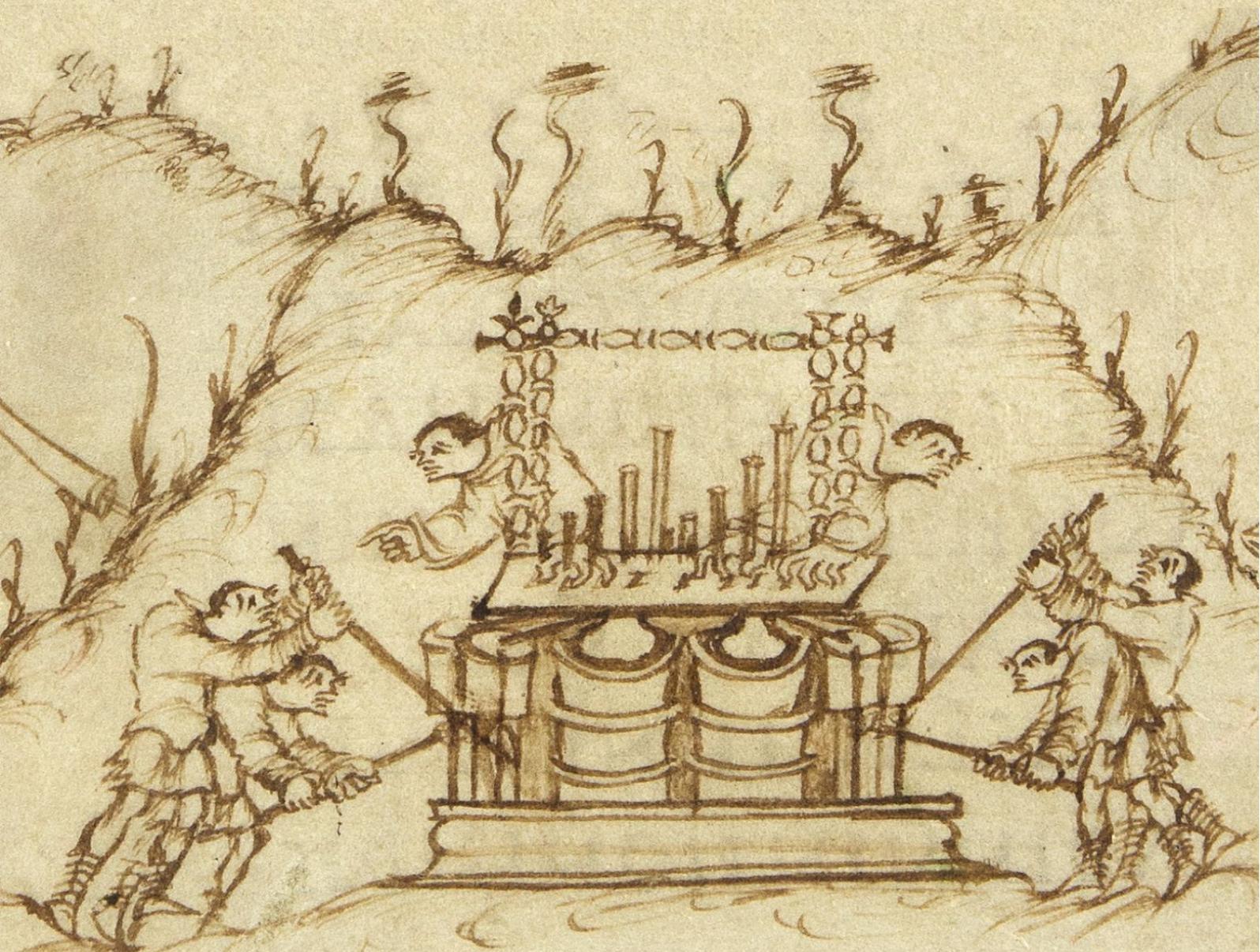


LES PREMIERS ORGANA

DU IX^{ème} AU XI^{ème} SIÈCLE



POLYPHONIES MÉDIÉVALES ET RENAISSANTES
AU CLAVIER

VOLUME I

COLLECTION

**POLYPHONIES MÉDIÉVALES
ET RENAISSANTES
AU CLAVIER**

**POLYPHONIES MÉDIÉVALES
ET RENAISSANTES
AU CLAVIER**

VOLUME I

Les premiers Organa du IX^{ème} au XI^{ème} siècle

par Alban THOMAS

La collection ***Polyphonies Médiévales et Renaissantes au Clavier*** propose,
à partir de l'étude des traités et des œuvres musicales qui nous sont parvenus,
de pratiquer différentes polyphonies vocales du Moyen-âge à la Renaissance
à un instrument à clavier(s).



© Association *Musique à la Renaissance*

Mai 2024

LES PREMIERS ORGANA

DU IX^{ème} AU XI^{ème} SIÈCLE

TABLE DES MATIÈRES

Exorde.....	11
Le style « Enchiriadis » :	
Musica & Scolica Enchiriadis et les dialogues de Bamberg.....	15
Présentation des traités	16
Contenu des traités Enchiriadis	18
L'échelle tétracordale et la notation dasiane.....	18
La structure d'un chant.....	20
Les modes.....	21
Les symphoniae.....	22
L'organum.....	23
Le rythme.....	24
L'arithmétique.....	25
Étude de la notation dasiane	26
Le tétracorde.....	26
La différenciation des 4 signes.....	26
La différenciation des tétracordes au sein de l'échelle.....	27
Lire pour chanter et jouer	29
La notation dasiane sur cordes.....	29
La main.....	31
La mutatio	35
Exemples extraits du Scolica Enchiriadis.....	35
Notation d'une mutatio.....	39
La mutatio dans les organa.....	40
Mutationes implicites.....	44
Étude des exemples musicaux	47
Rex caeli dómine.....	48
Tu patris sempitérnus es filius.....	54
Nos qui vivimus.....	61
Contenu des Dialogues de Bamberg	65
Dialogue I.....	65
Dialogue II.....	65
Étude des exemples musicaux	66
Scande celi templa.....	67
Gratuletur omnis caro.....	72
Tu patris sempiternus.....	73
Résumé du style « Enchiriadis »	74
Travail des Organa en 8ves et en 5tes	77
La rhétorique	81

Inventio.....	81
Dispositio.....	82
Elocutio.....	82
Actio.....	83
Memoria.....	83
Premier travail des Organa en 4tes	84
Laudáte dóminum.....	85
Caeli caelórum.....	87
Confitébor dómíno.....	90
Laudábo Deum.....	94
Intéllege clamórem.....	96
Miserére mei Deus.....	98
Sit nomen dómíni.....	100
In aetérnum.....	103
Chants du Commemoratio brevis	105
Protus authenté, 2ème phrase.....	106
Plagal du Protus, 4ème phrase.....	107
Conclusion au style « Enchiriadis »	109

Le style « parisien » : les traités de Paris et de Cologne.....111

Présentation des traités	112
Contenu du traité de Cologne	113
Contenu du traité de Paris	115
Préliminaires à l'étude de l'exemple	118
Étude de l'exemple musical	121
Section 1.....	122
Section 2.....	124
Section 3.....	125
Section 4.....	126
Section 5.....	127
Section 6.....	129
Section 7.....	131
Section 8.....	132
Section 9.....	133
Section 10.....	134
Compréhension du signe fo	135
Exemples manquants	137
L'exemple en protus.....	137
L'exemple en deuterus.....	138
Les exemples en tritus et tetrardus.....	139
Résumé du style « parisien »	141
Premier travail	143
Laudáte dóminum.....	144
Caeli caelórum.....	146
Confitébor dómíno.....	148
Laudábo Deum.....	153
Intéllege clamórem.....	155
Miserére mei Deus.....	159
Sit nomen dómíni.....	161
In aetérnum.....	167
Chants du Commemoratio brevis	169
Plagal du Protus.....	170

Les 4tes impossibles	173
Conclusion au style « parisien »	176

Le style « guidonien » :

Micrologus de Guido d'Arezzo.....177

Présentation du traité	178
------------------------------	-----

Contenu du traité	179
-------------------------	-----

Echelle.....	179
Consonances et symphoniae.....	179
Modes.....	180
Diaphonie ou organum.....	181

Étude des exemples musicaux	184
-----------------------------------	-----

Ipsi soli servo fidem.....	185
Homo erat in Hierusalem.....	187
Veni ad docendum nos.....	190
Sexta hora sedit.....	192
Victor ascendit.....	194
Venite adoremus.....	196
Hodie scietis.....	198
Venite exultemus domino.....	199

Résumé du style « guidonien »	200
-------------------------------------	-----

Premier travail	202
-----------------------	-----

Laudáte dómínum.....	203
Caeli caelórum.....	204
Confitébor dómíno.....	205
Laudábo Deum.....	207
Intéllege clamórem.....	209
Miserére mei Deus.....	211
Sit nomen dómíni.....	213
In aetérnum.....	214

La solmisation	216
----------------------	-----

Conclusion au style « guidonien »	217
---	-----

Manuscrit Harley 3019.....219

Recherche des incises	221
-----------------------------	-----

Analyse des incises	223
---------------------------	-----

conclusion	227
------------------	-----

Jeu au clavier.....229

Introduction	230
--------------------	-----

Le clavier et l'échelle musicale	231
--	-----

Échelle des traités Enchiriadis.....	231
Échelle du Micrologus.....	232

Les organa composés	235
---------------------------	-----

Jeu sur un clavier.....	235
Jeu sur deux claviers.....	236

Improvisation	240
---------------------	-----

Péroraison.....	241
------------------------	------------

Catalogue d'organa à la 4te (notations anciennes).....	243
---	------------

Extraits de Musica Enchiriadis	244
Rex caeli dómine.....	244
Tu patris sempitérnus.....	246
Nos qui vivimus.....	247
Extraits des Dialogues de Bamberg	248
Scande celi templa.....	248
Tu patris sempitérnus.....	249
Gratulétur omnis caro.....	249
Extrait du traité de Paris	250
Extrait du traité Micrologus	254
Ipsi soli servo fidem.....	254
Homo erat in Hierusalem.....	255
Veni ad docendum nos.....	255
Sexta hora sedit.....	255
Victor ascendit.....	256
Venite adoremus.....	256
Hodie scietis.....	256
Venite exultemus domino.....	257

Catalogue d'organa à la 4te (notation moderne).....	259
--	------------

Extraits de Musica Enchiriadis	260
Rex caeli dómine.....	260
Tu patris sempitérnus.....	261
Nos qui vivimus.....	261
Extraits des Dialogues de Bamberg	262
Scande celi templa.....	262
Tu patris sempitérnus.....	262
Gratulétur omnis caro.....	262
Extrait du traité de Paris	263
Extrait du traité Micrologus	264
Ipsi soli servo fidem.....	264
Homo erat in Hierusalem.....	264
Veni ad docendum nos.....	265
Sexta hora sedit.....	265
Victor ascendit.....	265
Venite adoremus.....	266
Hodie scietis.....	266
Venite exultemus domino.....	266
Extrait manuscrit Harley 3019	267
Sancte Bonifati martyr.....	267

Chants de travail (notation dasiane).....	269
--	------------

Extraits de Musica Enchiriadis	270
Intonation en protus.....	270
Protus authenté.....	270

Plagal du protus.....	270
Intonation en deuterus.....	271
Deuterus authenté.....	271
Plagal du deuterus.....	271
Intonation en tritus.....	272
Tritus authenté.....	272
Plagal du tritus.....	272
Intonation en tetrardus.....	273
Tetrardus authenté.....	273
Plagal du tetrardus.....	273
Extraits du Commemoratio brevis	274
Protus authenté.....	274
Plagal du protus.....	275
Deuterus authenté.....	276
Plagal du deuterus.....	277
Tritus authenté.....	278
Plagal du tritus.....	279
Tetrardus authenté.....	280
Plagal du tetrardus.....	281

**Chants de travail
(notation moderne).....283**

Extraits de Musica Enchiriadis	284
Laudáte dómínium.....	284
Caeli caelórum.....	284
Confitébor dómíno.....	284
Laudábo Deum.....	284
Intéllege clamórem.....	285
Miserére mei Deus.....	285
Sit nomen dómíni.....	285
In aetérnum.....	285
Extraits du Commemoratio brevis	286
Protus authenté.....	286
Plagal du protus.....	287
Deuterus authenté.....	288
Plagal du deuterus.....	289
Tritus authenté.....	290
Plagal du tritus.....	291
Tetrardus authenté.....	292
Plagal du tetrardus.....	293

EXORDE

Les premières tablatures pour clavier se manifestent dans le *Robertsbridge Codex* et datent du XIV^{ème} siècle¹. Les instruments à clavier et à cordes apparaissent également à cette époque. En revanche, l'orgue est présent dans la culture occidentale dès la période carolingienne. Qu'était-il joué sur cet instrument avant le XIV^{ème} siècle ? La réponse ne peut être que très approximative d'après les informations qui nous sont parvenues. Cependant, la formation des musiciens étant avant tout vocale, il est fort probable que le jeu instrumental dérivait au moins en partie de cette pratique. Il semble alors intéressant d'étudier les différents documents comme les traités musicaux et les œuvres vocales qui nous sont parvenus. A partir de là, nous pouvons émettre des hypothèses quant à la pratique historique de ces musiques sur des claviers anciens, mais aussi appliquer sur nos claviers modernes les différentes possibilités découlant de ce travail. C'est le but de cette collection avec ce premier volume dédié aux *organa* des IX^{ème}, X^{ème} et XI^{ème} siècles.

Les traités attestant explicitement d'une pratique musicale polyphonique remontent au IX^{ème} siècle : ce sont les *Musica Enchiriadis & Scolica Enchiriadis*. Ils sont très connus car ils contiennent la première description théorique de la formation d'une deuxième voix contre un chant préconçu. Jusqu'au XI^{ème} siècle, plusieurs autres manuscrits décrivent avec plus ou moins de détails ce type de chant à plusieurs voix. De manière générale, ils énoncent la manière de pratiquer l'*organum parallèle en 8^{ves}, en 5^{tes} ou en 4^{tes}*, mais aussi une autre forme d'*organum à la 4^{te}* nommé aujourd'hui *organum parallèle modifié, organum oblique* ou encore *organum mixte*. Si l'*organum parallèle* ne permet pas de variantes, l'*organum à la 4^{te}* évolue du IX^{ème} au XI^{ème} siècle, comme le montrent ces traités qui permettent d'observer trois façons de penser cette polyphonie, impliquant trois styles différents. Le premier style se trouve dans *Musica Enchiriadis & Scolica Enchiriadis* (IX^{ème} siècle) ainsi que dans les *Dialogues de Bamberg* (légèrement postérieurs). Le second style est décrit dans les *traités de Cologne* et *de Paris* (début du X^{ème} siècle). Le troisième et dernier style apparaît dans le très célèbre *Micrologus* de Guido d'Arezzo (début du XI^{ème} siècle). Il ne faudrait pour autant pas réduire la pratique polyphonique de cette période à ces trois styles. Le chant polyphonique s'est manifesté sans aucun doute de manières plus diverses, comme le prouve l'*organum* du manuscrit MS Harley 3019², sans parler des *organa* de

1 Cf. [page de notre site internet](#).

2 Cette polyphonie du début du X^{ème} siècle est la plus ancienne retrouvée ne faisant pas partie d'un traité. Cf. [p. 219](#).

Winchester³ (1^{ère} moitié du XI^{ème} siècle) que nous n'étudierons pas ici.

Cet ouvrage présentera pour chacun des trois styles une synthèse des traités correspondants ainsi qu'une analyse de leurs exemples musicaux lorsqu'ils en contiennent. Un travail sera ensuite entrepris à partir de divers chants afin de mettre nos pas, autant que faire se peut, dans ceux des polyphonistes des époques qui nous intéressent⁴.

Afin de se mouvoir dans une certaine pensée musicale, nous utiliserons la notation musicale contemporaine aux traités. Cependant, pour une facilité d'accès et de compréhension, des transcriptions en notation moderne seront jointes. Et pour que chacun puisse travailler comme il le souhaite, les chants sur lesquels nous élaborerons des *organa* sont proposés en fin d'ouvrage dans leur notation d'origine et en notation moderne.

Cette collection d'ouvrages est destinée aux claviéristes, bien qu'ils puissent concerner tout instrumentiste et chanteur. Le jeu au clavier ne peut cependant être envisagé qu'après avoir intégré les diverses techniques polyphoniques vocales. Ainsi, la section consacrée au clavier se trouve en fin d'ouvrage.

3 Cambridge, Corpus Christi College, MS 473 (*Winchester Troper*). Cf. [page de notre site internet](#).

4 Pour ceux qui souhaiteront approfondir le sujet, divers documents sont disponibles sur [les pages de notre site internet](#).

LE STYLE « ENCHIRIADIS » :
MUSICA & SCOLICA ENCHIRIADIS
ET LES DIALOGUES DE BAMBERG

PRÉSENTATION DES TRAITÉS

Dans cette première partie, nous allons travailler à partir des traités *Musica Enchiriadis*, *Scolica Enchiriadis* et des *Dialogues de Bamberg*. Voici tout d'abord un très bref aperçu de ces différents textes.

Musica & Scolica Enchiriadis

Les traités anonymes *Musica Enchiriadis* et *Scolica Enchiriadis*, datent du milieu ou de la deuxième moitié du IX^{ème} siècle. Ils sont les premiers à transmettre des chants dont la notation permet de déterminer les intervalles sans ambiguïté, à décrire le chant polyphonique et à théoriser les modes d'après leur finale et leur ambitus. Ce sont des traités théoriques mais également pratiques avec des exercices pour l'étude du placement du semi-ton, des antiennes dans différents modes, des précisions sur le rythme et le « tempo », et des consignes pour la formation d'une deuxième voix sous un chant.

Dès les premières phrases de *Musica Enchiriadis*, l'importance des *arts libéraux*⁵ se manifeste. Le *Trivium* et le *Quadrivium* sont en effet présents tout au long des deux traités avec notamment les disciplines suivantes :

- x la grammaire (analogie avec le langage, terminologie propre à la structure du chant, notation musicale *dasiane*),
- x la rhétorique (structure, expression musicale en lien avec le texte),
- x et l'arithmétique (rapports numériques pythagoriciens).

L'auteur utilise même un extrait de *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella⁶, comme texte d'un *organum*.

A l'origine, ces deux traités semblent avoir principalement rayonnés au niveau de la Lotharingie. Cependant, l'intérêt qu'ils ont suscité n'a pas cessé pendant tout le Moyen Âge, étant parmi ceux les plus copiés, et cela jusqu'au XV^{ème} siècle⁷.

5 Disciplines utiles à rendre l'homme libre, composés du *Trivium* (grammaire, rhétorique et dialectique) et du *Quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie et musique).

6 Un ouvrage renommé traitant des arts libéraux.

7 Cf. [page dédiée de notre site internet](#).

Dialogues de Bamberg

Les *Dialogues de Bamberg*, également anonymes, datent quant à eux du X^{ème} siècle. Ils ont été découverts dans un manuscrit⁸ aux côtés de copies des traités *Enchiriadis* et du *Commemoratio brevis*⁹. De petites tailles, ils fournissent des informations concernant l'*organum* similaires à celles contenues dans les traités *Enchiriadis*.

8 Cf. [page dédiée de notre site internet](#).

9 Ouvrage traitant du chant des psaumes et des antiennes. Ce manuscrit est d'une grande importance puisqu'il est le premier à utiliser la *notation dasiane* pour transmettre ces chants. Nous en utiliserons certains pour le travail de l'*organum*.

CONTENU DES TRAITÉS ENCHIRIADIS

Les traités *Musica Enchiriadis* et *Scolica Enchiriadis* abordent plusieurs notions dont voici une synthèse¹⁰.

L'échelle tétracordale et la notation dasiane

La musique est constituée de sons ordonnés et associés dans une relation intervallique. Ils sont organisés à partir du *tétracorde* ton - semi-ton¹¹ - ton dont les degrés sont nommés du grave à l'aigu par la latinisation des quatre premiers nombres ordinaux grecs : *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*¹².

La *notation dasiane*¹³, liée à la *structure tétracordale*, est basée sur le signe diacritique¹⁴ *t* nommé *daseia*. A partir de cette graphie est formé un signe spécifique pour chaque degré du *tétracorde*¹⁵ :

<i>t</i>	<i>t</i>	<i>t</i>	<i>t</i>
<i>protus</i>	<i>deuterus</i>	<i>tritus</i>	<i>tetrardus</i>

L'*échelle musicale* est constituée de *tétracordes* disjoints distants d'un ton. Il est écrit que, dans l'absolu, elle peut comporter une infinité de *tétracordes*, mais que dans le cadre de la voix humaine et des 8 modes¹⁶, elle est limitée à 18 sons. Nous avons donc une échelle de 4 *tétracordes* avec 2 degrés supplémentaires à l'aigu (qui correspondent au début d'un 5^{ème} *tétracorde*). Afin de les distinguer, ces *tétracordes*

10 Bien qu'il s'agisse de deux traités distincts comportant chacun leurs spécificités, ils sont suffisamment proches, notamment dans l'élaboration de l'*organum*, pour être regroupés dans ce chapitre.

11 Le semi-ton (appelé aujourd'hui demi-ton) est un ton incomplet, et non la moitié d'un ton. Dans les traités, nous trouvons également le terme *limma*.

12 Puisque c'est la relation intervallique des sons qui est au centre de la musique, ces degrés sont à comprendre comme la délimitation d'intervalles : *protus* → *deuterus* = 1 ton, *deuterus* → *tritus* = 1 semi-ton; *tritus* → *tetrardus* = 1 ton.

13 Cette notation et son utilisation pratique seront développées dans les chapitres [p. 26](#) et [p. 29](#).

14 Signe accompagnant une lettre pour en modifier le sens ou la prononciation.

15 Le signe du *tritus* est probablement différencié afin d'attirer l'attention sur le semi-ton inférieur. Cela n'est pas sans rappeler l'utilisation ultérieure des clefs *C* et *F* en début de portée.

16 Cf. [p. 21](#).

sont nommés du grave à l'aigu : *tétracorde des Graves*, *tétracorde des Finales*, *tétracorde des Supérieures* et *tétracorde des Excellentes*, et sont différenciés dans leur notation par l'orientation des *signes dasians*¹⁷.



Seul le *tritus* se note différemment en fonction du *tétracorde* : *N I L I* .

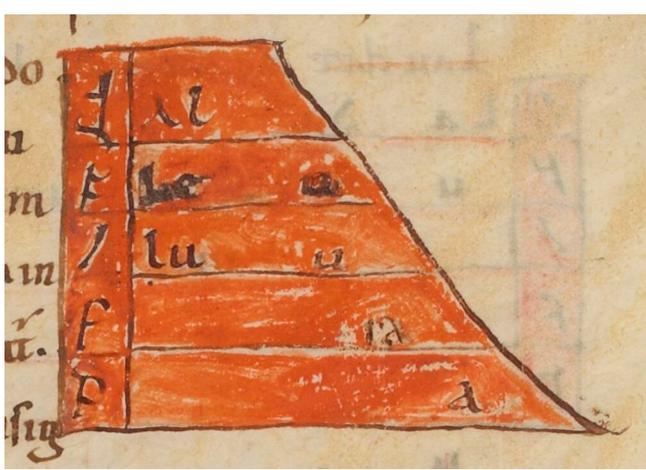
Cette notation est généralement utilisée de 3 manières. La première consiste à placer les signes au-dessus du texte :

I F L F F I F I F F F
Laudáte dóminum de caelis

La deuxième les inscrit après les syllabes du texte, ce qui permet de clarifier la répartition des degrés lorsque plusieurs sont associés à une même syllabe :

Lau I dá F L te F dó F mi I num F de I F cae F lis F

La troisième se réalise en notant les *signes dasians* verticalement de bas en haut à gauche de cordes horizontales¹⁸, chacune représentant un degré de l'échelle. Cette *notation dasiane sur cordes* matérialise le texte chanté, comme s'il était joué sur un instrument. Cela est visible dans ce manuscrit¹⁹ :



17 La notation moderne en clef de Sol octaviée a pour seul objectif de clarifier la représentation de l'*échelle musicale* et de la relation de ses degrés, mais certainement pas de fixer la hauteur des sons de manière absolue.

18 Sur les manuscrits, ces cordes sont parfois tracées à la pointe sèche.

19 Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Lat. 7211, [f. 3r.](#)

Parfois, les syllabes sont reliées par des traits, ce qui facilite la lecture et montre le dessin de la ligne mélodique. Cet agencement est très fonctionnel pour la visualisation des intervalles et particulièrement ingénieuse pour la notation de l'*organum*, puisque cela permet la représentation de plusieurs voix chantées simultanément :

La structure d'un chant

De même que les lettres constituent les syllabes qui forment à leur tour les mots d'un discours, les sons constituent les intervalles qui sont regroupés en *commata*²⁰ (une ou plusieurs montées/descentes), en *cola*²¹ (2 *commata* ou plus), en *particulae* (phrases complètes) et enfin en *periodus* (période entière). Il nous est précisé que *comma* et *colon* sont parfois équivalents.

Pour être plus explicite, un exemple de *formule échématique*²² correspondant à un *colon* contenant 2 *commata* (chacun descendant d'une 4^{te}) nous est fourni dans *Scolica Enchiridis*²³ :

20 Pluriel du mot *Comma*.

21 Pluriel du mot *Colon*.

22 Une formule échématique est une formule d'intonation permettant de mémoriser les caractéristiques modales. Ces formules étaient habituellement chantées sur des mots sans signification (*noeane, noeagis, etc...*).

23 L'auteur de *Musica Enchiridis* leur préfère des formules chantées à l'aide d'un texte comportant du sens, les rendant ainsi plus aptes à être mémorisées.

Il est précisé que ce *colon* débute et se termine par le même degré (c'est-à-dire le *protus* ♯ et le *protus* ♮).

A ces sections de phrases est associé un terme définissant leur ambitus : la *diastema* pour les *cola* et les *commata*, et le *systema* pour les *particulae* ou la *periodus*.

Les modes

Le *tétracorde des Finales* est la zone de l'échelle où se termine tout chant. Ces 4 *finales* déterminent 4 *modes* qui portent le même nom que les degrés correspondants : *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*²⁴.

Chaque *mode* est double : l'un est appelé *authenté* (le maître, celui qui fait autorité), l'autre étant son *plagal* (le disciple, le secondaire). Leur ambitus est limité par les mêmes degrés que la *finale*. Par exemple, pour le *mode du protus* : on ne descend pas sous le *protus des Graves* ♯ et on ne monte pas au-delà du *protus des Excellentes* ♮ ; il est précisé qu'en *plagal du protus*, on ne monte pas au-delà du *protus des Supérieures* ♯²⁵. Le principe est le même pour chaque *mode* .

Chaque degré du *tétracorde* possède une qualité qui lui est propre, caractérisée par sa situation intervallique au sein de son *tétracorde* et des autres qui lui sont voisins. Ainsi, le *protus des Finales* ♮ a la même qualité que celui des *Supérieures* ♯ ou d'un tout autre *tétracorde* (♯ ♮). Cela implique qu'il est possible de décaler tout chant à la 5^{te} inférieure ou supérieure sans modification du *mode* . C'est également ce qui donne la qualité propre au *mode* .

Afin de bien saisir la notion modale, *Musica Enchiriadis* fournit un exemple pour chaque *mode* : tout d'abord une petite intonation du type *formule échématisque* sur le mot *Alleluia*, puis une phrase sur chaque mode *authenté* puis sur son *plagal*²⁶.

Il est précisé que la *finale* et ses 5^{tes} et 4^{tes} sont souvent trouvées à la fin des

24 Ainsi, un chant qui se termine sur le *protus* est un chant en *mode du protus* ; de même pour les *deuterus*, *tritus* et *tetrardus*.

25 Aucune mention n'apparaît au sujet d'une limitation de l'ambitus dans le grave pour le *protus authenté*.

26 Nous prendrons ces phrases comme premier travail de l'*organum*. Cf. [p. 84](#).

commata et *cola*. De plus, les espèces de *tétracordes*, *pentacordes* et *octocordes*²⁷ sont des *systemata* structurant les *modes*.

Notez que les deux traités parlent de l'attention particulière à porter à l'emplacement du *semi-ton*. S'il est placé à un mauvais endroit, un décalage de *tétracorde* nommé *mutatio* se produit et le *mode* est transformé²⁸.

Les symphoniae

Les *symphoniae* sont ce que nous nommons aujourd'hui consonances. Il en existe trois simples et trois composées.

Les trois *symphoniae simples* sont le *diatessaron*²⁹, le *diapente*³⁰ et le *diapason*³¹. Le *diapason* est signalé comme étant plus une équisonance qu'une *symphonia*. Il contient les deux autres *symphoniae*³² et est considérée comme étant la première et la plus grande des *symphoniae*, car plus simple et plus claire. Le *diapente* est en seconde position et le *diatessaron* en troisième³³.

Les trois *symphoniae composées*³⁴ sont : le *diapason plus diatessaron*³⁵, le *diapason plus diapente*³⁶ et le *disdiapason*³⁷.

Le *diapason* pose quelques difficultés par rapport à l'échelle car nous pouvons observer que trois d'entre eux, situés sous le *deuterus des Supérieures* ✓ , des *Excellentes* ✎ et sous le dernier son supplémentaire ↯ ne sont pas justes.

27 Les espèces sont définies par l'emplacement du *semi-ton* au sein des degrés. Par exemple, T S T, S T T et T T S sont les trois espèces de *tétracorde*.

28 La notion de *mutatio* est développée dans le chapitre [p. 35](#).

29 La 4^{te}.

30 La 5^{te}.

31 L'8^{ve}.

32 8^{ve} = 5^{te} + 4^{te} ou 4^{te} + 5^{te}.

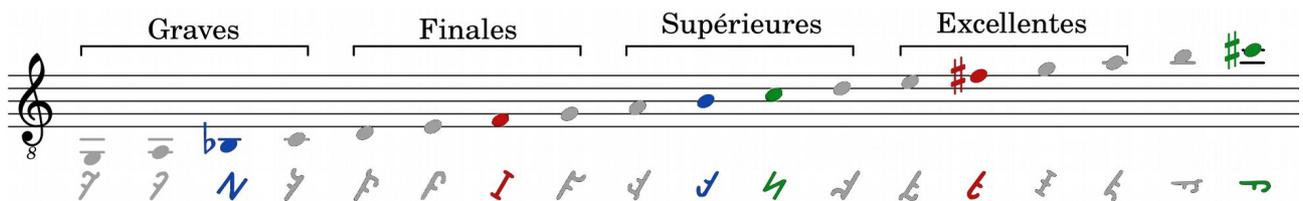
33 Cela correspond d'une part au classement des rapports numériques pythagoriciens (2/1, 3/2, 4/3) mais aussi à la complexité de leur utilisation dans le cadre de l'*organum*.

34 Aujourd'hui, nous qualifions ces consonances de redoublées.

35 La 11^{ème} (ou 4^{te} redoublée).

36 La 12^{ème} (ou 5^{te} redoublée).

37 La 15^{ème} (ou 8^{ve} redoublée).



Mais puisque le *diapason* est une équisonance, cela ne posera pas de problème dans la pratique : lorsque un enfant chante avec un homme, les voix fusionnent « comme par miracle »³⁸. Cela est nommé la *mutatio mirabilis*.

Un *diapente* est associé à chaque degré. Il correspond par ailleurs à l'intervalle entre les mêmes degrés de deux *tétracordes* successifs : entre le *protus des Graves* γ et celui des *Finales* β , entre le *deuterus des Graves* γ et celui des *Finales* β , etc...

La situation du *diatessaron* est différente puisque celui inférieur à chaque *deuterus* est faux³⁹.

Ces *symphoniae* sont superposables pour chanter à plus de deux voix : *diapason* + *diapason*, *diatessaron* + *diapason*, *diapente* + *diapason*, *diatessaron* + *diapente*, *diapente* + *diatessaron*, etc... Ce principe est utilisé dans les *organa composés*⁴⁰.

L'organum

Un *organum*, ou une *diaphonie*, se produit lorsque plusieurs voix chantent ensemble⁴¹. Il est très probable qu'il ne s'agisse pas d'une innovation mais d'une pratique déjà bien ancrée dans la culture de l'époque.

La voix sur laquelle la polyphonie se construit est nommée *vox principalis* (VP) et celle ajoutée *vox organalis* (VO). Au départ, le procédé est d'associer sous chaque degré de la VP un autre à la VO distant d'une *symphonia* déterminée⁴².

L'*organum* s'applique plus au *diapente* et au *diatessaron*, bien que possible au

38 L'8^{ve} juste est chantée de fait.

39 Il s'agit d'une 4^{te} augmentée. C'est ce qui sera à la base de la théorisation de l'*organum* à la 4^{te}.

40 Un *organum composé* comporte une ou plusieurs doublure(s) de l'une ou des deux voix.

41 La mention des tuyaux (et des cordes) pour la démonstration des rapports numériques pythagoriciens dans les chapitres du *Scolica Enchiridis* traitant de l'arithmétique peut nous laisser penser à la possible utilisation de l'orgue. Cet instrument est connu du monde Carolingien depuis le cadeau offert à Pépin le Bref en 757 par l'empereur de l'Empire romain d'Orient Constantin V.

42 *Organum parallèle* est la terminologie actuelle appliquée à ce type d'*organum*.

diapason. Si les voix chantent en même temps à intervalle du *diapason* ou du *diapente*, cela ne pose aucune difficulté. En revanche, puisqu'il n'existe pas de *diatessaron* sous chaque degré de l'échelle *tetracordale*, l'*organum* à la 4^{te} sera régi par ses propres lois⁴³. Il est chanté d'une manière retenue et d'une agréable lenteur qui lui donne une certaine douceur et suavité. Seul le *diatessaron* sous le *deuterus* est impossible. Pour l'éviter, il est demandé d'être attentif au début et à la fin de l'incise : si la *VP* comporte un *deuterus*, la *VO* ne devra pas descendre en-dessous du *tetrardus* inférieur. Ce procédé implique parfois de débiter et/ou de terminer à l'unisson⁴⁴. Cela détermine alors une *limite* à la *VO*, qui par la même occasion, restreint généralement l'*ambitus* de cette voix à 3 ou 4 sons au-dessus du *tetrardus*.

Dans le but de fournir des exemples clairs, le chant *Tu patris sempiternus es filius* est décalé sur chaque degré du *tétracorde*, afin de montrer la mise en *organum* à la 4^{te} dans chaque *mode*. Dans la version en *tritus*, l'*organum* est déclaré impossible car le son mis en valeur par sa répétition⁴⁵ est un *deuterus*.

Il est mentionné la possibilité de construire un *organum composé* en doublant la *VP* ou la *VO* à l'8^{ve}. Il est même possible de doubler, voire de tripler chacune des voix par ce même procédé.

Le rythme

Quelques indications supplémentaires d'ordre rythmique sont données dans *Scolica Enchiriadis*. Tout va dans le sens d'un débit lent et régulier permettant l'intériorisation et la solennité de la verbalisation du texte sacré⁴⁶. Ainsi, le tempo est non seulement lent, mais également en lien avec le chant et son contexte (temps liturgique, mode, acoustique, etc...). De plus, il est précisé que chaque son a la même

43 Les 4^{tes} ne pouvant être formées continuellement, les musicologues nomment cette polyphonie *organum parallèle modifié*, *organum oblique* ou encore *organum mixte*. Ces termes mettent l'accent sur différents points : *organum parallèle modifié* indique un *organum* dont le parallélisme est ponctuellement rompu ; *organum oblique* met l'accent sur le mouvement oblique des voix ; *organum mixte* souligne le mélange du parallélisme et du maintien ponctuel de bourdons.

44 La réunion des voix à l'unisson en fin d'incise et l'*ambitus* de la *VO* ne sont pas théorisés. Ils sont seulement une conséquence de l'évitement du *diatessaron* impossible.

45 Une *corde de récitation*.

46 Cf. Marie-Elisabeth Duchez, *La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale*, *Acta Musicologica*, Vol. 51, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1979), p.61.

durée, sauf le dernier de chaque incise qui est doublé⁴⁷.

L'arithmétique

Scolica Enchiriadis se termine par une étude des proportions musicales et de divers points arithmétiques spécifiant que la musique est régie par les nombres. Il n'est pas nécessaire de développer ces notions ici.

47 Allonger la durée du dernier son de chaque incise a certainement pour fonction de ponctuer.

ÉTUDE DE LA NOTATION DASIANE

Afin d'être au plus près d'une pensée *tétracordale*, nous allons étudier l'*organum* à partir de la *notation dasiane*, que ce soit avec les exemples issus des traités ou lors des réalisations que nous ferons par la suite⁴⁸. Pour cela, voici quelques éléments mnémotechniques qui devraient permettre de reconnaître plus facilement les *signes dasians*.

Le tétracorde

Comme cela a déjà été mentionné, le *tétracorde des Finales* comporte 4 sons ascendants, nommés *protus*, *deuteurus*, *tritus* et *tetrardus*, qui sont représentés par ces 4 signes : $\text{♯} \text{♯} \text{∩} \text{♯}$. Le signe qui ressort visuellement est le *tritus* ∩ qui signale la présence du *semi-ton* inférieur.

La différenciation des 4 signes

Focalisons-nous un instant sur la « tête » des 3 signes autres que le *tritus*. Elles sont décrites comme étant une sorte de « S » incliné pour le *protus* ♯ et une sorte de « C » retourné pour le *deuterus* ♯ ⁴⁹ et une sorte de demi « C » pour le *tetrardus* ♯ ⁵⁰. Bien que les traités n'en fassent aucune mention, l'observation du mouvement du tracé de ces éléments graphiques nous éclaire sur leur situation au sein du *tétracorde* et nous donne par la même occasion un excellent outil mnémotechnique :

- x le tracé du « S » du *protus* ♯ nous entraîne à deux reprises vers le bas : c'est le degré le plus bas,

48 Les transcriptions en notation moderne seront cependant toujours fournies afin d'assurer la compréhension des *organa*.

49 Le « C » retourné peut être figuré ainsi ♯ mais en pratique le *deuterus* ressemble plus souvent à ♯ .

50 Le demi « C » doit être compris comme étant la partie basse du « C ».

- x celui du « C » retourné du *deuterus* \mathcal{F} se clôt par un mouvement descendant : c'est un degré plutôt grave, sous le *tritus* \mathcal{I} ,
- x enfin, celui du demi « C » du *tetrardus* \mathcal{F} finit par un ductus ascendant : c'est le degré le plus aigu du *tétracorde*.

La différenciation des tétracordes au sein de l'échelle

Afin de retenir l'orientation des signes utile à la différenciation des *tétracordes*, nous allons associer deux idées :

1. L'échelle musicale va du grave à l'aigu.
2. Nous écrivons de gauche à droite et de haut en bas.

Nous débutons par le *tétracorde* le plus grave avec les signes « tête en haut » « regardant vers la gauche » $\mathcal{N} \mathcal{I} \mathcal{H} \mathcal{F}$ pour poursuivre avec les *Finales* qui « regardent vers la droite » $\mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{H} \mathcal{N}$. Vient ensuite le *tétracorde des Supérieures* dont les signes sont « tête en bas » « regardant vers la gauche » $\mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{H} \mathcal{N}$ puis celui des *Excellentes* dont chaque élément « regarde vers la droite » $\mathcal{N} \mathcal{I} \mathcal{H} \mathcal{F}$. Pour terminer, les 2 signes supplémentaires sont couchés $\mathcal{N} \mathcal{I}$.

Un petit effort de mémorisation supplémentaire est cependant nécessaire afin de reconnaître les différentes graphies du *tritus* en fonction du *tétracorde* :

$\mathcal{N} \mathcal{I} \mathcal{H} \mathcal{F}$.

Voici un tableau récapitulatif :

		<i>Protus</i>	<i>Deuterus</i>	<i>Tritus</i>	<i>Tetrardus</i>	
Couchés						
Têtes en bas	A droite					<i>Excellentes</i>
	A gauche					<i>Supérieures</i>
Têtes en haut	A droite					<i>Finales</i>
	A gauche					<i>Graves</i>

LIRE POUR CHANTER ET JOUER

L'échelle tétracordale et les signes de la *notation dasiane* sont du domaine de la théorie musicale. Comment les utiliser pour chanter et jouer ?

Il faut tout d'abord comprendre que nous avons besoin d'une représentation visuelle comme support. De plus, les éléments théoriques sont nécessaires mais insuffisants : ils doivent être liés à la pratique. Ainsi, nous allons chanter à partir des deux supports existants à l'époque, à savoir la *notation dasiane sur cordes* et la main⁵¹.

Avant toute chose, voici quelques phrases extraites du *De magistro* de Saint-Augustin qui peuvent inciter à une certaine réflexion⁵² :

Il est donc établi que nul enseignement n'est possible sans signe et que la connaissance en elle-même doit être préférée aux signes qui la procurent [...].

Car lorsqu'un signe m'est donné, si j'ignore ce dont il est signe, il ne peut rien m'enseigner, et s'il m'en trouve instruit, que m'enseigne-t-il ?

Bref, c'est le signe qui s'apprend par l'objet connu, plutôt que l'objet par son signe.

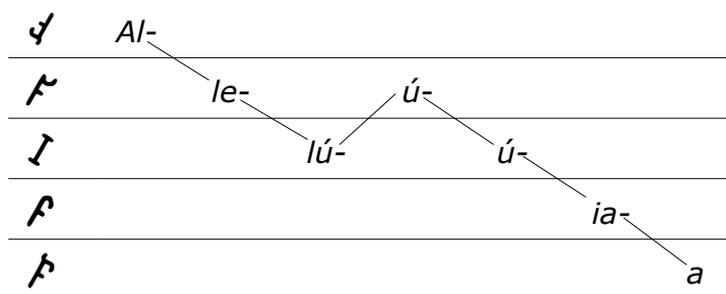
La notation dasiane sur cordes

Un seul exemple suffira à expliciter comment expérimenter le chant à partir de la *notation dasiane sur cordes* : l'*intonation en protus* et son antienne associée.

51 La main a été utilisée comme support mnémotechnique dans de multiples domaines. Cf. Kensy Cooperrider, *Handy Mnemonics, The Five-Fingered Memory Machine* (<https://publicdomainreview.org/essay/handy-mnemonics>).

52 D'après la traduction de Bernard Jolivet : Saint-Augustin, *Le Maître*, éd. Klincksieck.

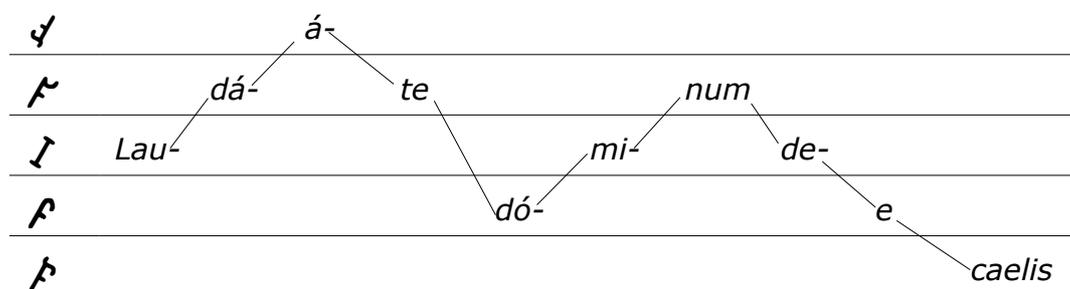
L'intonation peut se noter ainsi :



Nous allons donc chanter le mot *Allelúia*⁵³. Remarquez avant tout chose la courbe mélodique composée exclusivement de degrés conjoints avec une sorte de *broderie* sur la syllabe accentuée « -lú- ».

Prenons un son quelconque, cependant pas trop grave, afin de nous permettre de descendre d'une 5^{te}. Partons alors du ♯ sur « Al- » puis descendons d'un ton au ♯ en chantant la deuxième syllabe « -le- » pour à nouveau descendre d'un ton sur « -lú- » au √ qui nous signale la présence d'un semi-ton inférieur. A ce moment, nous chantons la « *broderie* » qui nous fait monter puis descendre, toujours d'un ton. Enfin, en descendant d'un semi-ton sur le ♯, nous chantons la dernière syllabe « -ia », pour enfin terminer un ton plus bas sur le ♯. Cette intonation parcourt ainsi un *pentacorde* descendant dans lequel le semi-ton est placé entre les 2^{ème} et 3^{ème} degrés⁵⁴.

Maintenant que nous nous sommes mis dans la couleur du *mode* du *protus*, nous pouvons aisément chanter l'*antienne* suivante :



Pour cela, il suffit de remarquer qu'elle débute sur le √, c'est-à-dire le 3^{ème}

53 La description très détaillée qui suit est proposée afin d'éviter tout raccourci vers une pensée plus moderne.

54 *Pentacorde* ascendant : T S T T.

degré au-dessus du A , et de franchir les intervalles graphiquement signifiés : $2^{\text{de}}\text{M}\uparrow$
 $2^{\text{de}}\text{M}\uparrow$ $2^{\text{de}}\text{M}\downarrow$ $3^{\text{ce}}\text{m}\downarrow$ $2^{\text{de}}\text{m}\uparrow$ $2^{\text{de}}\text{M}\uparrow$ $2^{\text{de}}\text{M}\downarrow$ $2^{\text{de}}\text{m}\downarrow$ $2^{\text{de}}\text{M}\downarrow$.

En prenant le temps de chanter l'intonation avec les intervalles spécifiés par la *notation dasiane*, nous pouvons sans trop de difficulté nous mettre dans la sonorité du *mode* et ainsi chanter sans passer par une transcription moderne.

La main

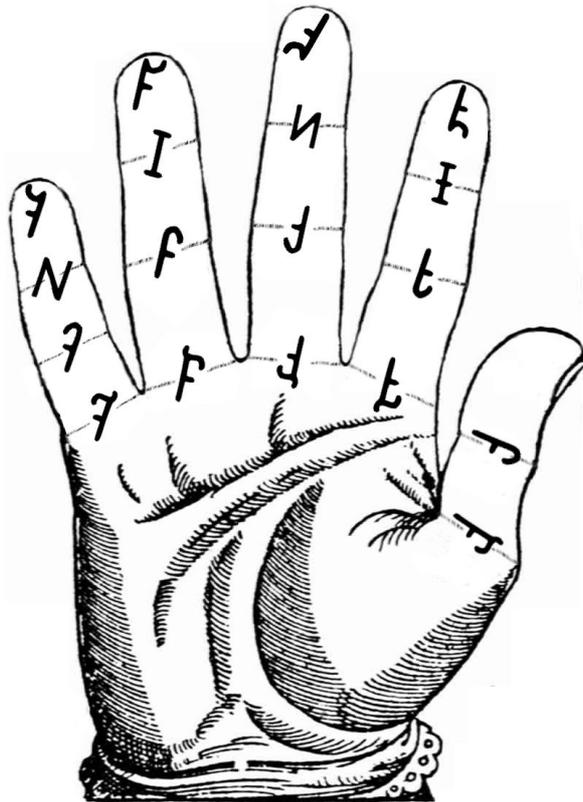
Les premières traces de l'utilisation de la main comme outil pratique de l'échelle musicale émergent dès la fin du IX^{ème} siècle⁵⁵. Divers parcours des doigts ont vu le jour avant de devenir ce qui sera nommé postérieurement la *main* « *guidonienne* ».

A la suite d'un grand nombre de sources des *traités Enchiriadis*⁵⁶, nous trouvons un bref écrit intitulé *De divisione monocordi* traitant, comme son nom l'indique, de la division du monocorde⁵⁷. La dernière phrase de ce texte est la suivante : « *Tandem quattuor tetrachorda semis totidem dextrae manus adscribuntur digitis, quorum primus sit auricularis gravi tetrachordo notabilis* ». En traduisant cette phrase ainsi : « *Enfin, quatre tétracordes et demi sont attribués au même nombre de doigts de la main droite, dont le premier, le grave, est destiné à l'auriculaire* », nous pouvons aisément mettre en relation les 18 degrés de l'échelle *tétracordale* avec la main. Nous associons alors aux articulations de l'auriculaire de la main droite les 4 degrés du *tétracorde des Graves*, de bas en haut. Les autres degrés sont répartis ensuite de doigt en doigt de la même manière :

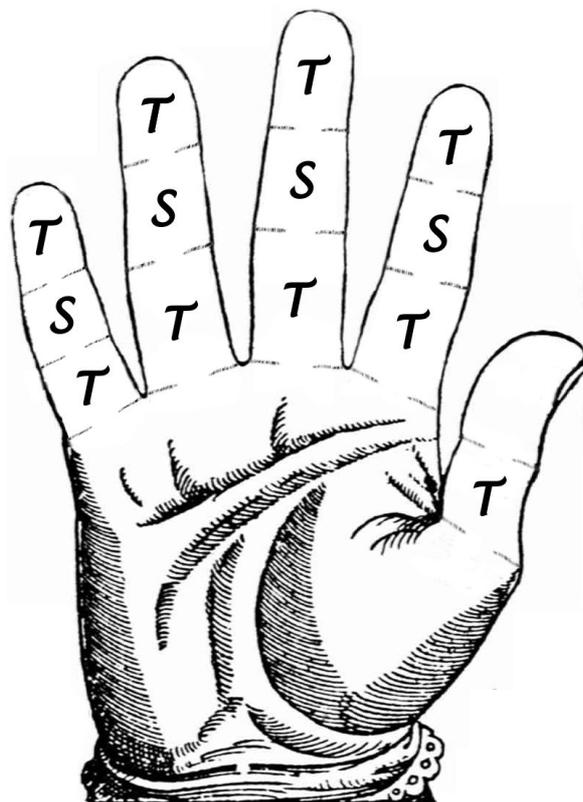
55 Cf. Tilden A. Russell, *A Poetic Key to a Pre-Guidonian Palm and the "Echemata"*, Journal of the American Musicological Society, Vol. 34 No. 1, 1981, p.109-118.

56 Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó (E-Bac) : [Ms. Ripoll 42](#) f. 58r ; Chartres, Bibliothèque municipale (F-CHRM) : [Ms. 130](#) f. 28r ; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (I-FI) : Ashburnham 1051 ; Heidelberg, Staats-und Universitätsbibliothek (D-HEu) : [Salem IX, 20](#) f. 134r ; Kraków, Biblioteka Jagiełłonska (PL-Kj) : [Rkps BJ 1965](#) f. 30v ; Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn) : [Ms. 9088](#) f. 124r ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [Ms. D 5. inf.](#) f. 49r ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : Clm 14272 [f. 174v](#), Clm 14649 [f. 33v](#) ; Oxford, Bodleian Library (GB-Ob) : Ms. Canonici Misc. 212 ; Paris, Bibliothèque nationale (F-Pn) : Ms. Lat. 7200 [f. 220r](#), Ms. Lat. 7211 [f. 51r](#), Ms. Lat. 7210 [f. 65](#), Ms. Lat. 7212 [f. 38r](#) ; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek : Ms. 72 Gud. Lat. 2° ;

57 Ce texte daterait du XI^{ème} siècle, c'est-à-dire bien après la rédaction des *traités Enchiriadis*. Nous l'utiliserons cependant, car d'une part, il est associé à ces traités, et d'autre part il permet de parcourir l'échelle *tétracordale* avec une grande cohérence.

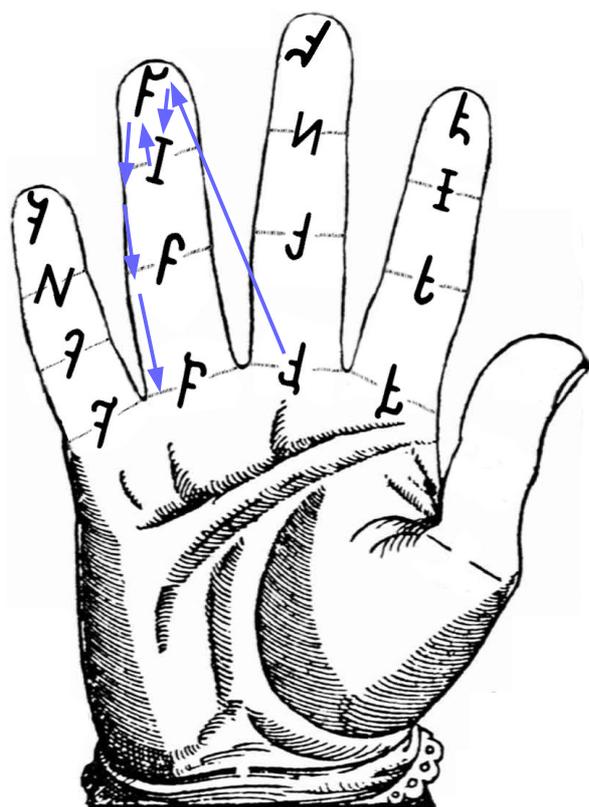


Cela revient à placer les intervalles de la manière suivante, le semi-ton étant toujours sur la deuxième phalange :



En chantant sur la main, c'est-à-dire en montrant le degré chanté⁵⁸, nous allons physiquement franchir les intervalles représentés tout en nous situant précisément dans l'échelle tétracordale. Reprenons l'intonation précédente et son antienne⁵⁹ :

\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow
 Al- le- lú- ia



1. Chantons « Al- » en partant du \downarrow situé en bas du majeur.

2. Puis dirigeons-nous vers le \uparrow en haut de l'annulaire⁶⁰ en descendant d'un ton pour chanter « -le- ».

3. Nous pouvons alors aller vers \downarrow sur l'articulation inférieure du même doigt avant de remonter au \uparrow et redescendre sur le même \downarrow , en chantant des tons sur la syllabe « -lú- ».

4. Enfin, nous terminons par les deux degrés inférieurs \uparrow et \downarrow sur la syllabe « -ia » formant un semi-ton puis un ton.

L'antienne peut alors être chantée en débutant sur la 3^{ème} articulation de l'annulaire et en suivant les différents *signes dasians* :

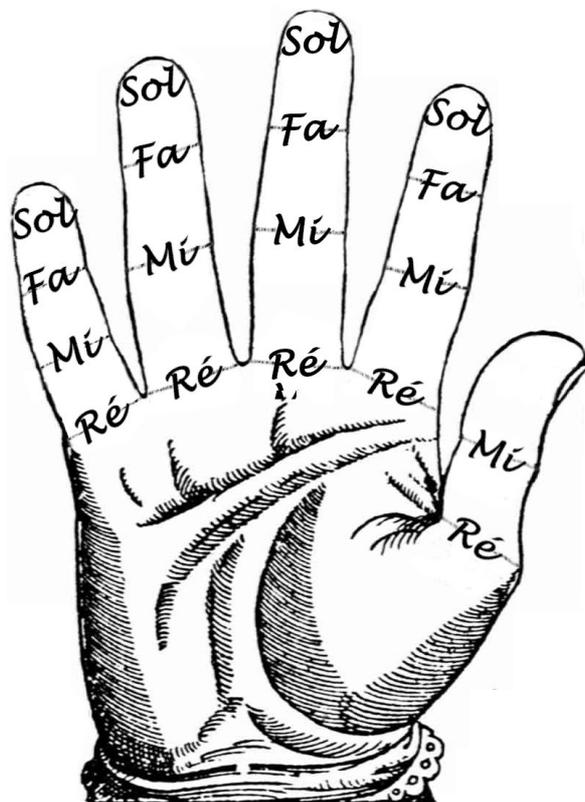
\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow
 Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis

58 Nous pouvons les montrer soit à l'aide de l'index de la main gauche, soit à l'aide du pouce de la main droite (ou de l'index de cette même main pour montrer les deux degrés situés sur le pouce).

59 Bien que cela ne soit pas le cas de la notation originelle dans les traités, les syllabes du texte seront espacées, afin de clarifier la répartition des degrés.

60 Ce déplacement n'est pas physiquement en rapport avec le fait de descendre d'un ton. Cependant, la main garde sa cohérence pour le parcours des degrés dans un même *tétracorde* et pour distinguer les différents *tétracordes*.

Nous pouvons également utiliser une *proto-solmisation* avec les 4 syllabes Ré Mi Fa Sol associées à chaque *tétracorde*⁶¹. Nous chanterons alors Sol Ré pour monter d'un *tétrardus* au *protus* du *tétracorde* supérieur et Ré Sol pour descendre d'un *protus* au *tétrardus* du *tétracorde* inférieur⁶². La main peut alors également supporter ces syllabes :



A titre d'exemple, le chant précédent se solmiserait ainsi :

I	F	↓	F	F	I	F	I	F	F	F
Lau-	dá-		te	dó-	mi-	num	de-	e	cae-	lis
Fa	Sol	Ré	Sol	Mi	Fa	Sol	Fa	Mi	Ré	Ré

Avant de poursuivre, il est conseillé de s'exercer de ces diverses manières avec les chants proposés en fin d'ouvrage⁶³ afin de pouvoir pratiquer la *notation dasiane* avec une certaine aisance.

61 Bien que cette pratique ne soit pas historiquement correcte, elle a l'avantage de ne pas trahir le *système tétracordal*, tout en simplifiant le déchiffrage pour ceux qui pratique la *solmisation*.

62 Si la *solmisation* est caractérisée par le principe des *muances*, cette *proto-solmisation* ne l'est pas, sauf dans le cas d'une *mutatio* (Cf. [chapitre suivant](#)).

63 Cf. [p. 269](#).

LA MUTATIO

La *mutatio* est le fait de décaler un *tétracorde* d'un, de deux ou de trois degrés⁶⁴ ce qui modifie l'emplacement du semi-ton au cours du chant⁶⁵. Regardons tout d'abord en détail les informations fournies dans le traité *Scolica Enchiriadis*.

Exemples extraits du *Scolica Enchiriadis*

Il est expliqué que des erreurs dans le chant peuvent venir d'un mauvais placement du semi-ton dans l'échelle. Lorsqu'un semi-ton est chanté à la place d'un ton, ou inversement, le *mode* est transformé. Cela est illustré par des exemples de pentacordes ascendants puis descendants, dans lesquels un \mathcal{P} ou un \mathcal{I} n'est pas à sa place habituelle : le \mathcal{P} indique un semi-ton supérieur et le \mathcal{I} indique un semi-ton inférieur.

Le premier exemple montre une *mutatio* ascendante en plaçant un semi-ton à la place d'un ton au-dessus du \mathcal{P} , ce dernier étant alors considéré comme un \mathcal{P} ⁶⁶. Le chant qui devait être dans le mode du *tetrardus* se révèle être en *protus*.

64 Il n'est pas utile d'envisager un décalage de plus de trois degrés car à partir du quatrième, nous revenons au même degré.

65 Cela fait penser aux *muances* postérieures de la *solmisation hexacordale*.

66 Sur la main, nous pouvons substituer l'emplacement initial \mathcal{P} (1^{ère} articulation de l'annulaire) par celui souhaité \mathcal{P} (2^{ème} articulation de l'annulaire). Ainsi, nous gardons l'échelle *tétracordale* intacte sur la main. De plus, dans le cas de l'utilisation d'une *proto-solmisation*, nous pouvons faire une *muance* : le Ré initial est chanté *Mi*.

Le deuxième exemple montre à nouveau le chant d'un semi-ton à la place d'un ton mais cette fois-ci en-dessous du F en descendant. Ce dernier est alors considéré comme un I . Le chant initialement dans le mode du *protus* est en *tetrardus*.

Le troisième exemple cumule les deux précédents afin de montrer qu'il est possible de revenir au *mode* initial par le moyen de deux *mutationes* successives.

The diagram shows a seven-line staff with various symbols. From top to bottom: a red checkmark (✓) on the top line; two red 'F' symbols on the second line; a red 'F = I' symbol on the third line; a green 'F' symbol on the fourth line; a red 'I' symbol on the fifth line; a black 'F = F' symbol on the sixth line; and a green 'F' symbol on the seventh line. Below the staff is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5. Below the musical staff are mode indicators: γ, F, I, F, ✓, F, F, F, γ.

L'auteur du *Scolica Enchiriadis* passe ensuite au chant d'un ton à la place d'un semi-ton au-dessus du *F* , qui équivaut alors à un *F* . Le chant qui semblait débiter dans le mode du *tetrardus* est alors en *tritus*.

The diagram shows a seven-line staff with various symbols. From top to bottom: a red 'I' symbol on the top line; two red 'F' symbols on the second line; a black 'F = F' symbol on the third line; a red 'F' symbol on the fourth line; a black 'F' symbol on the fifth line; a red 'γ' symbol on the sixth line; and a red 'N' symbol on the seventh line. Below the staff is a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5. Below the musical staff are mode indicators: γ, F, F, F, I, F, F, γ, N.

Le cinquième exemple montre le chant d'un ton à la place d'un semi-ton en-dessous

du I , qui correspond dans ce cas à un F . Le chant initialement dans le *mode* du *protus* est finalement en *deuterus*.

The diagram consists of two parts. The top part is a grid of seven horizontal lines representing staves. From top to bottom, the markings are: a single I in the second space; two F in the second and third spaces; I in the second space and $I = F$ in the fifth space; F in the first space; I in the sixth space and F in the seventh space; F in the first space and F in the seventh space. The bottom part is a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. Below the staff, dynamic markings are placed under each note: F , F , I , F , I , F , I , I , F . The last four I and F markings are colored green.

Le dernier exemple cumule les deux précédents en montrant à nouveau la possibilité de revenir au *mode* initial par le moyen de deux *mutationes* successives.

The diagram consists of two parts. The top part is a grid of seven horizontal lines representing staves. From top to bottom, the markings are: $I = F$ in the fifth space; F in the second space; $F = F$ in the second space and F in the seventh space; F in the first space and F in the seventh space; I in the sixth space; I in the sixth space and I in the seventh space; I in the first space and I in the seventh space. The bottom part is a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F4, E4. Below the staff, dynamic markings are placed under each note: I , F , F , F , I , I , F , F , I . The first I and the last I are colored green, while the other F and I markings are colored red.

L'auteur du traité apporte ensuite une précision d'une grande importance : bien qu'il s'agisse d'erreurs du point de vue de l'*échelle tétracordale* théorique, les *mutationes* sont parfois délibérément introduites dans le chant. Il précise que cela se produit

souvent lorsque les degrés redeviennent similaires à ceux du début, autrement dit lorsque la *mutatio* est ponctuelle et qu'elle n'affecte donc pas le mode du chant.

Tous les cas possibles ne sont pas exposés, peut-être parce que les *modes*, par l'intermédiaire des espèces de *pentacordes*, sont expliqués un peu plus loin dans le traité, ou simplement parce que ces exemples suffisent à la compréhension du principe de *mutatio*.

Notation d'une *mutatio*

Si les exemples donnés sur un *pentacorde* sont clairs, les deux traités ne fournissent malheureusement aucun chant avec une notation explicite d'une *mutatio*⁶⁷. La *notation dasiane* permet-elle de signifier une *mutatio* ? Prenons un exemple.



A première vue, nous devons le chanter ainsi :



Mais si nous envisageons une *mutatio*, nous pouvons par exemple le comprendre comme cela :



Nous voyons qu'il est impossible, de par la notation seule, de savoir ce que les signes *dasians* signifient. N'oublions pas qu'à cette époque, la transmission orale est centrale. L'écrit ne supplante pas l'oral, comme le prouve la *notation neumatique*⁶⁸ de la même période. Il ne faut donc pas être surpris que la *notation dasiane* ne réponde pas à nos

⁶⁷ Le seul cas noté d'une *mutatio* se trouve dans l'*organum* du *traité de Paris*. Cet exemple montre une situation particulière où le *tetrardus* initial devient un *protus* jusqu'à la fin. Cf. [p. 118](#).

⁶⁸ Cette notation à l'aide de signes représentant le mouvement mélodique ne précise pas les intervalles à franchir. Elle est un aide-mémoire et non une notation à déchiffrer sans connaissance préalable du chant.

critères actuels. Ainsi une *mutatio* est formée si le chant, qui est préalablement connu, l'exige. La *notation dasiane*, quant à elle, ne tient pas compte des *mutationes* ponctuelles, les degrés « décalés » étant implicites.

La mutatio dans les organa

Qu'en est-il de la *mutatio* dans le cas d'un *organum* ?

Nous avons vu que les 8^{ves} sont ici considérées comme des équisonances, ce qui résout le problème de celles construites sur les *deuterus*. La notation de l'exemple de l'*organum* à l'8^{ve} du traité *Musica Enchiriadis* évacue le problème en utilisant des lettres à la place des signes dasians⁶⁹.

Une *VO* en 5^{tes} parallèles ne pose également pas de problème particulier puisque les degrés sont les mêmes de 5^{te} en 5^{te} ⁷⁰.

Concernant les *VO* en 4^{tes}, le procédé paraît suffisamment clair pour qu'aucune *mutatio* ne soit nécessaire. Cependant, si une *VP* contient une *mutatio* non notée, cela a un impact dans l'élaboration de l'*organum*. Nous trouvons justement deux *organa* dans les traités *Enchiriadis* qui contiennent des 4^{tes} sous des *deuterus*, ce qui est en théorie impossible : *Tu patris sempiternus* et *Nos qui vivimus*. C'est probablement le signe que le *deuterus* écrit doit être considéré comme un autre degré, autrement dit que la *VP* contient une *mutatio*⁷¹. Nous allons donc nous focaliser sur l'étude de ce point spécifique.

Il faut comprendre au préalable, que si une *mutatio* se produit à une voix, elle en implique nécessairement une à l'autre : le principe de *mutatio* ne peut se concevoir autrement que dans l'intégralité de l'échelle tétracordale, les deux voix s'élaborant dans une seule et même échelle.

Observons maintenant l'*organum Tu patris sempiternus* :

69 Par exemple Bamberg, Staatsbibliothek (D-BAs) : [Ms. Class. 9, fol. 7r.](#)

70 Notez tout de même que les exemples des *organa composés en 5^{tes}* du traité *Scolica Enchiriadis* montrent des lettres et des signes *dasians*, ces derniers étant les mêmes d'8^{ve} en 8^{ve} pour le redoublement des voix. Par exemple Bamberg, Staatsbibliothek (D-BAs) : [Ms. Class. 9, fol. 27r.](#)

71 La possibilité du chant d'une 4^{te} augmentée n'est pas crédible car le principe d'évitement de ces 4^{tes} est le fondement de toute la théorie de l'*organum à la 4^{te}*. De plus, l'hypothèse d'une erreur du scribe peut être écartée, car de nombreuses copies de ce traité comportent cette 4^{te}.

Pour faciliter la compréhension du principe de *mutatio*, prenons la courbe mélodique de ce chant à laquelle a été ajouté un degré de passage inscrit en petites notes :

Nous avons ici a priori deux possibilités pour que la 4^{te} problématique soit juste : soit en transformant le ton $v\ v$ de la VP en semi-ton, soit en modifiant le semi-ton $f\ I$ de la VO en ton. La *mutatio* pourrait donc se produire initialement soit à la VP, soit à la VO. Dans le premier cas, nous obtenons ceci :

Nous pouvons constater que cela ne fait que décaler le problème, puisqu'une autre 4^{te} sous v est aussitôt formée après la *mutatio*. De plus, le *mode* initialement en *deuterus* est transformé en *tritus*. Il faut donc envisager une seconde *mutatio* qui

d'une part préserve le *mode*, et d'autre part évite cette 4^{te} fausse :

Cependant, cette deuxième *mutatio* ne résout pas la 4^{te} sous ✓. Cela implique de transformer le ton de la VO en semi-ton :

Ainsi, un décalage dans l'échelle se produit ponctuellement à partir de la VP pour retrouver son emplacement initial par l'intermédiaire de la VO.

Si nous cherchons maintenant à faire la première *mutatio* à partir de la VO, nous obtenons ce résultat :

Cela génère à nouveau la même problématique : la présence d'une 4^{te} sous f et la modification du *mode* (le *deuterus* initial est devenu *protus*). Pour éviter cela, nous devons envisager une deuxième *mutatio* qui ne peut théoriquement s'envisager qu'à la VP en transformant le semi-ton en ton :

Ces deux *mutationes* doubles sont théoriquement possibles. Mais questionnons-nous sur la cohérence d'une *mutatio* réalisée à la *VP* et à la *VO*.

Dans les exemples explicitant les *mutationes*, l'auteur de *Scolica Enchiriadis* nous signale sans ambiguïté qu'elles se produisent parfois délibérément dans les chants. Elles peuvent alors sans doute se produire à la *VP*. En revanche, si la *mutatio* était envisagée à la *VO* pour éviter les 4^{tes} fausses, la théorie des *limites* de l'*organum* à la 4^{te} n'a plus lieu d'être. En effet, le principe de la *limite* est impliquée par l'impossibilité de former une 4^{te} sous un *deuterus*, or la *mutatio* permettrait de former toute 4^{te}.

Avant de formuler des hypothèses, étudions le deuxième *organum* des *traités Enchiriadis* concerné par la *mutatio* :

Le début correspond à la problématique de l'*organum* précédent : une *mutatio* est requise à la *VP*, suivie d'une autre à la *VO* :

72 *Nous qui vivons nous bénissons le Seigneur.*

La situation diffère cependant, car cette *mutatio* se situe au début de l'incise alors que la précédente peut être considérée comme faisant partie du milieu. Cette nuance est importante car les traités spécifient que nous devons être très attentifs au début et à la fin, afin d'observer la présence ou non d'un *deuterus* impliquant une *limite*. Le milieu de la phrase ne semble par conséquent pas concerné par cela⁷³. Ici, aucun doute ne devrait être permis quant à la nécessité de former une *limite* au début de cette phrase. Pourtant ce n'est pas le cas. Le *deuterus* de la VP est donc considéré comme un *tritus* dû à une *mutatio*. Reste la question de la deuxième *mutatio* nécessaire à la VO afin de ne pas changer de mode.

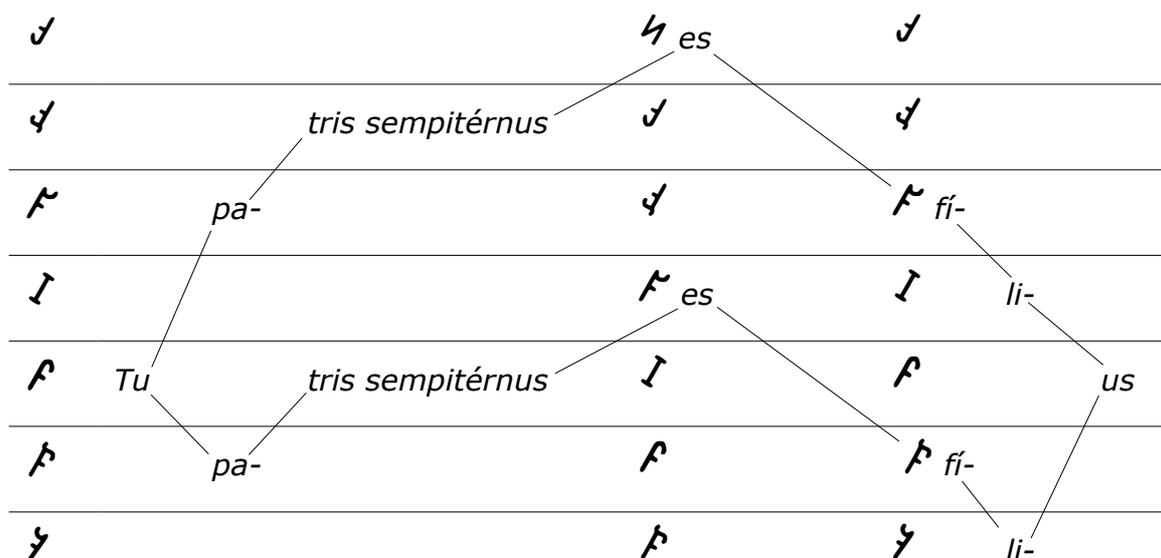
Aucune information des traités ne nous guide vers une quelconque explication théorique de ce type de situation. Nous pouvons cependant émettre une hypothèse. Dans le cas d'une *mutatio* très ponctuelle, le retour à l'échelle initiale peut être réalisé en amont d'un changement de ton en semi-ton ou inversement. Ici, la deuxième *mutatio* affecterait alors immédiatement le son suivant en considérant le *deuterus* comme un *protus* ✓ :



Mutationes implicites

Pour terminer ce chapitre, nous pouvons nous demander pourquoi les *mutationes* ne sont pas explicitement inscrites. En effet, les signes de la *notation dasiane sur cordes* permettraient cela. Ainsi, *Tu patris sempiternus* en *deuterus* pourrait être noté de la sorte :

⁷³ Nous reviendrons plus en détail sur ce point par la suite.



Nous remarquons cependant que cette graphie est moins lisible que celle originelle et que seule la *notation sur cordes* le permet.

La seule trace d'une *mutatio* notée se trouve dans l'exemple du *traité de Paris*⁷⁴, dans lequel la « nouvelle échelle » est inscrite en fin de ligne, ce qui la rend très lisible. Mais cet exemple, le seul à notre connaissance, propose une *mutatio* qui n'est pas ponctuelle et qui perdure jusqu'à la fin du chant.

Il est sans doute possible d'imaginer d'autres représentations graphiques d'une *mutatio*. Mais la question « Pourquoi ne notent-ils pas les *mutationes* ? » est directement issue de nos habitudes contemporaines de lecture. Bien que les intervalles soient notés avec précision, la transmission des chants reste orale ! Les *mutationes* sont donc intégrées lors de l'apprentissage des chants⁷⁵. Pour terminer, nous pouvons remarquer que tous les cas de 4^{tes} fausses trouvés dans les exemples des traités sont situés sous ♩ ⁷⁶.

74 Cf. p. 118.

75 La notation de tous les semi-tons, comme nous en avons l'habitude, ne sera effective qu'à partir de la Renaissance tardive. La problématique de la *mutatio* peut être rapprochée, au moins en partie, de celle de la *musica ficta* postérieure.

76 Est-ce un hasard que ce degré corresponde au degré mobile *bfabmi* de l'échelle diatonique postérieure ?

Nous pouvons alors conclure par l'énonciation des points suivants :

1. les *mutationes* sont intégrées de fait à l'apprentissage des chants et n'ont pas à être notées,
2. dans le cadre d'un *organum*, la *mutatio* est effective à la *VP* pour modifier un des intervalles mélodiques, et affecte en conséquence la *VO* qui suit ce décalage de l'échelle tétracordale.

ÉTUDE DES EXEMPLES MUSICAUX

Après ces pages qui nous ont permis d'intégrer suffisamment de notions, nous pouvons analyser les *organa* fournis par les traités *Enchiriadis*. Puisque les *organa en 8^{ves}* et en *5^{tes}* ne présentent aucune difficulté de compréhension, nous allons consacrer exclusivement ce chapitre à l'étude des exemples d'*organum à la 4^{te}*. Nous trouvons trois chants⁷⁷ :

1. *Rex caeli dómine* qui sont les deux premières incises d'une *séquence*⁷⁸,
2. *Tu patris sempitérnus es filius*, une courte phrase extraite du *Te Deum*, montrant la constitution d'un *organum à la 4^{te}* dans les différents modes,
3. *Nos qui vivimus* qui est le 18^{ème} verset du Psaume 115 (113B).

Avant d'analyser le premier *organum*, rappelons le principe théorique décrit dans les traités : si la *VP* comporte un *deuterus* au début ou à la fin d'une phrase, une *limite* doit être fixée à la *VO* sur le *tetrardus* inférieur. Cette consigne implique parfois de débiter et/ou terminer la phrase à l'unisson⁷⁹.

77 Ces chants sont notés en fin d'ouvrage en notation dasiane (cf. [p. 244](#)) et en transcription moderne (cf. [p. 260](#)).

78 La *séquence* est un chant reprenant la mélodie très ornée sur le dernier « -a » d'un *Alleluia* à laquelle a été ajouté un texte dans un but mnémotechnique.

79 Nous parlerons de *convergence* lorsque les voix se réunissent à l'unisson en fin de phrase, bien que ce terme ne fasse pas partie de la terminologie de ces traités.

Rex caeli dómine

\mathcal{V} maris
 \mathcal{F} mine un-
 \mathcal{I} dó- dí-
 \mathcal{P} li maris ni
 \mathcal{P} cae- mine un- so-
 \mathcal{Y} Rex — cae- — li — dó- dí-

Rex cae- li dó- mi- ne ma- ris un- dí- so- ni
 Ti- tá- nis ní- ti- di squa- li- dí- que so- li

80

La première phrase, chantée une deuxième fois avec un texte différent, comporte au début un \mathcal{F} qui implique la *limite* au \mathcal{Y} . Le premier son de la VO ne peut donc être qu'un \mathcal{Y} , à l'unisson de la VP. Elle se termine également par un \mathcal{F} qui requiert à nouveau à la VO une *limite* au \mathcal{Y} et par conséquent une *convergence*. Il est à noter qu'un autre unisson est formé sur le \mathcal{P} probablement afin d'éviter l'enchaînement suivant générant une moindre douceur :

80 La reprise avec un autre texte n'a pas été reportée en *notation dasiane* pour une meilleure mise en page.

*Roi du ciel, Seigneur de la mer bruyante
du [soleil] Titan éclatant et du sol misérable*

Rex cae- li dó- mine ma- ris un- dí- so- ni

Rex cae- li dó- mine ma- ris un- dí- so- ni
Ti- tá- nis ní- ti- di squa- li- dí- que so- li

Le milieu de la phrase, quant à lui, est « naturellement » constitué d'une VO en 4^{tes} parallèles inférieures.

Une deuxième phrase, également répétée, suit⁸¹ :

Te hú- mi- les fá- mu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is

Te hú- mi- les fá- mu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is
Se ju- bé- as flá- gi- tant vá- ri- is li- be- rá- re ma- lis.

82

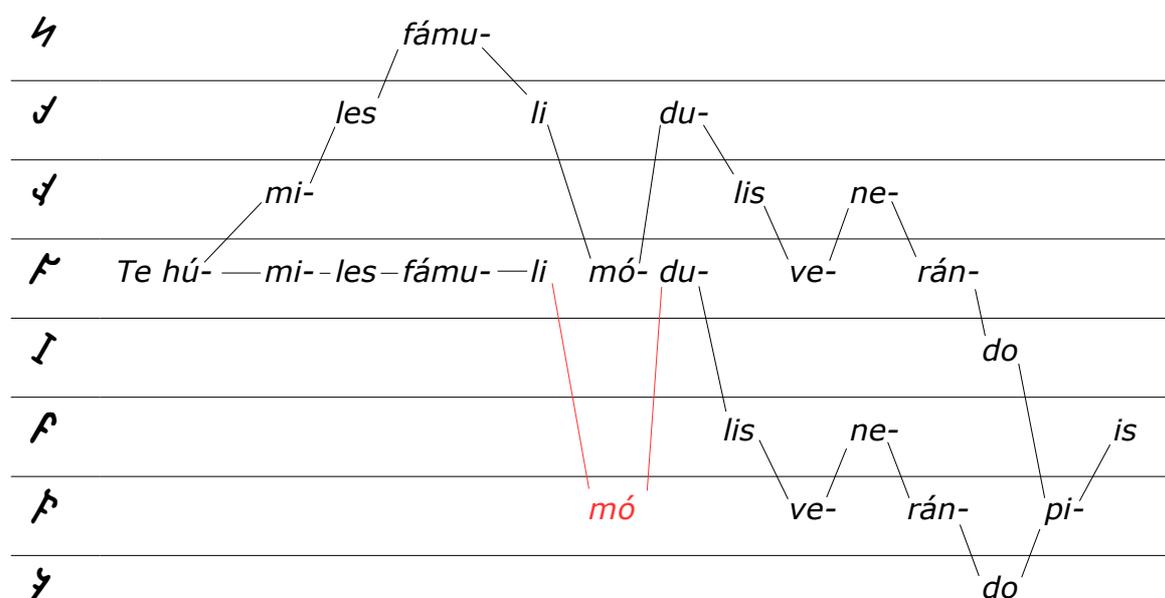
81 Là encore, le texte de la reprise n'est pas inscrit dans la notation dasiane.

82 *Tes humbles serviteurs te vénérant par des chants pieux
te demandent d'ordonner de les délivrer de leurs divers maux.*

La VP de cette phrase débute sur le f et parcourt pendant un certain temps l'ambitus $\text{f} \text{h}$. La présence du v implique la formation d'une *limite* sur le f à la VO. La fin, similaire à celle de la phrase précédente, se résout de la même manière avec une limite sur y .

Nous remarquons que la *limite* finale est située en-dessous de celle initiale. Cette dernière doit par conséquent être quittée. Cela se produit en formant une 4^{te} sous le v de la syllabe « -lis » du mot « *modulis* ». Les consignes des traités ne mentionnent pas comment et quand quitter une *limite* au profit d'une autre. Observons alors les différentes pistes envisageables et émettons quelques hypothèses.

1. Les traités parlent de la *limite* au début et à la fin des phrases. Le milieu n'est donc pas concerné par cela. Ainsi, nous pouvons obtenir ce résultat :



Te hú- mi- les fá- mu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is
 Se ju- bé- as flá- gi- tant vá- ri- is li- be- rá- re ma- lis.

La VO quitte la *limite* dès que possible. Elle doit alors rejoindre le f sous le v de la syllabe « -du- » afin d'éviter la 4^{te} fausse. Mais cela n'est pas une conséquence de la fixation d'une *limite*, ce qui peut sembler suspect⁸³.

83 Aucun autre intervalle que les *symphoniae* n'est théorisé. La 3^{ce} n'est pas une *symphonia* et ne peut être a priori envisagée que par la présence d'une *limite*.

Cependant, de telles situations se trouvent dans d'autres exemples d'*organa*. En revanche, le saut simultané des deux voix est certainement plus dur que la version du traité, qui propose le maintien de la *limite* sur le f . Il ne faut pas oublier que la douceur est une caractéristique de l'*organum à la 4^{te}*. Un autre argument en défaveur de cette dureté est le texte : le mot « *módulis* » requiert certainement d'autant plus de douceur.

2. Puisqu'il est possible de maintenir la *limite*, pourquoi ne pas le faire jusqu'au début de « *venerando* » ?

f
 \checkmark
 \checkmark
 f Te hú-mi-les fá-mu-li mó-du-lis ve-ne-rán-do
 p
 p ne-rán-do pi-is
 \checkmark

Te hú- mi- les fá- mu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is
 Se ju- bé- as flá- gi- tant vá- ri- is li- be- rá- re ma- lis.

Nous pouvons remarquer que la *VO* accompagne moins bien la courbe descendante de la *VP* que dans la version du traité. Cette configuration ne se trouve par ailleurs dans aucun des exemples des traités : la *limite* semble ne jamais devoir être quittée à partir de l'unisson mais toujours dans un mouvement descendant des deux voix⁸⁴.

3. Nous pouvons remarquer que l'exemple proposé par le traité fait quitter la *limite* à la *VO* dès que la *VP* ne retourne plus au-dessus du \checkmark . C'est une piste intéressante, mais sans doute non suffisante pour répondre à toutes les

84 Une exception se trouve lors de l'utilisation de la 5^{te}. Cf. page suivante.

situations.

Il est utile de mentionner que de nombreuses copies de ce même exemple musical⁸⁵, dont certaines remontent au X^{ème} siècle, montrent une possibilité surprenante : la *limite* est quittée au profit d'une 5^{te} avant de rejoindre la 4^{te} :

Te hú- mi- les fámu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is

Te hú- mi- les fá- mu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is
Se ju- bé- as flá- gi- tant vá- ri- is li- be- rá- re ma- lis.

Cet exemple, bien que copié de nombreuses fois, est un des rares cas du chant d'une 5^{te} dans le cadre d'un *organum à la 4^{te}*. Cette dénomination est trompeuse. En effet, si l'*organum en 8^{ves}* est constitué uniquement d'8^{ves}, et que celui en 5^{tes} l'est de 5^{tes}, celui à la 4^{te} ne comporte pas exclusivement des 4^{tes} ⁸⁶ ! Nous ne pouvons peut-être même plus envisager que ce dernier soit élaboré à partir des intervalles exclusifs de l'unisson

85 Bamberg, Staatsbibliothek (D-BAs) : [Ms. Class. 9](#) ; Cambridge, Corpus Christi College (GB-Ccc) : [Ms. 260](#) ; Einsiedeln, Klosterbibliothek (CH-E) : [Ms. 79](#) ; Köln, Stadtarchiv (D-KNa) : [W 331](#) ; Valenciennes, Bibliothèque municipale (F-VAL) : [Ms. 337](#) (olim 325, 359) ; Bamberg, Staatsbibliothek (D-BAs) : [Ms. Varia 1](#) ; Bruxelles, Bibliothèque royale (B-Br) : [Ms. 10078/95](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14649](#) ; Roma, Biblioteca Vaticana (V-CVbav) : [Ms. Pal. Lat. 134](#) ; Erlangen, Universitätsbibliothek (D-ERu) : [Ms. 66](#) (2 versions). Ainsi que München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14272](#) qui fait apparaître les deux versions possibles, la 5^{te} ayant été ajoutée dans un deuxième temps, à la suite de la 3^{ce}.

86 Pour apporter une légère différence terminologique, nous avons opté pour deux appellations : les *organa parallèles en 8^{ves}, 5^{tes} ou 4^{tes}*, et les *organa à la 4^{te}*.

à la 4^{te} ⁸⁷. L'*organum à la 4^{te}* doit être compris comme un *organum* érigé à partir du *diatessaron*, ce qui n'empêche pas l'utilisation d'autres intervalles.

Les *traités Enchiriadis* ne font aucune mention explicative du chant d'un *diapente* dans le cadre d'un *organum à la 4^{te}*. Il est alors difficile de tirer une conclusion sur cette pratique. Cela est d'autant plus délicat que seuls deux exemples musicaux dans l'ensemble des textes du IX^{ème} au XI^{ème} siècle qui traitent de l'*organum* montrent une telle possibilité⁸⁸. Seul le *traité de Sélestat*, qui n'est pas suffisamment explicite et qui ne comporte pas d'exemple musical, mentionne éventuellement le chant de *diatessaron* et de *diapente* dans une *diaphonie*⁸⁹. Le chant de 4^{tes} et de 5^{tes} dans un même *organum* est par ailleurs attesté par les *organa* du *tropaire de Winchester*⁹⁰.

Nous pouvons tout de même constater que cette 5^{te}, formée lors d'un *deuterus*, est chantée au moment où la *limite* de la *VO* est quittée pour des degrés plus graves, et que le degré formant la 5^{te} à la *VO* est maintenu afin d'obtenir une 4^{te}. Bien que nous ne puissions en faire une règle, il n'est probablement pas anodin que cette *symphonia* chantée ponctuellement permette à la *VO* de rejoindre les degrés inférieurs, et précisément le degré de la *finale*, avec une grande douceur.

87 Dans tous les cas, cette façon de penser n'est pas conforme aux *traités Enchiriadis*.

88 Le second est le *Tu patris* en *deuterus* analysé dans le chapitre suivant.

89 Le texte est ambigu car il décrit l'utilisation du *diatessaron* et du *diapente* dans la *diaphonie* sans préciser s'il s'agit de deux *diaphonies* distinctes ou non. Pour cette raison, l'étude de ce traité a été écarté de notre ouvrage.

90 Corpus Christi College, Cambridge, England (GB-Ccc) : [MS 473](#).

Tu patris sempiternus es filius

Le traité *Musica Enchiriadis* fournit, à partir de cette phrase extraite du *Te deum*, des exemples d'élaboration d'*organa* dans les quatre modes, en décalant la courbe mélodique de degré en degré.

Exemple en *protus*

Le début de la phrase de la *VP* ne comporte pas de *F*, la fixation d'une *limite* n'est donc pas nécessaire : la *VO* chante des 4^{tes} parallèles. La fin, quant à elle, comporte un *F*, qui nécessite à la *VO* la *limite* sur le *Y*, cette dernière impliquant la *convergence* sur le *B*.

Certaines copies du *Musica Enchiriadis* fournissent des variantes dont nous ne tiendrons pas compte ici car elles ne suivent pas les consignes du traité⁹².

91 Toi, Fils éternel du Père.

92 Nous trouvons en effet des versions qui négligent le principe de la *limite* sur le *Y* en formant des 4^{tes}

Exemple en deuterus

The image displays a musical score for the phrase "Tu pa-tris sem-pi-tér-nus es fí-li-us." The top part consists of six staves, each with a different neume symbol (checkmark, inverted checkmark, 'f', 'I', 'P', 'P', 'P', 'y'). Lines connect the text to these neumes, showing how the words are distributed across the staves. The word "es" is particularly highlighted with a checkmark neume. Below this is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes correspond to the Latin text: Tu (G), pa- (A), tris (B), sem- (C), pi- (D), tér- (E), nus (F), es (G), fí- (A), li- (B), us. (C).

Le début et la fin de la phrase de la *VP* comporte un **P**, ce qui n'est pas surprenant dans ce *mode*. Une *limite* est donc fixée, au début comme à la fin, sur le **y**. Cela implique de commencer à l'unisson et de converger à la fin. La *mutatio* sur « es » a déjà été étudiée dans le chapitre précédent⁹³.

Il est intéressant de remarquer que la 4^{te} sous le **y** rencontrée sur « es » est évitée de diverses manières dans plusieurs copies.

La première se réalise en formant une 5^{te} au lieu de la 4^{te} ⁹⁴ :

parallèles continues, voire des 5^{tes}, avec ou sans la *convergence* finale : Cambridge (GB-Ccc), [Ms. 260](#) ; Einsiedeln (CH-E), [Ms. 79](#) ; Barcelona (E-Bac), [Ms. Ripoll 42](#) ; Bruxelles (B-Br), [Ms. 10078/95](#) ; Kraków, Biblioteka Jagiełłowska (PL-Kj) : [Rkps BJ 1965](#) ; München (D-Mbs), [CIm 18914](#) ; Paris (F-Pn), [Ms. Lat. 7211](#) ; Roma (V-CVbav), [Ms. Pal. Lat. 1342](#) ; Paris (F-Pn), [Ms. Lat. 7212](#) ; Milano (I-Ma), [Ms. D 5. inf.](#) ; Roma (V-CVbav), [Reg. Lat. 1315](#).

93 Cf. [p. 40](#).

94 Heidelberg, Staats-und Universitätsbibliothek (D-HEu) : [Salem IX, 20](#) ; Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó (E-Bac) : [Ms. Ripoll 42](#)

Musical notation showing a melodic line with lyrics: *Tu pa-tris sempiternus es fi-li-us*. The notation includes dynamic markings: *f*, *ff*, and *p*. The lyrics are written across several staves, with some words like *tris sempiternus* and *es* appearing on multiple staves.

Musical notation showing a melodic line with lyrics: *Tu pa-tris sem-pi-tér-nus es fi-li-us.* The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

Il s'agit du deuxième et dernier exemple qui nous soit parvenu du chant d'une 5^{te} dans un *organum à la 4^{te}*. Ici, cette *symphonia*, à nouveau chantée sous un *deuterus*, n'est pas utilisée afin de descendre sous une *limite* initiale pour rejoindre les degrés inférieurs. Cependant, elle permet à la VO de ne pas quitter les degrés inférieurs, en mettant d'autant plus en valeur le degré de la *finale modale*. Il paraît cohérent d'envisager que le chant d'une 5^{te} soit en relation avec les points suivants :

- la recherche d'une certaine douceur avec un soin particulier accordé aux mouvements mélodiques,
- un travail au niveau de la « localisation » et/ou direction de la VO⁹⁵,
- une intention de mise en valeur de la *finale*⁹⁶.

La deuxième manière proposée, permettant d'éviter la 4^{te} augmentée, est la suivante⁹⁷ :

95 Cela peut faire penser en partie à la fixation de la zone de la VO du style « parisien » que nous étudierons plus loin. Cf. p. 115.

96 Les deux seuls cas de formation d'une 5^{te} parmi toutes les copies de tous les exemples d'*organa* sont sur les degrés *f* *♯* dans des chants en *deuterus*. Cf. l'analyse de la deuxième incise de *Nos qui vivimus* p. 61.

97 München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 6409](#).

Diagram showing the interval between 'es' and 'fi-' as a 4th interval. The text is: Tu pa- tris sempiternus es fi- li- us. The interval between 'es' and 'fi-' is marked as a 4th interval.

Tu pa- tris sem- pi- tér- nus es fi- li- us.

La 4^{te} est ici remplacée par une 3^{ce}, ce qui semble des plus convenables, même si ce n'est pas la *limite* qui implique un autre intervalle que la 4^{te}.

Une troisième possibilité est fournie par certaines copies⁹⁸ :

Diagram showing the interval between 'es' and 'fi-' as a 3rd interval. The text is: Tu pa- tris sempiternus es fi- li- us. The interval between 'es' and 'fi-' is marked as a 3rd interval.

Tu pa- tris sem- pi- tér- nus es fi- li- us.

Le maintien du ♯ à la VP évite en effet la question de la 4^{te} augmentée. Cette

98 Chartres, Bibliothèque municipale (F-CHRM) : [Ms. 130](#) ; Paris, Bibliothèque nationale (F-Pn) : [Ms. Lat. 7210](#) ; London, British Library (GB-Lbl) : [Add. 17808](#) ; Roma, Biblioteca Vaticana (V-CVbav) : [Reg. Lat. 1315](#).

proposition peut paraître étonnante puisque qu'elle modifie la *VP*. Cependant, ces trois dernières variantes n'ont probablement pas pour seul but d'éviter la *mutatio* : elles montrent une recherche de cohérence modale. En effet, la proposition d'un « vrai » ✓ sans *mutatio* ou d'un remplacement de ce degré par un ✓ est sans doute plus en phase avec le mode du *deuterus*⁹⁹.

Une autre variante notable, qui ne concerne pas la *mutatio*, apparaît dans quelques copies¹⁰⁰ :

The diagram shows six staves of musical notation. The text is 'Tu pa-tris sempiternus es fili-us.' The neumes are connected by lines across the staves, illustrating how the text is split and recombined. The final neume on the bottom staff is marked with a fermata-like symbol.

La *limite* que nous trouvons à la fin de cette phrase semble être sur le ♩ et non sur le ♩ , ce qui est incompatible avec le contenu théorique du traité. En revanche, nous pouvons constater la parenté de ce principe avec le *style* « *parisien* » et « *guidonien* » que nous étudierons plus loin¹⁰¹, dans lesquels la *VO* se place sur la 2^{de} inférieure du degré terminal. Cela est par ailleurs cohérent avec l'époque tardive à laquelle ces copies ont été réalisées (XI^{ème} et XIII^{ème} siècles).

99 Cf. les formules psalmodiques en *deuterus* du *Commemoratio brevis*. p. 276.

100 Kraków, Biblioteka Jagiełłowska (PL-Kj) : [Rkps BJ 1965](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14649](#) ; Erlangen, Universitätsbibliothek (D-ERu) : [Ms. 66](#) ; Erlangen, Universitätsbibliothek (D-ERu) : [Ms. 66](#) (2^{ème} version).

101 Cf. p. 141 et p. 200.

Exemple en tritus

Diagram illustrating the musical notation for the example in tritus. The notation shows a four-line organum staff and a single-line vocal staff. The organum staff has a recitation line (marked with a checkmark) and three VO lines (marked with a lambda, a checkmark, and a lambda). The vocal staff has a recitation line (marked with a lambda) and lyrics: Tu pa- tris sem- pi- tér- nus es fí- li- us. Lines connect the lyrics to the organum staff: 'pa-' to the first VO line, 'tris sempiternus' to the second VO line, 'es' to the top line, 'fí-' to the first VO line, and 'li-' to the second VO line. The vocal staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

L'auteur de *Musica Enchiriadis* nous informe qu'aucune VO ne peut être envisagée lorsque le *deuterus* est présent de la sorte. Que faut-il comprendre ? Nous pourrions envisager que la VO forme un λ sous le \checkmark de la VP. Mais il ne faut pas oublier que le *diatessaron* est la *symphonia* de ce type d'*organum* ; il est donc à privilégier. Ici, le \checkmark est une *corde de récitation* qui paraît ne pas pouvoir être accompagnée d'un autre intervalle que la 4^{te}. Aucune VO ne peut être alors élaborée sous ce chant. Notez par ailleurs que cette mélodie ne correspond pas véritablement à un chant en *tritus*¹⁰².

Malgré cette « incohérence modale », aucune copie ne propose de variantes faisant sonner un autre degré plus en accord avec le mode du *tritus*, et par la même occasion permettant sa mise en *organum*. Cela renforce certainement l'importance de la consigne de ne pas former une autre *symphonia* que celle de 4^{te} sous une *corde de récitation*. Par cet exemple, nous apprenons également que l'*organum* à la 4^{te} ne peut pas être érigé sur tous les chants.

102 Les formules psalmodiques en *tritus* du *Commemoratio brevis* montrent bien les *cordes de récitation* sur

λ pour le mode authentique (cf. p. 290) et \checkmark pour son plagal (cf. p. 291).

Exemple en tetrardus

The image displays a musical score for a piece in tetrardus. It consists of five staves. The top four staves represent vocal parts, and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: 'Tu — pa- — tris sempiternus es fí- — li- — us.' The notation includes various rhythmic symbols: a checkmark (✓) at the beginning and end of the phrase, a '4' symbol, and a 'f' symbol. Lines connect the lyrics to specific notes in the vocal parts, illustrating the 'convergence' at the end of the phrase.

Cette version en *tetrardus* est des plus simples. La présence d'un ✓ à la *VP* au début et à la fin de la phrase nécessite une *limite* à la *VO* sur le f. Le premier son de la *VO* est donc à l'unisson de la *VP* et la *convergence* est formée à la fin.

Les quelques variantes trouvées dans certaines copies du manuscrit n'ont pas d'intérêt particulier, relevant certainement d'erreurs¹⁰³.

103 Bamberg (D-BAs), [Ms. Varia 1](#) ; Barcelona (E-Bac), [Ms. Ripoll 42](#) ; Monte Cassino (I-MC), [Ms. 318](#) ; Erlangen (D-ERu), [Ms. 66](#).

Nos qui vivimus

Pour terminer l'étude des exemples d'*organa à la 4^{te}*, examinons ce chant extrait de *Scolica Enchiriadis* :

The image shows two systems of neumes on four-line red staves. The first system starts with a \checkmark above the first line, followed by a \checkmark above the second line. The text 'No-' is written below the first line, and 'qui vivimus benedicimus dó-' is written below the second line. A bracket labeled 'os' connects the two lines. A line from 'dó-' extends to the right, ending at a \checkmark above the third line, with 'mi-' written below the third line and 'num' below the fourth line. The second system starts with a \checkmark above the first line, followed by a \checkmark above the second line. The text 'No-' is written below the first line, and 'qui vivimus benedicimus dó-' is written below the second line. A bracket labeled 'os' connects the two lines. A line from 'dó-' extends to the right, ending at a \checkmark above the third line, with 'mi-' written below the third line and 'num' below the fourth line. Below these systems is a modern staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The text 'Nos qui vivimus benedicimus dominum' is written below the staff, with a '104' at the end.

Le début de la première phrase comporte un \checkmark . Nous devrions donc avoir une *limite* sur le \checkmark et débiter ainsi à l'unisson. Pourtant ce n'est pas le cas, car une *corde de récitation*, clairement présente sur le \checkmark et cohérente dans le mode du *protus authentique*, doit être accompagnée de la *symphonia de diatessaron*, comme le montrait l'exemple *Tu patris sempiternus en deuterus*¹⁰⁵. La *limite* initiale sur le \checkmark n'a donc pas lieu d'être. De plus, nous trouvons une *mutatio* implicite due à une 4^{te} sous un apparent \checkmark qui doit être considéré comme un \checkmark permettant la 4^{te} inférieure¹⁰⁶.

La fin de la première phrase se termine sur une 4^{te} et non sur un unisson comme dans tous les autres exemples. Cela est assez simple à comprendre : la *convergence* est impliquée par la *limite*. Ici, aucune *limite* n'a besoin d'être formée¹⁰⁷.

104 Nous qui vivons nous bénissons le Seigneur.

105 Cf. [p. 55](#).

106 Ce point a déjà été étudié [p. 43](#).

107 Bien que cette explication soit cohérente, il faut également comprendre qu'un *tritus* ne peut être accompagné que du *tetrardus* inférieur. En effet, le *tetrardus* inférieur est en même temps la 4^{te} inférieure

Cette première phrase est suivie de celle-ci :

A musical score for a second phrase, consisting of six staves. The lyrics are: *ex hoc nunc et us- que saécu- lu- et us- que in saécu- lu- um.* The annotations include:

- Staff 1: *ex hoc nunc* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 2: *et us-* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 3: *que* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 4: *saécu-* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 5: *lu-* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 6: *um.* with a fermata-like symbol above it.

 Lines connect the lyrics across staves: *ex hoc nunc* to *et us-*, *et us-* to *que*, *que* to *saécu-*, *saécu-* to *lu-*, *lu-* to *um.*. Additionally, *et us-* is connected to *in*, and *in* is connected to *saécu-*.

A musical score for the first phrase, consisting of a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: *ex hoc nunc et us- que in saé- cu- lum.* The notes are: *ex* (G4), *hoc* (A4), *nunc* (B4), *et* (C5), *us-* (D5), *que* (E5), *in* (F5), *saé-* (G5), *cu-* (A5), *lum.* (B5). The number 108 is written at the end of the staff.

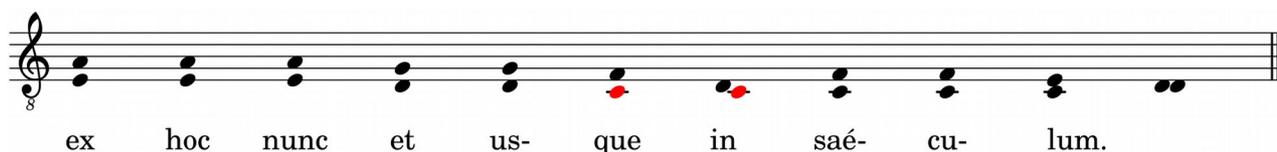
La VP débute sur la *corde de récitation* sans présence de *deuterus* : elle est donc accompagnée d'une 4^{te} à la VO. La fin comporte un *f* qui implique une *limite* sur le *ŷ* et une *convergence* sur le *f*. Mais un élément étrange se trouve à la VO en milieu de phrase : une sorte de *limite* ponctuelle sur le *f* est formée avant de rejoindre celle sur le *ŷ* ! En appliquant les principes théoriques fournis, nous devrions obtenir cet *organum* :

A musical score for an organum, consisting of six staves. The lyrics are: *ex hoc nunc et us- que saécu- lu- et us- que in saécu- lu- um.* The annotations include:

- Staff 1: *ex hoc nunc* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 2: *et us-* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 3: *que* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 4: *saécu-* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 5: *lu-* with a fermata-like symbol above it.
- Staff 6: *um.* with a fermata-like symbol above it.

 Lines connect the lyrics across staves: *ex hoc nunc* to *et us-*, *et us-* to *que*, *que* to *saécu-*, *saécu-* to *lu-*, *lu-* to *um.*. Additionally, *et us-* is connected to *in*, and *in* is connected to *saécu-*. The words *que in saécu-* are written in red on the bottom staff.

et la *limite* potentielle.



Comment comprendre la proposition du traité ? Voici quelques pistes de réflexion :

1. Il s'agit d'une erreur de copiste. Cela est tout à fait possible. Cependant, il peut paraître surprenant qu'aucune copie du traité ne fasse apparaître une version « corrigée ».
2. L'enchaînement 4^{te} / 2^{de} / 4^{te} sur « que in se- » n'est pas souhaité. Il est possible que l'auteur du traité considère que cela produit une certaine dureté. Nous verrons cependant un exemple comportant cette tournure dans *Scande celi templa*¹⁰⁹ extrait des *Dialogues de Bamberg* qui développent la même théorie que les traités qui nous intéressent ici.
3. L'auteur souhaite mettre en valeur la finale modale sans revenir sur le principe de la *limite* sur ♯ , appliquant alors une sorte de « double limite ». Rien n'est moins sûr, car bien que le principe de « double limite » existe dans le style « guidonien »¹¹⁰, la mise en valeur de la *finale modale* dans les styles « parisien » et « guidonien »¹¹¹ se concrétise par le maintien du degré inférieur à la *finale* et non de la *finale* elle-même. En revanche, les deux rares utilisations d'une 5^{te} dans certaines copies des *organa* des traités *Enchiriadis*¹¹² mettent également en valeur la *finale* elle-même. Notons tout de même que le retour à la *limite* se réalise sur le dernier mot « *saeculum* ».
4. Il est possible de maintenir un degré de la VO s'il forme une 4^{te} jusqu'à ce que la VP le rejoigne à l'unisson. Rien ne permet de valider un tel procédé. Cependant, une pratique similaire inversée (en partant de l'unisson pour rejoindre la 4^{te}) est permise en début d'incise dans le style « parisien » mais seulement à partir de la *limite*¹¹³. Nous trouvons également un tel agencement des voix au début de la deuxième phrase de l'*organum Scande celi templa* issu des *Dialogues de Bamberg*¹¹⁴.

109 Cf. [p. 67](#).

110 Cf. [p. 181](#).

111 Cf. [p. 141](#) et [p. 200](#).

112 Cf. [p. 52](#) et [p. 56](#).

113 Cf. [p. 132](#).

114 Cf. [p. 67](#).

5. La *limite* sur le F est le signe d'une *mutatio* : il doit être considéré comme un F . Le résultat musical est improbable :



Finalement, aucun argument véritablement plausible n'a été trouvé. Peut-être que cette situation peut s'expliquer non pas avec un de ces arguments mais plutôt un faisceau d'événements : mettre en valeur la *finale modale*, éviter la dureté provoquée par l'enchaînement 4^{te} / 2^{de} / 4^{te} et maintenir un degré à partir d'une 4^{te} jusqu'à ce qu'il soit rejoint par la *VP*. Dans tous les cas, retenons que le degré maintenu est celui de la *finale modale*.

Il doit être mentionné pour terminer qu'un certain nombre de copies réalisées du X^{ème} au XIV^{ème} siècle¹¹⁵ transmet cet exemple avec une *VO* exclusivement composée de 4^{tes}, même sous le F . Cela est très surprenant car une *mutatio* à la *VP* est délicate à concevoir car elle formerait un *semi-ton* au-dessus de la *finale modale*. Resterait la possibilité d'une *mutatio* à la *VP*. Mais une fois de plus, que deviendrait le principe théorique de base expliquant la formation de la *limite* ? Il faut toutefois savoir que le *traité Scolica Enchiriadis* utilise également ce chant comme exemple d'*organum composé* à la 5^{te} et à la 4^{te}. En observant de près ces exemples d'*organa composés* à la 4^{te}, nous pouvons constater que la majorité d'entre eux correspond à la version avec *convergence*. Nous pouvons donc considérer ces variantes en 4^{tes} parallèles comme étant probablement erronées.

115 Köln, Stadtarchiv (D-KNa) : [W 331](#) ; Valenciennes, Bibliothèque municipale (F-VAL) : [Ms. 337](#) ; Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó (E-Bac) : [Ms. Ripoll 42](#) ; Bruxelles, Bibliothèque royale (B-Br) : [Ms. 10078/95](#) ; Kraków, Biblioteka Jagiełłowska (PL-Kj) : [Rkps BJ 1965](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14272](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14649](#) ; London, British Library (GB-Lbl) : [Add. 17808](#) ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [Ms. D 5. inf.](#) .

CONTENU DES DIALOGUES DE BAMBERG

Ces deux textes relativement brefs contiennent les mêmes principes que les *Musica* et *Scolica Enchiriadis*. Nous allons néanmoins observer qu'ils apportent une légère variante.

Dialogue I

Les éléments similaires aux traités *Enchiriadis* sont les suivants :

- les *diapason* s'accordent toujours grâce à la *mutatio mirabilis*¹¹⁶,
- les *diapente* s'accordent toujours et correspondent à l'échelle,
- les *diatessaron* ne s'accordent pas toujours, ce qui fait émerger un chant d'un charme gracieux,
- pour l'*organum* à la 4^{te} : il est impossible de former une 4^{te} sous un *deuterus*, ce qui nécessite la formation d'une *limite* au *tetrardus* inférieur en-dessous de laquelle la *VO* ne peut pas descendre.

La légère différence avec les traités précédents se trouve dans la consigne suivante : la *VO* commence et termine rarement sous le *tetrardus*. Cela signifie que les *limites* peuvent être appliquées même sans la présence d'un *deuterus*.

Une autre information, difficile à saisir, nous signale que la *VO* est liée à la structure du chant en *cola* et *commata*.

La fin du dialogue, quant à elle, reste incompréhensible de par l'absence de l'exemple musical cité, mais permet de penser que d'autres possibilités pour la *VO* existent.

Dialogue II

Le point intéressant que nous pouvons retenir de ce texte, est que le *tetrardus* est considéré comme un degré et un mode supérieurs aux autres, car il permet de maintenir une sorte de bourdon presque continu.

¹¹⁶ Cf. [p. 22](#).

ÉTUDE DES EXEMPLES MUSICAUX

Les *Dialogues de Bamberg* contiennent trois exemples d'*organum* à la 4^{te} :

1. *Scande celi templa* dont le texte est le refrain du *chant des neuf Muses* extrait des *Noces de Philologie et de Mercure* de Matianus Capella¹¹⁷,
2. *Gratuletur omnis caro* extrait d'une hymne de Noël de Rabanus Maurus¹¹⁸,
3. *Tu patris sempiternus es filius*, reproduisant un des exemples de *Musica Enchiriadis*.

117 Cet ouvrage encyclopédique, qui expose notamment les disciplines des *Arts libéraux*, a été très étudié durant le Moyen Âge.

118 <https://archive.org/details/repertoriumhymno01chev/page/446/mode/2up>

Scande celi templa

4
✓
✓
ƒ Scan-de ce- — li templa- a vir- go digna- a- tanto-
↓
ƒ
ƒ
♯

Scan- de ce- li tem- pla vir- go di- gna tan- to foé- de- re 119

La première phrase débute de manière ascendante sur le *ƒ*, c'est donc cette *limite* qui est fixée. La fin de cette même phrase termine sur le *♯* qui implique une *limite* sur le *♯* ainsi qu'une *convergence*.

Puisque la *limite* terminale est plus grave que celle initiale, observons à quel moment la VO descend : sur le mot « *virgo* ». Pourtant, un autre *✓* est chanté un peu plus loin à la VP. Puisque cette dernière ne descend pas sous la *limite* initiale avant cet autre *✓*, il est théoriquement possible de former cet *organum* en faisant descendre la VO à la fin du mot « *digna* » :

119 *Monte jusqu'aux régions célestes, jeune fille, toi qui es digne d'un si grand mariage.* Traduction de Jean-Baptiste Guillaumin ([lien internet](#)).

La version ici a été quelque peu corrigée, le manuscrit proposant une version sans doute fautive. Cf. http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/IX-XI/Manuscrits/Bamberg/Scande_celi_templa.pdf

Diagram illustrating the syllabic structure of a Latin text across seven staves. The text is: Scan-de ce- — li templa- a -vir-go -digna- a- tanto- o foé- oé- de- re. The syllables are connected by lines, and some are highlighted in red: 'vir-go', 'digna-', and 'a-'. The staves contain various musical symbols like clefs and dynamics.

Scan-de ce- li tem- pla vir- go di- gna tan- to foe- de- re

Pourquoi cette élaboration n'a-t-elle pas été retenue ? Tout d'abord, le milieu n'est pas soumis à la règle de la *limite*, bien qu'une *limite* initiale puisse se prolonger assez longtemps. Encore faut-il savoir où s'arrête le début et où commence le milieu. Ensuite, nous pouvons observer que la VO de l'exemple du traité descend sur « *virgo digna* », contrairement à la proposition ci-dessus. Peut-être cela révèle-t-il la volonté de mettre en relief ces mots avec ce changement de sonorité ? Dans le même ordre d'idée, nous pouvons envisager que la structure du chant distingue « *Scande celi templa* » de « *virgo digna* »¹²⁰. Il est également possible que les 2^{des} redondantes soient inappropriées. Quelle que soit l'hypothèse retenue, il est évident que nous ne pouvons écarter l'importance accordée à la structure du texte dans l'élaboration d'un *organum*. Un chant, qu'il soit mis en *organum* ou non, est un texte chanté et non de la musique avec un texte adjoint.

120 Cela correspondrait-il à l'information peu compréhensible du *Dialogue I*, spécifiant un lien entre la VO et les *cola* et *commata* ?

La phrase suivante se présente ainsi dans sa version la plus communément admise¹²¹ :

Le dessin général de la VP forme une grande arche partant de F pour atteindre L avant de redescendre jusqu'à J . Nous pouvons observer une étrangeté : le début de la VP comportant un F devrait impliquer une *limite* sur J à la VO :

121 Cette deuxième phrase notée dans le manuscrit est encore plus fautive que la première. Cette transcription est celle généralement retenue par les musicologues. Cette dernière prend notamment en compte les *signes dasians* notés sur la gauche comme représentant l'ambitus du chant. La transcription est d'autant plus délicate qu'aucun autre manuscrit ne propose ce chant, que ce soit en version monodique ou polyphonique.

122 *rejoins les astres élevés : ton beau-père, Jupiter, t'y invite.* Traduction de Jean-Baptiste Guillaumin ([lien internet](#)).

The image shows a musical score for the phrase "Te sa-cer su-bí-re". It consists of six staves with various rhythmic symbols above them: a checkmark (✓), a checkmark with a vertical line (✓|), a stylized 'f' (f), a stylized 'I' (I), a stylized 'f' (f), and a stylized 'y' (y). The lyrics are written below the staves: "Te sa-cer su-bí-re". The word "sa-" is written in red. Below the staves is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Te (G4), sa- (A4), cer (Bb4), su- (C5), bí- (D5), re (E5). The note for "sa-" is marked with a red checkmark (✓).

Pourtant, la phrase débute comme si ce f était une *limite* ! Bien que les *Dialogues* ne fassent aucune mention de ce cas, nous pouvons nous risquer à une hypothèse¹²³. Ici, la *limite* est fixée, qu'un *deuterus* soit présent ou non. Cela implique de débiter et terminer les phrases par un unisson, sauf dans le cas d'un *tritus* qui sera toujours accompagné d'une 4^{te}. De plus, la quasi-totalité des exemples d'*organa en 4^{tes}* des *traités Enchiriadis* et des *Dialogues de Bamberg* partent de l'unisson en maintenant le premier degré de la *VO* au moins jusqu'à atteindre la *symphonia* de 4^{te}¹²⁴. Est-ce un procédé à appliquer quel que soit le degré concerné¹²⁵ ?

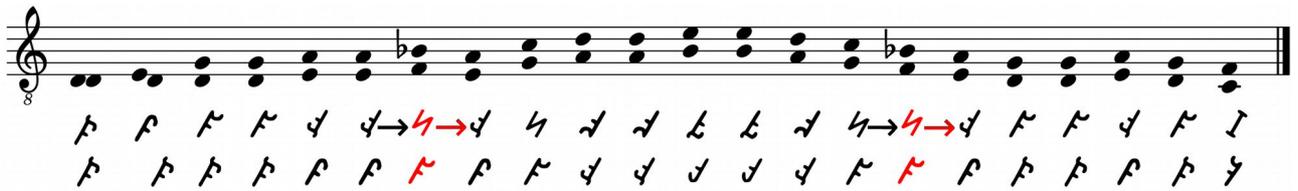
La phrase se termine sur une 4^{te}, ce qui est inévitable sous un *tritus*. En effet, la 4^{te} sous un *tritus* est un *tetrardus* qui est également le seul lieu possible pour une *limite*.

Le milieu, quant à lui, est exclusivement composé de 4^{tes} parallèles. Ce qui pose à nouveau la question des 4^{tes} sous les $✓$ et donc des *mutationes* ponctuelles :

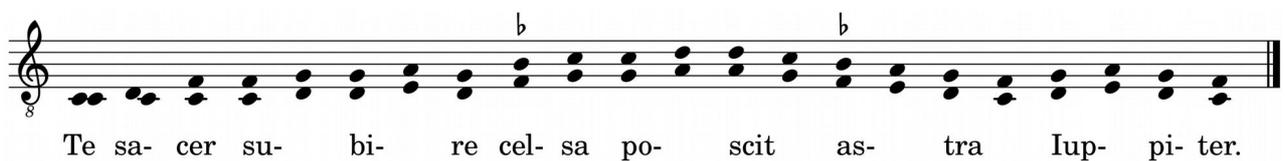
123 L'autre hypothèse d'une *limite* due à une *mutatio* (le premier degré considéré comme un y) n'a pas lieu d'être.

124 Seul le 1^{er} exemple du *Tu patris* des *traités Enchiriadis* débute par une 4^{te}, *Nos vivimus* n'étant pas concerné car il débute sur la *corde de récitation* avant de redescendre.

125 Nous verrons un exemple similaire plus tardif dans le *traité de Paris*. Cf. [p. 132](#).



Puisque ce début pose question et que la notation de cet exemple dans le manuscrit est fautive, peut-être pouvons-nous envisager une autre transcription. Par exemple celle-ci :



Ainsi, le début répond aux consignes des traités¹²⁶.

126 Cependant, le degré le plus aigu noté dans la *notation dasiane sur cordes* n'est plus utilisé. En revanche, \curvearrowright semble être mis en valeur, ce qui est cohérent dans le mode du *tritus*.

Gratuletur omnis caro

Gra-tu-lé-tur om-nis ca-ro na-to Chris-to dó-mi-no

Gra-tu-lé-tur om-nis ca-ro na-to Chris-to dó-mi-no. 127

Cet *organum* se construit sans difficulté : la VO débute à l'unisson sur la *limite* f et termine de la même manière en formant une *convergence*. Le milieu suit en 4^{tes} parallèles sans descendre sous la *limite* f . Nous observons une VO qui est principalement constituée de la *limite* et qui correspond à la préférence accordée aux chants en *tetrardus*.

127 Que toute créature charnelle rende grâce,
car le Christ Seigneur est né.

Dans le manuscrit, la VO n'est pas notée sur la section « nato christo dómno ». Elle a été complétée ici car évidente de par les consignes du traité.

Tu patris sempiternus

The image displays two musical notations for the phrase "Tu patris sempiternus es fili-us".

The upper notation consists of four horizontal lines. On the left, there are rhythmic signs: a 'J' on the first line, a '4' on the second, another 'J' on the third, and a '4' on the fourth. Below the first line, the text "es" is written. Below the second line, "tris sempiternus" is written. Below the third line, "pa-" is written. Below the fourth line, "fi-" is written. Lines connect these text elements to the corresponding lines of the staff.

The lower notation consists of five horizontal lines. Below the first line, the text "Tu — pa- — tris sempiternus" is written. Below the second line, "es" is written. Below the third line, "fi- — li- — us" is written. Lines connect these text elements to the corresponding lines of the staff.

Below these notations is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Tu (G4), pa- (A4), tris (Bb4), sem- (A4), pi- (G4), tér- (F4), nus (E4), es (D4), fi- (C4), li- (B3), us. (A3). The lyrics are written below the notes.

Ce chant est la copie conforme de celui issu de *Musica Enchiriadis*¹²⁸. Il est donc inutile de le décrire à nouveau. Il permet de montrer, avec l'exemple précédent, la supériorité du *tetrardus* sur les autres modes avec une *VO* peu mobile.

128 Dans le manuscrit, le texte est décalé de deux *cordes* au-dessus. Néanmoins, les signes *dasians* ne laissent pas le moindre doute en indiquant les 5 degrés utiles au chant. La *notation dasiane sur cordes* a été ici corrigée.

RÉSUMÉ DU STYLE « ENCHIRIADIS »

Résumons maintenant ce qui a été récolté lors de l'étude des traités et de l'analyse des exemples musicaux.

Tout d'abord, les *organa en 8^{ves}* ou *en 5^{tes} inférieures* ne posent apparemment aucune difficulté à être élaborés puisqu'il suffit de joindre au chant une deuxième voix distante de la *symphonia* correspondante. Il est toutefois bon de nuancer cette constatation, car si la conception est simple, la réalisation de l'acte musical demande une attention particulière (phrases, contexte, texte, tempo, *organum composé*, etc...).

Concernant l'*organum à la 4^{te}*, qui est le plus intéressant et considéré comme le plus emprunt de douceur, les *traités Enchiriadis* et les *Dialogues de Bamberg* sont suffisamment similaires dans leur contenu pour considérer qu'ils décrivent un même style polyphonique dont voici les éléments principaux :

- structure en sections (phrase ou incise),
- débit régulier : chaque son a la même durée en dehors du dernier de la section qui est doublé,
- VO constituée de 4^{tes} parallèles inférieures,
- impossibilité de former une 4^{te} sous les *deuterus*
 - si un *deuterus* est présent en début et/ou en fin d'incise, une *limite* est fixée sur le *tetrardus* inférieur et la VO peut débuter et/ou terminer à l'unisson de la VP,
 - les *Dialogues de Bamberg* proposent une légère variante en fixant les *limites* même si aucun *deuterus* n'est présent,
- doublement possible des voix pour former un *organum composé* (à l'image des *organa en 5^{tes}*).

Ces consignes peuvent être complétées par les informations issues de l'analyse des exemples musicaux :

- la fin des incisives ascendantes à la *VP* nécessite des unissons successifs à la *VO*,
- tout *tritus* de la *VP* est accompagné d'une 4^{te} à la *VO* : les chants en *tritus* seront composés d'une grande majorité de 4^{tes} parallèles et termineront par une 4^{te},
- si la *VP* descend sous la *limite* initiale formée à la *VO*, nous devons envisager le moment où cette dernière la quitte. Pour cela, nous pouvons établir ces points de repères :
 - quitter la *limite* lorsque que la *VP* descend sous le *deuterus*,
 - tenir compte de la structure du texte et la mise en valeur de certains mots,
 - et éviter certaines duretés,
- une *corde de récitation*, ou plus généralement un degré répété suffisamment, doit être accompagnée d'une 4^{te} à la *VO*,
- la *VP* peut contenir des *mutationes*,
- bien que le milieu d'une phrase ne soit pas soumis à la règle de la *limite*, nous pouvons prolonger une *limite* initiale et/ou anticiper une *limite* finale. Si aucune *limite* n'est établie lors de la présence d'un *deuterus* à la *VP*, la *VO* doit rejoindre le *tetrardus* inférieur,
- enfin, l'utilisation ponctuelle de la *symphonia* de *diapente* sous un *deuterus*¹²⁹ est envisageable, probablement afin de rejoindre ou d'éviter de quitter une zone proche de la *finale modale*¹³⁰.

Les exemples musicaux soulèvent également quelques questions

129 Aucune 5^{te} sous un autre degré que  n'a été trouvée dans les exemples d'*organa*.

130 En suivant strictement les deux exemples proposant le chant d'une telle 5^{te}, cette dernière ne devrait se former que dans le mode du *deuterus* afin de mettre en valeur le degré de la *finale* modale. L'importance accordée à ce degré pourrait corroborer l'étonnant maintien du degré  dans la deuxième incise de *Nos qui vivimus*. Cf. [p. 61](#).

De manière plus large, cela pourrait signifier qu'une zone entre la *limite* du  et la *finale modale* est plus importante que les autres et doit donc être privilégiée à la *VO* (sauf peut-être pour le mode du *tetrardus* dont la *finale* est une *limite*). Bien qu'il s'agisse d'une hypothèse, aucun des exemples d'*organa* des traités étudiés ici ne va à l'encontre de ce principe. Le fait que les deux seuls cas d'*organa* qui proposent une 5^{te} sous  soient en mode du *deuterus* peut être une coïncidence. En effet, aucune situation similaire permettant la formation d'une telle 5^{te} ne se trouve dans les autres *organa* proposés par les auteurs des traités.

supplémentaires :

- La *VO* peut-elle débiter à l'unisson et rester sur ce degré jusqu'à atteindre une 4^{te} avec la *VP* ?
- De manière similaire en milieu de phrase, est-il permis de maintenir un degré à la *VO* formant au départ une 4^{te} jusqu'à ce que la *VP* le rejoigne à l'unisson ?
- Enfin, une « *double limite* » est-elle envisageable afin de mettre en valeur la *finale modale* ?

Ces derniers points ne seront pas retenus dans la réalisation des *organa* suivants de par leur incertitude.

TRAVAIL DES ORGANA EN 8^{VES} ET EN 5^{TES}

Pour débiter le travail, envisageons de former un *organum* en 8^{ves} puis en 5^{tes} sur la première petite antienne donnée dans *Musica Enchiriadis*¹³¹, en *protus authentique*. Ce seul exemple suffira à comprendre le procédé¹³².

133

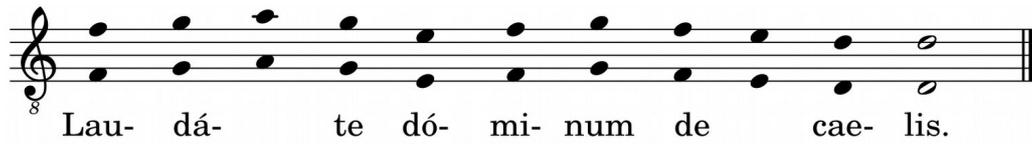
Tout d'abord, puisque le chant ne comporte qu'une phrase, seul le dernier son est doublé rythmiquement :

131 Tous les chants sur lesquels nous travaillerons l'*organum* sont notés à nouveau en fin d'ouvrage en notation *dasiane* (et en transcription moderne pour ceux qui le souhaiteraient) afin de les travailler sans les indications du chapitre.

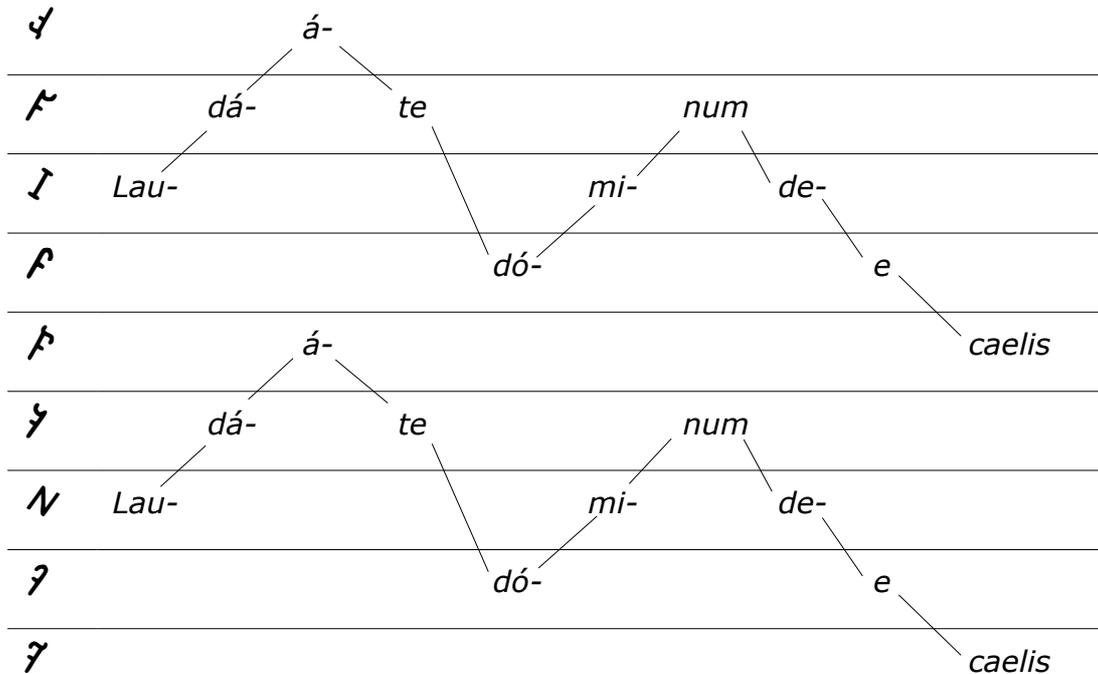
132 La notation moderne est adjointe afin d'assurer la compréhension du résultat, mais il est recommandé de travailler à partir de la notation *dasiane*.

133 *Louez le Seigneur du haut des cieux.*

Pour former un *organum en 8^{ves}*, rien de plus simple : il suffit de former une *VO* jouée à l'8^{ve} (supérieure ou inférieure) de la *VP*¹³⁴ :



Pour obtenir un *organum en 5^{tes}*, il est nécessaire de former les 5^{tes} justes inférieures à la *VP*, les degrés de l'échelle tétracordale convenant parfaitement : au *tritus des finales* \downarrow , nous associons le *tritus des graves* \uparrow , etc... La *VO* sera donc strictement parallèle à la *VP* :



134 La notation *dasiane* n'est pas utilisée ici, l'échelle tétracordale ne convenant pas aux 8^{ves}.

Comme le mentionnent les traités, les *organa en 5^{tes}* peuvent également être *composés*. Voici les possibilités décrites, bien que d'autres soient possibles¹³⁵ :

1. Doublement de la VP à l'8^{ve} supérieure¹³⁶ :

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

2. Doublement de la VO à l'8^{ve} inférieure¹³⁷ :

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

3. Doublement de la VO à l'8^{ve} supérieure :

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

4. Doublement de la VP à l'8^{ve} inférieure¹³⁸ :

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

135 Il n'a pas semblé utile de noter les exemples suivants d'*organa composés* en notation *dasiane* puisque la notation des 8^{ves} nécessite la redondance de la notation des mêmes *tétracordes*.

136 La VP est notée en bleu afin de clarifier le propos.

137 La VP est notée à l'8^{ve} supérieure pour que l'ensemble de l'*organum* entre dans l'*échelle tétracordale*.

138 Idem.

5. Doublement de la VP à l'8^{ve} inférieure et de la VO à l'8^{ve} supérieure¹³⁹ :

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

6. Doublement de la VP et de la VO à l'8^{ve} supérieure :

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

Avant de poursuivre, il est conseillé de pratiquer suffisamment d'*organa en 5^{tes}*, composés ou non, afin de vous familiariser avec ce procédé. Pour cela, il est possible d'utiliser les chants notés en fin d'ouvrage¹⁴⁰.

139 La VP est transposée à la 5^{te} supérieure pour que l'ensemble de l'*organum* entre dans l'échelle tétracordale.

140 Cf. [p. 269](#).

LA RHÉTORIQUE

Musica Enchiriadis débute par l'analogie entre le discours écrit grâce aux lettres et l'harmonie musicale produite grâce aux sons. La notion de discours est ainsi avancée dès les premiers mots. C'est pourquoi, pour la constitution d'un *organum à la 4^{te}* qui demande plus de recherche, nous suivrons un chemin balisé par les étapes suivantes de la *rhétorique*¹⁴¹.

Inventio

Le début du chemin, l'*inventio*, est l'établissement d'un inventaire des éléments permettant la constitution du discours. Nous pouvons y inscrire tout d'abord ceux issus du chant comme le *systema*, le *mode* et la présence ou non d'une *mutatio*. Ensuite, nous pouvons adjoindre ceux propres à l'*organum à la 4^{te}* comme le jeu de la 4^{te} inférieure sauf sous les *deuterus*, les implications du mode du chant et du *systema*. Nous pouvons ainsi rédiger un tableau cataloguant les informations suivantes :

Systema	Ambitus tétracordal → potentiels <i>deuterus</i> → <i>potentielles limites</i> sur les <i>tetrardus</i> inférieurs
Mode	<i>Finale</i> et <i>systema</i> → mode <ul style="list-style-type: none">● mode du <i>protus</i> → <i>limites</i> potentielles sur ♯ et ♮● mode du <i>deuterus</i> → <i>limite</i> potentielle sur ♯ et ♮● mode du <i>tritius</i> → <i>limite</i> potentielle sur ♯ et ♮ avec beaucoup de 4^{tes} parallèles● mode du <i>tetrardus</i> → <i>limite</i> potentielle sur ♯ et ♮
Mutatio	D'après d'autres sources postérieures ¹⁴²

141 La *rhétorique* est l'art du discours, l'art de convaincre et de charmer.

142 Les *mutationes* sont trouvées grâce à des versions postérieures issues d'autres sources manuscrites à notation diastématique, en envisageant que les chants n'ont pas ou peu évolué entre-temps.

Dispositio

La deuxième étape est la *dispositio* qui correspond à la mise en place du plan, directement issu de l'analyse des incises du chant. Nous pouvons également envisager ici le début et la fin de chaque incise.

Incise(s)	Liste du premier et dernier mot de chaque incise
Rythme	Dernier son doublé rythmiquement
Diastema	Ambitus tétracordal → potentiels <i>deuterus</i> → <i>potentielles limites</i> sur les <i>tetrardus</i> inférieurs
Début	Présence ou non d'un <i>deuterus</i> → <i>limite</i> potentielle sur le <i>tetrardus</i> inférieur → début = 4 ^{te} ou unisson
Fin	Présence ou non d'un <i>deuterus</i> → <i>limite</i> potentielle sur le <i>tetrardus</i> inférieur → potentielle <i>convergence</i> → fin = 4 ^{te} ou unisson

Elocutio

L'étape suivante, l'*elocutio*, peut être comprise comme la composition détaillée de l'*organum*. Nous observerons notamment comment passer du début à la fin des incises en fonction de la présence ou non d'une ou plusieurs limites. Il faudra également rester vigilant à la présence d'un *deuterus* et/ou d'un degré mis en valeur par répétition (une *corde de récitation*) qui implique une 4^{te} à la VO.

Corde	Si oui → VO = 4 ^{te}
Milieu	Présence d'un <i>deuterus</i> → VO = <i>tetrardus</i> inférieur, ou <i>deuterus</i> inférieur (5 ^{te}) pour rejoindre les degrés inférieurs ou éviter de remonter à ceux supérieurs. Début sans <i>limite</i> → 4 ^{tes} parallèles Début avec <i>limite</i> → faut-il quitter la <i>limite</i> et si oui quand ? Fin sans <i>limite</i> → 4 ^{tes} parallèles Fin avec <i>limite</i> → comment rejoindre cette <i>limite</i> finale ?

Si plusieurs possibilités apparaissent, une sélection de la ou des meilleures versions devra être envisagée.

Actio

Cette étape correspond au travail de l'*organum* avec ces variantes possibles, sachant qu'il faut tenir compte du contexte. C'est également à ce stade que l'on peut choisir parmi les diverses possibilités d'*organa composés*.

Memoria

La dernière étape est la mémorisation de l'*organum*. Il ne s'agit cependant pas d'apprendre simplement par cœur la polyphonie obtenue, mais d'être capable de l'adapter au contexte lors de l'acte musical. Il est donc nécessaire de retenir les diverses possibilités convenables.

PREMIER TRAVAIL DES ORGANA EN 4TES

Étudions maintenant les 8 petites antiennes du *Musica Enchiriadis* afin d'ériger des *organa à la 4^{tes}*. Les données listées dans le tableau sont notées de manière la plus synthétique possible afin de limiter leur taille. Si besoin, nous ferons ensuite un choix parmi les versions obtenues.

Afin de ne pas inutilement allonger ce chapitre, les pages suivantes ne proposent pas d'*organa composés*, le procédé de doublement des voix étant le même que pour les *organa en 5^{tes}*. De même, seule les trois premières étapes de la constitution du discours musical seront envisagées, l'*actio* et la *memoria* n'ayant pas besoin d'être commentées.

Laudáte dómīnum

143

Inventio	
Systema	$\text{F} \text{ à } \text{V} \rightarrow \text{F}$ potentiels \rightarrow potentielles <i>limites</i> V
Mode	Finale = F \rightarrow Protus authenté
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	<i>Laudate</i> \rightarrow <i>caelis</i>
Rythme	Son sur « -lis » doublé
Diastema	$\text{F} \text{ à } \text{V} \rightarrow \text{F}$ potentiels \rightarrow potentielle <i>limite</i> V
Début	Pas de $\text{F} \rightarrow 4^{\text{tes}}$ parallèles ou <i>limite</i> V (la VP ne descendant pas sous le I , la <i>limite</i> n'a pas lieu d'être) \rightarrow début = 4^{te}
Fin	F sur « -e » \rightarrow <i>limite</i> V + <i>convergence</i> sur F (sur « -lis » ou sur « cae- » ¹⁴⁴)

143 Louez le Seigneur du haut des cieux.

144 Ces deux situations semblent envisageables, puisque aucun exemple ne montre une phrase finissant par la répétition de la finale.

Elocutio	
Corde	Aucune
Milieu	Présence de f . Début sans <i>limite</i> → VO = 4 ^{tes} parallèles (avec tout de même le f sous le f indispensable pour éviter la dissonance). Fin avec <i>limite</i> f → la VO rejoint f sur « de ». Une 5 ^{te} sous f n'a pas lieu d'être.

Voici les deux versions obtenues¹⁴⁵ :

Diagram illustrating two versions of musical notation for the phrase "Laudate dominum de caelis". The notation uses various symbols (f, f, f, f, f) and accents (acute, grave) to indicate pitch and rhythm. The text "cae-" is highlighted in green in the bottom version.

Musical notation for the phrase "Laudate dominum de caelis". The notes are: Lau- (G4), dá- (A4), te (B4), dó- (C5), mi- (D5), num (E5), de (F5), cae- (G5), lis. (A5). The notes for "cae-" and "lis." are highlighted in green.

Ces deux versions sont équivalentes, aussi convenables l'une que l'autre.

145 A l'aide de couleurs différentes, la notation dasiane sur cordes permet de noter plusieurs versions.

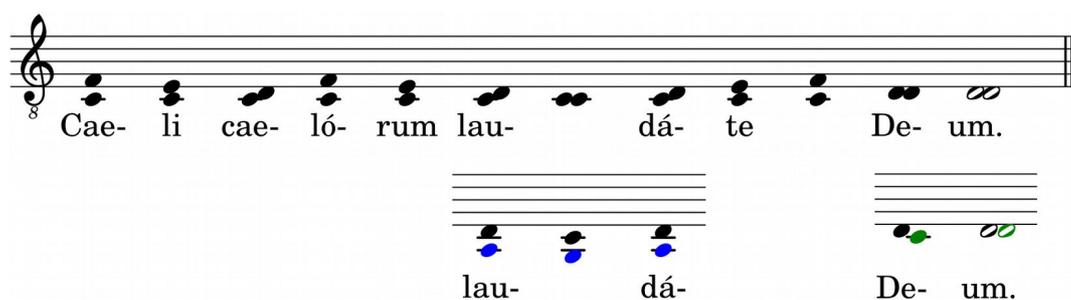
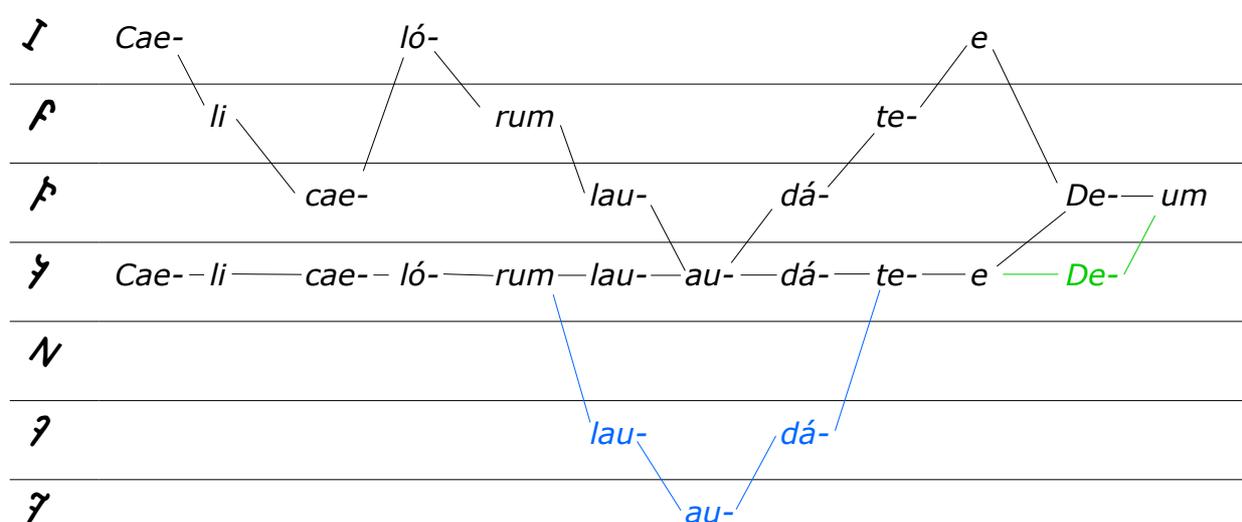
Caeli caelorum

146

Inventio	
Systema	γ à $I \rightarrow F$ potentiels → potentielles <i>limites</i> γ
Mode	Finale = F → Plagal du protus
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	<i>Caeli</i> → <i>Deum</i>
Rythme	Son sur « -um » doublé
Diastema	γ à $I \rightarrow F$ potentiels → potentielle <i>limite</i> γ
Début	Présence de F → <i>limite</i> γ → début = 4 ^{te}
Fin	F sur « -te- » → <i>limite</i> γ + <i>convergence</i> sur F (sur « De- » ou sur « -um »)

Elocutio	
Corde	Aucune
Milieu	Présence de f . Début et fin avec <i>limite</i> y → <i>limite</i> initiale maintenue ou quittée sur « <i>laudá-</i> » pour être rejointe sur « <i>-te</i> ». Une 5 ^{te} sous f n'a pas lieu d'être.

Voici les variantes possibles:



D'après les exemples des traités, il semble qu'une *limite* maintenue longtemps soit appréciée, la notion de milieu de phrase étant d'autant plus floue que l'antienne est brève. Et si nous prenons en compte l'hypothèse que la zone proche de la *finale* est à privilégier à la VO, la version « noire » est la meilleure.

Celle notée en bleu paraît alors moins crédible, sauf dans le cas d'une intention musicale symbolique. En effet, le mot « *lauda(te)* », verbe concernant un acte humain, est chanté plus grave, plus bas que les mots « *Caeli caelorum* » et « *Deum* », et sa dernière syllabe « *-te* » rejoint les degrés plus aigus pour tendre à l'unisson de

« *Deum* ». Ce choix peut donc se révéler intéressant¹⁴⁷.

Les deux fins sont tout à fait convenables, comme pour l'*organum* précédent.

147 Il est difficile de relier le peu d'exemples musicaux que les traités ont transmis avec ce type d'interprétation symbolique. Cela reste cependant crédible.

Confitébor dómino

Con- fi- té- bo- ni- mis in o- o re meo

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o. 148

Inventio	
Systema	$\text{F} \text{ à } \text{H} \rightarrow \text{F}$ et J potentiels \rightarrow potentielles <i>limites</i> J et F
Mode	<i>Finale</i> = F \rightarrow <i>Deuterus authentè</i> \rightarrow <i>limite finale</i> J
Mutatio	Potentielle sur « ni- » ¹⁴⁹ ($\text{J} = \text{H}$)
Dispositio	
Incises	<i>Confitébor</i> \rightarrow <i>meo</i>
Rythme	Son sur « -o » doublé
Diastema	$\text{F} \text{ à } \text{H} \rightarrow \text{F}$ et J potentiels \rightarrow potentielles <i>limites</i> J et F
Début	Présence de $\text{J} \rightarrow$ <i>limite</i> $\text{F} \rightarrow$ début = unisson
Fin	<i>Limite finale</i> J + <i>convergence</i> sur F (sur « -re » ou sur « -o »)

148 *A pleine voix, je rendrai grâce au Seigneur.*

149 La seule autre copie de ce chant qui nous soit parvenue se trouve dans un manuscrit du XII^{ème} siècle :

[NL-Uu 406 \(3 J 7\)](#), fol. 50r, page 103. Il remplace cependant chaque J par la seconde supérieure H . Malgré cette incertitude, la potentielle *mutatio* sera envisagée.

Elocutio	
Corde	Aucune
Milieu	Présence de \checkmark (sans <i>mutatio</i>) Début avec <i>limite</i> \checkmark et fin avec <i>limite</i> \checkmark → <i>limite</i> initiale quittée sur « -mis », « <i>dó-</i> » ou « -or » → <i>limite</i> finale rejointe sur « o- ». Une 5 ^{te} sous \checkmark peut être envisagée afin que la VO rejoigne les degrés inférieurs.

Voici les différentes versions obtenues pour le milieu et la fin :

The diagram illustrates syllable connections for the text: Con-fi-té-bor-dó-mi-no-ni-mis in o-o-re-me-o. It features six horizontal lines with various symbols on the left: a lightning bolt, a checkmark, a checkmark with a tail, a stylized 'f', a stylized 'I', a stylized 'f', and a stylized 'y'. Lines connect syllables across these levels, with some lines color-coded: pink for 'fi-', 'bo-', 'or', 'ni-', 're', 'me-'; blue for 'té-', 'dómi-', 'no-', 'ni-'; red for 'or'; yellow for 'ni-'; and green for 're-me-'. The text 'Con-fi-té-bor-dó-mi-no-ni-mis in o-o-re-me-o' is written across the lines, with some syllables appearing on multiple lines.

The musical notation shows the text 'Con-fi-té-bor-dó-mi-no-ni-mis in o-o-re-me-o' on a treble clef staff. Below the staff, there are three smaller staves showing specific notes with color-coded dots: pink for 'bor', blue for 'dó-mi-no-ni-', and green for 're-me-'. The notes are placed on the staff lines to show their pitch relative to the text.

Quel choix faire parmi toutes ces possibilités ?¹⁵⁰

Concernant la *convergence*, les exemples des traités ne fournissent pas une fin d'incise exactement identique. Cependant *Rex caeli dómíne* peut nous inciter à penser qu'une fin ascendante est accompagnée d'unisson successifs. La fin notée en noir semble donc préférable.

Le milieu propose plus de possibilités et pose donc plus de questions. Penchons-nous un instant sur le sens du texte et sa syntaxe ainsi que sur la structure mélodique, sans oublier la notion de douceur qui est si souvent citée dans les traités.

Si nous cherchons à quitter la *limite initiale* le plus tôt possible, nous pouvons le faire sur la quatrième syllabe du mot « *Confitébor* », soit sur « *-bo* » par le chant d'une 5^{te}, soit sur « *-or* » par celui d'une 4^{te}. Dans les deux cas, les mouvements mélodiques disjoints semblent donner une certaine dureté, ou du moins sonnent avec moins de douceur que le maintien de la *limite* f . Peut-être vaut-il mieux éviter ces choix, d'autant plus qu'aucun élément syntaxique ne permet de les justifier.

Faire descendre la *VO* un peu plus tard sur le début de « *dómíno* » permet de mettre en valeur ce mot. Toutefois, quitter une *limite* après un unisson ne se trouve dans aucun exemple des traités, sauf dans le cas du chant d'une 5^{te}. Cela est cohérent avec la recherche d'une certaine douceur, plus présente avec un mouvement semblable des voix¹⁵¹. Cela pourrait sans doute s'envisager en considérant « *Confitebor* » comme une incise, ce que nous ne ferons pas afin de ne pas former une trop courte section.

Nous pouvons alors quitter la *limite* sur « *nimis* », soit sur « *ni-* » avec une 4^{te} ou une 5^{te} (la 4^{te} impliquant une *mutatio* peu probable mélodiquement), soit sur « *-mis* ». Rejoindre les degrés plus graves à ce moment de la phrase permet de souligner la structure du texte par la distinction claire de « *Confitébor dómíno* » et « *nimis in ore meo* ».

En conclusion, il semble que nous pouvons retenir les deux versions suivantes :

150 Les arguments qui suivent sont évidemment laissés à l'appréciation de chacun.

151 La notion de mouvement semblable n'a pas lieu d'être, mais présente l'avantage de décrire avec simplicité la direction des voix.

Con-fi-té-bo-or-dómi-no-ni-mis in o-o-re meo

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

ni-

Laudábo Deum

\checkmark
 F Laudá-
 I á-
 F De-
 P bo
 me-
 um
 in
 vita-
 a
 mea

F F I P F I F \checkmark F I F F I F F
 Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a. 152

Inventio	
Systema	P à \checkmark → F potentiels → potentielles <i>limites</i> \checkmark
Mode	<i>Finale</i> = F → <i>Plagal du deuterus</i> → <i>limite finale</i> \checkmark
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	<i>Laudábo</i> → <i>mea</i>
Rythme	Son sur « -a » doublé
Diastema	P à \checkmark → F potentiels → potentielles <i>limites</i> \checkmark
Début	Aucun F → 4 ^{tes} parallèles ou <i>limite</i> \checkmark → début = 4 ^{te}
Fin	<i>Limite</i> \checkmark + <i>convergence</i> sur F (sur « me- » ou sur « -a »)

Elocutio	
Corde	Aucune
Milieu	Présence de f . Que le début soit avec ou sans <i>limite</i> ∫ → VO = 4 ^{tes} parallèles (∫ sous f). Fin avec <i>limite</i> ∫ → <i>limite rejointe sur « -a »</i> . Une 5 ^{te} sous f n'a pas lieu d'être.

Voici les différentes polyphonies obtenues :

Toutes les versions sont convenables. Celle qui débute avec une *limite* correspond aux *Dialogues de Bamberg* et celle avec les 4^{tes} parallèles sont fidèles aux *traités Enchiriadis*. Quant aux *convergences*, aucune ne peut être privilégiée.

Intéllege clamórem

In- tél- le- ge cla- mó-rem me- um dó- mi- ne. 153

Inventio	
Systema	↯ à ♪ → ♪ potentiels → potentielles <i>limites</i> ♪
Mode	<i>Finale</i> = ↯ → <i>Tritus authentus</i> → majorité de 4 ^{tes} avec fin = 4 ^{te}
Mutatio	Potentielle sur « -e- » ¹⁵⁴ (♪ = ♪)
Dispositio	
Incises	<i>Intéllege</i> → <i>dómine</i>
Rythme	Son sur « -ne » doublé
Diastema	↯ à ♪ → ♪ potentiels → potentielles <i>limites</i> ♪
Début	Présence de ♪ <ul style="list-style-type: none"> • sans <i>mutatio</i> → <i>limite</i> ♪ → début = 4^{te} • avec <i>mutatio</i> → 4^{tes} parallèles → début = 4^{te}
Fin	Sans ♪ → pas de <i>limite</i> et fin = 4 ^{te}

153 *Entendez mon appel, Seigneur.*

154 La seule autre copie de ce chant qui nous soit parvenue se trouve dans un manuscrit du XII^{ème} siècle : [NL-Uu 406 \(3 J 7\)](#), fol. 46v, page 96.

Elocutio	
Corde	✓ (⚡ est également bien présent au début) → 4 ^{te} sous ✓ (et de toute manière sous ⚡ puisque c'est un <i>tritus</i>)
Milieu	Limite initiale éventuelle ⚡ et fin = 4 ^{te} → la VO quitte la <i>limite initiale</i> sur « -ge » (pour préserver la 4 ^{te} sous ✓). Une 5 ^{te} sous ✓ est possible.

Nous obtenons alors ces trois versions en *organum* à la 4^{te} :

A l'image du début de l'exemple *Te sacer subíre*, deux *mutationes* consécutives peuvent être envisagées, ce qui permettrait la formation d'une 4^{te} sous l'apparent ✓ qui sera dans ce cas compris comme un ⚡ .

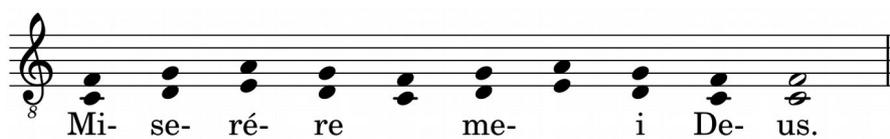
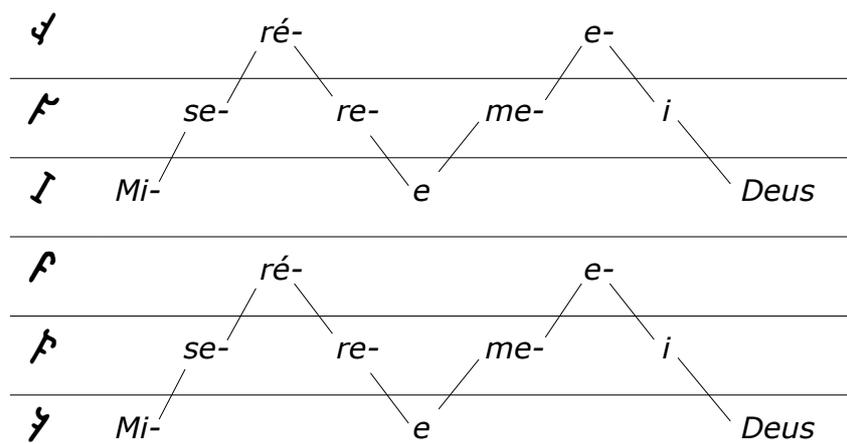
Sans avoir de certitude quant à la formation ou non de la *mutatio*, les première et troisième versions semblent meilleures.

Miserere mei Deus

The image shows the musical notation for the beginning of 'Miserere mei Deus'. It consists of three staves. The top staff has a clef and a note with a checkmark above it. The middle staff has notes with syllables 'se-', 're-', 'me-', and 'i' below them. The bottom staff has notes with syllables 'Mi-', 'e', and 'Deus' below them. Lines connect the syllables across the staves. Below this is a single staff with a treble clef and a series of notes, with syllables 'Mi-', 'se-', 'ré-', 're', 'me-', 'i', 'De-', 'us.' below it. A small '8' is written below the first note. To the right of the syllables is the number '155'.

Inventio	
Systema	↯ à ↯ → aucun <i>deuterus</i> , aucune <i>limite</i> , 4 ^{tes} parallèles
Mode	<i>Finale</i> = ↯ → <i>Plagal du tritus</i> → majorité de 4 ^{tes} avec fin = 4 ^{te}
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	<i>Miserere</i> → <i>Deus</i>
Rythme	Son sur « -us » doublé
Diastema	↯ à ↯ → aucun <i>deuterus</i> , aucune <i>limite</i> , 4 ^{tes} parallèles
Début	Sans ↯ → 4 ^{tes} parallèles
Fin	Sans ↯ → 4 ^{tes} parallèles et fin = 4 ^{te}
Elocutio	
Corde	Aucune
Milieu	Sans <i>limite</i> initiale ni finale et sans ↯ → 4 ^{tes} parallèles

La seule réalisation possible est donc celle-ci :



Sit nomen dómini

<i>Inventio</i>	
Systema	$F \rightarrow S$ à $S \rightarrow$ potentiels $S \rightarrow$ potentielles <i>limites</i> F
Mode	Finale = $F \rightarrow$ tetrardus authentique
Mutatio	Aucune
<i>Dispositio</i>	
Incises	<i>Sit</i> → <i>saécula</i>
Rythme	Son sur « -la » doublé
Diastema	$F \rightarrow S$ à $S \rightarrow$ potentiels $S \rightarrow$ potentielle <i>limite</i> F
Début	Présence de $S \rightarrow$ <i>limite</i> $F \rightarrow$ début = 4 ^{te}
Fin	Sans $S \rightarrow$ 4 ^{tes} ou <i>limite</i> $F \rightarrow$ fin = <i>convergence</i> sur F ou 4 ^{te}

156 Que le nom du Seigneur soit béni pour l'éternité.

Elocutio	
Corde	Aucune
Milieu	<p><i>Limites</i> initiales et finales sur f → la VO reste le plus possible sur la <i>limite</i> ou la quitte ponctuellement sur « -ne- ».</p> <p>Si la <i>limite</i> finale n'est pas envisagée, la VO quitte la <i>limite</i> initiale sur « -ne- » ou sur « -tum », ou encore avec une 5^{te} sous f sur « -e- ».</p>

Cela donne potentiellement ces possibilités polyphoniques :

Théoriquement, les variantes peuvent être associées à l'envie. Néanmoins, rompre la *limite* pour y retourner et y rester ensuite, c'est-à-dire chanter la version bleue et/ou rouge sans la verte, semble incongru. Dans tous les cas, l'utilisation de la 5^{te} ne correspond pas à l'hypothèse émise à son sujet¹⁵⁷. Enfin, si la zone proche de la *finale* est à privilégier, alors la version « noire » est sans aucun doute la meilleure. De

157 Elle devrait permettre de rejoindre les degrés proches de la *finale*.

plus, en fixant la *limite* sur l'intégralité de l'*organum*, nous allons dans le sens de *Dialogues de Bamberg* qui montrent la supériorité du *tetrardus* sur les autres degrés.

CHANTS DU COMMEMORATIO BREVIS

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, l'élaboration d'un *organum* à la 4^{te} pose souvent des questions. A titre d'exemples et sans chercher à être exhaustif, voici d'autres situations problématiques trouvées à partir de la mise en *organum* de deux antiennes extraites du *Commemoratio brevis* que vous retrouverez à la fin de cet ouvrage¹⁶⁰.

Considérant le principe déjà bien étudié, la *VO* ne sera pas décrite de manière détaillée afin de se focaliser sur les points délicats. De plus, la *notation dasiane sur cordes* ne sera plus utilisée au profit de celle associée au texte. La *VP* sera notée au-dessus du texte et les versions de la *VO* en-dessous.

160 Cf. [p. 274](#).

Plagal du Protus, 4^{ème} phrase¹⁶⁴

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
 Om- nes gen- tes vé- ni- ent di- cén- tes¹⁶⁵

♯ ♯ ♯ ♯ X ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ X
♯ ♯

Comment accompagner \mathcal{N} à la VO ? En effet, la 4^{te} inférieure sort de l'échelle théorique ! De plus, aucune *limite* ne peut être envisagée puisqu'il s'agirait justement de cette 4^{te} inférieure ! L'échelle étant présentée comme théoriquement infinie mais réduite à celle décrite pour la voix humaine, est-il possible de la déployer vers l'extrême grave ? Faut-il plutôt placer une *limite* exceptionnelle sur le $\mathcal{1}$, premier degré de l'échelle tétracordale ? Cela paraît peu probable.

Une autre solution semble plus convenable : les modes sont transposables de 5^{te} en 5^{te}. Si nous transposons ce chant à la 5^{te} supérieure, le problème disparaît car la 4^{te} inférieure nécessaire devient le $\mathcal{1}$.

164 Cf. antienne [p. 287](#).

165 *Toutes les nations viendront et diront.*

Traduction issue du site internet de la [Schola Sainte Cécile](#).

♯ ♯ ♯ ♯ I ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
 Om- nes gen- tes vé- ni- ent di- cén- tes
 ♯

Om- nes gen- tes vé- ni- ent di- cén- tes

Bien évidemment, si le chant est intégralement transposé, il termine sur ♯ et non sur ♯. Faudrait-il alors appliquer une *mutatio* à la 5^{te} afin de préserver la fin du chant dans le *tétracorde des finales* ? Cela reste un questionnement sur la notation et non sur la polyphonie elle-même¹⁶⁶. Notez cependant qu'il n'est pas rare de trouver des chants en *plagal du protus* notés postérieurement dans une transposition à la 5^{te} supérieure¹⁶⁷.

166 De même, les transcriptions modernes proposées représentent exactement la même polyphonie. Peu important les notes, ce sont les rapports intervalliques qui comptent.

167 Cela est nécessaire dans le cas des chants comportant deux tons sous la *finale*, car l'échelle diatonique ne comporte par de *B rond*.

CONCLUSION AU STYLE « ENCHIRIADIS »

Les *organa en 4^{tes}* du style « Enchiriadis » sont théorisés uniquement à l'aide de l'*échelle tétracordale* : seule l'impossibilité de former une 4^{te} implique une *limite*. Bien que les *Dialogues de Bamberg* montrent une préférence pour le mode du *tetrardus* et que certains *organa* permettent de penser que la *finale* est mise en valeur, la théorisation de l'*organum* ne prend pas en compte l'aspect modal pour la constitution de la *VO*. Les traités postérieurs que nous allons étudier dans la suite de cet ouvrage donneront au mode un rôle quasi-central, témoignant de la poursuite d'une réflexion théorique.

LE STYLE « PARISIEN » :
LES TRAITÉS DE PARIS
ET DE COLOGNE

PRÉSENTATION DES TRAITÉS

Le *traité de Cologne* et celui de *Paris* sont postérieurs aux *Musica & Scolica Enchiriadis* et aux *Dialogues de Bamberg*. Celui de *Cologne* date de la première moitié du X^{ème} siècle et a été retrouvé dans 4 sources¹⁶⁸, dont deux situées à Cologne. Il s'agit d'un bref texte sans exemple musical traitant spécifiquement de l'*organum*. Le *traité dit de Paris* se trouve dans 5 sources¹⁶⁹ dont la première se trouve à Paris et date des XI^{ème}-XII^{ème} siècles. Il remplace le chapitre sur l'*organum* du *Musica Enchiriadis*¹⁷⁰. Ce traité est assez développé et nous fournit un long exemple musical dans une notation originale.

Bien que le traité de Paris soit plus tardif et beaucoup plus développé que celui de Cologne, leur contenu est semblable. Ils montrent de grandes similitudes avec ceux que nous avons déjà étudiés au niveau de l'élaboration de l'*organum à la 4^{te} : échelle tétracordale*, formation d'une VO en 4^{tes} parallèles inférieures interrompues par des *limites*, lenteur d'exécution et constitution de la polyphonie en fonction des sections du texte. Des différences notables se révèlent toutefois au niveau des degrés utilisés pour les *limites* et de la portion d'échelle définie pour la VO.

A l'image du travail précédent, nous allons étudier le contenu de chacun de ces traités, analyser l'exemple du *traité de Paris*, puis appliquer les consignes afin d'élaborer des *organa à la 4^{te}* dans ce nouveau style.

168 Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek : [Cod. 52, f. 177](#) ; Köln, Hist. Stadtarchiv, [W 331](#) ; Sélestat, Bibl. et Arch. de la ville, [Ms 17, fol. 38v](#) ; Valenciennes : [BM 337 \(325\), f. 54v](#).

169 Paris, BnF : Ms. lat. 7202, [fol. 54v](#) ; Brugge, Stadsbibliotheek (B-BRs) : Ms 531, [f. 66r](#) ; Firenze, Biblioteca Nazionale (I-Fn) : [II I 406 \(Magliab. XIX 19\)](#) ; Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn) : [Mss 9088](#), p. 202 ; Melbourne (Victoria), State Library of Victoria (AUS-Msl) : [Ms 091/B.63 \(Phillipps 3345\)](#), p. 118.

170 Il s'agit plus d'une réécriture du *Musica Enchiriadis* que d'une véritable copie.

CONTENU DU TRAITÉ DE COLOGNE

Dès la première phrase, le *traité de Cologne* spécifie que la *diaphonie*, ou *organum*, est naturellement dérivée de la *symphonia* du *diatesseron*. Aucune mention d'un autre *organum* n'est relatée. Il poursuit avec la promulgation de 3 règles :

- La première stipule que la *VO* est à la 4^{te} (inférieure) de la *VP*.
- Le deuxième nous informe que la plupart des sections se termine par une *convergence*, là où s'arrête le *colon* sur la *finale modale* ou sur une de ses conjointes.
- La troisième et dernière règle précise que la *convergence* nécessite une *limite* fixée à la *VO* sur la 2^{de} inférieure à la *finale* lorsqu'un *colon* ou un *comma* se clôt sur la *finale* ou une de ses conjointes.

Il précise que la troisième règle contredit la plupart du temps la première, puisque la formation d'une *limite* s'oppose généralement à la formation de 4^{tes}.

Après cet énoncé, il est précisé que la *VO*¹⁷¹ se déploie dans 3 emplacements : une *zone médium* qui se situe autour de la *finale* (un « *circa* » qui correspond aux 3 sons cités dans la deuxième règle), puis un « *circa* » supérieur et un « *circa* » inférieur. Il précise alors que les règles s'appliquent dans chacune des zones.

Ensuite, une mention peu explicite signale l'existence d'une *VO abusive*¹⁷² par la présence de 2^{des} et de 3^{ces} dans certaines sections¹⁷³.

171 Dans ce traité, la *VO* est nommée *organum*. Nous garderons cependant la terminologie des chapitres précédents afin de ne pas créer d'ambiguïté.

172 Il est fait mention d'un *organum abusif*. Le terme *organum* pouvant être synonyme de *diaphonie* ou de *VO*, nous optons ici pour la deuxième proposition.

173 Puisque ces intervalles sont la conséquence de la fixation d'une *limite* qui est elle-même nécessaire pour la formation d'une *convergence*, cela signifie-t-il :

1. que les *convergences* sont envisagées trop souvent ? Autrement dit, que les sections sont trop brèves ?
2. ou que ces intervalles sont chantés alors qu'aucune *limite* ne les implique ?

Nous pouvons constater dans l'exemple du manuscrit Harley 3019 (cf. [p. 219](#)) la présence de courtes incisives correspondant presque à chaque mot. Cela correspondrait à la première hypothèse. Mais nous y observons également des débuts d'incisives à la 3^{es} et même à la 2^{de} ! Serait-ce cela, un abus ?

Pour clore son exposé, l'auteur mentionne la lenteur nécessaire à l'*organum*, et sur le fait qu'il convient aux chants sacrés.

Avec ces quelques informations, nous pouvons constater une nette différence avec l'*organum* des traités *Enchiriadis* et des *Dialogues de Bamberg*. En effet, le traité de Cologne indique que c'est le souhait de la *convergence* en fin de section qui détermine la fixation d'une limite¹⁷⁴. De plus, les *limites* ne sont plus nécessairement sur les *tetrardus*, puisqu'elles sont formées juste sous la *finale*¹⁷⁵.

Notez que dans le traité *Musica Enchiriadis*, une phrase pouvant paraître anecdotique mentionne que, en raison des *limites*, la *VO* est comme dans un espace de seulement 3 ou 4 sons qui change en fonction de la fin de la section. Dans le traité de Cologne, cela est théorisé en définissant précisément des *zones* de jeu pour la *VO*.

Ces informations, bien que très intéressantes, restent malheureusement assez floues. Par chance, le traité de Paris, bien que plus tardif, nous fournit une description plus complète de ce même style d'*organum* à la 4^{te}.

174 Ce n'est donc plus l'*échelle tétracordale* avec ses 4^{tes} impossibles qui est à l'origine des *limites*.

175 Ce qui génère d'autres couleurs sonores avec l'utilisation des intervalles de 2^{des} et 3^{ces} mineures. Mais rien n'est théorisé de la sorte.

CONTENU DU TRAITÉ DE PARIS

Le *traité de Paris* nous apprend que la *VO*¹⁷⁶ a deux lois : elle accompagne le chant à la 4^{te} et comporte une *limite*.

La *limite* est définie comme étant la 2^{de} sous la *finale*, quel que soit le *mode*. Il est précisé que lorsque la *VP* s'élève, la *VO* commence par cette *limite*, et ne peut descendre plus bas lorsque la *VP* redescend.

Pour mieux comprendre, il est donné des règles, une notation spécifique et des exemples, dont seul un est noté¹⁷⁷. Cet unique exemple musical utilise la *notation dasiane sur cordes* à laquelle sont adjoints des signes comme des points et des traits distinguant les sons brefs des longs¹⁷⁸ et d'autres aidant à la compréhension de l'élaboration de la *VO*¹⁷⁹. Il est mentionné que l'*organum* est si lent qu'il est difficile de remarquer la pensée rythmique.

La description de 3 *zones* dans lesquelles se meut la *VO* est la même que dans le *traité de Cologne* (*médium, supérieure et inférieure*), chacune s'étendant sur 3 degrés. Il est toutefois précisé qu'à chaque section de la *VP* correspond une zone pour la *VO* : cette dernière reste localisée (la plupart du temps) sur 3 degrés à chaque incise. Afin de clarifier ces informations, un tableau répertoriant les *zones* en fonction des *modes* est fourni :

176 Comme dans le *traité de Cologne*, la *VO* est nommée ici *organum*. L'*organum* à la 4^{te} quant à lui est signalé par les termes *organicum melos*. Pour éviter toute ambiguïté, nous continuerons à utiliser la même terminologie que précédemment.

177 Parmi ceux décrits mais absents des copies du manuscrit, nous avons très probablement le chant *Tu patris sempiternus*, décalé de degré en degré comme dans le chapitre originel sur l'*organum* du *Musica Enchiriadis*. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre [p. 137](#).

178 Cette *notation dasiane sur cordes* est différente de celle des *traités Enchiriadis* avec des lignes rejoignant les points et les traits, sans aucun texte. Cela n'est pas problématique puisque l'*organum* inclus dans le *traité de Paris* est formé sur le *jubilus* d'un *alleluia* ne nécessitant pas la réécriture constante de la syllabe « -a ». Ce type de notation se retrouve par ailleurs dans l'*organum* du manuscrit Harley 3019 qui n'intègre pas non plus les paroles pourtant bien existantes dans le chant. Cf. [p. 219](#).

179 Ils soulignent notamment l'intervalle entre la *VO* et la *finale*, les *limites*, les *zones*, etc... Pour ne pas être confus, il semble préférable de ne pas expliquer ces signes puisque l'exemple musical sera analysé dans le chapitre suivant.

Le traité mentionne également l'utilisation de couleurs, mais aucune copie de l'exemple musical n'en est parvenu.

Modes / Zones	inférieure	médium	supérieure
Protus	7 7 N	7 ƒ ƒ	I ƒ 4
Deuterus	7 N 7	ƒ ƒ I	ƒ 4 4
Tritus	N 7 ƒ	ƒ I ƒ	4 4 4
Tetrardus	7 ƒ ƒ	I ƒ 4	4 4 4

L'auteur mentionne que le chant est structuré en grandes sections (*cola*) et en petites (*commata*). Les *cola* se terminent par la *finale modale*, et les *commata* sur tout autre son. Puisque le principe est de former, autant que faire se peut, une *convergence* à la fin des incises, le dernier son de chaque section de la *VP* détermine la *zone* dans laquelle doit se mouvoir la *VO*.

Il précise qu'après avoir été dans la *zone médium*, si au moins trois sections de la *VP* débutent et terminent dans la *zone supérieure*, la *VO* sera alors associée à cette *zone supérieure*. De même, lorsqu'une fin de section se situe sous la *zone médium*, alors la *VO* sera associée à la *zone inférieure*¹⁸⁰. Les sons qui terminent les sections dirigent la *VO* et principalement la *finale modale* qui est un véritable guide¹⁸¹. De plus, si la *VP* dévie de plus d'une 3^{ce} au-dessus du dernier son de la section, alors la *VO* la suit en 4^{tes} parallèles.

Il est également signalé que la *VO* se tait, tant que la *VP* n'atteint pas la 3^{ce} au-dessus de la *finale*. Pour le formuler autrement : la *VO* entre dès qu'elle peut former une 4^{te} ¹⁸². Cela paraît en partie rejoindre ce qui a été déclaré au début : lorsque la *VP* s'élève, la *VO* commence par la 2^{de} sous la *finale*.

Enfin, il nous apprend que lorsque la *VO* fait un écart par rapport à la « loi naturelle » ainsi décrite dans le traité, elle devient abusive¹⁸³.

180 Il n'est pas précisé qu'au moins trois sections doivent être dans cette situation avant que la *zone* de la *VO* change. En effet, si la *VP* descend sous la *limite*, la *VO* ne peut rester dans la *zone* initiale, alors que si la *VP* monte, la *VO* peut y rester en formant des 4^{tes}.

181 La *zone médium* et donc la *limite* située une 2^{de} en-dessous de la *finale modale* gardent une importance plus grande que les autres *zones* et *limites*.

182 Il peut paraître surprenant que la *VO* n'accompagne pas chaque son de la *VP*, particulièrement en ce qui concerne le texte qui n'est alors pas toujours chanté intégralement par la *VO*. Bien qu'il soit clairement spécifié que la *VO* se taise avant de pouvoir former une 4^{te} inférieure, rien ne dit que le ou les chanteur(s) de la *VO* fasse(nt) silence : chanterai(en)t-il(s) les degrés de la *VP* ? Cependant, cette réflexion n'est-elle pas trop « contrapuntique » ?

183 Cette mention est à rapprocher de celle du *traité de Cologne*. Mais dans ce texte, elle se situe après un passage explicite sur l'impossibilité de franchir la *limite*. L'abus serait-il alors de descendre sous la *limite* ?

Le texte s'achève par l'exemple musical¹⁸⁴ qui se révèle assez long, suivi d'une description détaillée dans laquelle nous trouvons notamment cette indication importante : dans les *zones inférieures et supérieures*, la *VO* ne peut pas descendre de plus d'un degré sous celui terminant la section. Cela peut paraître identique à la *zone médium* dans laquelle la *VO* ne peut pas descendre de plus d'un degré sous la *finale modale*. Mais cela signifie que la *limite* de la *zone médium* est toujours située une 2^{de} sous la *finale modale*, alors que les *limites* des autres *zones* peuvent être formées sur, ou juste sous, le degré terminant les sections. Cela résulte de la limitation de la *zone* elle-même : si l'incise se clôt sur le degré le plus bas d'une *zone*, alors la *limite* est sur ce même degré. Sinon, elle se fixe sur la 2^{de} en-dessous du degré final.

Notez que l'auteur signale également que l'on peut doubler à loisir les voix à l'8^{ve}, et que ces voix peuvent être humaines ou instrumentales¹⁸⁵. Nous retrouvons donc ici le principe des *organa composés*.

184 L'exemple musical ne fait partie que de 3 copies sur les 5 retrouvées (Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn) : [Mss 9088](#); Melbourne (Victoria), State Library of Victoria (AUS-Msl) : [Ms 091/B.63 \(Phillipps 3345\)](#); Paris, Bibliothèque nationale (F-Pn) : [Ms. Lat. 7202](#)). Cf. <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/IX-XI - Traite Paris.php>.

185 Littéralement dans le traité : « vous joindrez autant de voix, qu'elles soient humaines ou autres ».

PRÉLIMINAIRES À L'ÉTUDE DE L'EXEMPLE

L'exemple musical du *traité de Paris* est une *sequela*¹⁸⁶ organisée à la 4^{te}. Après l'*Alleluia* monodique initial, l'*organum* construit sur le *jubilus* est structuré en dix sections. Pour plus de clarté, nous les étudierons une à une. Chaque section est notée dans sa *notation dasiane* d'origine¹⁸⁷, puis transcrite en notation moderne. Mais avant de débiter cette analyse, nous devons nous pencher sur la notation originelle de cet *organum* afin de résoudre quelques interrogations.

Les trois copies qui nous sont parvenues sont identiques, à quelques rares exceptions près. Les cordes sont notées à la pointe sèche¹⁸⁸, mais pas toujours suivies par les copistes, la lecture demandant parfois de formuler des hypothèses. Les interrogations au sujet de la compréhension de la notation de l'*organum* ne seront pas relatées ici afin de ne pas allonger inutilement le propos¹⁸⁹. Nous reviendrons en revanche sur le signe \int° dans le cours puis à la fin de l'analyse¹⁹⁰.

Le point utile à aborder dans ce chapitre est le mode du chant ainsi que la *mutatio* notée lors de la sixième section de l'*organum*. Voyons ces éléments.

Le dernier degré est ♯ , nous sommes donc par définition en *protus*. Cependant, dès le début de l'*organum*, le signe adjoint indiquant la *zone médium* ainsi que celui situant la *limite* nous informent que la *finale* est ♯ ¹⁹¹. Ce mystère est résolu par la présence d'une *mutatio toni* notée dans la sixième section, où ♯ est remplacé par

186 Un *Alleluia* a la structure suivante : *Alleluia* – *Verset* – *Alleluia*. Chaque *Alleluia* comporte, sur le « -a », un développement mélodique plus ou moins long appelé *jubilus*. La *sequela* correspond au dernier *Alleluia* dont le *jubilus* est encore plus orné que le premier.

187 L'intégralité des signes additionnels ajoutés par l'auteur du traité permettant de décrire l'*organum* n'a pas été reproduite, afin de surcharger le moins possible la notation.

188 Au moins pour les copies de Paris et Melbourne, celle de Madrid étant disponible en ligne dans une mauvaise résolution.

189 Pour ceux qui le souhaiteraient, cf. [Notes sur la transcription](#).

190 Puisque certaines hypothèses sur l'*organum* à la 4^{te} de ce style seront établies à partir de l'exemple dont la notation requiert elle-même certaines conjectures, les conclusions de cette étude ne peuvent être définitives.

191 Cf. [p. 122](#).

✓¹⁹²: l'échelle est décalée de trois degrés vers le grave. Cette compréhension est confirmée par l'emplacement du signe de la zone *médium* après la *mutatio*¹⁹³. Regardons cela un peu plus en détail.

Voici la portion d'échelle *tétracordale* correspondant à l'ambitus de l'*organum* avant la *mutatio* et après :



Nous pouvons remarquer le déplacement d'un semi-ton : ✓ devient I. Néanmoins, ce n'est pas la raison d'être de la *mutatio*. Pour cela, il faut poursuivre l'échelle :



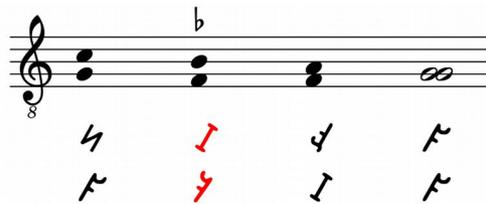
Avant la *mutatio*, les trois degrés supérieurs (4 4 I) sont distants d'un ton et d'un semi-ton ; après (4 4 4), d'un semi-ton et d'un ton. Si l'échelle après la *mutatio* était utilisée dès le début, nous aurions deux tons sous la *finale* (N 7 F) alors que le chant requiert un ton et un semi-ton (F I F). La *mutatio* est donc nécessaire à partir du moment où la *VP* a besoin du décalage du semi-ton dans la partie supérieure de l'ambitus, sans avoir à descendre en-dessous de la *sous-finale*.

Mais qu'en est-il du décalage du semi-ton central ? Avant la *mutatio*, nous trouvons une 4^{te} sous chaque ✓ de la *VP*, ce qui requiert une *mutatio* ponctuelle (non notée)¹⁹⁴.

192 Cf. p. 129.

193 Cf. p. 131.

194 Une fois de plus, la *mutatio* ponctuelle se situe sur ✓ qui doit être considéré comme I.



Cette *mutatio* ponctuelle place donc le semi-ton central entre les mêmes degrés que l'échelle après la *mutatio* notée.

Pour terminer, précisons qu'avant la *mutatio* notée, la présence répétée à la *VP* du degré situé une 4^{te} au-dessus de la *finale* apparente (♩ au-dessus de ♩) pourrait mettre le doute quant au *mode* général - faisant penser au *plagal du tetrardus*. Cependant, l'ambitus correspondrait plutôt à un mode *authentique*, puisqu'il monte jusqu'à l'8^{ve} au-dessus de la *finale*¹⁹⁵. Les *mutationes* ponctuelles baissant le troisième degré au-dessus de la *finale*, ainsi que la mise en valeur du degré situé une 5^{te} au-dessus de la *finale* à la *VP* après la *mutatio* notée lèvent le doute sur le *mode* : nous sommes bien en *protus authentique*.

195 Il est bon de rappeler que les *traités Enchiridis* stipulent que les *modes authentiques* peuvent s'étendre de la 5^{te} sous la *finale* à la double 5^{te} (9^{ème}) au-dessus.

ÉTUDE DE L'EXEMPLE MUSICAL

Venons-en à l'étude de chaque section de l'*organum*¹⁹⁶.

Bien que le chant soit en *protus*, la *finale* est notée F avant la *mutatio*. Ainsi, dans un premier temps, la VO se situera dans les zones suivantes :

x la zone médium I F V avec la limite principale I ,

x la zone inférieure Y F F avec les limites Y et F ,

x et la zone supérieure J H V avec les limites J et H .



196 Concernant la transcription, des respirations ont été ajoutées afin de distinguer clairement les différentes incises. De plus, la VO est notée en vert pour bien la distinguer de la VP.

Section 1

The image displays six staves of musical notation. The top five staves contain various symbols and lines representing musical intervals and dynamics. The first staff has a lightning bolt symbol. The second staff has a 'J' symbol. The third staff has a 'Y' symbol and a '197' annotation. The fourth staff has a 'Y' symbol and a 'f' dynamic marking. The fifth staff has an 'M' symbol and a 'J' symbol. The sixth staff has a '+' symbol, an 'III' symbol, an 'M' symbol, and two '+' symbols. Below these staves is a piano score on a single staff with a treble clef, showing notes with stems and various markings including flats (b) and accents (^).

La première incise se clôt avec la marque **Y** sur la *finale* (**f**). La *VO* doit donc se mouvoir dans la *zone médium* avec la *limite principale* **J**. La zone employée est signalée par **M**¹⁹⁸ et la *limite* par **+**¹⁹⁹. La *VO* débute dès qu'elle peut former une 4^{te}, n'accompagnant pas les quatre premiers sons de la *VP*.

La deuxième incise se termine une 3^{ce} sous la *finale* (**f**) comme l'indique le signe **III**. La *VO* est alors dans la *zone inférieure* (marquée par **I**) avec la *limite* **f** (marquée par **+**). Elle peut débiter par une 4^{te} dès le premier son. Ne pouvant pas former un intervalle plus grand que la 4^{te}, la *VO* doit sortir ponctuellement de la *zone inférieure* en montant au **J**.

197 Les **o** représentent la valeur rythmique de base et les **-** représentent leur double. Que le dernier son des incises comporte **o** ou **-**, il est compris comme ayant une durée double.

198 **M** remplace ici le signe **∩** du manuscrit.

199 **+** n'indique pas le degré faisant office de *limite*, mais l'endroit où elle est effective, c'est-à-dire quand les 4^{tes} parallèles s'interrompent, autrement dit lorsque la *VO* forme avec la *VP* un intervalle plus petit que la 4^{te}.

La troisième incise se repose (**Y**) sur la *finale* (\mathcal{F}) : la *VO* est donc à nouveau dans la *zone médium* (**M**) avec la *limite principale* \int (**+**). La *VO* entre en formant une 3^{ce} et non une 4^{te} comme le stipule le traité. Est-elle abusive ?²⁰⁰. Et si oui, pourquoi l'employer dans l'exemple ? De plus, elle entre sur la *limite* sans que le signe **+** soit adjoint. Notons par ailleurs que la ligne reliant les deux premiers points de la *VP* est une courbe et non une droite, ce qui a été retranscrit par une liaison en notation moderne. Ce signe \int° se retrouve également à la fin de l'incise qui ne peut se clore autrement que par un unisson, puisque ce style d'*organum* à la 4^{te} cherche en priorité la *convergence*. Mais faut-il les interpréter de la même manière, quelle que soit leur situation dans l'incise ? Nous reviendrons sur ce sujet à la fin de cette analyse²⁰¹. Retenons que la 4^{te} est atteinte immédiatement après la 3^{ce} de manière conjointe. Serait-ce tout simplement une sorte d'appui ?

200 Cf. [p. 117](#).

201 Cf. [p. 135](#).

Section 2

+

La première incise de la deuxième section se termine sur la *finale* (**F**). La VO est donc dans la *zone médium* avec la *limite principale* **I**. Nous retrouvons les marques qui symbolisent cela : **M**, **+** et **Y**. Elle débute par une 4^{te} dès le premier son de la VP.

Les deux incises qui suivent sont les mêmes que dans la section précédente.

Section 3

The image displays musical notation for Section 3. The upper part consists of six horizontal lines representing a multi-staff system. From top to bottom, the lines are labeled with symbols: \mathcal{H} , \mathcal{J} , \mathcal{Y} , \mathcal{F} , \mathcal{I} , and \mathcal{P} . The notation includes various symbols and lines: vertical lines, curved lines, and specific markers like **M**, **+**, **Y**, **I**, and **III**. A plus sign **+** is also located below the \mathcal{P} line. The lower part of the image shows a single musical staff with a treble clef and a bass clef (marked with an 8). It contains a sequence of notes, some of which are highlighted in green, and includes flat symbols (b) above certain notes.

Dans ce passage, la première incise se termine sur \mathcal{F} , ce qui implique la zone *médium* pour la VO avec la limite \mathcal{I} . Nous retrouvons à nouveau les marques **M**, **+** et **Y**. Il est ici possible de débiter immédiatement par une 4^{te}.

Les deux autres incises sont à nouveau les mêmes que dans les sections précédentes.

Section 4

The image displays two musical representations of a section. The upper representation is a pitch contour on a five-line staff. It begins with a symbol resembling a checkmark (J) above the top line. The contour rises to a peak on the top line, then descends through the middle lines, marked with a lightning bolt (L) on the second line, a checkmark (J) on the third line, and another lightning bolt (L) on the fourth line. It then rises to a second peak on the top line, marked with a checkmark (J) on the second line and a lightning bolt (L) on the third line. The contour descends to the bottom line, marked with an 'F' on the second line and an 'I' on the bottom line. This section is labeled 'M' below the staff. A plus sign (+) is placed below the staff. The contour then rises to a third peak on the top line, marked with a lightning bolt (L) on the second line and a checkmark (J) on the third line. It descends to the bottom line, marked with an 'F' on the second line and an 'I' on the bottom line. This section is also labeled 'M' below the staff. A plus sign (+) is placed below the staff. The contour ends with a small rise to a note on the second line, marked with a checkmark (J) on the top line and a 'Y' on the second line. The lower representation is a musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains several notes, some of which are highlighted in green. There are flat symbols (b) above some notes. The staff ends with a fermata-like symbol.

Cette 4^{ème} section débute par une incise qui se clôt sur J . Bien qu'aucune marque de fin d'incise n'apparaisse, l'unisson suivit de l'interruption de la VO suffit à comprendre qu'il s'agit d'une ponctuation musicale. Nous retrouvons donc une VO qui se déploie dans la zone médium avec la limite J et qui commence lorsqu'une 4^{te} peut se former, à savoir sous L . Notons qu'elle aurait pu se trouver dès le premier L . La courbe reliant les deux premiers degrés aurait-elle une signification allant dans ce sens ?

La seconde incise se termine sur F avec la marque Y . Cela implique les mêmes zones et limite que la précédente. La VO débute toujours dès qu'elle peut former une 4^{te}.

Section 5

The image displays musical notation for Section 5. The upper portion consists of six horizontal lines. On the left, there are checkmarks (✓) on the first, second, and sixth lines. A series of lines connects points on these lines, forming a path that moves between the lines. A bold letter 'M' is placed above the second line, and another 'M' is placed below the fourth line. A 'Y' is placed to the right of the sixth line. The lower portion shows a standard musical staff with a treble clef, containing a sequence of notes with stems and beams, and a flat sign (b) above one of the notes.

Cette section semble contenir une seule incise et se révèle étonnante. La marque **M** se trouve tout d'abord au-dessus des voix, puis une autre plus loin en-dessous. Il faut comprendre cela comme une « inversion » des voix : la VO est exceptionnellement au-dessus de la VP, jusqu'au retour du **M** inférieur. La position horizontale du premier **M**, à peu près au centre de la section, a probablement pour but d'attirer l'œil, car la VO débute dans cette zone dès le premier degré de l'incise.

Malgré « l'inversion » des voix sur les deux premiers tiers de l'incise, les consignes du traité sont respectées : la fin se forme sur **↗**, la zone de la VO est la zone médium (**M**) et sa limite sur **↘**. De même, la VO ne forme pas d'intervalle plus grand que la 4^{te}. Notons que la VO ne débute pas par une 4^{te} mais par un unisson.

Cette situation n'est ni décrite ni expliquée dans le traité. Émettons une hypothèse. La constitution de la VO est envisagée en fonction du mode du chant, mettant en valeur la *finale* notamment par la *sous-finale* qui est la *limite principale* de la VO²⁰². Or cette incise a pour particularité de débiter et terminer par la *finale*. Le fait de croiser les voix permet donc de mettre clairement en valeur ce degré à la VO. Cette

202 Pour rappel, le traité stipule que la *finale modale* est un véritable guide.

explication convient également au fait que la *VO* débute immédiatement par un unisson, sans attendre la possibilité de former une 4^{te} qui est, de toute manière, rapidement atteinte en mouvement oblique et conjoint. Nous nommerons ce procédé *organum suspendu à la finale*.²⁰³

Puisque le dernier tiers de cette incise est composée de l'agencement habituel des voix (à partir du **M** inférieur), observons comment « l'inversion » se termine. La *VO* se tait lors de la formule $\downarrow \text{♯} \text{♯}$ très courante à la *VP*. Nous avons déjà rencontré la situation où la *VO* ne débute pas en même temps que la *VP*. Cependant, le fait qu'elle se taise en cours de phrase est très surprenant. Nous ne pouvons négliger le fait que ce dernier tiers correspond à la dernière incise des trois premières sections²⁰⁴ ; cela nous avait déjà interrogé sur la compréhension des signes \int° . Faudrait-il alors envisager de clore une première incise avant $\downarrow \text{♯} \text{♯}$? Sur une 3^{ce} ? Cela est peu crédible. Dans tous les cas, nous pouvons observer que la *finale* maintenue tant que faire se peut à la *VO* dans les deux premiers tiers est délaissée au profit de la *limite*, la *sous-finale*, dans le dernier tiers : nous retournons à une procédure « habituelle » dès que la *VP* rejoint les degrés au-dessus de la *finale*. Ce retour de la *VP* aux degrés supérieurs à la *finale* est peut-être une raison *sine qua non* de la réalisation d'un *organum suspendu à la finale*²⁰⁵.

203 Cette incise peut être rapprochée d'un exemple du traité *Micrologus* de Guido d'Arezzo dans lequel la *VO* est dite *suspendue*, c'est-à-dire maintenue sur un seul degré. Cf. [p. 181](#).

204 Cf. [p. 122](#), [p. 124](#) et [p. 125](#).

205 C'est ce que stipule Guido d'Arezzo avec ses propres critères. Cf. [p. 181](#).

Section 6

The image displays musical notation for 'Section 6'. It features a staff with a melodic line and a vertical bar indicating a *mutatio*. Below the staff are several lines with rhythmic symbols (checkmarks and 'V') and a letter 'S'. The bottom part shows a standard musical staff with a treble clef and a sequence of notes, some of which are highlighted in green.

Nous arrivons à la section qui comporte la *mutatio*. L'échelle initiale est la même que précédemment et la *mutatio* intervient à partir de la barre verticale, les nouveaux degrés étant inscrits en fin de ligne. Le changement du degré de la *finale*²⁰⁶ est clairement indiqué par le signe **V** spécifiant que la phrase se termine une 5^{te} au-dessus de la *finale*. **✓** étant la 5^{te} au-dessus de la *finale*, cette dernière est **♯**. À partir de là, nous ne pouvons ignorer que nous sommes dans le mode du *protus*. Les zones de la VO correspondent dorénavant aux degrés suivants :

x la zone médium **♯ ♯ ♯** avec la limite principale **♯** ,

x la zone inférieure **♯ ♯ N** avec les limites **♯** et **♯** ,

x et la zone supérieure **I ♯ ✓** avec les limites **I** et **♯** .

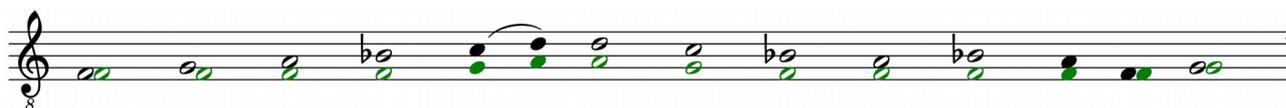
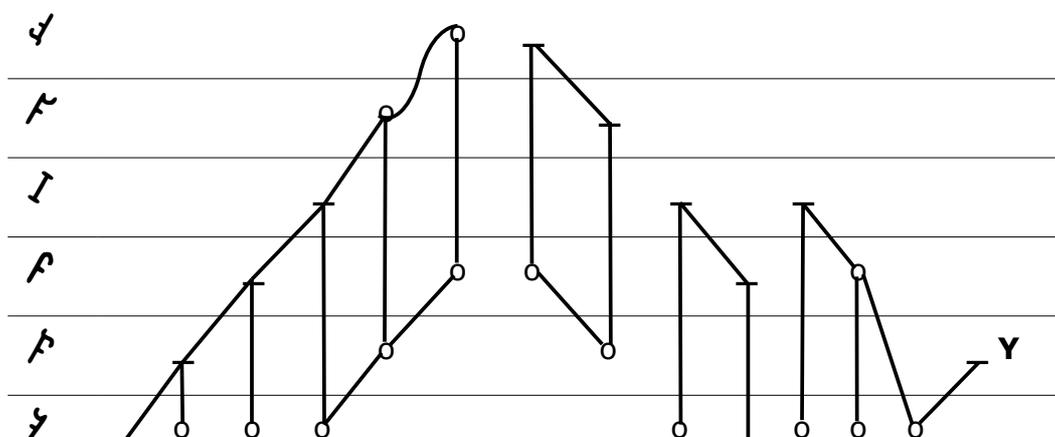
L'incise se termine par **✓** , impliquant pour la VO la zone supérieure (indiquée

²⁰⁶ La hauteur sonore reste évidemment la même.

par **S**²⁰⁷) et la *limite* \mathcal{F} . La *VO* entre dès qu'elle peut former une 4^{te} (sous \mathcal{L}). Nous avons ici probablement un exemple de la mention du traité stipulant que la *VO* se situe dans la *zone supérieure* si au moins 3 « sections » ne débutent ni ne terminent dans la *zone médium*. Dans ce passage, le terme « sections » semble être synonyme de *commata*, chacune d'elles étant probablement ponctuée d'un son long.

207 Dans le manuscrit, **S** est précédé d'un autre signe dont il n'est pas utile de faire mention ici afin de ne pas rendre confus le propos.

Section 8



La 8^{ème} section constituée apparemment d'une seule incise se termine sur la *finale* (Y) et implique donc la *zone médium* et la *limite* 4^{te} 208.

Le début montre une possibilité qui éclaire la mention suivante : lorsque la *VP* s'élève, la *VO* commence par la 2^{de} sous la *finale*. Dans le cas où la *VP* débute par la *limite principale* et monte pour rejoindre la 4^{te}, la *VO* peut débiter à l'unisson²⁰⁹. Cela fait écho une nouvelle fois à la question du \int° au début de certaines incises²¹⁰ placé sur le degré de la *limite principale*²¹¹ !

208 Notons que le signe + n'est pas noté dans cette incise.

209 Est-ce que cela pourrait s'élargir aux autres *limites*, ou est-il réservé à la *limite principale* qui permet de mettre en valeur la *finale* et donc le *mode* ?

210 Cf. la 3^{ème} incise des trois premières sections [p. 122](#), [p. 124](#) et [p. 125](#).

211 Cf. [p. 135](#).

Section 9

The diagram illustrates the structure of Section 9. It consists of two main parts: a schematic representation of the vocal line and a corresponding musical staff. The schematic part shows five horizontal lines representing the vocal range. Various symbols are placed on these lines: 'VP' (Vocal Point) at the top, 'F' (Force) below it, 'I' (Incise) below that, 'P' (Punctuation) below that, and 'M' (Modality) below that. The symbols are connected by lines to form a series of 'incises'. The first incise starts with 'M' and ends with 'Y'. The second incise starts with 'Y' and ends with 'M'. The third incise starts with 'M' and ends with 'Y'. The fourth incise starts with 'Y' and ends with 'M'. The fifth incise starts with 'M' and ends with 'Y'. Below the schematic part are four plus signs (+) indicating the boundaries between the incises. The bottom part shows a musical staff with notes and rests, corresponding to the incises above. The notes are marked with green dots, and the rests are marked with green circles.

L'avant dernière section est formée de deux incises similaires avec des punctuations différentes.

La première termine une nouvelle fois sur la *finale*. La VO se meut alors dans la *zone médium* avec la *limite* Ÿ . Elle peut débiter dès le premier son de la VP et se clôt à l'unisson sur la *finale* (Y).

La deuxième incise se termine sur f avec le signe \uparrow qui indique le degré juste au-dessus de la *finale*. La VO évolue donc également dans la *zone médium* avec la *limite* Ÿ . Une remarque importante doit être faite ici : la *limite* n'est pas située juste en-dessous de la note terminant l'incise. Cela résulte du fait que la *limite* n'est pas située sous le dernier degré de l'incise, comme on pourrait le penser au regard des précédentes, mais sous la *finale modale*. Le procédé de la *limite* dans la *zone médium* est en partie différent de celui dans les deux autres zones.

Section 10

La dernière section est formée de deux incises se terminant par la *finale*. Nous savons maintenant comment la *VO* se comporte dans un tel contexte. Cependant, nous pouvons observer que la *VP* débute ces deux incises sur \uparrow , la *limite principale*, pour ensuite monter. Nous pourrions donc nous attendre à ce que la *VO* débute immédiatement par un unisson, comme au début de la section 8²¹². Cependant, ce n'est pas le cas.

Nous pouvons remarquer que le début de la première incise monte de manière disjointe sans rejoindre \downarrow , la 4^{te} supérieure. C'est probablement la raison de l'absence d'un début à l'unisson et de l'entrée plus tardive de la *VO*.

Quant au début de la deuxième incise, le signe \int soulève le même questionnement qu'au début de la section 4²¹³.

212 Cf. [p. 132](#).

213 Cf. [p. 126](#).

COMPRÉHENSION DU SIGNE \int°

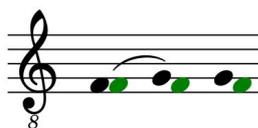
Maintenant que l'exemple musical a été analysé dans son intégralité, revenons une dernière fois sur la difficulté de compréhension du signe \int° .

Si nous considérons qu'il signale trois unissons, comme sa représentation graphique semble l'indiquer, la fin des incises le comportant fonctionne parfaitement bien. En revanche, lorsqu'il se trouve en début d'incise, il ne peut être compris par les descriptions du traité qui ne mentionnent à aucun moment, directement ou indirectement, la possibilité de débiter à l'unisson sur plusieurs degrés différents²¹⁴. De même, se pose la question de ce signe au milieu de l'incise traitée en *organum suspendu à la finale* : pourquoi la VO rejoindrait la VP à l'unisson à ce moment ?

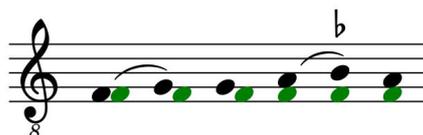
Si nous considérons qu'il marque l'absence de la VO, la notion de *convergence* pour la fin des trois premières sections n'a plus lieu d'être. De plus, les incises débutant par ce signe indiqueraient une VO commençant par une 3^{ce}, ce qui ne correspond également pas à la théorie développée.

Enfin, il est important de noter que \int° est placé sur le degré de la *limite principale*²¹⁵.

Envisageons de comprendre ce signe ainsi :



S'il est situé en début d'incise, la polyphonie ne pose plus de difficulté de compréhension²¹⁶ :



En effet dans cette situation, la VO débute par la *limite principale* à l'unisson d'une VP

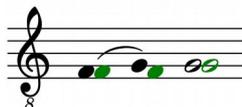
214 Sans parler de l'hypothèse que tous les chanteurs pourraient être à l'unisson avant l'entrée de la VO.

215 Le seul cas contraire se trouve à la fin de la section 6, après la *mutatio*, où il se trouve sur une *limite secondaire* pour former la *convergence*.

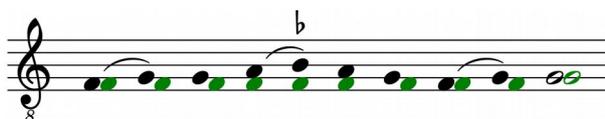
216 Il reste cependant la question du signe **M** : pourquoi est-il inscrit sous le quatrième son si la VO débute dès le premier ?

qui gravit les degrés conjointement jusqu'à atteindre la 4^{te}. Cela permet également de ne pas débiter par une 3^{ce}, c'est-à-dire d'éviter une *VO abusive*.

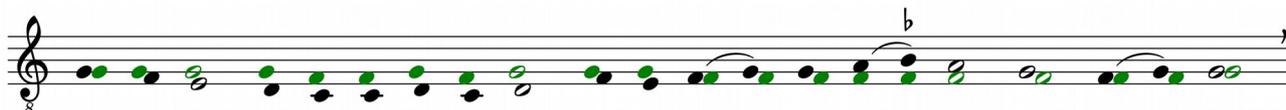
Bien évidemment, ce même signe en fin d'incise devra toujours être conçu en terminant par un unisson, car il ne peut en être autrement :



Nous obtenons donc la transcription suivante des incises concernées :

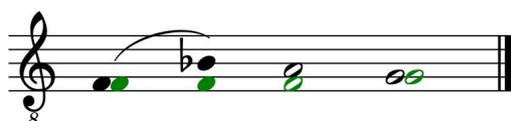


En ce qui concerne l'incise en *organum suspendu à la finale*, nous obtenons cela :

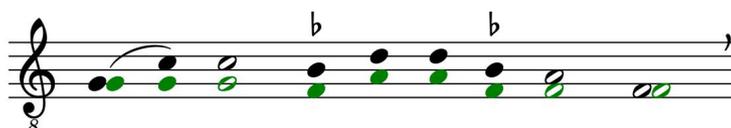


Ce résultat, là encore, semble plus cohérent car la *VO* ne se tait pas en cours de phrase. Il a également pour mérite de montrer précisément le lieu où la *VO* regagne la *limite principale* : dès que la *VP* ne descend plus en-dessous.

A cela, nous pouvons ajouter que le signe ¶ au début de la dernière incise de la section 10²¹⁷ peut être également compris ainsi :



comme celui au début de la première incise de la section 4²¹⁸, bien s'il soit situé sur la *finale* et non pas sur la *limite principale* :



Nous retiendrons donc cette compréhension du signe, bien qu'elle reste une hypothèse discutable²¹⁹.

217 Cf. [p. 134](#).

218 Cf. [p. 126](#).

219 N'oublions pas que ce signe est également employé parfois simultanément aux deux voix, comme par exemple au début de la deuxième incise de la section 1 (cf. [p. 122](#)).

EXEMPLES MANQUANTS

D'autres exemples sont décrits dans le traité, malheureusement sans qu'ils soient notés. Il s'agit sans doute du *Tu patris sempiternus* présenté dans le *Musica Enchiriadis*²²⁰. Partons sur cette hypothèse et observons les quatre versions au côté des commentaires fournis.

L'exemple en protus

The image displays four staves of musical notation for the phrase "Tu patris sempiternus es fili-us". Each staff begins with a rhythmic sign: the first is a checkmark (✓), the second is a stylized 'f' (f), the third is a stylized 'I' (I), and the fourth is a stylized 'p' (p). The lyrics are written below the staves, with lines connecting specific syllables to the rhythmic signs above them. For example, the 'p' sign is connected to 'pa-' and 'pa-', and the 'f' sign is connected to 'fili-' and 'fili-'. The final staff shows a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), with the lyrics "Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us." written below the notes.

Voici un résumé de la description. La *finale* qui « dirige » le mode est le **f**. La *VO* (à la fin) reste juste en-dessous de **I** qui est la *limite* et qui implique de ne pas former de 4^{te} sous l'avant dernier son. Il est précisé que, malgré cela, l'exemple débute par une 4^{te} qui place la *VO* sous la *limite*.

Les explications ci-dessus correspondent en tout point à l'exemple du *Tu patris sempiternus* en *protus*. Il est surprenant que l'exemple n'ait pas été corrigé afin de faire entrer la *VO* seulement sous le deuxième son de la *VP*. Cela aurait évité de

220 Cf. p. 54.

franchir la *limite*. Bien que cela ne soit pas tout à fait cohérent avec les propos théoriques tenus, nous pouvons voir que le style « parisien » n'est pas totalement différent du style « Enchiriadis », malgré sa postériorité.

L'exemple en deuterus

The diagram illustrates the notation for the text "Tu pa-tris sem-pi-tér-nus es fí-li-us." on a six-line staff. The lyrics are written below the staff. The notation includes various neumes: a 'finale' (F) on 'Tu', a '2nd inferior' (2) on 'pa-', and a 'VO' (V) on 'tr' of 'tr'is. A 'limite' (L) is shown on 'es' and 'fí-'. The diagram also shows a 'finale' (F) on 'us' and a 'VO' (V) on 'li-'. A 'b' (flat) is placed above the 'es' syllable. Below the diagram is a standard musical staff with a treble clef and a flat sign, showing the notes for the same text: Tu pa-tris sem-pi-tér-nus es fí-li-us.

Il est écrit que : **F** est la *finale* qui dirige ; le **2** est la 2^{de} inférieure à cette *finale* ; la *VO* peut débiter et terminer sur ce degré.

Une fois encore la description fonctionne plutôt bien avec le *Tu patris sempiternus*. En oubliant l'unisson initial, la *VO* débute en effet sur **F** sous le deuxième son de la *VP*. La fin est cependant modifiée avec la *limite* sur **F** et non sur **L**. Une notation plus convenable aux consignes du *traité de Paris* serait donc la suivante :

Les exemples en tritus et tetrardus

Il est mentionné que les deux derniers exemples en *tritus* et *tetrardus* suivent le même principe, sans aucune description supplémentaire. L'exemple en *tritus* ne serait alors pas écarté dans ce traité, comme il l'avait été du *Musica Enchiriadis*²²¹. Nous pouvons donc imaginer les réalisations suivantes, qui posent question quant aux *mutationes* :

221 Sous réserve qu'il s'agisse bien de ce chant.

♩ *es*
♩ *tris sempiternus*
♩ *pa-* *ff-*
♩ *es* *li-*
♩ *Tu* *tris sempiternus* *us*
♩ *pa-* *ff-* *li-*

Musical notation for the phrase "Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us." The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Tu (G4), pa- (A4), tris (Bb4), sem- (C5), pi- (D5), tér- (E5), nus (F5), es (G5), fi- (A5), li- (Bb5), us. (C6). There are fermatas over the notes for "es" and "fi-".

RÉSUMÉ DU STYLE « PARISIEN »

Nous avons vu dans les chapitres précédents que le style « parisien » était théorisé d'une toute autre manière que le style « Enchiriadis ». Résumons les points qui le constituent avant d'envisager une application pratique :

- La *VO* est constituée de 4^{tes} parallèles.
- Une *convergence* est recherchée en fin d'incise, qui implique la fixation d'une *limite*.
- La présence d'une *limite* rompt l'utilisation des 4^{tes} parallèles.
- La *VO* se meut dans une *zone* à laquelle est associée une *limite*, la *zone* et la *limite* étant déterminées par la *convergence* :
 - la *zone médium* comprend la *finale* modale et ses conjointes ; la *limite* est une 2^{de} sous cette *finale modale* : il s'agit de la *zone* et de la *limite* principales,
 - la *zone supérieure* est constituée des 3 degrés au-dessus de la *zone médium* ; la *limite* est située pas plus d'une 2^{de} sous le dernier son de l'incise, autrement dit sur le premier ou le deuxième degré de cette *zone*,
 - la *zone inférieure* s'organise de la même manière que celle *supérieure*, mais en-dessous de la *zone médium*.
- La *VO* débute lorsqu'elle peut former une 4^{te}.

L'exemple musical du traité nous offre en supplément ces éclaircissements :

- Si la *VP* débute sur le degré de la *limite principale* et qu'elle monte (conjointement ?) d'une 4^{te}, la *VO* peut débiter à l'unisson en maintenant cette *limite*.
- Si la *VP* débute et termine une incise par la *finale modale* et qu'elle évolue de part et d'autre de cette *finale*, il est possible de former un *organum suspendu à la finale*. La *VO* débute alors par un unisson et maintient ce degré, en se déplaçant légèrement si besoin, pour garder un intervalle maximum d'une 4^{te}. La *VO* se repositionne sur la *limite principale* dès que la *VP* ne descend plus en-

dessous.

Le fait que ce style ne permette pas de changement de *limite* en cours d'incise et que la *VO* n'entre pas nécessairement au début, peut remettre en question la durée de ces incises. Nous le verrons dans les chapitres suivants.

Comme pour le style précédent, voici un tableau récapitulant la recherche de la *VO* :

Inventio	
Mode	Nécessaire à l'établissement des <i>zones</i> et <i>limites</i>
Zones et Limites	<p><i>Médium</i> : <i>Sous-finale</i> – <i>Finale</i> – <i>Sus-finale</i> → <i>limite principale</i> = <i>Sous-finale</i></p> <p><i>Inférieure</i> : 3 degrés sous la <i>zone médium</i> → <i>limites secondaires</i> : les 2 premiers degrés</p> <p><i>Supérieure</i> : 3 degrés au-dessus de la <i>zone médium</i> → <i>limites secondaires</i> : les 2 premiers degrés</p>
Mutatio	D'après d'autres sources postérieures
Dispositio	
Incises	Liste du premier et dernier mot de chaque incise
Fin	Le dernier degré détermine la <i>zone</i> et la <i>limite</i> de la <i>VO</i>
Elocutio	
Début	<ul style="list-style-type: none"> ● 4^{te} dès que possible (précédée de silences si besoin) ● Unisson sur le degré de la <i>limite principale</i> si la <i>VP</i> monte (conjointement ?) d'une 4^{te} ● Unisson sur le degré de la <i>finale modale</i> dans le cas d'un <i>organum suspendu à la finale</i>
Incises	Remise en question éventuelle des incises si la mise en <i>organum</i> pose problème

PREMIER TRAVAIL

Nous allons maintenant appliquer ce qui vient d'être étudié sur les petites antennes que nous avons déjà travaillées dans le cadre du style « Enchiriadis ».

Il n'a pas été fait mention de l'aspect rythmique qui est ici incertain. L'exemple musical du *traité de Paris* est délicat à comprendre à ce niveau, d'autant plus avec l'absence de texte²²². Nous allons donc doubler la durée du son terminant chaque mot, à l'exception des plus petits mots moins signifiants. Bien que ce choix soit arbitraire, il permet une certaine cohérence entre le texte et la musique²²³.

Pour rendre ce premier travail plus accessible, nous considérons que ces antennes contiennent une seule incise, sauf dans le cas de situations problématiques.

Enfin les exemples sont notés en *notation dasiane sur cordes* afin de faire apparaître le texte, avec l'ajout de quelques signes (**M**, **+**, **Y**, etc.) pour aider la compréhension de l'*organum*.

222 Il n'est pas impossible que le rythme soit en rapport étroit avec les *commata* et *cola*. Mais il reste à définir précisément à quoi correspondent ces unités structurelles.

223 Peut-être faudra-t-il réviser cette option dans le cas de chants dont l'ornementation est très développée.

Laudáte dómīnum

224

Inventio	
Mode	<i>Protus authentica</i>
Zones et Limites	<i>Médium : ♯ ♯ ♯ → limite principale : ♯</i> <i>Inférieure : ♯ ♯ ♯ → limites secondaires : ♯ et ♯</i> <i>Supérieure : ♯ ♯ ♯ → limites secondaires : ♯ et ♯</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	♯ → VO = zone médium → limite principale : ♯
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur « Lau- » avec une 4 ^{te} .

Voici la version obtenue :

ψ á-
F dá- te num
J Lau- mi- de-
P á- dó- e
P dá- te num cae--lis Υ
Y Lau- dó- mi- de- e cae-

M + +

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

Nous pouvons remarquer que le résultat est identique au style « Enchiriadis »²²⁵, en dehors de l'aspect rythmique qui est ici, je le rappelle, arbitraire.

225 Cf. p. 85.

Caeli caelorum

226

Inventio	
Mode	<i>Plagal du protus</i>
Zones et Limites	<i>Médium : y f f → limite principale : y</i> <i>Inférieure : y y N → limites secondaires : y et y</i> <i>Supérieure : I f y → limites secondaires : I et f</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	<i>f → VO = zone médium → limite principale : y</i>
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur « Cae- » avec une 4 ^{te} .

Voici l'*organum* obtenu :

The image shows a musical score for the phrase "Cae-li cae-ló-rum lau-dá-te e-De-um". It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: Cae- li, ló- rum, te- e. The second staff is a vocal line with lyrics: li, cae-, rum, lau-, dá-, De- um. The third staff is a vocal line with lyrics: Cae- li, cae- ló- rum, lau- au- dá- te- e, De-. The fourth staff is a rhythmic line with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: Cae- li, cae- ló- rum, lau- dá- te, De- um. Below the rhythmic line are nine plus signs (+) indicating the rhythm: M + + + + + + + +.

Une fois de plus, le résultat est identique au style précédent sans sa variante en milieu phrase²²⁷.

227 Cf. p. 87.

Confitébor dómíno

Musical notation for the phrase "Confitébor dómíno ni-mis in o-re meo". The notation consists of six staves. The first staff has a treble clef and a 4th line. The lyrics are: Con- (4th line), fi- (3rd line), té- (2nd line), bo- (1st line), or (4th line), dómi- (3rd line), no (2nd line), ni- (1st line), mis (4th line), in o- (3rd line), o (2nd line), re (1st line), meo (4th line). Dynamic markings (f, mf, f) are placed below the notes.

Musical notation for the phrase "Confitébor dómíno ni-mis in o-re meo". The notation consists of a single staff with a treble clef and a 4th line. The lyrics are: Con- (4th line), fi- (3rd line), té- (2nd line), bor (1st line), dó- (4th line), mi- (3rd line), no (2nd line), ni- (1st line), mis (4th line), in o- (3rd line), re (2nd line), me- (1st line), o. (4th line). Dynamic markings (f, mf, f) are placed below the notes.

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o. 228

Inventio	
Mode	<i>Deuterus authentica</i>
Zones et Limites	<i>Médium : f f I → limite principale : f</i> <i>Inférieure : 7 N 7 → limites secondaires : 7 et N</i> <i>Supérieure : f 4 4 → limites secondaires : f et 4</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	<i>f → VO = zone médium → limite principale : f</i>
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur « Con- » avec une 4 ^{te} .

Voici ce que nous obtenons :

The image shows a complex musical score for the chant "Confitebor domino in ore meo". It consists of several staves with different rhythmic and melodic notations. The lyrics are: "Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o." The score includes various rhythmic symbols such as the Greek letter lambda (λ), the letter J, and the letter I, along with dynamic markings like *f* and *M*. There are also melodic lines with notes and rests, and some symbols like "+" and "Y".

Comme vous pouvez le constater, nous retrouvons la problématique des 4^{tes} sous les *J* qui induisent des *mutationes*. Contrairement aux *traités Enchiriadis*, celui de *Paris* ne fixe pas les *limites* pour éviter les 4^{tes} sous les *deuterus*. Il n'est fait aucune mention des 4^{tes} impossibles à former dans l'*échelle tétracordale*. Nous proposons alors plusieurs hypothèses de recherche.

La première est l'utilisation des *mutationes* à la *VP* comme ci-dessus. Cependant, elles ne doivent pas créer d'ambiguïté modale. Dans ce chant, elles semblent inadéquates. Pourrions-nous alors envisager des *mutationes* à la *VO*²²⁹ ?

The image shows a musical score for the same chant "Confitebor domino in ore meo", but with a different melodic line. The lyrics are: "Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o." The score includes various rhythmic symbols and dynamic markings like *f*.

Une telle pratique reste improbable car elle implique la réalisation de plusieurs

229 Cela avait été écarté du style « Enchiriadis » de par le fait que la théorie de l'*organum* à la 4^{te} correspondante est basée entièrement sur l'impossibilité de former certaines 4^{tes}.

mutationes ponctuelles de suite afin de préserver les intervalles mélodiques convenables aux deux voix. Cela serait d'autant plus étonnant qu'aucune mention directe ou indirecte n'apparaisse dans les traités.

La deuxième piste à envisager est le report de l'entrée de la VO après le dernier ✓. Il serait néanmoins incongru de la faire parler uniquement à partir de « *-mis* ».

La troisième est de former des incises plus courtes, tout en gardant une cohérence syntaxique²³⁰. Dans cette phrase, nous pouvons organiser deux incises comme suit : *Confitébor dómimo | nimis in ore meo*. Reprenons notre tableau :

Dispositio	
Incises	1. <i>Confitébor dómimo</i> 2. <i>nimis in ore meo</i>
Fin	1. \mathcal{F} → VO = zone supérieure → limite secondaire : \mathcal{F} 2. \mathcal{F} → VO = zone médium → limite principale : \mathcal{F}
Elocutio	
Début	1. Entrée de la VO sur « <i>-té-</i> » avec une 4 ^{te} ou à l'unisson sur « <i>Con-</i> » 2. Entrée de la VO sur « <i>-mis</i> » avec une 4 ^{te}

230 Nous reviendrons plus tard sur ce procédé (cf. [p. 169](#)).

Nous obtenons alors cet *organum* :

The image shows a complex musical score with multiple staves. At the top, there are five staves with various symbols: a lightning bolt, a checkmark, a checkmark, a stylized 'f', and a stylized 'f'. Below these are lines of text: 'fi- té- bo- ni- mis in o- o- re me- o'. A sixth staff contains a sequence of symbols: 'S + S + + + + III'. A seventh staff has a '+' symbol. An eighth staff has 'M in o- re me-'. Below the eighth staff are three '+' symbols. At the bottom, there is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Below the notes are the lyrics: 'Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.'. Below the musical staff is a guitar-like staff with six lines and two dots on the first and second lines, with the text 'Con- fi-' below it.

Ainsi, la 4^{te} sous ✓ est évitée dans la première incise par la *limite secondaire* sur **f**, que la VO entre à l'unisson ou attende de pouvoir former une 4^{te}. Cependant, la VO au début de la deuxième incise, entre sur « -mis » seulement pour éviter la 4^{te} sous ✓. La solution proposée ici ne semble donc pas convenir²³¹.

La quatrième et dernière hypothèse, est l'utilisation d'une VO *abusive*, autrement dit d'une 3^{ce} sous ✓ non impliquée par une *limite* :

231 Si l'hypothèse du chant à l'unisson de la VP par tous les chanteurs et instrumentistes avant l'entrée de la VO est envisagée, le début de la première incise convient, mais beaucoup moins celui de la deuxième. Nous reviendrons sur le sujet des 4^{tes} problématiques à la fin de cette partie. Cf. [p. 173](#).

C'est ce que nous trouvons dans le style « Enchiriadis »²³³. Rien ne laisse envisager une telle pratique dans le *traité de Paris*, mais elle n'est pas dénuée de cohérence. Bien que la formation d'une voix abusive doive être envisagée en dernier recours, nous retiendrons cette version, puisque les propositions précédentes n'étaient pas totalement convaincantes.

Nous pouvons constater que si les deux antiennes en *protus* précédentes étaient similaires au style « Enchiriadis », celle-ci en *deuterus* est en partie différente²³⁴, notamment avec la sonorité de 3^{ce} mineure impliquée par la *limite* ♮ .

232 Bien que la VO entre au-dessus de la zone *médium*, il a semblé préférable de noter le signe **M** ici pour signifier qu'elle se déploie (principalement) dans cette zone.

233 Nous n'envisagerons pas le chant d'une 5^{te} comme elle peut se trouver ponctuellement dans ce style. Cf. [p. 74](#).

234 Cf. [p. 90](#).

Laudábo Deum

\downarrow
 f Laudá-
 I á-
 f De-
 f bo
 $e-$
 um
 um
 in
 $vita-$
 a
 mea

f f I f f I f \downarrow f I f f I f f
 Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a. 235

Inventio	
Mode	<i>Plagal du deuterus</i>
Zones et Limites	<i>Médium : $f f I$ → limite principale : f</i> <i>Inférieure : $g N g$ → limites secondaires : g et N</i> <i>Supérieure : $f \downarrow \downarrow$ → limites secondaires : f et \downarrow</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	f → VO = zone médium → limite principale : f
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur « Lau- » avec une 4 ^{te} .

Voici le résultat noté :

4
 f Laudá- me- um vita-
 f á- um in a
 f Laudá- á- bo- De- um- me- e- um in- vita- a- me- a Y
 M + + + + + + + +
 8 Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a.

Cette antienne ne pose aucune difficulté à être mise en *organum*. Vous constaterez, comme pour la précédente, une différence de sonorité avec le style « Enchiriadis »²³⁶.

236 Cf. p. 94.

Intéllege clamórem

h Inté-
∫ e-
∫ ge clamórem me-
f um dó-
∫ mi-
∫ ne

h h h ∫ ∫ ∫ ∫ ∫ ∫ f ∫ f ∫
 In- tél- le- ge cla- mó-rem me-um dó- mi- ne.

237

Inventio	
Mode	<i>Tritus authentica</i>
Zones et Limites	<i>Médium : f ∫ f → limite principale : f</i> <i>Inférieure : N ∫ f → limites secondaires : N et ∫</i> <i>Supérieure : ∫ ∫ h → limites secondaires : ∫ et ∫</i>
Mutatio	A priori aucune aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	<i>∫ → VO = zone médium → limite principale : f</i>
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur « In- » avec une 4 ^{te} .

Voici la réalisation notée :

♩ Intelle-
 ♩ e-
 ♩ ge clamorem me- dó-
 ♩ Intelle- um mi-
 ♩ M e- ne Y
 ♩ ge clamorem me- — um — dó — mi-

+ +

♩ \flat
 In- tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne.

Nous obtenons un *organum* différent du style « Enchiriadis »²³⁸, avec une *limite* qui se situe un semi-ton en-dessous de la *finale*. Cependant, ne pouvant être certain de la *mutatio* impliquée par la 4^{te} sous le ♩ , il est nécessaire de chercher les autres solutions.

1. Report de l'entrée de la VO sur « -ge »

♩ Intelle-
 ♩ e-
 ♩ ge clamorem me- dó-
 ♩ um mi-
 ♩ ne Y
 ♩ ge clamorem me- — um — dó — mi-

M + +

♩ \flat
 In- tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne.

238 Cf. p. 96.

Nous retrouvons la problématique des 4^{tes} évitées seulement afin de ne pas former de *mutatio*. De plus, la *corde de récitation* sur ♩ ne serait pas accompagnée d'une 4^{te}. Nous ne pouvons donc pas retenir cet *organum*.

2. Réduction des incises : *Intéllege | clamórem meum | dómine*

The image displays a musical score for the phrase "Intéllege | clamórem meum | dómine". It consists of five staves. The top two staves are vocal lines: the first is a soprano line starting with a treble clef and a lightning bolt symbol (♩), and the second is an alto line starting with a C-clef and a checkmark symbol (✓). The bottom three staves are keyboard accompaniment: the third is a treble clef with a forte dynamic (f), the fourth is an alto clef with a mezzo-forte dynamic (mf), and the fifth is a bass clef with a forte dynamic (f). The lyrics are written below the staves, with lines connecting the notes to the syllables. The lyrics are: "In- tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne". Below the keyboard part, there are markings: "M" under the first measure, and "+" under the second and third measures. At the bottom, a single treble clef staff shows the keyboard accompaniment with notes and a bass line. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The lyrics "In- tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne." are written below this staff.

La VO ne peut former aucune 4^{te} avec la VP en restant dans la *zone supérieure* sur « *Intéllege* ». Une telle situation montre l'impossibilité de former une *convergence* et, par conséquent, l'inutilité d'envisager une *zone* et une *limite*. Ainsi les 4^{tes} parallèles semblent être la seule solution²³⁹. Elles ne résolvent cependant pas notre difficulté.

239 Malgré l'idée qu'aucune *limite* ne doit être formée par l'absence de *convergence*, nous pouvons émettre l'hypothèse que, la *finale* étant un « guide » et sa 2^{de} inférieure la *limite principale*, cette dernière reste valable dans tous les cas où la VP ne descend pas en-dessous. Remarquez que dans cette phrase, la VO n'a pas à descendre sous cette *limite principale*.

3. Former un « abus »

⚡ Intelle-
 ✓ e-
 ✓ ge clamórem me- dó-
 ✓ Intelle--e- um mi-
 ✓ **M** ne **Y**
f ge clamórem me--um--dó--mi-
 + +

In- tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne.

Ici, une 3^{ce} est placée sous ✓ sans la présence d'une *limite*.

Quel choix est le plus justifié ? La *mutatio* étant incertaine, l'« abus » de la 3^{ce} reste probablement la meilleure possibilité.

Miserere mei Deus

\checkmark
 se- ré- re- me- e- i
 Mi- e Deus

Mi- se- ré- re me- i De- us.

240

Inventio	
Mode	<i>Plagal du tritus</i>
Zones et Limites	<i>Médium : f I f → limite principale : f</i> <i>Inférieure : N y f → limites secondaires : N et y</i> <i>Supérieure : \checkmark J h → limites secondaires : \checkmark et J</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	J → VO = zone médium → limite principale : f
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur « ré- » avec une 4 ^{te} .

Voici le résultat :

ψ
f ré- e-
I Mi- se- re- me- i De- us **Y**
f ré--re--e--me--e--i--De-
M + + + + +
 Mi- se- ré- re me- i De- us.

Sans poser de difficulté particulière, nous constatons que cet *organum* dans le mode du *tritus* sonne, comme le précédent, très différemment de celui en style « Enchiriadis »²⁴¹.

241 Cf. p. 98.

Sit nomen dómini

Inventio	
Mode	<i>Tetrardus authentica</i>
Zones et Limites	<i>Médium : ♪ ♪ ♪ → limite principale : ♪</i> <i>Inférieure : ♪ ♪ ♪ → limites secondaires : ♪ et ♪</i> <i>Supérieure : ♪ ♪ ♪ → limites secondaires : ♪ et ♪</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	♪ → VO = zone médium → limite principale : ♪
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur «Sit » avec une 4 ^{te} .

242 Que le nom du Seigneur soit béni pour l'éternité.

Nous devrions obtenir cela :

Si- it no- men dó- mi- ni be- ne- díc- tum in saé- cu- la.

Nous rencontrons à nouveau la problématique de la 4^{te} sous ✓ qui implique une *mutatio*. Il est peu probable que cette *mutatio* soit envisageable dans le *mode du tetrardus*, car une ambiguïté avec le celui du *protus* se manifeste, notamment si elle est récurrente. De plus, certaines rudesses mélodiques apparaissent à la VP entre ✓ et L, comme sur « *nomen dó-* », qui nécessiteraient peut-être d'autres *mutationes*.

Ce degré ✓ à la VP, concentre à nouveau toute notre attention et incite à la recherche d'autres possibilités.

1. Report de l'entrée de la VO

The image shows a musical score for the phrase "Si-it no-men dó-mi-ni be-ne-díc-tum in saé-cu-la". Above the staff, there are several rhythmic symbols: a stylized 'L', a checkmark-like symbol (✓), a symbol resembling a lightning bolt (⚡), another checkmark-like symbol (✓), a stylized 'F', and a vertical bar with a diagonal slash (|/). Lines connect these symbols to specific syllables: ✓ to 'Si-it', ⚡ to 'no-', ✓ to 'men', ✓ to 'dó-', ✓ to 'mi-', F to 'ni be-', |/ to 'e-', another |/ to 'dí-', another |/ to 'íc-', another |/ to 'tum in', and another |/ to 'ic- saécu- la'. Below the staff, there are four plus signs (+ + + +). At the bottom, a treble clef staff shows the melody for the phrase, with the lyrics "Si- it no- men dó- mi- ni be- ne- díc- tum in saé- cu- la." written below it.

Cela est inapproprié car la VO n'intervient que sur les six derniers sons.

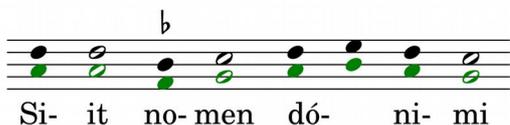
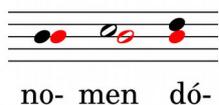
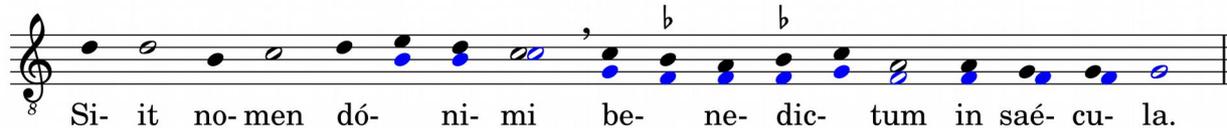
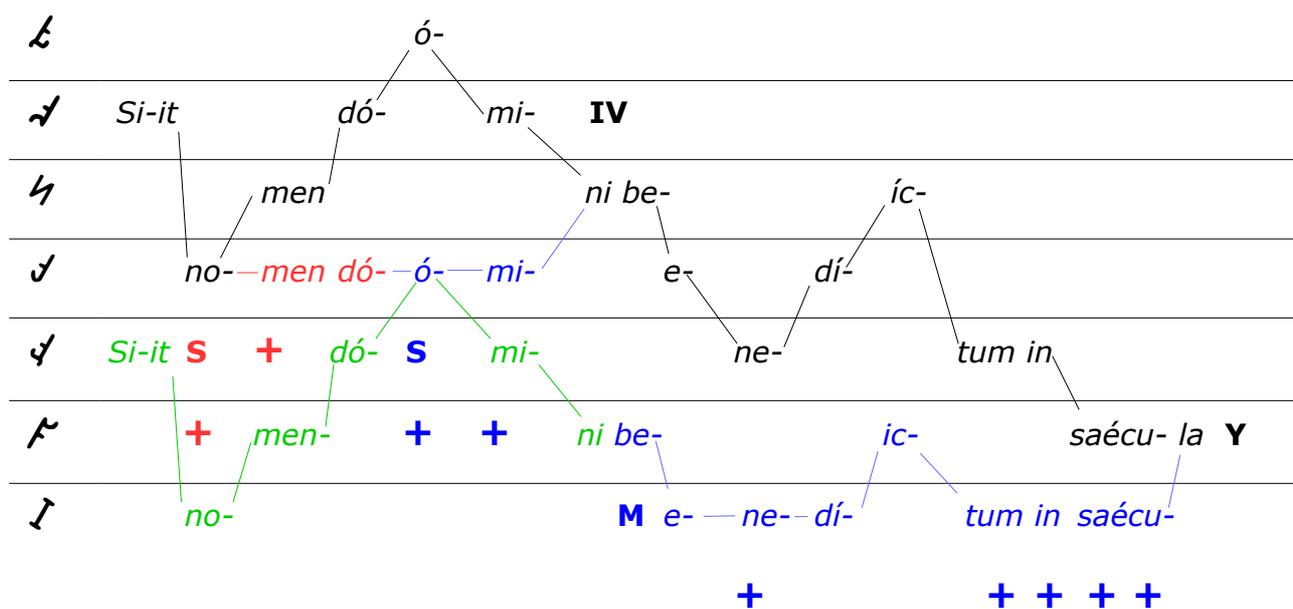
2. Réduction des incises

Fractionnons maintenant cette phrase en plusieurs incises afin d'éviter les 4^{tes} sous ✓. Au lieu de tâtonner à l'aveugle, comprenons en quoi de plus petites incises permettraient cela.

Si nous souhaitons éviter la 4^{te}, il faut nécessairement que nous ayons en remplacement une 3^{ce}, une 2^{de} ou un unisson. Puisque seule une *limite* peut impliquer de tels intervalles, en dehors d'une VO abusive, cherchons celles qui correspondraient à notre situation. Pour obtenir un unisson, la *limite* doit être sur ✓, ce qui est possible dans ce mode si l'incise se termine dans la zone supérieure par ✓ ou ⚡. Pour qu'une 2^{de} se forme sous ✓, nous devons avoir une *limite* sur ✓. Mais cette *limite* n'existe pas dans ce mode, tout comme la *limite* sur F qui serait nécessaire pour la formation d'une 3^{ce}. Seule une fin d'incise sur ✓ ou ⚡ pourrait nous être utile, degrés qui se trouvent à la fin des mots « *nomen* » et « *dómini* ». Si nous terminons

la première incise sur « *nomen* », nous ne pourrons pas former de 4^{te} 243, donc pas de VO. Partons alors sur cette découpe :

Dispositio	
Incises	1. <i>Sit nomen dómini</i> 2. <i>benedíctum in saécula</i>
Fin	1. \curvearrowright → VO = zone supérieure → limite principale : \checkmark 2. \curvearrowleft → VO = zone médium → limite principale : \checkmark
Elocutio	
Début	1. Entrée de la VO sous «-ó- » avec une 4 ^{te} , à l'unisson sur « no- » de manière incertaine, ou encore en 4 ^{tes} // sans converger 2. Entrée de la VO dès le début avec une 4 ^{te}



243 En effet, aucune 4^{te} ne peut être formée sans descendre sous \checkmark .

La VO de la première incise entre **trop tardivement** pour être envisagée ou **plus tôt** mais sans certitude²⁴⁴. Et si **nous ne formons pas de convergence**²⁴⁵, la *mutatio* n'est pas écartée. Dans tous les cas, la deuxième comporte toujours la 4^{te} problématique.

3. Former un « abus »

La seule possibilité restant est la formation d'une VO *abusive* en plaçant des 3^{ces} chaque fois que cela est nécessaire²⁴⁶, avec une ou deux incisives, peu importe :

The image shows a musical score for the Latin phrase "Si-it no-men dó-mi-ni be-ne-díc-tum in saé-cu-la". The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are: Si (quarter), it (quarter), no- (quarter), men (quarter), dó- (quarter), mi- (quarter), ni (quarter), be- (quarter), ne- (quarter), díc- (quarter), tum (quarter), in (quarter), saé- (quarter), cu- (quarter), la. (half). Above the staff, there are several lines of annotations. The first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The tenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eleventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twelfth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fourteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventeenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The nineteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twentieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The twenty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirtieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The thirty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fortieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The forty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fiftieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The fifty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixtieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The sixty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The seventy-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eightieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The eighty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The ninetieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundredth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and tenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eleventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twelfth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fourteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventeenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and nineteenth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twentieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and twenty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirtieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and thirty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fortieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and forty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fiftieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and fifty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixtieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and sixty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and seventy-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eightieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and eighty-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninetieth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-first line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-second line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-third line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-fourth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-fifth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-sixth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-seventh line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-eighth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundred and ninety-ninth line shows the syllables with lines connecting them to the notes. The hundredth line shows the syllables with lines connecting them to the notes.

La première incise fonctionne comme si f était la *limite*. La deuxième insiste sur les degrés f et I tout en fixant la *limite* sur I . Il se trouve que ce style « parisien » donne une grande importance à la *finale* et sa *limite* inférieure. Cela semble donc particulièrement cohérent.

En partant de ce point de vue, à savoir ces deux degrés mis en valeur, la

244 Rien ne permet d'être certain que la VO puisse entrer à l'unisson à partir d'une *limite secondaire*.

245 Pour rappel, la *convergence* est ce qui détermine la *limite* et la zone de la VO. Elle doit être recherchée le plus possible. Mais dans le cas contraire, les 4^{tes} parallèles s'imposent puisque aucune *limite* ni *zone* n'est établie, avec éventuellement l'hypothèse que la *limite principale* reste valable.

246 Les éventuelles et peu probables 5^{tes} à l'image du style « Enchiriadis » (cf. p. 74) nécessiteraient un f à la VO. La *limite principale* se situant sur I les rend impossibles.

deuxième incise ne pourrait-elle pas se concevoir de la manière suivante ?

Diagrammatic structure of the text: *Si-it no-men dó-mi-ni be-ne-díc-tum in saé-cu-la*. The diagram shows a tree structure of syllables and accents. The syllables are: *Si-it*, *no-men*, *dó-mi-ni*, *be-ne-díc-tum*, *in saé-cu-la*. The diagram uses various symbols (*l*, *j*, *h*, *j*, *j*, *f*, *I*) and letters (*IV*, *M*, *Y*) to indicate structure. Red lines connect the syllables to their corresponding notes in the score below. The score is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are: *Si* (quarter), *it* (quarter), *no-* (quarter), *men* (quarter), *dó-* (quarter), *mi-* (quarter), *ni* (quarter), *be-* (quarter), *ne-* (quarter), *díc-* (quarter), *tum* (quarter), *in* (quarter), *saé-* (quarter), *cu-* (quarter), *la* (quarter).

En restant sur la *finale* en début d'incise, la *VO* évite toute difficulté puis rejoint la *limite* sur « *in saecula* » pour une cohérence syntaxique. Bien que non conforme aux descriptions du traité, le résultat semble en phase avec les éléments implicites du traité.²⁴⁷

Cette piste semble des plus intéressantes, mais elle reste une extrapolation qu'il faut questionner.

247 Il est frappant qu'en procédant de cette manière, nous trouvons le principe de *double limite* que proposera Guido d'Arezzo dans son *Micrologus* ! Cf. [p. 181](#).

In aeternum

$\text{In ae- tér- num e- in saé- aé- culum saé- et aé- cu- uli}$

$\text{In ae- tér- num et in saé- cu- lum saé- cu- li.}$

248

Inventio	
Mode	<i>Plagal du tetrardus</i>
Zones et Limites	<i>Médium : $\text{I F } \text{v}$ → limite principale : I</i>
	<i>Inférieure : $\text{y } \text{f } \text{f}$ → limites secondaires : y et f</i>
	<i>Supérieure : $\text{v } \text{h } \text{v}$ → limites secondaires : v et h</i>
Mutatio	Aucune
Dispositio	
Incises	Une seule incise
Fin	f → VO = zone médium → limite principale : I
Elocutio	
Début	Entrée de la VO sur «In » avec une 4 ^{te} .

Dans ce mode, nous allons retrouver des v problématiques.

Faire entrer la VO après le dernier ✓ est inenvisageable, car une bonne partie de la VP se trouverait seule.

Si nous regroupons les mots *In aeternum* puis *et in saeculum saeculi*, nous obtenons deux incises dont la deuxième débute et termine par la finale. Peut-être pourrions-nous constituer un *organum suspendu à la finale* ?

The diagram illustrates the syllabic structure of the Latin phrase "In aeternum et in saeculum saeculi". It consists of five horizontal staves. The first staff shows the syllables "In", "ae-", and "tér-". The second staff shows "ae-" and "aé-". The third staff shows "num" with a red "M" below it. The fourth staff shows "In - ae- - tér-", "e- - et -", "in - saé-", "culum saé-", and "aé-". The fifth staff shows "M", "et", "saé- aé- cu- - u-", and "li" with a red "Y" below it. Below the staves are blue and red plus signs: "M+ + M+ +". At the bottom is a musical staff with notes and lyrics: "In ae- tér- num et in saé- cu- lum saé- cu- li." Below this is a smaller staff with notes and the syllable "saé-".

Dans un *organum suspendu à la finale*, le retour à la *limite principale* semble devoir se réaliser lorsque la VP ne descend plus sous cette *limite*.²⁴⁹ Le faire ici reviendrait à quitter la *finale* dès le deuxième son pour devoir y revenir sous le ✓. Cela ne créerait plus l'effet de l'*organum suspendu*. Nous proposons donc de rejoindre la *limite principale* soit le plus tard possible, à savoir sur « -cu- » du dernier mot, soit sur « saé- » du dernier mot pour tenir compte de la syntaxe. Là encore, nous retrouvons au moins en partie une sorte de *double limite*.

Puisque nous avons trouvé une version convenable pour cette deuxième incise, il est inutile de chercher à former une VO abusive. En revanche, la première en comportera nécessairement une, si nous souhaitons éviter la *mutatio*.

249 L'unique exemple du *traité de Paris* ne permet pas de conclure sur cette pratique.

CHANTS DU COMMEMORATIO BREVIS

Nous avons déjà rencontré quelques difficultés et interrogations dans l'élaboration d'un *organum* de style « parisien ». Poursuivons le travail avec quelques extraits d'une antienne du *Commemoratio brevis*.

Les antiennes de ce recueil comportent généralement des phrases de plus grande ampleur que celles du traité *Musica Enchiridis*. Le principe de ce style est d'utiliser une zone étroite de jeu pour la *VO* avec une seule *limite* par incise. Par conséquent, la durée de cette dernière ne peut être excessive, notamment si elle se déploie sur une portion assez large de l'ambitus modal. De plus, une incise d'une durée importante paraît d'autant plus délicate à mettre en œuvre avec la lenteur requise du chant de l'*organum*.

L'étude d'un seul exemple suffira à présenter la découpe d'une phrase en incises, puisque ce point a déjà été vu en partie dans le chapitre précédent.

Plagal du Protus²⁵⁰

La première phrase de cette antienne pourrait théoriquement être traitée comme une seule incise. Cependant, sa longueur nous incite à la fractionner, par exemple en traitant chaque mot isolément.

$\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ Ma-	$\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♩}$ <i>gnum</i> <i>he-re-</i> <i>di-</i> <i>tá-</i> <i>tis</i> <i>mys-</i> <i>té-</i>	$\text{♪} \text{♩} \text{♩}$ <i>ri-</i> <i>um</i> ²⁵¹	
M + + Y	M ↑ M	M + + + + + + Y	

Ma- gnum he-re- di- tá- tis mys- té- ri- um

Si nous avons pu dans cette première phrase affecter un mot par incise, c'est parce que chacun d'eux comporte suffisamment de degrés. Cela n'est pas le cas de la deuxième, dont certains mots sont constitués de un, deux ou trois sons :

$\text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
<i>Templum</i> <i>dei</i>	<i>factum</i> <i>est</i> <i>úterus</i>	<i>néscientis</i>	<i>virum</i> ²⁵²

Cette phrase peut être fractionnée en mots ou groupes de mots, en prenant soin de garder une cohérence syntaxique. Peut-être faut-il également éviter une courbe mélodique trop complexe constituée de nombreuses montées et descentes²⁵³. Nous pourrions alors faire ce choix :

250 Cf. antienne [p. 275](#).

251 *O grand mystère de l'hérédité divine !*

Traduction issue du site internet de la [Schola Sainte Cécile](#).

252 *Le sein d'une vierge est devenu le temple de Dieu.*

Traduction issue du site internet de la [Schola Sainte Cécile](#).

253 Même si l'on ne peut être certain de la signification exacte des termes *colon* et *comma*, ces portions structurales sont en rapport avec les montées et descentes (*arsis / thesis*), comme le montre l'exemple donné par le traité *Scolica Enchiriadis* (cf. [p. 20](#)).

\mathcal{F} $\mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{F}$
 Templum de- i | fa- ctum est | ú- te- rus | né- sci- entis virum
 \mathcal{F} $\mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{F}$
M **III M + Y M ++ ↓ M+++ ++ Y**

Musical notation for the first phrase: *tem-plum de- i fac- tum est ú- te- rus né- sci- en- tis vi- rum*. The notation shows a treble clef with a series of notes and rests corresponding to the syllables.

Bien que la première incise se termine par \mathcal{I} , il n'est pas possible de former la VO dans la *zone supérieure*. Sans formation possible d'une *convergence*, les 4^{tes} parallèles sont requises. Cela fait sonner par la même occasion à la VO les degrés importants à savoir la *finale* et la *sous-finale*.

Étudions maintenant la quatrième phrase en regroupant les mots de la sorte :

$\mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{N} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{F} \mathcal{N}$
*om- nes gen- tes | véni- ent | dicén- tes*²⁵⁴

Dans la première incise, pour pouvoir former une *convergence*, la VO devrait se déployer dans la *zone supérieure*. Cela se révèle impossible. Les 4^{tes} parallèles sont alors requises. Notez que dans un tel cas, la VO descend sous \mathcal{Y} , ce qui est théoriquement impossible puisque hors de l'échelle tétracordale.

La deuxième incise se résout aisément ainsi :

$\mathcal{F} \mathcal{I} \mathcal{F} \mathcal{F}$
véni- ent
 $\mathcal{F} \mathcal{Y} \mathcal{Y} \mathcal{F}$
M + Y

Musical notation for the second phrase: *vé- ni- ent*. The notation shows a treble clef with notes and rests for the syllables.

254 *Toutes les nations viendront et diront.*

Traduction issue du site internet de la [Schola Sainte Cécile](http://www.schola-sainte-cecile.com).

LES 4TES IMPOSSIBLES

Nous avons pu constater dans les élaborations de l'*organum à la 4^{te}* précédentes que la théorie des *traités de Cologne* et de *Paris*, n'empêche pas d'être en présence des 4^{tes} impossibles à former dans l'*échelle tétracordale*. Pour rappel, ce qui a été nommé *traité de Paris* est la partie consacrée à l'*organum à la 4^{te}* d'une réécriture du traité *Musica Enchiriadis*. Penchons-nous un instant sur les mentions des 4^{tes} ²⁵⁶ en préambule de ce chapitre.

Nous rencontrons à deux reprises une liste de 4^{tes}. La première décrit une ligne mélodique descendante chantée sur le mot *Alleluia*, avec l'annotation des intervalles et montrant la redondance des espèces de 4^{tes}, de 5^{te} en 5^{te} ²⁵⁷ : $\text{F I F F} = \text{TST}$; $\text{J F I F} = \text{TTS}$; $\text{J J F I} = \text{TTS}$; $\text{H J J F} = \text{STT}$; $\text{J H J J} = \text{TST}$.

Nous remarquons que la 4^{te} J I se termine par un semi-ton ce qui permet d'éviter la 4^{te} augmentée. Il peut sembler étrange que cette 4^{te} ne contienne pas les intervalles STT, ce qui aurait impliqué une *mutatio* considérant J comme un H . Cela s'explique probablement par le fait que l'auteur souhaite montrer comment descendre d'une 4^{te} à partir de chaque degré, et non comment « corriger » la 4^{te} fausse par une *mutatio* située entre les deux derniers degrés descendants. La correction de cette 4^{te} est cependant nécessaire.

La deuxième liste de 4^{tes} est mentionnée dans le cadre des *symphonia* : $\text{F F} / \text{J F} / \text{J I} / \text{H F}$. Aucun intervalle n'est indiqué en supplément. Il est toutefois assez évident que J I devra comporter une *mutatio*.

Ces listes attestent donc la possibilité de former une 4^{te} sous un *deuterus*, sans pour autant nous transmettre quelle *mutatio* appliquer, celle impliquée pour la 4^{te}

256 Nommées *diatessaron*.

257 Les deux premières successions d'intervalles TST et TTS sont notées dans Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn) : [Mss 9088](#), p. 194. De manière étonnante et visiblement erronée, trois autres manuscrits inscrivent STT et TST : Paris, BnF : Ms. lat. 7202, [fol. 52r](#) ; Firenze, Biblioteca Nazionale (I-Fn) : [II I 406 \(Magliab. XIX 19\)](#), p.84; Melbourne (Victoria), State Library of Victoria (AUS-Msl) : [Ms 091/B.63 \(Phillipps 3345\)](#), p. 113. Le manuscrit Brugge, Stadsbibliotheek (B-BRs) : Ms 531, [f. 66r](#) ne contient pas, quant à lui, les exemples musicaux.

mélodique descendante avec les intervalles *TTS* ne pouvant être une règle.

Tous les exemples de *mutatio* que nous avons rencontrés permettant de « corriger » les 4^{tes} problématiques des *organa* transformaient \int en \int . Néanmoins, d'autres possibilités peuvent se manifester, comme avec l'incise « *et apparébo* » extraite de l'antienne *Sitívit ánima mea*²⁵⁸ :

\int
 et ap- pa- ré- bo



Le chant étant en *plagal du protus*, la VO de cette incise doit se mouvoir dans la zone inférieure \int \int \mathcal{N} avec la *limite secondaire* \int afin de *converger* sur \int :

\int
 et ap- pa- ré- bo
 \int \int \int \mathcal{N} \int \int \int \int \int \int \int \int



Nous rencontrons donc la 4^{te} fausse \int \mathcal{N} . Comment la corriger ? Nous ne chercherons pas à réduire cette incise afin de ne pas sectionner le mot *apparébo*²⁵⁹. Deux possibilités se présentent a priori : la *mutatio* ou l'abus. Nous avons déjà vu qu'une *mutatio* formée à la VO ne s'oppose pas directement à la théorisation de l'*organum* à la 4^{te} du style « parisien »²⁶⁰. Nous avons cependant écarté l'idée de *mutationes* ponctuelles répétées pour des raisons pratiques et la préservation du

258 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (D-KA), Aug. LX fol. 220v.

259 Rien ne permet d'affirmer qu'il est impossible de sectionner un mot en plusieurs incises. Nous ne le ferons cependant pas pour le propos tenu.

260 Cf. p. 148.

*mode*²⁶¹. Ici, une seule *mutatio* est utile. De plus, seule la *mutatio* affectant la VO ne perturbe pas l'aspect modal²⁶² :

$\text{♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \rightarrow \text{I} \text{ ♯} \text{ ♯}$
 et ap- pa- ré- bo
 $\text{♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \rightarrow \text{♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯}$

et ap- pa- ré- bo

Cela rapproche cette réalisation de l'échelle diatonique utilisée par Guido d'Arezzo, comme nous le verrons par la suite²⁶³.

Avec l'utilisation d'une VO abusive, nous pourrions obtenir ceci :

$\text{♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ ♯} \text{ I} \text{ ♯} \text{ ♯}$
 et ap- pa- ré- bo
 $\text{♯} \text{ ♯} \text{ ♯}$

et - ap- pa- ré- bo

Nous trouvons alors un résultat proche du style « Enchiriadis », sans pouvoir opter pour un changement de *limite* puisque le style « parisien » ne le permet pas²⁶⁴.

Nous remarquons qu'il est difficile d'émettre une hypothèse fiable quant au choix à privilégier concernant la correction ou l'évitement de ces 4^{tes} fausses. Les textes des *traités de Cologne* et de *Paris* et l'unique exemple musical du *traité de Paris* ne suffisent pas à édifier une réponse définitive.

261 Cf. p. 148.

262 Former un semi-ton au-dessus de la *finale* ♯ semblerait étrange pour le mode et le chant lui-même.

263 Le style « guidonien » permettrait cependant un changement de *limite*. Cf. p. 200.

264 Dans le style « Enchiriadis », cette phrase débiterait par un unisson et comporterait la limite ♯ .

CONCLUSION AU STYLE « PARISIEN »

L'élaboration d'*organa à la 4^{te}* dans le style « parisien » nous a permis de mieux comprendre le procédé, en extrapolant quelque peu lorsque les consignes initiales ne suffisaient plus à répondre à la configuration de la *VP*. Ce qui interpelle le plus est la place prédominante donnée au mode dans la conception d'un tel *organum*, alors qu'il était quasiment absent dans le style « Enchiriadis ».

Nous avons également remarqué que certaines situations, comme l'*organum suspendu à la finale* et le principe potentiel de *double limite* faisaient écho au style postérieur de Guido d'Arezzo. Il est donc temps d'étudier le traité *Micrologus* afin d'envisager le troisième style d'*organum à la 4^{te}*.

LE STYLE « GUIDONIEN » :

MICROLOGUS

DE GUIDO D'AREZZO

PRÉSENTATION DU TRAITÉ

Micrologus de Guido d'Arezzo²⁶⁵, daté des années 1025²⁶⁶, est un traité d'une grande importance, comme le montre les nombreuses copies réalisées jusqu'au XVI^{ème} siècle²⁶⁷. Guido lui-même le présente comme contenant « *les règles musicales des philosophes expliquées avec le plus de clarté et de concision qu'il m'a été possible, sans mettre mes pas tout à fait sur la même route et dans les mêmes traces qu'eux* »²⁶⁸.

Les 20 chapitres de ce traité comprennent des explications sur les sons, la division du monocorde, les modes, la composition des mélodies et l'*organum*. Bien que ce dernier point nous intéresse particulièrement, certains autres chapitres qui précèdent sont également utiles à notre sujet.

265 Moine bénédictin italien (992-1033) qui a eu pour tâche l'éducation musicale des enfants.

266 La théorisation de l'*organum* de Guido d'Arezzo marque un tournant très important dans l'histoire de la théorie musicale. Cela nécessitait de le présenter en dernier, bien que le *traité de Paris* soit de la même époque, voire postérieur.

267 Cf. [la page dédiée](#) de notre site internet.

268 Gui d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaires de M.N. COLETTE et J.C. JOLIVET, éditions de la Cité de la musique, 1996.

CONTENU DU TRAITÉ

Sans étudier le traité dans son intégralité, notons tous les éléments utiles à l'élaboration d'un *organum* tel qu'il est décrit dans les chapitres XVIII et XIX²⁶⁹.

Echelle

L'échelle est constituée de degrés notés à l'aide des lettres de A à G et débutant par le Γ ²⁷⁰. Voici l'échelle dans toute son étendue²⁷¹ :



Vous noterez la présence de *b* et *bb* (et de *bb* et *bb*) qui font partie intégrante du système.

Bien que cette échelle ne soit plus construite à partir de *tétracordes disjoints*, la notion *tétracordale* n'est pas absente de la pensée de ce traité²⁷². Les degrés, et les modes correspondants, sont toujours nommés *protus*, *deuterus*, *tritius* et *tetrardus*.

Consonances et symphoniae

Les consonances sont synonymes d'intervalles mélodiques. Nous trouvons le *semi-ton*, le *ton*, le *semi-diton* (3^{ce} mineure), le *diton* (3^{ce} majeure), le *diatessarou* (4^{te}) et le *diapente* (5^{te}). Seuls ces six intervalles sont aptes à former des mélodies.

269 Gui d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaires de M.N. COLETTE et J.C. JOLIVET, éditions de la Cité de la musique, 1996.

270 Le *G grec*, appelé *gamma*, donnera le nom à la « gamme ».

271 Ces degrés sont obtenus sur le monocorde, instrument permettant de matérialiser les degrés, à l'aide des rapports numériques pythagoriciens.

272 Cette échelle peut être expliquée par la succession, au-dessus du Γ initial, de *tétracordes disjoints* (comme ceux des traités *Enchiriadis* distants d'un ton) et *conjoints* (deux tétracordes consécutifs partagent un degré, comme *DEFG - Gabc*).

Le *diatessaron*, le *diapente* et le *diapason* sont les *symphoniae* (que nous nommons aujourd'hui consonances) car des sons simultanés distants de ces intervalles fusionnent agréablement.

Modes

Les *modes* sont tout d'abord exposés en fonction des intervalles possibles à partir de la *finale*²⁷³ :

- le premier *mode* (*protus*) permet de descendre d'un ton et de monter d'un ton, d'un semi-ton et de deux tons, comme à partir de *A* ou *D* : Γ **A** B C D E et C **D** E F G a,
- le second *mode* (*deuterus*) comporte deux tons en-dessous et un semi-ton et deux tons au-dessus, comme à partir de *B* ou *E* : Γ A **B** C D E et C D **E** F G a,
- le troisième *mode* (*tritius*) descend d'un semi-ton et deux tons, et monte de deux tons, comme sur *C* et *F* : Γ A B **C** D E et C D E **F** G a,
- le quatrième *mode* (*tetrardus*) descend d'un ton et monte deux tons et un semi-ton : F **G** a b c²⁷⁴.

Il est ensuite mentionné qu'ils s'étendent de la 5^{te} sous la *finale*, à l'8^{ve} voire la 10^{ème} au-dessus de la *finale* et que les *finale*s possibles sont *D*, *E*, *F* et *G*. Il est précisé que ces degrés servant de *finale* comportent un *tétracorde* en-dessous et deux au-dessus.²⁷⁵

Chaque *mode* est séparé en deux : un *authentique* (le principal) et un *plagal* (le secondaire). La dénomination en premier mode (pour le *protus authentique*), en deuxième mode (pour le *plagal du protus*) etc.. existe mais est considérée par Guido d'Arezzo comme un abus de langage.

En complément de ces descriptions, Guido écrit qu'en fonction des *modes*, les chants évoluent souvent d'une certaine manière, notamment en début et fin de phrase :

- En *authentique*, les chants rejoignent souvent la 5^{te} au-dessus de la *finale*, sauf

273 La *finale* est la dernière note du chant et une des caractéristiques principales du *mode*.

274 Contrairement aux modes précédents, ce dernier n'est pas décrit par l'intermédiaire d'un *hexacorde*.

275 Nous retrouvons une description similaire à celle des *traités Enchiridias*.

pour le *deuterus* dans lequel ils montent d'une 6^{te}.

- En revanche, en *plagal*, ils montent seulement d'une 3^{ce}, sauf pour les *deuterus* et *tetrardus* qui montent d'une 4^{te}.
- Les chants en *mode authentique* ne descendent pas plus d'un degré sous la *finale*, et même rarement sous la *finale* pour le *tritus* à cause du *semi-ton*, et montent d'une 8^{ve} voire d'une 10^{ème}.
- En revanche, les *plagaux* montent rarement de plus d'une 6^{te}, et descendent généralement d'une 5^{te}.

Il est enfin précisé que certains chants ne répondent pas à ces critères, ce qui rend difficile la possibilité de les rattacher au *mode authentique* ou *plagal*.

Diaphonie ou organum

L'*organum*, ou *diaphonie*, est expliqué dans le chapitre XVIII puis illustré par des exemples dans le suivant. Voici le résumé des propos de Guido.

Le chant peut être accompagné constamment d'une 4^{te} inférieure²⁷⁶. Chacune des deux voix obtenues peut être redoublée à l'8^{ve} à l'envie²⁷⁷. Cependant, cet *organum* est considéré comme « dur ». Il est préféré un autre *organum* « doux » dont la théorisation présentée ci-dessous consiste en la hiérarchisation de tous les éléments composant l'*organum*.

1. Les intervalles entre les deux voix²⁷⁸

- Ni la 2^{de} mineure, ni la 5^{te} ne sont acceptées pour l'élaboration d'un *organum*²⁷⁹.
- Dans l'ordre de préférence, nous trouvons la 4^{te}, la 2^{de} majeure, la 3^{ce} majeure

276 L'échelle diatonique permet en effet de former une 4^{te} sous chaque degré, hormis *b*.

277 Cela correspond à l'*organum composé* des styles « Enchiriadis » et « parisien ».

278 Les deux voix sont nommées *cantus* et *organum*. Cependant, nous garderons la terminologie précédente, à savoir *VP* et *VO*.

279 L'écartement de la 2^{de} mineure dans l'élaboration d'un *organum* peut être compris comme le refus d'une certaine rudesse qui va de pair avec la complexité de son rapport numérique (256 243). Mais pourquoi la 5^{te} est-elle exclue, puisqu'elle semble de fait ne pas pouvoir faire partie de l'*organum à la 4^{te}* ? Cela provient certainement de certains *organa* qui utilisent les 4^{tes} et les 5^{tes} comme ceux du manuscrit de Winchester, et comme le laisse penser le *traité de Sélestat* ainsi que l'*organum Rex caeli* dans certaines copies de *Musica Enchiriadis* (cf. [p. 52](#)).

puis la 3^{ce} mineure qu'il conseille d'éviter²⁸⁰.

2. Les degrés de la VO

- Les *deuterus B et E* sont « appropriés » car ils permettent le chant de la 4^{te} supérieure.
- Les *protus A et D* sont « plus appropriés » car les 2^{de} majeure et 4^{te} peuvent être formées au-dessus d'eux.
- Les autres degrés à savoir les *tritus C et F* ainsi que le *tetrardus G* sont « pleinement appropriés » car ils permettent les meilleurs intervalles à savoir la 4^{te}, la 2^{de} majeure et la 3^{ce} majeure.

3. Les limites

- La VO ne doit jamais descendre en-dessous du *tritus*, sauf si des degrés inférieurs apparaissent à la VP. Les *limites* sont donc fixées sur le *tritus* (C et F) situé sous les degrés les plus bas.
- Si des degrés inférieurs au *tritus* apparaissent à la VP, la VO suit en 4^{tes}. Dès que la VP rejoint le lieu initial, la VO retrouve sa *limite*.
- Le *tritus* peut être maintenu même si la VP descend en-dessous. La VO est alors dite « suspendue » au *tritus*. Dans ce cas, la fin de phrase de la VP doit impérativement se mouvoir au-dessus de ce *tritus*²⁸¹ afin qu'elle rejoigne celui de la VO.
- Lorsque le chant comporte *♭* et que la phrase ne se termine ni par F ni par G, la *limite* de la VO est fixée au *tetrardus G*. Si la phrase descend à F ou se termine par G, la *limite* reste sur le *tritus F*.²⁸²

4. Les convergences²⁸³

1. Elles sont classées en fonction de l'intervalle précédant l'unisson. La meilleure est celle qui se fait par le *ton*, la suivante par le *diton*, mais jamais par le *semi-diton*, et très rarement par le *diatesson* (et jamais pour la dernière

280 Cette classification correspond à celle de la complexité croissante des rapports pythagoriciens correspondants.

281 Ce procédé correspond à une situation de l'exemple musical du *traité de Paris*, bien que ce dernier ne l'applique pas sur le *tritus* mais sur la *finale modale* (cf. [p.127](#)).

282 Ce procédé faisant maintenir alternativement à la VO F et G (utile sous *♭*) peut être nommé une *double limite*.

283 Le terme employé par Guido d'Arezzo est *occursus*.

phrase du chant).

2. Lorsque la *convergence* se forme à l'aide d'un *ton*, c'est-à-dire lorsque la *limite* se situe une 2^{de} sous le dernier son de la *VP*, ce dernier est maintenu plus longtemps afin qu'il soit accompagné en partie du maintien de la *limite* et en partie de l'unisson.
3. Lorsqu'elle se forme par le *diton*, le dernier son de la *VP* est maintenu encore plus longtemps afin que sonnent la 3^{ce} majeure, la 2^{de} majeure (degré intermédiaire) et l'unisson. Il est précisé que (dans un tel cas sur le *deuteurus*) si le chant ne descend plus au *tritus*, alors la *limite* est remplacée par le *protus* afin de s'approcher du degré final²⁸⁴.

Lorsque la *VP* monte au-delà d'une 4^{te} au-dessus du *tritus*, la *VO* suit en 4^{tes} parallèles. Chaque degré peut être accompagné d'une 4^{te}, sauf sous *B*, *h* et *hb* qui nécessitent *F*, *G* et *g* à la *VO*. La présence de *b* (ou *bb*) à la *VP* implique *F* (ou *f*) à la *VO*.

Ces éléments décrivant l'*organum* étant nombreux, en voici une synthèse :

Organum dur	
Intervalles possibles	<i>VO</i> = 4 ^{tes} inférieures //
Redoublement des voix	à l'envie
Organum doux	
Intervalles possibles	4 ^{te} , 2 ^{de} M, 3 ^{ce} M et éventuellement 3 ^{ce} m (+ unisson)
Degrés pour la <i>VO</i>	<i>tritus</i> et <i>tetrardus</i> (<i>C F G</i>), <i>protus</i> (<i>A D</i>), <i>deuterus</i> (<i>B E</i>)
<i>Limites</i>	<i>tritus</i> (<i>C F</i>), <i>tetrardus</i> (<i>G</i>)
<i>Convergences</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● précédées d'une 2^{de}M, d'une 3^{ce}M ou très rarement d'une 4^{te} (jamais pour la dernière phrase du chant) ● peuvent se produire en allongeant le dernier son de la <i>VP</i> pour faire entendre les intervalles intermédiaires
<i>Organum suspensus</i>	sur le <i>tritus</i>
<i>VP</i> plus d'une 4 ^{te} au-dessus du <i>tritus</i>	<i>VO</i> = 4 ^{tes} //
Si <i>VP</i> = <i>h</i>	<i>VO</i> = <i>G</i>
Si <i>VP</i> = <i>b</i>	<i>VO</i> = <i>F</i>
Redoublement des voix	à l'envie

284 Nous retrouvons ici le procédé de *limite* sous la *finale* propre au *traité de Paris* (cf. [p. 141](#)).

ÉTUDE DES EXEMPLES MUSICAUX

Les exemples musicaux, en partie expliqués par Guido d'Arezzo, illustrent son propos théorique sur l'*organum*. Ils permettent également d'émettre quelques hypothèses supplémentaires. Nous allons donc, à l'instar des traités précédents, les étudier attentivement.

Ipsi soli servo fidem²⁸⁵

F FG GFF DEFEDC

Ip- si so- li

C CD DCC CCCCCC

F G GaG GF

ser- vo fi- dem

C D DED DC

F FE D FG F

Ip- si me to- ta

C CC C CD C

F F F FE G FE D D

de- vo- ti- ó- nem com- mít- to

C C C CC D CC C D

Ip- si so- li ser- vo fi- dem

Ip- si me to- ta de- vo- ti- ó- nem com- mít- to.

La première incise se terminant sur le *tritus C*, une *limite* est naturellement fixée sur cette hauteur, ce qui fait débiter en 4^{tes} parallèles. La *convergence* ainsi formée est la meilleure puisque l'unisson final est précédé d'une 2^{de}M.

La deuxième incise garde cette *limite* et forme des 4^{tes} parallèles. Guido précise que la 4^{te} finale est préférée à la *convergence* car elle se réalise très rarement à partir de la 4^{te} ²⁸⁶. Mais pourquoi cette incise ne débute-t-elle pas par un unisson avec le

285 C'est pour lui seul que je garde la foi,
Je m'engage avec tout mon dévouement.
Cf. [différentes versions](#).

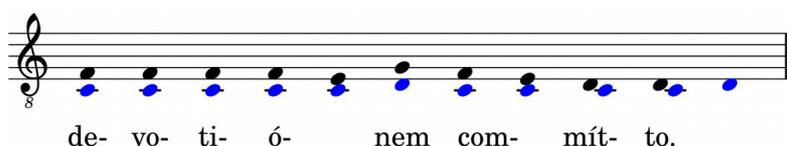
286 Le pénultième intervalle est en effet une 4^{te}.

tritius F comme *limite* ?²⁸⁷ Cela vient probablement du fait que la *VP* ne s'installe pas suffisamment au-dessus du *tritius F*, l'incise suivante retournant au *protus D*²⁸⁸. De plus, le maintien de la *limite* sur le *tritius C* montre peut-être, à l'instar du style « parisien », une préférence pour la *limite* sous la *finale modale*.

L'incise suivante nécessite une *limite* sur le *tritius C*, puisque la *VP* descend au *protus D*. C'est pourquoi une 4^{te} est formée au début. La *convergence* n'a pas lieu pour la même raison que l'incise précédente.

La dernière incise comporte, avec une certaine évidence, la *limite* sur le *tritius C* afin de converger par un *ton* sur le *protus D*. Cela implique la 4^{te} initiale. Notons que certaines sources²⁸⁹ proposent une *convergence* avec un maintien plus long du dernier son :

F F F FE G FE D D
de- vo- ti- ó- ne com- mít- to
C C C CC D CC C CD



287 C'est d'ailleurs ce que propose certains manuscrits, comme : Genève, Cologny, Bibliothèque Dr. Martin Bodmer (CH-CObodmer) : [C 77 \(olim Phillipps 18845\)](#), Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 10508](#).

288 Nous retrouvons un élément similaire à la consigne du *traité de Paris* mentionnant que la *zone médium* de la *VO* est quittée pour la *supérieure* seulement si la *VP* s'installe suffisamment dans la *zone supérieure* (cf. [p. 115](#)).

289 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (D-KA) : [K 504](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14523](#) ; Genève, Cologny, Bibliothèque Dr. Martin Bodmer (CH-CObodmer) : [C 77 \(olim Phillipps 18845\)](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 5539](#) / [Clm 14663](#) ; Rochester (NY), Eastman School of Music, Sibley Musical Library (US-R) : [Ms. 92 1200 \(Admont 494\)](#). A ceux-ci peuvent être adjoints les nombreux autres manuscrits n'inscrivant pas le retour à *D*, terminant alors apparemment l'*organum* par une 2^{de}M. Mais cela n'étant pas envisageable, il faut comprendre que ce retour à *D* est implicite : Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 7211](#) ; XII^{ème} - München, Universitätsbibliothek (D-Mu) : [Cod. ms. 375 \(Cim 13\)](#) ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [M 17. sup.](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 13021](#) / [Clm 14965 a](#) ; Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 16664](#).

Homo erat in Hierusalem²⁹⁰

Le traité propose plusieurs traitements de la *convergence*. En fonction des copies, nous trouvons également différentes manières de procéder. Voici par exemple ce que transmet le [Ms Lat 7211](#) de Paris :

C DF F F F F FE DE E F FE DE E
Ho- mo e- rat in hie- rús- sa- lem hie- rús- sa- lem
C CC C C C C CC CC E C CC CD E

Ho- mo e- rat in hie- rús- sa- lem. hie- rús- sa- lem.

Nous sommes dans le cas d'une phrase en *deuterus E* qui reste dans l'ambitus entre le *tritus C* et le *tritus F*. Le *tritus C* sera évidemment la *limite* retenue à la *VO*, ce qui fait débiter à l'unisson.

La *convergence* sur le *deuterus E* peut alors se réaliser directement à partir de la 3^{ce} majeure, comme dans le premier exemple, ou mieux en passant par l'intermédiaire de la 2^{de} majeure, comme dans le second.

Nous trouvons une autre *convergence* dans le [Cod. ms. 375 \(Cim 13\)](#) de München :

F FE DE E
ie- rús- sa- lem
C CC CD E

ie- rús- sa- lem.

Dans cet exemple, la *VO* rejoint le *protus D* sur la syllabe « sa- », ce qui correspond à la possibilité de s'approcher du degré final car la *VP* ne descend plus sous ce *protus D*.

290 Il y avait un homme à Jérusalem.

Cf. [différentes versions](#).

Le manuscrit [CIm 14663](#) de München fait intervenir le *protus D* encore plus tôt, en le plaçant au début du dernier mot, ce qui fait sonner des 3^{ces} mineures :

F FE D E
hie-rú- sa- lem
D DD D E

hie- -rú- sa- lem.

Dans ces deux derniers cas, nous pouvons constater un certain lien avec le style « parisien » qui vise à placer la *limite* juste sous la *finale*²⁹¹.

Certaines copies montrent d'autres variantes, comme le [C 77](#) de Genève :

C D FFF F F FE D E F F D E
Ho- mo e- rat in hie- rú- sa- lem hie- rú- sa- lem
C D E C C E

Ho- mo e- rat in hie- -rú- sa- lem. hie- -rú- sa- lem.

ou encore des versions allongeant le dernier son de la VP, comme le [Ms Lat 10508](#) de Paris :

C DF F F F F FE DE E
Ho- mo e- rat in ie- rú- sa- lem
C C C C C C C DE

Ho- mo e- rat in ie- -rú- sa- lem.

291 Cf. [p. 141](#).

et le [Ms. 92 1200 \(Admont 494\)](#) de Rochester :

F FE DE E

Hie- rú- sa- lem

C CC CC CDE

A musical staff in treble clef with a sub-octave '8' below the clef. The staff contains a sequence of notes: a half note on G4, a half note on A4, a half note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on D5, a quarter note on E5, a quarter note on F5, and a quarter note on G5. The notes are labeled with syllables: 'Hie-' under G4, 'rú-' under A4, 'sa-' under B4, and 'lem.' under C5. The notes are marked with black dots above the staff and blue dots below the staff.

Veni ad docendum nos²⁹²

CF F F D E CD DCBA

Ve- ni ad do- cén- dum nos

CC C C C C CC AΓΓA

CD F F C E D

vi- am pru- dén- ti- ae

CC C C C C D

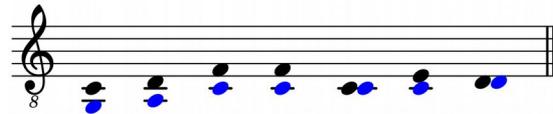
Ve- ni ad do- cén- dum nos vi- am pru- dén- ti- ae.

Guido nous propose ici l'exemple d'une incise qui descend sous le *tritus C* qui est la *limite* initiale : des 4^{tes} sont alors formées pour rejoindre l'unisson sur A. Cela se produit lors de la répétition de D qui correspond également au début du dernier mot de cette incise. La nouvelle *limite* Γ est atteinte avant la fin d'incise. Ce Γ convient parfaitement comme *limite* puisque nous avons un B à la VP, ce qui correspond au jeu de la *limite* G lors de la présence de *b*. Il ne faut cependant pas oublier que l'échelle ne contient pas de degré sous Γ, ni de « B rond ». Il est donc théoriquement impossible de trouver une autre *limite* dans cette portion d'échelle.

La VO de la deuxième incise reprend immédiatement la *limite* sur le *tritus C*, alors que nous aurions pu supposer un retour à cette *limite* par l'intermédiaire de 4^{tes} parallèles ainsi :

292 Venez nous enseigner
La voie de la prudence.
Cf. [différentes versions](#).

CD F F C E D
 vi- am pru- dén- ti- ae
 ΓA C C C C D

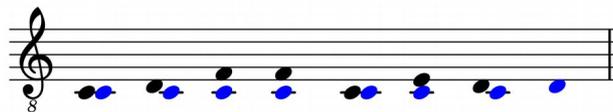


vi- am pru- dén- ti- ae.

Néanmoins, Guido signale que nous retournons au « lieu d'origine une fois terminé le passage grave », ce qui correspond au retour à la *limite* initiale. Cela va dans le sens d'une préférence pour la *limite* proche de la *finale* et en conséquence d'une mise en valeur du mode.

Puisque la fin de phrase se produit sur le *protus* D, l'unisson final est rejoint naturellement à partir de la *limite* fixée sur le *tritius* C. Une variante trouvée dans un manuscrit²⁹³ illustre la possibilité de maintenir le dernier son afin d'entendre la 2^{de} majeure avant l'unisson.

CD F F C E D
 vi- am pru- dén- ti- ae
 CC C C C C CD



vi- am pru- dén- ti- ae.

293 Rochester (NY), Eastman School of Music, Sibley Musical Library (US-R) : [Ms. 92 1200 \(Admont 494\)](#).

Sexta hora sedit²⁹⁴

F FG GFF D DC FG a G F G FFEDCFGaGF

Sex- ta ho- ra se- dit su- per pú- te- um

C CD DCCC CC CD E D C D CCCCCFFFFF

Variante : F FF FFF F FF FF F F F F FFFFFFFF

Sex- ta ho- ra se- dit su- per pú- te- um.

Sex- ta ho- ra se- dit su- per pú- te- um.

Les deux versions de cette phrase, présentes toutes les deux dans le traité, proposent un résultat très différent.

La première indique, comme l'exemple précédent, que la *limite* propre à atteindre la fin (c'est-à-dire la *limite* associée à la *finale modale*) doit être rejointe directement dès que la *VP* ne descend plus en-dessous. Le reste est suffisamment clair pour ne pas avoir à le décrire²⁹⁵.

294 A la sixième heure, il s'est assis sur le puits.

Cf. [différentes versions](#).

295 En dehors des variantes mélodiques de la *VP* et d'éventuelles erreurs de copie, certaines sources proposent d'autres *VO* :

- Dans Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (D-KA) : [K_504](#) , la *limite* n'est pas envisagée dans la descente de la *VP* sur « *puteum* » et le retour à la *limite* sur le *tritus F* ne se réalise qu'à la toute fin. Voir également : München, Universitätsbibliothek (D-Mu) : [Cod. ms. 375 \(Cim 13\)](#) et Oxford, Balliol College : [Ms. 173A](#).
- Dans Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 7211](#) , le retour final à la *limite* sur le *tritus F* se produit avec un croisement des voix.
- Dans Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [M 17. sup.](#) , le retour final à la *limite* sur le *tritus F* n'est pas envisagé au profit d'une fin en 4^{tes} parallèles. Voir également : Wellington, The Alexander Turnbull Library (NZ-Wt) : [MSR-05](#) et Bruxelles, Bibliothèque royale (B-Br) : [Ms. 4141](#).

La deuxième version quant à elle est très différente : la VO reste sur la *limite* fixée au *tritus F* bien que la VP descende en-dessous. C'est l'*organum* dit « suspendu » au *tritus*²⁹⁶. Voici les mots de Guido à ce sujet : « *Souvent quand le chanteur emploie des notes inférieures au tritus, nous tenons la voix organale suspendue au tritus, mais il est alors nécessaire que le chanteur n'introduise pas une cadence dans la partie basse de la phrase, et que, au contraire, la course des notes continuant, il revienne et retrouve le tritus laissé en attente, afin d'éloigner toute difficulté pour lui et pour la voix d'accompagnement, en concluant la phrase dans la partie haute.* »²⁹⁷ Il ne précise pas explicitement que le chant doive être en mode du *tritus*, dans ce cas plutôt *plagal du tritus*, ni que l'incise doive débiter et terminer par ce *tritus*. Cependant, cet exemple permet de le penser.

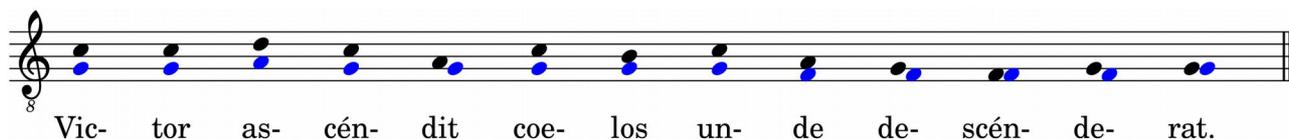
Nous pouvons constater, lors du croisement des voix, que cet *organum suspendu au tritus* fait entendre des 3^{ces} mineures qui sont pourtant à éviter et des 2^{des} mineures totalement proscrites.

296 Nous retrouvons ici une parenté avec une phrase de l'exemple du *traité de Paris* (cf. [p. 127](#)). Cependant, seul le degré du *tritus*, degré considéré comme le plus important de tous par Guido, est concerné par cet agencement des voix dans le *Micrologus*.

297 Gui d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaires de M.N. COLETTE et J.C. JOLIVET, éditions de la Cité de la musique, 1996, p. 89.

Victor ascendit²⁹⁸

c c d c a c \flat c a G F G G
Vic- tor as- cén- dit coe- los un- de de- scén- de- rat
G G a G G G G G F F F F G



Ce chant apprend à organiser une phrase qui se termine sur le *tetrardus* G.

Le début de la phrase est « naturellement » accompagné de 4^{tes} parallèles avec cependant G à la VO sous \flat à la VP. La phrase se terminant sur G, la *limite* reste fixée au *tritus* F dès que la VP ne monte plus au-delà de a²⁹⁹. Ainsi, la *convergence* se réalise par la 2^{de}M. Nous avons alors un système de *double limite* F G.

Certaines copies³⁰⁰ montrent une *convergence* avec allongement du dernier son de la VP :

c c d c a c \flat c a G F G G
Vic- tor as- cén- dit coe- los un- de de- scén- de- rat
G G a G G G G G F F F F G



298 *Le vainqueur est monté aux cieux d'où il est descendu.*

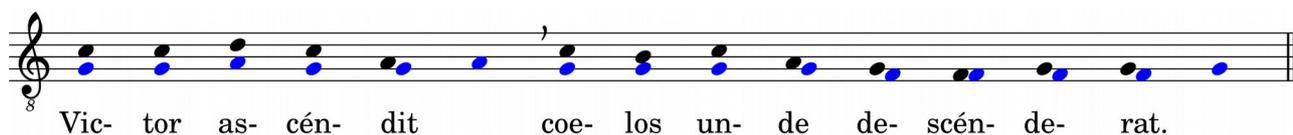
Cf. [différentes versions](#).

299 Si la VP monte à \flat , la VO ne peut former que G. Et si la VP monte au-delà, la formation de 4^{tes} parallèles est requise. Notez que le manuscrit Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [Ms. D 5. inf.](#) fait descendre la VO uniquement à partir du mot « *descénderat* ».

300 Monte Cassino, Biblioteca Abbaziale (I-MC) : [Ms. 318](#) ; Rochester (NY), Eastman School of Music, Sibley Musical Library (US-R) : [Ms. 92 1200 \(Admont 494\)](#) ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [Ms. D 5. inf.](#)

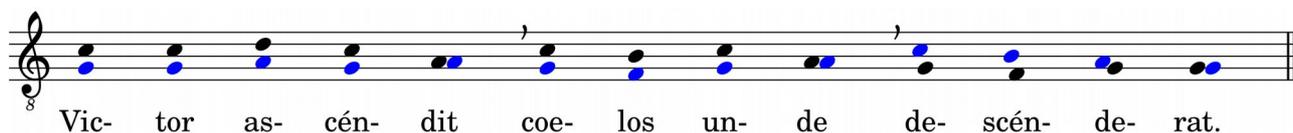
D'autres³⁰¹ scindent cette phrase en deux incises en formant une *convergence* à la fin du mot « *ascéndit* » avec ou sans allongement du dernier son de la VP :

c c d c a c *b* c a G F G G
 Vic- tor as- cén- dit coe- los un- de de- scén- de- rat
 G G a G Ga G G G G F F F FG



Pour terminer et à titre informatif, le [Cod. ms. 375 \(Cim 13\)](#) de München propose une inversion des voix qui ne correspond en rien à la description de Guido d'Arezzo :

c c d c a c *b* c a G F G G
 Vic- tor as- cén- dit coe- los un- de de- scén- de- rat
 G G a G a G F G a c *b* a G



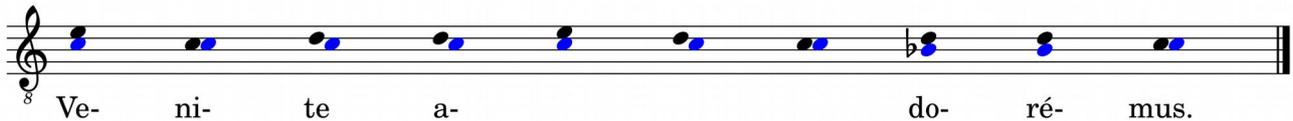
Cela peut s'expliquer par la date tardive de ce manuscrit (XII^{ème} siècle), époque à laquelle ce principe musical existait. Nous pouvons également remarquer la présence de trois *convergences* (une à la fin de « *ascéndit* », une autre à la fin de « *unde* » et celle finale) ainsi que deux 4^{tes} problématiques (une sur « *-los* » et l'autre sur « *-scen-* »)³⁰².

301 München, Universitätsbibliothek (D-Mu) : [Cod. ms. 375 \(Cim 13\)](#) ; Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 10508](#) ; Rochester (NY), Eastman School of Music, Sibley Musical Library (US-R) : [Ms. 92 1200 \(Admont 494\)](#) ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [Ms. D 5. inf.](#)

302 Notez que si nous corrigeons ces 4^{tes} en remplaçant le *b* par un *b*, le *mode* en est affecté. Et l'autre correction possible, à savoir de former un *F#* n'a pas lieu d'être chez Guido, mais a peut-être été envisagé par le copiste.

Venite adoremus³⁰³

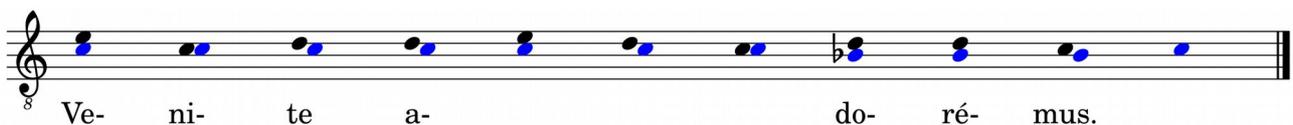
e c d dedc d d c
Ve- ní- te a- do- ré- mus
c c c cccc b b c



Guido signale que lorsqu'un chant est en plagal du *tritus*, nous pouvons trouver le même système de *double limite* que pour les chants en *tetrardus*. En effet, si le chant comporte des *b*, c'est-à-dire un ton sous la *finale c*, le *tritus c* se comporte comme une *tetrardus*, donc comme *G*³⁰⁴.

La variante présente dans quelques copies³⁰⁵ illustre là encore la possibilité de maintenir le dernier son afin de faire entendre la *limite* puis l'unisson :

e c d dedc d d c
Ve- ní- te a- do- ré- mus
c c c cccc b b bc



Nous remarquons que cette phrase débute par une 3^{ce} majeure. Bien que Guido hiérarchise les intervalles permis, il ne mentionne rien quant à leur utilisation comme premier intervalle. Nous pouvons cependant remarquer que les phrases débutent

303 *Venez, adorons.*

Cf. [différentes versions](#).

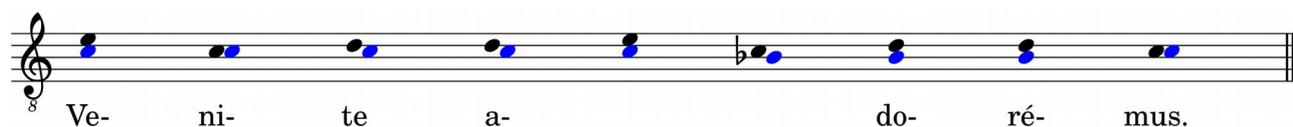
304 Un chant en *tritus* avec un ton sous la *finale* ne peut se noter que sur *c*, grâce au degré *b/h*, puisqu'un semi-ton se trouve toujours sous *F*.

305 München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14523](#) ; Cambridge, Trinity College (GB-Ctc) : [R.15.22 \(944\)](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 5539](#) ; Rochester (NY), Eastman School of Music, Sibley Musical Library (US-R) : [Ms. 92 1200 \(Admont 494\)](#) ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [Ms. D 5. inf.](#)

généralement par une 4^{te} ou un unisson et parfois par une 3^{ce} majeure, mais jamais par une 2^{de} majeure. Notez également que cet exemple est la deuxième incise de la phrase *Dóminum qui fecis nos, veníte adorémus*³⁰⁶. Il est probable qu'un chant ne débiterait pas par un autre intervalle qu'une 4^{te} ou un unisson.

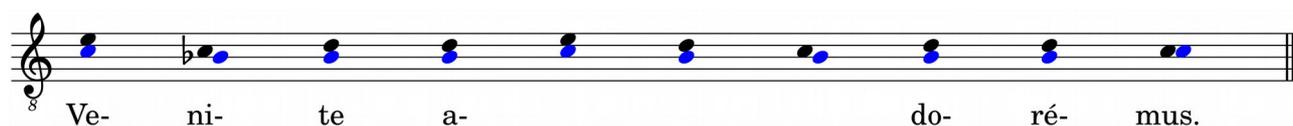
Le procédé de double *limite* sur *G* et *F* implique de descendre à *F* dès que la *VP* ne monte plus au-delà de *a*. Transposé sur le *tritus c*, la *VO* devrait descendre à *b* dès que la *VP* ne monte plus au-dessus de *d*. Dans l'exemple précédent, le changement se réalise sur une nouvelle syllabe du texte (« -do- »). Toutefois, certaines copies montrent la possibilité de le faire avant, comme le [C 77 \(olim Phillipps 18845\)](#) de Genève :

e c d dec d d c
 Ve- ní- te a- do- ré- mus
 c c c ccb b b bc



Le [Cod. ms. 375 \(Cim 13\)](#) de München propose même de fixer la *limite* sur *b* et de changer lorsque la *VP* monte au *e* pour éviter la 4^{te} augmentée :

e c d dedc d d c
 Ve- ní- te a- do- ré- mus
 c b b bcbb b b bc



Il est utile de préciser que certaines copies de cet exemple proposent à la *VO* un *b* et non un *b*. Cela paraît lors incongru de devoir noter cette phrase sur le *tritus c* et non sur le *tritus F*. Nous n'en tiendrons donc pas compte, malgré le nombre assez conséquent de manuscrits³⁰⁷.

306 Cf. [F-Pn Lat. 12044, fol. 36r.](#)

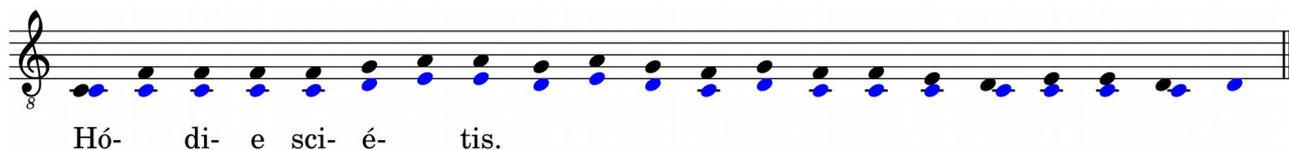
307 Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (D-DS) : [Hs 1988](#) ; Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (D-KA) : [K 504](#) ; Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 7211](#) ;

Hodie scietis³⁰⁸

CF F F F Ga aGaGFGFFEDEED

Hó- di- e sci- é- tis

CC C C C DE EDEDCCCECCCD



Ce chant, trouvé dans quelques sources³⁰⁹, ne présente pas de nouveauté : *limite* sur le *tritus C* impliqué par l'ambitus de la phrase et quelques 4^{tes} parallèles lorsque la *VP* monte au-delà de *F*.

Cambridge, Trinity College (GB-Ctc) : [R.15.22 \(944\)](#) ; Milano, Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : [M 17. sup.](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 13021](#) ; Oxford, Balliol College : [Ms. 173A](#) ; Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn) : [Ms Lat 10508](#) ; Bruxelles, Bibliothèque royale (B-Br) : [Ms. 4141](#).

308 *Aujourd'hui vous saurez.*

Cf. [différentes versions](#).

309 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (D-KA) : [K 504](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14523](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 5539](#).

Venite exultemus domino³¹⁰

a ab a a a a a Ga G G
Ve- ní- te e- xul- té- mus dó- mi- no
E EF E E E E E DE D D

E F G a Ga G G F Ga G EF ED
iu- bi- lé- mus de- o sa- lu- tá- ri nos- tro
C C D E DE D D C DE D CC CD

The image shows two staves of musical notation for the chant 'Venite exultemus domino'. The first staff is in G major (one sharp) and 8/8 time, with a common time signature '8' at the beginning. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter). The lyrics 'Ve- ní- te e- xul- té- mus dó- mi- no' are written below the notes. The second staff is in G major and 8/8 time, with a common time signature '8' at the beginning. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter). The lyrics 'iu- bi- lé- mus de- o sa- lu- tá- ri nos- tro.' are written below the notes.

Si la deuxième phrase de ce chant, trouvé dans les mêmes sources que le chant précédent³¹¹, ne présente rien de nouveau, la première peut nous surprendre. En effet, pourquoi ne pas former une *limite* sur le *tritus F*? Cela peut s'expliquer par la préférence accordée à la 4^{te} pour accompagner un degré utilisé comme *corde de récitation*³¹².

310 *Venez, tressaillons d'allégresse pour le Seigneur
Jubilons pour Dieu notre sauveur.*

Cf. [différentes versions](#).

311 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (D-KA) : [K 504](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 14523](#) ; München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) : [Clm 5539](#).

312 Nous retrouvons ici un point important du *style « Enchiriadis »* et une parenté avec le chant « *Nos qui vivimus* ». Cf. [p. 61](#).

RÉSUMÉ DU STYLE « GUIDONIEN »

Le style « guidonien » comporte deux façons d'élaborer un *organum* à partir du *diatessaron*. Le premier, considéré comme « dur » et que nous nommons *organum en 4^{tes}*, est exclusivement formé de 4^{tes} parallèles. Le second, l'*organum à la 4^{te}*, comporte des 4^{tes} parallèles, des *limites* et des *convergences*. C'est évidemment ce dernier qui nous intéresse particulièrement ici.

Dans le *Micrologus*, l'analyse théorique des éléments composant l'*organum à la 4^{te}* est très poussée, bien plus que dans les traités antérieurs. La diaphonie décrite se révèle être une sorte de synthèse des deux styles précédents. Du style « Enchiriadis », nous retrouvons :

- la fixation des *limites* sur des degrés fixes,
- la possibilité de changer de *limites* en cours de phrase,
- l'accompagnement de la *corde de récitation* par une 4^{te},
- la préférence pour un degré.

Les points communs avec le style « parisien » sont :

- la formation de *convergences*,
- la volonté d'atteindre l'unisson terminal par la 2^{de} inférieure,
- la probable priorité de la *limite* sous la *finale modale*,
- le changement de *limite* si l'incise s'installe véritablement dans une autre zone
- l'*organum suspendu*.

Ces parentés ne sont cependant pas exemptes de différences :

- les *limites* sont fixées sur les degrés *C* et *F* (voire *G* si besoin),
- le degré préféré est le *tritus* et non le *tetrardus*,
- l'échelle diatonique évacue les difficultés des 4^{tes} impossibles,

- l'*organum suspendu* se réalise uniquement sur le *tritus*, et probablement dans le *mode du plagal du tritus*,
- plusieurs degrés peuvent être formés sous le dernier son des incisives lorsque celui-ci est maintenu,
- la *convergence* au *tritus* ne se fait pas à partir de la 2^{de} inférieure.

Évidemment, quel que soit le style, le texte et sa structure doivent être pris en compte, bien que Guido n'en fasse aucune mention. De même, il n'aborde pas la question du rythme. Toutefois, les appuis lors des *convergences* et le fait de maintenir potentiellement plus longtemps le degré terminal des phrases attestent qu'il faut poser ces fins.

PREMIER TRAVAIL

Nous allons une nouvelle fois travailler sur les petites antiennes fournies par les traités *Enchiriadis*, afin de nous familiariser avec le style « guidonien ». Pour cela, nous utiliserons ce nouveau tableau de recherche :

Inventio	
Mode	<i>Finale et ambitus</i> → mode → <i>limite principale</i> Si mode = <i>tritus</i> ou <i>tetrardus</i> : <ul style="list-style-type: none"> ● possibilité d'une <i>double limite F G</i> Si mode = <i>plagal du tritus</i> : <ul style="list-style-type: none"> ● <i>convergence</i> sur la <i>finale</i> avec potentielle <i>double limite</i> au ton inférieur ● <i>VO suspendue</i> au <i>tritus F</i>
Ambitus	→ <i>limites</i> potentielles
Dispositio	
Incise(s)	Liste des premier et dernier mots de chaque incise
Fin(s)	→ <i>limite</i> et <i>convergence</i>
Ambitus	→ éventuelle <i>limite</i> autre que celle terminale
Début(s)	4 ^{te} ou unisson (voire 3 ^{ce} M, mais probablement pas au début du chant)
Elocutio	
Corde(s)	Si oui → <i>VO</i> = 4 ^{te}
Milieu(x)	En fonction de l'utilisation d'une ou plusieurs <i>limites</i>
Convergence(s)	Chercher la meilleure possible

Laudáte dóninum

F G a G E F G F e D D
Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis. 313

Inventio	
Mode	<i>Finale = protus D</i> <i>Ambitus = [D - a] → Protus authentè</i> <i>Limite principale = tritus C</i>
Ambitus	<i>[D - a] → limites potentielles = tritus C, tritus F (peu probable)</i>
Dispositio	
Incise(s)	<i>Laudáte → caelis</i>
Fin(s)	<i>Limite = tritus C</i>
Ambitus	<i>[D - a] → aucune autre limite</i>
Début(s)	4 ^{te}
Elocutio	
Corde(s)	Aucune
Milieu(s)	<i>Limite sur le tritus C ou 4^{tes} //</i>
Convergence(s)	Maintenir la <i>limite</i> jusqu'à l'avant-dernier son

F G a G E F G F e D D
Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.
C D E D C C D C C C D

Lau- dá- te dó- mi- num de cae- lis.

Vous noterez que cet *organum* est identique aux deux styles précédents³¹⁴.

313 Louez le Seigneur du haut des cieux.

314 Cf. p. 85 et p. 144.

Caeli caelorum

F E D F E D C D E F D D
Cae- li cae- ló- rum lau- dá- te De- um

8 Cae- li cae- ló- rum lau- dá- te De- um. 315

Inventio	
Mode	Finale = protus D Ambitus = [C - F] → Plagal du protus Limite principale = tritus C
Ambitus	[C - F] → seule limite possible = tritus C
Dispositio	
Incise(s)	Caeli → Deum
Fin(s)	Limite = tritus C
Ambitus	[C - F] → aucune autre limite
Début(s)	4 ^{te}
Elocutio	
Corde(s)	Aucune
Milieu(s)	Limite sur le tritus C
Convergence(s)	Maintenir la limite jusqu'à l'avant-dernier son

F E D F E D C D E F D D
Cae- li cae- ló- rum lau- dá- te De- um
C C C C C C C C C C D

8 Cae- li cae- ló- rum lau- dá- te De- um.

Là encore, le résultat est quasi identique aux styles précédents³¹⁶.

315 Cieux des cieux, louez Dieu.

316 Cf. p. 87 et p. 146.

Confitébor dómíno

G b c bG a a G b a G G F D E E
 Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o



Inventio	
Mode	Finale = deuterus E Ambitus = [D - c] → deuterus authentè Limite principale = tritus C
Ambitus	[D - c] avec b → limites potentielles = tritus C, tritus F, tetrardus G
Dispositio	
Incise(s)	Confitébor → meo
Fin(s)	Limite = tritus C
Ambitus	[D - c] → début au-dessus de G → limite initiale = tetrardus G
Début(s)	unisson
Elocutio	
Corde(s)	Aucune
Milieu(s)	Limite sur le tetrardus G Quitter cette limite sur la fin du mot « nimis ».
Convergence(s)	<ul style="list-style-type: none"> ● Par 3^{ce}M → quitter la limite sur le dernier son ● Par 2^{de}M <ul style="list-style-type: none"> ○ rejoindre le protus D sur « meo » ou « ore » ○ allonger le dernier son de la VP avec VO = C D E

G b c bG a a G b a G G F D E E
 Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o
 G G G G G G G G E D D C C C E
 D E
 D D E
 CDE

Musical score for the phrase "Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o." The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are placed below the notes. The notes are: C4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Chords and fingerings are indicated below the staff:

- me- o. (F4, G4): Blue dot on the 1st string, 1st fret; blue dot on the 2nd string, 2nd fret.
- re me- o. (E4, D4): Red dot on the 1st string, 1st fret; red dot on the 2nd string, 2nd fret.
- o. (C4, Bb3): Green dot on the 3rd string, 3rd fret; green dot on the 4th string, 4th fret.

Laudábo Deum

G GF D E F Ga G F G GF E E
 Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a.

Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a. 318

<i>Inventio</i>	
Mode	<i>Finale = deuterus E</i> <i>Ambitus = [D - a] → plagal du deuterus</i> <i>Limite principale = tritus C</i>
Ambitus	<i>[D - a] → limites potentielles = tritus C, tritus F (peu probable)</i>
<i>Dispositio</i>	
Incise(s)	<i>Laudábo → mea</i>
Fin(s)	<i>Limite = tritus C</i>
Ambitus	<i>[D - a] → aucune autre limite</i>
Début(s)	<i>4^{te}</i>
<i>Elocutio</i>	
Corde(s)	<i>Aucune</i>
Milieu(s)	<i>Limite ou 4^{tes} //</i>
Convergence(s)	<ul style="list-style-type: none"> ● Par 3^{ce}M → quitter la <i>limite</i> sur le dernier son ● Par 2^{de}M <ul style="list-style-type: none"> ◦ rejoindre le <i>protus D</i> sur « <i>mea</i> » ◦ allonger le dernier son de la <i>VP</i> avec <i>VO = C D E</i>

G GF D E F Ga G F G GF E E
 Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a.
 D DC C C C DE D C D DC C E

D E

CDE

8 Lau- dá- bo De- um me- um in vi- ta me- a.

me- a.

a.

Intéllege clamórem

c c cb a a a a a G a G F
 In-tél- le- ge cla-mó-rem me-um dó-mi- ne.



319

<i>Inventio</i>	
Mode	<i>Finale = tritus F</i> <i>Ambitus = [F - c] → tritus authentè</i> <i>Limite principale = tritus F</i>
Ambitus	[F - c] avec \flat → <i>limites potentielles = tritus F, tetrardus G</i>
<i>Dispositio</i>	
Incise(s)	<i>Intéllege → dómine</i>
Fin(s)	<i>Limite = tritus F</i>
Ambitus	[F - c] avec \flat → <i>limites potentielles = tritus F, tetrardus G</i>
Début(s)	4 ^{te}
<i>Elocutio</i>	
Corde(s)	Cordes potentielles sur le <i>tritus c</i> (voire sur le <i>protus a</i>)
Milieu(s)	<i>Limite</i>
Convergence(s)	Par 2 ^{de} M → la VP rejoint la <i>limite</i>

c c cb a a a a a G a G F
In-tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne.
G G GG F F F F F F F F F
G G GG E E E E E E E D C

In- tél- le- ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne.

ge cla- mó- rem me- um dó- mi- ne.

Une question se pose en ce qui concerne les éventuelles *cordes de récitation*. Celle initiale sur le *tritus c* est accompagnée d'une 4^{te}. Cela ne pose aucun problème. En revanche, la mise en valeur d'une *corde* sur le *protus a* tendrait à considérer ce chant en *plagal du tritus*. Il semble préférable de ne pas retenir cette dernière version.

Guido, contrairement aux traités précédents, précise que les *modes authentiques* ne descendent pas de plus d'un degré sous la *finale*. Cela concerne la *VP*. Il ne serait pas étonnant que la *VO* se situe dans le même ambitus modal que la *VP*, en dehors du *deuterus authentique* qui requiert potentiellement la *limite* sur le *tritus C*³²⁰. Dans cette hypothèse, la deuxième version ci-dessus serait d'autant plus à éviter.

320 Cela peut être également appliqué en *deuterus authentique* en fixant la *limite* sur *D*. Mais si la *VP* contient des *F*, des 3^{ces} mineures considérées comme moins bonnes sont produites.

Miserere mei Deus

F G a GF Ga G F F
Mi-se- ré- re me- i De- us.

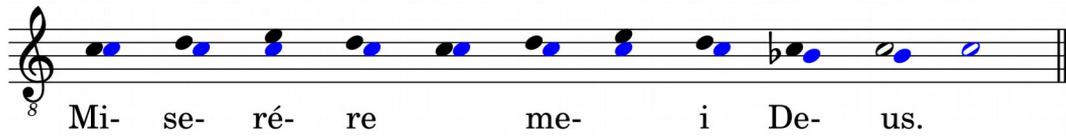
Mi- se- ré- re me- i De- us. 321

<i>Inventio</i>	
Mode	<i>Finale = tritus F</i> <i>Ambitus = [F - a] → plagal du tritus</i> <i>Limite principale = tritus F (+ double limite avec ton inférieur ?)</i>
Ambitus	<i>[F - a] → limites possibles = tritus F</i>
<i>Dispositio</i>	
Incise(s)	<i>Miserere → Deus</i>
Fin(s)	<i>Limite = tritus F</i>
Ambitus	<i>[F - a] → seule limite possible = tritus F (+ double limite ?)</i>
Début(s)	unisson
<i>Elocutio</i>	
Corde(s)	Aucune
Milieu(s)	<i>Limite</i>
Convergence(s)	Par 2 ^{de} M en <i>double limite</i>

F G a GF Ga G F F
Mi-se- ré- re me- i De- us.
F f F FF FF F F F

Mi- se- ré- re me- i De- us.

C d e dc de d c c
 Mi-se- ré- re me- i De- us.
 c c c cc cc c b bc



Bien que Guido signale que nous rencontrons le procédé de la *double limite* en *plagal du tritus*, il n'affirme pas que c'est le cas pour tout chant dans ce *mode*. Il est donc difficile de trancher entre ces deux versions.

Sit nomen dómini

dd b c de d c c b a b c a a G G G
 Sit no- men dó- mi- ni be- ne- díc- tum in saé- cu- la.

Sit no-mendó- mi- ni be- ne- díc- tum in saé-cu- la. 322

Inventio	
Mode	<i>Finale = tetrardus G</i> <i>Ambitus = [G - e] → tetrardus authentae</i> <i>Double limite principale = tritus F, tetrardus G</i>
Ambitus	<i>[G - e] → limites possibles = tritus F, tetrardus G</i>
Dispositio	
Incise(s)	<i>Sit → saécula</i>
Fin(s)	<i>Limite = tritus F</i>
Ambitus	<i>[G - e] → limites possibles = tritus F, tetrardus G</i>
Début(s)	4 ^{te}
Elocutio	
Corde(s)	Aucune
Milieu(s)	4 ^{tes} // ou limite
Convergence(s)	Par 2 ^{de} M → la VO rejoint la limite F sur « -tum »

dd b c de d c c b a b c a a G G G
 Sit no- men dó- mi- ni be- ne- díc- tum in saé- cu- la.
 aa G G a b a G GG G GG F F F F G

Si- it no- men dó- mi- ni be- ne- díc- tum in saé- cu- la.

322 Que le nom du Seigneur soit béni pour l'éternité.

In aeternum

c b c a GF G a b a a aG FG G
 In ae-tér-num et in saé-cu-lum saé-cu-li.

In ae-tér-num et in saé-cu-lum saé-cu-li. 323

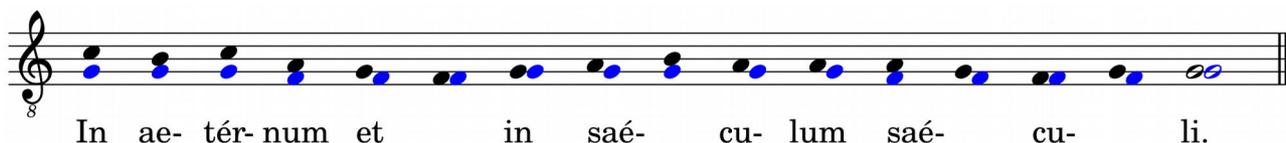
Inventio	
Mode	<i>Finale = tetrardus G</i> <i>Ambitus = [F - c] → plagal du tetrardus</i> <i>Double limite principale = tritus F, tetrardus G</i>
Ambitus	[F - c] → <i>limites possibles = tritus F, tetrardus G</i>
Dispositio	
Incise(s)	<i>In → saéculi</i>
Fin(s)	<i>Limite = tritus F</i>
Ambitus	[F - c] → <i>limites possibles = tritus F, tetrardus G</i>
Début(s)	4 ^{te}
Elocutio	
Corde(s)	Potentielle sur <i>protus a</i>
Milieu(s)	4 ^{tes} // ou <i>limites</i>
Convergence(s)	Par 2 ^{de} M → la VO rejoint la <i>limite F</i> sur « -cu- » de « <i>saeculum</i> »

c b c a GF G a b a a aG FG G
 In ae-tér-num et in saé-cu-lum saé-cu-li.
 G F G F FF F FG F F FF FF G

In ae-tér-num et in saé-cu-lum saé-cu-li.

Il est possible de « jongler » entre les deux degrés *F* et *G* de la *double limite*, notamment en tenant compte de la structure du texte, comme ici :

c b c a GF G a b a a aG FG G
In ae-tér-num et in saé-cu-lum saé-cu-li.
G G G F FF G GG G G FF FF G



Toutefois, Guido mentionne que le degré du *tritus* « occupe le premier rang dans la diaphonie et que son emploi est bien plus approprié que les autres »³²⁴. La première proposition pourrait être alors la meilleure.

324 Gui d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaires de M.N. COLETTE et J.C. JOLIVET, éditions de la Cité de la musique, 1996, p. 91.

LA SOLMISATION

Vers 1028, Guido d'Arezzo présente dans l'*Epistola Guidonis Michaeli monacho di ignoto cantu directa*³²⁵ une méthode permettant d'apprendre facilement un chant : la *solmisation*³²⁶. Bien que cette pratique ne soit pas mentionnée dans le traité *Micrologus*, elle transparaît parmi les informations des différents chapitres. Par conséquent, il paraît intéressant de l'évoquer.

Un des principaux éléments de la *solmisation* est l'*hexacorde*. Celui-ci apparaît dans la description des *modes* que donne Guido³²⁷, sauf pour celui du *tetrardus*³²⁸. De plus, les trois *limites* sont les points de départ des *hexacordes* : *tritus C* est le début de l'*hexacorde par nature*, *tritus F* celui de l'*hexacorde par bémol* et *tetrardus G* celui de l'*hexacorde par bécarre*. Ainsi, la syllabe *Ut* marquant le début d'un *hexacorde* peut également signaler une *limite*.

Plus largement, les *limites* peuvent être chantées de la manière suivante : *tritus Cut*, *tritus Ffa*, *tetrardus Gsol*. Cependant, dans le cas d'un *mode plagal* qui amènerait la *VP* sous le *tritus C*, ce dernier se chante *fa*, ce qui fixe la *limite* sur le *Fut*. Et pour des *VP* qui monteraient au-delà de *d*, *tetrardus G* est chanté *ut*.

Cela convient assez bien avec des chants simples. Mais ces pistes restent évolutives puisque la *solmisation* n'est pas un outil pour élaborer un *organum à la 4^{te}*, mais une pratique issue du même contexte théorique que ce style d'*organum* « guidonien ».

325 Cf. <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIEPI>

326 Le principe de la *solmisation* ne sera pas expliqué dans cet ouvrage. Pour cela, cf. Gérard Geay, *Une méthode de solfège médiéval*, éditions Symétrie. Vous pouvez également consulter le livret suivant focalisé sur une époque plus tardive : [La Solmisation au XVI^{ème} siècle](#) .

327 Cf. [p.180](#).

328 La description des *modes* dans *Micrologus* est la même que dans l'*Epistola Guidonis Michaeli monacho di ignoto cantu directa* à l'exception du *tetrardus* qui est expliqué de la sorte : *C D E F G a b c*.

CONCLUSION AU STYLE « GUIDONIEN »

La théorie de Guido d'Arezzo, malgré quelques questionnements pratiques, permet de former un *organum* à la 4^{te} assez aisément. Il n'a pas semblé utile de fournir d'autres exemples comme nous l'avons fait pour les styles précédents. « *Donc montre-toi attentif, exerce-toi à la pratique. Pour peu que tu disposes d'un chant, ces règles suffiront pour t'en donner la diaphonie.* »³²⁹

Sa conception montre des liens évidents avec les autres styles, comme s'il s'agissait d'une synthèse des connaissances de l'époque³³⁰. Guido maintient et développe la cohérence modale des deux voix déjà présente dans le style « parisien ». Nous le voyons notamment dans le mode du *tritus authentique* : la *limite* se situe sur le *tritus* et non sur le degré inférieur, à l'image de l'*ambitus* de ce *mode* qui ne descend pas sous le *tritus*.

La hiérarchisation de chaque « paramètre » de l'*organum* est une conception capitale dans l'histoire de la polyphonie. Cela permettra aux théoriciens qui lui succéderont d'envisager la formation d'une deuxième voix plus libre contre le chant.

329 Gui d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaires de M.N. COLETTE et J.C. JOLIVET, éditions de la Cité de la musique, 1996, p. 95.

330 Guido d'Arezzo connaissait les *traités Enchiridis*, comme en témoigne l'*Epistola Guidonis Michaeli monacho di ignoto cantu directa*. Il y transmet le chant *Tu patris sempiternus* dans ses 4 « versions », et une des dernières phrases de cette lettre peut être traduite ainsi : « *Si quelqu'un est plus intéressé, allez à notre petit livre intitulé Micrologus ou lisez aussi attentivement l'Enchiridion, qui a été très clairement composé par le très révérend abbé Odo ...* »

MANUSCRIT
HARLEY 3019

Le manuscrit Harley 3019³³¹ datant du X^{ème} siècle nous révèle le seul exemple d'*organum* de cette période retrouvé en dehors d'un traité. Sa notation originelle se rapproche de la *notation dasiane sur corde*, sans les signes dasians³³². Pour ne pas complexifier inutilement la lecture, nous utiliserons uniquement des transcriptions en notation moderne. Voici cet *organum*³³³ :

San-cte bo-ni-fa-ti mar-tyr in-cli-te xpi-sti
te que-su-mus ut nos tu-is pre-ci-bus sem-per
gra-ti-e De-i com-men-da-re di-gne-ris

Nous pouvons aisément constater qu'il s'agit d'un *organum à la 4^{te}*. Observons-le attentivement pour le comparer aux styles que nous avons étudiés.

331 Pour plus de détail, consultez [notre site internet](#).

332 Les signes dasians de la colonne de gauche sont remplacés par les lettres de a à g.

333 *Saint Boniface, illustre martyr du Christ,*
nous te supplions de nous garder toujours dans vos prières
daigne louer la grâce de Dieu.

RECHERCHE DES INCISES

Le principe commun aux trois styles d'*organa à la 4^{te}* est l'organisation en incises avec la formation fréquente de *convergences*. Les unissons marquent alors potentiellement les fins d'incises. En les maintenant plus longuement, nous obtenons ceci :

San-cte bo-ni-fa-ti mar-tyr in-cli-te xpi-sti
te que-su-mus ut nos tu-is pre-ci-bus sem-per
gra-ti-e De-i com-men-da-re di-gne-ris

Nous pouvons remarquer également que chaque mot se termine soit par un unisson, soit par une 4^{te}. Nous pouvons donc envisager une incise par mot :

San-cte bo-ni-fa-ti mar-tyr in-cli-te xpi-sti
te que-su-mus ut nos tu-is pre-ci-bus sem-per
gra-ti-e De-i com-men-da-re di-gne-ris

D'après le texte, nous pourrions également envisager de regrouper certains mots :

San- cte bo-ni- fa- ti mar- tyr in- cli- te xpi- sti
te que- su- mus ut nos tu- is pre- ci- bus sem- per
gra- ti- e De- i com- men- da- re di- gne- ris

The image shows a musical score for three staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a hymn or a liturgical setting, with a focus on block chords and simple melodic lines. The lyrics are in Latin and are placed below the notes on each staff. The first staff contains the words 'San- cte bo-ni- fa- ti mar- tyr in- cli- te xpi- sti'. The second staff contains 'te que- su- mus ut nos tu- is pre- ci- bus sem- per'. The third staff contains 'gra- ti- e De- i com- men- da- re di- gne- ris'. The music ends with a double bar line.

ANALYSE DES INCISES

Etudions maintenant chaque incise afin de comprendre le principe d'élaboration de cet *organum* et de les comparer avec les trois styles que nous connaissons³³⁴.

En laissant de côté le traitement de la liquescence³³⁵, la première incise se révèle être proche des styles « Enchiriadis » et « guidonien »³³⁶ :

Harley Enchiriadis Paris Micrologus

San- cte San- cte San- cte San- cte

La deuxième incise est strictement identique à celle élaborée dans le style « guidonien » :

Harley Enchiriadis Paris Micrologus

bo- ni- fa- ti bo- ni- fa- ti bo- ni- fa- ti bo- ni- fa- ti

La troisième est la même que dans les styles « Enchiriadis » et « guidonien », ce dernier pouvant se réaliser de deux manières³³⁷ :

Harley Enchiriadis Paris Micrologus (1) Micrologus (2)

mar- tyr mar- tyr mar- tyr mar- tyr mar- tyr

334 Les explications ne seront plus fournies, car les principes ont suffisamment été étudiés.

335 Les liquescences sont indiquées par des petites notes.

336 Le style « guidonien » permet de débiter une incise par une 3^e. Cependant, au début du chant, il requiert probablement une meilleure consonance.

337 La seconde est sans doute plus cohérente lorsque l'on observe la succession des incises.

Une fois encore, le maintien de *D* au début de l'incise suivante ne correspond pas véritablement à un des trois styles. La fin est cependant similaire aux styles « Enchiriadis » et « guidonien » :

Harley Enchiriadis Paris Micrologus

gra- ti- e gra- ti- e gra- ti- e gra- ti- e

Ici, chaque style propose la même version :

Harley Enchiriadis Paris Micrologus

De i De i De i De i

En regroupant ces deux derniers mots dans une même incise, les constatations restent les mêmes : une *VO* débutant par le maintien de *D* n'est réalisable dans aucun des trois styles, et la fin est identique pour chaque version.

Harley Enchiriadis Paris Micrologus

gra- ti-e De i gra- ti-e De i gra- ti-e De i gra- ti-e De i

Enfin, la dernière incise est proche des styles « Enchiriadis » et « guidonien », même si dans la réalisation ci-dessous en style « Enchiriadis » le choix retenu pour la fin de phrase s'est dirigé vers les unissons successifs.

Harley Enchiriadis

com- men- da- re- di- gne- ris com- men- da- re- di- gne- ris

Paris Micrologus

com- men- da- re- di- gne- ris com- men- da- re- di- gne- ris

CONCLUSION

Pour résumer, nous pouvons constater que le style de l'*organum* du manuscrit Harley 3019 est particulièrement proche du style « guidonien », sans pourtant être totalement en phase avec les consignes du *Micrologus*. Cet organum pourrait-il être considéré comme d'un autre style ?

Nous remarquons clairement l'utilisation d'une *limite* sur *C*, présente dans les styles « Enchiriadis » et « guidonien », mais aussi un palier récurrent sur *D* qui est également la *sous-finale*, un degré important dans les styles « parisien » et « guidonien ». Cependant, la présence d'une *limite sur C* sort des possibilités du style « parisien », et la présence répétée de *D* produit de nombreuses 3^{ces} mineures qui sont à éviter d'après Guido d'Arezzo. Si nous regardons de près les *convergences*, nous constatons que celles sur *D* semblent impliquer l'anticipation de ce même degré à la *VO*. En revanche, celles sur *E* sont précédées par la *limite C* à la *VO*, sauf pour la fin du mot *inclite* où la *VO* rejoint *E* de la *VP* par l'intermédiaire de *D*. Ce procédé pourrait-il être une *double limite* ? La *double limite F/G* du style « guidonien », que nous avons envisagé de manière hypothétique dans celui « parisien », venait de la mise en avant du degré *F* avec la nécessité de *G* pour éviter la 4^{te} fausse. Ici, le contexte ne correspond pas à une telle situation. Nous pourrions imaginer en revanche la nécessité de la *limite C* et de la mise en avant du degré important qu'est la *sous-finale D*.

Un seul exemple ne permet pas d'émettre une théorie. Nous resterons donc avec ces incertitudes. Nous pouvons cependant affirmer que l'*organum à la 4^{te}* ne peut être réduit aux trois styles que nous avons étudiés, et que des variantes, certainement nombreuses, ont coexisté.

JEU AU CLAVIER

INTRODUCTION

Après avoir étudié en détail l'élaboration d'un *organum à la 4^{te}*, nous pouvons aborder le sujet du jeu au clavier.

D'un point de vue historique, le seul instrument à clavier existant aux IX^{ème}, X^{ème} et XI^{ème} siècles est l'orgue. Nous n'en savons cependant guère à son sujet. Il est toutefois possible d'imaginer que l'organiste jouait une seule voix³³⁹. Il participait alors à l'*organum*³⁴⁰ en doublant une voix à l'unisson ou à l'8^{ve}, voire même en remplaçant un chanteur. Nous pouvons ainsi envisager une pratique quelque peu historique en jouant ce type d'*organum* à plusieurs, que ce soit à deux organistes³⁴¹, ou un organiste et un ou plusieurs chanteur(s). Les chapitres précédents suffisent à la mise en œuvre d'une telle pratique.

En utilisant les possibilités des instruments et techniques de jeu plus tardives, nous sommes en mesure de jouer l'*organum* seul à un clavier avec l'adjonction ou non d'un pédalier. Bien que les pages qui précèdent suffisent à pratiquer un *organum*, nous pouvons tout de même nous attarder sur quelques points.

Tout d'abord, le clavier peut être considéré comme une représentation matérielle de l'échelle sonore³⁴². Il devient alors un outil qui permet d'appréhender les diverses échelles théoriques en substitut ou en complément de la main³⁴³.

Ensuite, nous pouvons appliquer le principe des *organa composés* sur un instrument avec ses diverses possibilités : clavier(s), registres.

Enfin, nous nous poserons la question de l'improvisation d'un *organum à la 4^{te}*.

339 Sans parler du maintien d'un éventuel bourdon.

340 L'intervention possible d'instruments est mentionnée dans les traités (cf. [p.23](#) et [p.115](#))

341 Cf. le psautier d'Utrecht : <https://psalter.library.uu.nl/page/173> .

342 Les claviers des IX^{ème}, X^{ème} et XI^{ème} siècles ont probablement matérialisé non pas l'échelle dans son intégralité, mais seulement une portion d'une octave ou deux.

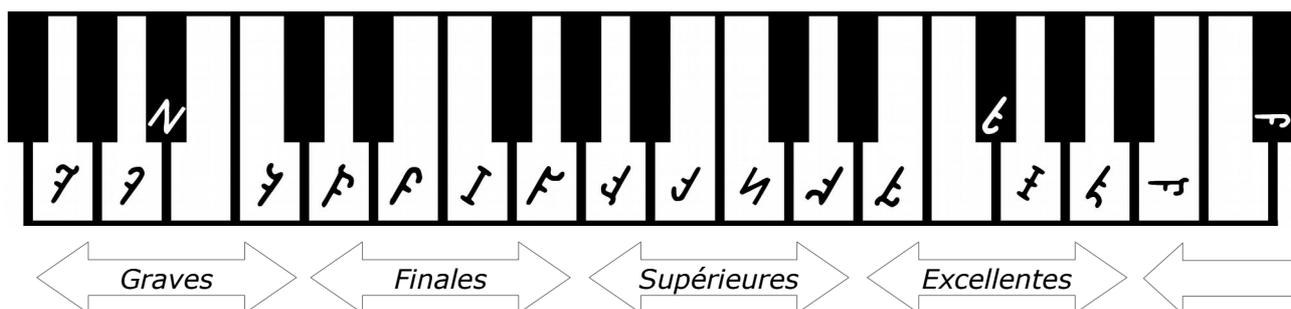
343 Cf. [p. 31](#).

LE CLAVIER ET L'ÉCHELLE MUSICALE

Tout comme la main, le clavier est un support visuel mnémotechnique permettant de parcourir l'échelle musicale. Bien évidemment, notre clavier actuel³⁴⁴ n'a pas pour but de représenter les échelles théorisées dans les traités étudiés. Nous pouvons cependant l'utiliser dans cette optique.

Échelle des traités Enchiriadis

Débutons avec l'échelle tétracordale qui peut se représenter de cette manière sur un clavier³⁴⁵ :



En retenant l'emplacement du *protus* de chaque *tétracorde*, nous visualisons aisément chaque *tétracorde* dans l'échelle et également chaque degré dans un *tétracorde*.

Pour renforcer ce repère, il est possible dans un premier temps d'associer un doigté spécifique par *tétracorde* afin de garder le semi-ton entre les deux mêmes doigts³⁴⁶. Par exemple, en jouant avec les doigts 2 3 4 5 de la main droite et 5 4 3 2 de la gauche, le semi-ton se trouve entre les majeurs et annulaires. En fonction des intervalles franchis, ce doigté n'est évidemment pas toujours le plus pratique, même si cela ne devrait pas poser trop de difficultés en raison de la lenteur requise du jeu. Il

344 Le but de cet ouvrage est de s'approcher au plus près d'une pratique contemporaine à la rédaction des traités, sans occulter pour autant les possibilités de jeu sur les instruments que nous avons aujourd'hui.

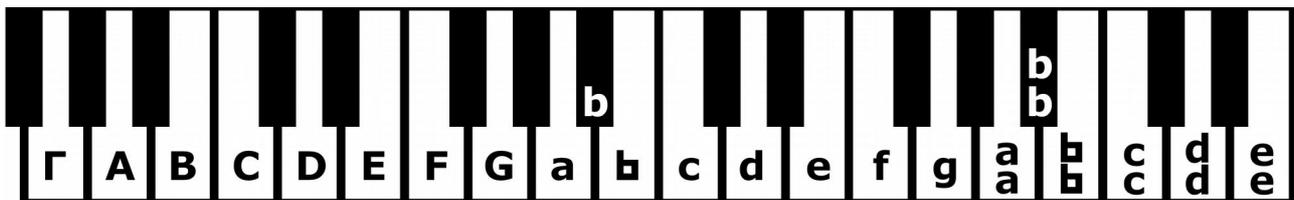
345 Bien que l'échelle puisse être placée où bon nous semble sur le clavier, il semble préférable de former le *tétracorde des Finales* sur les touches habituelles |D|, |E|, |F| et |G|.

346 Il n'est évidemment pas question ici d'envisager un doigté historique contemporain aux traités que nous étudions, les claviers n'étant pas les mêmes qu'aujourd'hui. De plus, à notre connaissance, les premières mentions de doigtés se trouvent dans les deux traités suivants datant du XV^{ème} siècle : [Nota regulas supra tactus](#), [Octo Principalia de arte organisandi](#).

a cependant l'avantage de mettre physiquement en évidence la *structure tétracordale*.

Après avoir joué un nombre suffisant de chants, le *système tétracordal* sera bien intégré au clavier et le doigté pourra être remplacé par un autre plus confortable, notamment pour le jeu d'*organa*.

Échelle du Micrologus



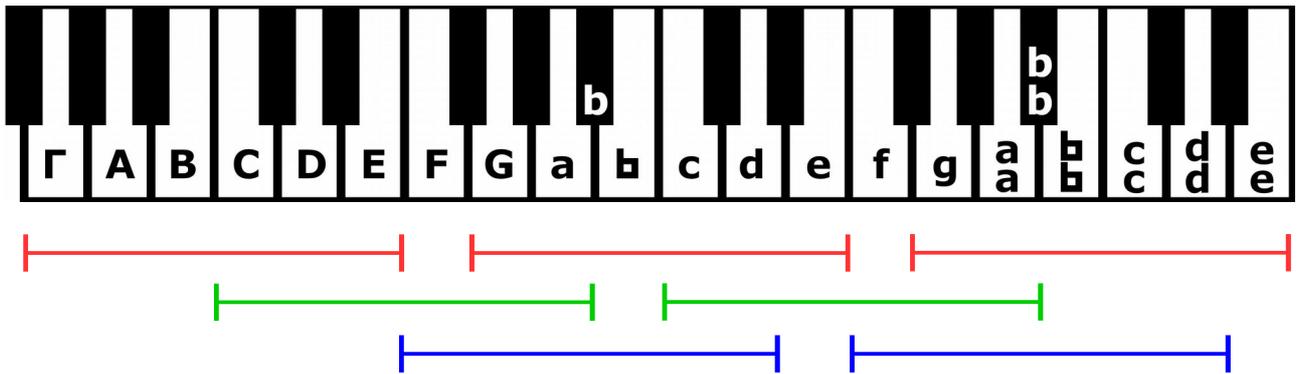
L'échelle issue du *Micrologus* est constituée des marches de |Γ| à |ee| et des deux feintes |b| et |bb|³⁴⁷.

Cette échelle pose moins de difficultés que la précédente, puisqu'elle est symbolisée par les lettres qui sont encore utilisées de nos jours avec la notation dite « anglo-saxonne », en dehors de la différenciation graphique des *b* et *♭*.

A l'instar de l'échelle précédente, nous pouvons repérer sur le clavier les différents *tétracordes*. Cependant, la reconnaissance visuelle des *tétracordes disjoints* et *conjointes* constitutifs de l'échelle utilisée dans *Micrologus* ne clarifie pas le jeu. Il est alors plus judicieux de discerner les *hexacordes*³⁴⁸ :

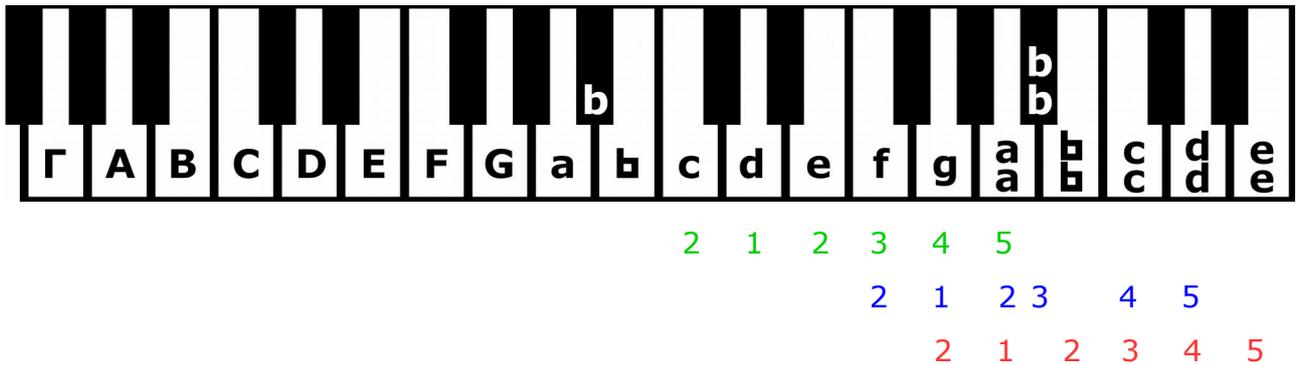
347 Les touches seront notées entre deux barres verticales.

348 Les *hexacordes* sont des portions de l'échelle constituée des intervalles suivants : *T T S T T*. Ils sont la base de la *solmisation* développée par Guido d'Arezzo (cf. [p. 216](#)).

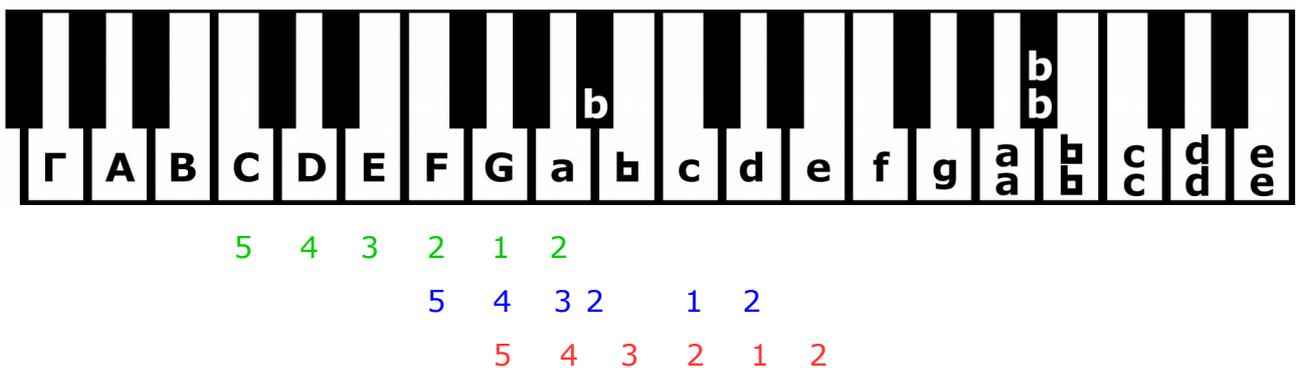


Hexacordes par bécarre
 Hexacordes par nature
 Hexacordes par bémol

Il est délicat de fixer un doigté par *hexacorde* puisque qu'il contient 6 touches. Il est toutefois envisageable dans un premier temps de placer le pouce de la main droite sur le deuxième degré d'un *hexacorde*. Ainsi, nous accédons facilement aux 6 touches avec un *passage de l'index* pour atteindre le premier degré, et maintenons le semi-ton entre l'index et le majeur :



Ce même principe peut évidemment être appliqué à la main gauche de manière inversée :



Cela se prête bien au jeu d'intervalles conjoints. En revanche, certaines tournures

mélodiques exigeront de quitter ce doigté.

Le repère des *hexacordes* est cohérent avec le jeu de l'*organum* du style « guidonien »³⁴⁹, comme nous l'avons abordé dans le chapitre précédent sur la *solmisation*³⁵⁰.

349 Pour rappel, Guido d'Arezzo est l'initiateur de la théorie des *hexacordes* et de la *solmisation*.

350 Cf. [p. 216](#).

LES ORGANA COMPOSÉS

La duplication d'une ou de plusieurs voix d'un *organum* à la 4^{te} permet de varier le timbre de la diaphonie. Observons à présent les diverses possibilités de jeu d'un *organum composé* au(x) clavier(s) à partir de l'*organum* suivant³⁵¹ :



Jeu sur un clavier

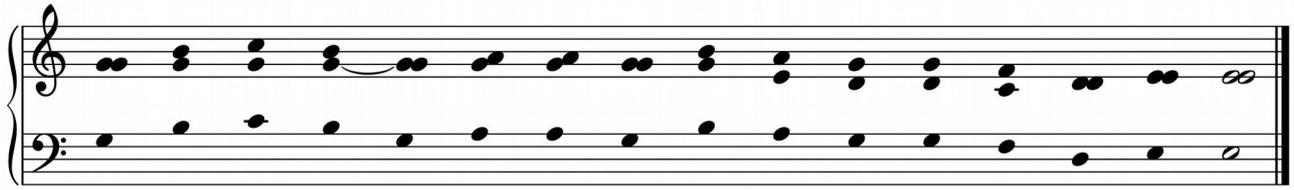
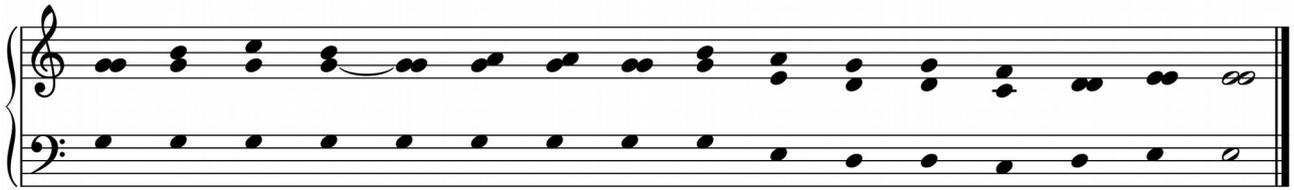
Sur un clavier, nous pouvons doubler la VP ou la VO à l'8^{ve} supérieure. Cela se réalise aisément en prenant l'*organum* ci-dessus à la main gauche, la main droite jouant le redoublement :

Two musical staves illustrating keyboard doubling. The top staff shows the organum from the previous example in the left hand (bass clef). The right hand (treble clef) plays a redoubled version of the organum, starting on the 8th line (C5) and ending on the 8th space (C6). The bottom staff shows the organum in the right hand (treble clef), and the left hand (bass clef) plays a redoubled version, starting on the 8th space (C5) and ending on the 8th line (C6).

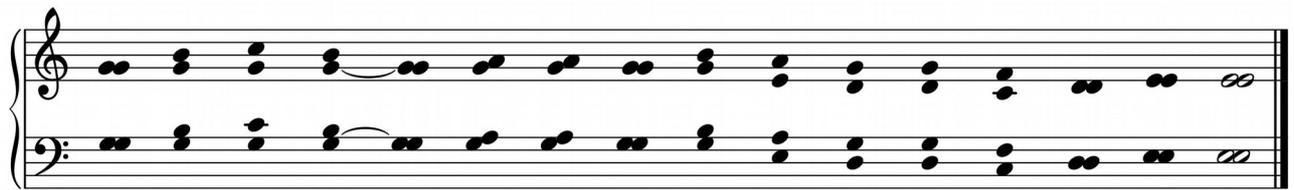
Inversement, nous pouvons jouer les deux voix de l'*organum* à la main droite et dupliquer la VO ou la VP à l'8^{ve} inférieure à la main gauche³⁵² :

351 Il ne sera pas fait mention de l'utilisation d'un pédalier dans les exemples qui suivent afin de s'adapter à tout instrument à clavier.

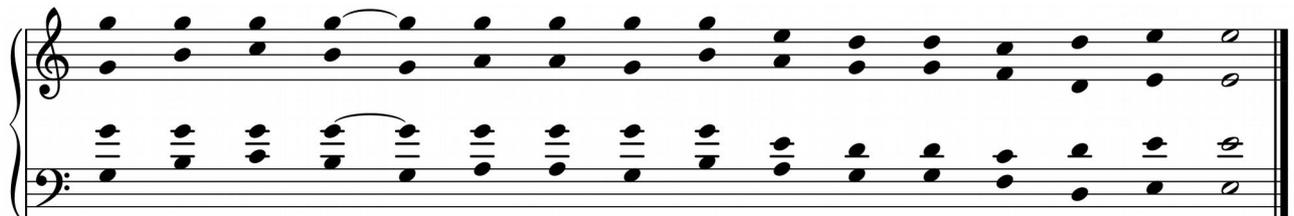
352 Il ne faut pas être surpris du changement apparent d'8^{ve} : la notation est relative. Dans le cas d'un chant, elle tient compte des voix humaines : celles dupliquées à l'8^{ve} aiguë sont des voix d'enfants, l'*organum* initial étant chanté par des hommes ; celles redoublées dans le grave sont chantées par des hommes, le chant des 2 voix étant affecté alors aux enfants.



Nous pouvons également dupliquer les deux voix à l'8^{ve} supérieure (ou inférieure), auquel cas chaque main joue l'*organum* initial à deux voix :



Nous pouvons enfin doubler la VP à l'8^{ve} inférieure et la VO à celle supérieure :

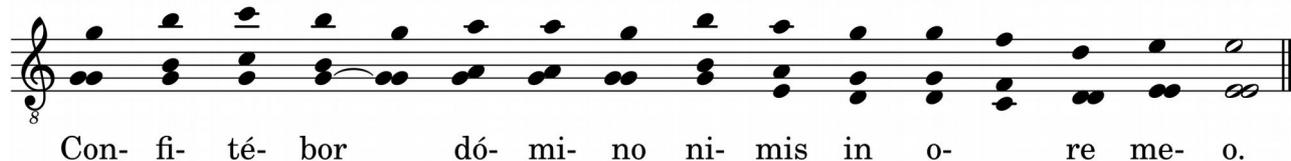


Cette dernière possibilité d'*organum composé* est la plus délicate à jouer car chaque main joue l'inversion des intervalles initiaux : l'unisson devient l'8^{ve}, la 2^{de} une 7^{ème}, la 6^{te} une 3^{ce}, etc... Notez également que les 4^{tes} parallèles deviennent à chaque main des 5^{tes} parallèles.

Jeu sur deux claviers

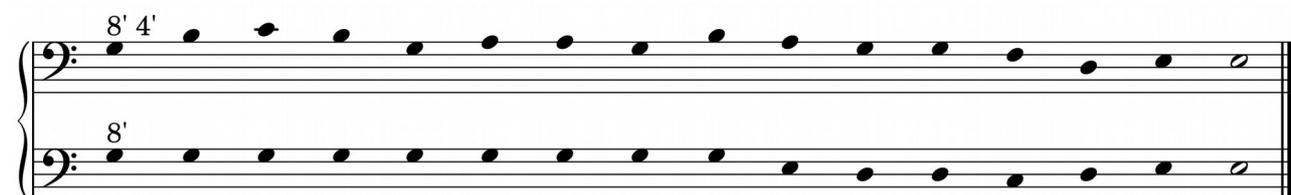
En jouant l'*organum* sur un instrument à claviers comportant des jeux de 8 pieds et 4 pieds, comme l'orgue, nous avons d'autres possibilités. Les organistes auront certainement noté une certaine parenté entre les différents registres de l'orgue et le

principe de l'*organum*, qu'il soit *parallèle*³⁵³ ou *composé*. Nous allons donc dupliquer les voix par ce biais, par exemple la VP à l'8^{ve} supérieure :



Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

en utilisant deux claviers, la main gauche jouant avec un jeu de 8 pieds et la main droite avec deux jeux de 8 et 4 pieds :



L'inversion des claviers permettra de dupliquer la VO à l'8^{ve} supérieure :



Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

En jouant la main gauche en 8 et 4 pieds et la main droite en 8 pieds à l'8^{ve} supérieure, nous obtenons la duplication de la VO à l'8^{ve} inférieure :

353 Notez par ailleurs que certaines reconstitutions d'orgues médiévales, comme celle réalisée par Winold van der Putten à Marsum (<https://www.youtube.com/watch?v=4-XjYDHGxLk>), comportent un deuxième rang de tuyaux à la 5^{te} supérieure.

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

Et en inversant le procédé, nous jouons la duplication de la VP à l'8^{ve} inférieure :

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

Pour jouer la duplication des deux voix à l'8^{ve} :

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

il suffira de jouer l'*organum* à deux voix sur un seul clavier en 8 et 4 pieds :

Con- fi- té- bor dó- mi- no ni- mis in o- re me- o.

Et la version plus délicate à jouer sans le recours à la registration se réalisera

aisément sur ce même clavier en 8 et 4 pieds, en inversant les voix, la main droite se plaçant à l'8^{ve} supérieure :

The image shows a musical score for the phrase "Con-fité-bor dó-mi-no ni-mis in o-re me-o." The score is written on a grand staff with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The lyrics are written below the notes. The score is marked with an 8' 4' registration.

Tout ceci demande une certaine gymnastique mentale qui n'est pas sans intérêt. Notez que la duplication des voix peut être étendue à d'autres cas. Ainsi, nous pouvons expérimenter d'autres timbres, que ce soit par le jeu des 8^{ves} et/ou de la registration.

IMPROVISATION

Nous avons étudié de près la mise en *organum* à la 4^{te} de divers chants en prenant le temps d'y réfléchir et en les notant. Mais il est également possible de réaliser de telles polyphonies dans l'instant.

Une fois que la pratique a permis de questionner maintes fois son élaboration, un *organum* peut émerger dès le premier jeu ou chant. Mais attention : il ne faut pas négliger les subtilités que nous avons pu observer, en réduisant la pratique à un processus algorithmique fade et froid.

Si les styles « Enchiriadis » et « guidonien » peuvent être résumés à quelques points, celui « parisien » est plus complexe avec ses diverses *limites* fixées en fonction du *mode* du chant. De plus, le texte jouant un rôle primordial, son étude préalable est nécessaire. Ainsi, si nous souhaitons improviser un tel *organum*, l'analyse préalable de la structure du texte conjointement à celle de la ligne mélodique du chant permet d'émettre quelques pistes possibles avant le jeu³⁵⁴. Autrement dit, un minimum de travail du chant en amont est requis, sans nécessité de coucher par écrit notre réflexion³⁵⁵. Cela peut se réaliser par une représentation mentale, que ce soit à l'aide des *signes dasians*, d'une portée, de la main, ou d'un clavier.

354 Cela se révèle d'autant plus indispensable lors de l'élaboration d'un *organum composé* à plusieurs chanteurs ou instrumentistes.

355 La notation musicale n'a pas pour seul objectif de transmettre de la musique : elle permet également, comme tout écrit, de prendre le temps de réfléchir, de structurer sa pensée.

PÉRORAISON

L'étude des premières polyphonies que sont notamment les *organa à la 4^{te}* se révèle relativement complexe, contrairement à ce que l'on pourrait croire a priori. En effet, l'apparente simplicité cache une approche fine du phénomène musical modal. Lors de l'élaboration d'un tel *organum*, des questions s'élèvent assez souvent et ne peuvent pas toujours être résolues avec suffisamment de certitude. Cependant, des hypothèses cohérentes avec le système de pensée sous-jacent aux traités musicaux peuvent être envisagées. Il est donc impératif, pour celui qui souhaite comprendre au mieux ces premières polyphonies de l'histoire de la musique occidentale, d'intégrer les diverses notions délivrées par les traités et leurs implications.

Pour conclure, l'*organum à la 4^{te}* n'est pas un style mais une façon d'élaborer une polyphonie à partir de la *symphonia* qu'est le *diatessaron*. Les différentes manières de l'envisager vont donner divers styles, dont trois ont été théorisés entre le IX^{ème} et le XI^{ème} siècle. Si l'approche de ces *organa* se fait par l'étude de traités, c'est-à-dire d'une manière intellectuelle, sa production n'en est pas moins sensorielle, sensible et esthétique. Bien que cette musique soit très éloignée de nous temporellement et donc culturellement, nous pouvons tenter d'y goûter en mettant nos pas dans les traces laissées par les musiciens et théoriciens des siècles passés.

CATALOGUE
D'ORGANA À LA 4^{TE}
(NOTATIONS ANCIENNES)

EXTRAITS DE MUSICA ENCHIRIADIS

Rex caeli dómine³⁵⁶

The first system of musical notation consists of six staves. From top to bottom, the staves are marked with dynamic markings: *♩*, *ff*, *I*, *f*, *f*, and *γ*. The lyrics are written below the staves, with lines connecting the words to their corresponding notes. The lyrics are: Rex — cae- — li — dó- mine maris un- dí- so- ni. The word 'dó-' is on the third staff, 'mine' is on the second staff, 'maris' is on the first staff, 'un-' is on the second staff, 'dí-' is on the third staff, 'so-' is on the fifth staff, and 'ni' is on the sixth staff.

The second system of musical notation consists of six staves. From top to bottom, the staves are marked with dynamic markings: *♩*, *ff*, *I*, *f*, *f*, and *γ*. The lyrics are written below the staves, with lines connecting the words to their corresponding notes. The lyrics are: Ti- — tá- — nis — ní- tidi squali- dí- que so- li. The word 'Ti-' is on the sixth staff, 'tá-' is on the fifth staff, 'nis' is on the fourth staff, 'ní-' is on the third staff, 'tidi' is on the second staff, 'squali-' is on the first staff, 'dí-' is on the second staff, 'que' is on the third staff, 'so-' is on the fifth staff, and 'li' is on the sixth staff.

356 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Roi du ciel, Seigneur de la mer bruyante

Du [soleil] Titan éclatant et du sol misérable

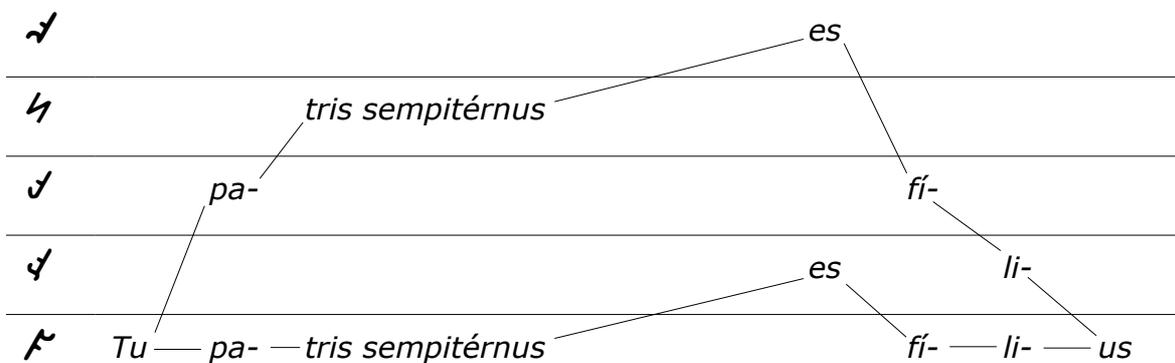
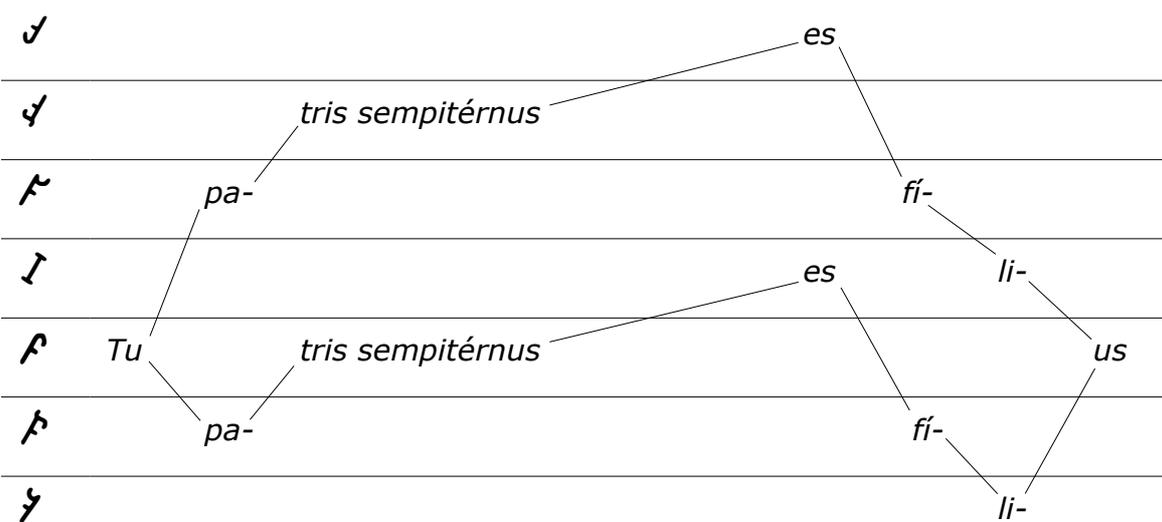
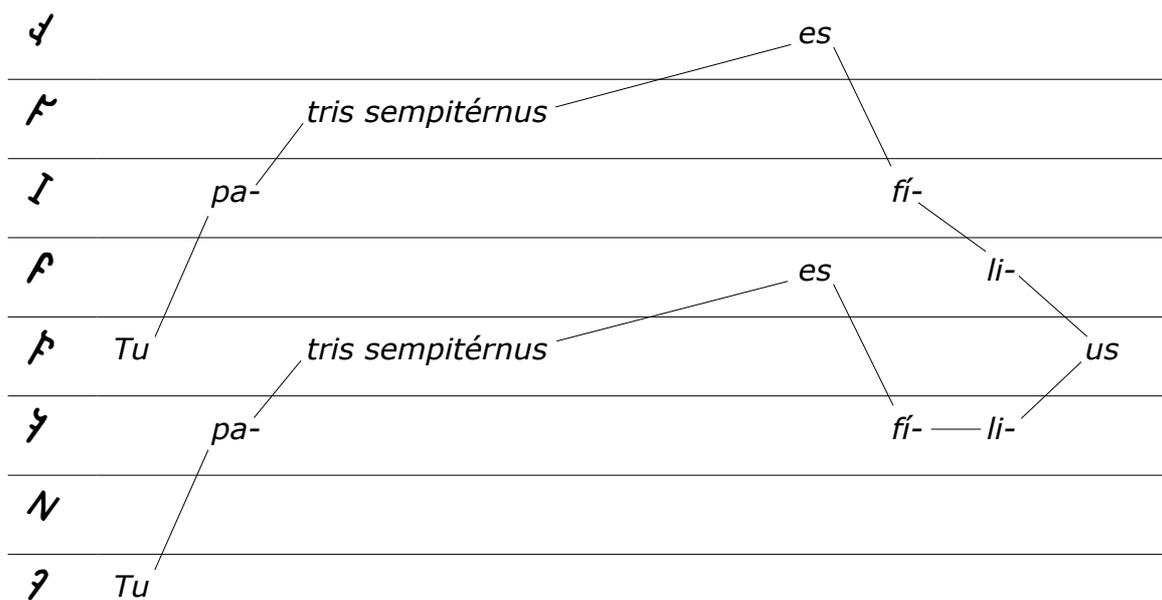
Tes humbles serviteurs te vénérant par des chants pieux

Te demandent d'ordonner de les délivrer de leurs divers maux.

4 fámu-
 3 les li du-
 2 mi- lis ne-
 1 Te hú- mi- les fámu- li mó- du- ve- rán-
 I do
 P lis ne- is
 P ve- rán- pi-
 3 do

4 flági-
 3 as tant ri-
 2 bé- is be-
 1 Se ju- bé- as flági- tant vá- ri- li- rá-
 I re
 P is be- lis
 P li- rá- ma-
 3 re

Tu patris sempiternus³⁵⁷



357 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).
Toi, Fils éternel du Père.

Nos qui vivimus³⁵⁸

✓ *No-* *os* *qui vivimus benedícimus dó-*
 ✓ *mi-*
 F *num*
 I *No-* *os* *qui vivimus benedícimus dó-*
 F *mi-*
 F *num*

✓ *ex hoc nunc*
 F *et us-*
 I *que* *saécu-*
 F *ex hoc nunc* *lu-*
 F *et us-* *que* *in* *um.*
 F *saécu-* *lu-*

358 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Nos qui vivons nous bénissons le Seigneur.

EXTRAITS DES DIALOGUES DE BAMBERG

*Scande celi templa*³⁵⁹

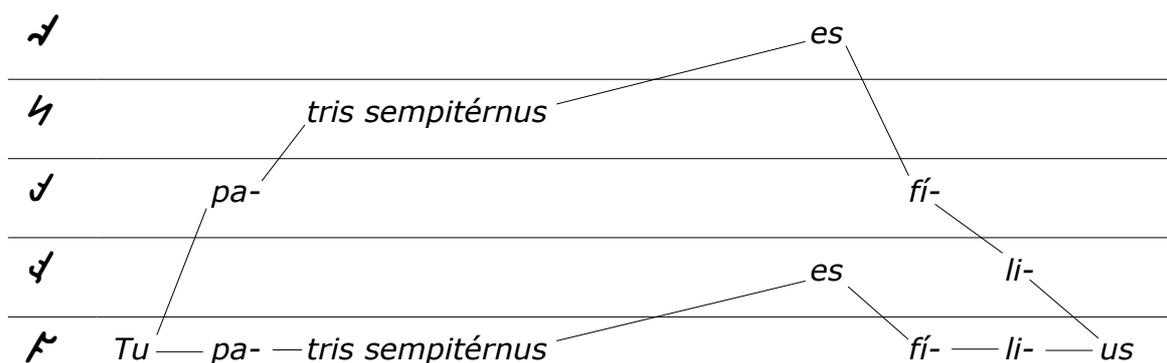
h e- tem-
∫ ce- a a-
∫ de li pla- vir- digna- a-
f Scan-de ce- — li templa- a go a- tanto-
l o oé-
f vir- digna- a- foé- de-
f go tanto- re
∫ o foé- — de-

l osci-
∫ sa po- it
h cel- a-
∫ ubí- í- re sa po- osci- as-
∫ cer su- cel- it tra- úp- pi-
l a- as- ter.
f sa- ubí- í- re tra- úp-
f Te-sa-cer su- a Iú- pi-
∫ ter.

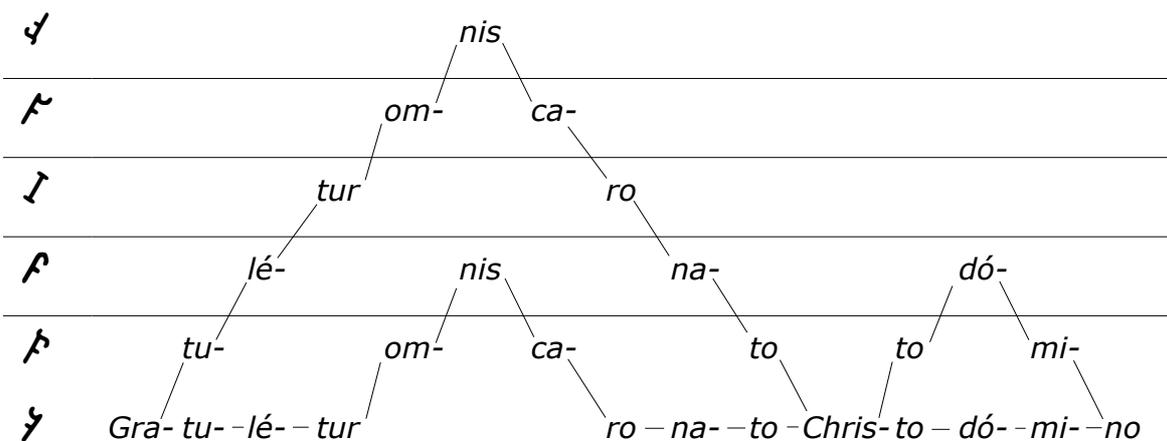
359 Monte jusqu'aux régions célestes, jeune fille, toi qui es digne d'un si grand mariage ; rejoins les astres élevés : ton beau-père, Jupiter, t'y invite.

Traduction de Jean-Baptiste Guillaumin

Tu patris sempiternus³⁶⁰

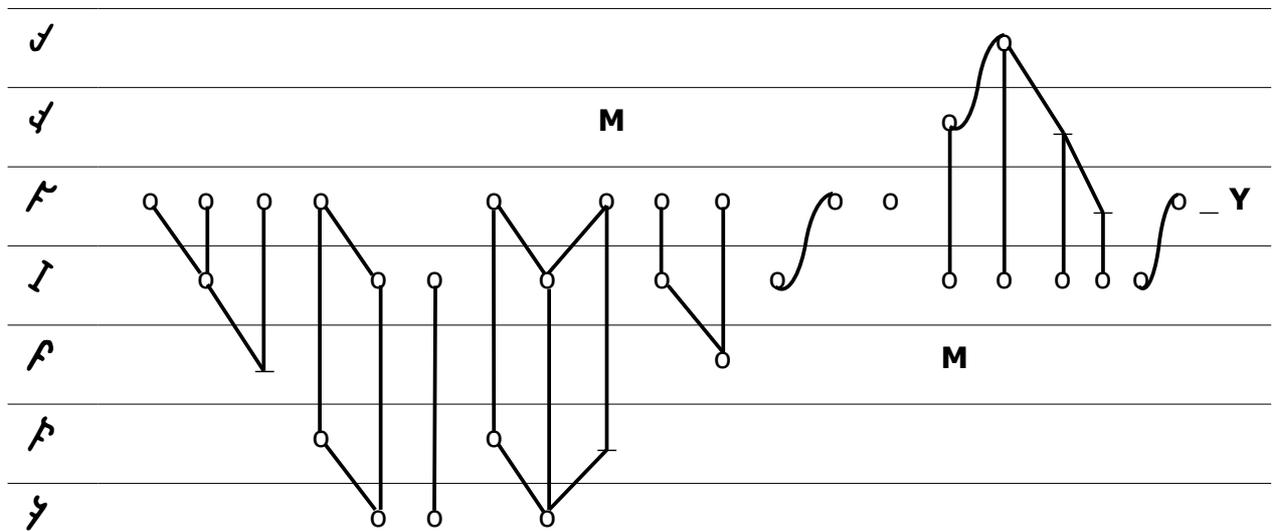
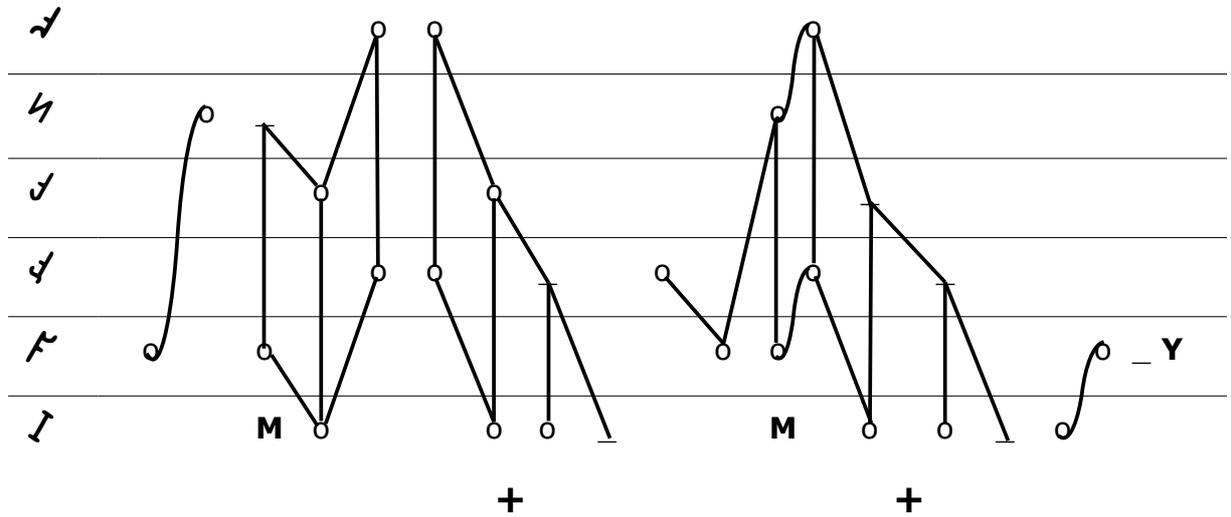
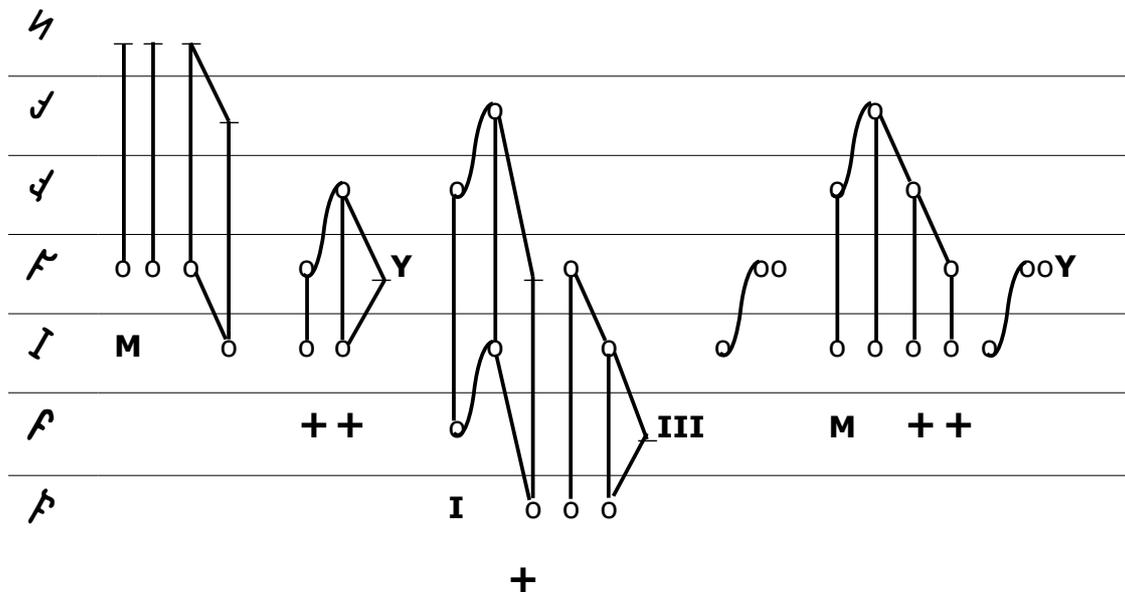


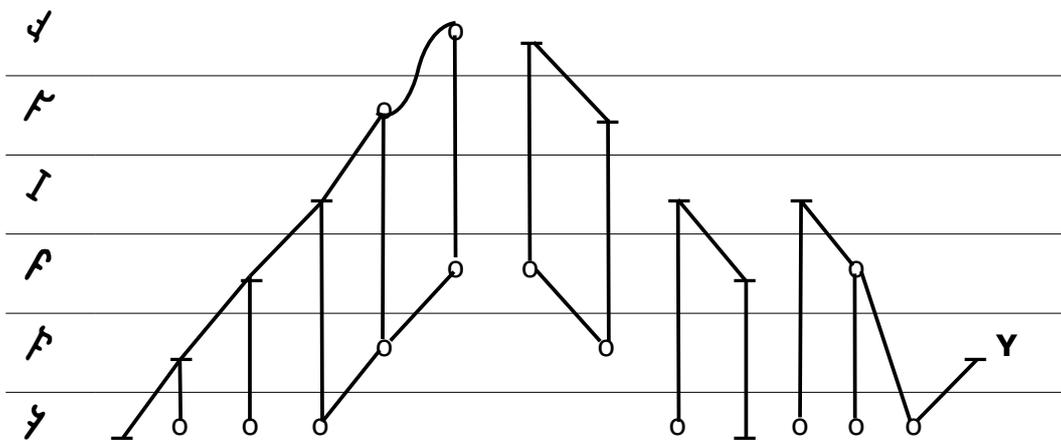
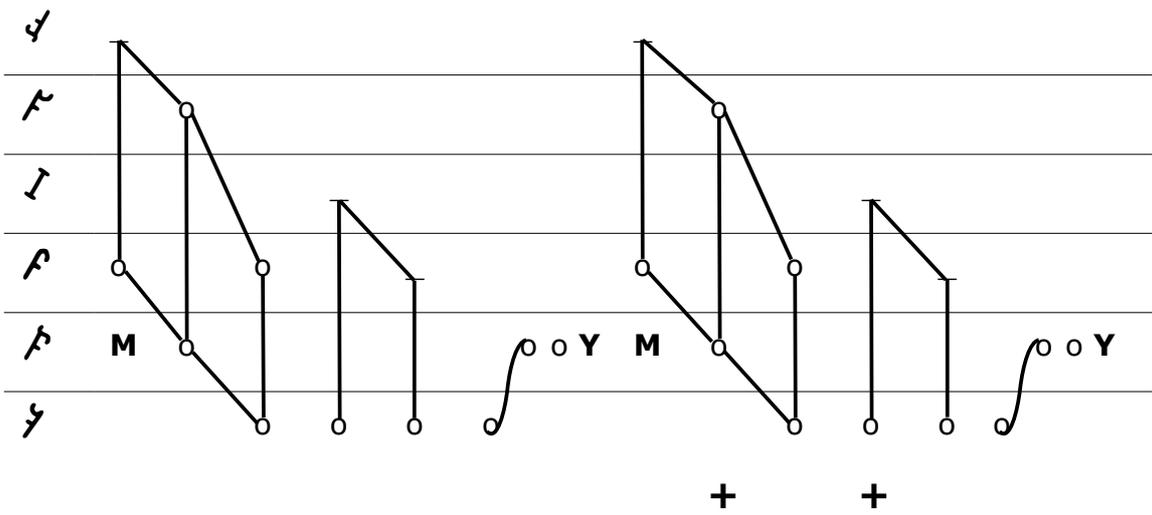
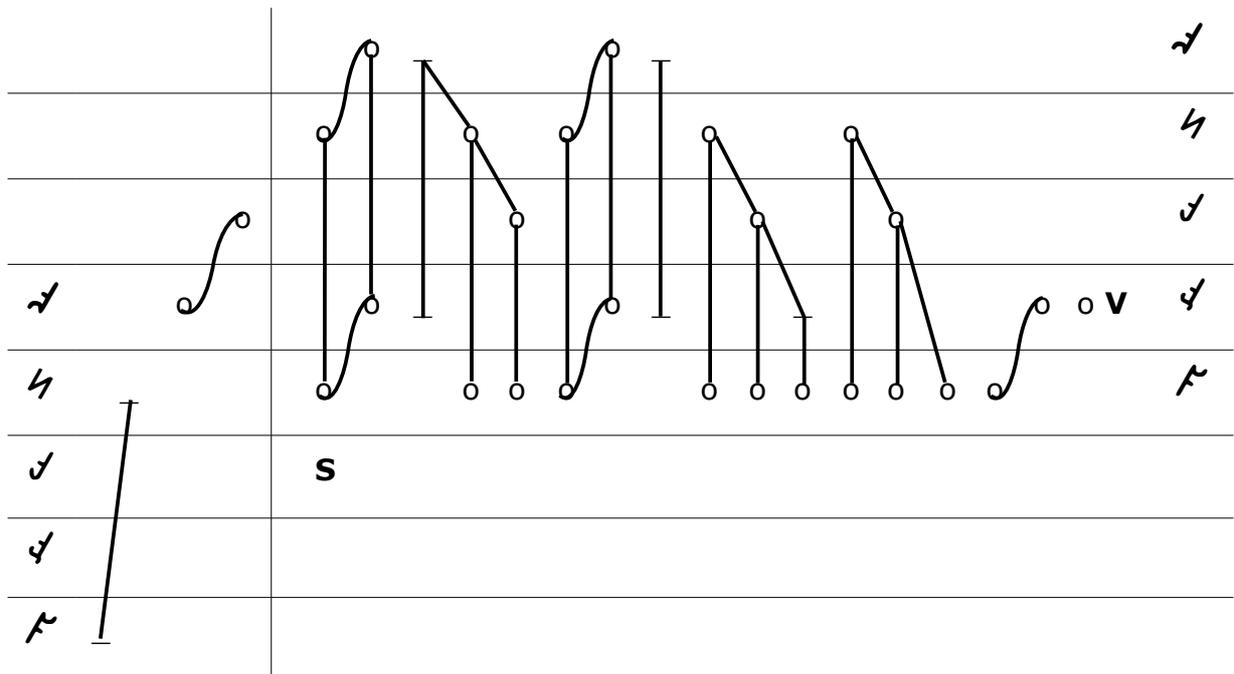
Gratulétur omnis caro³⁶¹

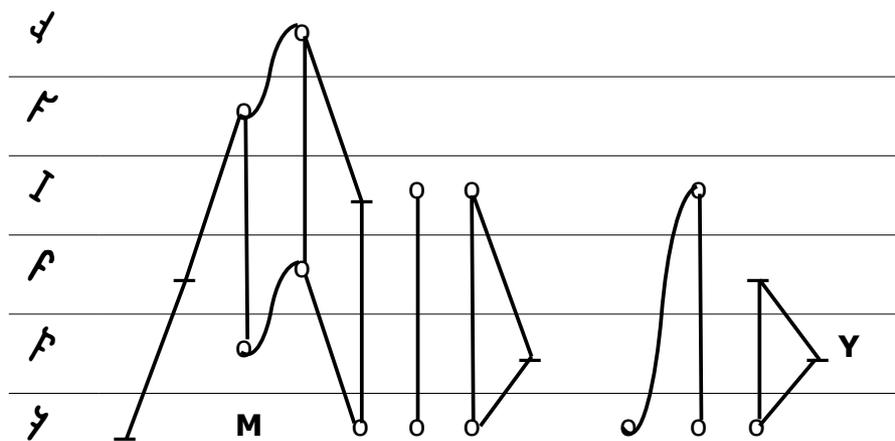
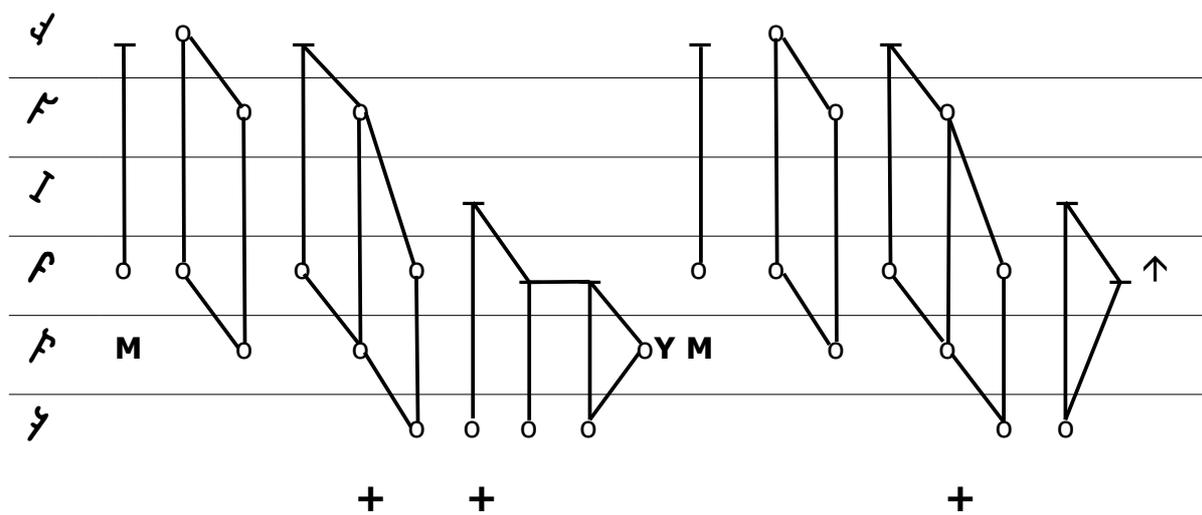


360 Toi, Fils éternel du Père.

361 Que toute créature charnelle rende grâce,
car le Christ Seigneur est né.







EXTRAIT DU TRAITÉ MICROLOGUS

Ipsi soli servo fidem³⁶²

F FG GFF DEFEDC
Ip- si so- li
C CD DCC CCCCCC

F G GaG GF
ser- vo fi- dem
C D DED DC

F FE D FG F
Ip- si me to- ta
C CC C CD C

F F F FE G FE D D
de- vo- ti- ó- nem com- mít- to
C C C CC D CC C D

362 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

C'est pour lui seul

Que je garde la foi,

Je m'engage

Avec tout mon dévouement.

Homo erat in Hierusalem³⁶³

C DF F F F F FE DE E F FE DE E
Ho- mo e- rat in hie- rús- sa- lem hie- rús- sa- lem
C CC C C C C CC CC E C CC CD E

Veni ad docendum nos³⁶⁴

CF F F D E CD DCBA
Ve- ni ad do- cén- dum nos
CC C C C C CC AΓTA

CD F F C E D
vi- am pru- dén- ti- ae
CC C C C C D

Sexta hora sedit³⁶⁵

F FG GFF D DC FG a G F G FFEDCFGaGF
Sex- ta ho- ra se- dit su- per pú- te- um
C CD DCCC CC CD E D C D CCCCCFFFFFF

Variante : F FF FFF F FF FF F F F F FFFFFFFF

363 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Il y avait un homme à Jérusalem.

364 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Venez nous enseigner

La voie de la prudence.

365 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

A la sixième heure, il s'est assis sur le puits.

Victor ascendit³⁶⁶

c c d c a c h c a G F G G
Vic- tor as- cén- dit coe- los un- de de- scén- de- rat
G G a G g g G g F F F F G

Venite adoremus³⁶⁷

e c d dedc d d c
Ve- ní- te a- do- ré- mus
c c c cccc b b c

Hodie scietis³⁶⁸

CF F F F Ga aGFGFFEDEED
Hó- di- e sci- é- tis
CC C C C DE EDCDCCCCCCCD

366 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Le vainqueur est monté aux cieux d'où il est descendu.

367 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Venez, adorons.

368 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Aujourd'hui vous saurez.

Venite exultemus domino³⁶⁹

a ab a a a a a Ga G G
Ve- ní- te e- xul- té- mus dó- mi- no
E EF E E E E E DE D D

E F G a Ga G G F Ga G EF ED
iu- bi- lé- mus de- o sa- lu- tá- ri nos- tro
C C D E DE D D C DE D CC CD

369 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Venez, tressaillons d'allégresse pour le Seigneur
Jubilons pour Dieu notre sauveur.

CATALOGUE
D'ORGANA À LA 4^{TE}
(NOTATION MODERNE)

EXTRAITS DE MUSICA ENCHIRIADIS

Rex caeli dómine³⁷⁰

The image shows two staves of musical notation in G-clef (treble clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the melody for the first line of text, and the second staff contains the melody for the second line. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Rex cae- li dó- mi- ne ma- ris un- dí- so- ni
Ti- tá- nis ní- ti- di squa- li- dí- que so- li

Te hú- mi- les fá- mu- li mó- du- lis ve- ne- rán- do pi- is
Se ju- bé- as flá- gi- tant vá- ri- is li- be- rá- re ma- lis.

370 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

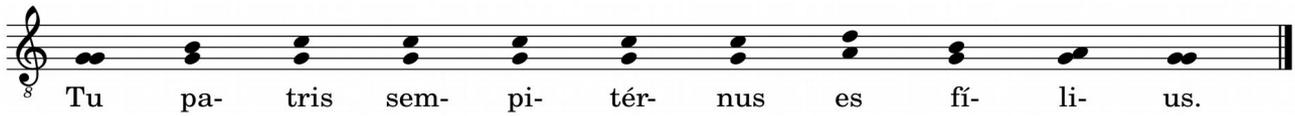
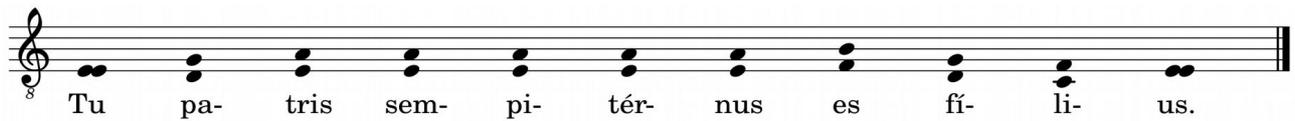
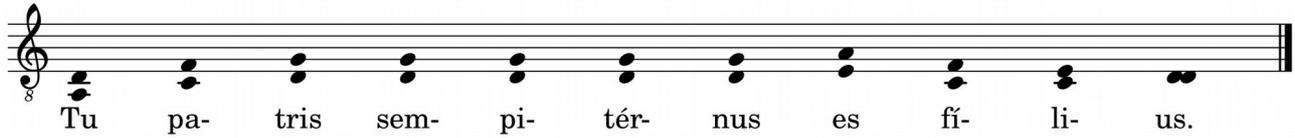
Roi du ciel, Seigneur de la mer bruyante

Du [soleil] Titan éclatant et du sol misérable

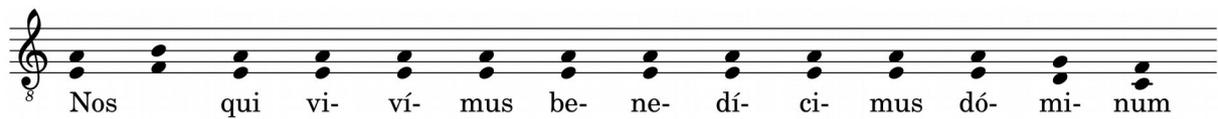
Tes humbles serviteurs te vénérant par des chants pieux

Te demandent d'ordonner de les délivrer de leurs divers maux.

Tu patris sempiternus³⁷¹



Nos qui vivimus³⁷²



371 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).
Toi, Fils éternel du Père.

372 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).
Nous qui vivons nous bénissons le Seigneur.

EXTRAITS DES DIALOGUES DE BAMBERG

Scande celi templa³⁷³

Scan- de ce- li tem- pla vir- go di- gna tan- to foé- de- re
Te sa- cer su- bí- re cel- sa po- scit as- tra Iúp- pi- ter.

Tu patris sempiternus³⁷⁴

Tu pa- tris sem- pi- tér- nus es fí- li- us.

Gratulétur omnis caro³⁷⁵

Gra- tu- lé- tur om- nis ca- ro na- to Chris- to dó- mi- no.

373 *Monte jusqu'aux régions célestes, jeune fille, toi qui es digne d'un si grand mariage ; rejoins les astres élevés : ton beau-père, Jupiter, t'y invite.*

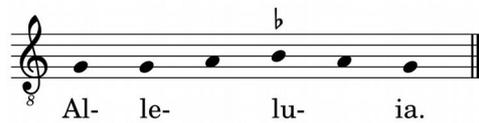
Traduction de Jean-Baptiste Guillaumin ([lien internet](#)).

374 *Toi, Fils éternel du Père.*

375 *Que toute créature charnelle rende grâce, car le Christ Seigneur est né.*

EXTRAIT DU TRAITÉ DE PARIS

Allelúia



The musical score for the Alleluia consists of ten staves. The first staff is the vocal line, starting with the lyrics "Al- le- lu- ia." and featuring a treble clef and a key signature of one flat. The following nine staves represent the piano accompaniment, which includes various rhythmic patterns and chordal textures. The music is written in a key signature of one flat and a common time signature. The score concludes with a double bar line on the final staff.

Veni ad docendum nos³⁷⁸

Musical notation for the first piece, featuring a single staff with a treble clef and a common time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some chords. The lyrics are written below the staff.

Ve- ni ad do- cén- dum nos vi- am pru- dén- ti- ae.

Sexta hora sedit³⁷⁹

Musical notation for the second piece, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a treble clef and a common time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staves.

Sex- ta ho- ra se- dit su- per pú- te- um.

Sex- ta ho- ra se- dit su- per pú- te- um.

Victor ascendit³⁸⁰

Musical notation for the third piece, featuring a single staff with a treble clef and a common time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff.

Vic- tor as- cén- dit coe- los un- de de- scén- de- rat.

378 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Venez nous enseigner
La voie de la prudence.

379 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

A la sixième heure, il s'est assis sur le puits.

380 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).

Le vainqueur est monté aux cieux d'où il est descendu.

Venite adoremus³⁸¹

Musical notation for 'Venite adoremus' on a single staff. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Ve- ni- te a- do- ré- mus.

Hodie scietis³⁸²

Musical notation for 'Hodie scietis' on a single staff. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Hó- di- e sci- é- tis.

Venite exultemus domino³⁸³

Musical notation for 'Venite exultemus domino' on two staves. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Ve- ní- te e- xul- té- mus dó- mi- no
iu- bi- lé- mus de- o sa- lu- tá- ri nos- tro.

381 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).
Venez, adorons.

382 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).
Aujourd'hui vous saurez.

383 Pour les variantes, cf. [notre site internet](#).
Venez, tressaillons d'allégresse pour le Seigneur
Jubilons pour Dieu notre sauveur.

EXTRAIT MANUSCRIT HARLEY 3019

Sancte Bonifati martyr³⁸⁴



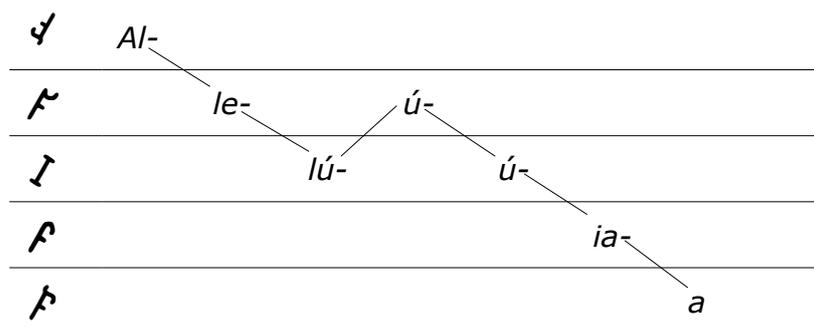
San- cte bo- ni- fa- ti mar- tyr in- cli- te xpi- sti
te que- su- mus ut nos tu- is pre- ci- bus sem- per
gra- ti- e De- i com- men- da- re di- gne- ris

384 *Saint Boniface, illustre martyr du Christ,
nous te supplions de nous garder toujours
dans vos prières
daigne louer la grâce de Dieu.*

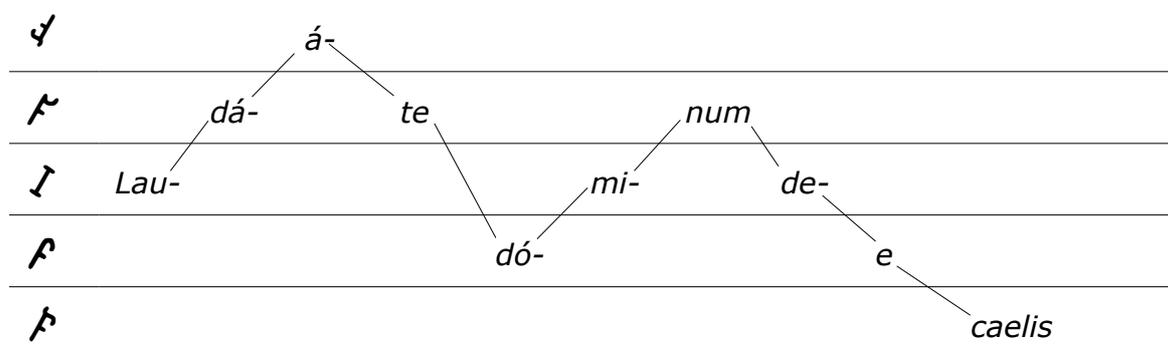
CHANTS DE TRAVAIL
(NOTATION DASIANE)

EXTRAITS DE MUSICA ENCHIRIADIS

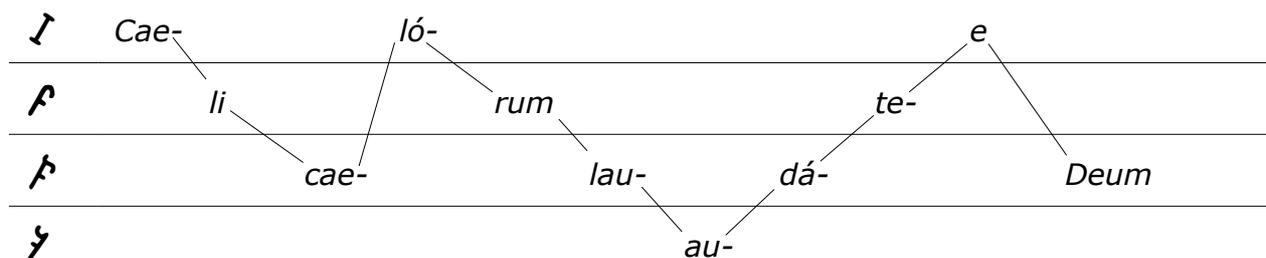
Intonation en protus



Protus authenté³⁸⁵



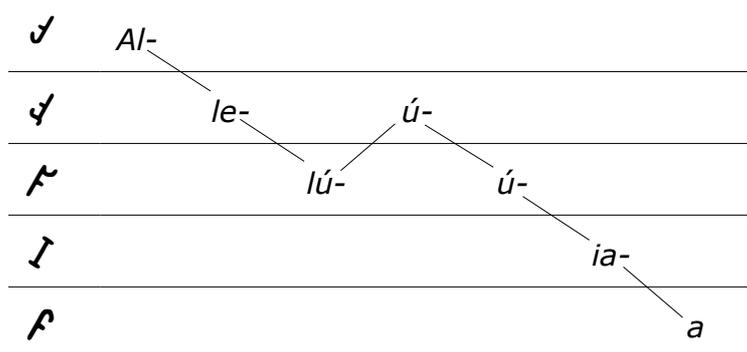
Plagal du protus³⁸⁶



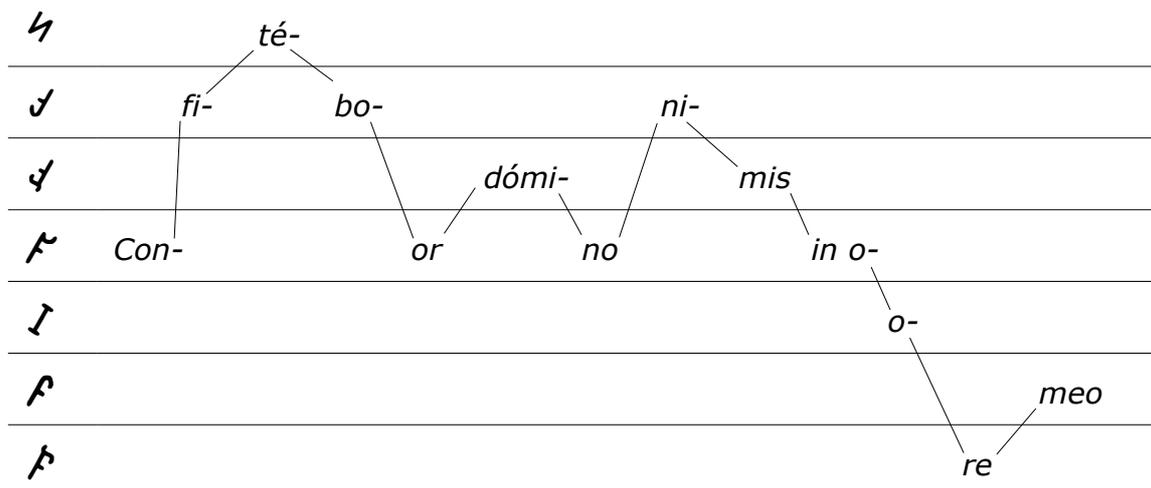
385 Louez le Seigneur du haut des cieux.

386 Cieux des cieux, louez Dieu.

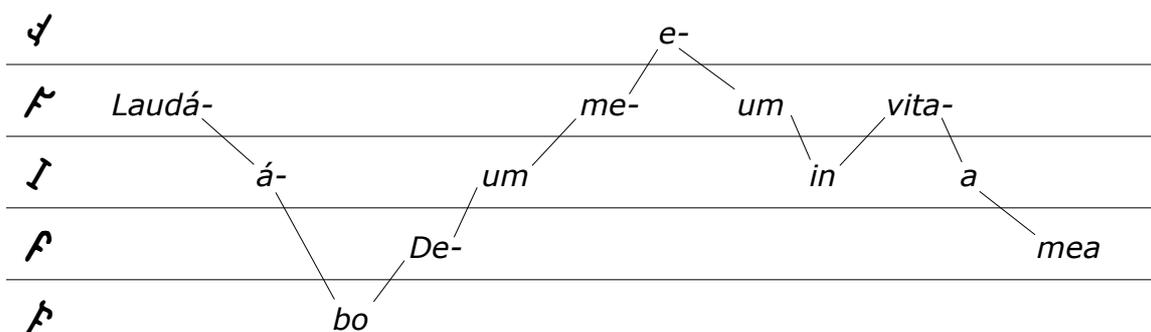
Intonation en deuterus



Deuterus authentus³⁸⁷



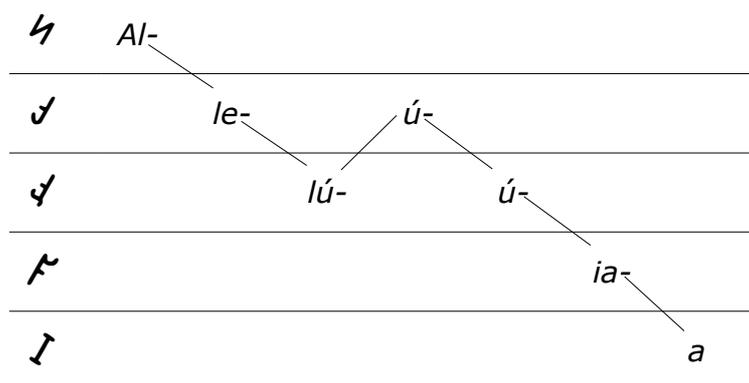
Plagal du deuterus³⁸⁸



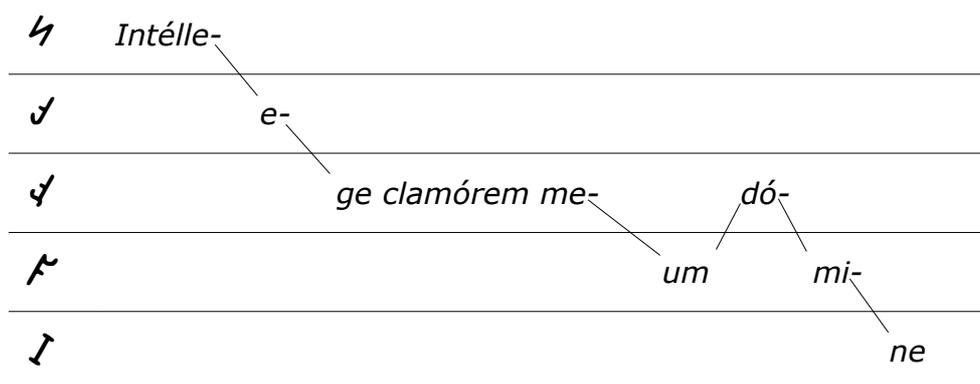
387 A pleine voix, je rendrai grâce au Seigneur.

388 Je louerai le Seigneur en ma vie.

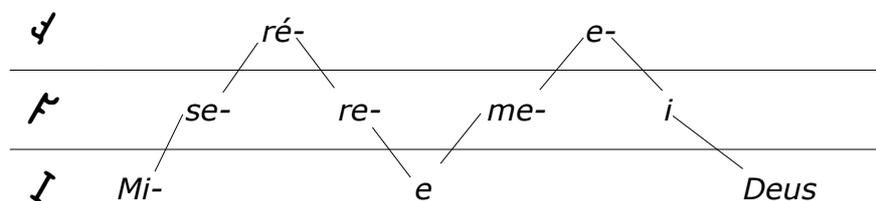
Intonation en tritus



Tritus authentique³⁸⁹



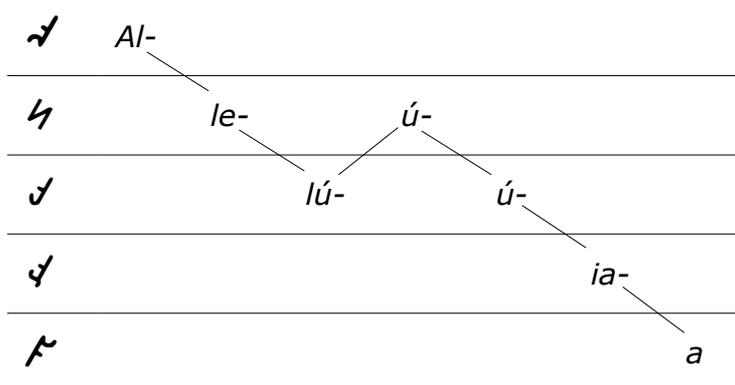
Plagal du tritus³⁹⁰



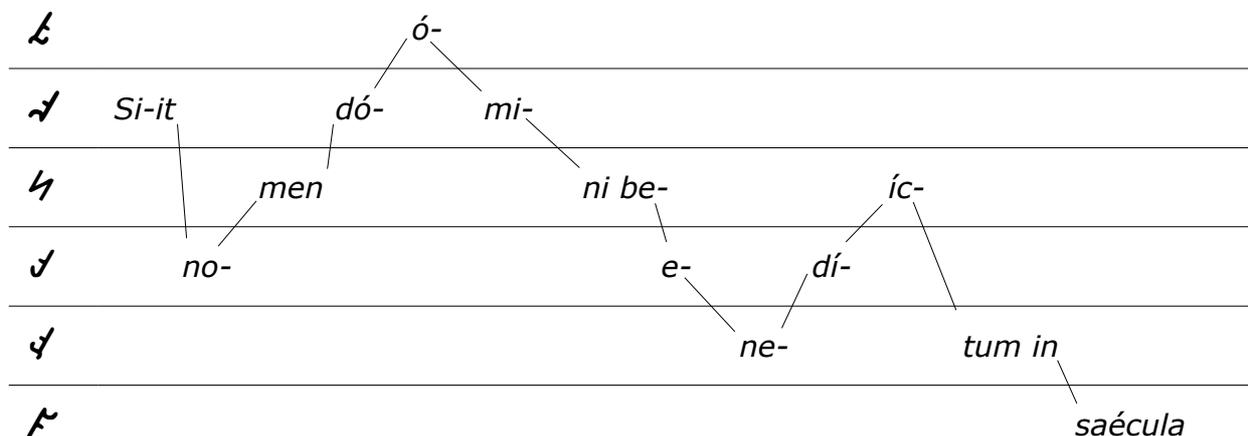
389 Entendez mon appel, Seigneur.

390 Ayez pitié de moi, Dieu.

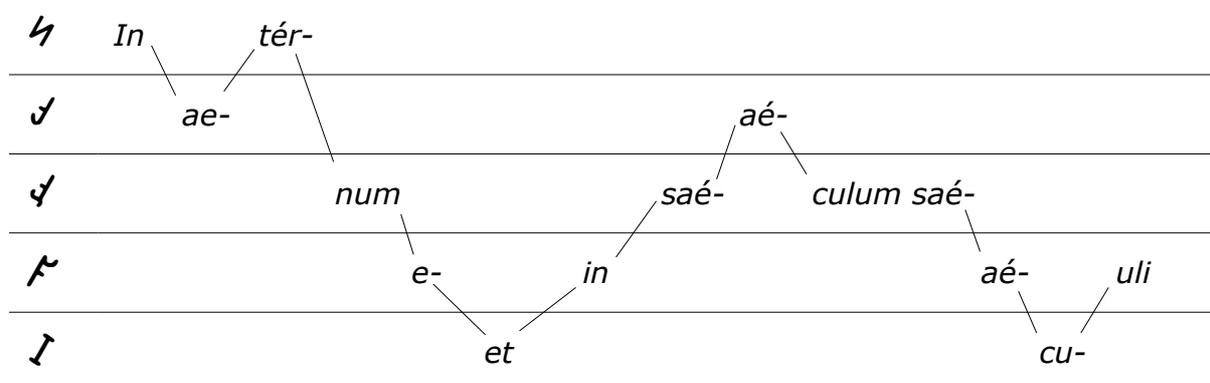
Intonation en tetrardus



Tetrardus authenté³⁹¹



Plagal du tetrardus³⁹²



391 Que le nom du Seigneur soit béni pour l'éternité.

392 Pour l'éternité et pour les siècles des siècles.

Plagal du protus

ŷ ꝥ I I ꝥ I ꝥ ꝥ I ꝥ I ꝥ
Gló-ria patri et filio et spi- rí- tu- i san- cto

I ꝥ ꝥ I I I ꝥ I ꝥ ꝥ I ꝥ I ꝥ
Sic- ut erat in princípio et nunc et sem- per

I ꝥ ꝥ I I ꝥ I ꝥ ŷ ꝥ
Et in saécula saecu- ló- rum a- men³⁹⁵

ꝥ ŷ ꝥ I ꝥ I ꝥ ꝥ ꝥ ꝥ ŷ ꝥ I I I ꝥ ꝥ ꝥ I ꝥ I ꝥ ꝥ ꝥ ꝥ ŷ ꝥ ꝥ
Ma- gnum here- di- tá- tis mys- té- ri- um

ꝥ I ꝥ I ꝥ ꝥ I I ꝥ ꝥ ŷ ꝥ I ꝥ ŷ ꝥ ꝥ I ꝥ ꝥ
Templum de- i fa- ctum est ú- te- rus né- sci- entis virum

ꝥ ꝥ I ꝥ ŷ N ŷ ꝥ ŷ ŷ ꝥ I ꝥ I ꝥ ŷ ꝥ ꝥ ꝥ ꝥ
Non est pol- lú- tus ex- é- a car- nem as- súmens

ꝥ ꝥ ŷ ꝥ N ꝥ I I ꝥ I ꝥ I ꝥ ꝥ ŷ ꝥ ŷ ꝥ N
om- nes gen- tes véni- ent dicén- tes

ꝥ ŷ N ŷ ꝥ ꝥ I ꝥ I ꝥ ꝥ ꝥ ŷ ꝥ ꝥ
Glo- ri- a ti- bi dó- mi- ne³⁹⁶

395 Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

Comme il en était au commencement, maintenant et toujours,

Dans tous les siècles des siècles. Amen.

396 O grand mystère de l'hérédité divine !

Le sein d'une vierge est devenu le temple de Dieu ;

celui qui d'elle a pris chair n'a contracté aucune souillure ;

toutes les nations viendront et diront :

Gloire à vous, Seigneur.

Traduction issue du site internet de la [Schola Sainte Cécile](http://www.schola-sainte-cecile.fr).

Notation réalisée à partir du manuscrit suivant : F-Pn lat. 12044, fol. 24r (XIIe) -

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f51.item>

Plagal du deuterus

℞ ℞ √ √ ℞ ℞ ℞ √ √ √ √ √
Gló- ri- a patri et fílio et spirí- tu- i san- cto

√ ℞ ℞ √ √ ℞ ℞ √ √ √ √ √
Sic- ut erat in princípío et nunc et sem- per

√ ℞ ℞ √ √ √ ℞ √ ℞
Et in saécula saeculó- rum a- men³⁹⁹

√ ℞ ℞ ℞ √ ℞ ℞ ℞ ℞ ℞ ℞ √
Om- nes au- tem vos fra- tres es- tis

√ ℞ √ √ √ ℞ ℞ ℞ √ ℞ ℞ ℞
et pa- trem nolíte vocáre vo- bis su- per terram

℞ √ √ √ ℞ √ ℞ √ √ ℞ √ √ √ ℞ √ ℞ √ √ √
u- nus est enim pa- ter vester qui in cae- lis est

℞ √ ℞ √ √ ℞ ℞ ℞ ℞ √
nec vocémi- ni ma- gís- tri

√ √ ℞ √ ℞ ℞ ℞ ℞ √ ℞ √ √ ℞ √ ℞ √ ℞ ℞
qui- a magíster ves- ter u- nus est Christus.⁴⁰⁰

399 Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

Comme il en était au commencement, maintenant et toujours,
Dans tous les siècles des siècles. Amen.

400 Vous, vous êtes tous frères, en effet :

et, quant à vous, ne donnez à personne sur la terre le nom de père,
car vous n'avez qu'un seul Père,
et qu'on ne vous appelle pas maîtres,
car vous n'avez qu'un seul maître, le Christ.

Notation réalisée à partir du manuscrit suivant : F-AS 893, fol. 122r (XIVe)
(<https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/24878/canvas/canvas-2563029/view>)

Plagal du tritus

I F ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
Gló- ri- a patri et filio et spirí- tu-i san- cto

F I F ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
Sic- ut erat in princípío et nunc et sem- per

F I F ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
Et in saécula saecu- lórum a- men⁴⁰³

F I F F F ♯ I F F I F F ♯ I I
O quam glo-ri- ó- sum est regnum

I F ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ I I
in quo cum Chris- to gaudent omnes sancti

F ♯ I F ♯ ♯ I F ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
a- mícti stolis al- bis

F ♯ F ♯ ♯ ♯ I F F ♯ F I F F ♯ ♯ I I I
se- quún- tur a- gnum quo- cúmqe í- e- rit⁴⁰⁴

403 Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

Comme il en était au commencement, maintenant et toujours,
Dans tous les siècles des siècles. Amen.

404 Ô combien est glorieux le royaume

où avec le Christ se réjouissent tous les saints !

Revêtus d'aubes blanches

ils suivent l'Agneau partout où il va.

Notation réalisée à partir du manuscrit suivant : F-Pn Lat. 12044, fol. 199v (XIIe)
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f402.item>)

Attention les ♯ demandent une *mutatio* en les considérant comme des ♯.

Tetrardus authentica

4 4 2 2 2 6 6 6 6 2 6
Gló-ri- a patri et filio et spirí- tu- i san- cto

2 4 4 2 2 2 6 6 6 2 6
Sic- ut erat in princípío et nunc et sem- per

2 4 4 2 2 6 2 4 2 2
Et in saécula saecu-lórum a- men⁴⁰⁵

2 2 2 2 4 2 4 6 2 6 6
Joseph fi- li David noli ti- mére

2 2 4 2 6 2 4 2 2 2 2 2 2 2
ac- cí- pe- re Ma- rí- am cón- ju- gem tuam

2 2 2 4 2 2 2 6 6 2 2 2 2 4 2 4 2
quod enim in e- a na- tum est de spíri- tu sancto est

2 2 2 2
Al- le- lu- ia⁴⁰⁶

405 Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

Comme il en était au commencement, maintenant et toujours,
Dans tous les siècles des siècles. Amen.

Attention les 2 demandent probablement une *mutatio* en les considérant comme des 4 .

406 Joseph, fils de David, ne crains pas

de prendre chez toi Marie pour épouse
en effet ce qui est né en elle vient de l'Esprit-Saint.
Alleluia.

Notation réalisée à partir du manuscrit suivant : F-Pn Lat. 12044, fol. 6r (XIIe)
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f15.item>)

Attention les 2 demandent une *mutatio* en les considérant comme des 4 .

Plagal du tetrardus

ƒ ǵ ǵ ʒ ʒ ǵ ʒ ǵ ǵ ǵ ʒ ǵ ʒ
Glóri- a patri et fílio et spi- rí- tu- i san- cto

ʒ ǵ ǵ ʒ ʒ ʒ ǵ ʒ ǵ ǵ ʒ ǵ ʒ
Sic- ut erat in princípío et nunc et sem- per

ʒ ǵ ǵ ʒ ʒ ǵ ʒ ǵ ǵ ƒ
Et in saécula saeculó- rum amen⁴⁰⁷

ƒ ƒ ʒ ǵ ƒ ƒ ƒ I ƒ ǵ ǵ ǵ ʒ ʒ ʒ ǵ ʒ ǵ ʒ ǵ ǵ ƒ ƒ
Per vis- ce- ra mi- seri- cór- di- ae de- i nostri

ƒ ƒ ƒ ƒ ǵ ƒ I I ƒ ƒ ƒ I ƒ ǵ ǵ ƒ ƒ
quibus vi- si- tá- vit nos ó- ri- ens ex alto⁴⁰⁸

407 Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

Comme il en était au commencement, maintenant et toujours,
Dans tous les siècles des siècles. Amen.

408 Par les entrailles de la miséricorde de notre Dieu

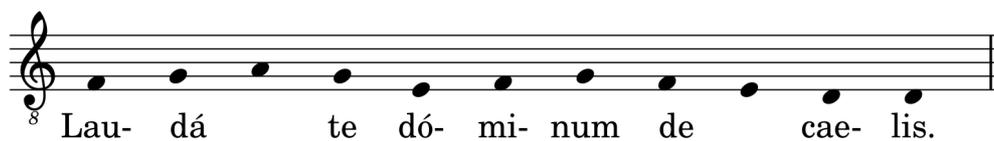
Il nous a visités, soleil levant venu d'en haut.

Notation réalisée à partir du manuscrit suivant : F-Pn Lat. 12044, fol. 36v (XIIe)
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f76.item>)

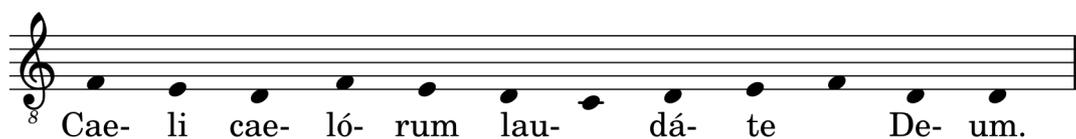
CHANTS DE TRAVAIL
(NOTATION MODERNE)

EXTRAITS DE MUSICA ENCHIRIADIS

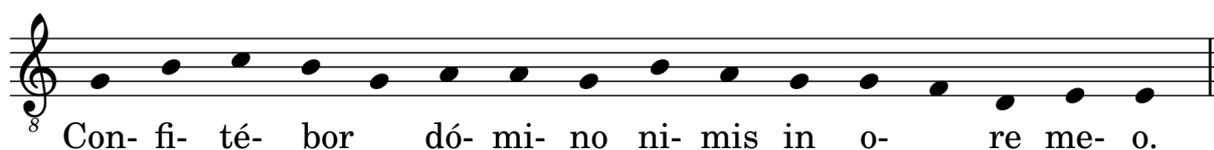
Laudáte dóninum⁴⁰⁹



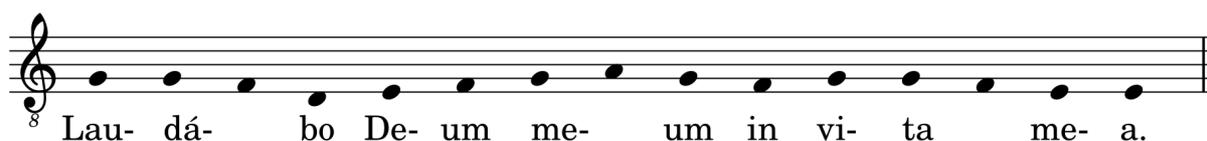
Caeli caelórum⁴¹⁰



Confitébor dómíno⁴¹¹



Laudábo Deum⁴¹²



409 *Louez le Seigneur du haut des cieux.*

410 *Cieux des cieux, louez Dieu.*

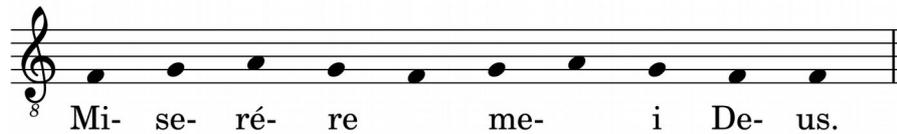
411 *A pleine voix, je rendrai grâce au Seigneur.*

412 *Je louerai le Seigneur en ma vie.*

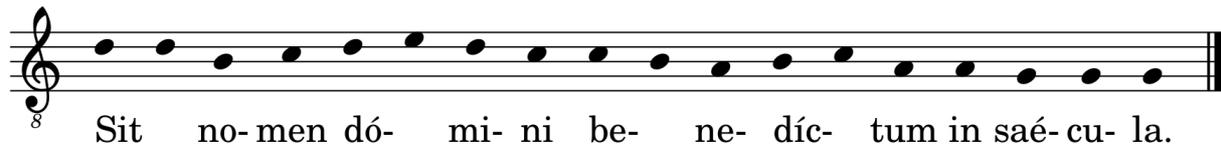
Intéllege clamórem⁴¹³



Miserére mei Deus⁴¹⁴



Sit nomen dómini⁴¹⁵



In aetérnum⁴¹⁶



413 *Entendez mon appel, Seigneur.*

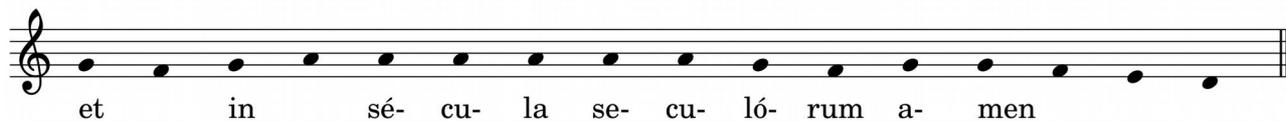
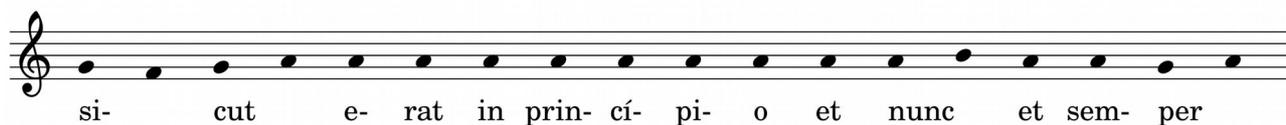
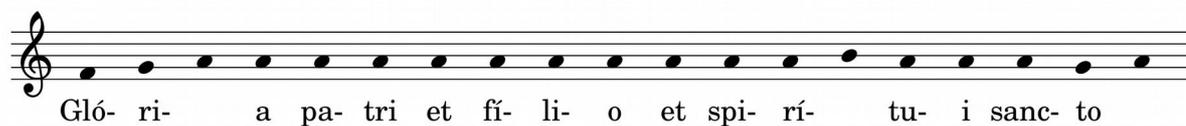
414 *Ayez pitié de moi, Dieu.*

415 *Que le nom du Seigneur soit béni pour l'éternité.*

416 *Pour l'éternité et pour les siècles des siècles.*

EXTRAITS DU COMMÉMORATIO BREVIS

Protus authenté



Paris, Bibliothèque nationale (F-Pn), lat. 12044, fol. 238v (XII^{ème})⁴¹⁷



417 *Bravo, serviteur bon et fidèle,*

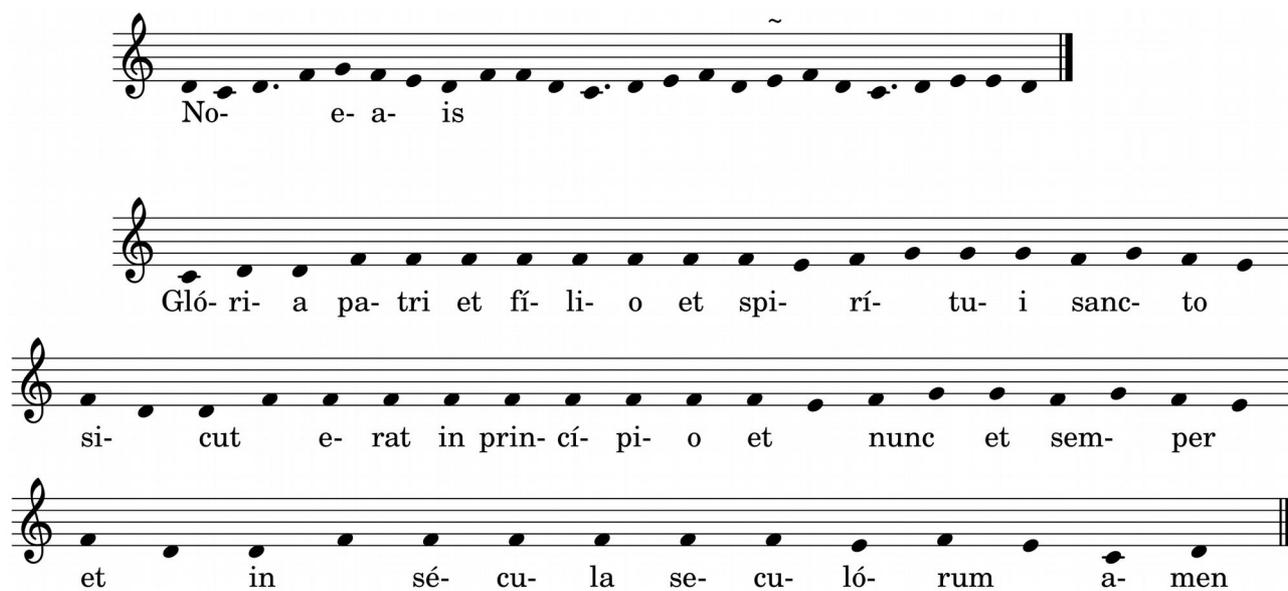
Puisqu'en peu de choses tu as été fidèle,

Je t'en confierai beaucoup dit le Seigneur.

Notation réalisée à partir du manuscrit suivant : F-Pn lat. 12044, fol. 238v (XII^e) -

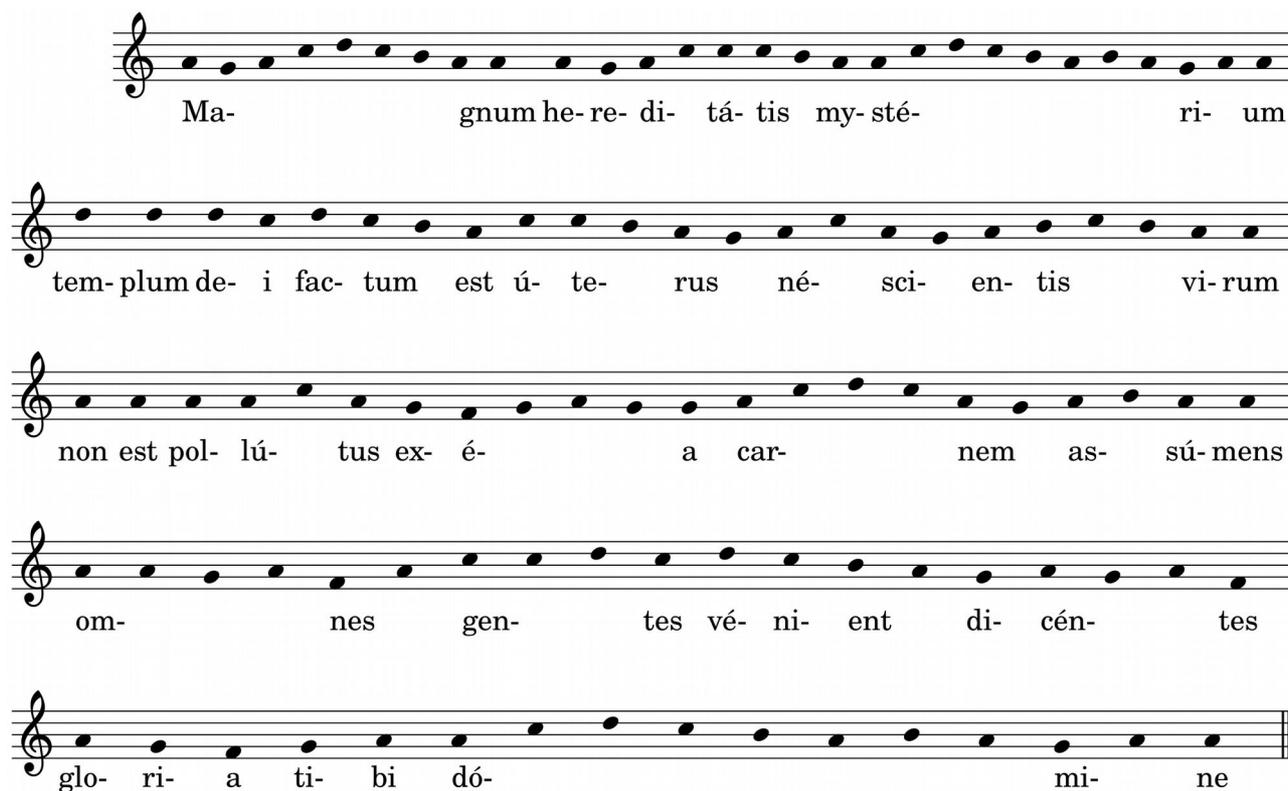
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f480.item>

Plagal du protus



No- e- a- is
Gló- ri- a pa- tri et fí- li- o et spi- rí- tu- i sanc- to
si- cut e- rat in prin- cí- pi- o et nunc et sem- per
et in sé- cu- la se- cu- ló- rum a- men

Paris, Bibliothèque nationale (F-Pn), lat. 12044, fol. 24r (XII^{ème})⁴¹⁸



Ma- gnum he- re- di- tá- tis my- sté- ri- um
tem- plum de- i fac- tum est ú- te- rus né- sci- en- tis vi- rum
non est pol- lú- tus ex- é- a car- nem as- sú- mens
om- nes gen- tes vé- ni- ent di- cén- tes
glo- ri- a ti- bi dó- mi- ne

418 *O grand mystère de l'hérédité divine !*

*Le sein d'une vierge est devenu le temple de Dieu ;
celui qui d'elle a pris chair n'a contracté aucune souillure ;
toutes les nations viendront et diront :
Gloire à vous, Seigneur.*

Traduction issue du site internet de la [Schola Sainte Cécile](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f51.item).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f51.item>

Deuterus authentae

No- e- a- no- e- a- ne
Gló- ri- a pa- tri et fí- li- o et spi- rí- tu- i san- cto
sic- ut e- rat in prin- cí- pi- o et nunc et sem- per
et in saé- cu- la se- cu- ló- rum a- men

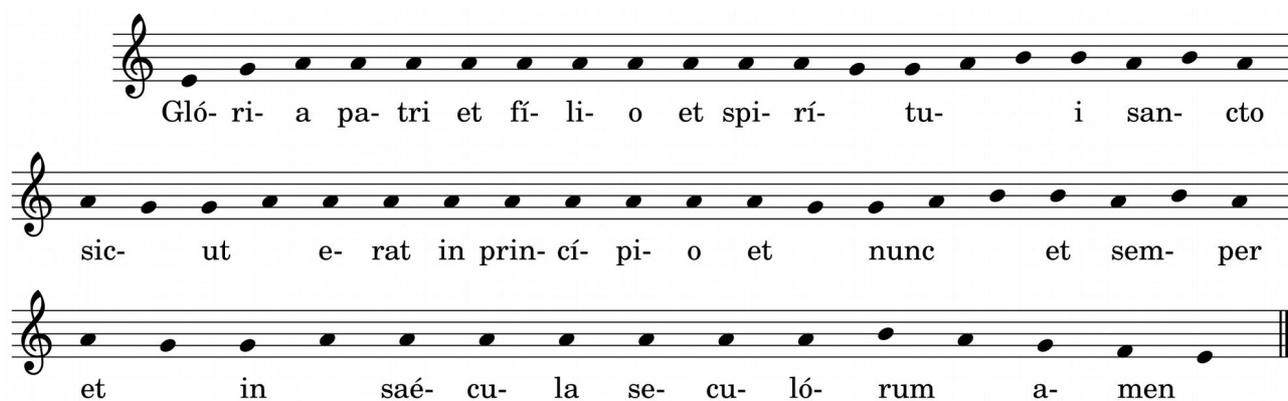
Toledo, Biblioteca capitular (E-Tc), 44.1, fol. 21v (Xe/XIe)⁴¹⁹

Qui de ter- ra est de te- rra ló- qui- tur
qui de cae- lo ve- nit su- per om- nes est
et quod vi- dit et au- dí- vit hoc tes- tá- tur
et tes- ti- mó- ni- um e- ius ne- mo ac- cí- pit
qui au- tem ac- cé- pe- rit e- ius tes- ti- mó- ni- um
si- gná- vit qui- a de- us ve- rax est

419 *Celui qui vient de la terre parle de la terre
celui qui vient du Ciel est au-dessus de tous ;
et de ce qu'il a vu et entendu, il en rend témoignage
et personne ne reçoit son témoignage,
mais celui qui reçoit son témoignage
a manifesté que Dieu est véridique.*

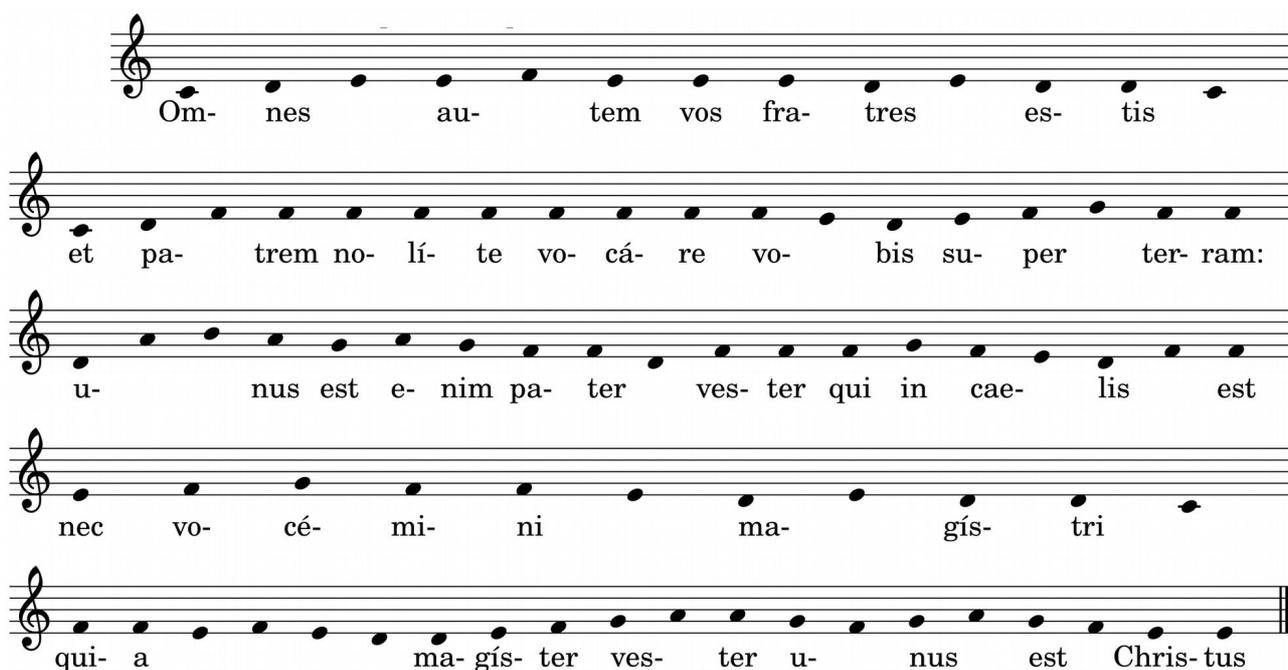
<http://gregorianik.uni-regensburg.de/cdb/4464>

Plagal du deuterus



Gló- ri- a pa- tri et fí- li- o et spi- rí- tu- i san- cto
sic- ut e- rat in prin- cí- pi- o et nunc et sem- per
et in saé- cu- la se- cu- ló- rum a- men

Arras, Bibliothèque municipale (F-AS), 893, fol. 122r (XIVe)⁴²⁰



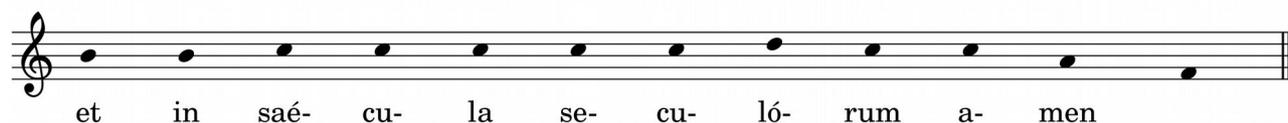
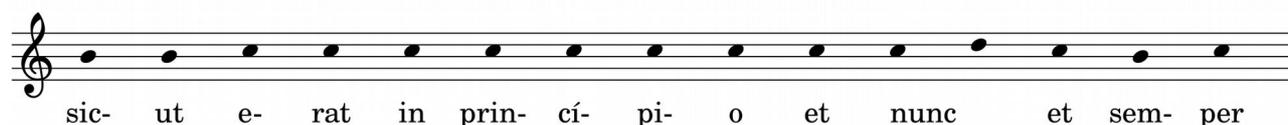
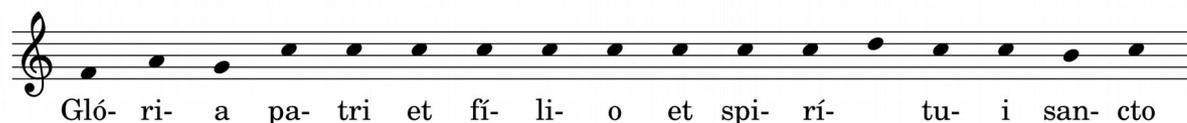
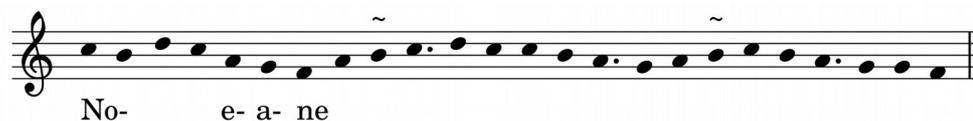
Om- nes au- tem vos fra- tres es- tis
et pa- trem no- lí- te vo- cá- re vo- bis su- per ter- ram:
u- nus est e- nim pa- ter ves- ter qui in cae- lis est
nec vo- cé- mi- ni ma- gís- tri
qui- a ma- gís- ter ves- ter u- nus est Chris- tus

420 *Vous, vous êtes tous frères, en effet :*

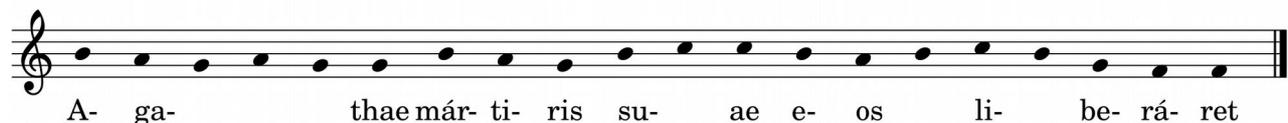
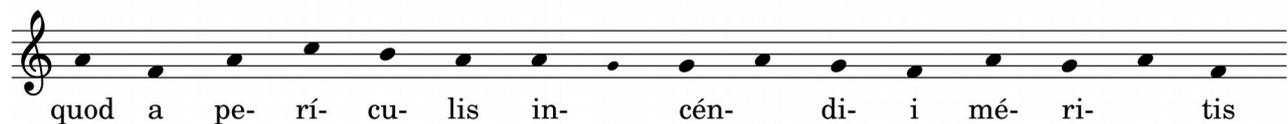
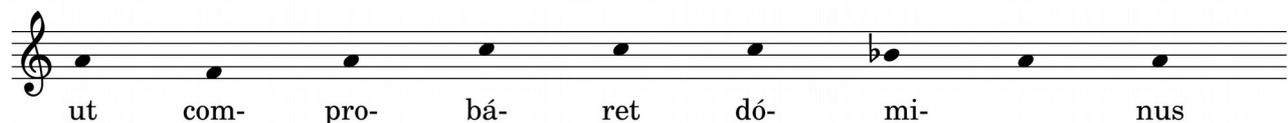
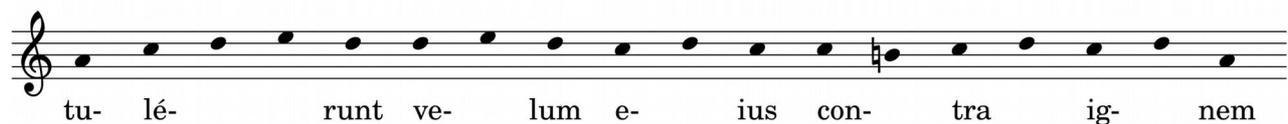
*et, quant à vous, ne donnez à personne sur la terre le nom de père,
car vous n'avez qu'un seul Père,
et qu'on ne vous appelle pas maîtres,
car vous n'avez qu'un seul maître, le Christ.*

<https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/24878/canvas/canvas-2563029/view>

Tritus authentae



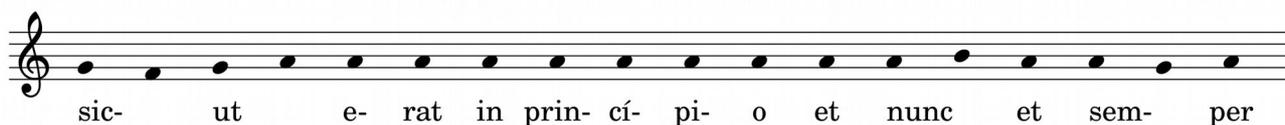
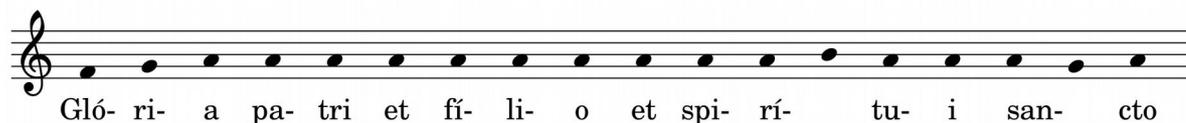
Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn), Lat. 12044, fol. 60r (XIIe)⁴²¹



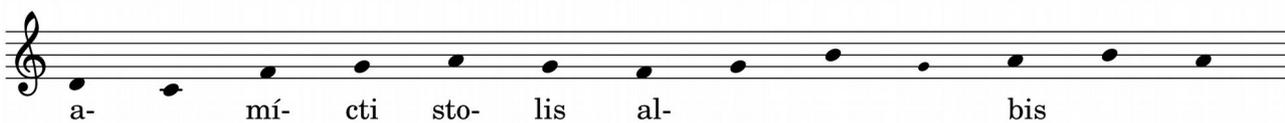
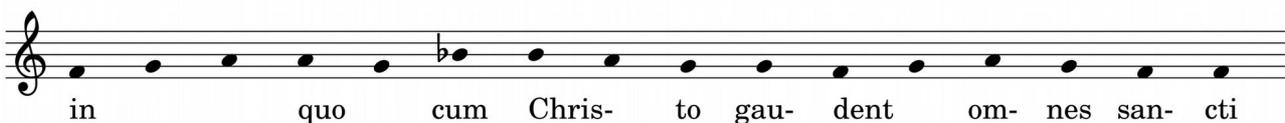
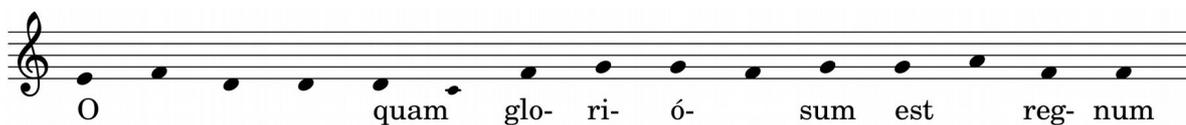
421 *Une multitude de païens fuyant vers le tombeau de la Vierge, en emportèrent le voile pour l'opposer au feu (du volcan), afin que le Seigneur montrât qu'il les délivrait des dangers de l'incendie, par les mérites de la bienheureuse Agathe, sa Martyre.*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f123.item.zoom>

Plagal du tritus



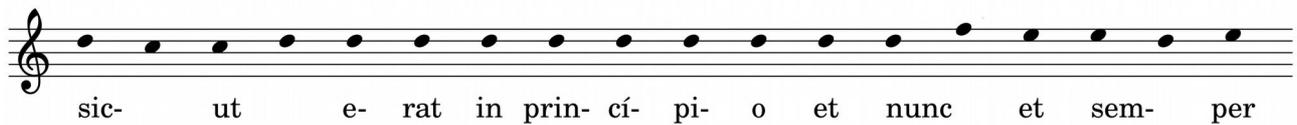
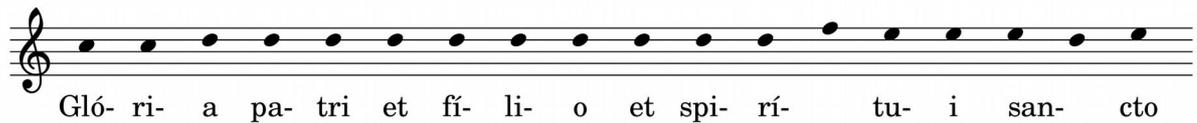
Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn), Lat. 12044, fol. 199v (XIIe)⁴²²



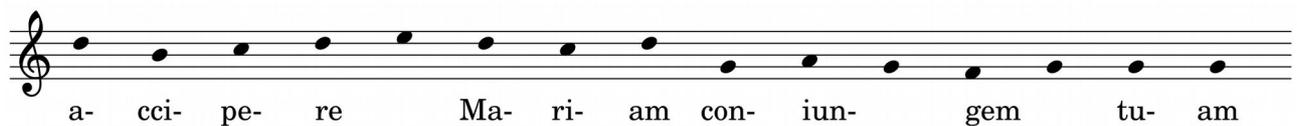
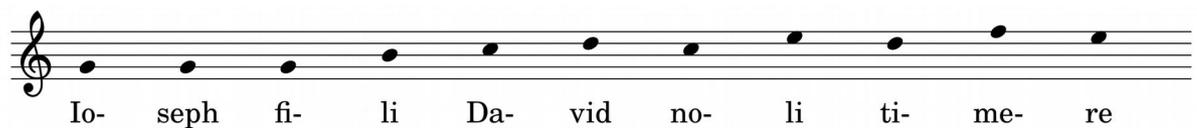
422 Ô combien est glorieux le royaume
où avec le Christ se réjouissent tous les saints !
Revêtus d'aubes blanches
ils suivent l'Agneau partout où il va.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f402.item>

Tetrardus authentae



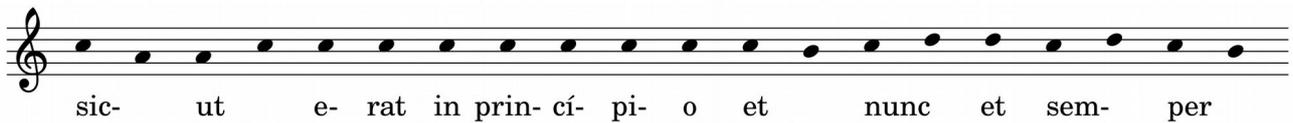
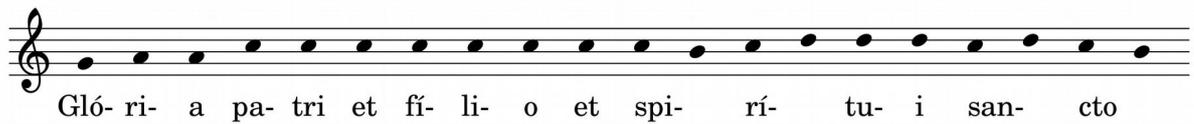
Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn), Lat. 12044, fol. 6r (XIIe)⁴²³



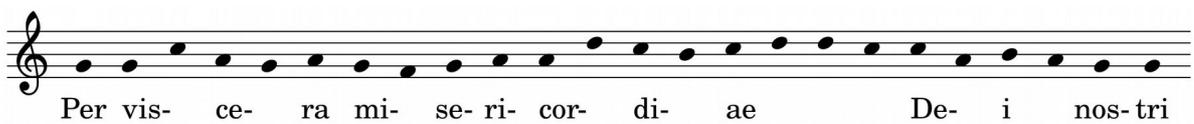
423 *Joseph, fils de David, ne crains pas
de prendre chez toi Marie pour épouse
en effet ce qui est né en elle vient de l'Esprit-Saint.
Alleluia.*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f15.item>

Plagal du tetrardus



Paris, Bibliothèque Nationale de France (F-Pn), Lat. 12044, fol. 36v (XIIe)⁴²⁴



424 *Par les entrailles de la miséricorde de notre Dieu*

Il nous a visités, soleil levant venu d'en haut.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f76.item>

NOS PUBLICATIONS

LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

- x [La Solmisation au XVI^{ème} siècle](#)
- x [La Notation Rythmique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles](#)

JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE

- x [Contrepoint à 2 Voix](#)
- x [Organum duplum aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles](#)

MUSIQUE POUR CLAVIER AVANT 1600

- x [Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann](#)
- x [Les premières tablatures pour clavier](#)

POLYPHONIES MÉDIÉVALES ET RENAISSANTES AU CLAVIER

- x [Les premiers organa du IX^{ème} au XI^{ème} siècle](#)

L'ART DE TOUCHER LES CLAVIERS AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE

- x [Le jeu du clavier du 14^{ème} au début du 15^{ème} siècle d'après les traités](#)

Ce livre a été achevé en mai 2024
Editeur : Association "Musique à la Renaissance" / 15, rue de l'église, 88270 Derbamont

Il est mis gratuitement à disposition de toute personne intéressée par le sujet.

