

Christian MEYER

CNRS
Centre de Médiévistique Jean Schneider
ERL 7929 CNRS / Université Nancy 2

Le traité dit de Saint-Martial revisité et réédité

La présente réédition du traité dit « de Saint-Martial », ou encore « Anonyme La Fage I » ou « Anonyme Seay », est le fruit d'un travail collectif effectué entre l'automne 2000 et le printemps 2002 dans le cadre d'un séminaire de recherche de l'Institut de Recherche sur le Patrimoine musical de France (CNRS-IRPMF, Paris) en partenariat avec le DEA « Musique et Musicologie » de l'Université de Tours (dir. Olivier Cullin). Ce séminaire au rythme mensuel réunissait, sous ma direction et autour de Marie-Noël Colette, Olivier Cullin et Guy Lobrichon, quelques doctorants et jeunes docteurs d'alors : Olivier Diard, Jocelyn Chalicarne, Thierry Grandemange Séverine Grassin-Guermouche, Carola Hertel-Geay et Shin Nishimagi qui ont tous contribué à l'établissement du texte et réalisé une traduction encore inédite.

1. Introduction
2. [Édition du texte](#)
3. [Notes explicatives et critiques](#)

Découvert et signalé en 1864 dans les *Essais de diphtérogaphie* d'Adrien de La Fage¹, ce traité anonyme rédigé au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, a été édité en 1957 par le musicologue américain Albert Seay dans le cinquième tome des *Annales Musicologiques*². Ce texte, établi sur la base de trois manuscrits, avait surtout retenu l'attention pour ses longs développements sur les deux principales techniques de chant polyphonique au XII^e siècle : l'organum et le déchant. En 1977, Sarah Fuller avait révélé les parentés entre les règles du chant liturgique exposées ici et celles des doctrines cisterciennes, restituant ainsi ce traité dans un milieu en contact avec l'ordre de Cîteaux³. La découverte de deux nouveaux témoins du texte, dont une copie de la fin du XIV^e siècle, et la collation de ces témoins sur l'édition d'Albert Seay fit apparaître la nécessité d'une réédition de l'ensemble du document. La découverte, plus récemment, d'un ensemble de concordances textuelles⁴ au sein du traité anonyme « *Armonia est dulcis copulatio vocum* » (Berlin, Theol. lat. qu. 261, f. 32r-35r) copié en 1292 à Lucca ou dans les environs⁵, invitent aussi à reconsidérer l'histoire de ce texte et son origine.

La première description du contenu du manuscrit de Florence II.I.406 (Magl. XIX.D.19) dans lequel notre traité a été découvert, a paru en 1864

¹. *Essais de diphtérogaphie musicale* (...) (Paris, 1864), p. 355-363.

². Albert Seay (1916-1989) s'est distingué par ses nombreux travaux sur l'histoire de la musique au Moyen-Age et à la Renaissance, et en particulier sur la théorie de la musique au XV^e siècle en Italie avec une édition de la *Declaratio musicae disciplinae* d'Ugolino di Orvieto, et sur la musique française de la Renaissance.

³. « An Anonymous Treatise "dictus de Sancto Martiale" », *Musica Disciplina*, 31 (1977), p. 5-30.

⁴. Voir les chapitres VII, VIII, IX et X.

⁵. Sur ce manuscrit, voir *The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500* (RISM B III) ; cf. RISM B III,3, p. 30-32 ; RISM B III,6, p. 264.- Transcription du traité (Chr. Meyer) : <http://www.lml.badw.de/info/berl261c.htm>

dans les *Essais de dipthérogaphie* d'Adrien de La Fage (p. 355-363) qui a sans doute examiné ce manuscrit en 1848, lors de son second voyage en Italie. A. de La Fage date ce volume du xv^e s. « ou du commencement du xvi^e s. » et décrit l'écriture comme italienne, « droite » et « généralement correcte, mais surchargée d'abréviations quelquefois embarrassantes et irrégulières ». Une présentation et une édition partielle du traité copié aux f. 1-5 de ce manuscrit occupent l'essentiel de cette longue notice. A. de La Fage reconnaît le caractère lacunaire de la copie qu'il a sous les yeux, et c'est d'ailleurs ce qui l'a retenu d'en donner une transcription intégrale. Il note cependant que l'auteur « se fait en général une idée fort nette de ce qu'il enseigne et expose ses principes avec beaucoup de clarté ».

Le traité intéresse Adrian de La Fage pour deux raisons au moins : d'une part pour sa théorie du chant liturgique, de l'autre pour son exposé sur le déchant. Adrian de La Fage évoque en quelques phrases la théorie des aspects d'octaves et des doubles finales, et reproduit de larges extraits du passage sur la composition des chants, notamment les critiques que l'auteur adresse aux chantes de son temps. Sur ce point, la citation prend un tour polémique. Adrian de La Fage la prolonge par la remarque suivante : « De combien d'applications ne seraient pas aujourd'hui susceptibles les plaintes que fait ici notre auteur (...) Quand le spectacle d'aveugles conducteurs d'aveugles a-t-il été plus fréquent ? Quand la vérité a-t-elle eu plus d'ennemis, le mensonge plus de partisans ? », qui prend une résonance singulière dans le contexte éminemment polémique de la restauration du chant grégorien dont Adrian de la Fage est l'un des protagonistes. Mais c'est surtout le chapitre sur le déchant qui retient le plus longuement son attention. Il en reproduit le texte intégral. Son commentaire insiste surtout sur les secondes majeures qui se produisent entre les deux parties du déchant – et que la critique moderne a tendance à considérer comme une erreur de copie. Adrian de la Fage y voit une confirmation, par la théorie, d'observations qu'il avait faites lui-même à partir de documents musicaux :

« et je puis sans vanité me féliciter, non pour moi-même mais pour l'art musical, d'avoir trouvé en cette occasion un document précieux qui porte la lumière sur les premiers essais de la science harmonique et qui m'a d'autant plus satisfait qu'ayant déjà trouvé des compositions écrites d'après les principes posés par l'anonyme, (j'en parlerai par la suite) mais dont je ne pouvais me rendre compte, et que je craignais même d'offrir au public en raison de l'étrange résultat qu'elles amenaient, ces compositions se trouvent tout expliquées, puisqu'en ces horribles siècles du Moyen-Age, les lois harmoniques étaient aussi absurdes que les autres, et que leur exécution produisait des effets tels qu'aujourd'hui l'oreille la moins délicate ne serait révoltée. » (p. 362)

Autour de 1900, les *Essais de dipthérogaphie* et le traité de déchant publié par Adrian de La Fage semblent être tombés dans l'oubli⁶. La redécouverte du traité est due au musicologue suisse, d'origine russe, Jacques Handschin, professeur à l'université de Bâle qui exhume le traité de déchant dans le cadre d'une étude de la théorie de l'organum⁷ et reproduit le texte de l'édition d'A. de La Fage, sans se préoccuper au demeurant du contexte

⁶. Hugo Riemann, pourtant très attentif à la théorie du chant polyphonique, semble ignorer l'existence de ce traité dans sa *Geschichte der Musiktheorie* (1898, 2^e éd. 1918).

théorique dans lequel s'inscrivent ces développements sur la polyphonie. En revanche, il avance l'hypothèse qu'il s'agit d'un traité de polyphonie du XII^e siècle – sans doute le premier à établir une distinction aussi nette entre le déchant et l'organum, dans un contexte « pré-mensuraliste » –, et prolonge son étude en rapprochant les théories développées par l'Anonyme La Fage des polyphonies de l'École dite de Saint-Martial⁸.

Les années 1950 marquent un regain d'intérêt pour le traité, notamment dans la musicologie américaine : en 1952, dans le prolongement des investigations de Jacques Handschin, William G. Waite fait référence à ce traité pour éclairer les débuts de l'École de Notre-Dame⁹, et en 1957 Albert Seay publie son édition intégrale du traité qui devient alors « an anonymous treatise from St. Martial ».

L'édition d'Albert Seay repose sur trois manuscrits du XV^e siècle, tous les trois d'origine italienne : le manuscrit de Florence utilisé par Adrian de La Fage, un manuscrit de la bibliothèque universitaire de Pise – que La Fage connaissait, mais sans s'apercevoir que ce manuscrit contenait également le traité du manuscrit de Florence – ; enfin un manuscrit conservé à Venise. Ces deux derniers avaient été signalés quelques années auparavant par la musicologue belge Suzanne Clercx dans un article sur Johannes Ciconia¹⁰. De ces trois manuscrits, seul le manuscrit de Venise donne un texte complet : celui de Florence présente une lacune matérielle au début, et la copie du manuscrit de Pise s'achève abruptement au milieu de l'exposé de la théorie de la modalité¹¹. Sur le texte même et la théorie de la modalité, l'introduction d'Albert Seay demeure évasive, sauf quelques remarques concernant certaines particularités orthographiques et grammaticales, les abréviations utilisées par les copistes (notamment les abréviations du manuscrit de Florence), enfin la parenté entre ces trois manuscrits. L'introduction conclut par une analyse sommaire du contenu du traité sans que la question de l'origine du traité n'ait véritablement fait l'objet d'un examen critique.

⁷. « Zur Geschichte der Lehre vom Organum », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 8 (1925-26), p. 321-341.

⁸. Handschin avance en particulier l'exemple du conduit *Congaudeant catholici* transmis par le Codex Calixtinus. Le conduit est notée sur deux portées : la portée supérieure présente une voix notée à l'encre noire ; la portée inférieure porte deux autres voix dont l'une est notée à l'encre rouge. Handschin reproduit la transcription – à trois voix – publiée par Dreves dans les *Analecta hymnica* (vol. 17 p. 230-231). Selon Peter Wagner (1931) et encore H. Van der Werf (1993), la voix notée à l'encre rouge serait une voix alternative. Selon cette dernière hypothèse, il s'agirait donc deux compositions à deux voix, l'une dans un style note contre note, l'autre dans un style plus orné (et non d'une pièce à trois voix). Ce conduit a parfois été attribuée à Albertus Stempensis (Albert d'Etampes), préchantre à Notre-Dame (+ 1146). Voir : Craig M. Wright, *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris 500-1500* (Cambridge, 1989), p. 278-280.

⁹. William G. Waite, « Discantus, Copula, Organum », *Journal of the American Musicological Society*, 5 (1952), p. 77-87, et du même, *The Rhythm of twelfth-century polyphony. Its theory and practice* (New Haven, 1954).

¹⁰. « Johannes Ciconia théoricien », *Annales Musicologiques*, III (1955), p. 39-75.

¹¹. VII,7 (... in eisdem litteris).

En 1968, deux autres copies du traité furent signalées par F. Alberto Gallo¹² : le manuscrit de Barcelone M. 883 et celui de la Bibliothèque Palatine de Parme (Ms. 1158). Le premier est un manuscrit d'origine italienne copié à la fin du XIV^e siècle, le second une copie autographe de la main de Franchinus Gaffurius.

Une étape nouvelle dans l'étude du traité a été franchie par Sarah Fuller dans un article publié en 1977 dans lequel la musicologue américaine a révélé une surprenante parenté entre les théories de l'Anonyme La Fage et celles des écrits cisterciens – les *Regulae* de Guy d'Eu et les divers opuscules cisterciens rédigés entre 1132 et 1153¹³. Ces rapprochements, aussi convaincants soient-ils, ne vont pas toutefois sans quelques difficultés que Sarah Fuller évoque assez précisément : l'une d'entre elles est évidemment l'apparition tardive de la tradition manuscrite, puisqu'on ne possède aucune copie antérieure à la fin du XIV^e siècle, mais aussi le fait que cette tradition soit strictement italienne. Ce dernier point est d'ailleurs d'autant plus problématique que les pratiques polyphoniques de type organal semblent avoir été inconnues dans la péninsule italienne (le style de loin le plus répandu était celui du déchant, notre contre note). Ces pratiques musicales semblent donc exclure que ce traité ait été conçu en Italie, inspiré des pratiques locales.

Sarah Fuller s'interroge également sur la présence de ces longs développements sur la polyphonie dans un traité cistercien qui forcent, du coup, à reconsidérer l'attitude des Cisterciens à l'égard de la polyphonie. Mais il est vrai, au demeurant, que, mis à part quelques reproches adressés à des monastères anglais en 1217, aucun texte réglementaire de l'ordre n'interdit véritablement les pratiques polyphoniques. On possède même, du moins pour les pays germaniques – mais guère avant l'extrême fin du XII^e siècle – des témoignages notés, parfaitement explicites sur les pratiques polyphoniques en milieu cistercien¹⁴. Enfin, au XIV^e siècle, deux statuts l'admettent implicitement puisqu'ils en limitent l'usage aux fêtes de la Vierge¹⁵.

¹². F. Alberto Gallo, « Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica » in : *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. 2 : *Convegni di studio 1961–1967*, éd par F. Alberto Gallo (Certaldo, 1968), 49-76.

¹³. S. Fuller, art. cité, *passim*. Les *Regulae* de Guy d'Eu, éditées par E. de Coussemaker (*Scriptorum de musica... nova series...*, Paris, 1864-1876, t. 2, p. 150-192) ont été rééditées par Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant. Etude d'un traité théorique* (Brecht, 1995) (compte rendu de cette édition dans *Scriptorium*, 51 [1997], p. 193-195). Pour les édition des textes normatifs cisterciens, voir : « Sicut notatores antiphonariorum praemunivimus... » (MPL 182, c. 1151-1154) ; S. J. P. van Dijk, « Saint Bernard and the *Instituta patrum* of Saint Gall », *Musica Disciplina*, 4 (1950), p.109 ; F. J. Guentner, *Epistola S. Bernardi de revisione cantus Cisterciensis et tractatus scriptus ab auctore incerto Cisterciense* (Roma, 1974 ; *Corpus Scriptorum de musica*, 24) ; C. Waddell, « A Plea for the "Institutio Sancti Bernardi quomodo cantare et psallere debeamus" », in : *Saint Bernard of Clairvaux. Cistercian Studies Series*, 28 (Kalamazoo, 1977), p.187-188 ; Chr. Meyer, « Le tonnaire cistercien et sa tradition », *Revue de Musicologie*, 89 (2003), p. 57-92.

¹⁴. Voir S. Fuller, art. cité et Séverine Grassin, « Sur la pratique polyphonique chez les cisterciens », *Études Grégoriennes*, 29 (2001), p.129-166.

¹⁵. Claire Maître, « Étude lexicologique d'un traité dit de Saint Martial », in : *Cantus Planus. IMS Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany 1988* (Budapest

Dans le prolongement des travaux de Sarah Fuller, Claire Maître a apporté quelques précisions sur le vocabulaire de notre traité pour conclure aussi « à une étroite parenté » notamment entre l'Anonyme La Fage et les *Regulae* de Guy d'Eu¹⁶. En marge de cette étude, Claire Maître s'est également interrogé sur l'homogénéité de l'Anonyme La Fage et a avancé, sur ce point, divers arguments qui écartent provisoirement l'hypothèse que ce traité pourrait être une compilation de traités d'origines diverses.

Si les parentés avec les théories cisterciennes et la description de l'organum et du déchant pouvaient donner quelque crédit à l'hypothèse d'une provenance française – le collège Saint-Bernard à Paris, par exemple – un ensemble de concordances avec un traité que nous avons transcrit et analysé plus récemment (2004), relance la question de l'origine du texte. Il s'agit, en l'occurrence, d'un abrégé sur le chant liturgique connu par une unique copie exécutée vers la fin du XIII^e siècle à Lucca (ou dans ce diocèse)¹⁷ dont les concordances sont d'une grande littéralité et suggèrent à l'évidence l'existence d'une source commune, mais étrangère au corpus des écrits cisterciens connus à ce jour. L'abrégé présente en outre d'indéniables traces de théorie cistercienne et a été copié non loin, à la suite du prologue à l'antiphonaire cistercien « Cantum quem Cisterciensis ordinis ecclesiae... »¹⁸. Ces concordances sont aussi d'autant plus troublantes que l'Anonyme La Fage n'est connu que par des sources italiennes. Elles pourraient ainsi être versées en faveur de l'hypothèse, formulée autrefois par Jacques Handschin, d'une origine italienne de l'Anonyme La Fage.

En l'absence d'autres éléments matériels, on peut s'accorder provisoirement sur les points suivants :

1. L'anonyme La Fage présente un corps doctrinal issu de la théorie cistercienne formulée vers 1140 ;
2. Les passages sur la polyphonie – déchant et organum – reflètent des pratiques qui se développent au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, mais qui, vers la fin du XIV^e siècle, date de notre témoin le plus ancien (ms. de Barcelone), ne pouvaient plus présenter qu'un caractère archaïsant ;
3. La question de l'origine du traité demeure encore largement ouverte : les éléments théoriques concernant le chant liturgique semblent avoir été connus – et dans la formulation même de l'Anonyme La Fage – en Toscane au plus tard vers la fin du XIII^e siècle, et plaident ainsi en faveur d'une origine italienne ; en revanche la description des pratiques du chant polyphonique suggère plutôt une origine française.
4. Un certain nombre d'erreurs caractéristiques partagées par toute la tradition manuscrite – notamment dans le tonaire – semblent indiquer que l'ensemble de la tradition dérive d'un seul et même antigraphe¹⁹.

La tradition manuscrite

1990), p. 257-265, en part. p. 263.

¹⁶. *Ibid.*

¹⁷. Voir ci-dessus.

¹⁸. Éd. F. J. Guentner, *op. cit.* (manuscrit non collationné et inconnu de l'éditeur).

¹⁹. Voir en particulier les variantes du chapitre XVII (cf. 13, 22, 26, 30 et 31).

La tradition manuscrite du traité repose sur cinq témoins d'origine italienne copiés entre la fin du ^{xiv}^e et la fin du ^{xv}^e siècle. Deux d'entre eux présentent un caractère fragmentaire dû, pour l'un à une lacune matérielle du document qui nous est parvenu, l'autre peut-être à une lacune dans l'antigraphe.

1. Firenze, Biblioteca Nazionale, II I 406 (Magliab. XIX 19), f. 1r-5r (F)

Il s'agit d'un manuscrit sur papier d'assez grand format (32 x 22 cm) de 43 f. dont le début et la fin sont perdus²⁰. L'écriture, de la fin du ^{xv}^e siècle suggère une origine italienne. Le début du traité est perdu par suite d'une lacune. Il est suivi, comme dans tous les témoins du texte, d'une copie du tonaire cistercien, d'un abrégé sur les règles de la psalmodie et de règles de déchant. Cet ensemble de textes qui occupe les cinq premiers feuillets, est suivi d'une copie intégrale du *De institutione musica* de Boèce qui doit être rapprochée ms. latin 7202 de la Bibliothèque nationale de France par la présence d'un tonaire ajouté dans les marges et d'une série de diagrammes relatifs aux livres III et IV du traité²¹. Le volume s'achève sur une copie de la version dite "parisienne" de la *Musica enchiriadis*, l'*Inchiriadion Uchubaldi Francigenae*. Ce traité, édité par Hans Schmid, est connu par cinq manuscrits dont le ms. latin 7202 de la BnF. Selon Hans Schmid le texte du manuscrit de Florence semble avoir été copié sur le manuscrit de Paris²².

2. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. VIII.85 (3579), f. 24r-47v (V)

Le manuscrit de Venise est un volume en papier de petit format (21 x 15 cm)²³. Un colophon noté à la fin du *Libellus cantus mensurabilis* de Jean de Murs (f. 23v) permet de localiser à Bozzolo, et de dater cette partie du manuscrit du 12 mai 1464. Le texte de l'Anonyme La Fage a été copié un peu plus tard, le 19 juin, au même endroit. L'Anonyme La Fage est solidaire à ce titre d'un ensemble de textes réunissant le *Libellus* de Jean de Murs (f. 11r-23v), une liste des noms des notes du grand système parfait (47v) et de traités de contrepoint suivis d'un abrégé sur les *coniunctae* – c'est-à-dire les diverses altérations de l'échelle diatonique (f. 48r-56v ; les f. 57r-60v sont vides)²⁴. Une autre section du manuscrit qui contient le traité sur les

²⁰. Description in *The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500* (RISM B III) ; cf. RISM B III,2, p. 33-34 ; RISM B III,6, p. 494.

²¹. Ce tonaire, transmis en outre sur deux autres copies de Boèce, a été édité par Michael Bernhard et Calvin M. Bower dans le troisième volume de la *Glossa maior in institutionem musicam Boethii* (München, 1993-) au titre de l'Appendice V (p. 387-397). Certains exemplaires du tonaire ne sont pas notés (mais le copiste a prévu des portées de quatre lignes, f. 21r-v), pour d'autres, le copiste a reproduit la notation neumatique sans lignes de son modèle (f. 25v-26, etc.).- Le ms. BnF lat. 7202 est daté du ^{xr}^e. Selon François Avril et Yolanda Zaluska d'après la décoration des initiales suggère une origine italienne (Italie du Nord), cf. François Avril, Yolanda Zaluska, *Manuscrits enluminés d'origine italienne. ^{vi}^e-^{xii}^e siècle* (Paris, 1980), p. 62, n° 105. Selon Calvin Bower, la facture des diagrammes et la notation neumatique franco-messine du tonaire suggèrent plutôt une origine française, du Nord de la France. Le manuscrit a séjourné au couvent des Dominicains Saint-Jean et Saint-Paul de Venise avant d'apparaître dans le fond Colbert sous le n° 1741.

²². Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis* (München, 1981), Stemma, p. X.

²³. RISM B III,2, p. 128-129 ; RISM B III,6, p. 622.

²⁴. Voir l'analyse du contenu de ce volume par Ian Herlinger, [Biblioteca Nazionale Marciana, MS Latini, Cl. VIII.85: A Preliminary Report](#), *Philomusica on-line*, 2004-2005.

proportions de Johannes Ciconia (f. 72-77v) avait été copiée à Mantoue, au mois de mars de l'année précédente²⁵. Le traité qui suit (f. 77v-82) a été copié sur un livre ayant appartenu à un certain Franciscus de Robertis Cuntis de Mantoue (cf. 78r).

Sur la foi de ces colophons, le manuscrit a donc été exécuté à partir de modèles conservés en Italie du Nord, dans la région de Mantoue. Ces colophons permettent d'établir un lien indirect avec la famille des Gonzague puisque Bozzolo, situé à mi-chemin entre Mantoue et Crémone, au sud du Lac de Garde, était une petite principauté sur laquelle régnait une branche cadette de cette famille.

3. Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158, f. 65r-73r (Pa)

Ce volume a été exécuté entre 1472 et 1474 par le musicien, compositeur et théoricien Franchinus Gaffurius, alors chantre à la cathédrale de Lodi, non loin de Milan²⁶. Cette datation et cette localisation reposent sur la présence, dans ce livre, d'une compilation sur la musique dédiée par Gaffurius (qui se dit alors prêtre de Lodi) à un certain Philippus Trexenus, clerc au même endroit. Les filigranes que l'on trouve sur les pages de garde semblent indiquer que le volume a été relié (ou a reçu une nouvelle reliure) à Parme, ou non loin de là, au cours de la seconde moitié du xvi^e siècle. Cette compilation contient de longs extraits de la *Declaratio musicae disciplinae* d'Ugolinus Urbevetanus, du *Lucidarium* de Marchetus de Padoue, mais aussi du *Compendium* de Jean de Murs (abrégé dialogué de la *Notitia artis musicae* du même), de textes issus de l'enseignement de Philippe de Vitry et d'autres anonymes vraisemblablement français.

Le livre contient encore un autre traité de Gaffurius, dédié à un certain Paulus Grecus et qui présente également le caractère d'une compilation qui réunit plusieurs traités également présents dans le manuscrit de Barcelone (voir ci-dessous), notamment une copie presque complète de l'*Introductio musicae planae secundum Johannem de Garlandia*²⁷.

4. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 1-19r (B)

Le manuscrit de Barcelone est le témoin le plus ancien de l'Anonyme La Fage. Il s'agit d'un manuscrit sur parchemin de 78 feuillets (d'environ 23 x 16 cm). Le volume est formé de sept cahiers de dix feuillets chacun et d'un quaternion à la fin. La copie aurait été exécutée en Italie, dans la seconde moitié du xiv^e siècle²⁸. Selon des essais de plume en catalan, identifiés et

²⁵. « Explicit liber de proportionibus musice Iohannis Ciconie sive de ciconiis canonici paduani in orbe in existencia conditus in civitate patauina anno domini M° cccc xj° - Scriptum Mantue in domo strennui militis illustrissimi domini baltasaris de castello leonis hora quasi 20 die proxima martis precurrense festum sancti michaeli archangeli. Anno domini M° cccc lxiij°. Michi resera. » (f. 77v, à la suite de l'explicit régulier du traité de Johannes Ciconia)

²⁶. RISM B III,6, p. 546-548 (notice de C. Ruini et G. di Bacco). Sur les traités contenus dans ce manuscrit et leurs destinataires, voir Clement M. Miller, « Early Gaffuriana : New Answers to Old Questions », *The Musical Quarterly*, 56 (1970), p. 367-388.

²⁷. Chr. Meyer, *Musica plana Iohannis de Garlandia* (Baden-Baden, 1998; *Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, 91), éd. p. 63-97.

²⁸. RISM B III,5, p. 72-78 (notice de Karl-Werner Gumpel). Voir aussi Chr. Meyer, « Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du Nord aux

datés du ^{xvi}^e siècle par K.-W. Gumpel, le manuscrit aurait été conservé en Catalogne au moins depuis cette date. Il est signalé pour la première fois dans les collections de la Bibliothèque de Barcelone à la date du 10 avril 1920. Le volume contient un florilège de traités consacrés aux matières du chant liturgique, aux rudiments de la composition polyphonique – déchant et contrepoint – et à la notation mesurée. Plusieurs de ces textes se retrouvent, et parfois dans le même ordre, dans certains manuscrits de la tradition de l'Anonyme La Fage (Florence et Venise). Une parenté particulièrement étroite est à signaler avec le manuscrit autographe de Gaffurius conservé à Parme ²⁹.

5. Pisa, Biblioteca Universitaria, 606 (IV.9), p. 52-57 (Pi)

Ce volume conservé aujourd'hui à la Bibliothèque universitaire de Pise réunit sous une même reliure deux unités codicologiques du premier quart du ^{xv}^e siècle. Elles ont été copiées l'une et l'autre dans le Nord-Est de l'Italie. L'Anonyme La Fage figure dans la seconde partie du volume, copiée après 1411, d'après l'explicit du *De proportionibus musice* de Ioannis Ciconia ³⁰, sans doute au cours de la première moitié du siècle (la première partie du manuscrit est datée par un colophon du 10 novembre 1429). Selon Suzanne Clercx, cette date « pourrait servir d'indication approximative » pour la seconde partie du manuscrit.

En tête de cette seconde partie, vient une copie particulièrement soignée de la *Musica speculativa* de Jean de Murs, dans la version qui fut principalement diffusée en Italie. Suivent deux traités de notation, le *Libellus* de Jean de Murs (p. 19-29) et le *Tractatus figurarum* attribué à Philippus de Caserta (p. 30-32), souvent associés dans la tradition manuscrite. Ces deux textes sont suivis du petit traité de contrepoint attribué à Jean de Murs, enrichi de divers suppléments ajoutés au cours de la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle, dans la réception italienne du texte : les séries de conclusions « Cum notum sit » (p. 34-42), puis le *Tertium membrum* (p. 43). Le *Liber de proportionibus* de Johannes Ciconia est copié à la suite (p. 44-51). A la suite, et au bas de la page 50, un autre copiste a recopié le traité de contrepoint « Volentibus introduci », ici attribué à Jean de Garlande par l'explicit « secundum magistrum Iohannem de Garlandia in studio quondam parisiensi in ista nostra scola musicali ». La copie de l'Anonyme La Fage (d'une autre main) suit le traité de Ciconia.

Par delà la dispersion actuelle des manuscrits, la tradition de l'Anonyme La Fage semble circonscrite dans une aire géographique située au nord du Pô, limitée à l'ouest par Lodi et à l'est par Venise. C'est sans doute à Lodi que Franchinus Gaffurius rédigea ses deux petits traités sur un modèle au contenu très voisin de celui du manuscrit de Barcelone. Plus à l'est, Mantoue et Bozzolo ont marqué l'histoire du manuscrit de Venise. Le manuscrit de

^{xiv}^e et ^{xv}^e siècle : Barcelona, Bibliotece de Catalunya, M. 883 », *Anuario Musical*, 58 (2003), p. 9-59 et en particulier p. 13.

²⁹. Sur toutes ces parentés, voir Chr. Meyer, art. cit. « Un témoin... ».

³⁰. « Explicit liber de proportionibus musice Johannis de Ciconijs canonici paduanij in orbe famosissimi musici in existentia eo die in civitate patauina. Anno domini Mcccxi » (p. 51).

Florence semble enfin pouvoir être localisé à Venise, tandis que le manuscrit de Pise pourrait être issu d'un milieu universitaire, peut-être celui de Padoue où fleurit depuis les premières décennies du XIV^e siècle une brillante école de théoriciens de la musique, illustrée par Marchettus, Johannes Ciconia, puis Prosdocimus de Beldemando.

*

* *

<Anonyme La Fage>

- B* Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 1-19r
inc. « Quoniam de canendi sciencia... » expl. « ...deputatam. Amen libro finito refferamus gratia magistro. »
- F* Firenze, Biblioteca Nazionale, II I 406 (Magliab. XIX 19), f. 1r-5r
inc. « ex duobus tonis et semitono et tono... » [V,52] expl. «... libro finito referamus gratiam Christo. »
- Pa* Parma, Biblioteca Palatina, pal. parm. 1158, f. 65r-73r
inc. « Incipit opusculum cantus plani ualde fructuosum cantoribus. Exordium. Quoniam de canendi sciencia... » expl. « ... deputatam. finis. Finito libro reseratur gratiam Christo. »
- Pi* Pisa, Biblioteca Universitaria, 606 (IV.9), p. 52-57
inc. « Quoniam de canendi sciencia... » expl. « ... terminatur enim in eisdem litteris in quibus » (VII,7)
- V* Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. VIII.85 (3579), f. 24r-47v
inc. « Michi Resera. Incipit prologus in musicam planam. Quoniam de canendi sciencia... » expl. « ... deputatam. Et hec dicta sufficiant. Libro finito referamus gratias Christo. »

La numérotation courante a été reprise sur l'édition d'Albert Seay. Les diagrammes des chapitres V et VI ont été reproduits d'après le manuscrit de la Bibliothèque universitaire de Pise.

²Quoniam de canendi sciencia doctrinam sumus facturi, omnes ad quorum manus iste libellus ad naturaliter per musicam canendum introductorius pervenerit obnixè precamur, ne propter auctoris despiciabilem pauperemque personam aut imperitam modice scientie scintillam illum despiciant. Quoniam quidem nec de nostro novum aliquid adiungimus, nec a ratione extraneum in eo quippiam commentamur, ³primum vero legant, postea memorie comendantes retineant, ⁴et si quid eis sinistrum, si quid a ratione devium iudicio preeuntis rationis contempnunt, sed rationis arbitrio et ingenii subtilitate singula queque discutiant, ⁵si quomodo tandem aliquando aut veritatis aliquid repererint quod eos ab erronea imperitorum cantorum doctrina revocet aut si quid forte contrarietatis invenerint, quod eos potius in errore suo confirmet, ne ex invidia magis quam ex ratione quod ante non intellexerint videantur dampnare, et illuc calamitosus Salomonis proverbium propter tales turpiter dictum et a talibus turpius adimpletum cogantur asserere : ⁶In malivolam animam non introibit sapientia.

⁷In quantum valeo lectores moneo huius opusculi ut non despiciant antequam videant ⁸opus pauperuli legere studeant, postea videant quid possit conici. ⁹Cum preiudicio demonstret ratio si debet abici. ¹⁰Si quis despiciens cantare nesciens illud despexerit, monstrabit protinus quid velud asinus rudere noverit. ¹¹Huic proverbium, quod per obprobrium talibus dicitur veluti garrulo et cum ridiculo aptum subscribitur : asino superflue lira canitur.

¹²*Que sunt dicenda ante principium*

¹³Quisquis igitur ad canendi scientiam erudiendus accedis, dispositionem, vim et ordinem litterarum per quas omnis cantus habet discurre, cordi memoriter inprimas, ut ea que ad cantus discernendos sunt necessaria, videlicet qui cantus sunt regulares, qui falsi, facilius comprehendas. ¹⁴Nisi dispositionem tonorum et semitoniorum, qua perfecti utuntur musici, bene et perfecte cognoveris, vix aut numquam ad perfectam canendi scientiam

assurgere prevalebis. ¹⁵ Quis vero peritus magister alicuius artis esse poterit, nisi ea, que ad artis subtilitatem, vim et naturam pertinent, ante cognoverit. ¹⁶ Propter hoc autem non viciositatem imperfectorum cantorum, qui, quod canunt non intelligentes, dant quodam modo sine mente sonum, sed naturam artis attendas, ut ore decantes et corde intelligas. ¹⁷ Quid sit vero ordo litterarum tibi compendiose depingam.

6 Sap. 1:4 || 11 (asino...) cf. Hieron. ep. XXVII

B Pa Pi V

Incipit quoddam opusculum cantus plani valde fructuosum cantoribus. Exordium *Pa* | Incipit prologus in musicam planam *V*

2 despiciabillem *Pa* | quippiam] qui propriam *Pi* || 4 contempnunt] comprehendant (comprendant *ante corr.*) *V* | sed] secundum *ante corr.* *V* | et] et et *V* || 5 reperierunt *Pa* reperiant *V* | impiritorum *V* | invenerit *B* invenerunt *Pa* | intellexerunt *BV* | illuc] illud *PaV* | calamitosum] calomicosum *BPaPi* | calumpniosum *V* | proverbium *om.* *V* | talles *BPa* | cogantur] cogantur <24v> cogantur *V* || 8 pauperculum *V* || 9 ratio] vitio *PaPi* | debeat *ante corr.* *V* || 10 velud] velut *Pa* | assinus *B* | rudere] videre *Pa* || 11 huic] hinc ? *PaPi* | lira] lua *PaPi* | garrulo] garuilo *Pa* || 12 dicenda] agenda *Pa* | que-principium] que primum sind discenda *V* || 13 sunt] sint *Pa* || 14 nisi] enim *add.* *V* | semitonorum *BV* || 15 artis² *om.* *V* | subtilitatem vim] subtilitatem pertinent vim *add.* *ante corr.* || 16 imperfectorum] imperitorum *V* | qui quod] quicquid *BPaPi* qui quid *V* | mente] mentire *B* || 17 ordo *om.* *V*

<I>

¹ *De dispositione litterarum*

² Ponuntur septem primitus littere, que graves vocantur, sicut : A, B, C, D, E, F, G. ³ Repetuntur vero septem iterum, non alie sed eedem, que acute dicuntur, sic : a, b, c, d, e, f, g. ⁴ Postea autem quatuor de istis apponuntur sed characteribus aliis diversificantur, que superacute vocantur sic : a, b, c, d.

⁵ *Quare dicuntur graves*

⁶ Graves igitur dicuntur quia gravius et inferius sonant.

⁷ *Quare acute*

⁸ Acute autem vocantur quia acutius quam graves intenduntur.

⁹ *Quare superacute*

¹⁰ Superacute vero ideo nominantur quia super graves et acutas altius et acutius elevantur.

¹¹ *De gama*

¹² Est autem ab istis alia necessarie adiuncta et in capite gravium posita littera, que nec gravis nec acuta nec superacuta dicitur, sed gama grece vocatur, que, quare sit adiuncta, cum de tonis faciemus doctrinam tibi clarius elucebit.

B F Pa Pi V

2 sicut] sic *V* || 3 iterum *om.* *B* | sic] scilicet *Pa om.* *V* || 4 sic] scilicet *BPa* || 5 graves] quare acute et quare superacute *add.* *Pa* || 6 gravius] graves *BPa* graviter *Pa* || 7 *om.* *Pa* || 8 autem-acutius] vero dicuntur quia altius seu acutius *Pa* || 9 *om.* *PaV* || 10 vero-nominantur] dicuntur *Pa* | et acutius *om.* *Pa* || 11 *om.* *V* || 12 ab *om.* *Pa* | istis] aliis istis *ante corr.* *add.* *Pa* | adiuncta] iuncta *Pa* | gamma] gama *BPa* | cum-elucebit] clarius elucebit cum de doctrina tonorum fiet declaratio figuratur autem sic ΓPa

<II>

¹ *Que littere sint in linea et que in spatio*

² Ut autem ordo litterarum naturaliter positarum tibi breviter pateat, et litteras, que in spatio et que in linea sint, cognoscas, inferius ³perpende dispositas : . Γ . in linea, .A. in spatio, .B. in linea, .C. in spatio, .D. in linea, .E. in spatio, .F. in linea, .G. in spatio, .a. in linea, .b. in spatio, .c. in linea, .d.

in spatio, .e. in linea, .f. in spatio, .g. in linea, .a. in spatio, .b. in linea, .c. in spatio, .d. in linea. ⁴Vide quia littere, que in gravibus in linea denotantur, in acutis in spatio demonstrantur, et que in acutis in spatio sunt notate, in superacutis in linea sunt scripte. ⁵Hoc vero a memoria tua semel impressum non excidat, que littere sint in spatio, queve in linea, quoniam hoc scire ut pote fundamentum rei maximam vim et subtilitatem ad canendum tribuit. Sicut neglectum a canendi peritia alienum esse compellit. ⁶Notato ordine litterarum per lineas et spatia positarum, ad dispositionem tonorum et semitoniorum accedamus. ⁷Sed prius videamus quid sit tonus, quid semitonium.

B F Pa Pi V

1 et *om PiV* || **2** Ut] t *BV* | litteras *om. BPiV* | et que] que *B* queve *Pi* | que in linea sint] que littere sint in linea *BPiV* | cognoscas] cognosceris *B* || **3** Γ] *gamaut B* Γ est *Pa* | dd in linea] ee in spatio *add. V* || **5** que vero] que *Pa* queve *BPi* || **6** semitonorum *BP* || **7** prius] primo *V* | semitonium] semitonus *BPiV*

<III>

¹ *Quid est tonus.*

² Tonus est maius spatium acuminis vel gravitatis, quod fit de littera ad proximam litteram.

³ *Quid est semitonium*

Semitonium est minus spatium intensionis vel remissionis, quod nichilominus fit de voce ad proximam vocem.

⁴ *Dispositio tonorum et semitoniorum*

⁵ Dispositio igitur tonorum et semitoniorum per litteras determinata, qua perfecti utuntur musici, talis est: ponuntur primitus duo toni, postea semitonium. ⁶ Deinde duo toni, postea semitonium. ⁷ Tertio loco adiungitur tritonus, qui super .F. naturaliter et ubique reperitur, deinde semitonium, postea duo toni et semitonium, deinde tritonus invenitur, qui naturaliter, ut dictum est, super .f. reperitur, deinde semitonium et tonus ad ultimum.

⁸ *De tritono*

⁹ Nolo autem te lateat cur tritonus nominetur. Tritonus etenim dicitur eo quod ex tribus tonis constare videtur.

¹⁰ *De dispositione tonorum et semitoniorum*

¹¹ Sed ut cognoscas, que supra taxavimus, et ut tibi clarius elucescat, tonos et semitonia per litteras et inter litteras subnotabimus, ut fidem dictorum ratio manifesta demonstret: Γ - t - A - t - B - s - C - t - D - t - E - s - F - t - G - t - A - t - B - s - C - t - D - t - E - s - F - t - G - t - A - t - B - s - C - t - D -

¹² Visa diffinitione toni et semitonii necnon et tritoni cognitaque dispositione tonorum et semitoniorum, de ditono et semiditono videamus.

B F Pa Pi V

1 tonus] qui est semitonium *add. Pa* | tonus quid sit *marg. V* || **2** proximam] sibi *add. Pa* | *om. V* || **3** *om. Pa* | semitonium¹] semitonus *BPi* | semitonium quid sit *marg. V* || semitonium²] semitonus *BPi* vero *add. Pa* || **4** semitonorum *BPi* | et tritoni *add. Pa* | dispositio-semitonium *om. V* || **5** semitonorum *BPi* | determinatas *BV* || **7** adiunguntur *Pi* | *F* | *F* et *B* | semitonium¹⁻³] semitonium *B* || **8** *om. Pa* | tritonus quid sit *marg. V* || **9** nolo-nominetur *om. Pa* | etenim] autem *Pa* | constare videtur] constet *Pa* || **10** dispositione] locatione *Pa* | semitonorum *Pi* | De-semitoniorum *om. V* || **11** set *BPi* | que] quod *PaPi* | tassavimus *B* | et¹ *om. V* | demonstrat *B* | t¹] tonus *PaPi* | s¹] semitonium *Pa* | aa-dd] a - t - b - s - c - t - d *BPi* || **12** semitoni *B* | dispositione-semitoniorum] eorum dispositione *Pa* | semiditono] semitono *BPi*

<IV>

¹ *De ditono unde constat et si dividitur per species*

² Ditonus constat ex duobus tonis et non dividitur per species, quia quocumque te vertas, sive in principio sive in fine, tonum reperies.

³ *De semiditono*

⁴ Semiditonus vero constat ex tono et semitono, sive ex semitono et tono, habet enim duas species. ⁵ Prima constat ex tono et semitono, et fit ex .A. in .C. ⁶ Secunda constat ex semitono et tono, et fit ex .B. in .D., ut subiecta docet figura :



A - prima species semiditoni constat ex tono et semitono - C

B - secunda species constat ex semitono et tono - D

A – tonus - B - semitonium - C - tonus - D

A B C D

⁷ *De coniunctionibus*

⁸ Tonus igitur, semitonium, ditonus et semiditonus coniunctiones vocantur per quas voces vocibus cantibusque cantus iunguntur. ⁹ Tonus vero a tono non differt in aliquo, nec semitonium a semitono. ¹⁰ Similiter autem ditonus a ditono non discrepat ullo modo, nec semiditonus a semiditono. ¹¹ Licet enim tonus, semitonium, ditonus et semiditonus pluribus in locis manus reperiantur, idem tamen semper sunt quod superius esse diffiniuntur. ¹² Quisquis igitur bene, naturaliter et perfecte cantare desideras, has coniunctiones per manus articulos determinatas si menti memoriter insertas cum adiunctis consonantiis teneris, peritus cantor, si adsit possibilitas vocis, leviter esse poteris. ¹³ Quoniam quod ore decantes, temptabis auditu et corde intelligere prevalebis. ¹⁴ Hactenus de ordine litterarum, de dispositione tonorum et semitoniorum et vim et utilitatem coniunctionum diximus, nunc de consonantiis ex coniunctionibus compositis dicere incipiamus.

B F Pa Pi V

1 ditono Pa | ditonus V marg. || **2** ditonus Pa || **3** om. Pa | semiditonus marg. V || **6** ut-docet] ut docetur in hac Pa || **8** semitonom B | ditonus Pa | et om. BPaPi | cantus om. B || **9** semitonus BpiV | semitono Bpi || **10** ditonus Pa || **11** tonus] tonum Pi | manus] in manu BPaPi | diffiniuntur esse Pa **12** desidemus B | has] hac Pa || **13** decantas V | prevalebis] valebis V || **14** litterarum] et add. Pa | semitonorum B | utilitatem] tonorum diximus add. V

<V>

¹ *De consonantiis*

² Tres vero sunt consonantie ex coniunctionibus composite, quibus in discantu et organo organizatores utuntur. ³ Prima est diatesseron, secunda diapente, tertia diapason.

⁴ *Quare dicuntur consonantie*

⁵ Consonantie autem ideo dicuntur quia earum extreme voces primis vocibus consonare noscuntur. ⁶ Diateseron reddit dulcem melodiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam et quandam identitatem vocum.

⁷ De diatessaron, quot vocibus constat

⁸ Diatessaron interpretatur de quatuor. Constat enim quatuor vocibus sive intendatur sive remittatur.

⁹ De diapente

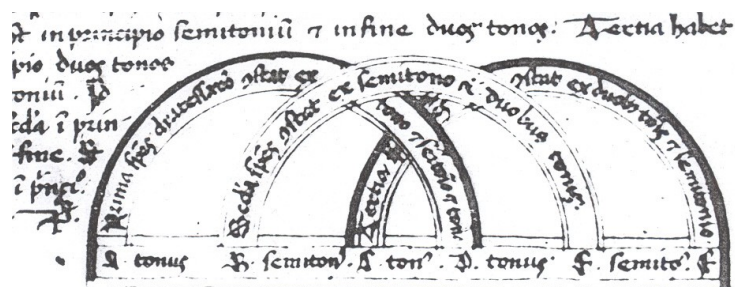
¹⁰ Diapente autem dicitur de quinque : quinque enim vocum modulatione elevatur vel deponitur.

¹¹ De diapason

¹² Diapason vero interpretatur de octo sive de omnibus. ¹³ De octo interpretari dicitur quia per octo voces intendi vel remitti cognoscitur. ¹⁴ De omnibus nichilominus recte interpretatur quia omnes coniunctiones et consonantias, videlicet tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatesseron et diapente, in se continere probatur.

¹⁵ Quot sunt species diatesseron

¹⁶ Diatesseron autem dividitur in tres species ; prima constat ex tono et semitono et tono, et fit ex .A. in .D. ; secunda constat ex semitono et duobus tonis, et fit ex .B. in .E. ; tertia constat ex duobus tonis et semitono, et fit ex .C. in .F., ut subiecta docet figura :



A - Prima species dyatesseron constat ex tono et semitono et tono - D

B - Secunda species constat ex semitono et duobus tonis - E

C - Tertia species constat ex duobus tonis et semitono - F

A - tonus - B - semitonus - C - tonus - D - tonus - E - semitonus - F

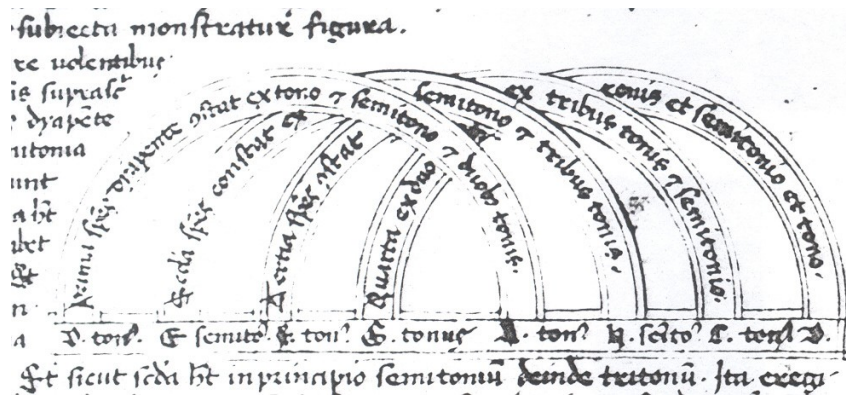
 A B C D E F

¹⁷ Nota quia prima species habet in principio et in fine tonum, in medio semitonium. ¹⁸ Secunda habet in principio semitonium et in fine duos tonos.

¹⁹ Tertia habet in principio duos tonos et in fine semitonium. ²⁰ Id enim quod habet secunda in principio habet tertia in fine, et id quod habet tertia in principio habet secunda in fine. ²¹ Prima vero participat altrinsecus semitonium habens in medio, tonum autem in fine et in principio.

²² Quot species habet diapente et unde constat

²³ Diapente quatuor habet species. ²⁴ Prima constat ex tono et semitono et duobus tonis, et fit ex .D. in .A. ²⁵ Secunda constat ex semitono et tribus tonis, et fix ex .E. in .B. ²⁶ Tertia constat ex tribus tonis et semitono, et fit ex .F. in .C. ²⁷ Quarta constat ex duobus tonis et semitono et tono, et fit ex .G. in .D., ut subiecta monstratur figura :



- D - Prima species dyapente constat ex tono et semitono et duobus tonis - a
 - E - Secunda species constat ex semitono et tribus tonis - b
 - F - Tertia species constat ex tribus tonis et semitono - c
 - G - Quarta ex duobus tonis et semitono et tono - d
- D E F G a b c d

²⁸ Patet scire uolentibus, quia omnes suprascripte species dyapente per tonos et semitonia inter se differunt, quod enim prima habet in principio, hoc habet quarta in fine, et quod quarta habet in principio, prima habet in fine. ²⁹ Et sicut secunda habet in principio semitonium deinde tritonum, ita e reg<ress>ione tertia habet in principio tritonum, in fine uero semitonium.

³⁰ De diapason

³¹ Diapason in septem dividitur species. ³² Prima constat ex prima specie dyatesseron et ex prima specie dyapente. ³³ Prima species dyatesseron constat ex tono et semitono et tono, et fit ex .A. in .D. ³⁴ Prima species dyapente constat ex tono et semitono et duobus tonis, et fit ex .D. in .a.

³⁵ Secunda species dyapason constat ex secunda specie dyatesseron et ex secunda specie dyapente. ³⁶ Secunda species dyatesseron constat ex semitono et duobus tonis, et fit ex .B. in .E. ³⁷ Secunda species dyapente constat ex semitono et tribus tonis, et fit ex .E. in .B.

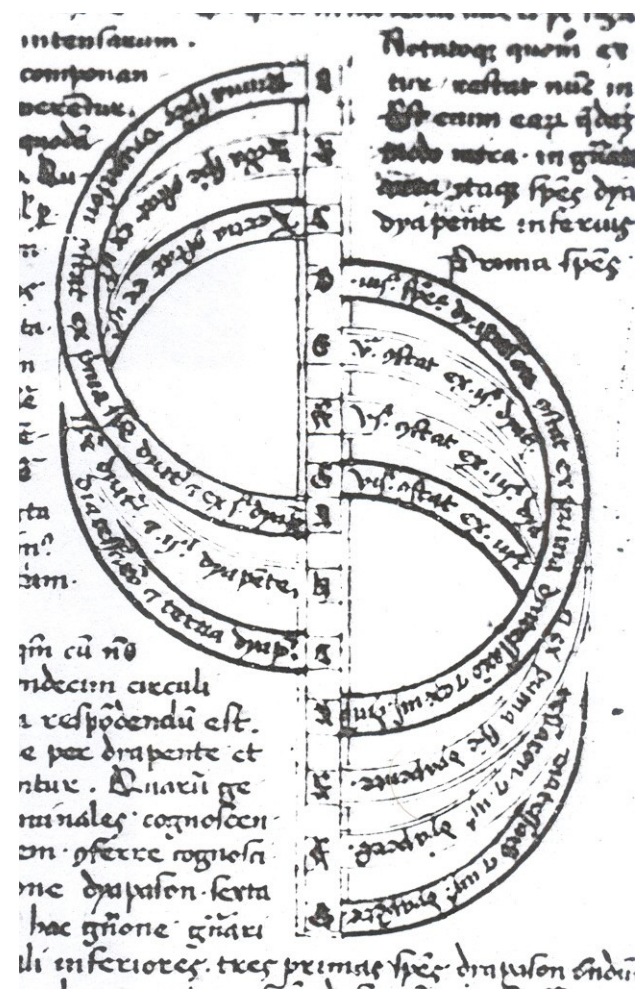
³⁸ Tertia species dyapason constat ex tertia specie dyatesseron et ex tertia specie dyapente. ³⁹ Tertia species dyatesseron constat ex duobus tonis et semitono, et fit ex .C. in .F. ⁴⁰ Tertia species dyapente constat ex tribus tonis et semitono, et fit ex .F. in .c.

⁴¹ Quarta species dyapason constat ex prima specie dyatesaron et ex quarta specie dyapente. ⁴² Prima species dyatesseron constat ex tono et semitono et tono, et fit ex .D. in .G. ⁴³ Quarta species dyapente constat ex duobus tonis et semitono et tono, et fit ex .G. in .d.

⁴⁴ Quinta species dyapason constat ex secunda specie dyatesseron et ex prima specie dyapente. ⁴⁵ Secunda species dyatesseron constat ex semitono et duobus tonis, et fit ex .E. in .a. ⁴⁶ Prima species dyapente constat ex tono et semitono et duobus tonis.

⁴⁷ Sexta species dyapason constat ex tertia specie dyapente et ex tertia specie dyatesseron. ⁴⁸ Tertia species dyapente constat ex tribus tonis et semitono, et fit ex .F. in .c. ⁴⁹ Tertia species dyatesseron constat ex duobus tonis et semitono, et fit ex .c. in .f.

⁵⁰Septima species dyapason constat ex tertia specie dyatessaron et ex quarta specie dyapente. ⁵¹Tertia species dyatessaron constat ex duobus tonis et semitonio, et fit ex .G. in .c. ⁵²Quarta species dyapente constat ex duobus tonis et semitonio et tono, et fit ex c in g, quod in subiecta videri potest figura :



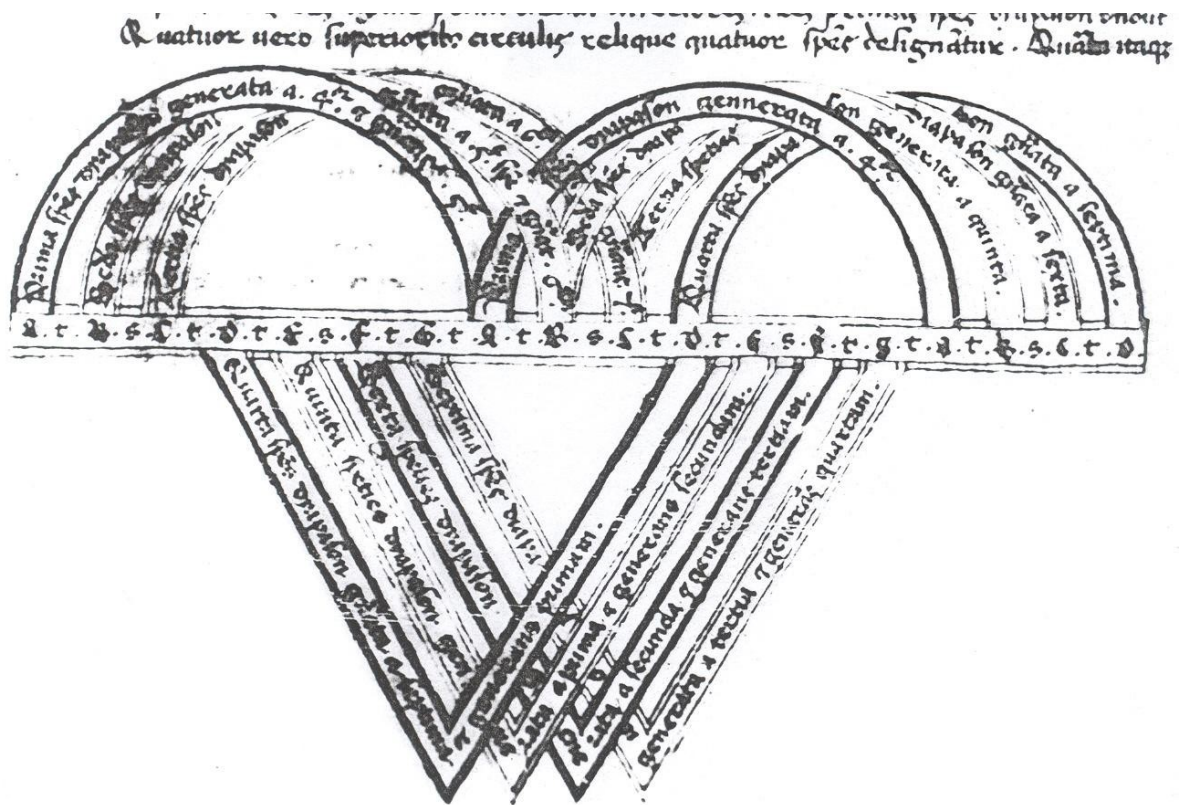
- ¹ A - Prima species diapason constat ex I^a specie dyatessaron et ex I^a dyapente - a
 - ² B - Secunda species diapason constat ex II^a specie dyatessaron et II^a dyapente - b
 - ³ C - Tertia constat ex III^a specie dyatessaron et tertia dyapente - c
 - ⁴ D - III^a species dyapason constat ex prima dyatessaron et ex III^a dyapente - d
 - ⁵ E - V^a constat ex II^a dyatessaron et prima specie dyapente - e
 - ⁶ F - VI^a constat ex III^a specie dyapente et tertia dyatessaron - f
 - ⁷ G - VII^a constat ex tertia dyatessaron et III^a dyapente - g
- | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|-------|
| A | B | C | D | E | | |
| F | G | a | b | c | d | e f g |

B F Pa Pi V
 1 et quare dicuntur consonantie *add. Pa | om. V* || 2 vero *om. Pa* || 3 secunda] est *add. Pa* || 4 *om. PaV* || 5 ideo] adeo *Pa* || 6 melodiam] molodiam *B | dulciorem] meliorem BPaPi* | diapason *B* || 7 *om. V* || 9 *om. Pa* || 10 quinque¹] quoniam *add. Pa | enim om. Pa* | deponatur *B* || 11 *om. Pa* || 14 semitonum *B* | continere probatur] continetur vide probatur *ante corr. V* ||

15 diatesseron *om. PaPiV* || 16 autem] ergo *BPa* | et *om. Pa* | semitono¹⁻³] semitono *BPiV* | ut-figura *et fig. om. Pa* | constat²⁺³ *om. Pa* || 17-21 *om. Pa* || 17 semitonum *BPi* || 18 semitonum *B* || 19 semitonum *B* || 20 fine et] fine et et *V* || 21 semitonum *B* || 22 *om. V* || 23 species] sive differentias *add. Pa* || 24 extono constat *V* | semitono *B* 25 semitono *B* || 26 semitono *B* || 27 ut-figura *om. Pa* || *om. Pa* || 28-29 *om. Pa* || 29 semitonum *B* || 30 *om. B* | Quot species habet diapason *Pa* | diapason] *R. add. Pi* || 33-34 *om. Pa* || 35 species *om. Pa* || 36-37 *om. Pa* || 38 specie] *om. BPaPi* || 39-40 *om. Pa* || 42 prima] que prima *Pa* | et¹ *om. B* || 43 *om. Pa* || 44 dyapente] que est ab a acuto ad e acutum *add. Pa* || 45-46 *om. Pa* || 47 dyapente] que fit ab F in C *add. Pa* | dyatesseron] superiori que fit ex c acuto in f acutum *add. Pa* || 48-49 *om. Pa* || 48 tertia species] tertia pars species *ante corr. B* || *B F* (ab 52 ex duobus tonis...) *Pa Pi V* || 51 tertia-fit] fit *Pa* || 52 constat-fit] fit *Pa* | ex g in c *Pa* | quod-figura *om. Pa* | figura] hic inferius *add. F* || *fig. om. Pa* | *fig. 6-7 VIa* constat ex III specie dyatessaron et tertia dyapente – VIIIa constat ex prima dyatessaron... *F Pi* || *V possède un autre diagramme (voir ci-dessous, annexe I)*

<VI>

¹ Viso ordine de gravibus ad acutas intensarum notatoque quomodo ex speciebus dyatesseron et dyapente componantur, restat nunc inquirendum qualiter a se invicem generentur. ² Est enim earum quedam perplexa concatenatio et reciproca et quodam modo mira in generatis generantibusque speciebus implicitaque reflectio. ³ Quarta itaque species dyapason generat primam speciem dyapason vel per dyatesseron inferius vel per dyapente superius. ⁴ Similiter autem prima species generat quintam vel per dyatesseron inferius vel dyapente superius. ⁵ Simili ratione quinta generat secundam. ⁶ Secunda autem species dyapason sextam speciem per hanc rationem generare non potest quoniam tritonus cum duobus semitoniis hoc perturbat. ⁷ ⁺ Generaliter autem rationem in sequentibus. ⁸ Sexta generat tertiam ratione qua diximus supra, tertia septimam, septima quartam, ut docet figura.



- A - Prima species dyapason generata a 4^a et generans 5^{am} - a
 - B - Secunda species dyapason generata a 5^a et generans 6^{am} - b
 - C - Tertia species dyapason generata a 6^a et generans 7^{am} - c
 - D - Quarta species dyapason generata a septima et generans primam - d
 - E - Quinta species dyapason generata a prima et generans secundam - e
 - F - Sexta species dyapason generata a secunda et generans tertiam - f
 - a - Prima species dyapason generata a 4^a - a
 - b - Secunda species dyapason generata a quinta - b
 - c - Tertia species dyapason generata a sexta - c
 - d - Quarta species dyapason generata a septima - d
- A t B s C t D t E s F t G t a t b s c t d t e s f t g t a t b s c t d
- s c t d

⁹ Querendum in suprascripta figura quoniam cum non sint nisi septem species diapason, cur undecim circuli demonstrantur. ¹⁰ Ad quod ita respondendum est : septem plane sunt species diapason, que per diapente et per diatesseron a se invicem generantur, quarum generatio nota ad litteras tantum terminales cognoscendas, scienti magnam vim et utilitatem conferre cognoscitur. ¹¹ Excipitur tamen ab hac generatione diapason sexta species, que tritono impediante a secunda hac generatione generari non potest. ¹² Tres igitur primi circuli inferiores tres primas species diapason ostendunt ; quatuor uero superioribus circulis relique quatuor species designantur. ¹³ Quarta itaque species, que per primum superiorem circulum ostenditur, primam speciem generat, que per primum inferiorem circulum

designatur. Quot enim litteris primus superior circulus, qui quartam speciem signat, per primum inferiorem circulum, per quem prima species assignatur, anticipatur in capite, tot litteris primus inferior a primo superiori circulo superatur in fine. ¹⁴ Similiter autem de ceteris speciebus et circulis ratio se habebit. ¹⁵ Quatuor autem ultimi circuli inferiores nil aliud signant quam primas quatuor species, quas primi inferiores tres circuli cum primo circulo superiori insinuant. ¹⁶ Sed hoc tantum interest, quod quatuor species prime per tres primos inferiores circulos et primum circulum superiorem signate generant et generantur. ¹⁷ Quatuor vero ultime species, que per ultimos circulos inferiores quatuor sunt notate, non generant sed generantur. ¹⁸ Non tamen aliam vim habent quam prime, sed ob aliam causam sunt ita disposite. ¹⁹ Hec est autem causa : monstratur in suprascripta figura quomodo graves acutis per duplarem consonantiam respondeant, et quomodo superacutis acute per duplarem nichilominus consonent euphoniā. ²⁰

²¹ *De gama*

²² Hic autem queri potest cur gama in dispositione specierum non apponatur, cum G gravi per duplarem proportionem respondeatur. Cui questioni sic obviatur.

²³ Potest gama quidem per duplarem consonantiam respondere G gravi. Sed quia non est de naturali compositione specierum, idcirco non apponitur in dispositione litterarum. Si enim apponeretur, iam non septem tantum sed octo essent species dyapason, quod omnes libri musice artis refellunt, qui septem species secundum naturalem compotum litterarum septem esse diffiniunt. ²⁴ Potest igitur gama G gravi dupliciter consonare, sed numerum specierum non potest demere vel augere.

²⁵ Quoniam igitur suprascripta figura ad ostendendam specierum generationem, que per dyatesson et diapente fit, plene non sufficit, <quia> excipitur ab hac lege sexta species, que tritono impediēte generari non potest, +non diapente superius nec <diatesson> perditur inferius+, ²⁶ oportet ut aliam figuram componamus per quam suprascriptam specierum dyapason generationem melius ostendamus, licet enim suprascripta figura non parum sit necessaria, quoniam generatas et generantes et generatas tantum nec generantes species distinguit, earum tamen generatio per illam non prevalet sufficienter ostendi. ²⁷ Quam ut lucidius ostendamus, ad necessariorem figuram componendam festinemus. ²⁸ Sed, ut hoc competentius agamus, quot sunt maneries cantuum primitus exprimamus.

B F Pa Pi V

1 viso de gravibus (gravium *V*) ordine *FV* | intensarum *om. FV* | nunc inquirendum] restat nunc videre *Pa* || **2** earum] illarum *F* | quodam] quadam *F* | generatis] generantis *V* | implicita *V* | reflectio] refert reflectio *ante corr. B* || **3** dyatesson] diapente *ante corr. Pi* diapente *V* | per² *om. FBPa* | dyapente] diatesson pente *Pa* || **4** per *om. F* | vel²] per *add. Pa* || **5** secundum *B* || **6** sextam] generat sextam *FV* | generare] sed generare *V* || **8** qua *om. Pa* | diximus supra] supra diximus *B Pi* | qua-supra] supradicta *Pa* | docet figura] patet in figura *Pa* | figura] hic a latere *add. F* hic inferius *add. V* || **9** querendum] est *add. Pa* | in suprascripta] in scripta *FV* in hac *Pa* | nisi *om. B Pi* (sint septem *ante corr. F*) || **10** ita] sic *Pa* | per² *om. V* | cantuum] canticum *B F Pi* | scienti] sicuti *B* | utilitatem] perferre *add. F* || **11** que] qui *B Pi* || **12** tres] *om. Pa* | primas] prime *B* | superioribus-designantur] superiores circuli reliquas quatuor species designant *Pa* || **13** inferiorem circulum] superiorem circulum *B* circulum inferiorem *FV* | quot] quod *F* | litteris] litteras *B F Pi* | qui] per *add. F* || **14** similiter] sinister *B F Pi Pa* || **15** signant] significant *V* | habebit] habet *V* || **16** tantum *om. Pi* | signate] figurate *F Pi* || **19** suprascripta] infrascripta *FV* || **20** euphoniā] et he est figura *add. FV* || **21** de hac littera Γ *Pa*

| *om. V* || 22 hic autem] sed *V* | autem] queritur seu *add. F* | respondeatur] respondere posse videatur *FPaPiV* || 23 per duplarem quidem *F* | libri] auctores *Pa* | naturalem-esse] naturalem esse *F* | naturalem compotum litterarum septem litterarum esse *BPaPi* | naturalem compositionem litterarum VII litterarum esse (... compositionem VII... *post corr.*) *V* || 24 specierum *om. V* | vel] nec *Pa* || 25 suprascripta] hec presens *F* | non plene non *Pa* | non diapente] nam diapente *V* || 26 tamen] tantum *V* || 27-28 *om. V* || 28 sunt] sint *Pa* | cantum *B*

<VII>

¹ *Quot sunt manerie cantuum*

² Quatuor sunt maneries, que apud Grecos <propriis> nominibus nuncupantur. Prima enim vocatur protus, secunda deutherus, tertia tritus, quarta tetrardus. ³ Protus autem dicitur primus, deuterus secundus, tritus tertius, quartus tetrardus.

⁴ *Quot vel qui continentur toni sub unaquaque maneria*

⁵ Sub prima maneria continentur duo modi vel toni, scilicet et primus et secundus, sub secunda duo, scilicet et tertius et quartus, sub tertia duo, scilicet et quintus et sextus, sub quarta duo, scilicet et septimus et octavus.

⁶ Sub prima ergo maneria continetur protus autentus et plagalis eius. ⁷ Protus autentus dicitur quasi auctoralis et primus, plagalis vero, qui de regione autenti est. Terminatur enim in eisdem litteris in quibus et autentus sue manerie. ⁸ Sub secunda continetur deutherus autentus et plagalis eius, sub tertia tritus autentus et plagalis eius, sub quarta duo, scilicet tetrardus autentus et plagalis eius.

⁹ *Quot vel que sunt littere finales*

¹⁰ Prima igitur maneria duas habet finales litteras, scilicet .D. et .a., secunda duas, scilicet .E. et .h., tertia duas, scilicet .F. et .c., quarta unam solam, scilicet .G., ¹¹ ut pateat. Igitur, quia septem finales littere ex septem speciebus diapason oriuntur, in quibus omnes cantus, qui per musicam notari possunt, habeant terminari, sequenti figura per specierum generationem poterit comprehendi :

| | | | | | | | | |
|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Quarta | D | E | F | G | a | b | c | d |
| Prima | A | B | C | D | E | F | G | a |
| Quinta | E | F | G | a | b | c | d | e |
| Secunda | B | C | D | E | F | G | a | b |
| Sexta | F | G | a | b | c | d | e | f |
| Tertia | C | D | E | F | G | a | b | c |
| Septima | G | a | b | c | d | e | f | g |
| Quarta | D | E | F | G | a | b | c | d |

^{a2} Si quis queris quid sibi velint octo isti ordines litterarum, dispositionem specierum dyapason esse secundum quod generant et generantur intelligas.

¹³ Et ut septem litteras finales esse cognoscas, per hanc formulam tibi patenter manifestatur. ¹⁴ Per primum itaque dispositarum litterarum ordinem, qui a D incipit et in d finitur, quarta species dyapason denotatur. ¹⁵ Quarta vero species dyapason primam speciem generat, que per secundum litterarum ordinem exprimitur. ¹⁶ Quot enim litteris prima species, que per secundum litterarum ordinem exprimitur, a quarta, que per primum ordinem denotatur, anticipatur in capite, tot litteris quarta species a prima superatur in fine. ¹⁷ Simili ratione prima species, que per secundum litterarum ordinem designatur, quintam speciem generat, que per tertii ordinis lineam significatur. ¹⁸ Eadem ratione quinta generat secundam, que per quartam

lineam notificatur, secunda sextam, que per quintam lineam accipitur, sexta tertiam, que per sextam lineam demonstratur, tertia septimam per septimam lineam patefactam, septima quartam per primam et ultimam lineam denotatam. ¹⁹Quarta species, que primam generat et ultima generatur, in ordine litterarum dupliciter adaptatur.

²⁰Sic plane facias, vertas quatuor ultimas litteras prime linee ante tres primas ipsius linee et habebis secundam lineam, per quam prima dyapason species demonstratur, ²¹ prima et ultima [linea] littera linee pro una computata. Prima enim et ultima littera uniuscuiusque linee pro una debet computari. ²²Vertas similiter ceterarum litterarum quatuor ultimas litteras ante tres primas, primis non computatis, et sic unam ab altera generabis. ²³Patet igitur omni noscenti et ab hac generatione rationem querenti, quoniam ex suprascriptis dyapason speciebus generatis et generantibus septem finales procreantur, in quibus secundum rationem uniuscuiusque toni cantus omnes, tam plagales quam autentis, bene et naturaliter terminentur.

²⁴*De finalibus litteris que in septem speciebus dyapason reperiuntur.*

²⁵Prima itaque finalis littera .D. cognoscitur, que prima in quarta specie reperitur. ²⁶Secundam finalem litteram a acutum scias esse, quam in prima specie dyapason primam secundum generationem poteris invenire. ²⁷Tertia vero littera finalis est .E., que prima in quinta specie cognoscitur esse. ²⁸Quarta autem finalis .B., que prima invenitur in secunda specie. ²⁹Quintam vero finalem .F. esse cognoscas, que in sexta specie cognoscitur littera prima. ³⁰Sexta autem finalis est .C. littera in tertia specie posita prima. ³¹.G. vero finalis est septima, in septima specie prima numerata. ³²Patet ergo que sunt septem finales littere secundum generationem specierum septem disposite. ³³Prima ergo finalis littera in specie quarta, secunda in prima, tertia in quinta, quarta in secunda, quinta in sexta, sexta in tertia, septima etiam littera reperitur in specie septima.

³⁴*Que littere debent esse finales, que non.*

³⁵Sciendum est plane quod .A. grave non debet esse finalis, que licet autentum valeat terminare, plagalem tamen non potest recipere. ³⁶Similiter .B. et .C. grave littere finales esse non debent, que licet autentum terminent, plagalem tamen terminare non prevalent. ³⁷Unde et in loco harum trium gravium litterarum tres apponimus acutarum a et b et v, que eandem naturam et vim tonorum et semitoniorum, quam habent graves, super se cognoscuntur habere. ³⁸Sciendum est ergo quod nec infra .D. grave, nec supra .c. acutum aliqua debet esse finalis littera, quoniam nulla littera a .D. plenum descensum potest habere plagalium, nec aliqua littera a .c. acuto superius plenum ascensum habere prevalet autentorum. ³⁹Littera igitur nulla debet esse finalis in qua non prevalet autentus et plagalis terminari.

2-3 D-B 261, f. 32v || 6-8 (... et plagalis eius) *ibid.*, f. 32v-33r || 23-24 (... terminari) *ibid.*, f. 33r || 38-39 *ibid.*, f. 33r

B F Pa Pi V

1 maneries Pa | cantuum] tantum Pi | quot-cantuum om. V || 2 nuncunpatur B || 3 secunda V | tetradus quartus FPaV | quarta V || 4 quot toni continentur sub qualibet manerie Pa | unaquoque] una quoque FPi | maneria] memoria ante corr. F | quot-maneria om. V || 5 manerie Pa | scilicet et¹⁻⁴] scilicet Pa | quarta] similiter add. Pa || 6 manerie Pa | continentur FPaV | qui] que BF | de] e V | autentis] autentis F om. V | maneriei Pa || 7 ... litteris in quibus desinit Pi || 8 duo] similiter add. Pa | scilicet om. BF || 9 quot] sunt add. FV | et] vel Pa | quot-

finales *om. V* || **10** maneries *FPaV* | E] A B | G] G ut *F* || **11** ut] <>t *B om. FV* | omnes] omnibus *BFV* | terminari] ut *add. FV* | sequenti] hac presenti *Pa* | comprehendi] et hec est figura *add. FV* || *om. Pa* || **12** si queris] si autem queras *Pa* | isti octo *Pa* | dispositione *BFPa* || **13** per-tibi *om. V* | patenter *om. Pa* | manifestabitur *Pa* || **15** species vero *F* || **16** litteris] litteras *BFPa* | species] dyapason *add. ante corr. B* || **19** primam] per primam *B* || **20** facias] perfacias *B* | prima] linea *add FV* || **21** computata] computantur *FV* | littera] linea littera *ante corr. Pa* littere *V* || **23** igitur] ergo *Pa* | procreantur] littere *add. FV* | terminantur *FV* || **24 om. V** || **28** finalis] littera *add. FV* est *add. Pa* || **29** quinta *B* || **30** posita] apposita *FV* posita *ante corr. Pa* || **32** sint *FV* | littere finales *Pa* || **33** etiam littera *om. V* || **34 marg. Pa om. V** || **35** est] sane *add. FV* | recipere] recepere *V* || **36 B**] grave *add. Pa* || **37** et¹] ergo *FV* | litterarum gravium *FV* | acutarum] scilicet *add. Pa* | et² *om. Pa* | vim et naturam *FV* | semitonorum *V* || **38 D**²] *BPa* | descensum] decensum *B* | ascensum] acensum *B* | accensum *Pa*

<VIII>

¹ *De diversitatibus cantuum*

² Hucusque de speciebus diapason quot sint, quot ordines disponantur, et quomodo a se invicem generentur, qualiter ex illis septem littere cantuum terminative progrediantur, diximus. Nunc ad cantum faciendum doctrinam facere studeamus. ³ Quisquis igitur cantum facturus es, diversitates cantuum attende, ut scias qualem cuiusque modi cantum faciendum aggrediaris. ⁴ Sunt enim, ut diximus, quatuor manerie cantuum, que per octo modos divide omnes cantus tam regulares quam irregulares preter falsos recipiunt et includunt. Falsos enim non terminant sed excludunt.

⁵ *Quid est cantus regularis*

⁶ Regularis autem cantus est, qui litterarum metas altrinsecus positas, bene compositus, non excedens quisque suo modo bene consonans, non per compositionem reclamans, nec nimium ascendit superius nec nimium descendit inferius, sed sua proprietate contentus et infra proprias litteras progrediens bene et congrue in litteris finalibus sue manerie terminatur.

⁷ *Quid irregulares.*

⁸ Irregularis vero est, qui proprias metas conservans sed male et inordinate compositus, et suo modo dissonans partim autentus est, partim plagalis, et licet in finali alicuius manerie terminetur, nullius tamen toni plusquam debet elevatus vel depositus esse iudicatur.

⁹ *Qui falsi.*

¹⁰ Falsus autem ille est, qui nullam regulam servans, sed per regionem dissonae compositionis progrediens et naturalem musice ordinem non sequens, in musica notari non potest.

⁶ *D-B* 261, f. 32v

B F Pa Pi V

1 *om. V* || **2** quot ordines] quo ordine *Pa* | generantur *V* | terminative cantuum *V* | ad cantum faciendum] de cantibus faciendis *Pa* || **4** maneries *Pa* [enim] vero *Pa* || **5 om. V** || **6** autem *om. Pa* | positas] positus *Pa* | compositus] compositas *B* | quisque] quisquis *F* quique *V* | litteras proprias *Pa* | maneriei *Pa* || **7** quid] qui *F* | quid irregulares] quid sit cantus irregularis *Pa* | quid irregulares *om. V* || **8** vero] cantus *add. Pa* | metas] metans *V* | partim] et partim *Pa* | maneriei *Pa* || **9 om. V** | quid sit cantus falsus *Pa* || **10** ille est] cantus est ille *Pa*

<IX>

¹ *De maneriis cantuum.*

² Sub prima, ut dictum est, maneria continentur duo modi vel toni, scilicet, primus et secundus, sub secunda tertius et quartus, sub tertia quintus et sextus, sub quarta septimus et octavus. ³ Prima maneria duas habet finales litteras .D. et .A., secunda duas .E. et .B., tertia duas .F. et .C., quarta unam,

scilicet .G. ⁴Primus et secundus tonus terminantur in .D. vel in .A., tertius et quartus in .E. vel in .B., quintus et sextus in .F. vel in .C., septimus et octavus in .G.

⁵*De octo tonis quantum a fine possunt ascendere vel descendere*

⁶Primus tonus, qui autentus protus dicitur, potest ascendere usque ad nonam litteram a finali et descendere unam sub finali, ut plenum dyapason metis altrinsecus positus, per quas non discurrat sed tantummodo tangat, includat, et ut decem vocum modulatione formetur.

⁷Secundus autem tonus, qui dicitur plaga prothi, potest usque ad sextam a finali ascendere, sed ultra non debet procedere, et usque ad quintam sub finali descendere, et in eisdem litteris in quibus terminatur et primus finem deponere. ⁸Primus tamen tonus terminatur in initialibus, secundus in mediaticibus. ⁹Vide igitur quod quantum primus tonus secundum superat in elevatione, tantum secundus superat primum in depositione.

¹⁰Tertius similiter tonus, ut primus, potest ascendere usque ad nonam litteram a finali et unam vocem descendere sub finali. ¹¹Quartus nichilominus tonus, ut secundus, potest usque ad sextam a finali ascendere et usque ad quintam descendere sub finali. ¹²Simili ratione vero quintus et septimus elevantur et deponuntur qua ratione primus et tertius. ¹³Eadem autem ratione ascendunt et descendunt sextus et octavus tonus, qua ratione secundus et quartus.

¹⁴Primus itaque, tertius, quintus et septimus tonus autentici vocantur. Secundus et quartus, sextus et octavus tonus plagales dicuntur. ¹⁵Autentici vero in initialibus, plagales autem in mediaticibus terminantur. ¹⁶Quantum igitur plagales ab autentis superantur in elevatione, tantum autentici a plagalibus superantur in depositione. ¹⁷Sed, ut melius elevationem autentorum et depositionem plagalium notam habeas, in sequenti <figura> dispositione litterarum secundum generationem specierum dyapason positarum cognoscere poteris.

¹⁸

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C | | | | D | E | F | G | a | b | c | d | e |
| Γ | A | B | C | D | E | F | G | a | | | | b |
| G | | | | a | b | c | d | e | f | g | a | b |
| D | E | F | G | a | b | c | d | e | | | | f |
| D | | | | E | F | G | a | b | c | d | e | f |
| A | B | C | D | E | F | G | a | b | | | | c |
| a | | | | | c | d | e | f | g | a | b | c |
| E | F | G | a | b | c | d | e | f | | | | g |
| E | | | | F | G | a | b | c | d | e | f | g |
| B | C | D | E | F | G | a | b | c | | | | d |
| b | | | | c | d | e | f | g | a | b | c | d |
| F | G | a | b | c | d | e | f | g | e | f | g | a |
| F | | | | G | a | b | c | d | | | | a |
| C | D | E | F | G | a | b | c | d | | | | e |

Exemplum argumenti.

¹⁹In hac igitur dispositione litterarum potes agnoscere quantum quisque tonus potest ascendere vel descendere. Vides enim primi toni in prima et tertia serie, et secundi in secunda et quarta serie litterarum ascensum et descensum. ²⁰Vides etiam illum in initialibus, istum in mediaticibus finem deponere. ²¹Agnoscis in quinta <et septima> serie tertii toni, et in sexta et octava serie quarti toni elevationem et depositionem. ²²Agnoscis istius finem in mediaticibus, illius vero in initialibus litteris deponendum. ²³Videas similiter in nona et in undecima serie quantum quintus tonus, et in decima et in duodecima quantum sextus tonus possit ascendere vel descendere, et quod iste in mediaticibus, ille vero in initialibus terminetur. ²⁴Attendas nichilominus in tertiadecima serie quantum septimus tonus et in quartadecima serie quantum octavus tonus progrediatur vel ascendendo superius vel descendendo inferius, et quia ille in initiali, iste vero in mediatrici. ²⁵Non te moveat cum dico in initiales, mediatrices aut finales autentorum sive plagalium, quia prime littere in uno circumcluse a .C. in .C. protendentes, que sunt in ordine inferius tenso a prima serie usque ad ultimam, et littere ille in uno circumcluse, que sunt in ultimo ordine tenso a prima linea usque ad ultimam, que etiam ab .e. incipit et in .e. finitur, non sunt initiales aut finales, sed mete cantuum altrinsecus posite, ad quas usque cantus potest ascendere vel descendere. ²⁶Medius autem ordo litterarum in uno inclusarum, qui a .D. inferius tensus in .G. finitur initiales et mediatrices in se continet. Que enim mediatrix est in serie secunda in prima est initialis, et que in tertia serie est initialis in quarta serie est mediatrix. ²⁷Initiales autem finales sunt autentorum, mediatrices finales plagalium. Vides enim de singulis tonis quantum debeant ascendere vel descendere, et in quibus litteris initialibus aut mediaticibus debeant finem deponere. ²⁸Itaque cantuum omnium ratio simili docetur compendio. ²⁹Viso de ascensu et descensu et fine faciendo tonorum, de principiis et proprietatibus eorum videamus.

6 D-B 261, f. 33r

B F Pa Pi V

1 maneriebus Pa | de-cantuum om. V || **2** sub] <i>n B | manerie Pa | vel] seu Pa || **3** maneries] FPaV | duas-litteras] habet duas litteras finales scilicet Pa | quarta] quinta Pa || **4** tonus¹ om. Pa | quartus] tonus terminantur add. Pa | octavus]terminantur add. B || **5** fine] fini BFV | de-descendere om. V || **6** dicitur] seu autenticus primus add. Pa | et¹ om. BF || **7** plaga] plagha F plagalis V | ad¹ om. V | ultra non ultra sed ultra non F || **8** secundus] vero add. Pa || **9** vide] unde Pa || **11** nichilominus om. Pa || **12** ratione vero] vero ratione FV | septimus] sextus a.c. V | ratione² om. V || **13** sextus vero et octavus tonus ascendunt et descendunt tantum quantum secundus et quartus et eadem ratione Pa || **14** autenti] autenticis Pa | et quartus] vero quartus Pa || **15** autenti vero] autenticis enim Pa | mediaticibus] mediocribus F || **16** autenticis] autenticis Pa | autenti] autenticis Pa || **17** autentorum] autenticorum Pa | in] om BFPa | sequenti] presenti Pa | poteris] exemplum figure et argumenti add. F sequitur figura tonorum add. V || **19** agnoscere] cognoscere Pa || **21** et octava] et in octava FPaV || **22** undecima] decima a.c. V || **23** decima] undecima Pa | quod iste] que ista BF || **24** serie om. V || **25** dico initiales a.c. F | autentorum sive] autenticorum seu Pa | quia] qui BF que Pa | protendentes] procedentes FV | ille in uno] illo in uno BF in illo uno V | ab E incipit] ab incipit a.c. V | usque cantus] usque usque cantus a.c. V || **26** qui a D] quia D BFPa | enim] cum B | est¹ om. V | in quarta] et quarta B || **27** autentorum] autenticorum Pa | mediatrices] vero sunt add. Pa | vel] et Pa | et in quibus] et quibus in quibus BFV | aut] vel FV at Pa | debeant²] debeat BFV || **29** tonorum] nunc add. Pa

<X>

¹ *De principiis cantuum et seculorum*

² Nullus cantus debet inchoare supra litteram illam in qua suum seculorum habet incipere. Infra autem vel in eadem littera sive in finali vel sub finali debet habere principium, prout ratio dictaverit. ³ Primi vero toni incipit in quinta a finali seculorum, secundi in tertia, tertii in sexta, quarti in quarta, in quinta quinti, in tertia sexti, in quinta septimi, octavi in quarta debet incipere.

⁴ *Quomodo cantus debet componi.*

⁵ Quisquis igitur cantum facturus es, proprietates tonorum et semitoniorum attendas et ita cantum cures componere, ut sui modi proprietatem valeat retinere. Sic enim debet cantus omnis componi, ut sui modi proprietatem retinens et certitudinem rationis admittens, alterius non valeat iudicari. ⁶ Nam ubi certitudinis ratio vacillat, de veritate discretio titubans in iudicio caligat. Ut ergo de cantu quem facturus es, non titubet ratio, si primi modi cantum vis facere, facias eum frequenter ad quintam ascendere, sub finali vocem unam descendere. ⁷ Proprium est primi modi supra quintam semitonium et sub finali tonum habere, frequenter autem et hylariter ad quintam ascendere, in .D. vel in .a. finem tandem deponere.

⁸ Si secundi toni cantum vis facere, facias <eum> circa finalem gravari et ad quintam ponderose ascendere, statim infra se recollige<re>, duas voces ad minus sub finali descendere, in .D. vel in .a. finem facere, et sic alterius modi non poterit veraciter iudicari.

⁹ Si tertii modi cantum componere cupis, hylariter facias eum ad sextam ascendere, supra sextam et sub finali tonum vel semel habere vel per duos tonos et semitonium ad finalem descendere, in .E ; vel in .h. tandem terminare.

¹⁰ Si quarti modi cantum facere exoptas, per semitonium et duos tonos ad quartam vel semel ascendere facias, et duas voces ad minus a finali deponas, in .E. vel in .h. tandem terminare facias, et sic cantum quarti modi naturalem te fecisse cognoscas.

¹¹ Si quinti toni cantum facere volueris, per semitonium vel semel deponas a finali, et postquam ei supra quintam tonum dederis, cantum quinti modi ¹² si bene respexeris te fecisse dubitare non poteris, si tamen in .F. vel in .c. terminare feceris.

¹³ Si sexti toni cantum faciendum aggrediaris, per duos tonos et semitonium ad quartam sepius elevas, et semitonium et tonum a finali vel semel deponas, finem tandem ei in .F. vel in .c. tribuas.

¹⁴ Si septimi toni cantum componere disposuisti, super quintam a finali et sub finali tonum ei attribuas, et hoc tandem observes, ut in .G. finem deponat.

¹⁵ Si cantum octavi cupis componere toni, per duos tonos et semitonium ad quartam vel per tertiam speciem dyatesson facias ascendere, et per tonum et semitonium a finali descendere, in .G. tandem terminare.

¹⁶ Hec autem memoriter teneas, quod primus, tertius, quintus et septimus tonus, qui autentici dicuntur, circa quintam debent morari et ad eam hylariter sepius ascendere. ¹⁷ Secundus vero, quartus et sextus, necnon octavus, qui plagales vocantur, circa quartam et circa finalem debent gravari, et ad quintam raro ascendere. ¹⁸ Illi vero in initialibus, isti vero in mediatricibus terminantur.

²⁰ Ad argumentum itaque eorum que diximus, firmiter comprobendam figuram componemus decacordam, que distinctiones maneriarum secundum initiales et secundum mediatrices litteras cantuum terminales, et que sit autentorum et plagalium elevatio et depositio luce tibi clarius demonstrabit. ²¹ Hanc igitur, si diligenter qua ratione disposita sit, inspexeris, et vim et utilitatem illius bene et sagaciter notaveris, in ea quodam modo quiddam tibi divinum elucebit. ²² Miro enim quodam modo composita et ad cantum cuiusvis toni naturaliter faciendum pernimum utilis, ut subiecta demonstrat figura, in brevi quam plurima comprehendit.

| | | | | | | | | | | |
|-----------------|----------------------|----------|----------|----------------------|---|---|---|----------|---------------------|--|
| | _____ <i>e</i> _____ | | | _____ <i>f</i> _____ | | | | | | |
| | <i>a</i> | <i>b</i> | <i>c</i> | - | | | | <i>d</i> | <i>g</i> | |
| | _____ <i>l</i> _____ | | | | | | | | | |
| | | | <i>k</i> | _____ <i>h</i> _____ | | | | | | |
| Prima maneria | C | D | G | a | b | c | d | e | <Quarta> maneria | |
| Prima maneria | Γ | A | D | E | F | G | a | b | Prima maneria | |
| Secunda maneria | D | E | a | b | c | d | e | f | | |
| Secunda maneria | A | b | E | F | G | a | b | d | Secunda maneria | |
| Tertia maneria | E | F | b | c | d | e | f | g | | |
| Tertia maneria | b | C | F | G | a | b | c | d | Tertia maneria | |
| Quarta maneria | F | G | c | d | e | f | g | a | | |

- e.* Depositio autentorum - *f.* Elevatio autentorum
a. Metae inferiores - *b.* Initiales autentorum - *c.* Finales plagalium - *d.* Metae superiores
l. Depositio plagalium - *h.* Elevatio plagalium
k. Mediatrices
m. distinctio maneriarum secundum initiales - *g.* distinctio maneriarum secundum mediatrices

²³ *Utilis est ista figura que omnis cantus componere docet. Expositio figure.*

²⁴ Superioris figure utilitas talis est : docet enim quantum tonus elevetur vel deponatur et ubi finiatur. ²⁵ Descripta est in ea primitus distinctio maneriarum secundum initiales, ad ultimum distinctio maneriarum secundum mediatrices. ^{25bis} In primo circulo superiori depositio autentorum, in secundo superiori circulo autentorum elevatio designatur. Per primum inferiorem circulum depositio plagalium, et per secundum inferiorem circulum elevatio demonstratur. ²⁶ Demonstratur nichilominus que sunt littere initiales, que mediatrices. ²⁷ Initiales autem dico finales autentorum, mediatrices finales plagalium. ²⁸ Monstrantur etiam ibi mete inferiores et mete superiores et mete ad quas usque possunt cantus ascendere vel descendere. ²⁹ Perfecta ergo est hec figura, que omnia ad cantum faciendum naturaliter, que sunt necessaria, in se continet.

B F Pa Pi V

1 *om. V* || 2 inchoare] inchoari *FPaV* | infra autem] sed infra *Pa* || 3 in tertia] in fa i. in tertia *Pa* [in quinta-septimi] quinti in quinta sexti in tertia septimi in quinta *Pa* | incipere] littera *add. FPaV* || 4 *om. V* | debent *BPa* || 5 quisquis] quisque *FV* | cantuum¹⁺² *F* | es] est *Pa* | semitonorum *V* | attendat *Pa* | cures] cures *Pa* cures cures *V* | non *om. B* || 6 descendere] discendere *V* || 7 hilariter] *V* | ascendere] et *add. Pa* || 8 si] autem *add. Pa* || 9 modi] seu toni *add. Pa* | ascendere] descendere *ante corr. V* | sextam²] finalem *Pa* || 10 modi] toni *Pa* | cantum *om. F* | quarti modi cantum *Pa* || 11 si] sed *B* || 13 semitonium] semel *F* | semel vel *V* || 14 attribuas] tribuas *V* || 15 facias] facias *add. Pa* | in] et in *Pa* || 16 eam] quartus *add. F* || 17 et sextus-octavus] sextus et octavus *Pa* | necnon] et *add. FB* | quartam] debent morari *add. Pa* || 18 vero] enim *Pa* || 20 de argumentis *tit.F* | manerierum *Pa* | et plagalium] ac plagalium *Pa* | depositio] dispositio depositio *ante corr. B* || 21 quodammodo quiddam] quod ad modo (?) quidam *B* | quiddam] quoddam *V* | divinum tibi *V* || 22 modo] ordine *add. Pa* | cuiusvis] eius cuiusvis *FV* | utilis] utiles *a.c. F* | comprehendit] comprehendat. Figura que omnes cantus componit ex alia parte monstratur *B* comprehendens *V* || 23 omnis] omnes *Pa* | utilis-figure *om. V* || 25 manerierum¹⁺² *Pa* | initiales-secundum *om. B* || 25bis autentorum¹] autenticorum *Pa* || 27 autentorum-finales *om. BFPa* || 28 ad quas usque] usque quas *Pa* | usque *om. V* | possunt] possint *Pa*

<XI>

¹ *De compositionibus cantuum secundum premonstratam figuram.*

² Nota igitur in hac figura, septem species dyapason secundum quod generant et generantur per septem ordines litterarum esse dispositas. ³ Itaque si cantum primi toni vis facere, accipe huius figure primam vel secundam lineam litterarum secundum initiales, et dato cantui principio secundum quod supra docuimus, perambula canendo vel notando a meta inferiori usque ad metam superiorem quocumque volueris, tamen in initialibus, scilicet in .D. vel in .a., finem facias, et cantum primi toni fecisti.

⁴ Si secundi toni vis cantum componere, accipe huius figure secundam vel tertiam lineam secundum mediatrices, et dato ei principio secundum quod supra audisti, per totam lineam quam elegisti, cantando vel notando discurras, tamen in mediatricibus, scilicet in .D. vel in .a., cantum termines, et cantum secundi toni te naturaliter fecisse non dubites.

⁵ Si cantum tertii modi componere cupis, tertiam vel quartam huius figure lineam secundum initiales accipias, et a metis inferioribus usque ad metas superiores, prout libuerit, canendo vel notando perambules, tamen in initialibus, scilicet in .E. vel in .b., cantum tandem finire facias, et cantum tertii toni te fecisse cognoscas.

⁶ Si cantum quarti modi vis facere, accipe huius figure quartam vel quintam lineam secundum mediatrices, et dato ei principio perambula a metis inferioribus usque ad metas superiores quo volueris, cantando vel notando, tamen in mediatricibus, scilicet in .E. vel in .b., cantum finias, et quarti modi cantum fecisti.

⁷ Si cantum quinti toni componere cupis, huius figure secundum initiales quintam vel sextam lineam accipe, et secundum quod ⁺primum composuisti compone⁺, tamen in initialibus, scilicet in .F. vel in .c. facias terminare, et cantum quinti modi vel toni composuisti.

⁸ Si sexti modi facere cantum elegeris, predictae figure sextam aut septimam lineam secundum mediatrices accipias, et inceptum cantum secundum quod supra docuimus, cantando vel notando deducas a metis inferioribus usque ad metas superiores, tandem in mediatricibus in .F. vel in .c. terminetur, cantum sexti modi composuisti.

⁹ Si septimi toni optas cantum facere, septimam lineam secundum initiales accipe, et totam lineam prout volueris, cantando vel notando discure, in initiali, scilicet in .G., tandem finire facias, et cantum fecisti septimi modi.

¹⁰ Si octavi toni elegisti cantum facere, primam secundum mediatrices accipe lineam, et a meta inferiori usque ad superiorem metam si volueris, cantando vel notando discurre, tandem in mediatricibus, scilicet in .G., terminetur, scias te octavi toni cantum naturaliter composuisse.

¹¹ Vides ergo que cui modo linea queque secundum initiales aut mediatrices subserviat, ecce vides, ut estimo non solum vides sed bene etiam iam cognoscis, nisi maxima ingenii durezza tenearis, quomodo uniuscuiusque toni componere cantum bene et naturaliter valeas, si tamen proprietates tonorum, quas supra tibi notificavimus, memorie commendatas retineas. Quas, ut melius notas teneas et retentas custodias eas, tibi breviter recapitulabimus.

B F Pa Pi V

1 premonstratam] predictam *Pa* | De-figuram *om. V* || **3** itaque] quod *add. B* | in initialibus] initiales initialibus *F* | et cantum] et tunc cantum *Pa* | fecisti] habebis *Pa* || **4** elegisti] eligisti *Pa* | et cantum] et sic cantum *Pa* | naturaliter te *Pa* || **5** modi] toni | componere] ponere *BF* | a metis] metas *B* | vel in *b*] vel *b* *B* || **6** in *E*] *E V* | et quarti-fecisti] et sic cantum quarti toni habebis *Pa* || **7** secundum¹] secundam secundum *F* | scilicet *om. BPa* | et cantum] et sic cantum *Pa* | modi vel *om. Pa* | vel toni *om. B* | composuisti] habebis *Pa* || **8** modi-elegeris] toni cantum volueris componere *Pa* | supra quod *V* | docuimus] dicimus vel docuimus *B* | inferioribus] et inferioribus *FV* | tandem] tamen *Pa* | terminetur] termines *Pa* | cantum] et sic cantum *Pa* | composuisti] habebis *Pa* || **9** si-facere] si autem septimi toni cantum componere peroptas *Pa* | discure] tamen *add. Pa* | tandem] eum *Pa* | facias] faceas ? *F* | et cantum-modi] et sic cantum septimi toni habebis *Pa* | modi] toni *B* || **10** si] si vero *Pa* | elegisti cantum] cantum disposueris *Pa* | ad *om. V* | discurre] discurre ? *F* | tandem] tamen *Pa* | terminetur] et sic *add. Pa* | te] quod *V* | composuisse] composuisti *BV* || **11** vides²] videas *V* | vides³ *om. V* | iam *om. V* | supra tibi notificavimus] supradiximus *Pa*

<XII>

¹ *De proprietatibus tonorum*

² Proprium est itaque primi toni supra quintam semitonium et sub finali tonum habere. ³ Proprium est secundi toni usque ad quartam ad minus ascendere et a finali per tonum et semitonium descendere. ⁴ Tertii toni proprium est sub finali et supra sextam tonum habere. Utitur enim sexta pro quinta. ⁵ Quarti toni proprium est supra quartam tonum habere et a finali per duos tonos descendere. ⁶ Quinti toni proprium est a finali ad quintam per ditonum et semitonum hylariter ascendere et supra quintam tonum et sub finali semitonium habere. ⁷ Sexti toni proprium est per duos tonos et semitonium ad quartam ascendere et a finali per semitonium et tonum descendere. ⁸ Proprium est septimi toni supra quintam et sub finali tonum habere. ⁹ Proprium est octavi toni supra quartam tonum habere et a finali per tonum et semitonium descendere.

¹⁰ Iste denique proprietates ita singule sui toni sunt singulariter proprie, ut quicumque cantus harum proprietatum aliquam in se habuerit, alterius modi non valeat iudicari nec in alterius alicuius modi littera finali possit notari.

¹¹ Iste igitur proprietates ita cantoribus sunt necessarie, ut sine istis nec cantores periti nec notatores periti debeant iudicari, quoniam nec cantor scit cantum componere naturaliter, nec in sua propria finali littera notator cantum aliquem scit notare veraciter. ¹² De quibus quid referam quin de illis nec loqui debeant, ipsi mihi nauseam generant, quorum alterum video non

scientie sed vane glorie stolidum sectatorem ut laudetur aberrare, alterum autem intueor perituri lucri non veritatis cupidum amatorem ut remuneretur corrumpere. ¹³ Isti quippe, qui canendi scientiam non habentes et habere se simulantes facti sunt ceci duces cecorum, veritatis impugnatores et assertores falsitatis, infantum atque corruptores librorum, de quibus omnimodo decentius estimo reticere quam loqui. ¹⁴ Ad propositum igitur revertamur et si quid minus de doctrina cantum fatiendi diximus, sequentia prosequamur. ¹⁵ Vidisti superius de cantu cuiusque toni quomodo sit componendus, quantum elevandus vel deponendus, in qua tandem littera finiendus sit. Sed sciendum est, quia non omnis cantus tantum semper ascendit quantum potest ascendere, propterea enim proprietates tonorum necessarias tibi expressimus, quia sunt nonnulli cantus non ascendentes quantum naturaliter possent ascendere, qui, ut sui modi veraciter iudicentur, aliquam harum proprietatum in sua compositione necessarie debent habere. ¹⁶ Iam, ut oppinor, sufficienter docuimus qua ratione cantus uniuscuiusque toni sive autentus sive plagalis naturaliter possit componi et quomodo plagales ab autenticis rationabili iudicio valeant segregari.

B F Pa Pi V

1 *om. V* || **2** itaque] igitur *V* [primi toni] primi (? *sub ras.*) toni primi *V* | primi] primo *Pa* || **4** tonum habere *Pa* | utimur *Pa* || **5** est *om. Pa* | habere *om. FV* || **6** finali-habere] finali tonum (*del.*) habere semitonium *Pa* | semitonium¹] semitonum *B* || **8** septimi toni proprium est *F* septimi proprium est *V* || **9** octavi toni proprium est *FV* | toni] modi *B* || **10** in² *om. F* | finali] finalis *B* || **11** cantoribus] et notatoribus *add. Pa* | ita-sunt] cantoribus sunt ita *B* | istis] ipsis *Pa* | periti²] boni *Pa* | nec notatores periti *om. V* || **12** quid] *om. Pa* | quin] cum *FV* | debeant] debeam *V* | ipse *Pa* | vane] inanis *Pa* | aberrare] oberrare *V* | intueor] video *V* || **13** assertores] asservitores *FV* | falsitatis assertores *Pa* | corruptores atque *Pa* | reticerere] reticet *F* | faciendi] faciendum *F* || **15** cuiusque] cuiuscumque *Pa* | tandem] etiam *Pa* | sit finiendus *FPAV* | ascendit semper tantum *Pa* | modi] seu toni *add. Pa* | horum *B* | compositione] aliquem *add. F* | necessario *FV* || **16** ratione] canes *add. F* | autentus] autentici *Pa* | autenti *FV* | componi] componere *FV* | quomodo] quo *FV* | autenticis] autenticis *Pa* | rationabili] initionabili ?*B*

<XIII>

¹ *De b rotundo*

² Queri potest cur .b. rotundum in dispositione litterarum non sit appositum, cum primus tonus secundum predictas tonorum proprietates per illud supra quintam, cum in .D. gravi terminatur, debeat habere semitonium. ³ Questio tali ratione dirimitur.

⁴ Sciendum est plane, quod .b. rotundum in dispositione litterarum non debet per se lineam aut spatium occupare nec locum naturaliter habere, quia non est de compoto septem litterarum. ⁵ Si enim esset aliqua de septem, per duplarem consonantiam alicui gravium vel superacutarum responderet.

⁶ Gravibus quippe per duplarem respondere non potest consonantiam, quia ⁺ nimis esset semitonium⁺. Superacutis vero per dyapason nequaquam consonat, quia semitonium superhabundat. ⁷ Vocatur apud Grecos .b. rotundum *sinemenon*, hoc est accidens vel accidentale. Quod enim est accidentale non est proprium, et quod non est proprium non est naturale. ⁸

Inventum est autem .b. rotundum tritonum ad temperandum qui super *F* naturaliter invenitur. ⁹ Ubi enim cantus asperius sonat, .b. rotundum in loco *b* quadrati ad temperandum tritonum furtim interponitur, sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit statim debet auferri. ¹⁰ Igitur *b* rotundum, quia accidens est vel accidentale, et accidens potest adesse et abesse sine corruptione subiecti, ubi necessarium fuerit, apponatur. Quando autem

natura cantum receperit, auferatur. ¹¹ Illud denique memorie commendandum est, quod .b. rotundum non debet in musica per se lineam vel spatium obtinere naturaliter, quoniam ad hoc inventum fuit, ut in loco .h. quadrati ad temperandum tritonum, ubi cantus asperius sonare videbitur, furtim interponatur et accidentaliter.

¹² Hoc tandem de .b. rotundo dixisse sufficit. ¹³ Quoniam igitur naturam tandem cantum faciendi, deo auxiliante, plene docuimus, oportet ut ad doctrinam de discantu faciendi naturaliter componendam festinemus.

B F Pa Pi V

1 om. *V* || **2** rotundum] seu b molle *add. Pa* | D terminatur gravi *V* || **4** quod] quoniam *BFPaPiV* | rotundum] molle *Pa* | dispositione] harum *add FV* | compoto] compositione *FV* | computo *Pa* || **5** respondetur *FV* || **6** consonantiam respondere non posset *Pa* || **7** est¹⁺³ om. *F* | enim est] est enim *V* | non proprium est *FV* || **8** roduntum] molle *Pa* | ad temperandum tritonum *FPaV* || **9** rotundum] molle *Pa* | *h*] om. *F* | quadrati] quadri *Pa* || **10** rotundum] molle *Pa* | corruptione *BPa* || **11** denique] autem *F* | commendandum] commendatum *BV* | rotundum] molle *Pa* || **13** de discantu om. *B*

<XIV>

¹ *De discantu simplici*

² Discantus cantui debet esse contrarius, ⁺ non quia cum cantu debeat personare, sed in elevatione et depositione⁺. ³ Quando autem cantus elevatur, discantus debet deponi, et quando cantus deponitur, discantus, ut naturaliter fiat, econtrario debet elevari. ⁴ Quisquis igitur discantum bene et naturaliter cupis componere, consonantias, scilicet dyatesseron, dyapente et dyapason, ut pote omnino necessarias in promptu semper et bene notas studeas habere. Per has enim discantus omnis, qui naturaliter fit, componitur, et sine istis, ut vere discantus sit, nullomodo potest componi. ⁵ Discantus igitur suo cantui appropinquare nullomodo debet, nisi per unam harum consonantiarum, et quando cum cantu facit unisonum. ⁶ Aut enim per unam de istis, scilicet per dyatesseron aut per dyapente aut per dyapason, discantus cantui sonabit, aut unisonum cum cantu fecerit, aut discantus verus omnino non erit. ⁷ Et hoc etiam omni cura maximaque cautella cavendum est, ne discantus plures punctos habeat quam cantus, quia equali punctorum numero ambo debent incedere. ⁸ Sed si forte in fine clausule, in ultima aut in penultima dictionis sillaba, ut discantus pulcrior et facior habeatur et ab auscultantibus libentius audiatur, aliquos organi modulos volueris admiscere, licet facere, quamvis natura hoc non velit auferre. Alius enim discantus aliud organum esse cognoscitur. ⁹ Proinde cum deflorere finem clausule volueris, vide ne nimios modulos per nimium sepius discantui misceas, ne cum discantum facere putaveris, organum hedifices, et discantum destruas. ¹⁰ Discantus igitur in unisono, aut in quarta, id est dyatesseron, aut in quinta, id est dyapente, aut <in> duplari euphonia, <id est> diapason, debet incipere, et per aliquam harum consonantiarum aut per unisonum, suo semper cantui per unum quemcumque punctum et sillabam respondere, quod in subdito monstratur exemplo :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | G | G | a | F | D |
| d | d | c | a | c | d |

Sint lumbi

De duplici discantu.

¹¹ Vides qua ratione discantus cantui appropinquet. ¹² Vides nichilominus qua dulcedine consonantiarum consonent. ¹³ Sed quia iste discantus quodammodo simplex est et minoris subtilitatis, quia non est nisi unus discantus super unum cantum, alium duplicem componamus, qui in se compositione diversus nec dissonans, uni cantui per diversas consonantias dupliciter et naturaliter respondere possit, cuius exemplo et altiori subtilitate gravioris compositionis benivoli huius doctrine discipuli ad altiora scientie incrementa provehantur. ¹⁴ Exemplum :

| | | | | | |
|---|----------------|----------------|---|---|---|
| a | G | G | a | G | D |
| a | ⁺ c | d ⁺ | e | c | a |
| D | D | C | A | C | D |

Sint lumbi

¹⁵ Hic perspicue potes cognoscere vim et utilitatem consonantiarum, quomodo si naturaliter coniungantur, diversi cantus ex diversis vocibus vel litteris compositi simphoniam naturalem et quandam sonoritatis dulcedinem reddere faciunt. ¹⁶ Ecce quomodo, si vis et natura cuiuslibet artis attendatur, sagaciter inquiratur, memoriter retineatur, per incrementa subtilitatis ad altiora provehit utilitatis. ¹⁷ Ecce quomodo, si arti insistitur, per assiduitatem inquisitionis subtilioris animus humanus amplitudine quadam dillatatus de minimo scit multa colligere et superflua ad compendiosa reducere. ¹⁸ Omnis denique cantus sive discantus debet componi quatinus ad humanam vocem ut in superioribus possit attingi. ¹⁹ Hactenus de natura discantus, exemplis attestantibus quod diximus, ut credo, satis docuimus, iam ad naturam componendi organum et faciendi stilum et animum preparemus.

B F Pa Pi V

1 om. V || **2** cantui] cantu *F Pa* | non quia] quamvis *La Fage* || quia-debeat] qui cum (*del.*) cantu cum non debeat *Pa* | depositione] dispositione *B* || **3** ex contrario *FV* || **4** discantum] discantare *V* (*corr. ab alia manu in discantor*) | semper] seper *Pa* | omnis discantus *Pa* || **5** igitur om. V | sui *F* | nullomodo appropinquare *Pa* || **6** aut¹] autem *Pa* | fecerit] faciet *V* || **7** incidere *FV* || **8** auscultantibus] audientibus *Pa* | alius] aliud *FV* | aliud] enim *add. F* || **9** deflorare *V* | hedifices *B Pa* || **10** euphoniam *BF* | cantu *F* | quemcumque] quemque *V* | subdito] hoc *Pa* | exemplo] seu figura *add. Pa* || om. *FV* || **11** appropinquat *FV* || **13** discantus] cantus *V* | cantum] discantum *V* | provehantur] provehamur *F* || **14** exemplum] hic *add. F Pa V* || **15** hic] sic *V* | perspicue] prospicue *B* | potest *BV* | compositi] compositis *B F Pa V* || **16** et natura] om. *V* | utilitas *V* || **17** dillatatis *V* | minimis *V* | multa] magis *ante corr. V* | superflua] super *F* || **18** ut] et *B F Pa V* (ut *LF*) | provhat *F* || **19** iam ad] nunc vero ad *Pa* | naturam componendam organum faciendi *B F Pa*

<XV>

¹ *De organo*

² Ad organum itaque faciendum tria sunt necessaria, ut sciatur scilicet quomodo incipiatur, quo ordine progrediatur, qua ratione terminetur.

³ Necessarium est nichilominus organizatori, ut consonantias et notas in promptu habeat, quoniam sine istis organum nullomodo ab aliquo potest componi. ⁴ Sciendum est autem quod organum debet in aliqua consonantiarum aut in unisono, id est cum cantu, incipere. ⁵ Si vero cantus ascenderit, organizator debet organum modulando deponere. ⁶ Si vero

descenderit, e contrario contra cantum organum debet incedere. ⁷Organizator autem omnimodo caveat sive cantus ascendat sive descendat, ne organum a cantu sive superius sive inferius longius quam plenum dyapason deducat, quoniam si fecerit infra dyapason et dyapente aut bisdyapason, que sunt instrumentorum due consonantie ad quas vox humana vix aut nunquam pertingere sufficit, remanere non licebit. ⁸Si autem remanserit, male et inordinate compositum suo cantu dissonans organum erit. ⁹Proinde ita debet fieri, ut nec nimium extensum superius nec nimium depressum inferius humane vocis possibilitatem non excedat.

¹⁰Inter discantum vero et organum hoc interesse probatur, quod discantus equali punctorum numero cantui suo per aliquam semper consonantiarum respondet aut compositio facit unisonum. ¹¹Organum autem non equalitate punctorum, sed infinita multiplicitate ac mira quadam flexibilitate cantui suo concordat. In aliqua, ut dictum est, consonantiarum aut cum cantu debet incipere, et inde modulando vel lasciviendo, prout oportuerit et organizator voluerit, vel ascendere superius vel inferius descendere, tandem vero in dyapason aut cum cantu terminum ponere. ¹²Nullam etenim pausationem quam nos clausum vel clausulam vocitamus, nisi in diapason aut cum cantu debet facere, quod ut melius videatur sequenti organo demonstratur :

| | | | |
|-----|----|----|----|
| Be | ne | di | ca |
| mus | do | mi | no |

¹³Vide et cognosce in isto *Benedicamus* pausationum modum. Perpende etiam quomodo a discantu et cantu differat multiplicitate punctorum et quomodo volvendo, modulando et lasciviendo a cantu discedat cito, et cito iterum ad cantum relabatur. ¹⁴Nota igitur pausationes et respirationes quoniam aliam vim habent in organo [pausationes et respirationes].

¹⁵Pausationes autem dicimus moras illas, que vel cum cantu vel in dyapason ab organizatore fiunt causa requiescendi aut organum intercidendi.

¹⁶Respirationes vero vocamus interpositiones illas, que fiunt ab organizatore quando ad quartam, id est dyatesseron, organum, vel ad quintam, id est dyapente, a cantu descendit et ibi paululum respirans resumit spiritum, ut usque ad pausationem melius sequentia prosequantur.

¹⁷Audistis igitur, et, ut certissime credo, bene et optime intellexistis quomodo cantus naturaliter componendus sit. ¹⁸Audistis nichilominus de discantu simplici super simplicem <cantum> +discantum duplicem+. ¹⁹Ad ultimum vero simplicem organum super simplicem cantum audisti et vidisti, notasti atque laudasti. Ut autem de singulis insimul componendis altius [in]struaris, cantum et discantum utrumque simplicem unum super alterum et organum desuper struamus, ut, visa uniuscuiusque proprietate et an alterutrum consonantia certum iudicium de singulis, id est scias, exseras, et exemplo singulorum simul naturaliter positorum adiutus, quoniam fortius

instruunt exempla quam verba, per te tandem melius convaleas, quod solo auditu ante didiceras.

²⁰Nota quomodo suprascripti *Benedicamus* organum tunc cantui, nunc discantui respondeat ; nota qualiter discantus a cantu, a discantu organum differat. ²¹Perpende etiam suprascripti organi principia, respirationes et paussiones, et quomodo ad discantum et ad cantum se habeant, nunc superius, nunc inferius, aliquando vero in medio collocate ; quoniam si singula queque dilligenter notata perspexeris et perfecte memorie commendaveris, in archa pectoris veraciter conservabis omnia, que ad discantum et organum faciendum, si adsit possibilitas vocis, necessaria sunt.

²²Illud ad ultimum non est oblivioni tradendum, quod cantor primus debet incipere cantum et primus semper finire, posterior vero discantor debet incipere ac finire, similiter autem et organizator.

²³Hactenus de cantu et de discantu simul et organo fatiando satis, ut credimus, docuimus, tandem ad diffinitionem tonorum vel modorum sub interrogatione discipuli et solutione magistri componendam veniamus.

B F Pa Pi V

1 Ars ad componendum organum *F* | *om. V* || **2** quomodi *V* || **3** et notas in] notas et in *BFV* | istis] ipsis *Pa* | ab aliquo *om. Pa* || **7** caveat] teneat *ante corr. Pa* | a cantu] et cantum *V* | instrumentarum *BF* || **9** nimium²] unum *B* || **10** inter] item *F* | numero] non *F* || **11** suo] sui *F* || **12** clausum] clausam *FPaV* || **13** modum pausionum *Pa* | cantu] a cantu *Fpa* | multipliciter *B* || **15** cum] causa *B* | fiunt] fuerit ?*B* || **16** prosequatur *B* || **17** et¹] *om. V* | credo] crodo *B* || **19** audistis et vidistis, notastis atque laudastis *V* | insimul] in singulis *F* | et autem] ut autem *F* est autem *V* | componendus *V* | instruaris] instruens *V* | struamus] instruamus *V* | ut² *om. V* | consonantie *V* | exempla *F* | tandem] tamen *F* | didiceras *Pa* || **20** suprascriptus *BF* | suprascriptis *V* | tunc] nunc *FPaV* | cantui] cantu *Pa* | discantui] discantu *Pa* || **21** habeat *BFV* | notata] notate *BFPaV* || **22** cantum-incipere] *om. FV* | ac finire] et finire *Fpa* atque finire *V* || de²] *om. BPa* | vel] sive *Pa*

<XVI>

Brevis comprehensio totius musice sub interrogatione et solutione magistri.

¹D(iscipulus) : Quid est tonus ?

²Magister : Regula naturam et formam cantuum determinans regularium.

³D : In quo natura, in quo forma cognoscitur ?

⁴M : Natura consistit in dispositione, forma in compositione et progressionem.

⁵D : Quid dispositionem, quid progressionem et quid vero compositionem vocas ?

⁶M : Dispositio est tonorum et semitonorum directa ordinatio secundum naturalem litterarum dispositionem. ⁷Progressio est elevatio et depositio. ⁸

Compositio autem consistit ex levitate et gravitate, in extensione et in reflexione, in variis anfractibus multisque diverticulorum varietatibus.

⁹Cognoscis ergo naturam cantus si cognoveris cuius dispositionis sit vel manerie. ¹⁰Cognoscis formam, cognito utrum autentice vel plagaliter progrediatur sive componatur.

¹¹D : Quod sunt manerie ?

¹²M : Quatuor.

¹³D : Quomodo inter se differunt ?

¹⁴M : Prima est, que a finali ascendit per tonum et semitonium et descendit per tonum, secunda, que a finali ascendit per semitonium et tonum et descendit per tonum, tertia, que a finali ascendit per duos tonos et descendit

per semitonium, quarta que a finali ascendit per duos tonos et descendit per tonum.

¹⁵ D : Quid vocas finalem ?

¹⁶ M : Finales sunt littere terminative.

¹⁷ D : Quot finales singule habent manerie ?

¹⁸ M : Prima duas, .D. et .a., secunda duas, .E. et .b., tercia duas, .F. et .c., quarta unam solam, scilicet, .G.

¹⁹ D : Utrum tot toni sint, quot manerie ?

²⁰ M : Quatuor sunt manerie, sed octo sunt toni, qui sub maneriis continentur, quorum impares, videlicet, primus, tertius, quintus, septimus autenti vocantur, utpote qui maioris sunt dignitatis ; pares vero, videlicet secundus, quartus, sextus, octavus, quia indigniores sunt, plagales vocantur. ²¹ Continet autem unaqueque maneria unum autentum et plagalem eius, prima primum et secundum, secunda tertium et quartum, tertia quintum et sextum, quarta septimum et octavum.

²² D : Que differentia est inter autentum et plagalem ?

²³ M : Autentus potest ascendere ultra litteram, que littera sexta est a finali, plagalis non, plagalis autem descendere plusquam una voce sub finali, autentus non.

²⁴ D : Quot vocibus superat autentus plagalem in elevatione et superatur ab ipso in depositione ?

²⁵ M : Tribus.

²⁶ D : Quot igitur vocum est cantus ?

²⁷ M : Decem, quia secundum dispositionem tonorum et semitoniorum, quam habent musici, nullus <cantus> decem vocum fieri potest, qui notari non potest, sed undecim vocum cantus fieri potest, qui notari non possit. ²⁸ Ideo non est necesse, ut usque ad incertitudinem illam infra vel supra cantus exeat [non est necesse, ut usque ad certitudinem illam infra vel supra cantus exeat].

<D :> Cuius modi est dispositio quam habent musici ?

²⁹ <M :> Prime et quarte et septime littere altrinsecus tonum attribuunt, secunde et quinte inferius et tonum et supra semitonium, tertie et sexte e converso, videlicet supra tonum et inferius semitonium, non pretermittentes quandoque .b. rotundum pro asperitate tritoni.

BF Pa V

(tit.) et solutione *om. Pa* || **1** *om. BF* || **2** magister] M B respondit *add. Pa* || **3** naturam ... formam *F* || **4** natura *F* | forma] vero *add. Pa* || **5** dispositio] dispositio est *V* | progressionem] quid progressio *V* | et] ac *Pa* | compositionem] compositio *V* | vocas] vocis *FV* || **6** directa] directa *add. F* || **7** progrssio] progressus *B* || **8** diverticulorum] disiunctulorum *V* || **11** maneries *Pa* || **14** ascendit per semitonium et tonum] ascendit per duos tonos et descendit per semitonium et tonum *B* (per duos tonos et *exp.*) ascendit per duos tonos *FV* | et descendit per tonum] et descendit per semitonium et tonum et descendit per tonum *F* et descendit per semitonium et tonum *V* || **16** terminative] terminantie *B* || **17** manerie] maneries *Pa* || **18** duas¹⁻³] scilicet *add. Pa* || **19** maneries *Pa* || **21** sunt-sub *om.F* | manerie sed] maneries et *Pa* | continentur] componuntur continentur *a.c. Pa* | quintus] et *add. Pa* | autenti] autentici *Pa* | maioris] maiores *a.c. B* | quartus] et *add. Pa* | sextus] *add. F* || **22** maneria] maneries *Pa* | autentum] autenticum *PaV* | plagalem] plagale *B* | prima] maneries continet *add. Pa* || **22** autenticum *Pa* || **23** autentus¹⁻²] autenticus *Pa* | ascendere] concdere *BF* consedere *Pa* excedere *V* | autem] potest *add. Pa* | una voce] unam vocem *Pa* || **24** autenticus *Pa* || **26** D] *BFV om.* || **27** M] *BFV om.* | semitonorum *F* | decem] X *B* | possit] potest *V* || **28** incertitudinem] certitudinem *FPaV* || **29** Prime] M. Prime *B* | attribuunt *B* | inferius et] inferius *FPa om.* | videlicet] scilicet *Pa*

<XVII>

¹ D : De illis cantibus quero, qui non ascendunt ultra sextam, nec descendunt subter primam sub finali, utrum autentici sint aut plagales ?

² M : Quidam eorum sunt autentici, quidam plagales.

³ D : Que inter illos est distinctio?

⁴ M : Hii non per progressionem, sed per considerationem compositionis distinguntur. Quilibet enim cantus huius diminute et contracte progressionis, si in quinta inceperit, vel eam frequentans in ea pausaverit, vel incipiens in finali ad eam saltum fecerit, autentus est. ⁵ Accipe in tertio tono sextam pro quinta. ⁶ Quicumque autem cantus quartam non excesserit, sine dubio plagalis est. ⁷ Quodsi eam quandoque excesserit, sed se infra statim retraxerit, moras et circumflexiones suas sub ea faciens, iterum plagalis est, nisi videatur alicuius autentici propriam habere compositionem.

⁸ D : Que sunt ille proprie compositiones ?

⁹ M : Inspice neuma primi toni, et propriam ipsius compositionem in neumate reperies, quod nisi hec antiphona, *Sede a dextris meis*, et multe alie consimiles haberent, omnino plagales essent. Similiter <est> in ceteris autentici. ¹⁰ Iterum quilibet cantus huius diminute progressionis, si in principio sui a finali ad quartam ascenderet per diatesseron plene formatum, et inde cito ad finalem rediens in ea pausaverit, plagalis est. ¹¹ Hoc determino propter quedam principia septimi toni, que licet per diatesseron ascendant, ipsum tamen reflectunt et mox ad quintam prosiliunt. ¹² Et per hanc regulam hec antiphona *Petrus apostolus* plagalis est, licet autentici sui propriam videatur habere compositionem.

¹³ D : Restat ut insinues quis cantus sit regularis, ut eum propria et convertibili diffinitione comprehendam.

¹⁴ M : Cantus regularis est, qui sibi perfecte consonans suam maneriam certificat.

¹⁵ D : Expositione indiget brevis quidem, sed obscura diffinitio.

¹⁶ M : Ille cantus sibi perfecte consonat, in quo nec inconveniens est progressio, nec progressionis sive diffinitionis dissimilis est compositio, nec compositionem dissolvit positio.

¹⁷ D : Da exemplum de singulis.

¹⁸ M : In illo cantu inconveniens est progressio, in quo autentice elevationi plagalis subiungitur depositio. Qui nimirum inconsulte progrediens, metasque debitas utrobique transgrediens, humano capiti subiungit cervicem equinam[, id est finem]. ¹⁹ Huius veno vitii decolorata sunt hec responsoria, *Sancte Paule* et *Cornelius*, et plures alii cantus. ²⁰ Circa quos, ut ingrederentur sine macula, si usum ecclesie, qui hodie abusus cognoscitur non timeremus infringere, operari necesse esse iustitiam. ²¹ Inconvenienter etiam cantus ille progreditur, qui minus contractam habet elevationem. Sicut enim mete <sunt> [ad] ultra quas non licet ascendere, ita sunt littere, ad quas necesse est ascendere. ²² De omni namque autentico certum est, <quod necesse est> eum ascendere ad quintam. ²³ Plagalis autem elevari debet usque ad quartam, vel ad minus usque ad litteram, in qua incipit suum seculorum si sit antiphona, sive suus versus si sit responsorium. ²⁴ Assume enim hanc antiphona *Clamavi*, secundum quod canitur in quarto tono. Qua finita, si eius seculorum inceperis, ridiculosum et dissonum saltum facies. ²⁵ Illa siquidem

antiphona non ascendit ultra .F. grave, seculorum autem eius incipit in .a. acutum. ²⁶Propter hoc prolixiorum ascensum necesse esset dari quibusdam antiphonis in hoc vitiosis, scilicet, *Omnis terra, Dele Domine*, et similibus.

²⁷D : Procede, ut ea que secuntur, similis illuminet evidentia.

²⁸M : In illo cantu progressionem reclamant compositio, qui ubique autenticam habens compositionem plagalem alicubi interserit, ²⁹sicut est *Deus omnium, Sint lumbi* et multa alia, tam antiphone quam responsoria. ³⁰Sunt alii cantus in quibus progressionem compositio consentit, <sed dissentit> a dispositione, quia secundum naturalem dispositionem <litterarum> unius sunt manerie, <sed secundum compositionis similitudinem sub alia videntur et dicuntur contineri maneria sicut *Benedicta tu* et multe consimiles antiphone, que apud fere omnes hoc laborant vitio, quia secundum naturalem dispositionem primae sunt maneriae,> et tamen propter similitudinem compositionis dicuntur et creduntur esse secunde. ³¹Illius vero cantus compositio oppositione dissolvitur, qui in partibus suis dissimiliter compositus est, <ita> ut in una parte sui cuiusdam toni, in altera alterius esse videatur, sicut est *Beata Cecilia, et Videntes Joseph et Dedisti Domine*.

³²D : Qui sunt qui suam maneriam non certificant ?

³³M : Qui ita cuiuslibet manerie carent proprietate, ut in diversarum finalibus manerierum pariter terminari possint, et diversorum esse tonorum. ³⁴De quorum numero est *Ecce sacerdos* et multi alii octavi toni, *Nazareus* et plures quinti toni, *Miserere* et multi quarti toni.

³⁵D : Illas maneriarum proprietates vellem mihi exprimi, quibus cantus non possunt diversis fluctuare finalibus.

³⁶M : Qui cantus vitiose composuerunt, vel bene compositos male notando vel cantando depravaverunt postmodum, si has quas requiris proprietates cognovissent, non tot cantuum emersissent in proprietates. ³⁷Ut ergo ad interrogata breviter respondeam, in nullo cantu prima vel secunda maneria debet pretermittere semitonium, quod finali vicinius est, quin alicubi vel semel inveniatur, et sic finales illarum manerierum alternari non possunt.

³⁸Similiter omnis cantus quinti toni exigit sub finali semitonium; sextus vero similiter. ³⁹Omnis autem cantus septimi toni debet habere sub quarta semitonium, et preter hoc vel sub finali tonum vel supra sextam semitonium.

⁴⁰Cuius plagalis semitonium sub quarta et tonum exigit sub finali.

⁴¹D : Premissis ergo que ad notitiam tonorum videntur necessaria, de gamma addicere vellem in musica quare appositum sit.

⁴²M : Ut secundus tonus plenum haberet descensum. ⁴³Si enim non apponeretur, secundus, quomodo in D gravi terminaretur, non haberet metam ad quam usque deponeretur.

⁴⁵D : Sufficit mihi de Γ brevis cum ratione responsio. ⁴⁶Ad faciendam doctrinam hinc potes commodius accedere.

⁴⁷M : Tuis questionibus prout potui respondi. Ceteris, si quas habes, eadem sum responsurus dilligentia.

BF Pa V

1 autentici Pa | aut] an Pa || 2 autentici Pa || 3 inter-distinctio] distinctio est inter illos Pa || 4 distingantur F | quilibet] qui licet F | huius] huiusmodi V | inceperit] incepit B incipit F | autentus]autenticus Pa || 5 quinta] quintam V || 6 excesserit] recesserit B | plagallis erit Pa || 7 retraxerit] retinserit B | autentici Pa || 9 neuma] neumus BF | compositionem om. V | reperies quod] reperies quod quam quod F | hec] hoc V | et-essent] om. B | alie om. Pa | autenticis Pa ||

10 a finali] afinalia *B* | ascenderet] ascendere *F* ascenderit *Pa* ascendens *V* | formatum] formatam *V* || 11 ipsum] ipsam *BFPaV* | tamen *om. Pa* || 12 hec] hoc *V* | autentici *Pa* | videtur *Pa* || 13 insinues] in fine *BFPaV* || 14 certificare *FV* || 16 positio] compositione *B* compositio *Pa* || 18 elevationi] ellevationi (elletioni *a.c.*) *Pa* | neuo] nouo *F* veno *V* || 20 abusus cognoscitur] abusus *V* cognoscitur abusus *V* || 20 ascendere] conscendere *a.c. F* || 21 autento] autentico *Pa* || 23 autem] uero *Pa* | elleuari *B* | ad minus] saltem *Pa* [incipit-seculorum] suum seculorum vel evovae incipit *Pa* | sive] vel *V* | si] sic *B* || 24 canitur] cantatur *F* | dissonanter] dissonum *V* || 25 acutum] acuto *V* || 26 antiphonis] a. *BF* antiphona *V* | sicut *PaV* | vitiosis] vitio sit *BFPaV* | dele domine] delle *Pa* || 27 *D om. BPa* | procede] precede *BF* | secuntur] sequuntur *FV* || 28 *M* | *om. Pa* || 30 sunt] et *add. FV* | a dispositione] ad dispositionem *BFV* | quia] qui *BFPaV* | unius] prime *BFPaV* | | manerie] manereriei *PaV* | <...> *om. BFPaV* | et tamen-esse *om. F* | propter similitudinem] per dissimilitudinem *VPaV* || 31 oppositione] opinione ? *F* | oppositione] opponere *V* | ut *om B* | una parte] unam partem *BFPaV* | altera] alteram *BFPaV* | videntes] videns *B* | dedisti] vidisti *BFPaV* || 32 maneriem *PaV* || 33 *M om. FV* | cuiuslibet] cuilibet *FPaV* | possint] possit *BPa* || 34 sacerdos] magnus *add. F* | Nazareus] Nazereus *F* Nacereus *Pa* | Nazareus-quarti toni *om. B* || 35 maneriarum] manerierum *PaV* | michi] exponi aut *add. B* | cantus] inixi (?) *add. B* | diversis] diversas *B* | fluctare *F* || 36 vitiose] videlicet *BFPaV* | bene] nunc *add. B* | male] nale *B* | emersissent] omisissent *Pa* || 37 maneria] maneries *Pa* | vicinius] vicinus *B* vicinum *Pa* | quin] in *add. FV* || 38 sextus vero similiter] similiter vero sextus *F* | vero] vere *B* || 39 preter] propter *BFPaV* || 40 semitonium] sed *add. B* || 43 secundus] tonus *add. V* | ad quam usque] usquequam | deponeretur] determinaretur *V* || 45 Γ] gamma *Pa* | cum-responso] responsio cum ratione *V* | responso] dispositio responsio *a.c. F* || 46 accedere] procedere *PaV* || 47 quas] qua *BF* | habes *om. V* | eadem] eadem diligentia *a.c. V*

<XVIII>

De primo tono

² Discipulus : Quid est primus tonus ?

³ M : Regula cantum prime manerie determinans.

⁴ D : Que est ista ?

⁵ M : Quilibet cantus regularis autentice elevatus vel compositus terminatus in .D. vel in .a. autentus est prime manerie. ⁶ Que sit autem autentica elevatio <vel compositio> superius dictum est.

⁷ D : Da exemplum, quo instructus fortius inde certiolem me sentiam.

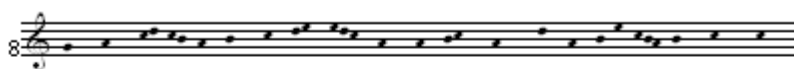
⁸ M : Antiphona *Felix illa*.

⁹ D : Quid si cantus aliquis autentice elevatus, tamen non autenticam sed plagalem habeat compositionem ?

¹⁰ M : Hunc si <bi> vetusta vindicat irregularitas, sicut a novitate usus nostri, ita et a presenti disputatione penitus alienum.

¹¹ D : Quot differentias habet ?

¹² M : Exclusis multiplicibus que ab aliis canuntur differentiarum superfluitatibus, tres michi videntur necessarie. Prima, que maturis et gravibus, secunda que levibus et acutis, tertia, que mediocribus habeat servire principiis. ¹³ Quorum tamen in opportunitate minus discrete brevitatem emulantium, relicta ea que gravibus principiis tantum convenit, reliquis duabus utrum in hoc tono <utimur>, quas subiecta docet formula, id est hec antiphona :



Fe-lix il- la que i- ste fla-gra-ve-rat cum in or-tum spon-si



de-scen-de-rat.

¹⁴ *De secundo tono.*

¹⁵ D : Quid est secundus tonus ?

- ¹⁶ M : Regula plagalem prime manerie determinans.
- ¹⁷ D : Que est illa ?
- ¹⁸ M : Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, finem faciens in .D. vel in .a. plagalis est prime maneriei. ¹⁹ Que autem sit plagalis elevatio vel depositio et compositio, superius dictum est.
- ²⁰ D : Quot differentias habet ?
- ²¹ M : Unam tantum omnibus ipsius principiis commode servientem.
- ²² *De tertio tono.*
- ²³ Discipulus : Quid est tertius tonus ?
- ²⁴ M : Regula autentum secunde maneriei determinans.
- ²⁵ D : Que est illa ?
- ²⁶ M : Quilibet cantus regularis autentice elevatus vel compositus, terminatus in .E. vel in .h. autentus est secunde manerie.
- ²⁷ D : Quot differentias habet ?
- ²⁸ M : Duas, unam cum inferioribus, alteram in superioribus principiis satis commode deputatam.
- ²⁹ *De quarto tono.*
- ³⁰ D : Quid est quartus tonus ?
- ³¹ M : Regula plagalem secunde manerie determinans.
- ³² D : Que est illa ?
- ³³ M : Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, finem faciens in .E. vel in .h., plagalis est secunde maneriei.
- ³⁴ D : Quot differentias habet ?
- ³⁵ M : Duas : unam principiis cantuum mature incedentium, alteram reliquis omnibus congruentem.
- ³⁶ *De quinto tono.*
- ³⁷ Discipulus : Quid est quintus tonus ?
- ³⁸ M : Regula autentum tertie maneriei determinans.
- ³⁹ D : Que est illa ?
- ⁴⁰ M : Quilibet cantus regularis autentice elevatus vel compositus, finem faciens in .F. vel in .c., autentus est tertie manerie.
- ⁴¹ D : Quot differentias habet ?
- ⁴² M : Unam solummodo omnibus suis principiis congruentem.
- ⁴³ *De sexto tono.*
- ⁴⁴ Discipulus : Quid est sextus tonus ?
- ⁴⁵ M : Regula plagalem tertie maneriei determinans.
- ⁴⁶ D : Que est illa ?
- ⁴⁷ M : Quilibet cantus regularis plagaliter depositus <vel compositus>, finem faciens in .F. vel in .c., plagalis est tertie manerie.
- ⁴⁸ D : Quot differentias habet ?
- ⁴⁹ M : Unam universis eius principiis arridentem.
- ⁵⁰ *De septimo tono.*
- ⁵¹ Discipulus : Quid est septimus tonus ?
- ⁵² M : Regula autentum quarte maneriei determinans.
- ⁵³ D : Que est illa ?
- ⁵⁴ M : Quilibet cantus regularis autentice elevatus vel compositus, terminatus in .G., autentus est quarte manerie.
- ⁵⁵ D : Quot differentias habet ?

⁵⁶ M : Duas : unam servientem principiis, que <in quinta fiunt, vel ad ipsam saliunt, alteram congruentem principiis, que> a finali per quosdam gradus ad quintam ascendunt.

⁵⁷ *De octavo tono.*

⁵⁸ Discipulus : Quid est octavus tonus ?

⁵⁹ M : Regula plagalem quarte maneriei determinans.

⁶⁰ D : Que est illa ?

⁶¹ M : Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, terminans in .G., plagalis est quarte manerie.

⁶² D : Quot differentias habet ?

⁶³ M : Duas, unam servientem principiis cantuum quarta a finali incipientium, alteram ceteris ipsius omnibus deputatam. ⁶⁴ Amen.

⁶⁵ Libro finito refferamus gratia magistro.

B F Pa V

1 *om. V* || **2** discipulus] D *FV* || **3** manerie] maneries *Pa* maneriei *V* || **5** autentice] *om. B* autente *F* | compositus] depositus *BFPaV* | autentus] autenticus *Pa* | manerie] maneriei *VPa* | **9** tamen] tantum *BFPaV* || **10** *M om. B* | si] si antiphona illa *F* sicut illa *V* || **12** tres] quatuor *BPa* | quatuor videntur *F* || **13** ea *om. V* | convenit] convenitur *B* | formula-antiphona] figura scilicet antiphona *Pa* | hec antiphona] hec *A*. hic inferius *F* hec *A*. inferius *D F* || felix-descenderat *om. FV* | iste] sic *Pa* || **14** *om. V* || **15** *D om. B* || **16** manerie] maneriei *FPaV* || **19** vel] et *Pa* | et] ac *Pa* || **23** discipulus] D *FPaV* || **24** autentum] autenticum *Pa* || **26** autenticus *Pa* | maneriei *PaV* || **27** quot] quod *a.c. F* || **28** cum] in *FPaV* || **29** *om. V* || **31** manerie] maneriei *FPaV* || **35** cantuum-incedentium] materie incedentium cantuum *V* || **36** *om. V* || **37** discipulus] D *FPaV* | tonus quintus *FPaV* || **38** autenticum *Pa* | manerie] maneriei *PaV* || **40** autentus] autenticus *Pa* | manerie] maneriei *PaV* || **42** *M om. B* || **43** *om. V* || **44** discipulus] D *FPaV* || **45** regulam *V* || **47** manerie] maneriei *FPaV* || **49** eius] suis *FV* | principiis eius *Pa* || **51** discipulus] D *FPaV* || **52** autenticum *Pa* | manerie] maneriei *FPaV* || **54** *G*] vel in *d* acutum *add. F* | manerie] maneriei *FPaV* || **56** unam] una *V* || **57** *om. V* || **58** discipulus] D *FPaV* || **61** manerie] maneriei *V* || **64** Amen] Et hec dicta sufficiant *FV* | Finis *Pa* || **65** libro finito] finito libro *Pa* | refferamus] referatur *Pa* | gratia] gratiam *F* gratias *V* | magistro] christo *FPaV*

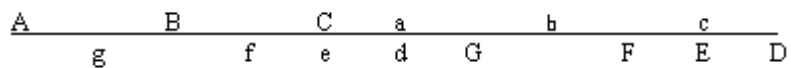
ANNEXE

Troisième diagramme du chapitre V (ms. V)

A – Prima species diapason constat ex prima specie diatessaron et ex 1^a dia<pent> – a

B – Secunda species constat ex secunda specie diatessaron et 2^a diapen<te> – b

C – Tertia species diapason constat ex 3^a specie diat. et 3^a diapente – c



D – Quarta specie diapason constat ex prima specie diatess. et ex 4^a dia<pent> – d

E – Quinta constat ex secunda diatess. et ex prima diapente – e

F – Sexta constat ex 3^a diatess. (!) et ex 3^e diapente (!) – f

G – Septima constat ex 3^a diatess. et ex quarta diapente – g

*
* *

NOTES EXPLICATIVES ET CRITIQUES

1. Echelle des sons, intervalles et consonances

1.1. L'échelle des sons (chapitre I)

Gamma + graves (A-G) + aiguës (a-g) + suraiguës (^a_a, ^b_b, ^c_c, ^d_d).

La tradition manuscrite (à l'exception de *Pi*) ne fait aucune distinction entre capitales, minuscules et lettres superposées.

1.2. Répartition des sons par ligne et interligne (chapitre II)

L'échelle est ainsi mise en relation avec les repères de la notation sur lignes.

1.3. Etude des intervalles (chapitres III, IV et V.1-14)

La répartition des tons et des demi-tons sur l'échelle (**III.5-6**) fait l'objet d'une présentation atypique qui procède par tétracordes, triton et demi-ton : tétracorde (Gamma - C), tétracorde (C-F), triton (F-h), demi-ton (h-c), tétracorde (c-f), triton (f-^b_b), demi-ton (^b_b-^c_c) et ton (^c_c-^d_d).

Le ton, le demi-ton et les tierces mineures et majeures forment une classe d'intervalle appelée « conjonctions » (*coniunctiones*). *Coniunctio*, au sens d'intervalle, est attesté pour la première fois dans le *Dialogus de musica* qui désigne par là l'ensemble des sept intervalles mélodiques ; cette acception est reprise par Guy d'Eu. Il s'agit ici, plus précisément encore, de combinaisons de sons (successifs ou simultanés) « par lesquels les voix sont jointes à des voix ou des chants à des chants » (« per quas voces vocibus cantibusque cantus iunguntur » [**IV.8**]). Cette allusion à la polyphonie (relations de chant à chant) est intéressante car ces intervalles prédominent dans l'organum artificiel.

Les consonances sont formées à partir des conjonctions et composent une classe d'intervalles entre deux sons émis simultanément et qui structurent le chant polyphonique, déchant ou organum (**V.2**). Les trois consonances – quarte, quinte et octave – sont classées selon les degrés de comparaison de la douceur (*dulcis melodia* pour la quarte ; *dulcior* pour la quinte ; *dulcissima* pour l'octave ; même classification dans les *Regulae* de Guy d'Eu).

1.4. Les aspects des consonances (chapitre V)

2-3 La construction de l'organum et du déchant repose sur trois consonances : la quarte, la quinte et l'octave.

15-21 Les trois aspects de la quarte : TST (A-D), STT (B-E), TTS (C-F).

22-27 Les quatre aspects de la quinte : TSTT (D-a), STTT (E-h), TTTS (F-c), TTST (G-d).

28 Le texte semble ici partiellement corrompu : « quod enim... hoc habet quarta in fine » semble erroné puisque le premier aspect commence par TS et le quatrième s'achève sur ST. Il faut probablement comprendre que le quatrième aspect est la forme rétrograde du premier.

30-52 Les sept aspects de l'octave : ¹A-D-a, ²B-E-h, ³C-F-c, ⁴D-G-d, ⁵E-a-e, ⁶F-c-f, ⁷G-c-g.

1.5. Théorie de l'engendrement des octaves (chapitre VI)

3-7

⁴D-d → ¹A-a ;

¹a-a → ⁵E-e ;

⁵E-e → ²B-h ;

²B- \flat ne peut engendrer l'octave ⁶F-f (car l'octave B- \flat n'admet que la division en quarte + quinte B-E- \flat ; « tritonus cum duobus semitoniis », i. le triton F- \flat et les deux demi-tons b- \flat et \flat -c ?) ;

⁶F-f \rightarrow ³C-c ;

³C-c \rightarrow ⁷G-g ;

⁷G-g \rightarrow ⁴D-d.

Le procédé d'engendrement des octaves repose sur le principe de « conversion » qui consiste à permuter les quartes et les quintes qui structurent l'octave. Ce principe, bien décrit dans les *Regulae* de Guy d'Eu, remonte à une ancienne définition du trope (« tropi a convenienti conversione dicti... » Jean d'Afflighem, X,10 ; CSM 1, p. 77). On notera que la conversion désigne également, dans la logique médiévale, la permutation du sujet et du prédicat à l'intérieur de la proposition.

9-19 Commentaire du diagramme et explication du processus d'engendrement des octaves.

19 « per duplarem consonantiam » : par une consonance d'octave.

22-24 Explication de l'absence du degré Gamma au bas de l'échelle. Au-delà des explications avancées par l'auteur du traité, la raison fondamentale tient ici au fait que la présente théorie des aspects de quarte, de quinte et d'octave est empruntée à Boèce et repose sur l'échelle du grand système parfait dont le degré fondamental (*proslambanomenos*) correspond au degré A de l'échelle médiévale.

25 « non diapente... inferius » : il faut comprendre que le second aspect d'octave (B- \flat) n'admet pas de quinte à partir de \flat , ni de quarte au bas de B. Le diagramme annoncé (**26-28**) est sans doute le tableau du chapitre suivant (ch. VII).

2. Traité du chant monodique

2.1. Théorie des structures modales : les *maneriae* (chapitre VII)

Dans le contexte de la théorie de la modalité, ce concept est propre à théorie cistercienne. (Le terme « maneria » a été utilisé par Jean de Garlande pour qualifier les modes rythmiques.) **2-3** « maneria » correspond aux termes génériques : protus, deuterus, tritus, tetrardus. Chaque *maneria* comprend ainsi deux modes, un authentique et un plagal (**4-8**) et deux finales : D et a (I), E et \flat (II), F et c (III), G (IV). Il y a sept finales, comme il y a sept aspects d'octave (**10-11**). Le tableau qui présente des sept aspects d'octave dans l'ordre de leur engendrement (D A E B F C G) se retrouve également dans les *Regulae* de Guy d'Eu et dans la *Musica manualis*.

12-23 Commentaire du tableau et explication du principe de la conversion. Les rangées horizontales correspondent chacune à un aspect d'octave. En permutant les quatre dernières et les quatre premières lettres d'une rangée (la première et la dernière ne comptant que pour une seule) on obtient la série de lettres de la rangée suivante.

24-39 Précisions sur les finales : les lettres finales A B et C obtenues par la génération des octaves doivent être transposées à l'octave supérieure pour servir de finale. Voir aussi, sur ce point, les *Regulae* de Guy d'Eu (253, 439)

2.2. Analyse de la structure modale des chants (chapitre VIII)

Trois catégories de chants : réguliers, irréguliers et faux. Les définitions font appel à plusieurs critères : l'ambitus du chant, sa structure, son déroulement et sa finale. Ce sont, sous une forme très simplifiée, les critères exposés dans les *Regulae* de Guy d'Eu.

Sont réguliers les chants qui respectent l'ensemble des critères. Les chants irréguliers dérogent aux critères de structure et de progression (ce sont surtout les chants à ambitus démesuré qui évoluent tantôt dans la zone plagale, tantôt dans la zone authentique de l'échelle). La catégorie des chants faux est inconnue des écrits cisterciens. L'expression « dissona compositio » est attestée dans la *Musica manualis* d'inspiration cistercienne : « Et alia quam plurima cantuum monstra, quorum compositionem variam sibi quidem dissonam Guido iunior merito condemnat, vocans eos imperfectos et dissolutos »³¹. Dans la théorie cistercienne la « compositio » désigne les tournures mélodiques caractéristiques d'un mode : « Progressio consideratur secundum elevationem et depositionem, compositio secundum levitates et gravitates descensuum et ascensuum et multiplices diverticulorum varietates »³².

2.3. Théorie des *maneriae* (chapitre IX)

1-4 Rappel : chaque *maneria* comprend deux modes (ou tons); chaque *maneria* comporte deux finales (à l'exception de la quatrième).

5-17 Définition des ambitus théoriques

| | limite inférieure | finale | limite supérieure |
|------|-------------------|--------|-------------------|
| I | C | D | e |
| II | Γ | D | h |
| III | D | E | f |
| IV | A | E | c |
| V | <E | F | g> |
| VI | <B | F | d> |
| VII | <F | G | a> |
| VIII | <C | G | e> |

18 Tableau à rapprocher des *Regulae* (éd. Cl. Maître, p. 134)³³.

19-29 Commentaire du tableau :

a. les lignes horizontales (**19-24**) :

premier ton : lignes 1 (finale .D.) et 3 (finale .a.)

deuxième ton : lignes 2 (finale .D.) et 4 (finale .a.)

troisième ton : ligne 5 (finale .E.)

quatrième ton : lignes 6 et 8 (finales .E. et .h.)

cinquième ton : lignes 9 et 11 (finales .F. et .c.)

sixième ton : lignes 10 et 12 (finales .F. et .c.)

septième et huitième tons : lignes 13 et 14 (finale .G.)

b. les colonnes (**25-29**) :

La première (C-C) et la dernière colonne (e-e) contiennent les limites des chants (*metae*) ; la colonne intermédiaire (D-G) contient les initiales et les médianes (*initiales* et *mediatrices*).

2.4. Les caractéristiques modales des chants (chapitre X)

2 Aucun chant ne doit commencer au dessus de la note initiale de sa différence psalmodique. Il peut commencer en dessous, ou sur le même degré (celui de la finale ou de l'affinale).

3 Initiales des différences psalmodiques (teneures psalmodiques) :

I = .a. ; II = .F. ; III = .c. ; IV = .a. ; V = .c. ; VI = .a. ; VII = .d. ; VIII = .c.

4-22 Règles de composition des chants. **13** « per duos tonos et semitonium » : F G a b. **15** « per tertiam species dyatesseron » : TTS (G a b).

³¹. C. Sweeney, <Ps.-> John Wylde, *Musica manualis cum tonale* (Roma, 1982 ; *Corpus Scriptorum de Musica*, 28), 50, 40.

³². *Regulae*, éd. Cl. Maître, p. 186/188 (519).

³³. Ed. C. Sweeney, p. 134, fig. 10.

22 Tableau à rapprocher de celui des *Regulae* de Guy d'Eu, p. 152 ; voir aussi Ps.-John Wylde, *Musica manualis*, fig. 9 (p. 116).

2.5. La composition des chant (chapitre XI)

Le tableau du chapitre précédent est présenté comme une grille permettant de composer ou de noter des chants.

2.6. Récapitulation des caractéristiques des tons (chapitre XII)

2-9 On observera que ces explications sur les caractéristiques modales qui doivent s'imposer au compositeur et au notateur, indiquent très précisément l'usage ou non du si bémol de la seconde octave.

I : C-(D)-a-b (et non \flat). L'usage du .b. est expliqué au chapitre suivant.

II : A-(D)-E, F.

III : A-(E)-c. L'auteur fait remarquer à cet endroit un usage qui consiste à hausser le demi-ton (on chante alors .c. et non \flat).

IV : C-(E)-a- \flat (et non .b.)

V : E-(F)-a-c-d

VI : D-E-(F)-a-b (et non \flat .)

VII : C-(G)-d-e

VIII : E-F-(G)-c-d

2.7. Du si bémol (chapitre XIII)

Les *Regulae* et la théorie cistercienne s'opposent en général à l'utilisation du si bémol – sauf pour éviter la rudesse du triton et préserver l'euphonie. La *Musica manualis* consacre plusieurs chapitres à la question du Si bémol (c. 22-25).

4-6 Si le si bémol figurait parmi les degrés structurels de l'échelle des sons, il aurait une consonance à l'octave inférieure et à l'octave supérieure. « quia nimis esset... » ne fait pas sens : la leçon « minus esset »³⁴ n'est guère plus satisfaisante (quoique l'expression « minus semitonium » fasse effectivement sens – le demi-ton diatonique étant la plus petite des deux parties constitutives du ton). De même « quia semitonium superhabundat » se comprend difficilement, mais signifie peut-être que le si bémol de la troisième octave (\flat) est un degré additionnel et non structurel.

7 Le si bémol correspond en effet à la *trite* du tétracorde des conjointes du grand système parfait (d c b a). Mais la remarque « hoc est... accidentale » est évidemment erronée.

8-9. Il a été inventé pour atténuer le triton (ce qui est aussi la thèse des Cisterciens).

3. Le chant polyphonique

3.1 Le déchant (chapitre XIV)

2 « non quia.. personare » se comprend difficilement. On attend à cet endroit une explication générale sur le principe du mouvement contraire qui sera développé dans la phrase suivante.

4-6 La quarte, la quinte et l'octave sont les consonances fondamentales du déchant, auxquelles il faut ajouter l'unisson.

7 Le déchant ne doit pas avoir plus de notes que le chant.

8 En fin de phrase, sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe du mot, il est permis de se libérer de cette règle, en ajoutant quelques mélismes d'organum (aliquos organi modulos).- « natura » : sous-entendu « du déchant ».

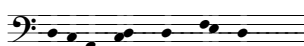
³⁴ C. Matthew Balensuela, « The Borrower is Servant to the Lender. Examples of Unacknowledged Borrowings in Anonymous Theoretical Treatises », *Acta musicologica*, 75 (2003), p.1-16, en part. p. 8.

9 « deflorere » : orner de fleurs, cf. Ducange (« 3. Deflorare Floribus ornare... ») et A. Blaise, *Lexicon*, 1975.

10 « Sint lumbi ». Répons des Matines affecté à diverses circonstances liturgiques, mais principalement au Commun d'un Confesseur ou à la Toussaint :



Antiphonaire des dominicaines de Poissy, 1335-1345, f. 347v
(Melbourne, State Library of Victoria, Ms 096.1 R66A)

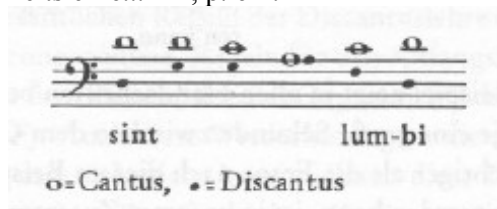


Sint lum-bi ve-stri...

Dans la tradition manuscrite de cet exemple, le chant (ligne inférieure) est généralement noté en minuscules (sauf dans *V*) et le déchant en lettres capitales.

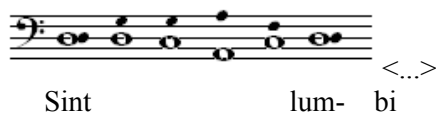
Réalisations de l'exemple :

1. Réalisation selon Hans-Heinrich Eggebrecht, « Die Mehrstimmigkeitslehre... »³⁵, p. 61 :



Dans cette transcription fidèle à la registration suggérée par les majuscules et les minuscules de la notation alphabétique, le chant est transposé à l'octave supérieure.

2. La réalisation suivante ne tient pas compte de ces distinctions graphiques, mais conserve le chant dans son registre original :



Cette réalisation rejoint celle que proposait Michel Huglo³⁶, à cette distinction près que préconisons au début et la fin une rencontre à l'unisson et non à l'octave.

11 sqq. Technique du double déchant. La tradition manuscrite diverge sur le choix des majuscules et minuscules mais s'accorde sur le texte musical (mais à l'évidence fautif sur la deuxième et la troisième verticale).

3.2 L'organum (chapitre XV)

4-6 Principe du mouvement contraire.

³⁵. Hans Heinrich Eggebrecht, « Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert », In : Fr. Zamminer (éd.), *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 5 (Darmstadt, 1984), p. 9-87.

³⁶. Michel Huglo, « Les débuts de la polyphonie à Paris : Les premiers organa parisiens », *Forum musicologicum*, 3 (Winterthur, 1982), p. 93-163 (réimpr. in *Variorum Collected Studies Series CS814*, n° XVIII).

7-9 La voix organale doit se maintenir dans un ambitus d'une octave au-dessus (ou au-dessous) du chant.

11 La voix organale commence à l'unisson, à la quarte, à la quinte ou à l'octave du chant ; elle conclut à l'octave ou à l'unisson.

12. L'exemple. Dans *B F* et *V* le texte a été copié et mis en page pour recevoir une notation musicale. Gaffurius (*Pa*) donne la mélodie suivante, apparentée au ton du *Benedicamus Domino* des premières Vêpres pour les fêtes solennelles (cf. *Liber Usualis*, p. 124) :



Be- ne-di-ca-mus do- o o do- mi-no

13 « modus pausationum » : sur le mode des silences, voir par exemple Anonyme IV, pars II, c. 3, éd. Reimer p. 57.

14-16 Les repos et les respirations de l'organum : les repos interviennent sur des octaves ou des unissons ; la respiration se fait sur une quarte ou une quinte réalisée au terme d'un mouvement descendant.

19 **sqq.** Construction d'une déchant et d'une partie organale sur un chant donné.- (ut autem...) : « Mais afin que tu sois encore mieux préparé à la composition de chacun séparément et ensemble, construisons un chant et un déchant, simples l'un et l'autre, l'un sur l'autre, et, par-dessus, un organum. Ainsi, après avoir examiné la propriété de chacune de ces parties, vu s'il y a consonance entre l'une et l'autre, tu émettras un jugement ferme sur l'une et l'autre, et aidé par l'exemple de chacun posé séparément, mais aussi par nature, puisque les exemples sont plus instructifs que les mots, tu comprendras (réussiras [à comprendre]) dès lors mieux par toi-même ce que tu avais appris auparavant par l'écoute seule. »

20 « Observe comment l'organum du *Benedictus* noté ci-dessus répond tantôt au chant, tantôt au déchant ; observe comment le déchant se distingue du chant, et l'organum du déchant. »

22 « Enfin pour finir, il ne faut pas oublier que le chantre doit être le premier à commencer le chant et le premier, toujours, à finir, puis c'est au tour du déchanteur à commencer et à finir le dernier ; l' "organiste" en fait de même.

4. Le tonaire (chapitres XVI et XVII)

Le tonaire de l'Anonyme La Fage recueille la version longue du tonaire cistercien, mais avec quelques variantes significatives. L'Anonyme La Fage ne retient que les rubriques du tonaire : les antiennes citées à chaque ton à titre d'exemple sont omises. Ces omissions systématiques suggèrent que le tonaire a été recueilli pour ses éléments théoriques, et n'était destiné ni à l'usage d'une communauté religieuse, ni à des fins pédagogiques ou mnémoniques. Par ailleurs, la section finale du tonaire a également été omise, à savoir la discussion sur les différences psalmodiques et l'explicit qui renvoie aux *Regulae* de Guy d'Eu. Au niveau de la rédaction même du tonaire on observera que, dans la version originale cistercienne, les pièces citées dans l'argumentaire liminaire le sont à l'imparfait pour bien indiquer qu'elles ont été remaniées par les réformateurs cisterciens et qu'elles sont convoquées ici pour leurs défauts caractéristiques. Curieusement, dans la recension de l'Anonyme La Fage, ces mêmes exemples sont introduits au présent. C'est dire que l'auteur du traité semble guidé par une volonté délibérée de se démarquer des usages cisterciens. Au premier ton, l'auteur du traité cite d'ailleurs une antienne *Felix illa* pour laquelle seul le manuscrit de Barcelone donne une mélodie. Cette antienne inconnue par ailleurs et qui semble empruntée au

Commun des vierges livrera peut-être à terme un indice quant à l'origine de cette curieuse recension du tonaire cistercien et peut-être de l'Anonyme La Fage dans sa totalité.

XVII,9 L'antienne « Sede a dextris meis » (CAO 4853) est substituée à l'antienne « Lex per Moysen » du texte cistercien. Cette antienne, destinée à servir d'exemple type d'une "composition" du premier authentique (et des authentiques en général) n'est pas dans l'antiphonaire cistercien. Nous la reproduisons ici dans la version d'un antiphonaire de Klosterneuburg (Cod. 1010, f. 52v) :

