HAL
open science

A propos d'un feuillet de tablature d'orgue du milieu du XVe s.

Christian Meyer

▶ To cite this version:

Christian Meyer. A propos d'un feuillet de tablature d'orgue du milieu du XVe s.. 2000. hal-00438192

HAL Id: hal-00438192
https://hal.science/hal-00438192v1

Preprint submitted on 2 Dec 2009

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

A propos d'un feuillet de tablature d'orgue du milieu du XVe s. *

Landesbibliothek und Murhardsche
Bibliothek der Stadt Kassel 4° Ms. theol. 18, f. 1r

La Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel conserve sous la cote *4° Ms. theol. 18* un épais volume de 244 feuillets (21,5 x 14,5 cm) contenant un psautier glosé précédé d'un commentaire sur les psaumes et suivi de deux traités philosophico-théologiques : le traité sur le libre arbitre du Ps.-Amselm de Canterbury et le *de Imitatio Christi* (vers 1418) de Thomas a Kempis [1]. L'écriture (de plusieurs mains) peut être datée de la première moitié du XVe siècle. Lors de la restauration (1973), les vestiges d'une ancienne reliure en cuir de veau ont été détachés du volume et sont aujourd'hui conservés dans le dossier de restauration du manuscrit. Divers fragments de parchemin servant de renfort de reliure ont été isolés lors de la restauration du manuscrit. L'un d'entre eux présente le texte fragmentaire d'un commentaire du *De sophisticis elenchis* d'Aristote (d'une main du XIIIe s.) Trois autres livrent le texte d'une lettre d'un frère Bertrandus Bley à son confère *Johanni Hemelich* datée de Limbourg, le 22 juillet 1421. L'auteur de la lettre se déclarant « fratrum minorum administracionis Coloniensis minister », appartient donc à l'ordre des Franciscains de la province de Cologne. Deux autres fragments d'une charte qui avait servi de contre-plat avant et arrière révèlent plusieurs noms de personnes et de localités dont celles d'Orsoy, non loin de Moers et de Kassel [2]. Selon une mention figurant au verso du folio 1, le volume avait appartenu au prêtre Conradus Theodericus (Dietrich), décédé peu avant le 12 mars 1475, avant de passer dans la bibliothèque des chanoinesses de Ste-Marie de Wetter [3]. Cette bibliothèque fut incorporée en 1718 aux collections de la maison de Hesse, sur ordre du Landgrave Karl.

Le feuillet (sans filigrane) qui porte les notations en tablature d'orgue était peut-être, à l'origine, dissocié du recueil lui-même. Il fait aujourd'hui fonction de page de garde. La mention qui figure au verso de ce feuillet –

---

* Cette étude fait suite à une demande d'expertise du Département des manuscrits de la Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel en 1998. Elle été rédigée à la demande de M. le Professeur Martin Staehelin en vue d'une contribution collective consacrée à des fragments de musique polyphonique du Moyen Age à paraître dans une future livraison des *Nachrichten der Akademie der wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*.

[1]. Je remercie M. le Dr. Konrad Wiedemann d'avoir mis une description de ce manuscrit à ma disposition.

[2]. Magister Lambertus de Orsoy, Conradus de Cassele, magister Albertuis Gutgemach, Johannes de Ritinham, Henricus de Ritinham, Tilmanni Bertoldi, Happelonis Henrici, Albertus de Mandem, plebanus Walthelm.

[3]. L'indication de provenance du XVIIIe s. « Ecclesiae Veteranae » se trouvait autrefois au verso du plat supérieur de la reliure.

« Dominus Conradus Theoderici presbiter hunc ordinavit librum Orate pro eo » – semble indiquer que ce volume a été mis en forme (ou commandé ?) (*ordinavit*) par ce prêtre. Cette mention est en outre précédée de notes très largement répandues sur la vie des clercs [4].

Les notations en tablature d'orgue allemande figurant au recto de ce feuillet (reproduit ci-dessous) présentent à l'évidence un caractère très fragmentaire. Il s'agit sans nul doute de la dernière page (recto) d'un cahier de musique dont le verso était à l'origine vide avant de recevoir les mentions dont il vient d'être question. On notera au demeurant que cette page, comme la précédente, avait également été préparée pour recevoir de la musique [5].

Si l'on considère à présent le recto de ce feuillet présentant les notations musicales, on observera que le bord gauche et le bas de cette page ont sans doute subi d'importantes mutilations, dont l'ampleur toutefois ne peut être appréciée avec exactitude. Au bas de la page figurait certainement un système complet au moins dont ne subsistent que les trois lignes supérieures. De même, sur le bord gauche de la page, le début de chaque portée est amputé d'un *tactus* au moins. Cette importante lacune bride considérablement la restitution du contenu musical puisque les indications de clef ont disparu par la même occasion. – Outre les notations musicales, cette page porte également deux annotations d'une autre main dont la signification nous échappe. On lit, en haut à droite : « Gaude (?) cau tia p[...] » et en bas, plus sûrement, « Domine ne » qui semble être plutôt un essai de plume.

A l'évidence, la page avait été préparée pour recevoir au moins cinq portées de musique. Chaque portée compte six lignes. Ces portées sont séparées les unes des autres par un espace un peu plus grand qu'un interligne. Cet espace est occupé par les lettres de la notation alphabétique. L'espacement relativement inégal entre les lignes des portées semble exclure que celles-ci aient été tracées avec une plume à six pointes.

La notation musicale

La notation musicale présente la combinaison caractéristique de lettres d'une part, et de signes empruntés à la notation mesurée utilisée tout au long du xve siècle pour noter des pièces destinées aux instruments à clavier, en particulier à l'orgue[6].

La notation alphabétique

Conformément au principe des notations en tablature, le ténor est rédigé en notation alphabétique. Le rédacteur du fragment de Kassel n'utilise que des

---

[4]. Cf. Hans Walther, *initia carminum ac versuum medi aevii posterioris latinorum...* (Göttingen, 1959), p. 22, n° 411 et p. 805, n° 15482.

[5]. <**Il faudra vérifier sur place si la préparation est identique à celle du recto>**

[6]. Liste des témoins dans Martin Staehelin, *die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts...*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse, Göttingen 1996, n° 5, p. 173-174 (note 25).

minuscules, à l'exception toutefois de la lettre *c* qui présente parfois la forme de la majuscule gothique (II: 1, 3, 4, 10; IV: 4 et 7). Le profil mélodique du ténor et la notation de l'accord final suggère que la différenciation majuscule/minuscule marque une différence de registre, en l'occurrence d'une octave. Le ténor se trouve ainsi noté à l'aide des lettres suivantes déterminant une échelle correspondant à une octave en Ut.

C d e f g a h c

La notation présente toutefois quelques singularités qui méritent d'être signalées.

1. On relèvera tout d'abord la présence de 'petites lettres' notées au-dessus de la note 'principale', et légèrement décalée à droite, un peu en forme d'exposant :

a. II, note 4

C^{e}

b. III, note 1

g^{e}

c. III, note 9

e^{c}

On remarquera en outre que, dans tous ces cas qui viennent d'être énumérés, le *tactus* suivant est traversée par une barre plus ou moins incurvée couvrant plusieurs lignes de la portée [7], notation qui n'est d'ailleurs pas sans incidence sur la lecture métrique de la partie supérieure. On en dira quelques mots plus loin. La signification des notes en exposant nous échappe encore. Il semble exclu cependant qu'il s'agisse de "repentirs" du copiste indiquant une éventuelle substitution de notes.

2. A deux reprises, la majuscule *C* qui désigne le do grave, est traversée par une sorte de *virga* (II, note 4 et IV, note 4) dont la signification, là encore, demeure encore obscure. Il semble exclu qu'il s'agisse d'un signe rythmique ou d'un signe d'altération. On notera toutefois que ce signe intervient la première fois à la fin d'une phrase musicale et, la deuxième fois, non loin de la finale.

3. La notation alphabétique n'est accompagnée d'aucun signe de durée. L'absence de notation rythmique est assez fréquente dans la notation des *fundamenta* où le ténor observe une progression, ascendante ou descendante, par degrés conjoints ou disjoints, mais toujours selon des formules stéréotypées. On notera toutefois qu'elle manque aussi dans certaines pièces qui présentent un caractère didactique, comme par exemple dans cette « probatio tactuum in Carmen » de la tablature d'orgue de Ludolf

[7]. Dans le troisième cas, il ne subsiste que la partie supérieure de ce trait au début de la portée suivante.

Bödeker [8] destinée à montrer, par l'exemple, la construction d'un déchant à l'aide de formules ornementales – les *tactus* – sur une mélodie donnée. L'absence de notation rythmique au ténor est au demeurant un trait caractéristique des notations en tablature du début du xve siècle [9].

La notation mesurée

La notation de la partie supérieure utilise les signes de la notation mesurée, sous sa forme noire (ou pleine) en vigueur tout au long de la première moitié du xve siècle [10]. La notation est disposée sur six lignes et cinq interlignes et utilise une fois l'intervalle au-dessus de la sixième ligne (II, t. 7). Le copiste a principalement recours à trois valeurs de durée : la semi-brève (note losangée), la minime (note losangée surmontée d'une hampe) et la semi-minime (note losangée surmontée d'une hampe munie d'un crochet). On notera également la présence isolée d'une longue 'évidée' (I, t. 5). La brève n'est jamais utilisée.

On observe enfin la présence de nombreux petits traits placés tantôt entre deux notes (II,6) ou devant une note isolée (I,5), tantôt en dessous d'une note. Ces signes occupent diverses positions par rapport à la ligne ou l'interligne : il sont tantôt suspendus à une ligne (I,3 etc.), tantôt posés sur la ligne (II,6 II,7) ; parfois ils coupent la ligne (I,4 II,4, III, dernier *tactus*, etc.) ; parfois ils sont dans l'interligne, sans toucher les lignes du haut et du bas (II,6 entre les deux semi-minimes). Dans certains cas, le signe peut être interprété comme un silence, en l'occurrence de semi-minime (I,4 II,4 III,2). Mais bien souvent il semble impossible de lui assigner cette fonction : ainsi, par exemple, dans I,3 où ce signe semble "diviser" les notes placées de part et d'autre du signe, de même en II,6, II,7 ou II,8 qui constituent des *tactus* de brève, ou encore dans le troisième système, dans le *tactus* correspondant à la note *f* du ténor. Nous avancerons plus loin quelques hypothèses sur la signification de ces signes.

Les barres de *tactus* – caractéristique majeure des notations en tablature – déterminent généralement des unités de brèves. On peut donc parler d'un *tactus* à la brève dans un système binarisé de la prolation mineure de temps imparfait. (On exclura d'emblée du système métrique la septième barre qui forme sans doute avec la précédente une sorte de "double-barre" marquant la fin d'une section ; de plus, la longue qui précède la sixième barre présente à l'évidence un caractère conclusif.) On observe toutefois quelques exceptions curieuses qui ne tiennent sans doute pas à une négligence de copiste, tant elles semblent s'imposer avec une certaine insistance :

1. Comment interpréter les *tactus* consécutifs alternant ténor et déchant ? On observera à cet égard, au troisième système, les *tactus* délimités par les dix premières barres : la correction effectuée sans doute d'après par le notateur

---

[8]. Voir Staehelin, *Bödeker*, *op. cit.,* p. 200-201. Voir aussi le commentaire de cette pièce par M. Staehelin, *ibid*, p. 180-181.
[9]. Voir Staehelin, *Bödeker, op. cit.,* p. 176.
[10]. La notation 'blanche' (évidée) s'introduit dans les notations en tablature d'orgue autour de 1450 (voir aussi *Staehelin, Bödeker*, p. 176, note 31.

lui-même [11] au niveau des quatrième et cinquième notes du ténor (*g e*) souligne à cet endroit la volonté d'alterner *tactus* de ténor et *tactus* de dessus.

2. La durée de certains *tactus* ne respecte pas la quantité de la brève : certains *tactus* dépassent en effet cette valeur, sans d'ailleurs qu'il soit précisément possible d'en évaluer rigoureusement la durée (I,4 I,6 II,6) ; d'autres possèdent une valeur inférieure à la brève (III dernier *tactus*, ou IV,5).

3. La structure métrique de l'avant-dernier *tactus* du troisième système présente plutôt le caractère d'une prolation majeure de temps mineur.

Aux barres de *tactus* s'ajoutent enfin ces traits incurvés dont avons déjà relevé la présence plus haut et qui semblent séparer des groupes de notes à l'intérieur d'un *tactus* (II,6 ; III,2 ; III,9). Dans les trois cas, ces traits isolent distinctement un groupe de deux notes de même valeur séparées par une barre (marque de silence ?) – et dont la signification nous échappe encore.

Reconstitution de la polyphonie

La reconstitution de la polyphonie demeure problématique à plus d'un titre. La difficulté principale tient bien évidemment à perte matérielle du premier *tactus* (au moins) de chaque système. Les incertitudes métrico-rythmiques – ou du moins les "irrégularités" de notation que nous avons relevées plus haut – interdisent tout au autant une transcription rigoureuse de ce texte.

Pour tenter de restituer les hauteurs des signes de la notation mesurée, on se fondera d'une part sur le principe de la diastématie parfaitement établie au xve s. (*F, c, g,* etc. seront nécessairement sur une ligne), d'autre part sur une analyse des formules mélodiques constitutives des *tactus*, enfin, mais secondairement, les principes de construction du déchant telles qu'elles sont formulées dans les quelques traités d'improvisation d'orgue du xve siècle[12]. La présence de certaines formules ornementales autour du demi-ton inférieur de la note principale (de type : *f e d e f*, *g f# e f# g*, etc.) est caractéristique de l'ornementation cadentielle dans la musique de clavier du xve siècle (comme broderie de la "sensible"), mais elle apparaît aussi volontiers en broderie initiale. Cette formule apparaît à plusieurs endroits de notre fragment, mais non sans quelques ambiguïtés :

(a) système 1, t. 2 sur la note *e* du ténor

(b) système 2, t. 7 sur la note *h* du ténor

(c) système 2, dernier tactus, sur la note *a* du ténor

(d, e) système 3, sur les notes *f* et *e* du ténor

(f) système 4, dernière formule sur les notes *h* et *d* du ténor.

[11]. A en juger d'après la couleur de l'encre.

[12]. Sur cette tradition d'enseignement, voir Christian Meyer, « Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittellaterlicher Orgelkunst « , in : *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, éd. Nicole Schwind (Kassel, 2001) ; *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, 1), p. 77-95.

La formule (f) est sans doute la moins ambiguë. Elle est clairement lisible comme une formule cadentielle, dans un contexte précisément cadentiel affirmé par les deux notes (minime et semibrève) qui précèdent et la semibrève qui suit. L'accord final étant rédigé en notation alphabétique et clairement identifiée comme *C/e/g/c* – un bel accord parfait que nous qualifierions aujourd'hui d'ut majeur –, la formule cadentielle ne peut guère correspondre qu'à la formule *c h a h* (*c*).

La formule (a) qui précède de deux *tactus* la fin de cette section, semble également porter une valeur cadentielle. Elle accompagne l'intervalle mélodique *e d* du ténor et semble ainsi devoir être lue : *d c# h c#* . Cette interprétation, si elle est exacte, donne du même coup, une signification aux deux petits traits placés respectivement devant la deuxième et la quatrième note, qui pourraient dès lors être interprétés comme des signes d'altération [13]. Le caractère suspensif de cette formule demeure néanmoins curieux, puisque la note *d* attendue à la mesure suivante est jouée à l'octave inférieure (*D E*, etc.). Autre conséquence de cette interprétation : le registre relativement grave de ce déchant (évoluant entre *D* et *d*) et la curieuse quinte vide (*E/h*) sur laquelle s'achève cette section.

Les formules (b) et (c) ne semblent guère pouvoir être interprétées comme des formules cadentielles. Toutefois les petites barres placées entre la cinquième et la sixième lignes dans presque chacun de ces *tactus* ne peuvent être comprises comme des marques de silence. En observant l'hypothèse que ces barres indiquent l'altération de la note qui suit, la solution polyphonique des *tactus* 6 à 11 (autour des notes *c h c a h a* du ténor), semble imposer une lecture du déchant avec une clef d'*ut* (*c*) à la troisième ligne et une clef de *Sol* (*g*) à la sixième. Le signe d'altération transformerait donc le *f* en *f#*.

L'interprétation des hauteurs des formules (d) et (e) du troisième système est plus complexe si l'on retient l'idée que le trait serait un signe d'altération (car il semble bien exclu qu'il s'agisse, dans ces deux *tactus*, d'une marque de silence). Dans cette hypothèse (le trait indiquant que la troisième note est au demi-ton inférieur de la précédente), la formule pourrait être lue :

1	2	3
a G F# G	e d c# d	h a g# a

La première est exclue : elle est dissonante dans les deux cas et située dans un registre trop grave. La seconde peut être retenue pour la note *e*, mais non pour la note *f*. Seule la troisième offre une solution à peu près

[13]. C'est également la signification que prête à ce signe une instruction de luth du xve siècle, également conservée à la bibliothèque de Kassel (2° Ms. math. 31, f. 1r). Voir Christian Meyer, « Einer Lauten-Unterweisung aus dem Späten 15. Jahrhundert », *Musik in Bayern*, 49 (1994), p. 25-33, en part. 26 et 27. On retiendra au demeurant que ce signe n'a guère de sens dans une notation en tablature de luth, mais suggèrerait que cette instruction aurait bien pu être rédigée par un organiste.

acceptable dans les deux cas, mais elle impose en revanche, pour l'ensemble de ce troisième système, une position des clefs (*ut* première ligne et *sol* troisième ligne) qui ne permet pas de transcrire de manière satisfaisante les premières mesures du système (correspondant aux notes *g c c g e* du ténor).

Il reste à dire quelques mots de l'interprétation du ténor. Cette partie utilise, comme il se doit, la notation alphabétique, mais présente cependant quelques anomalies que nous avons déjà relevées plus haut : la présence à certains endroits de lettres en "exposant", mais aussi, à deux endroits, la présence de deux notes dans un même tactus. Ainsi, dans le premier système, *tactus* 7, les lettres *d* et *f* (la lettre *f* étant en outre précédée d'un trait), et les lettres *h* et *d* dans le quatrième système, à l'avant-dernier *tactus*. Nous suggérons – sans pouvoir en apporter une preuve formelle – qu'en ces deux endroits les deux notes doivent être jouées simultanément. Dans le premier cas, si l'on accepte d'interpréter le trait comme une signe d'altération, ce serait la tierce majeure *d-f#*.

Le second cas présente une nouvelle difficulté. Si l'on considère qu'il s'agit bien intentionnellement de la lettre *h* (minuscule), l'intervalle en question sera plutôt la sixte majeure *d-h*. En revanche, si l'on accepte l'hypothèse d'une négligence de copiste, la lettre *h* pourrait être interprétée comme le B carré grave. Il s'agirait dans ce cas, de la tierce mineure *H-D*. On notera que cette dernière solution est confirmée par les indications que donnent certains traités d'improvisation à l'orgue, précisant que le pédalier commence sur B carré (le si grave)[14]. Pour le reste, le ténor n'a pu être identifié.

Les nombreuses incertitudes qui viennent d'être exposées au fil de la description raisonnée de ce document interdisent pour l'instant tout essai de transcription. Il demeure qu'il s'agit sans doute d'une notation destinée à un instrument à clavier, orgue ou clavicorde. Mais nous ignorons tout de la qualité intrinsèque de ce document et du crédit que nous pouvons accorder à ces notations. Quoi qu'il en soit, l'usage qui a été fait de cette page autour de 1475 (date de la mort du prêtre Conradus Theodericus dont le nom figure au verso), indique qu'à cette époque ces notations avaient sans doute déjà perdu toute valeur, ou du moins tout usage musical.

---

[14]. Voir, p. ex. Elzbieta Witkowska-Zaremba, « Ars organisandi around 1430 and its terminology », in : *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, III, éd. Michael Bernhard (München, 2001 ; *Bayerische Akademie der wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, Bd. 15), p. 378.