



**HAL**  
open science

Une "dissertation" sur la musique autour de 1400 "  
Circa musicam est notandum... " (München, BSB, Clm  
18800, f. 134r-138r)

Christian Meyer

► To cite this version:

Christian Meyer. Une "dissertation" sur la musique autour de 1400 " Circa musicam est notandum... "  
" (München, BSB, Clm 18800, f. 134r-138r). 2013. hal-00876117

**HAL Id: hal-00876117**

**<https://hal.science/hal-00876117>**

Preprint submitted on 23 Oct 2013

**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  
Université François Rabelais de Tours – CNRS

septembre 2013

## Une “dissertation” sur la musique autour de 1400

« *Circa musicam est notandum...* »

(München, BSB, Clm 18800, f. 134r-138r)

### I. INTRODUCTION

Si de nombreux travaux ont contribué au cours de ces dernières décennies à éclairer les contenus et les formes de l'enseignement de la musique dans les universités et les écoles conventuelles de la fin du Moyen-Âge, il demeure encore de nombreuses zones d'ombre. On sait mieux à présent que depuis la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle parisien, et un peu plus tard dans l'aire germanique, se développent des cadres assez fermes pour l'enseignement des notions fondamentales de *l'ars musica*. En France, tout au moins dans le milieu parisien, une tradition d'enseignement issue de celui de Jean de Garlande impose un modèle de division quadripartite : l'étude des lettres de la notation alphabétique et des syllabes de solmisation, la construction, à l'aide de ce matériau, de l'échelle des sons, l'hexacorde de solmisation et ses diverses positions sur cette échelle, enfin la déclinaison de l'échelle à travers les nuances hexacordales<sup>1</sup>. Autrement que ce modèle qui pourrait aussi avoir gagné l'Angleterre, les *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* (1332/3342) de Hugo Spechtshart von Reutlingen, chapelain à l'église Sainte-Marie de Reutlingen, ont imposé un canon pédagogique largement diffusé dans l'espace germanique : l'explication de la main de solmisation et

---

<sup>1</sup> Chr. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia* (Baden-Baden - Bouxwiller 1998 ; *Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, 91).

de la notation alphabétique en relation avec les syllabes de solmisation, la construction de l'échelle des sons sur le monocorde, l'examen des intervalles mélodiques, enfin l'étude des tons ecclésiastiques et des règles de la psalmodie<sup>2</sup>. Enfin, toujours en Allemagne, vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, émerge un canon pédagogique nouveau attribué à un certain Iohannes Hollandrinus, qui véhicule à la fois le modèle garlandien, mais aussi d'anciennes références germaniques, et qui connaîtra une grande fortune dans l'espace germanique et centre-européen du xv<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. A l'université, c'est principalement la lecture et le commentaire des deux premiers livres du *De institutione musica* de Boèce qui domine le cursus de la faculté des arts du xiii<sup>e</sup>, puis, à partir du second tiers du xiv<sup>e</sup> siècle, le brillant résumé axiomatisé de l'arithmétique musicale de Boèce composé par Jean de Murs et dont la diffusion européenne fut amplifiée par l'expansion des jeunes universités allemandes et d'Europe centrale à la faveur du reflux des maîtres et des étudiants de la nation allemande de la Sorbonne durant le Grand Schisme d'Occident.

Si les contenus, les textes, les cursus, voire les lieux et les destinataires de l'enseignement de la musique commencent à se préciser, de nombreuses questions subsistent toutefois : celles notamment des modes d'enseignement, de transmission du savoir et de la circulation des textes. Un examen attentif du texte dont nous proposons ici l'édition – à défaut de pouvoir répondre

---

<sup>2</sup> Karl-Werner Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen. Flores musicae (1332/42)* (Wiesbaden, 1958 ; *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1958, Nr. 3).

<sup>3</sup> Corpus en cours d'édition : Michael Bernhard et Elzbieta Witkowska-Zaremba (éd.), *Traditio Iohannis Hollandrini* (München 2010- ; *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, 19-). Vol. 19 [introduction générale] ; vol. 20 *Traditio Iohannis Hollandrini II : Die Traktate I-III* ; vol. 21 *Traditio Iohannis Hollandrini III : Die Traktate IV-VIII* ; vol. 22 *Traditio Iohannis Hollandrini IV : Die Traktate IX-XIV*.

de manière définitive ne serait-ce qu'à l'une ou l'autre de ces questions – permet toutefois de préciser certaines d'entre-elles et de dégager quelques perspectives de recherche.

\*  
\* \*

Le volume conservé à la Bayerische Staatsbibliothek sous la cote Cod. lat. 18800 (159 f., papier, 210 x 145 mm) réunit un ensemble de textes copiés de diverses mains vers la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et au début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle (sections datées 1382 et 1404) en Allemagne du Sud, en particulier à Ratisbonne pour les f. 1-98<sup>4</sup>. Un ex-libris apposé au f. 1v atteste la présence de ce volume dès 1484 dans les collections de l'abbaye bénédictine Saint-Quirin de Tegernsee<sup>5</sup>. Le traité de musique (f. 134r-138r) qui fait l'objet de la présente édition figure dans un florilège de textes relatifs à l'astronomie, à l'arithmétique et à la géométrie (f. 122-139) copié, sensiblement à la même époque, par un seul et même copiste<sup>6</sup>. La présence dans ce volume de larges extraits de la Physique et du *De anima* d'Aristote et d'un traité de rhétorique suggère que cette collection pourrait avoir été formée dans un milieu universitaire par, ou à l'usage d'un étudiant de la faculté des arts.

Comme bien d'autres traités de musique, le texte est anonyme, dépourvu de titre et présente un caractère résolument compilatoire ordonné autour de quelques notions d'arithmétique

---

<sup>4</sup> K. Halm *al.*, *Catalogus codicum...*, II, III, p. 211). Voir aussi RISM B III, 3, p. 134-135.

<sup>5</sup> Sur les manuscrits provenant de Tegernsee et intéressant l'histoire de la théorie de la musique, voir : Hans Schmid, *Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner Abtei Tegernsee*. Inaugural Dissertation zu München, 1951 (dact., München, BSB, Hds. Abtl. De 5022). Il s'agit des ms. suivants : clm 18478, 18480, 18695, 18751, 18800 (p. 24), 18914, 18932, 18937, 18947, 18961, 19300, 19421, 19489, 19558, 19693, 19694, 19818, 19850, 19851. Cf. RISM B III, 3, p. 132-151 et RISM B III 6, p. 343-348.

<sup>6</sup> H. Schmid, thèse cit., p. 24, observe que le papier de cette section présente un filigrane comparable à Briquet 3985 attesté par ailleurs à Ratisbonne en 1387.

musicale et des principales matières du plain-chant. L'écriture cursive et par endroits très abrégée indique à l'évidence qu'il s'agit d'une copie destinée non pas à la consultation publique, mais plutôt à l'usage personnel du copiste. En outre, de nombreuses erreurs au niveau de la terminologie musicale et de la description des objets musicaux traduisent le travail d'un copiste mal assuré en matière de théorie de la musique mais possédant néanmoins les principes de la lecture et de la notation du chant liturgique.

Contenu du traité :

- 1-4 : Objet de la musique : le nombre rapporté au son. Les consonances : octave, quinte, quarte, ton.
- 5-11 : Notions : consonance, unisson, ton, dissonance.
- 12-19 : Les rapports entre les sons : la découverte de Pythagore (d'après Jean de Murs, *Musica speculativa*). Les rapports des consonances. Quarte, quinte et octave (tons et demi-tons).
- 20-27, 28-36 : Définitions et usages de la musique.
- 27/28 Tableau et hexacordes de solmisation
- 37 : Les quatre parties principales de la musique : I. lettres et syllabes, II. l'échelle des sons, III. hexacordes de solmisation, IV. nuances hexacordales.
- 38-40 : I. Les sept lettres et les six syllabes.
- 41 : II. L'échelle des sons (référence au tableau de solmisation).
- 42-51 : III. Les hexacordes de solmisation.
- 52-59 : IV. Les nuances hexacordales
- 60-74 : Les dix intervalles mélodiques (*modi*) : unisson, demi-ton, ton, tierce mineure, tierce majeure, quarte, quinte, sixte mineure, sixte majeure, octave. Exemples. Formule mnémotechnique : *Ter terni...*
- 75-108 : Tonaire.
- 109-117 : Les modes ecclésiastiques. Définition (110). Quatre tons chez les Anciens ; huit modes chez les Modernes. Authentiques et plagaux.
- 118-126 : Finales des huit modes (.D., .E., .F., .G.).
- 127-133 : Ambitus des modes.

**134-158** : Définition classes d'antiennes dans les huit tons :

1. *tonus capitalis* (initiale .D.) et cinq classes d'antiennes : initiales .C., .F., .F. (en mode transposé, finale .a.), .a., .D. (en mode transposé, finale .a.)
2. sans différence.
3. trois classes : initiales .G., .G., .E.
4. *tonus capitalis* (initiale .C.) et trois classes : initiales .D., .C., .D.
5. *tonus capitalis* (initiale .c.) et une classe : initiale .F.
6. sans différence.
7. *tonus capitalis* (initiale .G.) et trois classes : initiales .c., .G., .c.
8. *tonus capitalis* (initiale .d.) et trois classes : initiales .F., .c., .c.

**159** : Le ton pérégrin.

\*

Cette brève compilation sur les matières de la musique retient l'attention à divers égards :

**1. L'exposé des notions fondamentales : arithmétique musicale et "solfège"**. Le cadre général de l'exposé sur le plain-chant est emprunté à la tradition d'enseignement de Jean de Garlande et d'autres théoriciens parisiens comme Lambertus – qui semble d'ailleurs, comme on le verra plus loin, avoir été la source immédiate de l'auteur de notre texte.

TRAD. GARL. plan. I	TRAD. GARL. plan. II	TRAD. GARL. plan. III	TRAD. GARL. plan. IV	Clm 18800, 37
De VII signis Gammatis et VI vocibus	De mutationibus	de signis et nominibus vocum	de signis et nominibus vocum	de signis et de nominibus vocum
De proprietatibus	-	de lineis et spaciis	de lineis et spaciis	de lineis et spaciis
De paritate et imparitate	-	de proprietate	de proprietatibus	de proprietatibus.
De mutationibus	-	de mutationibus	de mutationibus	de mutationibus

Cet exposé est précédé d'une introduction aux éléments fondamentaux de la musique spéculative (rapports

pythagoriciens et notions de consonance et de dissonance) sans doute issu d'un enseignement universitaire comme le suggère le long extrait remanié de la *Musica speculativa* de Jean de Murs (12-15) et suivi d'explications relatives aux modes ecclésiastiques.

**2. La théorie des intervalles.** A l'instar de la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, une étude des intervalles mélodiques complète les notions de solfège. Mais contrairement aux traditions d'enseignement parisiennes, qui admettent généralement treize intervalles<sup>7</sup>, l'enseignement ici documenté se borne à une série de dix intervalles compris entre l'unisson et l'octave, ignorant par conséquent le triton et les septièmes mineure et majeure. Cette liste a connu une très large diffusion dans l'espace germanique tout au long du Moyen Âge à la faveur de la mélodie mnémotechnique attribuée au moine Hermann Contractus (+ 1054). Elle est pour ainsi dire inconnue à l'Ouest, à l'exception notoire du *Tractatus* de Jérôme de Moravie et de l'encyclopédique *Speculum de musica* de Jacques (dit) de Liège<sup>8</sup>.

**3. Le tonaire.** Copié, sans transition, à la suite de la mélodie sur les dix intervalles, il s'agit à l'évidence d'un tonaire théorico-pédagogique, très abrégé et sans grand usage pratique, mais parfaitement en accord avec les descriptions des tons sur lesquelles s'achève le traité (134-154). Chaque mode est doté d'un "ton principal" (ici *tonus capitalis*) et d'un nombre variable de « différences ». Cette distinction entre *tonus capitalis* (ou *principalis* selon les textes) et *differentia* est largement répandue dans les tonaires composés dans l'aire germanique depuis le XI<sup>e</sup> siècle. La notion de *tonus principalis* est définie en ces termes par Bernon (p. 1021) : « tout ton principal (*principalis sonus*), qu'il s'agisse de celui d'un authentique ou d'un plagal, commence

---

<sup>7</sup> Chr. Meyer, « Le *Tractatus de consonantiis musicalibus* (CS I Anonyme I / Jacobus Leodiensis, *alias* de Montibus) : une *reportatio* ? », *Revue belge de musicologie*, IL (1995), 5-25.

<sup>8</sup> Pour un aperçu de la diffusion de cette mélodie voir RISM B III, 6, p. 766-767.

toujours sur la finale sur laquelle il s'achève régulièrement »<sup>9</sup>. Il est sous-entendu que ce *sonus principalis* est celui de l'antienne, et désigne ainsi une catégorie d'antiennes qui commencent sur le degré de la finale (.D. pour les antiennes du premier et du second ton, .E. pour celles du troisième et du quatrième, etc.). Au début du XII<sup>e</sup> siècle, cette notion se retrouve dans le tonaire de Jean d'Afflighem, mais qualifie désormais l'une des formules finales de la psalmodie (*Saeculorum amen*), qui, érigée en formule-type (« principale saeculorum amen »<sup>10</sup>), régit une classe d'antiennes qui commencent, pour les premier, troisième, quatrième, sixième et septième modes sur la finale, pour le cinquième à la tierce majeure ou à la quinte supérieures de la finale, enfin pour le huitième à la quinte, à la quarte ou à la seconde sous la finale<sup>11</sup> :

	1	(2)	3	4	5	(6)	7	8
IOH. COTTO, ton.	D	(C D F)	E	E	a c	(F)	G	C D F G
Hugo von Reuntlingen (1332/1342)	D F		E	E F G	a c	D F c	a	C D G a
Clm 18800	D	D	E	E	c	F	G	a

(Le deuxième et le sixième mode ne possèdent qu'une seule forme de *Saeculorum amen*.) Ce système, de même que la formulation mélodique des différents *Saeculorum* principaux, demeure relativement stable à travers le temps, même si l'on observe, dans certains traités-tonaires des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, une propension à associer la différence principale à des antiennes commençant sur d'autres degrés que la finale.

<sup>9</sup> « ... omnis principalis sonus, sive ille sit autentici cuiuslibet sive plagis eius, semper a finali suo, in quem regulariter desinit, incipiat... » (BERNO prol. 10, 1).

<sup>10</sup> IOH. COTTO ton., 24, 1 (éd. p. 163).

<sup>11</sup> Ce dispositif toutefois n'exclut pas que certaines antiennes, commençant également sur le degré de finale ou l'un des degrés associés au *tonus principalis* puissent être introduites par d'autres différences en fonction des particularités de leur incipit mélodique.



C'est sur ce point, au demeurant, que notre tonaire présente un caractère singulier, puisqu'il ignore précisément, tant pour le *tonus principalis* que pour les autres différences, la diversité des antiennes régies par chacune de ces désinences psalmodiques – selon la belle expression de Michel Huglo<sup>12</sup>. C'est dire qu'à une différence donnée, le présent tonaire n'associe qu'une seule classe d'antiennes définie par sa première note et, parfois, par le mouvement mélodique de la formule initiale :

	modes	1	2	3	4	5	6	7	8
différences			D				F		
1		C		G	D	F		c	F
2		F		G	C			G	c
3		F		E	D			d	c
4		a							
5		D							

Cette particularité mérite d'être soulignée car elle correspond peut-être à un souci de simplification des règles de la psalmodie antiphonée. Il n'en reste pas moins que les explications de ce tonaire demeurent bien courtes eu égard à la diversité des formules mélodiques du vaste répertoire des antiennes de l'office.

**4. Les vers didactiques.** L'usage de résumer en quelques hexamètres tel ou tel aspect de la théorie de la musique se développe au cours de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande. Cette pratique, qui tient indiscutablement à de nouvelles formes d'enseignement où la concision l'emporte sur toute autre considération, est particulièrement développée dans l'aire germanique de la fin du Moyen-Âge, en particulier dans la tradition d'enseignement de Iohannes Hollandrinus. Dans les vingt-quatre traités représentatifs de cette tradition on dénombre en effet quelques 1050 vers. Dans la présente compilation le nombre de ces résumés versifiés demeure relativement modeste.

<sup>12</sup> Michel Huglo, *Les Tonaires* (Paris, 1971), p. 390, 393, *passim*.

Ces quelques résumés abordent toutefois les principaux topoi de l'enseignement : 1. la différence entre chantre et musicien (« Bestia non cantor... », 31-32), 2. les syllabes de solmisation (« His sex formantur... », 39-40), 3. les trois positions fondamentales de l'hexacorde de solmisation (« In .C. natura... », 44), enfin 4. les finales des tons (« In .D. finitur primus tonus... », 120, 122, 124, 126). Les deux premiers sont directement empruntés à la *Musica plana* de Lambertus (c. 1270), mais ils figurent également dans les *Quatuor principalia* du Franciscain Simon Tunstede du milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Si ces deux premiers groupes de vers sont indiscutablement d'origine française, le vers sur les positions de l'hexacorde n'est connu à ce jour que dans la tradition hollandriniennne. En revanche les quatre vers sur les finales relèvent d'une tradition bien plus ancienne puisqu'ils sont parvenus dans une copie cambraisienne du troisième quart du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> s. (Cambrai, B. M., Ms. 172) et par un manuscrit de la seconde moitié du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle qui fut la propriété de Marsilius von Inghen (+ 1396), premier recteur de l'université de Heidelberg, avant de passer dans la collection de la Bibliothèque palatine de Heidelberg (aujourd'hui Rome, Bibl. vat., Pal. lat. 1346).

**5. Emprunts.** Une exploration du vaste corpus des traités de musique disponibles dans des éditions modernes<sup>13</sup> a révélé un certain nombre de concordances ponctuelles avec des textes des <sup>xiii</sup><sup>e</sup>, <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, mais également des extraits plus substantiels de la *Musica speculativa* de Jean de Murs et la *Musica plana* de Lambertus. La présence, dans un traité de musique environné de textes du quadrivium universitaire, d'un assez long extrait, plus ou moins habilement remanié (cf. Annexe A), de la *Musica speculativa*, n'a rien de très surprenant, car la lecture de cet

---

<sup>13</sup> Je tiens ici à remercier Dr. Michael Bernhard (München, Bayerische Akademie der Wissenschaften) qui a généreusement mis à ma disposition la base de données servant aux travaux du *Lexicon musicum Latinum* et qui a bien voulu examiner certains passages de ce texte présentant des difficultés particulières.

ouvrage était imposée aux étudiants de la faculté des arts de la plupart des universités. Il est ainsi nommément évoqué dans les statuts de la faculté des arts de Prague en 1390, à Cracovie en 1409 et à Leipzig en 1409/1410<sup>14</sup>.

La présence ici d'emprunts occultes à la *Musica plana* de Lambertus (cf. Annexe B) est en revanche plus insolite. On notera tout d'abord que ces emprunts sont loin d'être anecdotiques, car ils se présentent à des endroits-clés de l'exposé. Après le prologue sur la musique théorique (avec l'extrait de Jean de Murs), un bref extrait introduit une définition générale de la musique *secundum modum* et *secundum non modum* qui pose ici une distinction fondamentale entre d'une part la musique savante (plain-chant et musique mesurée), celle des clercs, qui répond aux règles de l'*ars* et qui est objet de science, et d'autre part les chants ou les mélodies populaires (*tenores laycorum, melodia rusticalis*). De même, l'exposé du cadre général – quadripartite – de l'enseignement fondamental du "solfège" ainsi que la première partie de cet enseignement suivent presque à la lettre – nonobstant quelques omissions – le texte de Lambertus. Enfin le diagramme résumant les nuances hexacordales présente une parenté indiscutable avec le singulier diagramme reproduit dans deux des copies de la *Musica plana* de Lambertus. Ces emprunts – y compris le diagramme –, sont d'autant plus remarquables qu'ils suggèrent que l'enseignement de Lambertus semble avoir connu une certaine diffusion dans l'espace germanique, voire peut-être en Europe centrale, comme en témoignent par ailleurs la copie la *Musica mensurabilis* de Lambertus aujourd'hui conservée à Erfurt<sup>15</sup>, mais aussi

<sup>14</sup> Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Darmstadt, 1971 [réimpr. d'une série d'articles parus entre 1935 et 1942]), p. 17-18, 39 et 68.

<sup>15</sup> Erfurt, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek, CA 8° 94, f. 87r-98v (France, seconde moitié du XIV<sup>e</sup>). Volume décrit sous le N° 70 des ouvrages de mathématiques dans le catalogue dressé entre 1410 et 1412 par Amplonius

probablement du texte que Johannes Herwagius a suivi dans son édition du début de la *musica plana* de Lambertus et de cette même *musica mensurabilis* au titre des œuvres de Bède (Bâle, 1563). Les présentes citations de la *Musica plana* de Lambertus suggèrent enfin que ce texte pourrait même avoir eu, ici ou là, une certaine autorité en matière d'enseignement du plain-chant.

Un dernier emprunt retient l'attention. Il s'agit de cette double définition à la fois de la musique – comme science mais aussi comme pratique, à l'instar de la jubilation des anges et des archanges – et du musicien et de son indispensable science (21-32). Ce passage est encore connu par une copie exécutée en Allemagne du Sud vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle où ces lignes sont intégrées à l'introduction générale d'un traité de musique mesurée (ANON. Monac., cf. aussi Annexe C). Un certain nombre de concordances secondaires avec Lambertus et sa tradition d'enseignement, mais aussi avec la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, avec Jacques de Liège et les *Quatuor principalia*, cf. 21, 22, 29, 31-32) suggèrent qu'il s'agit là encore d'une rédaction influencée par des modèles parisiens. Toute relation directe entre les deux témoins de ce texte étant *a priori* exclue, il y a donc fort à penser que cet ensemble textuel est emprunté à une source commune dont aucune copie toutefois n'a pu être identifiée à ce jour.

\*

\* \*

Ces quelques remarques auront montré la complexité et les multiples strates de ce texte – au demeurant relativement anodin pour l'histoire de la théorie de la musique de la fin du Moyen Age.

Il ne fait aucun doute que l'auteur de ce texte est un artien averti. Il sait que la musique est une science médiane qui tient de

---

Ratinck de sa collection. cf. Wilhelm Schum, *Beschreibendes Verzeichniss der Amplonianischen Handschriften-Sammlung zu Erfurt* (Berlin, 1887), p. 808

l'arithmétique par le nombre et de la physique par le son. Cet horizon épistémologique qui s'édifie au cours du dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle dans le savoir universitaire sur la musique, est affirmé dès la première ligne : « subiectum in musica est hoc complexum "numerus sonorum" ». Par ailleurs ses références aux autorités – Boèce ou Jean de Murs -, mais aussi le recours, ici ou là, à une argumentation dialectique, témoignent également de cette culture universitaire. Il s'agit en outre d'un étudiant familier des formes d'organisation du savoir (Jean de Garlande) et de références textuelles (Lambert, Jean de Murs) parisiennes. Mais il apparaît aussi comme l'héritier de topoi plus germaniques, notamment dans ses explications sur la psalmodie. En revanche, l'"amateurisme" du tonaire semble exclure que l'auteur ait été véritablement rompu aux arcanes du chant liturgique et aux subtilités de la psalmodie antiphonée. Enfin s'agissant d'un texte forgé dans l'aire germanique vers la fin du XIV<sup>e</sup> ou au début du XV<sup>e</sup> siècle, soit à l'apogée du Grand Schisme d'Occident, il est peut vraisemblable que ces connaissances aient été acquises à l'université de Paris que la nation allemande avait déserté. On imagine plus volontiers le cosmopolitisme de l'université de Prague, fondée par l'empereur Charles IV en 1348, et bien acculturées au demeurant aux formes et aux contenus des enseignements parisiens. Mais rien, toutefois, ne permet de l'affirmer avec certitude. Les multiples concordances que nous avons relevées dans les écrits sur la musique des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles indiquent toutefois que ce texte ne saurait d'ailleurs être considéré comme une simple "reportation" d'un enseignement universitaire. Les longs extraits, parfois remaniés, de textes bien identifiés par ailleurs, et le cadre assez ferme de l'enseignement universitaire suggèrent en revanche que nous sommes plutôt en présence d'une sorte de "dissertation" générale sur la musique rédigée à partir de sources livresques, dont une exploration plus systématique des écrits sur la musique des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles

*Christian Meyer, Circa musicam est notandum...*

13

permettra un jour de préciser l'originalité.

## II. ÉDITION

Les repères ► renvoient aux notes explicatives à la suite de l'édition.

Les sigles des traités et des ouvrages cités dans l'apparat critique sont ceux du *Lexicon musicum Latinum* (München, 1992-). <http://www.lml.badw-muenchen.de/info/edition.htm>

134r

<sup>1</sup> Circa musicam est notandum quod subiectum in musica est hoc complexum "numerus sonorum". Nota : tres sunt consonantie perfecte que ad nos devenerunt et non plures, scilicet dyapason, diapente et diatesseron. <sup>2</sup> Dyapason concordantiam duplarem facit et in proportione dupla ut 12 ad 6. <sup>3</sup> Dyapente canit armoniam sesquialteram <ut 12 ad 8, 9 ad 6, diatessaron sesquiterciam> ut 12 ad 9, 8 ad sex. <sup>4</sup> Tonus vero consistit in proportione sesqui<sup>8</sup><sup>va</sup> ut 9 ad 8. Non est consonantia sed pars eius ut patet ex diffinitione consonantie. <sup>5</sup> Unde consonantia a Boetio sic describitur : consonantia est dissimilium inter se vocum vel sonorum proportio auditui delectabilius perveniens. <sup>6</sup> Et illa etiam diffinitio convenit utique unisono. <sup>7</sup> Sed <sup>+</sup>prima non convenit consonan. facte personas non voces<sup>+</sup>, ut per instrumenta musicalia, nam quis vellet capere vocem pro synonymo cum sono, <sup>8</sup> unisonus est unius et eiusdem vocis in eodem loco immediata repeticio, verbi gratia <ut> ut, re re. <sup>9</sup> Tonus est duarum vocum immediatarum spatium longitudinis interceptum, verbi

---

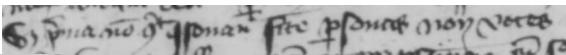
5 cf. BOETH. mus. I, 3 (éd. p. 191, 3-4 : « Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia »)

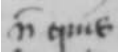
---

1 nota *dub.* | que *lect. dub.*

5 a Boetio] abecio *cod.* | vocum-proportio] vocum proportio sonorum *cod.* | perveniens] per naturam ? *cod.*

6 utique] utice ? *cod.*

7 prima-voces] 

nam quis 

9 interceptum] sew perfectam ? *cod.*

gratia *ut re, sol la*.<sup>10</sup> Tonus dicitur pars consonantie non formaliter sed essentie, quia proportio que dicitur consonancia continet illam proportionem, que vocatur ...<sup>mus</sup> et ...<sup>pus</sup>.<sup>11</sup> Dissonancia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera et iniocunda percussio.

<sup>12</sup>Nota quod Pittagoras primus <fuit> qui huiusmodi conson<anti>as invenit. Unde quadam vice <iuxta> officinas fabrorum preteriens, audivit maleos super incudem percussus, mirabilem armoniam emittente et conversus ad malleos iussit inter se permutatim malleos permutare quibus alternatis redibant eandem simphoniam.<sup>13</sup> Ex quo conclusit in natura malleorum tales concordantias contineri tam numeri quam mensure quam ponderis ratione.<sup>14</sup> Numerus autem malleorum erat quinque, sed quintus foras eiectus est, quia inutilis cuilibet enim dissonabat.

<sup>15</sup>Consideratis ponderibus reliquorum in dupla, sesquialtera [et] sesqui<sup>3</sup>a <et sesquioctava> proportione <pondera> reperta[ta] sunt.<sup>16</sup> Sint ergo malleorum pondera 12 9 8 6, ita quod iste qui fuit 12 ponderis ad eum qui 6 erat ponderis fuit duplus<sup>+</sup> et sic dyapason concordantiam seu armoniam secuntur<sup>+</sup> etc. Nota quod dyatessaron continet duos tonos et unum semitonium.<sup>17</sup> Et dicitur semitonium a *semis* quod est imperfectum et non a *semis* quod est dimidium.<sup>18</sup> Dyapente continet tres tonos et unum semitonium.<sup>19</sup> Dyapason continet 5 tonos et duo semitonia etc.

---

<sup>10</sup> THOM. BAD. p. 80

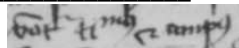
<sup>11</sup> BOETH. mus. I, 8 (éd. p. 195, 8-10)

<sup>12-15</sup> (... reperta sunt) cf. IOH. MUR. spec. 1, 24-29

<sup>16</sup> (sint ergo... duplus) cf. IOH. MUR. spec. 1, 38

---

<sup>10</sup> vocatur-...pus]



<sup>12</sup> permutatim] permutatum *cod.* | invenit] inuet ? *cod.* | redibant] redibat *cod.*

<sup>15</sup> sesquialtera et sesqui<sup>3</sup>a] sequialtera et sequi<sup>3</sup>a *cod.*

<sup>16</sup> iste] isti *cod.* | duplus] duplis *cod.*



<sup>20</sup> In principio huius artis vel huius scientie scire opinamur quid sit musica vel quid sit musicus. <sup>21</sup> Nota musica est liberalis scientia potestatem cantandi subministrans. <sup>22</sup> Vel aliter : musica est veraciter canendi scientia, facilis via et cito facit hominem ad perfectionem venire. <sup>23</sup> Circa quod Boecius recommendat scientiam dicens : musica est scientia veraciter canendi etc. <sup>24</sup> Cum musica sit [sciencia] veraciter canendi scientia merito commendatur sic : <sup>25</sup> hec est enim inquam [sciencie] anime recreatio, hominis exultatio, <tristicie> ablacio, leticie fons et origo, cordis letificatio et supreme sanitatis consolacio. <sup>26</sup> Hec est enim scientia certa, cuius non solum in terris est habitudo, sed etiam in celis eternalis mansio habet. <sup>27</sup> Est sciencia omnium scientiarum que non solum hominibus existat modulando.

---

<sup>20</sup> LAMBERTUS mp 20

<sup>21-27+28-32</sup> ANON. Monac. 1, 2-13

<sup>21</sup> QUAT. PRINC. 1,5 ; COMPIL. Ticin. A 15 ; NICOL. CAP., p. 309

<sup>22</sup> cf. TRAD. Garl. plan. II, 77

<sup>27</sup> (scientia omnium scientiarum) cf. ADAM. FULD. 1, 2 (éd. p. 334b)

---

<sup>21</sup> potestatem] potestas *cod.*

134v

d		la	sol
c		sol	fa
b		fa	mi
a	superacute	la	mi re
g		sol	re ut
f		fa	ut
e		la	mi
d		la	sol re
c		sol	fa ut
b		fa	mi
a	acute	la	mi re
g		sol	re ut
f		fa	ut
e		la	mi
d		sol	re
c		fa	ut
b		mi	
a	graves	re	
Gama		ut	

(à droite du tableau de solmisation, de bas en haut :)

The first staff shows an ascending scale labeled 'ascensus'. The second staff shows a sequence of notes with a question mark in brackets '<...> (?)', indicating a continuation or a specific interval to be noted.

(en dessous du tableau de solmisation :)

Three staves show different modes: Primus bduralis, Primus naturalis, and Primus bmollis. Below these are Secundus bduralis, Secundus naturalis, and Secundus bmollis. The fourth staff shows Tercius bduralis. Each mode is represented by a short musical line on a staff.

135r

<sup>28</sup> Ulterius recommendat ipsam musicam, licet prius dixerim musica sit gaudium et exultatio cordis et sanitatis verum etiam angelis et archangelis iocundissima iubilatio per quam incessanter celitus laudatur alme trinitatis unio. Quare scientia musicalis ab omnibus scolaribus supremo desiderio est requirenda etc. <sup>29</sup> Item musica dicitur a *moys* quod est aqua et *ycos* scientia quasi scientia inventa iuxta aquas. <sup>30</sup> Sciendum musicus est ille, qui ratione perpensa non solum operis servicio sed etiam speculationis imperio scientiam canendi manifestat. Versus :

<sup>31</sup> Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.

<sup>32</sup> Non vox cantorem facit sed <artis> documentum.

<sup>33</sup> Item inter musicum et cantorem magna est differentia ut sic dicendo : illi dicunt et canunt, isti sciunt.

<sup>34</sup> Musica habet duplicem considerationem, scilicet secundum modum et secundum non modum. <sup>35</sup> Secundum modum, ut hic sumitur, est longitudo seu brevitatis cantus secundum rectam mensuram ut cantus Gregorianus vel quivis alius mensura constitutus. <sup>36</sup> Et secundum non modum sumitur respective ut tenores laycorum, qui non sunt regulati secundum regulas musice scientie sed secundum solam melodiam rusticalem, ut + ...  
... + .

---

28-32 ANON. Monac. 1, 2-13

29 TRAD. Lamb. 1, 2, 1 (et al.)

30 cf. BOETH. mus. 1, 34 (éd. p. 224, l. 18-20)

31-32 LAMBERTUS mp 39-40 (TRAD. LAMB. 1, 2, 2 ; QUAT. PRINC. 1, 9 ; IAC. LEOD. spec. 1, 19, 12, et al.)

33 cf. IOH. COTT. mus. 2, 13

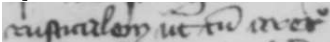
34-35 (... rectam mensuram) LAMBERTUS mp 41-42

36 (et secundum... respective) LAMBERTUS mp 43

---

28 celitus] inclitus *cod.* | quare] aut ? *cod.* | scientia musicalis] scientie musicales *cod.* | supremo] summopere ? *cod.*

33 musicum] musicam *cod.*

36 +...+] 

<sup>37</sup>Cum igitur ista et alia plura in hac arte secundum ordinem declarantur, primo specialiter videndum est quod 4<sup>or</sup> sunt partes principales in musica quarum prima est de signis et de nominibus vocum, secunda est de lineis et spaciis, tertia de proprietatibus, quarta de mutationibus vocum.

<1.> <sup>38</sup>In primum sciendum est quod septem sunt littere latine quibus voces exprimuntur scilicet .a., .b., .c., .d., <e.>, .f., .g., que etiam claves vocantur quibus tamen nostro ordine .G. greca latine est prepondenda aliis litteris. Deinde est notandum quod in istis 7<sup>em</sup> litteris sex voces continentur in quibus tota musica conservatur scilicet : *ut, re, mi, fa, sol, la*. Versus :

<sup>39</sup>Hiis sex formantur sex motus et variantur

<sup>40</sup>ut cum re plene modulatur mi quoque cum re.

<2.> <sup>41</sup>Sciendum iste sex voces habent cursum in sequenti figura patet aperte : Gamut, A.re. <...>

<3.> <sup>42</sup>Ulterius sciendum quod tres sunt cantus in manu, scilicet beduralis, naturalis et b mollis. <sup>43</sup>Et illi tres dividuntur in septem : beduralis in tres, naturalis in duas, b mollaris in duas. Versus :

<sup>44</sup>In .C. natura .F. bmole .G.que bedura.

---

37 LAMBERTUS mp 91

38 (quod... vocantur) LAMBERTUS mp 92-93 | (deinde... sol la) LAMBERTUS mp 97

39-40 LAMBERTUS mp 98-99

<sup>39</sup> QUAT. PRINC. 3,2 ; TRAD. Lamb. 2,2a,8 ; TRAD. Garl. plan. III 142 ; TRAD. Lamb. 2,2a

<sup>40</sup> QUAT. PRINC. 3,2 ; TRAD. Garl. plan. III 142 ; TRAD. Lamb. 2,2a)

<sup>44</sup> TRAD. HOLL. V, 2, 11 ; TRAD. HOLL. XVII, 86 ; TRAD. HOLL XXI, 2, 32 ; LAD. ZALK. 1, 29 et 3, 12.

---

38 continentur] coment. *cod.*

39 motus] voces *cod.*

40 plene] plana *cod.*

<sup>45</sup>Primus bduralis incipitur in Gamaut in linea et finitur in .E.lami in spacio. <sup>46</sup>Secundus beduralis incipitur in .G.solreut in spacio et finitur in .E.lami in linea. <sup>47</sup>Tertius bduralis incipitur in .g.solreut in linea et finitur in de.lasol etiam in linea et caret ultimam vocem scilicet *la*. <sup>48</sup>Primus naturalis incipitur in .C.faut in spacio et finitur in .a.lamire in linea. <sup>49</sup>Secundus naturalis incipitur in .c.solfaut in linea et finitur in .a.lamire in spacio. <sup>50</sup>Primus b mollis incipitur in ef.faut in linea et finitur in de.lasolre in spacio. <sup>51a</sup>Secundus bmollis incipitur in .ef.faut in spacio et finitur in .de.lasol in linea.

51b

	<h> [ut]	Gamaut : non est mutacio.	
	<h> [re]	.A.re : non est mutacio.	
	<h> [bemi]	.B.mi : non est mutacio.	
	h natura	.C.faut, fa ut : fa ut, ut fa	
	h natura	.D.solre, sol re : sol re, re sol	
	h natura	.E.lami, la mi : la mi, mi la	
	natura b	.F.faut, fa ut : fa ut, ut fa	
	natura b h	.G.solreut, sol re ut : sol re, re sol, sol ut, ut sol, re ut, ut re	
	<natura b h>	.a.lamire, la mi re : la mi, mi la, la re, re la, mi re, re mi	
	b h	.b.fa<b>mi, fa mi : non est mutacio	
135v	b h natura	.c.solfaut, sol fa ut : sol fa, fa sol, sol ut, ut sol, fa ut, ut fa	
	natura b h	.d.lasolre, la sol re : la sol, sol la, la re, re la, sol re, re sol	
	<h> [b] natura	.e.lami, la mi : la mi, mi la	
	natura b	.f.faut, fa ut : fa ut, ut fa	
	b h natura	.g.solreut, sol re ut : sol re, re sol, sol ut, ut sol, re ut, ut re	
	natura b h	.a.lamire, la mi re : la mi, mi la, la re, re la, mi re, re mi	
	b h	bfabmi : non est mutacio.	
	b h	Gamaut : non est mutacio.	
	b h	.A.re : non est mutacio.	
	h	.B.mi : non est mutacio.	

51c

Gamma ut

G sol re ut

G sol re ut

a	re	a	la	mi	re	a	la	mi	re
b	mi	b	fa	b	mi	b	fa	b	mi
c	fa	ut	c	sol	fa	ut	c	sol	fa
d			d	la	sol	re	d	la	sol
e			e		la	mi			
f			f		fa	ut			

<4.> <sup>52</sup>Sciendum [est] mutatio nihil aliud est nisi dimissio unius vocis propter aliam sub eodem sono et sub uno signo.

<sup>53</sup>Nam ubi una vox ibi nulla est mutatio, ut Gamaut, .A.re, .b.mi.

<sup>54</sup>Ibi due voces ibi due mutationes, videlicet .C.faut, .E.lami, .D.solre sive .F.faut. <sup>55</sup>Ubi tres voces, ibi sex mutationes videlicet .G.solreut, .a.lamire: <sup>56</sup>nota prima vox mutatur in secundam ascendendo et secunda in primam descendendo, 3<sup>o</sup> prima in ultimam ascendendo et ultima in primam descendendo, 5<sup>to</sup> secunda[m] in ultimam ascendendo et ultima in secundam descendendo.

<sup>57</sup>Nota in .b.fa.b.mi nulla fit mutatio. <sup>58</sup>Ratio: quia omnis mutatio habet fieri sub uno signo et sub eodem sono. In .b.fa.b.mi sunt diversa signa, ibi nulla fit mutatio. <sup>59</sup>Primum b dicitur b molle, secundum b dicitur quadratum seu b durum etc. Sequitur de formis seu de modis.

<sup>60</sup>Nunc restat de modis seu de formis musice breviter videre.

<sup>61</sup>Sciendum enim quod X sunt modi seu forme quibus cantus contextitur et componitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatesseron, dyapente, semitonium cum dyapente, tonus cum dyapente et dyapason.

---

<sup>52</sup> TRAD. Garl. I, 151 (et al.)

---

<sup>52</sup> dimissio] divisio *cod.*

<sup>61</sup> tonus] totus *cod.*

<sup>62</sup>Primus modus est unisonus et habet fieri ex uno sono plurium notarum in linea vel in spacio et dicitur unisonus ab *uni* quod est unus et sonus quod est unisonus.

<sup>63</sup>2<sup>us</sup> modus est semitonium et constat ex *fa* et *mi* et econverso, et dicitur semitonium quia medius tonus.

<sup>64</sup>3<sup>us</sup> modus est tonus et habet fieri ubi voces regulares due proxime se habent in ascensu vel descensu.

<sup>65</sup>Semi<di>tonus est 4<sup>tus</sup> modus et habet fieri quando aliquis ascensus vel descensus fit ex tribus vocibus incluso semitonium, ut dicendo [ut] *re fa* et econverso *fa re*. Et dicitur a *semis*, quod est dimidium et ditonus quasi de tono et semitono.

<sup>66</sup>5<sup>us</sup> modus est ditonus et habet fieri ex duobus tonis non incluso semitono, ut dicendo *fa la*.

<sup>67</sup>6<sup>tus</sup> modus est dyatesseron et habet fieri quando aliquis ascensus vel descensus de aliqua nota dirigitur ad 4<sup>tam</sup> et dicitur a *dia* quod est de et *tessaron*, quasi 4<sup>tuor</sup> et quasi de 4<sup>ta</sup> ad 4<sup>tam</sup>.

136r

<sup>68</sup>7<sup>mus</sup> modus est dyapente | et habet fieri aliquis ascensus vel descensus fit de quinta ad 5<sup>tam</sup> tunc est dulcissima concordia et dicitur a *dya* quod est de et *penta* quod est quinque quasi de 5<sup>ta</sup> ad 5<sup>tam</sup>.

<sup>69</sup>8<sup>vus</sup> modus est semitonium cum dyapente et habet fieri quando aliquis ascensus vel descensus fit de 6<sup>ta</sup> nota in 6<sup>tam</sup> [incluso tamen semitoni<o>] et dicitur a *semis* quod est medius et tonus quasi medius tonus et diapente, hoc est quod dicitur de 6<sup>ta</sup> ad 6<sup>tam</sup>.

---

69-71 cf. ANON. Michaelb. I, p. 47-48

---

62 quod] quot *cod.*

63 semitonium] unisonus *cod.*

65 a semis] ascensus *cod.* | ditonus] ...oias *cod.* | quasi-semitonio] quasi de uno (?) semitonis *cod.*

67 est] et *cod.*

68 5<sup>tam</sup>] 4<sup>tam</sup> *cod.*

69 6<sup>ta</sup> ad 6<sup>tam</sup>] 5<sup>ta</sup> ad 5<sup>tam</sup> | a semis quod] ascensus quod *cod.*

<sup>70</sup>Nonus modus est tonus cum dyapente et habet fieri de 6<sup>ta</sup> nota ad 6<sup>lam</sup> tam in ascensu quam in descensu uno tantum semitonio incluso. Et dicitur a tonando, hoc est ex uno tono cum dyapente. Hoc excluditur <a> concordantia. ▶

<sup>71</sup>Dyapason est decimus modus et sit concordantia earundem litterarum in ascensu et descensu ad octavam et dicitur a *dia* quod est <de> et *pason* quod est 8 quasi de octava in 8<sup>vam</sup>.

<sup>72</sup>Cuius exempla patent in figura sequenti :



<sup>73</sup> Unisonus. Semitonium. Tonus [tonus].



Semi<di>tonus. Ditonus. Dyatesseron.


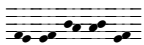



Diapente Semitonium cum dyapente.



Tonus cum diapente. Dyapason.

70 uno tantum] non tamen *cod.* | hoc] hec *cod*

73 unisonus  |  (semitonium) *cod.* |   
(semitonium cum dyapente) *cod.*



74 Ter ter-ni sunt mo-di qui-bus o-mnis can-ti-le-na con-te-xi-tur  
 sci-li-cet u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus,  
 di-to-nus, di-a-tes-sa-ron, di-a-pen-te, se-mi-to-ni-um cum  
 di-a-pen-te, to-nus cum di-a-pen-te ad hec mo-dus di-a-pa-son  
 Si quem de-le-ctat hunc mo-dum es-se co-gno-scat. Cum-que tam  
 pau-cis clau-su-lis to-ta ar-mo-ni-a for-me-tur, u-ti-lis-si-mum  
 e-as es-se me-mo-ri-e com-men-da-re ut pri-us  
 ab hu-ius-mo-di stu-di-is | re-si-li-re do-nec vo-cum  
 in-ter-val-lis co-gni-tis sed ar-mo-ni-e to-ci-us fa-ci-lem  
 que-ant ad-pre-hen-de-re no-ti-ci-am.

136v

---

74 ad hec] adhuc *cod.* | modus] tonus *cod.* | tam] cum *cod.*



Capitalis  
75 Primus tonus. Fons or-to-rum. ▶



76 Prima differentia. Ec-ce e-go mit-to



77 Secunda differentia. Vo-lo pa-ter. Re-ges Thar-sis.



78 Tertia differentia. La-za-rus.



79 Quarta differentia. E-runt pri-mi no-vis-si-mi.



80 Quinta differentia. Le-va Ie-ru-sa-lem



81 Psalmus intonatur. Magnificat. Benedictus



82 Secundus tonus. Opprobrium factus ▶



83 Psalmus intonatur. Magnificat. Benedictus.

---

80 (quinta differentia) noté une tierce trop bas dans le ms.

82 opprobrium factus] oprobis sanctis ? *cod.*

83 (Magnificat. Benedictus) noté une tierce trop haut dans le ms.

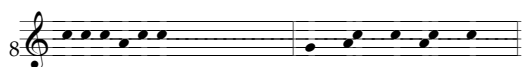


84 Tertius tonus. Nos <sup>s...</sup>

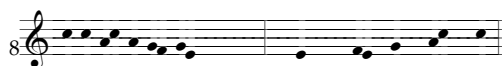
Capitalis



85 Prima differentia. Tol-li-te por-tas



86 Secunda differentia. Si-me-on iu-stus



87 Tertia differentia. Quan-do na-tus est



88 Magnificat. Benedictus. Psalmus intonatur



Capitalis

89 Quartus tonus. To-ta pul-chra



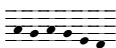
90 Prima differentia. Me-di-a vi-ta. Glo-ri-fi-ca-mus te

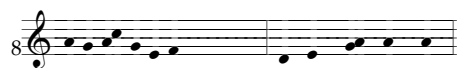


91 Secunda differentia. Be-thle-em non est mi-ni-ma

---

84 s...] sin<sup>los</sup> (singulos ? similes ?) *cod.*

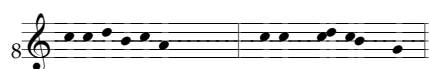
89  (capitalis) *cod.*



92 Tertia differentia. I-ste pu-er est



93 Psalmus intonatur. Magnificat. Benedictus



94 Quintus tonus. E-le-va-mi-ni



95 Prima differentia. Al- ma re-demptoris



96 Psalmus Dixit. Magnificat.



97 Sextus tonus. Virga Yesse. ▶



98 Psalmus intonatur. Magnificat.



99 Septimus tonus. Dominus ▶



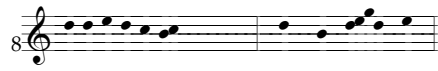
100 Prima differentia. Quo pro-gre-de-ris.



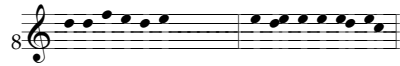
101 Secunda differentia. An-ge-lus <ad pa-sto-res>

Capitalis

Capitalis



102 Tertia differentia. Me su-sce-pit



103 Psalmus Dixit. Magnificat.



104 Octavus tonus. Ym-num can-ta-te no-bis



105 Prima differentia. Ho-di-e ce-le-sti[s] <spn-so>



106 Secunda differentia. Col-lo-cet e-um do-mi-nus




107 Tertia differentia. E-mit-te spi-ri-tum <tu-um>




108 Psalmus dixit. Magnificat Peregrin<us>. In exitu Israel

Capitalis

---

104  (capitalis) *cod.*

105  (prima differentia) *cod.*

106  (secunda differentia) *cod.*

137v

<sup>109</sup>Sciendum tonorum noticiam musice artis et veram inposicionem tonorum. <sup>110</sup>Musicam <erudiendis> oportet scire quid <sit> tonus et quot sint toni et ad quid sint instituti sew ad quid sit officium eorum. <sup>111</sup>Pro quo sciendum tonus describitur sic : est ratio cuilibet cantui musice artis regularem descendi et ascendi modum constituens.

<sup>112</sup>Ulterius sciendum quod apud antiquos musicos solummodo fuerunt 4<sup>or</sup> toni, scilicet prothos, i. primus thonus, et deutros <i.> 2<sup>us</sup> thonus, et tritos, i. tercius tonus, et tetrardos i. 4<sup>tus</sup> tonus. <sup>113</sup>Sed moderni quilibet illorum tonorum in duos diviserunt et sic per divisionem arti<s> sunt 8 toni ac tunc habetur quod 8<sup>o</sup> sint thoni secundum modernos.

<sup>114</sup>Ulterius sciendum quod thoni habent se in duplici differentia. <sup>115</sup>Quidam dicuntur autenti, plagales quidam. <sup>116</sup>Tonus autentus est tonus qui per se est contentus et sufficiens et non indiget collateralis sew plagali tono. Sed tonus dicitur plagalis qui collateralis.

<sup>117</sup>Ulterius notandum quod primus, 3<sup>us</sup>, quintus, 7<sup>mus</sup> non indigent plagali tono. Sed 2<sup>us</sup>, 4<sup>us</sup>, 6<sup>tus</sup> et 8<sup>us</sup> dicuntur plagales. Ratio : quia sine tonis autentis stare non possunt.

<sup>118</sup>Ulterius notandum quod quamvis auttentus et plagalis differunt t... p... et natura, tamen conveniunt in fine [toni] et terminant in una sede. <sup>119</sup>Pro quo nota quod cantus primi et 2<sup>i</sup>

---

110 (est ratio... constituens) ANON. Ratisb. 5, 1

---

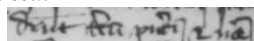
110 erudiendis] 2<sup>os</sup> (et<sup>os</sup> ?) *cod.* | quot] quod *cod.*

111 cantui] cantus *cod.* | regularem] angularem *cod.*

112 quod apud] qu... *cod.* | solummodo] solutum ? *cod.* | deutros] entros *cod.* | tetrardos] detordes *cod.*

116 autentus] contentus *cod.*

118 t... p... et natura]



modi seu toni finiuntur in de.solre, i. unus autenticus et unus plagalis finiuntur in de.solre. Pro quo nota secundum versuum :

<sup>120</sup>In .D. finitur primus tonus atque 2<sup>us</sup>

<sup>121</sup>Sed 3<sup>us</sup> et 4<sup>us</sup> finiuntur in .E. finali et afinale est aa.lami.

Versus est :

<sup>122</sup>In .E. finalis triti simul atque tetrardi.

<sup>123</sup>Sed quintus et 6<sup>us</sup> finiuntur in .F.faut, id est unus autenticus et unus plagalis finiuntur in una sede. Versus :

<sup>124</sup>Quintus .F. finem facit 6<sup>us</sup> per eandem

<sup>125</sup>Sed septimus et 8<sup>us</sup> finiuntur in .G.solreut, i. iterum unus autenticus et plagalis finiuntur in .G. sede. Versus :

<sup>126</sup>Septimus atque sequens per et .G. capiunt sibi sedem.

<sup>127</sup>Ulterius sciendum quod omnis cantus in hiis 4<sup>or</sup> litteris finitur, scilicet .D., .E., .F., .G. gravibus. Et hoc dictum est falsum. <sup>128</sup>Et si aliquis instaret hoc esset contra Boetium et contra alios musicos ex quo dictum est quod semper duo toni, scilicet unus autenticus et unus plagalis, finiuntur in una sede, tunc dubitatur cuius toni sit aliquis cantus finitus in de.solre, utrum sit primi vel 2<sup>i</sup> toni. <sup>129</sup>Pro quo nota : distinctio unius ab altero <est ista quod> primus tonus descendit in .D. [accutum] et in .e. et in .f. accutum ascendit, sed <secundus> bene descendit infra et <ascendit> in .G. et in .F. graves. <sup>130</sup>Et illa est distinctio inter illos duos tonos. <sup>131</sup>Sed distinctio inter 3<sup>um</sup> et 4<sup>um</sup> est illa : quod 3<sup>us</sup> ascendit in .c. accutum

---

120, 122, 124, 126 Cambrai, B.M., Ms. 172, f. 17vb et Roma, Bibl. Apost. Vat., Pal. lat. 1346, f. 3v-5r (éd. Meyer / Nishimagi, *Tractatuli*, p. 127).

---

121 afinale] cfinale *cod.*

122 finalis...] finali trique similis atque detardi *cod.*

124 per eandem] per c ante ? *cod.*

127 gravibus] gradibus *cod.*

128 dubitatur] dubium ? *cod.* | toni<sup>2</sup>] tonus *cod.*

129 est ista quod] quia *cod.* | .D.] de *cod.* | infra *lec. dub.*

et in .f. accutum, quod non facit 4<sup>tus</sup>, sed 4<sup>tus</sup> descendit in .b. grave et in .A. grave, quod non facit 3<sup>us</sup>.<sup>132</sup> Sed distinctio inter 5<sup>um</sup> et sextum est ista, quia quintus ascendit in .f. et in .g. accutum quod non facit 6<sup>us</sup> sed 6<sup>us</sup> descendit in .C. grave et in .B. grave et in .A. grave quod non facit 5<sup>um</sup>.<sup>133</sup> Sed distinctio inter 7<sup>um</sup> et 8<sup>um</sup> est ista, quod 7<sup>mus</sup> ascendit in .b. et in .cc. et inde superacutum quod non facit 8<sup>us</sup>. Sed 8<sup>us</sup> descendit in .C. grave quod non facit septimus.

<sup>134</sup> Circa cognitionem primi toni, nota primus tonus habet unum tonum capitalem et 5 differentias. <sup>135</sup> Tonus capitalis describitur sic: est quando aliquis tonus incipit in .D. gravi et finitur in suo finali. <sup>136</sup> Prima differentia sic cognoscitur: quando aliquis cantus incipit in .C. gravi et finitur in .D. gravi. 2<sup>a</sup> differentia tali modo cognoscitur: quando aliquis cantus incipitur in | .F. gravi cuius <initium> punctatim deorsum tendit et finitur in .D. gravi. <sup>137</sup> Tercia differentia <sic> cognoscitur: quando aliquis cantus incipit in .F. gravi cuius <initium> punctatim seorsum tendit et finitur in .a. accutum. <sup>137b</sup> 4<sup>ta</sup> differentia cognoscitur quando aliquis cantus incipit in .a. accuto et finitur in .D. gravi. <sup>138</sup> 5<sup>a</sup> differentia <sic> cognoscitur: quando aliquis cantus incipitur in .D. gravi et finitur in .a. accuto.

<sup>139</sup> Sed 2<sup>us</sup> tonus non habet differentiam.

138r

---

131 quod<sup>1</sup>] quando ? *cod.* | quod<sup>3</sup>] quot *cod.*

132 quod<sup>1-2</sup>] quot *cod.*

133 quod<sup>2</sup>] quot *cod.*

136 cognoscitur<sup>1</sup>] consistitur *cod.*

137 cognoscitur<sup>1</sup>] consistitur ? *cod.* | cognoscitur<sup>2</sup>] consistitur *cod.* | .d.] de *cod.*

137b .a.] .d. *cod.*

138 .a.] .d. *cod.*

139 tonus] cantus *cod.*



<sup>140</sup> Tertius tonus 3<sup>s</sup> habet differentias, quarum prima est ista : quando aliquis tonus incipitur in .G. gravi et ascendit usque ad .c. accutum et econtra descendit ad suum finalem ... potest. 2<sup>a</sup> differentia est quando aliquis cantus ascendit a .G. gravi usque ad .c. accutum. <sup>141</sup>Sed 3<sup>a</sup> differentia est ista quando aliquis cantus incipit in .E. gravi, cuius <initium> punctatim tendit deorsum usque ad .c. accutum.

<sup>142</sup> 4<sup>us</sup> tonus habet tres differentias et unum capitalem. <sup>143</sup>Capitalis sic cognoscitur : quando aliquis cantus incipit in .E. gravi cuius <initium> punctatim tendit deorsum in suum finalem.

<sup>144</sup>Prima differentia est ista quando aliquis cantus incipitur in .D. gravi et ascendit usque ad .G. gravem. 2<sup>a</sup> differentia <sic> cognoscitur quando aliquis cantus incipit in .C. gravi et ascendit usque ad .G. grave. <sup>145</sup>Tercia differentia <est quando aliquis cantus> incipit in .D. gravi cuius <initium> punctatim tendit usque ad .a. acutum.

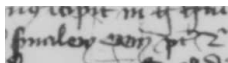
<sup>146</sup> 5<sup>us</sup> tonus habet unam differentiam et unum capitalem. Capitalis sic cognoscitur quando aliquis cantus incipit in .c. accutum cuius <initium> punctatim deorsum tendit usque ad .D. grave vel ad .C. grave. <sup>147</sup>Prima differentia est ista quando aliquis cantus incipit in .F. gravi et ascendit usque ad .c. accutum.

<sup>148</sup> 6<sup>tus</sup> tonus cognoscitur quando aliquis cantus incipit in .F. gravi et finitur in suo finale, scilicet .F. gravi. 6<sup>tus</sup> tonus non habet differentiam.

---

140 descendit ad] descadit ? a *cod.*

140 finalem-potest



142 tres differentias] differentias differentias *cod.*

144 .D.] de *cod.* | cognoscitur] consistitur *cod.*

146 unum] unam *cod.*

148 cognoscitur] incipit *cod.*

<sup>149</sup>Septimus tonus habet tres differentias et unum capitalem.  
<sup>150</sup>Capitalis tonus cognoscitur quando aliquis cantus incipit in .G. gravi et ascendit usque ad .c. accutum. <sup>151</sup>Prima differentia est illa quando aliquis cantus incipit in .c. accutum et ascendit usque ad .c. vel ad .d. accutum et econverso descendit ad suum finalem.  
<sup>152</sup>Secunda differentia est ista quando aliquis cantus incipit in .G. gravi et ascendit usque ad .c. vel ad .d. accutum. <sup>153</sup>3<sup>a</sup> differentia est quando aliquis cantus incipit in .d. accuto et ascendit usque ad .e. accutum et non ultra.

<sup>154</sup>8<sup>vus</sup> habet tres differentias et unum capitalem. <sup>155</sup>Capitalis sic cognoscitur: quando aliquis cantus incipit in .a. accuto et descendit usque ad .F. grave. <sup>156</sup>Prima differentia cognoscitur quando aliquis cantus incipit in .F. gravi et ascendit usque ad .c. accutum. <sup>157</sup>2<sup>a</sup> differentia est quando aliquis cantus incipit in .c. accuto et descendit usque ad .G. grave. <sup>158</sup>Tercia differentia est quando aliquis cantus incipit in .c. accuto et ascendit in .d. acutum et manet in suo finali.

<sup>159</sup>Et hic finaliter dicendum unus tonus qui dicitur peregrinus et secundum istum incipitur *In exitu Israel de Egypto* et comprehenditur sub octavo.

<sup>160</sup>Et sic est finis huius operis d//////////.

---

149 tres] 4<sup>or</sup> cod.

152 .G. gravi] .c. accutum cod.

155 .a.] .d. cod.

III. NOTES EXPLICATIVES

Les sigles des traités de musique sont ceux du *Lexicon musicum Latinum* (München, 1992-)  
<http://www.lml.badw-muenchen.de/info/edition.htm>

51b cod.



Cette disposition en médaillons est à rapprocher des diagrammes de la *Musica plana* de Lambertus :



Paris, BnF, Lat. 11266, f. 6v (Paris, vers 1280 ; détail)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432482r/f18.item>



Paris, BnF, Lat. 6755.2, f. 74v (Flandres ou Allemagne, début du XIV<sup>e</sup> s. détail)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84324531/f18.item>

Même disposition et même texte dans le *Speculum musicae* de Jacques de Liège (éd. t. 6, p. 184).- Sur ce mode de figuration, voir Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* (Cambridge, 2010), p. 76-79.

**51c** Ce petit tableau de solmisation retient l'attention par la disposition « descendante » des sons du grave vers l'aigu et la segmentation atypique de l'échelle en .G. et .g.

**67** « quasi de 4<sup>ta</sup> ad 4<sup>tam</sup> » (et **68** « de quinta ad 5<sup>tam</sup> », **69** et **70** « de 6<sup>ta</sup> nota in/ad 6<sup>tam</sup> », **71** « de octava in 8<sup>vam</sup> »). Cette formulation est surprenante car on attend plutôt : « de prima ad quartam..., ad quintam... », etc. Elle est toutefois attestée dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle dans le traité de musique du frère dominicain parisien Jérôme de Moravie (éd. Chr. Meyer, CCCM 250, p. 54). On la retrouve également dans la recension XV de la *Tractatus Hollandrini* <à préciser>.

**69** (incluso... semitonio). Ces deux remarques ne sont pas à leur place. L'inclusion ou non du demi-ton n'est pertinente que pour distinguer la tierce majeure de la tierce mineure. La sixte mineure possède deux demi-tons, la sixte majeure n'en possède qu'un.- Même remarque toutefois dans l'ANON. Michaelb. I: « Octavus est semitonius cum dyapente et habet fieri quando aliquis ascensus vel descensus fit de sexta nota ad sextam incluso tantum semitonio, ut de .c. acuto in .E. gravi per descensum » (p. 48) ou encore dans LAD. ZALK A 64 (Trad.

Holl.). En revanche l'ANON. Claudifor. explique justement : « Sed tonus cum diapente est saltus incluso solum uno semitono et quatuor tonis... » (3,2,3).

**70** « hoc excluditur... » Il faut comprendre par là que la sixte majeure n'est pas considérée comme étant une consonance. Même remarque chez Jérôme de Moravie : « Similiter nec tonus cum diapente est consonantia » (XV, 80-81, éd. Chr. Meyer, CCCM 250, p. 57-58). Jacques de Liège (a. 1330) : « Item *ut* et *la*, quae sunt voces extremae, nunquam simul cum aliqua monochordi iunguntur littera, propter tactas causas, quia tonus cum diapente non pertinet directe ad monochordi divisionem » (IAC. LEOD. spec., 6, 63, 15).

**75** (Fons hortorum) Il s'agit de l'antienne initiale « Fons hortorum redundans... » de l'office de la fête de la Présentation de la Vierge (@ Cantus 201859) :



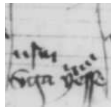
Fons hor-to-rum re-dun-dans... (Paris, BnF, Lat. 17330, f. 7r).

Voir : *Officium presentationis Beate Virginis Marie in Templo : Office of the presentation of the Blessed Virgin Mary which is celebrated on the 21st Day of November*, éd. James Boyce and William E Coleman (Ottawa, Canada : Institute of Mediaeval Music, 2001) *Musicological Studies*, 65-5; *Historiae*), p. XV.

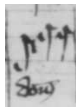
**82** (Opprobrium factus) antienne inconnue. Notre conjecture d'après l'incipit du R/ CAO 7325 (Opprobrium factus sum nimis...).



**84** Type mélodique apparenté à *O gloriosum, Favus distillans*, etc.



**97** Virga Yesse. Antienne inconnue par ailleurs.



**99** Dominus (?).

**137** « punctatim » : à raison d'une note par syllabe (cf. « punctatim et non sub ligatis figuris et signis neumarum... » LAD. ZALK. B 36)

## Annexes

### A.

#### Iohannes de Muris, *Musica speculativa*

JgM = E. Witkowska-Zaremba, *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii sredniowiecznej* (Warszawa 1992 ; *Studia Copernicana*, 32), p.171-204. (et sigles de cette édition)

Mü <sup>12</sup>Nota quod Pittagoras primus <fuit> qui

JdM <sup>24</sup> Pythagoras, inquam, in anxietate diu manens,

Mü huiusmodi conson<anti>as invenit. Unde

JdM quomodo artem de melodiis rationabiliter inveniret,

*om. S-----*

Mü quadam vice <iuxta> officinas fabrorum preteriens

JdM quadam vice divino nutu iuxta fabrorum officinas praeteriens,

audivit

JdM hanc cognitionem in se mentaliter circumvolvens,

*om. E K1 K3 Br Pr2*

Mü maleos super incidem percussus

JdM quosdam malleos super incidem ferientes,

Mü mirabilem armoniam emittere

JdM mirabilem harmoniam emittentes,

iam quasi attonitus exaudivit et statim ad se vehementi admiratione attraxit.

*Mü*

et conversus ad malleos

JdM

<sup>25</sup>Ut <autem> quod diu quaesiverat, inspiceret, ad malleos est conversus, quasi ab ista delectabili concordia tractus, quemadmodum adamas attrahit ferrum, hominibusque more solito salutatis attentius intuens harmoniam, malleos circumspiciens, sicut fervens veritatis inquisitor, dubitansque, ne ex viribus hominum tanta melodia proveniret,

*Mü*

iussit inter se permutatim malleos permutare

JdM

iussit inter se malleos permutatim singulos permutari,

*Mü*

quibus alternatis redibant eandem symphoniam

JdM

quibus alternatis rediit eadem symphonia sicut prius.

conclisit S

*Mü*

<sup>13</sup>Ex quo conclusit in natura malleorum

JdM

<sup>26</sup>Ex quo animadvertit non in lacertis virorum, sed in natura malleorum

*Mü*

tales concordantias contineri tam numeri quam mensurae quam ponderis ratione.

JdM

tales concordantias contineri tam numeri quam mensurae quam ponderis ratione

*Mü*

<sup>14</sup>Numerus autem malleorum erat quinque, sed quintus foras eiectus est,

JdM

<sup>27</sup>Numerus autem malleorum erat quinque, sed quintus foras eiectus,

*Mü* quia inutilis cuilibet enim dissonabat.

*JdM* quoniam, sicut inutili, comparatus cuilibet dissonabat, dedit tamen,  
ecce res grandis, occasionem per sui dissonantiam consonantias iudicandi.

*JdM* <sup>28</sup> Nam appositis iuxta se contrariis peiora aut meliora sensibus esse videntur.

*Mü* <sup>15</sup> Consideratis ponderibus reliquorum in dupla, sesquialtera [et] sesqui<sup>3</sup><sup>a</sup> <et

*JdM* <sup>29</sup> Consideratis itaque ponderibus reliquorum in dupla, sesquialtera, sesquitercia,

*om. E S Mo7 Mo8*

*Mü* sesquioctava> proportione <pondera> reperta[ta] sunt  
sesquioctava proportione pondera reperta sunt.



B.

Lambertus, <Musica>

L = Christian Meyer, *Ars Musica Magistri Lamberti* (à paraître)

Mü <sup>20</sup> In principio huius artis vel huius scientie scire opinamur quod sit musica

L <sup>20</sup> In principio autem huius scientie scire opinamur quid sit musica,

Mü vel quid sit musicus

L vel quis musicus et unde dicatur, quid genus, que materia, que partes, que species, quod instrumentum, que utilitas, quis artifex, quod officium.

---

Mü <sup>34</sup> Musica

L <sup>41</sup> Musica enim dicitur a musis, que secundum fabulam dicuntur filie Iovis,

Mü habet duplicem considerationem, scilicet secundum modum

L et habet duplicem considerationem, scilicet secundum modum

Mü et secundum non modum.

L et secundum non modum.

Mü <sup>35</sup> Secundum modum, ut hic sumitur, est longitudo seu brevitatis centus

L <sup>42</sup> Secundum modum, ut hic sumitur, est longitudo seu brevitatis cantus

Mü secundum rectam mensuram ut cantus gregorianus vel quivis alius mensura constitutus.

L secundum rectam mensuram.

Mü <sup>36</sup>Et secundum non modum sumitur respective ut tenores laycorum (...)

L <sup>43</sup> Secundum non modum sumitur sic respective ut ubi nulla maneriei proprietates est inventa.

---

Mü <sup>37</sup> Cum igitur ista et alia plura in hac arte secundum ordinem declarantur,

L <sup>91</sup> Cum igitur ista et alia plura secundum ordinem in hac arte declarantur,

Mü primo specialiter videndum est

L primo specialiter videndum est et sciendum

Mü quod 4<sup>or</sup> sunt partes principales in musica

L quod quatuor sunt partes in musica principales,

Mü quarum prima est de signis et de nominibus vocum,

L quarum prima est de signis et nominibus vocum,

Mü secunda est de lineis et spaciis, tertia de proprietatibus, quarta de mutationibus vocum

L secunda de lineis et spaciis, tertia de proprietatibus, quarta de mutationibus.

Mü <sup>38</sup>In primum sciendum est quod septem sunt littere latine

L <sup>92</sup>In prima autem parte sciendum est quod septem sunt littere latine

Mü quibus voces exprimuntur scilicet .a., .b., .c., .d., <e.>, .f., .g.,

L quibus omnes voces exprimuntur scilicet ·a· ·b· ·c· ·d· ·e· ·f· ·g·.

Mü que etiam claves vocantur quibus tamen nostro ordine .G. greca latine est  
prepondenda aliis litteris.

L <sup>93</sup>Que etiam claves vocantur quia sicut per clavem (...)

Mü Deinde est notandum quod in istis 7<sup>tem</sup> litteris sex voces continentur

L <sup>97</sup>Deinde notandum est quod in istis septem litteris sex voces tantummodo continentur

Mü in quibus tota musica conservatur scilicet : *ut, re, mi, fa, sol, la*. Versus :

L quibus tota musica conformatur, scilicet : *ut, re, mi, fa, sol, la*. Unde versus :

Mü <sup>39</sup>Hiis sex formantur sex motus et variantur

L <sup>98</sup>His sex formantur sex motus et variantur :

Mü <sup>40</sup>ut cum *re* plene modulatur *mi* quoque cum *re*.

L <sup>99</sup>*Ut* cum *re* plene modulatur, *mi* quoque cum *re*

C.

Anonymus cod. Monacensis, « Quoniam circa artem musice figurative... »  
(ANON. Monac.)

AnMo = B. Schmid, « Der Musiktraktat aus Clm 26812 », in : *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, 1 (München 1990 ; *Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, 8) , p. 82-98.

Mü <sup>21</sup> Nota musica est liberalis scientia potestatem

AnMo <sup>2</sup> Pro quo est notandum, quod musica est liberalis scientia artificiose potestatem

Mü cantandi subministrans.

AnMo cantandi amministrans.

Mü <sup>22</sup> Vel aliter : musica est veraciter canendi scientia, facilis via et cito facit hominem ad perfectionem venire.

Mü <sup>23</sup> Circa quod Boecius recommendat scientiam dicens :

AnMo <sup>3</sup> Boecius ipsam commendans sic dicit:

Mü musica est scientia veraciter canendi etc.

AnMo <sup>4</sup> Musica est veraciter sic canendi scientia <et> facilis via et cito facit hominibus ad perfecta venire.

Mü <sup>24</sup> Cum musica sit [scientia] veraciter canendi scientia merito commendatur sic :

AnMo <sup>5</sup> Et cum musica sit veraciter canendi scientia, merito ab eo ulterius sic commendatur:

Mü <sup>25</sup> hec est enim inquam [scientie] anime recreatio, hominis exultatio,

AnMo <sup>6</sup> Hec, inquit, sciencia est anime recreacio, hominis exultacio, cordis letificacio,

Mü <tristicie> ablacio, leticie fons et origo, cordis letificatio et supreme sanitatis consolacio.

AnMo tristicie ablacio, leticie fons et origo et supreme sanitatis consolacio.

Mü <sup>26</sup> Hec est enim sciencia certa,

AnMo <sup>7</sup> Hec est sciencia, que non solum hominis, verum eciam animalium irrationabilium  
suprema est consolacio.

Mü cuius non solum in terris est habitudo,

AnMo <sup>8</sup> Hec est iocunda et salubris sciencia, cuius non solum in terris est habitacio,

Mü sed etiam in celis eternalis mansio habet.

AnMo sed eciam in celis est eterna mansio.

Mü <sup>27</sup> Est sciencia omnium scienciarum que non solum hominibus existat modulando.

AnMo <sup>9</sup> Hec est sciencia omnium scienciarum, que non solum hominibus existit modulacio,

Mü <sup>28</sup> Ulterius recommendat ipsam musicam, licet prius dixerim musica sit gaudium et exultatio cordis et sanitatis  
verum etiam angelis et archangelis iocundissima iubilatio per quam incessanter celitus

AnMo verum eciam angelis et archangelis iocundissima iubilacio, per quam incessanter celitus

Mü laudatur alme trinitatis unio.

AnMo laudatur alme trinitatis unio.

Mü Quare sciencia musicalis ab omnibus scholaribus supremo desiderio

AnMo <sup>10</sup>Quare sciencia musicalis ab omnibus et praesertim litteratis scholaribus supremo desiderio

Mü est requirenda etc. Item musica dicitur a *moys* quod est aqua et *ycos* sciencia quasi sciencia inventa iuxta aquas..

AnMo est inquirenda.

Mü <sup>30</sup>Sciendum musicus est ille, qui ratione perpensa non solum operis servicio

AnMo <sup>11</sup>Musicus autem est ille, qui ratione perpensat non solum operis servicio,

Mü sed etiam speculationis imperio scientiam canendi manifestat.

AnMo sed eciam speculativorum inperio scienciam canendi manifestat.

Mü Versus : <sup>31</sup>Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.

AnMo <sup>12</sup>Wido: Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu.

Mü <sup>32</sup>Non vox cantorem facit sed <artis> documentum

AnMo <sup>13</sup>Non vox cantorem facit, sed artis documentum.