



HAL
open science

L’’Ars musica’’ attribuée à maître Lambert / Aristote

Christian Meyer

► **To cite this version:**

| Christian Meyer. L’’Ars musica’’ attribuée à maître Lambert / Aristote. 2012. hal-01118867

HAL Id: hal-01118867

<https://hal.science/hal-01118867>

Preprint submitted on 20 Feb 2015

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.

Chr. Meyer, *L'Ars musica* attribuée à maître Lambert / Aristote

Christian Meyer

L'<*Ars musica*> attribuée
à maître Lambert / Aristote

I. Introduction et Notes critiques et explicatives (versions originales) à notre édition de *L'Ars musica* attribuée à Lambertus / Aristoteles :

The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus / Aristoteles

(Farnham : Ashgate, 2015 ; *Royal Musical Association Monographs*).

(Texte latin traduit en anglais par Karen Desmond)

(Introduction, Notes critiques et explicatives traduites en anglais par Barbara Hagg-Huglo)

II. Annexe : synopsis des exemples musicaux de la *Musica mensurabilis* dans les différents témoins du texte.

*

Mis en ligne avec l'aimable autorisation de Ashgate Publishing Limited of Wey Court East, Union Road, Farnham, Surrey GU9 7PT, UK

Christian MEYER

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université François Rabelais de Tours – CNRS

2012

L'<*Ars musica*> attribuée à maître Lambert / Aristote

Le traité de musique dont nous proposons ici une nouvelle édition occupe une place singulière dans l'histoire de la théorie de la musique du dernier tiers du XIII^e siècle¹. Alors que la plupart des traités de musique rédigés à cette époque – à l'exception du traité sur la notation musicale composé vers 1280 par Francon – ne sont parvenus que par une seule copie, ce traité se distingue par une tradition manuscrite relativement abondante et longue dans le temps, avec deux copies complètes, l'une exécutée probablement à Paris, vers 1280 (*P1*), l'autre en Italie, vers la fin du XV^e siècle (*Si*), un manuscrit copié en Allemagne ou dans les Flandres au début du XIV^e siècle (*P2*) qui ne possède que la première partie du traité, la copie que Johannes Heerwagen (Johannes Hervagius) a reproduite – et peut-être remaniée – dans son édition monumentale des œuvres de Bède publiée à Bâle en 1563 (*Hw*), enfin une copie presque intégrale de la *Musica mensurabilis* du milieu du XIV^e s. (*Erf*).

Ce traité se singularise aussi et surtout par son ambition de dresser une *ars* musicale embrassant à la fois les rudiments de la pratique du chant liturgique, et les principes de la notation du chant polyphonique. Il présente par ailleurs, de manière dense et suivie, comme peu de traités de musique de ce temps, un cadre

¹ Une réédition de l'ensemble du traité avait été préparée par Gilbert Reaney (+ 22 mars 2008) pour le *Corpus Scriptorum de Musica* mais n'a jamais vu le jour (*Everist, Music and Theory*, p. 52, n. 1). Le traité a également fait l'objet d'un projet de thèse déposé vers 1980 (Murray H. Ralph, *The Tractatus de musica of Lambertus. Edition, translation, commentary*, Diss., New York Univ.).

conceptuel et une rigueur d'expression portés par la culture universitaire du XIII^e siècle. Enfin, certains aspects de cet enseignement, en particulier la théorie des neuf modes rythmiques, semblent avoir connu, de leur temps et dans l'immédiate postérité, une certaine fortune à en juger les réserves ou les critiques dont ils ont fait l'objet.

La première édition intégrale de ce traité avait été donnée par Charles Edmond de Coussemaker en 1864 dans le premier tome de ses *Scriptores* d'après le manuscrit le plus ancien et le plus complet (P1) dont l'éditeur avait comblé la lacune initiale par un recours au texte de l'édition de Johannes Heerwagen². Les leçons de l'autre manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France (Lat. 6755.2, P2) avaient été volontairement négligées par l'éditeur qui ignorait au demeurant l'existence du manuscrit de Sienne (Si)³. Ch. E. de Coussemaker avait attribué l'ouvrage à un certain Aristote sur la foi du théoricien de la musique Jacques de Liège qui vers 1330 commente divers aspects de *l'ars mensurabilis* en citant très précisément la lettre de notre traité. Cette attribution est toutefois contredite par deux auteurs de musique, l'Anonyme de Saint-Emmeram (1279) et Iohannes de Grocheo (vers 1300), qui attribuent l'un et l'autre certaines de ces théories – citations à l'appui – à un maître Lambert. Aristote ou Lambert ? Cette question d'attribution demeure à ce jour controversée. Selon certains historiens, Lambert pourrait être identifié avec un maître du même nom de l'université de Paris et doyen de la collégiale Saint-Vincent de Soignies (Hainaut) que Robert de Sorbon, chanoine de Notre-Dame de Paris et fondateur du collège de Sorbonne, avait désigné en 1270 comme son exécuteur

² L'attribution à Bède a été écartée à juste titre dès le XVII^e siècle par Casimir Oudin dans son édition des œuvres de Bède de 1688 (t. I, p. 1685, reproduit dans la *Patrologie latine*, t. XC [1850], col. 76c).

³ Au moment de l'édition du premier tome des *Scriptores*, ce volume avait disparu du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale et se trouvait alors dans les collections du comte d'Ashburnham (voir plus loin).

testamentaire⁴. En revanche l'attribution de Jacques de Liège a fait l'objet de diverses conjectures selon lesquelles ce dernier aurait connu le traité dans la copie du Ms. Latin 6755.2 (P2) où il se présente à la suite du *Secretum secretorum* « editus ab Aristotele »⁵, et que ce voisinage aurait été à l'origine de cette attribution⁶ – ou que le pseudo-Aristote de Jacques de Liège ne serait autre que le scribe du nom d'Aristote mentionné dans un acte de 1282 du cartulaire du chapitre de Notre-Dame⁷.

Au-delà de ces conjectures, la question de l'identité de l'auteur est d'autant plus délicate à trancher que toutes les attributions historiques connues à ce jour ne concernent que la section traitant de la musique mesurée, et en particulier l'exposé versifié de la très singulière théorie des neuf modes. Or, s'il semble bien que la *Musica plana* et la *Musica mensurabilis* sont solidaires, la part de la contribution de Lambert-Aristote à la composition de la première partie du traité demeure ouverte. Cette première partie présente en effet tous les caractères d'une habile compilation juxtaposant, à la suite d'un prologue en forme d'*accessus*, un exposé des fondements de la musique issu de la tradition d'enseignement de

⁴ A la suite de Yudkin, 1991, p. 341, Document 1 du 8 avril 1270. Voir encore : Olga Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris : textes et maîtres (ca. 1200-1500)*. VI. Répertoire des noms commençant par L-M-N-O (Turnhout, 2005 ; *Studia Artistarum, Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales*, 13), p. 47-48.

⁵ « Incipit liber moralium de regimine dominorum qui alio modo dicitur secretum secretorum philosophorum editus ab Aristotele ad honorem Alexandri regis et discipuli sui » (Lat. 6755.1, f. 1r) ; « Completus tractatus de signis et moribus naturalibus hominum ad regem magnificum Alexandrum qui dominatus fuit toto orbi monarcha in septentrione. Explicit liber Aristotelis qui intitulatur de secretis secretorum sive de regimine principum vel dominorum » (Lat. 6755.1, f. 34v).

⁶ Gilbert Reaney, « The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047 », *Musica Disciplina*, 8 (1954), p. 73 et n. 51 ; Anderson, *Lambertus*, p. 57.

⁷ Jacques Handschin, « The Summer Canon and its Background », *Musica Disciplina*, V (1951), p. 83, 107.

Jean de Garlande, un exposé versifié sur les modes qui semble avoir connu par ailleurs une assez large diffusion, enfin un tonaire. A défaut d'autres indices historiques, il convient sans doute pour l'instant de retenir l'hypothèse que ce traité a été forgé dans un milieu proche de l'université de Paris et d'un maître Lambert dont le « noyau » pédagogique est consigné dans le traité versifié sur les neuf modes rythmiques et qui aurait été l'auteur, au demeurant, de la présente *Musica mensurabilis*. Puis un auditeur ou un disciple de ce dernier aura peut-être pris l'initiative de composer un exposé complet de *l'ars musica* articulant, au sein de ce projet, une *Musica plana* et la *Musica mensurabilis* de maître Lambert ⁸.

LES TÉMOINS DU TEXTE

1. Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 11266 (P1)

Volume en parchemin de 41 f. (149 x 108 mm) formé de cinq quaternions plus un feuillet additionnel monté en onglet sur le dernier cahier. Reliure en cuir brun du xvii^e s. restaurée en 1975. Contre-plat et garde avant de papier marbré. Au verso du premier feuillet de garde : R. B. n° 4614 / 1848. Second feuillet de garde : Suppl. Lat. 1136. F. 1 Tampon de la Bibliothèque royale. Deux feuillets de garde arrière. Le premier blanc. Au recto du second : « ωλετησ » (trois fois) puis trois inscriptions respectivement hébraïque, syriaque et copte ; au crayon : « l'abbé de Tersan » (Ch.-Ph. Campion de Tersan). Au dos de la reliure : « Liber de musica et plano cantu » (or sur fond rouge) ; en-dessous : « Ms. xive siècle (or sur fond vert). Au f. 41r, marge sup. inscriptions : « lencoga... (?) nostram [G] et Gobertus de fonte ».

⁸ Christian Meyer, « Quelques remarques à propos du *Tractatus de musica* faussement attribué à Lambert-Aristote », in : *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius (Hildesheim-Zürich-New York, 2010 ; *Veröffentlichungen dess Staatlichen Instituts für Musikforschung*, XVIII / *Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8), p. 115-127, en part. p. 123.

Le volume a été successivement la propriété de l'abbé Charles-Philippe Campion de Tersan (1736-1819)⁹, puis du musicien et historien de la musique François-Louis Perne (1772-1821), enfin de François-Joseph Fétis (1784-1871)¹⁰. Il est enregistré dans les collections nationales le 26 janvier 1848 au titre des dédommagements que ce dernier a reconnu devoir à la Bibliothèque¹¹.

Dans la présente copie, le traité (f. 1-35r) est suivi de sept motets à trois voix (35v-41v). L'ensemble formé par ces deux unités offre ainsi un exemple relativement rare au XIII^e siècle d'un livre associant théorie et pratique musicale. L'écriture textuelle du traité, sur deux colonnes, et la graphie plus cursive des textes des motets permettent de dater ce petit volume des années 1275-1290, assez vraisemblablement après 1280¹². Selon les analyses de Mark Everist, les deux écritures et le style de la décoration du

⁹ cf. Jean Chrétien Ferdinand Hoefer, *Nouvelle Biographie générale*, vol. 44 (Paris : Didot, 1865), col. 1018. Voir Lawrence Earp, « Machaut's Music in the Early Nineteenth Century : The Work of Perne, Bottée de Toulmon, and Fétis », in : *Guillaume de Machaut*, textes réunis par Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel Wilkins (Paris, 2002), p. 15.

¹⁰ CS 1, p. xvi. La transcription des motets par François-Louis Perne sont conservés à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (Ms. 27938). cf. L. Earp, art. cité, p. 15.

¹¹ Paris, BnF, Département des Manuscrits, registre des acquisitions 1833-1848, n° 4614. Cette restitution est sans doute à restituer dans le prolongement d'un envoi, dès 1840, d'un lot de dix-huit ouvrages parmi lesquels figurait un « Traité MS du XIV^e siècle ». Voir François Lesure, « L'affaire Fétis », *Revue belge de Musicologie*, XXVIII-XXX (1974-76), p. 214-221 (en part. p. 220).

¹² *Everist, „*Music and Theory in Late Thirteenth-Century Paris : The Manuscript Paris, fonds lat. 11266*“, *Royal Musical Association Research Chronicle*, 17 (1981), 42-64., en part. p. 54, et 59 : « The internal evidence of the motet layer of P11266 demonstrates that it was copied under the influence of Franco of Cologne's *Ars cantus mensurabilis*. This fact alone provides a *terminus post quem* of c 1280 for the second layer of the manuscript. Determining the date of the first layer of the manuscript is more difficult, but it may be placed between c 1275 et c. 1280 (...) » (p. 59).

traité présentent en outre une étroite parenté avec divers manuscrits issus d'ateliers parisiens¹³ et suggèrent ainsi une origine parisienne.

Le texte du traité est incomplet au début par suite d'une lacune matérielle que l'on peut évaluer à deux feuillets, soit un demi-quaternion.

Table des motets (P1) :

35v-36r - Salve, virgo nobilis Maria / Verbum caro factum est / T. Veritatem [*recte* Verbum]

36r-37r - Quant voi la florete nestre an la préee / Je suis joliete, doucete et plaisant / T. Aptatur.

37r-v - Amour vincens omnia potentia / Marie preconio devotio / T. Aptatur.

38r-39r - L'autrier m'esbatoie et touz seus pensoie / Demenant grant joie, l'autrier m'esbatoie / T. Manere.

39r-v - Se j'ai servi longuement amors / Trop longuement m'a failli ma dame / T. Pro patribus.

39v-40v - Chorus innocentium sub Herodis / In Bethleem Herodes iratus / T. In Bethleem.

40v-41r - O Maria, mater pia, spes fidelium / Mellis stilla, maris stella, rosa / T. Domino.

2. Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 6755.2 (P2)

Les trois volumes aujourd'hui conservés sous les cotes Lat. 6755.1, 6755.2 et 6755.3 sont les vestiges d'un volume de la bibliothèque royale qui avait appartenu au Cardinal Mazarin et dont le catalogue de Guillaume de Villefroy donne la description suivante (p. 275, n° vi M DCCLV.) :

1° *Aristotelis liber de secretis secretorum* : interprete *Philippo*, Clerico Tripolitano. [= Lat. 6755.1, f. 1 sqq.]

2° *Ambrosii Autperti tractatus de conflictu vitiorum & virtutum*. [= Lat. 6755.1, f. 37 sqq.]

3° Flores à Scriptoribus cum sacris tum profanis collecti.

¹³ *Ibid.*, p. 55.

- 4° **Anonymi opusculum de musica.** [= Lat. 6755.2, f. 71r-78r] (*olim* f. <79> 80 81 82 <83-86>¹⁴)
- 5° *Descriptio sanctorum locorum circa Jerusalem.* [= Lat. 6755.1, f. 61r-v] (*olim* f. <88r-v>)
- 6° *Descriptio urbis Antiochiaie.* [= Lat. 6755.1, f. 61v-62r] (*olim* f. <88v-89r>)
- 7° *Urbium & majorum villarum quas Carolus acquisivit in Hispania & Galecia catalogus.* [= Lat. 6755.1, f. 62r-v] (*olim* f. <89r>)
- 8° *Sancti Bernardi meditationes.* [= Lat. 6755.1, f. 63r sqq.] (*olim* f. <90-97>)
- 9° *Anonymus de constructione & excidio templi Hierosolymitani, & de passione Christi.* [= Lat. 6755.1, f. 45 sqq. + 47 sqq.]
- 10° *Méthodii, Patarensis Episcopi, oratio de Antichristo & de consummatione saeculi.* [= Lat. 6755.1, f. 56v sqq.]
- 11° *Anonymi dialogus de vitae felicitate.* [= Lat. 6755.3]

Is codex partim decimo tertio, partim decimo quarto saeculo videtur exaratus.

Ce volume, dérobé à une date inconnue, avait été acquis par le collectionneur Joseph Barrois (1785-1855), puis démembré, avant d'être vendu en 1849 par ce dernier au comte d'Ashburnham. En 1888, il fut racheté avec d'autres manuscrits par la Bibliothèque nationale et enregistré le 31 janvier 1889¹⁵.

Le traité de musique se présente désormais sous une reliure en maroquin bleu du XIX^e siècle et précédé d'un feuillet de garde qui porte au verso une peinture représentant le roi David entouré de quatre musiciens et, au recto, un fragment d'une table des psaumes suivie du début de la préface de saint Jérôme au Psautier (« Psalterium Romae dudum positus... »). Ce feuillet destiné à orner le volume a été découpé dans une bible ou un

¹⁴ Nous reproduisons en italiques les numéros de feuillets encore lisibles. Je tiens ici à remercier Marie-Noël Colette qui a examiné les trois volumes et relevé les traces de l'ancienne foliotation du volume.

¹⁵ Sur le fonds Barrois, voir L. Delisle, *Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrois* (Paris, 1888), p. xxxviii sqq., et dans ce même volume, p. 216-220, la description du manuscrit après son retour dans les collections nationales.

psautier du XII^e siècle. Le texte présente au f. 71r (col. b) des traces de restauration sans doute effectuées par l'un ou l'autre des copistes de Joseph Barrois¹⁶. Le texte s'interrompt vers la fin de la première partie, presque au début du tonaire. Les vers (« Primum est sexto... ») annoncés à la dernière ligne du f. 77v (col. b) sont copiés sur un petit feuillet additionnel suivis de l'incipit du tonaire avec la place réservée pour la musique. Le verso est couvert d'annotations du XIV^e siècle sans rapport avec la musique. Ce feuillet donne l'impression d'une copie inachevée, mais pourrait être aussi une habile falsification effectuée à la suite du démembrement du volume. Si tel était le cas, le texte se poursuivait peut-être par ces mêmes vers et le tonaire. En revanche, la pagination ancienne, que quelques cotes encore lisibles permettent de reconstituer, semble exclure que la présente copie était suivie de la *Musica mensurabilis* pourtant annoncée dans le prologue (cf. [mp90])¹⁷.

Le texte est copié dans une écriture cursive allemande¹⁸ du début du XIV^e siècle. S'agissant d'un volume composite, l'hypothèse d'une origine flamande reposant sur les indications d'un colophon rédigé par un copiste en 1267 dans une abbaye de Prémontrés du Hainaut (f. 68r) demeure fragile. L'hypothèse d'une origine allemande a été avancée par Michel Huglo sur la base de la formule du tonaire résumant la psalmodie (Primi toni melodiam psalles in directo...) dont l'usage était répandu dans les pays de langue germanique¹⁹.

¹⁶ Voir p. ex. f. 71r col. b où le copiste le texte a restauré sur plusieurs ligne le texte très effacé du document.

¹⁷ Voir ci-dessus.

¹⁸ D'après une expertise de Gilbert Ouy avancée par Michel Huglo dans ses *Tonaires*, p. 420. On notera toutefois que la formule « Primi toni melodiam... » ne figure que dans *P2*, et de seconde main. Le tonaire complet (*P1* et *Si*) ignorent cette formule.

¹⁹ M. Huglo, *Les Tonaires* (Paris, 1971), p. 421.

3. Siena, Biblioteca Comunale « degli Intronati », L.V.30 (Si)

Le manuscrit de Sienne est un vaste recueil (150 f.) de traités de musique copié en Italie au cours du dernier tiers ou de la fin du xv^e siècle²⁰. L'origine et la provenance de ce manuscrit sont inconnues.

Il réunit essentiellement des traités de musique mesurée, de contrepoint et de musique « speculative » des xiv^e et xv^e siècles dont la plupart sont d'origine française comme la *Musica speculativa* et le *Libellus* de Jean de Murs, l'*Ars nova* de Philippe de Vitry ou encore la brève *Musica* du musicien et théoricien Bernard de Cligny. La présence du traité de Lambert-Aristote apparaît pour le moins anachronique dans cet ensemble de textes dominés par les problèmes de notation de l'*Ars nova*.

4. Iohannes Herwagius, *Opera Bedae venerabilis...* (Bâle, 1563), t. 1, col. 404-434 (Hw)²¹

La publication du traité de Lambert-Aristote dans le cadre de l'édition *princeps* des œuvres de Bède demeure à ce jour un mystère à bien des égards. Le traité de musique faussement attribué à Bède se compose d'une *Musica theorica* (col. 404-414) suivie d'une *Musica quadrata seu mensurata* (col. 415-435). La première est un centon de gloses sur le *De institutione musica* de Boèce²² assez largement diffusées dans la tradition des copies glosées de la Musique de Boèce, mais qui ne se retrouvent dans

²⁰ Description dans RISM B III, 2, p. 120-123.

²¹ Copie en ligne :

http://books.google.fr/books?id=tBg8_Nxe10C&dq=Heruagius%2C%20Opera%20Beda%20venerabili&pg=PA395#v=onepage&q&f=false

²² Ces gloses ont été étudiées et éditées par Hucbald Pizzani, « [Bedaes Presbyteri] Musica theorica sive scholia in Boethii de institutione musica libros quinque », *Romanobarbarica*, 5 (1980), p. 300-361. Elles ont également été recueillies dans *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, edd. Michael Bernhard et Calvin M. Bower (München, 1993-1996 ; *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, t. 9-11).

leur intégralité que dans une seule copie du ^xⁱ s. (Paris, BnF, Lat. 10275) provenant de l'abbaye Saint-Willibrord d'Echternach.

L'éditeur ne s'explique nulle part des raisons qui l'ont conduit à attribuer ces textes à Bède et ne dit rien des sources qu'il a suivies pour l'établissement du texte. De notre traité, l'éditeur ne connaissait semble-t-il que le prologue et la *Musica mensurabilis*. La *Musica plana* et le tonaire sont absents.

5. Erfurt, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek, 8° 94

Ce dernier témoin est une copie incomplète de la *Musica mensurabilis* dans une écriture cursive (anglaise ou flamande ?) assez médiocre du milieu du ^{xiv}^e s. Les exemples musicaux prévus (place réservée) n'ont pas été reportés et la copie a été abandonnée à l'endroit de la présentation du huitième mode rythmique (l'étude du hoquet manque). L'ensemble de ces pages forme la dernière unité codicologique au sein d'un volume composite réunissant divers traités de musique. Ce volume est décrit au titre du n° 70 des ouvrages de mathématiques dans le catalogue dressé entre 1410 et 1412 par Amplonius Ratinck de sa collection ²³.

Le tableau suivant donne un aperçu des concordances entre nos cinq témoins :

²³ Wilhelm Schum, *Beschreibendes Verzeichniss der Amplonianischen Handschriften-Sammlung zu Erfurt* (Berlin, 1887), p. 808 ; RISM B III, 6, p. 290-295.- *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*. Band 2 : *Bistum Mainz: Erfurt*. Bearbeitet von Paul Lehmann (München, 1928 ; réimpr. 1969), p. 31.

MUSICA PLANA	<i>P1</i>	<i>P2</i>	<i>Si</i>	<i>Hw</i>	<i>Erf</i>
¹ Quoniam circa artem musicam	1r-3va (1-38 <i>om.</i>)	71r- 72v	14r-16r	415- 418	-
⁹² <I> <De signis et nominibus vocum>	3v	72v- 73v	16r-17r	-	-
¹⁰⁸ <II> <De lineis et spatiis>	5r	74r	17r	-	-
¹¹⁵ <III> <De proprietatibus>	5r-v	74r	17r	-	-
¹²³ <IV> <De mutationibus>	5v-6v	74r-75r	17r- 17v	-	-
¹³⁹ Sunt autem species duodecim...	6v-11v	75r- 76v	17v- 20r	-	-
²¹⁵ <De modis>	11v- 13v	76v- 77v	20r-21r	-	-
³⁰¹ Primum querite regnum dei... (tonaire)	14r- 19v	<i>om.</i>	21r-24r	-	-
MUSICA MENSURABILIS	<i>P1</i>	<i>P2</i>	<i>Si</i>	<i>Hw</i>	<i>Erf</i>
¹ Cum secundum quod dicit Boetius...	19v	-	24r	418	87r
⁷ Discantus vero est... cantus duarum vocum...	20r	-	24r	418	87r
²⁷ Cum igitur ipsa perfecta figura...	21v	-	25r	420	88r
⁸⁵ ... de simul ligatis seu coniunctis...	24v	-	26v	423	90v
¹⁹³ Modus autem seu maneries...	32r	-	30r	430	96r
²⁵⁴ ... de quadam armonia resecata...	34r	-	31v	<i>om.</i>	<i>om.</i>

LES MATIÈRES DU TRAITÉ

L'ars musica proprement dite – *plana et mensurabilis* – est précédée d'un vaste prologue qui confère à l'ensemble du traité l'autorité d'un ouvrage savamment composé et atteste par diverses remarques son unité²⁴. Le prologue s'ouvre sur un éloge de la sagesse, de la vertu, de l'éloquence que la grâce divine a accordées au philosophe pour vaincre les maux inhérents à la nature humaine. Ce topos qui se répand au XII^e siècle dans le milieu victorin et qui fut relayé au siècle suivant par des auteurs comme Raoul de Beauvais, est ici subrepticement tourné en éloge de la science de la musique à la faveur d'une longue citation occulte extraite de Boèce I, 33 (« Quid sit musicus »)²⁵. Il se poursuit par un vaste accessus dont la structure et les principales entrées sont empruntées au chapitre sur la musique du traité sur la division de la philosophie du savant espagnol Dominicus Gundissalinus²⁶. La réception de cette division retient l'attention car elle représente une tentative singulière – et sans doute unique dans l'histoire de la théorie de la musique – de rendre compte du savoir et de la pratique musicale à l'aide d'une grille de lecture influencée par la philosophie arabe. Si plusieurs entrées de cette classification (*partes* [mp47-50], *species* [mp51-52], *artifex* [mp85], *officium* [mp86-88]) suivent assez fidèlement le texte de Gundissalinus, d'autres en revanche ont été remaniées pour s'accorder plus finement à la matière musicale du temps. C'est le

²⁴ L'« ars mensurabilis » est annoncée en [90] à l'endroit où il est question de la fonction (*officium*) de la musique.

²⁵ Sur l'histoire de ce topos voir Lambert Marie de Rijk, « Some Notes on the Twelfth Century Topic of the Three (Four) Human Evils and of Science, Virtue and Techniques as Their Remedies », *Vivarium*, 5 (1967), p. 8-15.

²⁶ Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, éd. Ludwig Baur, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, IV/2-3 (Münster, 1903), p. 96-102 (« De arte musica »). Sur la réception de ce texte par Lambert, voir Pietzsch, *Klassifikation*, p. 84-87 et Haas, *Studien*, 1982, p. 402-403.

cas en particulier de la division concernant le « genre » [mp44] ou la « matière » de la musique [mp45-46] où la question des modes d'organisation et de notation de la musique mesurée est particulièrement développée. Il en va de même à propos de l'« utilité » de la musique [mp57-73] où l'auteur défend longuement l'usage de la musique dans la célébration de l'office divin, mais aussi sa contribution à l'épanouissement spirituel et physique de l'individu. La division de Gundissalinus est enfin augmentée d'une longue section sur l'invention de la musique [mp74-84] qui évoque l'incontournable topos de la découverte des proportions harmoniques par Pythagore.

1. *Musica plana* et tonaire

L'étude des fondements de la *Musica plana* observe une structure quadripartite qui expose successivement le vocabulaire musical (« de signis et nominibus vocum »), la construction de l'échelle des sons selon le modèle diastématique de la notation musicale (« de lineis et spatiis »), la structure hexacordale de l'échelle (« de proprietate »), enfin les principes de solmisation (« de mutationibus »). Ces articulations ne sont autres que celles de l'enseignement de Jean de Garlande et l'ordre dans lequel ils sont ici présentés, est rigoureusement celui des recensions III et IV de cet enseignement transmises dans des copies de la seconde moitié du XIV^e et du premier tiers du XIII^e siècle²⁷ :

²⁷ TRAD. GARL. plan. III et IV, éd. Meyer, *Musica plana*, p. 39-62.

TRAD. GARL.	TRAD. GARL.	TRAD. GARL.	TRAD. GARL.	LAMBERTUS
plan. I	plan. II	plan. III	plan. IV	
De VII signis Gammatis et VI vocibus	De muta- tionibus	de signis et nominibus vocum	de signis et nominibus vocum	de signifi- cationibus et nomini-bus vocum.
De proprieta- tibus		de lineis et spaciis	de lineis et spaciis	de lineis et spaciis
De paritate et imparitate		de proprie- tate	de proprie- tatibus	de proprie- tatibus.
De mutatio- nibus		de mutatio- nibus	de mutatio- nibus	de mutatio- nibus
De speciebus singulis	De conso- nantiiis			

En outre, à plus d'un endroit, et en particulier dans l'exposé du principe des nuances hexacordales, le texte présente au demeurant des parentés littérales avec la rédaction de la seconde de ces deux *reportationes*²⁸.

Comme dans la plupart des recensions de l'enseignement de Jean de Garlande, l'exposé des quatre éléments fondamentaux est ici également suivi d'une étude des consonances et des intervalles. L'exposé distingue ainsi trois consonances (« consonanciae ») (quarte, quinte et octave) et neuf intervalles (« spatia ») (unisson, demi-ton et ton, tierces, sixtes et septièmes). Les exemples didactiques sont résumés sur le modèle de la formule « Ter terni sunt modi... » attribuée à Hermannus Contractus, très largement répandue depuis la fin du XI^e siècle (en particulier dans l'espace germanique, mais aussi dans le Nord de la France), dont l'incipit a été ici reformulé en « Ter quaternae sunt species... ». Pour l'histoire de l'évolution de la théorie des intervalles, il est intéressant de noter que cette *Musica plana* est l'un des rares témoins – et en tous cas le plus ancien – d'une liste

²⁸ « Mutatio vero ut hic summitur [...] et similiter suo modo descendendo » (p. 256): voir TRAD. GARL. plan. IV, 76-88 (éd. p. 60).

de douze intervalles²⁹. Une série de dix intervalles (sans les septièmes) est attestée par la compilation du manuscrit Thomas 391 de la Bibliothèque de Leipzig³⁰ copié en Lotharingie ou en Allemagne du Sud au XIV^e siècle, et l'on connaît par ailleurs – mais dans une copie relativement tardive – une série hybride à onze intervalles comportant le triton, un « exacordum » et un « eptacordum »³¹. La présente série à douze intervalles documente ainsi un stade transitoire de l'évolution de la théorie des intervalles qui se stabilisera au XIV^e siècle, avec l'incorporation du triton, sous la forme d'une série de treize intervalles³².

L'étude des intervalles est enrichie d'explications que l'on retrouve également dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande. Il s'agit du développement qui suit l'étude du demiton, où il est question de la *falsa musica* ou *falsa mutatio* [mp159-167]. La fausse muance, qui consiste à bâtir un hexacorde à partir d'un autre degré que .Γ. .C., .F., .G., .c., .f. ou .g., est ici justifiée par la nécessité de réaliser une bonne consonance. Cette exigence du « propter consonantiam bonam inveniendam » est peut-être à

²⁹ La nomenclature des douze intervalles ou consonances se retrouve encore vers la fin du XV^e siècle dans la *Musica* d'Adam de Fulda (cf. GS 3, p. 349); pour d'autres témoins, voir: Basel, Universitätsbibliothek A.IX.2, Nr. 5, fol. 296v–299r (Bâle ?, c. 1481–1486), mais la formule finale «Ter quaterni sunt modi [...]» (fol. 299r) ajoute le triton et réalise par conséquent une série non point de douze, mais de treize intervalles.

³⁰ Peter Wagner, « Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 12 (1929/30), p. 130-137, voir p. 134.

³¹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4774, fol. 14v (Bohème [Prague?], vers 1450), voir Alexander Rausch, *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A Commentary, Critical Edition and Translation*, Ottawa 1997 (TRAD. Holl. VI), section VII (éd. p. 36, 38). On notera cependant que l'auteur de cette compilation présente un peu plus loin la nomenclature «standard» à 13 intervalles (cf. p. 44 : « Nota quod tredecim sunt species musice [...] »).

³² Christian Meyer, « Le *Tractatus de consonantiis musicalibus* (CS 1 Anonyme I / Jacobus Leodiensis, alias de Montibus): une *reportatio* ? », *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 49 (1995), p. 5-25.

restituer dans le cadre de la pratique du chant polyphonique soucieuse de réaliser des quartes et des quintes justes³³.

L'étude des douze intervalles est complétée par une classification « secundum auditum » – autre héritage garlandien – que l'on retrouve sous la plume de l'auteur (parisien) du traité dit de Saint-Emmeram et chez Francon de Cologne³⁴. Selon cette classification, les discordances s'ordonnent en parfaites (ton, demi-ton et triton), médianes (les tierces) et imparfaites (les sixtes), et les consonances en autant de catégories : parfaites (octave et double octave), médianes (quinte et douzième) et imparfaites (quarte et onzième). On notera que si cette classification – connue par ailleurs³⁵ – complète habilement la théorie des douze intervalles précédemment exposée, elle est toutefois en désaccord avec les classifications courantes de la seconde moitié du XIII^e siècle, celles de Jean de Garlande, de Francon de Cologne, de l'Anonyme IV et de l'Anonyme de Saint-Emmeram³⁶.

L'exposé se singularise au demeurant par l'insistance avec laquelle l'auteur se réfère à l'expérience sensible en qualifiant par exemple la dissonance de « cacophonie », s'accordant, sur ce point, avec le commentaire de l'Anonyme de Saint-Emmeram³⁷. On notera enfin les réminiscences aristotéliennes qui

³³ Cette pratique sera abondamment décrite au XIV^e et au XV^e siècle dans les petits traités consacrés aux *coniunctae* ou encore *coniuncturae*. Cf. Paloma Otaola, « Les 'coniunctae' dans la théorie musicale au Moyen Âge et à la Renaissance (1375-1555) », *Musurgia*, 5, 1998, p.53-69.

³⁴ Voir Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie* (Stuttgart, 2000 ; *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 47), p. 39 et 176-177.

³⁵ Trad. Holl. VI, chapitre 17 (cf. notre appareil des sources).

³⁶ Klaus-Jürgen Sachs, « Musikalische Elementarlehre im Mittelalter », in : *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (Darmstadt, 1990 ; *GMth* 3), p. 140.

³⁷ Voir l'apparat des lieux parallèles. Sur d'autres emplois, voir les entrées « cacemphaton », « cacephatio », « cacophonia », « cacophonos » du *Lexicon musicum Latinum* (éd. Michael Bernhard), col. 279-280.

enrichissent cet exposé de la classification, à l'endroit où l'auteur affirme que tout composé participe de la nature des extrêmes [mp213].

La *Musica plana* s'achève sur un exposé de la théorie des modes, lui-même suivi d'un bref tonaire. Un long préambule terminologique explique pourquoi il convient de parler de mode et non de tons. La recommandation n'est pas nouvelle : elle circule dans la théorie de la musique à la suite de Guy d'Arezzo et de l'enseignement de Jean d'Afflighem³⁸, mais elle prend ici un accent résolument scolastique avec une référence appuyée au nominalisme qualifiant le terme « modus » de « nomen reale ab antiquis impositum ». Au-delà de ce préambule, le corps de l'exposé se présente sous la forme d'un abrégé versifié³⁹ qui décline les propositions fondamentales de cette théorie. Il y est question tout d'abord des huit modes (v. 228-235), des finales régulières (désignées par les syllabes *ré, mi, fa, sol*, de l'hexacorde en position sur .C.) et des finales transposées (v. 236-245), puis des ambitus respectifs des authentiques et des plagaux (v. 246-261).

³⁸ « Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant [...] » (GUIDO micr. X,2 sqq. ; éd. CSM 4, p. 133), « X. De modis quos abusive tonos appellamus [...]. Modi a moderando sive modulando vocati sunt, quia videlicet per eos cantus moderatur id est regitur, vel modulatur id est componitur. Quicumque enim musicae habens notitiam regularem cantum componere curat, prius ad quem tonum eum convenire faciat, secum destinat [...] » (IOH. COTT. mus. X, 7-8; éd. CSM 1, p. 77).

³⁹ Cette structure n'apparaît pas dans l'édition de Coussemaker. Or dans l'ensemble de la tradition manuscrite, le texte est copié sous forme de vers à initiales capitalisées. Dans Paris, BnF, Lat. 11266, les vers sont copiés à la suite, mais chaque début de vers est signalé par une initiale rubriquée et parfois par une sorte de "point de division" qui marque la fin du vers. Nous avons donné une édition de cet abrégé dans « Quelques remarques à propos du *Tractatus de musica* faussement attribué à Lambert-Aristote », in : *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius (Hildesheim-Zürich-New York, 2010 ; *Veröffentlichungen dess Staatlichen Instituts für Musikforschung*, XVIII / *Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8), p. 115-127 (éd. p. 124-127).

Les vers **262 à 271** précisent le classement des chants à ambitus restreint : la montée à la quinte supérieure de la finale sera le critère déterminant des authentiques, et à la seconde supérieure celui des plagaux. Les caractéristiques générales des authentiques et des plagaux sont décrites dans les huit vers qui suivent (**272-279**), à savoir la propension des authentiques à s'élever au-delà de la finale, et, inversement, celle des plagaux à évoluer au grave de la finale. Dans les vers **280 à 291** l'auteur entreprend d'examiner le cas des chants qui possèdent des ambitus extravagants, c'est-à-dire qui évoluent à la fois dans les zones propres à l'authentique et au plagal. Selon l'auteur de l'abrégé, deux règles peuvent être observées pour classer ces chants. La première consiste à considérer la pénultième : lorsqu'elle est au-dessus de la finale, le chant sera dit authentique, si elle au-dessous, il sera ordonné au plagal. Autrement dit : une mélodie qui rejoint la finale par un intervalle descendant sera dite authentique, elle sera dite plagale dans le cas contraire. La seconde règle propose de trancher sur la base d'une évaluation statistique : les chants seront classés à l'authentique ou au plagal en fonction de la fréquence avec laquelle ils évoluent dans la zone authentique ou plagale du ton. Ces deux règles sont inconnues par ailleurs, mais traduisent à l'évidence une préoccupation à laquelle Jacques de Liège consacre deux chapitres du sixième livre de son *Speculum musicae*⁴⁰. L'abrégé conclut sur les formules « Primum cum sexto... » qui résument les règles de la psalmodie et connaîtront une vaste diffusion, en particulier en France et en Italie.

Cet abrégé versifié, dont notre traité semble être l'un des témoins les plus anciens, est encore connu par trois autres copies. Dans le témoin le plus ancien, copié en Allemagne du Sud au cours du premier quart du xv^e siècle (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 24809), l'intégralité de ces vers figure dans

⁴⁰ « De cantuum irregularitate » et « De tono cantuum irregularium » (VI, lxxvii-lxxviii ; CSM 3, vi, p. 221-224).

un florilège de textes consacrés à la théorie de la modalité. Dans un manuscrit d'origine italienne daté de 1463 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. 1520) ils figurent à la suite de règles de solmisation et d'un exposé sur les intervalles du chant. Une copie plus tardive figure dans un manuscrit d'origine flamande de la seconde moitié du xv^e siècle (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Cl. VIII.24)⁴¹. Dans cette dernière source, les vers sont copiés en tête de la *Summula musicae* de Henricus Helene, l'un des musiciens du « Collegium musicorum » célébré dans un motet de Bernard de Cluny⁴². Ce traité est lui-même suivi d'une copie de la *Summa de Musica* de Johannes Boen, enfin de la *Musica speculativa* de Jean de Murs⁴³. On peut ajouter que l'environnement textuel de ce manuscrit situe indiscutablement notre abrégé dans une tradition d'enseignement française ou tout au moins franco-flamande.

La *Musica plana* s'achève sur un tonaire dont toutes les antiennes citées à titre d'exemple sont empruntées au répertoire des sources collationnées dans le *Corpus antiphonarium officii*. Ces pièces largement diffusées ne permettent guère d'identifier ou de localiser plus précisément le répertoire de référence.

Si la liste des antiennes-types « Primum quaerite regnum dei... » est également très répandue, la formule « ... tonus sic mediatur et sic finitur... », qui résume les règles de la psalmodie, est moins courante et inscrit indiscutablement ce tonaire dans une tradition française (ou tout au moins romane), dont l'un des

⁴¹ Sur ces manuscrits, voir les notices du *Répertoire International des Sources musicales*, B III, 2, 3 et 6.

⁴² « Apollini eclipsatur / In omnem terram / Zodiacum signis lustrantibus », cf. Frank L. Harrison, *Musorum collegio. Fourteenth-Century Musicians' Motets* (Monaco, 1986), p. 7–10 et 37.

⁴³ Susan Fast classe ce témoin parmi les recensions « parisiennes » (A), cf. Johannis de Muris, *Musica <speculativa>*, éd. par Susan Fast (Ottawa, 1994 ; *Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies*, 61), p. liv.

premiers témoins semble être le tonaire dominicain⁴⁴. La parenté avec le tonaire des Frères prêcheurs s'arrête toutefois là. Le nombre et l'usage des différences diverge, et notre tonaire cite quelques antiennes inconnues de l'antiphonaire dominicain.

On notera également que les antiennes du cinquième ton ne possèdent qu'une seule différence à l'exception de l'antienne de Magnificat *Alma redemptoris mater* qui est régie par la différence *c c a b a G F*⁴⁵. L'usage de n'admettre qu'une seule différence au cinquième mode est propre en particulier aux répertoires cistercien et dominicain. Cette caractéristique est d'ailleurs rappelée par Jacques de Liège qui cite également la différence "spéciale" réservée à l'intonation de l'antienne *Alma redemptoris mater*⁴⁶. Plus tard, le théoricien allemand Gobelinus Person (1417) choisit précisément cette dernière différence à titre d'exemple des différences admises mais non indispensables (« *competentes et non necessariae* »)⁴⁷.

Les antiennes du sixième ton sont également chantées sous une seule différence encore attestée en 1290 dans le traité sur les tons du théoricien amiénois Pierre de la Croix⁴⁸. Selon Jacques de Liège qui écrit dans les premières années du XIV^e siècle, l'usage de cette différence qu'il attribue aux Anciens, était révolu de son temps et aura donc été abandonné au cours du dernier quart du

⁴⁴ M. Huglo, *Les tonaires*, op. cit., p. 414-419 et Chr. Meyer, « Le tonaire des Frères prêcheurs », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, LXXVI (2006), p.117-156, en part. p. 138 sqq.

⁴⁵ Voir, par exemple, l'antiphonaire de Cambrai Ms. 38, f. 156r (aux Vêpres des Commémoraisons de la Vierge ; ici transposée à la quinte supérieure : *g g e fe d c*). La même antienne est encore copiée plus loin, f. 326 (Vêpres de la Nativité de la Vierge), mais avec la différence *g g a f g e*.

⁴⁶ *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, éd. par Roger Bragard (Rome 1955-1973 ; *Corpus Scriptorum de Musica*, 3), vol. 6, chap. xcvi, 2 et 7.

⁴⁷ Hermann Müller, « Der *Tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 20 (1907), p. 193.

⁴⁸ *Petrus de Cruce Ambianensi Tractatus de tonis*, éd. Denis Harbinson (Rome, 1976 ; *Corpus Scriptorum de Musica*, 29), p. xxix.

xiii^e siècle⁴⁹. On observera enfin que ce tonaire, curieusement, ne dit rien de l'antienne irrégulière *Nos qui vivimus* traditionnellement affectée au psaume *In exitu Israel* (Ps. CXIII) chanté aux Vêpres dominicales⁵⁰ et qu'il n'ajoute aucun commentaire aux *Gloria patri* des introïts sur lesquels s'achève la première partie du traité.

Ce tonaire s'inscrit ainsi à bien des égards dans cette tendance, propre au xiii^e français, à la simplification de la psalmodie, qui vise en particulier à réduire le nombre des différences psalmodiques.

2. *Musica mensurabilis*

La *Musica mensurabilis* de Lambert occupe une place majeure dans l'histoire de la théorie de la musique mesurée du dernier tiers du xiii^e siècle. Dans le prolongement de la théorie de la notation modale de l'*ars antiqua* illustrée par Jean de Garlande elle introduit des éléments novateurs qui seront repris et développés par Francon.

L'exposé de Lambert s'inscrit en effet dans la postérité immédiate de l'*Ars musice mensurabilis* de Jean de Garlande, dont il s'écarte toutefois à bien des égards. En effet, l'enseignement de Jean de Garlande ne délivre pas seulement une présentation des principes de notations polyphoniques de l'école de Notre-Dame. Il traite également des consonances (ch. IX et X de l'édition de Reimer), des modes d'organisation temporelle des parties vocales du déchant dont les multiples combinaisons de modes déterminent autant de modèles polyrythmiques élémentaires (ch. XI), enfin de l'organum. Ces divers points de l'enseignement de Jean de Garlande (théorie des consonances, annoncée en [mm4]

⁴⁹ IAC. LEOD. SPEC. VI, xcvi, 6 (éd. t. 6, p. 279). Selon Jacques de Liège, cette différence était réservée aux antiennes commençant sur une formule de type FGa.

⁵⁰ Sur les classements divergents de cette antienne, voir Huglo, *Tonaires*, p. 395-396 et Jacques de Liège, *op. cit.*, VI, lxxxvi, 9-14 (p. t. 6, p. 250-251).

mais non traitée, modèles polyrythmiques et organum) sont absents du traité de Lambert dont l'objet principal et presque exclusif est celui de la notation des durées.

La *Musica mensurabilis* comporte trois grandes parties précédées d'un prologue. La première [mm9-160] traite des figures des notes, simples ou en ligature, sur ou sans texte. La seconde [mm161-180] est consacrée au temps en musique, catégorie *a priori* de tout énoncé musical mesuré. La troisième [mm181-253] traite des structures fondamentales de la musique mesurée, à savoir les modes ou schémas rythmiques. Ces trois parties qui s'appliquent avant tout au déchant, sont suivies d'explications concernant le procédé et la notation du chant dit "entrecoupé" ou "hoquet" qui est l'un des trois genres de la musique mesurée. L'étude de l'organum, autre genre annoncé dans le prologue [mm6], semble avoir été abandonnée par l'auteur, pour la raison peut-être que ce genre ne relève pas d'une musique strictement mesurée mais d'une musique "en partie mesurable" « partim mensurabilis », selon la classification de Francon⁵¹.

⁵¹ « Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter et partim. Mensurabilis simpliciter est dicantus, eo quod in omni parte sua tempore mensuratur. Partim mensurabilis dicitur organum pro tanto quod non in qualibet parte sua mensuratur » FRANCO, I, 7-9 (éd. p. 25).

Le prologue [mm1-8]

Le prologue s'ouvre sur une série de considérations philosophiques sur l'ordre, la nature et les principes de la connaissance fondées sur l'autorité de Boèce et qui inscrivent la présente étude de la musique mesurée dans le prolongement de l'étude des fondements du plain-chant. Le plan esquissé à cet endroit annonce un exposé sur les consonances et leurs fondements mathématiques [mm4]. Cette section toutefois est absente dans le texte tel qu'il nous est parvenu. Elle aurait pu s'apparenter, par exemple, à l'étude des consonances développée par Jean de Garlande aux chapitres IX et X de son traité⁵² ou encore aux explications du quatrième chapitre de l'Anonyme de Saint-Emmeram⁵³. Le prologue place enfin l'ensemble de l'exposé sous le signe d'une triple ternarité : celle des genres de la musique mesurée (déchant, hoquet et organum), celle des consonances (quarte, quinte et octave), celle enfin des catégories cognitives de la musique mesurée (*figura, tempus et mensura*).

I. *FIGURA**Les figures de notes* (Figurae)

Cette première section vise à établir le répertoire des signes utilisés pour noter la musique mesurée et leur valeur de durée. La définition primaire de la figure et des notations musicales avec ou sans texte [mm12-15] est empruntée à Jean de Garlande et légèrement remaniée dans sa formulation.

Figures simples [mm16-85]

La notation mesurée repose sur trois paires de figures de forme géométrique identique, mais dont les valeurs de durée sont réglées par l'art [mm16]. L'auteur introduit à cet endroit l'un des principes fondamentaux et novateurs de sa théorie, à savoir la primarité et triple ternarité de la durée la plus longue du

⁵² Ed. Reimer, p. 67-74.

⁵³ Ed. Yudkin, p. 258-268 (pages paires)

système, à savoir la longue. Selon une expression vulgarisée par la Géométrie faussement attribuée à Boèce, cette figure est à la musique mesurée ce que l'unité est aux nombres [mm17-19].

Structure mathématique des durées [mm21-26] :

longue parfaite	3 temps
longue imparfaite	2 temps
brève "normale" (<i>recta brevis</i>)	1 temps (se subdivise en deux parties inégales)
brève "seconde" (<i>altera brevis</i>)	2 temps
grande semibrève (<i>semibrevis maior</i>)	la plus grande partie d'un temps [2/3 de temps]
petite semibrève (<i>semibrevis minor</i>)	la plus petite partie d'un temps [1/3 de temps]

L'antériorité du nombre sur toutes choses – et en particulier de la ternarité – s'appuie sur une série de considérations philosophico-théologiques [mm27-42] largement diffusés dans les commentaires médiévaux de la Physique aristotélicienne, mais aussi dans les commentaires des Sentences : à savoir la sagesse, la puissance et la grâce consubstantielles à la nature divine, mais aussi le principe immobile, dieu comme principe des principes et cause lointaine, la sphère céleste, principe mobile qui régit le mouvement de toute chose, enfin l'agent particulier immédiatement présent à son effet.

La théorie de la notation modale distingue les notations selon qu'elles sont accompagnées de texte (*cum littera*) ou non (*sine littera*). Dans le premier cas, la notation des durées est solidaire de la syllabisation du texte ; dans le second cas, elle se développe selon un code graphique matérialisé par des ligatures [mm13-15]. Cette distinction, introduite par Jean de Garlande, trouve ici un ultime écho avant de disparaître avec la tradition d'enseignement consignée par Francon, en tant que catégorie opérationnelle de la théorie de la notation. Les règles de la notation *cum littera* formulées par Lambert reposent par ailleurs sur le principe selon lequel le chant mesuré procède de l'unité de la longue et se déploie dans le cadre de cette « perfection ». L'idée de perfection

de la longue, en tant qu'une et trine, s'impose ici comme un outil théorique en rupture avec la notion de perfection obtenue par ampliation, celle des *ultramensurabiles* enseignés par Jean de Garlande et l'auteur parisien de l'Anonyme dit de Saint-Emmeram dont le principe est ici réfuté [mm53-55].

Le principe de la notation *cum littera* est décliné sous la forme de cinq règles organisant diverses combinaisons de figures de longues et de brèves [mm59-74] :

		<i>perfectio</i>	<i>perfectio</i>	<i>perfectio</i>
1a			L (3)	L
1b	1 B		L B (2+1)	L
2	2 B	L (3)	B B (1+2)	L (3)
3	3 B	L (3)	B B B (1+1+1)	L (3)
4a	4 B	L (3)	B B B (1+1+1)	B L (1+2)
4b	4 B	L B	B B B (1+1+1)	L (3)
5	5 B	L (3)	B B B (1+1+1)	B B (1+2)

Chaque exemple, comme il se doit ici, est extrait d'une partie vocale d'un motet. L'exemple est pris soit au début soit au fil de la pièce. L'étude de la notation *cum littera* est complétée par deux notes : la première explique l'usage de la double-longue et sur la double subdivision de la brève. Pour Lambert, contrairement à Jean de Garlande, la double-longue échappe au système de la notation mesurée [mm75-77]. Elle est réservée à la notation des tenues du plain-chant qui soutiennent les parties mesurées. La seconde note, sur la subdivision de la brève [mm78-84], développe et précise ce qui a été dit un peu plus haut de cette figure [mm26], à savoir que toute brève se subdivise en trois semibrèves d'égale durée ou en deux semibrèves de durées inégales.

Figures composées (ligatures) [mm85-160]

Après avoir étudié les formes et la fonctionnalité des figures simples, l'auteur aborde les figures composées correspondant à plusieurs sons. La forme minimale de la ligature est la plique [mm68-97], une figure simple qui contient deux sons. On notera que la présente définition de la plique est en accord avec l'enseignement Jean de Garlande, mais évoque en outre les intervalles possibles entre les deux sons constitutifs de cette figure. Ces précisions sont à rapprocher des explications données par un bref traité sur la notation carrée du plain-chant de la seconde moitié du XIII^e siècle⁵⁴. L'auteur annonce quatre cas [mm90] :






1. la plique parfaite, ascendante ou descendante, dont les propriétés sont celles de la longue parfaite, se subdivise en 1 + 2 temps [mm91-93]
2. la plique imparfaite, ascendante ou descendante, dont les propriétés sont celles de la longue imparfaite, se subdivise en 1 + 1 temps [mm94]
3. plique de *recta brevis*
4. plique d'*altera brevis*

Les explications concernant la *plica brevis* tournent court cependant : les formes graphiques de la plique descendante et ascendante sont données au titre de la "troisième différence". Le texte omet l'énoncé d'une « quarta differentia » attendue à cet endroit. Mais il semble bien que l'énoncé final (« potestatem autem hec observat regulam et naturam... ») suggère que les deux figures précédentes [mm95 et 96] sont appelées à prendre, selon le contexte métrique, une valeur soit de *brevis recta*, soit de *brevis altera*.

Un peu plus tard Francon de Cologne proposera un système sensiblement différent reposant sur une distinction de la longue et de la brève respectivement en plique ascendante et descendante, dont les formes graphiques seront indépendantes

⁵⁴ Chr. Meyer, « La notation carrée du plain-chant. Le témoignage d'un traité inédit. Biblioteca nazionale, Ms. VIII D 12, f. 24r-32r », *Études grégoriennes*, XXXIX (2012), p. 221-242.

des valeurs de durée (*longa perfecta / imperfecta, brevis perfecta / imperfecta*) pour n'indiquer que le mouvement ascendant ou descendant du son⁵⁵ :

longa ascendens (b est la forme plus correcte)	(a)  (b) 
longa descendens	
brevis ascendens	
brevis descendens	

L'auteur examine ensuite (divisions 2 à 5) les ligatures respectivement de deux, trois, quatre et cinq notes. L'exposé est à rapprocher, sur ce point, des règles de l'Anonyme de Saint-Emmeram qui distingue les ligatures selon le nombre de signes premiers en les subdivisant, comme ici, en "différences", et utilise le même vocabulaire (*binaria, ternaria, etc.*)⁵⁶.

(2) Ligatures de deux notes [**mm98-114**]

1. rB Li (1+2 t.)⁵⁷
2. Li rB (2+1 t.)
3. rB rB (1+1 t.)
4. miS maS ou l'inverse (1 t.) ou B B (1+1 t.)

(3) Ligatures de trois notes [**mm115-131**]

1. III, II, II Li rB Li (rB) (2+1+2 t.)
Li rB Lp (Lp) (2+1+3 t.)
2. II, II, III rB Li rB
3. I, III, III, III (Lp) rB aB Lp (1+2 +3 t.)
4. II, III, II, II, III rB Li + rB aB Lp (1+2 t., 1+2+3 t.)
5. rB rB rB (*ordo* du septième mode)
6. S S aB (rB)

⁵⁵ Ch. 6 (p. 41-43).

⁵⁶ L'Anonyme de Saint-Emmeram énumère les ligatures jusqu'à dix notes, mais n'examine plus précisément que les ligatures formées au maximum de sept notes.

⁵⁷ L = longa ; Lp = Longa perfecta ; Li = longa imperfecta ; B = brevis ; rB = recta brevis ; aB = altera brevis ; S = semibrevis ; miS = minor semibrevis ; ma = maior semibrevis.

- | | |
|---|----------------------|
| | S S Lp (Lp) |
| 7. | S S rB (aB) |
| | S S aB (Lp) |
| 8. | aB S S |
| 9. | S S S |
| (4) Ligatures de quatre notes [mm132-150] | |
| 1. | Lp S S aB (3+1+2 t.) |
| 2. | Li S S S (2 + 1 t.) |
| 3. | Li S S aB (B) |
| | Li S S Lp (L) |
| 4. | rB S S rB |
| 5. | S S S rB (rB) |
| | S S S aB (L) |
| 6. | rB S S S |
| 7. | B B B Li (B) |
| | B B B Lp (L) |
| 8. | B B B B |
| 9. | S S Br Br |
| | S S Ba L |
| (5) Ligatures de cinq et de six notes [mm151-155] | |
| 1. | S S Br Br Li (B) |
| | S S Br Br Lp (L) |
| 2. | S S S Br Br Li (B) |
| | S S S Br Br Lp (L) |

L'introduction à l'étude de la plique en ligature [mm156-160] pose l'analogie entre la science de la notation et la "science spéculative" ou théorique. C'est dire que la science de la notation n'a pas de finalité pratique, et n'est qu'une approche strictement intellectuelle et théorique du domaine de la pratique des notateurs. Cette dernière section de l'étude des ligatures peut être rapprochée explications que donne l'Anonyme de Saint-Emmeram sur ce même sujet⁵⁸. L'auteur n'avance ici qu'une seule règle [mm160] : une hampe ascendante ou descendante ajoutée à la dernière note d'une ligature de deux ou plusieurs notes, en mouvement ascendant ou descendant, est une plique brève.

⁵⁸ Voir éd. p. 158 (l. 1-23) et 180 (l. 25-30) et appendix, p. 338.

II. *TEMPUS*

L'examen de la notion de temps [mm161-180] commence par l'affirmation, en accord avec Jean de Garlande, que le temps est consubstantiel à l'unité de la brève. Mais contrairement à Jean de Garlande qui associe le temps à l'indivisibilité de la brève – ce dernier connaît la semibrève mais ne lui donne aucune valeur de durée –, l'idée de temps est désormais à la durée de base de la plus petite unité divisible, la semibrève étant indivisible [mm161]. A la suite de Jean de Garlande, Lambertus distingue également trois modes de "performance" du temps : à pleine voix, en voix d'enfant (ou de fausset ?) ou par le son produit artificiellement sur un instrument (*vox cassa*), enfin par absence de son (« *vox omissa* ») [mm163-167]. L'exposé sur la notation des silences [mm168-180] marque, par rapport à Jean de Garlande, l'Anonyme de Saint-Emmeram ou même l'Anonyme IV, une avancée significative dans la rationalisation de leur notation. Lambert établit en effet une stricte équivalence entre les silences et les durées des notes en développant une échelle de cinq valeurs comprises entre 3 temps et 1/3 de temps (3, 2, 1, 2/3, 1/3) :

quatre interlignes : longue	« <i>perfecta pausa</i> »
trois interlignes : <i>altera brevis</i>	« <i>pausula imperfecta</i> »
deux interlignes : <i>recta brevis</i>	« <i>suspirium breve</i> »
un interligne : <i>semibrevis maior</i>	« <i>semisuspirium maius</i> »
un demi-interligne : <i>semibrevis minor</i>	« <i>semisuspirium minus</i> »

Ce principe de notation, adopté, par exemple, par le notateur du manuscrit de Bamberg, sera perpétué dans la tradition franconienne, mais avec de substantielles modifications.

III. MENSURA

L'étude de la mesure, troisième et dernier point de l'exposé sur les fondements de la musique mesurée [mm181-253], s'ouvre sur un nouveau préambule philosophique posant la mesure comme condition d'existence de toute chose. En musique, la mesure est d'ordre local et d'ordre temporel. La première est celle de la *musica plana* : elle règle les distances et les relations des sons au sein de l'échelle ; la seconde est propre à la musique mesurée [mm184-187]. La mesure d'ordre temporel est la juste proportion (« equalitas » [mm188]) des figures – quel que soit leur nombre – au sein d'une perfection, à savoir la ternarité de la longue. La suite [mm189-190] énonce un protocole qui explique comment s'assurer de la congruence temporelle et harmonique de deux ou trois voix à un endroit donné de la polyphonie : il suffira de partir d'un endroit sûr, puis d'avancer, voix par voix, en regroupant les notes par unité ternaire de perfection.

La mesure est ainsi en quelque sorte la "catégorie *a priori*" des modes rythmiques, à savoir ces schémas métriques empruntés aux grammairiens qui ont guidé les compositeurs et notateurs des polyphonies de l'Ars antiqua. La théorie des modes rythmiques apparaît tout d'abord dans un petit traité qui n'est connu que dans la copie qu'en donne Jérôme de Moravie dans son *Tractatus de musica* au titre d'une *Discantus positio vulgaris*. Cet enseignement, qualifié ici d'"ordinaire", énonce :

« ces modes sont au nombre de six. Le premier est composé d'une longue et d'une brève, le deuxième d'une brève et d'une longue, le troisième d'une longue et de deux brèves, le quatrième de deux brèves et d'une longue, le cinquième uniquement de longues, et le sixième uniquement de brèves et de semi-brèves »⁵⁹

Cet enseignement a été recueilli par Jean de Garlande qui introduit une distinction secondaire déclinant chaque mode en parfait et imparfait : le mode parfait commence et finit par la même valeur de durée (*quantitas*) ou la même formule rythmique

⁵⁹ Ed. CCCM 00, c. 26, l. 135-140.

(*modus*), il est dit imparfait lorsqu'il finit par une autre valeur de durée que celle par laquelle il commence ⁶⁰. Lambert conserve cette distinction dont il modifie cependant les critères [mm196-197] : le mode parfait observe un schéma métrique régulier et finit par la même valeur de durée (*quantitas*), le même rythme (*numerus*) ou le même schéma rythmique (*maneries*) que celle ou celui par laquelle ou lequel il commence ; le mode imparfait présente en revanche des irrégularités rythmiques. Cette redéfinition de la notion de perfection et d'imperfection des modes témoigne d'une conception originale de l'*ordo* rythmique, car elle abandonne le modèle grammatical selon lequel le mode rythmique serait une succession de pieds identiques et introduit l'idée de fragmentation ou de "diminution" des unités métriques constitutives de l'*ordo* rythmique.

Lambert s'éloigne par ailleurs des six modes communément reçus en portant leur nombre à neuf :

<i>Positio vulgaris</i>	5	1	2	3	4	-	6	-	-
Jean de Garlande	5	1	2	3	4	-	6	-	-
LAMBERT	LLL	LB	BL	LBB	BBL	SSBB	BBB...	SS...	SSS...
Francon	I	II	III	III	V	VI	VII	VIII	IX
	1a	1b	2	3	4		5	-	-

6° mode de la *Positio vulgaris* « ex omnibus brevibus et semibrevibus »

6° mode de Jean de Garlande « ex omnibus brevibus »

5° mode de Francon « ex omnibus brevibus et semibrevibus »

Cette théorie des modes demeurera singulière. Elle est longuement discutée par l'Anonyme de Saint-Emmeram ⁶¹ et encore évoquée vers 1300, par le théoricien Iohannes de

⁶⁰ « Dicitur modus perfectus, ut dicatur prima longa, altera brevis et altera longa, et sic de aliis modis sive maneriebus. Omnis modus dicitur imperfectus, quandocumque ita est, quod aliquis modus desinit per aliam quantitatem quam per illam, qua incipit, ut cum dicatur prima longa, altera brevis, altera longa et altera brevis » (I, 32-34 ; éd. p. 39).

⁶¹ ANON. Emmeram. p. 216 l. 25 – 214 l. 25.

Grocheio⁶². La critique de l'Anonyme de Saint-Emmeram vise en particulier à récuser les huitièmes et neuvièmes modes pour la raison qu'ils ne peuvent être ni parfaits, ni imparfaits étant donné qu'ils ne sont composées que de semibrèves, lesquelles, mineures ou majeures, sont imparfaites et ne sauraient donner naissance à un mode parfait. Curieusement, Jacques de Liège, qui connaît le traité de Lambert pour le citer à diverses reprises et notamment sur la question du premier mode de Lambert, ne dit rien de cet aspect majeur de la présente théorie des modes rythmiques.

Posant au préalable que tous les modes dérivent du premier qui est formé d'une suite continue de perfectiones, Lambert distingue trois modes principaux, le premier (L L L...), le troisième (LB, LB...) et le septième (neuf brèves), auxquels les autres sont subordonnés par paires. Autre aspect singulier de l'exposé : Lambert donne pour chaque mode (à l'exception du premier et du dernier) deux exemples, l'un avec et l'autre sans texte (aucun théoricien, en effet, ne donne, sur ce point, d'exemples en ligatures *sine littera*). Le premier et le dernier mode échappent toutefois à cette présentation car le premier ne peut être rédigé sous forme de ligatures en conséquence de l'affirmation péremptoire selon laquelle « jamais il ne peut être comprimé » en raison de son absolue prééminence. Quant au dernier, s'agissant d'une combinaison de semibrèves, la notation en ligature est plutôt inusuelle quoique l'existence de telles ligatures soit explicitement évoquée plus haut (cf. [mm129-131]).

⁶² « Sed Lambertus et alii istos modos ad novem ampliaverunt ex novem instrumentis naturalibus fantasiam adsumentes. Primum enim dixerunt, qui ex perfectionibus continuatur figura simili designatis. Et alios ex tempore et eius partibus composuerunt. Sed forte si aliquis tempus ad perfectionem comparaverit vel e contrario et tempus ad suas partes, inveniet multo plures. » (Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio* (Leipzig, 1967), 164-165).

Le système esquissé par Lambert est remarquable par sa lisibilité mathématique et se développe dans le cadre d'une grande perfection formée de trois longues [mm199-253] :

modes	L	L	L
1	3	3	3
2	2, 1	2, 1	2, 1
3	1, 2	1, 2	1, 2
4	3	1, 2	3
5	1, 2	1, 2	3
6	3	1/2, 1/2, 1, 1	3
7	1, 1, 1	1, 1, 1	1, 1, 1
8	3 × (1/3, 2/3)	3 × (1/3, 2/3)	3
9	3 × (1/3, 1/3, 1/3)	3 × (1/3, 1/3, 1/3)	3 × (1/3, 1/3, 1/3)

N. B. Les valeurs d'1/2, 1/3 et 2/3 ne sont pas exprimées en tant que telles par l'auteur du traité.

Il reste quelques points obscurs, notamment sur la question du nombre de notes évoqué presque à chaque mode, à partir du quatrième. Le quatrième est ainsi dit tenir « un quaternaire de figures » soit quatre notes (puis deux fois trois notes). Le cinquième serait appelé ainsi parce qu'il est formé de cinq notes. Le sixième se compose de six notes, le septième de sept, et le huitième de huit. Le nombre de notes est ici donné ici comme une caractéristique modale, ce qui est vrai en effet si l'on considère les exemples *sine littera* où le mode est présenté dans son énoncé le plus rigoureux (dans les exemples *cum littera* le rythme caractéristique du mode est parfois entravé de "notes de passage" qui obscurcissent la formulation). Pour le septième mode toutefois le nombre sept ne se retrouve pas dans l'exemple *cum littera* (« O Maria virgo davitica »), ni d'ailleurs dans l'exemple en ligatures. Par ailleurs selon le principe mathématique ici à l'œuvre, le nombre sept est difficilement conciliable avec la structure de trois fois trois brèves qui caractérise ce mode. Pour le

huitième mode, l'exemple *cum littera* (« A ma dame... ») compte en effet huit notes et syllabes, mais l'exemple *sine littera* est à douze notes (soit deux perfections).

III. ARMONIA RESECATA

Ce dernier point de l'exposé [mm254-267] traite des principes de notation du "hoquet"⁶³ qui se caractérise par l'utilisation d'un seul et unique mode rythmique dont la mise en œuvre repose sur une stricte alternance de sons et de silences [mm255]. Le principe consiste à amputer une note donnée d'une fraction de durée. Cette amputation est signalée par un trait placé à côté de la note dont la durée est écourtée. Selon que ce trait est placé avant ou après cette note, le silence précède ou suit la note en question. L'exemple choisi est celui de la longue (perfectio) amputée de la valeur d'un temps, à savoir d'une *brevis recta* [mm256, mm259 (ex.)]. On notera enfin que Lambert ne traite que du hoquet à deux voix [mm264], la troisième n'étant là que pour assurer un soutien harmonique (« propter consonantiam perficiendam »).

*

L'édition

Le texte que nous éditons n'existe sous cette forme que dans Paris Lat. 11266 (mis à part une lacune initiale d'un feuillet) et dans le manuscrit de Sienne L.V.30. Les autres témoins ne transmettent respectivement qu'une partie du traité : la *Musica plana* dans Paris Lat. 6755.2 et la *Musica mensurabilis* dans Erfurt 8° 94. L'édition de Iohannes Herwagius ne donne que quelques extraits de la *Musica plana*, mais un texte presque complet de la *Musica mensurabilis*.

⁶³ Sur le hoquet médiéval, voir W. E. Dalglish, « The Hocket in Medieval Polyphony », *The Musical Quarterly*, 55 (1969), p. 344-363 ; Ernest H. Sanders, « The Medieval Hocket in Practice and Theory », *The Musical Quarterly*, 60 (1974), p. 246-256 ; W. E. Dalglish, « The Origin of the Hocket », *JAMS*, 31 (1978), p. 3-20.

A l'examen des sources, il apparaît que l'ensemble de la tradition dérive d'un archétype corrompu. Un certain nombre de passages témoignent en effet d'erreurs évidentes, communes à toute la tradition manuscrite, en particulier dans la *Musica plana* (*P1 P2 Si* et *Hw*). Parmi les indices les plus significatifs on retiendra :

1. la lacune dans l'exposé des parties de la théorie de la musique (d'après le *De ortu scientiarum*) : la première partie est omise [mp50] ;
2. l'absence du vers « Voce sonat plena... » dans l'abrégé versifié des syllabes de solmisation [mp98-100] ; sans ce vers, attesté par la tradition exogène de cet abrégé, l'exposé est à l'évidence incomplet ;
3. l'absence des explications concernant les septièmes majeure et mineure [mp187] pourtant annoncées plus haut [mp139] ;
4. dans la description de l'octave, le rapport donné en exemple est celui de la double-octave [mp190] ;
5. la fin des explications consacrées aux figures dites « simples » semble irrémédiablement corrompue [mm84] ;
6. enfin les explications concernant la notation de la pause à valeur de longue parfaite [mm175] dont l'expression grammaticale et syntaxique semble correcte, mais dont le sens nous échappe.

Au-delà de ces observations, l'examen des variantes – en particulier des erreurs communes à certains manuscrits⁶⁴ – autorisent quelques hypothèses de classement.

1. *P1* et *P2*, les deux sources les plus anciennes :

- [mp47] *alia practica* : *alias* [sc. partes] *practica* ;
- [mp52] *similia* : *similibus* (*Si* et notre édition, en accord avec les formes « psalterio » et « cythara ») ;
- [mp165] de origine *al'* (sc. de origine *alia* ? *P1*) de *original'* (sc. *originali* ?, *P2*) : de origine *aliarum* (*Si* et notre édition en accord avec la tradition exogène de ce passage). Les leçons de *P1* et *P2* semblent traduire l'hésitation des copistes en présence d'une graphie ou d'un texte altérés.

⁶⁴ Nous ne tenons pas compte ici des variantes communes qui n'altèrent pas le sens du texte reçu (orthographe, inversion de l'ordre des mots...) ou dont le sens demeure recevable (par synonymie, p. ex.).

2. *Si* (fin du xv^e s.)

Plus de deux siècles séparent le manuscrit de Sienne de la date présumée de composition du traité, à une époque où ce traité, et les techniques de notation qu'il décrit, appartenaient déjà au passé. Outre un grand nombre de leçons propres, *Si* s'accorde par quelques leçons erronées tantôt avec *P1*, tantôt avec *P2* :

a. erreurs communes avec *P1*

[mp185] « intextorum » : le bonne leçon est « intermixtorum ».

[mm14] « his » ne fait pas sens (il faut « huius »).

[mm100] « subponitur » est à l'évidence une erreur puisque la note en question se situe bien au-dessus de la note précédente (donc : « supraponitur »).

b. erreurs partagées avec *P2*

[mp7] omission de « esse ». « esse » (être) est ici requis par le sens et la construction grammaticale.

[mp31] « perpensa » résulte à l'évidence d'une lecture erronée de l'abréviation « pro » (propensa).

[mp33] « dicuntur » résulte également d'une lecture erronée du texte généralement reçu « ducuntur ».

3. *Erf* (milieu du xiv^e s.)

Ce témoin qui ne possède que la *Musica mensurabilis*, présente, par rapport à *P1/Si*, des leçons singulières et des remaniements ou des omissions de plus ou moins grande ampleur. La copie est demeurée inachevée : aucun exemple musical – à l'exception des figures de notes simples – n'a été reporté aux endroits prévus, et le texte s'interrompt après l'exposé des neuf modes rythmiques. Plusieurs variantes semblent toutefois rapprocher *Erf* de *Si*⁶⁵. Mais on observe également que dans *Erf* les figures de notes simples (longue, brève, semibrève) copiées par le copiste du texte se présentent comme dans *P1* où chaque figure est entourée d'un cercle.

⁶⁵ cf. mm35 et finis] finisque ; mm61 appellatur] dicitur ; mm74 scire poterit] poterit scire ; mm91 ibi] hic ; mm96 significans] signantem ; mm100 est] etiam ; mm107 nisi longa precedat om. ; mm137 patet om. ; mm139 patet om. ; mm144 ascendente] ascendendo ; mm165 secundum] per ; mm167 vox om.

P1 est la source principale de notre édition. Il s'agit du témoin le plus ancien auquel la calligraphie professionnelle, tant du texte que la musique, confère une forte autorité. En dépit des corrections apportées semble-t-il par le copiste lui-même, le texte présente un certain nombre de leçons aberrantes que la tradition manuscrite permet aisément de corriger. Ces erreurs trahissent toutefois l'œuvre d'un copiste peu informé en matière de musique⁶⁶. On peut ajouter que ce dernier pourrait avoir suivi un modèle sensiblement comparable, à deux colonnes⁶⁷.

Dans notre édition, l'orthographe des noms greco-latins a été normalisée (ainsi, p. ex. : diapente, diatessaron, diapason..., autentus... et non : dyapente, dyatessaron, dyapason... authentus...). Les variantes orthographiques pour ces termes n'ont pas été relevées.

⁶⁶ mp45 science (*om.*); mp51 sunt (*om.*); mp72 quoque (*quorum P1*); mp74 repertorem (*reperatorem P1*); mp82 homo (*hominum P1*); mp85 theorice (*theorie P1*); mp133 causa descensionis (*om.*); mp184 tonus (*sonus P1*); mp190 dupla (*duplum P1*); mp341 si incipit-ut hic, talis habet (*om.*); mp342 intonationibus (*intonantibus P1*), officiorum (*om.*); mm25 maior est (*maiore P1*); mm26 minor est (*minore P1*); mm37 trina (*trinam P1*); mm69 longitudine (*longitudinem P1*); mm que (*quod P1*) non; mm83 significare (*si grate P1*); mm89 distantias (*om.*); mm96 diversos (*divisos P1*); mm106 quinto (*vero P1*); mm114 ita (*nisi P1*) quod; mm160 ultima breviatur (*ultima si breviantur P1*); mm202 excipitur (*exipitur P1*); mm283 trina (*tertia P1*); mm242 subscriptarum (*subscripturarum P1*); mm251 perficietur (*proficietur P1*); mm257 principii (*percipii P1*).

⁶⁷ Cf. par exemple le saut du même au même dans mp126/127.

NOTES CRITIQUES ET EXPLICATIVES

MUSICA PLANA

4 consistentiam] conscientiam dans d'autres recensions de ce texte (cf. COMPIL. Ticin. A1).

54 Dans le texte de Gundissalinus (éd. Baur, p. 100), la définition de *l'instrumentum* (moyen, activité) théorique est perdue. Le prologue de Lambert permet de combler cette lacune : il s'agit, en l'occurrence, de la recherche et de la démonstration des proportions des sons instrumentaux et vocaux.

55 « Omnis enim sermo his novem rebus formatur : primo appulsu quattuor dentium, repercussione duorum labrorum, plectro lingua, cavo gutturis, adiutorio pulmonum » (GLOSS. Mart. Cap. 27/12, 20). Cf. BERNO prol. 2, 1 ; IAC. LEOD. spec. 6, 34, 2 ; etc.- (epyglotus) voir encore ci-dessous, *Musica mens.* [93] et *Haines, Epyglotus.*

112 « illo » (et non « uno ») car il s'agit bien de la huitième position supérieure ou inférieure, à l'octave, utilisant la même lettre que la première.

114 (secunda... tenent) ces deux règles que le tableau de solmisation vient éclairer viennent d'être énoncées : « unde sequitur per numerum naturalem (1) quod si... (2) Ergo si primum sit...

131 (non duplicantur per...) cette formulation se retrouve dans tous les témoins du texte et dans les traités qui énoncent cette doctrine (voir nos apparats). Il faut comprendre que deux syllabes autorisent deux nuances, trois en autorisent six : sc. « et hac ratione due voces vero duplicantur in quatuor, sicut tres in sex ».

135 Le présent tableau présente une série de vingt médaillons disposés sur cinq rangées. Chaque médaillon contient le nom du degré de l'échelle (formé d'une lettre et d'une ou plusieurs syllabes de solmisation) et toutes les nuances hexacordales possibles entre ces syllabes (au nombre de quatre ou de six en fonction du nombre de syllabes). Ce tableau contient ainsi les mêmes informations que celles du tableau de solmisation de type scalaire. La disposition des médaillons met par ailleurs en évidence une série de cinq tétracordes : Γ-C, D-G, a-d, e-a, j-e. Cette disposition en médaillons est cependant atypique et

semble avoir été cultivée dans une tradition française dont la *Musica plana* de Lambertus est le témoin le plus ancien. Elle est reproduite dans le *Speculum musicae* de Jacques de Liège (éd. t. 6, p. 184) et on la retrouve encore dans un traité composé dans l'espace germanique vers la fin du ^{xiv}^e siècle. Sur ce traité voir Chr. Meyer, Une "dissertation" sur la musique autour de 1400 « Circa musicam est notandum... (München, BSB, Clm 18800, f. 134r-138r) [<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00876117>] et sur ce mode de figuration, Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* (Cambridge, 2010), p. 76-79.

165 (non est de origine...) l'expression demeure obscure, mais le sens est assez clair : elle semble vouloir dire que le bémol n'est pas une note, mais qu'il est d'un autre ordre. Tous nos témoins et tous les traités qui évoquent ce point (cf. nos apparats) s'accordent toutefois sur cette formulation. Peut-être lire : « non est de ordine » ? A rapprocher de l'explication « non ad aliarum figurarum spectatur originem » concernant la double-longue (*Musica mensurabilis* [58b]).

190 (aliquis numerus... ad IV] ce rapport est celui de la double-octave et non celui de l'octave.

194 (cum probatione) l'expression est abondamment utilisée dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande et renvoie à une vérification par la pratique.

200 Le verbe de la proposition principale n'est pas exprimé.

202 (quia... meliores) Cette remarque est à rapporter à l'idée de l'éloignement des consonances à partir de l'unité telle qu'elle apparaît par exemple sur les diagrammes des nombres harmoniques (cf. Meyer, *Mathématique* ; Meyer, *Diagramme* ; Meyer/Wicker, *Leo Hebraeus*). Dans cette perspective pythagorico-platonicienne qui pose que les rapports les plus proches de l'unité sont les meilleurs, il faut alors comprendre : « quia quanto propinquiores inveniuntur eo tanto meliores, et quanto remotiores tanto peiores ».

202-203 Les tierces sont généralement qualifiées de concordances en consonance imparfaite, les sixtes de dissonances (cf. Sachs, *Elementarlehre*, p. 140). Cette classification est en outre en désaccord avec ce qui est dit plus loin [197-198].

205 (genera generalissima) Chez Jean de Garlande, les "genres généralissimes" de toutes les concordances sont l'unisson, l'octave, la

quinte, la quarte, la tierce majeure et la tierce mineure (IOH. GARL. mens. 9,13).

206-207 Classification des consonances :

imparfaites : quarte, quarte redoublée à l'octave

médianes : quinte, quinte redoublée à l'octave

parfaite : octave, double-octave

208 Sur ce point, voir BOETH. mus. V, c. 7.

<De modis>

218 (secunde speciei) Le ton vient en seconde position, après l'unisson, dans la classification des intervalles.

303 Les six différences ne sont pas dans l'ordre adopté par la suite.

317 La différence est incorrecte dans les deux manuscrits. Pour les antiennes commençant par la formule G ac, Jacques de Liège (Iac. LEOD. spec. VI, xcl, p. 263) donne la différence suivante :



318 Les deux manuscrits s'accordent sur cette différence qui semble incorrecte. Il faut probablement corriger :



MUSICA MENSURABILIS

6 (Discantus, hokettus et organum). Le hoquet est examiné plus loin (181 sqq.). Le traité ne dit rien de l'organum.

13 (neumatibus conductorum) il s'agit des sections ornementales de caractère mélismatiques – encore appelée *caudae* –, interpolées dans les conduits polyphoniques. Voir p. ex. Andreas Traub, art. « Conductus », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. L. Finscher, Sachteil, t. 2 (1995), col. 987-991.

16 (etiam in forma et quantitate consimiles) l'idée de quantité ne se comprend pas bien car la quantité (durée) est précisément l'élément distinctif au niveau de la signification de la figure. L'Anonyme de Saint-Emmeram élude cette idée de quantité : « quamvis sub bina significatione forma et eiusdem representatio sit consimilis et eadem » (p. 98, l. 38-39).

19 (in IX partes...) cf. ci-dessous 148 sqq.

20 (comam) Coma -ae. Au sens de hampe. Encore attesté dans ANON. Emmeram. (cf. LML I, col. 559).

52 (cantus naturalis) L'expression est propre à Lambert et désigne le chant en mesure parfaite (cf. art. « cantus naturalis. 2 » (LML, t. I, col. 408).

53 (quidam in artibus suis) fait référence à des principes de notation illustrés par Jean de Garlande qui distingue la juste mesure (*recta mensura*) et la mesure par excès (*ultra mensura*), qui procèdent l'une et l'autre de la brève (unité de temps) et de la longue (deux temps). La première est celle du premier mode (L B L, etc.), du second (B L B, etc.) et du sixième de Jean de Garlande (B B B B etc.). La seconde est au propre au troisième (L B B L, etc.), au quatrième (B B L B B, etc.) et au cinquième mode (L L L L, etc.).

56 (trina... consonantia) la quarte, la quinte et l'octave.

59 (prefati versiculi) ci-dessus [48-49].

61 (a parte finis) c'est-à-dire à droite de la figure en question.

69 (semisuspirii) voir ci-dessous [173-174].

71, 72 (secundum ordinem quarti et quinti modi imperfecti... secundi imperfecti) la distinction des modes en parfaits et imparfaits est empruntée à Jean de Garlande ; voir notre introduction et encore plus loin [196-198].

76 (ad aliarum figurarum spectatur originem) comprendre « ordinem » ? Voir ci-dessus *Musica plana* [165].

84 (recta brevis... ad perfectam) L'auteur entend peut-être ici préciser, en conclusion, que la *brevis recta* et la *brevis altera* observent, au sein d'une perfection, le même rapport que la *semibrevis minor* et la *semibrevis maior*. On notera au demeurant que le concept de brève imparfaite (« ad imperfectam vel ad alteram brevem ») est étranger au vocabulaire de l'auteur : l'imperfection est réservée à la longue (*longa imperfecta*) alors qu'il n'est toujours question par ailleurs que *brevis recta* et de *brevis altera*. Il faut donc peut-être comprendre :

recta brevis <cum recta brevi> ad imperfectam <longam seu> ad alteram brevem, [imperfecta] <altera brevis> cum brevi seu brevis cum altera brevi ad perfectam <longam>.

86 (quedam sunt species) : allusion à la théorie des cinq consonances (quarte, quinte, octave, douzième et double octave) formulée par

exemple dans l'*Alia musica* ou dans le *De harmonica institutione* de Reginon (cf. *Sachs, Elementarlehre*, p. 130).

88-97 La tradition textuelle de cette section dérive d'un archétype corrompu : l'auteur annonce quatre différences, mais la quatrième (*altera brevis*) n'est pas déclarée comme telle. Par ailleurs l'explication physiologique de la réalisation de la plique (**93**) ne semble pas à sa place.

92 « corpus » désigne le son principal et « in membris » la note de passage.

93 Sur ces considérations physiologiques voir *Haines, Epyglotus*.

100-103 « La montée, de même que la descente, est double : elle est dite parfaite ou imparfaite. Elle est dite parfaite lorsque dans une ligature ternaire la deuxième note est plus haute que la première et la troisième plus haute que la seconde [*scandicus*]. Elle est dite imparfaite lorsque la deuxième note est plus haute que la première et la troisième plus basse que la seconde et qu'elle correspond ou qu'elle est égale à la première [*torculus*]. La descente est dite parfaite lorsque la seconde note est inférieure à la première et la troisième à la seconde [*climacus*] ; elle est parfaite lorsque la seconde note est inférieure à la troisième et qu'elle correspond ou qu'elle est égale à la première [*porrectus*] ». Ces remarques qui concernent la classification des ligatures ternaires ne semblent pas à leur place dans cette seconde division du texte qui ne traite que de ligatures binaires. On notera par ailleurs que le terme de *punctus* utilisé ici à plusieurs reprises est inconnu par ailleurs dans cet exposé sur la mesure mesurée. L'ensemble de ce passage est peut-être une interpolation propre à l'antigraphe dont dérive la tradition commune à *P1* et *Si*.

102, 104 (*reciprocando vel equalis*) Texte corrompu : il faut comprendre que la troisième note d'une ligature de mouvement ascendant puis descendant ou l'inverse (*torculus* ou *porrectus*) se rapproche de la première ou se trouve à la même hauteur que celle-ci.

106 (et VI^o) Le sixième mode (dans la typologie de Lambert) ne comporte que des semibrèves et des brèves.

113 (*proprietatem... non propriam*) l'expression désigne chez Lambert la "propriété opposée".

114 (*nisi quod aliquando...*) explique que cette forme de ligature binaire peut également représenter deux brèves équivalent à une *brevis altera*. Ce point a été discuté par l'ANON. Emmeram. I (p. 144, l. 12-15) (*sicut quidam in suis artibus asserere non formidant, dicentes de ea "prima autem..."*) et *ibid.* p. 148, l. 4-5 (*unde magister Lambertus de tali figura dicit "prima autem..."*). Voir encore plus loin [104-105].

144 Dans le cas des formules ascendantes, les deux dernières notes sont rédigées sous la forme d'une plique. Il y a donc bien trois et non deux notes (la première *cum opposita proprietate*).

146 Le deuxième exemple est noté par erreur *cum opposita proprietate*.

175 En règle générale, la pause correspondant à la durée d'une longue parfaite n'est pas notée. L'auteur signale cependant une exception (« nisi... ») dont le sens demeure obscur : la pause serait notée « à un endroit identique (*par*) après une figure différente (*impar*), mais parfaite », à condition toutefois que le chant observe une mesure parfaite (« naturalis... cantus », cf. LML, t. I, col. 408).

177 (*O quam sancta*) Cf. Rebecca A. Baltzer, « The Polyphonic Progeny of an *Et gaudebit*. Assessing Family Relations in the Thirteenth-Century Motet », in : *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. by Dolores Pesce (Oxford, 1997), p. 17-27.- Texte : AH 42, n° 60 ; *The Montpellier Codex, Part IV : Texts and Translations*, by Susan Stakel and Joel C. Relihan (Madison, 1985 ; RRMMAER, 8), p. 13.

189 (« duorum cantuum sive trium diversorum generum »). Nous adoptons la conjecture de Coussemer (cantuum, i. *cantus* au sens d'une partie vocale). Par « genres » il faut sans doute comprendre les différents types de parties vocales constitutives du déchant : teneur liturgique, motet (en latin ou en langue vernaculaire), triple, etc.- « Ad locum usque deputatum » i. « ad usque locum deputatum ».

191 (« discantu ») conjecture d'après IOH. GARL. mens. 1, 6 : « Sed quia in huiusmodi discantu consistit maneries sive modus, in primis videndum est, quid sit modus sive maneries... ».

192 (« principali figura ») image mentale, archétype. Cf., p. ex., « Domus ad extra a domo que in mente figuratur, et vocatur alio nomine "architipos" ab *archos* quod est princeps et *tipus* : figura, quasi principalis figura, quia est figura principalis », Heymericus de Campo (1395-1460), Commentaire du *De anima* ; éd. Maarten J. F. M. Hoenen,

Speculum philosophiae medii aevi. Die Handschriftensammlung des Dominikaners Georg Schwartz (+ nach 1484) (Amsterdam, 1994 ; *Bochumer Studien zur Philosophie*, 22), p. 94.


194 (novem naturalium instrumentum), cf. ci-dessus, *De musica plana* [55]

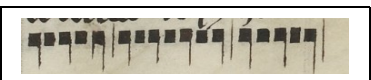
238 (O virgo...) Inconnu par ailleurs ; cf. *Ludwig, Quellen*, p. 293 et *Anderson, Lambertus*, p. 67-68 et n. 43).

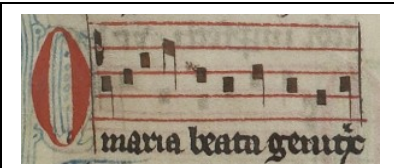
SYNOPSIS DES EXEMPLES DE LA *MUSICA MENSURABILIS*


Les numéros renvoient à la numérotation courante de l'édition

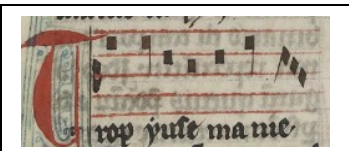
Pl

33 

34 

47 

50 

52 

Si

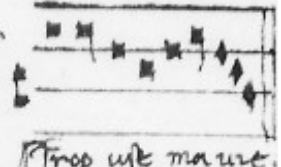




O maria beata genitrix.



be. | Silant heac ius?



Trop iuste ma ue.

Hw





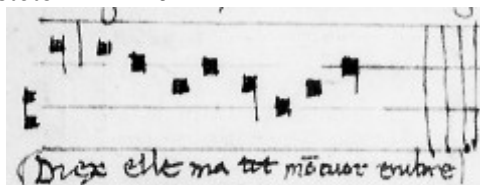
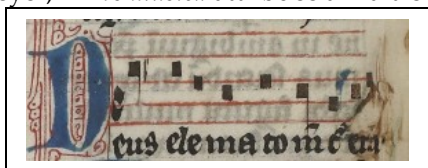


O Maria beata genitrix.

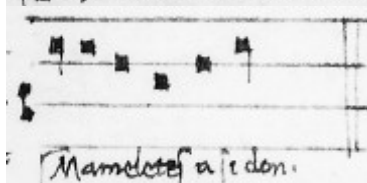
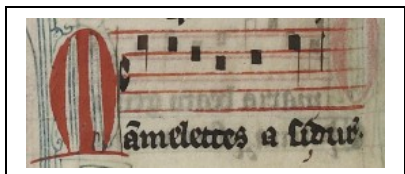




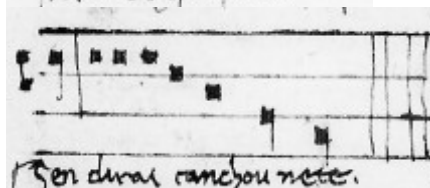
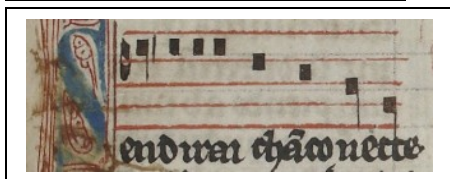
53c



54



55



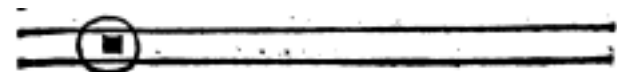
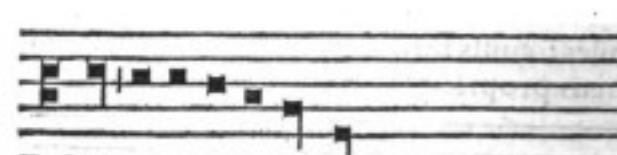
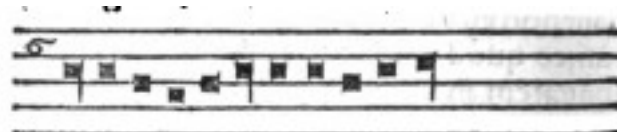
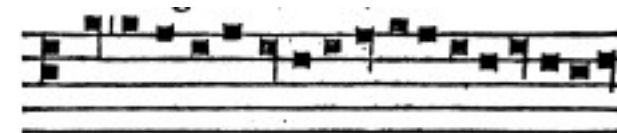
58a



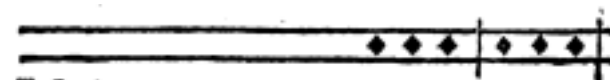
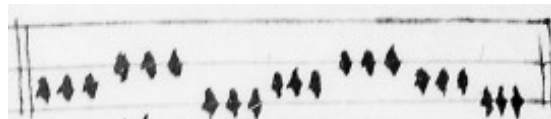
60



64



64



72



72



75



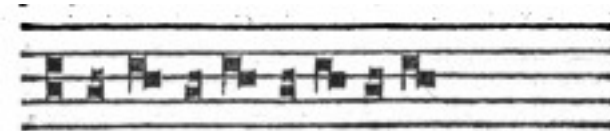
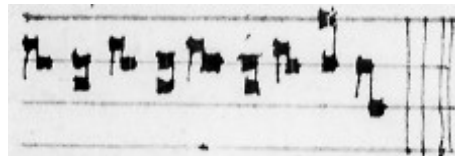
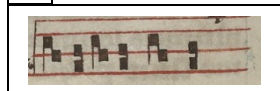
76



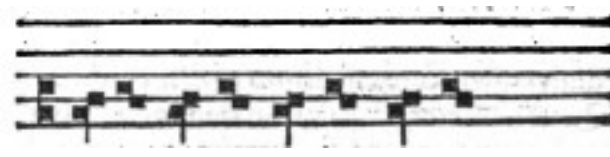
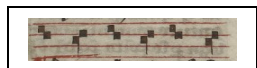
77



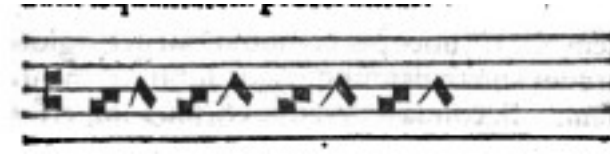
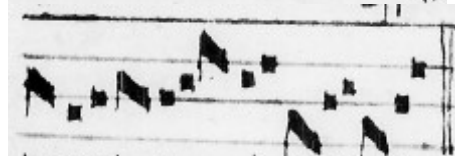
85a



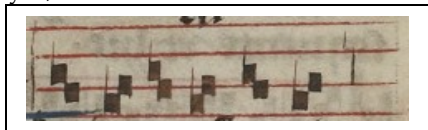
88



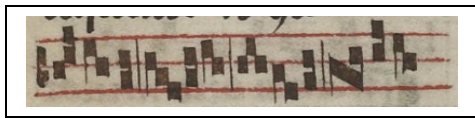
90



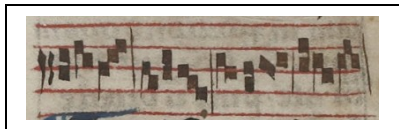
92



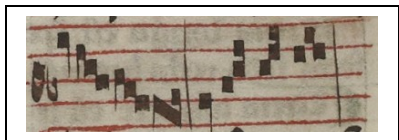
96



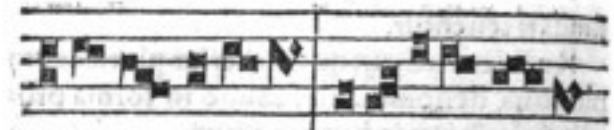
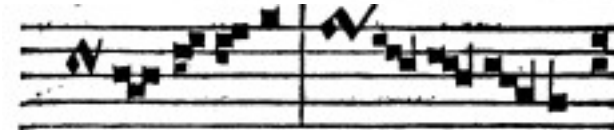
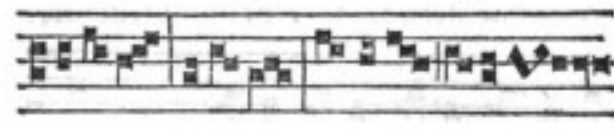
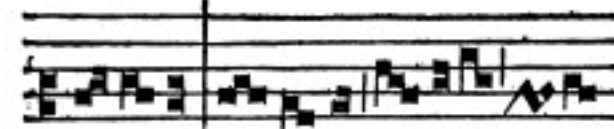
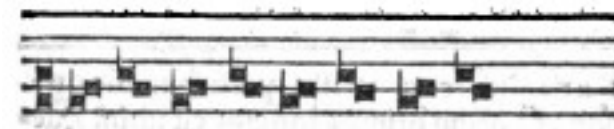
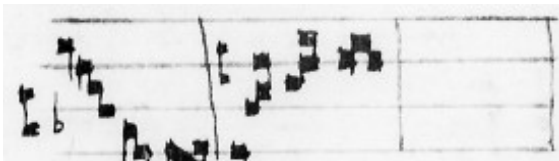
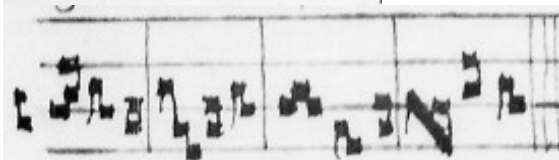
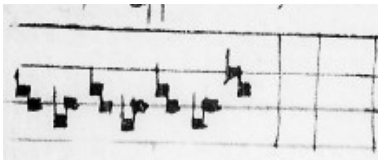
97



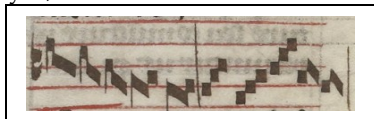
98



99



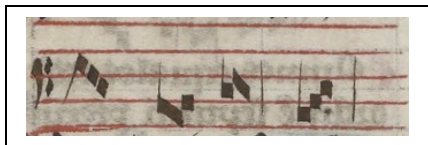
100



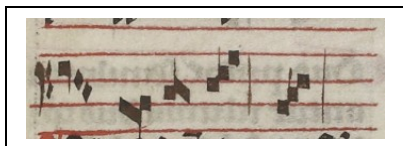
101a



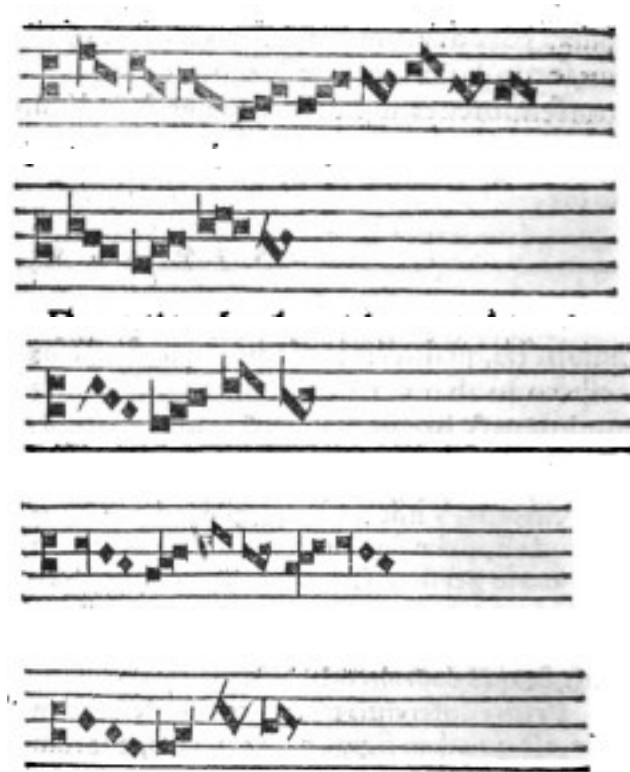
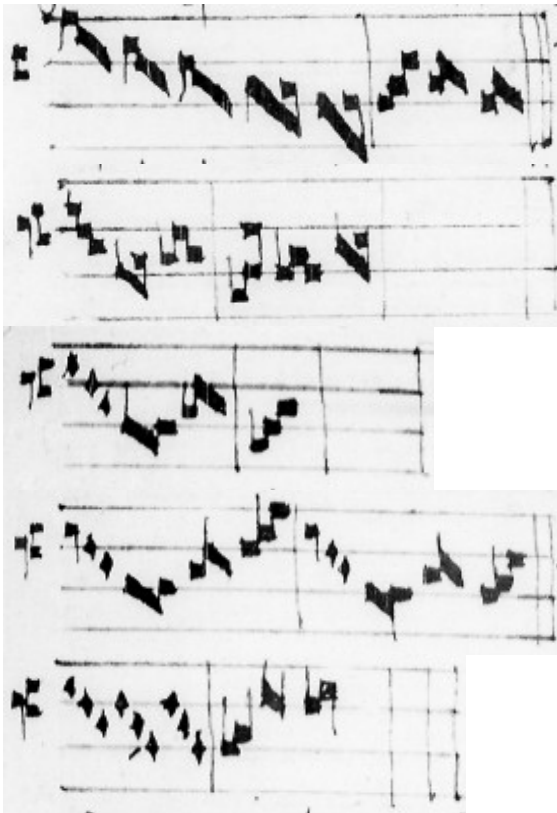
102



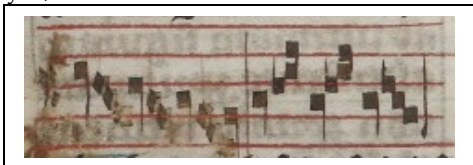
103



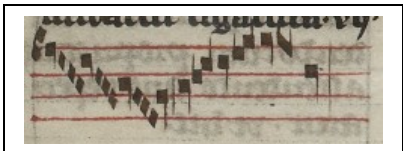
104



109



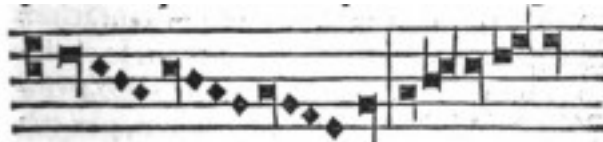
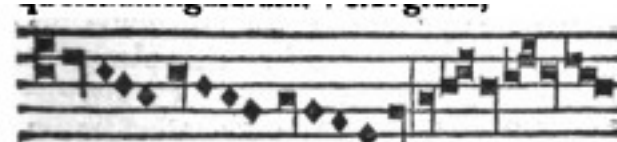
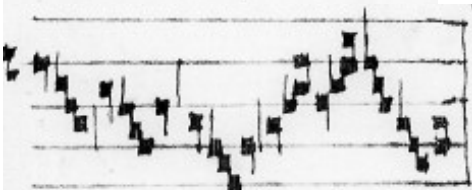
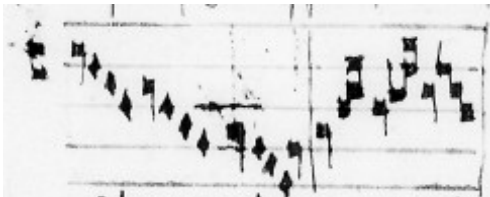
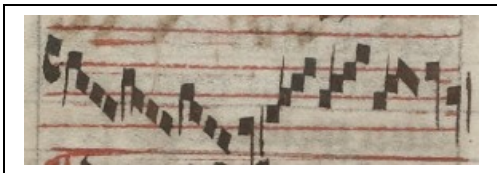
110



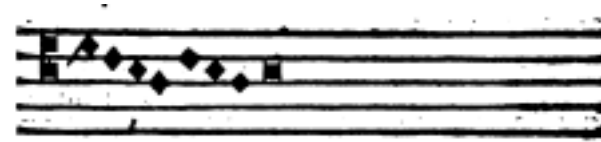
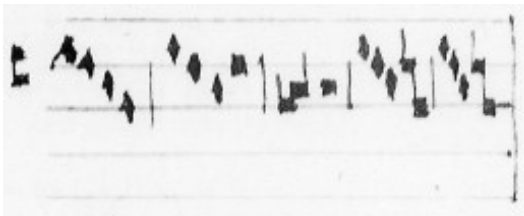
111



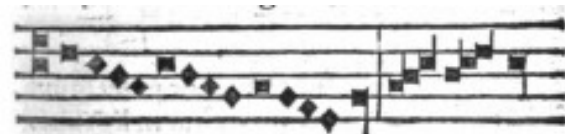
112



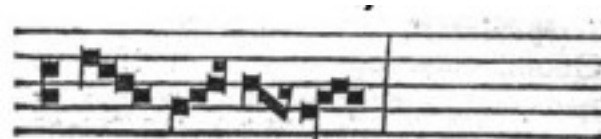
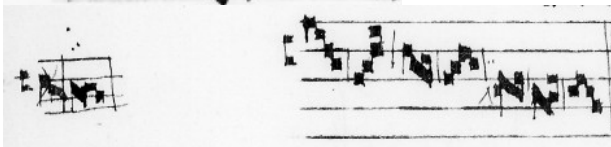
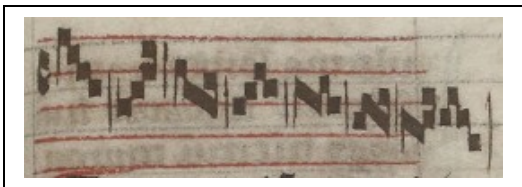
113



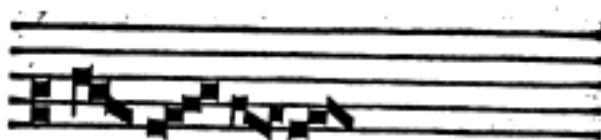
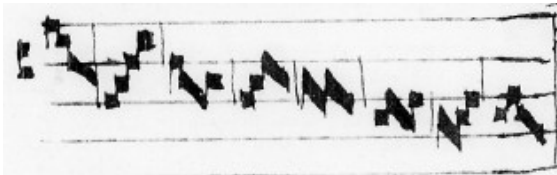
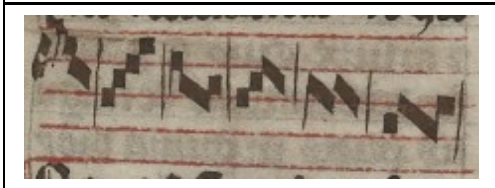
114



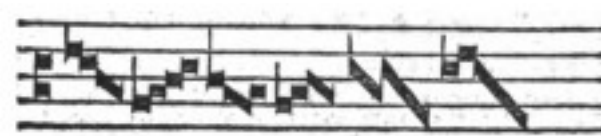
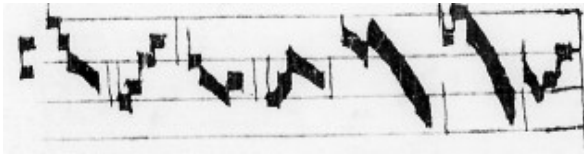
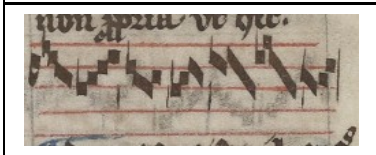
115



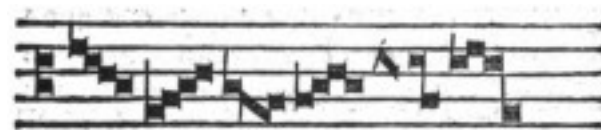
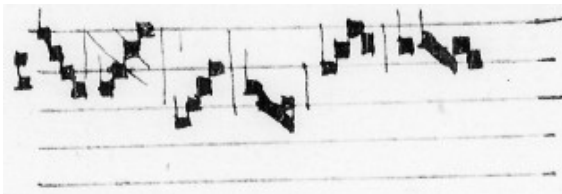
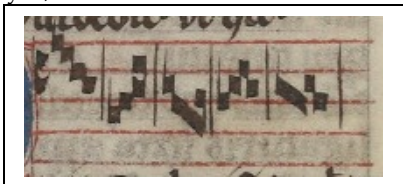
116



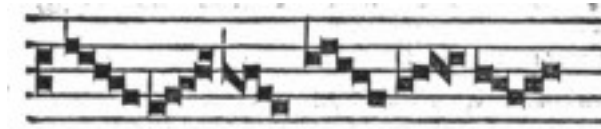
117



117



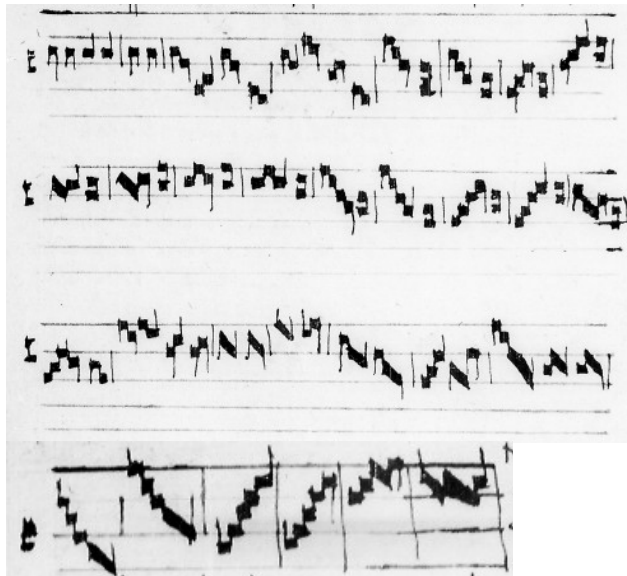
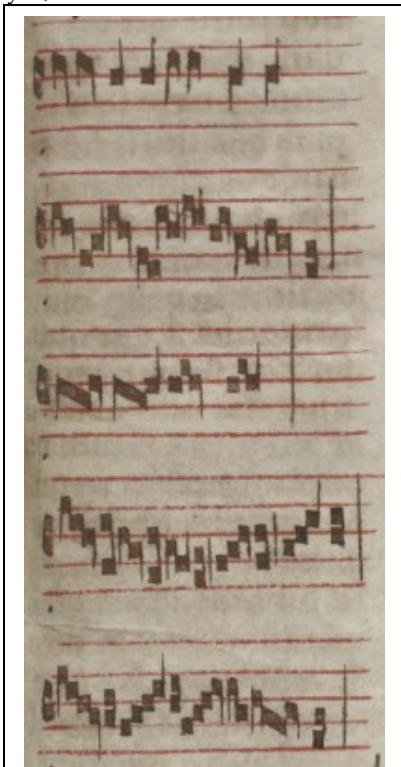
119b



120



122



om.

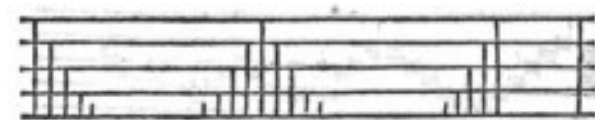
123



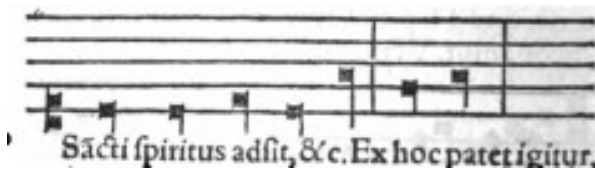
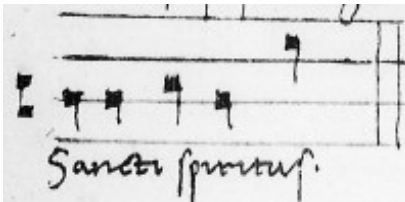
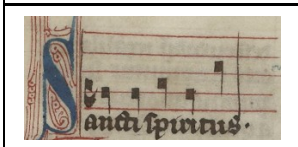
om.

om.

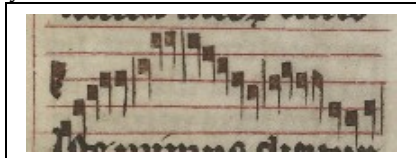
134



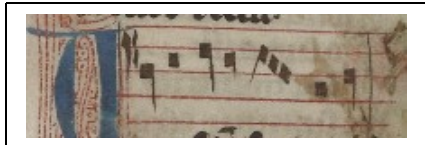
154



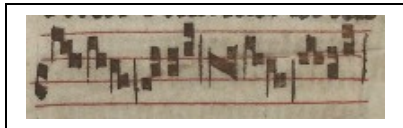
155



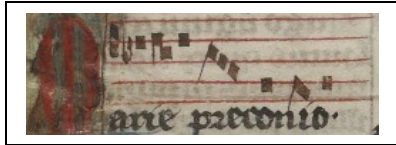
160



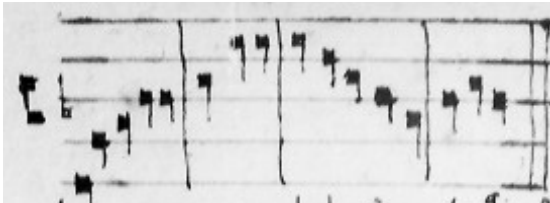
161



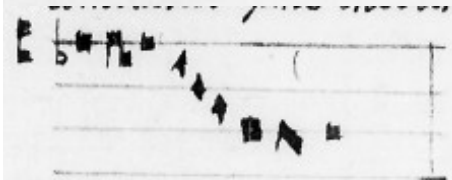
163



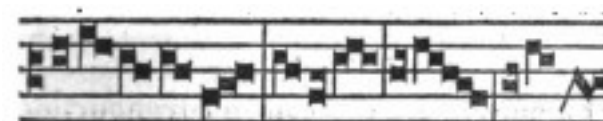
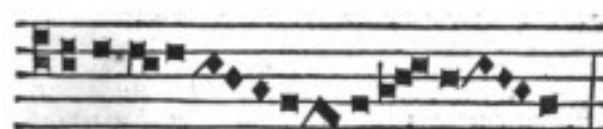
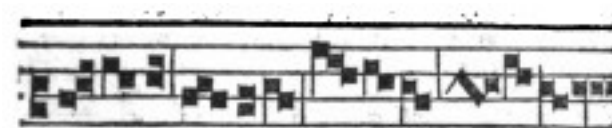
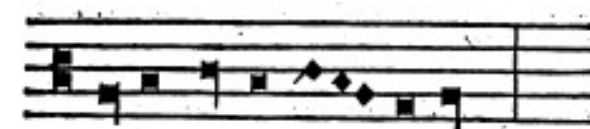
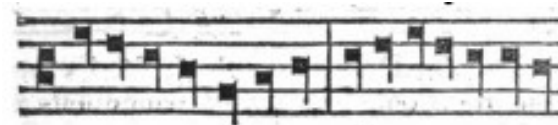
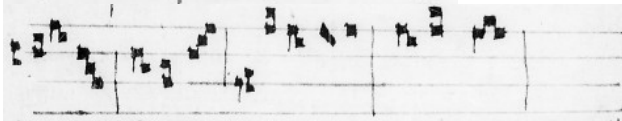
164



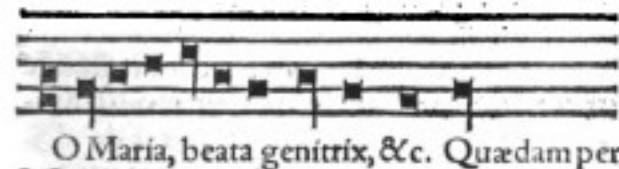
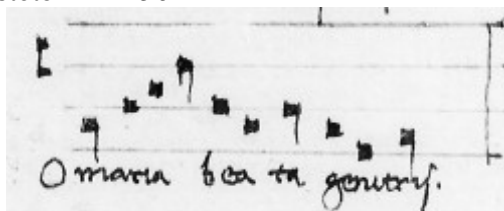
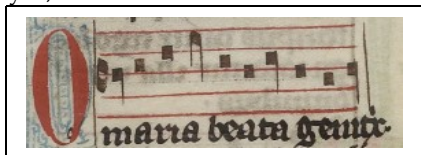
Very sancte spiritus



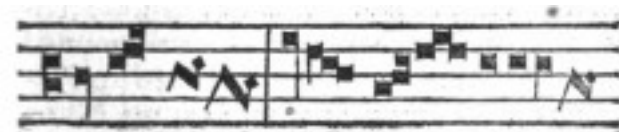
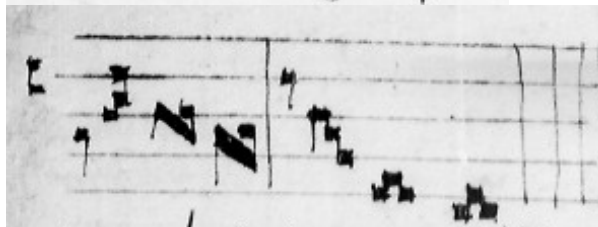
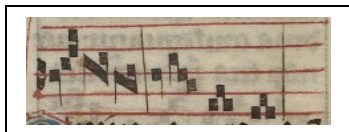
Marie precondo



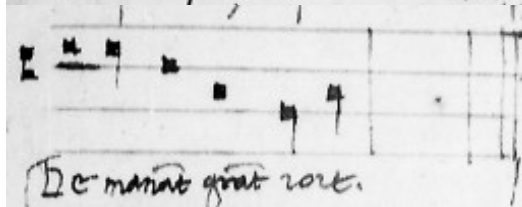
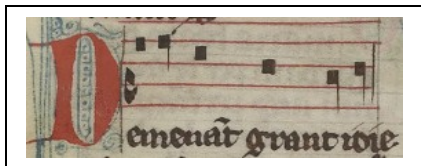
166



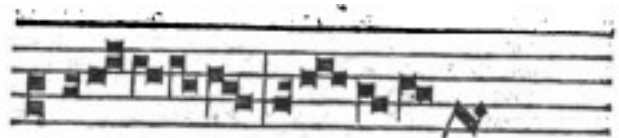
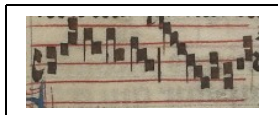
167



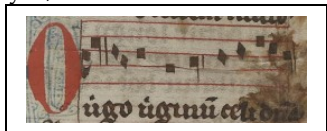
170



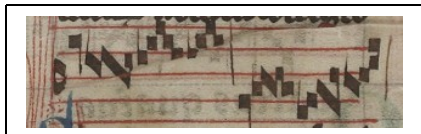
171



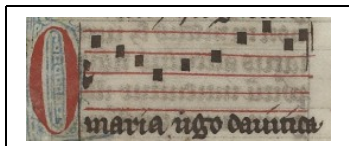
173



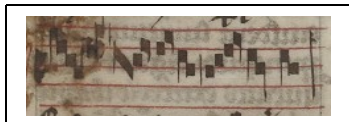
175



176



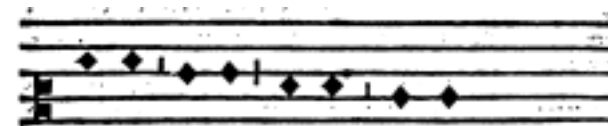
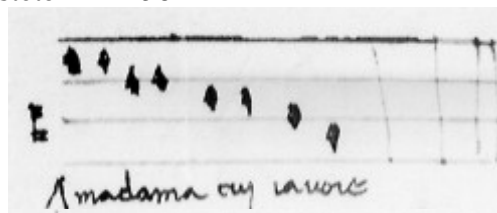
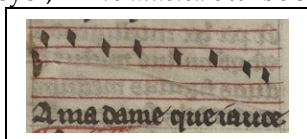
177



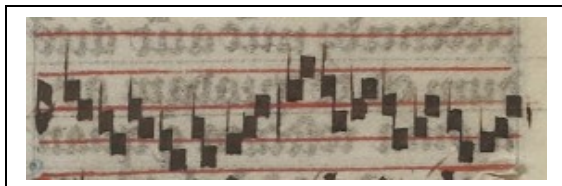
A series of handwritten musical notations on four-line staves. The first staff is labeled 'Ugo uirginu cel domina.' and the second is labeled 'O maria uirgo dauidica.' The notation uses square neumes on a four-line staff, with some neumes connected by lines. The handwriting is in a cursive style.

A series of reproduced musical notations on four-line staves, corresponding to the handwritten versions. The notation uses square neumes on a four-line staff, with some neumes connected by lines. The reproduction is in a clean, black-and-white style.

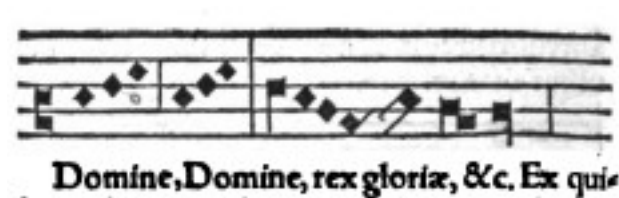
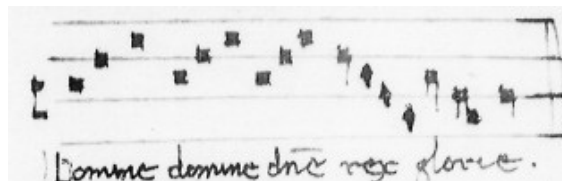
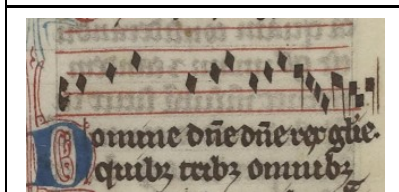
178



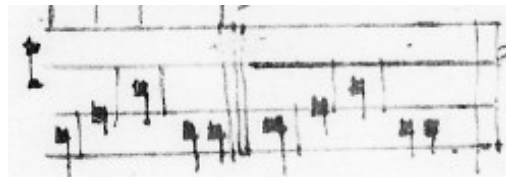
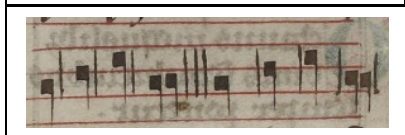
178



179

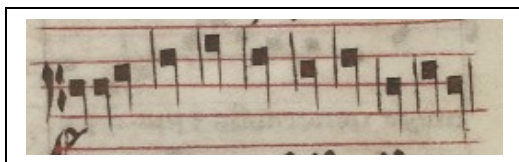


186



passage absent dans *Hw*

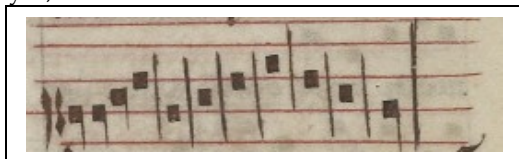
191



om.

passage absent dans *Hw*

Chr. Meyer, *L'Ars musica* attribuée à maître Lambert / Aristote
192



om.

59

passage absent dans *Hw*