

POUR UNE LECTURE ÉCLAIRÉE DES NOTATIONS ANCIENNES

Pourquoi de nouvelles transcriptions, et pourquoi « diplomatiques » ?

Le but de la présente collection est de permettre de comprendre, d'interpréter et de faire connaître la musique médiévale en étant au plus proche des outils de représentation, de conceptualisation et d'analyse des musiciens du Moyen-Âge, tant sur le plan de la notation musicale que sur celui des textes.

L'accès aux sources de musique médiévale reste aujourd'hui encore difficile : il s'agit de manuscrits disséminés dans divers pays (fragiles, parfois consultables en bibliothèque dans des conditions restrictives, quelquefois reproduits par les bibliothèques ou dans de rares éditions en fac-similés souvent onéreuses) et malgré le progrès apporté par la récente numérisation et la mise en ligne électronique, la question de la lecture des notations anciennes et la disposition de la musique en parties séparées¹ rendent difficile le travail des interprètes qui s'en remettent, le plus souvent, aux transcriptions modernes disponibles, lesquelles sont peu nombreuses.

Les transcriptions modernes présentent les polyphonies médiévales en partition, offrant ainsi une lecture simultanée des parties séparées qui favorise l'écoute polyphonique et le contrôle vertical des rencontres contrapuntiques. L'interprète est donc placé dans la position du compositeur qui rédigeait l'ensemble des voix en même temps sur sa *tabula compositoria*².

Cette vision globale est utile pour contrôler les intervalles entre les parties et facilite le choix pour l'ajout des altérations usuelles dans ces répertoires (voir plus bas : *musica ficta*).

Cependant, lorsqu'on lit une transcription de musique médiévale en notation moderne, on peut, parfois, selon l'époque retenue, ne voir qu'une traduction très amoindrie du texte original. Dans la notation médiévale, une figure de note employée dans une même pièce peut avoir une signification rythmique très différente selon son contexte. Ce n'est pas le cas pour la notation moderne où les figures de notes sont assujetties à une logique linéaire générale, laquelle établit une division des valeurs indépendamment des mesures³. Dès qu'une proportion apparaît, on emploie, pour sa transcription, des figures de note souvent différentes (groupées dans des valeurs irrationnelles) en maintenant la mesure, falsifiant ainsi la compréhension rythmique du texte. Pire, cela gomme toute perspective symbolique de l'emploi de ces proportions, chères aux bâtisseurs du Moyen-Âge, dans leur mise en mouvement rythmique.

Ainsi, la traduction dans le solfège moderne complexifie parfois la lecture et rend le travail des interprètes très ardu, voire rebutant. Il n'est pas rare d'entendre des musicologues qui, face aux figures complexes de l'*ars nova* de la fin du 14^e siècle⁴ mises en transcription moderne, pensent que ces musiques savantes et subtiles n'étaient probablement écrites que pour la démonstration intellectuelle. Nous serions tentés de les croire car de ce point de vue, la transcription moderne opère comme toute traduction : elle ajoute de l'information, tout en enlevant des éléments de compréhension essentiels de la langue originale permettant d'interpréter ce qui a pu faire émerger le geste musical et sa conceptualisation, sans savoir naturellement si le concept précède ou suit le geste. Elle réduit en même temps qu'elle isole. Ainsi, la lumière qui inondait les détails de l'architecture gothique ciselée se mue en une nappe obscure laissant place à l'ombre et à l'ignorance.

Aussi, ignorant ce qui nous rend ignorants, nous avons pu, grâce à la lecture de traités des maîtres de l'*ars nova*⁵ conjuguée à la pratique sur fac-similé des polyphonies, retrouver un chemin simple et usuel et une méthode d'exécution permettant d'aborder tous les répertoires médiévaux, jusqu'à l'exécution des figures les plus complexes de l'*ars subtilior* telles qu'on en peut en trouver dans ce volume.

¹ À l'exception des conduits et des *organa* des 12^e et 13^e siècles, et de rares pièces instrumentales (hoquets, *ductia* etc.) qui sont présentés en partition, mais en notes ligaturées, les autres polyphonies : motets, messes, chansons (la majeure partie du répertoire) sont présentées en parties séparées, et également en notes ligaturées, ce qui ne facilite pas la lecture polyphonique).

² La *tabula compositoria* est une portée effaçable de 6 à 10 lignes sur laquelle le musicien peut visualiser l'ensemble des voix à mesure qu'il compose, et contrôler plus facilement son contrepoint. On en trouve des représentations dans certains traités de contrepoint du 15^e siècle.

³ Ainsi, quelle que soit la mesure, les figures de note s'emboîtent les unes dans les autres, la plus grande étant généralement la ronde, laquelle peut se diviser en deux blanches, la blanche en deux noires, la noire en deux croches etc. En toute logique, il faut quatre noires pour une ronde, ou huit croches, seize double-croches, etc.

⁴ Autrement nommé *ars subtilior*.

⁵ Voir Bibliographie sommaire, p. 127.

Toutefois, la vision polyphonique offerte par la mise en partition reste d'un intérêt majeur pour analyser les rencontres contrapuntiques, déterminer les choix d'ajouts d'altérations alors en vigueur sur certains intervalles, et faciliter le travail de mise en place des interprètes lorsqu'on se met à répéter très concrètement la musique.

Il fut donc nécessaire de créer un outil de travail alliant les atouts de la vision globale de la polyphonie et les caractéristiques originales essentielles de la notation ancienne. Quelques années de travail et d'expérimentation nous ont ainsi permis d'aboutir à une lecture nouvelle et éclairante par la transcription diplomatique.

Nous entendons par transcription diplomatique une mise en partition qui utilise les figures de notes et les clés employées dans la notation originale du manuscrit médiéval ou renaissant, afin d'en faciliter la compréhension polyphonique.

Ayant conscience que notre démarche invite le lecteur et le musicien à une compréhension du solfège médiéval, nous proposons dans ce volume un apprentissage des principes de la notation ancienne⁶ sous la forme d'un petit guide pratique, afin d'avoir le plaisir de lire et de comprendre dans le texte au travers de ces nouvelles transcriptions diplomatiques et des traductions littéraires qui en sont la pierre angulaire : c'est le but de cette nouvelle collection pratique.

Méthodologie

a - Source

Cette édition a été réalisée à partir de l'excellente reproduction photographique du manuscrit, le Codex Franco-Cypriote J.II.9, publiée par la LIM⁷. La qualité exceptionnelle de ce fac-similé a permis d'obtenir une lecture presque toujours claire et précise. Certaines pages du manuscrit ont été détériorées et effacées partiellement lors d'un incendie qui s'est déclenché en 1904 dans la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin, où il est toujours conservé : nous avons donc, en cas de doute, observé directement l'original.

b - La musique du manuscrit franco-cypriote

Le codex J.II.9 est un volume de 159 folios de grande dimension en parchemin richement orné. Il est composé de 302 pièces, le plus souvent polyphoniques, appartenant à des genres très variés à la fois dans le domaine sacré et profane. Il est divisé en 5 fascicules :

- Le 1^{er} contient exclusivement du plain chant.
- Le 2nd est constitué de parties de messes polyphoniques.
- La 3^e section comprend des motets latins et français.
- La 4^e partie est composée exclusivement de ballades.
- Le 5^e et dernier fascicule regroupe des virelais et des rondeaux.

Ce volume offre la transcription des 30 premiers virelais et rondeaux de la dernière section du J.II.9 (soit environ la moitié du 5^e fascicule). Sans connaître précisément la date de compilation des pièces de ce codex, nous savons qu'il fit probablement partie de la dot apportée par Anne de Lusignan lors de son mariage avec Louis de Savoie en 1434. Chypre était alors sous domination française et le style des chansons que l'on rencontre ici évoque souvent le style des chansons bourguignonnes du début du 15^e siècle.

Ce manuscrit présente la particularité de n'avoir aucune concordance ni attribution : toutes les pièces sont des *unica* et restent anonymes. Les styles musicaux des chansons sont variés, alternant des pièces de facture très simple à la manière de la chanson bourguignonne à 3 voix du 1^{er} tiers du 15^e siècle, avec des modèles d'un genre des plus raffinés et élaborés qui existe. Pour plus de détails sur l'histoire de ce codex et sa codicologie, nous renvoyons volontiers le lecteur aux notes introductives d'Isabella Data et de Karl Kügle dans leur édition.

c - Procédure de transcription diplomatique

Comme évoqué ci-dessus, ce manuscrit utilise les figures et les règles de l'*ars nova* française, lesquelles sont décrites dans de nombreux traités de musique⁸ et ne posent aucun problème particulier de lecture. Cependant, la notation employée ici constitue le style d'écriture rythmique le plus abouti de l'*ars nova*, bien

⁶ Voir Annexe 3 (*Repères de lecture*, p. 94).

⁷ *Il Codice J.II.9 (The Codex J.II.9) : Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*. [Introduction par] Isabella Data et Karl Kügle. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1999.

⁸ Voir Bibliographie sommaire.

plus subtil que dans ses premiers usages au début du 14^e siècle, employant parfois abondamment des figures de syncopations et de proportions qui en font la quintessence⁹.

Il est nécessaire d'apprendre le fonctionnement des figures, des mesures (temps et prolation), mais aussi les mécanismes des proportions et les procédés de transgression de ces règles de bases pour lire correctement ces transcriptions¹⁰.

A noter ici que :

- Toutes les ligatures ont été transformées en notes simples, correctement positionnées verticalement. Elles sont signalées par un crochet placé au-dessus des notes ligaturées dans l'original¹¹.
- Chaque partie comporte des petites encoches de repérage placées sur la 5^e ligne pour délimiter chaque brève dans sa mesure.
- Le manuscrit est rédigé en notes de couleur noire pour les mesures ordinaires, et en rouge pour les proportions sesquialtères. Pour ne pas alourdir le coût de cet ouvrage, nous avons ici transformé ces colorations rouges en blanc (notes évidées), lesquelles n'entravent aucunement la lecture, sauf pour les silences dont la valeur est alors précisée.
- La partie de *tenor* de chaque chanson comporte des numéros de mesure (de 5 en 5) afin de faciliter le repérage des interprètes et l'indexation des corrections. Afin de ne pas surcharger le lecteur, toutes les modifications et ajouts décrits au paragraphe suivant sont signalés et détaillés dans les notes critiques¹².

d - Placement du texte

Les textes ont été reportés en se rapprochant musicalement au plus près du placement original. En effet, si la prosodie de nombreux passages est claire et ne semble pas faire de doute, les paroles sont parfois placées dans le manuscrit sous la musique en laissant au lecteur une marge d'interprétation pour leur placement de une à quelques notes près. Là encore, nous avons choisi la prosodie qui nous a semblé la plus musicalement acceptable, en recommandant au chanteur de se reporter au fac-similé (ou à l'original) si besoin.

e - Musica ficta, ajouts, corrections et restaurations

A l'exception des ajouts précédents, tout ce qui figure dans la portée figure dans l'original (figures de notes, de silences, points, altérations, paroles, noms de parties). Les signes placés au-dessus des portées (altérations ou indications rythmiques) sont des propositions éditoriales pour faciliter la lecture. Les indications de *musica ficta*¹³ (altérations en petit corps au dessus de la portée) sont proposées avec souplesse selon les règles en usage dans ce contrepoint, à savoir principalement :

- Corrections de certains intervalles devant être justes (consonances parfaites diminuées ou augmentées).
- Corrections de certains intervalles imparfaits lors de certains enchaînements contrapuntiques : la majorisation de la sixte lorsqu'elle s'enchaîne à une octave ou à une quinte, la majorisation de la tierce lorsqu'elle va vers une quinte, la minorisation de la tierce lorsqu'elle va vers l'unisson ou descend sur la quinte, particulièrement sur les cadences.
- Plus rarement, les conséquences de la solmisation ancienne (usage du b carré et du b rond).
- Les rares altérations entre parenthèses proposées au-dessus indiquent l'interprétation moderne d'un signe ancien que nous maintenons dans la portée. Ainsi, un diesis placé autrefois devant le moderne *si*, a l'effet d'un bécarré d'aujourd'hui.

Cependant, le lecteur doit être conscient que ces propositions se basent essentiellement sur des préceptes contrapuntiques édictés dans des traités de contrepoint (règles alors esthétiquement de « bon goût »), lesquels sont le plus souvent vérifiés dans le répertoire et admis des spécialistes. Néanmoins on trouve aussi des exemples contraires dans des pièces du même répertoire, où ces préceptes ne sont pas toujours appliqués systématiquement. Il nous semble donc utile de rappeler au lecteur que la *musica ficta* proposée ici par nos

⁹ Le Codex Franco-Cypriote constitue, avec le Codex de Modène (M. 5. 24), le Codex de Chantilly (ms 564) et une partie du Codex d'Oxford (Canonici 213) les quatre plus grands recueils de ce style « plus subtil ».

¹⁰ Voir Annexe 3, p. 94.

¹¹ Le plus souvent dans la partie de *tenor*.

¹² Voir Annexe 1, p. 77.

¹³ La *musica ficta*, ou *musica falsa* (musique feinte ou musique fautive), selon Philippe de Vitry (cf. son traité *Ars Nova*) a été inventée au départ pour corriger certains intervalles harmoniques dissonants (5^{te} diminuée et 4^{te} augmentée) dans la *musica vera* (musique vraie) originelle (représentée par la main musicale et ses sept hexacordes de solmisation). Cela revient à pratiquer le demi-ton *mi-fa* ailleurs qu'aux endroits prévus dans le *Gamut* (l'ensemble des sons chantables), c'est-à-dire à chanter *mi-fa* ailleurs que sur les lettres B-C, E-F, a-b et leur réitération, sortant ainsi des hexacordes de solmisation, comme par exemple le demi-ton C#-D.

soins, même établie avec discernement, est *déjà* une interprétation. Elle peut être l'objet de discussion et conduire l'interprète à d'autres propositions pour appliquer ces règles.

Nous avons rarement procédé à des corrections de note (hauteur ou rythme), rencontrées en cas de problème contrapuntique évident (probablement dû à une erreur de copie ou de relecture). Ce manuscrit étant d'une très grande qualité dans son ensemble, tant dans le soin apporté sur le plan graphique que dans le contenu même de ses pièces, les quelques erreurs ou problèmes de ce type (peu nombreux) sont repérables très vite. Toutes ces corrections sont signalées dans les notes éditoriales (cf. Annexe 1).

Enfin, ce manuscrit est parfois lacunaire : certaines parties ont été effacées lors de l'incendie de 1904, ou furent tout simplement omises par le copiste. Nous avons restauré dans les règles contrapuntiques de l'époque ces parties manquantes et les avons figurées [entre crochets]. Cependant, l'interprète averti aura bien sûr tout loisir d'en recomposer d'autres s'il le désire.

LES AUTEURS

TOWARDS AN ENLIGHTENED READING OF ANCIENT NOTATIONS

Why new transcriptions, and why 'diplomatic'?

The aim of the present collection is to permit the understanding and the interpretation of medieval music and contribute to making it better known while keeping as close as possible to the tools of representation, conceptualisation and analysis of the musicians of the Middle-Ages, at the levels of both the musical notation and the texts.

Access to the sources of medieval music remain difficult even today: it is a question of manuscripts which are disseminated in various countries (fragility, sometimes consultable in libraries under certain conditions, sometimes reproduced by the libraries or in rare editions in fac-simile often expensive) and in spite of the progress brought by numerisation and electronical on-line availability, the question of reading ancient notations and the disposition of the music in separate parts¹ makes the performer's work difficult so that they often fall back on the available modern transcriptions, which are not very numerous.

Modern transcriptions present medieval polyphony in the form of a score, offering a simultaneous reading of the separate parts which favours polyphonic listening and the vertical control of the contrapuntal meeting points. The performer, then, is in the position of the composer who drafts all the voices at the same time on his *tabula compositoria*².

Such a global vision is useful to control the intervals between the different parts and it facilitates decision for adding the usual alterations in this repertory (see below: *musica ficta*).

However, when reading a transcription of medieval music in modern notation one may sometimes, depending on the period in question, see only a very diminished translation of the original text. In medieval notation the same note token can have, in the same piece, a very different rhythmic significance, according to its context. This is not the case for modern notation where all note tokens are subjected to a general linear logic which establishes a division of values independent of the measure³. Often, at the first appearance of a proportion, different note tokens are used to transcribe it (grouped in irrational values) while maintaining the measure, thus falsifying the rhythmic understanding of the text. Even worse, it erases all the symbolic perspective in the use of these proportions, dear to the master-builders of the Middle-Ages when setting rhythm in movement.

Thus the translation into modern notation sometimes renders the reading task more complex and the performer's work very demanding, or even repelling. It is not rare to hear musicologists who, confronted with the complex figures of the *ars nova* of the end of the 14th century⁴ in modern transcriptions, think that this learned and subtle music was probably only written for the purpose of intellectual demonstration. We might be tempted to believe them, for from this point of view, the modern transcription operates like all translations: information is added while taking away other elements essential to understanding in the original language and which permit to interpret those elements which may have helped the emergence of the musical act and its conceptualisation, without knowing, naturally, if the concept precedes or follows the act. It reduces and isolates at the same time. Thus, the light flooding the details of the finely chiselled gothic architecture is transformed into a black sheet giving way to obscurity and ignorance.

So, ignoring that which makes us ignorant, we have been able, thanks to a study of the the treatises of the masters of the *ars nova*⁵ combined with the practice of singing polyphony directly from the fac-similes, to rediscover a simple, everyday path and a method of execution which permit us to approach the complete medieval repertory, including the execution of the most complex figures of the *ars subtilior* movement that can be found in this volume.

¹ With the exception of the conduits and organae of the 12th and 13th centuries as well as some rare instrumental pieces (hoquets, ductia etc.) which are presented in score, albeit with ligatured notes, the rest of the polyphony: motets, masses, songs (the biggest part of the repertory) is presented in separate parts and also in ligatures which does not facilitate polyphonic reading.

² The *tabula compositoria* is an erasable staff of from 6 to 10 lines on which the musician can visualise the globality of the voices while he is composing and control his counterpoint more easily. Representations of it can be found in certain treatises on counterpoint of the 15th century.

³ In this way, whatever the measure may be, the note tokens fit together, the biggest being generally the semi-breve which can be divided into two minims, the minim into two crochets, the crochet into two quavers etc. Logically then, 4 crochets are needed for a semi-breve, or eight quavers, sixteen semi-quavers and so on.

⁴ Otherwise called *ars subtilior*.

⁵ See Succinct bibliography, p. 127.

However, the polyphonic vision that the score layout offers remains of major interest for the analysis of the contrapuntal meeting points, the determination of the addition of accidentals and also to facilitate the performers' task of realisation when the practical demands of musical rehearsal must be met.

It was therefore necessary to create a tool which would combine the advantages of the global vision and the essential original characteristics of the ancient notation. Several years of work and experiment have permitted us to arrive at a new and enlightening method of reading by the diplomatic transcription.

By diplomatic transcription should be understood the laying out in a score, using the note tokens and the clefs employed in the original notation, of the medieval or renaissance manuscript, so as to facilitate its polyphonic comprehension.

Conscious of the fact that our approach entices the reader and the musician towards an understanding of medieval musical theory, we propose in this volume an introduction to the principles of ancient notation⁶ in the form of a short practical guide to promote the pleasure of reading and understanding the text through the prism of these new diplomatic transcriptions and the literary translations which are its keystone: this is the goal of this new practical collection.

Methodology

a - Source

This edition has been developed using the excellent photographic reproduction of the manuscript, the Franco-Cypriot Codex J.II.9, published by the LIM⁷. The exceptional quality of this fac-simile permits a reading that is almost always clear and precise. Certain pages of the manuscript have been damaged and partially erased during a fire which broke out in 1904 in the Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin, where the work is still kept: when in doubt we have then directly consulted the original.

b - The music in the Franco-Cypriot manuscript

The Codex J.II.9 is a volume of 159 large-framed folios of richly decorated parchment. It is composed of 302 pieces, polyphonic for the most part, belonging to very different types in both the sacred and secular fields. It comprises 5 booklets:

- The 1st contains exclusively plain-song.
- The 2nd is comprised of polyphonic parts of the mass.
- The 3rd section includes latin and french motets.
- The 4th part is exclusively comprised of ballads.
- The 5th and last booklet brings together the virelais and the rondeaus.

The present volume offers diplomatic transcriptions of the first 30 virelais and rondeaus of the last booklet of J.II.9 (approximately half of the 5th booklet). Although the exact date of the compilation of the pieces in this codex is not known, we do know that it was probably part of the dowry provided by Anne de Lusignan for her marriage to Louis de Savoie in 1434. Cyprus was then under french domination and the style of the songs that we find here often evoke the style of the Burgundian songs of the first third of the 15th century.

This manuscript has the particularity of having no attributions or concordances: all the pieces are *unicae* and anonymous. The musical styles of the songs are varied, alternating pieces of simple construction in the manner of the 3 part Burgundian song of the first third of the 15th century, with examples of the most refined and elaborate types that can exist. For more details on the history of this codex and its evolution it is recommended that the reader refer to the introductory notes in the edition of Isabella Data and Karl Kügle.

c - Diplomatic transcription procedure

As mentioned above, this manuscript uses the figures and rules of the french *ars nova*, which are described in numerous musical treatises⁸ and give rise to no particular reading problems. However, the notation here employed represents the high point of the rhythmic writing of the *ars nova*, far more subtle than its first

⁶ See Appendix 3 (Milestones for Study), p. 120.

⁷ *Il Codice J.II.9 (The Codex J.II.9): Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*. [Introduction by] Isabella Data et Karl Kügle. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999.

⁸ See Succinct bibliography.

manifestations at the onset of the 14th century, sometimes abundantly using figures of syncopation and proportion which are its quintessence⁹.

It is necessary to learn how the figures and the rhythms (time and prolation) work, but also the mechanisms of proportions and the processes of infringement of the basic rules in order to read these transcriptions correctly¹⁰.

It should be noted that:

- All ligatures have been transformed into single notes correctly placed vertically. They are indicated by small square brackets above the notes which are ligatured in the original¹¹.
- Each part carries little notches placed above the 5th line in order to delimit each breve in its measure.
- The manuscript is drawn up in black notes for ordinary measures and red notes for sesquialtera proportions. To reduce the cost of this work the red notes have been made white (empty notes), which does in no way impede reading, except for rests whose value is indicated.
- The tenor voice of each song carries bar numbers (multiples of 5) to help performers locate themselves in the score and to facilitate the indexation of corrections. In order to not overload the reader all modifications and additions described in the following paragraph are indicated and detailed in the critical notes¹².

d - Placing of the text

The texts have been placed musically as near as possible to their original placing. Indeed, if the prosody of many passages is clear, and raises no doubt, the words are sometimes placed in the manuscript under the music in such a way as to leave a margin of judgement of a few words as to their exact placing. There again we have chosen the prosody which seems musically the most acceptable, recommending the performer to consult the fac-simile (or the original) if necessary.

e - Musica ficta, additions, corrections and restoration

With the exception of the preceding additions, everything to be found on the staves figures on the original (note tokens, rests, dots, accidentals, words, voice names). The tokens placed above the staves (accidentals or rhythmic indications) are editorial suggestions to help reading. Indications of *musica ficta*¹³ (small accidentals above the staff) are flexible propositions made according to the rules in use in this counterpoint, principally:

- Correction of certain intervals which should be perfect (perfect, diminished or augmented consonances).
- Correction of certain imperfect intervals at certain contrapuntal progressions: majorisation of the 6th going to an octave or a fifth, majorisation of the 3rd going to a 5th, minorisation of the 3rd going to a unison or descending to a 5th particularly at cadential movements.
- More rarely, the consequences of ancient solmisation (use of b natural and b flat).
- The occasional parenthesized accidentals suggested above the staff indicate the modern interpretation of an ancient token which has been maintained in the staff. Thus a sharp placed before a modern b flat has the effect of today's natural token.

However, the reader must keep in mind that these suggestions are essentially based on contrapuntal precepts prescribed in the treatises on counterpoint (rules at the time aesthetically 'of good taste'), which for the most part are attested to in the repertory and accepted by the specialists, notwithstanding the fact that one can find counter examples in the same repertory which do not systematically apply these precepts. It seems useful therefore to remind the reader that the *musica ficta* that we suggest, even if discriminately made, is *nevertheless* an interpretation. It can be the subject of discussion and lead the performer to other propositions for the application of these rules.

⁹ The Franco-Cypriot Codex constitutes, with the Modena Codex (M. 5. 24), the Chantilly Codex (ms 564) and a part of the Oxford Codex (Canonici 213) the four largest collections of this 'more subtle' style.

¹⁰ See Appendix 3, p. 120.

¹¹ More often than not in the tenor part.

¹² See Appendix 1, p. 103.

¹³ *Musica ficta*, or *musica falsa* (fictive or false music), was, according to Philippe de Vitry (cfr. his treatise *Ars Nova*), first invented for the correction of certain dissonant harmonic intervals (diminished 5th and augmented 4th) in the original *musica vera* (true music, represented by the musical hand and its seven solmisation hexachords). This means using the mi-fa semitone elsewhere than in the prescribed places in the *gamut* (all the singable pitches), that is, singing mi-fa on notes other than B-C, E-F, a-b and their replicas, thus exiting the solmisation hexachords, as, for example the semitone C#-D.

Note corrections (pitch or rhythm) encountered in cases of obvious contrapuntal problems (probably due to scribal errors or re-reading) are rare. As this manuscript is on the whole of a very great quality both in the care taken in its graphical presentation and in the content of the pieces, the errors or problems of this kind (very few) are soon located. All the corrections are indicated in the editorial notes (see Appendix 1).

Last, this manuscript has some lacunae: certain parts have been erased during the fire of 1904, or simply omitted by the scribe. We have restored the missing parts according to the rules of counterpoint of the period and represented them [in square brackets]. Nevertheless, the enlightened performer is free to compose others should he so wish.

THE AUTHORS
(Translated by Terence Waterhouse)