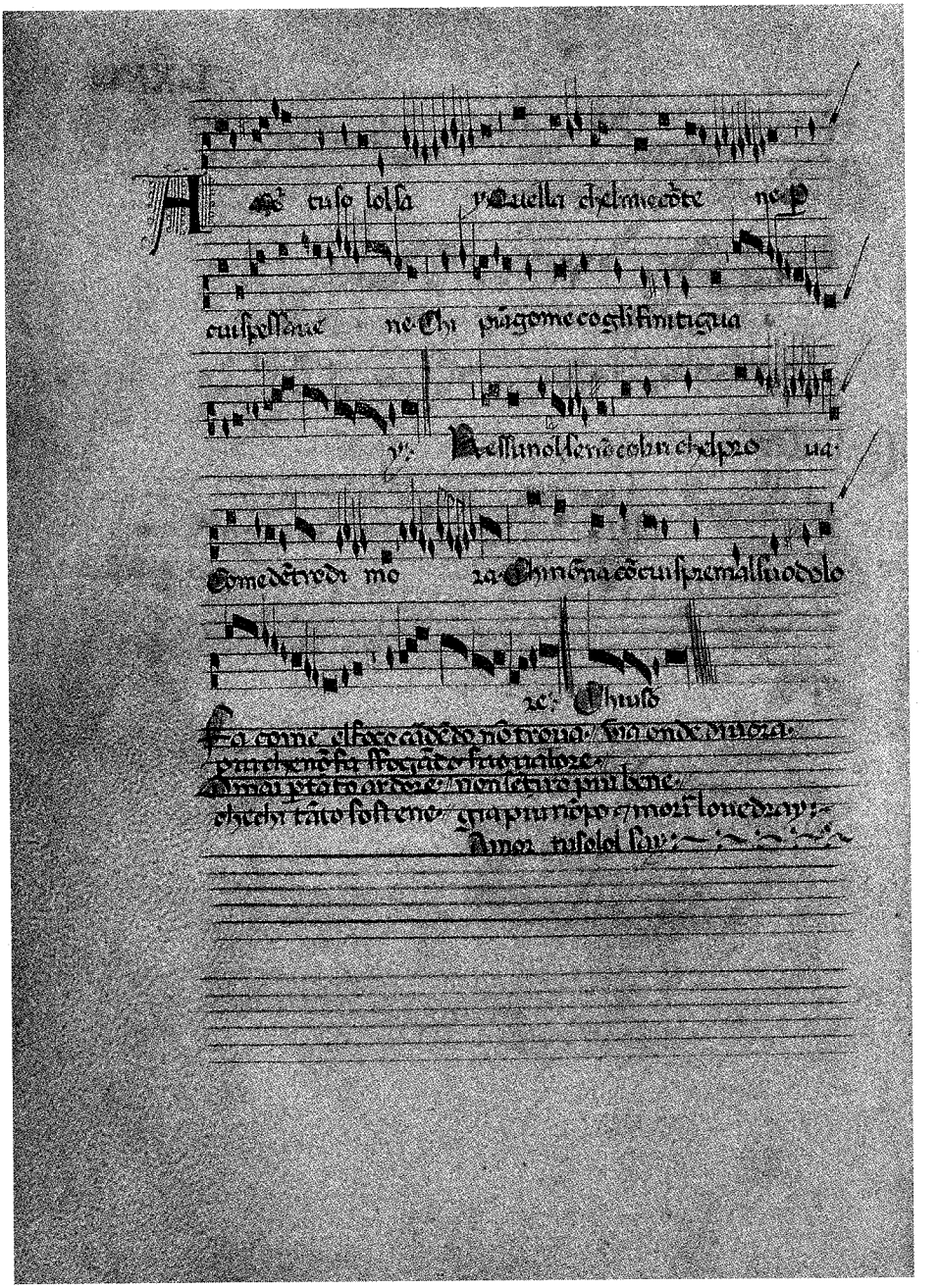
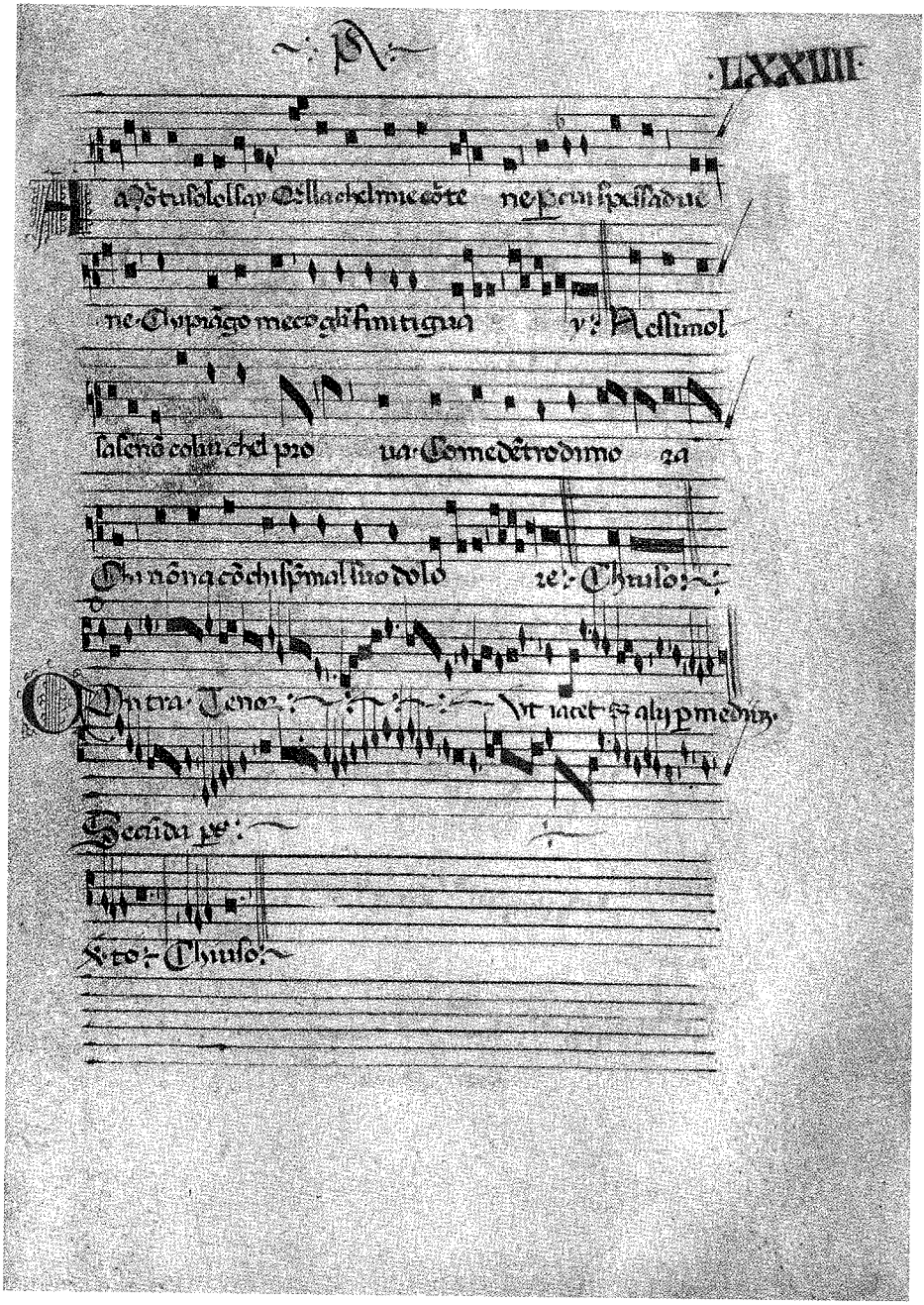
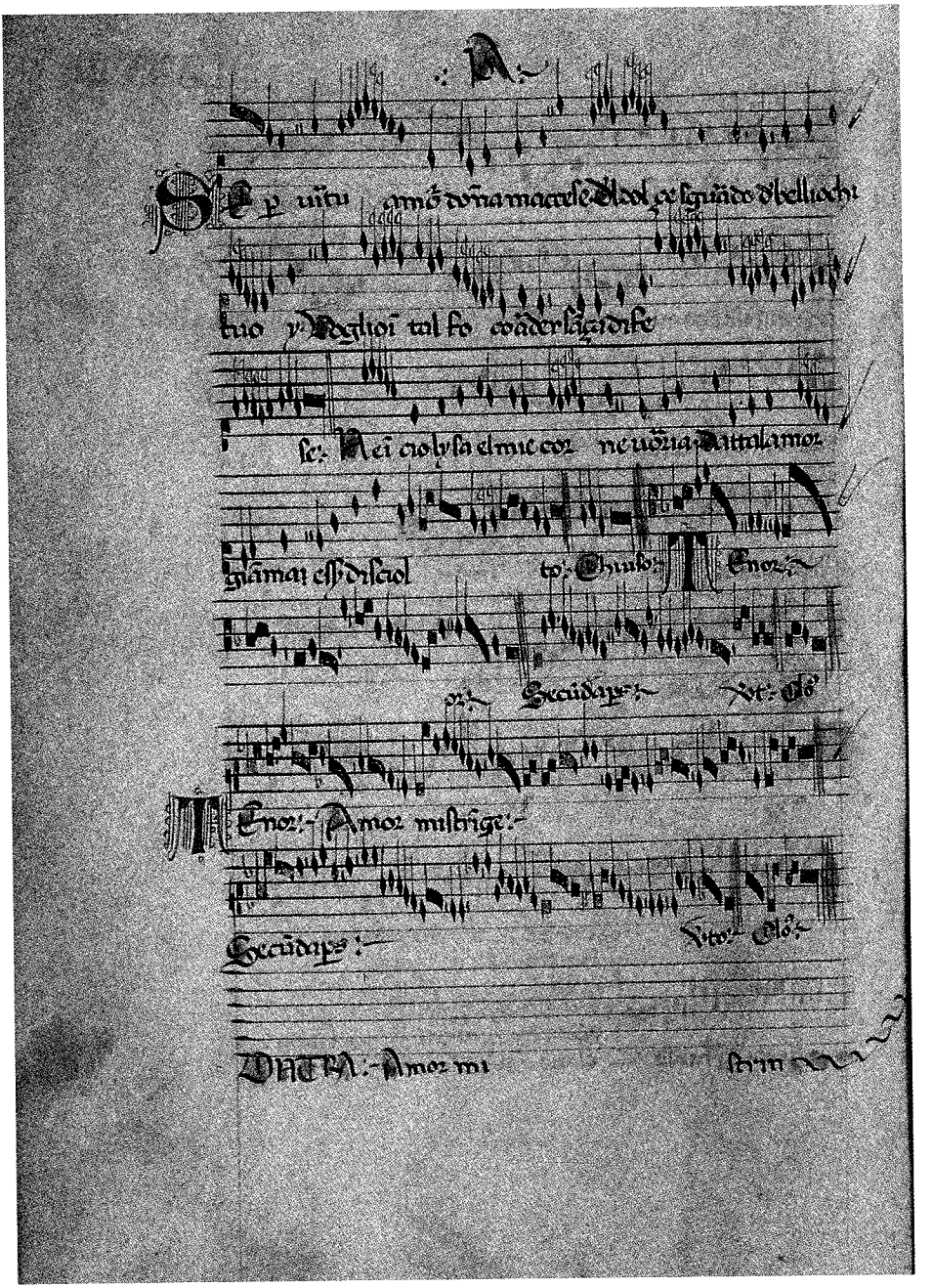
De l'utilisation des *notae rubrae* dans le manuscrit fonds italien 568 de la Bibliothèque Nationale de Paris



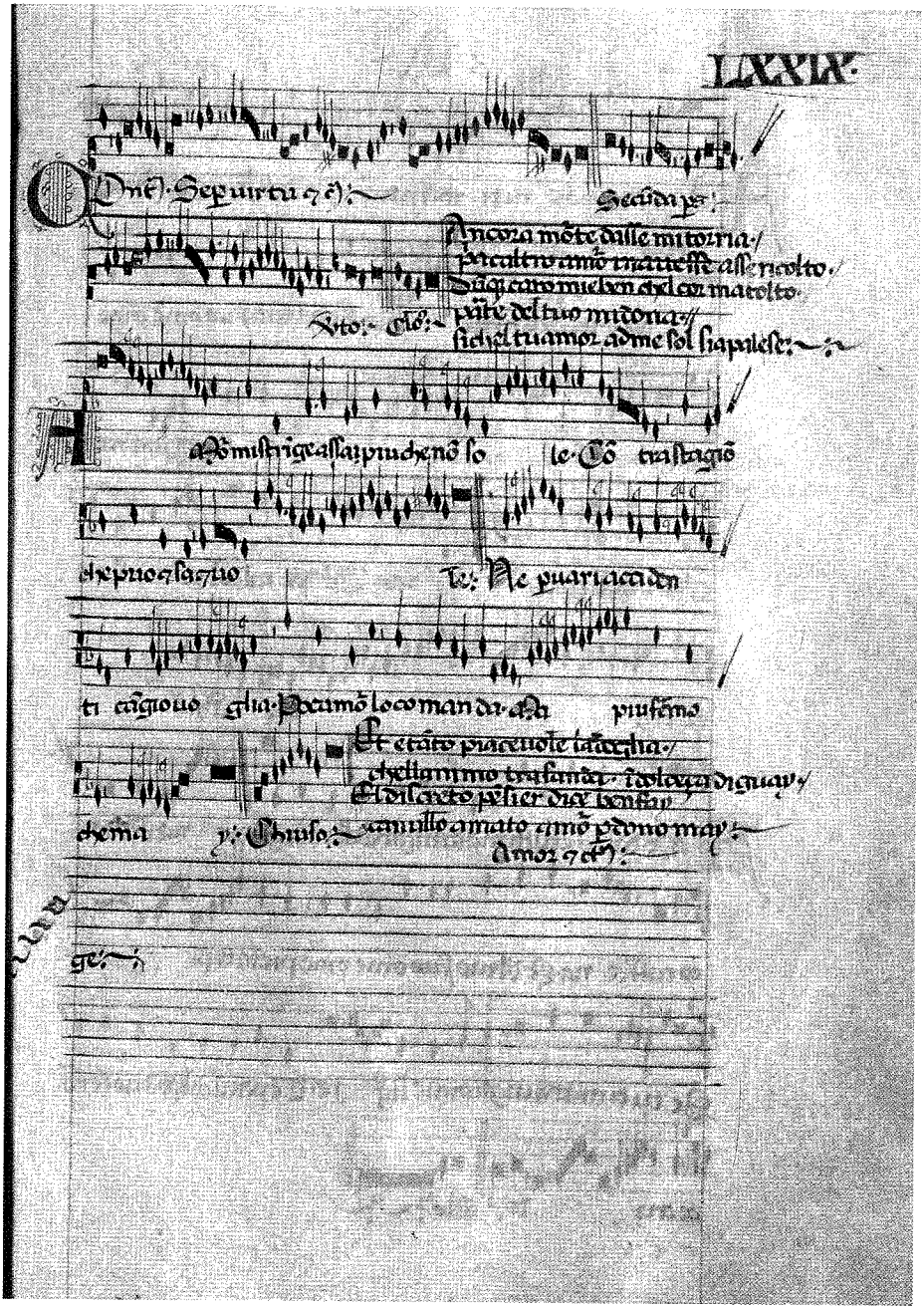
Amor tu solo 'l say



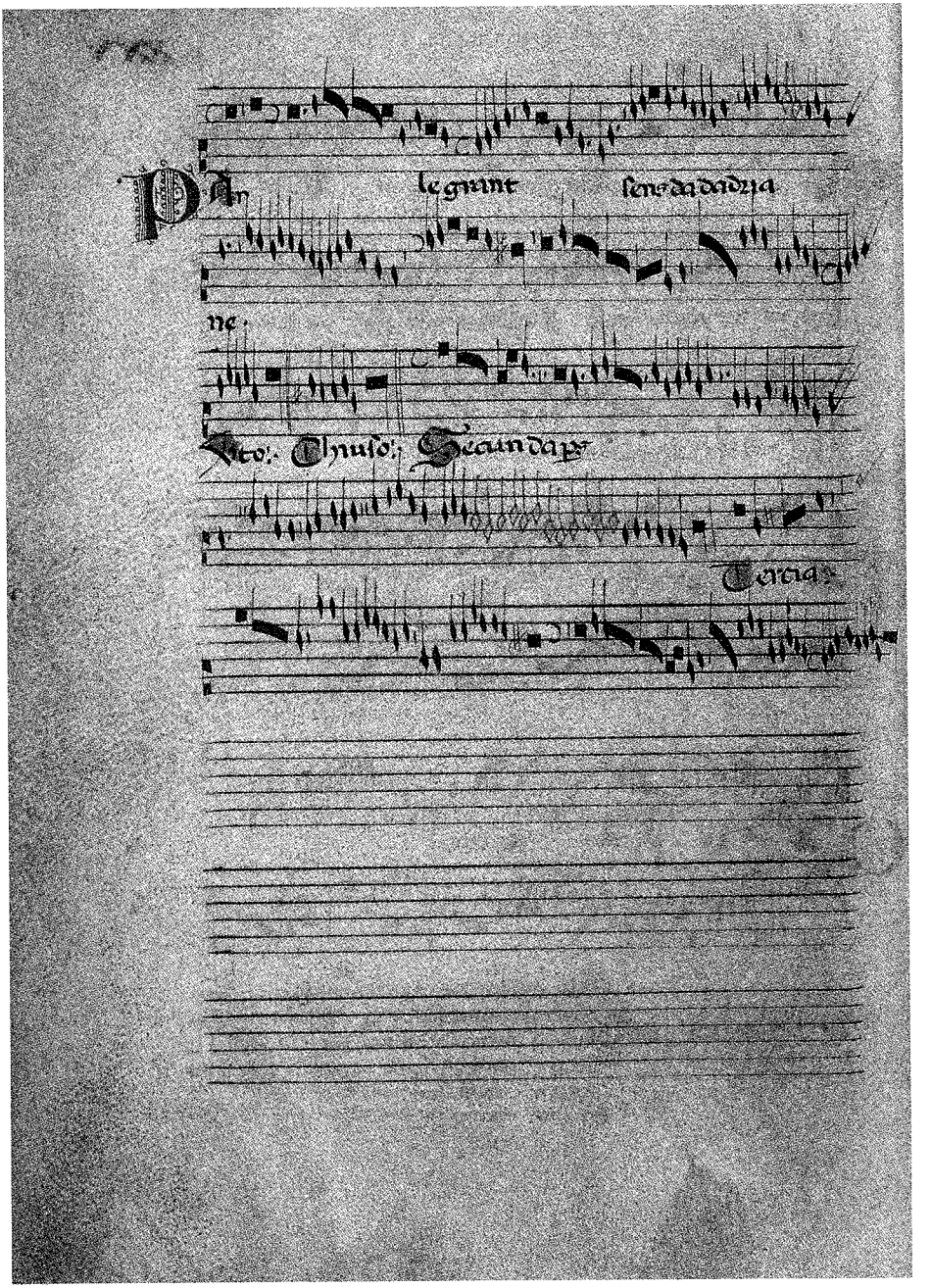
Amor tu solo 'l say



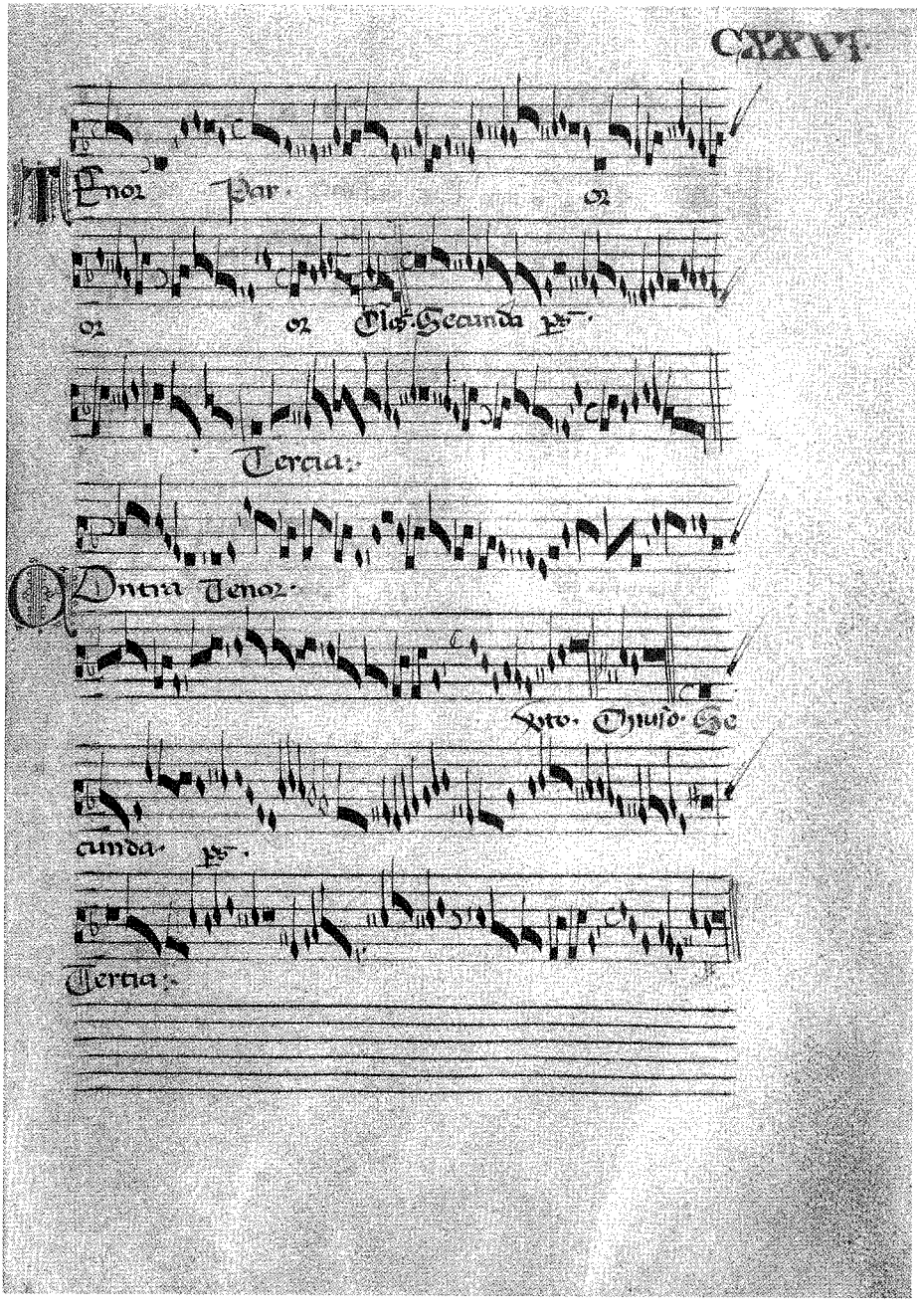
Se per virtù



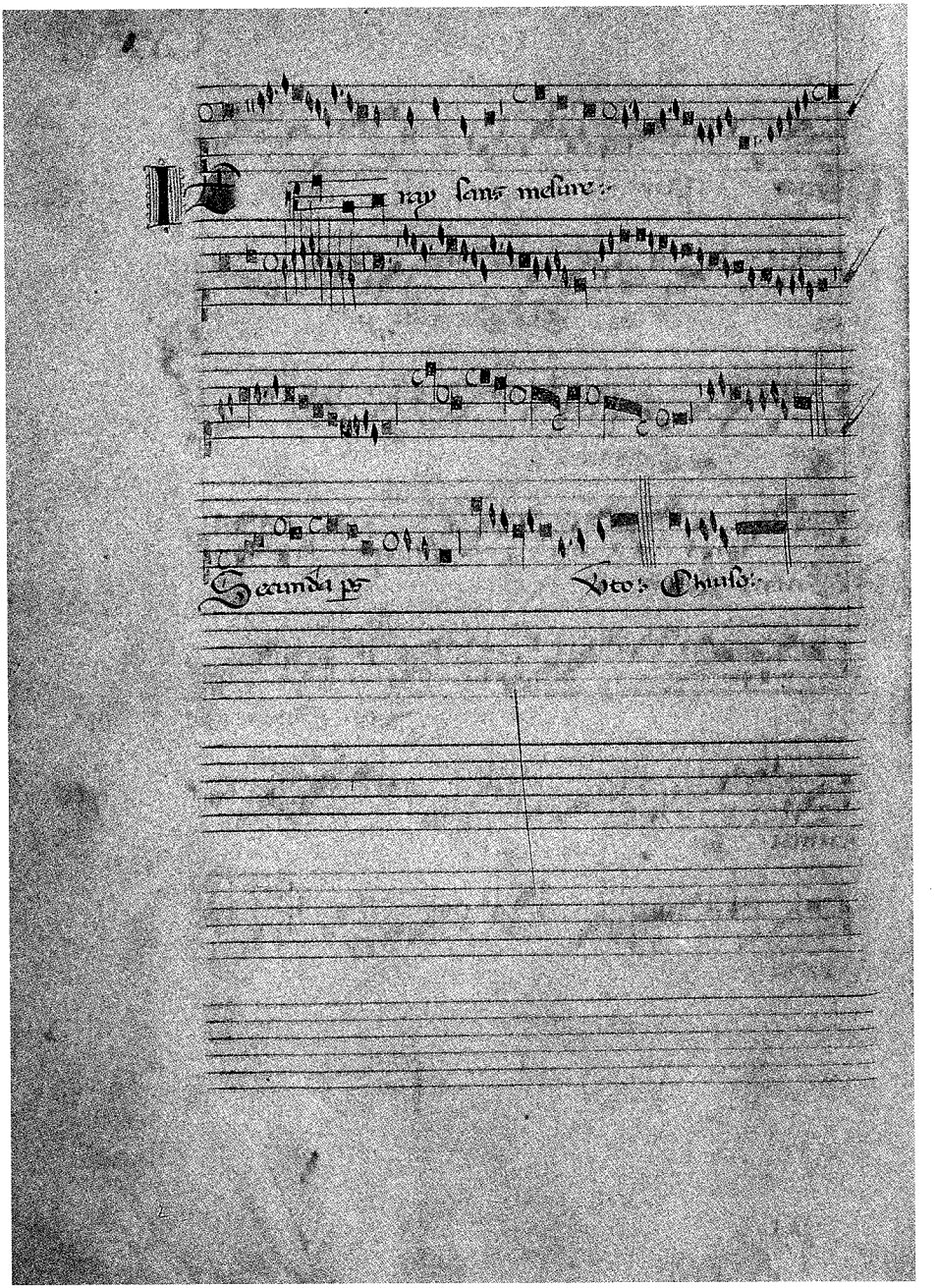
Se per virtù



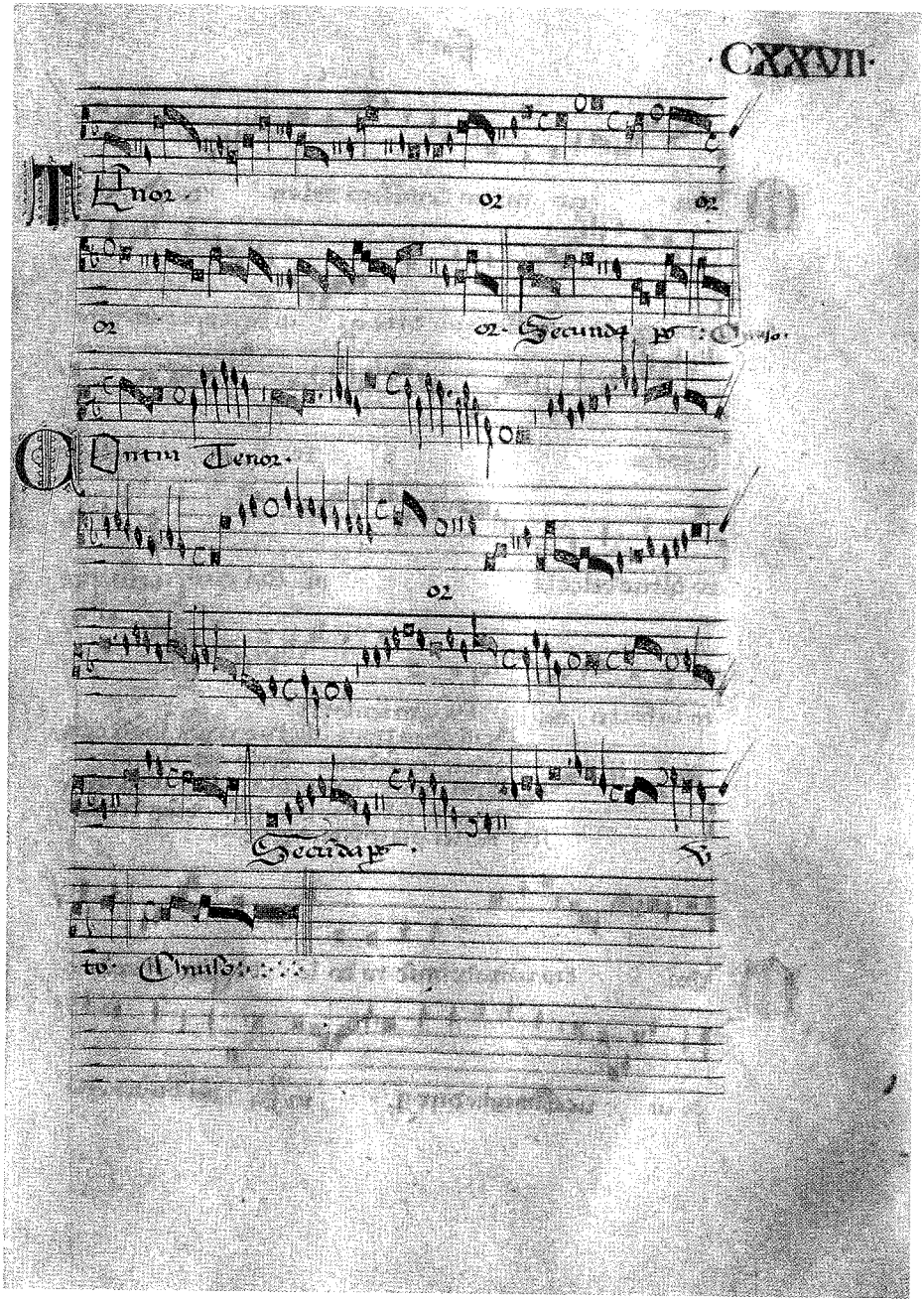
Par le grant senz d'Adriane



Par le grant senz d'Adriane



Je l'amiray sans mesure

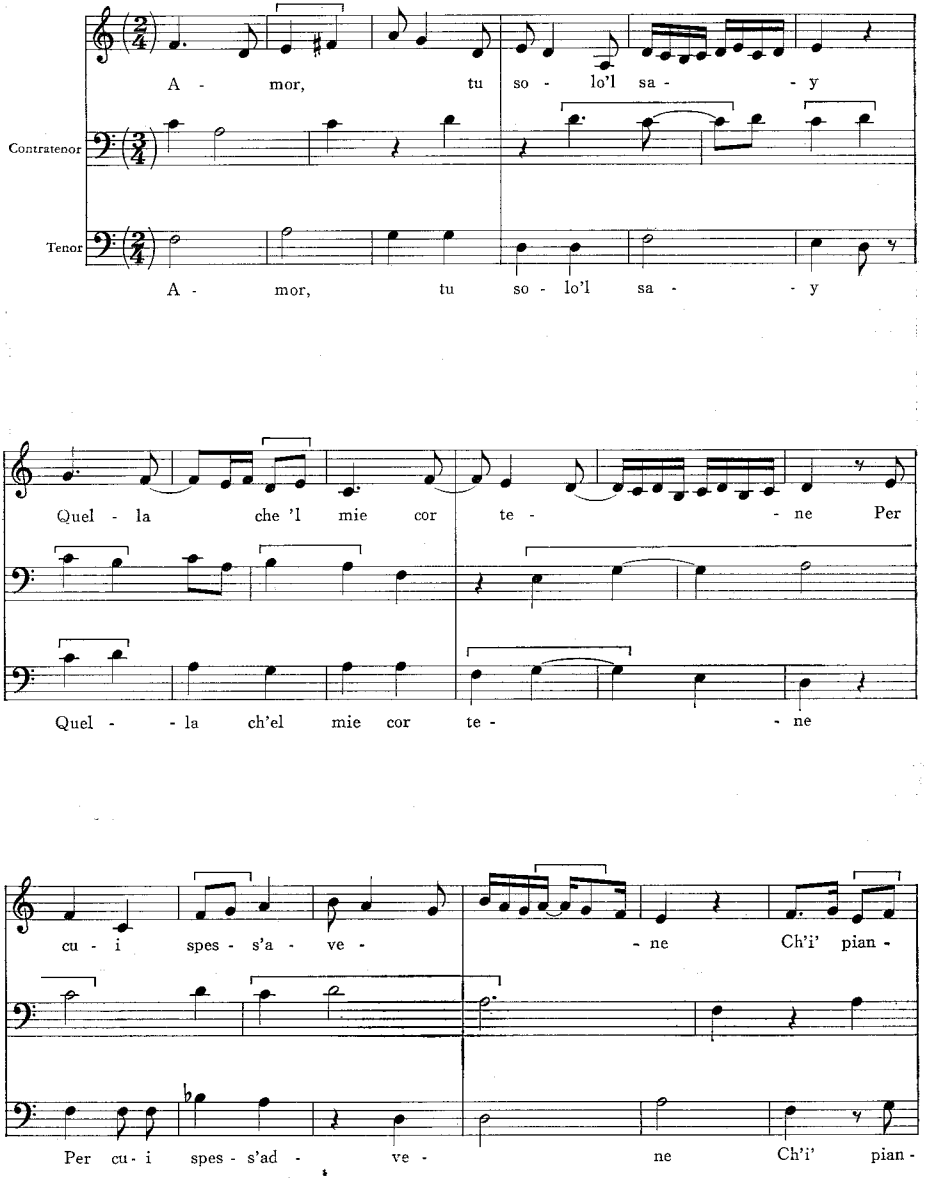


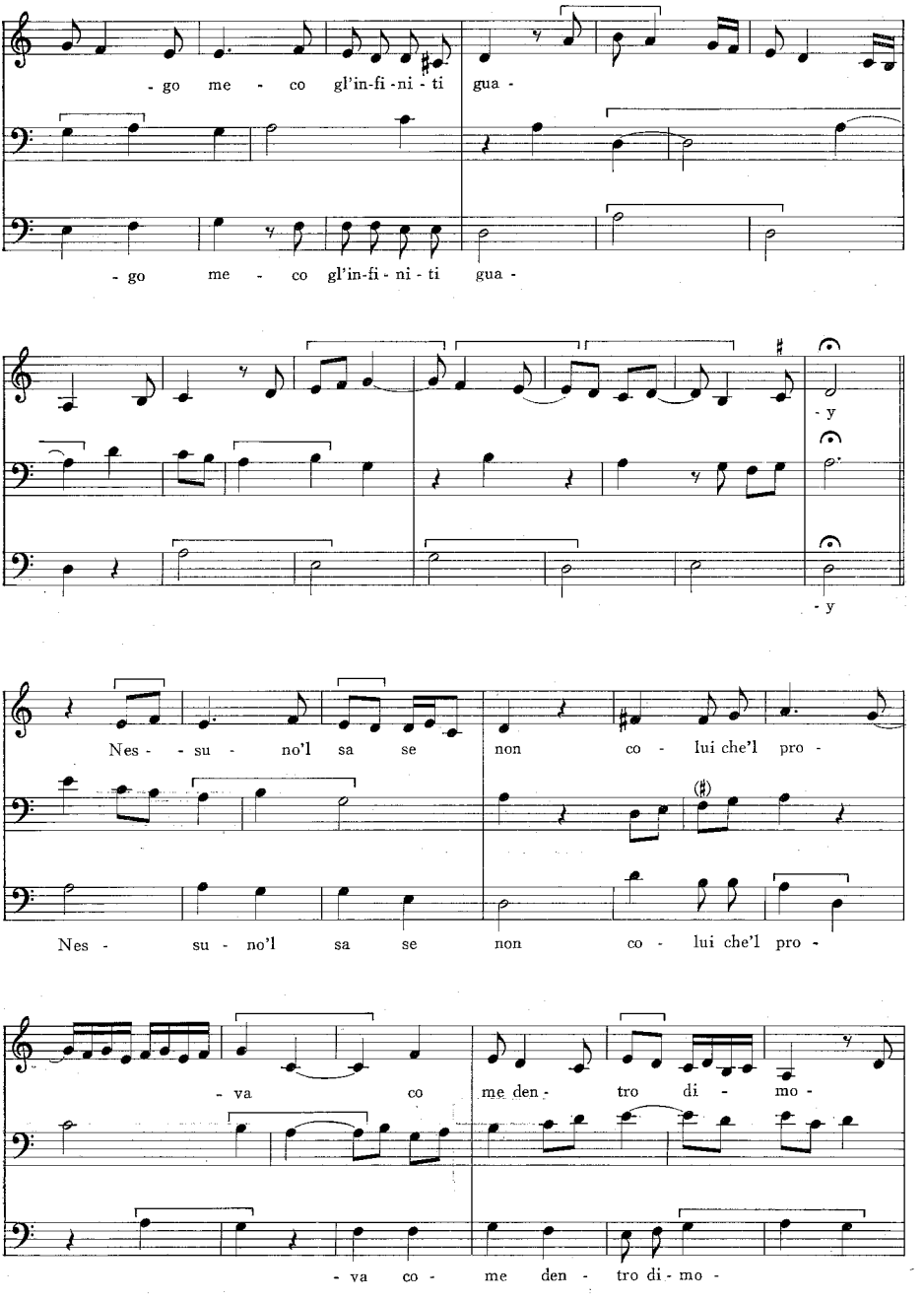
Je l'amiray sans mesure

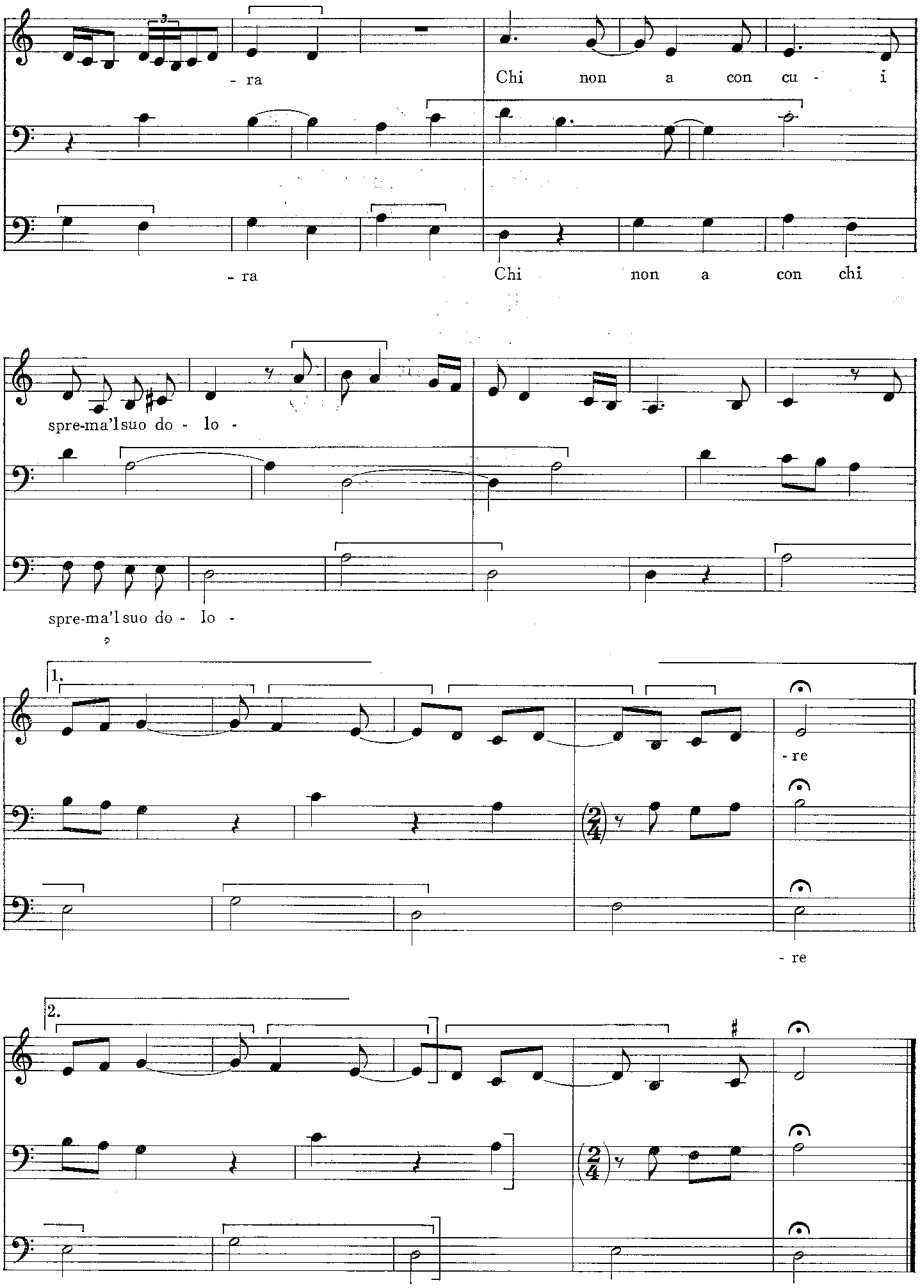
Amor tu solo 'l say

fol. LXXIIIv-LXXIVr

Paolo




- go me - co gl'in-fi - ni - ti gua -
- go me - co gl'in-fi - ni - ti gua -
- y
- y
Nes - - su - no'l sa se non co - lui che'l pro -
Nes - su - no'l sa se non co - lui che'l pro -
- va co me den - tro di - mo -
- va co - me den - tro di - mo -


- ra
Chi non a con cu - i
- ra
Chi non a con chi
spre-ma'l suo do - lo -
spre-ma'l suo do - lo -
1.
- re
- re
2.

Fa come el foco c'ardendo non trova,
Via, onde divora,
Più che non fa sfogando suo valore.
(secondo piede)

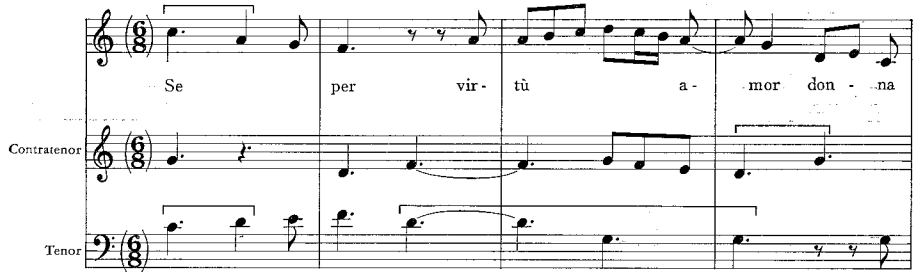
Omai per tanto ardore
Non sentirò più bene,
Ché chi tanto sostene
Già più non po' et morir lo vedray.
(volta)

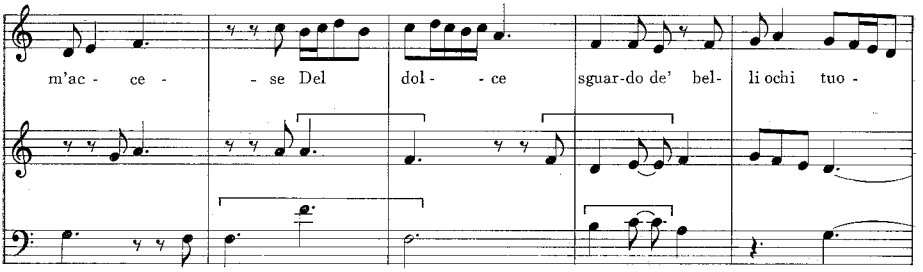
Amor tu solo 'l say . . .
(ripresa)

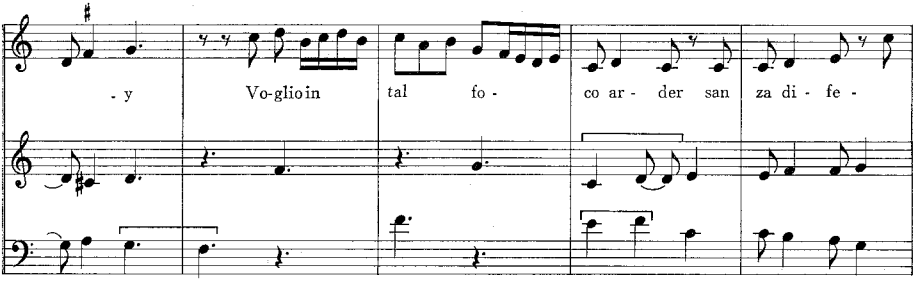
Se per virtù

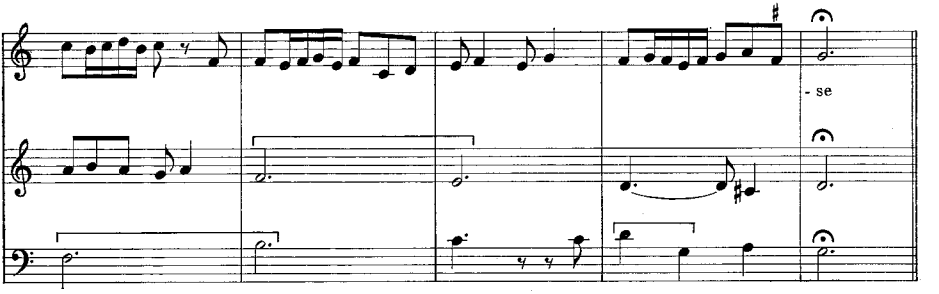
LXXVIIIv-LXXIXr

Paolo

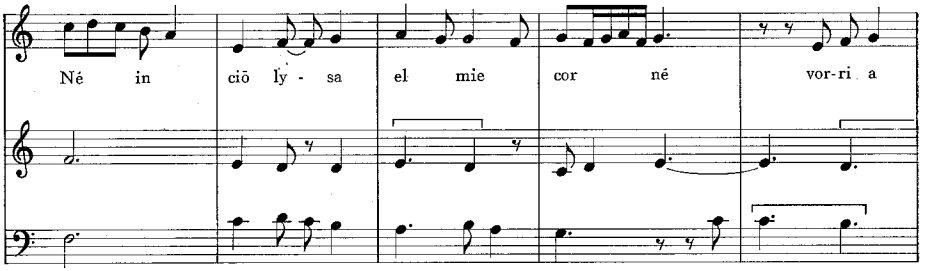


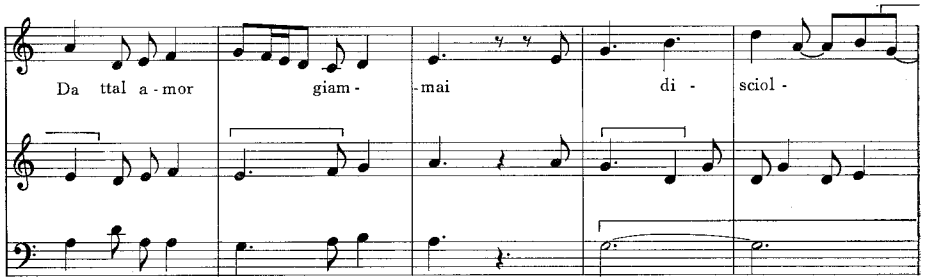


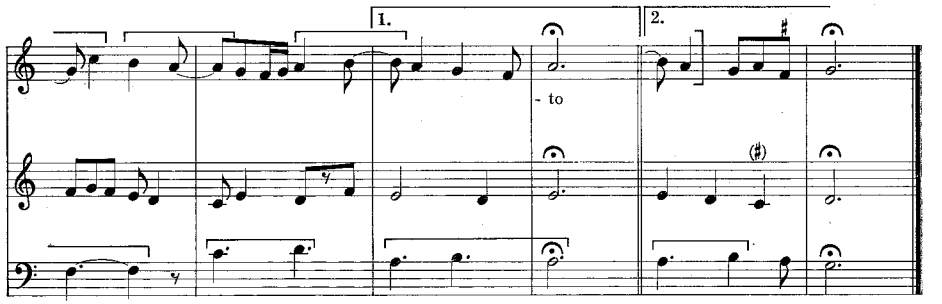




Secunda pars





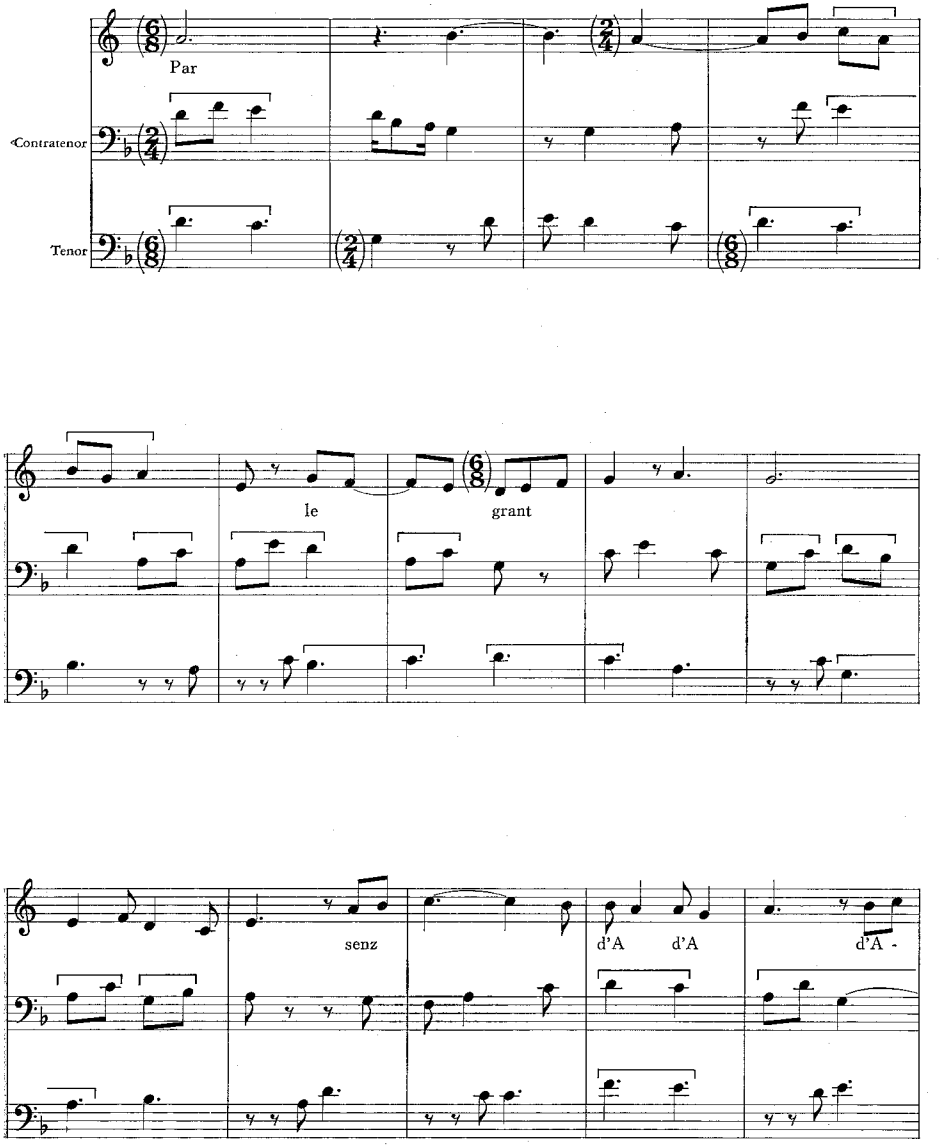


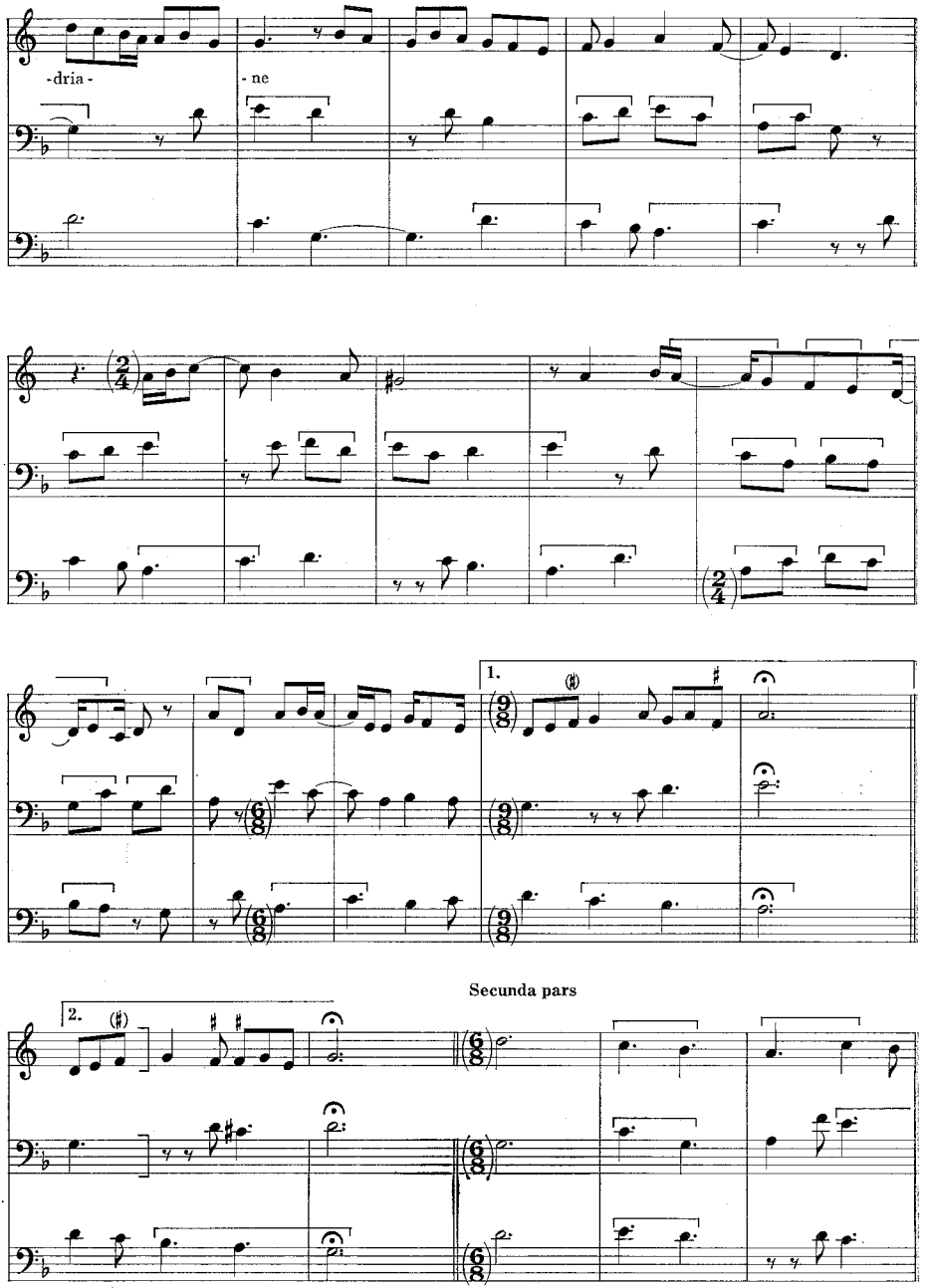
Ancora morte da llei mi torria
Pria c'altro amor m'avesse a sse ricolto.
(secondo piede)

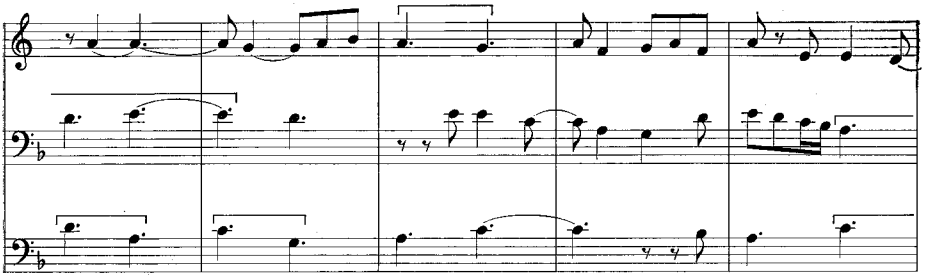
Dunque caro mie ben che'l cor m'a tolto,
Parte del tuo mi dona,
Sì che'l tu' amor ad me sol sia palese.
(volta)

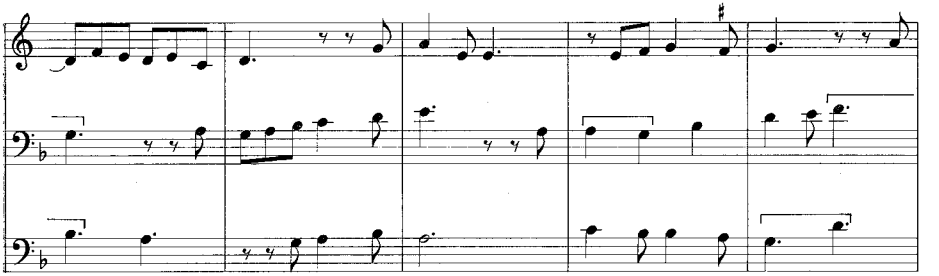
Par le grant senz d'Adriane

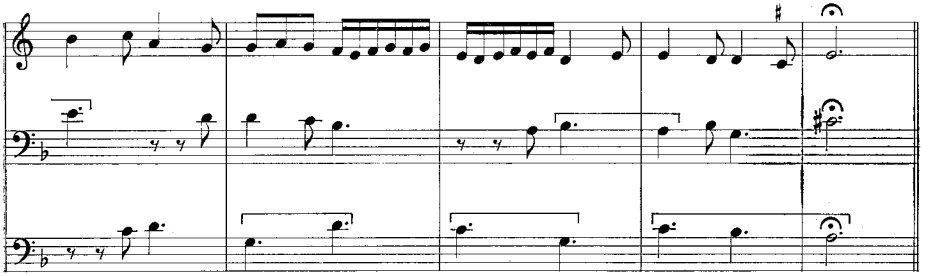
fol. CXXVv-CXXVIr



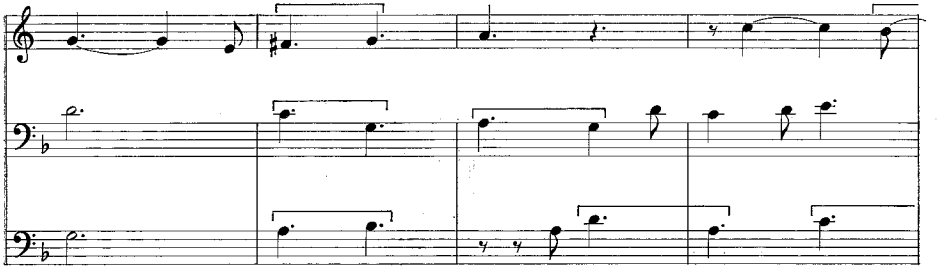

-dria -
- ne
1.
2.
Secunda pars

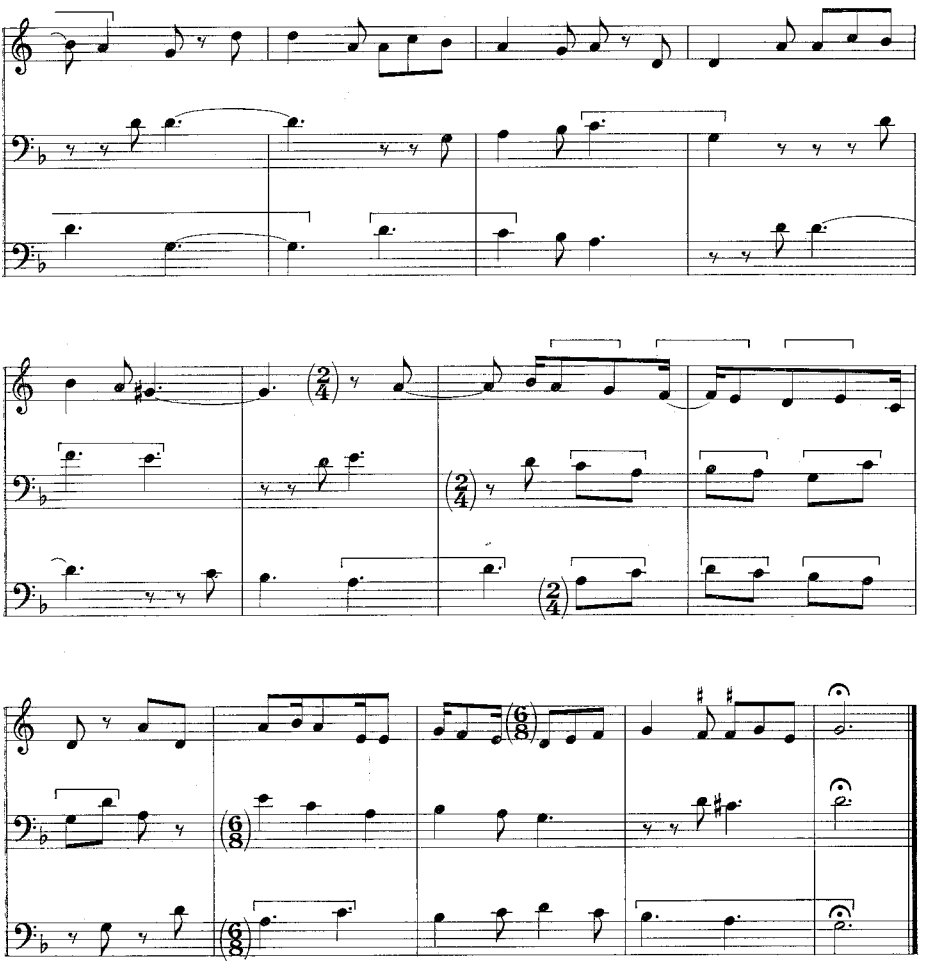






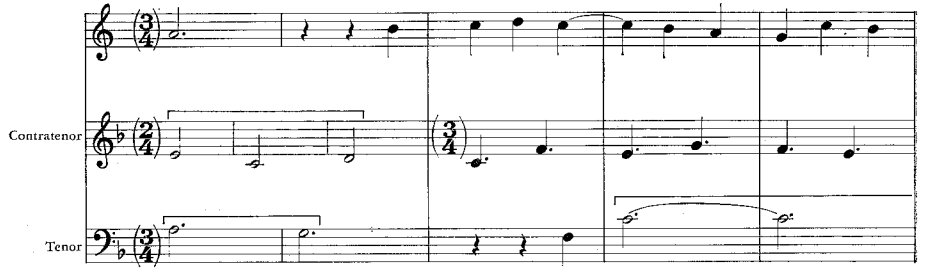
Tertia pars

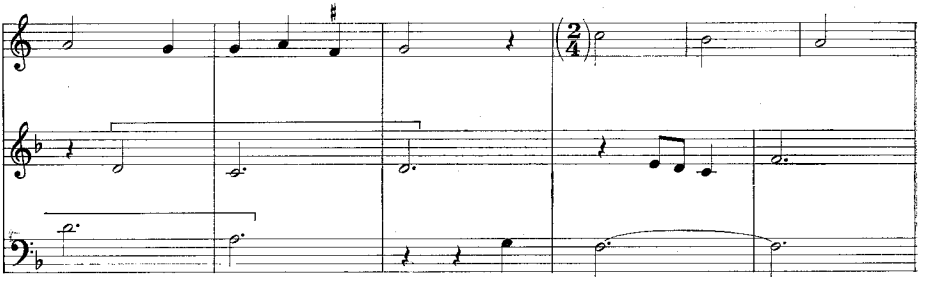


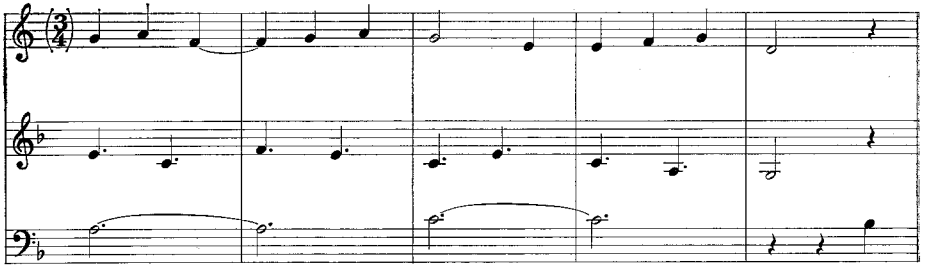


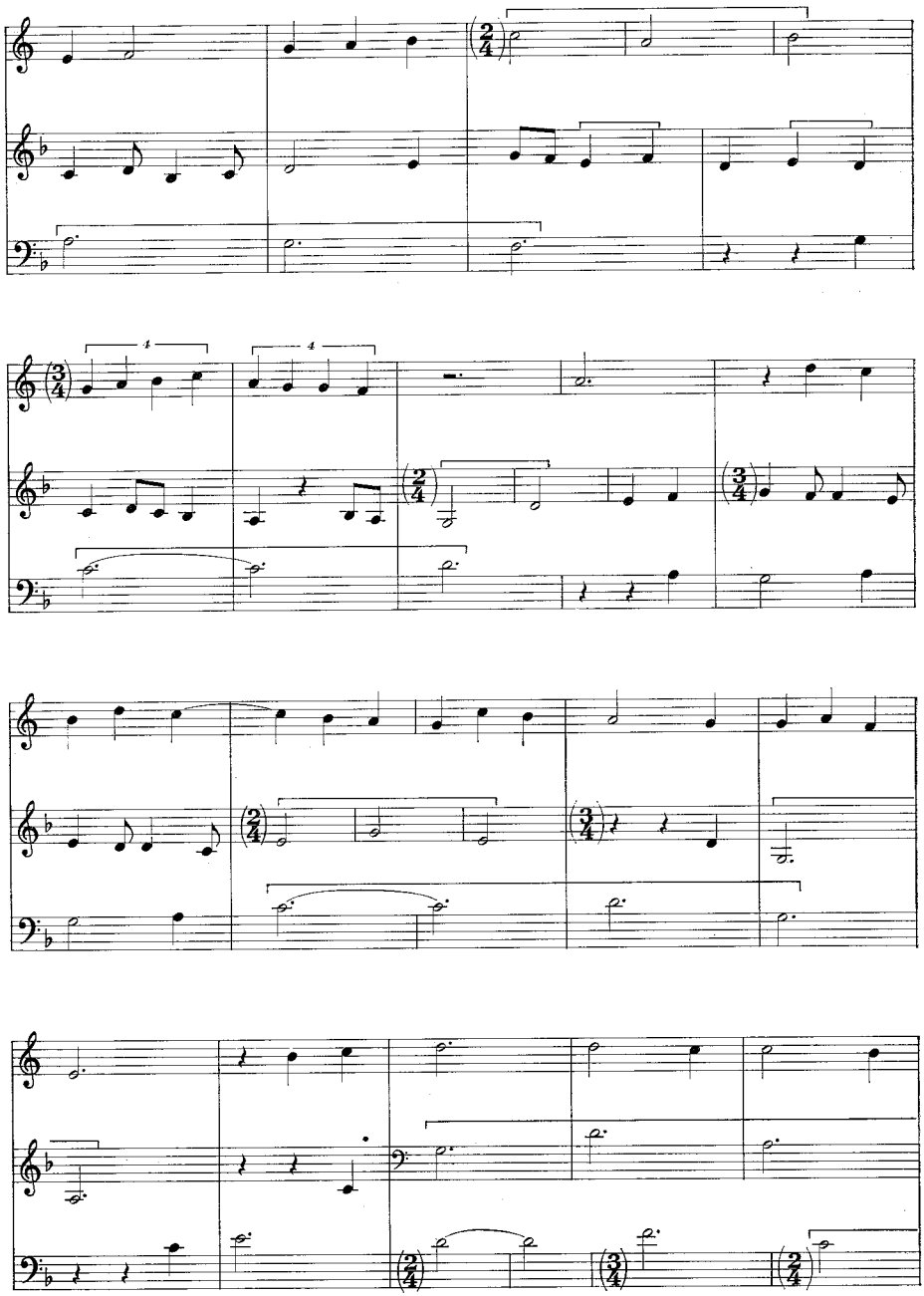
Je la remiray sans mesure

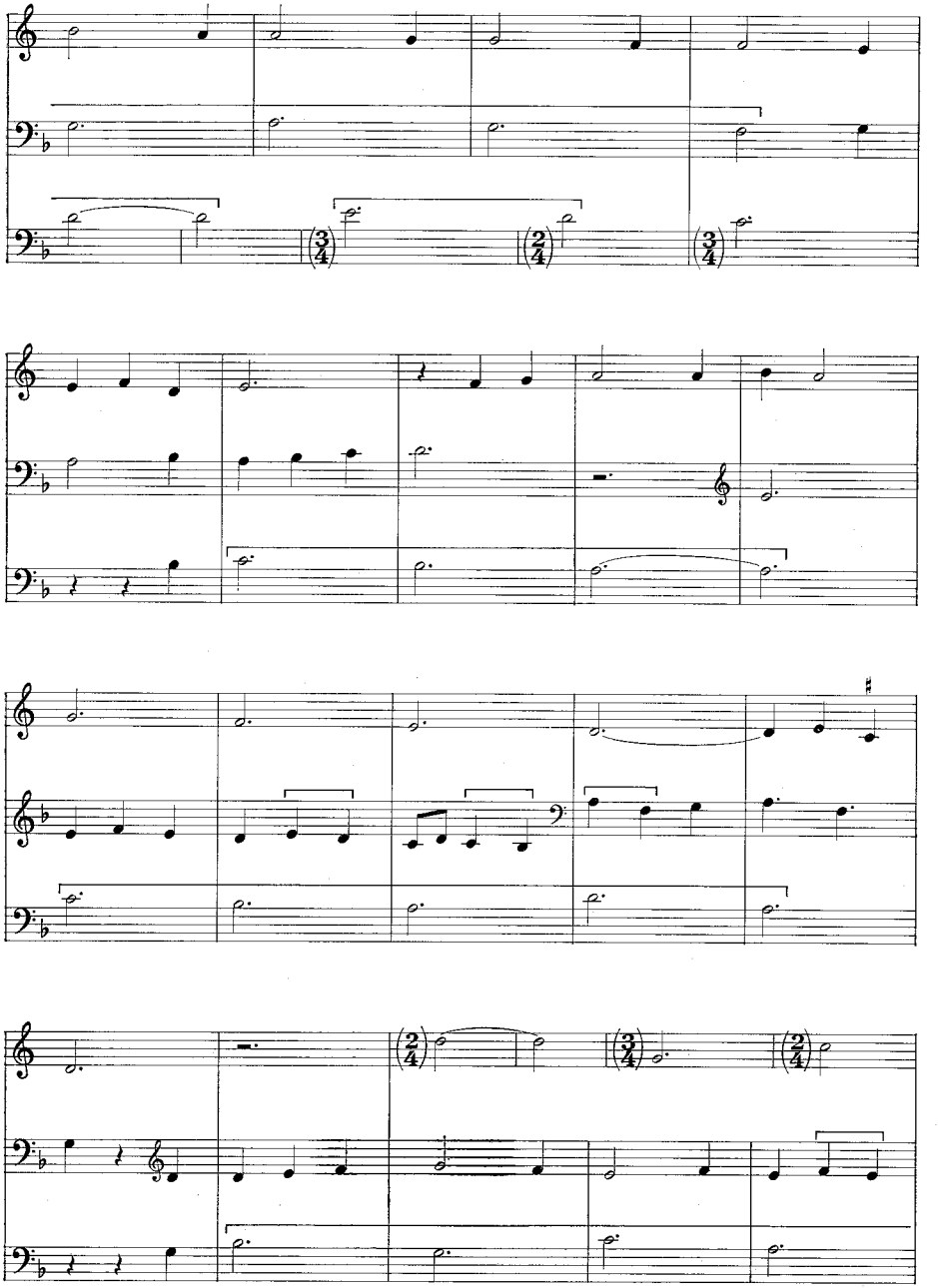
CXXVIv-CXXVIIr

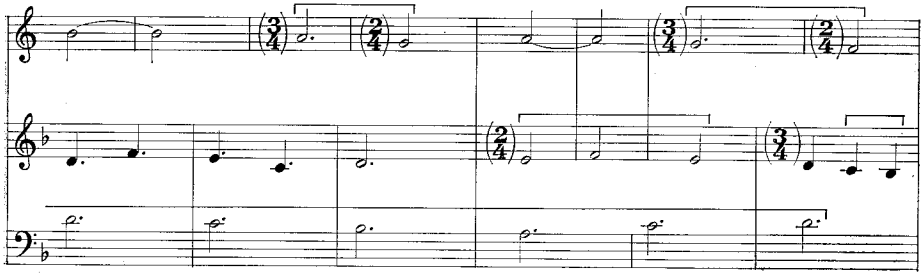


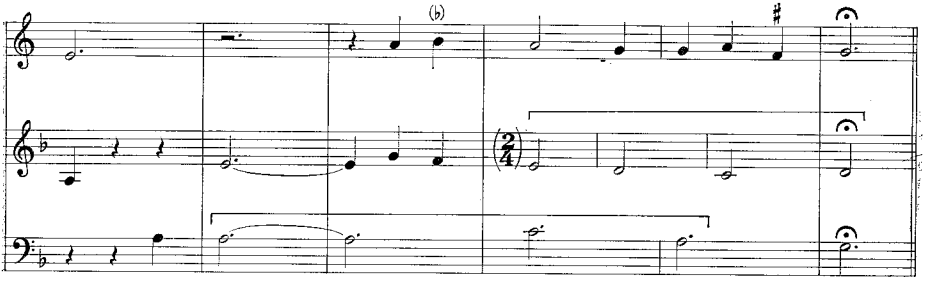




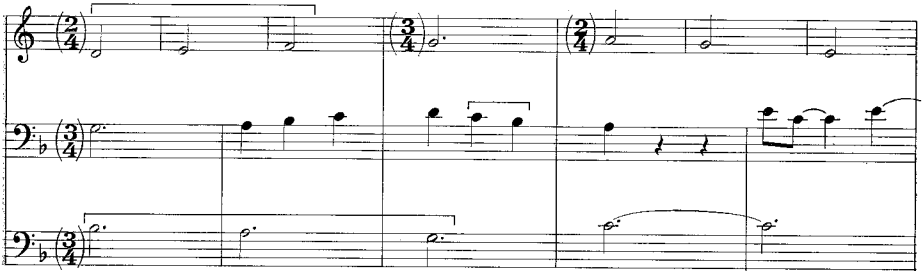


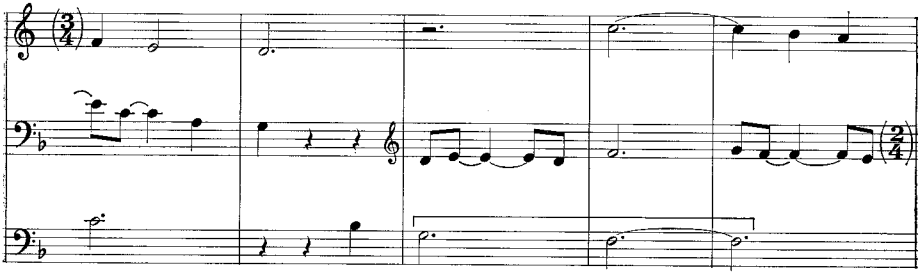


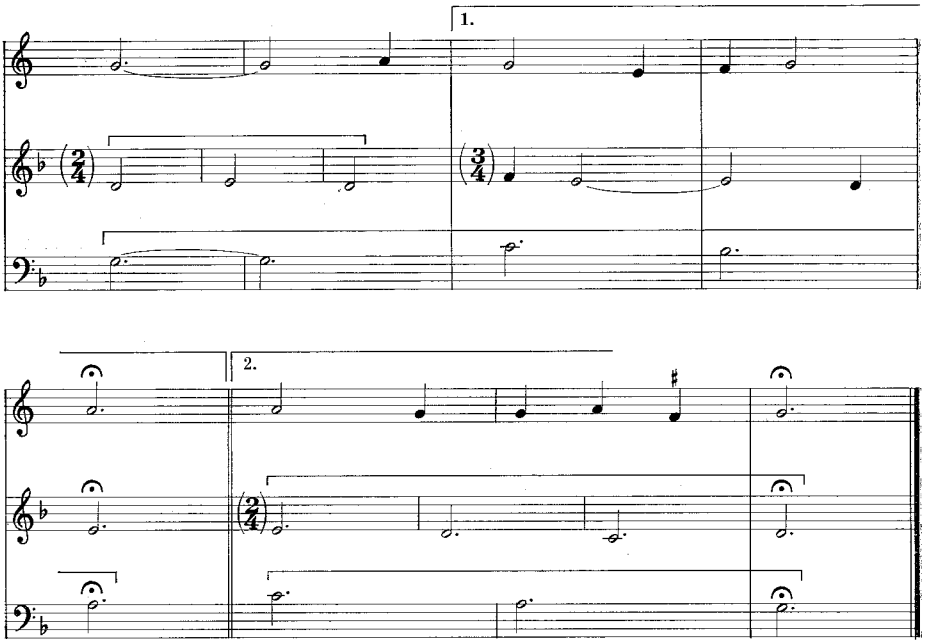




Secunda pars






1.
2.

De l'utilisation des *notae rubrae* dans le manuscrit fonds italien 568 de la Bibliothèque Nationale de Paris

Kosaku Toguchi

Dans le manuscrit bien connu, ms. fonds italien 568 de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui contient surtout des morceaux vocaux du *Trecento,* quatre utilisent des *notae rubrae*. Ce sont les No.73 *Amor tu solo 'l say* (f.73v-74r), No. 102 *Se per virtù* (f.78v-79r), qui ont la forme *ballata*, No. 185 *Par le grant senz d'Adriane* (f.125v-126r) et No.186 *Je l'amiray sans mesure* (f.126v-127r).[1)]

Les deux premiers sont des œuvres de Don Paolo tenorista et les deux autres sont des compositions françaises dont l'auteur est inconnu.[2)]

Dans cet article je voudrais examiner l'utilisation des *notae rubrae* dans la notation de ces morceaux, et donner la transcription totale de ceux-ci.[3)]

No. 73 *Amor tu solo 'l say*

Apel a dèjà mentionné le mode d'emploi assez particulier des *notae rubrae* dans cette *ballata* en tant qu'exemple des "red notes

indicating dotted values"[4]; elles ont en effet une fois et demie la valeur des *notae nigrae* de la même forme.

Les traités sur la notation musicale du quatorzième siècle expliquent que trois *notae rubrae* ont la même valeur que deux *notae nigrae* de la même forme et sont donc égales aux *notae albae*. Dans plusieurs manuscrits de l'époque, on peut constater que la théorie des traités correspond bien à la partique. Mais dans cette pièce il n'est absolument pas possible de lire la notation selon la grammaire ordinaire.

Dans cette composition, seul le *contratenor* a le *signum mensurae* ◯ . J'ai mis en valeur ce phénomène dans ma transcription. Mais il ne sera pas nécessaire de le faire dans la partition pratique. Pour le *superius* et le *tenor* j'ai reduit à une noire pour une *brevis*; et pour le *contratenor*, à une noire pour une *semibrevis*.

La *brevis rubra la* de la *ligatura* de la *première portée* du *contratenor* de la *prima pars*, doit indiquer l'*imperfectio* de la *brevis perfecta* dans le contexte de la notation.

No. 102 *Se per virtù*

Dans cette *ballata* l'emploi des *notae rubrae* est normal, c'est à dire, trois *notae rubrae* correspondent à deux *notae nigrae* de la même forme.

La transcription de cette pièce ne présente pas de difficultés particulières.

No. 185 *Par le grant senz d'Adriane*

Les *notae rubrae* qui se trouvent dans cette œuvre du manuscrit parisien, forment un groupe de 3S, de BSS, de deux ◇ et de douze ◇. On peut lire le groupe de 3S et de BSS en suivant l'indication des traités de l'époque, pourtant la valeur de deux ◇ rouges est égale à une *minima*; ce qui ne correspond pas à ces traités.

Dans ce morseau français à troix voix, chacune des voix a les *signa mensurae* (et). Le *signum* (indique seulement le *tempus imperfectum*. En effet la *proportio* n'est pas *imperfecta*, mais *perfecta* à cause du contexte. Le *signum*) signifie la *proportio dupla*.

Dans ma version j'ai indiqué l'alternance de (et de) avec 6/8 et 2/4. Mais dans la partition pratique cette distinction n'est pas nécessaire.

On trouve le même morceau dans le manuscrit Chantilly (Musée Condé 1047, f.37v) sous la forme d'une ballade à deux voix avec une légère différence dans la notation musicale, mais dont le texte, au *superius*, figure entièrement.

Il est possible que cette œuvre ait été écrite comme une pièce instrumentale, au moins dans le manuscrit parisien; en effet, au *superius* seul l'*incipit* du texte est inscrit, tandis que pour chacune des autres voix (*tenor* et *contratenor*) seul le nom de celles-ci est noté.

No. 186 *Je l'amiray sans mesure*

Cette composition à troix voix est aussi une œuvre française

(*virelai*). De même que *Par le grant senz d'Adriane* il est possible qu'elle ait été écrite comme une pièce instrumentale: la forme du texte et le nom des voix sont notifiés de la même façon que l'œuvre précedemment citée.

Ce morceau est contenu sous une forme presque identique dans le manuscrit Modena (Biblioteca Estense, manuscrit latino 568, f.34), qui est reproduit chez Apel.[5]

La forme des *notae rubrae* est normale.

Le *signum mensurae* (indique le *tempus imperfectum* et la *proportio perfecta*, même s'il manque le point. Le *signum*) indique la *proportio dupla* et lorsque ce *signum* domine, une *brevis* équivaut à deux *semibreves*.

Dans chaque partie s'alternent ○ et (. Dans la présente transcription j'ai mis 3/4 pour ○ , 2/4 pour (. Mais dans la transcription pratique on pourra continuer 3/4 du début jusqu'a la fin.

Dans la *secunda pars* du *contratenor* on voit le *signum*) deux fois, mais ce *signum* devrait être interprété comme ○ . Tandis que dans le manuscrit Modena ○ est à la place du deuxième) .

La *longa* de la deuxième portée ainsi que la première de la troisième du *superius*, auraient dû être chacune une *brevis*, comme c'est écrit dans le manuscrit Modena.

Le *signum mensurae* ○ devant le groupe de ♦ de la première portée du *contratenor* n'est pas indispensable, puisqu'on constate qu'il manque dans le manuscrit Modena. Le *signum* (devant le groupe de ♦ de la troisième, et de la quatrième portée du *contratenor* sont inscrits probablement pour donner du relief à l'emploi de ♦ .

Selon Apel une *semibrevis major* est égale à une fois et demie une *semibrevis* normale, et une *dragma* ♦ à la moitié d'une *semibrevis* major.[6] Mais je pense que les *semibreves majores* n'ont pas toujours la même valeur. En ce qui concerne les *dragmae* je propose une autre lecture comme on le voit dans ma transcription.

Notes

1) La numérotation des morceaux est de RISM basée sur l'inventaire de G. Reaney, The Manuscript Paris Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 568 (Pit), in MD XIV (1960), p.49 ff.
2) Il subsiste un doute même dans l'inventaire de RISM, p.480, où le *Par le grant senz d'Adriane* est attribué à Filippo da Caserta.
3) Seule la transcription de *Par le grant senz d'Adriane* avait été publiée dans Wolf GdM, Teil III, pp.72-74. Récemment la transcription de ces quatre pièces à été publiée dans PMFC (Vols. IX, XIX, XXI), mais d'une manière assez différente de ma version.
4) Apel N, p.409.
5) Apel N, p.411.
6) Apel N, p.412.

Abréviations

RISM: *Répertoire Internationale des Sources Musicales,* BIV^3, München-Duisburg, 1972.

Wolf GdM: Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460*, Leipzig, 1904.

Apel N: Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*, Cambridge, 1942, rev. 4/1953.

PMFC: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century,* Monaco.