

FRAGMENT HEBRAÏQUE D'UN TRAITE ATTRIBUE A MARCHETTO DE PADOUE

ISRAËL ADLER, *Jérusalem*

I. Introduction

Il s'agit du dernier texte d'un recueil de trois textes hébraïques de théorie musicale conservés dans le Ms. Hébreu 1037 de la Bibliothèque nationale de Paris. On trouvera dans le précédent volume de *Yuval* la description détaillée de ce recueil. Il suffira ici de rappeler brièvement que le manuscrit dont les trois parties furent copiées par un scribe italien professionnel après le milieu du XVe siècle, et probablement au milieu du XVIe siècle, comporte — en dehors du texte publié ici — une traduction hébraïque anonyme du traité arabe de musique d'Abī'l Šalt (1068–1134), dont la publication est prévue par notre ami Hanoeh Avenary, et une adaptation hébraïque d'un traité anonyme latin que nous avons publiée dans le volume précédent de *Yuval*¹.

Le texte bref que nous publions ici est une traduction hébraïque anonyme de la partie initiale d'un traité en langue italienne, attribué à Marchetto. Ce texte occupe, à la fin du manuscrit, les deux pages du fol. 28a–b (24 lignes à la page) et les sept premières lignes du fol. 29a (dernier fol. du manuscrit), le reste étant laissé en blanc. L'arrêt brusque du manuscrit, au milieu d'un paragraphe, indique que le texte de la *Vorlage* hébraïque de notre scribe avait une suite et qu'il se proposait d'en poursuivre la copie: s'il en avait été autrement — et connaissant le soin remarquable apporté par notre scribe à l'aspect extérieur du manuscrit² — il n'aurait sûrement pas manqué d'ajouter une note explicative, comme il l'a fait au fol. 25b pour expliquer la lacune à la fin du chapitre IV du texte hébraïque de Juda ben Isaac³.

Nous n'avons aucun indice sur l'identité du traducteur hébraïque de notre texte, qu'il faut sans doute distinguer du scribe du manuscrit. Ce n'était sûrement pas Juda ben Isaac: celui-ci manifeste son souci d'"hébraïser" la

¹ I. Adler, "Le traité anonyme du manuscrit Hébreu 1037 de la Bibliothèque nationale de Paris", dans *Yuval, Studies of the Jewish Music Research Centre* (Jérusalem 1968), [t. I], pp. 1–47. Voir aussi l'étude de J. Smits van Waesberghe dans ce volume.

² Voir *idem, ibid.*, dans l'Introduction, p. 4, n. 21.

³ Voir le passage IV, 12 de notre édition, dans *Yuval*, [t. I], p. 33. — Signalons en passant que les raisons établissant que la *Vorlage* de notre scribe pour le texte de Juda ben Isaac n'était pas d'une main italienne (*ibid.*, p. 5) ne sont pas valables en ce qui concerne le texte de Marchetto.

science de la musique en employant les correspondances hébraïques *a(lef)* à *z(ayin)* pour les lettres-notes latines A à G, tandis que dans notre texte nous trouvons la transcription hébraïque phonétique de ces lettres-notes latines⁴. Il s'agit sûrement d'un juif italien dont les dates ne peuvent guère être précisées: le *terminus ad quem* est donné par la date du manuscrit, c'est-à-dire le milieu du XVI^e siècle; le *terminus a quo* est donné par la rédaction originale du texte dans la première moitié du XIV^e siècle, et très probablement postérieure aux environs de 1317-1318, date de la rédaction du *Lucidarium* de Marchetto de Padoue (voir plus loin).

Les *le'azim*, c'est-à-dire les termes non-hébraïques figurant en transcription hébraïque dans notre texte, permettent de déterminer que la langue originale de notre texte était l'italien. A l'exception des termes techniques d'un emploi courant (notamment les noms des intervalles dans les passages 30-34) et de la citation latine du passage 7, tous les *le'azim* représentent des termes italiens⁵.

Voici une brève analyse du contenu de notre texte, suivant la numérotation des passages que nous avons adoptée dans notre édition ci-dessous:

- 1-5 : les 20 notes de la "main guidonienne" (Γ - ee), et les "racines" (poitrine, gorge, tête) de leur émission par la voix humaine;
- 6-7 : "règle" sur la mutation ascendante et descendante;
- 8-11: des clefs;
- 12-15: hexacorde et mutations;
- 16-29: modes authentiques et plagaux;
- 30-34: début de l'exposé des seize intervalles ("conjonctions").

Notre texte présente donc la partie initiale d'un bref traité de la *musica plana*. L'attribution d'auteur donnée dans notre manuscrit intéressera sûrement les spécialistes, surtout en vue d'une édition critique encore manquante du *Lucidarium*, où l'on retrouve parfois littéralement⁶ presque tous les éléments de notre texte. On sait que les ouvrages authentiques de Marchetto sont, dans l'ordre de leur composition, le *Lucidarium in arte musicae planae*, le *Pomerium in arte musicae mensuratae*, et la *Brevis compilatio in arte musicae mensuratae*⁷.

⁴ Voir ci-dessous le passage 2-3, n. a.

⁵ Voir la traduction française ci-dessous où nous avons rétabli en italiques, la forme originale des *le'azim*.

⁶ Comparer *GS* III, 120a ("De clavi") avec le contenu des passages 1-5 et 8-11; *GS* III, 90-91 ("De mutatione") avec le contenu du passage 12-15; *GS* III, 101 etc. ("De tonis") avec le contenu du passage 16-29; *GS* III, 92b etc. ("De conjunctionibus vocum") avec le fragment final du texte, 30-34.

⁷ Voir H. Hüsch, in *MGG* VIII (1960), col. 1626-1629, où il faut ajouter à la bibliographie, les travaux de G. Vecchi, in *Quadrivium* I (1956), pp. 153-205 et par ce même auteur l'édition du *Pomerium* dans *CSM* VI (Rome 1961), et R. Monterosso, "Un compendio inedito del 'Lucidarium' di Marchetto da Padova", dans *Studi medievali*, (Spoleto 1966), seria terza, anno VII, fasc. II, pp. 914-931.

Aucun de ces traités n'est daté, mais d'après les découvertes récentes, le *Lucidarium* daterait de 1317–1318⁸, le *Pomerium* d'entre 1317/1318 et 1326/1327⁹ et la *Brevis compilatio* est sûrement postérieure au *Pomerium* puisqu'elle en est une adaptation résumée. Notre texte représenterait donc, si l'attribution d'auteur est exacte, le témoignage unique de la rédaction par Marchetto d'une sorte de "Brevis compilatio in arte musicae planae", autrement dit d'une adaptation résumée du *Lucidarium* comparable à celle qu'il effectua du *Pomerium*.

Nous laisserons aux spécialistes l'étude de l'authenticité de l'attribution de notre texte à Marchetto. Il suffira de signaler ici, en vue de cette étude, les quelques divergences que nous avons relevé entre le *Lucidarium*, d'après l'édition de Gerbert (*GS III*, 64–121), et notre texte auquel il sera renvoyé en employant le sigle *Héb.* suivi de chiffres arabes qui se réfèrent à la numérotation des passages dans notre édition ci-dessous.

L'énumération des notes de la main guidonienne se présente ainsi dans les deux sources :

<i>Lucidarium</i> (<i>GS III</i> , 120a)	Héb. 1–4
7 graves (A–G)	8 graves (Γ–G)
7 aiguës (a–g)	7 aiguës (a–g)
4 suraiguës (aa–dd) + 1 (ee)	5 suraiguës (aa–ee)

Dans le passage sur les modes authentiques et plagaux on trouve la divergence suivante :

<i>Lucidarium</i> (<i>GS III</i> , 101b)	Héb. 24, 25, 29
4 lettres finales: DEFG	4 "Finali" : DEFG
4 "confinales" : aḩcd	3 "confinali" : aḩc

Le texte édité par R. Monterosso (voir n. 7), p. 927, donne également les 4 "confinales" aḩcd. Signalons aussi les termes employés: *Tonus, tropus, sive modus* (avec essai d'étymologie) dans le *Lucidarium* (*GS III*, 101a); *toni sive modi*, dans le texte édité par R. Monterosso (voir n. 7), p. 927; *toni* dans Héb. 16–29.

L'énumération des 16 "conjonctions" (= intervalles mélodiques) se présente ainsi dans les deux sources :

<i>Lucidarium</i> (<i>GS III</i> , 92b)	Héb. 30
1 Semitonium	"tono"
2 tonus	"semitono"
3 semiditonus	"ditono"
4 ditonus	"semiditono"

⁸ 1310–1318 selon G. Vecchi, voir la note précédente.

⁹ 1321–1326 selon G. Vecchi, voir n. 7.

5	diatessaron	“tritono”
6	diapente imperfectum	“diatessaron”
7	tritonus	“diapente”
8	diapente	“diapente” imparfait
9	hexade minus	“hexade maius” ou “diapente” avec “tono”
10	hexade maius	“hexade minus” ou “diapente” avec “semitono”
11	heptade minus	“heptade”
12	[heptade maius]	“diapason”
13	[diapason imperfectum]	“diapason” imparfait
14	diapason perfectum	“diapason diatessaron”
15	diapason diapente	“diapason diapente”
16	bis diapason	“bis diapason”

Les intervalles nos. 1–10 et 15–16 sont pratiquement identiques dans les deux textes sauf une légère différence dans l’ordre de l’énumération. Les nos. 12 (“heptade maius”) et 13 (“diapason imperfectum”) ont été suppléés par Gerbert (entre parenthèses) dans son édition du *Lucidarium* au début du chapitre I du “tractatus” IX, sans doute pour arriver au nombre de 16 conjonctions annoncé par l’auteur au début de ce chapitre¹⁰. La principale divergence porte donc sur le “diapason diatessaron” qui figure au no. 14 dans Hébr. 30 et qui manque dans l’énumération des conjonctions au début de ce chapitre dans l’édition de Gerbert du *Lucidarium*, et sur l’“heptade maius” qui figure dans le texte suppléé par Gerbert au no. 12, et qui manque dans le texte hébraïque. Gerbert a sans doute suppléé les nos. 12 et 13 de cette liste de “conjonctions” en se basant sur la suite du texte de ce chapitre du *Lucidarium* où l’on trouve, parmi les exemples notés, les intervalles de l’“heptade maius” (do-siḥ) et du “diapason imperfectum” (siḥ-sib). Mais Gerbert négligea sans doute de noter que dans cette partie du texte (*GS* III, 92b–93), où l’auteur divise les intervalles en trois groupes de “conjonctions”¹¹, on trouve également l’intervalle de “diapason diatessaron”, mais on y arrive au nombre total de 17 “conjonctions”. Il faudrait sans doute attendre l’édition critique du *Lucidarium* pour élucider cette question.

Un autre aspect intéressant de notre texte concerne la langue italienne de la *Vorlage* du traducteur hébraïque. Y-a-t-il d’autres sources témoignant de

¹⁰ “Conjunctiones autem in musica 16 esse dicuntur, scilicet semitonium, tonus...” (*GS* III, 92b); comparer avec le début de Hébr. 30. — Voir sur la variation du terme (“conjonction”, “concordance”, “consonance”) et du nombre (six, sept, neuf, treize) de ces intervalles mélodiques admissibles, chez les théoriciens antérieurs à Marchetto, notre étude du traité de Juda ben Isaac, dans *Yuval* [t. I], p. 10, n. 56 et p. 30, l’annotation du passage IV, 2.

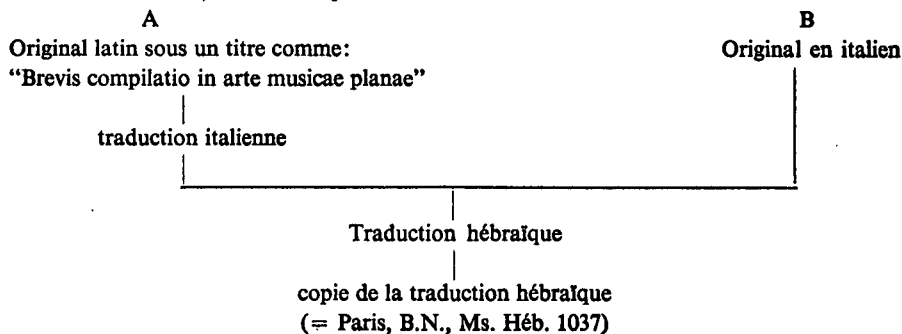
¹¹ *Conjunctiones et syllabae*, au nombre de quatre, *conjunctiones et species*, au nombre de six, et *conjunctiones* tout court, au nombre de sept.

la survivance de l'enseignement écrit de Marchetto en langue vulgaire? Il se pourrait d'ailleurs que cette "Brève compilation" du *Lucidarium* fut à l'origine rédigée en latin par l'auteur, puis traduite en langue vulgaire italienne avant de revêtir la forme hébraïque sous laquelle elle nous fut transmise, d'une manière fragmentaire, hélas, dans le Ms. Héb. 1037 de la Bibliothèque nationale de Paris¹².

Notre principal souci, dans ce travail, fut de préparer l'édition du texte hébraïque et de le rendre accessible aux non-hébraïsants. Ce souci nous a dicté la rigueur d'une traduction aussi littérale que possible avec emploi de crochets pour en signaler tout écart. Afin d'éviter tout malentendu nous avons ajouté entre parenthèses, à la traduction française de certains termes hébraïques, leur translittération en caractères latins notamment dans des cas de termes techniques comme "note" (*qôl* ou *tenu'ah*).

L'emploi des *italiques* dans le corps de notre traduction française est réservé au rétablissement de la forme originale des "*le'azîm*" (voir ci-dessus le passage relatif à la note 5).

¹² Autrement dit, il existe la possibilité des deux filières suivantes:



II. TEXTE ET TRADUCTION

[Paris, B.N., Ms. Hébr. 1037, ff. 28a-29a.]

[פריס, ספריה לאומית, כ"י עברי 1037, דף
[א29—א28]

¹ Marchetto a dit: il y a 20 positions — *posizioni* dans leur langue — dans la main. ² Huit parmi elles sont lourdes [= graves] — *gravi* en langue étrangère — et ce sont elles les premières, débutant par *gamma-ut*, et finissant avec *G^a sol re ut*. ³ Sept parmi elles sont aiguës — *acute* en langue étrangère — débutant par *a la mi re* et finissant avec le second *g sol re ut*. ⁴ Cinq parmi elles sont suraiguës — *sopra acute* en langue étrangère — débutant par le second *a la mi re^a* [et allant] jusqu'à la fin de la main^b. ⁵ Les racines de la provenance^a des sons (*qôlôlî*) se trouvent en trois endroits chez l'homme: de la poitrine proviennent les lourds [= graves], de la gorge proviennent les aigus, appelés également moyens, et de la tête proviennent les suraigus, appelés *capocci*.

⁶ Règle: Lorsque l'achèvement sera sur *ut* ou *re* ou *mi*, [la mutation]^a est ascendante — *ascendere* en langue étrangère — et si [elle] s'achève sur *fa* ou *sol* ou *la* [elle] est descendante — *descendere* en langue étrangère. ⁷ Et dans leur langue [on dit:] *ut re mi [a]scendit, fa sol la quoque descen[d]it*.

¹ Fol. 28a, ll. 1-2.

²⁻³ Ll. 2-5.— a) Contrairement à Juda ben Isaac, le traducteur hébraïque de ce texte n'emploie pas de correspondances hébraïques pour les lettres-notes latines A-G, qu'il transcrit phonétiquement ainsi: A=ah, B=bê, C=çê, D=dê, E=ê, F=êf, G=gê.

⁴ Ll. 5-7.— a) C'est à dire: *aa la mi re*. — b) C'est à dire: *ee la mi*.

⁵ Ll. 7-10. — a) Littéralement: croissance.

⁶⁻⁷ Ll. 10-13. — a) Littéralement: les sons (*qôlôlî*) sont ascendants. Comparer le texte

יאמר מרקטו: עשרים הנחות, אפוסאציוני בלעז, הם ביד. ²שמנה מהם כבדים, גראוי בלעז, והם הראשונים המתחילים מגאמה אוט, ומסימי בגי' סול רי אוט. יושבעה מהם צלולים, אקוטי בלעז, ומתחילים מן אה לא מי רי, ומסימי בגי' סול רי אוט שני. ⁴יחמשה מהם הם צלולי' על הצלולים, סופרי אקוטי בלעז, ומתחילי' מן אה לא מי רי שני עד סוף היד. ⁵שרשי צמיחת הקולות בשלש מקומות באדם: מן החזה צומחים הכבדים, ומן הגרון צומחים הצלולים, ונקראים אמצעיים גם כן, ומן הראש צומחים העל הצלולים ונקראים קפאציאי.

⁶כלל: כשתהיה ההשלמה באוט או כרי או במי, הקולות^a עומדות לעלות, אאשי-נדרי בלעז; ואם ישלמו כפא או כסול או בלא עומדות לרדת, אדשינדרי בלעז. ⁷ובלשונם אוט רי מי סקנדיט, פא סול לא קוקוי דסינ[ד]יט.

⁸ Les sept *fa* qui sont dans la main auraient dû être tous des clefs, mais la coutume s'est répandue de n'en retenir que deux pour jouer — [ce qu'on appelle] *segna figura* en langue étrangère — c'est donc ceux-là seulement que l'on a mis comme clefs. ⁹ Ce sont le *fa* naturel — *de natura*^a — qui est avec *F fa ut*^b et le *fa* de *b quadro*^c, qui est avec *c sol fa ut*^d. ¹⁰ La clef est nécessaire pour savoir par quelle note (*tenû'ah*)—*nota* en langue étrangère — commence le chant, et grâce à elle tu connaîtras les notes (*tenû'ôti*) suivantes. ¹¹ Avec la clef du *b quadro*^a on commence soit par *sol* soit par *fa* soit par *ut*, et avec la clef du *natura*^b on commence soit par *fa* soit par *ut*.

¹² La fin de la descente des notes (*tenû'ôti*) est *ut* et la fin de leur montée est *la*. ¹³ Et puisque parfois, étant descendu jusqu'à *ut*, on a besoin de descendre davantage, ou parfois, étant monté jusqu'à *la*, on a besoin de monter davantage, on a recours pour cela à la mutation^a, c'est à dire au passage d'un [nom de] note (*qôl*) à un autre [nom de] note (*qôl*), [se trouvant] sur une même ligne ou dans un même interligne — ligne [appelée] *linea* [en langue étrangère], interligne [appelé] *spazio* [en langue étrangère]. ¹⁴ *Tonus*, c'est

de cette "règle" avec celui de l'*Ars nova* de Philippe de Vitry, *CSM*, 8, ch. X, 14 (p. 20).

⁸⁻⁹ Ll. 14-17. — a) "de natura" [= de l'hexacorde naturel], ajouté postérieurement au dessus de la ligne. — b) Autrement dit le *F(fa ut)* des graves. — c) C'est à dire de l'hexacorde "dur". — d) Autrement dit le *c(sol fa ut)* des aigus.

¹⁰⁻¹¹ Ll. 18-20. — a) C'est à dire: *c(sol fa ut)* des aigus. — b) C'est à dire: *F(fa ut)* des graves.

¹²⁻¹³ Fol. 28a, l. 20 — fol. 28b, l. 1. — a) Littéralement: changement des [noms des] notes (*qôlôti*).

כל השבעה פא שהם ביד, היה דינם להיות מפתחות אך השנים בלבד פשט המנהג לנגן בהם סנאפיגורא בלעז, לכן שמו אותם בלבד מפתחות. והם פא הטבעי — דנאטורא^a — אשר עם איף פא אוט, ופא דבי קוואטרו אשר עם צי סול פא אוט. והמפתח צריך כדי לידע באי זו תנועה, בוטה בלעז, מתחיל הנגון ובה תדע התנועות הנמשכות אחריה. ויובמפתח הבי קוואטרו מתחיל או בסול או בפא או באוט, ובמפתח הנאטורא מתחיל או בפא או באוט.

¹² סוף ירידת התנועות היא אוט וסוף עליתם היא לא. וולפי שלפעמים ירד עד אוט ועדיין צריך לרדת יותר או לפעמים עלה עד לא ועדיין צריך לעלות יותר, לכן נתקנו שנויי הקולות והוא ההליכה מקול אל קול אחר בקו אחד בעינו או בחלק אחד בעינו — קו ליניאה, חלק ספאציו. והטונוס

la conjonction de deux notes (*qôlôt*) entières, comme *ut-re*, c'est un *tonus*; *re-mi*, *tonus*; *mi-fa*, *semitonus*; *fa-sol*, *tonus*; *sol-la*, *tonus*.¹⁵ Ceci dans leur montée et il en est de même dans leur descente.

¹⁶ Au début les *toni* établis^a dans cet art étaient [au nombre de] quatre. ¹⁷ Et S[aint]^a Grégoire a vu qu'avec la voix humaine — *mundana*^b en langue étrangère — il est très difficile de monter ou de descendre davantage qu'une octave (8 *qôlôt*), c'est pour cela qu'il divisa les quatre premiers et en fit huit. ¹⁸ Quatre parmi eux sont [dits] premiers — *autentici* en langue étrangère — et quatre parmi eux sont [dits] prolongés^a — *piagali*^b en langue étrangère. ¹⁹ Les authentiques sont les 1er, 3e, 5e, 7e et les plagaux sont les 2e, 4e, 6e, 8e. ²⁰ Les authentiques sont authentiques car ils montent jusqu'à l'octave (8 *qôlôt*), et alors ils sont [dits] "parfaits^a d'en haut" — *perfetti de sopra* en langue étrangère. ²¹ S'il [= le mode authentique] monte plus qu'une octave (8 *qôlôt*), il est [dit] "plus que parfait" et si [il monte] moins qu'une octave (8 *qôlôt*) il est [dit] "imparfait". ²² [Si] on

הוא התחברות שני קולות שלמים יחד, כגון אוט רי הוא טונוס, רי מי טונוס, מי פא שימי טונוס, פאסול טונוס, סול לא טונוס. וזה בעליתם וכן בירידתם.

¹⁶ וכראשונה הטוני המונחים במלאכה הזאת היו ארבעה. ¹⁷ וראה ע' גירגורי כי בקול אנושי, מגדאנה^b בלעז, קשה ביותר לעלות או לרדת ח' קולות ויותר לכן חלק הד' הראשונים ועשה מהם שמונה. ¹⁸ ארבעה מהם ראשונים, אוטיגיצי בלעז, וארבעה מהם נמשכים, פיאגאלי^b בלעז. ¹⁹ והראשונים הם הא"גה"ז והנמשכים הם הב"דו"ח. ²⁰ והראשונים הם ראשונים כי עולים עד ח' קולות ואז הם מובהקים אמתיים^a בעליונה, פריפטי דסוברא בלעז. ²¹ ואם עלה יותר מח' קולות הוא יותר מאמתי ואם פחות מח' אינו אמתי. ²² ויורדים טונו אחד ואז נקרא אמתי

¹⁶ Ll. 4-5. — a) Littéralement: "posés".

¹⁷ Ll. 5-7. — a) Chez les juifs italiens le 'ayin est employé comme équivalence de "S" pour l'abréviation de "Saint" (renseignement aimablement communiqué par le Dr. L. Levi). — b) Sic pour *humana* ou *umano* ?

¹⁸ Ll. 7-8. — a) Ou "tirés", ou "dérivés"; voir aussi le texte de Juda ben Isaac, V, 6-7, note d. — b) *Piagali* pour *plagali*, déformation courante en italien du *nexus* latin "pl" en "pi" (ex.: plus > piu).

¹⁹⁻²⁰ Ll. 8-10. — a) Il faut probablement comprendre l'emploi des deux termes hébraïques *mûvhaqîm* et *amittiyîm* comme équivalents alternativement au terme italien *perfetti*; ultérieurement (voir le passage 20) seul le terme *amittîf* sera retenu comme équivalent de *perfetto*.

²¹⁻²² Ll. 10-13. — a) Suivi, en fin de la ligne du ms., de l'amorce du mot suivant.

descend d'un *tono* alors il [= le mode authentique] est dit "parfait d'en bas" — *de sotto* en langue étrangère — et s'il descend moins il est [dit] "imparfait d'en bas".²³ Les pla-gaux montent jusqu'à la sixte (6 *qôlôl*), ou plus, et descendent jusqu'à la quarte (4 [*qôlôl*]).²⁴ Les *toni* se terminent par sept lettres: par *D, E, F, G* des lourds [= graves], et par *a, b, c* des aigus.²⁵ Les premiers sont [dits] *finali*, et les derniers *con finali*.²⁶ Les premier et second *toni* se terminent en *D sol re*, c'est à dire sur *re* de [*D sol re*], et sur *re* de *a la mi re*^a.²⁷ Le troisième et le quatrième se terminent en *E la mi* et en *b fa^h mi*, sur *mi*^a.²⁸ Le cinquième et le sixième se terminent en *F fa ut* et en *c sol fa ut*, sur *fa*^a.²⁹ Le septième et le huitième se terminent en *G sol re ut* [sur *sol*] et ils n'ont pas de lettre *con finale*, car l'on ne trouve aucun *tono* qui se termine au-dessus de *c sol fa ut*.

³⁰ Sache que les conjonctions^a de tout le "chant établi"^b — *le congiunzioni del canto fermo* en langue étrangère — sont les seize suivantes: *tono, semitono, ditono, semiditono, tritono, diatessaron, diapente, diapente imparfait, hexade maius* ou *diapente* avec *tono*, *hexade minus* ou *diapente* avec *semitono*, *heptade, diapason*,

כתחתונה, דסוטו בלעז, ואם ירד פחות אינו אמתי^a בתחתונה. ²³ והנמשכים עולים עד ו' קולות או יותר ויורדים עד ארבעה. ²⁴ והטוני הם משלימים בו' אותיות, בדי, אי, איף, גי, אשר בכבדים, ובאה בי צי אשר בצלולים. ²⁵ והראשונים הם פינאלי והאחרונים קון פינאלי. ²⁶ והטוני הראשון והשני משלימי' בדי סול רי, ר"ל ברי ממנו, וברי מן אה לא מי רי. ²⁷ והשלישי והרביעי משלימים באי לא מי ובכי פא בי מי, במי. ²⁸ החמישי והששי משלימים באיף פא אוט, ובצי שול פא אוט, בפא. ²⁹ השביעי והשמיני משלימים בגי' סול רי אוט ואין להם אות קון פינאלי, כי לא נמצא שום טונו שישלים יותר בעליונה מן עד צ סול פה אוט.

³⁰ דע כי ההתחברויות מכל הנגון הקים^b, ליקוניונציאוני דלקאנטו פירמו בלעז הם אלו הי"ו: טונו, שימיטונו, דיטונו, שי-מידטונו, טריטונו, דיאטיסירון, דיאפינטי, דיאפינטי בלתי אמתי, איסאדימאיוס או דיאפינטי עם טונו, איסאדין [*sic*] מינוס או דיאפינטי עם שימיטונו, איטאדין [*sic*], דיאפאזון.

²³⁻²⁵ Ll. 13-16.

²⁶ Ll. 16-17. — a) C'est à dire: "finale" *re* et "confinale" *la*.

²⁷ Ll. 17-18. — a) C'est à dire: "finale" *mi* et "confinale" *si*.

²⁸ Ll. 18-19. — a) C'est à dire: "finale" *fa* et "confinale" *ut*.

²⁹ Ll. 19-21.

³⁰ Fol. 28b, l. 22 — fol. 29a, l. 3 — a) Conjonctions = intervalles mélodiques (admissibles). — b) *Han-niggân haq-qayam* ("le chant établi"), trad. hébraïque de *cantus firmus* ("canto fermo").

diapason imparfait, diapason diatesaron, diapason diapente, bisdiapason.

³¹ Le *tono* est la conjonction de deux notes (*qôlôt*) parfaites, comme *ut re*^a.

³² Le *semitonus* est la conjonction de deux notes (*qôlôt*) imparfaites^a, comme *mi fa*.

³³ Le *ditono* est la conjonction de deux *toni*, comme *ut mi*.

³⁴ Le *semitono* est la conjonction d'un *tono* et d'un *semitono*, comme *re fa*.

[Ici s'arrête le manuscrit]

דיאפאזון בלתי אמתי, דיאפזון דיאטיסרון,
דיאפזון דיאפינטי, ביז דיאפזון. ויהטוננו
הוא התחברות שני קולות אמתיים כגון
אוט רי^א.³² השימיטוננו הוא התחברות
שני קולות בלתי אמתיים כגון מי פא.
³³ ההדיטונו הוא התחברות ב' טוני כגון אוט
מי.³⁴ השימידיטונו הוא התחברות טונו
ושימיטונו כגון רי פא.

[כאן נפסק כתב היד]

³¹ L. 4. — a) Ci-dessus (passage 14): “notes entières”; ici: “notes parfaites”, par opposition à l'intervalle “imparfait” de seconde mineure (*mi-fa*) dont il sera question dans le passage suivant.

³²⁻³⁴ Ll. 4-7. — a) L'auteur suit la théorie courante, selon laquelle le “semiton” n'est pas un “demi” ton mais un son “imparfait”, que l'on trouve habituellement dans les traités sous la forme d'une mise en garde d'ordre étymologique: “semi-” ne provient pas de “semis” = moitié, mais de “semus-ma-mum”, c'est à dire imparfait

YUVAL

STUDIES OF
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Edited by

AMNON SHILOAH

in collaboration with

BATHJA BAYER

VOLUME II

JERUSALEM, 1971

AT THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY