Une méthode de solfège médiéval

(XIIIe-XVe siècles)

Gérard Geay

Avant-propos de Jean-Yves Haymoz

La publication de l'ouvrage et la réalisation de l'enregistrement
ont été soutenus par l'ITI CREAA (Université de Strasbourg),
dans le cadre du Programme des Investissements d'Avenir

Symétrie 2022

ISBN 978-2-36485-107-8

Avant-propos

Obstacles à la connaissance de la musique ancienne ?

Jean-Yves Haymoz

Contexte

Parfois il m'est arrivé[1] de rencontrer des difficultés pour faire comprendre à un collègue qui n'a pas pratiqué la solmisation ou le contrepoint improvisé, par exemple, quels sont les changements que la pratique de ces deux disciplines apporte dans notre relation à la musique. Pourquoi n'est-il pas possible de comprendre ou de partager, malgré sa bonne foi, des concepts que l'on n'a pas travaillés ? Pourquoi la terminologie elle-même nous pose-t-elle des problèmes de compréhension ?

N'étant pas un spécialiste des sciences de l'éducation, j'ai donc essayé, avec mon regard de professeur de contrepoint « à l'ancienne », de faire une enquête auprès des auteurs qui ont traité ces questions. Le but de ce travail n'est pas de prétendre expliquer les origines de cette difficulté, mais, plus modestement, de signaler à mes collègues qui enseignent « la musique ancienne » des sources qui pourraient nous aider à la comprendre. J'espère qu'en comprenant mieux les mécanismes de la connaissance nous pourrons anticiper avec plus de calme les confrontations avec ceux de nos collègues qui n'ont pas encore l'habitude de changer de paradigme.

Représentations

Socrate et Platon pensaient que l'on naissait avec toutes les connaissances nécessaires, acquises dans nos vies antérieures. Une sorte de réminiscence qu'il suffisait de faire réapparaître par la maïeutique, c'est-à-dire l'art de poser des questions qui permettent de faire accoucher quelqu'un des connaissances qu'il a déjà en lui. Cette croyance a très vite été réfutée, mais il se trouve qu'elle est encore répandue dans nos milieux de musiciens, où elle est amalgamée plus ou moins confusément avec l'inné, le don et le génie.

Aristote se rend compte que les connaissances ne sont pas déjà à disposition dans notre esprit et que leur acquisition demande un travail. Il est intéressant de noter qu'il en trouve un exemple dans la pratique musicale ! « En effet, dit-il, ce qu'on doit apprendre à faire, c'est en le faisant que nous l'apprenons. Ainsi, c'est en bâtissant qu'on devient bâtisseur et en jouant de la cithare qu'on devient citharistе[2]. » Il remarque aussi que « jouer de la cithare produit tantôt de bons, tantôt de mauvais citharistes[3] ». Cette acquisition par l'exercice, cette « construction » de notre connaissance (savoirs et savoir-faire), se fait tout au long de notre vie et façonne, d'une manière qui nous est propre, la perception que nous avons du monde qui nous entoure, c'est-à-dire de la « réalité ».

Montaigne avait déjà remarqué, lors de son voyage en Italie, que les peuples qu'il visitait avaient différentes façons de vivre et de faire les choses courantes[4]. Berkeley a voulu formaliser cette diversité des points de vue et Swift a essayé de les rendre sensibles dans ses récits en plaçant Gulliver dans des situations variées qui nous permettent de

1. Ce texte est le fruit de la conférence d'introduction que j'ai prononcée lors des journées d'études « Théorie et pratique de la musique ancienne (XIIe-XVIe siècles) » organisées par le Conservatoire à rayonnement régional de Metz et le labex GREAM de l'université de Strasbourg au musée de la Cour d'or de Metz du 16 au 18 mars 2018.
2. Aristote, *Éthique à Nicomaque*. traduction, notes et bibliographie par Richard Bodéüs, Paris : Flammarion, 2008, p. 100-101.
3. Même référence, p. 101.
4. Voir Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris : Le Livre de poche, nº 3957, 1974.

comprendre pourquoi les manières de voir le monde peuvent être différentes[5]. Mais c'est Kant qui met au clair les *Vorstellungen* que l'on traduit en français par les « représentations[6] ». Ces représentations sont donc nos manières de construire le réel. Elles sont différentes pour chacun de nous et elles ne cessent d'évoluer. « L'objet de la représentation qui ne comporte que la manière dont je suis affecté par lui ne peut être connu de moi que comme il m'apparaît, et toute expérience (connaissance empirique) [...] n'est que la connaissance des objets tels qu'ils nous apparaissent et non pas tels qu'ils *sont* (considérés seulement pour eux-mêmes)[7]. » Il faut noter que cette conclusion de Kant, concernant le rôle que joue l'observateur dans la réalité qu'il observe, a été confirmée au xxe siècle dans le domaine de la physique quantique[8].

Au xxe siècle, le constructivisme est devenu le modèle qui explique notre manière d'apprendre, et il met en évidence que c'est l'activité du sujet qui lui permet de se construire des représentations. Varela a fait une présentation synthétique des différents courants du constructivisme[9].

Piaget s'intéresse particulièrement aux paliers que franchit l'esprit dans l'élaboration des notions. Ce qui lui donne l'occasion de développer l'épistémologie génétique qui s'intéresse aux moments spécifiques où une connaissance s'est transformée[10]. C'est cette dimension historique, épistémologique dans le sens où l'on réfléchit sur les principes de notre discipline, qui fait la richesse de notre approche de la musique. Ricœur en parle à propos de l'histoire, mais on peut facilement transposer ses exigences à la musique ancienne :

> Par contre, ce qui tient lieu de cette activité primordiale de dénomination par laquelle une science exacte se met en face de son objet, c'est une certaine aptitude de l'historien à se dépayser, à se transporter comme par hypothèse dans un autre présent ; l'époque qu'il étudie est tenue par lui pour le présent de référence, pour le centre de perspective temporelle : il y a un futur de ce présent-là, qui est fait de l'attente, de l'ignorance, des prévisions, des craintes des hommes d'alors, et non de ce que nous autres nous savons être arrivé ; il y a aussi un passé de ce présent-là, qui est la mémoire des hommes d'autrefois, et non de ce que nous, nous savons de leur passé[11].

Prise dans cet exercice difficile, la redécouverte des pratiques d'interprétation et des manières de penser des artistes des temps anciens a, elle aussi, passé par des étapes différentes. Dans les débuts, il s'agissait surtout de découvrir les répertoires et de publier des partitions, par la suite, on a compris qu'il fallait aussi travailler sur les instruments originaux, ce qui a permis plus tard de saisir l'importance des tempéraments, puis on a compris de mieux en mieux la manière de faire des ornements et où les placer. Dans le domaine de la théorie musicale, on a peu à peu compris, par exemple, que la modalité du viiie siècle n'est pas celle du xie, alors qu'au xixe siècle on pensait que la notion de mode était une généralité univoque. Tout cela s'est fait progressivement. Les différences entre les mêmes concepts à différentes époques se sont affinées.

L'être vivant réadapte continuellement ses connaissances en fonction des problèmes qu'il rencontre et de ses expériences. Cela se passe de la même manière pour tous, que l'on parle d'une simple cellule ou d'un ensemble complexe de cellules comme les animaux ou l'être humain[12]. La cellule vivante ne peut s'adapter que par elle-même pour réagir aux situations dans lesquelles elle évolue[13]. C'est ce qu'on appelle l'autopoïèse qui désigne le fait que l'être vivant ne peut apprendre que par lui-même ; ses connaissances ne peuvent pas être transformées de l'extérieur. L'enseignant sait bien que ses élèves ne peuvent pas être « programmés », même s'il peut rêver parfois de manipulation génétique ! C'est le contraire d'un ordinateur dans lequel on peut envoyer des informations. On ne peut pas apprendre pour quelqu'un d'autre ! Mais Vygotski, un chercheur russe ayant travaillé avec des enfants handicapés, remarque qu'une aide extérieure peut être apportée pour l'apprentissage de ce qui est proche des acquisitions récentes[14]. C'est ce qu'il nomme la « zone proximale de développement. » Cela me rappelle ce qui se trouve parfois dans les traités anciens où l'on recommande de recourir à l'aide d'un « bon maître. »

---

5. Voir George Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*, traduction, présentation et notes par Dominique Berlioz, collection GF n° 637, Paris : Flammarion, 1991. Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*, traduction par Guillaume Villeneuve, collection GF n° 969, Paris : Flammarion, 1997.
6. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction, présentation et notes par Alain Renaut, collection GF n° 1142, Paris : Flammarion, 1997.
7. Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduction par M. Foucault, Paris : Vrin, 1991, p. 40.
8. Voir Stephen Hawking & Leonard Mlodinov, *Y a-t-il un grand architecte dans l'univers ?*, traduction par Marcel Filoche, Paris : Odile Jacob, 2014.
9. Voir Francisco J. Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, traduction par Pierre La Voie, collection Points Science n° 111, Paris : Seuil, 1989.
10. Voir Jean Piaget (dir), *Logique et connaissance scientifique*, collection Encyclopédie de la Pléiade, n° 22, Paris : Gallimard, 1967.
11. Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris : Seuil, 1955, p. 35.
12. Voir Antonio Damasio, *L'Ordre étrange des choses : La vie, les émotions et la fabrique de la culture*, traduction par Jean-Clément Nau, Paris : Odile Jacob, 2017.
13. Voir Francisco J. Varela, *Autonomie et connaissance, essai sur le vivant*, traduction par Paul Bourgine et Paul Dumouchel, Paris : Seuil, 1989.
14. Voir Lev Vygotski, *Pensée et langage*, traduction par Françoise Sève, Paris : La Dispute, 1997.

Préface

Pourquoi publier aujourd'hui une méthode de solfège médiéval ? Lorsque les premiers musicologues commencèrent à éditer des traités médiévaux de musique dès la fin du XVIIIe siècle, il n'était pas vraiment question d'interpréter ces répertoires. Certains trouvèrent sans doute cette musique primitive, voire barbare, à l'aune de l'harmonie raffinée du XIXe siècle. Cependant, de même que la notion même de beauté évolua profondément dans les arts plastiques dans le courant du XIXe siècle, la notion de musicalité telle qu'on l'entendait jusqu'alors fut remise en cause à la fois par les évolutions stylistiques de notre musique et par la découverte, particulièrement dans l'entre-deux-guerres, de timbres et d'idiomes musicaux « extraeuropéens » comme nous disions au XXe siècle[1]. Grâce à la musique contemporaine, nos oreilles se sont progressivement ouvertes et cette curiosité envers la musique nouvelle s'exerça aussi vis-à-vis de celle du passé le plus lointain dont les sonorités inouïes nous semblèrent au moins aussi neuves. Ce n'est donc pas un hasard si tant de compositeurs furent alors littéralement fascinés par les grands *organa quadrupla* de Perotinus magnus[2] et par la *Messe* de Guillaume de Machaut.

Mais, dès qu'il fut question d'interpréter ces répertoires anciens, se posa alors la question de savoir comment lire ces manuscrits multiséculaires. Musicologues et interprètes crurent pouvoir résoudre le problème en transcrivant ces œuvres dans la notation musicale classique telle qu'elle s'est progressivement développée du XVIIe au XXe siècle. Pourtant, lorsque j'ai commencé à enseigner la composition ancienne dans les années 1970, j'ai assez vite compris que cette notation n'était pas appropriée. C'est la raison pour laquelle j'intégrai la paléographie dans le tronc commun du cursus du département de musique ancienne que je créai au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon en 1987. En effet, à chaque époque, la notation musicale est en parfaite adéquation avec les besoins du compositeur et, si ce n'est pas le cas, compositeurs et théoriciens la font évoluer comme cela s'est passé au tournant des XIIe et XIIIe siècles avec l'École de Notre-Dame puis au début du XIVe siècle avec l'*ars nova*.

Peut-on imaginer, par exemple, un pianiste qui se consacrerait au répertoire romantique sans maîtriser les connaissances solfégiques élémentaires de cette époque ? C'est pourtant le cas de beaucoup d'interprètes de musique médiévale. Faute d'outils pédagogiques appropriés, ils n'ont guère eu la possibilité d'étudier de manière approfondie la solmisation, la modalité, la notation, la *musica ficta*, le contrepoint et la prosodie. Trop d'interprètes utilisent encore des transcriptions, qui ne sont malheureusement pas exemptes d'erreurs, sans retourner aux sources[3]. De plus, comme il n'était pas d'usage au Moyen Âge de noter toutes les altérations, il en résulte des interprétations, avec peu voire pas du tout d'altérations ajoutées, qui ont pour effet délétère d'accoutumer nos oreilles à des sonorités dont les textes théoriques nous autorisent à estimer qu'elles sont, en fait, anachroniques comme, par exemple, la quinte diminuée et l'octave augmentée. En outre, chanter le moindre dièse sur la pénultième d'une cadence dorienne ou mixolydienne apparaît alors à certains comme une chose épouvantable alors que cette pratique est attestée par de nombreuses sources.

Certes, une méthode de solfège médiéval ne comblera pas toutes ces lacunes. Cependant analyser, par exemple, la *Missa cuiusvis toni* de Johannes Ockeghem avec des étudiants ne connaissant ni la solmisation ni les tons ecclésiastiques relève de la gageure. Il m'a donc semblé qu'il fallait commencer par les principes élémentaires. En effet, j'ai souvent été invité à donner des conférences sur la solmisation ou la *musica ficta*. Je m'adressais alors à des auditoires intéressés, mais qui ne possédaient pas les bases suffisantes pour bien saisir le propos. Et puis, qui a jamais appris la musique grâce à une seule et unique conférence annuelle ? C'est pourquoi j'ai fini par refuser de donner ce genre de conférences qui n'aboutissaient sur rien de pérenne.

1. Je me souviens encore du récital de musique japonaise programmé par Iannis Xenakis lors du festival de Royan en 1968 – on y créait, le 4 avril, sa partition *Nuits* pour 12 voix mixtes – donné par Kinshi Tsuruta (satsuma-biwa) et Katsuya Yokoyama (shakuhachi). Ocora a publié un disque de ces deux artistes en 1980, sous la référence 558518.
2. Jean-Louis Florentz m'a bien souvent fait part de son admiration pour ces œuvres. Je me souviens aussi que, lorsque Gilbert Amy me demanda de présenter brièvement à Pierre Boulez, en visite au C.N.S.M.D. de Lyon, le programme du département de Musique ancienne, ce dernier me demanda si nous avions l'intention d'étudier ces *organa quadrupla*.
3. Voir Gérard Geay, « De la théorie à la pratique : interprétation des répertoires anciens et formation musicale », *L'enseignement de la culture musicale. Aux miroirs du réel*, éd. Mathilde Catz, Sampzon : Delatour France, 2018, p. 173-196. Il faut également déplorer l'usage général de la transcription par les musicologues et les pédagogues.

Contrairement à une idée reçue fort répandue, la solmisation n'est pas une discipline intellectuelle. C'est un solfège – d'où le titre de cet ouvrage –, c'est-à-dire une discipline éminemment pratique qui doit être étudiée régulièrement, si possible quotidiennement. Malheureusement, très peu de départements de musique ancienne proposent un cours régulier de solmisation, perpétuant ainsi une lacune regrettable dans la formation des interprètes[4].

L'étude des sources théoriques du XIIIe au XVe siècle montre une grande constante dans la pédagogie de cette discipline qui nous prouve que, si le style de la composition évolue considérablement en trois siècles, les principes fondamentaux de la solmisation demeurent les mêmes. Dès le XIIIe siècle, l'utilisation de la *musica falsa* ou *ficta* est attestée, les traités des XIVe et XVe siècles apportant de précieuses informations sur la manière de la solmiser.

L'objectif de cette méthode n'est donc rien moins que de permettre à tout musicien, amateur ou professionnel, intéressé par la musique médiévale, d'acquérir, au moyen d'exercices pratiques extraits des principaux traités datant des XIIIe, XIVe et XVe siècles, les bases solfégiques nécessaires à une approche historiquement informée – comme nous disons aujourd'hui – de trois siècles de musique européenne. Comme je ne cesse de le répéter, il ne s'agit pas de courir après l'utopie que constituerait une soi-disant authenticité, notion galvaudée par les marchands de musique ancienne, mais il s'agit plutôt de restituer ces répertoires de manière aussi vraisemblable que possible en s'appuyant sur les connaissances que nous apporte la recherche.

Si la solmisation est pertinente lorsque nous abordons la musique ancienne, en général, et la musique médiévale, en particulier, elle peut aussi nous aider à trouver de « nouveaux » points de vue pour aborder le solfège tel qu'il s'enseigne aujourd'hui !

Strasbourg, le 28 avril 2019
Gérard Geay

4. Il faut saluer l'initiative de Jean-Christophe Revel, responsable du département de musique ancienne du conservatoire à rayonnement régional de Paris, qui a créé une classe animée avec talent par Pierre Chépélov.

chapitre 1

L'échelle musicale et la solmisation

L'échelle musicale

Durant le Moyen Âge, plusieurs systèmes numériques ou alphabétiques ont été utilisés pour désigner les degrés de l'échelle musicale. Mais ce n'est pas le propos de cet ouvrage de les exposer.

Guido d'Arezzo (vers 975-vers 1040) emploie dans son *Micrologus* la notation à sept lettres ou clefs (*claves*) : A – B – C – D – E – F – G[1], auxquelles est ajouté, dans le grave, le Γ afin de le différencier du G et du g[2]. Cette notation présente l'avantage non négligeable de désigner les degrés espacés d'une octave par la même lettre, ce qui n'était pas le cas dans les autres systèmes. C'est cette notation que l'auteur anonyme du *Dialogus de musica*[3] adopte également :

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭	♮ ou ♯	c	d	e	f	g	aa	♭♭	♮♮ ou ♯♯	cc	dd
graves								aiguës								suraiguës				

Tableau 1-1. Les 19 lettres ou clefs d'après le *Micrologus* et le *Dialogus de musica*.

L'échelle musicale est divisée en trois registres :

– les graves, de Γ à G (*sol*$_1$ à *sol*$_2$), généralement notées en majuscules ;
– les aiguës, de a à g (*la*$_2$ à *sol*$_3$), généralement notées en minuscules ;
– les suraiguës, de aa à dd (*la*$_3$ à *ré*$_4$), auxquelles ee (*mi*$_4$) sera ensuite ajoutée, généralement notées en doubles minuscules.

Pour bien différencier ces trois registres, nous conserverons cette convention même si elle n'est pas toujours respectée dans les sources, comme vous pourrez le constater, par exemple, dans l'illustration 1-3 ou le tableau 1-12, ci-dessous.

Cette échelle peut aussi se diviser en tétracordes diatoniques. Comme le tétracorde du genre diatonique doit nécessairement comporter un demi-ton diatonique, dénommé demi-ton mineur au Moyen Âge (voir le tableau 20-12, ci-dessous), et comme il n'y a que trois positions possibles d'un tel demi-ton dans un tétracorde, il n'en existe donc que trois espèces :

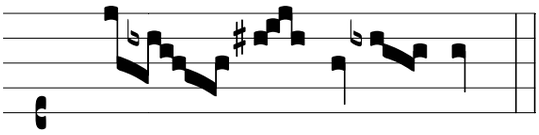
– dans la première espèce, le demi-ton (en caractères gras dans les tableaux 1-2 et 1-3) se trouve entre III et IV ;
– dans la deuxième, il se trouve entre II et III ;
– dans la troisième, il se trouve entre I et II :

			demi-ton			
Troisième espèce			**I**	**II**	III	IV
Deuxième espèce		I	**II**	**III**	IV	
Première espèce	I	II	**III**	**IV**		
	Γ	A	**B**	**C**	D	E

Tableau 1-2. Les trois espèces de tétracordes diatoniques sur Γ (*sol*$_1$), A (*la*$_1$) et B (*si*$_1$).

Disposer du grave à l'aigu – respectivement sur C, D et E, etc. – ces trois espèces de tétracordes diatoniques

1. *La*$_1$, *si*$_1$, *do*$_2$, *ré*$_2$, *mi*$_2$, *fa*$_2$ *et sol*$_2$. Les notes modernes seront notées en italique. Le *do*$_1$ correspond à la quatrième corde du violoncelle. Ces lettres sont toujours en usage dans certains pays.
2. Guido d'Arezzo, *Micrologus*, F-Pn latin 10509 (XIIe siècle), f° 75, disponible en ligne sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84229700/f155.item (consulté le 29 novembre 2022) : « *Fiunt itaque simul omnes viginti una hoc modo* » [« 11. Ainsi, il y a en tout vingt et une notes »]. *Micrologus*, traduction et commentaires de Marie-Noël Colette & Jean-Christophe Jolivet, Paris : I.P.M.C., 1993, p. 23. Voir aussi F-Pn latin 7211 (XIe-XIIe siècles), f° 74v-75, disponible en ligne sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432471z/f156.item (consulté le 21 octobre 2018). Près de 70 manuscrits conservent tout ou partie du *Micrologus*.
3. F-Pn latin 7211, f° 107v. Pour l'attribution de ce traité voir Michel Huglo, « Odo » dans *The New Grove*, vol. 13, p. 504. Selon Michel Huglo, ce serait Guido d'Arezzo qui aurait ajouté, dans le suraigu, les cinq lettres doubles supplémentaires jusqu'au dd. Voir Colette & Jolivet, *Micrologus*, note 9, p. 23.



	♮	♭	nature	♮	♭
ee la					
dd la sol	⑤ sol			sol	
cc sol fa				fa	
♮♮ mi				mi	⑧ mi
♭♭ fa		fa			fa
aa la mi re		⑥ mi			mi mi mi
g sol re ut	⑤ ut/re		⑥ re/sol	⑦ sol/ut	⑧ ut/re re
f fa ut		ut	fa		
e la mi			⑦ mi		
d la sol re					
c sol fa ut					

⑤ En l'absence de répétition sur g sol re ut, la quinte descendante dd la sol – g sol re ut se chante sol – re au lieu de sol – ut afin de pouvoir chanter ensuite ut – fa, dans le 6e hexacorde par ♭, la quarte f fa ut – ♭♭ fa[4].

⑥ En l'absence de répétition sur g sol re ut, la seconde descendante aa la mi re – g sol re ut se chante mi – sol au lieu de mi – re afin de pouvoir chanter ensuite le demi-ton dans le 5e hexacorde par nature.

⑦ En l'absence de répétition sur g sol re ut, la tierce mineure e la mi – g sol re ut se chante mi – ut au lieu de mi – sol afin de pouvoir chanter ensuite dans le 7e hexacorde par ♮. Remarquez que l'anonyme de Berkeley note le mi avec un ♯.

⑧ En l'absence de répétition sur g sol re ut, la tierce majeure descendante ♮♮ mi – g sol re ut se chante mi – re au lieu de mi – ut afin de pouvoir chanter ensuite re – fa, dans le 6e hexacorde par ♭, la tierce mineure g sol re ut – ♭♭ fa.

Au début de l'exercice 13-4, la septième majeure c sol fa ut – ♮♮ mi inclut un triton :

	nature	♮			nature	
♮♮ mi			mi			
aa la mi re				re		
g sol re ut		sol/ut			ut/sol	
f fa ut	fa					fa

Tableau 13-1. Solmisation du triton entre f fa ut et ♮♮ mi en muant sur g sol re ut du 5e hexacorde par nature au 7e par ♮ et réciproquement.

Comme nous l'avons déjà vu, le meilleur moyen de maîtriser un intervalle disjoint comme la quinte descendante ⑤ est de le travailler par mouvements conjoints. La muance re – re/ut est caractéristique du passage de ♮ à ♭ :

	♮				♭	
dd la sol	sol					
cc sol fa		fa				
♮♮ mi			mi			
aa la mi re				re		
g sol re ut					ut/re	
f fa ut						ut
	quinte descendante dd la sol – g sol re ut				seconde descendante	

Tableau 13-2. Solmisation de la sixte majeure descendante dd la sol – f fa ut en muant sur g sol re ut du 7e hexacorde par ♮ au 6e par ♭

4. Voir le tableau 17-5.

Table des matières

Avant-propos
Jean-Yves Haymoz
Obstacles à la connaissance de la musique ancienne ? 1

Préface
Remerciements 9
Les chanteuses et chanteurs de l'Ensemble Musica Nova 9
Quelques informations pratiques 10

chapitre 1
L'échelle musicale et la solmisation
L'échelle musicale 11
La solmisation guidonienne 13
La main guidonienne 18
La *deduccio* 21

chapitre 2
Les quatorze lieux de muance
Les traités 28
Le rythme et la notation 28
Les tessitures 29
La *mutatio* ou muance 29

chapitre 3
Premier lieu sur C fa ut
Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 33
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 34
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 36
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 36
Johannes von Szydlow (xve siècle) 37
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 38

chapitre 4
Deuxième lieu sur D sol re
Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 39
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 40
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 40
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 41
Johannes von Szydlow (xve siècle) 41
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 41

chapitre 5

Troisième lieu sur E la mi

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 42
Lucidarium de Marchettus des Padua (1317-1318) 43
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 43
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 44
Johannes von Szydlow (xve siècle) 44
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 44

chapitre 6

Quatrième lieu sur F fa ut

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 45
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 45
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 46
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 47
Johannes von Szydlow (xve siècle) 48
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 49

chapitre 7

Cinquième lieu sur G sol re ut

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 50
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 53
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 56
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 58
Johannes von Szydlow (xve siècle) 61
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 62

chapitre 8

Sixième lieu sur a la mi re

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 65
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 67
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 68
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 70
Johannes von Szydlow (xve siècle) 71
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 72

chapitre 9

Septième lieu sur c sol fa ut

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 73
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 75
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 77
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 79
Johannes von Szydlow (xve siècle) 81
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 81

chapitre 10

Huitième lieu sur d la sol re

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 87
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 89
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 90
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 92
Johannes von Szydlow (xve siècle) 94
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 96

chapitre 11

Neuvième lieu sur e la mi

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 97
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 97
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 98
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 99
Johannes von Szydlow (xve siècle) 99
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 99

chapitre 12

Dixième lieu sur f fa ut

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 100
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 100
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 101
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 101
Johannes von Szydlow (xve siècle) 102
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 102

chapitre 13

Onzième lieu sur g sol re ut

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 103
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 103
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 105
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 107
Johannes von Szydlow (xve siècle) 110
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 111

chapitre 14

Douzième lieu sur aa la mi re

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 112
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 112
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 114
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 116
Johannes von Szydlow (xve siècle) 118
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 119

chapitre 15

Treizième lieu sur cc sol fa

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 120
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 121
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 121
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 123
Johannes von Szydlow (xve siècle) 123
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 123

chapitre 16

Quatorzième lieu sur dd la sol

Introductio musice de Jean de Garlande (vers 1270-1320) 124
Lucidarium de Marchettus de Padua (1317-1318) 125
Le manuscrit de Berkeley (Paris, 1375) 125
Declaratio musicæ disciplinæ d'Ugolino d'Orvieto (vers 1380-1457) 126
Johannes von Szydlow (xve siècle) 127
Practica musice de Franchinus Gaffurius (1451-1522) 127

chapitre 17

La solmisation des intervalles

Disiuncta (disjonction) 128
Les muances virtuelles 128
Les intervalles en *musica recta* 130
Tractatus de musica de Jérôme de Moravia (c. 1240-c. 1304) 139
Tractatus de consonantiis musicalibus de Jacques de Liège (c. 1260-après 1330) 141
Palma choralis de Johannes de Olomons (c. 1380-après 1443) 146
La solmisation des « disjonctions notables » du manuscrit de Berkeley 150

chapitre 18

La solmisation des huit tons ecclésiastiques

Les trois espèces de tétracordes et la constitution des huit tons ecclésiastiques 152
La corde de récitation 158
La solmisation des huit tons ecclésiastiques 159
Le *De musica cum tonario* d'Affligemensis (c. 1053-c. 1121) 161
Comment solmiser les huit exemples du *De musica cum tonario* d'Affligemensis 163
Quelques ouvrages mentionnés par Jean-Yves Haymoz 163

chapitre 19

Musica ficta, causa necessitatis* et *causa pulchritudinis

Définitions de la *falsa musica* 165
Causa necessitatis 166
Causa pulchritudinis et *minor distantia* 173
Le *Lucidarium* de Marchettus de Padua (1317-1318) 174
Application de la *musica ficta* dans le refrain de la ballade d'Andrieu 179

chapitre 20

La solmisation de la *musica ficta*

Le ♮ *mi* ou ♯ *mi* en *musica ficta* 180
Le ♭ fa en *musica ficta* 181
Le *Tractatus de musica* de Jérôme de Moravie 183
La solmisation de la *musica ficta* 184
Les 10 hexacordes *per coniunctas* dans Berkeley 185
Les 11 hexacordes *per coniunctas* de la *musica ficta* 193
Comparaison des conjointes du manuscrit de Berkeley avec celles de Johannes Valendrinus et Dionysius de Ryckel 194
Les trois espèces de quartes et les quatre espèces de quintes d'après Gaffurius 196
Le *Graduale Giuntino* (1499-1500) 198