

UNE VERSION A CINQ VOIX DU MOTET
APOLLINIS ECLIPSATUR/ZODIACUM SIGNIS
DANS LE MANUSCRIT *E-BCEN 853*¹

M^a CARMEN GÓMEZ

Comparé au riche répertoire de l'Ordinaire de la Messe, le nombre de motets du XIV^e siècle qui se sont conservés dans l'ancien royaume d'Aragon est très restreint, le reste du répertoire alors à la mode – ballades, rondeaux, chaces et virelais – étant malheureusement perdu. En effet, il n'existe que cinq virelais, trois chaces et une ballade à thème religieux du *Llibre Vermell* de Montserrat. Ceci ne veut pas dire que ce genre de répertoire n'était pas connu hors du monastère, ni qu'il n'y ait pas eu en Aragon des livres contenant de la musique profane ayant les mêmes formes d'expression musicale que celles que l'on trouve aujourd'hui dans le manuscrit de Montserrat. Il suffit de consulter la liste des livres achetés par la cour ou utilisés par celle-ci à la fin du XIV^e siècle, pour nous convaincre du contraire: en août 1379 l'infant Joan se faisait apporter d'Avignon un livre avec "molts motets e rondells e ballades e virelays"² et en 1389, alors qu'il était déjà roi, il commandait aux chantres du pape la confection d'un livre "on sien notats de XV en XX motets e axi mateix que hi hage ballades, rondells e virelays."³ En outre, on conserve le reçu du paiement de deux livres de motets, l'un destiné au service de Joan et acheté par son chantre Ambros Porcellet en Mai 1380 au prix de onze florins d'or,⁴ et l'autre pour "I libre appellat de cant d'orgue de motets" que frère Marti Duncastiello de la chapelle de la reine Marie, épouse de Martin I^{er} (1396–1410), lui acheta en 1404.⁵ On sait qu'il y avait aussi à la cour des livres avec des oeuvres de Machaut, mais nous ne savons pas s'ils

¹ Les sigles des manuscrits utilisés dans cet article correspondent à ceux du Répertoire International des Sources Musicales (= RISM), auquel nous renvoyons.

² J. M^a Roca, *Joan I d'Aragó* (Barcelona, 1929), p. 343.

³ J. Coroleu, *Documents històrics catalans del segle XIV* (Barcelona, 1889), p. 114.

⁴ A. Rubió, *Documents per l'història de la cultura catalana mig. eval* (Barcelona, 1908–21), vol. II doc. n. 232.

⁵ *Ibidem*, n. 385.

contenaient de la musique. Par exemple, il est impossible de deviner le contenu du livre que l'infant Martin, duc de Montblanc, réclamait dans la lettre suivante:

“Mossen Huc. Nos havem mester lo libre apellat Mechaut que.ns pre-starets. Per que volem e us pregam que per lo portador de la present nos enviets tantost lo dit libre . . . Dada en Barcelona a IIII dies d'abril de l'any MCCCCLXXXI. Lo Duc.
Dirigitur Hugo de Cervillione”⁶

Les motets du XIV^e siècle conservés dans les manuscrits du royaume d'Aragon (voir Tableau I), bien que peu nombreux, ne manquent pas d'intérêt. L'ordre même dans lequel ils furent copiés dans deux de ces manuscrits, *E-Tc (2)* et *E-Bcen 853* (Barc A), est intéressant.

E-Tc (2), une feuille de parchemin isolée qui faisait partie d'un codex aujourd'hui perdu,⁷ porte les mêmes motets, bien qu'inversés, que l'on trouve comme n. 1 et 2 à l'index du manuscrit *F-SERRANT* (Trem): *Colla iugo/Bona condit* de Philippe de Vitry et *Apollinis/Zodiacum signis*. Cet ordre est tout à fait différent dans les autres manuscrits qui contiennent les deux motets, *I-IV* (Ivrea) (n. 29 et 21 respectivement) et *F-Sm 222* (Str) (n. 110/111 et 100). La coïncidence est curieuse et nous fait entrevoir la possibilité que les manuscrits *E-Tc (2)* et Trem aient entre eux une parenté, l'un ayant été extrait de l'autre ou les deux ayant une origine commune.

1376, année de la rédaction du manuscrit Trem,⁸ peut être considérée approximativement comme celle de la rédaction de l'ancien codex de Tarragona. On pourrait essayer de l'identifier avec le livre que Joan I^{er} commandait en 1379, ou avec celui qui fut acheté en Mai 1380 pour le service de sa chapelle; il est peu probable qu'il ait pu y avoir d'autres possesseurs d'un tel manuscrit en dehors de la cour à

⁶ Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2092 f. 209. Le 20 octobre 1380 l'infant Joan avait demandé “lo romanç de Mexaut” (*Le livre du Voir dit?*) à la duchesse de Bar. Dans deux lettres de Yolande de Bar, son épouse, l'une datée du 18 juillet 1389 et l'autre du 31 janvier 1390, il est question d'un livre “molt bell e bo de Guillem de Maixaut” que le comte de Foix lui avait envoyé (A. Rubió, op. cit., vol. I docs. n. 403 et 404 et vol. II doc. n. 238).

⁷ Ma C. Gómez, *Más códices con polifonía del siglo XIV en España* (Acta Musicologica LIII, 1981), p. 86.

⁸ E. Droz et G. Thibault, *Un chansonnier de Philippe le Bon* (Revue de Musicologie X, 1926), p. 1 et C. Wright, *Music at the Court of Burgundy 1364–1419. A Documentary History* (Pays Bas, 1979), p. 148.

l'époque de la première diffusion de l'Ars Nova dans le royaume, diffusion qui fut sans doute produite par la maison royale.⁹

Les deux motets du manuscrit Barc A, n. 1 [*Apollinis*] / *Zodiacum signis*, n. 2 *Zolomina zelus* / [*Nazarea que decora*], correspondent aux items 21 et 22 du codex Ivrea et aux 2 et 38 du Trem, uniques sources connues aujourd'hui qui contiennent ou aient contenu, dans le cas du Trem, les deux motets à la fois. Malgré la corrélation entre le codex Ivrea et le Barc A, l'emploi fréquent de semiminimes, notes rouges et signes de mesure dans trois morceaux du dernier (un Kyrie et deux Glorias sans concordances) nous fait penser que ce manuscrit serait postérieur à celui d'Ivrea, écrit après 1365.¹⁰ Le Barc A, bien qu'appartenant probablement à la maison royale d'Aragon, ne correspond à aucun renseignement connu concernant les livres de celle-ci.

Parmi les autres manuscrits il faut remarquer *E-Tc (1)* qui contient quant à lui le seul motet du *Llibre Vermell* de Montserrat, *Inperayritz/Verges ses par*.¹¹ L'emploi de la langue catalane et son caractère d'anthologie musicale dédiée à la Vierge de Montserrat (Barcelona), sont des éléments qui démontrent l'origine aragonaise du *Llibre*, terminé en 1399.¹² Le mélange de styles et de notations (Ars Antiqua et Ars Nova) semble montrer qu'il fut extrait de manuscrits divers, dont l'un pourrait être *E-Tc (1)* ou quelque autre manuscrit, inconnu, source commune du *Llibre Vermell* et du manuscrit de Tarragona. En tout cas, les variantes littéraires et musicales de la version de l'*Inperayritz* de Tarragona nous indiquent qu'elle est plus ancienne que celle de Montserrat.¹³ *E-Tc (1)*, quoique réduit aujourd'hui à une feuille de

⁹ Voir M^a C. Gómez, *Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336–1413)* (Actes du Congrès de musique médiévale tenu à Neustift, août 1982. Musica Disciplina XXXVIII, 1984).

¹⁰ U. Günther, *Problems of dating in Ars Nova and Ars Subtilior* (L'Ars Nova italiana del Trecento IV, 1975), p. 292.

¹¹ M^a C. Gómez, *Más códices . . .*, p. 85.

¹² H. Anglés, *El "Llibre Vermell" de Montserrat y los cantos y la danza de los peregrinos durante el siglo XIV* (Anuario Musical X, 1955), p. 47.

¹³ La version de Montserrat est plus ornée que celle de Tarragona (dans la mesure 8 *E-Tc (1)* porte, par exemple, Ut-Si-La/La-Sol (3mi/2mi altérées); *E-Mo 1* porte Si-Si/La-Mi-La-Sol (sb-mi/2mi-2sm)). Quant à leur textes, celle de Tarragona semble être écrite avec plus de soin. (Transcription selon *E-Mo 1* dans H. Anglés, op. cit., n. 9; M^a C. Gómez, *La música medieval a Catalunya* (Barcelona, 1980), p. 106–7; G. M^a Suñol, *Els cantos dels romeus* (Analecta Montserratensia I, 1917), p. 183 et O. Ursprung, *Spanisch-katalonische Liedkunst des 14. Jahrhunderts* (Zeitschrift für Musikwissenschaft IV, 1921–22), p. 157).

parchemin, peut avoir appartenu au livre acheté en 1380 pour la chapelle de l'infant Joan, si *E-Tc (2)* n'en faisait pas partie.

Les deux autres manuscrits aragonais contenant des motets, Barc C et Barc-Ger, sont des anthologies liturgiques de la fin du XIV^e siècle, début du XV^e, ayant la particularité, dans le cas du Barc-Ger, de contenir un motet écrit en langue provençale, le seul de tout le répertoire de l'Ars Nova.¹⁴ Le provençal, langue très proche du catalan, fut employé, suivant la tradition, par les poètes du royaume d'Aragon du temps des troubadours jusqu'au XV^e siècle,¹⁵ ce qui explique l'apparition de ce motet dans une anthologie musicale aragonaise.

Comme le montre le Tableau I, six motets de l'Ars Nova sont conservés dans les manuscrits de l'ancien royaume d'Aragon:

<i>Apollinis eclipsatur/Zodiacum signis</i>	(3 sources)
<i>Colla iugo/Bona condit</i>	(2 sources)
<i>Inperayritz/Verges ses par</i>	(2 sources)
... <i>bon milgrana/Mon gauch, mon ris</i>	(1 source)
<i>Degentis vita/Cum vix artidici</i>	(1 source)
<i>Zolomina zelus/Nazarea que decora</i>	(1 source)

... *bon milgrana* et *Inperayritz* furent sûrement, à cause de leur langue, deux motets de diffusion très locale. Les autres motets du mince répertoire aragonais présentent le cas contraire, surtout *Colla iugo* et *Apollinis*, qui d'après le nombre de versions conservées, furent les plus connus du XIV^e siècle.¹⁶ La tendance générale semble donc signaler dans ce royaume la diffusion d'un répertoire en latin très répandu dans toute l'Europe, ou bien la diffusion d'un répertoire en langue vernaculaire ou proche de celle-ci et dont il ne nous reste que deux exemples.

¹⁴ Transcription dans F. Ll. Harrison, *Motets of French Provenance* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century (= PMFC) V, 1968). n. 34.

¹⁵ M. de Riquer et A. Comas, *Història de la literatura catalana* (2^e edition. Barcelona, 1980), vol. I p. 673.

¹⁶ D'autres motets de Vitry très répandus furent *Impudenter circumivi/Virtutibus laudabilis*, *Tribum/Quoniam secta* et *Vos qui admiramini/Gratissima* (connus respectivement par 7, 6 et 5 sources diverses (voir E. H. Sanders, *Vitry (The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980. Vol. 20), p. 27). Sans compter l'oeuvre de Machaut, il faut signaler parmi les motets les plus répandus du répertoire continental *Apta, caro/Flos virginum* et *Degentis vita/Cum vix* (connus par 6 sources diverses) et *Portio nature/Ida capillorum* (connu par 5 sources) (voir RISM, vols. B IV 2 et 3).

TABLEAU I. MOTETS DU RÉPERTOIRE DU XIV^e SIÈCLE DANS LES MANUSCRITS DE L'ANCIEN ROYAUME D'ARAGON

Manuscrits	N. Fol.	N. voix	Auteur	Concordances
E-Bcen 853 (Barc A)	1 1	(5)	B. de Cluni	E-Bcen 971, n. 9 E-Tc (2), n. 2 F-SERRANT, n. 2 (index) F-Sm 222, n. 100 (13) I-IV, n. 21 I-Pu 658, n. 4 NL-Lu 2515, n. 1
		(3)		F-SERRANT, n. 38 (index) I-IV, n. 22
E-Bcen 971 (Barc C)	6 8v-9	3		B-Ba 758, n. 2 D-Nst 9, n. 1 F-CH 564, n. 103 F-SERRANT, n. 57 (index) F-Sm 222, n. 140 (index)
E-G (Barc - Ger)	4 XXIV	3	B. de Cluni	voir E-Bcen 853, n. 1

Manuscrits	N.	Fol.		N voix	Auteur	Concordances
<i>E-MO 1</i> (<i>Libre Vermell</i>)	6	25v	<i>Inperayritz de la ciutat ioyosa</i> <i>Verges ses par misericordiosa</i>	2		<i>E-Tc (1)</i> , n. 2
<i>E-Tc (1)</i>	1	1	[<i>Colla iugo s[ub]dere</i>] [<i>Bona condit cetera</i>] [<i>Libera me, Domine. Tenor</i>]	(3)	Philippe de Vitry	<i>E-Tc (2)</i> , n. 1 <i>F-APT 9</i> , n. 31 <i>F-AS 983</i> , n. 1 <i>F-CA 1328</i> , n. 42 <i>F-SERRANT</i> , n. 1 <i>F-Sm 222</i> , n. 110/111 (index) <i>I-IV</i> , n. 29 <i>PL-WBuQu411</i>
<i>E-Tc (2)</i>	2	1	[<i>Inperayritz de</i>] <i>la ciutat joiosa</i> [<i>Verges ses par misericordiosa</i>]	(2?)		voir <i>E-Mo 1</i> , n. 6
	1	1	[<i>Apollinis eclipsatur</i>] [<i>In omnem terram. Tenor</i>] <i>Zodiacum signis lustrantibus</i>	(3)	B. de Cluni	voir <i>E-Been 853</i> , n. 1
	2	1v	<i>Colla iugo subdere</i> [<i>Bona condit cetera</i>] [<i>Libera me, Domine. Tenor</i>]	(3)	Philippe de Vitry	voir <i>E-Tc (1)</i> , n. 1

Sans vouloir m'arrêter à analyser les raisons de la popularité de certains motets du XIV^e siècle, ce qui en tout cas ne nous conduirait qu'à une spéculation stérile,¹⁷ j'aimerais attirer l'attention sur la curieuse version du *Apollinis/Zodiacum* préservée dans le manuscrit Barc A, dont la singularité contribue à confirmer la réputation qu'eut autrefois ce motet. Cette version a toujours échappé aux spécialistes, qui ont choisi pour leurs publications les copies des manuscrits Ivrea et Str.¹⁸ Seul H. Bessler remarqua l'intérêt de la version espagnole, qui est cependant encore inédite, à cause des problèmes que pose sa transcription.¹⁹

Le manuscrit espagnol ne comprend que quatre parties du motet, copiées dans l'ordre suivant:

Zodiacum signis lustrantibus
In omnem terram. Tenor
Triplum
Contra tenor. Per sanctam civitatem

De toute évidence il en manque une, *Apollinis eclipsatur*, qui accompagne toujours *Zodiacum signis* dans les versions du motet conservées complètes: Barc C 9, Ivrea 21 et Str 100. Peut-être se trouvait-elle au verso du folio précédent, aujourd'hui perdu. Bessler avait déjà

¹⁷ On peut chercher, par exemple, la cause de la popularité de *Colla iugo/Bona condit* dans son texte, critique contre le byzantinisme de la cour (triplum) opposé à la tranquillité de la vie à la campagne (motetus); ce dernier était un sujet qui s'accordait bien à la sensibilité du début de la Renaissance (voir H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry* (Archiv für Musikwissenschaft VII/VIII, 1925–26), II p. 204–5). Dans *Degentis/Cum vix*, motet aussi d'une grande diffusion et connu en Aragon, on réfléchit sur la victoire de la fausseté et du péché sur la vertu. La similitude de son argument avec celui de *Zolomina/Nazarea* est notable: idée d'abandon de ce monde (triplum), invocation à la Vierge pour suivre un chemin de vertu (motetus), etc. (Transcription de *Degentis* dans F. Ll. Harrison, op. cit., n. 23 (version de F-CH 564 (Ch) et 23a (version de Barc C) et U. Günther. *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca estense, α.M.5.24 (olim lat. 568)* (Corpus Mensurabilis Musicae (= CMM) 39, 1965), n. 2 (version selon Ch). Transcription de *Zolomina* dans Harrison, ibidem, n. 10 (version d'Ivrea)).

¹⁸ F. Ll. Harrison transcrit les versions d'Ivrea et de Str dans op. cit., n. 9 et 9a respectivement. M. Bent transcrit aussi la version d'Ivrea dans *Two 14th-century motets in praise of musicians* (North Harton, 1977), n. 2.

¹⁹ Pour ma thèse de Doctorat j'avais essayé, malgré tout, de faire une transcription de ce motet sans arriver à une solution satisfaisante (voir M^a C. Gómez, *La música en la casa real catalan-aragonesa durante los años 1336–1432* (Barcelona, 1979), vol. II n. 36).

observé qu'il s'agissait d'une version à cinq voix du *Apollinis/Zodiacum*, "einer wohl ziemlich alten, berühmten Motette" à laquelle on avait ajouté "ein(en) Kontratenor und eine 2. Oberstimme". Malgré tout, il n'a pas osé écrire "à cinq" sans ajouter un point d'interrogation, à cause probablement du *Contra tenor*:²⁰ en effet, pendant que le nouveau triplum s'adapte à la version originale, le contra, si l'on n'y introduit pas de modifications, produit de fortes dissonances. H. Anglés dut se heurter au même problème; quand il décrit à son tour le manuscrit, il préfère parler d'une version d'*Apollinis* à trois voix (l'une étant perdue) et laisser de côté les deux autres.²¹ Dans son édition des "Motets of French Provenance" du XIV^e siècle, F. Ll. Harrison oublie l'*Apollinis* du Barc A, bien qu'il insère d'autres motets tirés des sources aragonaises.²²

Avant de chercher une solution à la question qui nous occupe, voyons un peu la version primitive d'*Apollinis*, dont les trois voix se trouvent uniquement dans les manuscrits Barc C (f. 11v–12) et Ivrea (f. 12v–13).²³ Il s'agit d'un motet d'une disposition particulière, le motetus ayant une tessiture plus grave que le tenor, ce qui est assez exceptionnel pour les motets du répertoire continental du XIV^e siècle; celui-ci donne la préférence à la disposition triplum/motetus/tenor, avec les deux parties supérieures pourvues d'un texte. A part *Apollinis*, on ne connaît que trois motets de source française ayant un tenor instrumental écrit entre le triplum et le motetus vocaux: *Se grace n'est a mon maintien/Ite, missa est/Cum venerint miseri* (Messe de Tournai), *D'ardant desir/Nigra est set formosa/Se fus d'amer* (F-CH 564 (Ch), n. 113) et *Tribum, que non abhorruit/Merito hec patimur/Quoniam secta latronum* de Philippe de Vitry. Selon E. Apfel, ce dernier se rapporte à des modèles anglais, "auf Grund bestimmter Merkmale (Melodik, Klarheit im Zusammenwirken der Stimmen: Isoperiodik, Klänge

²⁰ Op. cit. II, p. 201 et 210 note 3. L'existence du manuscrit fut communiquée en 1924 par H. Anglés à F. Ludwig (selon ce dernier dans *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke* (Leipzig, 1926–54) vol. II p. 22).

²¹ *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), p. 26.

²² Par exemple, *Degentis vita/Cum vix et . . . bon milgrana/Mon gauch* (op. cit., n. 23a et 34).

²³ *E-Tc* (2) conserve seulement le motetus et le tenor; *NL-Lu 2515* et *I-Pu 658* ne conservent que le triplum, encore fragmentaire dans le dernier de ces manuscrits.

mit Terzen und Sexten)”;²⁴ quoi qu’il en soit, 25 % des motets à trois voix du XIV^e siècle de source anglaise ont la même disposition que le motet de Vitry.²⁵ On ne sait pas si Marchetto da Padova le connaissait quand il composa son *Ave regina celorum/Ite, missa est/[M]ater innocencie*, qui avec *Gratiosus fervidus/Magnanimus opere (I-MO e5.24 (Mod), n. 102// I-Pu 1475 (Pad A), n. 10)* sont les seuls motets de source italienne dont le tenor tient le milieu entre les deux autres voix (quoique dans le cas de *Gratiosus* en partie seulement).²⁶ La disposition d’un tenor instrumental au-dessus d’une partie vocale ne se rencontre pas généralement dans les motets à quatre voix de l’époque.

En deuxième lieu, *Apollinis* appartient à un petit groupe de motets du XIV^e siècle qui ont en commun l’énumération de plusieurs musiciens dans le texte de leur triplum. Les motets de ce genre conservés complets sont au Tableau II.

Les énumérations étaient des lieux communs dans la poésie médiévale. Rappelons-nous, par exemple, de la fameuse relation d’instruments que fait Guillaume de Machaut dans le *Remède de Fortune* ou dans la *Prise d’Alexandrie*.²⁷ On trouve partout des listes de noms d’oiseaux, de pierres précieuses, d’arbres, etc.²⁸ Il n’y a donc rien d’extraordinaire à ce que l’auteur d’un poème destiné à être mis en musique ait eu l’idée d’y faire rimer quelques noms de musiciens. De fait, on en trouve déjà un précédent à la fin du XIII^e siècle dans le motet à trois parties *A maistre Jehan Lardier/Pour la plus jolie/Allehuya* du Codex Montpellier (Mo)-Fascicle 8 (environ 1300), qui à son tour se rapporte à un petit groupe de trois autres motets: *Entre Copin et Bourjois/Je me cuidois/Bele Ysabelot* du Codex de Bamberg (Ba) (troisième quart du XIII^e siècle), *Entre Adan et Hanikiel/Chies bien seans/Aptatur* d’Adam

²⁴ *England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters* (Die Musikforschung XIV, 1961), p. 282.

²⁵ 6 sur un total de 24 motets de source anglaise unique. (Transcriptions dans F. Ll. Harrison, *Motets of English Provenance* (PMFC XV, 1980), n. 3, 10, 13, 14, 30 et 31).

²⁶ Le tenor de l’*Ave regina* est identique au *Ite, missa est* de la *Messe de Tournai*, que Marchetto dut prendre comme modèle (K. von Fischer, *Philippe de Vitry in Italy and a homage of Landini to Philippe* (L’Ars Nova italiana del Trecento IV, 1978), p. 226–227).

²⁷ F. Ludwig, op., cit., vol. I p. 102 et vol. II p. 53.

²⁸ Voir D. Devoto, *La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana* (Miscelánea Anglés vol. I. Barcelona, 1958), p. 211 ff.

TABLEAU II. "MOTETS DE MUSIENS" DU XIV^e SIÈCLE

	N. voix	Forme	Auteur	Sources
<i>Alma polis religio</i> <i>Axe poli cum arctica</i> <i>Contratenor</i> <i>Tenor. [In omnem terram]</i>	4	Motet isorythmique	Egidius de Aurolia & J(ohannes) de Porta	<i>F-CH 564</i> , n. 108
<i>Apollinis eclipsatur</i> <i>Tenor. In omnem terram</i> <i>Zodiacum signis lustrantibus</i>	3/5	Motet	B. de Cluni	voir Tableau I
<i>Musicalis sciencia</i> <i>Sciencie laudabili</i> <i>Tenor</i>	3	Motet isorythmique		<i>F-Pn 67</i> , n. 5
<i>Musicorum collegio</i> <i>In templo dei</i> <i>Tenor. Avete</i>	3	Motet isorythmique		<i>GB-Drc 20</i> , n. 17
<i>Sub Arturo plebs vallata</i> <i>Fons citharizantium</i> <i>Tenor. In omnem terram</i>	3	Motet isorythmique	J(ohannes) Alanus	<i>F-CH 564</i> , n. 111 <i>I-Bc 15</i> , n. 218/328

de la Halle (1237–87) et *Entre Jehan et Philippet/Nus hom ne puet/Chose Tassin*, Mo-Fascicle 7 (dernier quart du XIII^e siècle).²⁹ Selon H. Besseler, ces motets furent écrits dans un cercle parisien de “Musiker und Kenner”, auquel sans doute appartenaient leurs auteurs respectifs, ainsi que les musiciens dont le nom figure dans leur triplum: quatre dans le cas des trois derniers, onze “et tous les autres compagnons” dans le premier cas.³⁰

On peut penser qu’*Apollinis* dériverait directement de ce groupe de motets du XIII^e siècle, servant ensuite de modèle pour la composition des autres “motets de musiciens” de l’Ars Nova et de l’Ars Subtilior. Deux faits semblent l’indiquer: ses nombreuses sources, donc sa notable réputation, et sa structure non isorythmique; il est généralement admis que l’isorythmie totale ou presque totale, comme dans le cas des quatre autres, était une technique appliquée postérieurement à l’apparition des premiers motets de l’Ars Nova.³¹

Deux de ces motets sont en étroite relation avec *Apollinis*, *Alma polis* et *Sub Arturo*. Ursula Günther a déjà signalé que le tenor d’*Alma polis* et celui d’*Apollinis* se rapportent librement à la même source, l’Offertoire de la *Missa de SS. Apostolis Petro et Paulo* (Graduale romanum [90]). Quoique son texte coïncide avec les deux autres, et toujours selon le même auteur, le tenor de *Sub Arturo* provient d’une source différente, la première antienne du premier Nocturne des Apôtres.³² Les trois motets ont encore en commun le fait que le nom de leurs auteurs s’indique dans le texte du motetus. *Alma polis* et

²⁹ Transcriptions dans P. Aubry, *Cent Motets du XIII^e Siècle* (Paris, 1908), vol. II n. 52 (*Entre Copin*), N. Wilkins, *The lyric Works of Adam de la Halle* (CMM 44, 1967), p. 65–67 (*Entre Adan*) et Y. Rokseth, *Polyphonies du XIII^e Siècle* (Paris, 1935–39), vol. III n. 294 (*Entre Jehan*) et n. 334 (*A maistre Jehan*).

³⁰ Voir H. Besseler, article *Ars Antiqua* dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG) (Kassel, 1949–79), vol. I p. 687a.

³¹ H. Besseler, *Studien . . .*, II p. 220. Transcriptions des quatre motets dans M. Bent, op. cit., n. 1 (*Sub Arturo*); U. Günther, *The Motets . . .*, n. 10 (*Alma polis*) et 12 (*Sub Arturo*); F. Ll. Harrison, *Motets of French . . .*, n. 28 (*Alma polis*), n. 31 (*Sub Arturo*) et n. 33 (*Musicalis*) et *Motets of English . . .*, n. 35 (*Musicorum*). *Musicorum* est le seul dont l’isorythmie n’est pas totale; *Sub Arturo* offre la curiosité d’un décalage de l’isorythmie dans le triplum (3^e color).

³² Ibidem, p. XLVI, LIII et LIV.

Apollinis groupent les versets du triplum de façon semblable; on trouve aussi des mots clefs identiques à leurs motetus.³³ D'autre part *Fons citharizantium* et *Zodiacum* rappellent le nom de quelques autorités musicales: Tubal, Pythagore, Boèce, le pape Grégoire I^{er}, Guido d'Arezzo et Franco de Cologne dans le premier cas, Pythagore et Boèce dans le deuxième.

Je pense que *Sub Arturo* pourrait encore se rapporter à *Apollinis* par un détail touchant à l'organisation mélodique du tenor. Celui d'*Apollinis* offre la curiosité de répéter deux fois une succession de *trois* notes pour chacun des *trois* colores qui composent sa mélodie: une fois à l'incipit (α) et un autre à la fin (γ). On obtient encore cette succession si on lit la première note de chacune des deux taleae qui structurent un color, en y ajoutant au milieu l'Ut qui est après le premier silence (β).

Exemple 1.

The image shows musical notation for a tenor part. The top staff is labeled 'A I Tenor: In omnem terram'. It features a melodic line with three distinct colors (groups of notes) separated by rests. A box labeled β highlights the first note of each color. Below this, two smaller staves illustrate the internal structure of a color, showing how the first notes of the three colors, along with an intervening 'Ut' note, form a sequence.

Le tenor de *Sub Arturo* répète à son tour *trois fois trois* notes à chacun de ses *trois* colores. Ici la division d'un color en trois taleae permet d'obtenir β avec la première note de chacune d'elles.

³³ "The correspondence between the two works does not merely affect the structure as a whole and individual words (zodiacum, solercia), but also unusual expressions. For instance, "Orpheico fonte poti" may have come from "Or-

Exemple 2.

A I Tenor: In omnem terram

II

III

Johannes Alanus utilise 1 + 3 + 3 sons successifs différents à A I ($a + b + c = \text{Sol} + \text{La-2Ut-Si} + \text{Ut-Re-Ut}$), 3 à A II ($b = 2\text{La-5Ut-Si}$) et encore 3 à A III ($c = \text{Ut-3Re-Ut}$), où il ajoute entre le deuxième et troisième Re la répétition du motif signalée à l'exemple (γ). Le résultat ainsi obtenu, dû au hasard ou non, peut être classé parmi les subtilités qui caractérisent l'art du même nom.³⁴ Il me semble difficile de savoir si Alanus tira sa mélodie de la source déjà indiquée (en tout cas il l'a utilisée librement), ou s'il se limita à une paraphrase pour construire une mélodie dérivée du tenor d'*Apollinis*. En outre, les cinq dernières notes des deux tenores coïncident (colores 1, 2 et 3).

phycos potus fonte". Besides, the Triplum of both motets has the very same verse form; namely six octosyllabic lines with the rhyme scheme aabccd." (U. Günther, *The Motets . . .* p. XLV).

³⁴ Voir U. Günther, *Das Ende der Ars Nova* (Die Musikforschung XVI, 1963).

Musicalis sciencia/Science laudabili, avec sa liste de vingt musiciens qui – selon le text – vivaient encore quand le motet fut écrit,³⁵ peut avoir été aussi le modèle du groupe en discussion. Puisqu'on trouve parmi eux Johannes de Muris († ca. 1350), la date de la pièce est antérieure à la disparition du musicien. Ceci s'accorde bien avec la date du manuscrit *F-Pn 67* (Pic), l'unique source qui nous l'a transmis. On peut le dater environ 1350.³⁶

Dix des douze musiciens cités dans *Apollinis* sont nommés dans *Musicalis*. Il s'agit de:

Johannes de Muris	(ca. 1300–ca. 1350)
Philippus de Vitriaco	(1291–1361)
Henricus Helene	(... 1335 ...)
Dionisio magni	(† 1352)
Regaudus de Tiramonte	(... 1349 ...)
Robertus de Palatio	(... 1335 ...)
Guilhermus de Mascaudio	(ca. 1300–1377)
Egidius de Morino	(... 1337 ? ...)
Garino (de) Suessio	(† 1376 ?)
Arnaldus Martini	(... 1335 ...)
Petrus de Brugis	(... 1324–32 ? ...)
Gaufridus de Barilio	(† 1369)

Henricus Helene et Arnaldus Martini manquent dans la liste de *Musicalis*. Pour R. Hoppin et S. Clercx ils représenteraient une génération de musiciens plus jeune que celle à laquelle appartiennent les dix autres.³⁷

En fait, l'isorythmie totale de *Musicalis* est un argument qui parle contre le fait qu'il soit antérieur à *Apollinis*. La source la plus ancienne de ce dernier, le codex Ivrea, semble apporter encore un argument en

³⁵ “Dans le texte du triplum: *Musicalis sciencia*, la Musique s'adresse à ses sujets “subscriptis” (d'où la liste de vingt noms). Elle les salue et les prie de respecter les lois de la Rhétorique et de la Grammaire et conclut par une injonction qui la concerne: “soyez forts en mélodie” (*In melodia valete*) ... Tout d'abord, il est évident que la Musique ne s'adresse qu'à des musiciens encore vivants” (R. Hoppin et S. Clercx, *Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIV^e siècle* (Les Colloques de Wégimont II, 1955. Liège 1959), p. 65–66).

³⁶ R. Hoppin, *Some remarks à propos of Pic* (Revue Belge de Musicologie X, 1956), p. 108, cite P. Meyer qui a suggéré la date “about the middle of the 14th century”.

³⁷ Op. cit., p. 68.

faveur de l'antériorité de *Musicalis*: datable après 1365,³⁸ elle doit être postérieure à Pic.

Le "terminus ante quem" pour *Sub Arturo* semble être 1373, année où est mort son compositeur, Johannes Alanus.³⁹ En face des listes générales de musiciens français, quelques-uns de renommée internationale, que nous proposent *Musicalis sciencia* et *Apollinis, Sub Arturo* nomme quatorze musiciens anglais ayant tous ou presque tous un rapport avec les chapelles d'Edward III d'Angleterre (1327–77) et de son fils, le Prince Noir. Dans *Alma polis* J. de Porta, auteur du texte, énumère dix-huit frères-musiciens de l'ordre de Saint Augustin, dont la plupart sont aujourd'hui inconnus; Egidius de Aurolia, le compositeur, s'identifie avec magister Egidio de Aurelianis, moine augustin au service du Pape Clément VII (1378–94) et ancien étudiant de l'université de Paris.⁴⁰ Dans *Musicorum collegio* il est question d'un petit groupe de sept musiciens non identifiés, qui étaient employés "in curia Gallicorum".⁴¹ Des énumérations particulières (cour anglaise, ordre des Augustins, cour française) ont été suggérées probablement par des énumérations générales; de cette hypothèse l'on pourrait déduire que les trois motets cités ici en dernier lieu sont postérieurs aux deux premiers.

On peut encore observer que *Musicorum collegio* est un motet de source anglaise unique (voir Tableau II) et qu'il existe un autre motet anglais dans la tradition des "motets de musiciens" dont malheureuse-

³⁸ Voir note 10.

³⁹ B. Trowell, *A fourteenth-century ceremonial motet and its composer* (Acta Musicologica XXIX, 1957), p. 69. M. Bent (op. cit., p. 14) rejette l'hypothèse soutenue par Trowell selon laquelle le motet aurait été composé en 1358. Selon Bent, un motet anglais d'un style aussi avancé est presque sans exemple avant le XV^e siècle; cette musicologue situe la composition "in the early 1370s", date qu'on peut accepter ici à défaut de renseignements concrets qui prouveraient l'identité de Johannes Alanus avec un compositeur différent de celui identifié par Trowell (voir M. Bent, *The transmission of English music 1300–1500: Some aspects of repertory and presentation* (Studien zur Tradition in der Musik: Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag (München, 1973)), p. 70–71, et *The New Grove* . . . , articles *Aleyn*, du même auteur, et *Alanus*, de D. Fallows.

⁴⁰ Voir U. Günther, *The Motets* . . . , p. XLIII–XLV.

⁴¹ "Musicorum collegio", le premier vers du triplum de ce motet, est indentique au sixième vers de celui d'*Apollinis*. Un rondeau du manuscrit Str (n. 166 (48)), porte encore:

Musicorum inter collegia
Musica nobilis;

....

ment il ne nous reste que quelques fragments, à savoir *Fons origo musicorum* (GB-Cu 4435, n. 2). Ceci nous permet de supposer que le genre aurait joui en Angleterre d'une certaine popularité.

Le codex Str conserve, selon la copie de Coussemaker, une version d'*Apollinis eclipsatur* qui est le seul exemple de composition à cinq voix bien connu du répertoire continental de la fin du XIV^e siècle, et du début du XV^e.⁴² Pour en trouver d'autres il faudrait penser déjà à des motets de l'école franco-flamande comme l'*Ave virgo* de Johannes Franchois ou *Ecclesiae militantis/Sanctorum arbitrio/Bella canunt gentes* de Dufay; celui-ci remonte à 1431.⁴³ Par contre, il existe quelques compositions à cinq voix dans le corpus ancien du manuscrit Old Hall (OH), anthologie de la musique religieuse anglaise des années 1370–1420.⁴⁴ Il s'agit de quelques Glorias et Credos qui, en général, consistent en un tenor et un contratenor dépourvus de texte, et trois parties supérieures vocales; celles-ci emploient des imitations, surtout au début de la composition.⁴⁵

Exemple 3. OH 35. Gloria de Pycard (parties supérieures)

Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta - -

Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta - -

⁴² Pour la transcription, voir note 18.

⁴³ Transcriptions respectives dans R. von Ficker, *Sieben Trienter Codices* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XL, Band 76), p. 19 ff. et H. Besseler, *Guillelmi Dufay. Opera Omnia* vol. I (CMM 1, 1966), n. 12.

⁴⁴ A. Hughes et M. Bent, *The Old Hall Manuscript* (Musica Disciplina XXI, 1967), p. 119.

⁴⁵ OH n. 27, 28, 35, 71 et 75 (les n. 21, 36, 77 et 82 ne deviennent à cinq voix qu'à la fin de la composition). Le n. 28, un Gloria de Pycard, est le seul avec deux parties vocales au-dessus de trois instrumentales: deux contratenores et un tenor. (Transcription dans A. Hughes et M. Bent, *The Old Hall Manuscript* (CMM 46, 1969–73), vol. I).

Et in ter - ra pax ho-mi-ni-bus bo - ne vo-lun-ta - - tis ...
 tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. . .
 tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. . .

(Transcription: A. Hughes et M. Bent/CMM 46-I)

Comme la plupart des morceaux anglais mentionnés auparavant, l'*Apollinis* du codex Str a trois parties supérieures. On peut dire qu'il s'agit d'une version normale d'*Apollinis/Zodiacum* à laquelle on a ajouté deux voix supplémentaires au triplum original; l'une se trouve au dessus, *Pantheon abluitor*, et l'autre au dessous;⁴⁶ celle-ci, qui n'a pas de texte, porte la désignation *Quadruplum sive triplum de Apollinis*. Toutes les trois voix sont liées par plusieurs imitations.

Exemple 4. Str 100 (13) (parties supérieures)

Pan - the -
 A - - - pol - li - nis e - - -
 Quadruplum sive triplum de Apollinis

⁴⁶ Corroborant cette hypothèse, on trouve la note marginale suivante écrite par Coussemaker à côté de l'incipit de *Pantheon abluitor*: "Ce qui suit est écrit sur un feuillet collé en bas de la page 64v" (voir A. Vander Linden *Le Manuscrit musical de la Bibliothèque de Strasbourg. XV^e siècle* (Bruxelles, 1979), p. 43).

on a - - blu - i - tur, templum . . .

cli - psa - - tur nun - quam . . .

Il faut souligner que l'existence d'une partie supérieure sans texte dans un motet est un fait exceptionnel, car on ne trouve dans ce genre que l'exemple de Strasbourg et celui du manuscrit Barc A. Par contre, ceci arrive plus souvent dans le répertoire français de ballades, rondeaux et virelais, où l'une de ces parties sans texte est parfois clairement désignée comme une addition postérieure. Rappelons-nous du triplum du virelai *Je languis* (Codex Reina 147) qui porte l'indication "quem fecit Petrus de Virgilis", ou de celui du virelai *Laus detur multipharia* (Ch 10) de Petrus Fabri.⁴⁷

Le compositeur des deux voix ajoutées à *Apollinis* (version du codex Str) devait bien connaître la musique anglaise de son époque et aussi la musique française, car il a su respecter le caractère à moitié anglais, à moitié français, suggéré par la version primitive du motet.

Bien que la musique à cinq voix soit presque absente du répertoire continental du XIV^e siècle qui existe aujourd'hui, cela ne veut pas dire qu'elle n'a jamais existé. Franco de Cologne dans son *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260–1280) donne déjà des règles pour la composition d'un discantus à cinq voix :

"Qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit (sur les trois parties déjà composées), accipiat vel respiciat (cantus) prius factos, ut, si cum uno discordat, cum aliis in concordantiis habeatur"⁴⁸

⁴⁷ Transcrits dans W. Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century* vol. III (CMM 53, 1972), n. 199 et 297 et G. Greene, *French Secular Music* PMFC XVIII, 1981), n. 10 (*Laus detur*).

⁴⁸ C. E. H. de Coussemaker, *Scriptorum de musica mediæ ævi nova series* (= CS) (Paris, 1864–76), vol. I p. 32. Nouvelle édition: G. Reaney et A. Gilles, *Francis de Colonia Ars Cantus Mensurabilis* (= CSM 18) (AIM, 1974). On trouve un passage semblable dans un traité anglais anonyme du XIV^e siècle: "Qui autem quadruplum vel quintuplum (in conductis) operari voluerit, inspicere debet cantus prius statos, ut si cum uno discordat cum aliis non discordet" (CS III 361. Anonimus I, *De musica Antica et Nova*).

Bien plus précieux pour nous est le renseignement donné dans le *Tractatus cantus mensurabilis* d'Aegidius de Murino (fl. vers le milieu du XIV^e siècle),⁴⁹ où il parle de la possibilité d'écrire à cinq voix, curieusement en relation avec les motets qui ont le tenor au-dessus du motetus:

“Est autem alius modus componendi motetos quam superius dictum est, videlicet: quod tenor vadat supra motetum et sic ordinabis: Accipe tenorem de antiphonario, sicut superius dictum est, quem colorabis et ordinabis . . . ; et quando est ordinatus bene, tunc facias discantum sub tenore, sicut melius scis et potes. Et si vis facere cum quatuor, tunc debet ibi esse contratenor. Sed oportet quod contratenor sit primo et concordet cum tenore, aliter non posset colorari. Item si vis facere motetum cum quinque, per hunc modum potest fieri: fac primo tenorem, sicut dictum est, et fac discantari subtus tenorem et concordare; hoc modo fac triplum discantari insuper motetum, sicut melius scis. Adhuc potes facere alium discantum qui ibi circumsonat triplum fulgendo ipsum triplum. Et iste quintus cantus vocatur quadruplum, et sic erit motetus totaliter plenus.”⁵⁰

Dans le cas du “motetus cum quinque” il ne souligne pas la nécessité de composer un contra sur le tenor, mais il semble devoir se référer à une composition dont la disposition est la suivante: quadruplum/triplum/contratenor/tenor/motetus. Celle-ci ne correspond pas à la version d'*Apollinis* du codex Str, mais par contre elle est identique à celle du manuscrit Barc A, si celle-ci est vraiment à cinq parties.

Pour admettre que le manuscrit de Barcelone comporte une version réalisable à cinq voix du motet *Apollinis eclipsatur/Zodiacum signis*, il faut avant tout résoudre le problème posé par la transcription de son contratenor, *Per sanctam civitatem*. Le voici en copie diplomatique et en transcription combinée avec celle du tenor.

Exemple 5.

Contratenor: Per sanctam civitatem

⁴⁹ Sur le problème de l'identité d'Aegidius, voir R. Hoppin et S. Clercx, op. cit., p. 83–88 et G. Reaney, article *Egidius de Murino* dans MGG.

⁵⁰ CS III 128.

Exemple 6.

Contratenor: Per sanctam civitatem

A I Tenor: In omnem terram

The musical score consists of four systems of two staves each. The top staff of each system is in bass clef and contains the vocal line for the Contratenor. The bottom staff is also in bass clef and contains the vocal line for the A I Tenor. The lyrics are written below the staves. The music features long note values and various melodic intervals, with some notes marked with a sharp or a flat. Vertical dashed lines indicate the boundaries of the musical phrases.

Le résultat est peu logique. A-t-on composé une seule talea au contratenor comprenant deux du tenor? Il serait peut-être possible de trouver un exemple analogue dans le répertoire du XIV^e siècle, mais ce contratenor à valeurs longues fait plutôt penser aux motets classiques à quatre voix qui suivent l'exemple de Vitry et de Machaut. En outre, cette solution produit de fortes dissonances contre les autres

parties dans les trois dernières mesures des taleae 1, 3 et 5 du tenor.⁵¹

En partant de l'hypothèse qu'il s'agirait d'une version incorrecte, j'ai essayé d'obtenir le contra original en introduisant les modifications suivantes:

- 1) Adjonction d'un point de division après le 3^e silence de brève et suppression du point d'augmentation de la longue qui le précède.
- 2) Adjonction d'un point de division après la 4^e longue et suppression du point du silence de brève qui la précède.
- 3) Transformation du silence de longue imparfaite en silence de longue parfaite et déplacement à sa droite du silence de brève qui le précède.
- 4) Un point d'augmentation ajouté à la deuxième note de la ligature de deux longues.

Exemple 7.



Contratenor: Per sanctam civitatem



Le contratenor isorythmique ainsi obtenu ne produit pas de difficultés harmoniques spéciales, excepté dans le cas de la note Fa, longue imparfaite qui suit la ligature de deux longues. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'un résultat voulu par le compositeur, d'une autre erreur du copiste (la substitution du Fa par un Mi dans la transcription ci jointe – mesures 35/36, 83/84, 131/132 – évite les dissonances qui se produiraient autrement), ou du résultat du respect d'une mélodie originale grégorienne adaptée, à laquelle les paroles *Per sanctam civitatem* semblent faire référence. La source de cette mélodie reste en tout cas inconnue.⁵²

⁵¹ La possibilité indiquée à l'exemple 6 avec des petites notes produirait encore des dissonances au début des taleae 2, 4 et 6.

⁵² Parmi le répertoire du XIV^e, début du XV^e siècle, je ne connais que le motet *Ecclesiae militantis* de Dufay avec deux incipits textuels – au Tenor I et II respectivement – qui renvoient à des sources différentes (voir H. Besseler, *Guillelmi Dufay . . .*, p. XVII). Dans le cas du Barc A on peut très bien avoir inventé les mots qui se trouvent au début du contratenor.

Nous avons donc une version à cinq voix d'*Apollinis* dans le manuscrit Barc A. Le contra est ici un complément harmonique et rythmique du tenor, "concordat cum tenore". Le triplum ajouté est une variation instrumentale de l'autre mélodie, semblable aux deux parties ajoutées au codex Str: "alium discantum qui ibi circumsonat triplum fulgendo ipsum triplum".⁵³ Il n'y a qu'une chose qui ne semble pas correspondre au *Tractatus* d'Aegidius: alors qu'il pensait à une composition originale à cinq parties, il s'agit ici d'une composition à trois parties, transformée. Je ne crois pas qu'il y ait eu une version d'*Apollinis* à cinq voix antérieure aux autres, plus réduites.

Parmi les musiciens énumérés dans *Apollinis*, B. de Cluni cite le nom d'Aegidius de Murino; évidemment, il ne lui accorde pas la même importance qu'à Philippe de Vitry, dont le prénom doit être chanté très lentement, sur des valeurs longues. En outre, il n'ajoute pas au texte le moindre commentaire sur Aegidius, dont le nom se trouve aussi dans la liste des musiciens de *Musicalis sciencia*. Ce motet emploie au tenor des notes blanches au lieu des notes rouges pour indiquer un changement de triple à double mesure, tel qu'Aegidius l'indique dans son traité: ". . . et plene valent sex tempora, et vacue valent quatuor tempora et iste tres vacue valent duas plenas. Et iste tenor vocatur mixtus."⁵⁴ Pourtant, *Musicalis* semble se relier au *Tractatus* de même que la version d'*Apollinis* du Barc A. L'auteur de son texte, ne se référant qu'à des musiciens encore vivants, peut simplement avoir oublié les noms d'Henricus Helene et Arnaldus Martini cités dans *Apollinis* parce qu'ils seraient alors déjà morts (vid. supra). Le motet *Portio nature/Ida capillorum* d'Henricus et Egidius de Pusiex (selon Str 122/23 (12)) emploie encore une technique de composition décrite dans le *Tractatus cantus mensurabilis*: les proportions 1:2/3:1/2:1/3 au tenor.⁵⁵ Egidius de Pusiex, auteur de la musique,⁵⁶ devait connaître les théories exposées dans le *Tractatus*, car il s'agit du seul motet composé sur ces proportions et du seul traité qui expose la possibilité de les employer. Serait-il l'auteur de la version à cinq voix

⁵³ H. Bessler, *Studien . . .* II, p. 210 note 3.

⁵⁴ CS III 125. Voir R. Hoppin, *Some remarks . . .*, p. 111.

⁵⁵ CS III 126. La transcription du motet se trouve dans F. Ll. Harrison, *Motets of French . . .*, n. 5 (version d'Ivrea) et 5a (version de Ch) et dans U. Günther, *The motets . . .*, n. 14 (version de Ch).

⁵⁶ U. Günther, *ibidem*, p. LVIII.

de l'*Apollinis* du Barc A? Le motet est un unicum en son genre, et le *Tractatus* est le seul traite qui envisage la composition à cinq voix pour les motets de l'Ars Nova et de l'Ars Subtilior. Peut-être les auteurs respectifs de la version d'*Apollinis* du Barc A, de *Musicalis sciencia* et de *Portio nature* furent-ils des camarades d'Egidius de Aurolia, le compositeur d'*Alma polis*, dont on sait qu'il étudia à Paris avant 1378.

Quoiqu'il en soit, une des deux versions d'*Apollinis* à cinq voix peut avoir suggéré l'autre. La renommée du motet, et le hasard, ont sans doute aussi joué un rôle. Conservé jusqu'à aujourd'hui dans huit manuscrits, cité encore dans un traité de musique anonyme du XV^e siècle,⁵⁷ *Apollinis* unit l'originalité de son argument à la beauté de sa musique. Presque aucune mélodie du répertoire des motets du XIV^e n'a la souplesse du triplum *Apollinis*, trois fois développé en correspondance aux trois colores du tenor qui l'accompagne. Adapté parfaitement au texte, celui-ci énumère 12 musiciens, qui sont comparables aux signes qui constituent le Zodiaque. Le motetus insiste sur ce sujet: il y a 12 signes du Zodiaque, le triplum donne le nom de 12 musiciens, 12 est le résultat de la multiplication de 4, chiffre sacré des pythagoriciens, par 3.⁵⁸ Pythagore, la grande autorité très souvent citée dans les traités de musique du Moyen-Âge, n'est presque jamais nommé dans les textes mis en musique. Ici B. de Cluni "nittens energia artis practice cum theoria", se soumet à son autorité, à celle de Boèce, et à celle des musiciens cités dans le triplum.

Des huit copies connues d'*Apollinis/Zodiacum*, une est conservée à Tarragona et deux à Barcelona, villes d'Aragon au XIV^e siècle, ce qui semble indiquer que le motet dut jouir dans le royaume d'une popularité spéciale. Il est impossible d'en trouver la raison, le texte ne donnant aucun renseignement à ce sujet et le nom de l'auteur, Bernard ou Bertran de Cluni, ne figurant pas non plus parmi les musiciens qui furent au service de sa maison royale. Toutefois, la citation du dieu du soleil – Phébus dans le motetus, Apollon au triplum – nous rappelle Gaston Phoebus (Fébus), comte de Foix (1331–91), grand amateur

⁵⁷ Edité par J. Wolf, *Ein Breslauer Mesuraltraktat des 15. Jahrhunderts* (Archiv für Musikwissenschaft I, 1918–19). Cité aux p. 335 et 336.

⁵⁸ Remarquons qu'il y a 3 parties supérieures dans la version de Str; il y a encore 3 colores. Il faut observer aussi que *A maître Jehan* (Mo 334) donne le nom de onze musiciens, dont la liste est suivie de la formule "et tous les autres compagnons" (voir p. 12). B. de Cluni dut sûrement connaître ce motet avec lequel *Apollinis* semble être lié, en suivant la tradition.

de musique à qui on dédia de nombreuses compositions, parmi lesquelles le motet *Febus mundo oriens* (Ivrea 4), où l'auteur du texte compare le comte à Febus, le soleil:⁵⁹

Febus mondo oriens
 girans sub ecliptica
 per signa mirifica
 Zodiacum transiens,

Quoique le sujet soit différent, le motet d'Apollinis commence ainsi:

Zodiacum signis lustrantibus
 armonia Phebi fulgentibus

Il y eut toujours un échange de musique et de musiciens entre les deux cours voisines de Foix et d'Aragon; le neveu et successeur de Gaston, Mathieu, se maria même en 1392 avec une fille de Jean I^{er} d'Aragon.⁶⁰ Le motet fut-il écrit par quelqu'un qui avait des relations avec la cour de Gaston de Foix?*

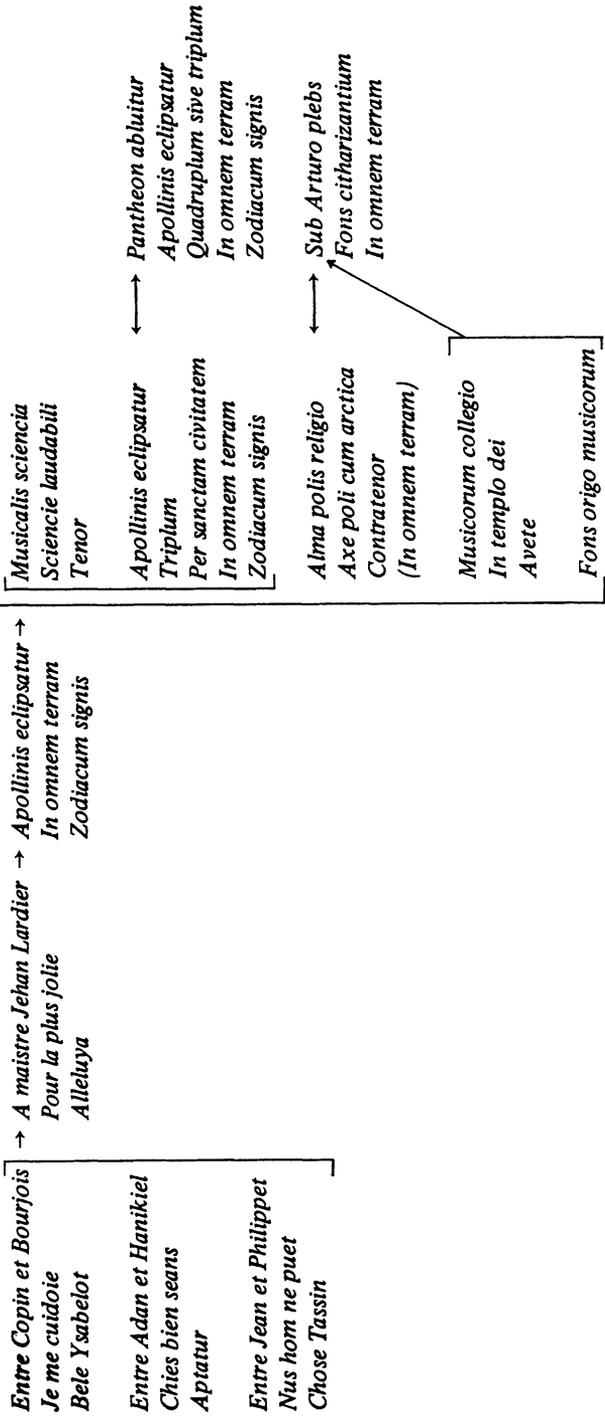
Barcelona
 Espagne

⁵⁹ Voir F. Ll. Harrison, *Motets of French . . .*, Supplement p. 3. Trebor lui dédia ses deux ballades *Se Alixandre* et *Se July Cesar*, et Johannes Cuvelier a écrit la ballade *Se Galaas* pour le comte; la consigne du comte "Febus avant", figure au refrain des deux derniers morceaux. Dans le motet *Inter densas/Imbribus irriguis* (Ch 109) Gaston de Foix figure aussi sous le sobriquet Febus, qu'il prit dès 1357–58 (voir U. Günther, *The motets . . .*, p. LXII et *Problems of dating . . .*, p. 292).

⁶⁰ Voir U. Günther, *Eine Ballade auf Mathieu de Foix* (Musica Disciplina XIX, 1965), p. 71.

* Cet article a pu être écrit grâce à une bourse de la Fondation allemande Alexander von Humboldt. Mes remerciements vont à Mme. Ursula Günther qui a eu l'amabilité de le discuter avec moi et à Mme. Nanie Bridgman qui a corrigé la rédaction en français.

TABLEAU III. "MOTETS DE MUSICIENS": DÉRIVATION PROBABLE



15

- - - tur // si - gno - rum mi - ni - ste - ri - o //

si - gnis lu - stran - ti - bus //

20

bis sex, qui - bus ar - mo - ni -

ar - - mo - ni - a Phe - bi ful - gen -

Ivrea:
Mi 25

ca // ful - get ar - te ba - - si - li - ca //

ti - - bus // mu - - si -

30 35

mu - si - co - rum col - le - gi - o // mul - ti - for - mi - bus fi - gu - ris, // e quo ni - tet

- - ca - li pa - - - -

40

Jo - han - nes de Mu - ris // mo - do co - lo - rum va - ri - o, //

lam si - ner - gi - a // Pi - cta - go - re

45 50

Phi - lip - pus

nu - me - rus ter qui - - - bus //

B I

Mi
Ivea:  55

de Vi - tri - a - co // a - cta plu - ra ver-nant a quo, //

a - - - - -

Ivea: La Sol
60

or - di-ne mul - ti - pha - ri - - o // no - scit Hen-ri-cus He-

- - - - - de qua - - - tur pre - - -

65

le - - ne // to - - no - - rum te - -

ra - di-an - ti - bus // Bo - e - - ci - i

70

Ivrea: Sol Fa

Ivrea: Re Mi

75

- - - - no - rem be - ne, // Ma - gni cum Di - o - ni - si -

ba - - sis so - ler - ci - a. //

La La La La

Ivrea:  80

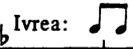


o, // Re - gau - dus de Ti - ra - mon - te // Or - phe - y - co po - tus fon - te, //

B. de Clu - ni mit - tens e - ner - gi - a //

La La

85

Ivrea:  85



Ro - ber - tus de Pa - la - ti - o // a - - - - ctu - bus pe - tu -

ar - - - - tis pra - cti - ce cum

APOLLINIS ECLIPSATUR/ZODIACUM SIGNIS: E-Ben 853 37

Sol Sol Fa Fa

lan - ci - a, //

the - - - o - - -

Mi Fa

Ivrea: 100

fun - gens gau - det po - e - tri - a //

C I

ri - - a // re - - -

105

Guil-her-mus de Mas-cau-di-o, // E-gi-di-us de Mo-ri-no //

co - - - men - dans se

110

ba - - - ri - to - nans cum Ga - ri - no //

sub - dit om - ni - bus //

115 Ivrea:  120



quem co - gno - scat Su - es - si - o, //

pre - - - sen - ci - a per sa - lu - ta - - ri - -

La Mi Fa Sol Sol Fa Fa Mi Mi

Ivrea:  125



Ar - nal - dus Mar - ti - ni, iu - gis // phi - lo - me -

II

a; // mu - si - - - -

Fa Mi Fa

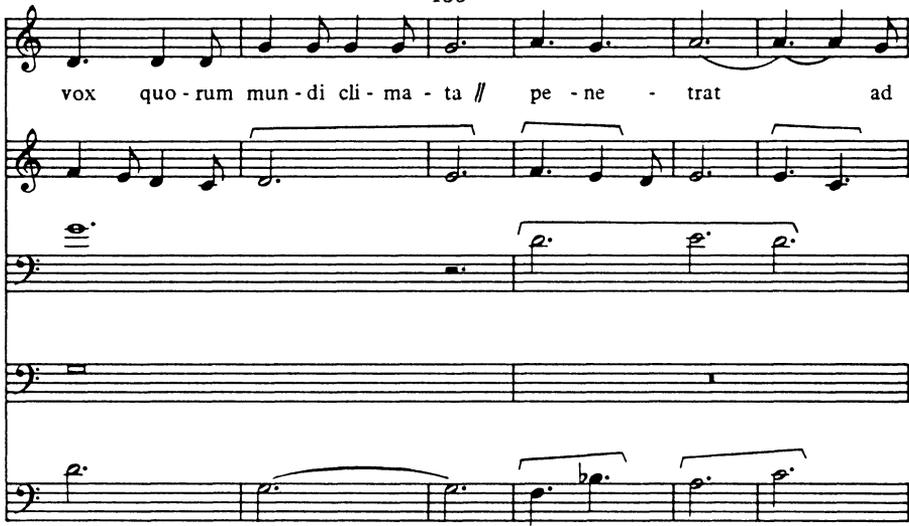
Ivrea:  130



na, Pe-trus de Bru-gis, // Gau - fri - dus de Ba - ri - li - o //

co - - - rum tri - - - pli

135



vox quo - rum mun - di cli - ma - ta // pe - ne - trat ad

ma - - - te - - - ri - - - a //

140

al - - ga - ma - ta, // do-xe fru - an - tur bra - vi - o! //]

no - ti - ci - am dat de no - mi - ni - bus. //

NOTES CRITIQUES

Fac-similé .— M^aC. Gómez, *La música medieval . . .*, p. 101.

Clefs .— Quadruplum (version selon le Triplum du manuscrit Barc C, n. 9), Triplum et Contratenor: Ut en 2^e ligne. Tenor et Motetus: Ut en 4^e ligne.

Tenor .— 3 Colores / 6 Taleae. Source: Offertoire de la *Missa de SS Apostolis Petro et Paulo* (Graduale Romanum [90]).

Contratenor .— 3 Colores / 6 Taleae. Source: inconnue.

Amendements .— Quadruplum (= Triplum du Barc C 9): mesures 29 Silence (sb) = (br); 33 Fa (sb) ajouté; 37 Sol (mi) ajouté; 75 Mi-Mi-Mi-Re (4 mi) = (sb-mi-sb-mi); 89 Sol-Sol (mi-sb) = (sb-mi); 117 La-La (2 sb) = (sb-mi); 118 Sol-Fa-Sol (mi-sb-mi) = (2 sb-mi); 127 Fa-Mi (sb-mi) = Fa-Mi-Fa (3 mi); 143 Mi (lg) = Fa. Triplum: mesures 24 Fa-illisible (sb-mi) = Fa-Sol; 50 Re (br) = Mi; 60–61 illisibles; 114 illisible-Sol (sb-mi) = Fa-Sol. Contratenor: amendements signalés à la p. 21.

Texte. Quadruplum (= Triplum du Barc C 9): vers 2 comperagatur = cum peragatur; 6 muricorum = musicorum; 8 ex quo = e quo; 13 nocit = noscit; 16 arnaudus de tiromonte = Regaudus de Tiramonte; c 17 petrus = potus; 20 fongens = fungens; 22 marino = Morino; 23 guariso = Garino; 27 Gaufredus de Barolio = Gaufridus de Barilio; 29 aguanmata = algamata. Motetus: vers 2 armonie = armonia; 3 sinzugia = sinergia; 7 B. de Clugni = B. de Cluni; 12 omnibus = nominibus. Contratenor: cavitatem = civitatem.

ABRÉVIATIONS

lg = longue
br = brève
sb = semibrève

mi = minime
sm = semiminime

SOURCES CITEES

<i>B-Ba 758</i>	Bruxelles, Archives du Royaume, Archives ecclésiastiques, 758
<i>D-Nst 9</i>	Nürnberg, Stadtbibliothek, Fragm. lat. 9
<i>E-Bcen 853</i>	Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 853 (= Barc A)
<i>E-Bcen 971</i>	Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 971 (= Barc C)
<i>E-G</i>	Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 971b/ Gerona, Archivo Capitular, Ms frag. 33/I (= Barc-Ger)
<i>E-Mo 1</i>	Montserrat, Biblioteca, Ms 1 (= <i>Libre Vermell</i>)
<i>E-Tc (1)</i>	Tarragona, Archivo Histórico Archidiocesano, Ms ss (1)
<i>E-Tc (2)</i>	Tarragona, Archivo Histórico Archidiocesano, Ms ss (2)
<i>F-APT 9</i>	Apt, Basilique Sainte-Anne, Trésor 9 (= Apt)
<i>F-AS 983</i>	Arras, Bibliothèque municipale, 983 (766)
<i>F-CA 1328</i>	Cambrai, Bibliothèque communale, B. 1328
<i>F-CH 564</i>	Chantilly, Musée Condé, 564 (= Ch)
<i>F-Pn 67</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, français 67

<i>F-SERRANT</i>	(= Trem)	Paris, Bibliothèque Nationale, n.a.fr. 23190 (<i>olim</i> Château Serrant)
<i>F-Sm 222</i>	(= Str)	Strasbourg, Bibliothèque municipale, ms. 222 C 22
<i>GB- Cu 4435</i>		Cambridge, University Library, Additional 4435 (12a-d)
<i>GB- Drc 20</i>		Durham, Cathedral Library, C.I.20
<i>I-Bc 15</i>	(= BL)	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms Q 15
<i>I-IV</i>	(= Ivrea)	Ivrea, Biblioteca capitolare
<i>I-Mo e5.24</i>	(= Mod)	Modena, Biblioteca Estense, Ms ∞ .M.5.24
<i>I-Pu 658</i>	(= Padua C)	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms 658
<i>I-Pu 1475</i>	(= Padua A)	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms 1475
<i>NL-Lu 2515</i>		Leiden, Universiteitsbibliotheek, B.P.L. 2515
<i>PL-WBuOu 411</i>		Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. Ak 1955/KN 195 (<i>olim</i> "Handschriftenfragmente 82 aus Cod. ms. I.Q.411")