Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 18 (1998)

Artikel: Un mystérieux fragment de musique rythmée aux Archives communales de Moudon

Autor: Meylan, Raymond

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835303

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Un mystérieux fragment de musique rythmée aux Archives communales de Moudon[1]

Raymond Meylan

Introduction

La découverte récente de documents musicaux d'avant la Réforme, au Pays de Vaud, n'a rien d'étonnant. Peu de personnes compétentes se sont intéressées à l'histoire de la musique dans cette région, pour ces temps reculés, vraisemblablement à cause des graves destructions de la période bernoise (1536–1798), mais aussi pour des raisons confessionnelles. Les contributions d'Albert Bruckner[2], Joseph Leisibach[3], Robert Amiet[4] et Pascal Ladner[5] sont valables, mais la troisième partie de *L'Ordinaire des offices du diocèse de Lausanne*, de ce dernier auteur, ne paraîtra jamais. De ce fait, le manque de registres rend ce travail difficile à utiliser pour des musicologues pas spécialement liturgistes. Il me plaît de citer ici la méthode exemplaire du Frère François Huot OSB, qui consacre plus de deux cents pages à un index des incipit, distinct de l'index des noms et matières, dans son ouvrage monumental *Les manuscrits liturgiques du canton de Genève.*[6] Jürg Stenzl avait annoncé des travaux analogues pour les diocèses de Lausanne et de Genève[7], mais il s'est arrêté au volume 1, consacré au diocèse de Sion.

Dans l'article *Lausanne*, paru dans le volume 6 de la deuxième édition de *MGG*[8], j'ai donné une liste succincte de documents musicaux «vaudois» du

1 Ce texte développe la communication présentée à Fribourg (Suisse) le 30 novembre 1996, lors du Forum de la Société suisse de musicologie. Je remercie cordialement Wulf Arlt pour ses précieuses remarques lors de la mise au point de cet article.

2 Albert Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica XI, Schreibschulen der Diözese Lausanne,* Genève 1967.

3 Joseph Leisibach, *Die Antiphonare des Berner Munsters St. Vincenz,* in ZSK 83, Fribourg Suisse 1989.

4 Robert Amiet, *Manuscrits liturgiques vaudois,* 1980, copie du manuscrit: CH-LAcu: IS 5182.

5 Pascal Ladner, *Ein spätmittelalterlicher Liber Ordinarius aus der Diözese Lausanne,* in ZSK 64, Fribourg Suisse 1970.

6 François Huot, *Les manuscrits liturgiques du canton de Genève. Iter Helveticum, Spicilegii Friburgensis Subsidia* 19, Éditions universitaires, Fribourg Suisse 1990.

7 Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Handschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf,* vol. I, Fribourg Suisse 1972.

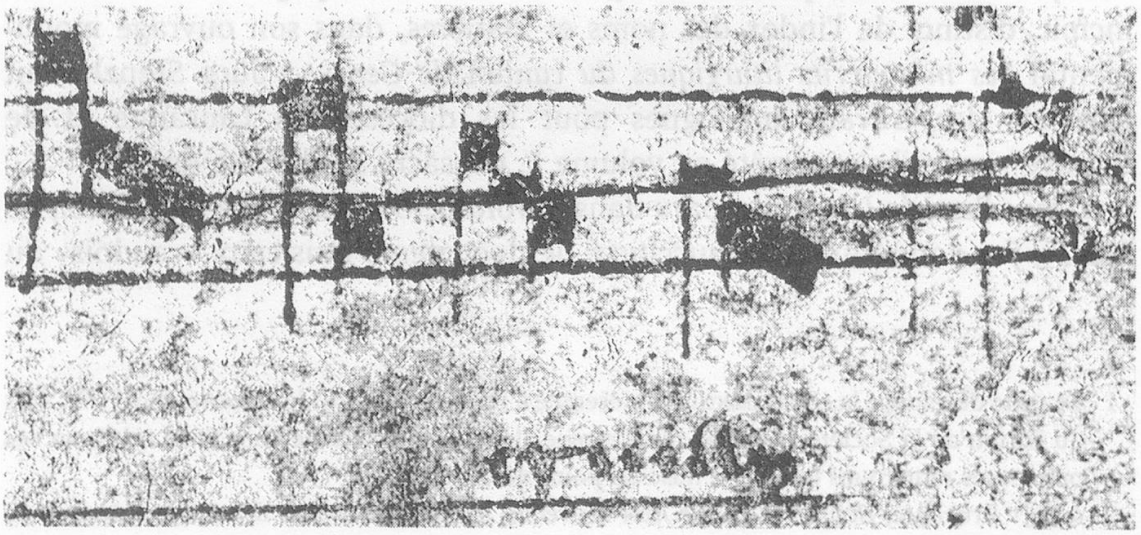
8 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* vol. 5, Kassel 1996.

Moyen Âge. À côté de livres entiers, il reste une quantité de fragments de parchemin ou de papier qui ont servi de maculature ou de matériel d'emballage dès avant la Réforme. Quelques historiens et archivistes[9] de la première moitié de ce siècle ont rassemblé ces débris et les ont classés dans quelques archives cantonales ou communales, sous des termes généraux comme *Reliures*, *Missels* ou *Divers*, et presque toujours à la fin des répertoires locaux. C'est en fouillant ces débris dans une dizaine de villes vaudoises, que j'ai trouvé quelques manuscrits remarquables.

Aux Archives communales de Moudon, sous la cote *Reliures F 1*, se trouve une feuille de papier en assez mauvais état, mais lisible.[10] Elle présente cinq lignes de musique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas liturgique. (Reliures F 1, vue d'ensemble, p. 213)

Description du papier

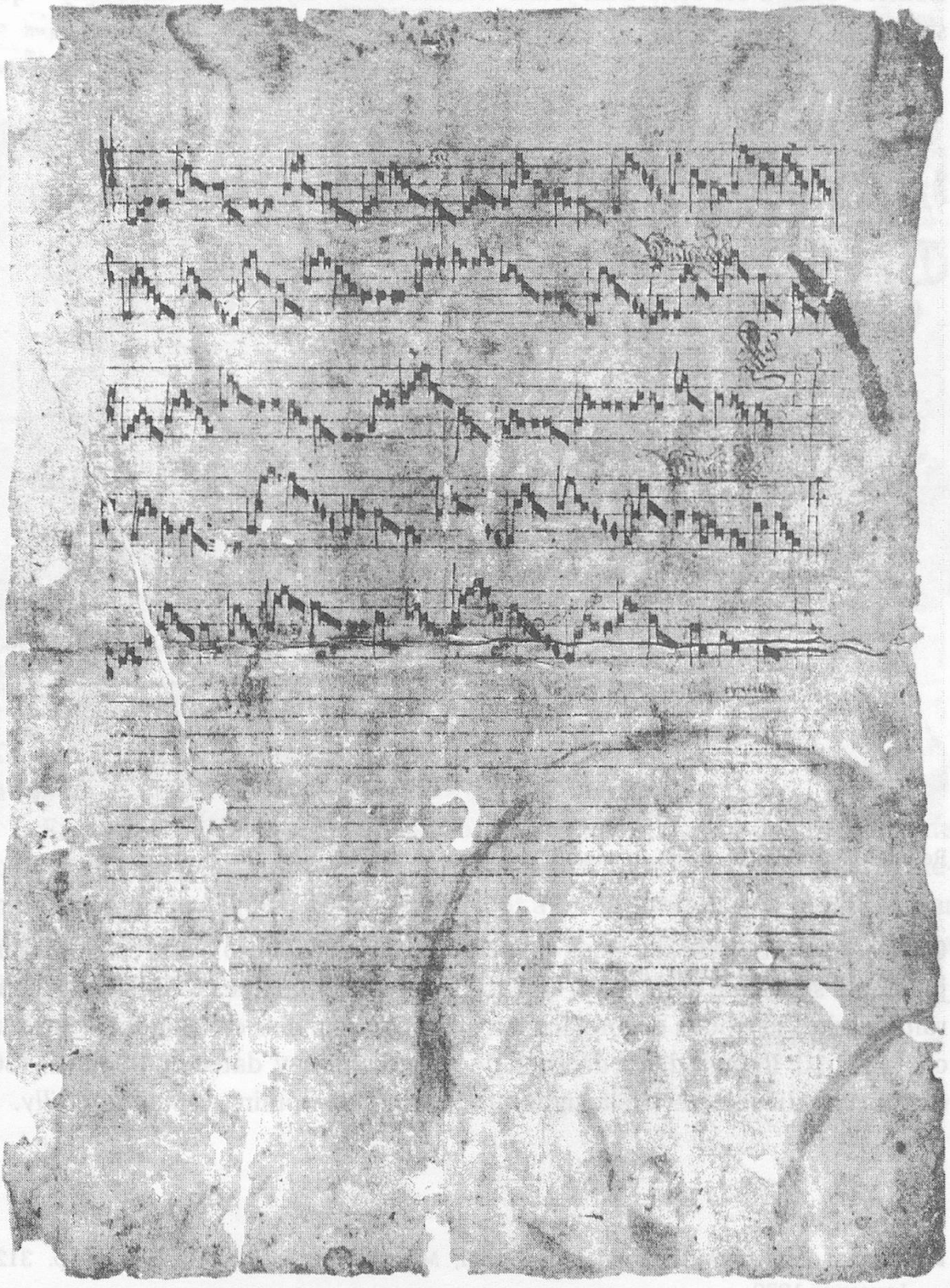
Avant de passer à l'observation de la musique pour elle-même, on doit remarquer, sur la droite de la page, une signature en minuscules et quelques paraphes dus à un certain *guilly*.



Reliures F 1, détail sous la cinquieème portée.

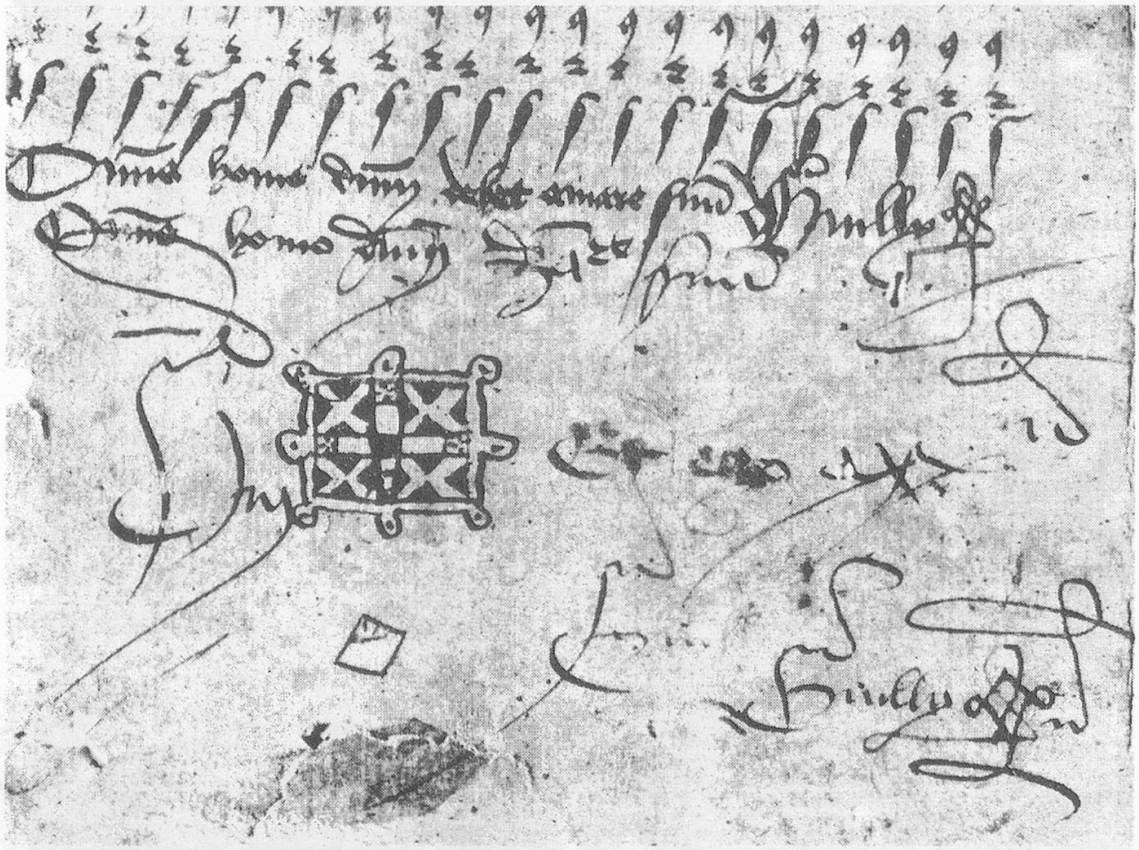
9 En particulier Alfred Millioud (1864–1929) et Raoul Campiche (1879–1953).

10 Voir la reproduction en couleurs in MGG, vol. 5, col. 935–936.



Reliures F 1, vue d'ensemble.

La signature de cette même personne se retrouve sur une autre feuille de la même enveloppe *Reliures F* des Archives communales de Moudon, portant le numéro 35a. C'est celle d'un jeune notaire de la «dynastie» des Guilly[11] qui s'exerçait à calligraphier en style officiel.



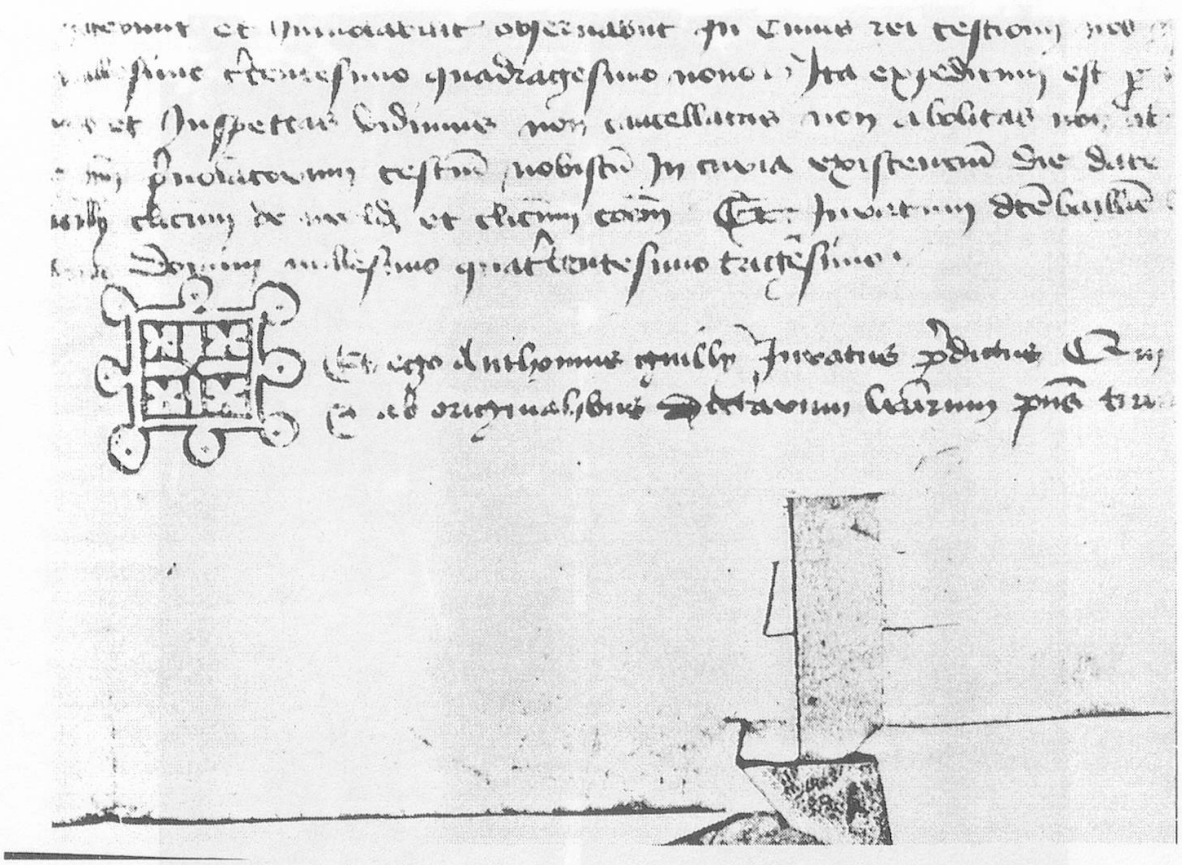
Reliures F 35a, détail en bas de page.

On voit en particulier son seing manuel[12] et les mots *Et ego* qui précèdent toujours une signature de notaire. Or l'acte sur parchemin que ce Guilly se préparait à écrire, se trouve encore aux Archives communales de Moudon[13] sous la cote AEC 10. Il s'agit d'une décision de Jean de Blonay, datée du 28 juin 1430 et pourvue du seing et de la signature du clerc de notaire *Anthonius guilly*.

11 Bernard de Cérenville et Charles Gilliard, *Moudon sous le Régime savoyard,* p. 312, Lausanne 1929.

12 Martine Piguet et Dominique Torrione-Vouillod, *Les seings manuels des notaires de Genève, de l'apparition du notariat à 1400*, pp. 717–742 in: *Graphische Symbole in mittelalterlicher Urkunden*, *Historische Hilfswissenschaften*, herausgegeben von Peter Rück, vol. 3, Sigmaringen 1996.

13 Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur René Berger, archiviste communal et ancien secrétaire municipal de Moudon, pour son aimable disponibilité et son aide efficace.



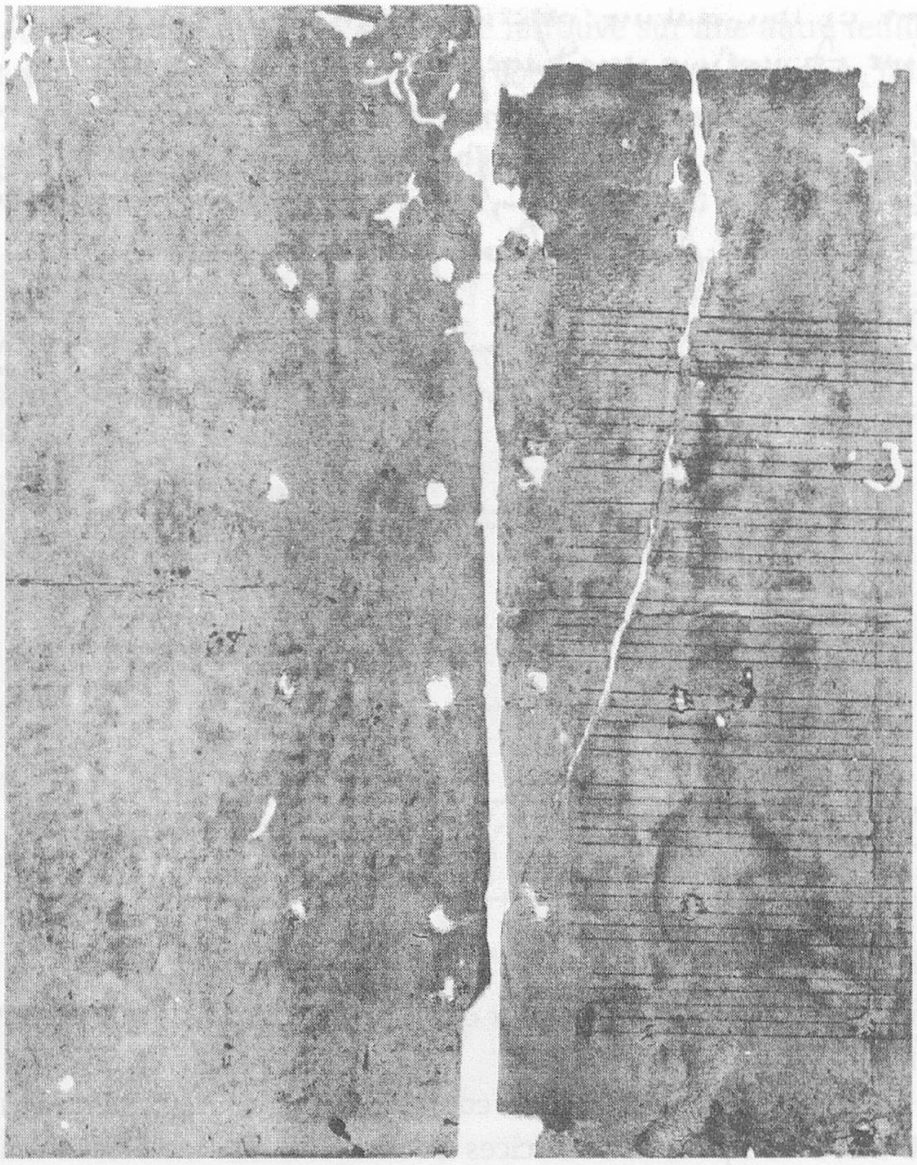
AEC 10, détails en bas du parchemin.

Ce notaire[14] sera par la suite recteur de l'Hôpital de la Sainte Vierge Marie[15], à Moudon.

En 1430 A. Guilly avait utilisé conjointement les deux demi-feuilles de papier F 1 et F 35a pour des exercices d'écriture. Il ne s'intéressait manifestement pas à la musique. Ces feuilles étaient à sa disposition par hasard et, par la suite, elles sont restées ensemble, comme le prouvent les trous de ficelles qui se juxtaposent exactement pour permettre d'emballer une série d'actes.

14 *Forma Recognitionis,* de 1437: AED 14b aux Archives communales de Moudon.

15 Pièces de 1466: CDA 3, CDL 17 et M 1695 aux Archives communales de Moudon.

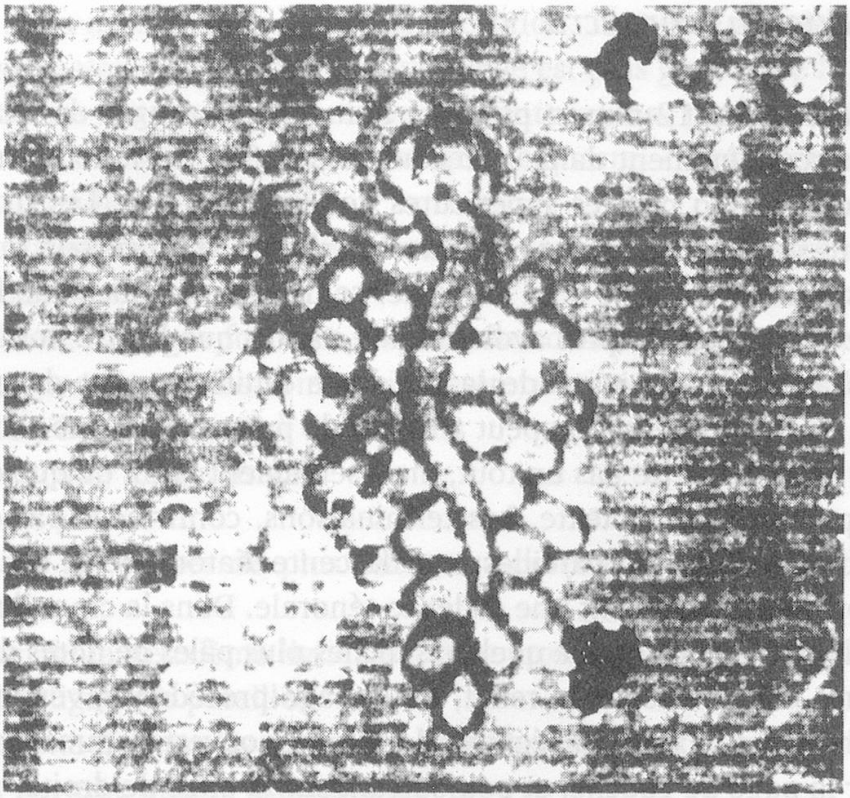


Reliures F 1 et 35a, comparaison des trous pour les ficelles.

Ces papiers F 1 et F 35a n'ont pas tout à fait la même hauteur, mais ils semblent avoir la même provenance. Les éléments distinctifs du papier sont les vergeures, c.à.d. le fond du tamis, les pontuseaux, perpendiculaires aux vergeures et le filigrane, toujours dans le sens des pontuseaux.

La demi-feuille F 35a a des pontuseaux distants de 42 à 46 mm, cousus aux vergeures. Elle a 14 vergeures sur 20 mm. Ce sont les mesures des villes lombardes vers 1400, selon l'avis récent de Peter Tschudin, directeur du Musée du papier à Bâle[16]. Le filigrane «raisin» a une hauteur de 55 mm.

16 Peter Tschudin, *Schweizer Papiergeschichte, Basler Papiermühle*, Bâle 1991.



Reliures F 35a, tomographie pour le filigrane et la structure du papier.

Le filigrane le plus proche est le n° 12994 de Briquet[17]. Il est de provenance italienne, mais l'exemplaire connu concerne un procès genevois de 1433. Un autre filigrane voisin est le n° 570 de Piccard[18], qui apparaît en 1448 dans un document écrit à Villingen. Il n'y a rien de pareil chez Gerardy[19]. Il est important de savoir que les filigranes décrits dans ces ouvrages classiques sont approximatifs en tant que dessins ou décalques, tandis que l'image ci-dessus est une tomographie, c.à.d. une reproduction scientifique de la couche intérieure du papier. On peut donc espérer en une identification future.

La demi-feuille F 1 n'a pas de filigrane, mais elle a aussi 14 vergeures sur 20 mm et des traces de pontuseaux cousus (mais d'une autre manière) et distants de 44 à 46 mm. La conclusion de P. Tschudin est que les deux papiers sont de la même provenance, mais que F 1 est plus ancien que F 35a. 1430 n'est donc qu'un terme *ante quem* pour l'existence de la page de musique. L'histoire du papier pourra peut-être un jour donner un terme *post quem* pour la rédaction de ce manuscrit.

17 Charles Moïse Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève, Paris 1907.

18 Gerhard Piccard, *Findbuch XIV*, Stuttgart, 1983.

19 Theo Gerardy, *Das Papier der Seckelmeisterrechnungen von Freiburg i. Ue.*, 1980.

Description du manuscrit

F 1 mesure 285x212 mm et présente huit portées rouges de chaque côté, disposées régulièrement dans un rectangle de 186x165mm. La musique se trouve sur les cinq portées supérieures de l'un des côtés. Les trois portées inférieures sont vides, comme celles de l'autre côté. Il est certain que la musique est sur un recto car le bord du papier se trouvant à gauche de la notation musicale a été déchiré après avoir été plié, tandis que l'autre bord a les irrégularités arrondies typiques de la fin d'une feuille sortant du tamis d'un papetier. En conséquence, on peut affirmer de prime abord que cette page de musique n'est peut être pas un tout, mais seulement la fin de quelque chose. Elle ne présente aucun texte. Les terminaisons, confirmées par des barres simples ou doubles, sont pareilles: une descente diatonique de trois notes, ce qu'on appelle couramment une cadence ténorale. Dans la cinquième portée, et là seulement, on distingue quelques taches plus pâles de notes de musique provenant, par une sorte de reflet, de la page précédente, verso d'un folio aujourd'hui perdu. Le copiste écrivait donc à livre ouvert, commençant chaque ligne sur la page de gauche, et poursuivant sur la page de droite, c.à.d. celle que nous conservons. Il devait avoir une longue expérience et écrire très rapidement, puisqu'il a refermé son livre, après avoir terminé la cinquième ligne de la page de droite, avant que l'encre de la cinquième ligne de la page de gauche ne soit sèche. L'encre était déjà sèche pour les quatre premières portées, à gauche aussi bien qu'à droite, puisque qu'on ne remarque aucun «reflet» sur les quatre premières portées de F 1.

Considérations sur la notation

La notation rythmique des fragments de Moudon est particulière. Elle est noire avec, en abondance, des ligatures droites et obliques, comprenant les figures les plus connues de la notation mesurée. Elle présente quelques brèves séparées et des semi-brèves en forme de losanges, par groupes de deux ou trois notes. Elle manque totalement de pauses, de points de division, de points de perfection, de notes rouges, et de bémols. La main très personnelle du musicien, dont on a déjà pu reconnaître l'habileté, trace toutes les lignes verticales (les propriétés initiales, les traits d'enchaînement à l'intérieur des ligatures et les verticales des notes carrées) sans se préoccuper du sens que certains prolongements pourraient avoir.

Les singularités frappantes de cette page concernent le rapport des formes de notation avec des formes mélodiques:

– les ligatures ascendantes ont, sauf exception, une hampe initiale ascendante, spécialement si le premier intervalle est plus grand que la seconde;
– les premières notes ascendantes de ces ligatures font parfois des sauts inhabituels dans la musique vocale: quarte-quarte, quinte-tierce, quinte-quarte-seconde;
– les deux dernières notes des ligatures sont, sauf exception, descendantes et diatoniques;
– les suites de losanges forment toujours des descentes diatoniques;
– les notes non ligaturées sont toujours en relation avec une répétition de notes, soit à gauche, soit à droite;
– il n'y a aucune longue isolée.

En regardant les choses de plus près, on aperçoit quelques détails exceptionnels:
– au milieu de la deuxième ligne, le même groupe mélodique ne donne pas lieu à des ligatures pareilles;
– la quatrième ligature avant la fin de la deuxième ligne commence, sans hampe, par une quinte ascendante;
– la troisième ligature de la quatrième ligne présente une hampe pendante à gauche de la première note carrée au début d'une ligature ascendante;
– quand il y a plusieurs notes répétées, elles sont une nécessité de la notation, puisqu'elles ne peuvent pas, en général, être prises dans les ligatures;
– la note précédant les deux dernières ligatures de la troisième ligne a une longue hampe pendante à gauche et éventuellement une courte hampe à droite; si ce détail est vraiment voulu, il s'agit d'une *plica brevis*;[20]
– les deux dernières notes des ligatures terminales sont trois fois en forme carrée et deux fois en forme oblique.

Malgré l'âge limite de ce manuscrit, on peut se demander s'il a une relation quelconque avec la notation modale. L'argument principal pourrait être que, si chaque ligature se plaçait au début d'une perfection, on aurait quelques correspondances entre le rythme et la mélodie.[21] La troisième ligne montre que cela ne va pas: par deux fois on devrait donner à une note isolée et sans hampe la durée entière d'une perfection. En outre les deux dernières ligatures de la troisième ligne ont des formes différentes, tout en ayant des mouvements mélodiques semblables. En cherchant des répétitions de motifs mélodiques sans s'occuper du rythme[22], on constate que, dans la cinquième ligne, on

20 Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik,* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1961, p. 334.
21 Communication de Max Lütolf.
22 Suggestion de W. Arlt et M. Lütolf.

retrouve plusieurs fois des suites de 4 ou 5 hauteurs de notes. À mon avis, cela relève du hasard. Il faut des fragments identiques beaucoup plus grands pour qu'on puisse reconnaître là l'effet d'une volonté ou d'une mémoire. J'ai démontré, dans le domaine restreint des teneurs de basses danses, qu'au quinzième siècle, pour le moins, une correspondance mélodique n'a de sens qu'à partir de neuf notes.[23]

En conséquence, j'exclus une lecture de certains éléments en notation carrée ou modale, à côté d'autres en notation franconienne. L'écriture du manuscrit de Moudon est homogène. C'est, à mon avis, un exemple particulier de notation mesurée française. On trouve un parangon de la notation de ce manuscrit, mais pas de sa substance musicale, dans le supplément des *Estampies Royales* au fameux *Chansonnier du Roy*[24], qui date du début du quatorzième siècle. Quoique qu'on dise que ce dernier manuscrit est en notation franconienne, son principe n'est pas absolument clair. La preuve en est donnée par les interprétations contradictoires de Pierre Aubry[25], Willi Apel[26], Jacques Handschin[27], Carl Parrish[28], Lorenz Welker[29] et Christiane Schima[30].

Interprétation en notation mesurée

Comme les dernières ligatures de chaque ligne du manuscrit de Moudon ne comportent que des brèves et des longues, le *tactus* est évidemment lié à la longue. La première question est celle de la qualité du mode: est-il parfait ou imparfait? C'est-à-dire: est-ce que la longue peut durer autant que trois brèves pour former une perfection, ou ne vaut-elle toujours que deux brèves?

Il est facile de prouver que le mode ne peut pas être imparfait: le nombre des brèves entre deux longues étant souvent impair, une de ces deux longues serait dans chaque cas «syncopée», ce qui est musicalement invraisemblable. Le mode est donc parfait dans ces cinq lignes. Les longues parfaites devraient

23 Raymond Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne et Stuttgart 1969.

24 F-Pn, fr. 844, fol. 103v bis 104v.

25 Pierre Aubry, *Estampies et danses royales: les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge*, Paris 1907.

26 Archibald T. Davison and W. Apel, *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.) 1948.

27 Jacques Handschin, Art. *Estampie* in MGG 1, Kassel 1954.

28 Carl Parrish, *The notation of medieval music*, London 1958.

29 Lorenz Welker, Art. *Estampie* in MGG 2, Kassel 1995.

30 Christiane Schima, *Die Estampie. Eine Untersuchung des Genres anhand der überlieferten Beispiele und zeitgenöss. Erwähnungen*, Utrecht 1997.

coïncider avec le *tactus*, car il n'y a pas de points de perfection. Par contre, les longues imparfaites sont libres de se placer n'importe où sans constituer des «accents» ou des «syncopes».

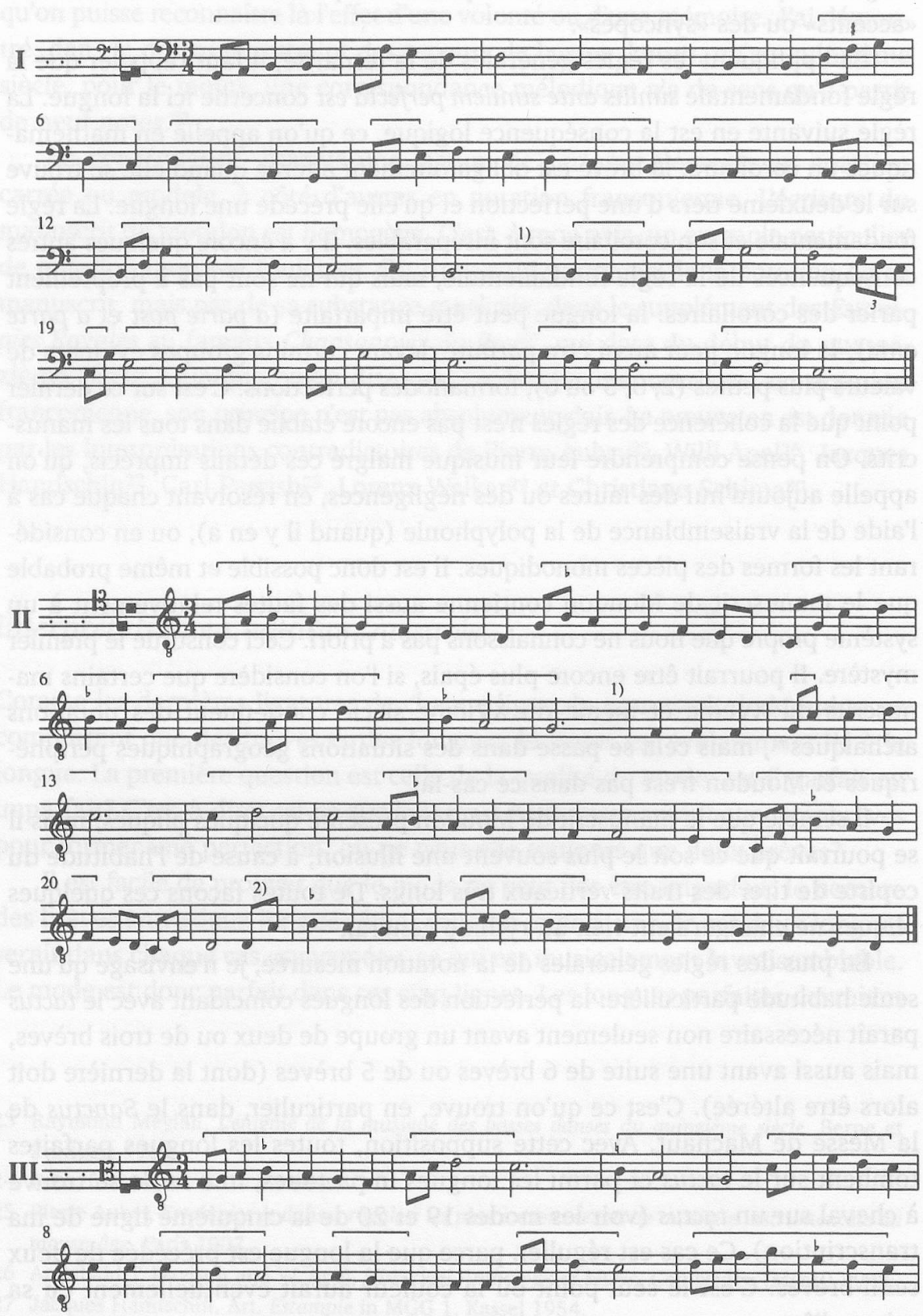
En appliquant les règles générales de la ternarité, il faut rappeler que la règle fondamentale *similis ante similem perfecta est* concerne ici la longue. La règle suivante en est la conséquence logique, ce qu'on appelle en mathématiques un corollaire: la brève est obligatoirement altérée quand elle se trouve sur le deuxième tiers d'une perfection et qu'elle précède une longue. La règle fondamentale et son corollaire sont inséparables. Il y a encore quelques autres conséquences de la règle fondamentale, mais qui ne sont pas à proprement parler des corollaires: la longue peut être imparfaite (*a parte post* et *a parte ante*); la longue peut aussi être parfaite devant certains groupes évidents de valeurs plus petites (2, 3, 5 ou 6), formant des perfections. C'est sur ce dernier point que la cohérence des règles n'est pas encore établie dans tous les manuscrits. On pense comprendre leur musique malgré ces détails imprécis, qu'on appelle aujourd'hui des fautes ou des négligences, en résolvant chaque cas à l'aide de la vraisemblance de la polyphonie (quand il y en a), ou en considérant les formes des pièces monodiques. Il est donc possible et même probable que le manuscrit de Moudon contienne aussi des fautes relativement à un système propre que nous ne connaissons pas a priori. Ceci constitue le premier mystère. Il pourrait être encore plus épais, si l'on considère que certains manuscrits du XVème et même du XVIème siècle contiennent des notations archaïques[31], mais cela se passe dans des situations géographiques périphériques et Moudon n'est pas dans ce cas-là.

Il semble que le manuscrit de Moudon présente quelques pliques, mais il se pourrait que ce soit le plus souvent une illusion, à cause de l'habitude du copiste de tirer des traits verticaux très longs. De toutes façons ces quelques pliques ne changeraient rien au rythme général.

En plus des règles générales de la notation mesurée, je n'envisage qu'une seule habitude particulière: la perfection des longues coïncidant avec le *tactus* paraît nécessaire non seulement avant un groupe de deux ou de trois brèves, mais aussi avant une suite de 6 brèves ou de 5 brèves (dont la dernière doit alors être altérée). C'est ce qu'on trouve, en particulier, dans le *Sanctus* de la Messe de Machaut. Avec cette supposition, toutes les longues parfaites tombent sur le *tactus* et parmi les longues imparfaites, une seule se trouve à cheval sur un *tactus* (voir les modes 19 et 20 de la cinquième ligne de ma transcription). Ce cas est régulier, parce que la longue est précédée de deux semi-brèves. C'est le seul point où la couleur aurait éventuellement eu sa raison d'être.

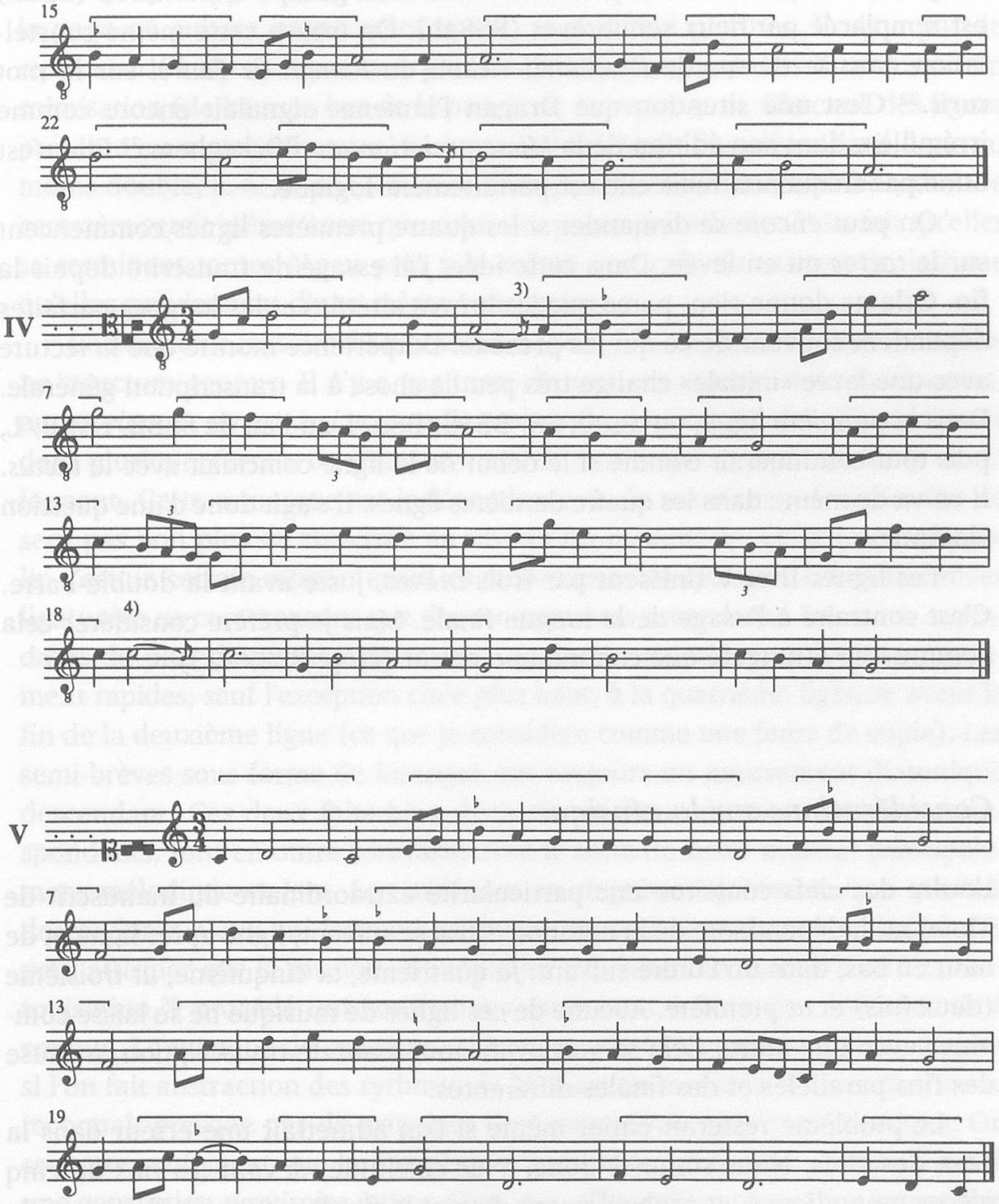
31 Remarque de Kurt von Fischer.

Cinq fragments **Archives communales de Moudon, Reliures F 1**



1) Longue parfaite avant 5 ou 6 brèves, comme dans le Sanctus de la messe de Machaut.

2) Oubli de la propriété opposée (tous les sauts ascendants sont en semibrèves).



3) La plique est notée par erreur sur 7ème note, au lieu de la 6ème.
4) Brève altérée et pliquée.

L'altération d'une deuxième brève arrive couramment selon les règles connues (p. e. LBBaL). Parfois la première brève d'un groupe d'altération (BBaL) est remplacée par deux semibrèves (SSBaL). On trouve cette même constellation dans le dessus de *Favellandi vicium* du *Roman de Fauvel* sur le mot *curie.*[32] C'est une situation que Dragan Plamenac signalait encore comme irrégulière dans son édition de la *Missa prolationum* d'Ockeghem.[33] Elle n'est donc pas fréquente, mais elle est parfaitement logique.

On peut encore se demander si les quatre premières lignes commencent sur le *tactus* ou en levée. Dans cette idée, j'ai essayé de transcrire depuis la fin. Cela ne donne rien, parce que les brèves altérées et les longues parfaites dépendent souvent de ce qui les précède. L'expérience montre que la lecture avec une levée «initiale» change très peu de chose à la transcription générale. Dans le première ligne, on aurait SS/BBSS/BBa/L au lieu de SSBB/SSBB/L, puis tout continuerait comme si le début de la ligne coïncidait avec le *tactus*. Il en va de même dans les quatre dernières lignes. Il s'agit donc d'une question «latérale».

Les lignes II et V finissent par trois brèves, juste avant la double-barre. C'est contraire à l'usage de la longue finale. Mais je préfère considérer cela comme une étrangeté que comme une erreur (cf. p. 222/223).

Considérations sur la musique

L'ordre des clefs constitue une particularité extraordinaire du manuscrit de Moudon, indépendante de la notation. Elles se suivent, ligne après ligne et de haut en bas, dans un l'ordre suivant: *fa* quatrième, *ut* cinquième, *ut* troisième (deux fois) et *ut* première. Aucune de ces lignes de musique ne se laisse combiner avec une autre. Cela se voit avant tout essai de transcription, à cause des fins parallèles et des finales différentes.

Le problème resterait entier même si l'on admettait une erreur dans la pose des clefs. Nous sommes donc, avec certitude, devant les fins de cinq pièces monodiques, et probablement devant la fin d'un recueil. L'absence de textes et le grand nombre de ligatures laisse penser qu'il s'agit de pièces instrumentales. Les pièces soient conçues sur différents modes d'église: authentes (II, IV et V) et plagaux (I et III). Elles ont une tessiture de neuvième

32 Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural Notation von 1250–1460*, 2è éd. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1965, Vol. II, p. 2 et Vol. III, p. 5.

33 Dragan Plamenac, in vol. II des Messes et sections de messes d'Ockeghem, American Musicological Society, New York, 1947.

(I et II) ou de dixième (III, IV et V). Le *si bémol* me paraît si souvent nécessaire, que je suppose qu'il était noté aux début de certaines pièces, c.à.d. sur la page ou sur les pages précédentes, aujourd'hui perdues. Il n'y a pas de *repercussa* (il n'y en a pas non plus dans les estampies). Les finales sont en solmisation (de haut en bas de la page): *ut, re, re, ut* et *ut*. Chacune des lignes présente au moins 25 *tactus*. La longueur originale des pièces était donc au moins double, c. à. d. de 50 *tactus*. Elles pourraient être des *caudae*, dont le caractère serait même autre que celui des pages précédentes.[34] Le fait qu'elles se terminent toutes à peu près à la même verticale du manuscrit, indique qu'elles proviennent d'une même conception.

Le deuxième mystère du manuscrit de Moudon est qu'on n'y aperçoit aucune structure connue. Il n'y a pas trace de sections comme dans la chanson, aucun *signum congruentiae*, pas d'*ouvert* ni de *clos* comme dans l'estampie et dans plusieurs formes de chansons, pas de motifs qui se répètent ou se développent. Cette remarque est indépendante de la notation présumée. On ne sent pas non plus de structure au niveau du maximode. Ce qui peut s'établir, c'est un certain rapport entre les mélismes et les rythmes. Les semi-brèves ligaturées ne commencent que des mouvements ascendants. Les sauts ascendants de plus d'une seconde (tierce, quarte et quinte) sont toujours également rapides, sauf l'exception citée plus haut, à la quatrième ligature avant la fin de la deuxième ligne (ce que je considère comme une faute de copie). Les semi-brèves sous forme de losanges ont toujours un mouvement diatonique descendant. Ces deux faits bien distincts, et d'une certaine manière correspondants, font en outre contraste avec le reste du texte musical principalement mélodique et lent. Les mélismes en degrés conjoints sont en général descendants. Ceux qui forment un dessin particulier sont peu nombreux. On peut affirmer que la musique du manuscrit de Moudon ne doit rien à la centonisation,[35] procédé qui consiste à mettre bout à bout des éléments déjà connus. Le manque de structure de la musique de Moudon est aussi évident si l'on fait abstraction des rythmes de la notation mesurée. En somme, on ne reconnaît presque pas de principes de construction dans cette musique. On constate seulement que les cinq lignes sont de la même conception. Il y a là une conclusion provisoire à tirer. C'est que, s'il semble aujourd'hui impossible de comprendre et de situer ce fragment dans l'histoire de la musique, c'est que le manuscrit de Moudon est un des rares témoins de l'époque de la conception de sa musique.

34 Communication de Martin Staehelin.

35 R. Meylan, *Théorie de la centonisation*, International Musicological Society: X. Congress – Ljubljana 1967.

J'examine maintenant quelques hypothèses.

On pourrait imaginer que ces monodies n'étaient pas destinées à rester seules, comme dans le cas proposé par Wulf Arlt,[36] qui présente des voix seules, appelées *tenores*, avec des notes de valeurs inégales. Mais les pièces de Moudon sont écrites avec quatre clefs différentes, ce qui fait qu'on ne peut pas les appeler des *tenores*. Il me paraît difficile de voir en elles des soutiens écrits de polyphonie improvisée, car dans la plupart des exemples connus d'improvisation sur une chose faite, on a des bases calmes. C'est le cas des arrangements du Codex Faenza, des basses danses,[37] des *Fundamenta* pour orgue, et plus spécifiquement de *Quene note*[38], dont le *tenor* en longues notes a encore la forme d'une estampie[39], et dont le *superius* en notes plus brèves a été ajouté à la fin du quinzième siècle. Il existe aussi, dans le même sens, un manuscrit bâlois qui ne figure pas au catalogue de John Kmetz.[40] C'est le folio 174v du manuscrit F V 10, intitulée *Incipit tonus Incipit tenor bonus Sedecim notarum*. Sur le début d'un *tenor* de 50 mesures, noté en lettres; on lit l'esquisse des sept premières mesures d'un *superius* de 4 à 7 notes par mesure, rythmées et pourvues d'indications chromatiques. C'est ce qu'on appelle un essai, une *probacio,* et qui correspond à ce qui aurait pu être improvisé.

J'ai aussi peine à croire que ces lignes de musique sont des voix séparées de pièces polyphoniques complètement composées. Elles ont le même caractère de monodie dans un *ambitus* général allant de *sol*[1] à *mi*[4], alors que chacune d'elles à un *ambitus* restreint. C'est un argument en faveur d'une destination à divers instruments, graves, médians et aigus, tous capables de la même mobilité. En tant que flûtiste je joue ces pièces en quatre pieds sur trois traversières cylindriques de la Renaissance: une basse en *fa*, une taille en *ut* et un dessus en *fa* (dont les notes les plus graves sont *sol*[2], *ré*[3] et *sol*[3]). Cette possibilité de jeu du manuscrit de Moudon existe pour toutes les familles d'instruments citées au début du XVIème siècle, que leur jeu soit en huit pieds (gambes, chalumeaux, busines et cornet à bouquin, etc.) ou en quatre pieds (flûtes à bec et traversières). J'ai montré, en son temps, que le jeu manuel des instruments à vent à trous coïncidait avec la solmisation. Cette congruence, attestée à la même époque en Allemagne, en Italie et en France, prouve que le système des familles d'instruments était beaucoup plus ancien[41]. Le fragment de Moudon

36 W. Arlt, *Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis*, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis VII, Bâle 1983, p.32–64.

37 R. Meylan, voir note 23.

38 GB-Ob, Ms. Digby 187, fol. 31v.

39 J'ai publié ce fait en 1968 déjà. Voir note 23, p. 81.

40 John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, Bâle 1988.

41 R. Meylan, *La Flûte*, Hallwag, Berne et Payot, Lausanne, 1974 (2ème édition revue, 1981) pp. 46–47.

pourrait éventuellement avoir eu un but pédagogique, concernant tous les instrumentistes, avoir été une sorte de *fundamentum*, pour emprunter la terminologie appliquée aux méthodes d'orgue.[42] Il va de soi que dans chaque famille d'instruments chacun devait s'exercer dans tous les registres, indépendamment des termes qui les définissaient les «voix» au Moyen Âge. L'ordre des clefs semble indiquer quelle était la méthode la plus favorable. J'ai en fait constaté qu'en travaillant d'abord la basse de la traversière de la Renaissance, je devenais rapidement capable de jouer la taille et le dessus, tandis que le passage de la taille à la basse était malaisé.
Cette dernière considération peut sembler une pure spéculation, car on est très parcimonieusement renseigné sur l'époque de l'apparition des ensembles instrumentaux homogènes. Les plus anciens que je connaisse sont les deux chalumeaux entourant la busine de l'ensemble traditionnel de la basse danse, connus dans les représentations du milieu du XVème siècle.

Conclusion

Le dernier mystère est d'ordre chronologique. Le musicien qui a copié le manuscrit de Moudon ne peut pas avoir inventé cette musique au moment de l'écrire, à cause de la rapidité de son écriture. Il partait d'un manuscrit précédent, éventuellement de sa propre main, mais peut-être aussi du manuscrit d'un copiste plus ancien? Il y a-t-il eu une chaîne, orale ou écrite, depuis la conception de la musique jusqu'à l'image que nous en voyons? Mon impression est qu'un certain temps s'est écoulé entre les deux termes. La transcription, telle que je la propose, devrait donner une image plausible de ces fins de pièces. Je crois que le manuscrit complet constituait une collection de monodies provenant d'une même source, passablement plus ancienne que 1430.

On peut se demander encore si le manuscrit a été fait à Moudon même. Le seul musicien connu dans cette ville avant 1430 est Johannes de Melmo, engagé comme *magister cantus* en 1423 pour 60 sous par an[43]. Sa tâche principale était d'instruire les quatre *Innocents* dans leur fonction musicale liturgique. Aussi je crois que ce recueil venait d'ailleurs. Moudon était alors un

42 Suggestion de M. Staehelin.

43 Pierre Dubuis, *Les écoles en Suisse romande à la fin du Moyen Age: quelques jalons*, p. 121, in: Agostino Paravicini Bagliani, *Écoles et vie intellectuelle à Lausanne au Moyen Age*, Lausanne 1987.

bailliage de la Savoie, siège de la justice en Pays de Vaud et se trouvait à proximité de la route reliant la Bourgogne et l'Italie du Nord.[44]

Les coïncidences de notation avec les *Estampies réales,* le *Roman de Fauvel* et la Messe de Machaut me permettent de proposer la France (au sens large) de la première moitié du XIVème siècle comme origine de la substance musicale. Il me semble, sans que je puisse en donner l'ombre d'une preuve, que le copiste, musicien qualifié, était d'une culture française, bourguignonne ou savoyarde, et non italienne.

Le mystère du manuscrit de Moudon est finalement du même ordre que celui d'un petit cube de mosaïque antique, égaré ou volé. Il fait rêver sans qu'on sache vraiment ce qu'il signifie.

44 Bernard Andenmatten et Daniel de Raemy, *La Maison de Savoie en Pays de Vaud,* Payot, Lausanne 1990.