

# La Notation Rythmique aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles





COLLECTION

**LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE**

# LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

## *La Notation Rythmique aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles*

par Alban THOMAS

Il est interdit de reproduire tout ou une partie du présent document  
par quelque procédé que ce soit,  
sans avoir au préalable l'autorisation écrite de l'auteur.

La collection **LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE** a pour but de traiter différents sujets d'ordre pratique, basés sur le répertoire et les ouvrages théoriques des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles. Par une approche simple, concise et la plus claire possible, elle souhaite ainsi apporter modestement une aide à la pratique de la musique de cette période.

# La Notation Rythmique aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles



Association  
Musique à la Renaissance

© **Musique à la Renaissance**  
Janvier 2009

# Table des matières

Introduction .....	10
Premier contact .....	12
Autres figures .....	14
Les silences .....	16
Récapitulatif des figures .....	18
Le cercle ouvert avec point .....	20
L'imperfection .....	22
L'altération .....	26
Récapitulatif de la Prolation .....	28
Les points .....	30

Les ligatures .....	32
La coloration .....	36
Le cercle fermé .....	38
L'imperfection de la Brève .....	40
L'altération de la Brève .....	42
Récapitulatif du Temps .....	44
Temps parfait et Prolation parfaite .....	46
Récapitulatif des signes de mensuration .....	48
Les proportions .....	50
Absence du signe de mensuration .....	54
Exercices pratiques .....	56
Introduction.....	56
Premières figures simples.....	58
Figures simples représentant les sons.....	60
Toutes les figures simples.....	62
Premiers exercices en Temps imparfait Prolation parfaite.....	64
Imperfection en Temps imparfait Prolation parfaite.....	66

Altération en Temps imparfait Prolation parfaite.....	68
Point de Division.....	70
Ligatures.....	72
Coloration.....	74
Premiers exercices en Temps parfait Prolation imparfaite.....	76
Imperfection en Temps parfait Prolation imparfaite.....	78
Altération en Temps parfait Prolation imparfaite.....	80
Exercices en Temps parfait et Prolation parfaite.....	82
Gilles Binchois : Tristre plaisir.....	84
Guillaume Dufay : Pour l'amour de ma douce amye.....	86
Anonyme : Quant la douce jouvencelle.....	88
Conclusion .....	90
Quelques livres, traités et articles .....	92





Nous débuterons donc par l'étude des symboles graphiques représentant les durées, avant de nous consacrer aux différentes mensurations et à leurs implications. Nous terminerons par un survol du procédé des proportions qui est sans doute le domaine le plus épineux de la notation de cette époque.

Sachez pour conclure cette introduction, que la notation à laquelle se consacre ce livret est la notation blanche<sup>2</sup>. Notez que nous ne prétendons évidemment pas couvrir ici tous les cas existants au cours de ces deux siècles, mais souhaitons seulement fournir les premières clefs d'accès à ce système rythmique. De même, nous ne traiterons pas dans ce livret des diverses tablatures instrumentales pour clavier, luth, etc.

---

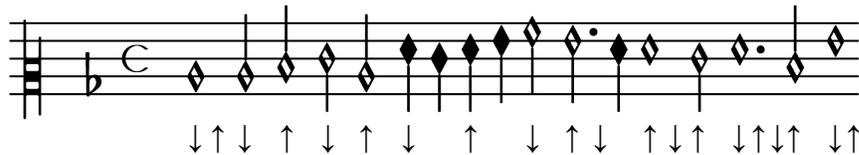
2 Cette appellation qualifie la graphie des figures évidées en opposition avec celle qui la précède : la notation noire.





Comment chanter cet exemple ? Il faut tout d'abord savoir que la *Semi-brève* est l'unité temporelle : c'est elle qui sert de repère en étant matérialisée par le *tactus*<sup>5</sup>.

Le *tactus* est un mouvement de la main constitué de deux battues régulières : une descendante puis une ascendante. Ainsi, chaque *Semi-brève* équivaudra temporellement à un *tactus* (soit deux battues) et une *Minime* à une seule battue. Ce *tactus* devra être battu à une vitesse modérée, ni trop rapide, ni trop lent. Musicalement parlant, il est très important de comprendre que le *tactus* n'implique aucunement la notion de "temps fort/temps faible" : les battues n'ont pas de rapport avec les appuis, elles servent uniquement de repères temporels. Voici l'exemple précédent avec l'indication des battues descendantes et ascendantes.



Une fois le procédé bien compris, chantez cet extrait en battant le *tactus*, dans un premier temps en vous aidant des indications ci-dessus, puis en suivant le même extrait sur la page précédente sans ces indications. Lorsque cela devient évident, reportez-vous à la page 58 pour vous exercer sur d'autres extraits.

<sup>5</sup> Le *tactus* est en réalité une pratique décrite seulement dans les traités du XVI<sup>ème</sup> siècle. Mais des représentations iconographiques semblent attester une pratique antérieure analogue.





Voici le même exemple avec l'indication des battues. Notez que pour une meilleure lisibilité, les flèches seront dorénavant remplacées par le nombre de *tactus* pour les figures à partir de la *Semi-brève*.

↓ ↑ ↓ ↑ 1 1 ↓ ↑ 2 1 ↓ ↑ 1 1 1 ↓ ↑ 1 4

Comme pour l'exemple du chapitre précédent, chantez cet extrait en vous aidant tout d'abord des indications ci-dessus, puis sans. Et reportez-vous ensuite à la page 60 pour d'autres exercices.

Notez qu'il existe une figure supplémentaire située au-dessus de la *Longue*, qui est nommée *Maxime*. Elle est représentée par un rectangle muni d'une hampe, ainsi . Si elle se trouvait dans l'exemple ci-dessus, elle équivaldrait ici à huit *tactus*. Nous ne nous attarderons pas dessus car cette figure se rencontre rarement.





Les silences supérieurs à la *Brève* sont figurés par un ou plusieurs traits verticaux remplissant deux ou trois interlignes. Si une *Pause de Longue* se trouvait dans le cas de l'extrait précédent, elle serait figurée par un trait vertical remplissant deux interlignes, comme ceci **I**, la *Longue* équivalant à deux *Brèves*. En revanche, la *Pause de Maxime* n'existe pas, mais une durée équivalente peut cependant être notée à l'aide de plusieurs *Pauses de Longue*. De même, les silences inférieurs à la *Minime* existent également, comme nous le verrons dans le chapitre suivant récapitulant toutes les figures. Notez enfin que les *Pauses* ne sont jamais "pointées" contrairement aux autres figures.

Comme pour les extraits précédents, chanter le dernier exemple avec, puis sans l'aide des battues inscrites. Travaillez ensuite les exercices de la page 62.



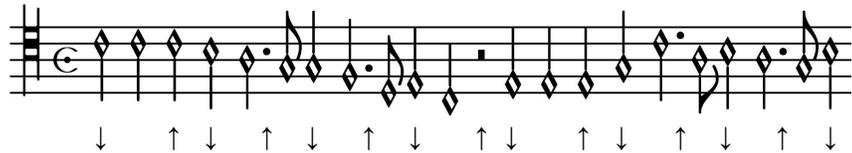


Dénominations	Figures des sons	Figures des pauses
<i>Maxime</i>		
<i>Longue</i>		
<i>Brève</i>		
<i>Semi-brève</i>		
<i>Minime</i>		
<i>Semi-minime</i>		
<i>Fuse</i>		
<i>Semi-fuse</i>		





Dans un tel contexte, le *tactus* mesurera toujours la *Semi-brève*, mais il sera battu différemment afin de "mesurer" la division ternaire aisément. Ainsi, les deux battues précédemment régulières seront ici irrégulières : celle descendante équivaudra aux deux premiers tiers du *tactus* (soit deux *Minimes*) et celle ascendante au tiers restant (soit une *Minime*), comme vous pourrez le constater à l'aide des indications de battues ci-dessous.



Comme pour les extraits avec la mensuration C, chantez ce dernier exemple avec, puis sans l'aide des battues inscrites. Vous pourrez ensuite poursuivre ce travail avec les exercices de la page 64.

Notez qu'à l'époque une division ternaire est dite *parfaite* et une division binaire *imparfaite*. C'est cette terminologie qui sera utilisée dorénavant.

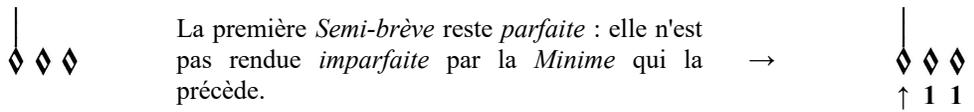




Pour plus de clarté, examinons à présent ce même extrait dans lequel les *Semi-brèves* rendues *imparfaites* sont bleutées<sup>13</sup> et les battues notées.

Les différents contextes d'application de l'*imperfection* nécessitent de mémoriser quatre autres règles importantes, sans lesquelles des erreurs seraient produites.

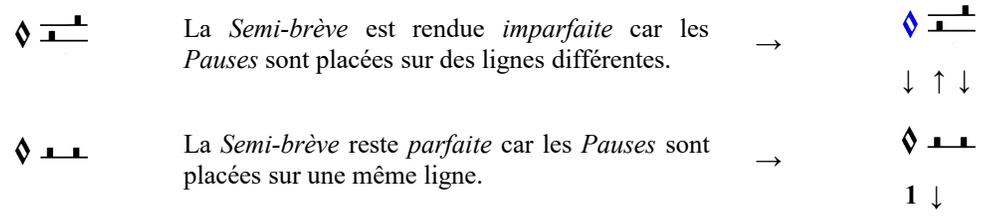
La première règle à retenir est celle qui définit une *Semi-brève* comme étant *parfaite* si elle immédiatement suivie d'une autre *Semi-brève* (ou d'une *Pause de Semi-brève*).



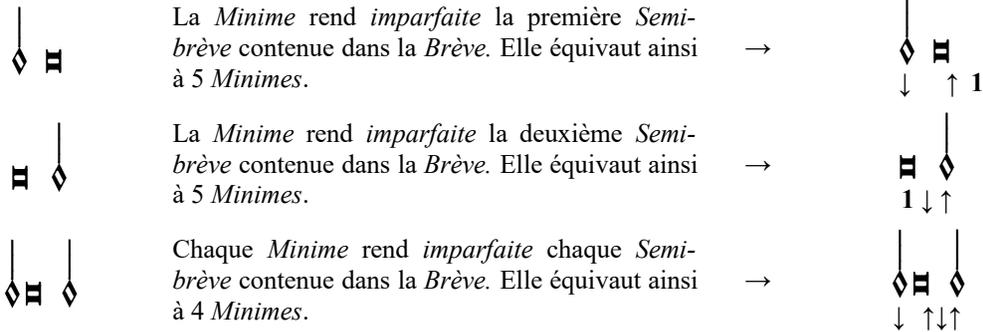
<sup>13</sup> La couleur bleue sera dorénavant utilisée pour signaler les figures rendues imparfaites.



La deuxième règle concerne l'*imperfection* d'une *Semi-brève* suivie de deux *Pauses de Minime* : l'emplacement des ces deux *Pauses* implique ou non une *imperfection*.



La troisième règle concerne la *Brève* : dans cette *mesuration*, une *Minime* (ou une *Pause de Minime*) précédant une *Brève* rend *imparfaite* la première *Semi-brève* contenue dans cette *Brève*. De même, une *Minime* suivant une *Brève* rend *imparfaite* la deuxième *Semi-brève* contenue dans la *Brève*. Ces deux imperfections peuvent être cumulées. Ainsi, la valeur de la *Brève* peut équivaloir à 6, 5 ou 4 *Minimes* en fonction de son contexte.

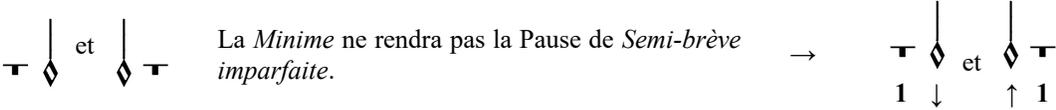


La *Minime* rend *imparfaite* la première *Semi-brève* contenue dans la *Brève*. Elle équivaut ainsi à 5 *Minimes*.

La *Minime* rend *imparfaite* la deuxième *Semi-brève* contenue dans la *Brève*. Elle équivaut ainsi à 5 *Minimes*.

Chaque *Minime* rend *imparfaite* chaque *Semi-brève* contenue dans la *Brève*. Elle équivaut ainsi à 4 *Minimes*.

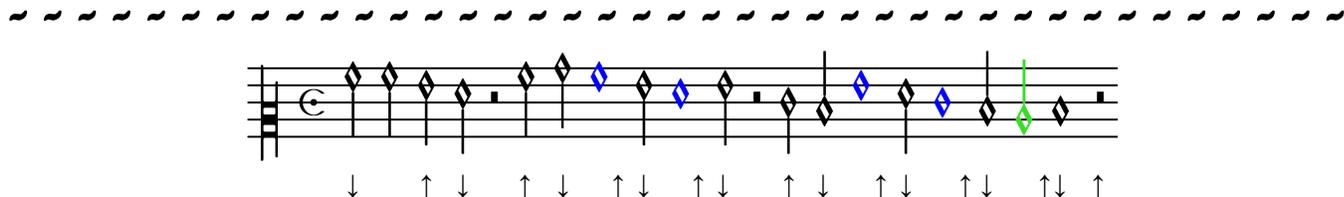
La quatrième règle détermine que l'*imperfection* ne s'applique jamais aux *Pauses*, mais seulement aux autres figures : une *Pause de Minime* peut rendre *imparfaite* une *Semi-brève* qui la précède ou la suit, mais en aucun cas une *Pause de Semi-brève* ne peut être rendue *imparfaite* par la présence d'une *Minime* (ou d'une *Pause de Minime*).



La *Minime* ne rendra pas la *Pause de Semi-brève* *imparfaite*.

Une fois le procédé d'*imperfection* bien compris, les règles précédentes mémorisées et l'extrait de ce chapitre chanté avec, puis sans les indications, travaillez les exercices de la page 66.





Vous vous demandez peut-être pourquoi utiliser ce procédé alors que le rythme formé par les deux dernières *Minimes* est identique aux groupes *Minime/Semi-brève* qui les précèdent (puisque les *Semi-brèves* sont *imparfaites*). Rappelez-vous d'une règle citée précédemment qui détermine qu'une *Semi-brève* suivie d'une autre *Semi-brève* sera toujours *parfaite*. Si nous remplacions la *Minime altérée* par une *Semi-brève*, cette dernière serait *parfaite*, ce qui décalerait la *Semi-brève* suivante<sup>18</sup>.

Notez pour conclure que, comme pour l'*imperfection*, l'*altération* ne s'applique jamais aux *Pauses* mais uniquement aux autres figures.

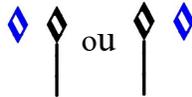
Chantez l'extrait ci-dessus avec, puis sans les indications, et travaillez ensuite les exercices de la page 68.

18 Notez que cela peut se trouver, notamment dans la musique rythmiquement plus complexe du XIV<sup>ème</sup> siècle.





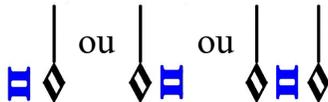
La première *Semi-brève* est *parfaite*



La *Semi-brève* est *imparfaite*



La *Semi-brève* précédant deux *Pauses de Minime* est rendue *imparfaite* uniquement si ces *Pauses* sont inscrites sur différentes lignes



La(les) *Semi-brève(s)* incluse(s) dans la *Brève* est(ont) rendue(s) *imparfaites*



La deuxième *Minime* est *altérée*



L'*imperfection* et l'*altération* ne s'appliquent jamais aux *Pauses*

## Les points ~ ~ ~ ~ ~

Nous avons pu rencontrer dans les exemples précédents certaines figures comportant un point. Il n'en a pas été fait mention puisque cela correspondait tout à fait à la signification moderne de la "note pointée". Mais en notation ancienne, il existe plusieurs types de point; celui précédemment rencontré se nomme *point d'augmentation*.

Un autre point nommé *point de division* est d'une grande importance : il permet de délimiter des groupes ternaires<sup>21</sup>. Voici un extrait de *Triste plaisir et douloureuse joie* de Gilles Binchois qui éclaircira le procédé<sup>22</sup> :

Nous pouvons trouver dans cet extrait quatre points, dont trois sont *de division* et un seul *d'augmentation*. Voici le même extrait avec les divers éléments indicateurs :

↓ ↑ ↓ ↑↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1

21 Cela ne peut se trouver qu'en *Prolation parfaite* ou *Temps parfait* (cf. p.38).

22 Le signe de mensuration n'apparaît pas dans le manuscrit (cf. p.54).



Nous pouvons ainsi remarquer que le premier point permet de signaler que les deux *Semi-Minimes* font partie du premier *tactus*, rendant par la même occasion la *Semi-brève imparfaite*. Sans ce point, les deux *Semi-Minimes* feraient partie du deuxième *tactus* avec les deux *Minimes* suivantes. Le point suivant a le même effet : la *Minime* rend *imparfaite* la *Semi-brève*. Nous pouvons ensuite observer que le troisième point est situé derrière une *Minime* et suivi par une *Semi-Minime*. Il est aisément compréhensible que la *Semi-Minime* est le complément de la *Minime* augmentée<sup>23</sup> : il s'agit donc ici d'un *point d'augmentation*. Le dernier point a le même effet que les deux premiers.

Ainsi, un *point d'augmentation* est reconnu grâce à un complément rythmique; un *point de division* permet de signaler indirectement des *imperfections* et des *altérations*, et parfois même d'éviter une *altération*. Ces deux points peuvent parfois être différenciés graphiquement : celui d'*augmentation* est à côté du corps de la figure alors que celui de *division* est situé plus haut. Mais ce principe graphique n'est pas toujours respecté.

Un troisième point qui est nommé *point de perfection* existe. Il permet de confirmer la *perfection* d'une figure.

Travaillez cet exemple avec, puis sans les indications, puis exercez-vous avec les extraits de la page 70.

---

23 Il arrive que le "complément du point" ne suive pas immédiatement la figure pointée, ce qui rend difficile l'interprétation de la nature du point.



hampe dirigée vers le bas à gauche de la première note, et à une *Longue* dans le cas contraire

- la première note d'une *ligature* ascendante équivaut à une *Brève* si elle ne comporte pas de hampe, et à une *Longue* dans le cas contraire
- la dernière note d'une ligature descendante équivaut à une *Longue* si elle est carrée, et à une *Brève* si elle est oblique
- la dernière note d'une ligature ascendante équivaut à une *Longue* si elle est placée au-dessus de la note précédente, et à une *Brève* dans le cas contraire.

Pour comprendre aisément ce qui précède, notez que lorsque la graphie respecte celle du *neume* originel, la *ligature* correspond aux *figures simples Brève Longue*. Dans le cas contraire, la première hauteur correspond à une *Longue* et/ou la deuxième à une *Brève*.

Une dernière *ligature* est à connaître, d'autant plus qu'elle est très souvent utilisée dans les manuscrits et éditions des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles : celle munie d'une hampe dirigée vers le

haut à gauche de la première hauteur : <sup>24</sup>. Ce type de *ligature* indique que les deux premières notes équivalent à des *Semi-brèves*.

Une *ligature* peut compter plus de deux notes. Dans un tel cas, celles centrales sont toutes des *Brèves*, en dehors de la *ligature cum opposita proprietate* précédemment citée et de quelques exceptions qu'il n'est pas utile de citer ici.

Notez pour terminer qu'une *Longue* peut également être notée dans une *ligature* par une hampe dirigée vers le bas à droite de la note concernée, réutilisant ainsi l'aspect de la *figure simple* correspondante.

---

24 Cette ligature est appelée *cum opposita proprietate*.



A fin de clarifier et de mieux mémoriser les différentes des *ligatures*, voici un tableau qui les répertorie avec leur équivalence en figures simples.

Ligatures descendantes	Ligatures ascendantes	Equivalence en figures simples



**E**tudions maintenant ces figures dans un extrait de la chanson *Nous vous verens malebouche* de Gilles Binchois :



**C**e petit extrait pourrait également s'écrire uniquement à l'aide de *figures simples*, ce qui donnerait ceci :



**I**l est alors légitime de se demander pourquoi utiliser les *ligatures* si les *figures simples* suffisent à noter le rythme souhaité. Elles sont utilisées principalement pour deux raisons : occuper moins de place sur le support (le parchemin et le papier étant très coûteux), mais aussi regrouper les sons en fonction des syllabes des paroles du chant.

**P**our vous familiariser avec les *ligatures* en reconnaissant leurs caractéristiques, travaillez les extraits de la page 72.





La *coloration* est très souvent utilisée afin de diviser une *figure imparfaite* en trois parties, comme dans l'exemple précédent où trois *Semi-brèves noircies* diviseront une *Brève imparfaite*.

Attention tout de même à ceci : en  $\text{C}$ , les *Minimes noircies* équivaudront à des *Minimes non noircies*. En effet, les *Minimes* sont toujours *imparfaites*, il ne s'agit donc pas d'ôter le tiers de

leur valeur. Elles seront cependant utiles afin de clarifier graphiquement un groupe noirci :

sera équivalent à , mais seul le second cas sera utilisé afin de mieux visualiser le groupe correspondant à la *Brève* et afin d'éviter d'autres soucis (comme une éventuelle *altération* de la deuxième *Minime*). Vous remarquerez également que les *Minimes noircies* sont graphiquement indifférenciables des *Semi-Minimes*. C'est sans doute pour cette raison que les *Minimes* peuvent être

notées ainsi , afin que la version *noircie* ne s'apparente pas aux *Semi-Minimes*, sachant que l'éventuelle ambiguïté avec les *Fuses* ne se pose pas dans la pratique.

Travaillez l'exemple de la page précédente avec, puis sans les indications. Exercez-vous ensuite avec les extraits de la page 74.





**V**ous pouvez trouver ci-dessous les indications aidant à l'exécution de ce premier extrait constitué de *Brèves parfaites* :

1 1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ 1 1 1 1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1 3

**T**ravaillez cet exemple avec, puis sans les indications. Exercez-vous ensuite avec les extraits de la page 76.





Il est parfois plus facile de reconnaître l'*imperfection* d'une *Semi-brève* que d'une *Brève*. En effet, la *Semi-brève* correspondant au *tactus*, sa mesure est facilement ressentie et l'espace qu'elle occupe sur le papier est aisément visible. En revanche, la *Brève* étant formée de trois *tactus*, ce sont ces groupes de trois *tactus* qu'il faut constamment avoir en tête pour déterminer une éventuelle *imperfection*. Notez d'ailleurs que la *Brève* à la fin de l'extrait précédent ne serait pas rendue *imparfaite* par la *Semi-brève* qui la précède même sans la présence de la *Pause de Brève*, puisque la dernière *Semi-brève* fait partie du groupe de trois *tactus* qui précède. Pour plus de clarté, voici à nouveau ce même extrait avec l'indication des groupes de 3 *tactus* correspondant aux *Brèves* :

2 1 1 1 ↓ ↑ 1 1 1 ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ 1 3 3

Comme dans le cas de l'*imperfection* dans la mensuration  $\textcircled{C}$ , aucune *Pause* ne pourra être affectée par ce procédé.

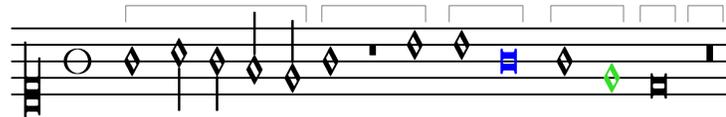
Travaillez cet exemple avec, puis sans les indications, et exercez-vous ensuite avec les extraits de la page 78.





**D**e la même manière que pour les *Semi-brève parfaite* en  $\text{C}$ , une *Brève* en  $\text{O}$  est toujours *parfaite* si elle est suivie d'une autre *Brève*. Cette règle explique le fait de ne pas pouvoir utiliser ci-dessus une *Brève imparfaite* à la place de la *Semi-brève altérée*.

**V**oici à nouveau cet extrait avec la mise en évidence des groupes de 3 *tactus* qui peut clarifier le procédé :



**T**ravaillez cet exemple avec puis sans les indications, et exercez-vous ensuite avec les extraits de la page 80.

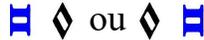




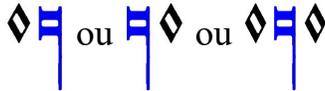
La première *Brève* est *parfaite*



La *Brève* précédant deux *Pauses de Semi-breve* est rendue *imparfaite* uniquement si ces *Pauses* sont inscrites sur différentes lignes



La *Brève* est *imparfaite*



La(les) *Brève(s)* inclue(s) dans la *Longue* est(sont) rendue(s) *imparfaites*



La deuxième *Semi-breve* est *altérée*



L'*imperfection* et l'*altération* ne s'appliquent jamais aux *Pauses de Brèves*

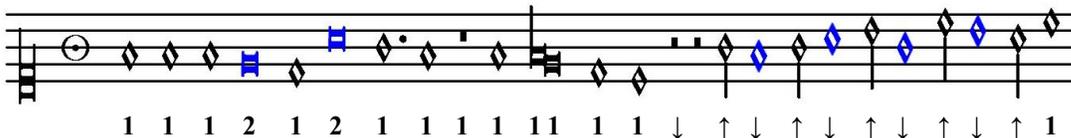
# Temps parfait et Prolation parfaite ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

Nous avons vu que la *mesuration* notée  $\odot$  implique des *Semi-brèves parfaites* et celle notée  $\circ$  des *Brèves parfaites*. Etudions maintenant le cas où les *Semi-brèves* et les *Brèves* sont *parfaites*, autrement dit le cas du *Temps parfait* et de la *Prolation parfaite*. Le *signe de mesuration* combine alors graphiquement un cercle fermé et un point placé en son centre :  $\ominus$ .

La difficulté principale de cette *mesuration* est que l'*imperfection* peut être appliquée à la *Brève* comme à la *Semi-brève* et que l'*altération* peut concerner la *Semi-brève* comme la *Minime*. Voici un exemple extrait de *Ma belle dame* de Guillaume Dufay :



Dans cet extrait, nous pouvons trouver des *Brèves* rendues *imparfaites* par des *Semi-brèves* et des *Semi-brèves* rendues *imparfaites* par des *Minimes*. Voici cet extrait avec les indications de battues :





Cette mensuration implique une plus grande difficulté de compréhension par rapport aux autres. En effet, toutes les règles concernant la *Prolation parfaite* et le *Temps parfait* doivent être scrupuleusement respectées, chacune d'elles pouvant se cumuler.

De la même manière, les *points de division* peuvent concerner aussi bien les *Semi-brèves* que les *Brèves*. Ainsi, lors de la présence d'un *point*, il faudra non seulement déterminer son type (*division, augmentation, perfection*), mais également dans le cas d'un *point de division*, s'il divise les *Semi-brèves* ou les *Brèves*. Dans l'extrait de Dufay, il est évident qu'il s'agit d'un point certifiant que la *Semi-brève* rend *imparfaite* la *Brève* qui précède.

Concernant la *coloration*, elle pourra être utilisée sur les *Brèves*, les *Semi-brèves* et leur "complément" les *Minimes*.

Chantez l'extrait précédent de Dufay avec, puis sans les indications et travaillez les exercices de la page 82.

## *Récapitulatif des signes de mensuration ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~*

Nous avons vu que la division de la *Semi-brève* et de la *Brève* pouvait être binaire ou ternaire, avec une signalétique correspondante. Il en va de même pour les deux figures supérieures à la *Brève*, à savoir la *Longue* et la *Maxime*. Ces deux autres degrés de division se nomment *Mode Majeur parfait* ou *imparfait* pour la *Maxime* et *Mode mineur parfait* ou *imparfait* pour la *Longue*. Cependant, puisque ces degrés de division sont rarement notés car principalement binaires, nous ne les étudierons pas ici, tout en sachant que les exemples et extraits sont par conséquent en *Modes Majeur* et *mineur imparfaits*.

Afin de récapituler les différents signes de mensuration et leur implication dans la division des différentes figures, le tableau ci-contre synthétise les différents *Temps* et *Prolations* avec leurs divisions respectives représentées graphiquement.



	Temps parfait		Temps imparfait	
	Signes	Divisions	Signes	Divisions
<b>Prolation parfaite</b>	⊙		⊙	
<b>Prolation imparfaite</b>	○		○	





Débutons avec la *proportion Double* et son contraire la *proportion Sous-double*. Le *Double* se note à l'aide du chiffre 2 ou du rapport 2/1 et le *Sous-double* à l'aide du rapport 1/2. A partir du signe 2/1, le *tactus* ne battra plus une *Semi-brève*, mais deux, comme l'indique le signe. Chaque battue correspondra donc à une *Semi-brève*. Après le signe 1/2, le *tactus* bat à nouveau la *Semi-brève*. Notez que le signe 4/2 est équivalent à 2/1 : la *proportion* est la même. Voici l'exemple avec l'indication des battues :

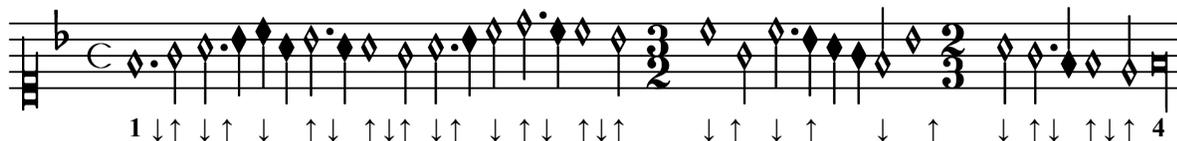
↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓    3    1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓    ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑    1    ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ 2

Poursuivons avec la *proportion triple* qui se note à l'aide du chiffre 3 ou du rapport 3/1. A partir de ce signe, le *tactus* ne battra plus une *Semi-brève*, mais trois, comme l'indique le signe. Chaque battue contiendra ici une *Semi-brève* et demie et par conséquent trois *Minimes*. Et à l'image de l'exemple précédent, 1/3 indiquera la *proportion Sous-triple*, qui affectera à nouveau une *Semi-brève* à chaque *tactus*. Notez que les battues du *tactus* sont immuables : les proportions ne l'affectent pas.

1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓    1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓    ↓ ↑ ↓ ↑    ↓ ↑    ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 3



Passons maintenant à la *proportion sesquialtère* qui se note à l'aide du rapport  $3/2$ . A partir de ce signe, il faudra placer trois *Semi-brèves* pendant deux *tactus*. Ainsi chaque *tactus* contiendra ici une *Semi-brève* et demi et par conséquent trois *Minimes*, soit trois *Semi-minimes* par battue. Comme pour les exemples précédents, la *proportion* inverse appelée *Sous-sesquialtère* et notée  $2/3$  permet de revenir à la mesure de départ.



Les proportions peuvent également impliquer des rapports plus complexes comme  $5/4$ ,  $9/8$ , etc. (cf. *Proportionale Musices* de Tinctoris), mais plus rarement. Et paradoxalement, les proportions de base présentées ci-dessus ainsi que l'utilisation simultanée de différentes mensurations peuvent révéler de nombreuses difficultés et ambiguïtés. Mais nous n'en dirons pas plus à ce sujet.



**T**erminons tout de même en évoquant les signes  $\text{C}$  et  $\text{O}$ . Cette barre traversant le cercle ouvert ou fermé signale que la mensuration est « diminuée ». Deux possibilités s'offrent alors :

- soit le *tactus* bat deux *Semi-brèves* et non plus une seule
- soit le *tactus* bat une *Semi-brève* mais de manière un peu plus rapide

Notez que le second cas se rencontre dans le courant du XVI<sup>ème</sup> siècle.

Comme cela a été signalé en début de chapitre, ce sujet ne sera pas plus développé ici, car il dépasse les objectifs de ce livret.

## *Absence du signe de mensuration ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~*

**I**l n'est pas rare que le signe de mensuration n'apparaisse pas sur les manuscrits. Dans ce cas, il faut le déduire du contexte.

**N**ous avons vu que les durées en mensuration *imparfaite* ne posent pas véritablement de difficulté à être établies, contrairement à celles en mensuration *parfaite* qui sont soumises aux principes d'*imperfection*, d'*altération* et de *coloration*. Ce sont ces trois principes qui vont nous indiquer comment comprendre les figures d'une œuvre sans signe apparent. Et prenons comme exemple *Tristre plaisir* de Gilles Binchois<sup>30</sup>.

**D**ès le début de la voix supérieure, il y a la présence d'un point après les deux premières *Minimes*. Ce point ne peut pas être d'augmentation puisqu'aucune *Semi-minime* ne se trouve ensuite (le complément de la *Minime augmentée*). De même, il ne peut s'agir d'un point de perfection puisque les *Minimes* ne sont jamais *parfaites*. Il s'agit donc d'un point de division, impliquant une division ternaire de la *Brève* ou de la *Semi-brève*. Nous pouvons donc déjà être certain de ne pas être en  $\text{C}$ . D'autres points de division se trouvent ensuite et notamment le second qui est caractéristique : il est placé entre deux *Minimes*, elles-même placées entre deux *Semi-brèves*. Ce point permet d'éviter l'*altération* de la deuxième *Minime* en rendant *imparfaits* par la même occasion les deux *Semi-brèves*. Nous serions donc en  $\text{C}$ . Mais pour plus certitude, vérifions avec d'autres éléments.

---

30 Cf. p.84.

~~~~~

**C**herchons maintenant les *figures colorées*. Nous en trouvons plusieurs au *Tenor* et au *Contretenor*. Elles concernent toutes des groupes de trois *Semi-brèves* ou l'équivalent (*Brève/Semi-brève* et *Brève/Minime/Minime*). Ainsi la *coloration* confirme d'une part qu'un degré est *parfait*, mais également que ce degré est bien la *Prolation*, puisque ce sont les *Semi-brèves* qui sont rendues binaires par la *coloration*.

**P**uisque aucun élément ne semble indiquer la présence d'un *Temps parfait*, nous sommes donc bien ici en *Temps imparfait* et *Prolation parfaite*, c'est à dire en  $\text{C}$ .

**L**a mensuration étant ainsi découverte, il est possible maintenant de chanter cette chanson en appliquant les différents principes concernant la *Prolation parfaite* étudiés dans les chapitres précédents.

**O**n peut comprendre que le premier élément facile à identifier est sans aucun doute la *coloration* qui est immédiatement repérable. Puis ensuite viennent les *points de division* et la position de certaines *Pauses*<sup>31</sup> qui permettront de compléter l'analyse de la *coloration*.

**V**ous pourrez vous exercer à cette petite enquête dans les deux autres chansons que vous trouverez à la fin du livret (pages 86 à 89).

---

31 Cf. p.29, 30 et 45.





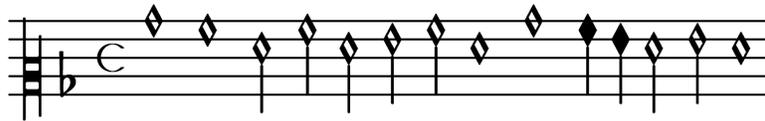
certaines notions comme celles du contrepoint<sup>32</sup> et la connaissance du style sont également indispensables à la réalisation correcte des œuvres. Mais cela dépasse le sujet dans ce livret. Le seul conseil que nous nous permettons de vous donner est : chantez, jouez en vous écoutant les uns et les autres afin de profiter au mieux de cette merveilleuse polyphonie.

**N**otez enfin que les extraits qui suivent sont principalement tirés d'œuvres de Gilles Binchois et Tomás Luis de Victoria.

---

32 Nous ne proposons volontairement pas nos idées quant aux accidents non inscrits dans ces chansons, afin de ne pas influencer le musicien. A lui de faire le travail d'écoute et de compréhension du contrepoint.

**Premières figures simples**





The image displays four staves of musical notation, each featuring diamond-shaped notes and rhythmic arrows below them. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, G major (one flat), C major time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Rhythmic arrows: down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down.
- Staff 2:** Bass clef, G major (one flat), C major time signature. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Rhythmic arrows: down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down.
- Staff 3:** Bass clef, D major (two sharps), C major time signature. Notes: D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Rhythmic arrows: down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up.
- Staff 4:** Bass clef, G major (one flat), C major time signature. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Rhythmic arrows: down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down.

Figures simples représentant les sons

The image displays four musical staves, each containing a sequence of notes. The notes are represented by diamond shapes, some of which are filled or have a dot, indicating different sound qualities or durations. The staves are arranged vertically, and each begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notes are positioned on the five-line staff, with stems pointing up or down. The first staff shows a sequence of notes starting from the second line, moving up and then down. The second staff shows a sequence starting from the second line, moving up and then down, with a different note shape. The third staff shows a sequence starting from the second line, moving up and then down, with a different note shape. The fourth staff shows a sequence starting from the second line, moving up and then down, with a different note shape.



1 1 1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ 4

1 1 2 2 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 2

1 1 ↓ ↑ 1 1 1 1 1 2 3 1 2

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 2 4

Toutes les figures simples

The image displays four musical staves, each containing a sequence of rhythmic figures. The notes are represented by diamond shapes. The first two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The last two staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The patterns consist of various note values and rests, including quarter notes, eighth notes, and dotted notes, often grouped together.



2 1 1 1 1 1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 4

1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ 1

4 2 1 1 1 ↓ ↑ 1 1 1 1 1 1 1 1

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1

Premiers exercices en  
Temps imparfait Prolation parfaite

The image displays four staves of musical notation, each representing a different exercise. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The exercises consist of various rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a C-clef and a common time signature, followed by a series of notes and rests. The second staff also starts with a C-clef and common time, featuring a different sequence of notes and rests. The third staff begins with a C-clef and common time, showing a more complex rhythmic pattern with dotted notes and eighth notes. The fourth staff starts with a C-clef and common time, featuring a sequence of notes and rests that includes dotted notes and eighth notes. The exercises are designed to practice rhythmic accuracy and melodic construction in imperfect time with perfect prolation.



2

4



**Imperfection en  
Temps imparfait Prolation parfaite**



The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. Each staff contains a sequence of notes with stems, some of which are highlighted in blue. Below each staff is a series of arrows (up and down) indicating fingerings or picking directions. The first staff has 10 notes with arrows below. The second staff has 14 notes with arrows below, starting and ending with a '1'. The third staff has 14 notes with arrows below, including a blue square symbol. The fourth staff has 14 notes with arrows below, ending with a '1'.

**Altération en  
Temps imparfait Prolation parfaite**

The image displays four staves of musical notation, each featuring a treble clef and a common time signature (C). The notes are diamond-shaped, characteristic of mensural notation. The first staff shows a sequence of notes: a half note on G4, a quarter rest, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4. The second staff shows a sequence: a half note on G4, a quarter rest, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, a quarter note on C4, a quarter note on B3, a quarter note on A3, a quarter note on G3, and a quarter note on F3. The third staff shows a sequence: a half note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, a quarter note on C4, a quarter note on B3, a quarter note on A3, a quarter note on G3, and a quarter note on F3. The fourth staff shows a sequence: a half note on G4, a quarter rest, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, a quarter note on C4, a quarter note on B3, a quarter note on A3, a quarter note on G3, and a quarter note on F3.



The image displays four staves of musical notation, each featuring diamond-shaped notes and rhythmic arrows. The notes are color-coded: black, blue, and green. The arrows indicate the direction of the notes (up or down). The staves are arranged vertically, and each staff has a corresponding set of arrows below it. The first staff has 8 notes and arrows, ending with a '1'. The second staff has 14 notes and arrows, ending with a '4'. The third staff has 8 notes and arrows, ending with a '1'. The fourth staff has 8 notes and arrows, ending with a '4'. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are diamond-shaped and have stems pointing up or down. The arrows are small black triangles pointing up or down, positioned below the notes. The notes are color-coded: black, blue, and green. The first staff has 8 notes and arrows, ending with a '1'. The second staff has 14 notes and arrows, ending with a '4'. The third staff has 8 notes and arrows, ending with a '1'. The fourth staff has 8 notes and arrows, ending with a '4'.



**Points de division**

The image displays four staves of musical notation, each in bass clef and common time. The notation is composed of diamond-shaped notes with stems, some of which have dots. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom. The notes and rests are distributed across the staves, illustrating various rhythmic patterns and divisions.



↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 4

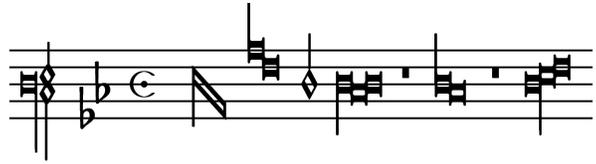
↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 2

2 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1



# Ligatures





1 ↓ ↑ ↓ ↑ 11 11 11

2 11 112 11 1122

22222 2 1 1 222 2

2 2 1 ↓ ↑ 222 1 11 1 422



Coloration



1 1 2 2 ↓ ↑ ↓ 2 1 ↓ ↑ 1 1 1 1 2 2 2 ↓ ↓ ↓ ↑ 4

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1

1 ↓ ↑ 1 1 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 4

2 ↓ ↓ ↓ ↑ 1 1 1 1 ↓ ↓ ↓ ↑ 1 1 ↓ ↓ ↓ ↑ 2

**Premiers exercices en  
Temps parfait Prolation imparfaite**

The image displays four staves of musical notation, each representing an exercise in imperfect prolation. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The first staff begins with a common time signature (C) and a C-clef. The notes are diamond-shaped with stems, and some have dots above them, indicating a specific rhythmic value. The second staff also starts with a common time signature and a C-clef, featuring a similar sequence of notes with stems and dots. The third staff begins with a common time signature and a C-clef, showing a more complex sequence of notes with stems and dots. The fourth staff starts with a common time signature and a C-clef, continuing the sequence of notes with stems and dots. The exercises are designed to practice the relationship between the note value and the time signature in imperfect prolation.



1 1 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↑ 1

1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1

1 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1 1 1 ↓ ↑ 1 1 1 ↓ ↑ 1 3

1 1 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1 1 ↓ ↑ 6

**Imperfection en  
Temps parfait Prolation imparfaite**

The image displays four staves of musical notation, each representing a different rhythmic pattern. The notation is written on five-line staves. The first staff begins with a circle on the first line, followed by a series of diamond-shaped notes with stems, some containing dots, and vertical bar lines. The second staff starts with a circle on the second line, followed by diamond-shaped notes and bar lines. The third staff begins with a circle on the second line, followed by diamond-shaped notes and bar lines. The fourth staff starts with a circle on the first line, followed by diamond-shaped notes and bar lines. The notation is consistent across all staves, using diamond-shaped notes and vertical bar lines to indicate rhythmic divisions.



2 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 1 1 1 ↓ ↑ 2 1 11 ↓ ↑ 11 ↓ ↑ 1

1 ↓ ↑ ↓ ↑ 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 2

3 1 1 1 1 2 1 ↓ ↑ 1 2 1 1 2

1 2 11 ↓ ↑ 1111 1 ↓ ↑ 11 1 1 1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 2

**Altération en  
Temps parfait Prolation imparfaite**

The image displays four staves of musical notation, each representing a different rhythmic alteration in perfect time with imperfect prolation. The notation uses a system of rhythmic flags and stems on a five-line staff, characteristic of early printed music. The first staff shows a sequence of notes with stems of varying lengths and flags, indicating different rhythmic values. The second staff continues this sequence with more complex rhythmic patterns. The third staff shows a similar sequence of notes with stems and flags. The fourth staff concludes the sequence with a final note and a double bar line. The notation is arranged in a vertical column, with the staves reading from right to left.



2 1 122 1 1 2 1 2 123

5 1 1 2 11 1 12 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 6

1 ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 11 ↓ ↑ ↓ ↑ 1 1 1 1 2 123

32 1 1235 1 123 2 1

**Exercices en  
Temps parfait et Prolation parfaite**

The image displays four staves of musical notation, likely for guitar, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The exercises are designed for practice in both perfect time and perfect prolation.



1 1 1 2 1 2 1 11 1 1 ↓ ↑ ↓ ↑ 9

↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 11 11 ↓ ↑ 11 1 2 1 2 1 3 3

2 11 ↓ ↑ ↓ ↑ 1 ↓ ↑ 13

2 1 ↑↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 9

G. Binchois : *Tristre plaisir*

The first two staves of the musical score. The top staff contains a melodic line with various note values including minims, crotchets, and quavers, with a fermata over the final note. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment consisting of a steady stream of quaver notes. A repeat sign is located at the beginning of the second staff.

*Tenor*

The musical notation for the Tenor part, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a mix of note values and rests, with a repeat sign at the end of the staff.

*Contratenor*

The musical notation for the Contratenor part, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has an alto clef. Both staves contain a melodic line with various note values and rests. A repeat sign is located at the beginning of the top staff.



Tristre plaisir et douleureuse yoie  
aspre douceur reconfort ennuyeulx  
Ris en plourant souvenir oblieux  
macompagnent combien que seule soye.

Embuchies sont affin que ne les voye  
Dedens mon cuer en ombre de mes yeulx  
Tristre plaisir ...

Cest mon tresor cest toute ma monnoye  
Pouvre dangier est sur moy envieulx  
Bien seroit il sil me veroit avoir mieux  
Quant il me het pour ce quamours menvoye

Tristre plaisir ...

G. Dufay : Pour l'amour de ma douce amye

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with diamond-shaped notes and stems, featuring a variety of rhythmic values including minims, crotchets, and quavers. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar diamond-shaped notes and stems, often in a lower register than the upper staff.

*Tenor*

The Tenor part is written on two staves. The upper staff shows the vocal line with diamond-shaped notes and stems, including some rests. The lower staff provides the harmonic accompaniment for the Tenor part, also using diamond-shaped notes and stems.

*Contratenor*

The Contratenor part is written on two staves. The upper staff shows the vocal line with diamond-shaped notes and stems, including some rests. The lower staff provides the harmonic accompaniment for the Contratenor part, also using diamond-shaped notes and stems.



Pour l'amour de ma douce amye  
Ce rondelet voudray chanter  
Et de bon cuer luy presenter  
Affin qu'elle en soit plus jolye

Car je l'ay sur toutes choysie  
A mon plaisir sans mal penser:  
Pour ...

Elle est belle plaisant et lye  
Saige en mainteng et en parler:  
Se la veul servir et amer  
A mon pover toute ma vie.

Pour l'amour ...

*Anonyme : Quant la douce jouvencelle*

Two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody, ending with a fermata symbol.

*Tenor*

A single staff of musical notation for the Tenor part, featuring a sequence of notes and rests.

*Contratenor*

A single staff of musical notation for the Contratenor part, featuring a sequence of notes and rests.



Quant la douce jouvencelle  
la tres gracieuse et belle  
celle dont suy amoureux  
veult qui me tiengne joyeux  
ne doye je obeir a elle

Certes ouy, car cest celle  
qui son doulx amy lapelle  
estre ne puy plus joyeux  
Quant la douce ...

Plaisir en moy renouvelle  
naultre amer je ne quier qu'elle  
servir la vueil en tous lieux  
amon pouoir de bien en mieulx  
ma volonte si est telle

Quant la douce ...

# Conclusion ~ ~ ~ ~ ~

**S**e plonger dans la lecture de la notation rythmique ancienne posent de nombreux problèmes, notamment à cause de notre pensée moderne et notre acquis musical.

**L**a notation rythmique actuelle n'affecte pas une durée fixe à une figure. Une *noire* ne vaut pas toujours 1 *temps* et la durée du *temps* est fixée par le *tempo*. Mais une fois la *mesure* et le *tempo* définis, toutes les *noires* impliqueront une durée stricte.

**C**'est sur ce point que la notation ancienne est fondamentalement différente. Les figures ne correspondent pas à une durée fixe, même lorsque les éléments de base sont définis. Elles sont constamment inscrites dans leur contexte. C'est ce contexte qui détermine la durée effective de chaque figure<sup>33</sup>.

**L**'effort à fournir pour lire cette notation n'est pas mince. Mais travailler à partir de la notation ancienne permet d'entrevoir d'autres possibilités musicales, de se s'extraire d'un système de réflexes actuels.

**N**otez que le « décryptage » seul de la notation n'est pas toujours suffisante pour transposer le signe en son. D'autres questions plus générales sur la notation doivent se poser. En voici quelques-unes :

---

33 Cette idée de contexte ne concerne pas uniquement le rythme, mais tous les « paramètres » musicaux et même au-delà. C'est une pensée générale, une façon d'appréhender le monde qui nous entoure et duquel nous faisons partie, et non pas une idée appliquée à la musique seule.



- dans quel but la musique était-elle notée ?
- utilisait-on une partition ou une tablature comme nous le faisons de nos jours ?
- la notation ancienne est-elle conçue pour être déchiffrée à vue ?
- quelle est la place de la mémoire dans le jeu du musicien ?
- la musique notée est-elle toujours une musique à jouer ?

Nous terminons ce livret sur ces questions auxquelles nous vous laissons le soin d'apporter vos propres réponses. Si certaines de ces questions peuvent paraître à première vue saugrenues, elles permettent en réalité de concevoir la société occidentale des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles comme un tout autre monde, et que le système de pensée des musiciens, leur construction intellectuelle, implique pour nous une approche toute autre de la musique.

# Quelques livres, traités et articles ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

## **Anonyme**

*The Berkeley Manuscript*

Traduction de Oliver B. Ellsworth  
University of Nebraska Press, 1984

## **Willi Appel**

*La notation de la musique polyphonique, 900-1600*

Traduction de Jean-Philippe Navarre  
Mardaga, 1998

## **Boèce**

*Traité de la Musique*

Introduction, traduction et notes par C. Meyer  
Brepols, 2004

## **Anna Maria Busse Berger**

*Mensuration and Proportion Signs : Origins and Evolution*

Oxford University Press, 1993

## **Francon de Cologne**

*Ars cantus Mensurabilis*

Introduction, traduction et notes par C. Meyer  
Editions du Cerf, 1997

## **Franchinus Gafurius**

*Practica musicae*

Traduction de Irwin Young  
University of Wisconsin Press, 1969

## **Jean de Murs**

*Ecrits sur la musique*

Traduction et commentaires de Christian Meyer  
CNRS Editions, 2000

## **Thomas de Sancta Maria**

*Libro Llamado El Arte de Tãner Fantasia*

Traduction de A.C. Howell et W.E. Hultberg  
Latin American Literary Review Press, 1991



**Johannes Tinctoris**

*Proportionale Musices*

Traduction de Albert Seay

Colorado College Music Press, 1979

**Philippe de Vitry**

*Ars Nova*

G. Reaney, A. Gilles et J. Maillard

American Institute of Musicology, 1964

**Collectif**

*Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*

Minerve, 2003

Vous trouverez également sur notre site internet, à l'adresse suivante, un supplément regroupant des facsimilés numérisées, des traités en ligne et quelques articles :

<http://musiquerennaissance.free.fr/contenu.php?m=LPMR002&aff=supp>

# **Nos autres publications**

## **LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE**

*La Solmisation au XVI<sup>ème</sup> siècle*

## **MUSIQUE POUR CLAVIER AVANT 1600**

*Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann (à paraître)*

## **JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE**

*Le Contrepoint à 2 voix (à paraître)*

Ce livre a été achevé en janvier 2009  
Editeur : Association "Musique à la Renaissance" / 15, rue de l'église, 88270 Derbamont  
Dépôt légal : Novembre 2009

