

**Guido Faba**  
**magister Boetius. Contribution à l’histoire de la théorie**  
**de la musique du Duecento**  
Christian Meyer

► **To cite this version:**

Christian Meyer. Guido Faba

magister Boetius. Contribution à l’histoire de la théorie de la musique du Duecento. 35 p. 2014.  
<hal-00966593>

**HAL Id: hal-00966593**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00966593>**

Submitted on 26 Mar 2014

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

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

Christian MEYER

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance - UMR 7323

Université François Rabelais de Tours – CNRS      novembre-décembre 2013

## Guido Faba & magister Boetius

### Contribution à l'histoire de la théorie de la musique du Duecento

Le Duecento n'a laissé que peu de traces dans l'histoire de la théorie de la musique. C'est à peine si l'on peut identifier à ce jour une dizaine de manuscrits d'origine italienne de ce siècle transmettant des traités de musique<sup>1</sup>. Plusieurs d'entre eux retiennent l'attention. Il y a tout d'abord cette copie de la seconde moitié du siècle d'un *De musica instrumentali, humanaque ac mundana* (Roma, Bibl. Vat. Barb. lat. 283, f. 37r-42v) faussement attribué par son premier éditeur à Adalbold, évêque d'Utrecht<sup>2</sup>. Ce traité qui développe une réflexion originale sur la *musica mundana*, est à l'évidence l'œuvre d'un auteur du XIII<sup>e</sup> siècle – évêque de son état – versé dans les arcanes de la philosophie de la nature et de l'astronomie<sup>3</sup>. A défaut de pouvoir identifier ici l'œuvre d'un maître italien, l'origine du manuscrit semble

---

<sup>1</sup> Sur la base d'un dépouillement des manuscrits décrits dans le *Répertoire International des Sources Musicales*, série B III, consacrée aux sources de la théorie de la musique du Moyen Age.

<sup>2</sup> Smits van Waesberghe, *Adalboldi episcopi ultraiectensis epistola cum tractatu...* (Buren, 1981 ; DMA A II). Datation et localisation à Sienne selon Antonella Puca, « Astronomia e "musica mundana" nella *Commedia* di Dante », in : *La musica nel pensiero medievale* a cura di Letterio Mauro (Ravenna, 1999), p. 217-243.

<sup>3</sup> L'attribution à Adalbold a été réfutée de manière convaincante par Gabriela Ilnitchi, « *Musica mundana*, Aristotelian natural philosophy and Ptolemaic astronomy », *Early Music History*, 21 (2002), p. 37-74, qui propose dans cet article une analyse approfondie du contenu de ce traité qu'elle restitue dans l'aristotélisme et le ptolémaïsme du XIII<sup>e</sup> sans élucider toutefois la question de l'origine de ce texte.

cependant témoigner de l'intérêt des intellectuels italiens pour une approche de la musique selon une perspective cosmologique<sup>4</sup>. Ce goût pour la philosophie de la nature est encore confirmé par la présence, dans le manuscrit de Pesaro analysé ci-dessous, d'une copie de la section XIX des *Problemata* aristotéliens consacrée à la musique.

Il y a également cette collection de traités provenant du couvent des Dominicains de Venise (Venise, Bibl. Marc., lat. Cl. VIII, 20 [3574] - 37 f., 215 × 150 mm) réunissant diverses matières de la pratique musicale, du plain-chant (théorie des modes) et de la polyphonie (traités de déchant et d'organum) et qui se distingue par la présence – assez singulière en Italie – de deux textes largement diffusés dans l'espace germanique, à savoir un extrait du *Prologus in Tonarium* de Bernon et la cantilène didactique *Ter terni modi* de Hermannus Contractus. Mais l'un des témoins les mieux identifiés de la musicographie italienne de ce siècle demeure encore le prêtre anglais Amerus, clerc de la suite du cardinal Ottobono Fieschi (futur pape Adrian V), qui rédigea à Viterbo, en 1271, un traité à partir de sources romaines, liturgico-musicales en particulier, dont témoigne son tonaire « secundum usum curie Romanae »<sup>5</sup>. Son traité a certainement connu une diffusion italienne puisque l'une des deux copies principales (Bamberg Lit. 115, f. 65r-79r) qui se présente aujourd'hui à la suite d'un recueil de polyphonies de l'École de

---

<sup>4</sup> Cette même préoccupation est également présente dans les sections musicales du *Liber quatuor distinctionum* composé par Michel Scot à partir de 1227 à la cour palermitaine de Frédéric II de Hohenstaufen, quoique la question de l'authenticité de la totalité de ces sections demeure ouverte. Cf. Chr. Meyer, « Musique et astronomie dans le *Liber quatuor distinctionum* de Michel Scot », *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 76 (2009), p. 119-177.

<sup>5</sup> « Ego Amerus presbiter anglicus clericus et familiaris venerabilis patris domini Octoboni Sancti Adriani dyaconi cardinalis in domo eiusdem, anno Domini M<sup>o</sup> CC<sup>o</sup> LXXI<sup>o</sup>. mense augusti compilavi. » Bamberg, f. 65r (p. 20).

Notre-Dame, atteste par l'écriture d'une origine italienne de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle.

Au-delà de ces quelques témoins et de quelques sources de moindre intérêt, deux collections appellent une attention particulière. Il s'agit, en l'occurrence, des deux volumes de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Pesaro 1336 et Berlin Ms. Theol. lat. qu. 261, qui font l'objet de la présente étude. Outre leur exécution sensiblement contemporaine, ces deux volumes qui s'apparentent par leur facture et leur contenu, témoignent, semble-t-il, de la production et de la diffusion de véritables livres d'école au sein de l'université de Bologne.

#### **Berlin Ms. theol. lat. qu. 261**

Le premier, aujourd'hui conservé à la bibliothèque d'État de Berlin sous la cote Ms. theol. lat. qu. 261, est un petit recueil de traités de musique (56 f., 205 × 140 mm) copié à Lucques en 1292, acquis en 1886 à Milan par l'antiquaire Ludwig Rosenthal lors de la vente aux enchères de 120 volumes de la collection Trivulzio-Trotti<sup>6</sup>. Le volume est l'œuvre d'un certain Inghilbertus, de Pistoia et prêtre, peut-être à la cathédrale de Lucques, soucieux d'offrir à tous les curieux du plain-chant un manuel exposant les règles de cet art. La datation du volume repose sur une rubrique dans un texte relatif au calcul de la date de Pâques<sup>7</sup>. L'analyse du calendrier annexé à ce volume (f. 5 sqq.) suggère que le manuscrit a bien été copié à Lucques<sup>8</sup>. Sur la personne du prêtre Inghilbertus on ne sait rien de plus que ce qu'il déclare dans un bref préambule :

---

<sup>6</sup> Gerard Achten, *Die theologischen lateinischen Handschriften in quarto der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Teil 1. Ms. theol. lat. qu. 141-266* (Wiesbaden, 1979), p. 193-196.

<sup>7</sup> Cf. H. Knaus, « Neudatierung einer Berliner Musikhandschrift », *Die Musikforschung*, 21 (1968), p. 312-314.

<sup>8</sup> Dédicace de la cathédrale Saint-Martin de Lucques au 6 oct. Cf. M. Huglo, « Le théoricien... », art. cit. p. 79.

« Universi et singuli volentes ecclesiasticum cantum sive artis musicae officium exercere si eo fuerint ignari, hunc libellum scriptum atque ex diversis libris sive aliorum ornatibus reseratum a presbitero Inghilberto cuiusdam (condam *cod.*) magistri Guidonis Pistoriensis diligenter legant, et ea que modulanda sunt, modulent, et cum sagacitate attendant, quia in eo invenient oportuna sibi ad exercendum rite laudabile operantibus musicae facultatem » (f. 3v)

Inghilbertus se présente ainsi comme le compilateur et copiste de ce volume mais aussi comme l'élève ou (plus vraisemblablement) le fils d'un certain magister Guido de Pistoia (et non Guido Faba). G. Achten supposait qu'il était aussi l'auteur de la copie inachevée du traité qui commence au f. 38v (« Tractatum hunc musicae... »). Or il s'avère que ce texte n'est autre qu'une copie du début du traité du *Magister Boetius* dont le manuscrit de Pesaro possède une version intégrale.

Ce volume ayant déjà été étudié par Michel Huglo dans son article sur Guido Fabe (1969) et soigneusement décrit dans le *Répertoire International des Sources Musicales* (B III, 3, p. 30-32), il est inutile de revenir ici plus longuement sur son contenu. On retiendra qu'il possède un ensemble significatif de textes en concordance avec le manuscrit de Pesaro – une bonne part des traités de musique, mais également le traité de comput du maître bolognais Bonus de Lucca. Outre la présence du traité de Guido Faba – ou plutôt d'extraits de ce traité – cette collection avait également attiré l'attention par les deux traités de polyphonie édités par H. H. Eggebrecht et Fr. Zamminer dans leur édition anthologique des traités d'organum (1970)<sup>9</sup>.

### **Pesaro 1336**

Le second est conservé à la Biblioteca Oliveriana de Pesaro sous la cote 1336<sup>10</sup>. Il s'agit d'un volume de 146 feuillets de 150 ×

---

<sup>9</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, Frieder Zamminer, *Ad organum faciendum* (Mainz, 1970 ; *Neue Studien zur Musikwissenschaft*, 3).

<sup>10</sup> Ce volume a déjà fait l'objet d'une étude approfondie par Michel Huglo, « Il manoscritto 1136 [sic] della Biblioteca Oliveriana di Pesaro », *Rivista Italiana di*

110 mm serrés sous une reliure cartonnée du XVIII<sup>e</sup> s. recouverte de papier marbré. Le dos en cuir porte l'inscription en lettres d'or : ARS / MUS. / M. GUID. La structure assez hétérogène des fascicules, quelques lacunes matérielles, enfin la présence de six ou sept mains principales sont autant d'indices d'une genèse complexe. Ce livre retient l'attention non seulement par ses traités de musique, mais également par la présence, déjà évoquée, du traité de comput de Bonus de Lucca, et surtout d'un volumineux corpus de chants liturgiques destinés à l'office ou à la messe. Trois séquences en l'honneur de saint François d'Assise suggèrent au demeurant que ce recueil aurait pu voir le jour dans un milieu franciscain. Ce point se trouve en partie corroboré par la mention des fêtes de saint Antoine de Padoue, saint François et surtout sainte Claire au calendrier des f. 1r-5v, mais aussi par la notation carrée des mélodies qui affecte le style familier des livres liturgiques franciscains<sup>11</sup>.

Le maître d'œuvre – et peut-être l'un des copistes – de ce volume pourrait avoir été un certain Sinibaldus de Volterra nommé dans deux colophons :

« Suprascripta est ratio ad inveniendum pasca resurrectionis, compilata per discretum virum dominum Sinibaldum (Simbaldum *cod.*) de Vulterris, omnium musycorum minimus, sub anno domini M.CClxxxix de mense novembris, edita in civitate Bononie apud ecclesiam sancti Salvatoris » (f. 8v)<sup>12</sup>

« Hec est compositio artis musyce ordinata et ex diversis voluminibus compilata a Sinibaldo de Vulterris in domo comitis Galasii de Manghona Bononie. Et cui hic liber remanebit roget deum pro eo » (f. 30v)

Ce dernier se distingue par une double compétence, à la fois de computiste et de musicien dont la qualité est explicitement soulignée, non sans modestie, dans le premier colophon. Ce

---

*Musicologia*, 9 (1974), p. 20-36. Il a été décrit par C. Ruini dans le *Répertoire international des Sources musicales*, B III, 6, p. 557-562.

<sup>11</sup> Selon une observation de Michel Huglo, « Il manoscritto... », art. cit., p. 35.

<sup>12</sup> Au f. 7r : « Infrascripta est ratio ad inveniendum pasca compilata per d<ominum> S<inibaldum> ».

colophon suggère en outre que l'1<sup>e</sup> recueil pourrait avoir été formé à Bologne, peut-être dans le milieu des chanoines réguliers du Saint-Sauveur. On notera toutefois que la date de 1291 donnée à cet endroit est bien celle de la rédaction du Calcul de la date de Pâques copié aux f. 7r-8v, et non celle de la copie du volume qu'il convient dès lors de repousser de quelques années, voire au début du xiv<sup>e</sup> siècle.

Les textes relatifs à la musique forment un ensemble moins complexe que ne le suggèrent les inventaires dressés par Michel Huglo (1974), puis par Cesarino Ruini (RISM B III 6, p. 557-562). La section des traités de musique qui couvre les f. 14r-32v, 46r-72v et 115r-118r s'organise en vérité autour de quelques textes qu'il convient de présenter sommairement (et dans l'ordre de leur apparition). On distingue tout d'abord un groupe initial de traités copié par un seul et même copiste :

1. Guido Faba, *Ars musice* (f. 14r-v), éd. Chr Meyer :  
<http://www.lml.badw-muenchen.de/info/berl261g.pdf> [14 p.]
2. Anonyme cistercien de la Préface de l'antiphonaire (f. 15r-18v).  
éd. Fr. J. Guenther in *Corpus Scriptorum de Musica*, 24 (1974) (les manuscrits de Berlin et de Pesaro sont inconnus de l'éditeur).
3. *Demonstratio litterarum...* (f. 18v-19r), éd. Chr. Meyer :  
<http://www.lml.badw-muenchen.de/info/berl261e.pdf> [6 p.]
4. [Gregorius pape] *Si vis scire artem musice...* (f. 19v-20v), éd. Chr. Meyer :  
<http://www.lml.badw-muenchen.de/info/berl261a.pdf> [6 p.]
5. *Ars magistri Boetii* (f. 21v-26r), éd. Chr. Meyer :  
<http://www.lml.badw-muenchen.de/info/berl261f.pdf> [20 p.]

Ces cinq textes se retrouvent en totalité ou en partie dans *B*. La mention « Gregorius pape » (4.) est ici de la main du rubricateur. Dans *B* ce traité est précédé de la rubrique *Incipit ars magistri Boethii*, de seconde main. Ni l'une ni l'autre de ces attributions ne semble pouvoir être retenue. Si la paternité du pape Grégoire est sans fondement, celle du maître Boèce semble également pouvoir être écartée puisque le texte en question évoque à plusieurs reprises les doctrines d'un Boèce qui, de toute évidence, n'est pas

l'auteur du *De institutione musica*, mais qui pourrait bien être le Magister Boetius de l'*Ars* qui suit (5.). Quel qu'en soit l'auteur, peut-être issu de l'école du maître Boèce, ce texte appelle une étude plus approfondie de ses définitions de la musique et surtout ses classifications modales des chants en réguliers, mixtes et co-mixtes, ou encore en parfaits, plus-que-parfaits ou imparfaits, qui connaîtront une certaine fortune chez les théoriciens italiens du Trecento.

Le vaste florilège d'écrits sur la musique qui couvre les f. 27r-30v, 46r-48v, 60r-72v, ne représente sans doute qu'un seul et même traité en forme de compilation, celui que le colophon copié à l'encre rouge au bas du f. 30v attribue à Sinibaldus de Volterra. Même si cette mosaïque de textes a été déposée par plusieurs copistes, ses unités s'ordonnent autour d'un même principe formel, à savoir que chacune est précédée d'une rubrique à l'encre rouge. De plus, quinze de ces rubriques sont affectées d'un numéro. Leur présence suggère une copie à partir d'un antigraphe dont les différents chapitres étaient numérotés de 1 à 40. Les raisons pour lesquelles ces numéros n'ont pas tous été reproduits et l'ordre des chapitres bouleversé nous échappent. Quoi qu'il en soit, les vingt-trois unités non numérotées ajoutées aux quinze sections numérotées semblent livrer la majeure partie de cette compilation (soit 38 unités sur 40) :

-	
<b>XII</b>	(IV.) (46v) <i>De tribus partibus musyce</i>
-	
<b>XVIII</b>	(IV.) (46v) <i>De triforme mu&lt;sice&gt; di&lt;visione&gt;</i> (ISID. etym)
<b>XVIII</b>	(IV.) (46v) <i>De prima divissione musice que armonia dicitur</i> (ISID. etym.)
<b>XX</b>	(IV.) (47v) <i>De secunda divissione que organica appellatur</i> (ISID. etym.)
<b>XXI</b>	(IV.) (47v-48v) <i>De tertia divis. que rithimica nuncupatur</i> (ISID. etym.)
<b>XXII</b>	(IV.) (48v) <i>De musycis numeris</i> (ISID. etym.) (fragm.)



-	
<XXVI ?>	(V.) (60r-61r) <...> ad minus et debent... (fragm.) (?)
XXVII	(V.) (61r) <i>De generibus distinctionum que sunt.</i> (LIB. SPEC.)
XXVIII	(II.) (30v) <i>De falsi meli agnitione et correctione.</i> (LIB. SPEC.)
-	
XXXV	(II.) (30r) <i>De harmonia</i>
XXXVI	(II.) (30r) <i>De symphonia</i>
XXXVII	(II.) (30r) <i>De &lt;voce&gt; morosa</i>
XXXVIII	(II.) (30r) <i>De voce liquida</i>
XXXVIII	(II.) (30r) <i>De &lt;re&gt;percusse</i>
XL	(II.) (30v) <i>De tremule</i>

Unités sans numéro :

(II.) 27r-28v	<i>Cum enim finito aliquo cantu hanc neumam in fine bene videris convenire.</i>	GUIDO ep.
(II.) 28v-29v	<i>De musyca disciplina.</i>	CASSIOD.
(II.) 29v	<i>De sonis in modulatione.</i>	MART. CAP. + MOD. Volunt autem
(II.) 30v	<i>Incipit manus Ebreorum.</i>	
(II.) 30v	<i>Incipit manus Pistoriensium.</i>	
(IV.) 46r-v	<i>De nomine musyce</i>	ISID. etym.
(V.) 61r	<i>V&lt;ersus&gt;.</i>	GUIDO reg.
(V.) 61v-65r	<i>Incipiunt carmina domini Guidonis peritissimi musyca et venerabilis monachi</i>	GUIDO reg.
(V.) 65r-66r	<i>Incipiunt rithimi clavium musicalium</i>	GUIDO reg.
(V.) 66r-67v	<i>Incipit prologus Guidonis monaci de pomposa Ferrariensi diocesi</i>	GUIDO prol.
(V.) 67v-68r	<i>Incipit prologus</i>	GUIDO micr.
(V.) 68r	<i>Qui faciat qui se ad disciplinam musice parat</i>	GUIDO micr.
(V.) 68r-69r	<i>Quomodo monachordus debeat fieri</i>	Ps.-ODO dial.
(V.) 69v	<i>De commoda vel componenda modulatione</i>	GUIDO micr.
(V.) 70r	<i>Ad inveniendum igitur cantum ignotum R&lt;ubri&gt;ca</i>	GUIDO ep.
(V.) 70r-v	<i>De dyaphonia i. organum precepta</i>	GUIDO micr.
(V.) 70v	<i>De otto modorum agnitione acumine et gravitate R&lt;ubrica&gt;</i>	GUIDO micr.
(V.) 70v	<i>De litteris et vocibus. Rubrica</i>	GUIDO ep.

- (V.) 70v *Partim gravibus, partim acutis sonis cantaveris* GUIDO. micr.  
*R<ubrica>*
- (V.) 71r *De differentiis tonorum sive varietatibus* GUIDO. micr.
- (V.) 71v *De dyapason et cur septem tantum sint note* GUIDO. micr.
- (V.) 71v *Inceptionem non possumus iudicare cuius toni sit* GUIDO. micr.  
*nisi videat finem*
- (V.) 72r-v *Quomodo toni debeant finiri et quomodo*  
*differentie debeant incipere.*

Nous laisserons ici provisoirement ouverte la question de la structure primitive de cette compilation. Elle ne peut être éclaircie qu'au terme d'un examen approfondi des thématiques développées dans chacune de ces unités.

Au-delà du groupe de cinq traités et de cette compilation, et au titre de la collection des traités de musique, il convient enfin d'ajouter divers éléments relatifs aux règles de la psalmodie, les mélodies didactiques des f. 115v-117r et la section XIX (sur la musique) des *Problemata* aristotéliens dans la traduction de Barthélemy de Messine. On notera que la présence de ce texte dans une collection de traités de musique est pour le moins insolite, mais porte à l'évidence la marque d'un milieu d'artisans initiés à la philosophie de la nature, et peut-être soucieux d'une approche encyclopédique du domaine musical.

### **Guido Faba**

Guido Faba (Fava, ou encore Guido Bononiensis, + vers 1245/1250 à Sienne ?), maître du studium de Bologne en 1210, occupa diverses charges notariales dont l'une au service de l'évêque Henri de Bologne (1221/1222)<sup>13</sup>. Il fut ensuite prêtre à l'église Saint-Michel de Bologne dont il se dit aussi *magister*. Il est

<sup>13</sup> Données autobiographiques recueillies par E. H. Kantorowicz, « An "Autobiography" of Guido Faba », *Medieval and Renaissance Studies*, I (1941-1943), p. 253-280

(<http://www.archive.org/stream/ernstkantorowicz00reel02#page/n758/mode/1u>). Voir aussi Francesco Bausi, « Fava (Faba), Guido (Guido Bononiensis) » in : *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45 (1995). Version électronique :

l'auteur d'une *Ars dictamini* (1228/1229) qui connut une assez large diffusion, de divers traités de rhétorique et d'art épistolaire, enfin d'un traité sur les vices et les vertus. L'*Ars musice* qui lui est attribuée dans nos deux sources<sup>14</sup> n'est parvenue que de manière partielle, voire fragmentaire, au point qu'il est difficile de se faire une idée des matières et de la structure du texte original. En dépit de la disparité de nos deux témoins, il ne fait aucun doute cependant qu'il ne s'agit pas de reportations divergentes d'un même enseignement, mais bien de deux collections d'extraits réalisées à partir d'un antigraphe commun, sinon de deux antigraphes eux-mêmes très proches de l'archétype tant les deux manuscrits s'accordent sur des leçons à l'évidence fautives ou singulières.

Les passages communs aux deux sources se réduisent à un petit noyau de textes : la subdivision de l'octoechos en authentiques et plagaux (2-4), quelques généralités sur la double échelle heptatonique (83-84), tirées pour l'essentiel de l'*Epistola ad Michaelem* de Guy d'Arezzo), et les intervalles mélodiques (86-95), enfin le début d'une série de règles permettant d'identifier le mode d'une antienne. Seules toutefois les explications relatives au premier et au second mode ont été conservées.

La version du manuscrit de Berlin possède en propre de longs développements sur les modes (8-46) dont celle du manuscrit de

[http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-guido-bononiensis-fava\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-guido-bononiensis-fava_%28Dizionario-Biografico%29/)

Liste des œuvres : V. Pini, « La *Summa de vitiis et virtutibus* di Guido Faba », *Quadriivium*, I (1956), p. 41-152.

<sup>14</sup> L'authenticité de cette *Ars musice* a été mise en doute par Francesco Bausi, art. cité. Selon ce dernier cette attribution reposerait sur une confusion avec Guy d'Arezzo : « il caso più significativo è quello del manoscritto *Theol. lat. qu.* 261 della Staatsbibliothek di Berlino, che, copiato a Lucca alla fine del XIII secolo, scambia il F. con Guido d'Arezzo, attribuendo al dettatore bolognese – “magister Guido Faba” - una frammentaria *Ars musice* » (art. cit.). Or, à l'évidence, il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'un écrit de Guy d'Arezzo ou susceptible de lui être attribué.

Pesaro n'a retenu que les passages relatifs au cinquième et au sixième mode (20-25). Cette version donne également une assez longue description de l'échelle guidonienne (75-79) et aborde ailleurs encore la question de l'identification du mode d'une antienne par comparaison avec les antiennes-type (80-82). On notera également la présence dans cette version de singulières règles de notation du plain-chant qui renvoient à des usages attestés en Italie du Nord, dans le Sud de la France et le Sud-Ouest aquitain (103-110). Le tableau de solmisation (117) retient également l'attention par la présence d'un degré supplémentaire .F. au grave de l'échelle permettant de solfier un éventuel *Si* bémol grave. Les explications ajoutées à la suite du tableau (112-123) concernent à l'évidence les hexacordes de solmisation mais demeurent en grande partie étranges et incompréhensibles à la lumière des canons théoriques du XIII<sup>e</sup> siècle en cette matière. Cette version s'achève enfin sur la liste des teneures psalmodiques (ou degré d'intonation des différences psalmodiques) et les règles de flexion du ton psalmodique.

Les éléments propres de la version du manuscrit de Pesaro concernent également la psalmodie – finales des modes et teneures psalmodiques (47-59) et description des intonations psalmodiques (60-67) – et la structure hexacordale de l'échelle guidonienne par bécarre, nature ou par bémol (68-74).

Au-delà de la série d'extraits plus ou moins concordants des manuscrits de Berlin et de Pesaro, le nom de Guido Faba apparaît encore dans un chapitre de la vaste compilation du manuscrit de Pesaro présentée plus haut. Dans ce chapitre dont le début est perdu et où il est question de l'échelle des sons, Guido Faba est crédité de la classification (toutefois bien connue par ailleurs) des sons en graves, aigus et suraigus :

« Unde quare dicimus VII graves et VII acutas et III<sup>or</sup> superacutas, ut Guido Faba dicit? Quia quando corde in gutture resonant, tunc dicimus graves, quando vero ascendunt, sunt acute, et quando

superascendunt, subtilissime voces sunt, et dicuntur superacute. Et omnes iste voces discurrunt per VII litteras musicales vel per VII consonantias facientes sonos, scilicet tonus, semitonus, semidictonus, dictonus, dyotexaron, dyapente et dyaphason, et etiam per sex sonos *ut, re, mi, fa, sol, la.* » (f. 60r).

### **Magister Boetius**

Contrairement au traité de Guido Faba dont il ne subsiste que des extraits, celui du maître Boèce se présente sous la forme d'un exposé solidement charpenté dont la copie du manuscrit de Pesaro livre sans doute le texte intégral.

Le traité est introduit par un vaste prologue (1-25) qui pose au préalable les limites du propos, à savoir qu'il s'agit d'une ars à l'usage de chantres consignants les matières élémentaires mais indispensables à l'exercice du chant liturgique, et non d'un traité encyclopédique. L'auteur poursuit par une sorte d'accessus universitaire déclinant successivement l'étymologie du mot « musique » et les parties de cette science – harmonique, rythmique et métrique selon la classification d'Isidore de Séville. Après avoir abandonné les deux dernières parties, le prologue se poursuit par une définition rigoureuse du son musical – en l'occurrence vocal – à savoir celui d'un son articulé chargé de signification. Cette définition qui sollicite habilement le commentaire de Boèce sur les *Analytiques* d'Aristote, signe à l'évidence l'œuvre d'un maître de grammaire. Bien qu'il s'agisse d'un lieu commun largement répandu dans la littérature universitaire du XIII<sup>e</sup> siècle et que l'on retrouve sous des formulations assez voisines dans divers abrégés de philosophie ou dans l'illustre *De disciplina scholarium* d'un autre Boèce<sup>15</sup>, la présence de ces développements dans un traité de musique mérite d'être soulignée car elle est rarissime – pour ne pas dire unique.

---

<sup>15</sup> Pseudo-Boèce, *De disciplina scholarium*, O. Weijers éd. (Leyde-Cologne, 1976).

Le corps de l'exposé s'inscrit clairement dans la tradition d'enseignement inaugurée à Paris par Jean de Garlande vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Cet enseignement se développe selon un protocole quadripartite présentant successivement 1. la structure alphabétique de l'échelle guidonienne (26-56), 2. la répartition des degrés de cette échelle par référence aux lignes et aux interlignes de la portée musicale (57-61), 3. la structure hexacordale de l'échelle selon la position par nature (sur .C.) par bémol (sur .F.) ou par bécarre (sur .G.) de l'hexacorde guidonien formé de deux tons, un demi-ton et deux tons (62-86), enfin 4. la liste des nuances hexacordales, c'est-à-dire l'ensemble des migrations possibles d'un hexacorde à un autre pour chaque degré de l'échelle en fonction du mouvement mélodique (87-105). Cet ensemble, et en particulier la dernière section, est assez conforme à la *recensio posterior* de l'enseignement de Jean de Garlande consignée dans *l'Introductio musicae planae secundum magistrum Iohannem de Garlandia* qui eut une certaine diffusion en Catalogne et en Italie mais dont la source la plus ancienne date de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. On notera enfin que ce traité, comme les recensions de l'enseignement de Jean de Garlande – à l'exception de *l'Introductio musicae* –, ne possède ni commentaire sur les modes ou sur la psalmodie, ni tonaire. L'absence de ces développements désigne à l'évidence un traité destiné à un usage scolaire ou universitaire. En revanche, la longue explication relative à la nécessité du Si bémol grave (48-51) témoigne toutefois d'une solide connaissance du chant liturgique et d'une pratique musicale.

Si le cadre général de l'exposé épouse bien celui de l'enseignement de Jean de Garlande, il convient d'observer que la terminologie s'en écarte toutefois. On notera en particulier que le maître Boèce ignore des concepts centraux de cet enseignement,

---

<sup>16</sup> Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*. Introduction, édition et commentaire (Baden-Baden : 1998 ; *Collection d'études musicologiques*).

présents dans les reportations les plus anciennes : à savoir les concepts de *proprietas* ou de *differentia* pour désigner la nature de l'hexacorde en fonction de son ancrage sur l'échelle, ou encore les termes plus abstraits à connotation mathématique de *paritas* et d'*imparitas* désignant respectivement les interlignes et les lignes de la portée musicale. De même, notre Boèce ignore la définition de la muance comme « *dimissio unius vocis propter aliam* » répandue dans l'enseignement parisien du XIII<sup>e</sup> siècle et qui connaîtra une immense fortune aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Il ignore enfin que l'impossibilité de la muance *fa-mi* ou *mi-fa* tient en toute rigueur au fait qu'il ne peut y avoir de muance entre deux degrés différents de l'échelle des sons, mais seulement entre deux syllabes affectées à un seul et même degré (cf. 100). C'est dire que si le "solfège" élémentaire est clairement explicité conformément au cadre quadripartite de l'enseignement de Jean Garlande, l'exposé lui-même n'atteint pas le degré de conceptualisation et d'abstraction que l'on observe dès la *Reportatio prima* de l'enseignement de Jean de Garlande (Paris, BnF 18514, f. 85r-94r) dont la copie est sensiblement contemporaine de celle du manuscrit de Pesaro.

L'exposé des principes fondamentaux du solfège se poursuit par un examen des intervalles mélodiques du chant (106-220). Cet aspect de l'enseignement que la tradition garlandienne connaît également, présente ici un caractère très original. Les intervalles étudiés sont les sept intervalles de la tradition guidonienne : ton, demi-ton, tierce majeure et tierce mineure, quarte, quinte et octave. A cela rien de très exceptionnel. Cette liste s'éloigne toutefois des usages parisiens de la même époque qui admettent jusqu'à dix voire treize intervalles au sein de l'octave<sup>17</sup>, et de celui, de tradition plutôt germanique, et plus ancien, des neuf

---

<sup>17</sup> Voir Chr. Meyer, *Musica plana...*, op. cit. et Id. « Le *Tractatus de consonantiis musicalibus* (CS I Anonyme I/Jacobus Leodiensis, alias de Montibus) : une *reportatio* ? », *Revue belge de musicologie*, IL (1995), p. 5-25.

intervalles<sup>18</sup>. Au-delà de ce qui apparaît ici plutôt comme un archaïsme ancré dans une tradition d'enseignement italienne, ce sont surtout les subtiles nuances dans l'intonation des intervalles ici décrites qui retiennent plus particulièrement l'attention.

L'auteur distingue deux groupes d'intervalles : d'une part le ton, le demi-ton et les deux tierces, majeure et mineure et, d'autre part, les trois "consonances principales" (181) du système pythagoricien : la quarte, la quinte et l'octave. Les quatre premiers sont avant tout des intervalles mélodiques, les trois derniers les consonances utilisées dans les deux catégories fondamentales de la polyphonie, à savoir le déchant et l'organum (184). Ces trois dernières sont ici analysées selon un protocole familial développé dans la théorie de la musique occidentale depuis l'époque carolingienne, à savoir à l'aide des divers "aspects" des tétracordes et des pentacordes constitutifs de ces deux consonances. L'analyse des intervalles mélodiques est en revanche bien plus originale, même si elle utilise également les notions d'"aspect", en l'occurrence pour distinguer les deux formes de la tierce mineure, selon que le demi-ton précède ou suit le ton. Cette déclinaison de la tierce mineure se rencontre d'ailleurs dans d'autres traités, notamment chez les commentateurs guidoniens du *Liber argumentorum* ou du *Liber specierum*. Mais le trait tout à fait singulier du maître Boèce est d'introduire de subtiles nuances à l'intérieur de chacun de ces intervalles – ton, demi-ton, etc. – selon sa position au sein de l'octave. Ainsi le ton *ut-re* ne se chante pas de la même manière que *re-mi*, qui lui-même ne se chante pas comme *fa-sol* ou encore *sol-la*. Les différences d'intonation ou de modulation de cet intervalle et des autres sont ainsi finement commentées et – pour le ton et le demi-ton (121-153) – illustrées d'exemples empruntés

---

<sup>18</sup> La doctrine des neuf intervalles est généralement illustrée par la formule notée « Ter terni... » attribuée à Hermannus Contractus [avant 1054] (éd. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici...* [St. Blasien, 1784], t. 2, p. 150-153).



au répertoire du chant liturgique. Ces nuances de “prononciation” sont assez surprenantes et nous n’en connaissons pas d’autres exemples dans le champ de la théorie de la musique du Moyen-Age central. Cette attention très minutieuse accordée à la différenciation de l’énoncé d’un même intervalle pourrait porter la marque d’un chantre ou d’une école de chant.

Au début de la longue introduction à son traité, le maître Boèce indique que son traité est nourri de la lecture de nombreux livres. On relèvera la présence d’emprunts assez longs à des livres familiers des maîtres de grammaire, en l’occurrence le Commentaire de Boèce sur les *Analytiques* d’Aristote (17-21) et divers commentaires de l’*Ars grammatica* de Donatus (22-25) dont celui de Rémi d’Auxerre (22). Les emprunts à Isidore, aux auteurs de musique de l’époque carolingienne (*Scolica enchiridis* ou *Inchiriadon Uchubaldi*, 115), au *Dialous de musica* (7), à Guy d’Arezzo (*Micrologus*) ou au petit traité sur les intervalles du début du XI<sup>e</sup> s. (INTERV. Diapason) sont probablement tirés de diverses compilations et présentent en tous cas l’allure d’extraits remaniés de seconde main<sup>19</sup>.

Deux autres séries d’emprunts attirent en revanche l’attention par leur abondance et leur singularité, les uns au traité du prêtre anglais Amerus<sup>20</sup> dont il déjà été question plus haut, les autres à un traité anonyme (ANON. La Fage I)<sup>21</sup>. Ce dernier, généralement daté de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle en raison principalement de ses explications concernant le déchant et l’organum, est connu par cinq manuscrits du Nord de l’Italie dont le plus ancien ne date toutefois que de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, soit près d’un siècle

<sup>19</sup> ISID. etym. (8-9 10 11-12 13 15 16) ; SCHOL. ENCH. et INCH. UCHUB. (115) ; Ps.-ODO dial. (7) ; INTERV. Diapason (186 193 202) ; GUIDO micr. (36-37 42 198 203 204 205 214) ; VOCAB. MUS. 82-83 (14).

<sup>20</sup> cf. 32 44-47 116 120 147 217 220.

<sup>21</sup> cf. 41 58-60 117 182-183 184 189-192 196-197 207-213.

après la copie des manuscrits de Berlin et de Pesaro. On notera toutefois qu'en dépit de l'étendue de ces emprunts et de leur dispersion au sein de l'ANON. La Fage I<sup>22</sup>, l'hypothèse d'un recours à une source tierce n'est pas exclue.

Les nombreuses concordances avec des passages du traité du prêtre Amerus présentent un peu le même caractère que les précédentes, sans que l'on puisse exclure, là aussi, l'existence de sources tierces. Une concordance toutefois demeure remarquable, à savoir le diagramme illustrant l'étude des intervalles. Ce diagramme copié f. 26r, à la fin du traité du maître Boèce, et un peu plus loin (f. 31r) à l'état d'ébauche, se retrouve également à la fin de la section du manuscrit de Bamberg contenant l'une des deux copies du traité d'Amerus, et dans la copie française du manuscrit de Trèves<sup>23</sup>. Ce diagramme, ajouté aux diverses concordances textuelles, suggère ainsi une étroite parenté entre le traité du maître Boèce et le milieu de la cour pontificale où Amerus a composé son traité.

Dans les deux manuscrits, le traité est explicitement attribué à un *Magister Boetius*. Dans le manuscrit de Pesaro (f. 21v), la rubrique *Incipit ars excellentissimi magistri Boecii* est écrite à l'encre rouge, de la main du rubricateur, dans une ligne réservée à cet effet, et dans un module un peu plus grand que celui du texte :

---

<sup>22</sup> ANON. La Fage I : 2, 3-5 ; 3, 2 ; 3, 5-7 ; 3, 9-11 ; 4, 2 ; 5, 2 + 6 + 16 + 24-27 + 32-52 ; 13, 7-9.

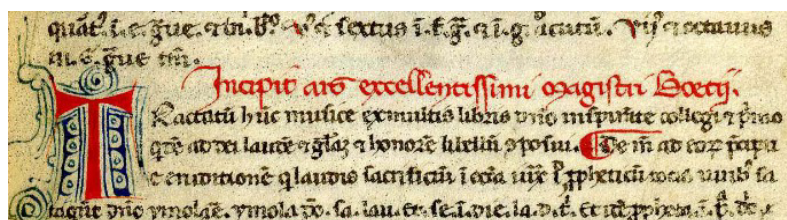
<sup>23</sup> Cf. ci-dessous Annexe IV. Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115, f. 75r ; Trier, Seminar-Bibliothek, Hs. 44, f. 336r.- Ce diagramme apparaît encore dans l'Anonyme Pannain de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Cf. Chr. Meyer, *Liber musicae*. (ANON. Pannain) Cod. Londinensis Egerton 2888 una cum cod. Neapolitano VIII.D.12. I. Introduction. II. Notes critiques et explicatives

<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00651525/fr/>

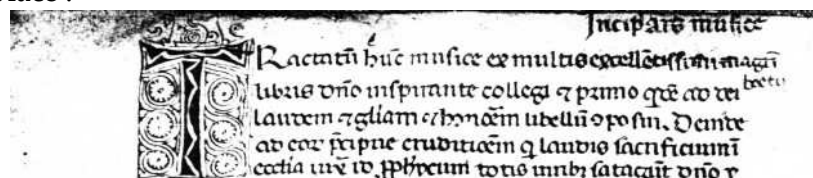
III. Édition du texte.

<http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/pannain2.pdf>

Voir en particulier, Egerton 2888, f. 39v et Napoli VIII.D.12, f. 20v.



Dans le manuscrit de Berlin (f. 38v), la rubrique est également de seconde main, mais dispose d'un espace réservé trop étroit, où seuls les mots « excellentissimi ma(gistri...) » ont pu trouver place :



La coïncidence des deux rubriques est remarquable (sauf l'omission de « musique » dans *P*, peut-être par manque de place) et ne peut s'expliquer que par l'existence d'un modèle commun, ce que suggère en outre la parenté évidente du style de décoration de la lettre « T ».

Demeure la question de l'identité de ce « Boèce ». Il faut au préalable écarter l'idée que le nom de Boèce aurait été retenu par un copiste en mal d'attribution, par référence à l'illustre patricien romain. Le titre de *magister* interdit formellement cette hypothèse, car « magister Boetius » qualifie à l'évidence un maître de l'université du XIII<sup>e</sup> siècle et cette formule serait, pour tout lecteur universitaire de ce temps, impropre à désigner l'auteur du *De institutione musica*. Par ailleurs les matières même de l'exposé interdisent cette confusion, car, à aucun endroit du texte, il n'est question des aspects mathématiques de l'*ars musica*.

Boèce est un nom relativement rare au XIII<sup>e</sup> siècle. Au-delà d'un *magister Boetius*, camérier d'Innocent IV de 1251 à 1254<sup>24</sup>, deux

<sup>24</sup> Pascal Montaubin, « Bastard Nepotism : Niccolò di Anagni, a nephew of pope Gregory IX, and *camerarius* of pope Alexander IV », in : *Pope, Church and City*.

candidats viennent à l'esprit, même si le premier ne peut-être totalement écarté puisque les sources de notre Boèce étaient en circulation dans le milieu romain. Quant aux deux autres, il y a tout d'abord l'auteur du *De disciplina scolarium*, ouvrage composé à Paris, par un Français (ou un Anglais) actif vers 1230-1240<sup>25</sup>. Vingt-trois copies du XIII<sup>e</sup> siècle attestent de la célébrité de cet ouvrage dès cette époque et surtout de la bonne fortune du nom de Boèce. Une consultation rapide de la liste des manuscrits établie par Olga Weijers semble indiquer que ce texte a principalement été diffusé en France et en Angleterre, puis en Allemagne et en Europe Centrale. L'attribution de notre traité au Pseudo-Boèce du *De disciplina scolarium* auquel il paraît au demeurant difficile de prêter une connaissance approfondie de textes en circulation en Italie centrale, semble pouvoir être écartée.

Le second est Boèce de Dacie (actif au second tiers du XIII<sup>e</sup> s. – décédé vers 1284)<sup>26</sup>. On sait qu'il enseigna la philosophie et les arts libéraux à l'université de Paris où il s'associa à Siger de Brabant. En 1277 il fut condamné par Étienne Tempier pour avoir été l'un des chefs de file du mouvement averroïste. On sait aussi par le testament de l'évêque Henri de Linköping, rédigé à Marseille le 11 avril 1283, que Boèce se trouvait alors à la curie pontificale<sup>27</sup>. Or ce séjour qui se situe sous le pontificat du pape français Martin IV (1281-1285), inféodé aux intérêts italiens de

---

*Essays in Honour of Brenda M. Bolton*, éd. Frances Andrew et al. (Leiden, 2004), p. 129-176 (en part. p. 150).

<sup>25</sup> Pseudo-Boèce, *De disciplina scolarium*, op. cit.

<sup>26</sup> P. Glorieux, *La Faculté des Arts et ses maîtres au XIII<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1971), p. 112-115.

<sup>27</sup> Dans ce document, l'évêque de Norköping ordonne que cent livres parisis qui lui sont dues soient versées à *magistro Boecio qui est in curia*. cf. P. Mandonnet, « Note complémentaire sur Boèce de Dacie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 22 (1933), p. 248. Voir aussi Fernand van Steenberghen, *Siger de Brabant d'après ses œuvres inédites* (Louvain 1931 et 1942), t. 2, p. 750.

Charles d'Anjou, intervient à peine une douzaine d'années après celui du prêtre anglais Amerus dont précisément notre *magister Boetius* connaissait soit le texte même, soit ses sources. La coïncidence est assez surprenante pour fonder l'hypothèse que notre maître Boèce, auteur du traité de musique rapporté dans les manuscrits de Pesaro et de Berlin, ne serait autre que l'illustre maître parisien, alors "en exil" à la cour pontificale. Cette hypothèse est en outre fortifiée par le fait que l'auteur de notre traité connaît parfaitement les principes de l'enseignement élémentaire de la musique développés dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, mais sans toutefois en posséder la lettre.

\*

S'il est toujours hasardeux – et bien souvent vain – de se livrer à des procès d'attribution, l'exercice s'impose dès lors qu'une ou plusieurs copies s'appliquent à livrer le nom de l'auteur d'un traité, et surtout, comme ici, lorsqu'elles s'accordent sur son identité. Le cas des attributions à Guido Faba et à ce maître Boèce, quel qu'il soit, est au demeurant d'autant plus remarquable que, dans les écrits médiévaux sur la musique, et cette observation rapportée à la masse des écrits, l'anonymat est bien souvent de règle. Il est tout aussi singulier et remarquable, que le XIII<sup>e</sup> siècle italien, dans le domaine de la théorie de la musique, et, du moins, à la lumière des sources matérielles, semble en retrait par rapport à l'activité intellectuelle développée dans d'autres centres européens, en particulier dans le milieu universitaire parisien. Si ces deux attributions possèdent une certaine vraisemblance, elles dessinent également des milieux où se manifeste un certain intérêt pour l'*ars musica* et la codification de l'enseignement de la musique. Le plus ancien, dans ce siècle, semble être l'université de Bologne, née vers la fin du XI<sup>e</sup> et formellement constituée en 1158, où les matières du trivium ont été particulièrement

cultivées. Guido Faba s'inscrit parfaitement dans cette culture scientifique baignée de grammaire, de logique et de rhétorique qui pourrait bien avoir marqué son enseignement de la musique. La Curie romaine du dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle dessine un autre milieu où semble renaître un intérêt pour *l'ars musica*. Si l'on accepte de prêter une certaine importance au traité du prêtre anglais Amerus et si l'on peut s'accorder à voir en Boèce de Dacie le *magister Boetius* de notre traité de musique, c'est tout l'entourage de Grégoire X (1271-1276) et de Martin IV (1281-1285) qu'il conviendrait d'explorer. Enfin l'origine et la composition des manuscrits de Pesaro et de Berlin livrent eux-mêmes d'autres indices – par delà l'origine ou le lieu d'usage de ces recueils : à savoir la présence, dans ces deux sources, d'une copie intégrale du prologue à l'antiphonaire cistercien – texte normatif, s'il en est – mais aussi la culture religieuse très franciscaine du manuscrit de Pesaro. Nul doute aussi que ces quelques textes, dans un Duecento encore quelque peu obscur, livrent un aperçu des cultures et traditions italiennes d'enseignement de la musique auxquelles le Trecento, notamment avec Marchettus de Padoue et son école, donnera ses lettres de noblesse.

\*

\* \*

## ANNEXES

### I. Contenu doctrinal du traité de Guido Faba

*Les sigles B et P désignent respectivement les manuscrits de Berlin et de Pesaro*

- BP* 2-7 : définition des catégories des authentiques et des plagaux.  
*BP* 8 : les deux premiers modes ont une finale commune mais se différencient par la montée et la descente.  
*B* 9-16 : remarques concernant le premier et le second mode.  
*B* 17-19 : ambitus du troisième et du quatrième mode.  
*BP* 20-25 : remarques concernant le cinquième et le sixième mode.  
*B* 26-35 : remarques concernant le septième et le huitième mode.  
*B* 36-46 : Recommandations didactiques relatives aux modes.  
*P* 47-67 : Finales des modes. Teneures psalmodiques.  
*P* 68-74 : Position des hexacordes par bécarré, par nature et par bémol. Nombre de nuances par hexacorde.  
*B* 75-79 : L'échelle guidonienne. Perfection du chant à l'octave.  
*B* 80-82 : Identification du mode d'une mélodie par comparaison avec l'antienne-type.  
*BP* 83 : Il y a sept notes en musique comme il y a sept jours dans la semaine.  
*BP* 84-85 : Sept notes graves et sept notes aiguës en rapport d'octave.  
*BP* 86-95 : Les six intervalles mélodiques.  
*BP* 96-102 : Règles pour l'identification du mode d'une antienne (premier et second mode).  
*B* 103-110 : Règle pour la notation des mélodies en fonction de leur mode.  
*B* 117 : tableau de solmisation.  
*B* 112-123 : notes sur les hexacordes et la solmisation.  
*B* 124-129 : règles de psalmodie.

### II. Contenu doctrinal du traité du maître Boèce

#### 1 Titre

2-5 Exorde. Un traité composé à la louange et à la gloire de Dieu et pour la formation intellectuelle des serviteurs des offices. Ce traité n'est pas une encyclopédie, mais ne retient que ce qui est utile et indispensable à la célébration de l'office.

**6-12** Définitions de la musique. Ses inventeurs : Cain, Pythagore.

**13** Division de la musique : harmonique, rythmique et métrique.

**14-16** L'harmonique étudie les diverses combinaisons de sons et la manière d'assembler ou de faire entendre simultanément plusieurs sons. Elle a pour objet le mouvement des sons produits par la voix humaine.

**17-25** Distinction entre l'émission vocale de sons non articulés, comme la toux, et des sons ayant une apparence de signification. Définition de la voix "confuse" ou inarticulée et de la voix articulée susceptible d'être écrite.

**26-30** Syllabes de solmisation et lettres de la notation alphabétique : *ut, re, mi...* etc. ; A-G (« graves »), a-g (« acutae »),  $\text{♯}.\text{-}.\text{♯}$ . (« superacutae », « tétracorde ajouté après la découverte de la musique afin d'accroître la diversité des chants »).

**31-33** Les Modernes ont ajouté un degré supplémentaire au grave de l'échelle (Gamma).

**34-53** Le Si bémol.

- **34-47** Le Si bémol dans l'octave des aiguës et dans le tétracorde des suraiguës. Le Si bémol a été inventé pour palier la dissonance du triton. L'usage du Si bémol à la place du Si naturel contribue à la diversification et à la douceur des chants pour le plaisir des auditeurs.

- **48-51** Le Si bémol dans l'octave des graves. Certains chants requièrent l'emploi du bémol dans les graves. Exemples : introïts *Sacerdotes dei*, *Dicit dominus ego*, graduel *Salvum fac servum tuum*, communion *Per signum crucis*, répons de Matines *Locutus dominus ad Abraham*. L'usage du Si bémol grave s'observe en particulier dans les chants du second et du sixième mode.

**54-56** La main de solmisation :  $\text{.}\Gamma.\text{ut}$ ,  $\text{.A.re}$ ,  $\text{.B.mi}$ ,  $\text{.C.faut}$ , etc. (échelle régulière) -  $\text{faut}$ ,  $\text{.}\Gamma.\text{reut}$ ,  $\text{.A.mire}$ , etc. (dans le cas du bémol dans les graves).

**57-61** Distribution des degrés de l'échelle par lignes et interlignes.

**62-64** Identification des hexacordes par nature, par bémol et par bécarre.

**65-86** Analyse de la nomenclature de l'échelle des sons.



**87-105** Analyse des nuances hexacordales.

**106-113** Introduction à l'étude des intervalles mélodiques. Définitions (synonymes : "conjonction", "consonance", "symphonie"). Sept catégories de consonances : ton, demi-ton, tierce majeure et tierce mineure, quarte, quinte, octave.

**114-142** La seconde majeure (*tonus*)

**114-118** Définitions

**119-120** Cinq secondes majeures (tons) : A-B, C-D, D-E, F-G, G-a ; quatre positions au sein de l'hexacorde : *ut-re, re-mi, fa-sol, sol-la*.

**121-126** Mode d'intonation de la seconde majeure (en général "pleinement et d'une voix ronde"). A chacune des positions correspond toutefois une forme d'intonation (*pronuntiatio*) particulière. Ce principe vaut pour toutes les autres classes d'intervalles.

**126-129** Mode d'intonation de *ut-re*. Exemples : ant. *Non vos relinquam*, ant. *Sanctus Franciscus*.

**130-134** Mode d'intonation de *re-mi* (avec une certaine force et un appui sur la première note). Exemples : ant. *Qui me misit mecum est*, ant. *A bimatu et infra*, ant. *Germinavit*.

**135-139** Mode d'intonation de *fa-sol* (avec force et fermeté). Exemples : ant. *Spiritus et anime iustorum*, ant. *Regali ex progenie*, ant. *Dominus ab utero*.

**140-142** Mode d'intonation de *sol-la* (dans l'aigu, gaiement). Exemples : ant. *Lazarus amicus noster*, ant. *Item dominus*.

**143-154** Le demi-ton (*semitonium*)

**143-148** Définitions.

**149-152** Mode d'intonation, en général, et en montant ou en descendant (par une brève tension de la voix). Exemples : ant. *Iubilare deo*, ant. *Oblatus est quia ipse*.

**153-154** Mode d'intonation particulier : *mi-fa* (accent sur la première note puis relâchement, attaque faible de la seconde note, puis renforcement).

**155-161** Division du ton en deux demi-ton inégaux.

**162-164** Structure de l'échelle des sons par tons, demi-tons et tritons.

**165-166** Le triton

**167-168** Échelle des sons

**169-172** La tierce majeure (*ditonus*)

**170** C-E, F-a ; *ut mi, fa la*.

**171** Cette consonance n'admet pas d'aspects.

**172** Mode d'intonation (d'une voix ferme ?)

**173-179** La tierce mineure (*semiditonus*)

**174** D-F, E-G ; *re-fa, mi-sol*.

**175-177** Deux aspects : ton + demi-ton ; demi-ton + ton.

**178-179** Forme d'intonation. En général : avec douceur et légèreté, en particulier lorsque le demi-ton est en fin ; lorsque le ton est au début : on commence d'une voix pleine et assurée et on finit avec légèreté – et inversement lorsque le demi-ton vient en premier.

**180** Ces principes valent également pour la quarte et la quinte.

**181-216** Les trois consonances principales : quarte, quinte et octave.

**185-188** La quarte. Définitions. Étymologie.

**189-192** Trois aspects : A-D, B-E, C-F.

**193-194** La quinte. Définition et étymologie.

**195-197** Quatre aspects : D-a, E-b, F-c, G-d.

**198-205** L'octave. Définitions. Étymologie.

**206-213** Sept aspects : A-a, B-b, C-c, D-d, E-e, F-f, G-g.

**214-215** Il n'y a que sept aspects. Les octaves formées entre les aiguës et les suraiguës correspondent aux octaves formées entre les graves et les aiguës.

**216** L'octave comprend cinq tons et deux demi-tons. L'ajout ou la suppression d'un demi-ton rompt la consonance.

**217-219** Introduction au tableau des intervalles formés entre les degrés de l'échelle des sons.

**220** Tableau.

## III. Contenu de Pesaro 1336

- (+ B) textes intégralement ou partiellement présents dans le manuscrit de Berlin  
 I.-VIII. unités codicologiques  
 A... mains  
 1 2 3... numéros de feuillet
- I.**
- ◊ 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12 13
- Calendrier et traités de comput. Table pascale établie par Sinibaldus de Volterra en novembre 1291. Éditée à Bologne.
- II.**
- ◊ 14 15 16 17 18 | 19 20 21 22 23 24  
 25 26 27 28 | 29 30 31 32
- A** 14r-v *Incipit ars musice magistri Guidonis* (Guido Faba, *Ars musice*) (+ B [exc.])
- A** 15-18v *Incipit ars magistri Bernardi humilis abbatis Clarevallis super arte musicorum*. Premunitos autem... (ANON. Cist. I 23-fin [témoin non collationné dans CSM 24]) (+ B)
- A** 18v-19v + 20v-21v *Demonstratio litterarum...* (+ B)
- A** 19v-20v *Gregorius pape*. Si vis scire artem musice... (+ B 23r-24r + 29r-31r)
- A** 21v Omnes differentie primi toni, quarti et VIII incipiunt in .c.  
 ...
- A** 21v-26r *Incipit ars excellentissimi magistri Boetii* (+ B exc.)
- A** 26r « Armonia est dulcis copulatio... Tonus est... Cantus autem est... Simphonia est... Γ.ut, .A.re... » (+ B 32r)
- 26v diagramme arborescent portant des ligatures ou des notes isolées (notation carrée). Décor : deux personnages et des êtres zoomorphes (oiseaux).
- B** 27r *Cum enim finito aliquo cantu hanc neumam in fine bene videris convenire*. Cum enim finito... (GUIDO ep. 256-388).- 28v-29v *De musyca disciplina*. Gaudentius quidam... (CASSIOD., exc.)- 29v *De sonis in modulatione*. R<ubrica> Dico certissime... appellatur sonus (MART. CAP. 9, 930). Toni vero sicut supradictum est VIII et medii III per quos omne genus modulationis regitur et gubernatur (cf. MOD. Volunt autem p. 81).- 30r Diagramme des symphonies (GUIDO micr. 15, 15). *De harmonia XXX*. Armonia i. dulcis melodia vel dulcis cantilena (cantica cod.)

(cf. IOH. CICON. mus. 1, 66, p. 220, 1).- *De symphonia XXXVI.* Symphonia i. apte vocum copulationes. Cum symphonia et de omni cantu dicat. Tenor vero, i. mora ultime vocis qui in sillaba quantuluscumque est ampliori parte diutissimus vero in distinctione.- *De <voce> morosa. XXXVII (XXXVIII cod.)*



Ec-ce do-mi-nus ve-ni-et. Do-mi-ne qui.

**B** *De voce liquida. XXXVIII.* Liquescenti vero voci. Punctum quasi maculando subponimus hoc modo.



Ad te le-va-vi. Dum com-ple-ren-tur.



Vir-go pru-den-tis-si-ma.

**B** *De <re>percusse. XXXVIII*



30v O- mnis ter-ra a-do-ret. Glo-ri- a ti- bi

**B** *De tremule. XL.* Dyesis grece latine decisio vel divisio sonat hoc est exemplum



O sa-pi-en-ti- a. O E-ma-nu-el

**B** *De dyeresin. <...>*

**B** *Incipit manus Ebreorum. .Γ. epogdous .A. proslambamenos .B. ypathe ypaton .C. parypathe ypaton .D. lychanos ypaton .E. ypate meson .F. parypate ypaton .G. lychanos meson .a. messe .b. latinum grece .h. paramesse .C. <t>rythe dyezeumenon .D. parapnethe dy<e>ceumenon .E. necthe dyecimenon .F. <t>rythe hyperboleon .g. para<ne>the thomion .a. nerce hyperboleon, etc.*

- B** *Incipit manus Pistoriensium. Gama try .a. pro .B. de .C. nos try .D. te pro .E. ad de .F. nos try .G. te try pro .A. ad pro de .B. nos bi de .C. nos try te .D. te pro ad .E. ad de .F. nos try .G. te try pro .A. ad pro de .B. nos by de .C. nos te .D. te ad etc.*
- B** *De falsi meli agnitione et correctione. XXVIII. De falsi meli agnitione et correctione. Hanc regulam invenimus... (LIB. SPEC. c. 40, p. 52).*
- B** (explicit :) *Hec est compositio artis musyce ordinata et ex diversis voluminibus compilata a Sinibaldo de Vulterris in domo comitis Galasii de Manghona Bononie. Et cui hic liber remanebit roget deum pro eo.*
- B ?** 31r Tableau de solmisation. Deux diagrammes inachevés dont l'un pour les intervalles (cf. f. 26r).  
 - 31v-32r Roue zodiacale (31v) et règles ? de comput (32r).  
 - 32v Main de solmisation et notes diverses (ajoutées au xv<sup>e</sup> s.).
- III.**  
**33 34 35 36 37 38 39 | 40 41 42 43 44 45 <**  
 - 33r-44r Comput lunaire de Bono da Lucca (second tiers du xiii<sup>e</sup> s., + après 1279) (+ **B**)  
 - 44v-45v Extraits de la Genèse (addition, écriture cursive).
- IV.**  
**46 47 48 x | x 49 50 51**  
**52 53 54 55 | 56 57 58 59 x**
- C** **46r-v** *De nomine musyce. R<ubrica>. Musica est peritia... (ISID. etym. 3, 15-17).- 46v XII. De tribus partibus musyce. Musice partes sunt tres... (ISID. etym. 3, 18) XVIII. De triforme mu<sice> di<visione>. Ad omnem autem sonum... (ISID. etym. 3, 19) XVIII. De prima divisione musice que armonia dicitur. Prima divissio... (ISID. etym. 3, 20).- 47v XX. De secunda divissione que organica appellatur. Secunda est divissio organica... (ISID. etym. 3, 21).- 47v-48v XXI. De tertia divis. que rithimica nuncupatur. Tertia divissio... (ISID. etym. 3, 22).- 48v XXII. De musycis numeris. Numeros autem... quemadmodum in || (ISID. etym. 3, 23)*
- C** 49r-54r *Problemata*, XIX || <acu>tioris sonum... (Pr. 7-50).

- C 54r-v Extraits d'Isidore  
Disciplina a discendo nomen accipit vel accepit... (ISID. etym. 1, 1-2) ; Corus est multitudo in sacris colectis... (ISID. etym. 19, 5-8) ; Canticum est... Psalmus... modulantis imitatur (ISID. etym. 19, 9-12) Diapsalma dicitur vocis copulatio... (cf. ISID. etym. 19, 15). Tres autem gradus sunt in cantando. Primus sucentoris, secundus incentoris, tertius accentoris (ISID. etym. 19, 13)
- C 54v Diagramme représentant des intervalles / exemples d'intervalles (?)
- C 55r-v Différences psalmodiques (une différence par ton) et intervalles caractéristiques des intervalles propres à chaque mode.
- C 56r-57r Différences psalmodiques.
- C ? 57v-58r All. (cf. ThK 389) V/ Alma redemptoris mater... (CAO 1386)
- C ? 58v-59r All. V/ Beatus vir sanctus Martinus... (ThK 396)
- C ? 59r Alleluya (mélisme sans verset)
- C ? 59v G<loria patri> (4 tons)
- V.

x 60 61 | 62 63 64

65 66 67 68 69 | 70 71 72 73 74

- D 60r-61r || ad minus et debent... (+ B *partim*).- 61r *De generibus distinctionum que sunt. XXVII. Quot sunt genera distinctionum? Quinque...* (LIB. SPEC. c. 39, p. 51-52).- 61r *V<ersus> Feci regulas...* (GUIDO reg. 238-246).- 61v-65r *Incipiunt carmina domini Guidonis peritissimi musyci et venerabilis monachi. Gliscunt corda meis... tribus mensibus. Sit nomen domini benedictum in secula (not. alph.)* (GUIDO reg. 1-174).- 65r-66r *Incipiunt rithimi clavium musicalium. Ut proprietas sonorum discernatur clarius... ut monstrat pagina. Amen* (GUIDO reg. 181-222). 66r-67v *Incipit prologus Guidonis monaci de Pomposa Ferrariensi diocesi. Temporibus nostris... figura docebit* (GUIDO Prol. 1-69).- 67v-68r *Incipit prologus. Cum me et naturalis conditio...* (GUIDO micr. pr. 31-44).- 68r *Qui faciat qui se ad disciplinam musice parat. Igitur qui nostram disciplinam petit...* (GUIDO micr. 1-2).- 68r-69r *Quomodo monachordus debeat*

- feri. Musica veraciter canendi sciencia... deo gratias bene intelligo* (Ps.-ODO dial. p. 252a-253b l. 30).
- E** **69r-v** *Preterea cum aliquem cantare audivimus...* (GUIDO micr. 11, 11-26 [encore ci-dessous f. 71v-72r]).- **69v** *De commoda vel componenda modulatione. Igitur... vel sesquitercia et cet.* (GUIDO micr. 15, 1-15).
- C** **70r** *Ad inveniendum igitur cantum ignotum R<ubri>ca. Ad inveniendum igitur ignotum cantum...* (GUIDO ep. 90-120).
- C** **70r-v** *De dyaphonia i. organum precepta. Diaphonia...* (GUIDO micr. 18, 1-11, sans l'exemple noté).
- F** **70v** *De otto modorum agnitione acumine et gravitate R<ubrica> Igitur octo sunt modi...* (GUIDO micr. 13, 1-6).- *De litteris et vocibus. Rubrica. Sicut in omni scriptura...* (GUIDO ep. 164-172).- *Partim gravibus, partim acutis sonis cantaveris R/.* Item <si> eadem antiphona... (GUIDO micr. 5, 15-24), **71r** *De differentiis tonorum sive varietatibus. Omnes itaque modi...* (GUIDO micr. 8, 26-32).- **71v** *De dyapason et cur septem tantum sint note. Ut autem de divisione monochordi...* (GUIDO micr. 6).- *Inceptionem non possumus iudicare cuius toni sit nisi videat finem. Preterea cum aliquem...* (GUIDO micr. 11, 11-26 [déjà ci-dessus, f. 69r-v]).- **72r-v** *Quomodo toni debeant finiri et quomodo differentie debeant incipere. Primus et secundus tonus terminantur in .D.*  
...
- F ?** 72v-73r Tropes du *Salve regina*. <U>t videri supremus genitor... 73r <C>lementer considera peccatorum... <P>iarum piissima sanctarum... (notation franconienne sur cinq lignes).
- 73v Répons de la cérémonie des obsèques. R/ Subvenite sancti dei... V/ Suscipiat te Christus... Susci\* V/ Requiem eternam dona ei domine et lux perpetua luceat ei. Offerentes\* R/ <L>ibera me domine de morte eterna... et terra. Dum veneris iudicare seculu<m> per ignem. <V/> Tremens factus sum et timeo du discu<sseris domine actus cuiusque nostrum...> (cf. CAO 7716 et 7091 ; notation carrée sur 4 lignes, copie inachevée) (74v blanc).

## VI.

75 76 77 78 79 | 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 | 90 91 92 93 94

95 96 97 98 99 | 100 101 102 103 104

105 106 107 108 109 | 110 111 112 113 114 &lt;...&gt;

- 75r-87r *Benedictio ceri in die sabbati santi*. Exultet iam angelica turba... (not. carrée sur 4 lignes).
- 87v-91v Incipit oratio Ieremie prophete. Recordare domine... vehementer Ierusalem, Ierusalem convertere... deum tuum.
- Séquences, Kyrie tropé**
- 92r-94r Iesse virga humidavit... (AH 54, n° 220 ; CthS 502)
- 94r-95v Victimae paschali laudes... (AH 54, n° 7 ; CthS 186)
- 95v-97r Veni sancte spiritus et emitte... (AH 54, n° 153 ; CthS 184)
- 97r-101r Helisabeth Zacharie magnum virum... (AH 55, n° 185 ; CthS 243)
- 101r-103r Celi solem immitantes in occasu... (AH 55, n° 3 ; CthS 227)
- 103v-106v Dies ire dies illa...
- 107r-108r Cuntipotens genitor... (AH 47, n° 4) et Rex virginum amator... (AH 47, n° 8) sur la même mélodie
- 108r-113v Ave gloriosa virginum... (AH 10, n° 110 ; CthS 362)
- Alleluias**
- 113v-114v All. V/ Virga sicca floruit fluctum sanctum peperit Laurentius lux luminis secta falsa respuit lumen Christi s/// innuit dona nobis viam.
- 114v All. (sans verset, fragm.)

## VII.

115 116 117 118 119 120 | 121 122 123 124 125 126 &lt;...&gt;

- F** 115r Protus et .c. aguto / D<e>uterus et .f. a<cut> / .G. grave et .c. aguto / .f. naturale et .c. grave (avec quatre formules mélodiques non identifiées<sup>28</sup>)
- F** 115v-116v Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena contexitur... (HERMANN. mod.)

<sup>28</sup> « neuma » selon M. Huglo, « Il manoscritto... », art. cit., p. 28.



- F** 116v-117r Diatesseron et diapente simphonie pariter coniuuncte... (cf. München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14836 [S. XI], f. 135v ; Wolfenbüttel, 334 Gud. Lat. 8° [S. XI], f. 137r-v ; Colmar, B.M., Ms. 445 (cat. 226) [S. XII], f. 129v-130r).
- F** 117r-118r Est tonus sic *ut re re ut aut re mi re...*
- 118v-119r Pater noster qui es in celis...
  - 119r-120r Gloria patri (dans les huit tons)
  - 120r In exitu Israel de Egypto (formule d'intonation)
  - 120r Le<c>tio ep<istolae> be<ati> Pa<uli> apo<stoli> ad ro<manos> (intonation) puis : « Aleph » (avec un mélisme).
  - 120v-124v Martinus lux ecclesie princeps... (séquence inconnue par ailleurs ; à 2 v.)
  - 125r-126r *Gloria patri* dans les huit tons.
  - 126r-v Trois *Benedicamus domino*
  - 126v « Aleph » / « Conpitus » (*pro* conpunctus ?) / « agutarum » (avec une mélodie non identifiée)

**VIII.**

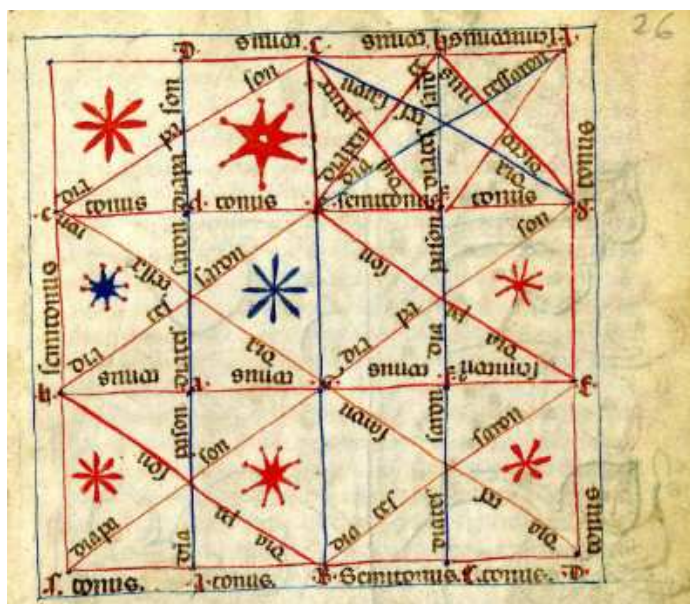
**127 128 129 130 131 132 | 133 134 135 136 137 138**

**139 140 141 142 | 143 144 145 146**

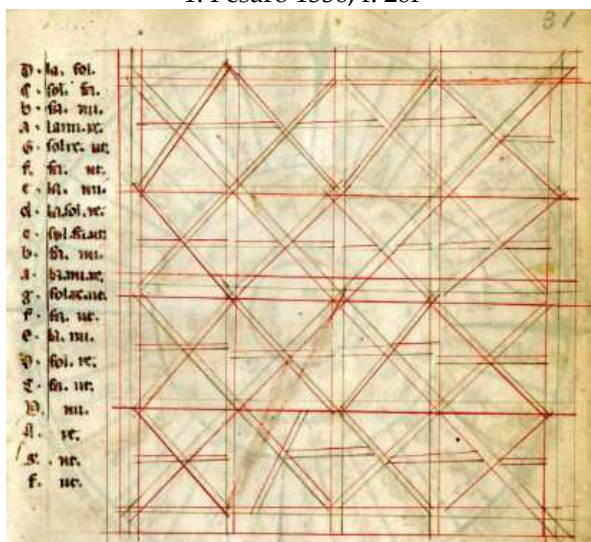
- 127r (ant. Alma redemptoris mater...) || ab ore sumens... (CAO 1356)
- 127r Aleph. Aleph. Aleph (trois formules mélodiques)
- 127r Iube domne benedicere. Gre<g>orius ep<iscopus>
- 127v-129v (Prose en l'honneur de saint François) Capud draconis ultimum ultorem ferens... (AH 9, n° 215 ; CthS 503)
- 129v-131v (Prose en l'honneur de saint François) Iubar mittentis sideris clara... (inconnue des AH ; CthS 504)
- 131v-133r (Prose franciscaine) Gratuletur grex minorum... (AH 55, n° 140 ; CthS 505)
- 133r Ave vivens hostia veritas et || (copie abandonnée et reprise au verso)
- 133v-142r (Chant pour la Fête-Dieu) Ave vivens hostia veritas... (AH 31, n° 105)
- 142v-143v Salve regina...
- 143v-145r Primus tonus sic flectitur... (tons psalmodiques)
- 145r-v Intonations du Magnificat dans les huit tons.

- 145v-146r Alleluya V/ Virga Iesse floruit...
- 146r-v Alleluya V/ O consolatrix pauperum Maria... (cf. MMAE VIII, p. 310 sqq.)

IV. Diagramme des intervalles



1. Pesaro 1336, f. 26r



2. Pesaro 1336, f. 31r

Per istam septem q̄ in hac  
figura ut in precedenti apor-  
tur. om̄s modi toni le-  
uus repp̄ntur.

	d	tonus	e	con'f'ictio	h	con'f'ictio	a
	tonus	d	tonus	e	seitonus	f	tonus
bb	con'f'ictio	a	tonus	g	tonus	f	seitonus
l	tonus	a	tonus	h	seitonus	c	tonus

et evidentius appe-  
ant que predicta et  
si figuris iam p̄ cantū  
et in uocab; eadem  
repp̄nto.

Itē hūc regle idē ad om̄m cantum cuius toni sit.

3. Bamberg, Lit. 115, f. 75r (AMERUS)