



**HAL**  
open science

**Un nouveau témoin de l'hypothétique Musica de  
Guillaume Dufay (München, Bayerische  
Staatsbibliothek, Clm 15632, f. 106v-111r)**

Christian Meyer

► **To cite this version:**

Christian Meyer. Un nouveau témoin de l'hypothétique Musica de Guillaume Dufay (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15632, f. 106v-111r). 2013. hal-00879743

**HAL Id: hal-00879743**

**<https://hal.science/hal-00879743>**

Preprint submitted on 5 Nov 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

octobre 2013

Un nouveau témoin de l'hypothétique  
*Musica* de Guillaume Dufay  
(München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15632, f. 106v-111r)

I. INTRODUCTION

Franchinus Gaffurius rédigeait vers 1474 à Mantoue un *Tractatus brevis cantus plani extractus a musicis doctoribus* parvenu dans une seule copie autographe aujourd'hui conservée à Parme (Biblioteca Palatina, Pal. parm. 1158). Ce traité, composé à l'attention d'un certain Paolo de' Greci, clerc de Lodi, est une riche compilation des matières du plain-chant. On y relève la présence de larges extraits de l'*Introductio musicae planae secundum magistrum Iohannem de Garlandia*<sup>1</sup>, de quelques pages du *Lucidarium* de Marchettus de Padoue, enfin de divers opuscules plus singuliers mais connus par un recueil de traités de musique formé dans un milieu proche de la papauté d'Avignon. Ce recueil, aujourd'hui conservé à Barcelone (Biblioteca de Catalunya, M. 883)<sup>2</sup>, ou un proche témoin, pourrait d'ailleurs avoir été la source immédiate de Gaffurius. Vers la fin des années 1470, ce dernier ajouta divers commentaires dans les marges de son *Tractatus brevis* dont une série d'extraits d'une prétendue *Musica* de Guillaume Dufay inconnue par ailleurs<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>éd. Christian Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia* (Baden-Baden - Bouxwiller 1998; *Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, 91), p. 63-97.

<sup>2</sup>Christian Meyer, « Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du Nord aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883 », *Anuario Musical*, 58 (2003), p. 11-59.

Au hasard d'une enquête sur les traités de solmisation, il m'a été permis d'identifier dans un petit traité de plain-chant anonyme du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, les extraits relatifs au plain-chant cités et attribués à Dufay par Gaffurius. Si cette découverte n'apporte aucune réponse à la question de l'authenticité, voire de l'existence même d'une *Musica* de Guillaume Dufay, elle permet néanmoins de restituer dans un contexte plus large les extraits cités par Gaffurius, à supposer toutefois que la présente introduction au plain-chant et la copie consultée par Gaffurius dérivent d'un archétype commun.

Notre traité est copié à la suite du *Libellus* de Jean de Murs (f. 89r-103v), d'une série de règles de contrepoint (f. 103v-104v) et d'un exposé du système des nuances hexacordales (f. 105r-106v)<sup>4</sup>. Cet ensemble forme une section homogène au sein d'un volume composite de 164 feuillets réunissant des écrits d'onomastique (étymologies), d'hagiographie et d'éthique copiés par diverses mains des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles<sup>5</sup>. Le volume appartenait

---

<sup>3</sup> La formulation de Gaffurius : « Ait nam Guilielmus Dufay in sua *Musica* quod... », ne laisse aucun doute sur l'existence de ce traité (ou tout au moins d'un traité explicitement attribué à l'illustre Franco-flamand). Ces extraits ont été révélés et publiés par F. Alberto Gallo, « Citazioni da un trattato di Dufay », in : *Studi di musicologia in onore di G. Barblan* (= *Collectanea historiae musicae*, 4, [1966]), p. 149-152 (texte éd. p. 150). Édition reproduite dans Clement A. Miller, « Early Gaffuriana : New Answers to Old Questions », *Musical Quarterly*, 56 (1970), p. 367-388 (p. 388). Ce traité contenait sans doute un exposé sur le plain-chant et un autre sur la musique mesurée comme le suggèrent d'autres extraits recueillis par Gaffurius relatifs à la sémantique des points dans la notation mesurée (cf. F. A. Gallo, art. cit., p. 151 : « Dicit autem Guilielmus Dufay in sua *Musica* quod punctus... », etc.).- Barbara Hagg a dressé plus récemment un portrait de l'activité de Dufay en matière d'enseignement et de théorie de la musique : « Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral », in : *Cantus planus. Lillafüred/Hungary, 2004. Aug. 23-28* (Budapest, 2006), p. 817-844.

<sup>4</sup> Édition ci-dessous en annexe.

<sup>5</sup> f. 1-24 (parch.) Étymologies latines ; f. 25 *Compendium humanae salvationis* (versifié) ; f. 35 *Modus audiendi missam* ; f. 37 *Sermons* ; f. 47 *Vie de sainte*

à un certain Ulrich Wülfig (cf. f. 76r)<sup>6</sup> qui, en 1487, en fit don ainsi que d'une partie de sa bibliothèque à l'abbaye bénédictine Saint-Marin et Saint-Aniane de Rott am Inn<sup>7</sup>. Ce volume enfin fut au nombre des 95 manuscrits de cette bibliothèque qui passèrent en 1803 à la Hofbibliothek de Munich lors de la sécularisation des biens de l'abbaye.

La section contenant les traités de musique est l'œuvre d'un seul et même copiste dont l'écriture cursive se distingue nettement des autres mains présentes dans ce volume et semble accuser des traits italiens. Sur la foi de l'explicit du *Libellus*, cette section du volume peut être datée de l'automne 1458<sup>8</sup> et offre ainsi un terme *ante quem* de la rédaction de l'hypothétique *Musica* de Guillaume Dufay.

Le traité se présente comme une sorte d'accessus (*introductoria*) au plain-chant à l'usage des novices (*utilitati rudium*). Il est dominé par la question de la structuration de l'échelle des sons, des hexacordes de solmisation et des nuances hexacordales dans le prolongement des matières canoniques du "solfège" médiéval :

---

Barbe ; f. 79 Sermons ; f. 86 Sanctus (noté). f. 87 Extraits bibliques et patristiques (commentaires en allemand) ; f. 113r-129r Caton, Distiques (latin et allemand) ; f. 130 « Poeniteas cito peccator... » (vers en latin et en allemand) ; f. 136 Oraisons sur les péchés, les vertus, etc. ; f. 140 Caton, Distiques (commentés) ; f. 143 Recettes de cuisine (allemand) ; f. 153 Oraisons en langue allemande (d'après K. Halm *al.*, *Catalogus codicum...*, II, III, p. 25-26). Voir aussi RISM B III, 3, p. 129-130.  
<sup>6</sup> Doyen de la collégiale Saint-Zénon d'Isen non loin de Munich (1441) puis prêtre à Walpertskirchen (entre 1455 et 1473), Ulrich Wülfig résidait à Rott am Inn à partir de 1485. Cf. Christian Bauer, *Geistliche Prosa im Kloster Tegernsee* (Tübingen, 1996), p. 193.

<sup>7</sup> cf. Handschriftencensus : <http://www.handschriftencensus.de/6394> (23 sept. 2013).

<sup>8</sup> « Explicit ars magistri et famosi musici Iohannis de Muris expleta 1458 in 22 dominica post Pentecosten » [22 oct.] (f. 103v). Sur cette copie tardive du *Libellus* voir Christian Berktold, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die recensio maior des sogenannten "Libellus practice cantus mensurabilis"* (München, 1999 ; *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, 14), p. XIV et XXIII.

signes et syllabes (*de signis et nominibus vocum*), échelle des sons par référence à la portée musicale (*de paritate et imparitate* ou *de lineis et spatiis*), hexacordes (*de proprietatibus*), nuances hexacordales (*de mutationibus*)<sup>9</sup>. L'étude des intervalles mélodiques – topos traditionnellement annexé à cet enseignement – en est toutefois absente. La structure du traité est relativement lâche, avec de fréquents excursus et redites. De plus, la copie en est inachevée puisque le texte s'achève au milieu d'une phrase, en bas de page, au recto d'un feuillet.

L'exposé se singularise par un certain nombre de remarques et de commentaires scolastiques qui font précisément l'originalité de ce texte. Ces derniers concernent principalement la définition des hexacordes de solmisation et coïncident précisément avec les segments attribués à Dufay. Ils marquent une approche spéculative de la théorie des hexacordes, sans toutefois que le détail de ces commentaires soit toujours parfaitement clair (6-13). Partant de la notion de *proprietas* vulgarisée dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, l'hexacorde est ici posé comme une entité abstraite, structurée par la série des syllabes de solmisation (*ens continens in se illas neumas*), comme une sorte d'étalon diatonique caractérisé par sa complétude (*perfectio*). Il semble aussi qu'il y ait ici, en filigrane, l'idée de l'hexacorde, unique en tant que structure, mais triple dans sa réalisation par bécarre, par nature ou par bémol – *per naturam naturatam* – en fonction de son positionnement sur l'échelle des sons. Cette notion n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de la *perfectio* dans la théorie et la pratique de la notation musicale des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles où ce terme désigne une unité trine ou susceptible d'une division ternaire dont la dimension symbolique a été fortement affirmée par des théoriciens comme Lambertus ou Francon de Cologne au cours du dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle. Les présents développements offrent en quelque sorte une assez belle

---

<sup>9</sup> Sur l'enseignement de Jean de Garlande, voir Chr. Meyer, *op. cit.* [n. 1].

application de la position des mensuralistes aux principes fondamentaux de la théorie du plain-chant.

L'idée de perfection qui domine la présente théorie des hexacordes de solmisation est encore sollicitée un peu plus loin avec une référence au modèle mathématique d'une série de trois rapports égaux. Il s'agit en l'occurrence d'expliquer pourquoi les hexacordes de solmisation ont été érigés sur les degrés Gamma (ou .G.), .C. et .F. La raison en serait que la lettre Gamma est la troisième de l'alphabet grec et qu'elle a déjà été choisie à ce titre en tant que symbole de perfection pour désigner le degré ajouté au grave de l'échelle de Boèce et que la lettre .C. est aussi la troisième dans l'alphabet latin (15-16, 28-33). La raison de la perfection du .F. n'est toutefois pas explicitée (34).

L'empreinte scolastique de cette brève introduction aux rudiments du "solfège" médiéval est encore présente dans l'argumentation syllogistique déployée autour de la question de l'impossible nuance du b.fa.h.mi (51-55) et dans le *contra* où l'auteur justifie la nécessité du .b. et du .h. dans l'expression b.fa.h.mi (56-58) en dépit du principe d'économie recommandé par Guillaume d'Ockham qui voudrait que l'on dise .b.fami. Enfin l'expression générale du texte – dont les nombreux « dico quod... » répondant à des interrogations –, traduisent l'expression d'un rédacteur rompu à la dialectique.

Demeure la question de l'auteur et celle de l'hypothétique *Musica* de Dufay. Sur ce point, rien de très sûr. L'attribution de l'ensemble de ce texte à Guillaume Dufay doit être pour l'instant prudemment écartée. Il semble en revanche que l'auteur ait été familier de questions débattues en Italie du Nord, comme le suggère en particulier la référence à Marchettus de Padoue et à d'hypothétiques écrits de Jean de Murs sur le plain-chant (64-65). En outre l'évocation, à deux reprises, des Alamani (18, 30) suggère que l'auteur est un étranger, séjournant dans le Sud ou le Sud-Ouest de l'espace germanique et décrivant des pratiques qui

ne lui sont pas familières – et non un natif de ces régions. C'est donc vraisemblablement en Italie du Nord qu'il convient de rechercher l'hypothétique *Musica* de Dufay, source commune des notes de Franchinus Gaffurius et du présent opuscule. La date de copie des présents traités de musique – 1458 – est en revanche, pour l'heure, l'élément le plus précieux, car il établit fermement que l'hypothétique *Musica* de Dufay était connue en Italie au plus tard vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle et où elle devait avoir acquis une certaine notoriété.

\*

Contenu du traité :

2-4 : Définition de la musique.

6-13 : Trois propriétés (bécarre, nature et bémol) (*de proprietatibus*) :

7-8 : hexacorde par bécarre

9-11 : hexacorde par nature

12-13 : hexacorde par bémol

14-21 : Notation alphabétique de l'échelle des sons : 8 graves (.G.-.G.), 7 aigus (.a.-.g.), 5 suraigus (.a.-.e.), soit 20 degrés.

22-26 : Hexacordes de solmisation (*proprietates cantus*) :

27-37 : les lettres initiales des hexacordes (.C., .F., .G.)

38-40 : nombre et répartition (par ligne et interligne) des syllabes de solmisation (*notae*)

41-43 : Les sept positions de l'hexacorde (*formationes*)

44-49 : Muances hexacordales : définition, nombre.

50-58 : .b.f.a.h.mi n'admet pas de muance en dépit des deux syllabes, mais en raison des deux « signes » b et ♯.

59-60 : deux clefs usuelles : clef et *fa* et clef d'*ut*.

61-65 : deux signes d'altération : bémol et bécarre. Le signe du bécarre ne doit pas être confondu avec celui du dièse. Ce dernier ne doit pas être utilisé dans le plain-chant car il désigne un demiton chromatique qui n'existe pas dans l'échelle diatonique du plain-chant.

66-71 : Les modes (inachevé). Authentiques et plagaux.

\*

\* \*



## II. ÉDITION

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

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

<sup>1</sup>Quedam musice plane introductoria utilitati rudium in hoc opusculo breviter ordinabo.

<sup>2</sup>Et primo quid sit musica et unde dicitur musica. <sup>3</sup>Musica est scientia recte canendi recteque proferendi e naturalibus instrumentis. <sup>4</sup>Et dicitur musica a *moys*, quod est aqua, et *ycos*, quod est scientia, id est scientia <iuxta aquam> inventa. <sup>5</sup>Sed videndum est aliqua introductoria ipsius scientieque compositionis.

107r

<sup>6</sup>Et primo de proprietatibus | ipsius scientie. Nam tripliciter <est> proprietas, scilicet proprietas .h. quadri, et nature, et .b. mollis. <sup>7</sup>Et primo quid sit .h. quadrum. <sup>8</sup>Dico quod .h. quadrum est quedam perfectio conferens suam perfectionem naturali perfectioni, et sicut naturalis datur perfectio subiecto illarum III<sup>or</sup> in homine, sic in .h. quadro datur eadem perfectio, quoniam .h. quadrum est illarum sex vocum proprietatis modulatio per naturam naturatam.

---

**2-13** GUIL. DUFAY.- **3** (musica... canendi) Ps.-THOMAS AQU. I 2 [S. XIII] ; Ioh. Mur. comp. [c. 1322] 6,4 (scientia docens artem et modum recte cantandi) ; ORIG. ET EFF. 1, 1 [XV in.] ; DIFF. MUS. 3 [p. 1487] (... cantandi) ; HUGO SPECHTSH. comm. p. 19 (... cantandi).- **4** TRAD. Lamb. 1, 2, 1 (et al.)

---

**4** inventa] inventa inventa *cod.*

**8** naturalis-perfectio] perfecta datur perfectio *cod.* perfectioni perfectio datur DUFAY | subiecto] substantivo DUFAY | in homine (DUFAY)] in nomine *cod.* | datur eadem] ea datur DUFAY | quoniam-modulatio] quoniam illarum sex vocum .h. quadrum ipsius est modulatio DUFAY | vocum proprietatis] vocum [ ] (*vac. c. 8 litt.*) proprietatis *cod.*

<sup>9</sup>Quid est natura in musica? <sup>10</sup>Natura est quoddam ens continens in se illas neumas, vel conferens suam perfectionem suis totalibus partibus. <sup>11</sup>Et ideo neume ille dantur in natura ex proprietate sua. Et non dicitur natura causa essentie rei, sed causa denominationis et <sic> dicitur natura in musica. ▶

<sup>12</sup>Quid est .b. molle in musica? <sup>13</sup>Dico quod .b. molle est quedam armonia continens in se illas neumas non ipsius proprietatis ex se, sed ex nature naturate virtute productas, quoniam neume ille per se ipsas proferri non possunt nec modulari nisi per subiectum nature | naturate et sic dicitur .b. molle in musica. ▶

<sup>14</sup>Nota quod secundum Boecium in musica sunt XXI littere, sed in plana musica non habemus nisi XX. <sup>15</sup>Et secundum Guidonem et beatum Gregorium, qui primus ecclesiastici cantus institutor fuit et extrahit manum musice plane ab illa manu Boecii, quequidem manus incipit in littera scilicet Gamma .Γ., et hoc non ratione ipsius, sed ratione perfectionis, quoniam illa littera .Γ. est tertia littera alphabeti Grecorum. <sup>16</sup>Et ratio est, quia ubi datur triplex equalis proporcio, ibi datur perfectio, quoniam imperfectio non potest esse equalis triplex proportio. <sup>17</sup>Et ideo ubi est imperfectum non dicitur <esse> perfectio, quoniam imperfectio non potest esse triplex equalis proportio, quia nec in una nec in bina proportione <dicitur esse perfectio, sed solum in tripla proportione> [in]equali posita. <sup>18</sup>Et illa littera .Γ. apud ▶

---

**11** neume-dantur] neuma illa datur *cod.* | natura] naturam *DUFAY* | sua *om.* *DUFAY* | dicitur] de *cod.* | denominationis] donacionis *cod.* (*destinationis DUFAY ed., recte denominationis ms.*)

**13** ex se] in se *cod.* | per se ipsas] pro se ipso *cod.* | subiectum] substantivum *DUFAY*

**15** Boecii] Boeci *cod.*

Alamanos non potest scribi nec proferri ut bene intelligatur, nisi per istam litteram <sup>18</sup> *Ϟ*, ut <...> iacet, <sicut patet> in figura manus, licet aliqui ponunt Gamma more Grecorum. ▶

108r

<sup>19</sup> Nota quod XX littere sunt in manu, quarum octo sunt graves, videlicet .G., .A., .B., .C., .D., .E., .F., .G. <sup>20</sup> Et septem sunt acute, videlicet .a., .b., .c., .d., .e., .f., .g. <sup>21</sup> Et quinque superacute, videlicet .a., .b., .c., .d., .e.

<sup>22</sup> Nota quod tres sunt proprietates cantus, per quas omnis cantus cantatur, scilicet .h. quadrum, natura, et .b. mollis. <sup>23</sup> Nota quod .h. quadrum dicitur tribus modis: .h. quadrum grave, acutum et superacutum. <sup>24</sup> Nota quod natura et .b. mollis dicuntur duobus modis, scilicet nature et .b. mollis grave, et nature et .b. mollis acutis. <sup>25</sup> Nota quod omne *ut* in .G. cantatur per .h. quadrum, et omne *ut* in .C. cantatur per naturam, et omne *ut* in .F. cantatur per .b. molle. Unde versus :

<sup>26</sup> .C. natura dat .F. b mollis, .G. vero .h. quadrum tibi signat. ▶

108v

<sup>27</sup> Sciendum est quod iste littere non habent vim supra ipsas proprietates, sed ponuntur in istis pro signo eodem modo quo ponitur signum <ad> alicuius rei ostensionem. | <sup>28</sup> Sed est videndum quare magis posite fuerunt ille tres littere .C., .F., .G., quam alie littere in istis proprietatibus. <sup>29</sup> Dico quod non ratione ipsarum litterarum, sed ratione perfectionis ipsarum, quoniam ▶

---

<sup>26</sup> BONAV. BRUX. 10, 5

<sup>27</sup> GUIL. DUFAY

---

<sup>18</sup> per] pro *cod.*

<sup>19</sup> iacet] iacet *cod.*

<sup>26</sup> signat] signat *cod.*

<sup>27</sup> quo] quod *cod.* | signum-ostensionem] signum in ostensione alicuius rei  
DUFAY

<sup>29</sup> perfectionis] perfectione *cod.*

per rationem superius dictam posita est .G., quod satis est manifestum. <sup>30</sup>De secunda .C. dico quod est 3<sup>a</sup> littera alphabeti secundum Alamanos. <sup>31</sup>Ratio est, quia ubi datur triplex equalis proportio, ibi datur perfectio, quoniam imperfectio <non> potest esse triplex equalis proportio. <sup>32</sup>Et ideo ubi dicitur esse <im>perfectum non dicitur esse perfectio, quia nec in una nec in bina proportione dicitur esse perfectio, sed solum tripla proportione equali posita. <sup>33</sup>Et quia illa littera .C. est tertia littera alphabeti, ideo posita fuit .C. <sup>34</sup>Et sic de illa littera .F. eandem rationem assignando <...>. <sup>35</sup>Et sic posite fuerunt ille tres littere in istis proprietatibus pro signis. <sup>36</sup>Sed querendum est quare anteposita fuit proprietas .h. quadri, ac magis dicitur <proprietas> quam alie proprietates, scilicet nature et .b. mollis. <sup>37</sup>Dico quod hec proprietas .h. quadri magis | appropriatur a perfectione naturali quam alie proprietates, et ob hanc causam prius posita est, ac magis dicitur proprietas .h. quadri quam alie proprietates.

109r

<sup>38</sup>Nota quadraginta due note sunt in manu, quarum XXI in riga, videlicet Gammaut, .B., .D., .F. graves, .a., .c., .e. acutis, .g., .h., .d. superacutis, et licet decem sunt littere tamen continentur in eis XXI nota, que quidem note figurantur in riga. <sup>39</sup>Nota quod XXI note scilicet generantur in spatio et omnes note predicte continentur in istis litteris, scilicet .A., .C., .E. et .G. graves, .d. .f. acutis, .a., .c. et .e. superacutis. <sup>40</sup>Et non debemus acquirere litteras prescriptas sed notas in eis existentes.

---

38 (quadraginta due note) GAFUR. extr. 4, 1, 11

---

31 ibi datur] ibi datur datur *cod.*

34 assignando] assignanda ? *cod.*

39 note] nota *cod.*

40 prescriptas] perfectas *cod.*

109v <sup>41</sup>Nota quod septem sunt <re>formaciones in manu, videlicet prima est Gamma, 2<sup>a</sup> est .C.faut, 3<sup>a</sup> est .F.faut, 4<sup>a</sup> est .G.solreut, 5<sup>a</sup> est .c.solfaut, 6<sup>a</sup> est .f.faut, et vii<sup>a</sup> est .g.solreut. <sup>42</sup>Et nota quod quilibet <re>formacio habet sex notas sub se eiusdem proprietatis, sed | non proportionis vocum, videlicet *ut, re, mi, fa, sol, la*, ita quod multiplicando numerum, videlicet sex vicibus, septies faciunt quadraginta et duo et, per veram regulam numeri et proportionis, sunt quadraginta due note in musica sive in manu. <sup>43</sup>Excipitur tamen manus Boecii in qua continentur plures note secundum Boecium. ▶

<sup>44</sup>Sequitur de mutacionibus.

<sup>45</sup>Et primo quid sit mutacio. <sup>46</sup>Dico quod mutacio est dimissio vocis unius proprietatis ad aliam sub uno signo et sub una voce. <sup>47</sup>Sed sciendum est, quod ubi est sola nota non potest esse mutacio. <sup>48</sup>Sed ubi sunt due note, ibi sunt due mutaciones, quarum una est in ascensu et altera in descensu secundum ipsarum proprietates. <sup>49</sup>Et ubi sunt tres note, ibi sunt sex mutaciones: tres in ascensu et tres in descensu secundum ipsarum proprietates.

110r <sup>50</sup>Et tamen in .b.fa.h.mi sunt due note et nulla est mutacio. <sup>51</sup>Sed aliquis potest dicere: ubi sunt due note ibi sunt due mutaciones vel potest fieri mutatio, sed in .b.fa.h.mi sunt due note, | ergo in .b.fa.h.mi sunt due mutaciones vel potest fieri mutacio. <sup>52</sup>Dico quod maior propositio est falsa, videlicet “ubi

---

46 cf. TRAD. Garl. plan. I, 151 ; TRAD. Garl. plan. II, 66 ; TRAD. Garl. plan. IV, 76 ; TRAD. Garl. plan. V 91 ; TRAD. Lamb. 2, 4, 1 ; QUAT. PRINC. 3, 9. *al.*

---



42 sex] quinque *cod.* | proportionis *dub.*

49 ubi sunt] sunt ubi *cod.*

52 propositio] proporcio *cod.*

sunt due note ibi sunt due mutaciones” etc., quia in .b.fa.h.mi sunt due note tamen nulla est mutacio. <sup>53</sup> Sed argumentum solvo si mutatio est dimissio vocis etc. <sup>54</sup> Sed in .b.fa.h.mi ambe non sunt sub uno signo, sed duobus signis, quia *fa* est sub .b. rodundum et *mi* sub .h. quadratum, ac eciam ambe note non proferunt equali voce, sed inequali, quia altior est vox *mi* quam vox *fa* et in maiori proportione constiterit *mi* quam *fa*, et sic nulla potest esse mutacio. <sup>55</sup> Eciam ubi est semitonus non potest esse mutacio. <sup>56</sup> Contra. Michi videtur quod auctor male dixit quando dixit .b.fa.h.mi, quia dicit Philosophus « frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora » et alibi, « quod semel ponitur non debet bis replicari ». <sup>57</sup> Sed in .b.fa.h.mi bis replicatur .b. quod semel sufficeret. <sup>58</sup> Ergo auctor male dixit .b.fa.h.mi per duplex .b. | et debemus dicere .b.fami et non .b.fa.h.mi. Et patet solucio <...>.

110v

<sup>59</sup> Nota quod due claves musice sunt in cantu sive in musica, scilicet clavis nature gravis et clavis .h. quadri acutis. <sup>60</sup> Nota quod clavis nature gravi figuratur in .F. gravi, ut hec :  . Et clavis .h. quadri acutis figuratur in .c. acutis, ut hic : .

<sup>61</sup> Nota quod duo sunt signa in cantu, scilicet signum .b. mollis et signum .h. quadri. <sup>62</sup> Nam ubicumque figuratur signum .b. mollis in illo loco dicitur *fa*, ut hic : .b., <sup>63</sup> et ubicumque figuratur .h. quadri dicitur *mi*, vel figuratur istud signum, quod dicitur dyasis, ut hic : #. <sup>64</sup> Quod signum dyasis ponit Marchetus, cuius

---

<sup>56</sup> (frustra fit...) Guillelmus de Ockham, *Commentarium in libro Sententiarum*, I, d. 27, q. 2 (et *Summa logicalis*, I, 12).- (quod semel...) Thomas de Aquino, *Summa theol.* Ia, q. 2, a. 3, ad 2

---

<sup>54</sup> signo] siono ? *cod.* | potest] propter potest *cod.*

opus reprobatur ille venerabilis doctor magister Iohannes de Muris, quod secundum opinionem et artem ipsius venerabilis doctoris, [quod] istud signum non debet nec potest figurari in musica plana, hoc est in cantu ecclesiastico. <sup>65</sup>Responsio : respondendum est quod signum dýasis ponitur seu figuratur in loco ubi | est semitonus <enh>armonicus, et in plana musica non invenitur semitonus <enh>armonicus, igitur non potest figurari, et per consequens Marchetus non bene dixit in sua arte. ▶

111r

<sup>66</sup>Sequitur de modis sive de tonis.

<sup>67</sup>Nota quod octo sunt modi sive toni in musica, scilicet primus, secundus, tercius, quartus, quintus, sextus, septimus et octavus. Quorum quatuor sunt autentici et quatuor plagales.

<sup>68</sup>Nota quod autentici sunt isti, videlicet primus, tercius, quintus et septimus. Plagales vero sunt isti, scilicet secundus, quartus, sextus et octavus. Unde versus :

<sup>69</sup>Impares autentici, plagalesque pares.

<sup>70</sup>Imparibus subiciuntur [im]pares, impares autem superunt pares.

<sup>71</sup>Nota quod isti non appellari <debent> toni sed modi secundum regulas congruitatis, quia ubi est vera ordinatio, ibi dicitur modus. <sup>72</sup>Sed non dicimus secundum congruitatem sed potius ex usu loquendum et dicimus omnes istas fore tonos et non <modos...> ▶

---

<sup>70</sup> autem *dub.* | pares] priores *cod.*

<sup>72</sup> fore] fare ? *cod.s*

### III. NOTES EXPLICATIVES

Les références siglées aux traités de musique sont celles du *Lexicon musicum Latinum* (München, 1992-)

<http://www.lml.badw-muenchen.de/info/edition.htm>

**3** instruments naturels : la voix.- « recte proferendi » est une composante assez commune de la définition de la grammaire (*ars recte scribendi et recte proferendi*).

**8** « (l'hexacorde par) bécarre est une perfection qui apporte sa propre perfection à la perfection naturelle, et de même qu'une perfection naturelle est donnée au sujet de ces quatre (instruments) chez l'homme<sup>10</sup>, ainsi la même perfection est donnée à (l'hexacorde par) bécarre, puisque (l'hexacorde par) bécarre est la modulation, par la nature naturée, de la propriété de ces six voix. »

**10-11** « (l'hexacorde par) nature est un être qui contient en lui ces *neumae*<sup>11</sup> ou qui confère sa propre perfection à ses parties dans leur intégralité. Par conséquent ces *neumae* sont données dans (l'hexacorde par) nature en vertu de sa propriété propre, et l'on ne parle pas (d'hexacorde par) nature en vertu de l'essence de la chose, mais en vertu de la dénomination. Et c'est en ce sens que l'on parle d'(hexacorde par) nature en musique. »

**13** « (l'hexacorde par) bémol est une certaine harmonie qui renferme en elle les *neumae* non pas de la propriété elle-même en soi, mais (les *neumae*) produites par la puissance de la nature naturée, puisque ces *neumae* ne peuvent être ni prononcées ni chantées par elles-mêmes, si ce n'est par le sujet de la nature naturée. Et c'est en ce sens que l'on parle d'(hexacorde par) bémol en musique. »

**14** Le système à 21 lettres est celui de Guy d'Arezzo (cf. GUIDO micr. 2, 11, éd. p. 95).

---

<sup>10</sup> « illorum quatuor in homine » (DUFAY) pourrait faire allusion au topos traditionnel des organes de l'émission vocale : poumon, gorge, langue, dents.

<sup>11</sup> Ce terme désigne ici et par la suite les syllabes de solmisation. Ce sens très particulier s'éclaire à la lumière des explications du texte reproduit en Annexe (cf. 3 : « ut ... principium aliarum neumarum ab ipso dependentium... »). Le terme est par conséquent synonyme de « nota » qui désigne ici plus généralement les syllabes de solmisation. Voir aussi ci-dessous comm. à **38**.



**16** (triplex equalis proportio) soit p. ex. 2 : 4 : 8 : 16, 2 : 6 : 18 : 54, etc. Le principe de la triple égalité est à rapprocher de celui de la triple ternarité développé par Lambertus et qui détermine le cadre mathématique de la perfection du mode dans le système de la notation mesurée.

**18** (per istam litteram). L'a. explique par là que le Gamma ne pouvant être ni prononcé ni écrit par les "Alamani", ces derniers ont utilisé un signe qui ressemble à un S ou à un 8 couché. Ce signe est inconnu par ailleurs.

**26** Ce vers est une formule contractée d'un distique formé dans l'école parisienne au cours de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> s. : « .C. naturam dat .F. .b. molle tibi signat / G quoque .h. durum facit te esse caniturum » (TRAD. Garl. plan. IV, 72). La formulation contractée n'est connue que par Bonaventura de Brescia.

**27** « Ces lettres n'ont aucune autorité sur les propriétés elles-mêmes, mais elles leurs sont affectées en qualité de signe, de la même manière que l'on destine un signe à la monstration d'une chose ».

**34** Il faut peut-être comprendre : « eadem ratio assignanda est ». Mais l'explication demeure obscure.

**38** « Nota » désigne ici et par la suite la syllabe de solmisation. Cette acception est attestée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle (cf. art. Nota III, LML col. 706).

**41** reformacio : cf. HENR. ZEL. 47-48, ANON. COUSS. I, p. 435a, NICOL. CAP., p. 311314, COMPIL. Ticin. F 223, 232, 239, ANON. MONAC. II, 27.

**43** Ce passage demeure obscur.

**54** (altior... fa) dans l'ordre de l'hexacorde de solmisation *mi* correspond à un son plus grave que *fa*, mais dans la pratique de la nuance hexacordale, chanter *fā* revient à abaisser le degré en question d'un demi-ton et, inversement, chanter *mi* revient à le hausser.- (in maiori proportione... *fa*) : cette précision pourrait faire allusion à la différence entre le limma (a-b ou  $\text{h-c}$ ) et l'apotome (b-h) dont le rapport pythagoricien est plus grand que celui du limma.

**56** (philosophus). Aucune de ces deux citations ne figure dans le florilège des *Auctoritates Aristotelis* composé vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. La présente attribution à Aristote demeure ici mystérieuse. – Je tiens ici à remercier Mme Isabel Iribarren (Université de Strasbourg, Faculté de théologie catholique) pour cette observation.

56-58 (et patet solutio). La solution attendue à cet endroit a été omise. Elle est toutefois développée dans les *Quaestiones et solutiones* (Bergamo, Bibl. Com., 1013, f. 47r-68v) qui posent cette question exactement dans les mêmes termes : « Videtur quod auctor maledixit b.fa.h.mi. Ratio. Dicit philosophus « frustra fiunt per plura quae potest fieri per pauciora », et alibi « quod semel ponitur non debet iterum replicari ». <Sed> in b.fa.h.mi bis replicatur .b. quod semel sufficeret. Secundum dicta philosophi, ergo debet dicere .b.fami et non .b.fa.h.mi. **Solutio** quod dicta philosophi sunt vera quando partes stant pro uno significato et ponuntur uniformiter, sed illae duae .b. non sunt uniformiter nec significant idem sed diversa, quia unam .b. rotundum et significat .b. mollis et aliud .b. quadrum significat .b. durum; ergo bene dicitur .b.fa.h.mi et non .b.fami, ut tu dicis. Tua opinio est falsa. » Ed. A. Seay, *Anonymous (15th Century), Quaestiones et solutiones* (Colorado Springs, 1977), p. 12.

59-60 Les expressions « clavis nature gravis » et « clavis .h. quadri acutis » s'éclairent si l'on considère que la clef de fa correspond au quatrième degré du premier hexacorde par nature (sur .C., dans les graves) et que la clef d'ut correspond au quatrième degré du second hexacorde par bécarré (sur .G.).

64 La référence à Jean de Murs intrigue car aucun des écrits qui lui sont attribués n'aborde les matières du plain-chant ou ne fait état d'une polémique à l'endroit des théories de son contemporain Marchettus de Padoue. En revanche Bonaventura da Brescia (seconde moitié du xv<sup>e</sup> s.), dans sa *Brevis collectio artis musicae* (1489) cite Jean de Murs en référence à des questions touchant le plain-chant. Cf. chapitre 11 à propos d'une classification des lettres de la notation alphabétique en *claves universales*, *claves regulares*, *claves principales* et *claves capitales* et diverses opinions sur des questions relatives aux troisième, quatrième et huitième mode. Voir Albert Seay, *Bonaventura da Brescia, Brevis collectio artis musicae* (Colorado Springs, 1980), p. 10, 35, 36, 38, 53. (Édition électronique [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/BONBRE\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/BONBRE_TEXT.html)).

65 semitonus armonicus (*recte* semitonium enharmonicum) : « due autem simul iuncte ex istis quinque (sc. diesibus) componunt **semitonium enarmonicum**, quod minus est, quod a Platone vocatum

est lima, continens duas dyeses ; tres vero ex istis dyesibus faciunt semitonium dyatonicum, quod maius est, quod quidem vocatur apotome maius, id est pars maior toni in duas divisi... » (MARCH. luc. 2, 5, 25).

71 (vera ordinatio, ibi dicitur modus). Même définition dans le contexte de la musique mesurée : « Pro quo nota quod modus est vera ordinatio vel dispositio figurarum varios effectus anime in cantando demonstrans et est duplex scilicet perfectus et imperfectus » (ANON. Vipiten. 3, 3 [S. XV], éd. p. 275).

\*  
\* \*

#### ANNEXE

München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15632, f. 105r-106v

105r <sup>1</sup>Nota quod sex sunt note per quas omnis cantus cantatur, videlicet *ut, re, mi, fa, sol, la*. <sup>2</sup>Nota quod hec nota *ut* non formatur nec derivatur ab aliquo. <sup>3</sup>Et ratio est ista, quia omne *ut*, cuiuscumque proprietatis existat, nullam habet dependenciam ab aliquo, quia tamquam principium aliarum neumarum ab ipso dependentium, formatur a se et stat per se. <sup>4</sup>Et omnes alie dependentes ab ipso principio habent dependenciam ipsius proprietatis quam habent earum principium, videlicet *ut*, quia per quam proprietatem cantatur *ut*, per eandem cantatur omnes eius derivate, videlicet *re, mi, fa, sol, la*.

<sup>5</sup>Nota quod in .Γ. quinquaginta due mutationes sunt in manu, quarum 14 sunt graves, et 28 acute et 10 superacute.

<sup>6</sup>Nota quod in .Γ.ut, <.A.>re, <.B.>mi nulla est mutatio et ratio est ista, quia ubi est una sola nota, nulla potest esse mutacio etc.

105v <sup>7</sup>Nota quod ubi sunt due note, ibi sunt due mutationes, prima mutatur in secundam, et secunda mutatur in primam, verbi gratia .C.faut sunt due voces et due mutationes, videlicet *fa ut* pro ascendere et *ut fa* pro descendere. <sup>8</sup>.D.solre sunt due voces et due mutationes, videlicet *sol re* pro ascendere et *re sol* pro descendere.

<sup>9</sup>.E.lami sunt due voces et due mutationes, videlicet *la mi* pro ascendere et *mi la* pro descendere. <sup>10</sup>.F.faut sunt due voces et due mutationes, videlicet *fa ut* pro ascendere, et *ut fa* per descendere, etc.

<sup>11</sup>Nota quod ubi sunt tres note, ibi sunt sex mutaciones, tres in ascensu et tres in descensu, quarum una mutatur in aliam.

<sup>12</sup>Verbi gratia .G.solreut sunt tres note et sex mutaciones, videlicet *sol re* pro ascendere, et *re sol* pro descendere, *sol ut* pro ascendere et *ut sol* pro descendere, *re ut* pro ascendere et *ut re* pro descendere.

106r

<sup>13</sup>.a.lamire sunt tres note et sex | mutaciones, videlicet *la mi* pro ascendere et *mi la* pro descendere, *la re* pro ascendere, et *re la* pro descendere, *mi re* pro ascendere et *re mi* pro descendere. <sup>14</sup>b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi nulla est mutacio. <sup>15</sup>.c.solfaut sunt tres voces et sex mutaciones, videlicet *sol ut* pro ascendere, et *ut sol* pro descendere, *fa ut* pro ascendere et *ut fa* pro descendere, *sol fa* pro ascendere et *fa sol* pro descendere.

<sup>16</sup>.d.lasolre sunt tres note et sex mutaciones, videlicet <*la sol* pro ascendere et *sol la* pro descendere>, *la re* pro ascendere et *re la* pro descendere, *sol re* pro ascendere et *re sol* pro descendere. <sup>17</sup>.e.lami sunt due voces et due mutaciones, una in ascensu et altera in descensu. <sup>18</sup>.f.faut sunt due note et due mutaciones, una in ascensu et altera in descensu. <sup>19</sup>.g.solreut sunt tres voces et sex mutaciones, tres in ascensu et tres in descensu. <sup>20</sup>.a.lamire sunt tres note et sex mutaciones consimili subscripto. <sup>21</sup>b.fa. $\frac{1}{2}$ .mi nulla est mutacio et ratio est ista, videlicet quia | ubi est semitonus nulla est mutatio.

106v

<sup>22</sup>.c.solfa sunt due voces et due mutaciones. Ratio ut supra.

<sup>23</sup>.d.lasol sunt due note et due mutaciones ut supra. <sup>24</sup>.e.la nulla est mutacio, sicut supra dictum fuit de Gamma gravi et duobus sequentibus.

<sup>25</sup>Nota quod omnis mutacio terminata in *ut re mi* fit in ascendendo. et omnis mutacio terminata in *fa sol la* fit in descendendo. Unde versus:

<sup>26</sup>*Ut, re, mi scandunt fa, sol, la quoque descendunt.*

---

5 28] 27 *cod.* 7 pro] per *cod.* 15 pro<sup>1+2</sup>] per *cod.* 16 pro<sup>1+2</sup>] per *cod.*