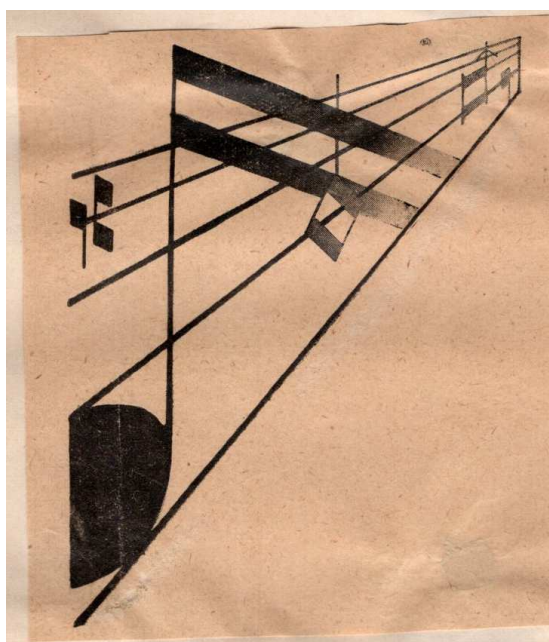


SOMME TYPOGRAPHIQUE



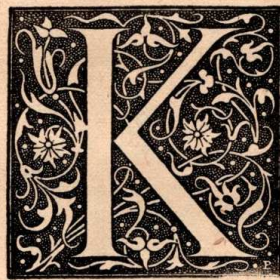
P. de Cannuzi, *Regule Florum musices* ; Florence, 1510



MARIUS AUDIN

SOMME
TYPOGRAPHIQUE

ONZIÈME VOLUME



LA NOTATION
MUSICALE
TYPOGRAPHIQUE

avec 51 planches en
noir et en couleurs
PARIS

1948

SOMMAIRE DU XI^e VOLUME

La Notation musicale typographique

- I. Avant-propos : la musique en typographie.
- II. L'origine de la Musique imprimée.
- III. L'Imprimerie musicale en France.
- IV. Les Imprimeurs du Roi pour la Musique et le Monopole de fait des Ballard.

Bibliographie

Album.

Notes.

Tables.

I. Avant-propos

LA MUSIQUE DANS LA TYPOGRAPHIE

Avant que ne fussent connus et pratiqués les procédés actuels de reproduction de la musique, il fallait bien que l'on se contentât de la taille d'épargne sur le bois, qui s'accommodait merveilleusement du tirage typographique pour lequel il semblait qu'elle fût faite.

Mais, il s'agissait de tirer à la fois notes et portées, et les prototypographes mirent un demi-siècle pour y réussir. Y réussirent-ils, d'ailleurs ? Reste à le savoir.

Au fait, oui, ils y réussirent bel et bien, puisque, comme on le verra, la pratique typographique fut pendant un long siècle le seul procédé dont on se servît pour imprimer la musique ; mais il était tellement compliqué que, aussitôt vulgarisée par Christophe Plantin la pratique de la taille-douce, on s'empessa d'abandonner la typographie.

La taille-douce, qui dura plus de deux siècles, était elle-même un procédé trop compliqué et trop cher pour qu'il pût durer : on attendit quelque découverte nouvelle.

Cet autre procédé fut la lithographie, ou écriture sur pierre calcaire, inventé à l'extrême fin du dix-huitième siècle par Aloys Senefelder⁷¹.

Ce fut une heureuse fortune que cette invention pour l'impression de la musique, et la mode en dura jusqu'à ce que la gravure sur étain vînt, non point la déloger, certes, car la lithographie est et demeure le seul procédé vraiment pratique de l'impression musicale, mais en limiter quelque peu l'extension.

la lithographie, en tout cas, brilla d'un vif éclat, comme on dit, pendant toute la période romantique : Célestin Nanteuil abondait à peine à satisfaire les éditeurs de musique avec ses innombrables couvertures de romances dont « il fit, dit-on, plus de deux cents » : on les retrouve un jour dans un vieux casier à musique, écrit Courboin ; on les essaie sur un piano de campagne parce que la vignette a d'abord attiré l'attention, parce que le titre a fait sourire ».

La bonne lithographie n'en restera pas moins le procédé préféré pour les tirages musicaux.

L'ORIGINE DE LA MUSIQUE IMPRIMÉE

L'invention et la fortune des caractères de musique n'ont pas à ce point défrayé la chronique de l'imprimerie, qu'il n'y ait place encore pour quelques pages instructives⁶. Si, en effet, l'on cherche à s'éclairer un peu à son sujet, on apprend par les auteurs, même les plus sérieux⁷, que « dès les premières années du seizième siècle, la typographie musicale florissait en Italie par les soins du célèbre Petrucci², et c'est tout.

Pareille assurance est à ce point ancrée dans l'Opinion, que l'on peut lire encore en une page du fort beau catalogue de l'exposition consacrée à la Musique française, sous la plume de « l'un des meilleurs spécialistes musicologues français qui ont apporté leur inestimable concours à la rédaction de ce catalogue », que Ottaviano dei Petrucci... , « à l'extrême fin du XV^e siècle, dans l'ambiance vénitienne, appliqua *pour la première fois* à la musique figurée l'invention des caractères mobiles », et que, « en 1528, l'éditeur parisien Pierre Attaignant²⁰, en même temps que le lyonnais Guaynard⁶⁴ donnent les premiers livres de musique imprimés en France ».

Et maintenant, après que « l'un des meilleurs musicologues français » a affirmé cette sottise, allez un peu dire le contraire, et vous verrez.

Petrucci, en réalité, ne fut nullement l'inventeur de la musique gravée. Bien avant lui, on avait déjà imprimé les notes de plain-chant, soit typographiquement, soit avec des planches de bois.

Si, en effet, Froschauer⁹ n'a pas imprimé de la musique à Augsbourg, en 1473, comme on a dit un peu étourdiment qu'il l'avait fait, c'est simplement, sans doute, parce qu'il n'exerça l'imprimerie que vingt ans plus tard.

En tout cas, dès cette année 1473, un autre imprimeur allemand, Fyner⁶⁵ avait publié un *Collectorium super Magnificat* du chancelier Gerson⁴, dans lequel se trouvent les premières notes musicales typographiques que l'on connaisse : sur la page recto du quatrième feuillet de ce livre, on voit les cinq notes que représente ici la figure 2, 3 et 4 « en forme de carrés

grossiers et épais », qui sont de toute évidence, des blocs typographiques, très probablement en matière.

Cette notation primitive, m'écrit M. Schmid, conservateur de la Landesbibliothek de Stuttgart, « a fait l'objet de maintes reproductions, notamment dans le Catalogue de la Bibliothèque du British Museum, dans les *Notenschrift und Notendruck* de Riemann⁵ » (cf. l'opuscule publié à l'occasion des fêtes jubilaires de la fonderie Röder, de Leipzig) ; on en trouve encore des figurations dans le Catalogue de la Librairie Baer de Francfort (*Lagercatalog* 585, s. d.) et dans celui de la Librairie Maggs de Londres (Catal. 512, Music, s. d.).

La notation musicale sous sa forme typographique remonte aux origines mêmes de l'imprimerie : quand, en 1457, Schoiffer et Fust composèrent leur magnifique Psalterium, ils furent embarrassés pour y mettre la musique ; mais ils prirent un parti : au lieu d'y tirer les mots seuls, ainsi que le firent ensuite des imprimeurs tout aussi embarrassés, ils y mirent les portées¹³

Manque 1 page ?

...*romanum* de 1481 ; puis Sexto imprima encore, avec de la musique, le *Missale*.

Puis l'on rencontre successivement :

- *Missale herbipolense* ; Wurzburg, Reyser, 1481 ;
- *Missale romanum* ; Rome, S. Planck, 1482 ;
- *Missale Ratisponense* ; Nuremberg, Sensenschmidt et Beckenhaub, 1485 ;
- *Obsequiale Constantiense* ; Augsbourg, Ratdolt, 1487 ;
- *Graduale Basilense* ; Bâle, Wenssler et von Richel, 1488.

On a cru pouvoir douter que cette notation pût être considérée comme un ensemble typographique : si les mots ont encore un sens, je me demande ce qu'elle pourrait être d'autre !

On croit cependant que la musique du « Gaforius » (*Theoricum opus armonice discipline* ; Naples, Fr. de Dino, 1480) pourrait bien être xylographique.

En tout cas, en 1482, Pareja introduisit ce procédé dans son *Traité*⁹.

En 1487, Hugo Rugerius imprima lui-même *Musices Opusculum* de Nicolas Burtius¹⁰ en planches gravées ils n'avaient qu'un moyen de parvenir à ce résultat : la gravure en taille d'épargne, et c'est bien à elle qu'ils s'adressaient.

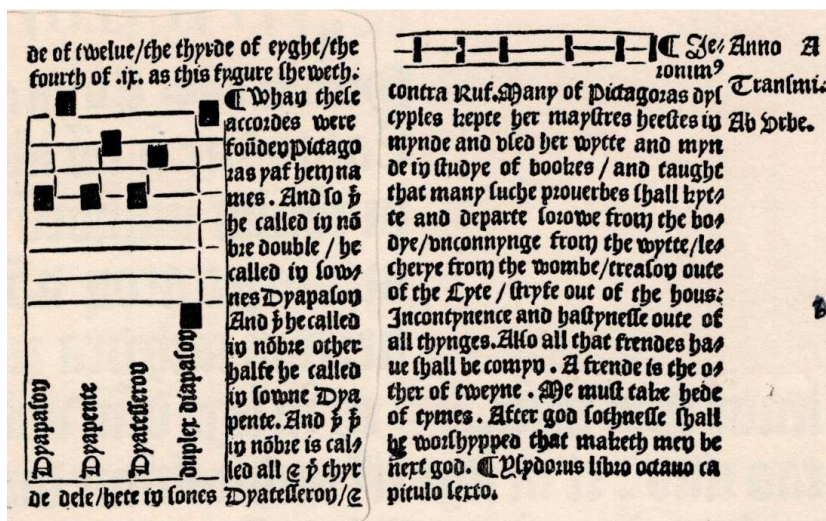
L'année suivante Pruss¹¹ imita Rugierius dans les *Flores musicae* de Hugo Spechtshart (Hain, 7174 var..., Schrerber, V.5, 270 ; Proctor, 538 var... ; Eitner, V. 225 ; *Verzeichniss* ; 73).

En 1516, Miller d'Augsbourg utilisa le même procédé commode pour les *Musices Rudimenta* de Nicolas Faber¹² (Eitner, 272 ; Roettinger, Weiditz, II).

La même année 1516, Jean Schoiffer imprima à Mayence, avec le premier matériel de son père, un psautier latin¹³ (S. de Ricci, 63) dans lequel il introduisit de la musique typographique en deux couleurs (**Fig. 25**).

En 1544, et même en 1567, on imprimait toujours avec des blocs gravés.

Et c'est encore de la même façon que s'y prit Guy Marchand¹⁷ pour introduire dans sa marque les deux notes de son rébus musical *Sola fides sufficit* (**Fig. 20 bis**).



Mais avec la musique du *Policronium* de Ranulph Hidgen¹⁸ imprimé à Westminster en 1495 par Wynkyn de Worde, et qui est l'une des premières notations anglaises connues, nous sommes en face d'une technique toute différente, véritable composition typographique, faite de blocs rectangulaires montés dans un réseau de filets horizontaux (portées) et verticaux

(hastes des notes), tout à fait conforme à nos « tableaux » modernes (fig. 15) : la preuve de cette technique curieuse et inhabituelle résulte à l'évidence de ce que, par suite d'une différente infinitésimale de hauteur entre la note et les filets, la partie des petits blocs (notes) adjacente à ceux-ci, et qui n'a reçu qu'imparfaitement l'encre des balles, n'est pas « venue » au tirage.

Tel est, je crois, l'état présent de nos connaissances quant à l'origine de la musique en relief à l'étranger ; qu'en fut-il en France ? C'est ce que nous allons voir maintenant.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

L'imprimeur procédait à un premier tirage des portées, en rouge, ce qui ne présentait aucune difficulté ; puis il imposait sa forme noire, c'est-à-dire les notes, dans laquelle il introduisait, chacune à sa place, les barres de mesure ; mais, au moment du tirage, celles-ci étaient soulevées, encrées en rouge, refoulées dans la composition, puis, d'un seul coup de barreau l'imprimeur tirait notes et barres : celles-ci venaient en rouge, celles-là en noir.

Il n'est peut-être pas inutile d'expliquer le nom de « congrève », donné au procédé que je viens de décrire :

« Examinant un jour, au British Museum, l'exemplaire que possède ce fonds du Psautier de Mayence, Congrève⁶⁸, qui s'occupait avec passion des origines typographiques, démontra devant l'imprimeur Bensley que les prototypographes procédaient à leurs tirages en couleur de la façon suivante : dans une plaque de bois sur laquelle on avait dessiné la lettre et ses ornements, on creusait à fond la place occupée par la lettre, et l'on y encastrait un second bois en une, deux ou plusieurs pièces, figurant le corps même de l'initiale. Au moment du tirage, on encrent à part, chacun dans sa couleur respective, lettre et ornementation, puis l'on tirait les deux d'un seul coup de barreau. Ce procédé fit l'objet d'un brevet au nom de Congrève, et, dit-on, « son importance fut jugée telle, que le gouvernement anglais confia à celui-ci des impressions en nombre considérable, et qui exigeaient une garantie contre la contrefaçon, que l'on crut pouvoir éviter par la perfection de ce procédé ».

Il est donc à peu près certain que l'impression en deux tons de la musique ancienne, soit que les portées fussent en blocs mobiles, soit qu'on leur substituât des filets continus, se faisait à l'aide du procédé usurpé par Congrève ; et c'est évidemment de cette manière que, en 1494, Meynard et Stanislas imprimèrent à Séville le rarissime *Processionarum* (Cf. Haebler, *Bibl. ibér.*, 557), qui fut l'un des premiers livres de musique notée publiés en Espagne (Fig. 11).

Enfin, en 1500, au moment même où Petrucci faisait à Venise ses premiers essais, Jacopo Zachon²⁷, de Romano, qui était venu d'Italie à Lyon en 1498 ou un peu plus tôt, y imprimait un Missel romain²⁸ en musique typographique rouge et noire, avec les portées en petits blocs mobiles (Fig. 19).

Le processus de l'impression musicale typographique primitive semble donc avoir suivi le cycle que voici :

- Tout d'abord, les imprimeurs se servirent uniquement de notes, notes grossières comme on l'a vu, qui pourraient fort bien avoir été des blocs de matière métallique, mais que, en raison de leur taille exceptionnelle (v. Fig. 1), j'imagine plutôt en bois, et qui étaient, croit-on, frappés à la main.

- Puis, ils eurent l'idée, toute naturelle d'ailleurs, d'imprimer notes et portées, et comme celles-ci devaient forcément, à cause de leur position par rapport aux premières, être tirées à part, ils les imprimèrent en rouge.
- Enfin, les imprimeurs s'aperçurent que c'était bien du travail que ces deux tirages successifs, et ils s'avisèrent de graver notes et portées sur une seule « planche » s'imprimant d'un seul coup de barreau.
-

Il faut croire que cette xylographie offrait encore plus de difficultés et coûtait plus cher peut-être que les deux tirages que l'on voulait éviter : les imprimeurs ne tardèrent point à revenir à cette pratique, et cela dura jusqu'au moment où note et portée furent fondues sur un seul bloc, c'est-à-dire au XVI^e siècle largement entamé, puisque, soit à l'Étranger, soit en France, on trouve de la musique bichrome typographique jusqu'en 1515, et probablement beaucoup plus tard encore ; mais il semble qu'à cette époque tardive on ait renoncé aux barres de période en rouge imprimées à la congrève : celles-ci sont noires et tirées avec la notation.

On le voit : ce n'est donc pas Petrucci qui inventa la musique typographique, c'est-à-dire la notation imprimée avec des blocs mobiles, car si Rugerius, Miller, Schoiffer et Pruss et maints autres se sont servi de planches de bois gravées en épargne, Han, Scoto, Gering, Neumeister, Topié, Sacon *è tutti quanti* ont bien évidemment imprimé les portées de leur musique, ou les notes elles-mêmes, souvent aussi la notation tout entière en types de matière. La légende italienne, ni celle qui attribue à Pierre Haultin le premier emploi fait en France des caractères typographiques de musique, ne sont donc conformes à la réalité.

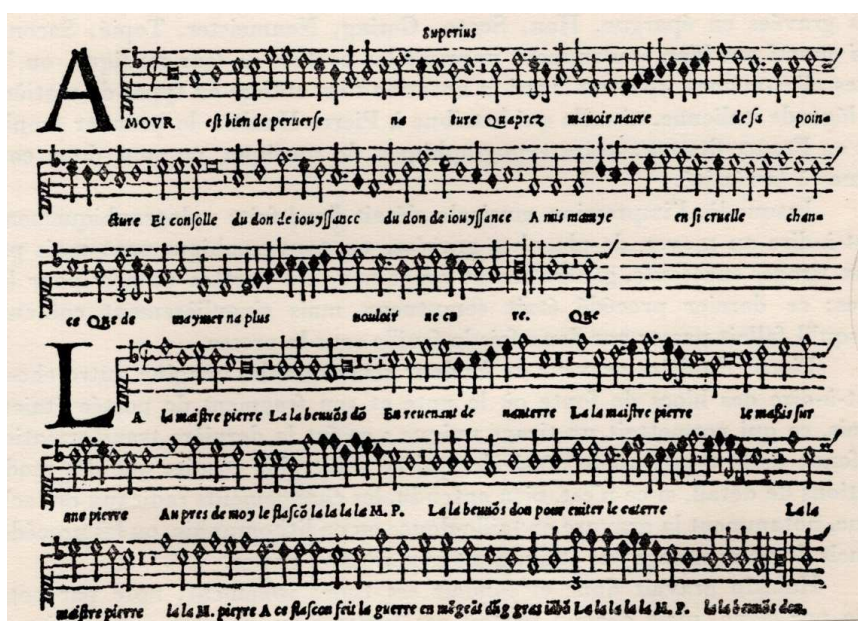
Jusque-là, l'impression musicale s'était faite xylographiquement, c'est-à-dire au moyen de planches gravées, ou typographiquement mais par deux tirages successifs, généralement rouge pour les portées et noir pour les notes ; ce dernier procédé était somptueux mais singulièrement coûteux, puisqu'il fallait passer par deux fois la feuille sous la presse.

Pierre Haultin, graveur et fondeur remarquable, imagina autre chose, c'est-à-dire des blocs de fonte où la note et son fragment de portée étaient réunis, ce qui permettait un tirage unique : ce fut la dernière transformation profonde de la typographie musicale, qui ne subit plus ensuite que des modifications de détail, si ce n'est, bien entendu, les changements radicaux de technique, notamment la gravure en taille-douce ou en lithographie, ou les procédés actuels de poinçonnage sur étain, dont je n'ai pas à parler.

Haultin gravait donc et fondait ses types isolément, note par note, signe par signe, mais chacun portait ses lignes sous-jacentes, c'est-à-dire sa portée, et cela nécessitait, bien entendu, un matériel de composition considérable, tant sont nombreuses les combinaisons musicales possibles. Il existait même des fragments de portée muette, uniquement destinés à permettre l'allongement des blancs nécessités par la longueur des mots qui accompagnaient la musique.

Pierre Haultin, qui était lui-même imprimeur, ne fut pas longtemps à jouir seul du privilège de fait de l'impression musicale ; un autre typographe parisien, Pierre Attaignant, gendre de Pigouchet²⁹, comprit bien vite le bel avenir qui était réservé à la musique typographique, du moins le crut-il ; il acquit sans tarder de Pierre Haultin un matériel d'impression musicale avec quoi il publia « toute une suite d'éditions » soignées et qui se distinguaient de celle de Petrucci par une « plus grande netteté » (Lepreux).

L'une des premières de ces publications est *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties*, parues en 1528 ; puis cet opuscule fut suivi, d'année en année, par de nouveaux volumes, onze disent les uns, plus, ou peut-être moins, pensent les autres ; enfin, à partir de 1538, Attaignant publia une nouvelle série de trente-cinq petits volumes, d'une extrême rareté aujourd'hui, et que le hasard a réunis dans la Bibliothèque de Munich (Fig. 37).



La « musique » de Pierre Haultin dura plus de cinquante ans, c'est-à-dire jusqu'au moment où, vers 1568, la rénovation de la gravure en taille-douce vint détrôner la gravure sur bois et substituer plus tard à l'impression typographique, compliquée et malpropre, une notation beaucoup plus parfaite qu'elle n'était à ce moment : je n'ai pas à parler de ce procédé.

Pourtant, la notation typographique ne disparut point entièrement des documents musicaux ; en plein XVIII^e siècle, nous la voyons toujours utilisée un peu partout, et notamment par les Ballard³⁰, qui s'y obstinèrent d'ailleurs jusqu'à la fin de leur exercice trois fois séculaire. Quand, en 1765, mourut Jean François Christophe³¹, l'un des derniers imprimeurs du roi pour

la musique, tout ce qui restait du riche matériel d'antan fut, écrit Fournier³², cédé « pour une modique somme de 200 livres » ; il en avait coûté 50.000 !

LES IMPRIMEURS DU ROI POUR LA MUSIQUE ET LE MONOPOLE « DE FAIT » DES BALLARDS

À Attaignant et à son gendre, Juliet³³, succéda Robert Ballard³⁴, qui fut le chef d'une dynastie d'imprimeurs de musique dont on a pu dire sans trop d'exagération « que le catalogue complet de leur fonds formerait à peu près toute la bibliographie de la musique française depuis l'année 1552 jusqu'au milieu du XVIII^e siècle » ; sept artisans comblés de titres et d'honneurs, dont le dernier atteignit les ultimes années de l'Ancien Régime.

Robert Ballard devint imprimeur du roi pour la musique en 1553, mais depuis plusieurs années déjà il était associé avec son demi-frère, le presque célèbre Le Roy³⁵, « luthiste remarquable », dit-on, et avec qui ils commencèrent à imprimer vers 1550, avec des caractères du beau-frère de Ballard, Le Bé³⁶.

L'origine des avantages exorbitants dont jouirent les Ballard est dans le privilège que Robert Ballard et Adrien Le Roy obtinrent le 14 août 1551, *d'imprimer ou faire imprimer, et exposer e vente tous livres de musique, tant instrumentale que vocale, qui seront par euz imprimez. Et ce pour le temps de neuf ans, a compter du jour qu'ilz seront parachevez d'imprimer, jusques a neuf ans finiz et accompliz*, privilège qui faisait défenses à tous imprimeurs, libraires, et autres, *d'iceuz (livres) imprimer, ne exposer en vente, sous peine de confiscation des ditz livres* ».

Jusque-là, évidemment, le mal pour les imprimeurs « défendus » n'était pas très grand : neuf années, même dans notre vie si courte, sont bien vite passées ! Mais ces privilèges, et la fonction d'imprimeur du roi qui en fut l'inévitable conséquence, furent constamment et en quelque sorte automatiquement confirmés et renouvelés aux Ballard par Charles IX (27 avril

1568), par Henri IV (18 avril 1594), par Louis XIII (7 juillet 1611), 29 novembre 1633, 29 avril 1637, 24 octobre 1639), par Louis XIV (25 octobre 1672, 11 mai 1673, 31 mars 1674, 2 octobre 1695, 28 mai 1715), et par Louis XV (6 mai 1750, 14 novembre 1765, 20 janvier 1767).

L'apparente pérennité de ces privilèges avait créé en faveur des Ballard un état de fait que leurs confrères étaient arrivés à ne plus oser disputer ; les termes dans lesquels la continuité de cette charge leur était assurée par les rois était, en effet, bien faite pour décourager les concurrents : *Donnons l'état et charge de notre imprimeur de musique, tant vocale qu'instrumentale... pour, ledit Ballard, exercer à l'avenir ladite charge, en jouir et user aux honneurs, autoritez, prerogatives, preeminences, privileges, franchises, exemptions, libertez, gages, droits et émoluments y appartenans, tels et semblables qu'en a joui ou dû jouir ledit feu Ballard, et ce tant qu'il nous plaira...*

Et la formule ne changeait pas : si, elle changeait, au contraire, et c'était pour donner aux avantages dont allait jouir le Ballard ainsi privilégié, encore plus d'inviolabilité : ... *car, s'il étoit indifféremment permis à chacun d'imprimer de la musique, décide Louis XIII en 1637, il y auroit à craindre que les œuvres faites pour notre service ne fussent publiees, et que se rendans communes et publiques par habileté de l'impression, nous ne fussions privez du contentement que nous en recevons journellement.* Ceci se passait pendant l'exercice de Pierre Ballard³⁷, le plus habile peut-être de la dynastie.

En 1695 –c'est maintenant Jean-Baptiste Christophe³⁸ - *sans qu'avenant le decez de l'un d'eux, « commande Louis XIV », ladite charge puisse estre vacante ni impetrable sur le survivant, attendu le don que nous luy en faisons dez à présent,* ce qui n'admettait pas de réplique.

C'est un demi-siècle seulement après ces « lettres royaux », et même un peu plus, que les imprimeurs et les fondeurs commencèrent à s'insurger contre tant de faveurs et à battre en brèche les privilèges du Ballard régnant, l'incapable et assouvi Jean-François Christophe³¹.

« En 1631, écrit Weckerlin⁴⁰ dans son Histoire de l'Impression musicale⁶⁷, Jacques de Sanlecque fils⁴¹ obtint un privilège confirmé par arrêt du Parlement, pour l'impression du plain-chant pendant dix ans ». Il y avait quelques années, en effet, que Jacques de Sanlecque et son fils, tous deux graveurs, fondeurs et imprimeurs, avaient « commencé pour leur propre usage la gravure de trois caractères de musique, distingués par petite, moyenne et grosse musique ». Ces trois caractères, dit Peignot⁴², qui sans doute les connaissait, « sont un chef-

d'œuvre pour la précision des filets, la justesse des traits obliques qui lient les notes, et la parfaite exécution », mais, ajoute-t-il, « leur figure est devenue insensiblement gothique, et le chant étant toujours travaillé de plus en plus, les croches simple, doubles et triples n'ont pu être exécutées par ce mécanisme avec la précision qu'exigeaient les variations du chant ».

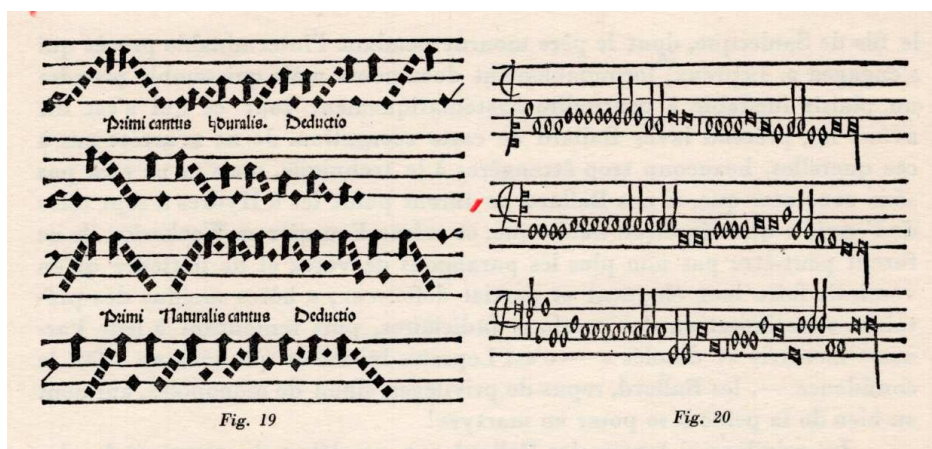
Robert Ballard, poursuit Weckerlin, « fit tous ses efforts pour écraser le fils de Sanlecque, dont le père mourut pendant l'interminable procès qui s'engagea ». Lepreux⁴³, formidablement documenté mais qui semble prendre un plaisir ineffable à contredire systématiquement tout ce qui s'est dit avant lui, prétend laver Ballard de cette accusation. Je ne m'arrête pas à ces querelles, beaucoup trop étrangères à la technique, mais ce ne sera pas sans constater que, si nos Ballard ne furent point les « Hydres à sept têtes de l'envie » que dénonçait Sanlecque, et même Fournier et Weckerlin, ils ne furent peut-être pas non plus les parangons de vertu et de patience qu'en voudrait faire leur éloquent et partial défenseur ; « hôtes assidus des prétoires, s'escrimant en des combats judiciaires, puis remontant à leur Parnasse meurtris et désolés » - c'est Lepreux lui-même qui nous en fait la confidence-, les Ballard, repus de privilèges, sinon de monopoles, auraient eu bien de la peine à se poser en martyrs !

Le privilège si tenace des Ballard eut, au début du XVIII^e siècle, des conséquences singulièrement inattendues : ce que les imprimeurs ne pouvaient faire, « un seigneur de la Cour », en 1702, le tenta : c'est Jaugeon⁴⁴ qui nous l'apprend, dans l'énorme manuscrit qu'il a rédigé après l'entreprise des Romains du Roi, sous le titre *Des Arts de construire les caractères, de graver les poinçons de lettres...*, document conservé par la Bibliothèque Nationale, sous la cote 9157-58.

V. DE LA FORME DES NOTES MUSICALES

Jusqu'en 1550, ou à peu près, la forme des notes musicales resta à peu près immuable : après la notation alphabétique, dont les Grecs s'étaient déjà servi 700 ans avant Jésus-Christ, on avait employé la notation carrée, puis, « vers le milieu du XV^e siècle, introduit l'usage des notes blanches (évidées) au lieu des noires, que l'on n'adopta que pour les nouvelles valeurs... ou pour indiquer certains rapports de durée » (Riemann).

C'est en cet état que l'imprimerie naissante avait trouvé la notation musicale. Dans les origines typographiques, celle-ci fut donc soit carrée, soit rhomboïdale, avec ou sans notes évidées : en 1473, Fyner se servait de grosses notes carrées pleines⁶¹ ; en 1476, Han, de petites notes carrées ou en losange, pleines aussi⁶² ; en 1480, Theodorus, de moyennes notes carrées ou en losange, mais toutes évidées, même les clés ; en 1487, Rugerius⁷⁰ mélangeait cette notation évidée de quelques notes pleines. En 1480, Jean Prüss, de Strasbourg, se servait de notes rhomboïdales noires, mêlées de sortes de grosses flèches qui sont évidemment deux ou plusieurs notes réunies sous ce signe, c'est-à-dire cette sorte de tachygraphie musicale que l'on a appelée « neumes⁶³ », et nous retrouvons une notation identique, en 1501, entre les mains de Quentell⁴⁵ (Fig. 20).



En 1495, Wynkyn de Worde⁴⁶ se sert à son tour de grosses notes carrées noires toutes pareilles à celle de Fyner, vingt ans plus tôt.

Puis l'on en vient à peu près uniformément à la petite notation carrée qui durera jusqu'au milieu du XVI^e siècle.

Il faut arriver à cette époque pour constater un changement capital dans la forme des notes.

On a attribué à Robert Granjon⁴⁷ l'initiative de ce changement ; c'est encore une erreur : Granjon ne fut pas du tout le premier à qui vint l'idée de donner aux notes musicales une forme nouvelle ; au cours de l'année 1495, Federicus Riederer, de Fribourg, avait déjà amorcé cette réforme dans une *Historia de rege Francie*, de Jacques Locher⁴⁸, où, aux losanges et aux

carrés de naguère il avait substitué une notation nettement arrondie ; mieux encore : de forme ovale, très voisine de la nôtre, mais posée verticalement sur les portées (Fig. 16).

Plus tard, Étienne Briard, fondateur de caractères à Bar-le-Duc (Baudrier), adopta lui-même pour ses types de musique « une forme arrondie », et « remplaça les ligatures compliquées par les valeurs réelles des notes successives ». Ses caractères furent utilisés, vers 1530, par Channey⁴⁹ en 1532 ; celui-ci publia un *Liber primus Missarum Carpentras et sunt infra scripta* ; au verso du titre se trouvent trois pièces de vers : la première à la louange du Carpentras⁶⁹, l'auteur de la musique, et la seconde à celle d'Étienne Briard, l'inventeur des caractères de musique avec lesquels ce volume venait d'être imprimé.



« Il ne reste rien des œuvres profanes de Genet » (Carpentras), m'écrit M. Robert Caillet, conservateur de la Bibliothèque de Carpentras ; on apprend par le nouveau prologue du quatrième livre de Pentagruel que Genet « fut un joyeux musicien ; à la cour de Louis XII, il mettait en musique et il interprétait lui-même les poésies à la mode ». La musique religieuse composée par Genet dans la seconde partie de son existence concerne de grands in-folio... : « l'un, complet, est conservé à la Bibliothèque royale de Vienne ; un autre, incomplet, fut acheté à Bordeaux vers 1880, pour le Conservatoire de Paris » ; en voici une reproduction (Fig. 26).

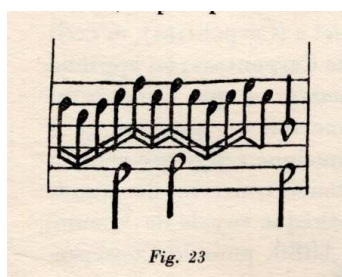
Tout autre est la musique imprimée vers 1530 par l'imprimeur lyonnais Corneille de Septgranges⁵⁰ ; dans le magnifique *Graduale secundum ritum ac venerabilem usum sancte Viennensis ecclesie* de 1534, cette notation n'est ni ronde, ni rhomboïdale sauf quelques notes, ni positivement carrée ; elle fait mieux que rappeler celle dont s'était servi le calligraphe du Missel de Lyon imprimé en 1488 par Jean Neumeister : oblongues obscurément, ces notes ont leur plan supérieur légèrement convexe, leur plan inférieur légèrement concave ; les faces

latérales sont rigoureusement planes ; les portées sont imprimées en rouge, les notes en noir, de même que les barres de mesure, mais celles-ci semblent être tracées à la main.

À partir de la tentative de Granjon, 1557, les graveurs de musique se déterminèrent à suivre son exemple. Guillaume Le Bé avait bien gravé, vers 1554, pour Le Roy et Ballard, « une

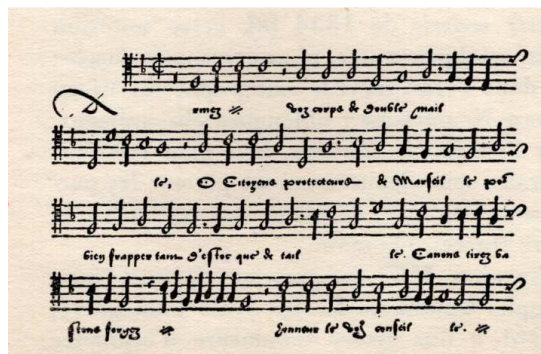


grosse tabulature d’espINETTE pour imprimer en deux foyes », en très fortes notes évidées, carrées et rhomboïdales, mais c’était uniquement « pour en fayre un essay », qui d’ailleurs ne fut pas concluant ; bientôt après il se décida « à suivre les errements de son collègue Pierre Haultin », en gravant des poinçons « de manière que chaque note retînt avec elle son fragment de portée », et c’est ainsi que, en 1554, il tailla une « musique grosse » avec laquelle fut imprimée une édition des *Messes* de Lassus⁵¹, ce que Le Bé appelait les « Messes d’Orlande » (Fig. 31) ; puis, en 1559, une « petite tabulature d’espINETTE sur la moyenne musique » (Fig. 33), toujours « pour Monsieur Le Roy et Robert Ballard » : et cette notation était bien en notes ovales, à peu près conformes à celles de notre musique actuelle.



Quand, en 1557, Robert Granjon, imprimeur à Lyon, se servit de notes arrondies, il n’avait donc rien inventé, mais simplement adopté à son tour la notation orbiculaire de Riederer de Fribourg, et supprimé lui-même les ligatures, comme l’avait fait déjà Briard en 1530 (Fig 32).

Et c'est encore une notation conforme que nous retrouvons au XVII^e siècle, dans la musique de Walpergen, dite « tête bêche », dont les matrices furent données, vers 1666, par l'évêque Fell39 à l'Université d'Oxford. C'est, croit-on, avec des types identiques que Nicolas Du Chemin⁵² imprima une *Anthologie de Chansons* en 17 livres, dans laquelle prirent place les premières œuvres de l'infortuné Claude Goudimel⁵³, cette pitoyable victime des Vêpres



lyonnaises, et qui semble d'ailleurs avoir été plus ou moins l'associé de Duchemin : celui-ci a imprimé aussi des messes et des motets avec d'autres caractères gravés par Devilliers et par Philippe Danfrie⁵⁴.

Ce Danfrie, graveur général des Monnaies de France, et associé de Richard Breton, avait, à une époque que j'ignore, conçu, gravé et fait fondre « un nouveau caractère que l'on appela musique de copie ou d'écriture » ; les notes en étaient « légèrement arrondies dans le haut, et la queue placée derrière la note au lieu d'être centrale », ce qui était « un acheminement vers la notation moderne » : je n'ai pu retrouver aucun exemple de cette typographie, avec laquelle fut imprimé le *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy*, le 29 janvier 1617 (Humbert). Il semble d'ailleurs que cette notation dût être assez voisine de celle de Granjon qui, elle aussi, avait « la queue placée derrière la note », du moins dans certaines d'entre elles.

Ce fut seulement en 1700 que la forme ronde des notes dut définitivement adoptée, et l'on ne conserva plus les notes rhomboïdales que pour la musique du temple.

VI. BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE SOMMAIRE

- Pierre Simon Fournier le Jeune, *Manuel typographique utile aux gens de Lettres, et à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie* ; Paris, 1764-1766.
- Pierre Simon Fournier, *Traité historique et critique sur l'Origine et les Progrès des Caractères de fonte pour l'Impression de la Musique...* ; Berne (Paris), 1765.
- Les Gando, (Sur les caractères de fonte pour la Musique) ; (Paris ?), 1766.
- Pierre Simon Fournier, Réponse à un mémoire publié en 1766 par MM. Gando, au sujet des Caractères de fonte pour la Musique ; s.l.n.d.
- (J.-J. Rousseau), *Projet concernant de nouveaux signes pour la Musique* ; Genève, 1781, avec une « Dissertation sur la Musique moderne », p. 53.
- *Spécimens des Caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la Typographie musicale* ; Paris, 1834. Cf. fig. 36.
- Auguste Bottée de Toulmon, *Exemples de Musique et de Notation musicale dans le XII^e-XIV^e siècle* ; 1837.
- Th. Nisard, *De la Notation proportionnelle du Moyen Âge* ; Paris, 1847.
- Vitet, Étude sur les anciennes Notations musicales de l'Europe par M. Théodore Nisard (*Journal des Savants*, novembre 1851, janvier et février 1852).
- F. Raillard, *Explication des Neumes ou anciens signes de Notation musicale...* ; Paris, 1852.
- A. J. H. Vincent, *De la Notation musicale attribuée à Boèce...* ; 1855.

- Weckerlin, *Histoire de l'Impression musicale, principalement en France*, 1^{re} (seule parue) partie ; Paris, 1874.
- Th. Nisard, *Études sur les anciennes Notations musicales de l'Europe (Alte und mittelalterliche Musik)*.
- A. Alès, *Description des Livres de Liturgie aux XV^e et XVI^e siècles, faisant partie de la Bibliothèque de Charles Louis de Bourbon* ; Paris, 1878.
- Alphonse Goovaerts, *Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays-Bas* ; Anvers, 1880.
- Ernst David et Mathieu Lussy, *Histoire de la Notation musicale depuis ses origines* ; Paris, 1882.
- J.B. Weckerlin, *Bibliothèque du Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Catalogue bibliographique* ; Paris, 1885.
- Jean Niérat, (Musique typographique), (*L'Intermédiaire des Imprimeurs*, 15 mars 1890).
- E. Morin, la Musique en Typographie (*L'Intermédiaire des Imprimeurs*, 15 janvier 1890).
- Théophile Beaudoire, *Manuel & Typographie musicale* ; Paris, 1891.
- Théophile Beaudoire, *Manuel & Typographie musicale et composition & plain-chant* ; Paris, (1891).
- Riemann, *Notenschrift und Notendruck (Festschrift zur 50 jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma CG. Röder* ; Leipiz, 1896).
- Thibaut, Les Notations (musicales) byzantines (*Congrès international d'Histoire de la Musique tenu à Paris... (en) 1900* ; Solesmes, 1901).
- A. Claudin, *Histoire de l'Imprimerie en France aux XV^e et XVI^e siècles* ; Paris, 1900-1914.
- F. Grégoire, la Musique typographique (*Courrier du Livre*, mars 1901).
- A. Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien* ; Paris, 1901.

- Giuseppe Fumagalli, *Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'Histoire de l'Imprimerie dans ce pays* ; Florence, 1905.
- Musique et Gravure (*Courrier du Livre*, 1^{er} juin 1908).
- Miret, (Musique typographique) (*Courrier du Livre*, N° 34).
- Morelot, *Sur un Manuscrit de Musique ancienne de la Bibliothèque de Dijon* ; 1910.
- Thibaut, *Notation musicale : origine et évolution* ; 1912.
- Typographie musicale (*Courrier du Livre*, 16 octobre 1912).
- Composition de la Musique sur la Linotype (*Courrier du Livre*, nov. 1913).
- B. Guégan
- Impression musicale (*Courrier du Livre*, 16 sept. 1913).

NOTES DU ONZIEME VOLUME

1. Fétis, Note sur la découverte récente des plus anciens Monuments de la Typographie musicale... (*Bull. Acad. Roy. Belgiq.*, XI, n°2) – G. Lepreux, Gallia typogr., Imp. Du roi, 60.
2. Ottaviano Petrucci, imprimeur à Fossombrone, au diocèse d'Urbain en Italie.
3. Jean Franschauer, imprimeur à Augsbourg (*Augusta Vindelicorum*), capitale du Cercle de Sonabe.

4. Charlier dut « Gerson », né à Gerson en 1363, chancelier de l'Université de Paris ; mort à Lyon en 1429.
5. Hugo Riemann, *Notenschrift und notendruck Bibliographisch – Typographische studie* ; Leipzig, 1896.
6. Rudolf de Scherenberg, évêque de Wurzburg, ville du Cercle de Franconie.
7. Ulrich Han, imprimeur à Rome en 1467, introducteur de l'imprimerie dans cette ville, cette même année.
8. François Niger, auteur de *Grammatica Brevis* ; Venise, 1480.
9. Bartolomeo Ramos de Pareja, auteur d'un *Tractatus de musica* ; Bologne, 1482.
10. Nicolo Burzio, *Musices opusculum incipit : cum defensione guidonis Aretini adversus quemdam Hispanum veritatis prevaricatorum* ; Bologne, 1487.
11. Jean Prüss, imprimeur à Strasbourg au XV^e siècle.
12. Nicolaus Faber, *Musicae rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidam spondeo ac caet. Pedibus barnari cantum planum ac mensurabilem vocant...* ; Augsbourg, 1516.
13. Le Père Raphaël Molitor, dans *Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland* ; Regensburg, Rom, New-York, Pustet, 1904, a prétendu, en effet, que Fust et Schoiffer, quand ils imprimèrent à Mayence, en 1457, leur splendide *Psalterium Codex*, y usèrent du procédé que je viens de dénoncer : les portées de la musique seraient tirées noir et rouge. Je ne sais où le Père Molitor a pu puiser sa documentation, le fait est en tout cas que dans l'exemplaire de ce beau psautier que possède à Paris notre Bibliothèque Nationale, toute la notation musicale de ce livre remarquable est manifestement manuscrite. Que signifie cette étrange contradiction ? Je me perds en inutiles et désagréables conjectures. J'ai prié l'office de documentation de la Bibliothèque Nationale de me mettre en mesure de me faire une opinion définitive et sûre à ce point de vue. J'en ai donc reçu le document que représente la figure 1, et qui va nous permettre de nous déterminer en connaissance de cause. Il n'y a aucune erreur possible : la notation du *Psalterium* de Schoiffer est évidemment manuscrite, et le Père Molitor me semble être dans l'erreur.

14. *Flores musicae omnis Cantus Gregoriani* ; Strasbourg, 1488.
15. *Musices rudimenta* ; V. ante.
16. Voir p.... la courte bibliographie de la musique typographique.
17. Guy Marchant, libraire à Paris au XV^e siècle, qui avait pour marque deux notes du rébus musical *sola fides sufficit* (p...).
18. (Cf. Hain, 8660 ; Proctor, 9696 ; Duff. *Fifteenth century English Books*, 173).
19. Pierre Haultin, III, p...
20. Pierre Attaignant, né à Paris ?, libraire en cette ville, 1514, imprimeur du roi pour la musique, 1538 ; mort vers 1552.
21. Jean Neumeister, III, p... (Cf. Claudin, III, 361 ; *Bull. hist. Lyon*, 1930, 95).
22. Charles de Bourbon, III IP, note 24.
23. Ulrich Gering, III, p...
24. Berthold Renbolt, III, p...
25. Psaultier à l'usage de l'Église de Paris (Cf. Claudin, I, 101 ; Hain, 13505).
26. Michel Topié, III, p...
27. Jacques Sacon, né à Romano du Piémont en 1472, imprimeur à Lyon, (1469 ?) ; mort en cette ville en 1530.
28. *Missale ad usum Romane ecclesiae* ; Lyon, 1500 (Cf. Claudin, IV, 305 ; Hain, 11416 ; British XXII, 210)
29. Philipe Pigouchet, III, p...
30. Les Ballard, dynastie d'imprimeurs parisiens qui se consacrèrent à la typographie musicale.

31. Jean-François Christophe Ballard, né à Paris vers 1701, imprimeur rue Saint-Jean de Beauvais, 1742, imprimeur du roi pour la musique, 1750 ; mort à Paris en 1765.
32. Pierre Simon Fournier, né à Paris le 15 septembre 1712, graveur et fondeur de lettres ; mort en la même ville le 8 octobre 1768.
33. Hubert Jullet, imprimeur à Paris, 1538, imprimeur du roi pour la musique, 1538, gendre de Pierre Attaignant.
34. Robert Ballard, imprimeur libraire à Paris, 1550, imprimeur du roi pour la musique, 1553 ; mort en 1588.
35. Adrien Le Roy, imprimeur et libraire à Paris, 1551, imprimeur du roi pour la musique, 1553 ; mort (à Paris ?) vers 1594.
36. Guillaume Le Bé, III, note 90.
37. Pierre Ballard, imprimeur libraire à Paris, 1607, imprimeur du roi pour la musique, 1594 ; mort à Paris en 1639.
38. Jean-Baptiste Christophe Ballard, né à Paris vers 1663, imprimeur libraire à Paris, 1694, imprimeur du roi pour la musique, 1695 ; mort à Paris le 5 mai 1750.
39. Jean Fell, né dans le Comté de Berk en 1625, chanoine de Christ-Church, évêque d'Oxford ; mort en cette ville en 1686.
40. Jean-Baptiste Weckerlin
41. Jacques de Sanlecque, fondeur de caractères à Paris ; mort en 1659.
42. Gabriel Peignot, III D, note 43.
43. Georges Landais, dit « Lepreux », né à Dunkerque en 1858, bibliographe ; mort à Paris le 15 janvier 1918.
44. Nicolas Jaugeon, V, note 70.
45. Quentell, imprimeur à Cologne.
46. Wynkyn de Worde, imprimeur à Londres (Westminster) (Cf. *le Bibliophile*, 1931, 147).

47. Robert Granjon, III N, note 118.
48. Jacques Locher, dit « Philomusus », né à Ehingen en 1470, professeur de rhétorique ; mort à Ingolstadt en 1528. (Cf. Hain, 10161 ; Pellechet, Colmar, 881).
49. Jean de Channey, imprimeur à Lyon, 1500, puis à Avignon 1513 ; mort vers 1540 (Cf. Baudrier, X, 291 ; Pansier, *Histoire de l'Imprimerie à Avignon*, II, 60, 182, 183, 186).
50. Corneille de Septgranges, imprimeur à Lyon, 1530 ? et graveur sur bois (Cf. Baudrier, II, 374à).
51. Roland de Lassus, né à Mons en 1520, compositeur de musique ; mort à Munich en 1594.
52. Nicolas du Chemin, né à Provins au commencement du XVI^e siècle, graveur et fondeur de musique ; mort vers 1559.
53. C. Goudimel, VIII, note 176.
54. Ph. Danfrie, V, note 104.
55. *Tractatus de Musica* ; Bologne, 1482.
56. (Cf. Copinger, 367 ; Hain, 11366, Reichling, I, 87 ; Schreiber, V, 3045 ; aussi Bohatta, *Einführ in die Buchk*, 174).
57. (Cf. Hain-Copinger, 11289 ; Proctor, 4572).
58. C'étaient plutôt des barres de période, la véritable barre de mesure ne vint qu'au XVII^e siècle.
59. (Cf. Claudin, III, 371).
60. (Cf. *ibid*, IV, 43).
61. (Cf. *le Bibliophile*, 1931, 142, 223).
62. (*Ibid.*, 143).
63. (*Ibid.*, 145).

64. Étienne Gueynard, né vers 1460, libraire à Lyon, 1485 ; mort (à Lyon ?) fin 1529 ou début 1530.
65. Conrad Fyner, imprimeur à Esslingen, ville du Cercle se Souabe.
66. Ottaviano Scoto, imprimeur à Venise.
67. J.-B. Weckerlin, *Histoire de l'Impression musicale*.
68. N... Congrève, savant bibliophile anglais.
69. Elzéar Genet, dit « Carpentras », né à Carpentras vers 1470, musicien compositeur ; mort à Avignon le 14 juin 1548.
70. Constant Ruggieri, né à Saint-Arcangelo en 1714, philosophe, directeur de l'Imprimerie de la Propagande à Rome, où il mourut en 1766.
71. Aloys Senefelder, né à Prague en 1771, inventeur de la lithographie, 1798 ; mort à Munich en 1834.

TABLES

Tables des textes

- I. Avant-propos : la Musique en Typographie
- II. L'origine de la Musique imprimée
- III. L'Imprimerie musicale en France
- IV. Les Imprimeurs du roi pour la Musique et le monopole de fait des Ballard
- V. De la Forme des Notes musicales
- VI. Bibliographie

Notes

Album (table des images)

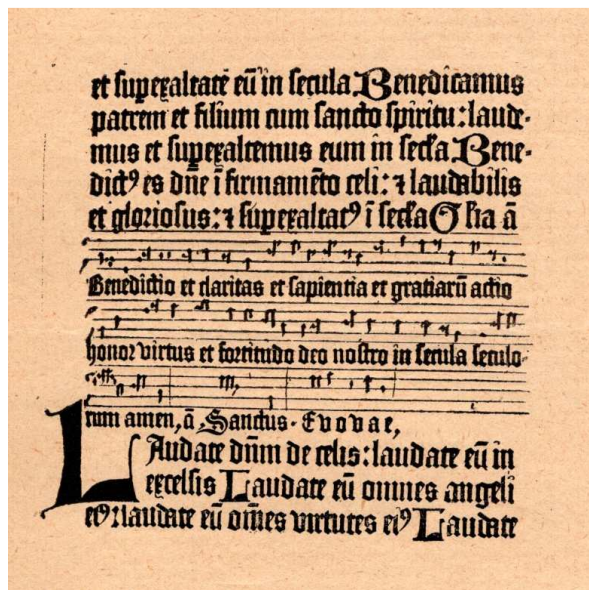
Tables des images (album)

Figures :

1. *Psalterium Codex*
2. *Collectorium super Magnificat*
3. *Collectorium super Magnificat*
4. *Collectorium super Magnificat*
5. *Missale Romanum*, de Han
6. *Grammatica brevis*, de Théodorus
7. *Agenda Herbipolensis*, de Reyser
8. *Musices opusculum*, de Rugerius
9. *Missale Lugdunensis*, de Neumeister
10. *Flores musicae*, de Prüss.
11. *Processionarum*, de Maynard et Polonus
12. *Psautier*, de Gering et Renbolt
13. *Missel d'Uzès*, de Neumeister
14. *Policronicon*, de Wynkyn de Gorde
15. *Historia de Rege Francie*, de Riederer
16. *Missel romain*, de Topié
17. *Glosa sobre Lux bella*
18. *Missel romain*, de Sacon
19. *Opus aureum*, de Quentell
20. *Marque de Guy Marchant*
21. *Enchiridion Musices*, de Petit et Regnault
22. *Tetrachordum Musices*, de Stuchs
23. *Compendium Musices*, de Giunta
24. *Musicae rudimentae*, de Miller
25. *Psalterium latinum*, de Schoiffer
26. *Notation de Briard*
27. *Notation de P. Haultin*
28. *Graduale Viennensis*, de Septgranges
29. *Psaume cinquante*, de David, Roi et prophète
30. *Musica*
31. *Messes d'Orlande*
32. *Chansons nouvelles*, de Granjon
33. *Tabulature d'épinette*, d'Haultin
34. *Ein vermanlied*
35. *Obras de Musica*, de Sanchez
36. *Ballarino diviso in duce trattati*, de Ziletti

37. Notation de Duchemin
38. *Enchiridion geistlicher*, de Kircher
39. Musique de Walpergen
40. *Livre d'Airs à quatre et cinq parties*, de Ballard
41. *Cherful ayres or Ballads*
42. *Mit Zoeutschen Saiten lespañet*
43. Notation de Breitkopf
44. Notation de P.S. Fournier
45. Musique chiffrée de J.J. Rousseau
46. Notation de... Dijon
47. Notation de Th. Beaudoire
48. Notation allemande
49. Notation de G. Haas
50. Notation de Chaussefoin
51. Notation de la Linotype

Album (chronologique)



Psalterium Codex

Mayence, Schoiffer et Fust, 1457

(Bibliothèque Nationale, vélins, 223, 224)

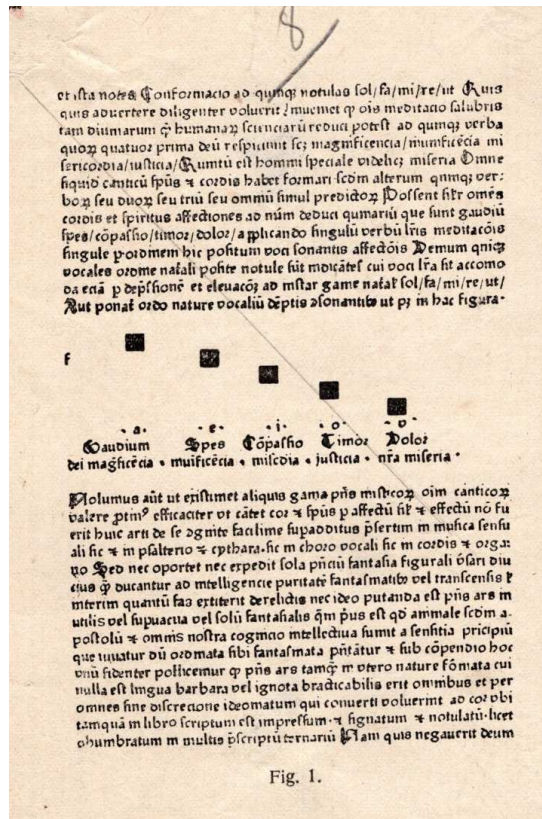
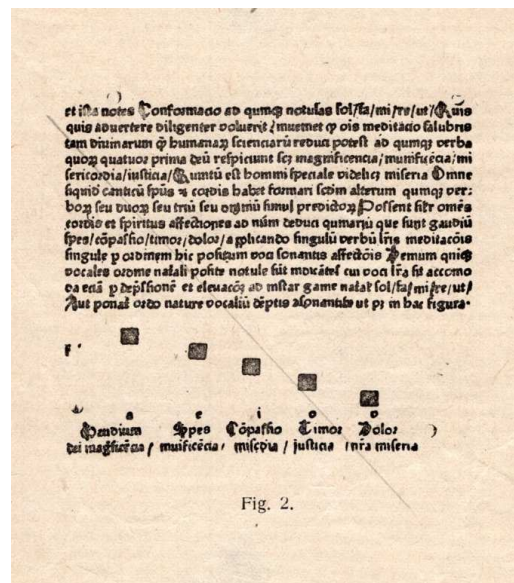


Fig. 1.

Collectorium super Magnificat

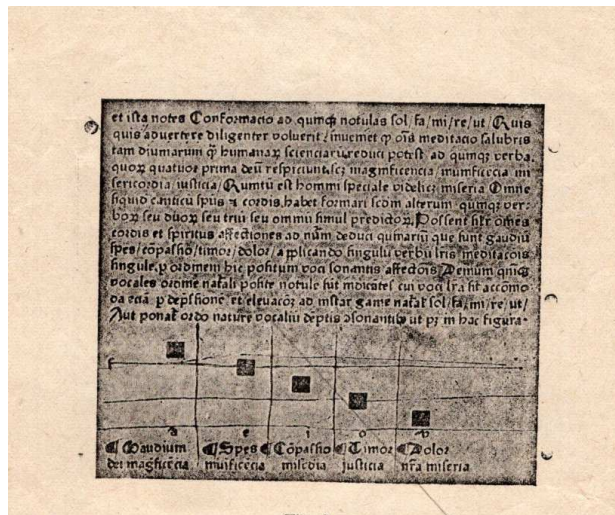
Esslingen, C. Fyner, 1473

(Ex. Bibliothèque de Stuttgart)

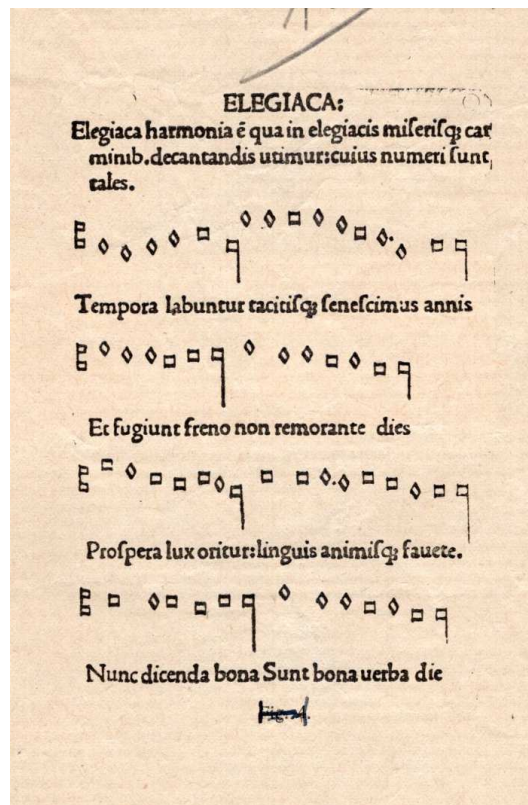


Collectorium super Magnificat, 1473

(Ex. Catalogue Baer)



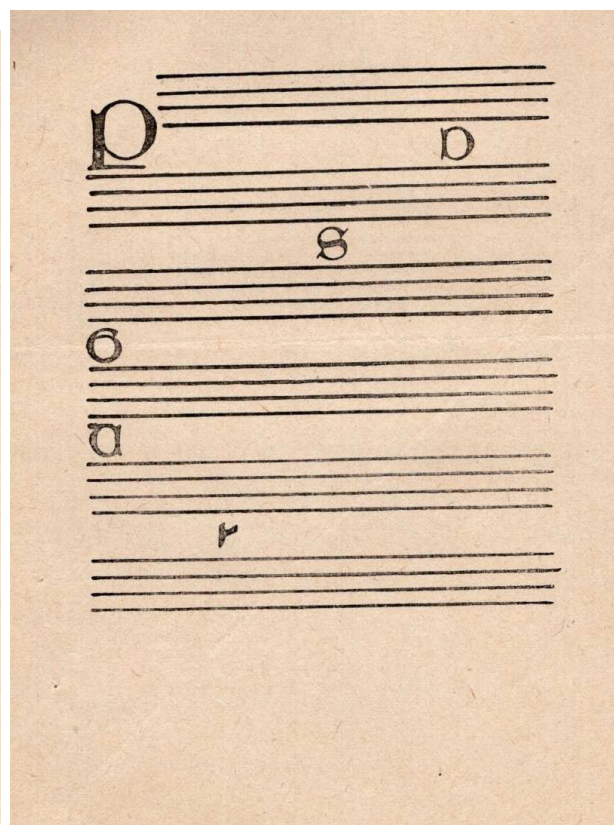
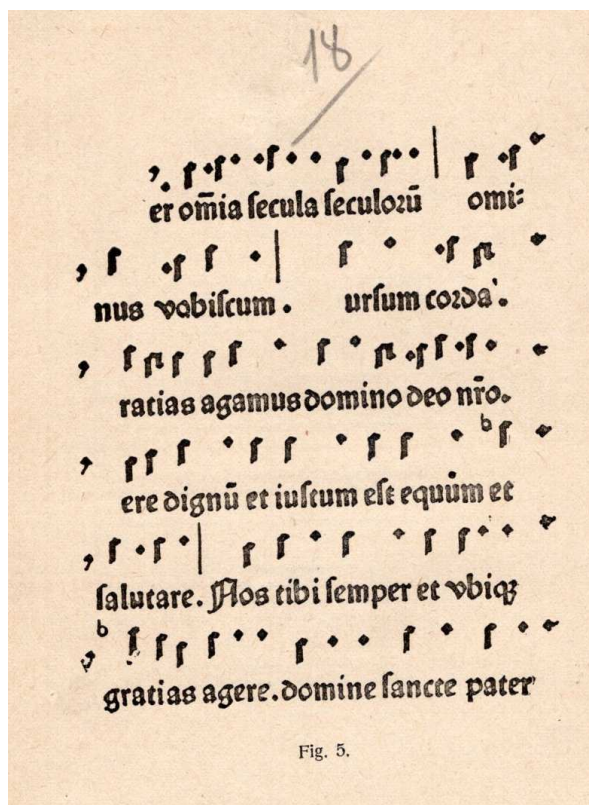
Collectionarum super Magnificat
 (Ex. catalogue Maggs, Music, N°512)



Grammatica Brevis, Venise

Theodorus, 1480

(Catalogue Maggs, Music, N°512)

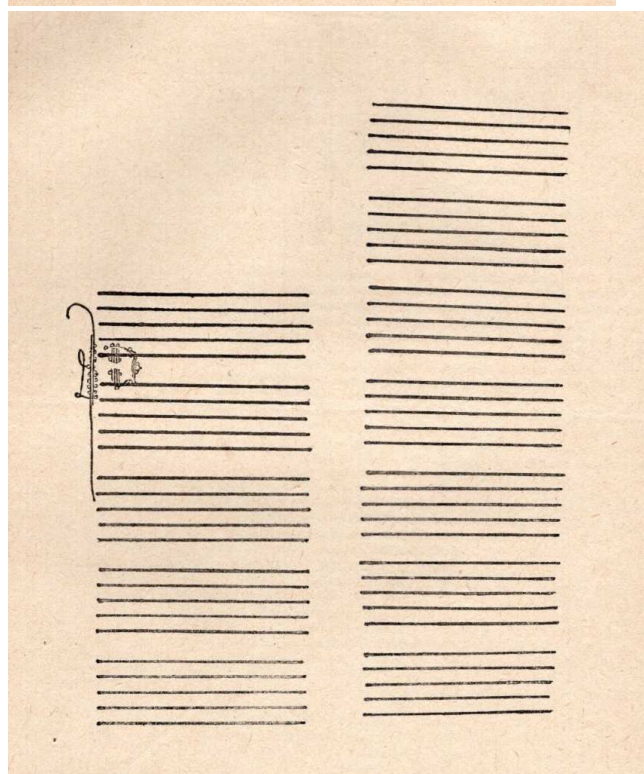


Agenda Herbipolensis

Wurzburg (Herlipoli), G. Reyser, (1482)



Fig. 6.



Missale Romanum

Rome, U. Han, 1476

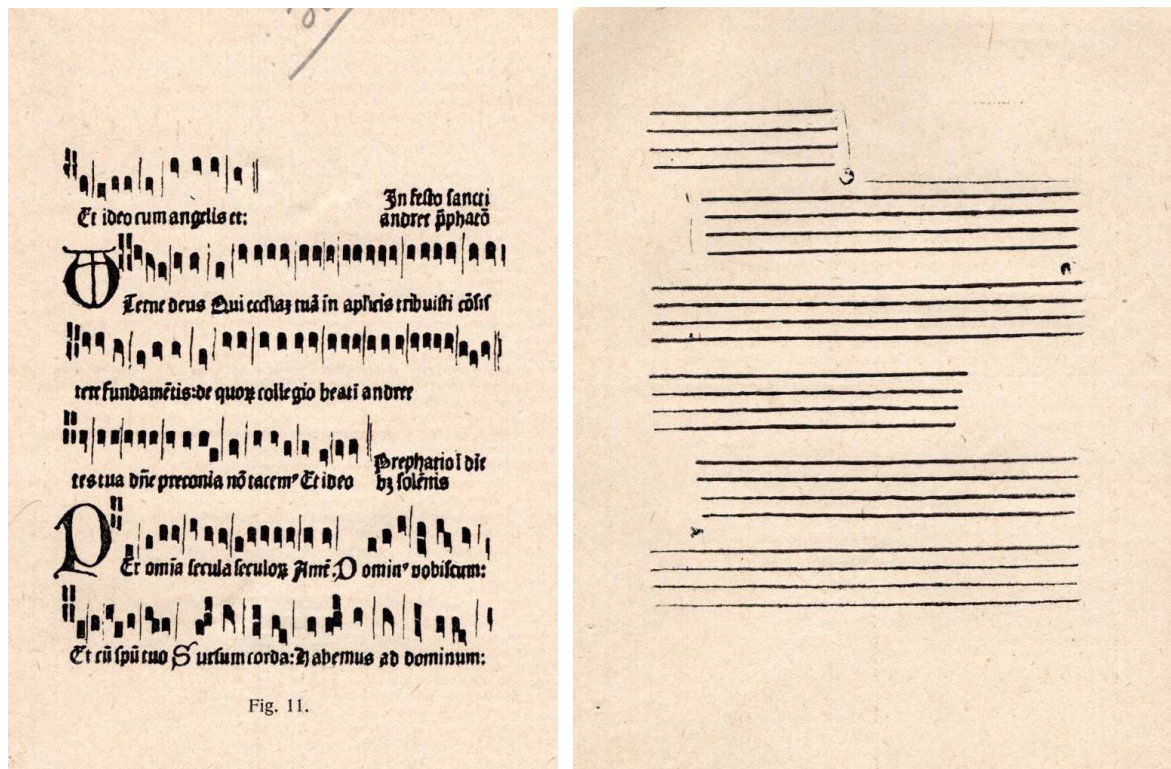
(Bibliothèque Nationale, Florence, E1, 22)



Musices opusculum ; Bologne

Rugierius, 1487

(Catalogue Maggs, Music, N°512)



Musique note du *Missale Lugdunensis* ; Lyon

Neumeister, 1488

(Bibliothèque Lyon, Rés...)

(Notes et portées sont manuscrites)

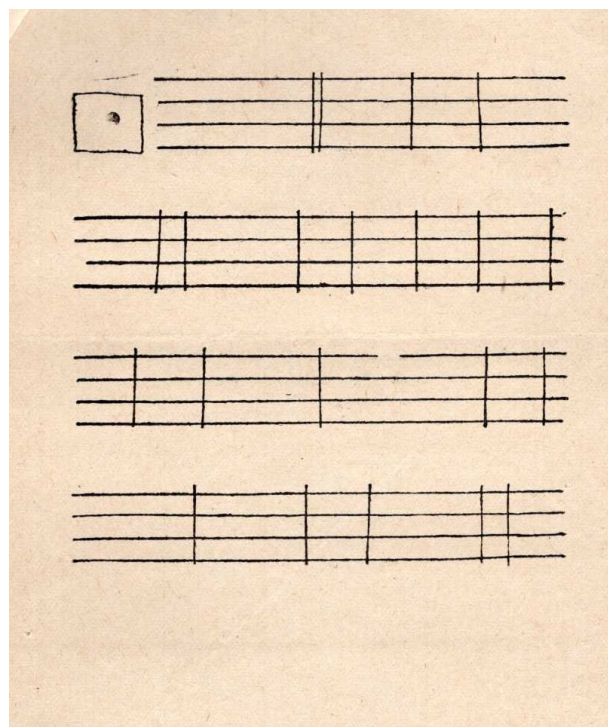


Fig. 8.

Flores Musicae opus Cantus Gregorianus ; Strasbourg

Prüss, 1488

(Catalogue Maggs, Music, N°512)

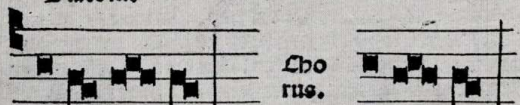


Processionarum ; Séville

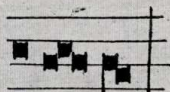
Meynard et Stanislas Polonus, 1494

Deinde diaconi cantent tercio *Agios otheos. etc.*
et chorus similiter canter, *Sanctus deus. etc.* ut prius.

Diaconi.



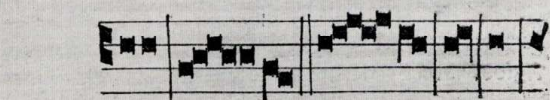
Cho
rus.



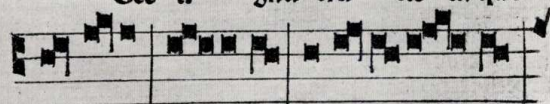
Ag i o s.

Sanctu s:

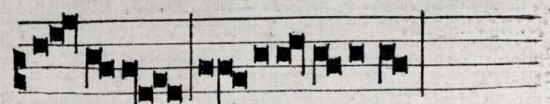
Postea sacerdotes progrediantur usque ad gradus presbiterij ubi crux adoranda est. Et tunc prior de manu sacerdotum crucem velatam accipiens ipsamque detegens: nudam omnibus representet et eleuas eam sursum. Incipiat antiphonam. *Ecce lignum crucis.*



Ece li gnū cru cis in quo



sa lus mun di pepen dit



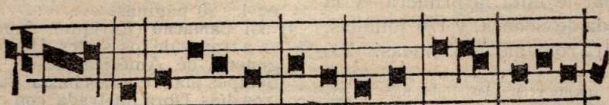
ve ni te a dore mus.

c iij

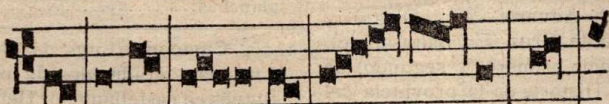
1.494 — Processionarium/. (Al fol. 2): Incipet liber processionum secundum ordinem fratrum predicatorum. (Al fin): Explicit liber processionum accuratissi-



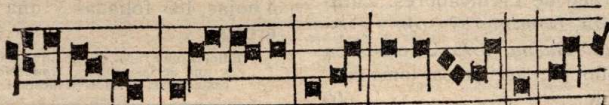
Omi nus ihe sus postq̃ cena



ui t cū discipulis suis la uit pedes e orū



et a it i llis sci tis quio



fece rim vo bis ego domi nus ⁊ ma

o j

Processionarium ; Séville

Meynard et Stanislas Polonus, 1494

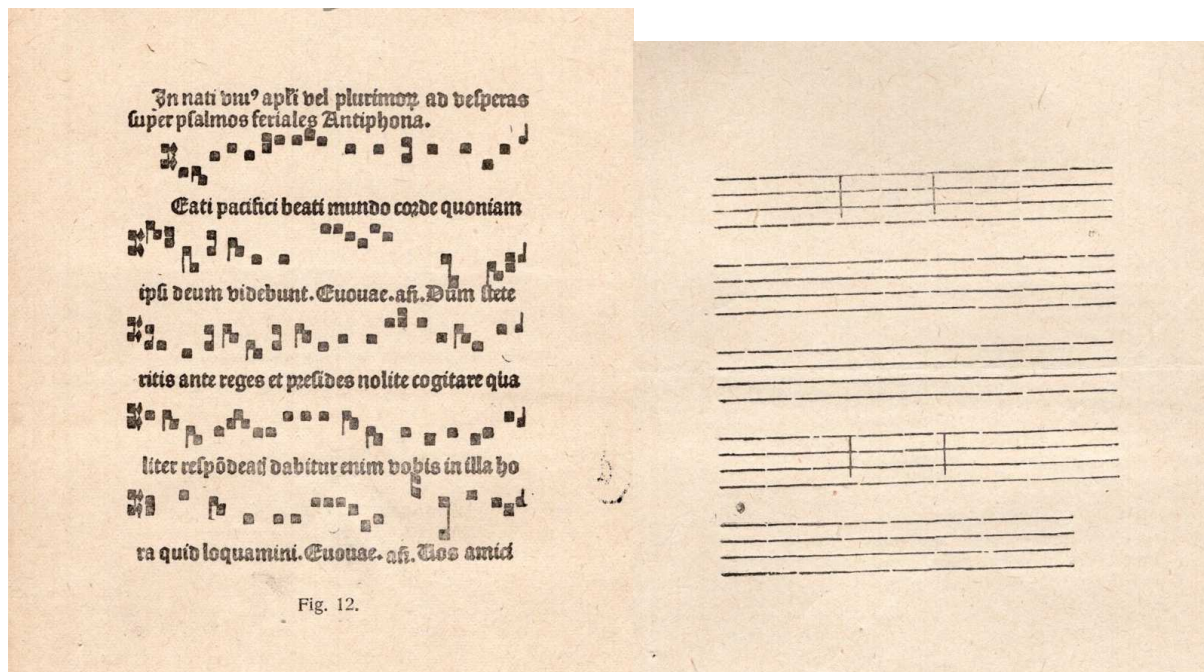
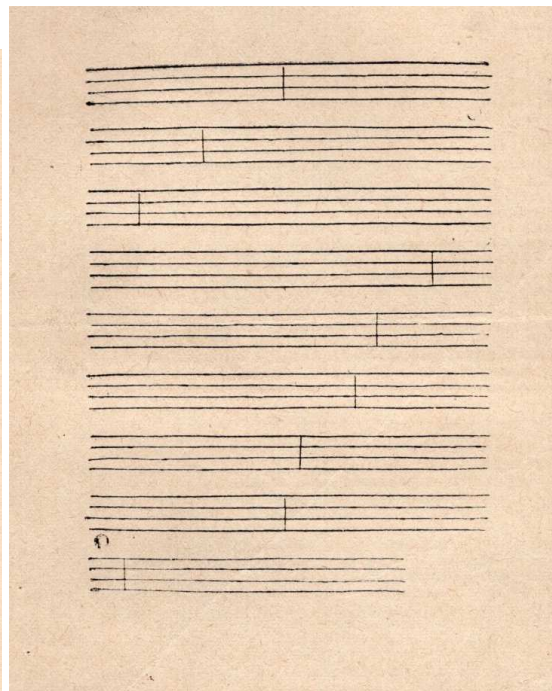
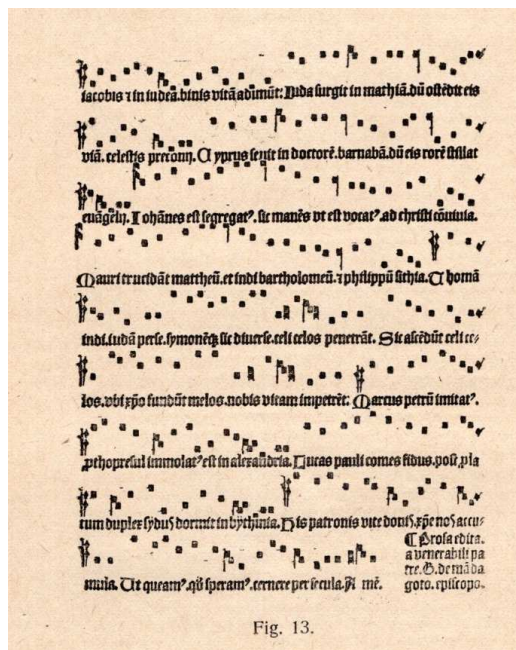


Fig. 12.

Psautier de Gering et Renbolt ; Paris

Paris, 1494

(Claudin, *Histoire Imprimerie*)



Missel d'Uzès ; Lyon

Neumeister, 1495

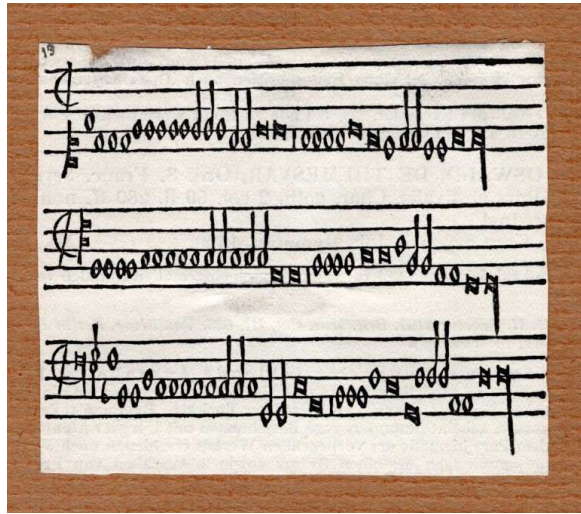
(Claudin, *Hist. Imprimerie*)

[illegible]

contra Ruf. Many of Pythagoras dy-
ciples kepte her maystres beddes in
mynde and vied her wytte and myn-
de in studie of bookes / and taught
that many such prouerbes shall kysse
and departe forowe from the bod-
dy / vncouynge from the wytte / les-
cherre from the wombe / treason ouer
of the Lyte / styfe out of the house
Incontinence and halpynesse ouer of
all thynges. Also all that frendes ha-
ue shall be compe. A frende is the o-
ther of eweyne. We must take hede
of tymes. After god soynesse shall
be worshypped that maketh may be
hert god. *Pythodorus libro octauo ca-
pitulo sexto.*

Fig. 10.

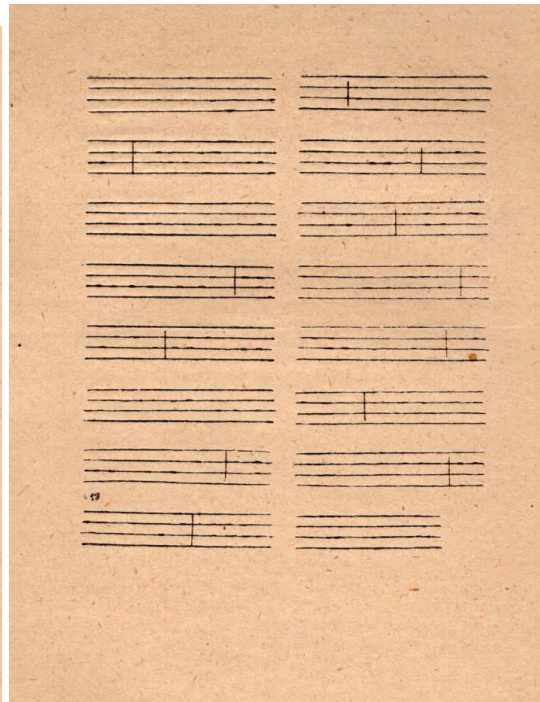
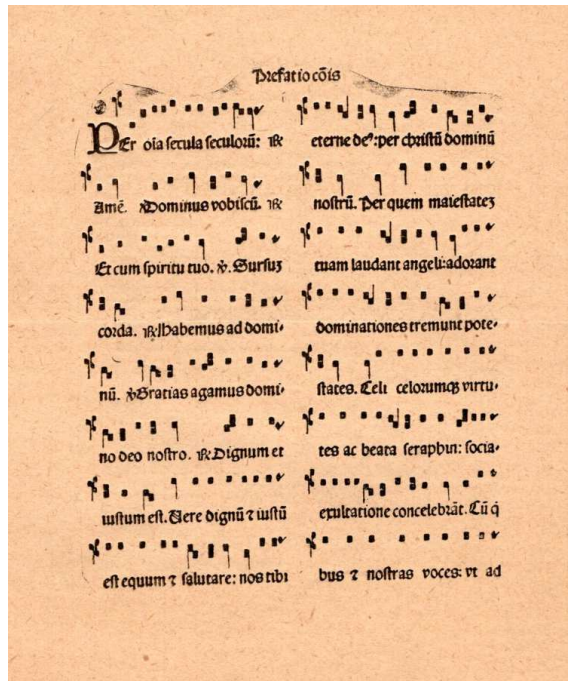
(Catalogue Maggs)



Historia de Rege de Francie, Locher

Fribourg, Riederer, 1495

(*Catalogue Librorum raréorum* ; Munich, Weiss, 1929)



Missel romain ; Lyon

Topié, 1497

(Claudin, *Hist. Imprimerie*)

PLATE XIII.



Demostración del primero mas que perfecto z segun el boecio irregular por exceso.



Demostración del segundo mas que perfecto y segun el boecio irregular por exceso

Demostración del maestro



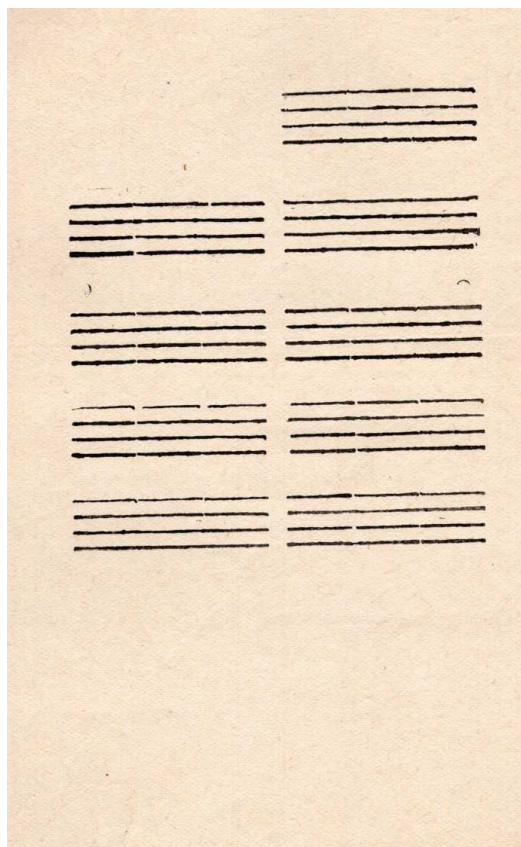
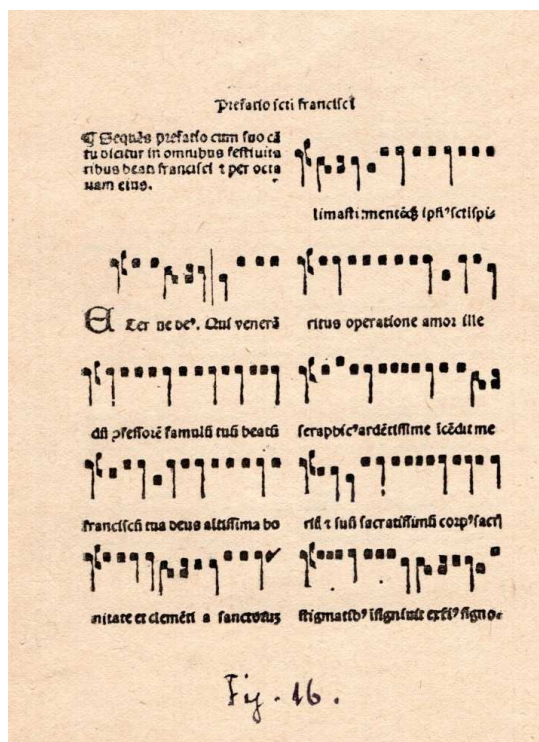
mezclado cō su discípulo. Demostración del discípulo mezclado cō su maestro



Glosa sobre Lux Bella, Duran

Salamanque, 1498

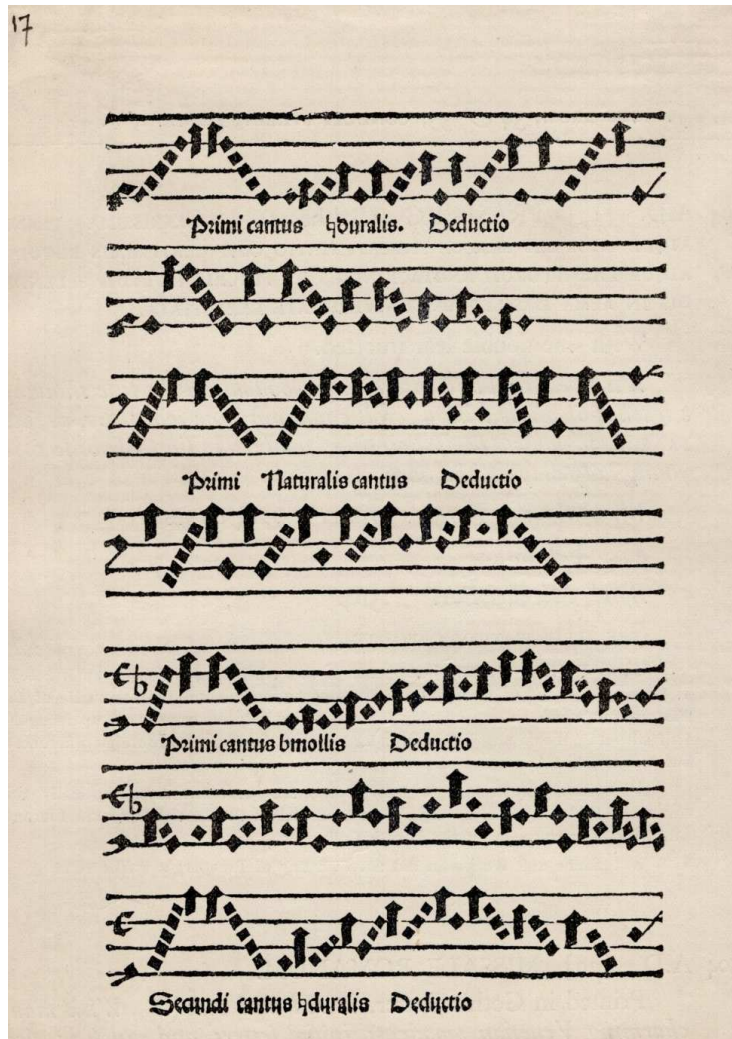
(Catalogue Maggs)



Missel romain ; Lyon

Sacon, 1500

(Claudin, *Hist. Imprimerie*)



Opus aureum, Wollick
Bologne, Quentell, 1501
(Catalogue Maggs, Music, N°512)



(Agrandissement)

Marque de Guy Marchant

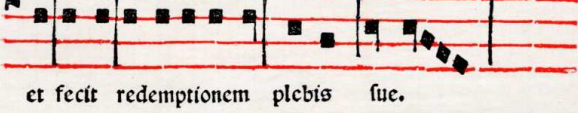
18



secundum verbum tuum in pace.



Benedictus dominus deus israel quia visitavit



et fecit redemptionem plebis sue.

¶ Verum ex versibus nocturnalium responsoriorum primi toni solent Gregoriani notulas quasdam necessarias eligere quibus, Gloria patri et filio quādecentissime modulantur quum opus fuerit hoc modo.



Gloria patri et fili o et spiri



tu i san cto.

**De formula secundis toni.
Caput sextum.**

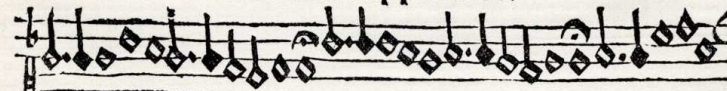
Secundus tonus qui et hypodoriū dictus est pro pncipis chordas tenet. Arc/Lfaut/Dsolre/Elami/ɿɿfaut Graues. In sui autē excessu seu superfluitate (licet raro) in Tut eius principium posuere vt est responsoꝝium Educ de carcere. In Lfaut nonnulli antiphonam, Ecce maria incipiunt. In Dsolre vero regulariter propriam obtinet terminationem: suum q̄ euouae in ɿfaut grauem possidens. necnon eius psalmodiam in

Enchiridion Musices, Wollick

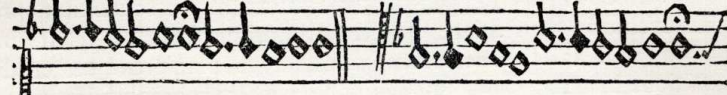
Paris, J. Petit et F. Regnault, 1512

(Catalogue Maggs, Music, N°512)

Melos Sapphicum.

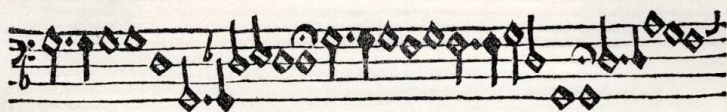
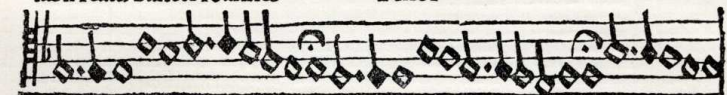


Vt queant laxis resonare fibris Mira gestorū famuli tuorū Solue polluti



labii reatū Sancte Ioannes

Tenor



Bassus



Altus



Martyris christi colimus triumphum
Annuū tempus venerando cuius
Cernua vocis prece iam rotundus
Orbis adorat

Iste confessor domini sacratus
Festa plebs cuius celebret p orbem
Hodie latus meruit secreta
Scandere cæli

Phoebe syluarūq potēs Diana
Lucidum cæli decus o colendi
emper & culti/date q ꝑcamur
Tempore sacro

¶ Carmen qđ nos hora pomeridiana can
tare solem' nris in scholis/his sacris verbis
postponere fas sit: quod festinus calam' im
maturūq studiū: inter occupationum ꝑ
cellas/nup exꝑssit: non tam elegantia/q cordis deuotionem affectans.

Tetrachordum Musices, Johannes Cochlaeus

Nuremberg, 1512

(Catalogue Maggs)



Compendium Musices

Venise, L.A. Giunta, 1513

(Catalogue Maggs, Music, N°512)

ILLVSTRISSIMO PRIN
CIPi ARIONISTO VTRIVSQVE BOIARI,
AE DVCI DEDICATVM



Nicolaus Faber Vuolazanus Illustrissimi Principis Arioni
sti vtriusque Botariæ Cantor & a Sacris. Ad lectorẽ



Musicae rudimenta, Nicolaus Faber

Augsbourg, Miller, 1516

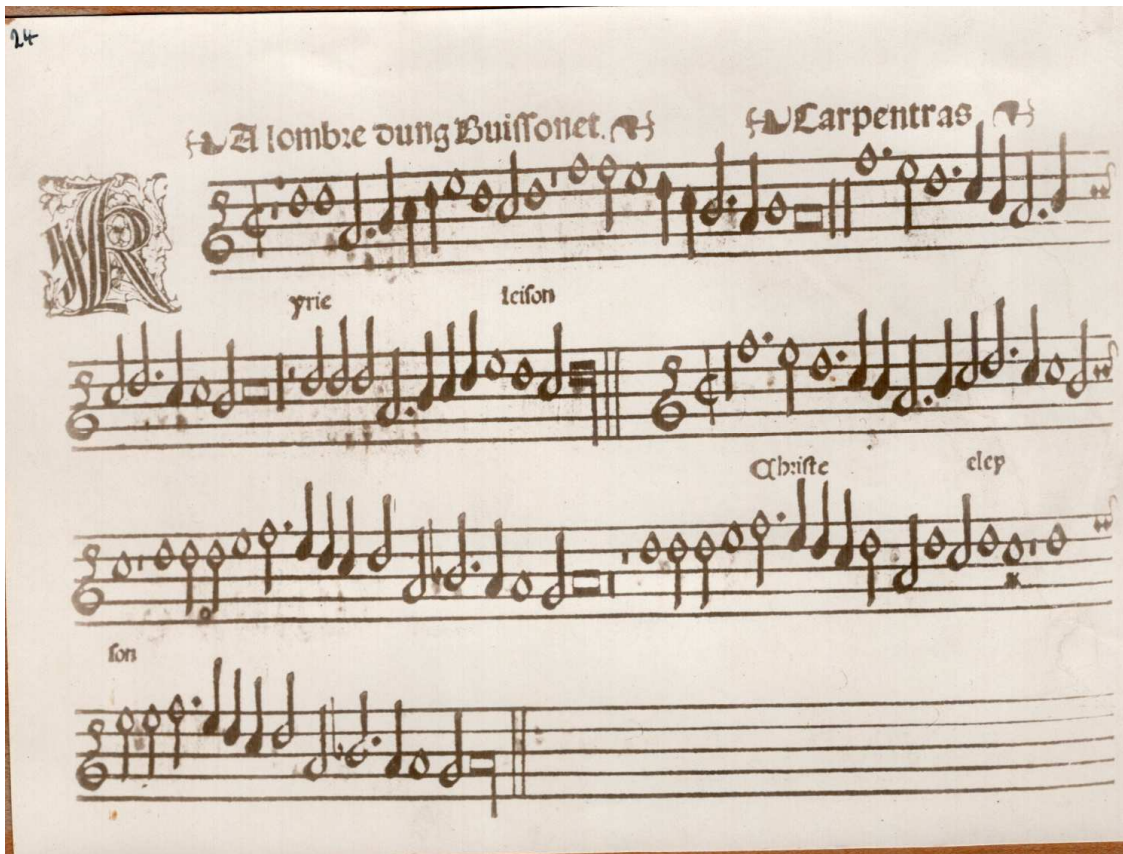
(Catalogue Maggs, Music N°512)



Psalterium latinum ; Mayence

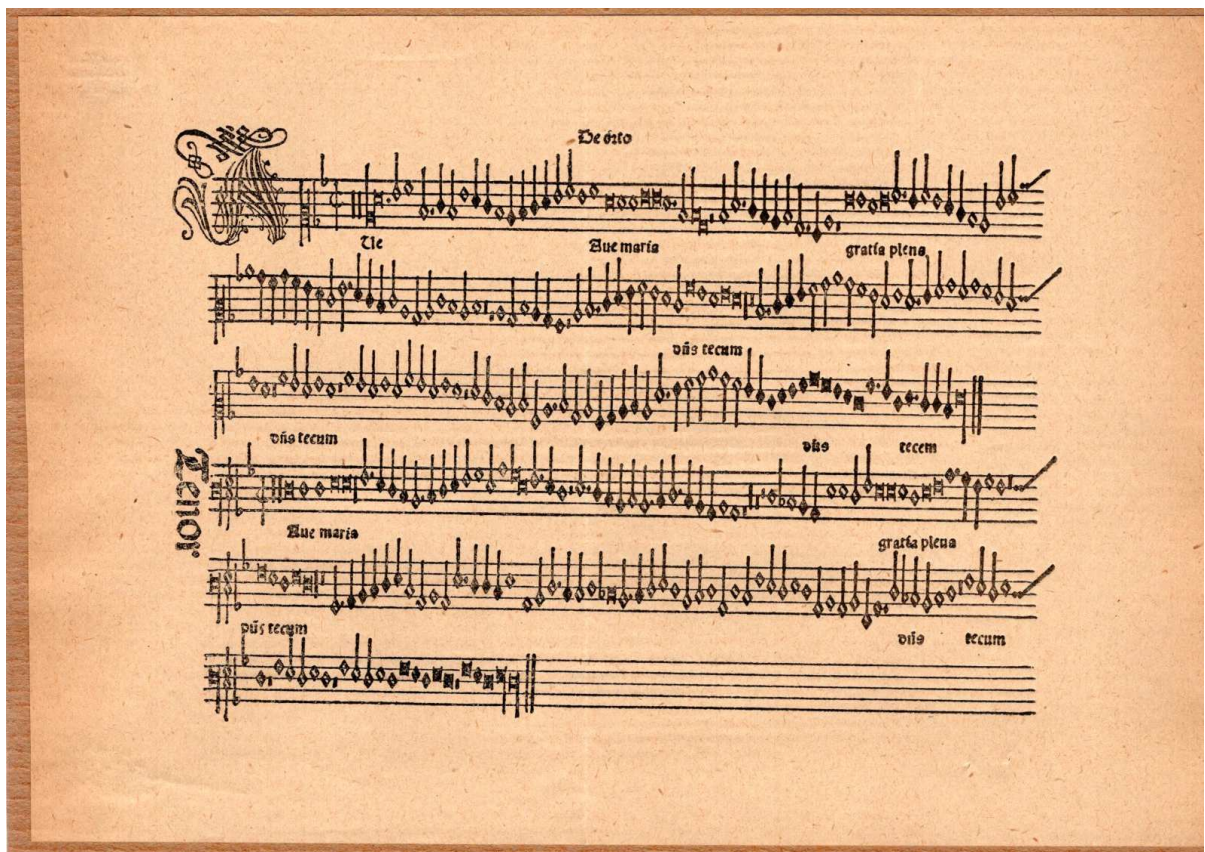
J.S. Schoiffer, 1516

(Catalogue Maggs)



Notation de Briard

(Bibliothèque Conservatoire Paris)



Notation de Pierre Haultin

1538-1568

(Cf. *post* musique d'Attaignant)

Graduale secundum ritum ac venerabilem
blum sancte Viennensis ecclesie nunc primum recens impressum.
Quod oibus partibus absolutissimum ac tersissimum congruenti ordi-
ne continet: Primum dñicalia et ferialia: deinde Sanctorū pròpria et
còia: adiectis ad hec multis votivis missis. Postremo Pròfalia: Epia-
lia: et id genus reliqua. Cum indice copiosissimo et ordinatissimo.



Sancta Viennensis reliquis ecclesia semper
prestitit insigni religione patrum.
Nec variare fidē vnquā: nec temerare videri
Quiuit: Mauricij signa sequuta ducis.
Sed nec adhuc Christo seruit studiosius vlla:
Seu sacra/ seu potius musica perspicias.

Conmendantur Vieni. prope maximā edē san-
cti Mauricij per Corneliū de septem grangijs.



Titre du Graduel de Vienne, 1534.

374 bis

Graduale Viennensis ; Lyon

Corneille de Septgranges, 1534 (Baudrier, Bibliogr. Lyonn.)