur. Tamen de numerorum proportionibus discernere non est suum sed rationis.</p>	<p>La théorie musicale ne dispose pas de 'preuve', sinon par les nombres, principalement parce que le sujet de la musique est le nombre rapporté au son. Et si le son s'en tient au jugement des oreilles, cependant, toute oreille, à cause de la variété de l'union naturelle des âges de la vie et de ses dispositions variables, ne peut juger également des choses entendues.</p> <p>Et aussi, si une oreille bien disposée vers les choses qui la touchent ne pas être induite en erreur sur le son, toutefois, ce n'est pas son devoir de juger des proportions de nombres, mais [celui] de la raison.</p>
<p>Beatus Gregorius autem eius operis consors, ad dorium ypodorium ad frigium ypofrigium, ad lidium ypolidium, et ad mixolidium ypomixolidium copulavit fines in dictis literis, prout superius notatum est, imponens cuius monocordum sequitur, hic inferius :</p>	<p>D'autre part, le bienheureux Grégoire, compagnon de ce travail, associa les terminaisons hypodorien au dorien, l'hypophrygien au phrygien, l'hypolydien au lydien et l'hypomixolydien au mixolydien, dans les lettres mentionnées comme il a été noté plus haut, dont il créa le monocorde qui suit ici ci-dessous²⁸² :</p>
 <p>B-Gu 70 f.67</p>	
<p>[De variis monordiis...]</p>	<p>[Des différents monocordes...]</p>
<p>[Pythagoras...]</p>	<p>[Pythagore...]</p>
<p>Hiis expletis, transeamus ad monocorda, et primo ad monocordum Pythagore, quia eius primus repertor fuit, quod compilavit, ut sequitur :</p>	<p>²⁸³Ces choses étant traitées, nous arrivons au monocorde, et d'abord au monocorde de Pythagore, car il fut son premier inventeur, et il l'assembla comme ce qui suit²⁸⁴ :</p>

282 La représentation offerte, n'indiquant en plus des quatre finales mentionnées que la propriété b rond et b carré, suggère que ou elle n'est pas placée au bon endroit, ou elle reste à interpréter...

283 Cette partie n'appartient qu'à [B]. Le texte de [G] reprend ensuite plus bas à : [Ambrosius](#).

284 Ici le texte de [G] diffère de [B] de en accordant à Ignace la primauté de l'invention du monocorde ecclésiastique.

 <p>US-BEm 744 p. 55a</p> <p>12, 9, 8, 6</p>	<p>[B-Gu 70 : pas d'illustration]</p>
<p>Et ex isto monocordo [B p.55b] tres armonie oriuntur ; divisionem eius poteris videre, cum superius agitur de tono.</p> <p>Deinde videamus monocordum Ignacii, quod tale est :</p>	<p>Et trois harmonies sont issues de ce monocorde ; vous pouvez observer attentivement sa division, puisqu'il a été traité plus haut du ton²⁸⁵.</p> <p>Ensuite nous examinons le monocorde d'Ignace²⁸⁶, qui est le suivant :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 55b</p> <p>d, e, f, g</p>	<p>[B-Gu 70 : pas d'illustration]</p> <p>[Voir supra la représentation correspondante et le commentaire plus étoffé de [G.]]</p>
<p>Agitansque fines sui operis 8 troporum suorum in quatuor litteris, scilicet, D, E, F, G.</p> <p>D ad E in proporcione sesquioctava ; F ad G in consimili ; *et ad F in sesquitercia* ; D ad F in superquinquaparciente vicesimas septimas ; E ad G in consimili ; D ad G in sesquitercia ; *D ad G in sesquialtera* ; cuius divisionis sequitur speculativa :</p>	<p>Et examinant les terminaisons de son ouvrage, huit de ses tropes sont en quatre lettres, à savoir : D, E, F, G.</p> <p>D à E sont en proportion sesquioctave ; F à G sont dans la même ; et ad F...²⁸⁷. D à F sont en [proportion] superquintapartiente vicesimas septimas²⁸⁸ ; E à G dans la même ; D à G en sesquiterce ; D à G²⁸⁹... et dont l'observation de la division suit :</p>
 <p>US-BEm 744 p. 55b</p> <p>d, Tonus, e, semitonium, f, tonus, g,</p> <p>Semiditonus (x 2), Diatessaron in sesquitercia proportion, diapente in sesquialtera proportion</p>	<p>[B-Gu 70 : pas d'illustration]</p> <p>[À rapprocher de la représentation connexe B-Gu 70 f.66v supra]</p> <p>D – E – F – G</p> <p>D – G : quarte en proportion sesquiterce</p> <p>D – F : tierce mineure ; E – G : tierce mineure</p> <p>D – E : ton ; E – F : demi-ton ; F – G : ton</p> <p>G – D : quinte en proportion sesquialtère</p>


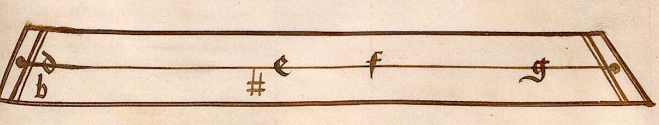
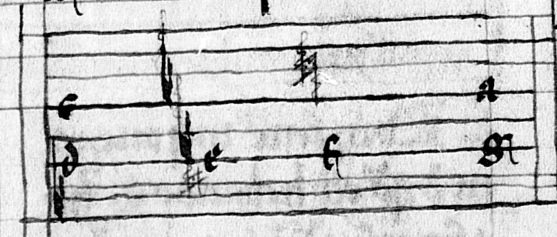

285 Pour revenir directement à la démonstration complète du ton, cf : [\[La division du ton, les proportions multiples et superparticulaires\]](#)

286 Voir note sur Ignace [supra](#).

287 Ici le texte de [B] semble incomplet ou ne fait pas sens.

288 5 parties au-dessus de 27, soit 32:27.

289 D à G doit être compris comme une quinte en descendant, et non en montant, comme l'écriture inversée de la rubrique semble l'indiquer.

<p>Dorii finem imponens in D, quod est lichanos ; in E frigidum, quod est ypate ; in [B p.56a] F lidium, quod est paripate ; in G mixolidium, quod est lichanos meson. Istorum quatuor tonorum sic fines in hiis quatuor litteris dedit, per quas omnis tonus potest habere summum et yma, per que duceretur ad medium.</p>	<p>...plaçant la terminaison du dorien sur D, qui est <i>Lichanos</i> ; sur E le phrygien, qui est <i>Hypate</i> ; sur F le lydien, qui est <i>Parhypate</i>, sur G le <i>mixolydien</i>, qui est <i>Lichanos meson</i>. Ainsi il livra les terminaisons de ces quatre tons dans ces quatre lettres, à travers lesquelles chaque ton peut avoir un point haut et un point bas, par l'entremise desquels il est mené à un milieu.</p>
<p style="text-align: center;">[Grégorius...]</p>	<p style="text-align: center;">[Grégoire...]</p>
<p>Gregorius, huius operis consors, ad dorium ypodorium, ad frigidum ypofrigidum, ad lidium ypolidium, ad mixolidium ypomixolidium coaptavit, fines in dictis litteris, prout superius notatum est, imponens, cuius monocordum sequitur :</p>	<p>Grégoire, compagnon de ce travail, attacha au dorien l'<i>hypodorien</i>, au phrygien l'<i>hypophrygien</i>, au lydien l'<i>hypolydien</i> et au mixolydien l'<i>hypomixolydien</i>, en les plaçant avec les terminaisons dans les dites lettres, comme il a été noté plus haut, et dont le monocorde suit²⁹⁰ :</p>
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 p. 56a</p> <p>d, e, f, g, b, #</p>	 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.67</p>
<p style="text-align: center;">[Ambrosius...]</p>	<p style="text-align: center;">[Ambroise...]</p>
<p>Ambrosius, [G f.67va] penthacordum considerans, 5 tonos compilavit ; ab Ignacio dorium, frigidum, et [G f.67vb] lidium communicans, eolium et iastium composuit, cuius sequitur divisio :</p>	<p>Ambroise²⁹¹, considérant le pentacorde, assembla cinq tons ; partageant avec Ignace le dorien, le phrygien et le lydien, il composa l'<i>éolien</i> et le <i>iastien</i>, dont la division suit :</p>
 <p style="text-align: center;">US-BEm 744 p. 56a</p>	 <p style="text-align: center;">B-Gu 70 f.67v</p>
<p style="text-align: center;">[Guido...]</p>	<p style="text-align: center;">[Guido...]</p>
<p>Guido, [B p.56b] [G f.67va] vero, elucidans, istorum quatuor monocordorum in uno facta componens, tale monocordum ordinavit²⁹², addens g²⁹³, litteram sui nominis inicialem, que dicitur ypopanthos, sub a, que est proslēmbēmanos, et super a, que est nete yperboleon, addidit ascendendo b, c, d, e, ut formaret super nete yperboleon dyapenthe consonanciam, protrahensque quatuor lineas, in quibus cum spaciis interpo-</p>	<p>Quant à Guido, l'éclaireur, réunissant les choses faites de ces quatre monocordes en un seul, il agença le monocorde suivant, ajoutant G, lettre initiale de son nom, que l'on appelle Ypopanthos, sous le A qui est Proslēmbēmanos, et au-dessus du a qui est Nete hyperboléon, il ajouta en montant b, c, d, e afin qu'il forme sur Nete hyperboléon la consonance de quinte, et étendant quatre lignes dans lesquelles avec les espaces interposés, il nota six caractères mélodiques (<i>odas</i>) ou notes, dans la mesure de</p>

290 La représentation ne semble pas correspondre au texte précédent, voir note plus haut : [La représentation offerte...](#)

291 Peut-être Ambroise de Milan (ca. 340-397). C'est ici que reprend le texte de [G].

292 [G] : ut sequitur.

293 [G] : Γ (gamma).

<p>sitis 6 odas sive notulas deducendo notavit, quas prout Paulus Theutonicus in hymno quod de Sancto Iohane Baptista condidit, nominavit, scilicet :</p>	<p>ce que Paul le Teuton²⁹⁴ mentionna dans l'hymne qu'il composa sur Saint Jean-Baptise, à savoir :</p>
<p>Ut queant laxis resonare fibris [G f.67vb] mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, Sancte Iohanes.</p>	<p>Afin que tes serviteurs, fassent résonner à pleine voix²⁹⁵ les merveilles de tes exploits, efface le péché de la lèvre souillée, Saint Jean !</p>
<p>Quod monocordum per manum extendens G in summitate pollicis situavit, ita incipiens : Gama-ut, A-re, B-mi²⁹⁶, et cetera, 7 litteras singulas singulis vocibus preponens, prout in principio huius libri clarius ordinatum est, divisio cuius est, continens in 20 [B p.57a] litteris dyapenthe, dyatessaron, dyapason cum dyapenthe. Ex quibus ordinantur²⁹⁷ 5 tetracorda, quatuor penthacorda cum tetracordo, in tono contenta cum bis dyapason [cum dyatessaron], que possunt intelligi²⁹⁸ per presentem speculativam :</p>	<p>Étendant ce monocorde à travers la main, il plaça G²⁹⁹ au sommet du pouce, commençant de cette manière : gama-ut, A-ré, B-mi, etc, préposant les sept lettres aux voix une à une (comme il a été arrangé clairement au début de son livre), dont la division établie en vingt lettres comprend une quinte, une quarte et une douzième. À partir de celles-ci sont agencés cinq tétracordes, quatre pentacordes avec un tétracorde, s'établissant en un ton et une quinzième [avec une quarte], et elle peuvent être comprises par la présente représentation :</p>



US-BEm 744 p. 57

g, a, b, c, d, e, f, etc. Dyapenthe, dyatessaron, Dyapason, cum dyapenthe, tonus, semitonium, Ditonus, Semiditonus, tritonus, Thetracordum, [disiunctio] Thetracordum [disiunctio], Thetracordum [disiunctio], Thetracordum [disiunctio], Thetracordum, dyapenthe cum dyatessaron, Tonus cum bis diapason [cum dyatessaron]

294 Vraisemblablement Paul Diaque (ca. 720-799) à qui est attribuée la composition de l'hymne *Ave maris stella* et l'hymne à St Jean-Baptiste *Ut queant laxis*.

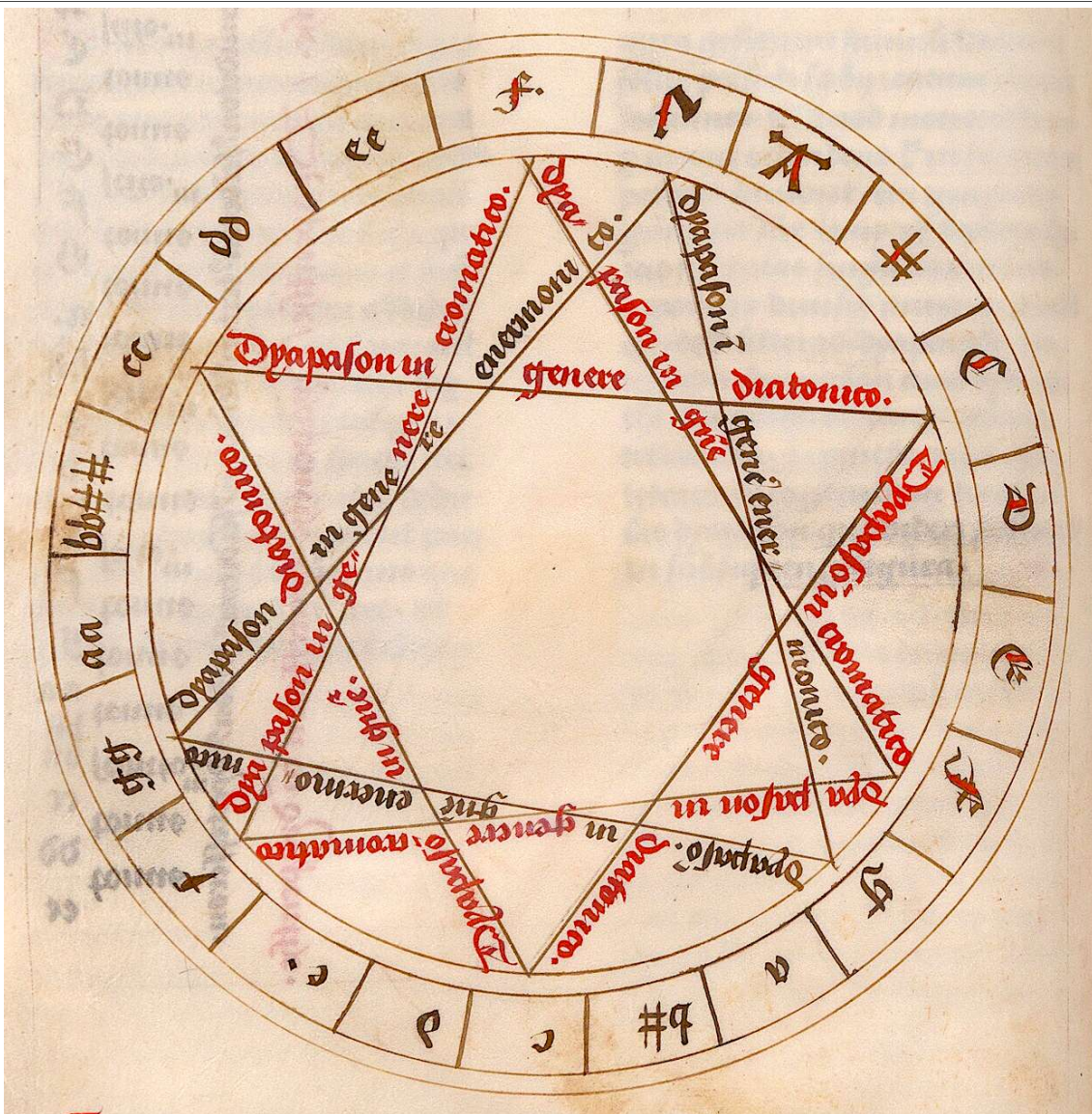
295 Lit. : à larges poumons !

296 [G] : #-mi.

297 [G] : *oriuntur*.

298 [G] : *videri possunt in subsequenti figura*.

299 [G] : Γ (gamma).



B-Gu 70 f.68v

F, A, #, C, D, E, F, G, a, b#, c, d etc.

Dyapason genere enarmonico, Dyapason genere cromatico, Dyapason genere diatonico

[G f.68va] Nota quod secundum antiquos, videlicet Boetium et alios, ut patet in musica Boetii, li uno capitulo 25o, tria sunt genera melorum, [G f.68vb] videlicet genus dyatonicum, cromaticum et enarmonicum.

Notez que selon les anciens, bien sûr Boèce et les autres (comme on le voit dans la musique de Boèce, livre I chapitre 25³⁰³), il y a trois genres mélodiques, c'est-à-dire le genre diatonique, chromatique et enharmonique.

[Dyatonicus]

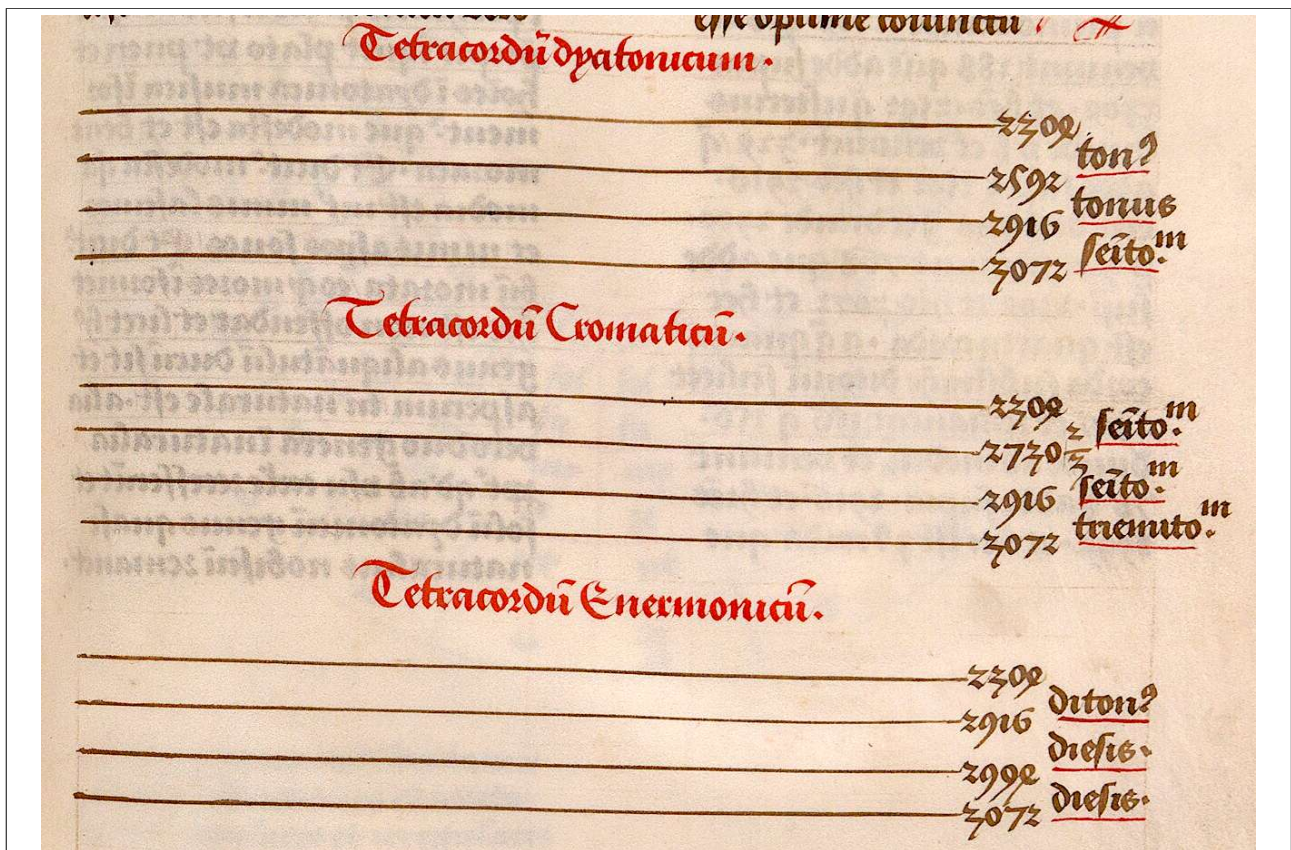
[Le diatonique]

303 Qui aujourd'hui est référencé au chapitre 21 des *Institutione*, sous-titré : *De generibus cantilene*.


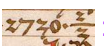
<p>Dyaticum genus per tonum et tonum et semitonium in omnibus [G f.69a] tetracordis procedit, que dyatessaron consonantiam faciunt. Istud autem genus aliquantum durum est, sed naturale.</p>	<p>Le genre diatonique procède par ton, ton et demi-ton dans tous les tétracordes, et ils font une consonance de quarte. Cependant celui-ci est un genre un peu dur, mais il est naturel.</p>
<p>[Cromaticus]</p>	<p>[Le chromatique]</p>
<p>Cromaticum genus a dyatonico quasi in naturale recedens, et mollius resonans et, in alium transit colorem. Decurrit, autem, per semitonium et semitonium, et triemitonium ; tonum³⁰⁴ tamen coniunctum dyatessaron facit consonantiam.</p>	<p>Le chromatique est un genre s'éloignant du diatonique presque dans sa nature, et sonnait plus doucement aussi, il passe dans une autre couleur. Il descend par demi-ton, demi-ton et tierce mineure (<i>triemitonium</i>) ; toutefois l'assemblage total fait une consonance de quarte.</p>
<p>[Enermonicus]</p>	<p>[L'enharmonique]</p>
<p>Enermonicum vero [G f.69b] genus in omnibus tetracordis cantatur per dyesis et diesim et ditonum. Diesis autem, hic pro minoris semitonii dimidio ponitur ; totum autem coniunctum dyatessaron resonat consonantiam, et dicatur enarmonicum quasi enervonicum eo quod enervet audientis animum quia est nimis durum ; tamen huic opinioni contradicit Boetius, dicens illud esse optime coniunctum.</p>	<p>Quant au genre enharmonique, on le chante dans tous les tétracordes par diesis, diesis et tierce majeure. Cependant, le diesis est établi ici pour la moitié d'un demi-ton mineur ; l'assemblage complet fait sonner la consonance de quarte, et il est appelé enharmonique, presque comme '<i>enervonique</i>' du fait qu'il énerve l'esprit de l'auditeur parce qu'il est trop dur ; cependant Boèce s'est opposé à cette opinion, affirmant qu'il est le meilleur assemblage³⁰⁵.</p>

304 *Totum* semble davantage faire sens comme au § suivant.

305 Boèce a en effet dit du genre enharmonique : « *magis coaptatum est* » c-à-d plus uni, plus ajusté, mieux agencé. (*Institutione* I,21 : *De generibus cantilene*). Notons que, dans sa représentation, l'auteur a finement commencé chacun des genres sur la valeur 2304, correspondant ainsi à celle du g, sommet du premier tétracorde présenté plus haut (appelé monocrorde d'Ignace), voir : [Examen de son monocrorde de 4 lettres...]. Notons toutefois que la représentation du tétracorde chromatique est vraisemblablement erronée, puisque au vu des nombre et pour concorder avec la description faite plus haut et plus bas, l'ordre en descendant devrait indiquer : 2304 *triemitonium*, 2730 et 2/3 *semitonium*, 2916 *semitonium*, 3072.



B-Gu 70 f.69

[Generum trium melorum demonstratio...]	[Démonstration des trois genres mélodiques...]
<p>[G f.69a] Proba tetracordi diatonici : primo divide 2304 per 8, et veniunt 288, que adde supra 2304, et habes 2592 : ecce tonus in proportione sesquioctava.</p> <p>Et ultra ipsam 2592 similiter divide per 8, et veniunt 324, que adde supra 2592, et habes 2916, et iterum tonus in proportione sesquioctava.</p> <p>Item ipsa 2304 divide per 3, et veniunt 768, que adde supra 2304, [G f.69b] et habes 3072 : ecce dyatessaron in proportione sesquitercia ad 2304.</p>	<p>Démonstration du tétracorde diatonique : d'abord divisez 2304 par 8, ce qui fait 288, ajoutez-les à 2304, et vous avez 2592 : voici un ton en proportion sesquioctave.</p> <p>Et après celui-ci, divisez semblablement 2592 par 8, ce qui fait 324, ajoutez-le à 2592, et vous avez 2916, et de nouveau c'est un ton en proportion sesquioctave.</p> <p>De même, divisez ce même 2304 par 3, ce qui fait 768, et ajoutez-le à 2304, et vous avez 3072 : voici la quarte en proportion sesquiterce par rapport à 2304.</p>
<p>Proba tetracordi cromatici : divide 2304 per 9, et veniunt 256, que minue de 2304, et remanet 2048, que 2048 ulterius divide per 3, et veniunt , que adde supra 2048, et habes  : ecce semitonium ad 2304.</p> <p>Item divide [G f.69va] 2304 per 8, et veniunt 288, que adde supra 2304, et habes 2592, que ulterius divide per 8, et veniunt 324, que adde supra 2592, et habes</p>	<p>Démonstration du tétracorde chromatique : divisez 2304 par 9, ce qui fait 256, enlevez-les de 2304, et il reste 2048, et divisez ensuite 2048 par 3, ce qui fait 682 et 2/3³⁰⁶ ; ajoutez-les à 2048, et vous avez 2730 et 2/3 : voici la tierce mineure³⁰⁷ par rapport à 2304.</p> <p>De même divisez 2304 par 8, ce qui fait 288, ajoutez-les à 2304, et vous avez 2592, divisez-les ensuite par 8, ce qui fait 324 ; ajoutez-les à 2592, et vous avez 2916 : voilà deux demi-</p>

306 C-à-d que 2048 = 3 x 682 + 3 x 2/3 (ou 2048/3 = 682 et 2/3).

307 Le ms indique fautivement *semi-tonium* pour cette tierce mineure, laquelle qui est nommée plus haut *triemitonium*. Celle-ci correspond à la 2e corde de ce tétracorde chromatique.

<p>2916 : ecce duo semitonia.</p> <p>Item divide 2304 per 3, et veniunt 768, que adde supra 2304, et habes 3072 : ecce dyatessaron in proportione sesquitercia ad 2304.</p>	<p>tons³⁰⁸.</p> <p>De même, divisez 2304 par 3, ce qui fait 768, et ajoutez-le à 2304, et vous avez 3072 : voici la quarte en proportion sesquiterce par rapport à 2304.</p>
<p>Proba tetracordi enermonici : divide 2304 per 8, et veniunt 288, que adde supra 2304, et habes 2592, que ulterius divide per 8, et veniunt 324, que adde supra 2592, et habes 2916 : ecce ditonus.</p> <p>Item divide 2304 per 3, et veniunt 768, que adde supra 2304, et habes 3072, et hec est quarta corda ;</p> <p>a qua quarta corda substrahe ditonum, scilicet 2916, et remanet 156 ; que 156 divide ad medium, et veniunt 78, que adde supra 2916, et habes 2994, et hec est 3a corda, que [G f.69vb] ad primam cordam stat in proportione super115partiente 384as, sicut 499 ad 384.</p>	<p>Démonstration du tétracorde enharmonique : divisez 2304³⁰⁹ par 8, ce qui fait 288, ajoutez-les à 2304, et vous avez 2592 ; ensuite divisez-les par 8, ce qui fait 324, ajoutez-les à 2592, et vous avez 2916 : voilà la tierce majeure³¹⁰.</p> <p>De même, divisez 2304 par 3, ce qui fait 768, ajoutez-les à 2304, et vous avez 3072, et celui-ci est la quatrième corde ;</p> <p>depuis cette quatrième corde, retirez la tierce majeure, à savoir 2916, et il reste 156 ; divisez ces 156 à la moitié, ce qui fait 78, ajoutez-les à 2916, et vous avez 2994, et celui-ci est la troisième corde, et il s'établit par rapport à la première corde dans la proportion super-cent-quinzième-partiente de 384, comme 499 à 384³¹¹.</p>
<p>Sed quia cromaticum nimis est molle, et ad lasciviam inducens corrumpendo bonos mores, enermonicum vero nimis durum et asperum tedium inducens auditui, ideo ut tangit Boetius in prohemio primi libri sue musice, precepit inquit Plato ut pueri et homines in dyatonica musica informentur, que modesta est, et bene morata. Et dicitur modesta quia media est inter nimis lascivos et nimis asperos sonos ; et dicitur bene morata, eo quod mores informet hoc est non offendat, et licet hoc genus aliquantulum durum sit, et asperum, tamen naturale est. Alia vero duo genera innaturalia, propter quod ab usu ecclesie recesserunt, et solum dyatonicum genus quasi naturalius nobiscum remanet.</p>	<p>Mais parce que le [tétracorde] chromatique est trop doux (menant à la débauche en corrompant les bonnes mœurs), et l'enharmonique trop dur (et introduisant une lassitude pénible à l'auditeur), c'est pourquoi, comme Boèce l'aborde dans le prologue du premier livre de sa musique, Platon, dit-il, recommande que les enfants et les hommes soient éduqués dans la musique diatonique, qui est modérée et de bien adaptée aux mœurs³¹². Et l'on dit <i>modérée</i> car elle est intermédiaire entre des sonorités ni trop lascives et ni trop rudes ; et l'on dit <i>bien adaptée aux mœurs</i> parce qu'elle formerait les mœurs, c'est-à-dire ne les heurterait pas, et bien que ce genre [diatonique] soit quelque peu dur, et rude, cependant il reste naturel. Quant aux deux autres genres ils sont 'non-naturels', c'est pourquoi ils s'éloignent de l'intérêt de l'église, et il reste seulement le genre diatonique, qui pour ainsi dire nous est plus naturel...</p>

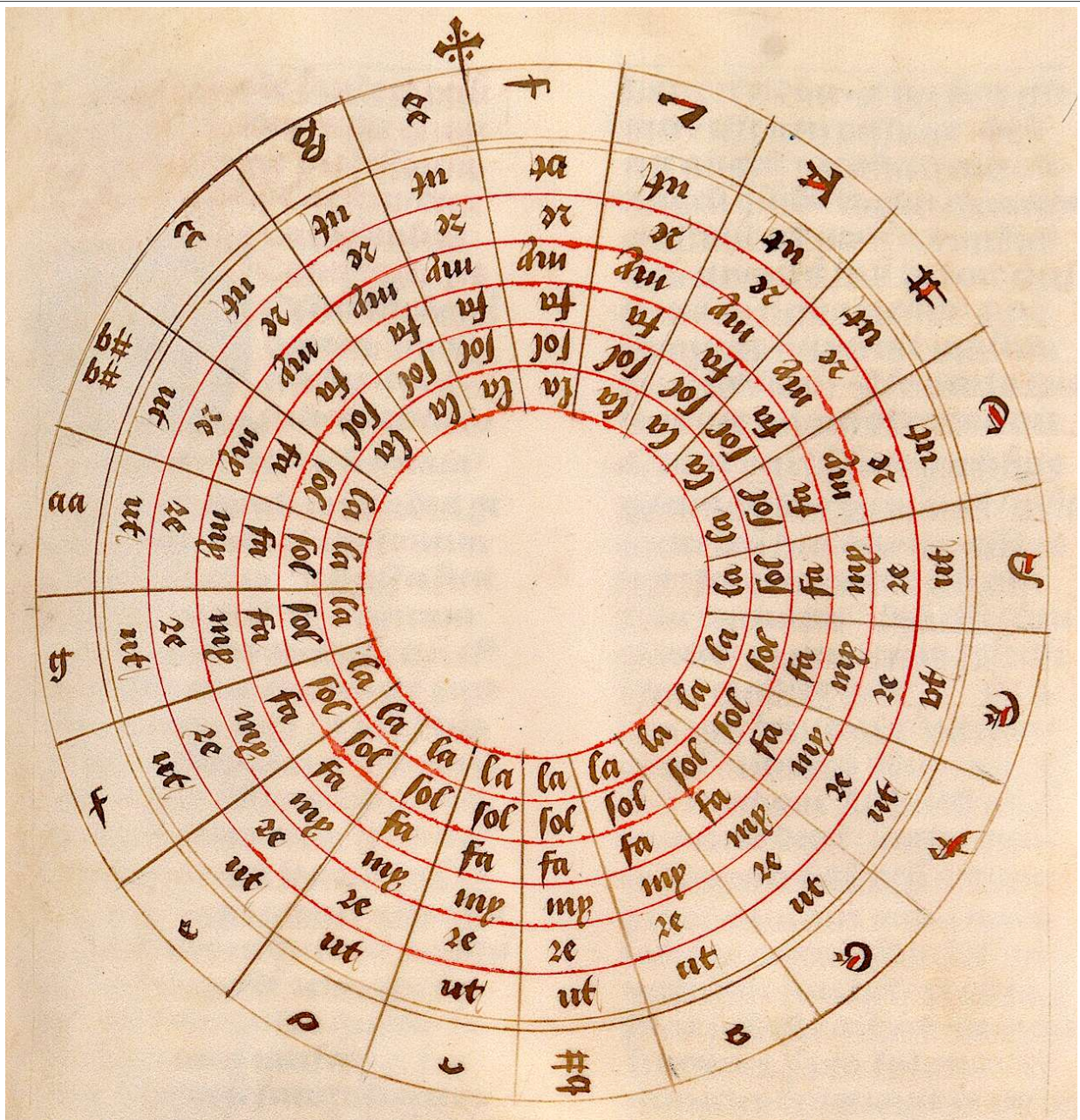
308 Plus exactement, voilà le deuxième demi-ton qui correspond à la 3e corde, ou voilà deux demi-tons en supposant la 4e corde. On observera que, logiquement, ces demi-tons ne sont pas égaux, mais majeur puis mineur. En effet dans le mode de calcul retenu (qui aboutit à la justesse de l'accord guidonien, cf. [Micrologus ch. 3](#)) en poursuivant l'échelle à partir d'un g (imaginé à 2034), la tierce mineure est obtenue par la quarte de f (2048), donc b rond, est à 2730,6666 et donne la 2e corde ; la 3e corde, correspondant ici savamment à b carré, a été obtenue en montant de deux tons pythagoriciens (9:8) depuis g pour aboutir à 2916. Or le rapport 2916/2730,6666 (1,06787), qui correspond au demi-ton chromatique (dit demi-ton majeur) est plus grand que le rapport 3072/2916 (1,05349) qui correspond au demi-ton mineur (256:243) ou demi-ton diatonique. On déduit enfin de ce mode de calcul que les intervalles 2730,6666x :2592 (b rond et a) et 3072:2916 (c et b carré) sont dans le même rapport, c-à-d 256:243, soit un demi-ton *mineur* dont l'usage est mentionné dans le traité premier au § : [\[De l'effet des signes b rond et b carré...\]](#)

309 C-à-d la première corde.

310 C-à-d la deuxième corde.

311 En effet en multipliant par 6 le rapport 499:38, on obtient 2994:2304.

312 C'est une interprétation de ce que dit Platon (cité cinq fois) dans le [Prologue du livre I des Institutione](#) dont plus précisément à ce sujet : « *Unde Plato etiam maxime cavendum existimat. ne de bene morata musica aliquid permutetur. Negat enim esse ullam tantam morum in re publica labem.* » (Ainsi, Platon estime aussi que l'on doit prendre le plus grand soin que quelque chose ne vienne changer une musique adaptées aux bonnes mœurs) puis « *Unde Plato praecipit. minime oportere pueros ad omnes modos erudiri. sed potius ad valentes ac simplices. Atque hic maxime retinendum illud est. quod si quo modo per parvissimas mutationes hinc aliquid permutaretur. recens quidem minime sentiri posset. post vero magnam facere differentiam. et per aures ad animum usque delabi.* » (Ainsi Platon recommande qu'il convient que les enfants soient très peu instruits dans tous les modes, mais plutôt dans ceux robustes et simples. Et c'est ici le point le plus important à retenir : si de quelque façon, quelque-chose à partir de là était modifié par d'infimes changements, d'abord bien sûr il ne pourrait être que très peu ressenti, mais ensuite cela ferait une grande différence, et par les oreilles à arriver jusqu'à l'âme.) cf. Platon, *La République*.



B-Gu 70 f.70

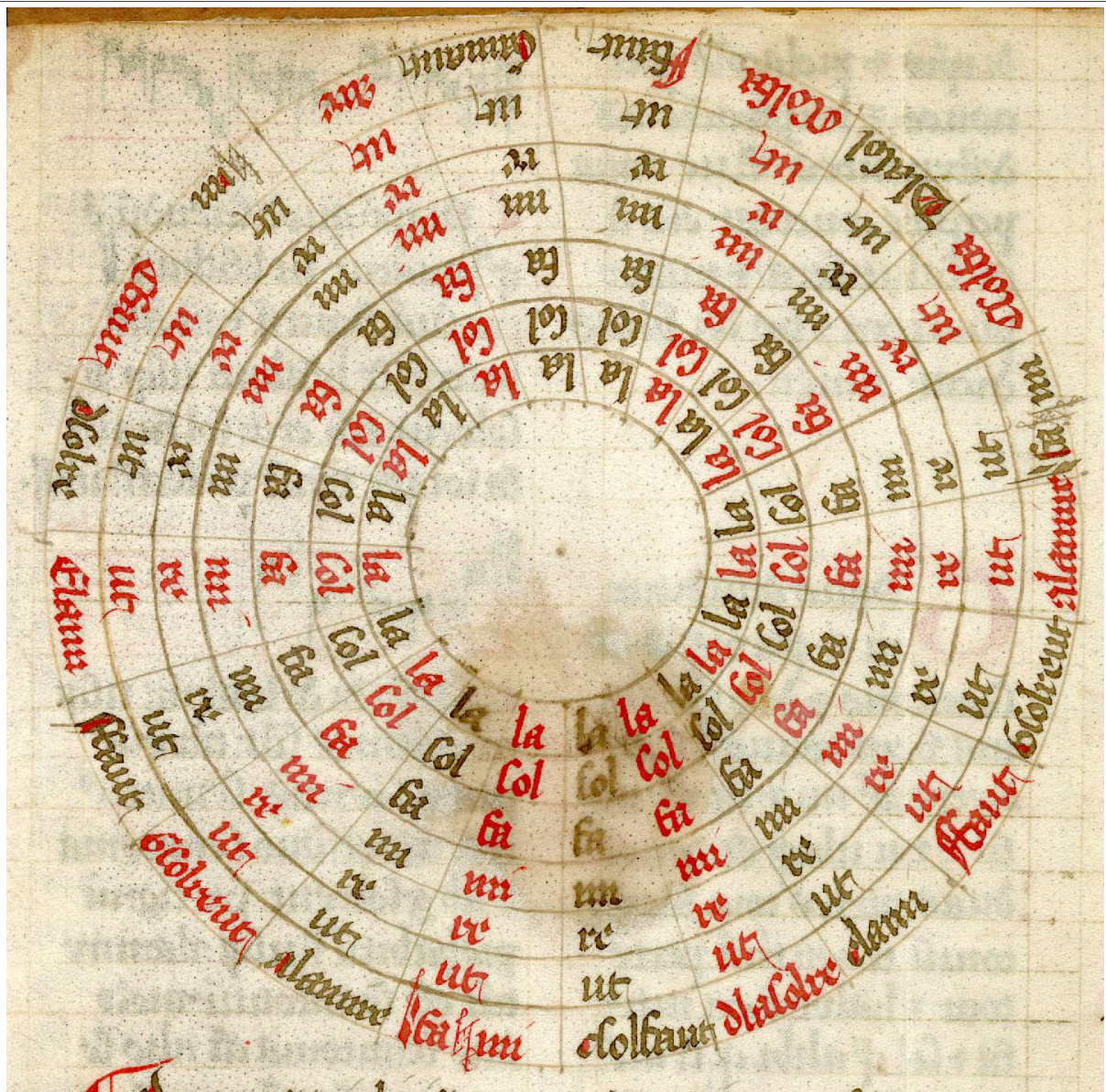
Cuius monocordi diatonici generis, deductiones et mutationes regulares et irregulares in precedenti figura circulari agnoscere poteris si attendas.

Explicit etc.

...et dont vous pourrez reconnaître les déductions et mutations régulières et irrégulières du monocorde du genre diatonique dans la figure circulaire précédente si vous y prêtez attention.

Fin de l'ouvrage etc³¹³.

313 Ici s'achève la copie de [G] terminant par l'arborescence circulaire de l'ensemble des déductions de la *musica vera* comme de la *musica ficta*. Cependant la représentation proposée semble plus esthétique que réaliste puisqu'on y découvre que F sous gamma peut s'appeler la, comme ee peut s'appeler ut, ce qui conduit en déroulant l'hexacorde correspondant à un élargissement des tessitures dont on ne trouve pas trace dans la musique de l'époque.



US-BEm 744 p. 59

F-ut, Gama-ut, a-re, #-mi, c-fa-ut, d-sol-re, e-la-mi, f-fa-ut, g-sol-re-ut, a-la-mi-re, b-fa-#-mi, c-sol-fa-ut, d-la-sol-re, c-sol-fa, d-la-sol, c-sol-fa. Ut, re, mi, fa, sol, la

[B p.59a] Per quas triplicis armonie semitonia regularia seu irregularia reguntur, que necessario cantori non sunt omittenda.




Et les demi-tons réguliers ou irréguliers sont dirigés à travers ces différences de la triple harmonie, et par nécessité ils ne doivent pas être laissés de côté par le chanteur³¹⁴ !

314 Pour comprendre les différences dans les demi-tons (majeur, mineur, enharmonique) le Erreur : source de la référence non trouvée qui suit apparaît être un complément très utile. Pour comprendre les notions de justesse dans les demi-tons que l'auteur demande d'appliquer avec insistance au chanteur, voir supra la note sur la division des genres chromatique et enharmonique, et les démonstrations afférentes.

Hec ad presens, amicis meis, quibus hoc opusculum de modo canendi sufficiant, quos cordialiter ammonéo, quod in quocumque loco huius sciencie sint studentes, toni et semitonii sint [B p.59b] differencias considerantes, discantus consonancias memoriter concrepantes, ut cantare valeant ; non discordes tenorem in medio constituentes, armonie mensuras considerantes. Ut quod eius est maius aut minus mensurent pronunciantes ; ligaturarum pausarumque ritum non perturbantes, modi, [B p.60a] temporis, et prolacionis perfectiones et imperfectiones non destruentes. Que omnia percipere concedat eis, virgo saluifera, et mater puerpera, Christus Dei Filius dicat Amen.

Que ces choses dont traite ce petit ouvrage sur la manière de chanter soient maintenant suffisantes à mes amis ; et je recommande de tout coeur qu'ils s'attachent à étudier quel que soit l'endroit de cette science, **qu'ils observent avec soin les différences de ton et de demi-ton, qu'ils fassent sonner par coeur les consonances du déchant** afin d'être capable de chanter ; qu'ils prennent la résolution de ne pas discorder avec la teneur au milieu, observant soigneusement les proportions de l'harmonie, de sorte qu'ils mesurent ce qui est grand ou petit en elle ; qu'ils respectent l'usage des silences et des ligatures sans détruire les perfectiones et imperfections du mode, du temps, et de la prolacion. Et que leur accorde de percevoir toutes ces choses la Vierge du salut, et mère enfantée ; que Christ fils de Dieu dise *Amen*.³¹⁵

315 Cet explicit dans [B] indique que ce «Traité quatrième » constitue en lui-même un tout et un ensemble à part, et il permet d'imaginer que les parties qui précèdent et la partie suivante ont été rédigées par d'autres auteurs.

<p>[TRACTATUS QUINTUS : de divisione toni in tres partes...]</p>	<p>[TRAITÉ CINQUIÈME ? : de la division du ton en trois par- ties...]</p>
<p>Tonus [B p.60a] dividitur in tres partes, scilicet in semitono et duo semitonia³¹⁶.</p> <p>Semitonus habet fieri inter mi et fa, et inter fa et mi ubique, et tenet duas partes toni.</p> <p>Semitonium tenet³¹⁷ terciam partem toni et habet fieri inter fa et sol cicui quam alibi.</p>	<p>³¹⁸Le ton est divisé en trois parties, à savoir en un demi-ton et deux <i>semi-tons</i>³¹⁹.</p> <p>Le demi-ton peut être fait partout entre mi et fa, et entre fa et mi, et il occupe deux parties du ton.</p> <p>Le <i>semi-ton</i> occupe la troisième partie du ton et il peut être fait entre fa et sol³²⁰ plutôt qu'à un autre endroit.</p>
<p>[De b quadrati effectu]</p>	<p>[Sur l'effet du b carré]</p>
<p>Quia si inter fa et sol ponatur , de fa usque sol erit tantum semitonium. Et idem dico de sol usque la, de ut usque re, de re usque mi.</p>	<p>Car si entre fa et sol un ³²¹ est placé³²², il y aura de fa jusqu'à sol seulement un <i>semi-ton</i>. Et je dis la même chose de sol à la, de ut à ré, et de ré à mi³²³.</p>
<p>Et licet in cantu plano non ponatur, tamen in fine³²⁴ cuiuscumque ascensus, inter penultimam et ultimam semper sub intelligitur , ut hic patet :</p>	<p>Et bien qu'on ne le dispose pas dans le plain chant, toutefois à la fin de chaque mouvement ascendant, entre l'avant dernière et la</p>


316 [C] : *Et duobus semitonis.*

317 [C] : *semitonia tenent terciam partem toni et habent fieri...*

318 Cette dernière et singulière partie est insérée dans la copie de [C] au f.18 en lieu et place des exemples de déductions et de conjointes et exercices de solmisation figurant dans [B] et [L], juste avant le § : **Il reste à examiner les 14 intervalles [mélodiques]...** Elle présente une nouvelle division tripartite du ton qui nous laisse penser qu'elle pourrait être d'un auteur différent des précédents traités. Elle semble en effet compléter ou prendre le contrepied des préceptes qui ont été exposés auparavant à ce sujet dans le premier et quatrième traité. Pour la division du ton en deux parties (demi-ton majeur et mineur) et du rôle des signes b rond et b carré, voir plus haut dans le Traité premier : **[De l'effet des signes b rond et b carré...]**. Pour la notion des *semitonia* se référant au genre chromatique et leur justesse, voir plus haut dans le Traité quatrième les § au sujet des trois genres de division mélodique, et particulièrement : **Démonstration du tétracorde chromatique.**

319 Nous gardons l'ancienne forme commençant par un s pour distinguer le demi-ton diatonique ordinaire, en latin *semitonus*, *i*, masculin, se rapportant au genre diatonique (c-à-d ordinairement *mi fa*), du *semitonium um*, neutre (pl. *semitonia*), qui malgré les nombreuses permutations entre les deux copies, semble se rapporter au genre chromatique (voir plus haut le § : **Démonstration du tétracorde chromatique**). ELLSWORTH considère qu'il s'agit d'une erreur initiale reportée dans les deux manuscrits et il attribue au ton seulement deux éléments : un demi-ton et un semi-ton, qui s'additionnant formeraient le ton de trois parties dont parle l'auteur. Dans son édition, ELLSWORTH corrige ainsi vigoureusement le texte et sa traduction qu'il assortit d'une note : « *Il ressort clairement des deux phrases suivantes (et du reste du traité) que le demi-ton est égal à deux parties du ton et que le semi-ton contient la partie restante. Le texte dans Bk ("in semitono et duo semitonia") doit être une erreur, et je l'ai corrigé en conséquence. Puisque l'erreur apparaît également dans Ct, elle semblerait provenir d'une étape antérieure de la tradition manuscrite et représente probablement une tentative de produire un total de trois intervalles pour assimiler les trois parties du ton.* » (cf. p. 241, note 2). Nous faisons remarquer que les deux copies font alors cette même « erreur » qui, en creusant la réflexion, n'en est vraisemblablement pas une.


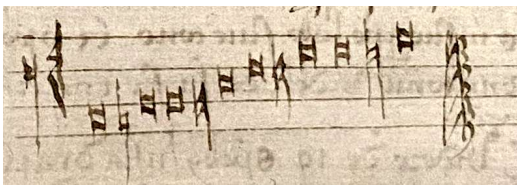
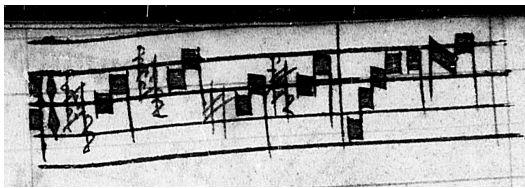




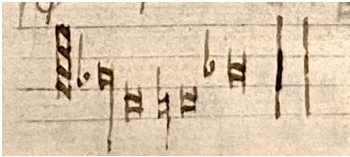
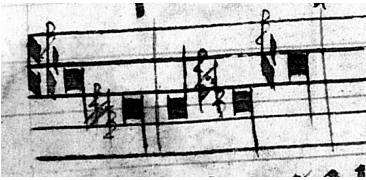






320 On comprend en étudiant la suite que ce *semi-ton* ne peut exister qu'en montant et non en descendant. L'auteur précise ainsi de *fa à sol, et non alibi*, ce qui vraisemblablement signifie pas de *sol à fa*, (comme le demi-ton *mi fa, fa mi*), c-à-d par en descendant. D'autre part ce semi-ton est indiqué sur des voix et non des clés comme dans la théorie des conjointes (traité premier : **[Combien y a-t-il de conjointes, où sont-elles ?]**), et il est identifié par une solmisation particulière sur *fa sol*, vraisemblablement pour le différencier du demi-ton ordinaire *mi fa*, cité précédemment, qui pourrait faire confusion dans l'hexacorde. On note que dans les sept déductions primaires, *fa sol* peut se trouver entre C et D, F et G, b et c etc. On peut vraisemblablement supposer de poursuivre la transposition avec les conjointes.

321 On remarque clairement dans [B] une graphie du signe *semitonium* plus ouvragée du b carré ordinaire  que nous qualifierons ici de b 'gothique' selon la clé à laquelle il est affecté (généralement C, D, F, G). Lorsqu'il est attribué à un mouvement chromatique sur F, G ou C, il est souvent rempli soigneusement par trois ou quatre points et parfois flanqué d'une troisième barre. Voir aussi les exemples de conjointes au Traité premier (f. 20vb et 21ra *supra*) ou ce signe apparaît tandis qu'il est soigneusement évité dans la présentation des 10 conjointes qui emploient plutôt le # indiquant *mi*. On remarque que la graphie ordinaire correspondant au # moderne semble plus souvent destinée au E, A et B sans changement de hauteur dans les 7 déductions premières (place du *mi* dans l'hexacorde), mais elle est aussi utilisée pour les autres lettres en affectant la hauteur sans plus d'explication.

322 [B] place l'altération devant la note, mais [C] la place après (ou entre les degrés chantés *mi fa* car devant être séparés d'un demi-ton comme le texte l'indique). Les deux dispositions se rencontrent en effet dans le répertoire mais la première reste dominante.

323 Notons que l'auteur parle d'un *semi-ton* (ici 1/3 d'un demi-ton) qui par l'effet de ce b 'gothique' reste appelé *fa sol*, et non *mi fa*. Sa hauteur est donc plus grande que celle du demi-ton diatonique (et se trouve plus rapprochée de sol). Le même *semi-ton* est ensuite praticable entre ut et re, re et mi, sol et la.

324 [C] : lacune.

	<p>dernière [note], ³²⁵ est sous-entendu, comme on le voit ici³²⁶ :</p>
 <p>[I-CATc D 39 f.18]</p>	 <p>[US-BEm 744 p.60b]</p>
<p>[De b mollis effectu]</p>	<p>[Sur l'effet du b rond]</p>
<p>[B p.60b] Propter quod sciendum est quod si ponatur in b-fa-b-mi  per suam figuram, et in G-sol-re-ut³²⁷ , de b-fa-b-mi usque G-sol-re-ut, erit tantum sol fa, vel fa sol per tonum perfectum, ut hic :</p>	<p>À ce propos, il faut savoir que si l'on place sur <i>b-fa-b-mi</i> un  par sa figure, et un  sur <i>G-sol-re-ut</i>, depuis <i>b-fa-b-mi</i> jusqu'à <i>G-sol-re-ut</i> il y aura relativement à cette grandeur sol fa ou fa sol à travers un ton parfait, comme ici³²⁸ :</p>
 <p>[I-CATc D 39 f.18]</p>	 <p>[US-BEm 744 p.60b]</p>
<p>Quia ab ipso fa de b-fa-b-mi usque in a-la-mi-re, sunt tantum due partes tonus³²⁹, [C f.18v] videlicet semitonus qui valet duo semitonia³³⁰.</p> <p>Et a G-sol-re-ut per signum prehabitu³³¹  usque a-la-mi-re, tantum est semitonium modo duo semitonia cum alio semitono³³² faciunt tonum. Et sic patet per istas figuras quod a b-fa-b-mi usque G-sol-re-ut, est unus tonus, et de G-sol-re-ut in b-fa-b-mi similiter, ut hic :</p>	<p>Car depuis ce <i>fa</i> de <i>b-fa-b-mi</i> jusqu'à <i>a-la-mi-re</i>, il y a précisément deux parties de ton³³³, c'est-à-dire le <i>demi-ton</i> qui a la valeur des deux <i>semi-tons</i>.</p> <p>Et de <i>G-sol-re-ut</i> à travers le signe  mis devant jusqu'à <i>a-la-mi-re</i>, il y a seulement un <i>semi-ton</i>, de sorte que les deux <i>semi-tons</i> avec l'autre <i>semi-ton</i> forment un ton. Et ainsi il est clair à travers ces figures que de <i>b-fa-b-mi</i> à <i>G-sol-re-ut</i>, il y a un seul ton, et semblablement de <i>G-sol-re-ut</i> à <i>b-fa-b-mi</i>, comme ici :</p>
 <p>[I-CATc D 39 f.18v]</p>	 <p>[US-BEm 744 p.60b]</p>
<p>Et eciam si in a-la-mi-re ponatur , erit ibi fa ; et in G-sol-re-ut erit mi, et sic³³⁴ erit ibi semitonus, ut</p>	<p>Et en outre, si sur <i>a-la-mi-re</i> on place , il y aura ici fa ; et sur <i>G-sol-re-ut</i> il y aura mi, et ainsi il y aura là un demi-ton³³⁵, comme ici.</p>

325 C-à-d un demi-ton.

326 L'exemple de [B] se termine par un début très proche de l'antienne « *Quod uni ex minimis meis* » pour l'antienne du Magnificat du lundi de la 1^{ère} semaine de Carême. La première note changée en D se trouve dans la plupart de manuscrits mais quelques-uns donne le C initial (par ex. CZ-Pu XIV B 13 f. 112v). Ce début rappelle aussi l'exemple donné par J. de Garlande/J. De Moravie dans au sujet des « 4 erreurs » (cf. F-Pnm lat. 16663 f. 75v).

327 [B] : *a-la-mi-re*, erreur vraisemblable que corrige [C].

328 *Sol fa*, en montant comme syllabe de solmisation, car l'auteur indique que *G-sol-re-ut* reste appelé *sol* malgré la présence du signe élevant sa hauteur, et *b-fa-b-mi* est appelé ordinairement *fa* comme l'indique la présence du b rond.

329 [C] : *tonis*.







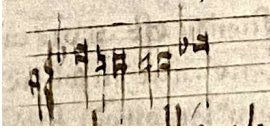
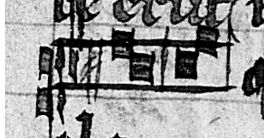









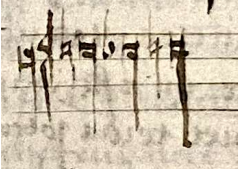



330 [C] : *semitonos*.

331 [C] : *predictum*.

332 [B] : *est semitonus modo duo semitoni cum alio semitono...*

333 Cet effet attribué au b rond est en contradiction avec celui exposé plus haut dans le § : [De l'effet des signes b rond et b carré...].

334 [C] : *et si b*.

<p>hic : [B p.61a]</p>	
 <p>[I-CATc D 39 f.18v]</p>	 <p>[US-BEm 744 p.61a]</p>
<p>Et ut dictum est, si in G-sol-re-ut ponatur , tantum erit usque a-la-mi-re semitonium ; et si in a-la-mi-re ponatur , G-sol-re-ut et a-la-mi-re erunt in uno sono, ut hic :</p>	<p>Et comme il a été dit, si sur <i>G-sol-re-ut</i> un  est placé, il y aura seulement un <i>semi-ton</i> jusqu'à <i>a-la-mi-re</i>³³⁷ ; et si sur <i>a-la-mi-re</i> est placé un , <i>G-sol-re-ut</i> et <i>a-la-mi-re</i> se trouveront sur un unique son, comme ici :</p>
 <p>[I-CATc D 39 f.18v]</p>	 <p>[US-BEm 744 p.61a]</p>
<p>Quia virtute  ab ipso a-la-mi-re usque G-sol-re-ut est tantum semitonus ; et ab G-sol-re-ut usque a-la-mi-re virtute  est tantum semitonus. Et sic referendo illa invicem remanent in eodem sono.</p>	<p>Car en vertu du  de <i>a-la-mi-re</i> lui-même jusqu'à <i>G-sol-re-ut</i> il y a précisément un demi-ton³³⁹ ; et de <i>G-sol-re-ut</i> jusqu'à <i>a-la-mi-re</i>, en vertu du , il y a seulement un <i>semi-ton</i>. Et ainsi en les rapportant réciproquement, ils demeurent dans le même son³⁴⁰.</p>
<p>[Si b quadratus et b mollis sequantur]</p>	<p>[Si b carré et b rond se suivent...]</p>
<p>Et sic apparet quod si in G-sol-re-ut ponatur , et poste[a] una nota deinde , postea una nota in eodem spacio, erit ibi fa mi, ut hic :</p>	<p>Et ainsi il apparaît que si sur <i>G-sol-re-ut</i> on place un , et après dans la même note en second lieu un , et ensuite dans la même note [un ] dans le même espace, il y aura ici <i>mi fa</i>³⁴¹, comme ici :</p>
 <p>[I-CATc D 39 f.18v]</p>	 <p>[US-BEm 744 p.61a]</p>
<p>Quia sicut predictum est virtute  ab ipso G-sol-re-ut usque a-la-mi-re est tantum semitonium³⁴², et sic ascendunt duo semitonia³⁴³ ultra ius³⁴⁴ que semitonum³⁴⁵ faciunt, videlicet concordanciam de fa mi.</p>	<p>Car comme il a été dit, en vertu du  depuis ce même <i>G-sol-re-ut</i> jusqu'à <i>a-la-mi-re</i> il y a seulement un <i>semi-ton</i>, et ainsi les deux <i>semi-tons</i> montent au-delà des droits qui établissent un demi-ton</p>

335 Pour rester logique, l'auteur aurait dû le nommer *semi-tonus* car il vaut pour 1/3 de ton. Ici, *a-la-mi-re* abaissé d'un demi-ton (équivalent de la bémol moderne) prend la place hexacordale du *fa* ; *G-sol-re-ut* reste à la même hauteur dans la main et se solmise alors *mi*. C'est peut-être un rapprochement avec le demi-ton mineur ordinaire dans la *musica ficta*. Toutefois les 2/3 tons séparant alors *a* de *g* ne peuvent correspondre au demi-ton mineur préconisé dans les intervalles utilisables. Voir plus haut l'ajout du b rond sur *a-la-mi-re* dans le Traité premier au § de [La cinquième conjointe](#).

336 Le signe manque dans [B].

337 *A-la-mi-re* que l'auteur se garde bien de nommer *fa* venant par ce demi-ton ascendant.

338 [C] : *b mollis*.


339 Valant deux semi-tons.

340 *In eodem sono* que l'on peut aussi traduit par *à l'unisson*. Notons toutefois que cette enharmonie parfaite s'établit hors du tempérament égal puisque le ton est ici divisé en 3 semi-tons et non deux. Ce processus est utilisé à plusieurs reprises dans la pièce de Solage *Fumeux fume* : ([F-CH 564 f.59](#) partie de cantus).


341 [C] : *erit ibi mi fa mi*.

342 [C] : *semitonus*.

343 [C] : *et sic ascendit duo duos semitonos ultra vis*.

Et ulterius quando apponitur ³⁴⁶, est signum re-
versionis in suo proprio sono³⁴⁷. Et tunc oportet des-
cendere duo semitonia que faciunt semitonum, vi-
delicet de fa ad mi³⁴⁸ etc³⁴⁹.

(c'est-à-dire la concordance concernant *fa mi*³⁵⁰).

Et ensuite, lorsqu'on place , c'est un signe de retour dans son
propre son. Et alors il convient de descendre deux *semi-tons* qui font
le demi-ton, c'est-à-dire de *fa* à *mi*³⁵¹.

344 ELLSWORTH transcrit *vis* (sans le traduire). Un examen attentif de [B] révèle clairement la fine virga sur la première lettre.

345 [C] : *semitonium*.

346 [C] : *b molle*.

347 [C] : *in suo proprio loco sive tono*.

348 [C] : *de fa in mi*.

349 Cette 5e partie s'achève en l'état en bas de la première colonne de [B], sans *explicit* contrairement aux parties précédentes et laisse la deuxième colonne vide. Elle est suivie par la chanson : En la maison Dedalus enfermée présentée sous forme de calligramme circulaire [B p.62]. Le copiste de [C] ayant inséré cette partie au milieu du « traité premier » à la place des exemples et exercices déductions et de conjointes, le texte de [C] se poursuit alors ici : [Il reste à examiner les 14 intervalles \[mélodiques\]...](#)

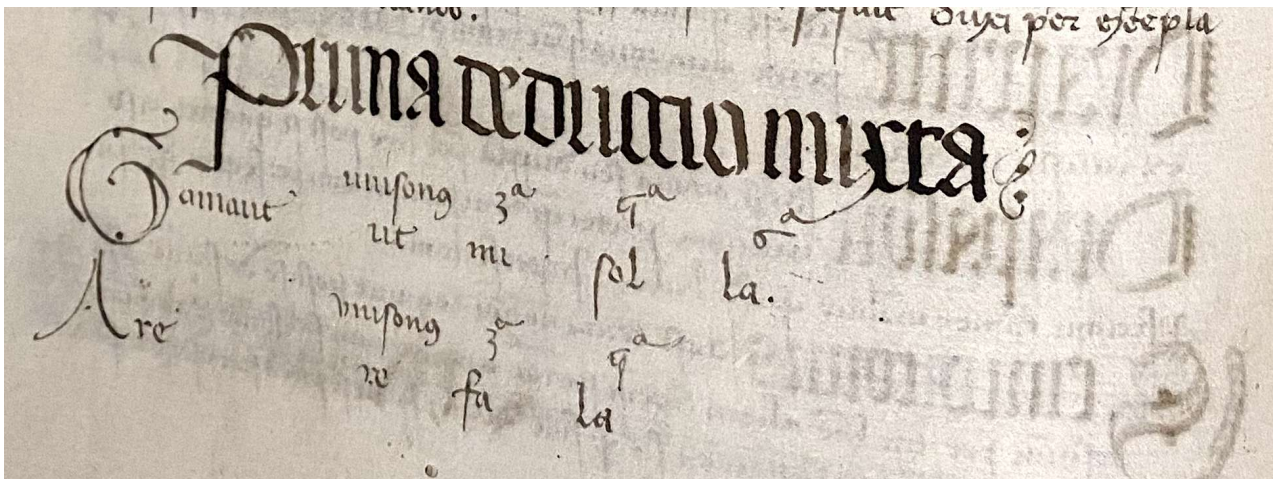
350 L'auteur parle ici de la place du demi-ton *mi fa* dans l'hexacorde (ou demi-ton mineur), et non pas des demi-tons indiqués par les signes de ce chapitre.

351 C-à-d que le b rond en ce cas abaisse la hauteur non pas *d'un* semi-ton comme mentionné auparavant, mais de *deux* semi-tons pour annuler l'effet du b carré 'gothique'. C'est le troisième cas de figure de l'effet d'un signe : si deux signes se succèdent immédiatement dans la même clé, le second annule le premier.

In la maison de la enferme e est ma dame versu ne
 car se ne voy uillu e entre e par ou se puisse a on plus a
 ne la voy briefment multinet mo gent corps
 Tout vint soustent
 Et c'est la fleur de mon cuer desiree nul ne treuve qui ne cache
 ne sçait de ma pensee ne se n'ay nulle aultre rien a penser or ne la plus
 comment a li venir Se ne la voy briefment multinet
 comment a li venir Se ne la voy briefment multinet

[US-BEm 744 p.62]

Annexe 1 : I-CATc D 39 f.20v et suivants, les sept déductions



I-CATc D 39 f.20v

Bmi (ut 3^a) mi (sol 3^a) un' son'
 Cfauc (re 3^a) fa (la 3^a) un' son'
 Dsolre (ut 4^a) mi (sol 3^a) un' son'
 Elami (re 4^a) fa (la 3^a) un' son'
 Ffauc (re 5^a) mi fa (sol 3^a) un' son'
 Gsolreut (ut 5^a) mi (fa 3^a) (lami 3^a) sol un' son'
 Alamut (re 5^a) fa (sol 4^a) (fa 3^a) la un' son'
 Bfa-bmi (re 5^a) mi (sol 3^a) un' son'
 Csol fauc (ut 6^a) mi (fa 4^a) (la 3^a) un' son'
 Dsolre (re 6^a) fa (sol 4^a) un' son'
 Elami (ut 6^a) mi (sol 4^a) (la 3^a) un' son'

Secunda deductio

Gamaut re mi sol ga
 Are' ut mi fa la ga
 Dmi re fami sol fami ga
 Cfauc un' son' ut mi sol la

Tercia deductio

I-CATc D 39 f.21

Gamaut ^{8^a} re ^{10^a} fa ^{12^a} la
 Are ^{9^a} ut ^{11^a} mi ^{13^a} sol
 Bmi ^{4^a} re ^{5^a} fa ^{6^a} la
 Cfauc ^{4^a} re ^{5^a} mi ^{6^a} sol
 Dpolre ^{3^a} ut ^{4^a} mi ^{5^a} fa ^{6^a} la
 Etami ^{3^a} re ^{4^a} fa ^{5^a} sol
 Ffauc ^{unison²} ut ^{3^a} mi ^{4^a} sol ^{5^a} la
 Gpolreut ^{unison²} re ^{3^a} fa ^{4^a} la
 Mamre ^{unison²} ut ^{3^a} mi ^{4^a} sol
 Bfabmi ^{unison²} re ^{3^a} fa ^{4^a} la
 Csolfauc ^{unison²} ut ^{3^a} mi ^{4^a} sol

Dpolre ^{unison²} ut ^{3^a} re ^{4^a} fa ^{5^a} la
Quarta de
Duato
 Gamaut ^{8^a} ut ^{10^a} mi ^{12^a} sol ^{14^a} la
 Are ^{8^a} re ^{10^a} fa ^{12^a} la
 Bmi ^{6^a} ut ^{8^a} mi ^{10^a} sol
 Cfauc ^{4^a} ut ^{5^a} re ^{6^a} fa ^{7^a} la
 Dpolre ^{4^a} re ^{5^a} mi ^{6^a} sol
 Etami ^{3^a} ut ^{4^a} mi ^{5^a} fa ^{6^a} la
 Ffauc ^{3^a} re ^{4^a} fa ^{5^a} sol
 Gpolreut ^{unison²} ut ^{3^a} mi ^{4^a} sol ^{5^a} la
 Mamre ^{unison²} re ^{3^a} fa ^{4^a} la
 Bfabmi ^{unison²} ut ^{3^a} mi ^{4^a} sol

I-CATc D 39 f.21v

C. sol fauc (re³) fa la

D. solre' (ut⁴) (mi³) sol unison'

E. lamu (ut⁶) (re⁴) (fa³) la unison'

G. solreut re⁴ mi⁴ sol⁸

A. lamuz 3^a ut⁴ mi⁴ fa⁴ la⁸

B. falu 3^a re⁴ fa⁴ sol⁸

C. sol fauc unison' ut³ mi⁴ sol⁴ la⁸

D. solre' unison' re³ fa⁴ la⁴

E. lamu (ut³) unison' mi³ sol³

Quinta de ucto

G. amaut 12^a 13^a 14^a
re² mi² sol²

A. re 10^a 12^a 13^a 14^a
ut² mi² fa² la²

B. mi 10^a 12^a 13^a
re² fa² sol²

C. faut 8^a 10^a 12^a 13^a
ut² mi² sol² la²

D. solre' 8^a 10^a 12^a
re² fa² la²

E. lamu 8^a 10^a
ut² mi² sol²

F. fauc unison' (re³) fa³ la³

G. solreut (ut⁴) (mi³) sol unison'

A. lamuz (ut⁸) (re⁴) (fa³) la unison'

Sexta de ucto

G. amaut 14^a 17^a 19^a
re³ fa³ la³

F. fauc 14^a 15^a 17^a
ut³ re³ fa³ la³ A. re. ut³ mi³ sol³

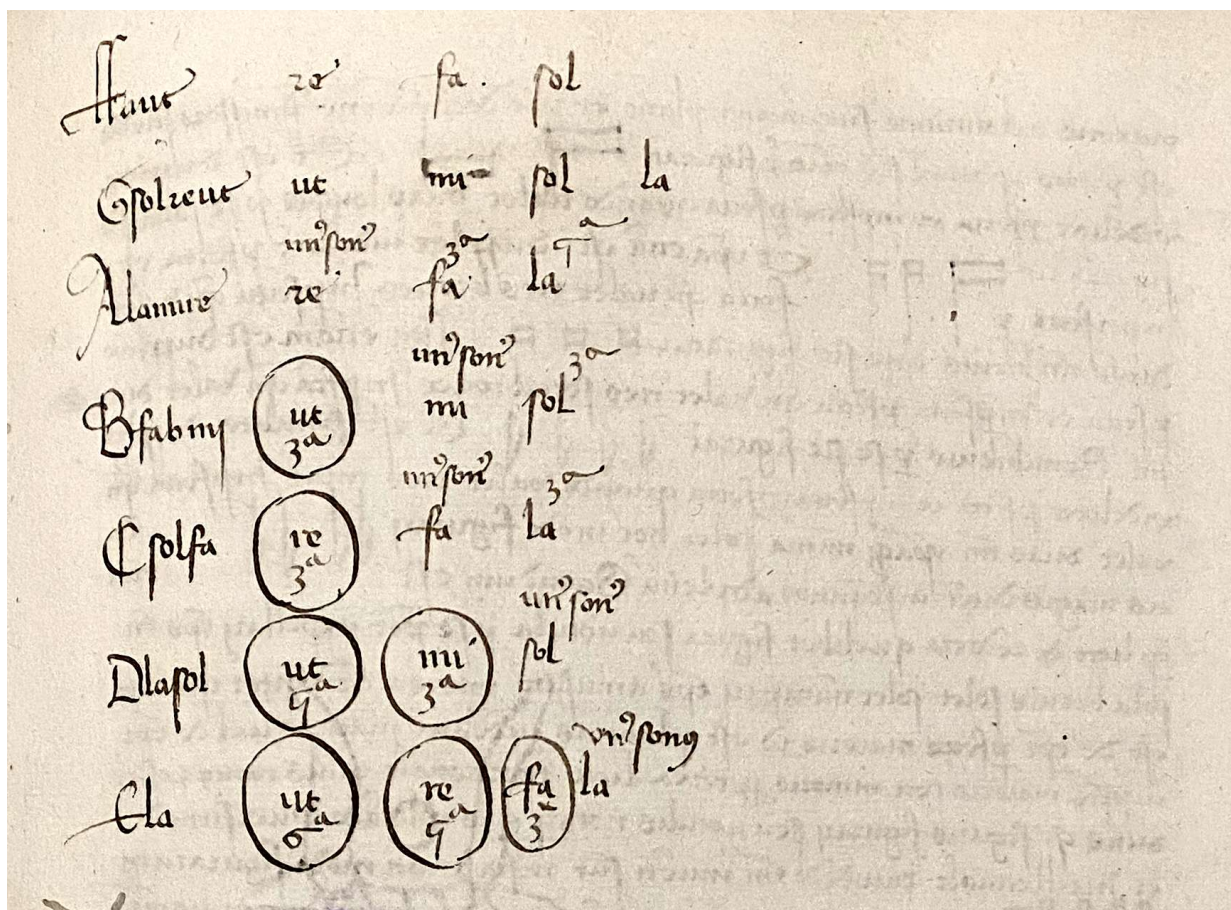
unison

ut
re
fa
la

Septima

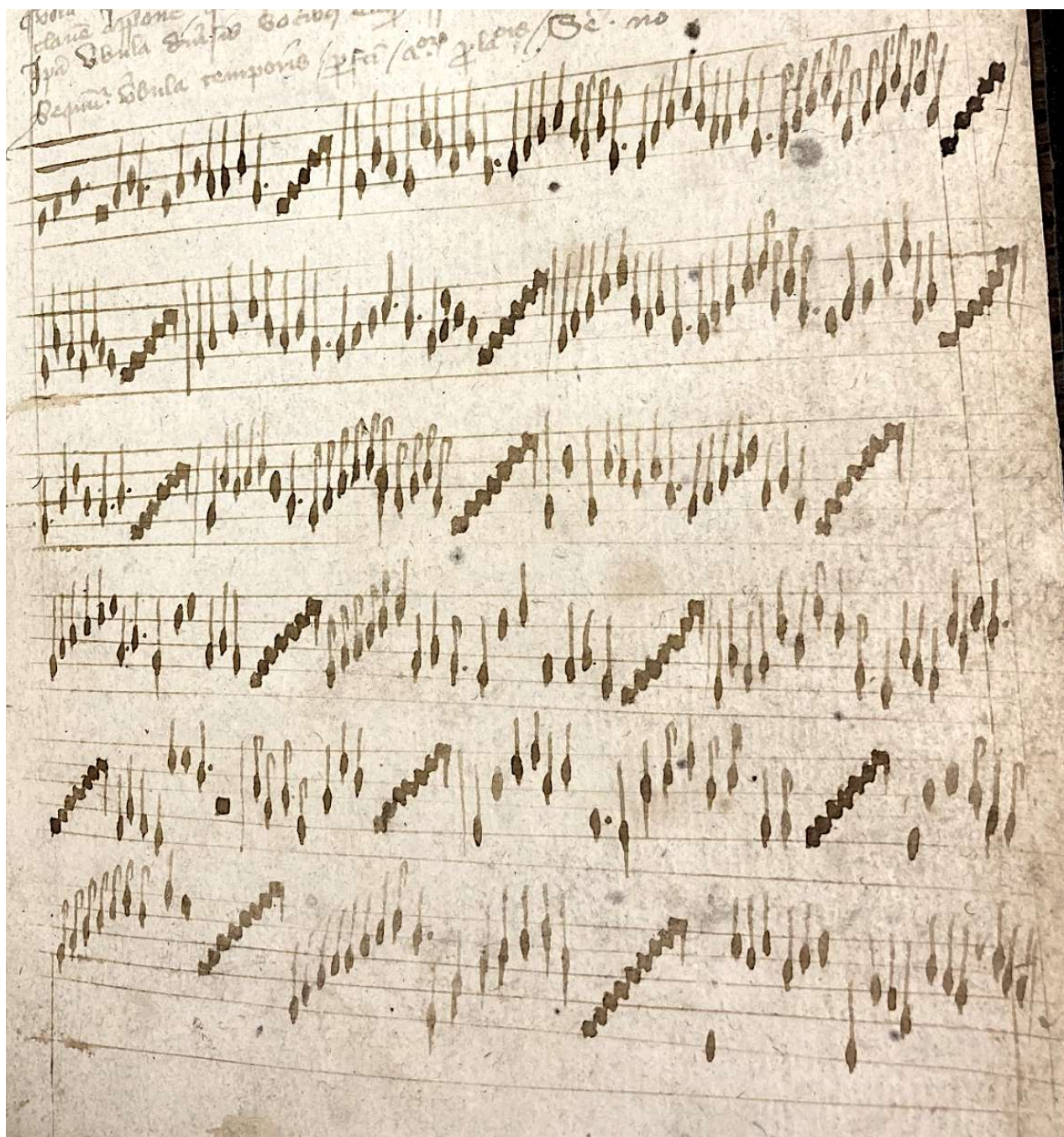
Tercium

<p>Bmi 12^a ut 13^a re 14^a fa 17^a la</p> <p>Cfauc 12^a re 13^a mi 14^a sol 17^a la</p> <p>Dsolre 10^a ut 12^a mi 13^a fa 14^a la</p> <p>Elami 10^a re 12^a fa 13^a sol 14^a la</p> <p>Ffauc 8^a ut 10^a mi 12^a sol 13^a la</p> <p>Gsolreut 8^a re 10^a fa 12^a la 13^a sol</p> <p>Alamire' 8^a ut 10^a mi 12^a sol 13^a la</p> <p>Bfabmi 7^a ut 9^a re 10^a fa 11^a la</p> <p>Cpsolfauc 7^a re 9^a mi 10^a sol 11^a la</p> <p>Dlasolre' 5^a ut 7^a mi 8^a fa 9^a la</p> <p>Elami 5^a re 7^a fa 8^a sol 9^a la</p> <p>Ffauc unison' 3^a ut 4^a mi 5^a sol 6^a la</p> <p>Gsolreut unison' 3^a re 4^a fa 5^a sol 6^a la</p> <p>Alamire' unison' 3^a ut 4^a mi 5^a sol 6^a la</p> <p>Bfabmi unison' 3^a re 4^a fa 5^a sol 6^a la</p> <p>Cpsolfa unison' 3^a ut 4^a mi 5^a sol 6^a la</p>	<p>Dlasol 14^a ut 17^a mi 19^a sol 20^a la</p> <p>Gamauc 14^a re 17^a fa 19^a la 20^a sol</p> <p>Aze 12^a ut 14^a mi 17^a sol 19^a la</p> <p>Bmi 12^a re 13^a mi 14^a sol 17^a la</p> <p>Cfauc 12^a ut 13^a re 14^a sol 17^a la</p> <p>Dsolre' 10^a re 12^a mi 13^a sol 14^a la</p> <p>Elami 10^a ut 12^a mi 13^a sol 14^a la</p> <p>Ffauc 10^a re 12^a fa 13^a sol 14^a la</p> <p>Gsolreut 8^a ut 10^a mi 12^a sol 13^a la</p> <p>Alamire' 8^a re 10^a fa 12^a la 13^a sol</p> <p>Bfabmi 7^a ut 9^a mi 10^a sol 11^a la</p> <p>Cpsolfauc 7^a re 9^a mi 10^a sol 11^a la</p> <p>Dlasolre' 5^a re 7^a mi 8^a sol 9^a la</p> <p>Elamy 3^a ut 5^a mi 6^a sol 7^a la</p>
--	---



I-CATc D 39 f.23

Annexe 2 : GB-Lbl Add 23220 f.9, les verba de temps et prolation parfaits



GB-Lbl Add 23220 f.9

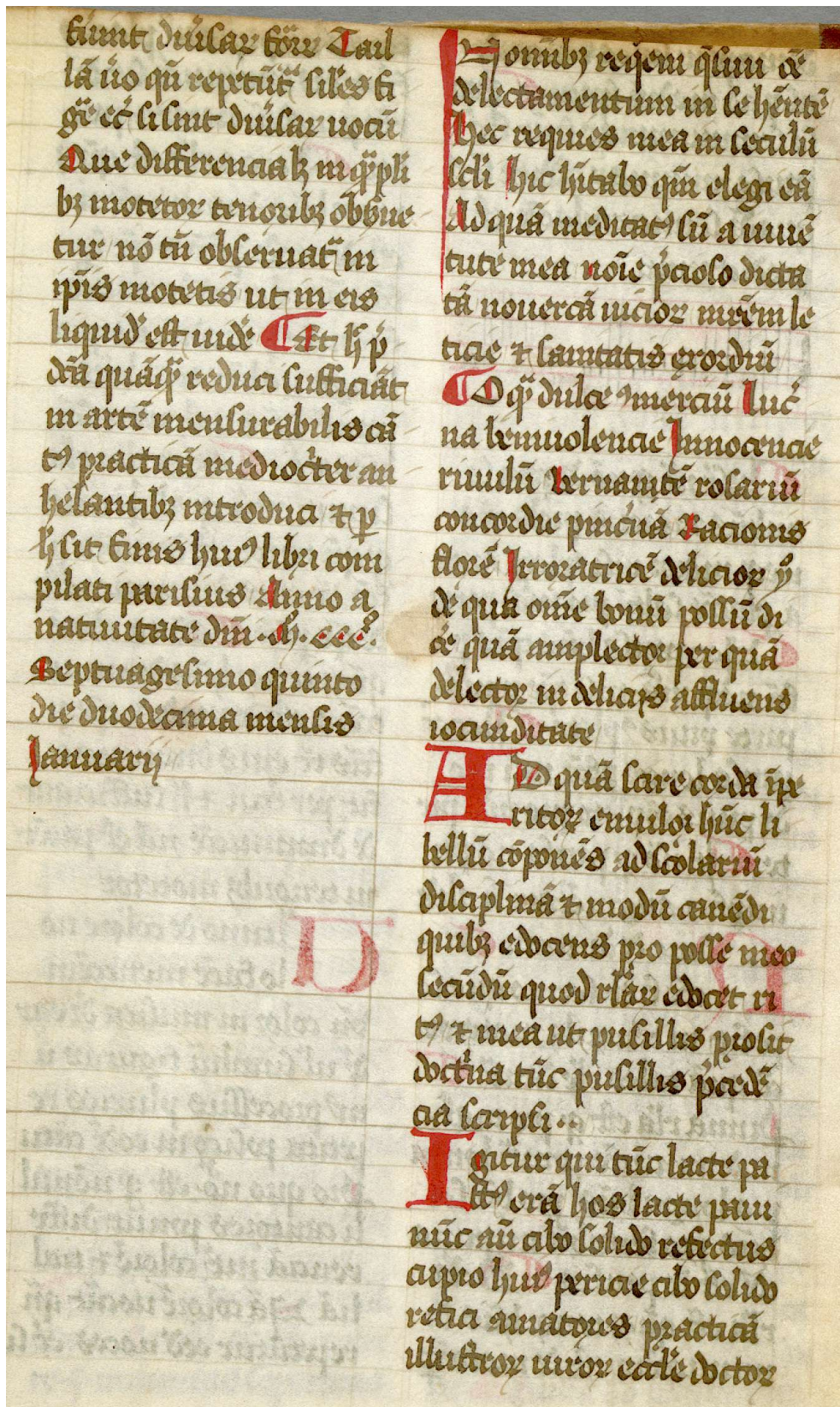
Annexe 3 : solmisation des changements de conjointes...

Les changements de conjointes en conjointes (cf. [Ici suivent tous les changements de ces conjointes](#) :), proposition d'analyse :

US-BEc 744 p.20b

US-BEc 744 p.21a

Annexe 4 : le début du traité quatrième (Berkeley)...



Annexe 5 : les figurations proportionnelles du traité second...

Se reporter aux § [Certaines proportions par changement de figuration...] et suivants.

1

etc.. Référence :
Tempus imperfectum
Prolation maior

...et *sesquialtera temporis in commune usu*

« Additae »
 etc.. \rightarrow $\blacklozenge = \frac{3}{4} \blacklozenge$ **Sesquitercia prolationis**
(4 pour 3)

Vel in rubro...
 etc.. \rightarrow $\color{red}\blacklozenge = \frac{3}{4} \blacklozenge$ id.
(4 pour 3)
... *sed non in commune usu ! (causa confusionis!)*

VEL VACUA.
 etc.. \rightarrow $\diamond = \frac{3}{4} \blacklozenge$ id.
(4 pour 3)
Frequenter !

vel...
 etc.. \rightarrow Raro !

2

= Référence : prolation majeure

etc.. \rightarrow $\blacklozenge = \frac{3}{2} \blacklozenge$ **Subsesquialtera prolationis**
(2 pour 3)
Dragma vel fusa

Vel in
 = Référence : prolation mineure

etc.. \rightarrow $\blacklozenge = \frac{4}{3} \blacklozenge$ **Subsesquitercia prolationis**
(3 pour 4)

3

etc.. = Référence : temps parfait prolation majeure

etc.. \rightarrow $\blacklozenge = \frac{3}{2} \blacklozenge$ **Subsesquialtera temporis**
(2 pour 3)
quasi in dupla prolatione
 $\uparrow = 9/2 \blacksquare$

4

etc.. = Référence : prolation majeure

etc.. \rightarrow $\color{red}\blacklozenge = \frac{2}{3} \blacklozenge$ **Sesquialtera temporis commune usu**
(3 pour 2)
! Minimae non mutantes !

etc.. \rightarrow $\diamond = \frac{2}{3} \blacklozenge$ **Sesquialtera prolationis**
(3 pour 2)
! Semibreves non mutantes !