

PHILIPPE DE VITRY
ARS NOVA *

ANDRE GILLES, JEAN MAILLARD, GILBERT REANEY

Chapitre I
Les trois espèces de musique

Il y a trois espèces de musique: la musique de l'univers, celle de l'homme et la musique instrumentale. C'est de la musique instrumentale qu'il s'agit ici.

Est dite musique instrumentale toute musique obtenue sur des instruments tels que la cithare, la vièle ou le monocorde: c'est de lui seul qu'il est ici question.

Le monocorde est un instrument pourvu d'une seule corde, dont le jeu s'établit selon les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Il s'agit ici du diatonique.

Chapitre II
Les treize intervalles de la musique

Est diatonique tout ce qui procède par série de deux tons et un demi-ton. Treize intervalles sont dans ce cas.

Le premier est, musicalement, l'unisson, qui réalise numériquement une unité, comme 1 par rapport à 1. Le second est, musicalement, l'octave qui, numériquement, représente le double, comme 2 par rapport à 1. Le troisième est, musicalement, la quinte, qui est, numériquement, sesquialtère, comme 3 par rapport à 2. Le quatrième est, musicalement, la quarte, qui est, numériquement, sesquiterce, comme 4 par rapport à 3. Le cinquième est le ton, qui est sesquioctave comme 9 par rapport à 8. Le sixième est la tierce mineure, dont l'expression numérique enferme 27 plus 5, comme le rapport 32 à 27. Le septième est la tierce majeure, dont l'expression numérique enferme 64 plus 17, comme le rapport 81 à 64. Le huitième est le demi-ton, dont l'expression numérique enferme 243 plus 13, comme le rapport 256 à 243. Le neuvième est la sixte mineure, dont l'expression numérique enferme 81 plus 47, comme le rapport 128 à 81. Le dixième est la sixte majeure, dont l'expression numérique enferme 32 plus 22,

* The Latin original, with introduction and critical apparatus, was published in *Musica Disciplina X* (1956), pp. 5-33. *Ed.*

comme le rapport 54 à 32. Le onzième est la septième mineure, dont l'expression numérique enferme 9 plus 7, comme le rapport 16 à 9. Le douzième est la septième majeure, dont l'expression numérique enferme 256 plus 230, comme le rapport 486 à 256. Le treizième est le triton, dont l'expression numérique enferme 512 plus 217, comme le rapport 729 à 512.

Chapitre III

Toute inégalité procède de l'égalité

Toute inégalité procède de l'égalité, ce qui se voit si l'on prend trois unités, c'est-à-dire une série de termes égaux, et qu'on les dispose en un lieu donné. Suit cette règle que si l'on prend une quantité égale au premier terme et qu'on la pose en premier lieu, puis qu'on prenne une quantité égale au premier et au second, et qu'on la pose ensuite, puis qu'on prenne une quantité égale au premier, plus deux fois le second, plus une quantité égale au troisième, et qu'on la place en troisième position, on obtient alors la série des doubles, qui représente la première espèce des multiples. Et, en procédant ainsi, on obtient à partir de la série des doubles la série des triples, et ainsi de suite: rapports doubles 1, 2, 4; triples 1, 3, 9; quadruples 1, 4, 16; et ainsi, par paliers, de 1 jusqu'à la fin, toute inégalité procède de l'égalité. Voilà qui suffit en ce qui concerne les multiples¹.

Chapitre IV

Etude des rapports

D'un rapport du simple au double on tire, en inversant les termes, un nombre qui en contient un autre plus sa moitié. D'un rapport du simple au triple, on tire un nombre qui en contient un autre plus le tiers, et ainsi des autres espèces.

Rapports du simple au double, en ordre inverse	4	2	1
Rapport sesquialtère	4	6	9

D'un nombre qui en contient un autre plus sa moitié on tire, en inversant les termes, un nombre qui en contient un autre plus les deux tiers. De même, d'un nombre qui en contient un autre plus le tiers, on tire, en

¹ Ce passage reproduit, un peu moins clairement, Boèce, de Arith. I, 32 "Demonstratio quemadmodum omnis inaequalitas ab aequalitate processerit" et de Musica II, 7 "Omnem inaequalitatem ex aequalitate procedere ejusque demonstratio". Le schéma explicatif qui suit devrait, pour exprimer plus clairement le processus, être construit, selon Boèce même

1	1	1	(tres unitates in uno loco)
1	2	4	
1	3	9	
1	4	16	etc.

inversant les termes, un nombre qui en contient un autre plus les trois quarts, etc. . . .

Rapport sesquialtère en ordre inverse	9	6	4
Rapport superbipartiel	9	15	25

D'un nombre qui en contient un autre plus sa moitié, on tire un autre nombre, au multiple supérieur, qui est double et sesquialtère, sans inverser les termes, etc. . . .

Rapport sesquialtère	4	6	9
Rapport à la fois double et sesquialtère	4	10	25

D'un nombre qui en contient un autre plus les deux tiers, on tire un autre nombre, au multiple supérieur, sans inverser les termes, qui est double et superbipartiel.

Rapport superbipartiel	9	15	25
Rapport à la fois double et superbipartiel	9	24	64

Si on multiplie (les deux termes d') un rapport par le même nombre, on obtiendra toujours le même rapport.

Rapport sesquialtère	3	2
Le même rapport sesquialtère	6	4

Si l'on veut, à partir d'une proportion, en établir deux, on multiplie le premier terme par lui-même, le second par lui-même, puis le premier terme du rapport initial par le second, et l'on obtient le "moyen".

Rapport sesquialtère	9	4
Moyen	6	
Rapport sesquialtère	3	2

Si l'on veut trouver l'intervalle qu'il y a entre deux rapports, on écrit les rapports choisis de façon que le premier terme de l'un soit sous le premier terme de l'autre, le deuxième terme de l'un sous le deuxième terme de l'autre, puis l'on multiplie en croix, le premier terme de l'un, au-dessus, par le deuxième terme de l'autre, au-dessous; le second terme de l'un, au-dessus, par le premier terme de l'autre, au-dessous, et l'on obtient le résultat cherché.

Ton	9	8
Quinte	3	2
Quarte	4	3

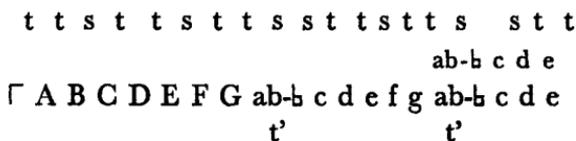
Chapitre V

Les rapports musicaux sur le monocorde

Si la longueur d'une corde se trouve réduite, le son qu'elle rend devient plus aigu, ou encore s'élève, et il faut savoir que toute moitié de corde donne un son identique mais à l'octave du son fondamental de la corde

entière. Il y a deux principes à observer: à un son semblable répond un signe semblable; à des sons différents, des signes différents. Il faut également savoir que deux quartes et un ton, ou une quarte et une quinte font une octave; qu'une tierce majeure plus un demi-ton font une quarte.

Ainsi, pour réaliser sur une corde donnée toutes les espèces de rapports musicaux selon le genre diatonique, il faut d'abord poser un ton, puis un autre ton, ensuite un demi-ton, de Γ à G 8, que l'on appelle fin de la première succession diatonique, du fait de la confusion des états; puis, de G 8 à g 15, en procédant de la même manière; ensuite de g 15 jusqu'à 20 et au-delà si le registre est plus étendu, mais ce n'est pas dans nos habitudes². Pour que la chose soit plus nette, voir la figure.

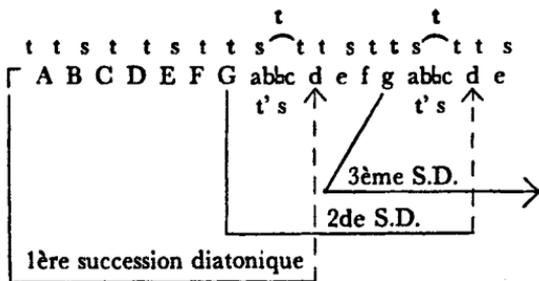


² Le texte du Vaticanus et celui du ms Paris, BN 18514 sont ici très proches, et l'on pourrait, en faisant figurer entre crochets les leçons propres au 18514, établir le texte suivant:

"primo ponendus est tonus, deinde alius tonus, et postea semitonium, <etc...> usque ad 12 d <sequens>, quod finis dicitur <primi ordinis diatonici generis> propter confusionem differentiarum; deinde ab <octavo> G usque ad 12 d <sequens>, et ita finis est secundi ordinis propter rationem supradictam; deinde <incipiendo tertium ordinem diatonici generis> a <15> g usque ad 20 (19 dans le 18514) et ultra si possibilitas sit in voce."

"Il faut d'abord poser un ton, puis un autre ton, ensuite un demi-ton, etc... jusqu'au d 12 qui suit, et que l'on appelle fin de la première succession diatonique, les états se trouvant confondus; puis de G 8 jusqu'au d 12 qui suit, et c'est la fin de la seconde succession diatonique, pour la même raison que plus haut; ensuite commence la troisième succession diatonique, de g 15 jusqu'à (ee) 20 et au-delà si le registre est plus étendu."

Il est certain que le texte du Vaticanus est ici très altéré, beaucoup plus que celui du ms BN 18514. Il se peut aussi que le texte du 18514 soit lui-même fautif. Mais peut-être convient-il de ne pas rejeter a priori une conception selon laquelle chaque succession diatonique serait constituée de douze signes, au lieu de correspondre à notre gamme moderne.



Chapitre VI

Détermination (des rapports) sur le monocorde ³

Voyons maintenant comment on détermine ces rapports musicaux sur le monocorde.

Soit une corde qui, prise dans toute sa longueur, donne Γ : sa moitié G et la moitié de sa moitié g. Aux trois quarts de Γ se place C dont la moitié

sera c et la moitié de sa moitié ^c c. Aux trois quarts de C se place F dont

la moitié sera f, la moitié de f donnant f. Les deux-tiers de Γ donnent D

dont la moitié sera d, la moitié de d donnant d. Si on divise D par trois, et qu'on porte ce tiers vers Γ , on obtient A, dont la moitié donne a, et la

moitié de la moitié ^a a. Les deux tiers de A donnent E, dont la moitié donne

e et la moitié de sa moitié ^e e. Si l'on divise E par trois, et qu'on porte ce

tiers vers Γ on obtient B, dont la moitié est b, et la moitié de sa moitié ^b b.

Les trois quarts de F donnent b, dont la moitié donne ^b b, et la moitié de

^b
^b
la moitié b.

Ceux de ces signes qui vont de Γ à G sont dits graves parce qu'ils traduisent une sonorité grave, ou très basse, et sept, aigus, parce qu'ils traduisent une sonorité aiguë. Quant aux derniers, ils sont dits suraigus parce qu'ils se placent au-dessus des aigus, ou parce qu'ils traduisent un son suraigu, c'est-à-dire très aigu.

On peut former de ces sept signes du monocorde, G, A, B, C, D, E, F, une série indéfinie. D'autre part, selon notre usage, il y a six noms de notes, soit ut, ré, mi, fa, sol, la, que l'on dispose au-dessus des signes énumérés précédemment, de sorte qu'à G, C, F, réponde un ut, et aux signes suivants, les notes suivantes. Voilà en quoi consiste la "compositio" de la gamme. La gamme n'est donc rien d'autre que la corrélation établie entre les signes du monocorde et les notes; ceci apparaîtra plus clairement dans la figure suivante.

³ Voyez annexe.

e			
e	_____	la	
d			
d	_____	la	sol
c			
c	_____	sol	fa
b			
b	_____	fa b	mi
a			
a	_____	la	mi ré
g	_____	sol	ré ut
f	_____	fa	ut
e	_____	la	mi
d	_____	la	sol ré
c	_____	sol	fa ut
b	_____	fa b	mi
a	_____	la	mi ré
G	_____	sol	ré ut
F	_____	fa	ut
E	_____	la	mi
D	_____	sol	ré
C	_____	fa	ut
B	_____	mi	
A	_____	ré	
Γ	_____	ut	

Chapitre VII

Les différentes parties de la musique

Il y a quatre parties principales dans l'étude de la musique ou de la gamme. La première traite des signes et des noms des notes; la seconde des lignes et des interlignes; la troisième des propriétés; la quatrième des mutations.

Chapitre VIII

Lignes et interlignes

Il a été question des signes et des noms des notes. Nous allons traiter maintenant des lignes et interlignes.

La ligne et l'interligne, au sens où on les entend ici, correspondent au pair et à l'impair. Tout ce qui est sur une ligne est dit impair; ce qui est dans l'interligne est dit pair. Il s'ensuit que tout signe qui répond à un nombre impair est sur une ligne, et tout signe qui répond à un nombre pair dans un interligne. Ainsi, selon l'ordre naturel des nombres, si le premier signe se trouve sur une ligne, le suivant sera dans un interligne, et, vice

versa. Au-delà s'opposent au premier tout quatrième et huitième signes, mais, en huitième position, se retrouve un signe semblable. Donc, si le premier se trouve sur une ligne, le suivant sera dans un interligne, et vice versa. Ce système se trouve représenté, conformément à la quadrature, c'est-à-dire aux lignes tracées dans la "manus", entre la quatrième et la première lignes.

Chapitre IX

Les "propriétés" musicales

La propriété n'est autre chose qu'un caractère spécifique. Il y en a trois sortes: (l'état) bécarre, (l'état) naturel et (l'état) bémol. B carré se place un ton au-dessus de A, a et a; et b mol se place un demi-ton au-dessus de a et a.

La mélodie qui n'a pas besoin de B, c'est-à-dire qui n'implique aucun son mobile, est dite naturelle.

Règle: Tout ut en G est en état bécarre, ainsi que les notes suivantes de l'hexacorde; tout ut en C est en état naturel; tout ut en F est en état bémol. D'où les vers

C naturam dat, F b molle tibi signat,

G quoque bdurum te semper habes caniturum.

C indique l'état naturel, F l'état b mol; G, quant à lui, invite à chanter en bdur. Et en voilà assez sur les propriétés musicales.

Chapitre X

Les mutations

Une mutation n'est autre chose que l'abandon d'un nom de note au profit d'un autre, le son et le signe demeurant les mêmes. Il s'ensuit que, partout où se fait une mutation, il faut qu'il y ait au moins deux notes.

Or, en gamma ut, A ré, B mi et e la, il n'y a qu'un nom de note. Il n'y a donc pas de mutation. Il n'y en a pas non plus en b fa b mi, parce qu'il y a là des signes différents, et des notes différentes; et, parce qu'elles ne se placent pas sous les mêmes signes, elles ne répondent pas non plus à la même sonorité: ainsi ne peut-il y avoir de mutation, car cela irait contre la définition. Si en effet elles répondaient à la même sonorité, on devrait dire b fa mi.

Et, pour que tout le monde comprenne plus aisément, qu'on regarde sur le monocorde.

Là où il y a deux notes, il y a deux mutations, comme en F fa ut, où l'on dit fa ut, ut fa. Autrement, là où il y a trois notes, il y a six mutations,

comme en G sol ré ut et ailleurs, puisque, là où il y a deux notes, la première se change en la seconde et vice versa, et que là où il y en a trois la première se change en la seconde et vice versa; en la dernière et vice versa; la seconde en la dernière et vice versa. Ainsi, là où il y a deux (notes), elles ne se dédoublent pas en quatre (mutations), comme trois (notes) se dédoublent en six (mutations).

Règle: Toute mutation qui s'achève sur ut ré mi est dite ascendante, parce qu'elle permet de monter plus que de descendre; et toute mutation qui s'achève sur fa sol la est dite descendante parce qu'elle permet de descendre plus que de monter. On procède à une mutation, pour monter ou pour descendre, ainsi qu'on le voit en C fa ut, puisque, si l'on y mettait fa, on pourrait monter jusqu'à la troisième note; mais, si l'on voulait porter une quatrième note, il faudrait mettre ut en C fa ut, ce qui constitue une mutation de fa en ut; et, en descendant, on peut appliquer le même principe, à son gré. Ces indications sont suffisantes.

Chapitre XI

Définition de la musique

Sachez que la musique est la science du chant juste, c'est-à-dire le moyen facile de parvenir à chanter parfaitement. Etymologiquement, moys, c'est-à-dire eau, et ycos, c'est-à-dire science, parce qu'elle a été découverte au bord des eaux. Elle connaît treize intervalles: l'unisson, le ton, le demi-ton, etc. . . .

Chapitre XII

L'unisson

Est unisson tout ce qui se trouve sur une même ligne de chant ou dans un même intervalle, et ceci en tout endroit de la gamme, c'est-à-dire quel que soit le signe ou la note de la gamme. Etymologiquement, un et son, l'unisson offrant un seul et même son, selon sa figuration et sa sonorité propres.

D'une façon différente, est dit unisson le son rendu par une seule note dont on ne s'écarte pas; il sera toujours en effet sur une même ligne ou dans un même interligne. Mais si on s'écarte d'une note donnée en touchant la voisine, on réalise alors tantôt un ton, tantôt un demi-ton. Il faut savoir toutefois que l'unisson ne constitue pas par lui-même une consonance, mais est le principe des autres consonances, et, sans l'unisson, il ne saurait y avoir de consonance.

Qu'est-ce que l'unisson? C'est la note sur laquelle on attaque le chant; cette note ni ne monte, ni ne descend, et elle peut, au gré du chanteur, être placée soit dans un registre élevé, soit dans un registre grave, et on la fixe dans la clé qui conviendra le mieux.

Chapitre XIII

Le demi-ton

Le demi-ton est, entre deux unissons, un espace que, conformément aux possibilités de la voix humaine, il n'est ni loisible ni possible de diviser; autrement dit, qui ne souffre pas de son intermédiaire. Il se trouve entre *b carré* et *c*, ou encore entre *e* et *f*, ou encore *a* et *b rond* sans qu'il y ait place entre ces signes pour une autre note, naturellement une fois établie la suite naturelle des notes, puisque, entre *f* et *e* il y a une septième majeure. Mais si, parmi les noms de notes, on considère *mi fa*, il y a entre eux la même distance qu'entre les signes corrélatifs, cela va sans dire. "Semitonium" ne vient pas (en effet) de "semis", c'est-à-dire moitié, comme le pensent certains, puisqu'il vaut moins que la moitié d'un ton, comme cela se voit sur l'échelle du monocorde, mais de "semus-ma-mum", c'est-à-dire imparfait, comme s'il s'agissait d'un son imparfait.

Le demi-ton, comme le dit Bernard, est l'adoucissement et l'agrément de la mélodie tout entière, et sans lui elle serait gâtée, elle perdrait son caractère, il n'en resterait rien.

Boèce, de son côté, indique, en traitant de la question, la valeur du demi-ton.

Chapitre XIV

La musique fausse

Il arrive en effet parfois que, par musique "fausse", nous faisons un demi-ton là où il ne doit point y en avoir; en musique mesurée, nous voyons en effet que le ténor d'un motet ou d'un rondeau se trouve sur *b fa b mi*, dans l'état *b dur*: alors il faut que le déchant qu'il admet à la quinte supérieure dise *mi* sur *f aigu*, et ceci par musique fausse. En effet, une quinte *mi fa* ne constitue pas une bonne concordance parce que, du *b carré* à *f aigu*, il y a deux tons et deux demi-tons, dont le groupement ne correspond pas à une consonance: or il faut, là où il y a une quinte entre une note et une autre, qu'il y ait une bonne et vraie consonance.

De là par conséquent naît évidemment la question de savoir quelle nécessité il y a d'introduire dans la musique régulière la musique fausse ou fausse mutation, alors que ce qui est régulier ne doit rien admettre qui soit faux, mais vrai bien plutôt. A quoi il faut répondre que la fausse mutation, ou musique fausse, loin d'être inutile, est nécessaire pour obtenir une bonne consonance, et en éviter une mauvaise. Comme il a été dit en effet, si on veut avoir une quinte, il faut nécessairement avoir trois tons et un demi-ton, et si une figure (de note) est sur *b fa b mi* en *b carré*, et qu'une autre soit sur *f fa ut aigu*, état naturel, il n'y a pas consonance, parce qu'il n'y a pas là trois tons et un demi-ton, mais seulement deux tons et deux demi-

tons. Toutefois, on peut ici même réaliser la consonance, ce qu'on nomme "par musique fausse", c'est-à-dire quand on fait un ton d'un demi-ton et vice versa: en fait, il ne s'agit pas de musique fausse, mais irrégulière ⁴.

On notera que b fa b mi ne relève pas du même principe que les autres clés. On le reconnaît grâce à un b carré ou à un b rond qu'on place en un lieu inusité, en sorte qu'on dise, avec un b carré, mi dur en f aigu, ou, si l'on met un b rond sur b fa b mi (ou telles autres clés semblables), qu'on détermine un intervalle égal à un ton: alors il y a un intervalle de quinte. Ainsi la musique fausse est maintes fois nécessaire, afin que toute consonance ou mélodie, grâce à l'un ou l'autre signe, soit rendue parfaite.

Selon ce qui a été dit il faut donc savoir qu'il y a deux signes de musique fausse: le b rond et cette autre figure: b carré; ils ont la propriété suivante: b rond fera d'un demi-ton un ton, en descendant, et d'un ton un demi-ton, en montant; le contraire se produit avec cette autre figure b: d'un ton, en descendant, on fera un demi-ton, et d'un demi-ton, en montant, on fera un ton. Cependant, là où ces signes se justifient, ils sont, comme il a été dit plus haut, non pas faux, mais justes et nécessaires, car, sans eux, aucun motet ou rondeau ne peut se chanter. Ainsi donc ils sont justes, puisque, si quelque chose est faux, cela entraîne que ce n'est point juste; or ce qui nous occupe n'est point faux. Donc . . .

(en marge du ms) *Note sur la tierce mineure* ⁵:

Il semble qu'elle doive plutôt contenir deux tons et demi qu'un ton et demi, parce que le diton, de soi, contient deux tons. Si donc on en ajoute un demi, il semble qu'il y ait ici deux tons et demi (ou demi-ton). Il faut répondre en invoquant cette règle: quand, dans l'arrangement des nombres, le plus petit précède le plus grand, comme dans XIV — I devant V — il faut ôter une unité du plus grand. De même pour le semiditon.

⁴ La musica falsa, ou ficta, est en fait de règle dans l'Ars Nova, mais elle constitue une dérogation à la succession diatonique. C'est ainsi qu'il convient d'entendre l'adjectif "irrégulière" (latin = inusitata).

⁵ Cette note, telle qu'elle figure dans le ms, est incompréhensible. On devrait traduire en effet: "Il semble qu'elle doive plutôt contenir deux tons et demi qu'un ton et demi, parce que le diton, de soi, contient deux tons. Si donc on en ajoute un, il semble que cela fasse deux tons et demi (ou demi-ton). Il faut répondre en invoquant cette règle: quand, dans l'arrangement des nombres, le plus petit précède le plus grand, comme 14 — 1 devant 4 — il faut ôter une unité du plus petit. De même pour le semiditon".

Nous rappellerons toutefois qu'il arrive à notre copiste d'écrire sans comprendre. Nous n'en sommes que plus à notre aise pour faire la remarque suivante, due aux suggestions éclairées de M. Guy Baujouan: quand on écrit les nombres en chiffres romains, on se trouve amené parfois, pour les interpréter correctement, à retrancher d'un chiffre le chiffre précédent, comme dans les groupes IV et IX. On peut supposer

Chapitre XV

Les notes et leur valeur

Six minimes peuvent constituer un temps imparfait. A noter que, pour un temps imparfait, quand il y a deux semi-brèves sans queues, les deux ont la même valeur, et chacune vaut trois minimes. Ex. :



Quand il y en a trois, la première vaut trois minimes, la seconde deux, la troisième une seule. Ex. :



Quand il y en a quatre, la première est une mineure, la seconde une minime, la troisième une mineure, la quatrième une minime. Ex. :



Quand il y en a cinq, les trois premières sont des minimes, la quatrième une mineure, la cinquième une minime. Ex. :



Quand il y en a six, elles sont toutes égales et valent une minime. Ex. :



C'est ainsi que doivent être comptées toutes les semi-brèves en temps parfait ou imparfait, quand elles n'ont pas de queues. Si elles en possèdent, elles doivent en effet être comptées en conséquence. A noter qu'il ne peut y en avoir plus de six pour un temps imparfait, à moins que dans ce cas elles ne soient semiminimes. Ex. :



Selon certains, les valeurs de ces semi-brèves reçoivent une dénomination propre. La semi-brève qui vaut six minimes s'appelle majeure; la

que le Maître aura, dans son exposé oral, cité en exemple le nombre XIV, entendu en chiffres romains, et que l'élève, sans comprendre où le maître voulait en venir, l'aura noté 14, en chiffres arabes. Le maître aura rappelé ensuite que, dans ce cas, il fallait retrancher l'unité — représentée par le petit nombre — du grand nombre qui suivait; mais, tandis qu'il songeait au V romain, l'élève écrivait "1 ante 4", ce qui représente sans doute un petit nombre suivi d'un plus grand, mais ne peut servir d'exemple pour la règle évoquée. Par ailleurs, "adjuncto uno" ne s'explique guère. Nous lisons plus volontiers "adjuncto dimidio".

On notera l'intérêt que présente l'utilisation des chiffres arabes dans notre ms.

semi-brève qui en vaut cinq ou quatre s'appelle semi-majeure, de "semusa-um", c'est-à-dire imparfait. Celle qui vaut trois minimales s'appelle normale, bien que toutes les figures en losange, au sens large du mot, c'est-à-dire quand il s'agit des semi-brèves, portent le nom de semi-brèves. Celle qui vaut deux minimales s'appelle mineure, comme il a été dit plus haut. Celle qui n'en vaut qu'une s'appelle minime. Celle qui vaut la moitié d'une minime s'appelle semiminime.

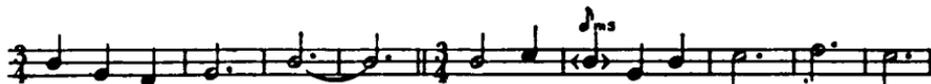
D'autres noms pourraient être donnés à la minime et à la semiminime, à l'intérieur du "gradus"⁶ où se rencontre la minime: on appellera alors la minime semimineure, et la semiminime minime.

Selon les modernes, de même qu'une minime peut être diminuée, de même elle peut être augmentée. Ainsi, quand deux minimales se trouvent entre deux semi-brèves ou deux brèves la seconde minime en vaut deux, et s'appellera "minima altera", du moins dans un "degré" ternaire; de même quand deux semi-brèves se trouvent entre deux brèves, en mode ternaire (ou parfait), la seconde semi-brève se dénommera "altera" et vaudra six minimales comme il a été dit plus haut.

Chapitre XVI

Les signes des temps parfaits et imparfaits

Une fois traitée la question des brèves et des semi-brèves, des minimales et des semi-minimales, et de leur valeur, il faut parler des signes des temps parfaits et imparfaits. Ainsi pour indiquer un temps parfait, on met un petit cercle rond parce que la forme ronde est parfaite; il arrive aussi, selon certains, qu'on mette trois petits traits obliques⁷: cela revient au même. Ex.:



Pour faire comprendre que toute semi-brève se divise en trois parties égales en un passage ternaire, il faut dire que partout où se trouve un tel cercle, ou trois traits sans point de division, cela signifie perfection, c'est-à-dire que le temps, quant à lui, est parfait, puisque essentiellement divisible en trois parties égales.

Qu'il soit parfait se prouve ainsi. Est parfait ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Or le temps parfait présente ce caractère. Donc . . . etc.

⁶ Cf. *Musica Disciplina* X (1956), p. 48, lines 49-50 and note 49.

⁷ Il y a désaccord dans le ms entre cette indication et la représentation correspondante. Les traits obliques ≡ sont en effet fréquemment utilisés par les théoriciens.

Inversement, est imparfait ce qui ne possède point ces éléments, ou est privé de l'un d'entre eux. Or le temps imparfait présente ce caractère. Donc La majeure est évidente. La mineure s'explique: en effet, le temps imparfait ne se divise qu'en deux parties, et manque ainsi d'un des éléments (qui font la perfection). On se servira, pour signaler l'imperfection, d'un demi-cercle, ou de deux petits traits.



Chapitre XVII

Les changements de mode et de temps parfaits et imparfaits

Après avoir fait une étude complète des signes qui indiquent les changements de temps, il nous faut, pour qu'on n'ait rien à y ajouter, dire que chez les musiciens modernes le changement se fait à la fois en mode et en temps. Il y a des textes musicaux parfaits en mode et temps; d'autres imparfaits; d'autres sont parfaits en mode, non en temps; d'autres inversement; d'autres présentent des passages parfaits à la fois en mode et en temps, d'autres des passages imparfaits. Et, afin de connaître de façon précise la façon dont varient temps et mode, nous convenons de signes déterminés pour le temps parfait et le temps imparfait. Mais parlons d'abord des différentes modifications des textes musicaux.

Le mode s'appelle parfait quand il admet trois temps — parfaits ou imparfaits — qui constituent une perfection. Mais il s'appelle imparfait quand il en admet deux. En mode parfait, une longue devant une longue vaut toujours trois temps, à moins qu'elle ne soit rendue imparfaite par une brève isolée, avant ou après. La double longue vaut six temps. Mais en mode imparfait, une longue simple vaut deux temps. Elle n'en vaut jamais trois, à moins qu'on n'y ajoute un point de division. La double longue, quant à elle, en vaut quatre, et ne peut être augmentée; elle ne peut d'autre part être diminuée que par une ou deux minimes. Ex.:



En mode parfait, comme on l'a vu, la double longue est rendue imparfaite de deux façons: ou par une brève seule, et alors elle ne vaut que cinq temps; ou par deux, et elle n'en vaut que quatre. Elle pourrait l'être aussi par des minimes, comme la double longue imparfaite. De plus, en mode parfait, la seconde de deux brèves placées entre deux longues devient "altera", comme on l'a vu dans l'ancienne méthode. Mais en mode imparfait, aucune ne peut ni ne doit le devenir.

En mode parfait, les pauses sont "entières", c'est-à-dire en une seule

figure, mais non en mode imparfait. En mode parfait on ne doit pas faire de grandes pauses de deux temps en une seule figure. Ainsi, toutes les fois que l'on rencontre des pauses de trois temps en une seule figure, le mode est parfait, comme dans *ORBIS ORBATUS*. Chaque fois que se rencontrent deux ou plusieurs pauses successives, dont chacune vaut deux temps, le mode est imparfait, comme dans le motet *ADESTO SANCTA TRINITAS*.

Mode et temps parfaits se rencontrent ensemble dans le motet qui s'appelle *DEUS JUDEX FORTIS*⁸. Le mode est parfait parce qu'il admet toujours trois temps pour constituer une perfection. Le temps est parfait parce que chaque temps se divise en trois semi-brèves égales. Mais le mode est imparfait et le temps imparfait dans le motet *ADESTO*. Le mode est imparfait puisque deux temps y sont reçus (pour une perfection); le temps est imparfait puisque chaque temps ne se divise qu'en deux semibrèves égales.

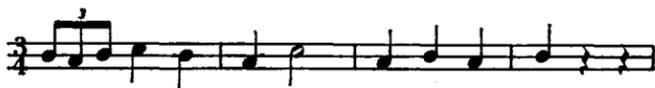
Il y a mode parfait en temps imparfait dans *BONA CONDIT*. On a vu plus haut ce qui fait le mode parfait et le temps imparfait. Le temps est parfait et le mode imparfait dans *MISERA PER LICONIA*⁹. Le temps est tantôt parfait, tantôt imparfait, et le mode de même dans le motet *GARISON SELON NATURE*. Et voilà qui suffit en ce qui concerne la division du temps et du mode.

⁸ Le Ms B.N. lat. 14.741 (Cf. sup.) donne seulement *Deus Judex*. Nous ne possédons pas d'autres indications sur ce motet. Notons seulement qu'un des versets du Psaume VII commence par *Deus judex justus et fortis et patiens*. L'Abbé Ulysse Chevalier signale dans son "Repertorium hymnologicum" le motet *Deus judex justus* avec la référence Paris B.N. lat. 1121 f° 198 a.

⁹ Ici, le Ms 14741 est muet. Coussemaker a édité "Misera": cependant la copie du Ms établie pour le Père Martini était correcte — *Misera pliconia* —. Bien que ce groupe soit inexplicable, la leçon "pliconia" invite à penser qu'il s'agit du motet "Mariae praeconio devotio". On trouvera précisément mention de ce motet dans le Ms Paris, B.N. lat. 11.266 f° 33 r° (Couss.; Script. I, 279) dont plusieurs passages sont fort proches de notre texte. Au f° 37 r° du même Ms, le même texte musical est repris et se poursuit au verso:



Ce motet est signalé par Elie Salomon (*Scientia Artis Musicae*, 1274, Gerb. Script. III, 61 b): "Qui voluerit experiri erroneum cantorem, et etiam quasi eminentem, inducat eum ad cantandum prosam, quam edidit Dominus Clemens, Mariae praeconio". Cf. aussi Ms de Montpellier Bibl. de l'Ecole de Médecine H 196, f° 319 v et Y. Rokseth, *Les Polyphonies du XIIIème siècle III*, Paris 1936, p. 149, no. 283, ainsi que A. Gilles et J. Maillard, "Note sur trois motets fantômes de l'Ars Nova de Philippe de Vitry", *Revue de Musicologie XXXIX* (1957), p. 147.



Chapitre XVIII

Les signes des modes et temps parfaits et imparfaits

Pour indiquer le mode parfait, on porte, selon certains, un petit carré qui contient trois petits traits élongés. Ex. :



Pour indiquer le mode imparfait, on porte un petit carré qui contient deux petits traits élongés. Ex. :



Pour indiquer simultanément mode et temps parfaits, on portera un cercle contenant trois traits, le cercle pour indiquer le temps parfait, les traits le mode. Ex. :



Pour indiquer mode et temps imparfaits, on portera un demi-cercle contenant deux traits. Ex. :

Mais pour modifier le mode seul sans le temps, nous y attribuerons le signe qui lui est spécifique, c'est-à-dire le petit carré.

Chapitre XIX

Les notes rouges

Voyons rapidement, du moins pour ne pas sembler méconnaître ce point, pourquoi on utilise des notes rouges dans les motets. Il faut dire qu'il y a à cela deux raisons principales: ou bien les rouges se chantent dans une autre mesure que les noires, comme dans THOMA TIBI OBSEQUA: c'est pourquoi, au ténor de ce motet, les rouges se chantent par temps parfaits en mode imparfait, les noires inversement. On utilise aussi parfois des rouges parce qu'elles passent sous un mode différent, comme dans le motet IN ARBORIS EMPIRO: au ténor de ce motet, les rouges indiquent qu'il faut admettre trois temps pour constituer une perfection, mais les noires deux; ou bien on utilise des rouges ici et là, dans des ballades, des rondeaux et des motets parce qu'elles se regroupent pour pouvoir entrer en compte

avec d'autres perfections, comme dans **PLURES ERRORES** ¹⁰.

D'une seconde manière on utilise les notes rouges parce que les endroits où elles se trouvent se chantent en réalité à l'octave, comme dans **GRATIA MISERI** et dans le motet qui s'intitule **QUANT AMORS**. Au ténor de ces motets, toutes les notes rouges se chantent à l'octave.

Parfois les notes rouges s'utilisent pour indiquer un changement dans le chant naturel, c'est-à-dire le chant simple, le plain-chant, parce que tout se passe comme si l'on n'était pas dans le plain-chant, c'est-à-dire dans le chant naturel, comme dans **CLAERBURG**. Parfois les notes rouges sont utilisées par endroits pour ôter à une longue placée devant une longue sa valeur de trois temps, ou pour que la seconde de deux brèves placées entre deux longues ne soit nulle part rendue "altera", comme dans le ténor de **IN NOVA FERT ANIMUS**. On les utilise aussi pour donner à une longue devant une longue la valeur de trois temps, à une brève devant une brève la valeur de trois semi-brèves, comme dans **IN ARBORIS**.

On utilise aussi parfois des notes rouges parce que mode et temps varient, comme dans le ténor de **GARISON**: dans le ténor de ce motet, les noires longues valent en effet trois temps parfaits, et les rouges, deux temps imparfaits; parfois c'est l'inverse, comme dans le ténor du motet qui s'intitule **PLURES ERRORES SUNT**.

Chapitre XX

Les dénominations des temps parfaits

Le petit temps parfait

Comment temps et prolation se divisent en six ou neuf minimes, nous en avons traité plus haut, là où il convenait. Pour ne pas donner l'impression que nous n'avons pas fait une étude sérieuse de la division des temps, nous voulons en traiter plus rigoureusement.

Le temps parfait offre trois aspects: il y a le petit temps parfait, le temps parfait moyen, le grand temps parfait. Francon a utilisé le petit temps parfait. Selon Maître Francon, et comme il a été vu plus haut, le petit temps parfait ne contient que trois semi-brèves qui sont si réduites qu'elles ne peuvent pas être divisées en valeurs plus grandes que des semi-minimes. A noter que, quand on rencontre un texte musical en temps parfait où il n'y a que trois semi-brèves pour un temps, elles doivent être

¹⁰ Encore qu'elle ne soit pas nommée, c'est ici de la syncope qu'il s'agit. Cf. 7378 A f° 62 r° G, l. 59-63 "Inveniuntur aliquotiens unice semibreves, breves aut longas sequentes, que tamen eas nec augent nec minuunt, sed potius ad invicem reducuntur. Dicendum quod ponuntur ille ut per eas recta mensura syncopetur, et secundum aliquos deberent fieri rubee", et Muris, *Ars Discantus*, in Couss. Script. III, 106.

comptées selon le petit temps parfait; (s'il y en a quatre, les deux premières sont des semiminimes, sauf indication contraire).

Ajoutons que quand deux semi-brèves représentent ce petit temps parfait, la première doit être majeure, et jamais la seconde, sauf indication particulière, bien que, dans l'esprit de l'ancienne méthode, nous ayons prouvé que la seconde devait être majeure. La raison en est que ces semi-brèves se comptent en petit temps parfait comme trois minimes en grand temps parfait. En effet, quand deux semi-brèves sont mises pour trois minimes, la première vaut deux minimes, la seconde n'en vaut qu'une, sauf indication contraire, comme on l'a vu plus haut.

Chapitre XXI

Le temps parfait moyen

Le temps parfait moyen contient trois semi-brèves de valeur égale, dont chacune vaut deux minimes ou l'équivalent; et le temps parfait moyen ne contient que six minimes; si on met quatre (semi-brèves), deux doivent être des minimes; si on en met cinq, quatre doivent devenir minimes; si on en met six, toutes seront des minimes et auront même valeur. Et si on les divise, on les divisera en semiminimes, chaque minime se divisant en deux semiminimes. Quand donc on voit qu'on ne met pas plus de six semi-brèves par temps, on doit les compter selon le temps parfait moyen. On peut toutefois les compter selon le grand temps, bien qu'il n'y en ait pas plus de six, ceci quand elles sont dépourvues de queues. Si elles portent de ces signes, il convient en effet d'en tenir compte dans la détermination de leur valeur.

Chapitre XXII

Le grand temps parfait

Il contient trois semi-brèves dont chacune vaut trois minimes, et ainsi le grand temps parfait contient neuf minimes et n'en pourrait valoir plus, sauf à être divisé en semiminimes. Quand donc on met plus de six semi-brèves, il faut nécessairement qu'il y ait grand temps parfait, et ainsi le grand temps parfait contient trois minimes pour un temps.

Chapitre XXIII

Les dénominations des temps imparfaits

Le petit temps imparfait

Il faut savoir que, comme le temps parfait est triple, soit petit, moyen et grand, ainsi qu'il a été dit, de même le temps imparfait offre deux aspects: le petit temps imparfait et le grand. Le petit temps contient deux semi-brèves dont chacune vaut deux minimes, et ainsi le petit temps im-

parfait ne doit valoir que quatre minimes, sauf à être divisé en semi-minimes.

Chapitre XXIV

Le grand temps imparfait

Le grand temps imparfait contient deux semi-brèves de valeur égale, dont chacune vaut trois minimes; ainsi le grand temps imparfait contient-il six minimes. Quand donc on voit qu'on met plus de quatre minimes pour un temps imparfait, il faut les compter selon le grand temps imparfait.

On voit ainsi que si le temps parfait offre trois espèces de prolations, comme il se divise en trois semi-brèves, le temps imparfait lui aussi offre deux espèces de prolations, la petite et la grande, comme il se divise en deux semi-brèves.

A noter que le grand temps imparfait se comporte comme le temps parfait moyen ¹¹.

Fin de l'ARS NOVA de Philippe de Vitry ¹².

Deo gratias. Amen.

¹¹ Le Vaticanus parle ici du grand temps parfait: "maius tempus perfectum". On pourrait à la rigueur comprendre, ce qui n'est pas indiqué plus haut, que les minimes, comme dans le grand temps imparfait, se divisent en deux semiminimes. Toutefois, comme la minime ne se divise jamais qu'en deux semiminimes dans le système qui nous est ici proposé, on comprend mal une telle remarque. Il est beaucoup plus intéressant de constater que, dans le temps parfait moyen, comme dans le grand temps imparfait, le temps, représenté par trois semibrèves imparfaites ou deux semibrèves parfaites, a la même valeur, soit six minimes. Le ms Paris, BN 14741 vérifie cette hypothèse: "On pourrait dire que la prolation (division de la semibrève en minimes) mineure du temps parfait et la prolation majeure du temps imparfait sont identiques. Réponse: c'est vrai si l'on considère la division (division de la brève en semibrèves) et la prolation".

Soit dit aussi que le ms 14741 développe les chapitres "Dénominations des temps parfaits et imparfaits" en proposant pour chacun d'eux un exemple de motet:

<i>Nature du temps:</i>	<i>Titre du motet:</i>
Grand temps parfait	<i>Qui doloureux</i>
Temps parfait moyen	<i>Imperatrix anglica</i>
Petit temps parfait	<i>O Maria affectu</i>
Grand temps imparfait	<i>Gratissima virginis species</i>
Petit temps imparfait	<i>Qui aux promesses de Fortune se fie</i>

¹² Cf. aussi A. Gilles, "Contribution à un inventaire analytique des manuscrits intéressants l'Ars Nova de Philippe de Vitry", *Revue Belge de Musicologie* X (1956), 149-154.

Annexe

Division du monocorde

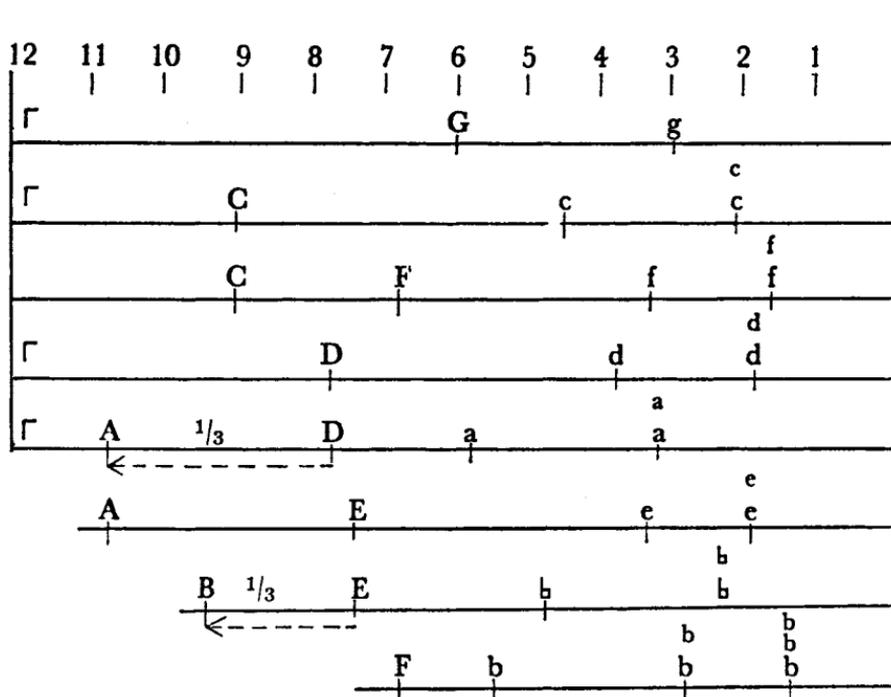


Tableau établi selon les données du chapitre "De operatione monochordi". Ce tableau rejoint celui de la p. 5, y compris b mol, qui n'apparaît qu'à partir des "acutae", le premier hexacorde étant par bécarré et tout entier dans les "graves".