

La notation franconienne. Antécédents et devenir

Michel Huglo

Citer ce document / Cite this document :

Huglo Michel. La notation franconienne. Antécédents et devenir. In: Cahiers de civilisation médiévale, 31e année (n°122), Avril-juin 1988. La notation des musiques polyphoniques aux XIe-XIIIe siècles. Actes des journées musicologiques de Poitiers. 9-10 mai 1986. pp. 123-132;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1988.2407>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1988_num_31_122_2407

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Résumé

L'enseignement de l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon, à la fin du XIIIe s., était destiné d'une part aux étudiants (*auditores*) et d'autre part aux notateurs spécialisés dans la transcription de la notation mesurée (*notatores*). Francon n'entendait pas modifier les principes posés par ses prédécesseurs au sujet de la notation modale : son but était plutôt de préciser la signification des signes en vue d'intensifier la relation entre le signe et sa signification musicale. Sa terminologie exacte et logique résulte des méthodes d'enseignement en vigueur dans l'Université de Paris au XIIIe s. Il ne nous reste seulement qu'un seul manuscrit qui applique strictement les règles de notation franconienne : Paris, Bibliothèque nationale, MS latin 11266.

Abstract

At the end of the 13th Century, the teaching of Franco's *Ars cantus mensurabilis* was provided for the students (*auditores*) and for the scribes of mensural music (*notatores*). Franco does not modify the principles of his predecessors for modal notation : his goal is rather to add more precision to the signs in order to clarify the relations between the sign and its musical signification. The terminology of the treatise, very exact and logical, has felt the effects of the scholastic method of teaching at the University of Paris. The Franconian rules are applied in one MS only : Paris, Bibliothèque nationale, MS lat. 11266.

Michel HUGLO

La notation franconienne Antécédents et devenir

RÉSUMÉ

L'enseignement de l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon, à la fin du XIII^e s., était destiné d'une part aux étudiants (*auditores*) et d'autre part aux notateurs spécialisés dans la transcription de la notation mesurée (*notatores*). Francon n'entendait pas modifier les principes posés par ses prédécesseurs au sujet de la notation modale : son but était plutôt de préciser la signification des signes en vue d'intensifier la relation entre le signe et sa signification musicale. Sa terminologie exacte et logique résulte des méthodes d'enseignement en vigueur dans l'Université de Paris au XIII^e s. Il ne nous reste seulement qu'un seul manuscrit qui applique strictement les règles de notation franconienne : Paris, Bibliothèque nationale, MS latin 11266.

At the end of the 13th Century, the teaching of Franco's *Ars cantus mensurabilis* was provided for the students (*auditores*) and for the scribes of mensural music (*notatores*). Franco does not modify the principles of his predecessors for modal notation: his goal is rather to add more precision to the signs in order to clarify the relations between the sign and its musical signification. The terminology of the treatise, very exact and logical, has felt the effects of the scholastic method of teaching at the University of Paris. The Franconian rules are applied in one MS only: Paris, Bibliothèque nationale, MS lat. 11266.

Dans la préface de son traité de chant mesuré¹, Francon déclare qu'à la demande de quelques personnages haut placés² il s'est résolu à mettre par écrit son enseignement en vue d'instruire les étudiants³, mais surtout pour former sérieusement tous les notateurs de manuscrits de musique mesurée : ... *omnium notatorum ipsius mensurabilis musicae perfectissimam instructionem*. Il termine enfin sa préface en définissant brièvement sa « position » scientifique⁴ :

Puisque nous avons vu un bon nombre (de théoriciens), aussi bien récemment qu'autrefois, qui — dans leurs traités de musique mesurée — avançaient quantité de bonnes choses et d'autres, au contraire, qui présentaient des lacunes ou se trompaient sur plusieurs points, surtout des points secondaires de cette même science, nous avons estimé qu'il fallait corriger leur opinion, de crainte que la science susdite ne souffre quelque détriment à cause des défauts ou des erreurs de ceux-ci.

1. Gilbert REANEY et André GILLES, *Franco Coloniensis. Ars cantus mensurabilis*, dans *Corpus Scriptorum de Musica* [désormais CSM], XVIII, Rome, 1974. Cf. Michel HUGLO, *Recherches sur la personne et l'œuvre de Francon*, dans *Actes du XVII^e Symposium de Wolfenbüttel (15-20 Avril 1985) : Das Ereigniss Notre-Dame* [sous presse].

2. REANEY-GILLES, *Franco*, p. 23. Remarquons que le ms. S (St. Dié, Bibl. mun. 42, du xv^e s.) donne ici la variante *magistrorum* au lieu de *magnatum*.

3. Les *auditores* qui écoutent la leçon d'un *lector* : le sens de ce terme ne ressort pas du contexte de Francon, mais il devient évident au vu de la préface de l'*Ars motetorum* de Pierre le Picard (éd. F. Alberto GALLO, dans CSM, XV, p. 16). Il faut d'autre part tenir compte de la remarque de Jean de Grouchy qui rappelle que le motet, art très subtil, ne devrait s'exécuter que « coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes » (Johannes de Grocheo, éd. E. ROHLFF, Leipzig, 1943, p. 50). C'est là une autre catégorie d'« auditeurs ».

4. *Positio* désigne suivant Jean de Salisbury, l'*opinio extranea alicujus notorum*, c'est-à-dire la position de pensée d'un maître à l'égard d'un problème. En appendice à son traité de musique, Jérôme de Moravie a inséré quatre *positiones* sur la musique mesurée : celle de Francon est la troisième. Cf. Michel HUGLO, *De Francon de Cologne à Jacques de Liège*, « Rev. belge musicol. », XXXIV-XXXV, 1980/81, p. 50 et 51.

Nous proposons donc d'expliquer la musique mesurée sous forme de résumé. Nous n'hésiterons pas à adopter ce qui a déjà été fort bien dit par d'autres et à détruire ou à pourchasser les erreurs. Enfin, si quelque proposition nouvelle a été par nous découverte, il faudra la soutenir et la démontrer par de solides raisons.

Il serait difficile de porter un jugement plus critique sur les travaux des contemporains et à la fois plus délicat à l'égard de leurs auteurs : tout en taisant le nom de ses prédécesseurs immédiats, Francon s'attaquera néanmoins aux déficiences et aux inexactitudes inhérentes aux exposés de musique mesurée de son temps; enfin, il démontrera avec preuves à l'appui les points de théorie sur lesquels il a innové : c'est là, en quelque sorte, l'application de la méthode scolastique à l'*Ars musica*⁵.

Avant de considérer ces innovations, il est nécessaire de passer en revue les traités de théoriciens *tam novos quam antiquos* qui ont disserté de musique mesurée.

Suivant une remarque fort pertinente de Suzanne Clercx-Lejeune, « les traités théoriques reflètent une pratique de la musique sinon contemporaine, du moins quelque peu antérieure au tableau qu'ils nous en donnent ». J'ajouterai que cette codification est destinée généralement à divulguer par l'enseignement une acquisition auparavant éprouvée par les chanteurs expérimentés dans la pratique de la musique. La théorie n'a donc pas pour but à cette époque d'infléchir à l'avenir le mode de composition des pièces nouvelles, mais seulement de régulariser la pratique et surtout d'apprendre aux jeunes organistes les principes de l'improvisation : *Quibus visis et memoriae commendatis, totam discantandi artem habere poterit arte usui applicata*⁶.

Ce conseil sur l'improvisation est donné justement par l'auteur anonyme de la *Discantus positio vulgaris*, immédiatement après l'énoncé de quinze règles pratiques de réalisation des divers mouvements contraires du déchant.

Un tel conseil aurait pu être tout aussi bien édicté quelques décades plus tôt par l'auteur anonyme d'*Ars organi* du manuscrit Ottoboni de la Vaticane. Sur le facsimilé en couleur de cet *Ars organi*⁷, on peut constater que le *libellus* a été fort bien préparé pour le copiste et le rubricateur, grâce à des lettres d'attente et grâce à une soigneuse justification. Mais si l'écriture et la notation ont été fort proprement tracées par une main cursive utilisant une portée rouge de quatre lignes tracée à la règle, le travail a été finalement altéré par une seconde main qui a tracé des barres de concordance verticales réunissant *cantus* et *organum*.

Dans son exposé, l'auteur énonce trente et une règles d'improvisation avec de nombreux exemples choisis en fonction du mouvement mélodique du *cantus* et il donne trois exemples concrets de pièces liturgiques organisées, dont deux se retrouvent un peu plus tard dans le *Magnus liber organi*. En huit pages, ce bref traité a ramassé plus de trois cent quarante exemples d'*organum* dont Steven Immel a retrouvé la plupart des formules dans le *Magnus liber organi* de Notre-Dame, non sans variantes⁸, qui s'expliquent d'une part du fait de l'oralité de l'*Ars organi* et aussi du fait de la différence d'âge des deux documents écrits (notre traité et les grands manuscrits de polyphonie parisienne).

Néanmoins, l'*Ars organi* du Vatican est apparemment déficient sur deux points que tous les théoriciens postérieurs aborderont dans leurs traités : d'abord la question de durée des silences et ensuite le choix des consonances

5. Michel HUGLO, *Recherches...*, art. cit., 2^e part.

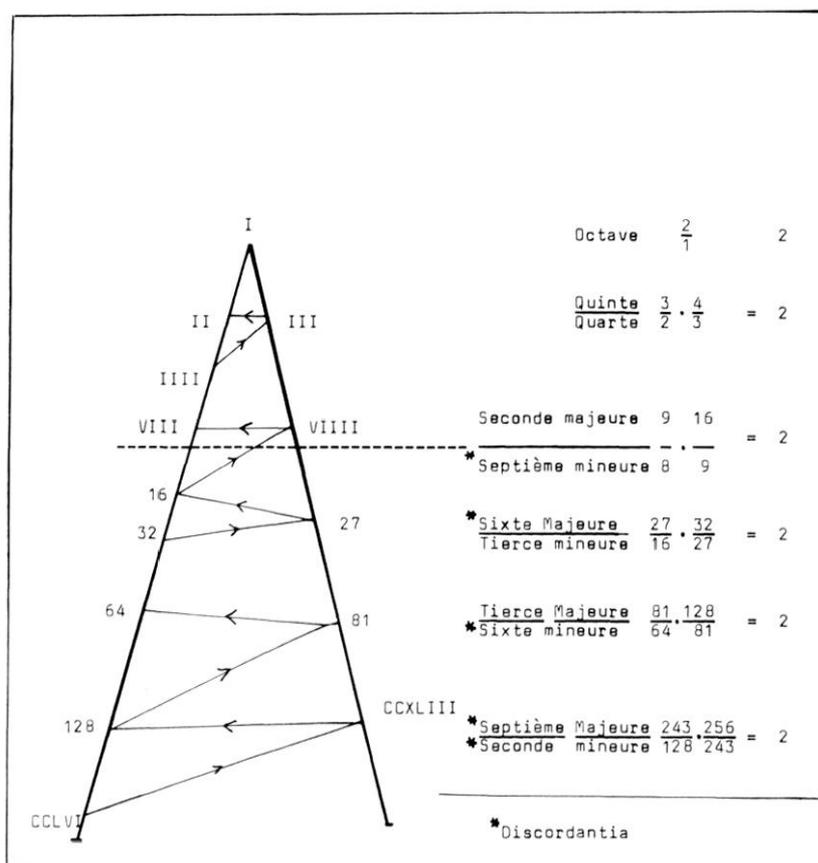
6. *Discantus positio vulgaris*, dans E. de COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, Paris, 1854, rééd. Hildesheim, 1963 [désormais CS], I, 96 a ; — Simon CSERBA, *Hieronymus de Moravia O.P., Tractatus de Musica*, Ratisbonne, 1935 (Freiburger Stud. zur Musikwissensch., II/2), p. 192, 26-27.

7. Irving GODT et Benito RIVERA, *The Vatican Organum Treatise — A Colour Reproduction, Transcription, and Translation*, dans Gordon Athol Anderson (1929-1981) in *Memoriam*, Henryville/Ottawa/Binningen, 1984, p. 264-264.

8. Steven IMMEL, *The Vaticane Organum Treatise Re-examined*, « AMS Annual Meeting », Philadelphie, 1984.

La notation : il est évident que cette petite notation cursive⁹ très menue, très serrée, ne se prête ni à une connotation des durées de la « voix proférée » — pas de distinction entre *punctum* carré et *punctum* losangé — ni aux indications de durée des silences. Au seul point de vue de l'écriture, nous en sommes toujours au stade du traité de Saint-Martial qui distinguait qualitativement les *respirationes* brèves et rapides des *pausae* allongées à chaque demi-cadence de l'*organum*¹⁰. Bref, il n'est pas encore question ici de ce système de notation reposant sur une combinaison de longues et de brèves offertes par les modes rythmiques et dont la première attestation est consignée en 1199 dans le *Doctrinale puerorum* d'Alexandre de Villedieu¹¹. Les chanteurs pouvaient néanmoins exécuter les vocalises de l'*organum duplum* suivant les modes rythmiques sans le besoin d'une notation mesurée : la notation modale est devenue nécessaire le jour où on a commencé de chanter triples et quadruples : surtout pour les silences, dira Francon (cap. IX), en vue d'assurer l'unité du chant aux reprises.

Tableau I
EXTENSION DES CONSONANCES A LA FIN DU XII^e S.



9. Une telle notation cursive se retrouve dans plusieurs manuscrits ou fragments français tels que Bourges, Archives départementales 7 G 182 ; Paris, B.N. nouv. acq. lat. 186 (cf. facsimilé dans mon article du « Forum musicologicum » III [1982], p. 126-127) ; lat. 1112, f. 256 ; enfin, dans les drames liturgiques d'Orléans (cf. Michel HUGLO, *Analyse codicologique des Drames liturgiques d'Orléans, Calames et Papiers*, dans *Mélanges Léon GILISSEN*, Bruxelles, 1985, p. 68, n. 54, pl. XV et XVI).

10. *Ars ad componendum organum* (chap. XIV), 15-16, éd. Albert SEAY dans « *Annales musicologiques* », V, 1957, p. 35-36. Sur les barres de l'*Ars organi* du Vatican, voir Frieder ZAMINER, *Der Vatikanische Organum-Traktat (Otlob. lat. 3025)*. *Organum-Praxis der frühen Notre-Dame Schule und ihrer Vorstufen*, Tutzing, 1959, p. 37-41.

11. Rudolf FLOTZINGER, *Zur Frage der Modalrhythmik als Antike-Rezeption*, « *Arch. f. Musikwissensch.* », XXIX, 1972, p. 203-208.

Les consonances : le Traité du Vatican n'a en vue que l'*organum duplum*. Il utilise les seules consonances parfaites établies d'après les rapports numériques simples figurant sur le lambdoïde platonicien, alors que les traités du XIII^e s. s'accordent tous sur la même liste de concordances réparties en trois classes¹² et des discordances. L'auteur de l'*Ars organi* du Vatican écrivait donc à l'époque précédant la création des triples et des quadruples attestés pour la première fois en 1198 et 1199 par les deux décrets d'Eudes de Sully¹³.

La composition des *organa* à trois et à quatre voix a en effet nécessité une extension des consonances aux « concordances » (le terme technique est nouveau) et une utilisation judicieuse des « discordances » (ce second terme n'est pas dans Boèce), envisagées comme repoussoirs des concordances. Le système rythmique et le système harmonique propres à la « polyphonie parisienne » sont solidaires, puisqu'il faut obligatoirement placer les concordances sur les « perfections » du début et de la fin du *punctum organi*, suivant une vieille règle rappelée par Francon (éd. cit., p. 80, n. 5).

Les rapports numériques simples ou complexes qui fondent concordances et discordances sont indiqués par Jean de Garlande au chapitre X de son *De mensurabili musica*¹⁴, tandis que Francon, lui, laisse son auditeur curieux d'approfondir ces questions retourner aux éléments de la *plana musica* (éd. cit., p. 66, n. 12). Cette élaboration des concordances et des discordances suppose une recherche dans les ouvrages scientifiques et une sélection fondée sur de solides raisons¹⁵.

Observons en passant que si les deux tierces majeure et mineure admises couramment dans la pratique de l'*organum*, avaient fait leur entrée dans le domaine de la théorie avec Theinred de Douvres¹⁶ au XII^e s., leur insertion dans la catégorie des concordances avait soulevé des réserves et même des réticences de la part de certains : il aurait fallu — affirmaient-ils — rejeter les tierces majeure et mineure parmi les discordances mixtes et adopter à leur place les consonances doubles de onzième et douzième¹⁷. Cette discussion confirme bien la « loi » établie par Suzanne Clercx-Lejeune qui constate que la théorie entérine finalement avec le recul du temps les acquisitions d'une pratique éprouvée.

L'utilisation des concordances intervient constamment dans la pratique du déchant. Le plus ancien traité codifiant les règles de l'art serait, selon Jérôme de Moravie, la *Discantus positio vulgaris* que Janet Knapp¹⁸ date des années 1230/40. Cependant, Fritz Reckow a finement observé que ce traité n'avait pas été composé ni fondu « dans une seule coulée », mais qu'il avait dû être lentement élaboré, sa partie la plus ancienne étant sans doute l'énoncé des règles de « propriété des ligatures » formulées au début même de ce traité¹⁹. L'auteur dispose

12. Voir le tableau I. L'Anonyme I de Coussemaker (CS I, p. 207), attribué par Roger BRAGARD à Jacques de Liège (cf. *Musica Disciplina*, VIII, 1954, p. 11-13) donne la définition suivante : « Est enim concord(ant)ia duorum sonorum, diversorum vel plurium in eodem tempore prolatorum se compatiendum harmonia uniformiter suaviterque veniens ad auditum » (CS I, p. 207). Les réminiscences de Boèce (I viij) sont évidentes. La définition de la *Discantus positio vulgaris* (CS I, p. 95) est plus concise.

13. Ces décrets figurent dans le Cartulaire de l'Évêque (Paris, B.N. lat. 5526, f. 52 v) et dans le *Magnum Pastorale S. Parisiensis Ecclesiae* (Archives nationales LL 76, p. 602-603) : il mentionne le chant des graduels du premier janvier (*Viderunt*) et celui de la Fête des diacres (*Sederunt*) à trois ou à quatre voix, pièces dont la composition est attribuée à Pérotin par l'Anonyme IV (éd. Fritz RECKOW, Wiesbaden, 1967, p. 46).

14. Éd. ERICH REIMER, Wiesbaden, 1972, p. 73-74. Dans son commentaire, l'auteur n'a pas expliqué ce passage : il resterait à chercher pourquoi Jean de Garlande s'est écarté des données pythagoriciennes dans le calcul de la sixte majeure et de la septième majeure.

15. Le spécialiste des mathématiques à l'Université de Paris au XIII^e s. était Jourdain le Forestier (*de Nemore*) : cf. PALÉMON GLORIEUX, *La Faculté des Arts et ses Maîtres au XIII^e siècle*, Paris, 1971 (Ét. philos. médiév., 54), p. 243. Jacques de Liège avait consulté ses ouvrages (cf. R. BRAGARD, dans *Musica Disciplina*, VIII, 1954, p. 3).

16. Voir l'art. de Gilbert REANEY, *Theinred von Dover*, « Musik in Gesch. u. Gegenwart », XIII, 1957, c. 281-282 et Tafel XIII.

17. Anonyme de 1279, éd. Heinrich SOWA, Kassel, 1930, p. 117, 15-17.

18. JANET KNAPP, *Two XIIIth Treatises on Modal Rhythm and the Discant*, « Journ. of Music Theory », VI, 1962, p. 201-215.

19. FRITZ RECKOW, « *Proprietas und Perfectio* ». *Zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologie im 13. Jahrhundert*, « Acta musicologica », XXXIX, 1967, p. 137, n. 81.

d'un vocabulaire technique simplifié : *longa*, *brevis*, *semi-brevis*, sans adjectif, et enfin *ligatura*. Pour lui, la ligature se définit comme *plurium notarum invicem conjunctarum ligatio quae quidem in unisono fieri non debet* (CS I 94 b). Plus tard, Francon distinguera ligature ascendante ou descendante, en raison des nécessités graphiques exigées par son système de notation.

Le terme de ligature, employé ici pour la première fois, a une origine toute scolaire. Il provient en effet de la liste des pieds métriques de Donat le grammairien qu'un maître ès arts a tirée de sa source pour en faire la base des diverses constructions rythmiques de la Musique mesurée²⁰. Après avoir donné une brève définition du pied en métrique latine, Donat indique

Tableau II
PIEDS MÉTRIQUES & NOTATION MODALE

Tableau de la notation modale du traité anonyme d'Oxford, Bodleian Bodley 77

Pieds	Durée	Exemple	Censorinus	Donat	Augustin	Isidore		Modes rythmiques
						A	B	
1 ^{er} pyrrichus	2 t	ut fūgā	(1 ^{er})	1 ^{er}	(1 ^{er})	(1)	2 ^e	
2 ^e spondeus	4 t	ut ēstūs	(4 ^e)	2 ^e	(4 ^e)	(2)	1 ^{er}	
3 ^e iambus	3 t	ut pārēns	(2 ^e)	3 ^e	(2 ^e)	(4)	12 ^e	2 ^e
4 ^e trocheus	3 t	ut mētā	(3 ^e : chorius)	4 ^e	(3 ^e)	(3)	11 ^e	1 ^{er}
5 ^e tribrachus	3 t	ut mēcūlā	(13 ^e)	5 ^e	(5 ^e)	(5)	14 ^e	6 ^e
6 ^e molossus	6 t	ut ēnēās	(9 ^e & 14 ^e)	6 ^e	(12 ^e)	(6)	13 ^e	5 ^e
7 ^e anapestus	4 t	ut Ērātō	(6 ^e)	7 ^e	(8 ^e)		4 ^e	4 ^e
8 ^e dactylus	4 t	ut Mēnālūs	(5 ^e)	8 ^e	(6 ^e)	(8)	3 ^e	3 ^e
9 ^e amphibrachus	4 t	ut cārīnā	(7 ^e)	9 ^e	(7 ^e)	(9)	17 ^e	
10 ^e amphimacrus ¹	5 t	ut īnsūlāe	(12 ^e)	10 ^e	(10 ^e)	(10)	18 ^e	
11 ^e bacchius	5 t	ut Āchātēs	(10 ^e)	11 ^e	(9 ^e)	(11)	19 ^e	
12 ^e antibacchius ²	5 t	ut nātūrā	(11 ^e)	12 ^e	(10 ^e)	(12)	20 ^e	
13 ^e proceleumaticus	4 t	ut āvicūlā		<i>duplices</i> 13 ^e	(13 ^e)	(13)	6 ^e	
14 ^e dispondeus	8 t	ut ōrātōrēs		14 ^e	(28 ^e)	(14)	5 ^e	
15 ^e diiambus	6 t	ut prōpīnquitās		15 ^e	(21 ^e)		7 ^e	
16 ^e ditrocheus	6 t	ut cāntilēnā		16 ^e	(22 ^e)		8 ^e	
17 ^e antispastus	6 t	ut līgātūrā		(17 ^e)	(23 ^e)	(15)	(9 ^e)	
18 ^e choriambus	6 t	ut āmīpōtēns		18 ^e	(19 ^e)	(16)	10 ^e	
19 ^e ionicus minor	6 t	ut Dīōnēdēs		19 ^e	(18 ^e)	(17)	16 ^e	
20 ^e ionicus maior	6 t	ut Iūnōnīūs		20 ^e	(20 ^e)	—	15 ^e	
21 ^e peon primus	5 t	ut lēgītīmūs		21 ^e	(14 ^e)	(18)	21 ^e	
22 ^e peon secundus	5 t	ut cōlōniā		22 ^e	(15 ^e)	—	22 ^e	

() Exemple absent ou exemple différent.

1. *Creticus* vel *amphimacrus* dans Censorinus (12^e) et dans Augustin (10^e).

2. *palinbacchius* dans Censorinus, après *bacchius* (10^e) et dans Augustin (11^e). *Antibacchius* vel *palinbacchius* dans un Ms. de Donat.

20. Cf. tabl. II, extrait de l'art. de Nancy PHILLIPS et Michel HUGLO, *Le « De Musica » de saint Augustin et l'organisation de la durée musicale du IX^e au XII^e siècle*, Études augustines, XX, 1985, p. 128.

pour chacun des vingt-deux pieds qu'il énumère, son nom, sa durée en temps et il ajoute un exemple de mot latin surmonté des signes indiquant la quantité longue ou brève de chaque syllabe. Le maître inconnu qui a emprunté au grammairien antique cette liste de pieds a remplacé un seul exemple, le dix-septième *ut Saloninus*, par *ut ligatura*. Si on ajoute à cette singulière observation que les six modes rythmiques traditionnels correspondent aux premiers pieds qui offrent une combinaison ternaire de pieds, on est en droit de se demander si les premiers chanteurs parisiens qui ont élaboré un nouveau système rythmique n'ont pas été chercher dans leurs connaissances grammaticales les éléments de leurs nouvelles formules rythmiques. Comme l'a montré Craig Wright²¹, si Léonin n'a pas exercé la fonction de chantre, il s'est révélé à son temps comme un versificateur émérite...

Quoiqu'il en soit, c'est sur la question des ligatures que les théoriciens du XIII^e s. vont s'arc-bouter en cherchant par des conventions de plus en plus subtiles — voire ésotériques — à indiquer le rythme des ligatures. Les règles proposées varient généralement en fonction du nombre de notes et suivant que l'on considère la première ou la dernière note de la ligature. Cependant, de nombreuses divergences règnent entre les différentes codifications de ces règles dues aux théoriciens du milieu du siècle et après, à commencer par l'Anonyme VII²². C'est Jean de Garlande, qui dans les premiers chapitres de son *De mensurabili musica*, a introduit la notion de « propriété »²³ pour déterminer la durée du début de la ligature : cependant, chez lui cette notion commande l'interprétation du début *et* de la fin de la ligature²⁴. En outre, pour Jean de Garlande, les deux expressions *sine proprietate* et *cum opposita proprietate* reviennent à la négation pure et simple de *cum proprietate*²⁵.

Le traité anonyme de 1279, qui se présente comme une « Somme » universitaire, a été rédigé par un disciple de Maître Henri de Tubeuf, chanoine de Notre-Dame dans le troisième quart du XIII^e s.²⁶ : son auteur demeure étroitement lié à la rythmique modale de Jean de Garlande, bien que se rapprochant beaucoup de Francon par sa notion de « perfection » : chez lui, « perfection » demeure associée à « longueur », alors que chez Jean de Garlande le terme signifiait seulement « écriture achevée et donc parfaite » sans séparation de la dernière note²⁷.

Francon, avec sa rigueur et sa lucidité d'esprit coutumières, va clarifier et préciser ces notions confuses et parfois floues en analysant la ligature en deux temps : son début, puis sa fin [cf. tabl. III]. Le trait distinctif de la doctrine de Francon réside dans le fait que la signification rythmique de toutes les figures de notation, simples ou composées, dépend de leur forme et les rend de ce fait indépendantes du déroulement de leur mode respectif²⁸. Ainsi, dans l'analyse de la ligature, la valeur de la première note sera déterminée par sa conformité ou sa non-conformité avec la notation carrée du plain-chant :

21. CRAIG WRIGHT, *The Poetry of Leonin*, dans *Actes XVII^e Symposion von Wolfenbüttel (5-20 April 1985): Das Ereigniss Notre-Dame* [sous presse]. Cette communication est reproduite dans le « Journal of the American Musicological Society », XXXIX, 1986, n° 1.

22. Ce traité est postérieur d'une ou deux décades à la *Discantus positio vulgaris*, suivant Janet KNAPP, art. cit., p. 202. L'auteur ignore l'expression de « cum opposita proprietate » de Jean de Garlande et parle de « tractus super caput ».

23. *Proprietas* peut avoir ici soit un sens grammatical, comme dans Quintilien (« la propriété des termes »), soit un sens géométrique (« les propriétés d'un triangle »).

24. Sur ce sujet fort complexe, il faut consulter l'art. cit. de Fritz RECKOW, p. 115-143, et l'art. *Perfectio* de Wolf FROBENIUS, dans l'*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, III, 1974.

25. Fritz RECKOW, art. cit., p. 121.

26. Paléon GLORIEUX, *Aux origines de la Sorbonne, I : Robert de Sorbon*, Paris, 1966, p. 310. Le traité anonyme de 1279, copié pour Saint-Emmeran de Ratisbonne en 1279, appartient à un groupe de traités qui furent copiés pour les cathédrales d'Allemagne au XIII^e s. : l'abrégé de Francon faisant suite à un traité de plain-chant dédié à l'évêque Heinrich von Rotteneck, évêque de Ratisbonne de 1277 à 1296 (Clm 5539) ; le traité des deux chantres cisterciens d'Heilsbronn en 1295, envoyé aux chanoines du Chapitre de Ratisbonne (Erlangen, Univ. Bibl. 66) ; enfin, le traité qui fait suite aux motets du Ms. Lit 115 de Bamberg (éd. Michel HUGLO, dans *Pax et Sapientia*, Stockholm, 1986, p. 13-22).

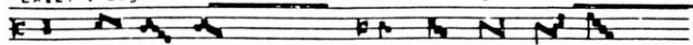
27. FR. RECKOW, art. cit., p. 133 et ss ; W. FROBENIUS, art. cit. *Perfectio*.

28. « Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae per quod patet quod figurae significare debent modos et non e converso, quemadmodum quidam posuerunt », Franco, *Ars cantus mensurabilis*, cap. 4 (éd. REANEY-GILLES, p. 29, n. 1). « Et nota quod in uno solo discantu omnes modi concurrere possunt eo quod per perfectiones omnes modi ad unum convertuntur », *ibid.*, cap. 9 (éd. cit., p. 58, n. 23).

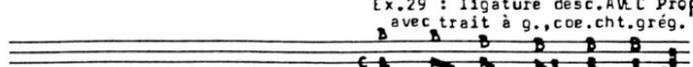
Tableau III
PROPRIÉTÉ ET PERFECTION DANS LES LIGATURES

Début de la ligature (« Propriété » = B)

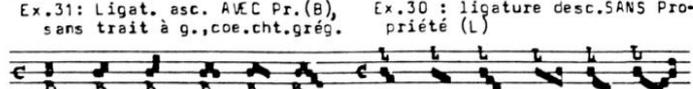
Ex.27 : ligatures ASCENDANTES Ex.28 : ligatures DESCENDANTES



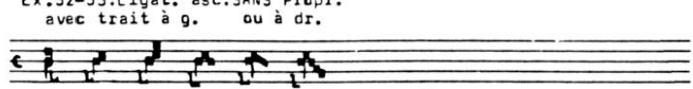
Ex.29 : ligature desc.AVEC Propr. avec trait à g.,coe.cht.grég.



Ex.31: Ligat. asc. AVEC Pr.(B), sans trait à g.,coe.cht.grég. Ex.30 : ligature desc.SANS Propriété (L)



Ex.32-33:Ligat. asc.SANS Propr. avec trait à g. ou à dr.

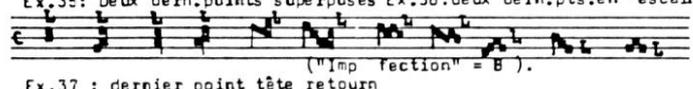


Ex.34 : Ligature AVEC Propriété OPPOSÉE, i.e. avec trait vertical tourné vers le haut (S = Semibrève)

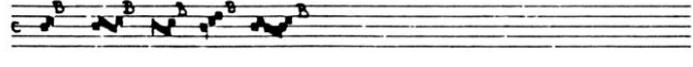


FIN de la Ligature ("Perfection"=L).

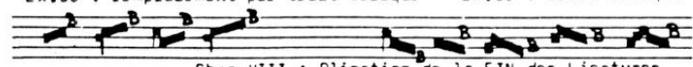
Ex.35: Deux dern.points superposés Ex.36:deux dern.pts.en "escalier", ("Impfection" = B).



Ex.37 : dernier point tête retour

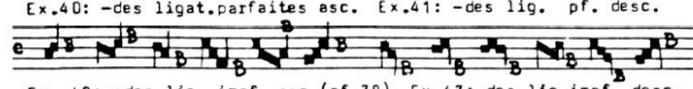


Ex.38 : remplacement par trait oblique Ex.39 : trait oblique



Chap.VIII : Plication de la FIN des Ligatures

Ex.40: -des ligat.parfaites asc. Ex.41: -des lig. pf. desc.

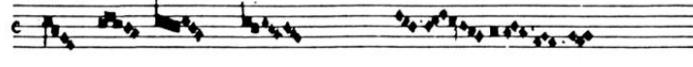


Ex. 42: -des lig. impf. asc.(cf.38) Ex.43: des lig.impf. desc.



"Conjuncturae"

Ex. 44 Ex.45



La *propriété* est reconnue à première vue dans une ligature en raison de sa conformité initiale aux figures du plain-chant. De même pour la *perfection*, mais en considération de sa fin (*Ars cantus mensurabilis*, cap. VII, 15-16 : éd. Reaney-Gilles, p. 45).

Suit un exemple :

Toute ligature descendante portant un trait vertical descendant du côté gauche du premier punctum²⁹ sera reconnue *cum proprietate* du fait qu'elle est figurée ainsi dans le plain-chant (*ibid.*, 17) : ex. 29 du tabl. III.

De même, toute figure ascendante sera dite *cum proprietate* si elle n'a pas de trait sur la gauche (*ibid.*, 19) : ex. 31 du tabl. III.

29. Reaney et Gilles ont écrit « a primo puncto » (éd. cit., p. 45, 17), tandis que p. 47, n. 21, ils préfèrent « a primo puncto ». Voir Kl. J. SACHS, art. *Punctus*, dans *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, IV, 1975. Par ailleurs, le parallélisme des exemples musicaux de Francon aurait dû inciter les éditeurs à suppléer les figures omises çà et là par les manuscrits.

La clause de conformité ou de non-conformité aux conventions de la notation monodique parisienne³⁰ joue également dans l'écriture de la note finale des ligatures : si celle-ci surmonte l'avant-dernière note — comme dans l'écriture du plain-chant — elle sera dite *parfaite* (ex. 35). Au contraire, la tête retournée (*averso capite*), elle sera rendue *imparfaite*.

Un trait vertical partant du premier *punctum* et tourné vers le haut indiquera la « propriété opposée » correspondant à une semi-brève. A l'intérieur des ligatures, plus de problèmes : toutes les valeurs sont brèves.

Au chapitre VIII, Francon traite de la plique ajoutée à la fin des ligatures en vue de clarifier le problème de l'adjonction de la plique aux ligatures que Jean de Garlande semble avoir compliqué³¹.

En somme, ces règles ingénieuses et sans équivoque pouvaient être instantanément assimilées par les jeunes chanteurs qui pratiquaient chaque jour le plain-chant et qui devaient enfin s'y reconnaître sans hésitation, alors qu'auparavant il fallait assimiler quantité de conventions d'écriture et de lecture variant d'une école à une autre³².

Ce n'est pas seulement dans l'analyse des figures composées ou ligatures que Francon a manifesté la lucidité de son esprit, mais encore dans la présentation des figures simples (chap. IV) et dans l'indication des moyens de déterminer leur durée (chap. V). A la terminologie flottante et parfois ambiguë de ses prédécesseurs, Francon substitue une dénomination précise et sans équivoque : après la définition de la figure simple, Maître Francon accole à son nom un adjectif qui précise la valeur réelle de sa durée. Ainsi, la même figure représentant la longue, portant une hampe descendante sur la droite³³ sera en principe *parfaite* en raison de l'axiome franconien de la ternarité ; elle sera *imparfaite* lorsque par position elle ne vaudra plus que deux temps. La figure carrée sans hampe représente la *brevis recta*³⁴ qui vaut un temps : lorsque par position elle vaut deux temps, on l'appellera *brevis altera*. Francon a voulu éviter l'amphibologie du terme *recta* qui s'employait auparavant avec une acception différente :

Notation modale		Francon
<i>Longa ultra mensuram</i>	◻ = 3 t.	<i>Longa perfecta</i>
<i>Longa recta</i>	◻ = 2 t.	<i>Longa imperfecta</i>
<i>Brevis recta</i>	■ = 1 t.	<i>Brevis recta</i>
<i>Brevis ultra mensuram</i>	■ = 2 t.	<i>Brevis altera</i>

Certains prétendaient que la brève se subdivisait en deux semibrèves égales³⁵. Francon préconise l'inégalité des deux brèves équivalant à une brève : l'une vaudra 2/3 d'un temps, et sera dénommée *semibrevis major* ; l'autre valant 1/3 d'un temps sera dénommée *brevis minor*. Si une brève est divisée en trois, chaque semibrève équivaldra à un tiers de temps³⁶. La figure de la semibrève est en forme de losange : *uniformiter ad modum losenge*³⁷. L'insertion d'un mot

30. Une étude paléographique des mss parisiens notés de la seconde moitié du XII^e s. et du XIII^e s. serait nécessaire pour dater et localiser certains mss pourtant sortis du même atelier.

31. *De mensurabili musica*, Cap. III (éd. E. REIMER, p. 50) : l'auteur décrit dans ce même chapitre les figures simples et les pliques.

32. Le fait était déjà reconnu au XIII^e s. : ainsi par Jean de Grouchy (éd. E. ROHLOFF, 1943, p. 56-57 et ss), puis au XIV^e par Walter Odington (CS I, p. 243 b ; éd. F. F. HAMMOND, dans CSM XIV).

33. En effet, chez Amerus (éd. C. RUINI, dans CSM, XXV, p. 97) les notes carrées caudées à gauche sont brèves !

34. Voir W. FROBENIUS, art. *Longa-brevis*, dans *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, III, 1974.

35. Tel l'auteur anonyme des *Regulae super discantum* du ms. de Karlsruhe, S. Peter Pm 29 a (f. 7 v), transcrit par Dietrich : cf. H. MÜLLER, *Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter Perg 29a*, Karlsruhe, 1886, p. 1-3.

36. Auparavant, la semibrève valait un demi-temps. Francon a mis en garde ses contemporains qui commençaient à subdiviser la brève en plus de trois semibrèves : cf. cap. 5 (éd. REANEY-GILLES, p. 38, n. 22).

37. L'addition de l'adverbe *gallice* (« en français ») est propre à deux mss tardifs (cf. éd. REANEY-GILLES, p. 31, apparat critique). Cette addition ne figure pas dans la citation de Jacques de Liège (*Speculum musicae* VII, xxj 13 : éd. R. BRAGARD, dans CSM, III, p. 46).

français dans la définition de la semibrève est voulue, car la dénomination de cette figure losangée toute simple, dessinée en tirant obliquement une plume à bec dur, a beaucoup varié chez les théoriciens du XIII^e s. Il est piquant de constater que l'auteur anglais de l'Anonyme IV, qui avait étudié à Paris dans sa jeunesse, a dû aller chercher dans la langue arabe un terme de géométrie qu'il aurait pu trouver en latin.

Dans sa description de la notation mesurée, l'auteur anglais traite des figures carrées et rhomboïdales : mais au lieu d'emprunter à l'ancienne version d'Euclide le terme de *rhombus*, il puise dans la version attribuée à Adhaldard de Bath (1116/42)³⁸ le terme arabe désignant le losange *el muahym* (pour *al-mu'ayyim*) que le traducteur n'avait pas su transposer en latin³⁹. L'anonyme anglais désigne ensuite du terme de *el muarifa*⁴⁰ un groupe de plusieurs losanges descendants dont le premier voit l'un de ses côtés prolongé vers le bas . Selon lui, cette graphie serait caractéristique de la notation mesurée anglaise : en fait, on rencontre aussi cette manière de noter sur le continent, par exemple à Saint-Martin-des-Champs et dans le manuscrit de clausules de Saint-Victor⁴¹. Ajoutons pour en terminer sur ce point que les *currentes* de la notation franconienne ne s'écrivent jamais ainsi (cf. tabl. III, dernière ligne).

Ainsi, la gradation des valeurs dans les figures de la musique mesurée chez Francon est tellement bien hiérarchisée qu'elle peut se mettre en tableau synoptique sous forme d'un arbre à trois branches subdivisées chacune en rameaux : ainsi enseignait Maître Jean de Bourgogne, chanoine de Saint-Denis de Reims, contemporain de Francon⁴².

Bien souvent, au cours de son exposé, Francon rappelle ses consignes aux notateurs : « Remarquez qu'un groupe de *plus* de trois semibrèves ne peut être compté pour une brève normale... » (chapitre V, n. 22). Cette remarque ressemble bien à une mise en garde pour éviter le retour de pareille irrégularité. De fait, à la fin du XIII^e s., des compositeurs tels que l'Amiénois Pierre de la Croix ne s'en tiennent plus à la consigne du Maître et divisent la *brevis recta* en plus de trois semibrèves. C'est là une manifestation révélant les tendances d'un art nouveau⁴³. Dans l'affrontement entre les Anciens et les Modernes, Jacques de Liège tentera de défendre les positions conservatrices.

À Cesena, vers 1321/26, Marchetto de Padoue composait son *Pomerium* dans lequel, tout en adoptant la doctrine de Francon il introduisait la minime de l'*Ars nova*. Enfin, par une singulière coïncidence, il a fallu qu'en 1325 un grand manuscrit de l'*Ars antiqua* suivant la plupart

38. H. L. L. BUSARD, *The First Latin Translation of Euclid's 'Elements' Commonly Ascribed to Adelard of Bath*, Leyde, 1983, p. 32. Sur ce problème de sources, voir l'art. d'Owen O. WRIGHT, *Elmuahym and Elmuarifa*, « Bull. School of Orient. a. African Stud. », XXXVII, 1974, p. 655-659, et surtout celui de Ch. BURNETT, *The Origin of the Terms elmuahim and elmuarifa in Anonymus IV* [en préparation]. La note de J. CHAILLEY, dans *Essays in Musicology, a Birthday Offering for Willi APEL*, Indiana, 1968, p. 61-62, est purement conjecturale.

39. D'autres désignaient le losange par *tesseromata* : cf. S. CSERBA, *Hieronymus de Moravia*, p. 181. Le terme *elmuahym* est encore usité par Johannes Hothby dans sa *Calliopea legale* (éd. R. SCHLECHT, 1874, p. 18, n. 42 et p. 19, n. 46).

40. Le terme signifie « irrégulier » : il désigne les losanges des *currentes* qui ont leurs angles opposés égaux, mais dont les quatre côtés deux à deux sont inégaux.

41. Paris, B.N. lat. 15139, f. 257, 267, etc. Ce premier lonsage à hampe n'est pas exclusivement « anglais » comme le prétendent certains auteurs anciens et modernes : on rencontre ce genre de *climacus* dans un ms. clunisien de Saint-Martin-des-Champs (Paris, B.N. lat. 17716, f. 14, etc.) et une fois dans un missel noté de Notre-Dame (Paris, B.N. lat. 1112, f. 236).

42. Sur cet « arbre » attribué à Jean de Bourgogne, chanoine de Saint-Denis de Reims, voir M. HUGLO, *De Francon de Cologne à Jacques de Liège*, « Rev. belge musicol. », XXXIV-XXXV, 1980/81, p. 52-53 et surtout *Recherches sur la personne et l'œuvre de Francon*, dans *Actes XVII^e Symposium de Wolfenbüttel : Das Ereigniss Notre-Dame* [sous presse].

43. Cf. M. HUGLO, *De Francon...*, art. cit. *supra*.

des règles de la notation franconienne⁴⁴, soit copié au moment même où Philippe de Vitry et Jean de Murs écrivaient les traités qui fondaient un nouvel « art » d'écrire et de transcrire la Musique.

Michel HUGLO
I.R.H.T.
40, avenue d'Iéna
F - 75116 PARIS

44. Las Huelgas : cf. G. A. ANDERSON, *The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts*, « Musica Disciplina », XXXII, 1978, p. 19-68. Le seul témoin fidèle aux conventions établies par Francon se rencontre dans les pièces notées ajoutées au traité de Lambert-Aristote du ms. Paris, B.N. lat. 11266, f. 35 v-41.