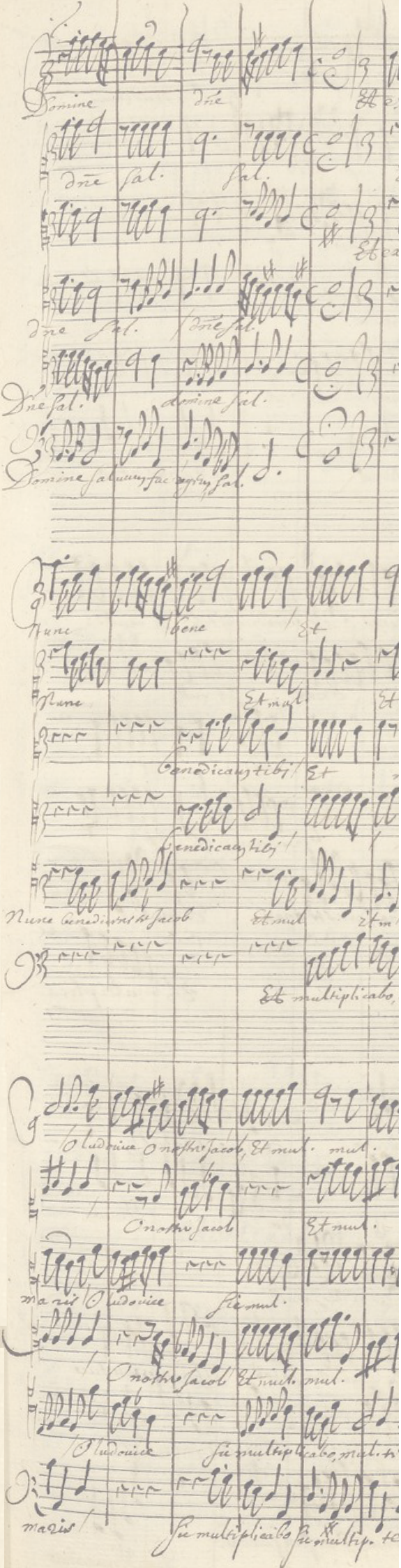


CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE Versailles

Ressources numériques

Les Recueils Tours-168 et Deslauriers

textes réunis par Jean Duron

Centre de musique baroque de Versailles, 2021
https://omeka.cmbv.fr/s/les-recueils-Tours-168-et-Deslauriers/

© 2021 – Centre de musique baroque de Versailles

Première publication en septembre 2021.
Version 2 – octobre 2022
Adresse de publication:
https://omeka.cmbv.fr/s/les-recueils-Tours-168-et-Deslauriers/

Tiré-à-part de l'édition numérique *Les Recueils Tours-168 et Deslauriers* de Jean Duron édité par le Centre de musique baroque de Versailles, en partenariat avec le Centre d'études supérieures de la Renaissance et la Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire.

La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence.
Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Le Centre de musique baroque de Versailles est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil Régional d'Île-de-France,
le Conseil départemental des Yvelines, la ville de Versailles et le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

Son pôle de Recherche est associé au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Unité mixte de recherche 7323, CNRS – Université François-Rabelais de Tours.

Nicolas Bucher : directeur de publication
Laurent Guillo : responsable des données scientifiques
Agnès Delalondre, Catie Hurel, Jean Duron : saisie, mise en page, gravure

Centre de musique baroque de Versailles
HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS
22, avenue de Paris
F-78000
+33 (0)1 39 20 78 10
accueil@cmbv.com
www.cmbv.fr

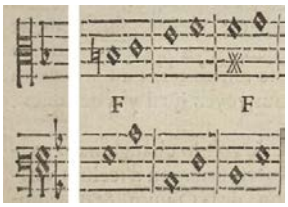
Le contrepoint dans le recueil *Tours-168*

Gérard GEAY

En ANNEXE (p. 93-108), se trouve une introduction à la solmisation et à la modalité pratiquées en France dans la première moitié du XVIIe siècle. Dans les exemples musicaux, la lettre A indique une anticipation ; les lettres np indiquent une note de passage, dénommée en Allemagne *Transitus regularis* ; la lettre Q, pour *Quasi-transitus* (aussi dénommé en Allemagne *Transitus irregularis*), indique une note de passage sur le temps ; la lettre R, un retard ; la lettre B, une broderie. Tous ces termes étaient inconnus au XVIIe siècle à l'exception notable du *Quasi-transitus* qui, cependant, n'était pas en usage en France. J'ai tenu à le conserver parce qu'il est plus explicite que le terme de *Supposition* employé parfois par les Français. Enfin, la lettre S indique une syncope dissonante quand elle n'est pas un simple retard puisque les accords de 7e de l'harmonie classique n'existaient pas encore à l'époque en tant que tels.

LE CONTREPOINT EN GÉNÉRAL

Quel intervalle doit précéder une octave ?



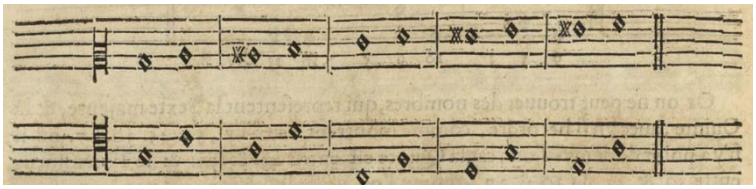
Tous les théoriciens français du XVIIe siècle s'accordent à dire que la tierce précédant une octave (ce qui inclut son redoublement la dixième) doit être majeure afin que la partie supérieure procède par demi-ton et non par ton.

Pour Antoine Parran, «les deux parties montant & allant de la Tierce a l'Unisson, ou de la Dixiesme a l'Octave, ce doit estre la majeure, non la mineure : si ce n'est que la troisiesme partie fasse la Sexte [1]. »

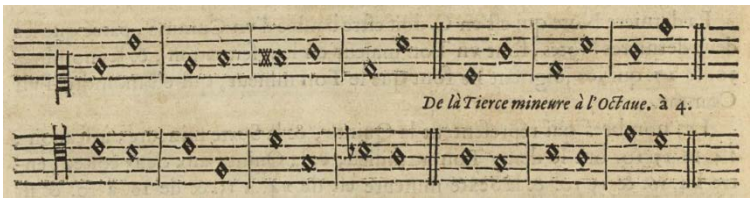
Pour La Voye Mignot, « La Tierce Mineure (j'entend [*sic*] celle qui est Mineure sans accident) demande apres soy en montant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Sixte Mineure & l'Octave… [2] »

Cependant, comme le précise Antoine de Cousu, cette règle ne concerne que le mouvement direct :

> Quand les deux Parties montent ensemble, à sçavoir, la Partie aiguë par mouvemens conjoint, & la Partie grave par le separé ; & que vont de la Tierce à l'Unisson, il faut mettre la majeure, pour luy estre plus prochaine [3], que la mineure, & ainsi de leurs répliques ; à sçavoir de la dixiesme à l'Octave, pour les mesmes raisons.



> Et quand l'on ira de la Tierce à l'Octave, l'on mettra la Tierce majeure, pour luy estre plus prochaine ; mais il est necessaire que les Parties procedent par mouvemens contraires ; à sçavoir, l'une par degré, & l'autre par sault ou mouvement separé [4].



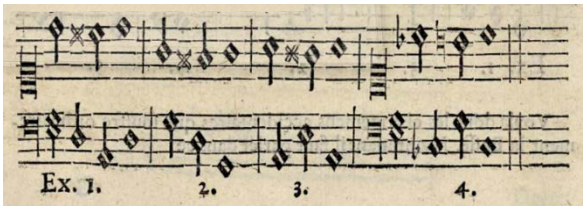
---

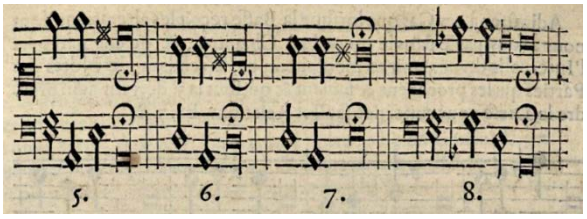
1. Antoine Parran, *Traité de la musique theorique et pratique*…, Paris, Pierre Ballard, 1639, Troisiesme partie, § 6, p. 52 et 54 (pour l'exemple). Cela signifie que cette règle ne s'applique qu'à l'accord de quinte.
2. La Voye Mignot, *Traité de musique*, Paris, Robert Ballard, 1666 (1re éd. 1656), Seconde partie, Chapitre XI, Article premier, p. 52
3. C'est-à-dire parce que la tierce majeure est plus proche de l'octave que la tierce mineure.
4. Antoine du Cousu, *La musique universelle*…, Paris, s.n., 1658, Livre second, chapitre L, p. 131-132.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

Pour René Ouvrard :

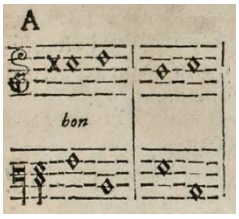
> Quand une des Parties va de la 10me de C à l'8e de D ; de la 10me d'F à l'8e de G, de la 10me de G à l'8e d'A ; et de la 10me du B par Bemol à l'8e du C, alors on attache un Diése aux notes qui font les 10mes, & un Becarre sur le B qui fait la 10me. Dittes la mesme chose des simples & des repliques. Ex. 1. 2. 3. 4. Adjoûtez encore que toutes ces Lett[r]es ou Notes susdites de C, F, G, & B par Bemol, estant finales & faisans la 3e ou ses repliques, demandent la mesme marque du Diése. Ex. 5. 6. 7. 8 [5].





Pour Guillaume-Gabriel Nivers :

> La 3ce devant l'8ve par degrez conjoints au Dessus & degrez disjoints à la Basse, doit estre majeure. Exemple A [6].

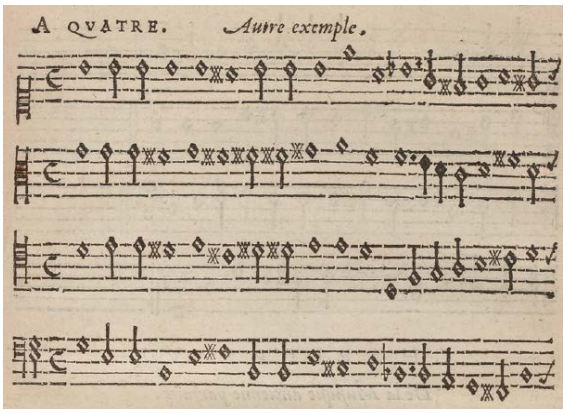


Nivers mentionne explicitement les parties extrêmes. En revanche, comme René Ouvrard, il ne limite pas sa règle à l'octave directe puisqu'il donne des exemples par mouvement contraire confirmés par la pratique.

On peut donc légitimement s'interroger sur la nécessité de majoriser ces intervalles mineurs entre les parties extrêmes bien que l'altération ne soit pas notée à l'instar du ♭ que l'on chante systématiquement afin de justifier un saut de quarte. Cependant, les exemples d'Ouvrard suggère que cette règle ne concernerait que la pénultième ou la finale des cadences parfaites ainsi que la finale des demi-cadences et des cadences plagales lorsque leur tierce est naturellement mineure, ces altérations étant généralement notées dans le manuscrit 168 [7].

Les notes altérées répétées

Grâce aux nombreuses observations effectuées dans les imprimés de la famille Ballard publiés durant la première moitié du XVIIe siècle, nous savons que, généralement, lorsqu'une note est altérée sa répétition ne l'est pas, à moins que l'altération ne soit explicitement notée comme dans le traité d'Antoine Parran [8] :

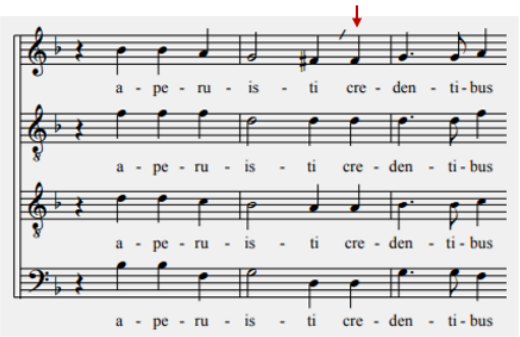


La non répétition de l'altération se produit principalement entre deux membres de phrase, particulièrement lorsqu'il y a enchaînement entre la surprise majeure sur la finale d'une cadence et attaque

---

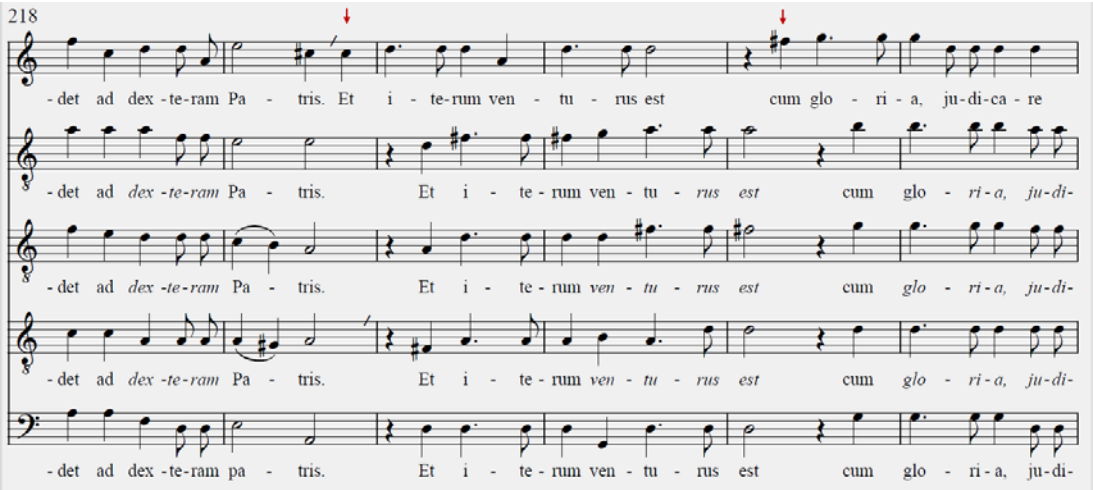
5. René Ouvrard, *Secret pour composer en musique par un art nouveau*…, Paris, V.ve G. Alliot & A. Clement, 1660, chapitre VII ; § 2, p. 26-27.
6. Guillaume-Gabriel Nivers, *Traité de la composition de musique*, Paris, l'Autheur et Robert Ballard, 1667, Troisiesme partie, chapitre I, p. 28-29.
7. Pour une exception, voir l'exemple ci-dessous.
8. Parran, *op. cit.*, p. 41.

de l'accord naturel sur l'anacrouse ou sur le premier temps de la phrase suivant immédiatement cette cadence [9]. Dans ce cas, l'enchaînement de la tierce majeure à la tierce mineure est nécessairement séparé par une césure puisqu'elles appartiennent à deux phrases musicales distinctes.



Or, force est de constater que la tierce majeure, à la mesure 78 du *Te Deum laudamus*, (n° t.1, de *Tours-168*), en dorien transposé sur G (avec un ♭ à l'armure), n'est pas un repos, celui-ci ne se produisant qu'à la mesure 81 sur le mot « cælorum » [10], sur le troisième degré, corde essentielle du mode régnant. Par conséquent, le fa naturel sur « credentibus » n'est pas une option acceptable ici [11], y compris après la barre de mot notée dans le manuscrit. Et ce d'autant plus que l'octave directe entre les parties extrêmes ne peut se produire, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, que si la partie supérieure procède par demi-ton. Cela explique sans doute le fait que la deuxième altération n'est généralement pas notée (voir les exemples ci-dessous), les chanteurs l'ajoutant spontanément comme dans le cas du bémol dans le saut de quarte.

Il peut même être nécessaire d'altérer la note répétée en l'absence d'octave directe uniquement en raison du contexte. Dans l'exemple ci-dessous (n° t.80 et t.101, *Missa quinque vocibus*), bien que la Basse entre en retard par rapport au Dessus (mes. 219-220), le mouvement ascendant de ce dernier appelle plutôt un demi-ton qu'un ton, ce que confirme la réponse, une quarte juste au-dessus, à la mesure 222 où l'altération est explicitement notée (indiquée par la seconde flèche) :



Un autre argument plaide en faveur du maintien de l'altération dans ce type de notes répétées : la minorisation de la tierce majeure altérée ne peut se produire que dans une progression chromatique descendante. Par conséquent, il n'y a aucune raison de minoriser la deuxième tierce sur le repos de la mesure 64 de l'exemple suivant (*Ecce aurora surgite*, n° t.35), d'autant plus qu'il s'agit du même accord [12] :

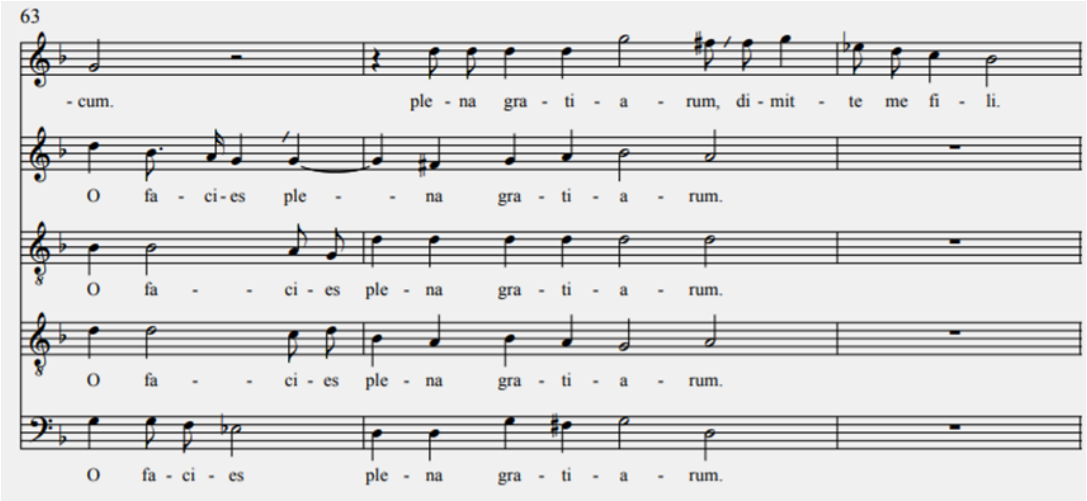
---

9. Voir, par exemple, la mesure 5 du dessus du n° t.6, *Veni sancte spiritus* en dorien sur D, la mesure 38 du dessus du n° t.34, *Ecce Maria evolat*, la mesure 7 du n° t.84, *Fuge dilecte mi* et la mesure 23 du n° t.95, *Dilectus meus mi*. Le même phénomène peut se produire aussi dans une progression chromatique située à l'intérieur même d'une phrase. Voir, entre autres, le n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, (mes. 75, sur les mots « me font mourir »), le n° t.87, *Ha morior*, mes. 29-31, sur les mots « Ô crudeles », ainsi que le chapitre consacré au chromatisme, p. 60-62. Dans ces six exemples, l'altération n'est pas notée.

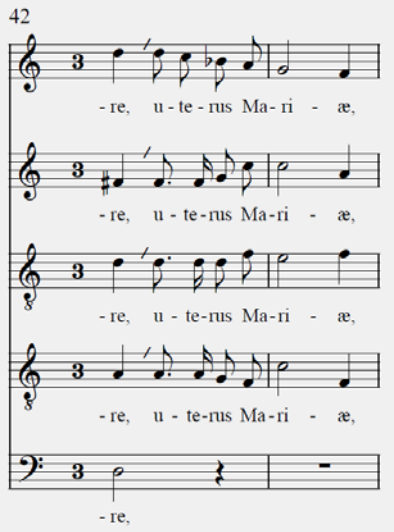
10. Le texte en prose dit : « Tu devicto mortis aculeo / aperuisti credentibus regna cælorum ». Ce qui signifie : « Par ta victoire sur la mort / tu as ouvert aux croyants le royaume des cieux » [ma traduction]. La syntaxe confirme qu'il ne saurait y avoir un repos entre le verbe conjugué « aperuisti » et le complément d'objet indirect « credentibus ».

11. Pour un autre exemple de notes répétées dont seule la première est altérée, voir le n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, mes. 87, voix de dessus.

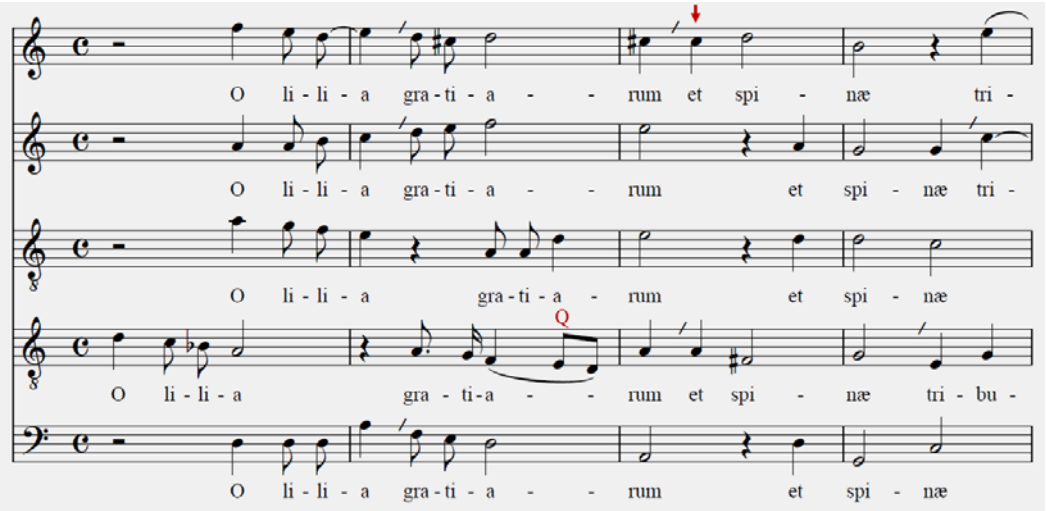
12. Voir un exemple analogue de quarte en broderie tronquée à la mesure 38 du *Gloria* de la *Missa septem vocibus* (n° t.66).



Le même raisonnement prévaut à la mesure 42 de la voix de dessus 2 du n° t.46, *Ecce Maria navis* (exemple ci-contre) ainsi qu'à la mesure 25 du Dessus 2 du n° t.8, *Quasi cedrus exaltata sum* bien qu'il s'agisse de deux phrases séparées par un point. Dans tous ces cas de figure, la note répétée monte :



En outre, la minorisation de la tierce majeure altérée pourrait entraîner une fausse relation de quinte diminuée, comme ici entre la Taille et le Dessus 1 de l'exemple ci-dessous (n° t.50, *O lilia gratiarum*, mes. 1-3) [13]. La répétition de l'altération est donc indispensable dans ce cas de figure afin de l'éviter. À la mesure 2 de la Taille, remarquez la note de passage sur le temps ou *Quasi-transitus* (Q) [14], un procédé très courant apparu au xve siècle.

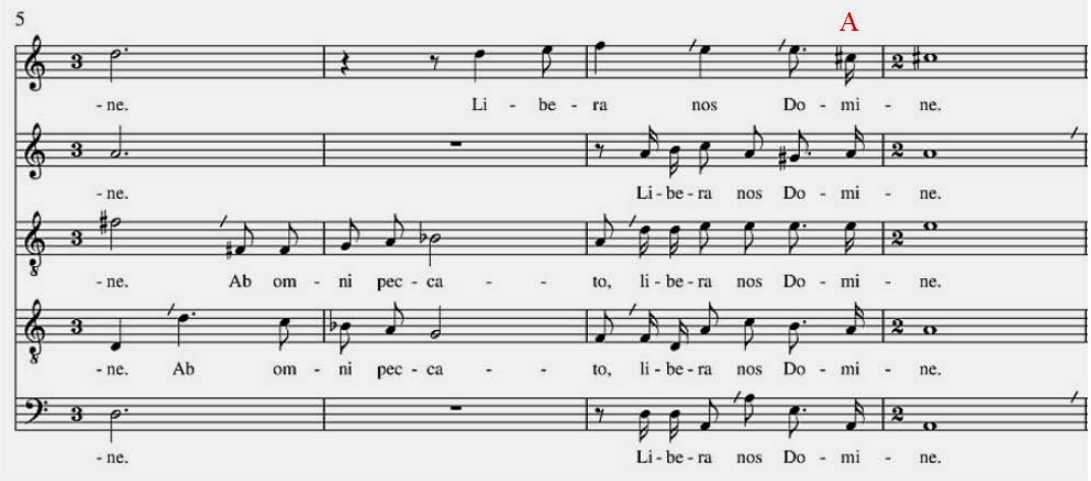


[13]. Parran, , *op. cit.*, p. 53 : « Il faut fuir aussi la Tierce mineure devant ou apres la Sexte mineure. ». Voir, ci-dessous p. 6-14, le paragraphe consacré aux fausses relations.

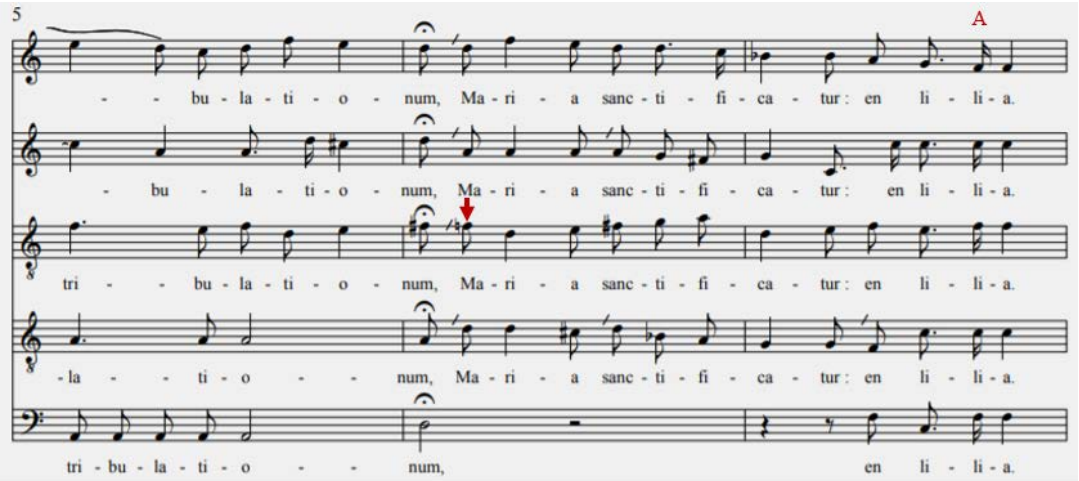
[14]. Le *Quasi-transitus* (Q) est décrit p. 32-38.

La cadence à la fin de l'exemple ci-dessous illustre la pratique de l'anticipation (A) de la totalité de l'accord final, un procédé très répandu dans la musique française de l'époque [15]. Dans la musique vocale, elle se produit surtout sur des mots de trois syllabes comme « **Do**mine », « **li**lia » (mes. 7 du *O lilia gratiarum*, n° t.50) ou « **ci**vitas » (mes. 13 du *Lætatus sum*, n° t.77) dont la première syllabe est longue.

Mais revenons à la question des altérations à ajouter : un saut descendant d'octave augmentée n'étant pas une option acceptable, il n'était donc pas nécessaire de noter l'altération, d'autant plus que la tierce suivant immédiatement la dixième majeure monte :



En revanche, la minorisation peut se produire contre la même basse lorsqu'il y a tuilage entre deux phrases [16]. Dans l'exemple suivant, n° t.50, *O lilia gratiarum*, vous observerez, cependant, que la tierce mineure descend dans un échange avec celle du dessus :

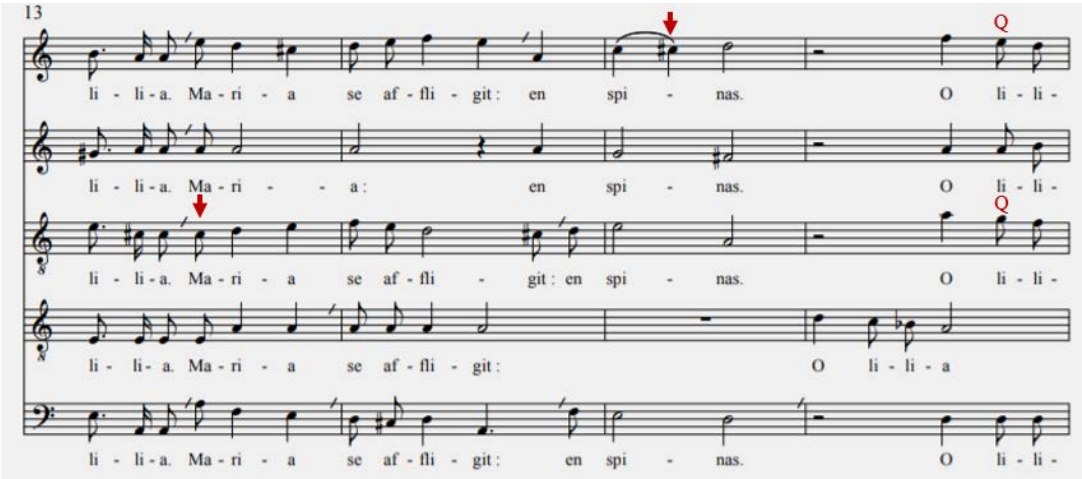


Par conséquent, même lorsqu'il n'y a pas d'octave directe entre les parties extrêmes, le contexte suggère que la note répétée soit également altérée lorsque la tierce monte. Dans l'exemple suivant, n° t.50, *O lilia gratiarum*, cette progression engendre une fausse relation de quinte augmentée avec la Basse [17]. Remarquez la progression chromatique au dessus, mesure 15 :

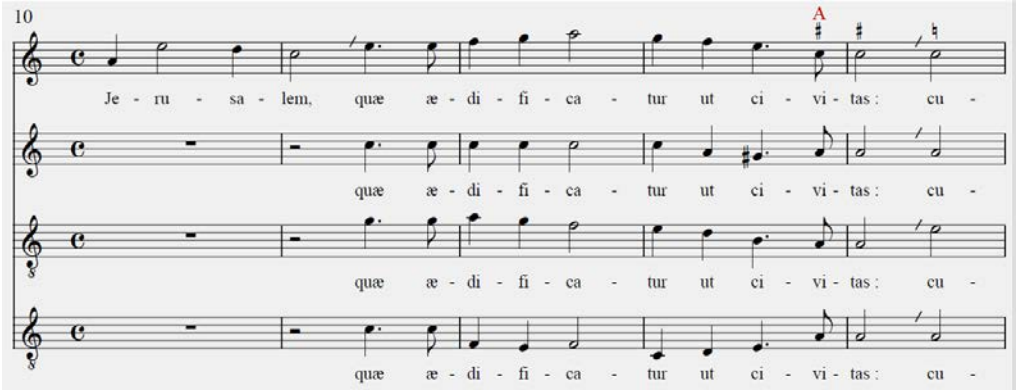
---

15. L'anticipation (A) consiste à remplacer la dernière partie d'une note – souvent une dissonance – par la note suivante qui est donc répétée. Voir, par exemple, la mesure 20 du Dessus du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*. *Quasi-transitus* et anticipation apparaissent souvent ensemble. Voir p. 32-38.
16. Voir aussi la mes. 21 du même n° t.50, et la mes. 60 du n° t.88, *Dic Maria quid vidisti*. Ainsi que la mesure 5 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*.
17. Voir p. 6-8.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf



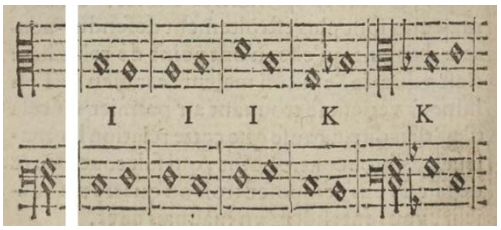
À la lumière de tout ce qui vient d'être dit, il est probablement légitime dans l'exemple suivant (n° t.77, *Lætatus sum*) de majoriser la tierce sur la finale de la cadence de la mesure 14 et sur son anticipation mesure 13, procédé illustré par de multiples exemples. Cependant, la règle d'Antoine Parran ne fait référence qu'à « la fin de la piece » [18]. Bien entendu, le do redevient naturel après la césure :



Les fausses relations ou relations non harmoniques

Comme la plupart des théoriciens français du XVIIe siècle, Antoine Parran suit l'enseignement de Gioseffo Zarlino [19] selon lequel il faut éviter les fausses relations de triton et de quinte diminuée :

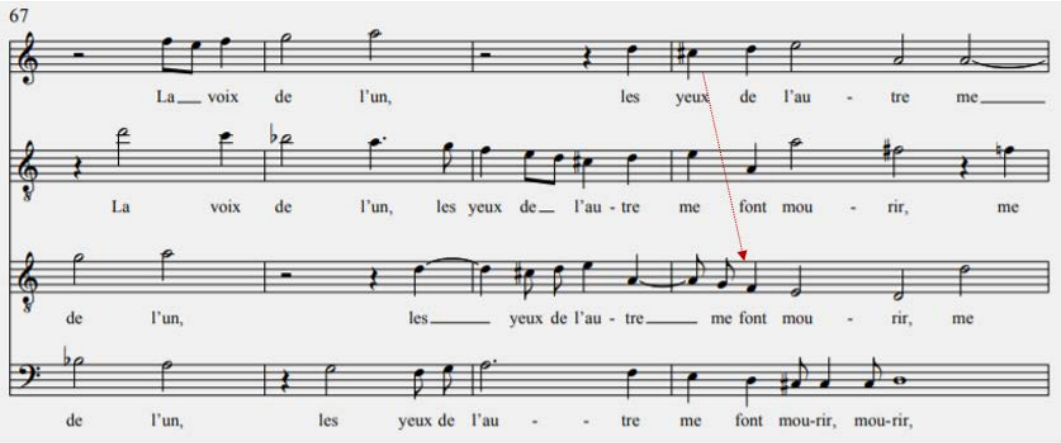
> 9. La Tierce majeure ne vaut rien devant ny apres la Quinte, devant ny apres la Sexte majeure par mouvements contraires, a cause de la fausse relation. I. [20].
>
> 10. Il faut fuir aussi la Tierce mineure devant ou apres la Sexte mineure. K. [21] :



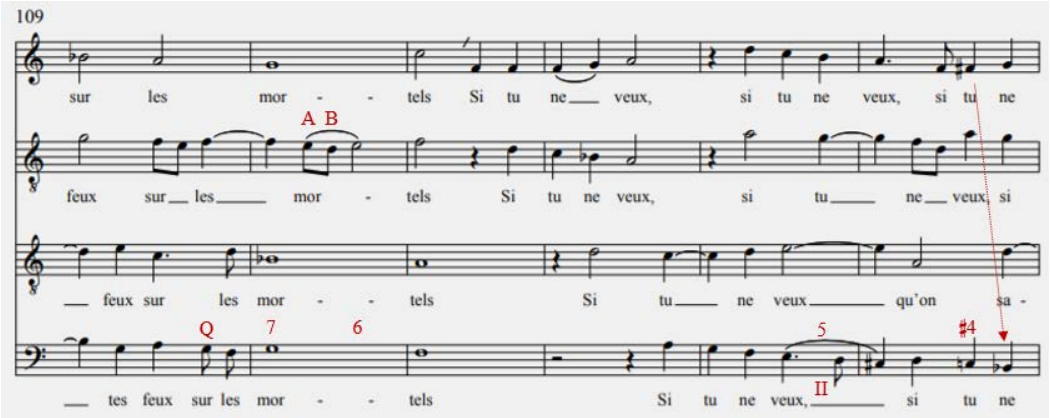
Quant à la fausse relation de quinte augmentée, elle est généralement engendrée par la majorisation de la tierce mineure précédant ou suivant la sixte majeure comme à la mes. 70 de l'exemple ci-dessous (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*). En cela, elle est caractéristique des modes avec tierce mineure dont la fausse relation de quarte diminuée, qui en est le renversement, est permise par Parran [22]

---

18. Voir Parran, , *op. cit.*, p. 52 : « Il ne faut jamais faire finir une partie par la Tierce mineure a la fin de la piece : ains par la majeure, & tant que faire se pourra par une Dixiesme majeure, & non mineure, ny Tierce majeure que rarement : car c'est la Dixiesme majeure qui embellit parfaitement une composition. ».
19. Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venetia, 1558, Terza parte, Cap. 29, p. 177.
20. Parran, , *op. cit.*, p. 53-54. De même : « 4. Quand on va de la Tierce a la Quinte par mouvement contraire & degrez conjoints, ce doit estre la mineure ».
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 54, A.



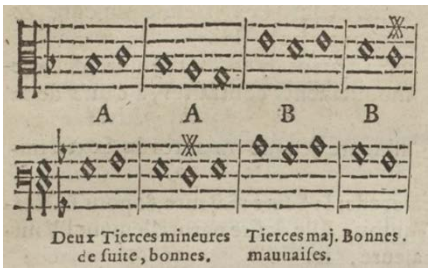
La fausse relation de quinte augmentée peut aussi se produire dans le courant de la phrase lorsque la sixte majeure provient d'un triton (exemple suivant, n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*) [23]. Remarquez l'accord de quinte juste sur le deuxième degré du dorien sur D (mes. 113) [24] :



Observez dans l'exemple précédent, à la mesure 110 de la Haute-contre, l'anticipation brodée de la septième dissonante, retard de la sixte majeure.

Dans l'illustration ci-contre [25], Parran mentionne le cas de la fausse relation de quarte diminuée courante en dorien et en éolien entre le troisième degré mineur et le septième degré lorsque ce dernier est altéré (voir mes. 2).

Le dernier exemple est caractéristique de la cadence phrygienne (ici transposée sur A) avec surprise majeure et de la demi-cadence en éolien et en dorien lorsque son sixième degré, naturellement majeur, est abaissé et que son septième degré, naturellement mineur, est haussé :



1. Deux Tierces mineures de suite sont bonnes, pourveu qu'elles soyent inegales [26], & exemptes de relation non Harmonique : quelques uns toutefois les excusent en degrez conjoints. A.

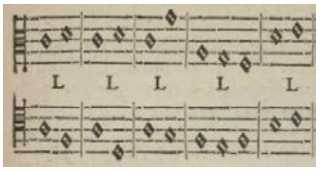
2. Deux Tierces majeures de suite sont mauvaises, horsmis en une cadence finale : comme la sol avec le ♯ contre fa mi [ici, dans le 3e hexacorde par ♭] B [27].

---

[23]. Voir aussi le n° t.13, *Ruisseau qui cours* de Guillaume Bouzignac (mes. 62).
[24]. Voir la mesure 18 du n° t.13, *Ruisseau qui cours*. En ré mineur, le si bémol est intrinsèque.
[25]. Parran, , *op. cit.*, p. 54, A.
[26]. C'est-à-dire de proportions inégales considérant que le tempérament n'est pas encore égal à cette époque.
[27]. Parran, *op. cit.*, p. 52

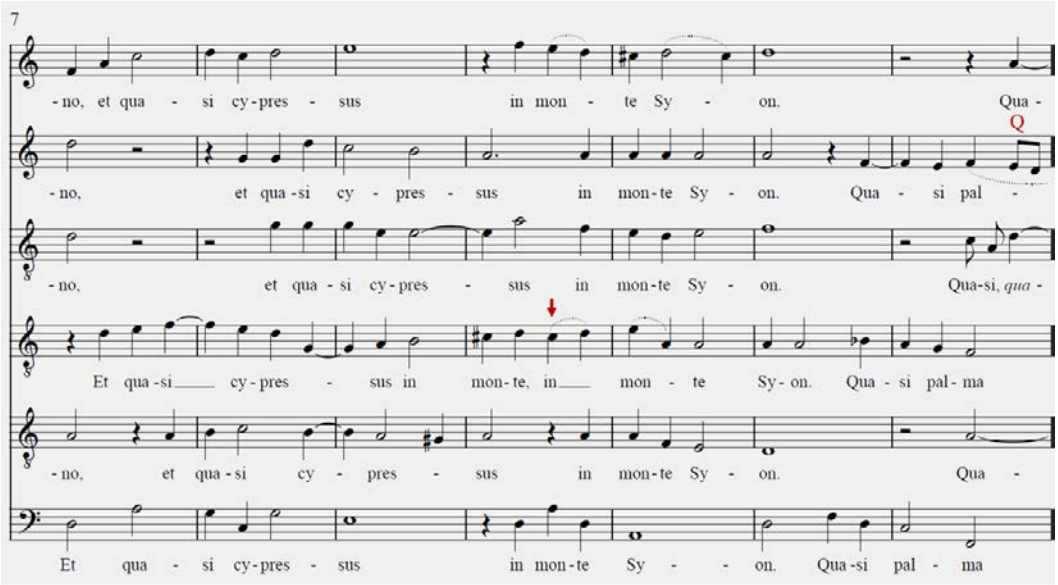
À part ces exemples, il est impératif de faire alterner intervalles mineurs et majeurs et réciproquement (voir ci-dessous, exemples de tierces successives de même qualification) :

> 11. La Tierce mineure doit preceder la Sexte majeure, & pour l'Octave elle la peut aussi preceder par fois. Elle desire naturellement l'Unisson apres soy, & la Tierce majeure. L [28] :



En ce qui concerne la possibilité d'enchaîner parfois tierce mineure et octave, l'exemple L montre bien que cela ne peut s'effectuer que par mouvement contraire, l'une des deux voix étant obligatoirement conjointe. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une remise en cause du principe énoncé plus haut selon lequel la tierce doit être majeure pour monter à l'octave.

Cependant, le mouvement contraire n'implique pas que la tierce soit mineure. Par exemple, dans l'exemple suivant (n° t.8, *Quasi cedrus*), il est hautement probable que le deuxième ut de la taille (sans dièse dans la source ; indiqué par la flèche, mes. 10) doit être diésé :

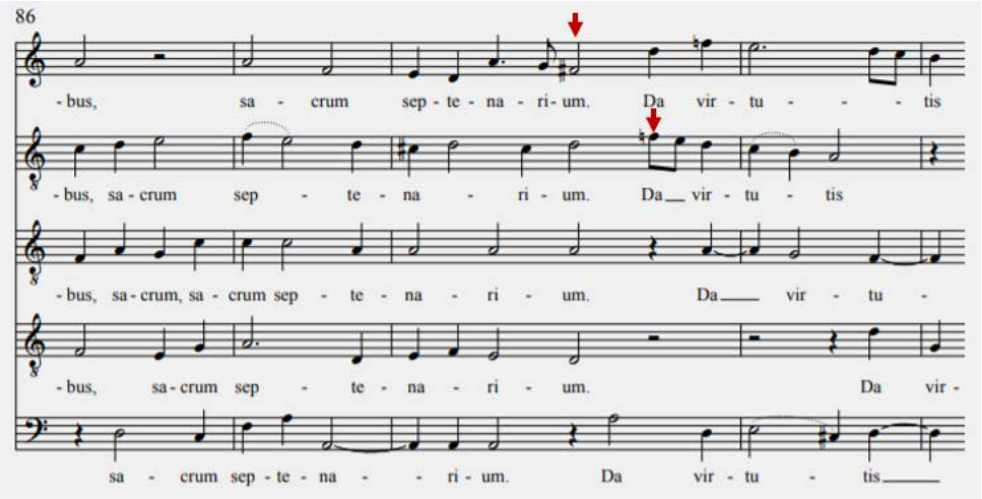


Les fausses relations chromatiques

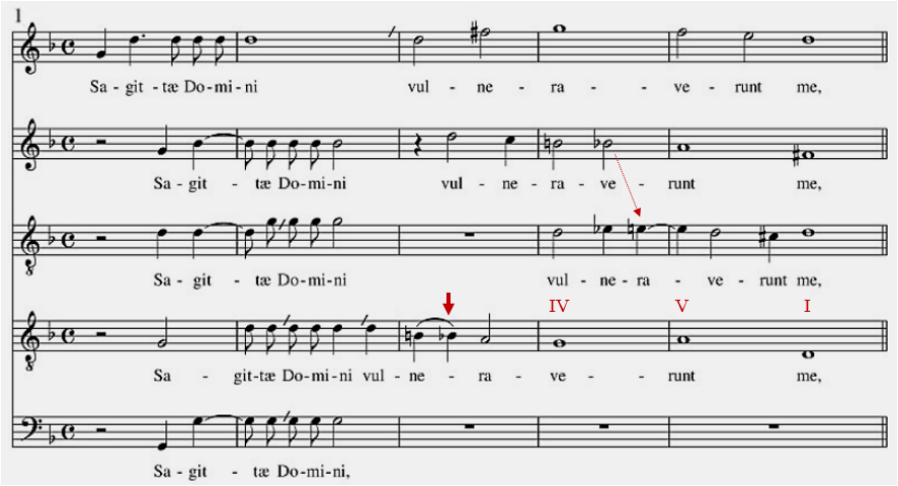
Du fait de l'emploi des degrés mobiles, la présence récurrente de fausses relations chromatiques constitue l'une des principales caractéristiques du langage de la musique française des deux premiers tiers du XVIIe siècle et l'une des différences essentielles avec le système tonal classique.

En dorien sur D, la fausse relation se produit essentiellement dans l'enchaînement du troisième degré mineur altéré lors d'une cadence avec surprise majeure et du troisième degré naturel placé dans une autre voix au début de la phrase suivante (n° t.6, *Veni sancte Spiritus*) :

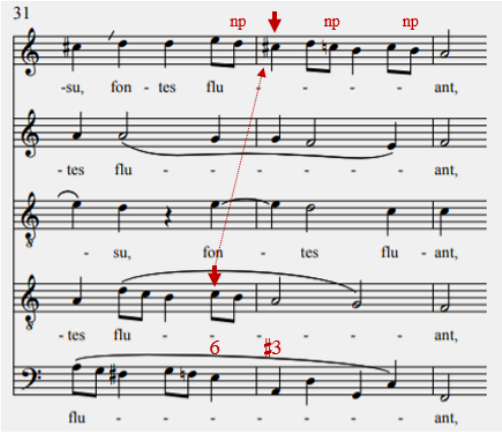
[28]. *Ibid*. et p. 55 pour l'exemple.



Dans l'exemple suivant (n° t.45, *Sagittæ Domini*), c'est le chromatisme sur le mot « vulneraverunt » qui engendre la fausse relation avec le troisième degré mineur du dorien transposé sur G (avec un ♭ à l'armure) [29] :

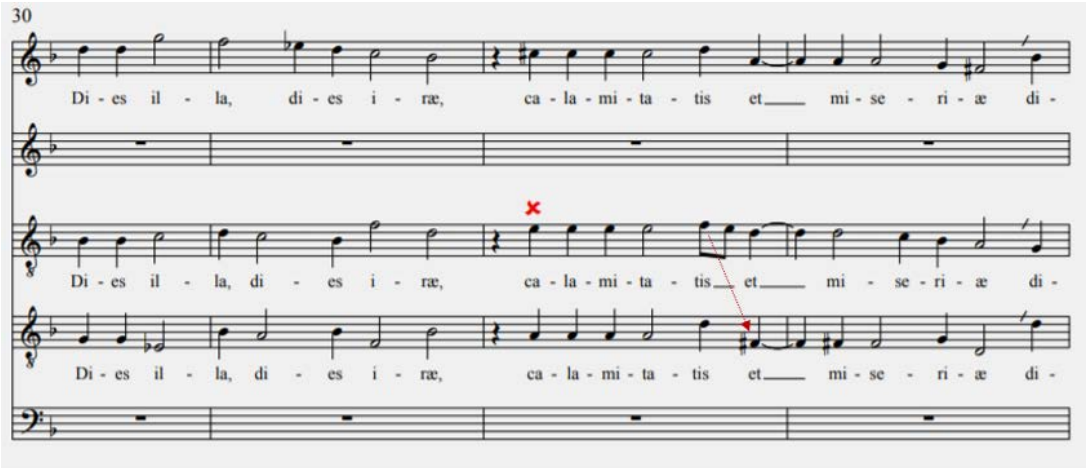


Dans l'exemple ci-contre (n° t.20, *Ego gaudebo in Domino*), le septième degré du dorien sur D (indiqué par la première flèche) étant mobile à l'instar du troisième et du sixième – d'où le si naturel de passage à la cadence lydienne sur F –, il peut s'enchaîner avec la tierce majeure sur le cinquième degré (indiquée par la deuxième flèche) amenée par une note de passage :



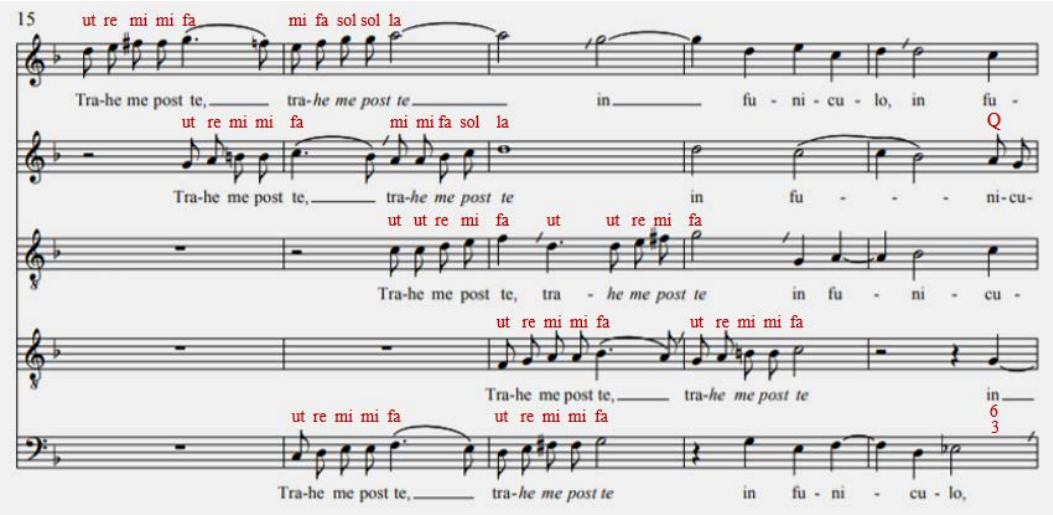
[29]. Remarquez, mesure 4, la quinte diminuée entre la Haute-contre et le Dessus 2 tout à fait légitime sur le quatrième degré, sol, de la progression cadentielle IV-V-I, ici sur le troisième degré du ton régnant.

De la même manière, le degré naturel à la Haute-contre descend, à la fin de la mesure 32 de l'exemple suivant (n° t.30, *Libera me Domine*), au moyen d'une note de passage ; le degré altéré est, quant à lui, amené par un saut descendant de sixte mineure à la Taille [30] :



Au début de la mesure 32, le signe ✘ a été ajouté dans la source *Tours-168*, peut-être destiné au chanteur ou signalant au lecteur l'audace contrapuntique.

Dans l'exemple suivant (n° t.45, *Sagittæ Domini*), le tétracorde ut-re-mi-fa sur C et sur F (par ♭), avec son demi-ton entre III et IV, est imité, un ton plus haut, respectivement au moyen du fa dièse, sur D – d'où la fausse relation entre ce dernier et le fa naturel à la mesure 17 – et du si bécarre, sur G. Le septième degré altéré peut aussi provenir d'une note de passage dans une progression ascendante de tierces mineures parallèles. Remarquez la doublure du fa naturel (chanté ut par bémol à la Taille et fa par nature à la Haute-contre) qui descend par mouvement contraire [31] :

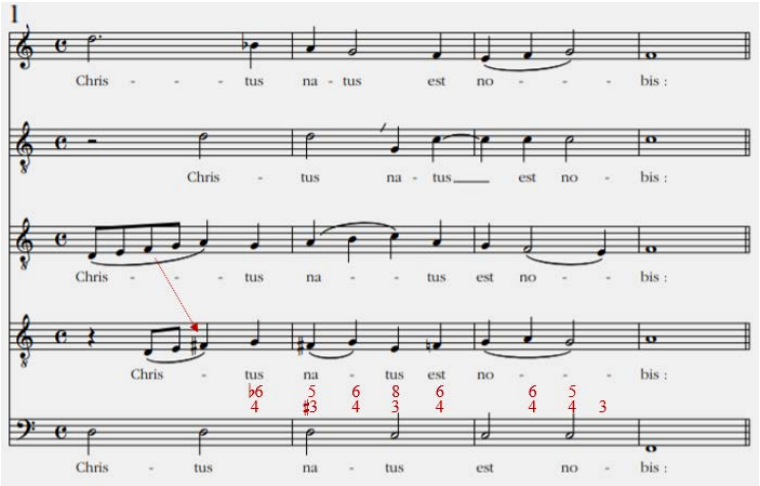


Une telle progression en tierces mineures parallèles est même possible en imitation. Il s'agit ici, dans l'exemple suivant (n° t.79, *Christus natus est*), de la tierce du dorien sur D, ton régnant, qui, majorisée, engendre un très fugitif emprunt en dorien sur G (par ♭) qui introduit, en tant que sixième degré, la cadence

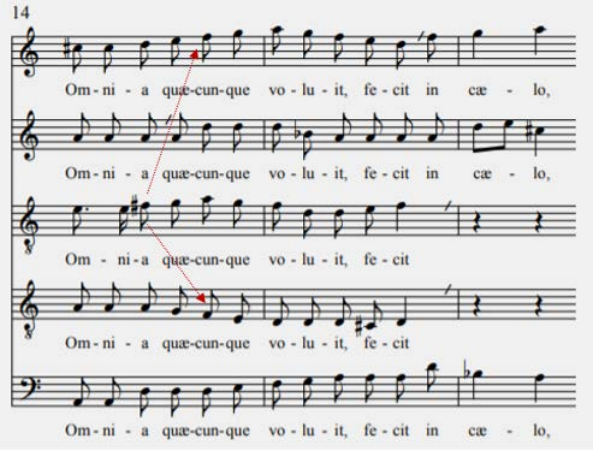
30. Dans ce cas de figure, la sixte majeure descendante n'est pas possible. Voir aussi, dans le n° t.15, *Que douce est la violence*, la mesure 86 du Dessus dans laquelle il faut peut-être minoriser le saut descendant de sixte majeure.

31. À la mesure 19, remarquez cette sonorité de tierce-et-quarte engendrée par le la du Dessus 2, caractéristique sur le sixième degré des modes dorien, éolien et phrygien, qu'il soit intrinsèquement mineur ou pas. Il ne faut pas la confondre avec le deuxième renversement de l'accord de quinte-diminuée-et-septième mineure sur le deuxième degré du mode mineur du système tonal classique. Ici, c'est le *Quasi-transitus* qui, en tant que note de passage sur le temps, est la dissonance, alors que dans ce deuxième renversement, c'est la tierce qui, en tant que septième de l'état fondamental, doit théoriquement être préparée et résolue, bien que cela soit loin d'être le cas dans la pratique, probablement à cause de ce lointain ancêtre. Le *Quasi-transitus* est décrit p. 32-38.

lydienne – d'où le si naturel à la mesure 2 de la Taille – sur le troisième degré, corde essentielle du dorien sur D [32] :

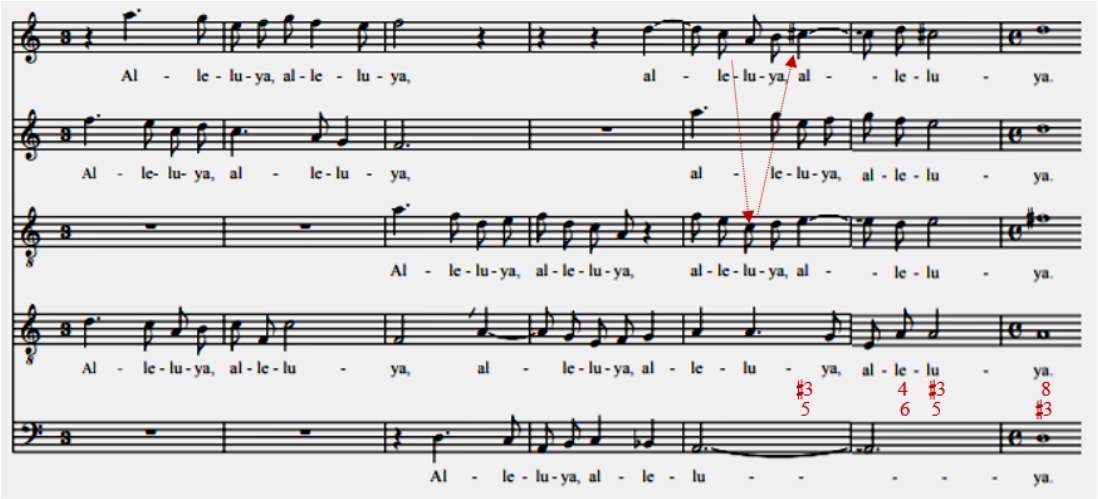


Il en est de même dans une progression ascendante de sixtes mineures parallèles, ci-dessous (n° t.54, *Alleluya Deus dixit*) entre la Haute-contre et le Dessus, à la différence près que c'est la première sixte qui est altérée (indiquée par la flèche). Le fa naturel du Dessus est doublé, par mouvement contraire, à la Taille :

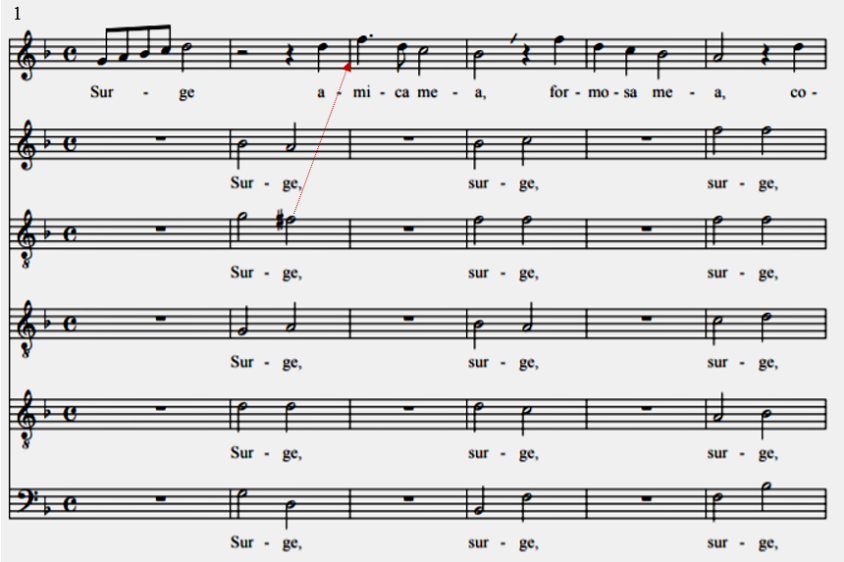


Il en est aussi de même dans une progression ascendante de sixtes majeures parallèles, ci-après (n° t.64, *Alleluya nova sint omnia*), entre la Haute-contre et de Dessus 1, dans laquelle c'est au contraire la dernière sixte qui est altérée, la sixte majeure étant le renversement de la tierce mineure. Remarquez que cette altération modifie la structure intervallique de la cellule initiale telle qu'elle est exposée dans les quatre premières mesures. C'est parce que cette dernière occurrence se trouve sur la longue pénultième de la basse avant la cadence parfaite sur le premier degré à la mesure 7. Ce passage illustre, une fois de plus, la coexistence, sur le cinquième degré du mode, du septième degré naturel et de son altération – qui, je ne le répèterai jamais assez, n'est pas une note sensible –, altération nécessaire cependant pour effectuer la cadence parfaite puisque la tierce doit être majeure pour aller à l'octave que ce soit par mouvement direct, comme ici, ou bien contraire, comme nous l'avons vu dans le premier paragraphe de ce chapitre :

[32]. Le recueil *Tours-168* ne comporte aucun chiffrage. Il est ajouté pour aider à la compréhension de l'analyse.
La première sixte au Dessus est mineure parce que c'est l'intervalle le plus proche de la quinte dans le mouvement oblique contre la basse. Cette altération est un degré mobile à la fois en dorien, en tant que sixième degré, et en lydien, en tant que quatrième degré. Cependant, la sixte majeure sur la quatrième noire de la mesure 2 descend bien à la quinte puisque la tierce est majeure en lydien. Voir, ci-dessous, le paragraphe consacré à la quarte-et-sixte, p. 18-32.



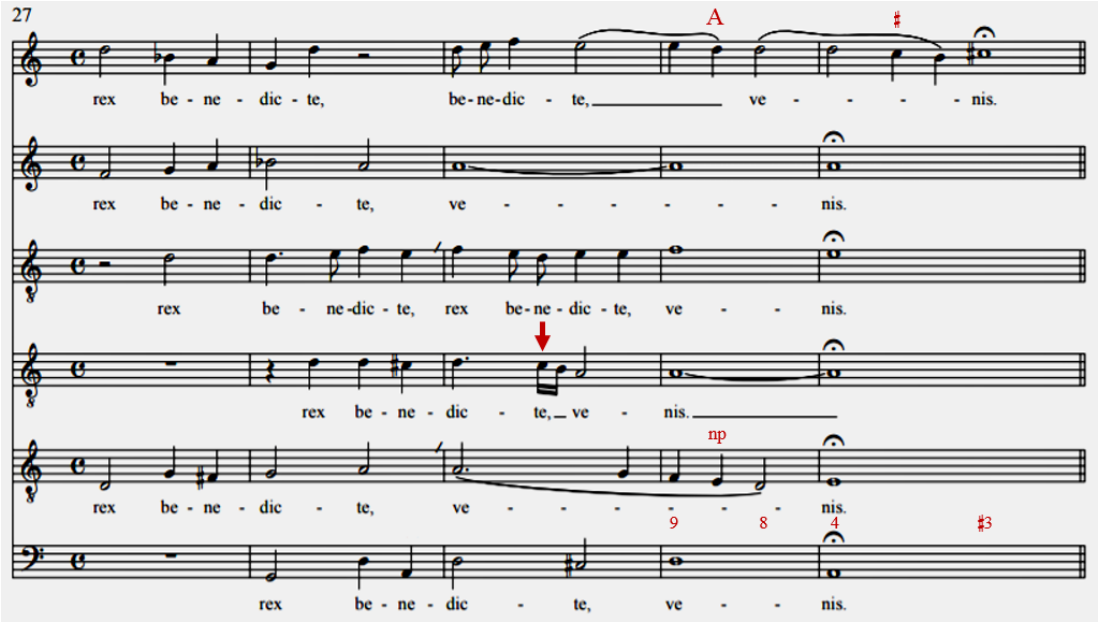
Après un repos sur le cinquième degré du mode portant une tierce majeure, il est néanmoins possible de chanter la tierce mineure dans la phrase suivante, c'est-à-dire le septième degré naturel du mode, ci-après (n° t.97, *Surge amica mea*) au Dessus. Cela permet, par exemple, d'aller vers le troisième degré qui est également une corde essentielle :



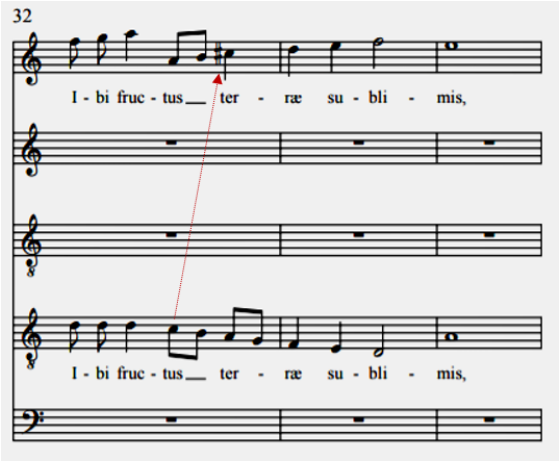
La fausse relation peut aussi se produire entre une note de passage dans une partie interne, la Taille chantant ici les degrés naturels du tétracorde supérieur du mode régnant – d'où l'ut (indiqué par la flèche) et le si naturel descendants –, et le septième degré altéré à la basse (voir ci-dessous, n° t.39, *Gloria laus et honor*). À la mesure 30, l'anticipation A, au Dessus 1, de la résolution de la neuvième, retard de l'octave de la basse, et la note de passage (np) à la Basse-taille, engendrent deux septièmes parallèles [33]. À la mesure 31, remarquez la broderie de l'anticipation de la résolution de la quarte dissonante, retard de la tierce majeure [34] :

[33]. Voir dans le n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, les mesures 61 à 64 dans l'exemple 62, ci-dessous.

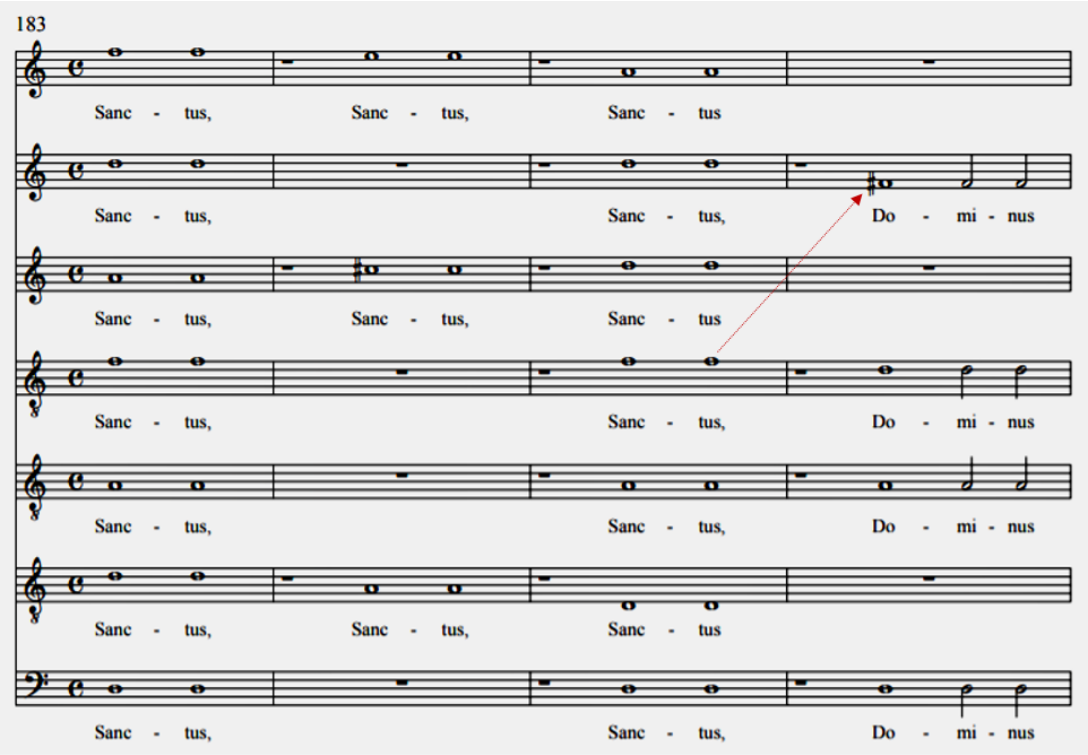
[34]. En ce qui concerne la question de l'altération de l'anticipation (au Dessus, mes. 31), voir n° t.39, *Gloria laus et honor* (mes. 31 et surtout mes. 19) ; n° t.10, *Ecce panis angelorum* (mes. 23).



Lorsque le contrepoint progresse par mouvement contraire et conjoint, la voix inférieure descend dans l'échelle naturelle du mode – c'est-à-dire sans le si bémol du ton classique de ré mineur – pendant que la voix supérieure monte par le septième degré altéré en engendrant une fausse relation de quinte augmentée avec le fa naturel. Dans l'exemple suivant (n° t.46, *Ecce Maria navis*), l'échange ut / ut ♯ se fait au moyen de notes de passage :



À l'inverse de la surprise majeure suivie d'une tierce mineure, procédé bien connu, il est aussi possible d'attaquer avec une tierce majeure après une cadence en mineur, ci-dessous (n° t.66, de la *Missa septem vocibus*, « Sanctus ») :



Le traitement de la quarte

La polyphonie française de la première moitié du XVIIe siècle témoigne d'un usage de la quarte bien différent de ce qui est enseigné dans le contrepoint académique. Cela provient du fait que la quarte fut considérée par les musiciens français de ce temps comme une consonance [35]. Citons le texte bien connu de Titelouze à ce sujet :

> Il ne me semble pas hors de propos de dire quelque chose du Diatessaron ou quarte, pour l'instruction des jeunes curieux, puis que c'est un point du temps, & qui peut mettre en doute ceux qui ne sont point versés aux nombres. Je diray donc que cette consonnance à [*sic*] esté grandement estimée dans la musique des anciens, aussi nul ne peut douter quelle ne soit par l'ordre numeraire troisiesme consonnance simple, seconde superparticuliere, en raison sesquitierce [36], contenant entre ses extremités les trois intervales mineurs de nostre Diatonique, dont peuvent estre formées toutes les consonnances en la division duquel Diatessaron mesme, Pitagore et Ptolomée ont estably et constitué les gonds de la sçience (bien que de diverse opinion en la construction de leur Monochorde,) parce qu'en cette consonnance se fait la distinction des genres, et que l'antiquité a constitué toute sa Musique par Tetracordes qui sont la mesme quarte [37].

Titelouze est parfaitement conscient du fait que cet usage de la quarte est spécifique à la musique française de son temps :

> Donc la pratique de ce Diatessaron nous donne un grand advantage sur les autres nations, qui negligeans sa bonté dont mesme se plaignent leurs Theoriciens, ils ostent a [*sic*] la musique une des belles parties de sa perfection. Et bien qu'à grand tort plusieurs de leurs musiciens mesprisent la Musique de France, comme sçavent ceux qui ont voyagé : ils doyvent pourtant confesser qu'avec plusieurs autres advantages elle à [*sic*] celuy-ci particulier sur leurs ouvrages [38].

---

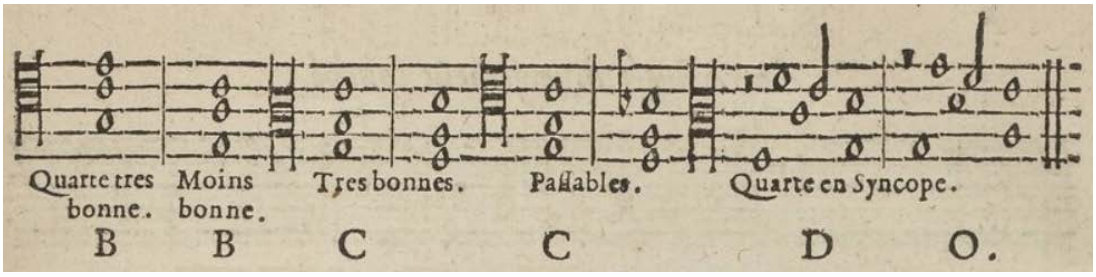
35. Pour une contestation de ce point de vue, voir Pierre Maillart : *Les Tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et distinction entre iceux*, Tournay, Charles Martin, 1610, p. 148.
36. Source « s'esquitierce ». Il s'agit des proportions utilisées dans les divisions du monocorde. La quarte (4/3) y occupe la troisième place après l'octave (2/1) et la quinte 3/2). Voir Guy d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaires de Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet, Paris, Éditions IPMC, 1993, chapitre VI, p. 36-37.
37. Jehan Titelouze, *Hymnes de l'Église / povr tovcher svr l'orgve, / avec les fvgves et recherches / svr levr plain-chant*, Paris, Pierre Ballard, 1623, f. á iij.
38. *Ibid.*, f. á iij^v^.

Dans la Proposition V du Livre cinquième de la Composition de l'*Harmonie universelle*, Mersenne reproduit une *Fantaisie à quatre, composée par le Sieur de Cousu, Chanoine de S. Quentin, En faveur de la Quarte* [39] qu'il présente en ces termes :

> Or apres avoir donné tous ces exemples, il faut faire voir toutes les manieres dont la Quarte se peut pratiquer tant à deux qu'à trois et quatre parties, car quelques-uns la mettent entre les Dissonances, mais sans beaucoup de raison : quoy qu'il en soit, la Fantaisie qui suit, laquelle a esté composée par le sieur de Cousu en faveur de la Quarte, monstrera toutes les manieres dont on peut faire le Diatessaron tant en syncope, que hors de syncope, de sorte qu'il ne faut rien souhaitter apres cette piece de Musique, dautant qu'elle met la Quarte tant à la fin qu'au milieu, & au commencement de la mesure ternaire, et mesmes apres avoir pausé. Il maintient qu'elle n'a jamais esté pratiquée en plusieurs manieres dont il se sert, quoy qu'elles soient toutes excellentes tant à l'oreille que par raison, sans que nul Musicien y puisse rien treuver à redire, et sans que l'oreille mesme apperçoive l'employ d'une bonne partie desdites manieres, de sorte qu'elles sont plustost à admirer qu'à reprendre : parce que ladite Quarte y est mise avec toutes les observations necessaires, et en son lieu naturel, comme ceux-là jugeront aysément qui entendent les raisons de la Musique : joint qu'elle entre tousjours en relation des consonances qui l'environnent naturellement, et que pour la faire gouster avec plus de douceur elle est precedée par une ou plusieurs parties, qui font un chant qu'elle va imitant en mesme *fugue* ou *contre-fugue*. Que si par hazard quelqu'un la trouve un peu rude en de certains endroits, il la jugera tres-bonne lors qu'il y aura accoustumé son oreille, et luy arrivera la mesme chose qu'aux disciples de Pythagore qui n'avoient pas voulu approuver les Tierces & les Sextes, jusques à ce que le temps et la pratique d'icelles, fondée sur la raison, leur a fait connoistre l'excellence de ces Consonances, de sorte qu'il jugera que la Quarte est un excellent accord. Ce n'est pas neantmoins qu'il soit permis à chacun de la pratiquer en toutes ces façons, si l'on n'y sçait quant et quant apporter les mesmes precautions et le mesme raisonnement que celuy qui les a pratiquées le premier [40].

Disciple d'Eustache du Caurroy, Antoine Parran compte également la quarte parmi les consonances :

> La Quarte se peut placer tant au grave qu'en l'aigu, et estant conjointes avec les Consonances imparfaites, il faut qu'elles soyent majeures, afin qu'elle en soit plus douce, comme vous voyez cy dessous. Si elle est au grave, la Tierce majeure sera plus agreable en l'aigu que la mineure. B. Si la Quarte est en l'aigu, la Tierce majeure meilleure causera la Sexte majeure. C. Quand la Quarte [en Syncope] est mise au grave, elle doit preceder la Tierce majeure, ou mineure, et plustost la majeure a cause de la proximité : ce qui se doit entendre quand la syncope se fait. D. O [41].



Trois points intéressants sont à souligner dans ce texte et ces exemples :

- Parran considère que la tierce et sixte majeures – dans laquelle la quarte se trouve à l'aigu – sont meilleures que les mineures (exemples C) et meilleures que la quarte-et-sixte parce que, dans ce cas, la quarte se trouve dans le grave,
- pour lui, la quarte-et-sixte est meilleure avec une sixte majeure qu'avec une mineure (exemples B) et, en effet, j'ai constaté dans le recueil *Tours-168* – sans toutefois avoir établi de statistiques – une prédominance de la quarte-et-sixte majeure [42],

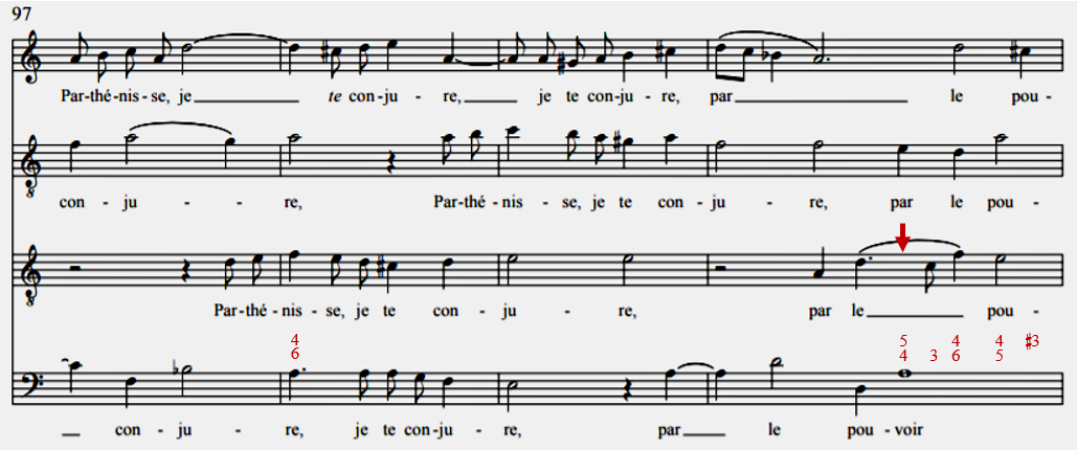
39. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, Livre cinqiesme de la composition de musique. Proposition V, p. 200-203 [*i.e.* p. 300-303].
40. *Ibid.*, p. 199 [=299]. Cousu traite de la quarte dans *La musique universelle…*, *op. cit.*, Livre second, Chapitre LIII et LIV, p. 134-142.
41. Parran, *op. cit.*, p. 64 et 65 pour l'exemple.
42. Voir aussi : Jehan Titelouze, *Missa quatuor vocum in Ecclesia*, Paris, Pierre Ballard, 1626, (Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels, cote 258) ; *ibid.*, éd. Jean-Yves Haymoz. Les Hermites, La Sinfonie d'Orphée, 2017 (*Altus* du *Gloria*, mes. 28, p. 7).

- la résolution de la quarte syncopée dissonante est meilleure sur la tierce majeure que sur la mineure (exemples D et O).

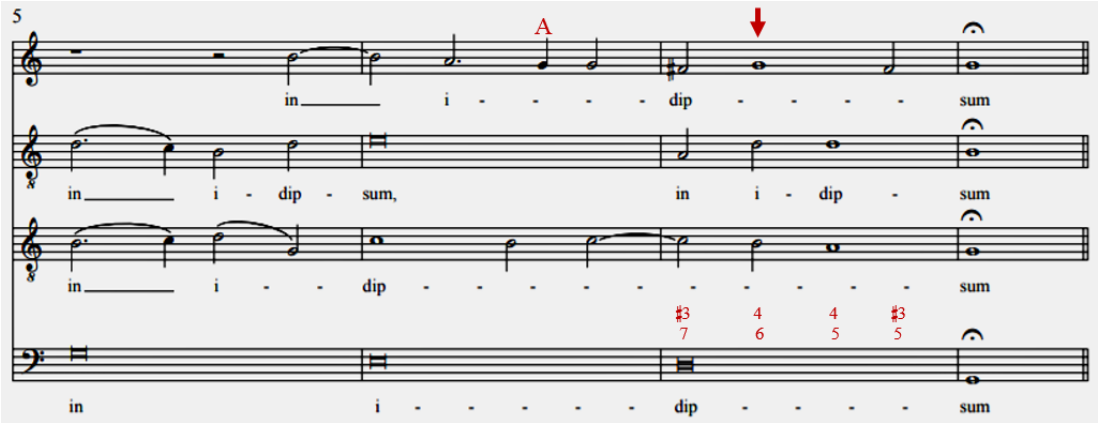
La quarte consonante et la quarte dissonante

Certes les usages désormais classiques de la quarte ne sont pas ignorés pour autant dans *Tours-168*, que ce soit en tant que quarte dissonante, accompagnée de la quinte, ou bien en tant que quarte consonante, accompagnée de la sixte sur le cinquième degré, comme à la mesure 98 de l'exemple suivant (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*). Dans ces deux cas de figure, elle est syncopée et se résout en descendant conjointement [43].

La quarte consonante prépare la quarte dissonante qui se résout sur la tierce majeure de la pénultième, comme nous le voyons à la fin de la mesure 100. Dans ce cas de figure, la quarte dissonante tombe toujours sur un temps impair ou une partie impaire de temps, permettant ainsi de remplacer une consonance – la *buona nota* des Italiens – par une dissonance. Dans cette même mesure, la Taille chante une quarte dissonante sur le point d'une noire pointée (indiqué par la flèche), procédé illustrant l'apparition progressive, depuis le XVIe siècle, de rythmes inconnus auparavant permettant l'emploi de dissonances sur des valeurs jusqu'alors consonantes [44] :



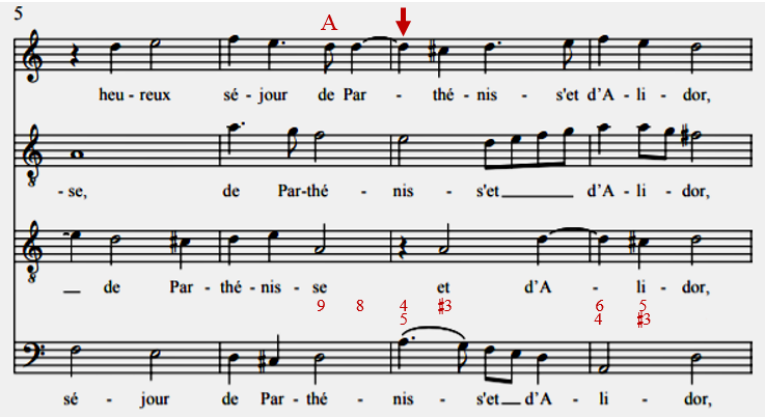
La quarte consonante prépare également la quarte dissonante lorsqu'elle est précédée par la septième sur le cinquième degré dont elle est la résolution, un procédé extrêmement courant (voir ci-après n° t.4, *In pace in idipsum*) :



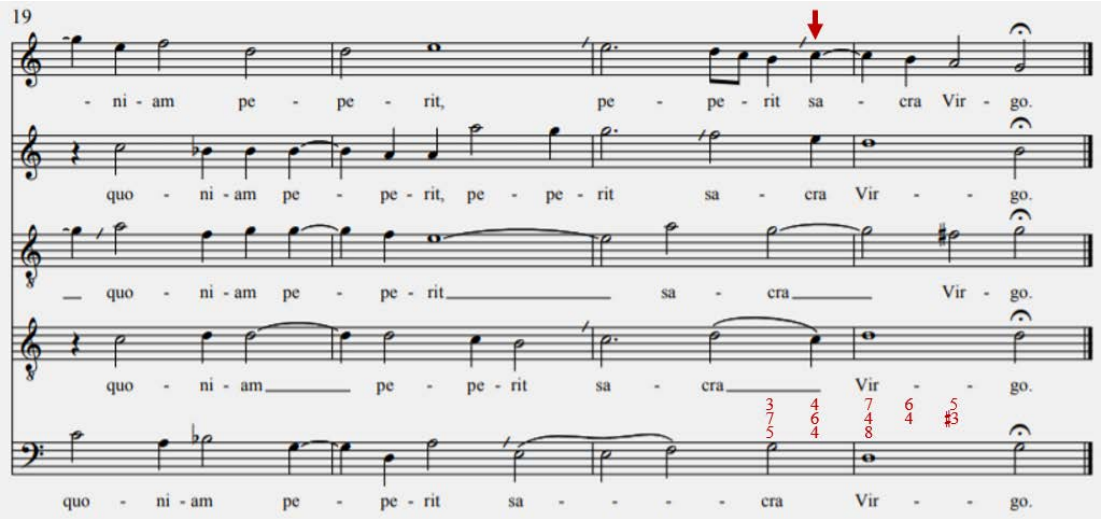
[43]. Notez que les règles régissant la pratique des dissonances syncopées, ancêtres des retards et des accords dissonants de l'harmonie classique, ne sont apparues qu'au XVe siècle.

[44]. Pour d'autres exemples de points dissonants, voir n° t.10, *Ecce panis angelorum* (mes. 53) et n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* (mes. 121), ci-dessous.

Bien que ces procédés soit employés régulièrement aux cadences, la quarte tombant sur la pénultième de la basse, vous constaterez cependant qu'il peut aussi survenir au milieu d'une phrase comme à la mesure 7 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* :



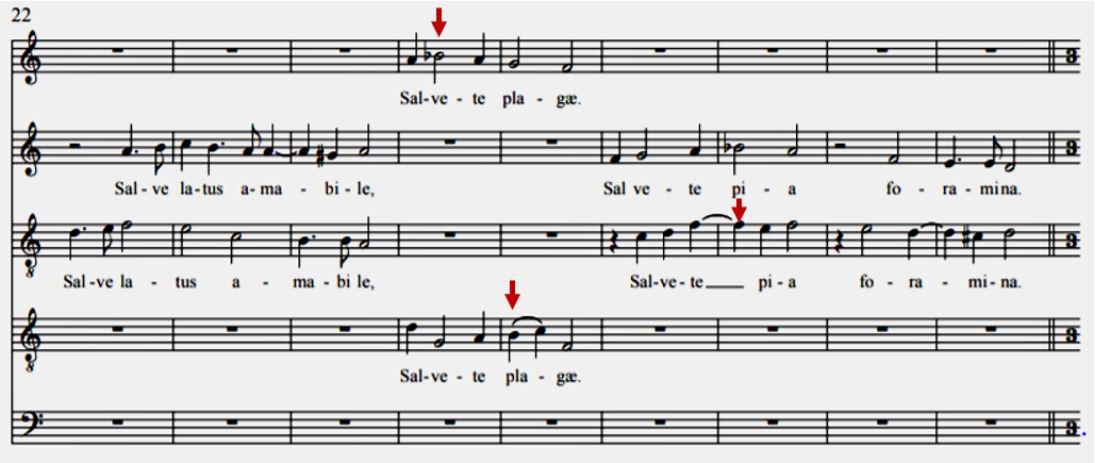
Dans l'exemple suivant, atypique, (n° t.59, *Candens flos*), la progression de la mesure 21 semble nous mener tout droit à une cadence ionienne sur C, sauf que la quarte consonante au Dessus (indiquée par la flèche) ne prépare pas la quarte dissonante sur la dominante de ce mode, mais la septième mineure, retard de la sixte de la quarte-et-sixte sur l'antépénultième de la cadence mixolydienne sur G :



Cependant, à deux voix, la quarte peut aussi jouer le rôle d'une dissonance. Dans l'extrait ci-dessous du n° t.53, *Salve Jesu piissime* en dorien sur D, la quarte syncopée à la mesure 28 de la Haute-contre (indiquée par une flèche) imite la septième mineure, retard de la sixte majeure, à la mesure 24 du Bas-dessus et la seconde majeure, retard de la tierce mineure à la mesure 30. À trois voix, la basse de cette progression (mes. 28) serait sol, chiffré 7-6, et fa. Vous remarquerez que la quarte peut donc amener à une quinte diminuée se résolvant ensuite sur une tierce par mouvement contraire et conjoint.

Le bémol étant le sixième degré mobile en dorien et le quatrième de l'emprunt en lydien [45], cette cadence au troisième degré, note essentielle du mode régnant, peut se faire aussi, comme à la mesure 26, avec un si naturel à la Taille (indiqué par la flèche) malgré le si bémol au Dessus dans la mesure précédente. En effet, en lydien avec un ♭ à l'armure, l'emploi du bécarre n'est pas rare, y compris sur l'antépénultième d'une cadence, puisqu'il s'agit du quatrième degré naturel de ce mode :

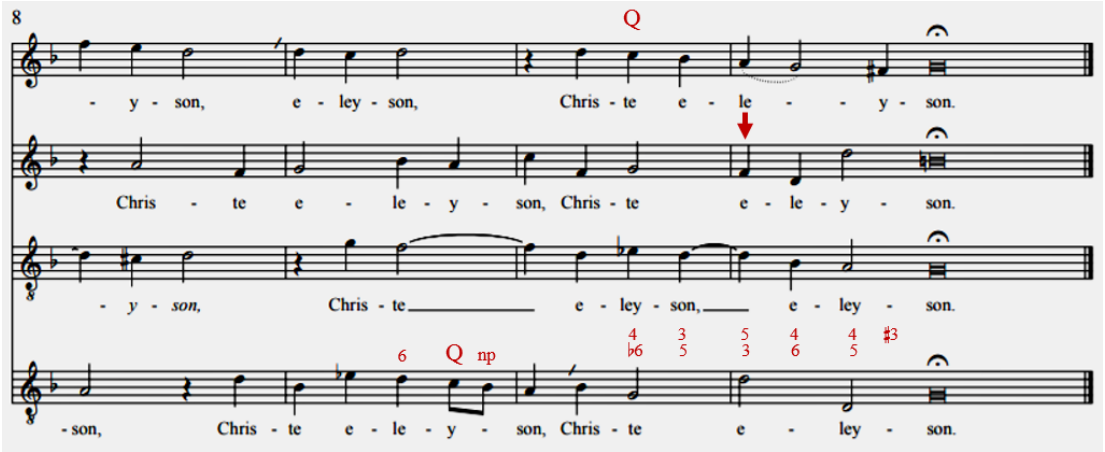
[45]. En ce qui concerne les degrés mobiles, voir p. 59 sqq.



L'accord consonant de quarte-et-sixte

L'accord consonant de quarte-et-sixte se produit dans de nombreux cas de figure dont il serait fastidieux d'établir une hiérarchie en fonction de leur occurrence.

La quarte consonante n'a pas besoin d'être préparée et même si, dans l'exemple suivant (n° t.27, *Christe quatuor vocibus*), elle se résout en descendant, nous verrons plus loin que ce n'est pas non plus une obligation [46]. Dans cette configuration, la quarte-et-sixte tombe toujours sur un temps pair afin de préparer la syncope dissonante sur le temps impair suivant immédiatement. Notez que la tierce (indiquée par la flèche) peut être mineure sur le cinquième degré puisque la notion de note sensible n'existe pas encore. Généralement, elle s'échappe en descendant. Seule la tierce sur la pénultième d'une cadence doit être majeure pour se résoudre sur l'octave de la finale :



[47]

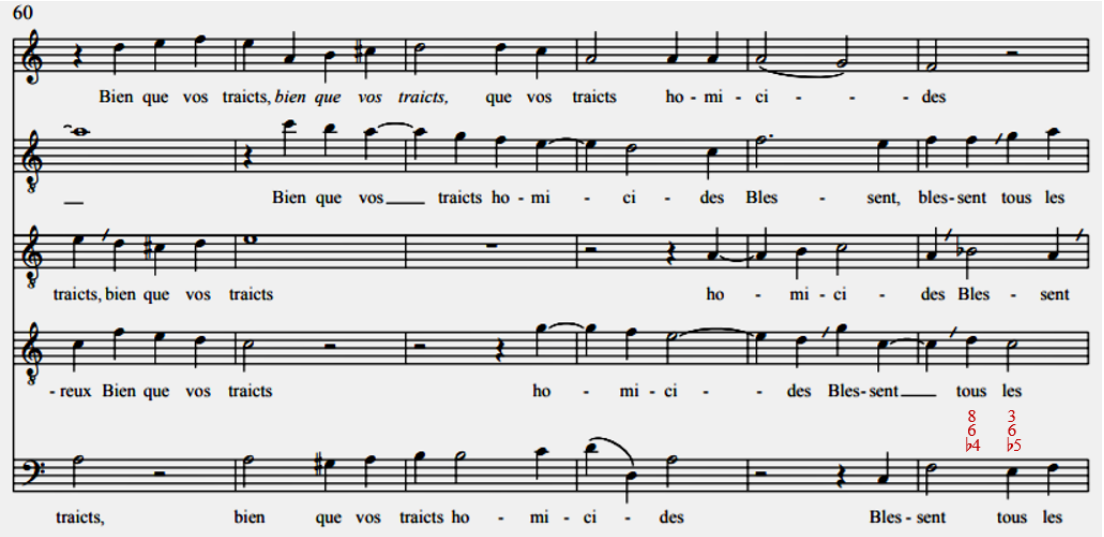
La deuxième moitié de la mesure 9 de l'exemple précédent illustre un intéressant cas de figure : la progression descendante de la Basse-taille suggère le passage, au moyen d'une note de passage sur le temps ou *Quasi-transitus* [48], d'un accord de sixte mineure sur ré à un accord de quinte sur si bémol, alors que le si bémol du Bas-dessus descend sur un la qui transforme celui de la Basse-taille en note de passage dissonante [49].

Notez que l'emploi d'un *Quasi-transitus* sur une valeur aussi longue qu'une noire, comme nous pouvons l'observer à la mesure 10 du Dessus, est tout à fait inhabituel. La dissonance de neuvième majeure qui en résulte contre la Basse-taille est adouci par la relation de sixte majeure avec la Haute-contre.

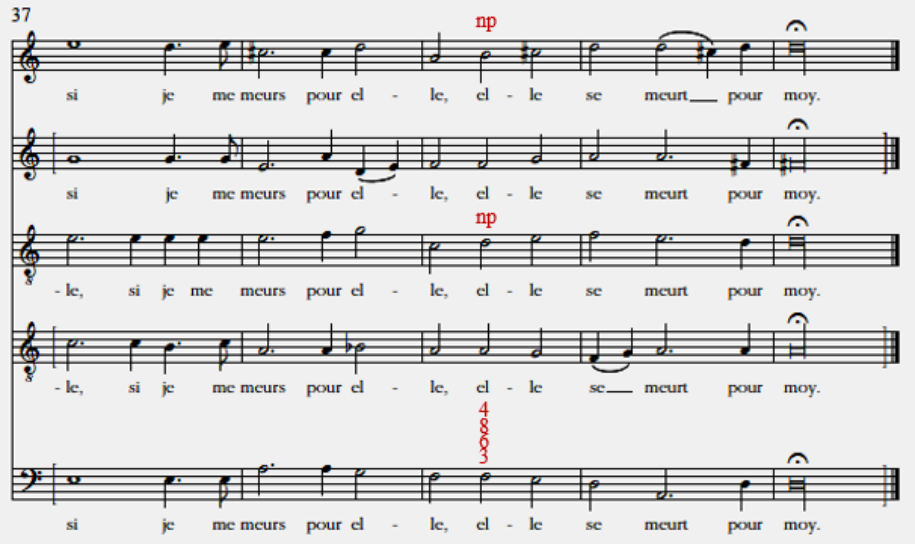
---

46. Voir le n° t.49, *Ave cujus conceptio*, mes. 55-59.
47. En fait, la sixte mineure (mes. 11, 2e noire) passe sous la basse.
48. Cette figure est décrite p. 32-38.
49. Pour un autre exemple de ce cas de figure, voir, ci-dessous, la mesure 12 du n° t.12, *Cœtus omnes angelici*, et pour son emploi traditionnel avec la deuxième croche consonante, voir la mesure 41du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*.

La quarte et sixte consonante peut amener une quinte-diminuée-et-sixte, exerçant alors la même fonction – mais sur un temps pair – que l'accord de seconde dont la basse doit, en revanche, être syncopée pour pouvoir y placer la dissonance sur un temps impair [50]. En effet, une seconde qui serait placée sur la deuxième noire de la mesure 65 du n° t.15, *Que douce est la violence* (exemple ci-dessous) serait impossible dans ce style :



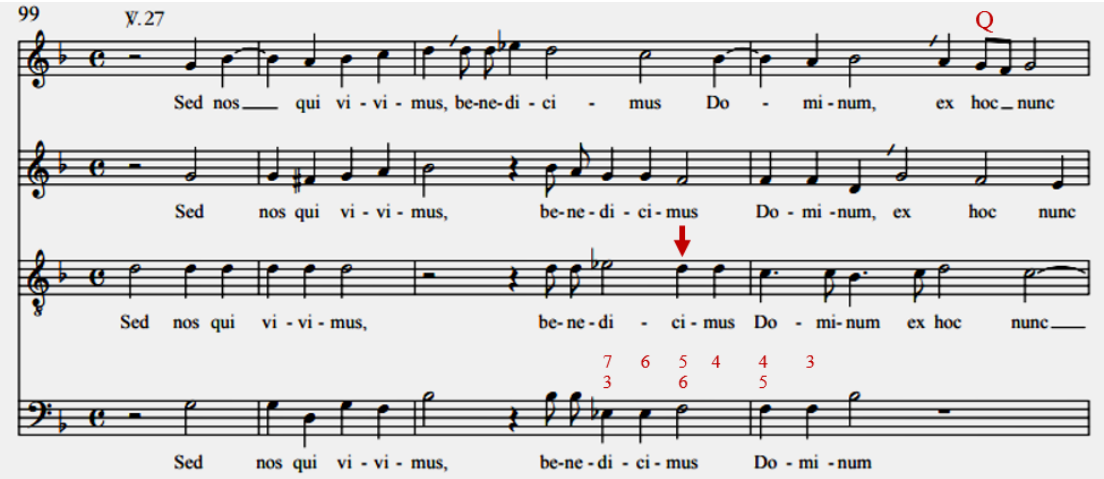
De ce point de vue, je suis certainement coupable d'un anachronisme dans ma restauration de l'air *Cloris qui dompte tout* d'Étienne Moulinié [51]. Je n'aurais pas dû accompagner le triton de passage au Dessus avec un accord de triton alors que la basse n'est pas syncopée. D'ailleurs, cet accord est absent dans la version pour luth. Dans ce cas de figure fort courant, le ré et le si sont des notes de passage et il faut donc garder la tierce et l'octave comme l'indique mon chiffrage :



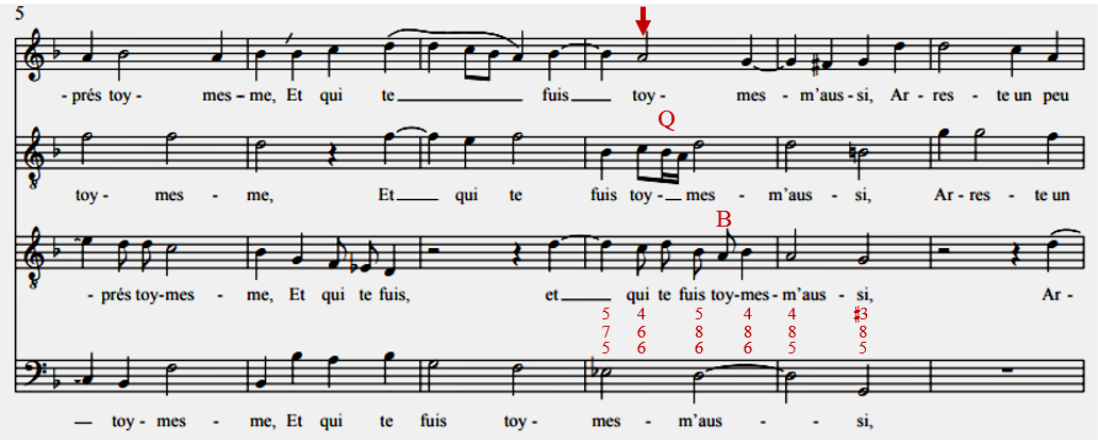
[50]. Pour un autre exemple de quarte-et-sixte consonante amenant une quinte diminuée-et-sixte, voir les mesures 47-48 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*.

[51]. Seules les voix de Taille (en clef d'ut 3) et de Dessus (en clef de sol 2) ont été conservées. La Basse-contre a été reconstituée par l'éditrice d'après la version pour voix et luth. J'ai composé les parties de Cinquième et de Haute-contre, alors que la version pour luth ne m'avait pas été communiquée ; voir Étienne Moulinié, *L'Œuvre profane*, éd. Annie Coeurdevey,Versailles, Éditions du CMBV, 2011, p. 121.

La quarte consonante peut être amenée par une quinte syncopée dont elle est la résolution. Dans l'exemple suivant (n° t.16, *Non nobis Domine*), cette quinte est rendue dissonante par la sixte à la Haute-contre (indiquée par la flèche) [52] :



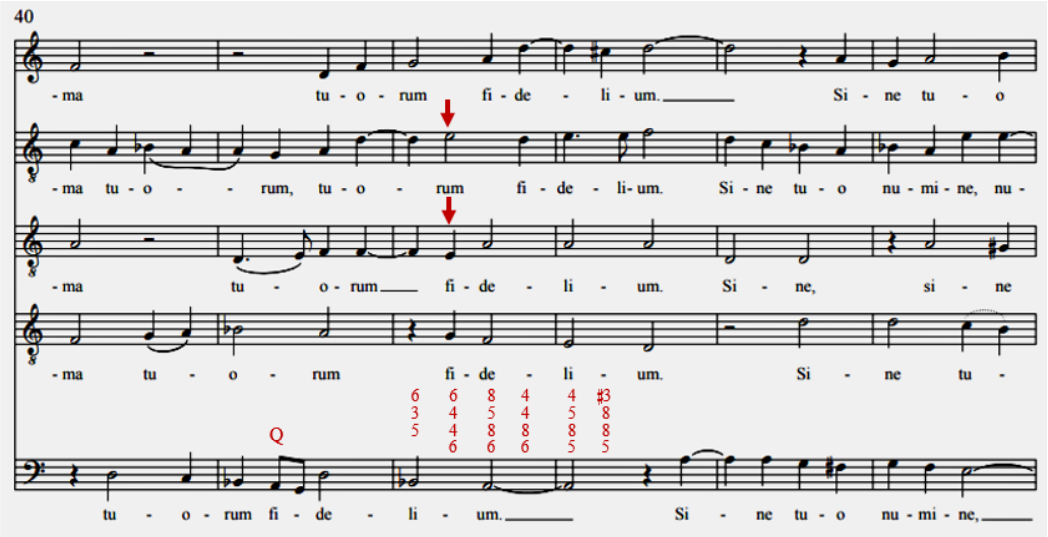
La quinte syncopée dissonante, retard de la quarte consonante, peut être préparée par une quarte augmentée (indiquée par la flèche) sur le sixième degré altéré du dorien (voir ci-après n° t.13, *Ruisseau qui cours*). En tant que préparation d'une dissonance, cet intervalle augmenté, spécifique des modes mineurs dorien et éolien (où elle est naturelle), n'exerce donc pas la fonction d'un triton – qui se trouve, lui, sur le quatrième degré et se résout toujours en montant à la finale du mode régnant ou du mode emprunté –, mais bien celle d'une consonance [53] . Remarquez que la sixte mineure à la taille peut être brodée malgré la quinte dissonante au Dessus :



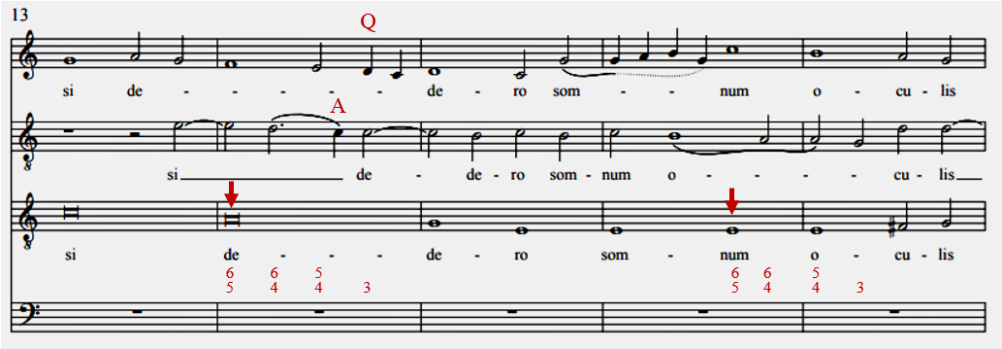
Cette quarte augmentée – qui, en tant que consonance, peut être doublée – est parfois précédée, à l'instar de la quarte juste, par une quinte syncopée dissonante, comme vous pouvez le voir, ci-dessous, à la mesure 42 de la Taille du n° t.6, *Veni sancte Spiritus* en dorien sur D :

52. Il ne faut pas confondre cette sonorité avec l'accord de quinte-et-sixte, premier renversement des accords de septième dans l'harmonie classique qui, d'ailleurs, comporte une tierce. Ici, il s'agit bien du retard de la quarte consonante ce qui explique l'absence de tierce et la doublure de la basse. Voir aussi la mesure 42 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*, dans lequel la tierce est également absente à cinq parties. Pour l'ajout de la tierce, voir la mesure 20 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, à quatre parties.

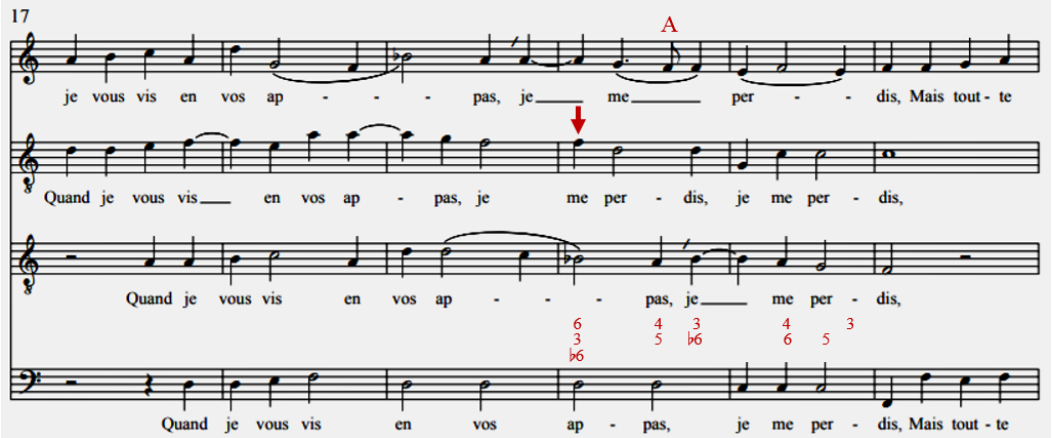
53. Pour d'autres exemples de cette quarte augmentée en éolien sur A, voir les mesures 7 et 33 du n° t.54, *Alleluya Deus dixit* et la mesure 43 du n° t.77, *Lætatus sum*.



Cependant, la basse de cet accord ne doit pas nécessairement exercer la fonction d'un cinquième degré. Dans le n° t.4, *In pace in idipsum*, en mixolydien sur G, il tombe, tout d'abord, sur le sixième degré d'un emprunt en ionien sur C, puis sur le sixième degré du mode régnant menant à une cadence imparfaite (mes. 18, non représentée). Remarquez que son emploi est totalement indépendant de la prosodie. Mesure 14, il tombe sur la première syllabe accentuée du mot « dedero » et mesure 16 sur la deuxième syllabe atone du mot « somnum » [54] :

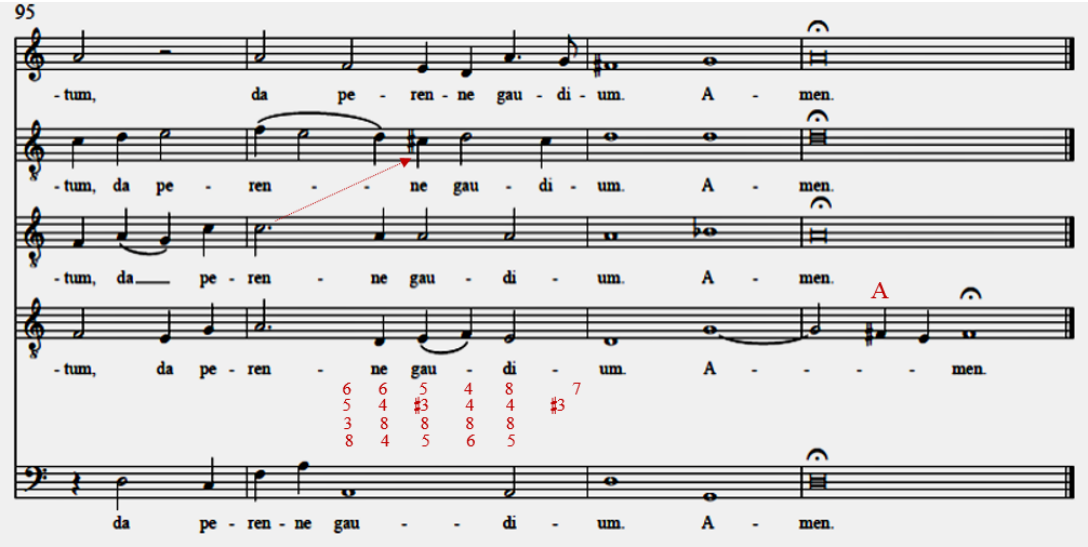


Dans n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, à quatre parties, la sixte mineure et la quinte dissonante syncopée peuvent être accompagnées par la tierce mineure (indiquée par la flèche) à condition qu'elle s'échappe en descendant lorsque la quinte, qui est en fait le retard de la quarte consonance, se résout :

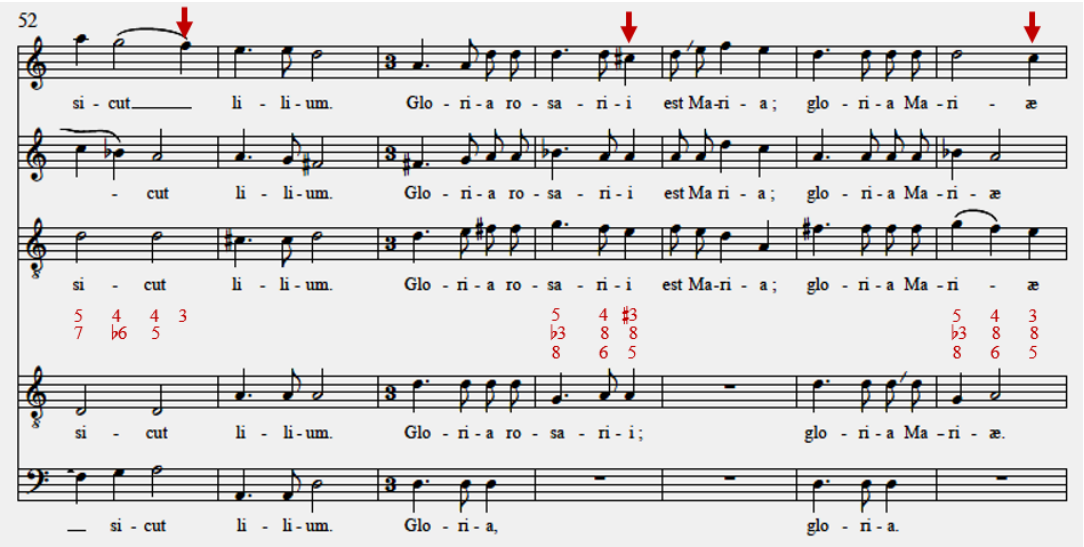


[54]. À la mesure 14, remarquez l'anticipation (A), à la Haute-contre, et le *Quasi-transitus* (Q) au Dessus.

Bien entendu, cela ne signifie nullement que la tierce ne puisse pas être majeure immédiatement après lorsqu'elle se trouve, par exemple, sur la pénultième d'une cadence ; voir ci-après n° t.6, *Veni sancte Spiritus*. Remarquez l'altération de l'anticipation à la dernière mesure de la Basse-taille [55] :



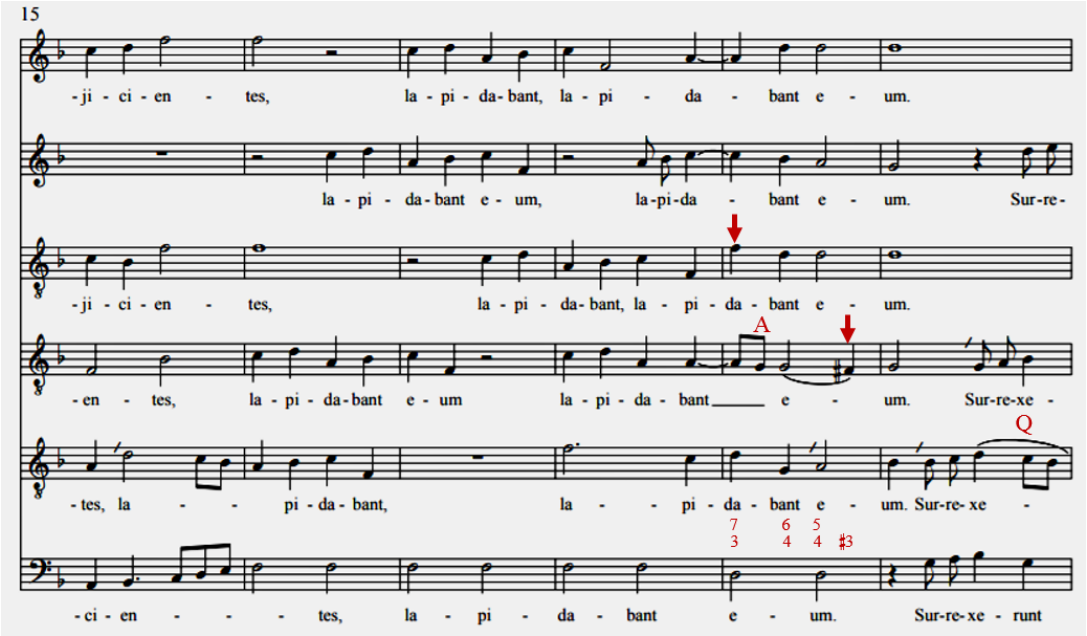
Contrairement à l'usage classique, la quarte-et-sixte de cadence peut donc se résoudre sur un accord mineur – comparez la mesure 55 et la mesure 58 de l'exemple suivant (n° t.21, *Flores lilia violæ*) – et ne tombe pas nécessairement sur un temps « fort », concept inconnu à cette époque. La mesure 52 du même exemple illustre la possibilité de placer une quarte-et-sixte – engendrée ici par le croisement entre la Basse et la Taille – sur un autre degré que le cinquième du ton emprunté [56]. En effet, cette quarte-et-sixte en dorien sur G conduit à une cadence parfaite en dorien sur D avec surprise majeure, d'où la résolution de la quarte dissonante au Dessus sur une tierce mineure (indiquée par la flèche) :



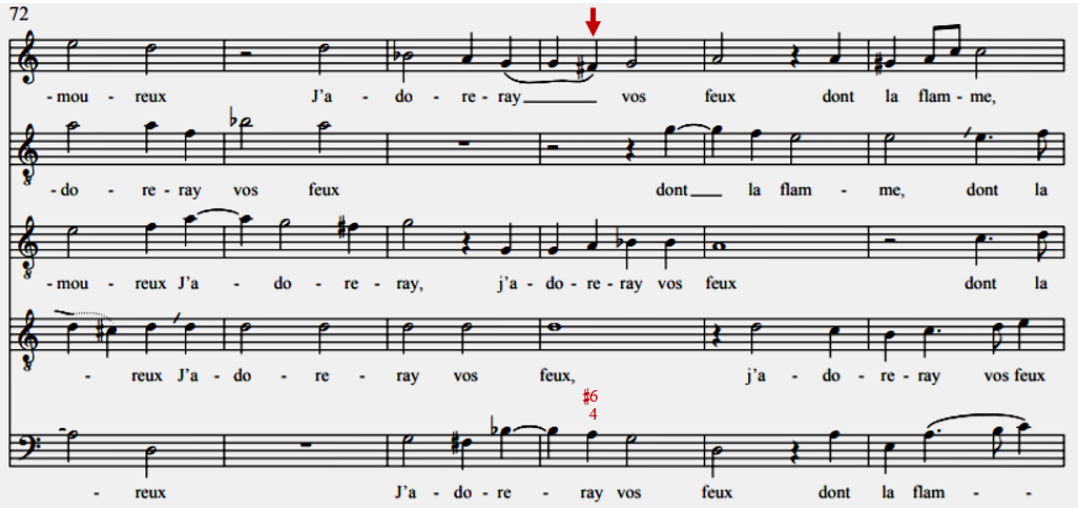
Il est donc tout à fait possible de trouver une septième syncopée accompagnée de la tierce mineure, septième degré naturel du mode. À la mesure 19 de l'exemple suivant (n° t.17, *Impetum fecerunt*), la légitimité de cette tierce mineure dans cette cadence dorienne sur G (avec un ♭ à l'armure), mode régnant, ne fait aucun doute puisqu'elle provient d'un saut ascendant d'octave à la Haute-contre, de plus elle

55. Pour un autre exemple d'altération de l'anticipation, voir la mesure 24 du Dessus dans le n° t.8, *Quasi cedrus exaltata sum*.
56. Pour un tel cas de figure, voir aussi n° t.13, *Ruisseau qui cours*, mes. 18.

s'échappe en descendant [57]. Seule la dernière tierce, ici à la Taille, doit obligatoirement être majeure dans une telle progression cadencielle :



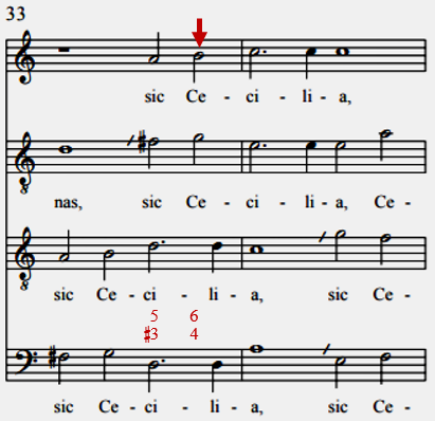
À la mesure 75 du n° t.15, *Que douce est la violence*, la quarte consonante se trouve au centre d'un échange entre la Basse et la Taille. Dans ce cas de figure, elle est généralement accompagnée d'une sixte majeure [58] :



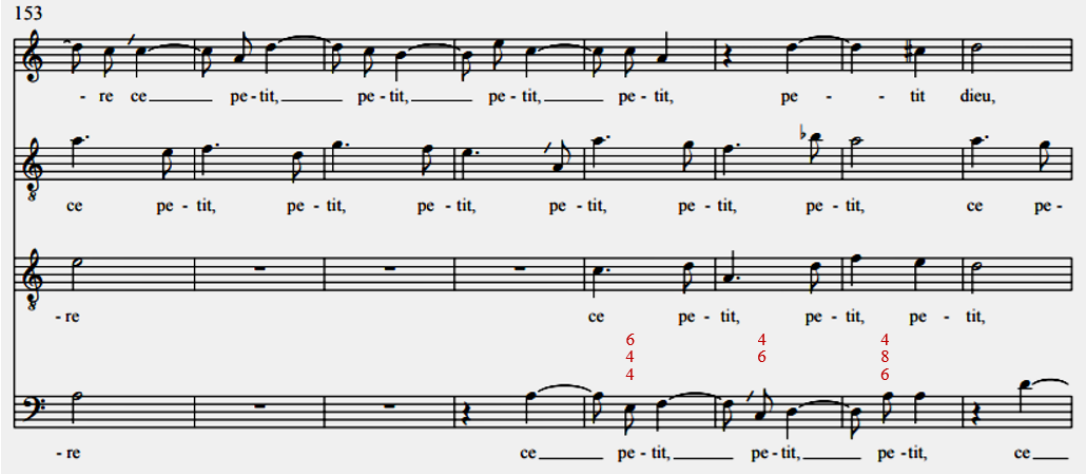
[57]. Pour un autre exemple de septième avec tierce mineure, voir la mesure 39 du n° t.35, *Ecce aurora surgite*, également en dorien sur G (avec un ♭ à l'armure).

[58]. Ce type de quarte-et-sixte est qualifié « de passage » dans l'enseignement académique de l'harmonie. Voir, ci-dessous, la mesure 22 du n° t.50, *O lilia gratianum*, ainsi que la mesure 32 du n° t.17, *Impetum fecerunt*, où la quarte est répétée à la Taille en raison de la prosodie. À cinq voix, la tierce mineure passe au Bas-dessus, sonorité évoquant fugitivement la future petite-sixte de la règle de l'octave.

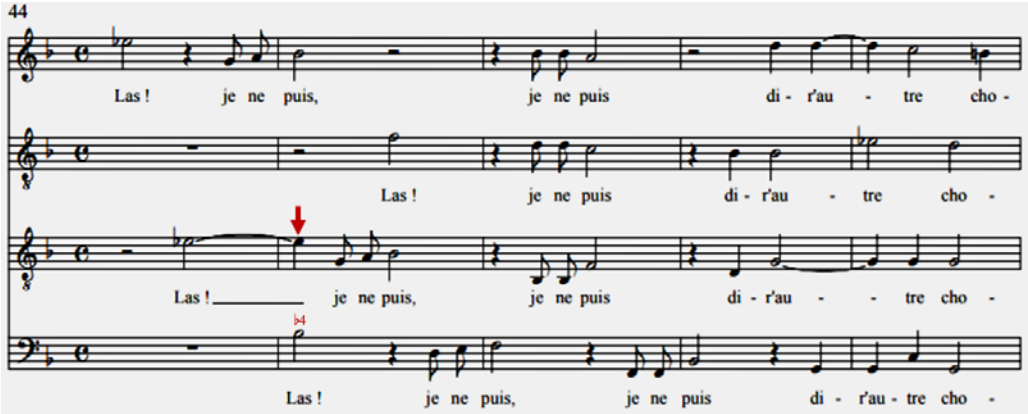
La quarte consonante peut aussi accompagner la sixte majeure de passage, ci-contre au Dessus de la mesure 33 du n° t.5, *Sicut malus interligna* en Dorien sur D :



Dans l'exemple suivant (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*), la quarte consonante peut tout simplement résulter d'un changement de position de l'accord parfait [59] :



Le statut de consonance à part entière octroyé à la quarte par les compositeurs et les théoriciens français du XVIIe siècle est particulièrement mis en évidence dans le passage suivant (Guillaume Bouzignac, n° t.13, *Ruisseau qui cours*), exceptionnel, à trois voix dans lequel la quarte n'est pas accompagnée de la sixte, comme il est généralement d'usage, ni ne se résout sur la tierce [60] :



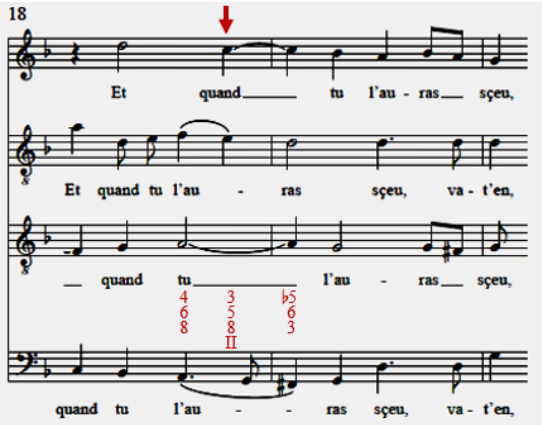
Dans le système tonal classique, la quarte-et-sixte, en tant que deuxième renversement de l'accord de tonique, affirme généralement la tonalité dans laquelle la cadence se produit qu'il s'agisse du ton principal

[59]. Voir la mesure 5 du n° t.12, *Cœtus omnes angelici* et les vocalises de la Basse au tout début du n° t.13, *Ruisseau qui cours*.

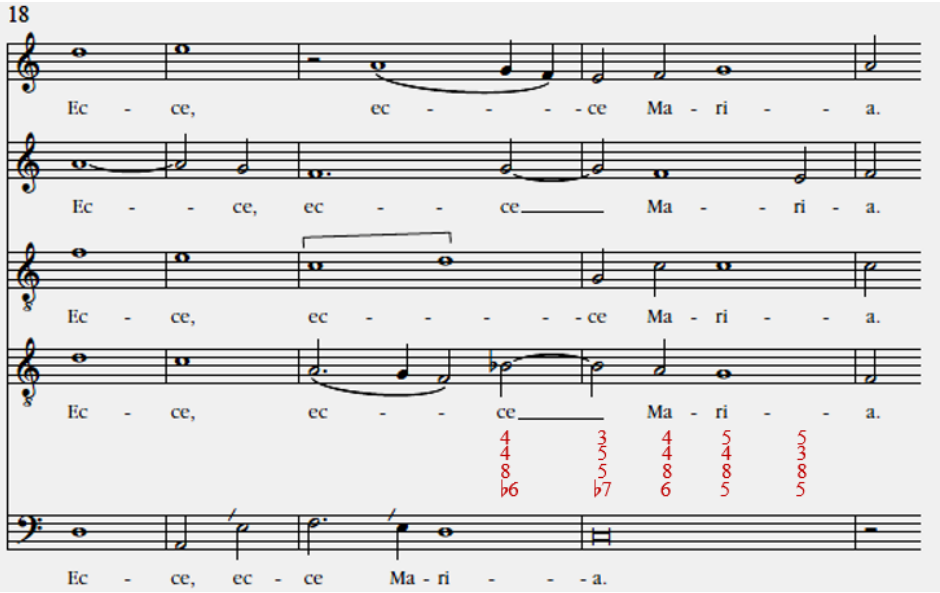
[60]. Voir également un exemple à trois voix à la mesure 29 du n° t.54, *Alleluya Deus dixit*, à la mesure 21 du n° t.39, *Gloria laus et honor* et deux exemples à deux voix à la mesure 45 du n° t.15, *Que douce est la* violence et à la mesure 10 du n° t.64, *Alleluya nova sint omnia*. Même à cinq voix, il peut arriver fugitivement que la quarte ne soit pas accompagnée par une sixte ; voir la mesure 15 du n° t.29, *Beati mortui qui in Domino*.

ou bien d'un emprunt. Comme nous l'avons déjà vu dans n° t.21, *Flores lilia violæ*, mes. 58, c'est loin d'être le cas dans le recueil *Tours-168*.

À la mesure 18 du n° t.13, *Ruisseau qui cours*, la quarte-et-sixte semble nous mener vers une cadence dorienne sur D, dominante du ton régnant, mais, au Dessus, la tierce mineure suivant immédiatement la quarte, en lieu et place de la tierce majeure, prépare la quinte diminuée syncopée (indiquée par la flèche) – que je chiffre à l'ancienne ♭5 – sur le septième degré altéré du dorien sur G à la Basse. Notez que l'accord de quinte juste sur le deuxième degré du dorien est naturel puisque la sixte de ce mode est majeure [61] :



Sur le sixième degré d'une cadence parfaite, il est courant que la quarte-et-sixte mineure, que cette dernière soit naturelle ou altérée, prépare la septième sur la dominante d'une cadence, comme ici (n° t.34, *Ecce Maria evolat*), en lydien, troisième degré du dorien sur D :



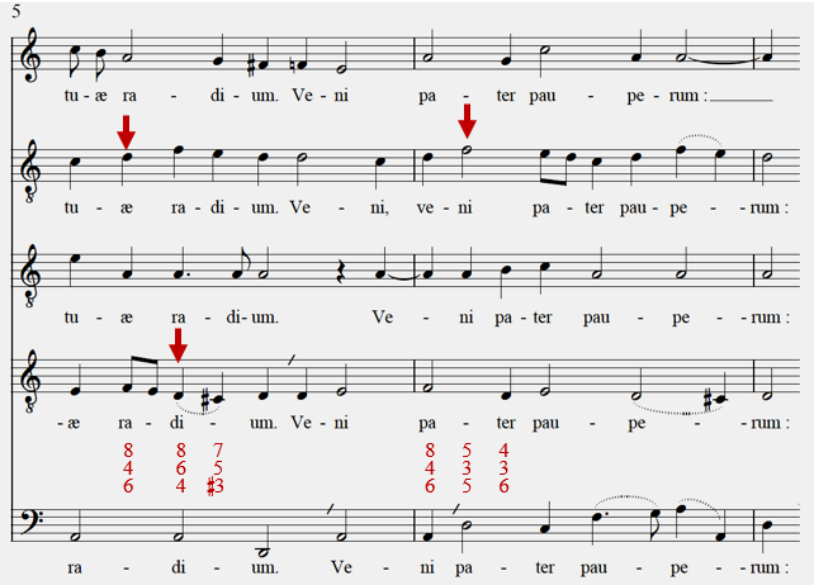
Mais ce qui, sans doute, mérite le plus d'être souligné, c'est l'emploi de la quarte consonante dans des configurations rythmiques – et parfois prosodiques – totalement inconnues auparavant et sans postérité, mais caractéristiques du style français de cette époque, comme celles que nous avons vues dans n° t.4, *In pace in idipsum* (mes. 14 et 16) et dans n° t.21, *Flores lilia violæ* (mes. 55 et 58).

Sur le cinquième degré d'une cadence dorienne, à la mesure 5 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*, la Basse-Taille et la Haute-contre s'échange la quarte engendrant ainsi une sorte de syncope d'harmonie, puis, mesure 6, la quarte-et-sixte se transforme en accord parfait. Remarquez, dans cette même mesure 6, l'emploi de la tierce mineure syncopée – traitée donc comme une dissonance – dans l'accord de quarte-et-sixte sur ré qui suit immédiatement. Cette sonorité annonce la future petite-sixte de la règle de l'octave, deuxième renversement de la septième de dominante, qui sera dénommée ensuite sixte-sensible. Au Dessus, le deuxième fa à la mesure 5 ne peut être diésé puisqu'il descend au mi, quinte de l'accord suivant [62] :

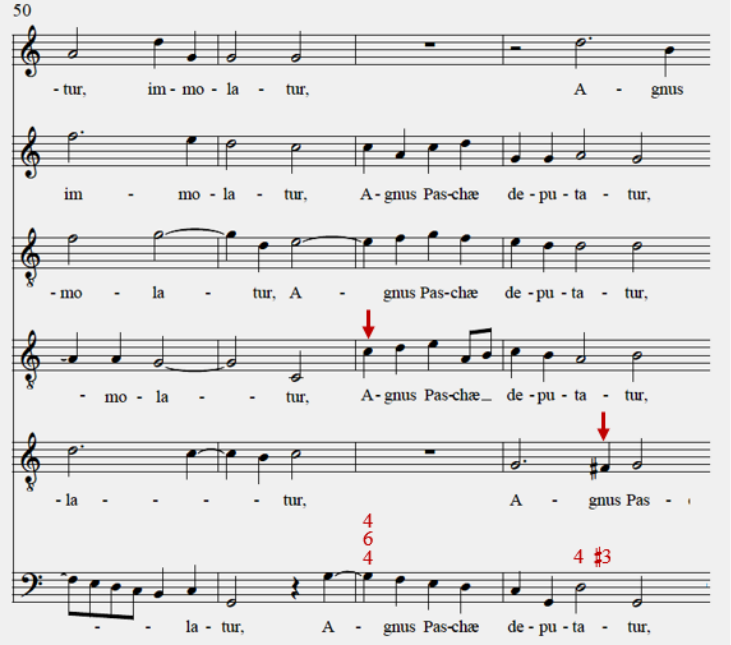
---

[61]. C'est la différence essentielle entre le dorien et l'éolien sur A et sur D (avec un ♭ à l'armure) dont la sixte est mineure. Il ne peut donc pas y avoir de quinte juste sur le deuxième degré de l'éolien. En revanche, le mi à la Haute-contre serait obligatoirement bémolisé en sol mineur.

[62]. Voir aussi la mesure 6 du n° t.50, *O lilia gratiarum*.



À la mesure 52 du n° t.10, *Ecce panis angelorum*, la quarte attaque, sur une basse en tuilage, une nouvelle phrase sur le mot « Agnus » [63]. Remarquez le point dissonant (indiqué par la flèche) à la mesure 53 de la Basse-taille [64] :



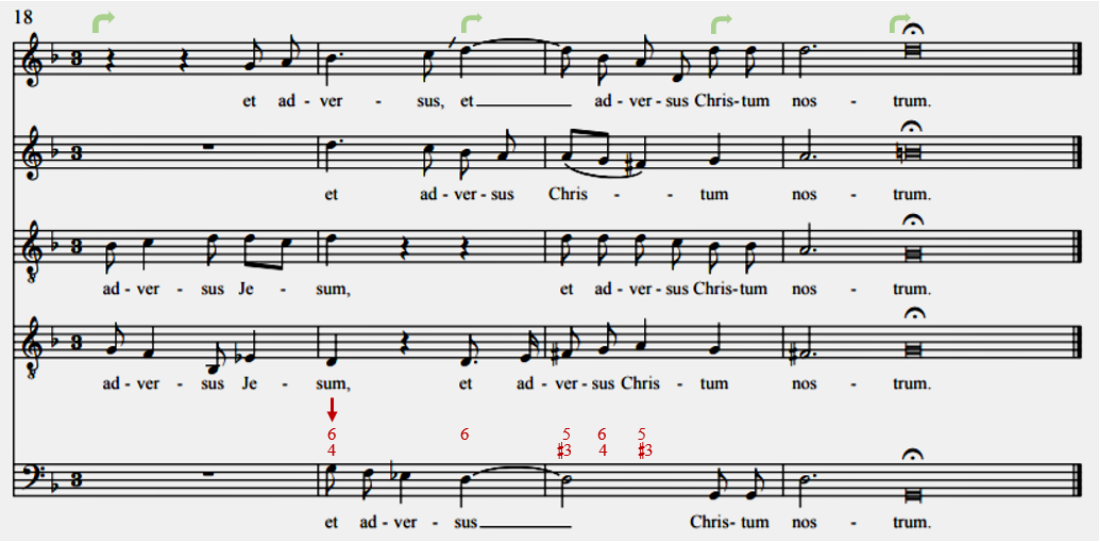
Dans cet extrait du n° t.52, *Quare fremuerunt Judæi*, la Basse attaque à la quarte au-dessus de la basse chantée par la Taille sur les mots « et adversus » [65]. Ce passage nous montre la grande souplesse d'un rythme dépourvu de toute régularité en dépit de l'indication **3** à la mesure 18. J'indique au-dessus de l'exemple le regroupement des noires tel que je l'imagine au regard du contrepoint, les traits les plus frappants étant, sans doute, l'arrivée de la pédale de dominante sur le troisième temps de la mesure 19 et

[63]. Pour un autre exemple d'attaque d'une phrase sur une quarte-et-sixte, voir la mesure 17, du n° t.21, *Flores lilia violæ*, sur les mots « Hortule deliciarum ».

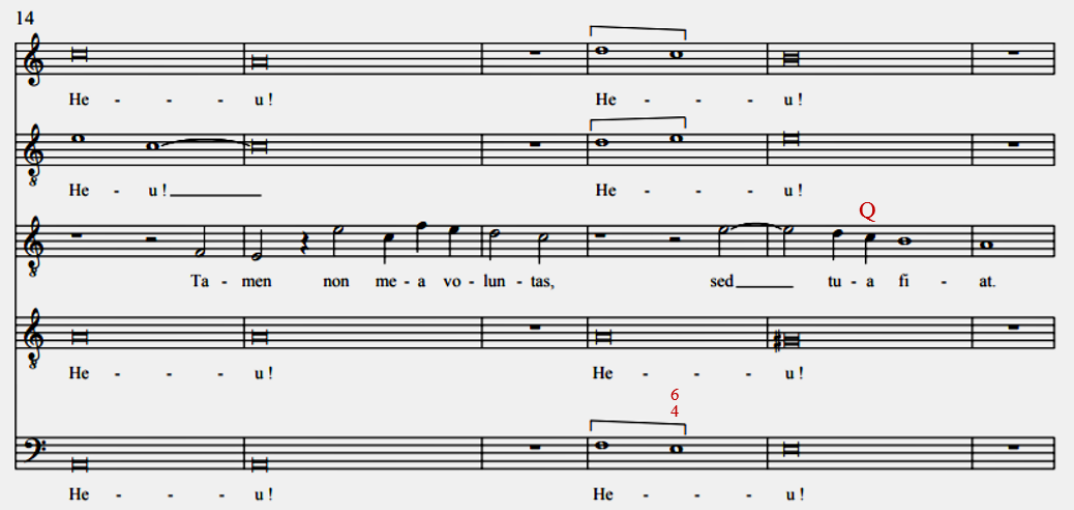
[64]. Pour d'autres exemples de points dissonants, voir les mesures 100 et 121 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*.

[65]. En ce qui concerne les croisements avec la basse voir le dossier de Gérard Geay, « L'éventuel ajout d'une basse continue ».

de la finale à la mesure 21. Il faut aussi souligner l'indépendance totale de l'accentuation latine comme l'illustre particulièrement bien la disposition de mots comme « ad**ver**sus », « **Je**sum » et « **Chris**tum » [66] :

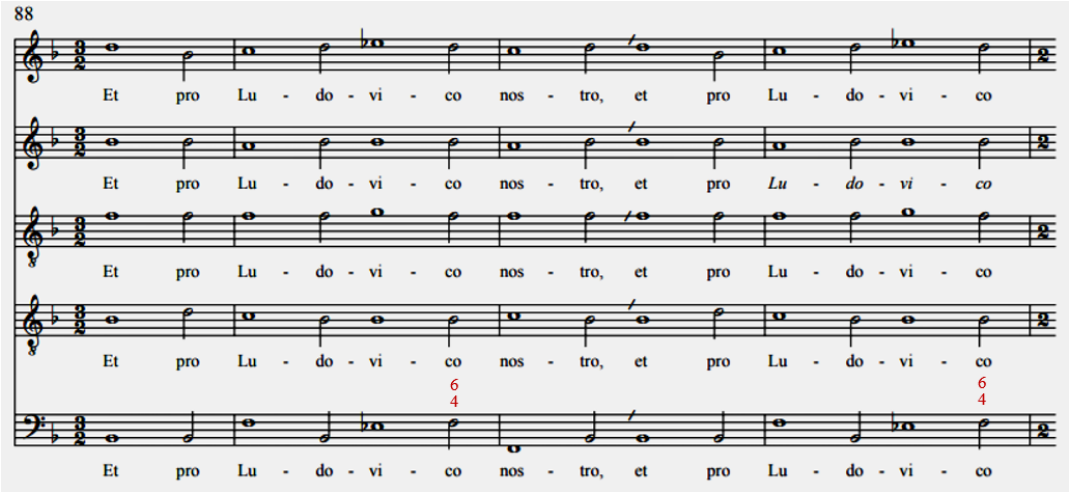


Dans le n° t.7, *Heu unus ex vobis*, la quarte-et-sixte tombe sur la deuxième partie de la brève de la Basse-taille en vocalisant sur la première syllabe accentuée du mot « Heu ! » :

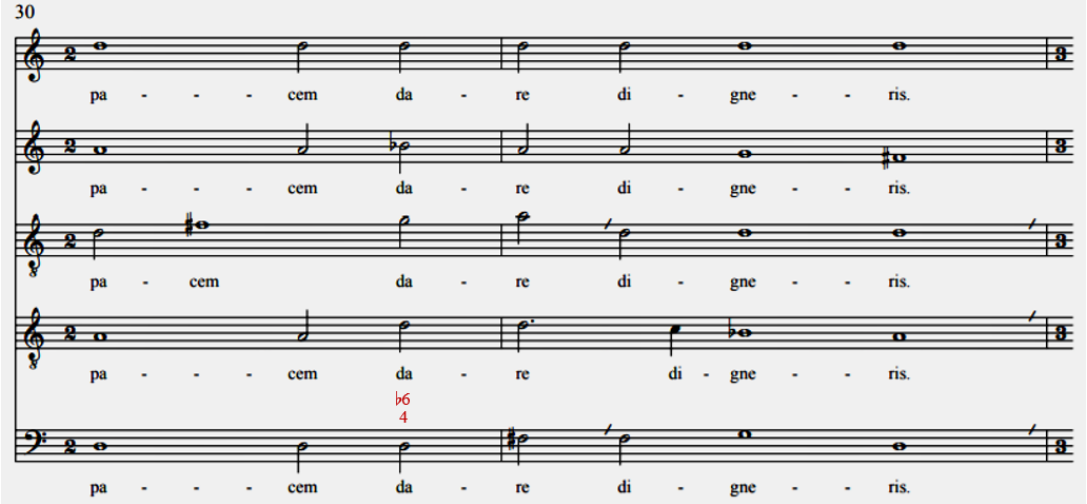


Dans un passage ternaire note contre note (Bouzignac, n° t.62, *Noe pastores*), la quarte-et-sixte tombe sur la blanche de la syllabe finale du mot « Ludovico », antépénultième de la cadence parfaite :

66. Les caractères gras indiquent l'accent tonique. Considérant leur formation, les chanteurs français du XVIIe siècle respectaient-ils l'accentuation latine ? Dans un tel passage, cela produirait un splendide contrepoint d'accents.

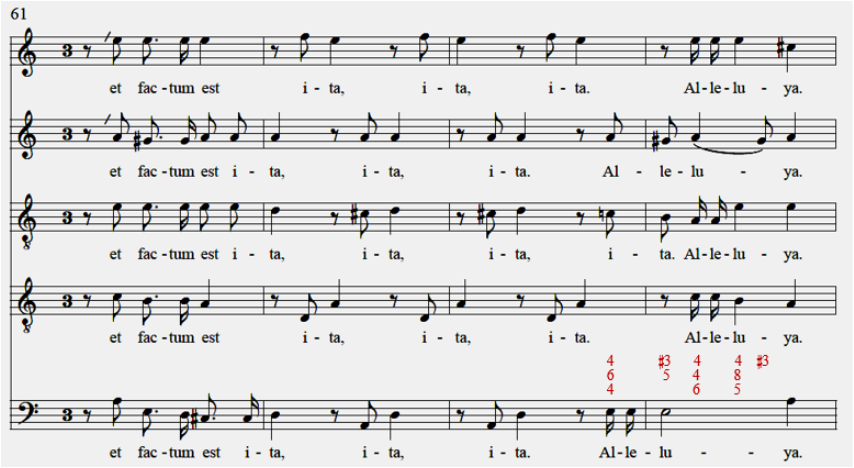


Dans un autre passage note contre contre (n° t.55, *Jesu propitius esto*) [67], mais binaire cette fois, la quarte-et-sixte tombe sur la deuxième blanche d'une ronde, c'est-à-dire sur sa partie paire, qui porte la première syllabe accentuée du mot « **da**re », et s'enchaîne sur un accord de sixte :

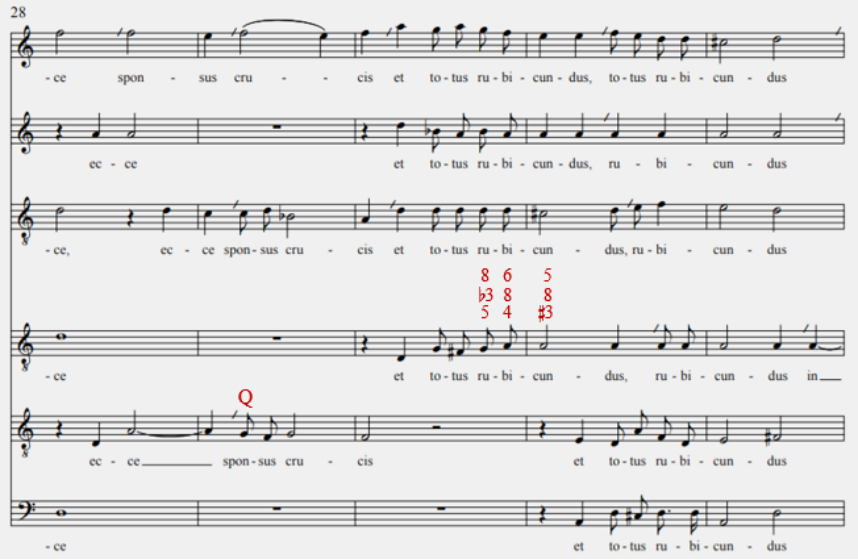


À la mesure 63 du n° t.54, *Alleluya Deus dixit* en éolien sur A, la quarte-et-sixte de cadence tombe en anacrouse sur la syllabe initiale et la syllabe prétonique interne du mot « Alle**lu**ya », sur la partie paire de la division monnayée de la quatrième noire :

[67]. Ce passage illustre bien la pratique de l'emprunt en dorien sur G (par ♭) dans une pièce en dorien sur D. Cet emprunt joue sur l'ambiguïté qui règne entre sa demi-cadence et la cadence plagale dorienne dont la sixte est minorisée et la tierce majorisée. En ce qui conserne les degrés mobiles, voir p. 59 sqq.



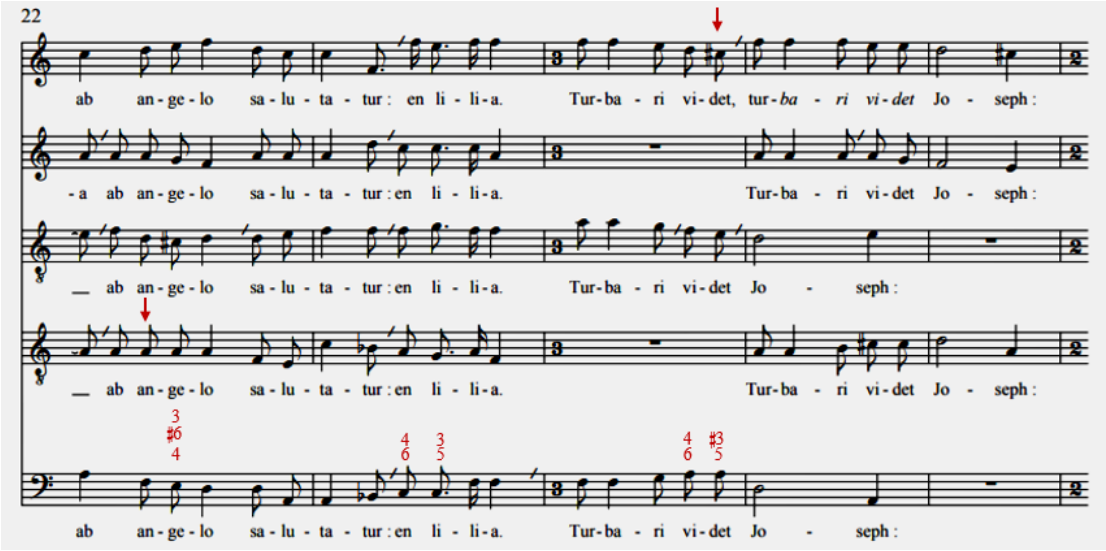
Alors qu'à la mesure 30 du n° t.42, *Spargite flores filii crucis* (voir ci-contre), la quarte-et-sixte de cadence tombe en anacrouse sur la syllabe prétonique interne du mot « rubi**cun**dus », ici sur le troisième degré, corde essentielle du dorien sur D, mode régnant [68] :



Voici ci-après (n° t.50, *O lilia gratiarum*) un autre exemple de l'emploi en anacrouse de la quarte-et-sixte de cadence, également sur le troisième degré du mode régnant, l'accent tonique étant placé ici sur l'antépénultième. Remarquez à la mesure 22 de la Taille, le la tenu contre la tierce-et-sixte, le sol passant au Bas-dessus [69]. À la mesure 24, observez l'emploi de la quarte-et-sixte de cadence en dorien sur la première syllabe accentuée du mot « **vi**det » bien que ce membre de phrase s'achève sur une demi-cadence justifiée par les deux points dans le texte. Dans un tel cas de figure, le septième degré altéré au Dessus (indiqué par la flèche) ne se résout pas nécessairement, d'autant plus que le texte « Turbari videt » est répété dans cette voix :

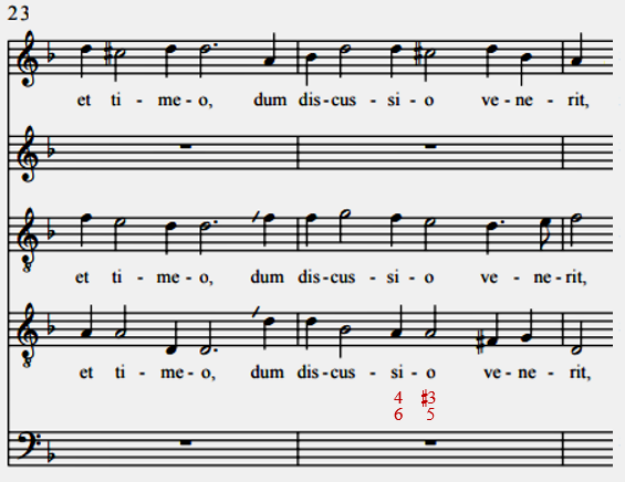
[68]. Cette prosodie est également employée en français. Voir les mesures 36-37 du n° t.13, *Ruisseau qui cours*, sur les mots « de sa vie ». Le « e » muet conduit à accentuer la troisième syllabe « vi ».

[69]. Voir aussi la mesure 75 du n° t.15, *Que douce est la violence*, , et la mesure 32 du n° t.17, *Impetum fecerunt*.



Nous pouvons déduire de ces trois derniers exemples, que la quarte-et-sixte de cadence en anacrouse peut tomber sur une syllabe prétonique interne que ce soit sur les mots « Alle**lu**ya », « rubi**cun**dus » ou sur le mot monosyllabique précédant l'accent d'un mot proparoxyton « en **li**lia » [70] et qu'elle tombe toujours sur la partie paire du monnayage [71].

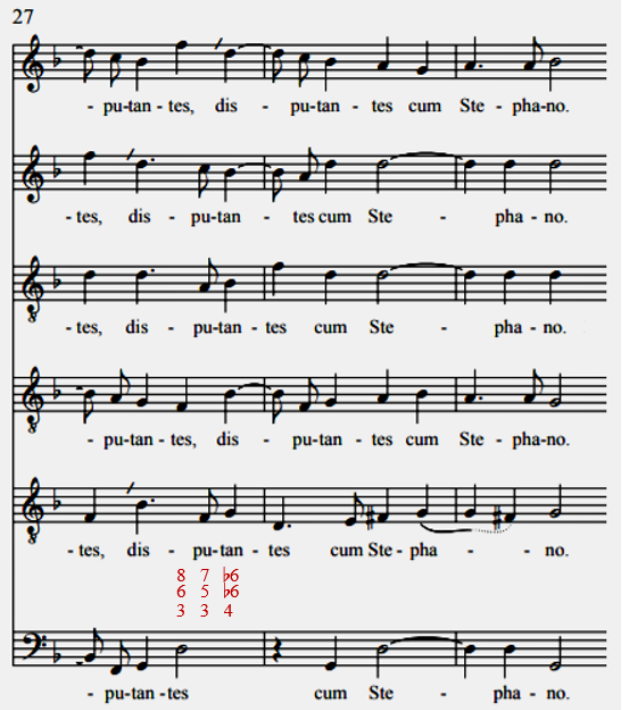
Par contre, sur un mot de quatre syllabes tel que « dis**cus**sio » (exemple ci-contre n° t.30, *Libera me Domine*), la quarte-et-sixte de cadence survient sur la syllabe pénultième d'où l'allongement de l'accent tonique par une blanche syncopée consonante qui repousse la quarte-et-sixte sur la deuxième partie paire de la blanche suivante :



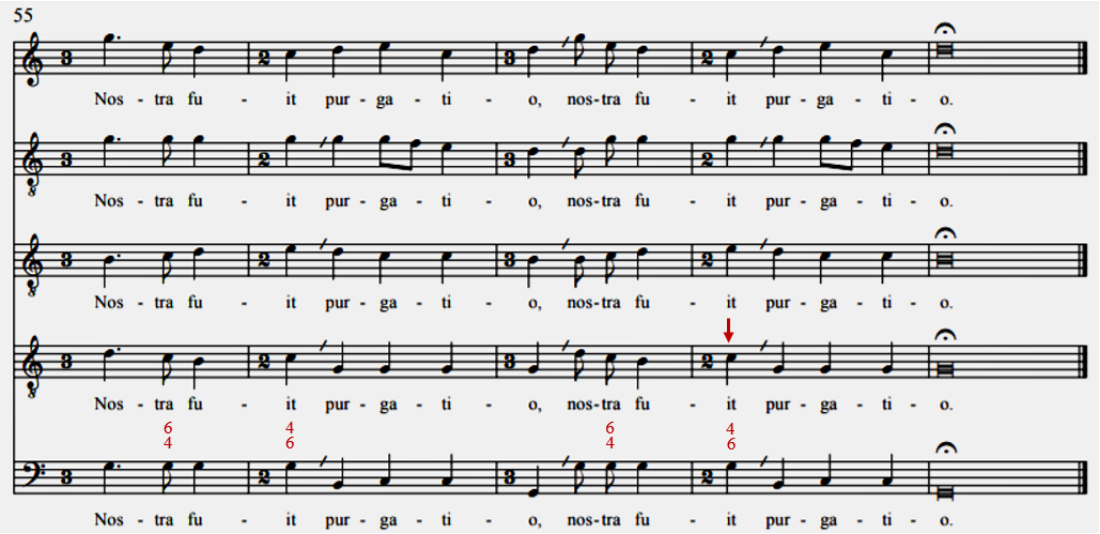
[70]. Voir aussi la mesure 2 du n° t.25, *Surgam et circuibo*, sur le mot « civi**ta**tem », la mesure 10 du n° t.20, *Ego gaudebo in Domino*, sur le mot « dulcissime » et, dans le n° t.21, *Flores lilia violæ*, les mesures 31-32, sur les mots « Ecce apparuerunt flores » et 66, sur les mots « et flores dant fructum ».

[71]. En règle générale, la quarte-et-sixte de cadence tombe sur un temps fort dans le système tonal classique.

Je serais tenté de conclure que la quarte-et-sixte peut, en fait, se placer n'importe où puisque dans l'exemple suivant (n° t.17, *Impetum fecerunt*), toujours sur un mot de quatre syllabes, « disput**tan**tes », dans lequel elle tombe, cette fois, sur la syllabe accentuée, mais également sur un temps pair. Comparez la quarte-et-sixte de passage à la mesure 32 du même motet avec celle de la chanson de Bouzignac n° t.15 (*Que douce est ta violence*, mes. 75) et celle du motet n° t.50 (*O lilia gratiarum*, mes. 22) :

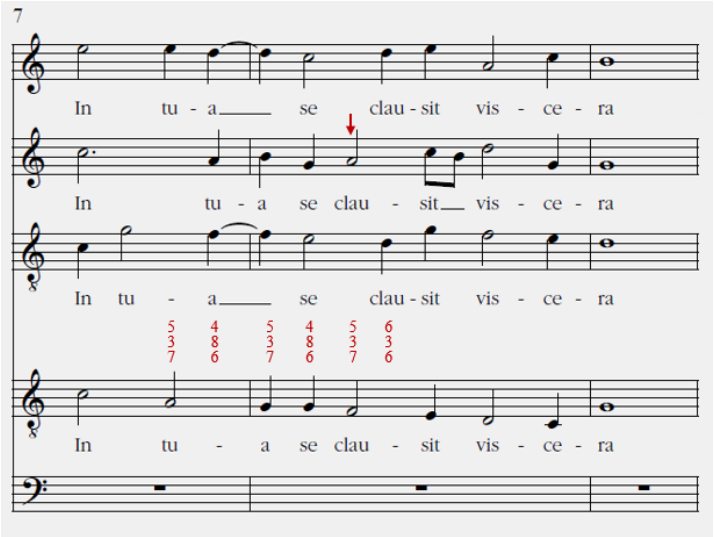


À l'instar des mesures 89 et 91 du n° t.62, *Noe pastores* de Bouzignac, en mixolydien sur G, la quarte-et-sixte peut tomber sur une syllabe atone, la quarte se résolvant soit par saut (indiqué par la flèche), comme à la Basse-taille, soit en montant, comme au Dessus (voir ci-dessous n° t.49, *Ave cujus conceptio*). Le fait que la basse de cette quarte-et-sixte procède par un saut descendant de sixte mineure est tout à fait inhabituel :



De même dans l'exemple ci-après (n° t.31, *Virgo Dei genitrix*), chaque septième syncopée contre une basse portant un accent tonique, sur les mots « In **tu**a se **clau**sit », peut se résoudre sur une quarte-et-sixte dont la basse, ici chantée par la Taille, porte une syllabe atone. Remarquez que la sixte résolvant la dernière septième, sur « se **clau**sit » – l'accent tonique tombant sur une valeur courte à la Haute-contre et au Dessus 1 –, est accompagnée d'une tierce (indiquée par la flèche), la quarte juste étant impossible sur ce degré. Au Dessus 2, la sixte mineure ne pouvant théoriquement pas se résoudre sur l'octave, qui exige avant elle la sixte majeure, elle descend à la quinte avant de monter, par mouvement contraire et conjoint, à l'octave [72] :

[72]. C'est une progression extrêmement courante aussi bien dans l'air de cour et l'air de ballet que dans la polyphonie religieuse. Elle permet d'éviter d'enchaîner directement une sixte mineure et une octave par mouvement contraire et conjoint bien que, en réalité, cet enchaînement ne soit interdit qu'aux cadences puisque la pénultième doit toujours porter une sixte majeure.



Le traitement des dissonances

Les différentes dissonances que nous pouvons relever dans le contrepoint du recueil *Tours-168* sont bien connues, même si leur traitement peut parfois différ er de ce que l'enseignement académique enseigne de nos jours. Il s'agit :

- des notes de passage,
- des syncopes dissonantes et des notes pointées dissonantes, qui regroupent ce que l'harmonie académique dénomme retards et accords de septième,
- des anticipations,
- des broderies,
- des échappées.

Le Quasi-transitus et l'anticipation

Au XVe et surtout au XVIe siècles, la répartition rythmique des consonances obéit à un principe rigoureux. Contre une semibrève, la première minime **doit** être consonante (la « buona nota ») et la seconde **peut** être dissonante (la « cattiva nota ») [73]. Les semiminimes obéissent au même principe, ce qui signifie donc que la troisième semiminime contre une semibrève doit être consonante :

Position de la « buona » et de la « cattiva nota » aux XVe et XVIe siècles

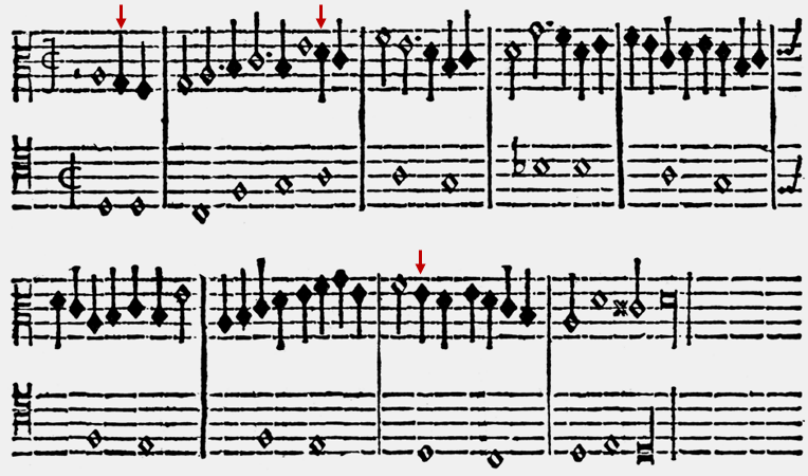
	Semibreve			
2 Minimes	Buona		Cattiva	
4 Semiminimes	Buona	Cattiva	Buona	Cattiva

Cependant, il existe trois cas dans lesquels la troisième semiminime peut être dissonante :

- lorsqu'une semibrève en syncope consonante (ou bien une semibrève pointée) est suivie de deux semiminimes (voir Valerio Bona ci-dessous, mes. 1 et 2),
- lorsqu'une minime est suivie de deux semiminimes (*id.*, mes. 8),
- lorsque, dans un groupe de quatre semiminimes, la troisième est une note de passage remplissant un saut descendant de tierce (voir Christoph Bernhard, ci-dessous).

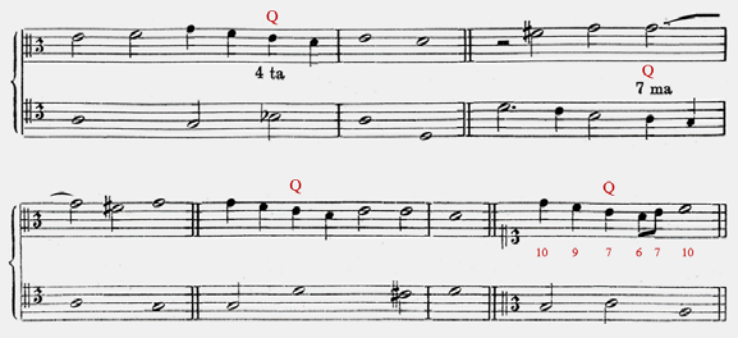
[73]. Remarquez la différence entre l'obligation et la possibilité.

Valerio Bona, *Essempio del Contraponto diminuito* [74]



Cette note de passage ne tombe pas sur la partie paire de la valeur divisée (la « cattiva nota »), mais sur la partie impaire (la « buona nota ») qui est censée être consonante. L'enseignement académique moderne désigne ce procédé par l'expression assez pesante « note de passage sur le temps ». Au XVIIe siècle, Christoph Bernhard dénomme cette figure « Quasi-transitus » [75] ou bien « Transitus irregularis » [76] :

Quasi-Transitus ist, wenn eine falsche Note den Regeln
des vorigen *Transitus* zu wieder *loco impari* stehet als [77] :

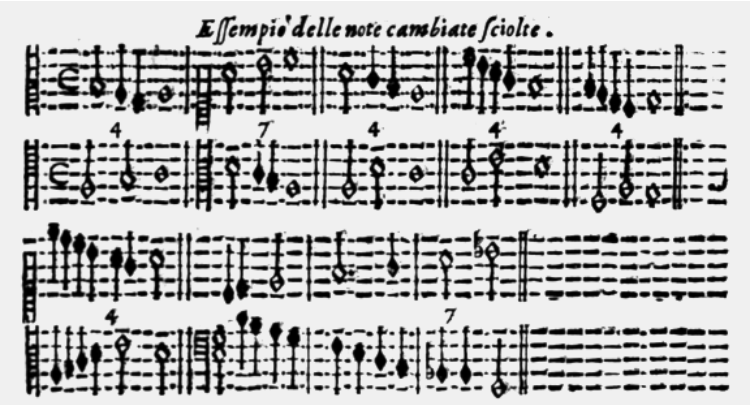


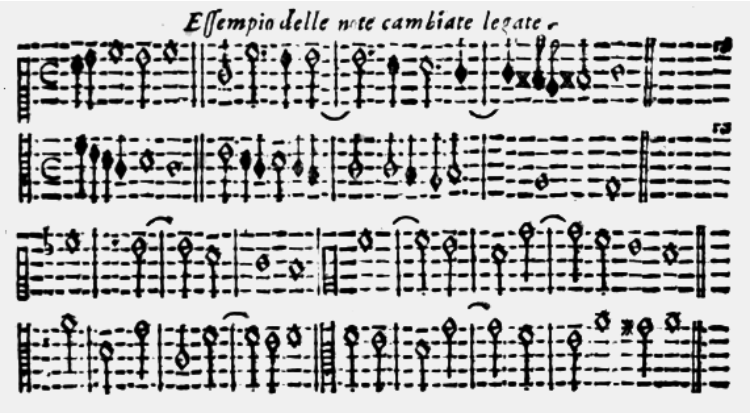
Les mesures 1, 3 et 5 de l'exemple précédent illustrent bien le fait que ce *Quasi-transitus* (Q) se produit généralement sur l'antépénultième d'une cadence. Le cas de figure à la mesure 7 est beaucoup moins courant.

En 1689, Angelo Berardi dénomme ses différentes formes « note cambiate » [78]. Cependant, je ne retiendrai pas cette dénomination qui, depuis Johann Joseph Fux, désigne une autre figure – d'ailleurs tout aussi ancienne – dans laquelle la deuxième noire dissonante peut, au moyen d'un saut de tierce, descendre disjointement à la consonance suivante qui ensuite remonte [79] :

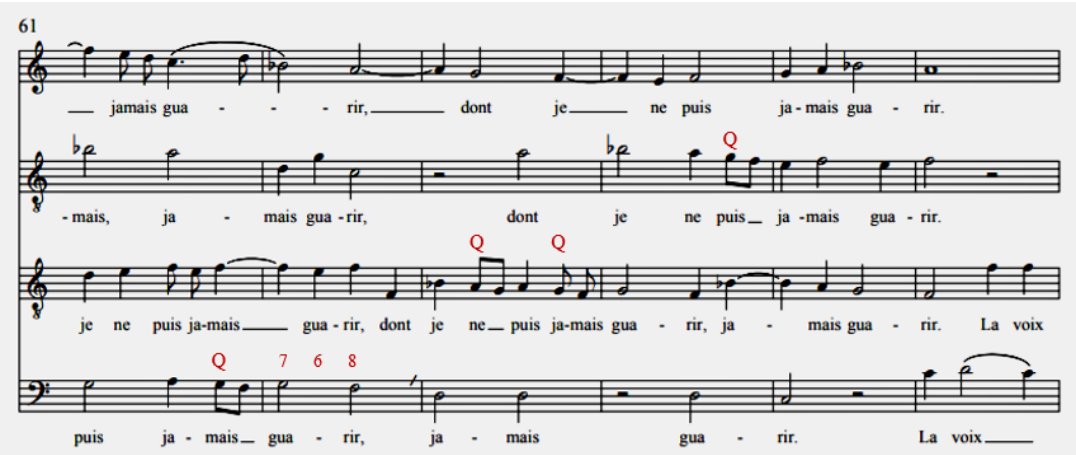
---

74. Valerio Bona, *Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanze*, Milano, Francesco & Simon Tini, 1596, p. 5..
75. Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, dans Joseph Müller-Blattau (éd.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel, Bärenreiter, 1963, p. 65.
76. *Id.*, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, dans Müller-Blattau (éd.), *ibid.*, p. 146-147.
77. *Tractatus compositionis augmentatus*, *op. cit.*., p. 65-66 : « *Quasi-Transitus* est lorsqu'une note fausse, à l'encontre des règles du *Transitus* [traité] précédemment, se trouve sur un lieu impair comme : » (C'est moi qui traduis.)
78. Angelo Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689, Parte seconda, *Delle note cambiate. Capitolo Trigesimoprimo*, p. 142-143. Dans son *Musikalisches Lexikon*, Johann Gottfried Walther dénomme encore cette figure « Note mutate oder cambiate » (Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 445).
79. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Viennæ Austriæ, Johannes Peter Van Ghelen, 1725, New York, Broude Brothers, 1966, p. 65 .



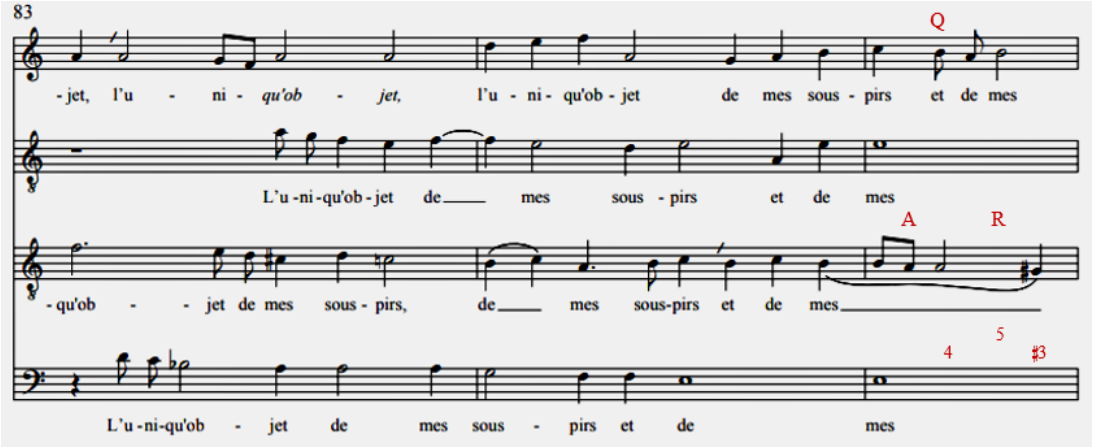


Considérant la pérennité de cette figure du *Quasi-transitus*, il n'est donc pas surprenant de la retrouver dans *Tours-168* sur l'antépénultième d'une cadence lydienne sur F dans l'exemple suivant (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, mesures 61, à la Basse, et 64, à la Haute-contre), troisième degré du dorien sur D, mode régnant. Cependant, le *Quasi-transitus* participe de ce que j'appellerai l'émancipation des dissonances qui, selon moi, caractérise l'évolution de l'écriture au XVIIe siècle. En effet, les cas de figure dans lesquels on le rencontre sont très divers, comme vous pouvez déjà l'observer à la mesure 63 de la partie de Taille. Chaque *Quasi-transitus* frappe une septième contre la résolution d'une syncope dissonante au Dessus. Ce type de progression peut se produire à 3 voix, à quatre accompagné soit d'une quinte soit d'une sixte qui, lorsqu'elle est mineure comme à la mesure 64, peut préparer une septième dissonante syncopée. Elle utilise généralement la cellule rythmique « noire-croche-croche » que ce soit dans une prosodie mélismatique ou bien syllabique comme nous pouvons l'observer à la mesure 63 de la Taille. Un *Quasi-transitus* peut également se produire sur la troisième croche d'un groupe de quatre comme à la mesure 12 du n° t.12, *Cœtus omnes angelici* :

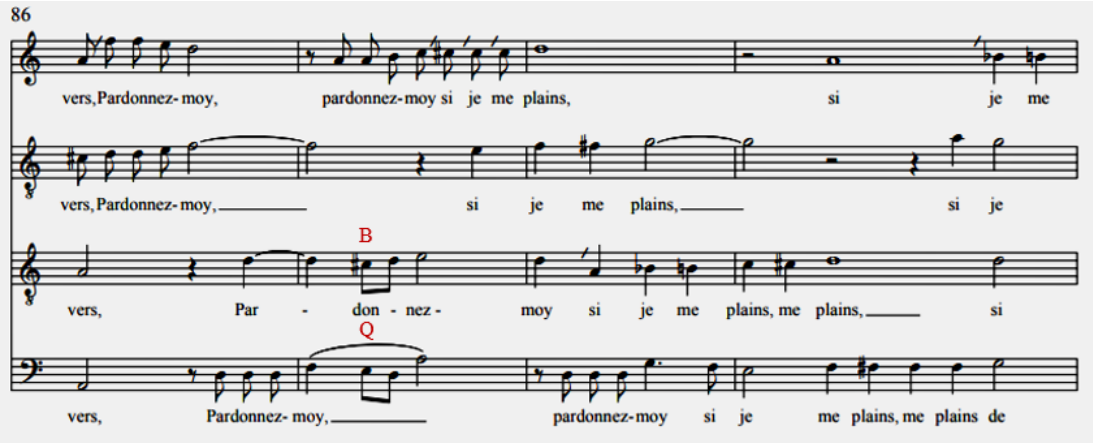


Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

Le *Quasi-transitus* accompagne magnifiquement la résolution de la quinte syncopée dissonante sur la pénultième d'une cadence, ici, dans n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, en éolien sur le cinquième degré du mode régnant, à condition qu'il y ait une anticipation. Celle-ci peut être une consonance, comme c'est le cas à la mesure 85 de la Taille puisque c'est le Quasi-transitus qui est dissonant, ou une dissonance. Bien entendu, elle anticipe toujours une consonance, cette dernière pouvant alors préparer un retard (R), dans cet exemple, celui de la tierce majeure sur la pénultième de la cadence en éolien sur A :



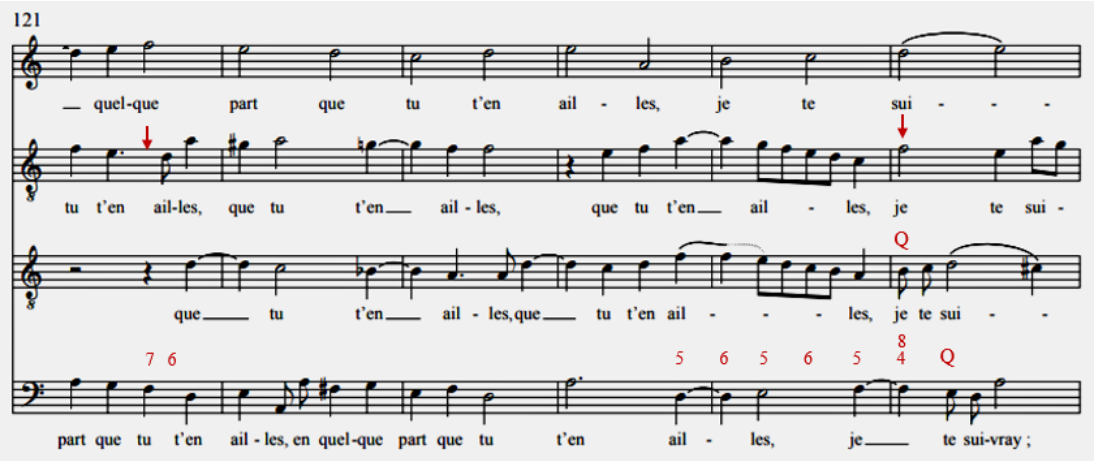
Toujours dans la même chanson, le *Quasi-transitus* peut être accompagné d'une broderie (B) consonante avec lui, mais dissonante avec les autres voix :



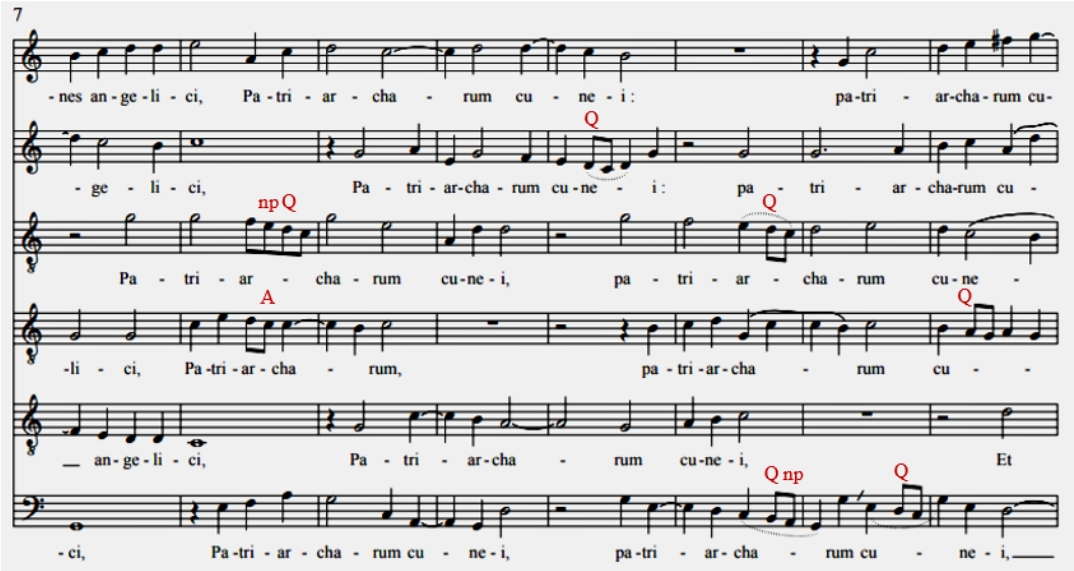
Notez que le *Quasi-transitus* n'est pas seulement descendant, comme les exemples précédents auraient pu vous le faire croire, mais qu'il peut également monter [80]. Le sixième degré étant naturel en dorien sur D, le triton et la quinte qui en résultent sont tout à fait légitimes. Dans le n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, il ne faut donc surtout pas confondre la sonorité engendrée par ce *Quasi-transitus* avec un triton, la syncope à la Basse étant nullement dissonante – d'où sa doublure à la Haute-contre (indiquée par la flèche) –, mais la conséquence du canon à la douzième avec le Dessus sur les mots « quelque part que tu t'en ailles, je te suivray » qui utilise une technique éprouvée. Par ailleurs la position de ce *Quasi-transitus*, sur le premier temps de la mesure, est assez inhabituelle. Enfin, remarquez le point dissonant (indiqué par la première flèche) à la mesure 121 de la Haute-contre [81] :

[80]. Voir, par exemple, la mesure 86 du n° t.15, *Que douce est la violence*, de Guillaume Bouzignac, la mesure 34 du n° t.17, *Impetum fecerunt* et la mesure 115 du Dessus 2 du *Credo* du n° t.66, *Missa septem vocibus*.

[81]. Pour d'autres exemples de points dissonants, voir la mesure 100 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* et la mesure 53 du n° t.10, *Ecce panis angelorum*.



Il est tout à fait possible que deux voix chantent en mouvement parallèle un *Quasi-transitus* [82] comme on le voit dans l'exemple suivant (n° t.12, *Cætus omnes angelici*). Par ailleurs, celui de la Basse ne conduit pas à une consonance, comme il se doit. En effet, le Bas-dessus tient un sol qui transforme le la de la Basse en note de passage dissonante [83]. Il peut donc arriver qu'une voix chante deux dissonances de suite. C'est également le cas à la mesure 8 de la Haute-contre où, cette fois, la note de passage précède le *Quasi-transitus*. Enfin, à la mesure 14, la quarte à la Taille, bien que consonante en l'absence d'une tierce mineure, est manifestement un *Quasi-transitus*. Celui-ci peut donc parfois être consonant bien que son intérêt principal soit d'être dissonant :

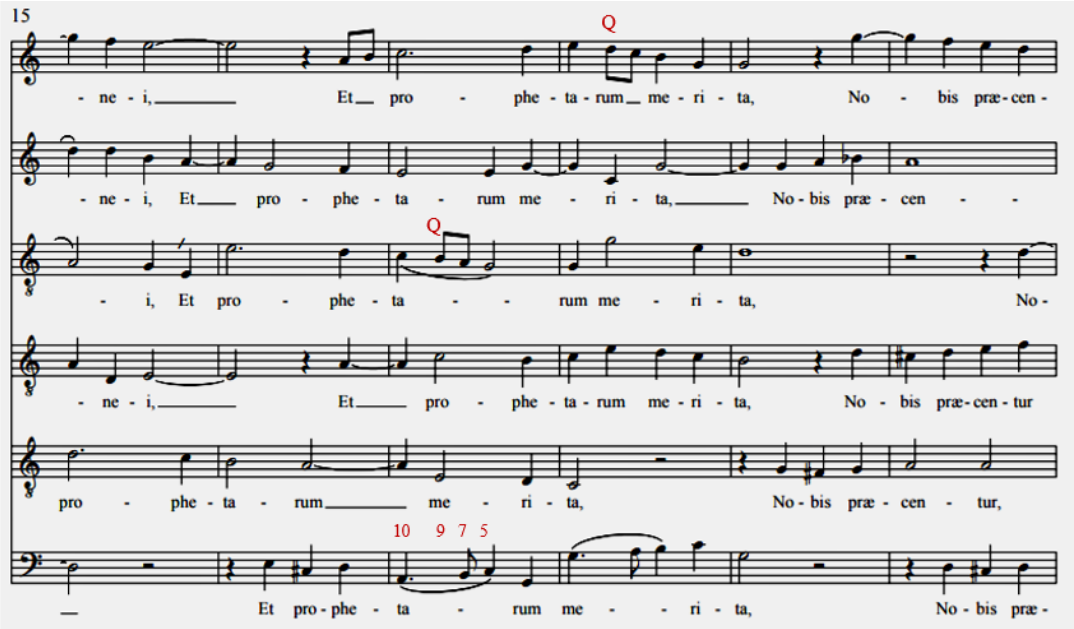


À la mesure 17 de ce même motet (n° t.12), la Basse monte par mouvement contraire et conjoint, ce qui produit un échange de dissonances avec la Haute-contre [84]. Grâce à tous ces exemples, nous pouvons déduire qu'un *Quasi-transitus* peut se produire à bien d'autres endroits que sur l'antépénultième d'une cadence :

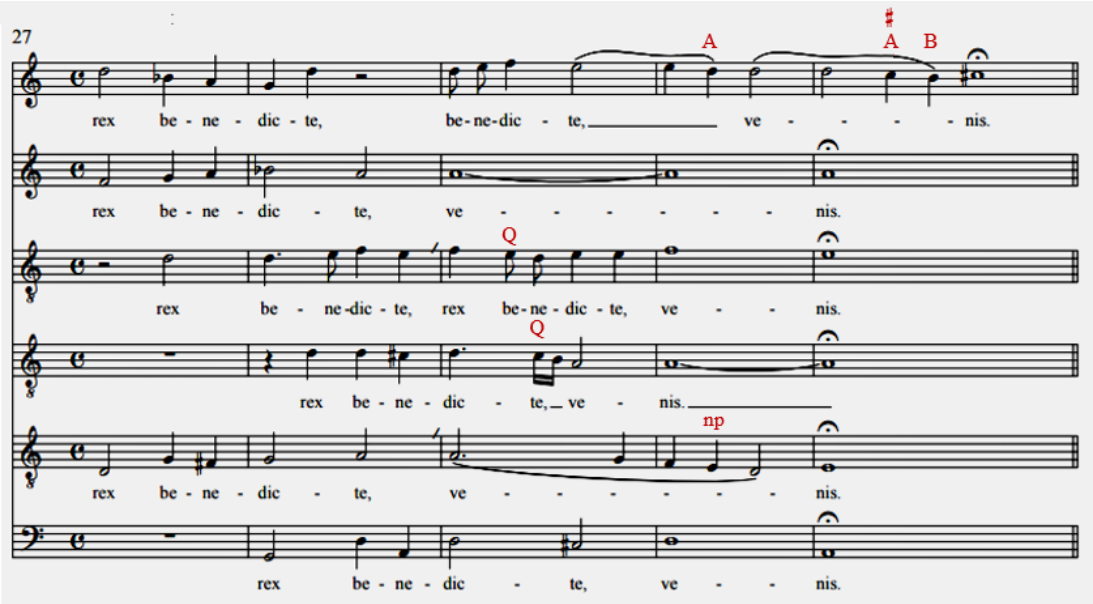
82. Voir, par exemple, la mesure 25 du n° t.15, *Que douce est la violence*, de Guillaume Bouzignac, la mesure 22 du n° t.18, *Flos in floris tempore*, la mesure 11 du n° t.29, *Beati mortui qui in Domino*, les mesures 1 et 5 du n° t.42, *Spargite flores filii crucis* et la mesure 1 du n° t.50, *O lilia gratiarum*.

83. Voir, par exemple, la mesure 9 du n° t.27, *Christe quatuor vocibus* (exemple 30), la mesure 22 du n° t.38, *Alleluya fundite rores* et la mesure 13 du n° t.42, *Spargite flores filii crucis*.

84. Ce type d'échange de dissonances peut aussi se produire dans la même tessiture. Voir les mesures 69 et 70 du n° t.16, *Non nobis Domine*. Voir aussi les mesures 10, où Taille et Haute-contre chantent en tierces parallèles contre la Basse, et 20 du n° t.31, *Virgo Dei genitrix* et la mesure 26 du n° t.81, *Laudate Dominum omnes gentes*.



Le *Quasi-transitus* peut tomber non seulement sur la troisième croche, comme à la mesure 29 de la Haute contre de l'exemple ci-après (n° t.39, *Gloria laus et honor*), mais aussi, bien que plus rarement, sur la septième double-croche, comme à la Taille dans cette même mesure [85]. Cette progression engendre deux secondes parallèles avec le *Quasi-transitus* de la Haute-contre.

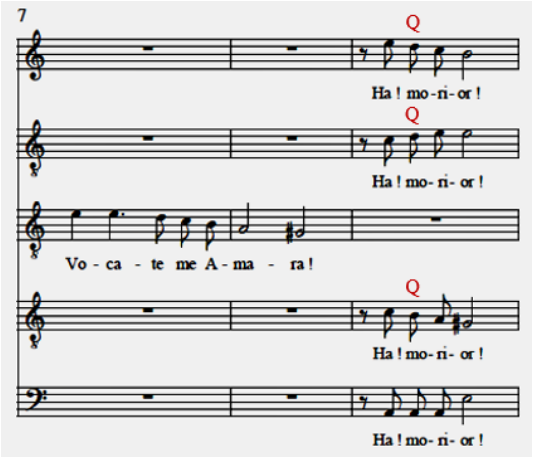


À la cadence de la mesure 31, l'anticipation doit se chanter à la même hauteur que sa résolution en dépit de la broderie, d'où la nécessité d'ajouter un dièse. La place de cette altération est fluctuante dans les sources, qu'elles soient manuscrites ou imprimées, mais de nombreux exemples, depuis le XVIe siècle jusque dans le recueil *Tours-168* lui-même, illustrent le fait que l'anticipation doit bien être exécutée altérée. Selon moi, le chromatisme retourné qui résulterait de l'absence de cette altération n'est pas dans le style de l'époque, même dans une pièce aussi chromatique que le n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* en dorien sur D comme l'illustre parfaitement la mesure 76 dans laquelle le fa en anticipation est bien altéré. D'ailleurs, plusieurs passages extraits de notre manuscrit confirment mon interprétation : les n° t.10, *Ecce*

[85]. Voir aussi la mesure 24 de la Basse-taille du n° t.49, *Ave cujus conceptio* et la mesure 5 du Dessus du n° t.99, *Omnes gentes… subjecit Galliam*. Ce rythme est également possible après une simple croche au lieu d'une noire pointée. Voir la mesure 41 du n° t.54, *Alleluya Deus dixit* et la mesure 12 du n° t.85, *Heu suspiro*.

panis angelorum en mixolydien sur G (mesure 35) ; n° t.19, *O mors ero mors* en phrygien sur E (mesure 12).

Si le *Quasi-transitus* s'inscrit souvent dans une vocalise, nous avons vu qu'il peut aussi donner lieu à une prosodie syllabique. Dans l'exemple qui suit (n° t.87, *Ha morior*), remarquez le mouvement parallèle entre le Dessus et la Basse-taille et le mouvement contraire à la Haute-contre :



Les syncopes et notes pointées dissonantes

Les compositeurs du XVe siècle développèrent une nouvelle technique qui consiste à syncoper une note (dont la valeur dépendait du signe de mesure) de manière à ce que sa première moitié soit consonante – la préparation – et sa deuxième moitié dissonante, cette dernière devant descendre conjointement – la résolution. Cette technique permet d'obtenir une dissonance sur la partie impaire (la « buona nota », voir p. 32), alors qu'elle doit théoriquement être consonante.

Dans le recueil *Tours-168*, les syncopes et notes pointées dissonantes sont employées dans notre manuscrit soit de manière traditionnelle soit d'une manière caractéristique de l'époque, mais qui n'a pas été retenue ensuite par la postérité. Il s'agit :

- de la quinte dissonante, retard de la quarte,
- de la quarte dissonante, retard de la tierce,
- de la septième dissonante, retard de la sixte y compris sur la dominante,
- de la neuvième dissonante, retard de l'octave et de la seconde retard de l'unisson,
- de la seconde dissonante.

Les traitements traditionnels des dissonances

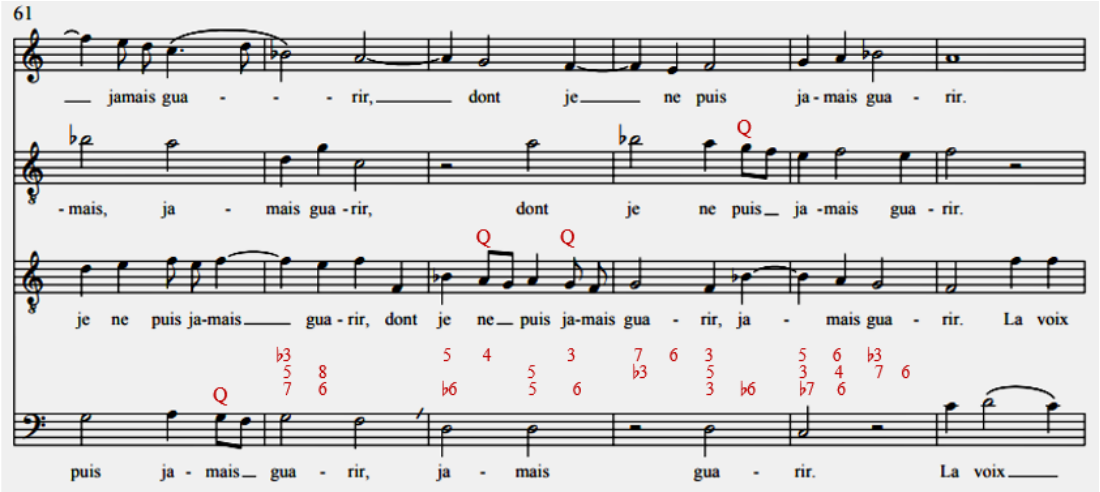
À la mesure 62 de l'exemple qui suit (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*) en dorien sur D, la Taille chante une septième mineure, retard de la sixte. À quatre voix et plus, une telle septième peut être accompagnée d'une quinte, ici à la Haute-contre, à condition qu'elle s'échappe lors de la résolution de la septième sur la sixte, ici en montant sur l'octave. Elle peut aussi monter à la sixte, doublant ainsi la résolution de la septième.

À la mesure 63, le Dessus chante une quinte dissonante qui se résout sur une quarte consonante qui, elle-même, prépare une quarte dissonante qui se résout sur une tierce mineure. Celle-ci prépare une septième mineure contre la Taille, la Basse se taisant à la mesure 64, qui se résout sur une sixte majeure allant à l'octave par mouvement contraire et conjoint, à l'instar de la mesure 62 de la Haute-contre, à cette différence près que l'entrée de la Basse transforme cette octave en tierce mineure.

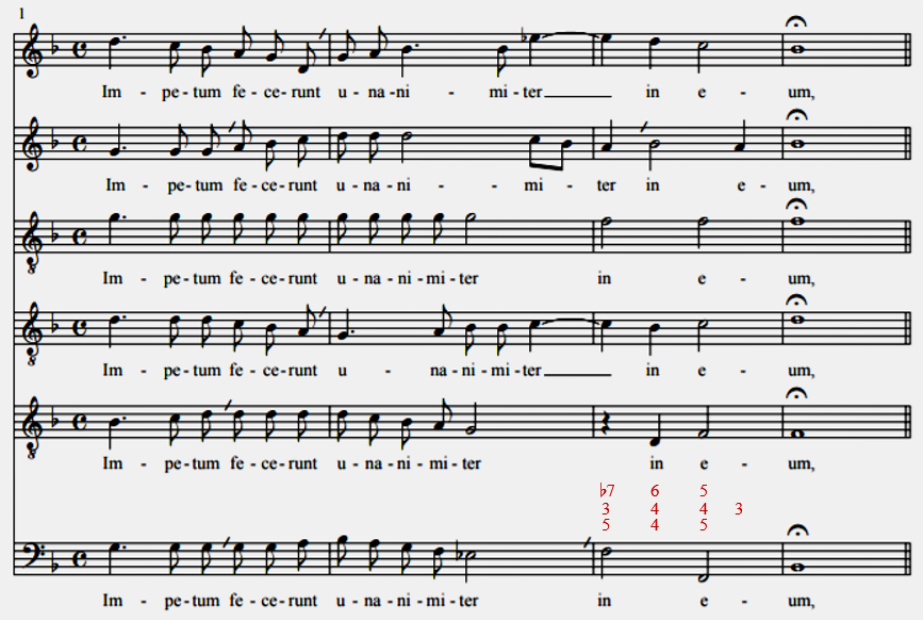
À la mesure 65, la Taille chante une septième dissonante qui se résout sur une sixte majeure accompagnée de la quarte sur une pédale de dominante. Cette progression est très courante. Puis, la Basse se taisant, nous retrouvons encore une fois une septième mineure, retard de la sixte. Vous remarquerez que cette sonorité apparaît trois fois dans ce passage, mais toujours dans une disposition différente (indiquée par les flèches).

La rime « guarir » s'achève sur une cadence lydienne au troisième degré du mode régnant, la Basse attaquant, en tuilage et en croisement, la phrase suivante. En effet, de telles suites de syncopes sont particulièrement pratiquées dans les zones cadentielles [86] :

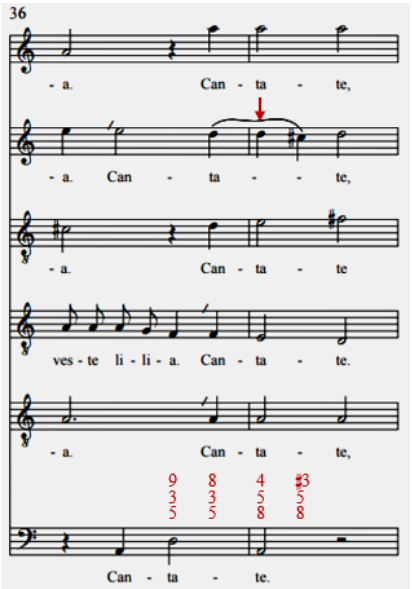
[86]. Dans ce même n° t.2, voir les mesures 72-73, sur les mots « me font mourir », qui s'achèvent sur une cadence dorienne avec surprise majeure.



Comme nous venons de le voir à la mesure 65 ci-dessus, la septième mineure est particulièrement utilisée dans la préparation de la cadence, ici (n° t.17, *Impetum fecerunt*) sur le troisième degré du dorien sur G (avec un ♭ à l'armure). Elle se résout sur une sixte accom-pagnée d'une quarte consonante qui prépare la quarte dissonante, retard de la tierce majeure sur la pénultième :

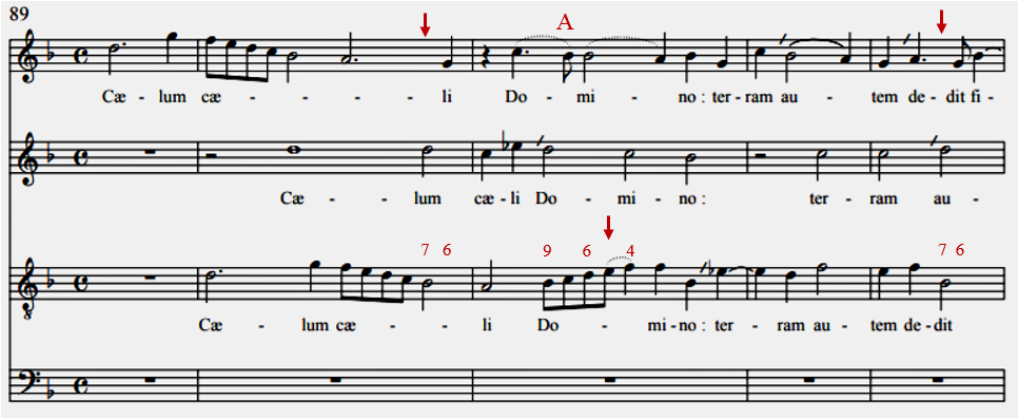


Bien que moins utilisée que la septième et la quarte, la neuvième adopte toutefois des formes peut-être plus variées que celles-ci. À la mesure 36 du n° t.42, *Spargite flores filii crucis*, en dorien sur D, elle se résout sur l'octave de l'antépénultième préparant elle-même la quarte dissonante (indiquée par la flèche), retard de la tierce majeure sur la pénultième [87] :

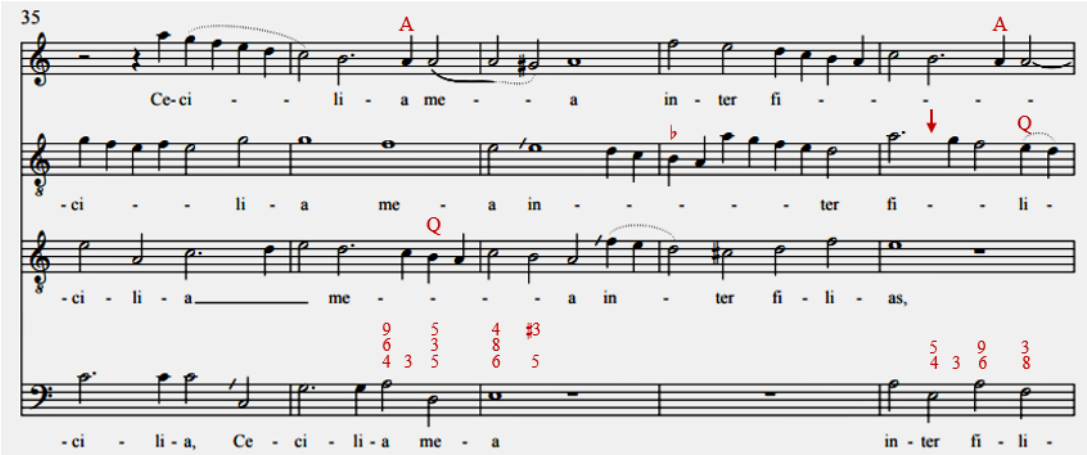


[87]. Pour un exemple de même nature, mais dans une cadence ionienne sur C, voir la mesure 35 du n° t.77, *Lætatus sum quatuor vocum*.

Dans l'exemple suivant (n° t.16, *Non nobis Domine*), en dorien sur G (avec un ♭ à l'armure), à la voix de Dessus, c'est la tierce d'un accord de quinte diminuée qui prépare la neuvième. Celle-ci ne dure qu'une noire pointée du fait de l'anticipation de sa résolution (A). Cette noire pointée n'est donc que le monnayage d'une blanche syncopée. Il ne faut pas confondre ce type de monnayage avec les deux points dissonants que vous pouvez observer aux mesures 90 et 93 du premier Dessus [88]. Cette neuvième se résout sur l'octave devenue entre-temps une sixte du fait du mouvement ascendant de la basse. Remarquez, dans cette cadence intermédiaire sur le troisième degré du ton régnant (mes. 91), le mi naturel (indiqué par la flèche) dans la vocalise de la Haute-contre sur le mot « Domino », dans la quatrième espèce de quinte caractéristique du lydien où le demi-ton se trouve entre le quatrième et le cinquième degré. En fait, dans la voix de Haute-contre, tous les mi sont naturels à l'exception de celui de la mesure 91, altéré à cause du saut de quarte et de la quinte avec le si bémol du Bas-dessus qui doivent être justes. Enfin, à la mesure 92, la quarte dissonante au Dessus, retard de la tierce majeure, ne se produit pas dans une progression cadentielle puisque cette dernière descend [89] :



Dans le n° t.5, *Sicut malus inter ligna* (exemple ci-après), la neuvième syncopée n'est pas accompagnée d'une quinte, comme à la mesure 36 de l'exemple du n° t.42, *Spargite flores filii crucis* (cité précédemment), mais d'une sixte (mes. 39) voire d'une quarte-et-sixte (mes. 36). À la mesure 38, l'ajout du si bémol est obligatoire afin de justifier la quinte avec le fa du Dessus. Enfin, remarquez le point dissonant (indiqué par la flèche) à la mesure 39 de la Haute-contre Bas-dessus [90] :

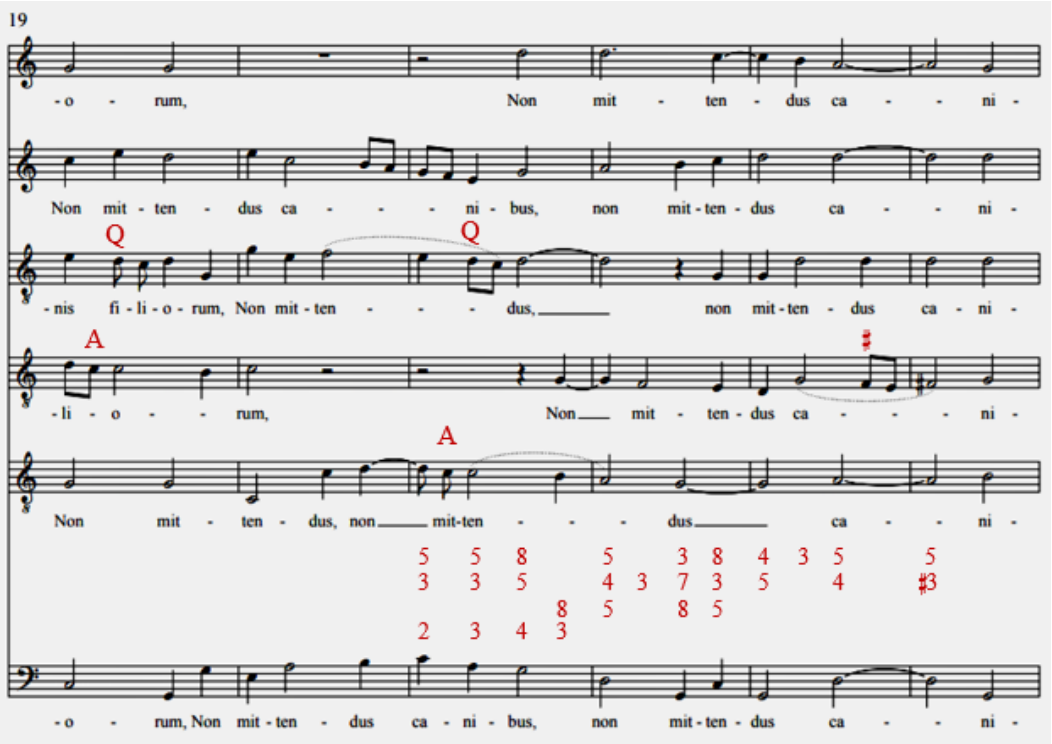


88. Cette question sera abordée dans le paragraphe qui suit.
89. Voir aussi les mesures 21 et 23 de l'exemple 65.
90. Voir le paragraphe qui suit.

Il n'est pas rare que la neuvième syncopée soit en fait une seconde qu'il ne faut surtout pas la confondre avec la seconde syncopée qui se trouve toujours à la basse [91]. Il est facile de reconnaître la voix qui chante la dissonance puisque celle-ci doit obligatoirement être syncopée et descendre conjointement.

L'exemple suivant, extrait du n° t.10, *Ecce panis angelorum* en mixolydien sur G, est particulièrement intéressant par le grand nombre de procédés qu'il illustre [92] :

- à la mesure 19,
- à la mesure 20, la basse, bien que portant une quinte diminuée est doublée à la voix de Dessus 2, un procédé courant alors que la notion de note sensible n'existe pas encore,
- à la mesure 21, la Basse-taille chante une seconde (traitée donc comme une neuvième) qui se résout sur une tierce mineure – et non pas un unisson – du fait du mouvement de la basse en passant par une anticipation, d'où ce rythme pointé qui est un monnayage de la blanche syncopée,
- toujours à la mesure 21, décidément riche d'enseignements, le Dessus 2 engendre deux quintes successives contre la basse, séparées par une quarte de passage dissonante [93],
- dans cette même mesure, la Haute-contre chante une note de passage sur le temps qui engendre des secondes successives contre le Dessus 2 et une seconde frappée contre la Basse-taille,
- aux mesures 21 et 22, l'unisson à la Taille prépare la quarte, retard de la tierce mineure, qui elle-même, prépare la septième mineure se résolvant sur une tierce majeure,
- aux mesures 21 et 23, la tierce majeure, résolution de la quarte dissonante, descend au lieu de se résoudre en montant comme elle le ferait dans une cadence,
- à la mesure 23, l'anticipation brodée de la tierce majeure à la Taille doit être altérée.

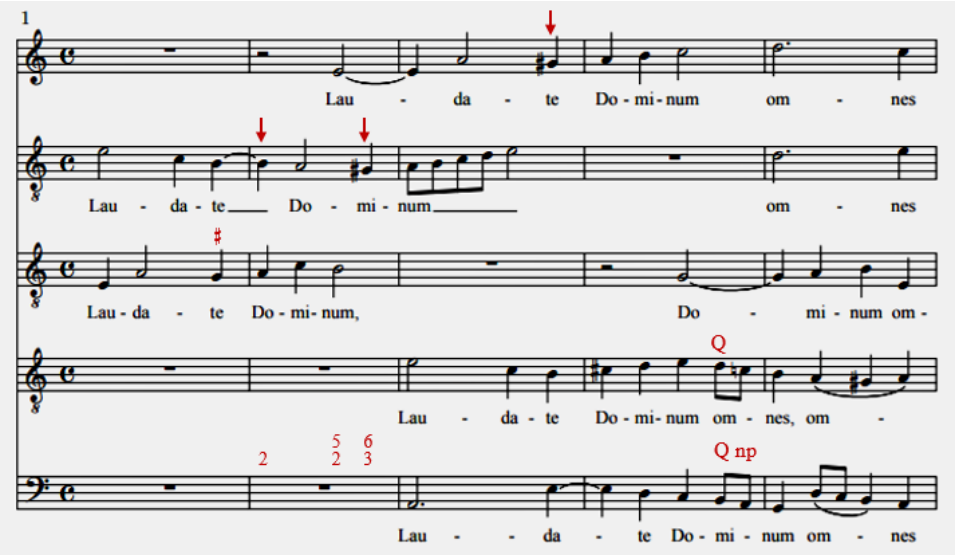


[91]. Voir la mesure 2 du n° t.81, *Laudate Dominum omnes gentes*. Dans le contrepoint – et plus tard l'harmonie –, il faut bien comprendre qu'un intervalle dissonant est composé d'une note consonante, dont les mouvements sont libres, et d'une note dissonante qui doit obéir aux principes de préparation et de résolution.

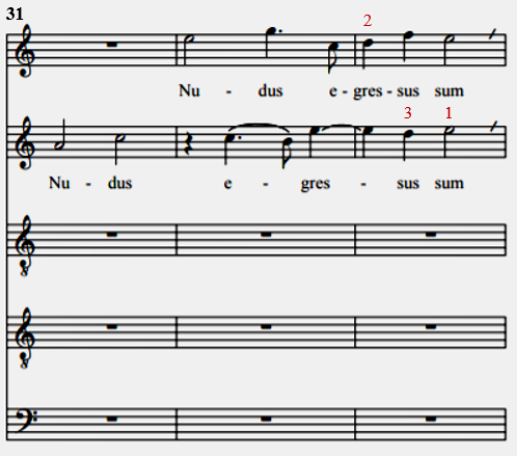
[92]. Voir aussi la mesure 106 du n° t.16, *Non nobis Domine*.

[93]. Dans le contrepoint ancien, quintes et octaves successives sont admissibles lorsqu'elles sont séparées par une consonance, mais pas par une dissonance.

Dans un passage à deux voix ouvrant le n° t.81, *Laudate Dominum omnes gentes*, la Haute-contre chante tout d'abord une seconde (faisant office de neuvième) puis, en passant sous la Taille, une seconde retard de la basse de la tierce-et-sixte. Bien que les imitations ne soient pas nécessairement strictement identiques, il est assez probable que le dièse ait été oublié dans la première mesure de la Taille (comme à la mesure 9) considérant la réponse respectivement à la Haute-contre (mes. 2) et à au Dessus (mes. 3) à l'octave supérieure [94] :

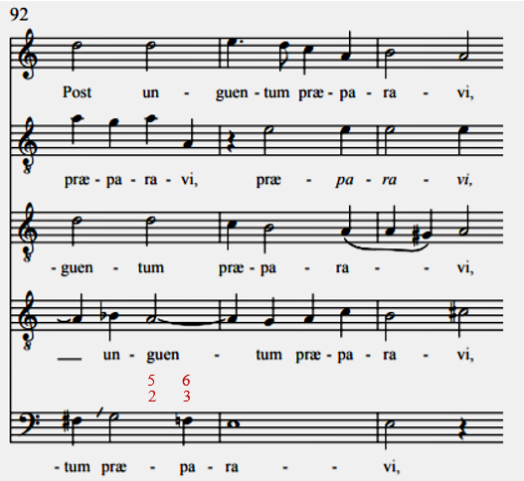


Ci-contre, la seconde syncopée à la mesure 33 du Dessus 2 (n° t.85, *Heu suspiro antequam comedam*), est de même nature que celle de l'exemple précédent sauf que les voix sont ici croisées, le Dessus 1 chantant la basse avant de repasser par dessus sur les mots « egressus sum » afin d'effectuer une cadence inter-médiaire phrygienne sur le cinquième degré du mode régnant, l'éolien sur A [95]. Notez que ce passage présente toutes les caractéristiques de ce mode puisqu'il s'achève avec une cadence ionienne sur C, son troisième degré [96], sur les mots « de utero matris meæ » (mes. 35, non reproduite ici) :

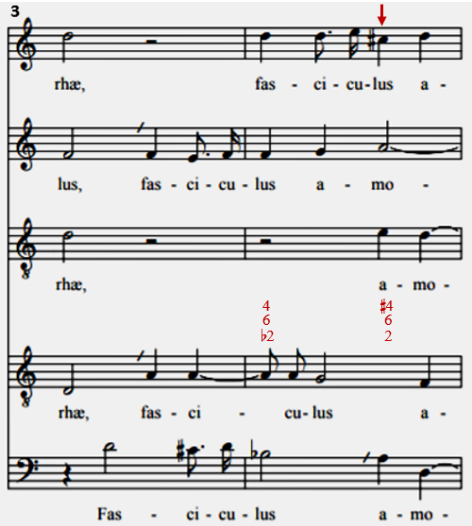


Comme nous l'avons vu précédemment dans la deuxième mesure du n° t.81, *Laudate Dominum omnes gentes*, la syncope de seconde – que l'enseignement académique de l'harmonie désigne sous l'expression de « retard de la basse de l'accord de sixte » – peut être accompagnée d'une quinte qui devient la sixte, qu'elle soit mineure ou majeure, lors de la résolution de la syncope (voir ci-après le n° t.88, *Dic Maria quid vidisti*) [97]. Cette disposition est possible quel que soit le nombre de voix puisqu'il suffit de doubler la seconde et la quinte, c'est-à-dire les futures tierce et sixte qui, elles, sont consonantes :

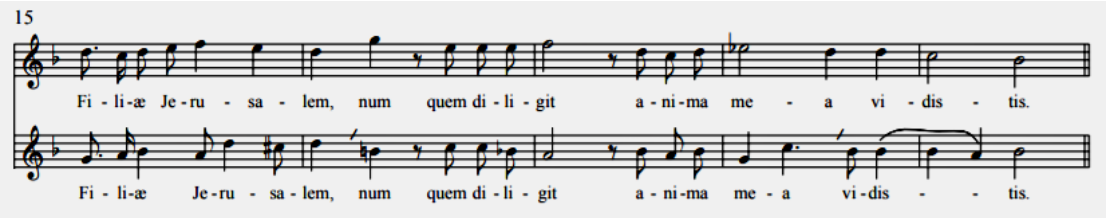
94. Notons toutefois que, dans la source du *Recueil Deslauriers* (n° d.115 au bas du f. 100), le sol de la mesure 3 du Dessus n'est pas diésé.
95. Pour la cadence à l'unisson, voir la première illustration de Cousu, p. 101.
96. Les cordes essentielles des modes se trouvent sur les premier, troisième et cinquième degrés. Voir la Table de Mersenne, p. 98.
97. Voir également la mesure 68 du n° t.16, *Non nobis Domine*, la mesure 2 du n° t.49, *Ave cujus conceptio*, la mesure 9 du n° t.55, *Jesu propitius esto*, la mesure 35 du *Gloria et* 106 du *Credo* du n° t.66, *Missa septem vocibus*.



Cependant, la syncope de seconde peut aussi être accompagnée d'une quarte et d'une sixte. En cela, elle est l'ancêtre de l'accord de seconde, troisième renversement des accords de septième d'espèce de l'harmonie. À la quatrième mesure du n° t.82, *Fasciculus mirrhæ*, la Taille passe sous la Basse sur le mot « fasciculus ». Vous remarquerez que, dans ce cas de figure, l'accord de triton engendré par le dièse au Dessus 1 comprend également une seconde syncopée :



Enfin, la syncope de seconde peut tout à fait être employée à deux voix, par exemple, dans une cadence à l'unisson comme nous l'avons déjà vu à la cadence phrygienne de la mesure 33 du motet du n° t.85, *Heu suspiro antequam comedam*. Dans l'exemple suivant (n° t.25, *Surgam et circuibo*), il s'agit d'une cadence lydienne, sur le troisième degré du mode régnant le dorien transposé sur G (avec un ♭ à l'armure) [98] :



Les nouveaux traitements des dissonances

Les traitements exceptionnels des dissonances sont particulièrement caractéristiques du contrepoint français de la première moitié du XVIIe siècle à la fois par leur nouveauté par rapport aux procédés bien moins nombreux en usage durant le siècle précédent et par le fait que beaucoup d'entre eux ne connurent pas de postérité. Il s'agit :

- des dissonances non syncopées,
- des doubles retards,
- des retards contre la note réelle,

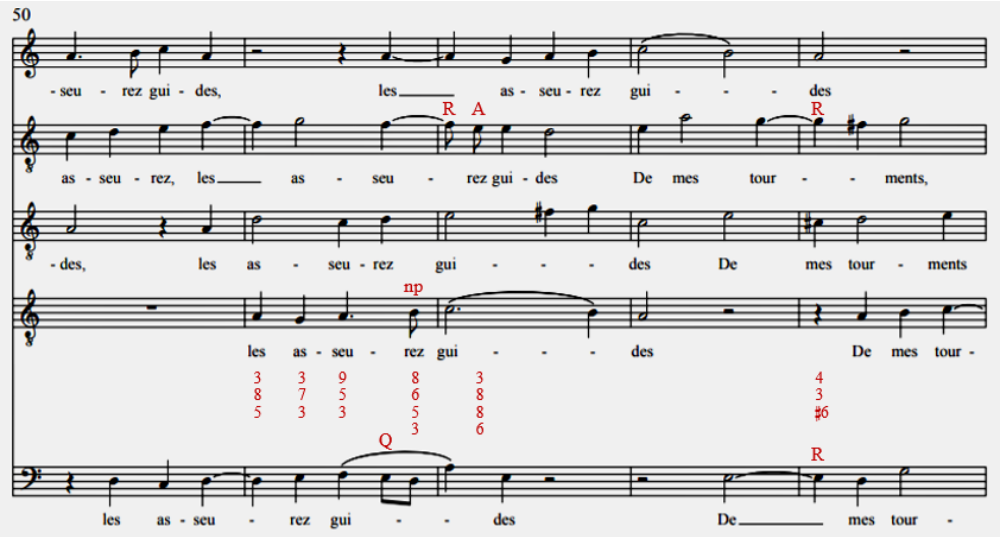
[98]. Voir aussi les mesures 29-30 du n° t.53, *Salve Jesu piisime*.

- des retards sous la note réelle,
- des dissonances frappées, c'est-à-dire sans préparation,
- des résolutions exceptionnelles et des échappées.

Sauf erreur de ma part, les septièmes non syncopées sont extrêmement rares [99]. Certes, il aurait été possible d'analyser, à la mesure 51 du n° t.15, *Que douce est la violence*, le mi de la Basse comme une note de passage et le sol de la Basse-taille comme une broderie. si la doublure de ce sol à la Haute-contre, préparant une syncope de neuvième, n'interdisait pas de les considérer comme des notes étrangères. C'est donc bien le ré de la Taille qui est une septième mineure non syncopée. Pourtant, la principale évolution dans le traitement des septièmes et, dans une moindre mesure, dans celui des neuvièmes, réside bien dans le fait qu'elles ne sont plus nécessairement des syncopes, mais qu'elles peuvent se produire dans diverses configurations rythmiques, d'où la prolifération du point dissonant qui n'était qu'une rare licence auparavant.

Autant ces nouveaux procédés sont promis à un bel avenir, autant la pratique consistant à placer le retard contre la note « réelle » (selon la terminologie de l'harmonie classique) voire encore pire, sous celle-ci ne passera pas à la postérité.

Aux mesures 53-54 du n° t.15, *Que douce est la violence*, un analyste peu féru de contrepoint ancien pourrait s'imaginer être en présence d'un accord de petite-sixte (la sixte-sensible, deuxième renversement de la septième de dominante de l'harmonie classique), mais il n'en est rien. La syncope à la Basse est, en fait, un retard de la basse de l'accord parfait qui accompagne le traditionnel retard de la tierce majeure (R), chantée ici par la Haute-contre, retard placé sur la pénultième des cadences. En revanche, le fait d'accompagner la basse avec une sixte majeure lui ôte tout caractère dissonant. Généralement, les retards simultanés sont consonants entre eux [100] :



Un certain nombre de points dissonants ne sont pas le fruit du monnayage de la valeur d'une syncope, comme vous l'avez vu dans le paragraphe précédent, mais ils résultent de l'emploi d'une valeur, comme la noire pointée ou la blanche pointée, qui, sauf exception, ne pouvait devenir dissonante dans le contrepoint des XVe et XVIe siècles [101]. Parran condamne encore clairement cette pratique nouvelle :

[99]. Dans l'harmonie classique, les septièmes peuvent tomber n'importe où dans la mesure. Voir, par exemple, la mesure 64 du n° t.15, *Que douce est la violence* de Guillaume Bouzignac ; la mesure 6 du n° t.79, *Christus natus est* et la mesure 75 du n° t.88, *Dic Maria quid vidisti*. Ces septièmes non syncopées sont parfois accompagnées d'une quinte diminuée.

[100]. Voir la mesure 54 du n° t.15, *Que douce est la violence* ; les mesures 35 et 90 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*. Pour un autre exemple de pseudo-petite-sixte, voir mesure 90 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*. Le n° t.49, *Ave cujus conceptio*, en mixolydien sur G, comprend un exemple exceptionnel (mes. 20) de double retard avec la particularité remarquable que la basse est fractionnée pour des raisons prosodiques. Comme un véritable ancêtre de l'accord de tierce-et-quarte, seule la tierce est syncopée.

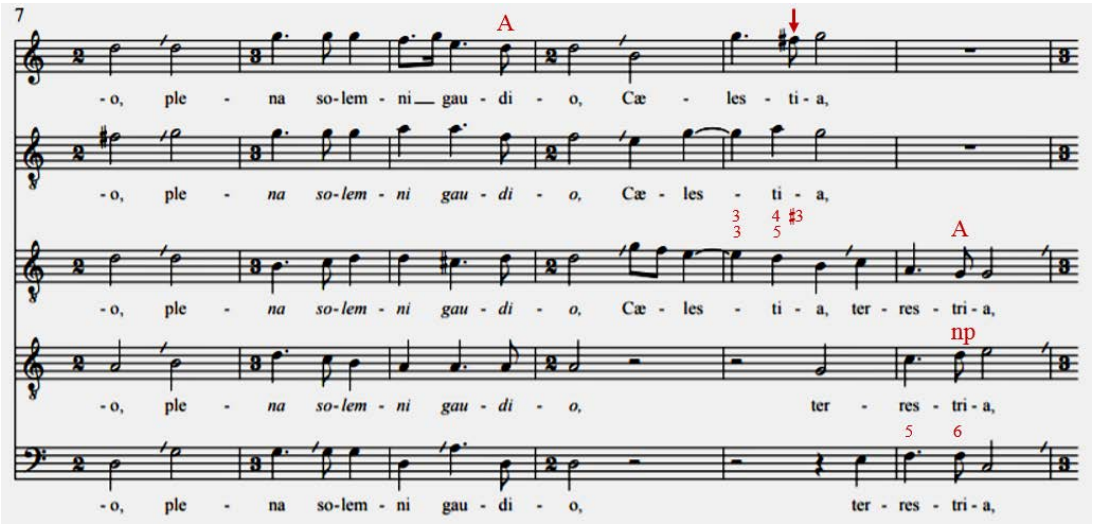
[101]. Notez que la valeur pointée peut être monnayée en raison de la prosodie. Voir, par exemple, la mesure 12 du Dessus du n° t.85, *Heu suspiro antequam comedam*, sur les mots « inundantes aquæ ».

> Le Point ne syncope jamais, & en cela a tres-bien jugé le sieur du Caurroy, dans les Œuvres duquel vous ne le trouverez en usage, pource que l'experience montre par effet, qu'estant mis pour Syncope il est rude, & comme insupportable ce semble [102].

On peut donc dire que les dissonances ont peu à peu conquis leur indépendance par rapport aux règles rythmiques très strictes qui les avaient vues naître au XVe siècle. En effet, il semble bien, que leur traitement était auparavant laissé à l'appréciation du compositeur.

Dans les quatre exemples suivants, vous trouverez, tout d'abord, une quarte dissonante, retard d'une tierce majeure (n° t.49, *Ave cujus conceptio*, mes. 11) puis une quinte dissonante, retard d'une quarte (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, mes. 43), une septième mineure, retard d'une sixte majeure (n° t.54, *Alleluya Deus dixit*, mes. 44), une septième majeure, retard d'une sixte majeure (n° t.52, *Quare fremuerunt Judœi*, mes. 19) et, enfin, une neuvième majeure, retard d'une octave (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, mes. 14) [103].

À la mesure 10 du premier exemple (n° t.49, *Ave cujus conceptio*), la cadence dorienne intermédiaire, cinquième degré du mode régnant, le mixolydien sur G, comporte une anticipation. En l'absence de note sensible, ce cinquième degré peut porter une tierce mineure. À la mesure 12 de la Taille, l'anticipation est accompagnée d'une note de passage ascendante à la Basse-taille dans une cadence ionienne plagale. Les cadences intermédiaires au quatrième degré sont très courantes en mixolydien :



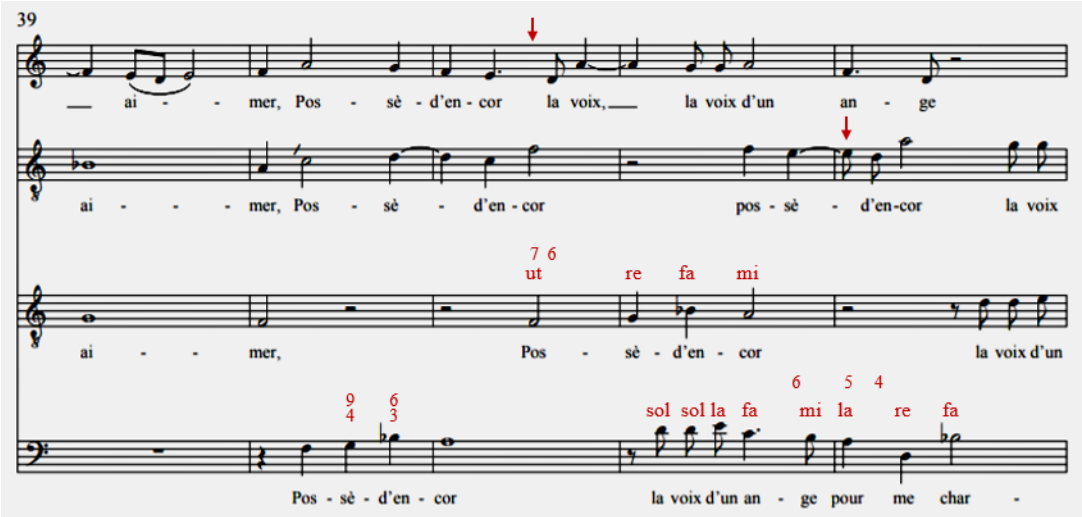
La sonorité de quarte consonante et neuvième syncopées, à la mesure 40 de l'exemple suivant (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*), est inhabituelle. Remarquez le si naturel à la Basse, mesure 42, qui est intrinsèque en dorien sur D, même en descendant. Il se chante mi dans le 4e hexacorde par bécarre. Les bémols accidentels s'expliquent aisément par la conduite des voix [104] :

---

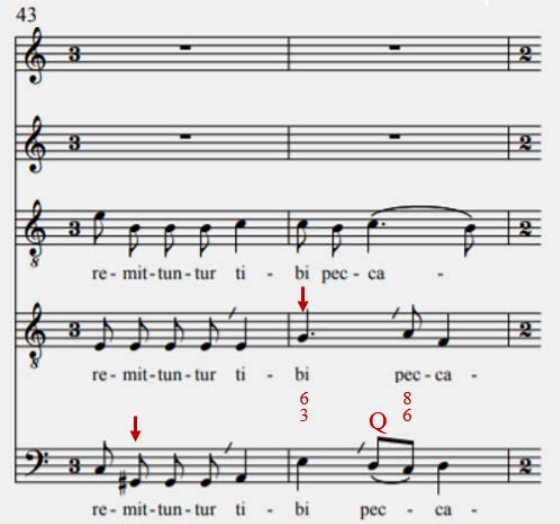
[102]. Antoine Parran, *op. cit.*, Troisiesme partie, Chapitre V, « Reigles du Contrepoint pressé », p. 86 et p. 89 pour les exemples. Dans le n° 14, *Salve Regina*, de ses *Preces ecclesiasticæ*, Eustache Du Caurroy emploie, au Tenor, une semibrève pointée sur le mot « ostende » dont le point est une quarte dissonante. Il est vrai que cette valeur pointée n'est pas vraiment une syncope ; voir Du Caurroy, *Preces ecclesiasticæ*, éd. Marie-Alexis Colin, Paris, Klincksieck, Éditions du CMBV, 2000, mes. 46, p. 145. Voir aussi, dans le recueil *Tours-168*, la blanche pointée à la mesure 64 de la Haute-contre de la chanson n° t.15, *Que douce est la violence* de Guillaume Bouzignac.

[103]. Pour d'autres exemples de points dissonants, voir aussi la mesure 53 du n° t.10, *Ecce panis angelorum*, la mesure 55 du n° t.15, *Que douce est la violence*, la mesure 20 du n° t.39, *Gloria laus et honor*, la mesure 39 du n° t.5, *Sicut malus inter ligna* et la mesure 10 du n° t.56, *Solem justitiæ*.

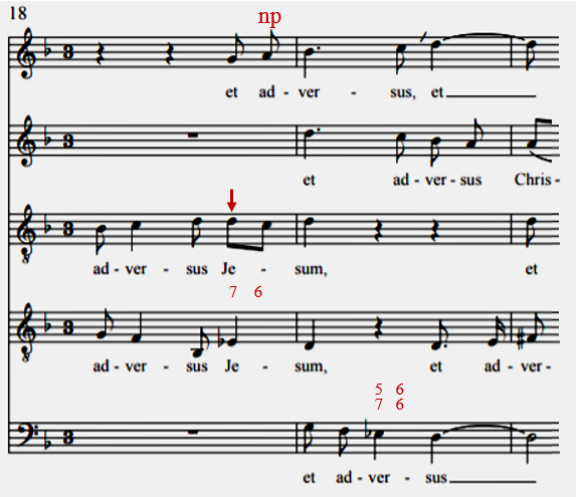
[104]. Basse et Taille chantent par bémol la quarte fa-si ; la sixte mineure, à la mesure 43 de la Basse, se chante re par nature et fa par bémol.



Dans l'exemple ci-contre (n° t.54, *Alleluya Deus dixit*), remarquez le saut descendant de quarte diminuée à la mesure 43 de la Basse et la coexistence de ce sol dièse avec le sol naturel à la Taille dans l'accord de sixte de la mesure suivante :

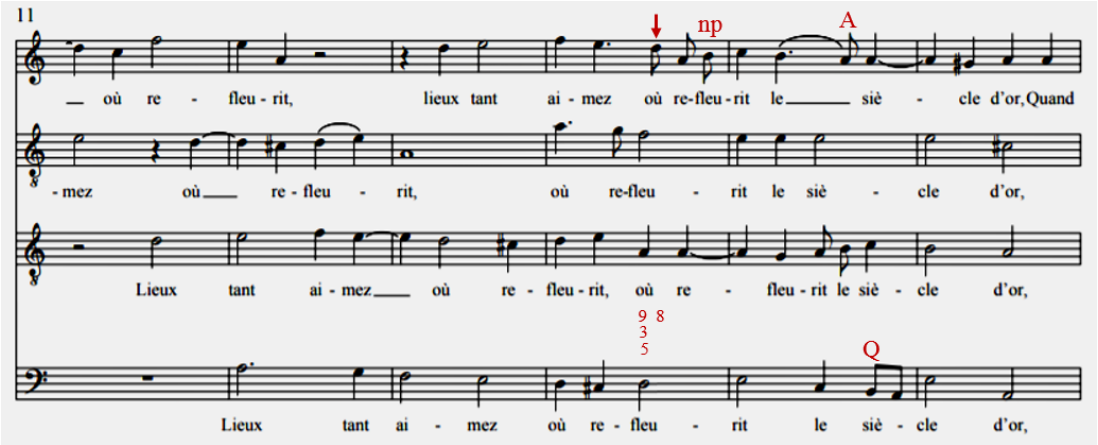


Nous avons déjà vu qu'une syncope dissonante régulière peut néanmoins être fractionnée en raison de la prosodie comme sur les mots « adversus Jesum » (mes. 18). Dans l'exemple ci-contre (n° t.52, *Quare fremuerunt Judæi*), la résolution sur la sixte majeure est souvent accompagnée par une quarte augmentée en note de passage ascendante, ici au Dessus :

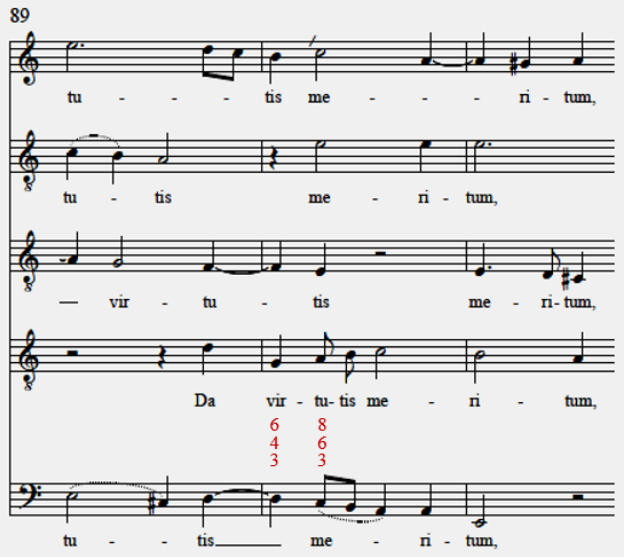


Alors qu'à la mesure 43 de la Haute-contre de l'exemple n° t.54, *Alleluya Deus dixit*, ci-dessus, la croche résolvant le point dissonant montait d'une quinte juste avant de redescendre conjointement. Ci-après (n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*), elle descend d'une quarte avant de remonter (mes. 14) [105] :

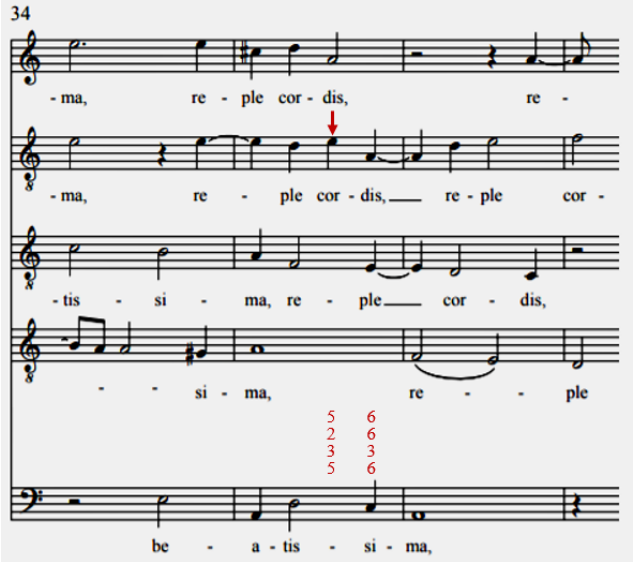
[105]. Comparez avec la mesure 6 de ce même n° t.2, dans laquelle la noire pointée est le monnayage d'une syncope régulière. Pour une autre neuvième en noire pointée, voir la mesure 68 de la Haute-contre du n° t.5, *Sicut malus inter ligna*.



Comme nous l'avons vu à la mesure 51 de n° t.15, *Que douce est la violence*, la syncope à la Basse aux mesures 89-90 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus* (exemple ci-contre), ne porte pas non plus un accord de petite-sixte. En fait, il s'agit du retard de la basse de l'accord de sixte sur ut qui, au lieu d'être accompagné d'une seconde, est accompagné par son retard, une tierce mineure syncopée, ces deux retards étant chantés en tierces parallèles par la Basse et la Haute-contre. Remarquez l'ajout de la sixte majeure, absente dans l'exemple suivant, qui ôte tout caractère dissonant à cette sonorité.



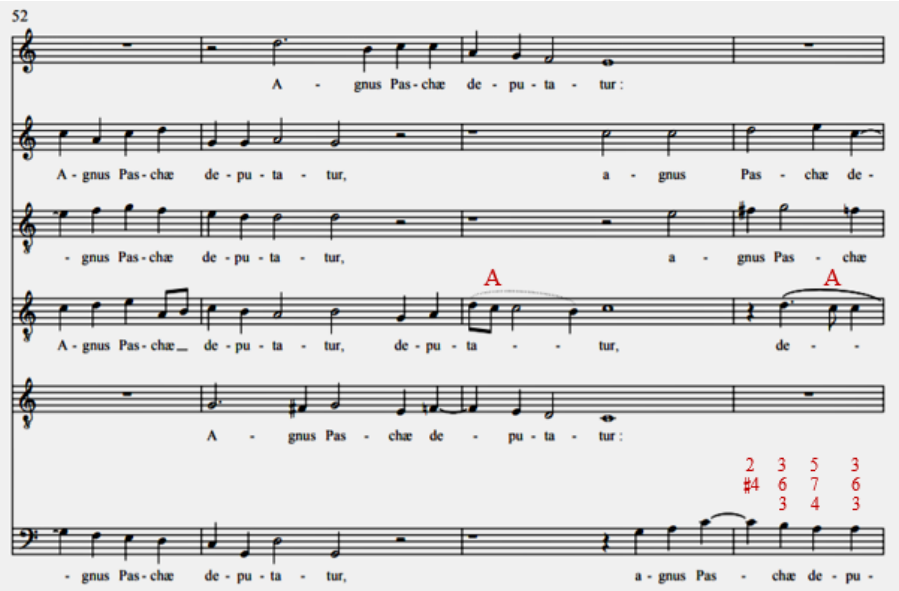
Pour dissiper d'éventuels doutes quant à mon interprétation de l'exemple précédent, voici un autre exemple, ci-contre, extrait du même motet, qui présente la particularité remarquable de comporter non seulement les deux syncopes en tierces parallèles aux voix de Basse et de Taille, comme dans l'exemple précédent, mais aussi la seconde, note réelle au-dessus du retard, à la partie de Haute-contre (indiquée par la flèche). L'emploi de la note réelle au-dessus du retard, pratique totalement inconnue dans l'enseignement académique du contrepoint – et même interdite –, est une des principales caractéristiques du contrepoint français de la première moitié du XVIIe siècle. Elle peut revêtir différentes formes comme vous le verrez dans les exemples ci-dessous. La syncope à la Basse à la mesure 35 est donc le retard de la basse de l'accord de sixte qui suit :



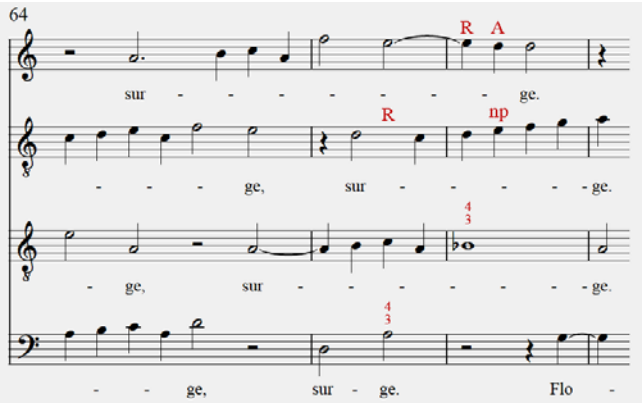
La quarte syncopée dissonante peut être accompagnée par une septième syncopée (voir ci-dessous la mesure 55 du n° t.10, *Ecce panis angelorum*). Dans ce cas, la quinte est souhaitable contre la quarte sinon la dissonance ne sera pas perceptible, mais elle doit s'échapper, généralement en descendant sur la tierce

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

mineure, lors de la résolution de la septième sur la sixte. Remarquez le triton et la seconde syncopée sur l'ut de la Basse :

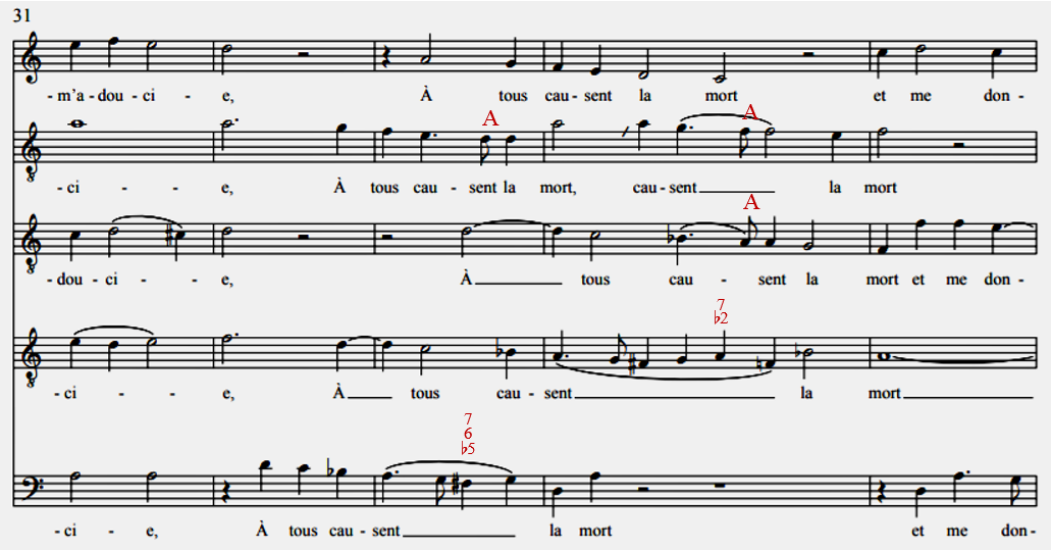


Dans l'enseignement académique du contrepoint – imprégné d'harmonie classique – la syncope dissonante est censée se substituer à la note réelle qu'elle retarde. À de très rares exceptions près, syncope et note réelle ne peuvent donc pas coexister. Bien entendu, cette conception est inconnue dans le contrepoint ancien, en général, et dans le recueil *Tours-168* en particulier. Syncope et note réelle peuvent même se rencontrer à une seconde majeure d'intervalle comme nous pouvons l'observer aux mesures 65 et 66 de l'exemple suivant (n° t.5, *Sicut malus inter ligna*). Lorsque la quarte en blanche à la Haute-contre se résout sur la tierce, la tierce à la Taille descend sur un unisson avec la Basse. Au Dessus, la ronde syncopée est monnayée au moyen d'une anticipation qui engendre un échange avec la note de passage à la Haute-contre [106] :

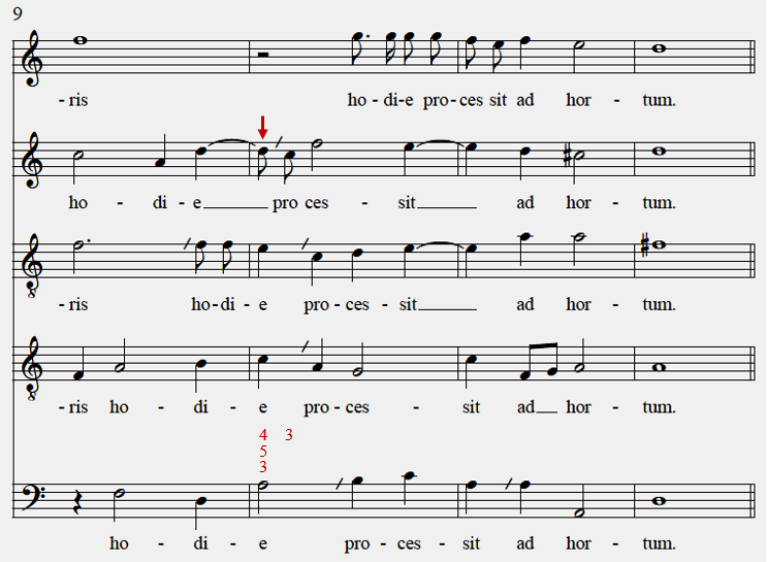


Dans un bref emprunt en dorien sur G – le mode régnant étant dorien sur D –, la chanson suivante (n° t.15, *Que douce est la violence* de Bouzignac) illustre le fait que la sixte de ce mode est bien naturelle (mes. 33). Un tel accord serait impossible en sol mineur, le fa dièse portant nécessairement une septième diminuée à cause du mi bémol intrinsèque dans ce ton. Remarquez aussi le double retard en sixtes parallèles à la mesure 34 de la Taille et de la Haute-contre, la neuvième syncopée étant disposée en seconde. Malgré l'emprunt en dorien sur G, ce passage s'achève, en fait, en lydien sur F, troisième degré du mode régnant (mes. 35) :

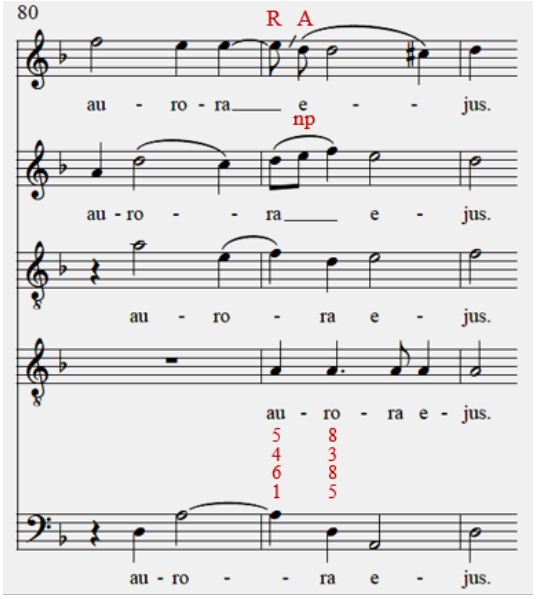
[106]. Pour d'autres exemples de ce type d'échange entre dissonances, voir, ci-dessous, la mesure 81 du n° t.62, *Noe pastores*, et la mesure 20 du n° t.39, *Gloria laus et honor*.



À la mesure 10 du n° t.56, *Solem justitiæ* (voir ci-contre), la quarte dissonante tombe sur le point d'une noire pointée (indiquée par la flèche) et engendre une neuvième majeure avec la note réelle à la Taille :

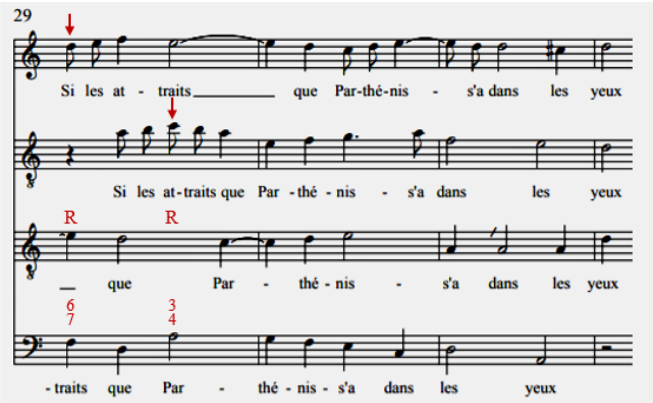


La syncope dissonante peut aussi être le retard de la quarte d'une quarte-et-sixte chantée, à la mesure 81 du n° t.62, *Noe pastores* de Bouzignac (ci-contre), par le Dessus 2. Remarquez la manière dont les deux Dessus s'échangent, le Dessus 2 chantant une note de passage et le Dessus 1 une anticipation :

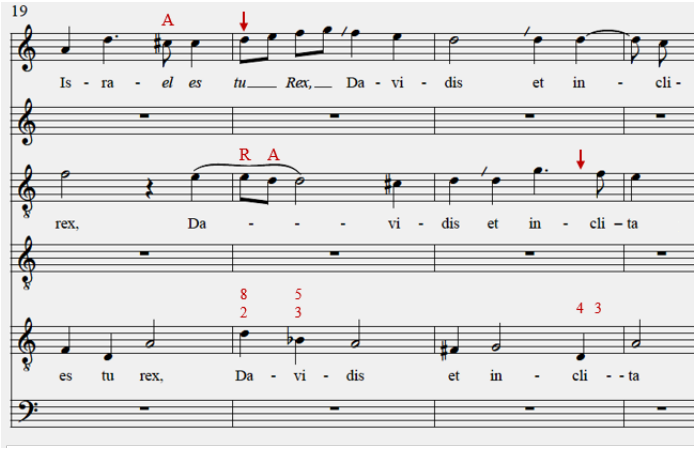


Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

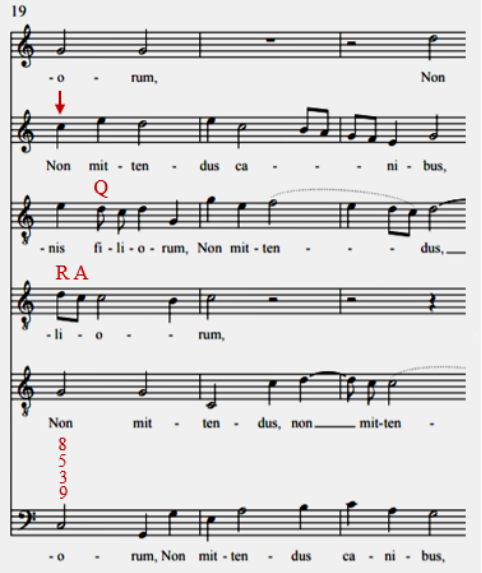
La syncope dissonante placée sous la note réelle est un phénomène encore plus exceptionnel à l'aune des canons du contrepoint académique. À la mesure 29 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* (exemple ci-contre), la Taille chante une septième syncopée contre l'attaque de la sixte au Dessus puis une quarte dissonante syncopée contre la tierce mineure frappée par la Haute-contre :



_À la mesure 20 du n° t.39, *Gloria laus et honor* (ci-contre), la Haute-contre chante une syncope de neuvième en position de seconde avec anticipation de la résolution alors que l'octave de la Basse-taille passe au Dessus, engendrant un échange de dissonances qui n'est pas sans rappeler celui des deux Dessus de la mesure 81 du n° t.62, *Noe pastores*, à la différence notable que la note réelle se trouve, dans l'exemple suivant, au-dessus du retard :

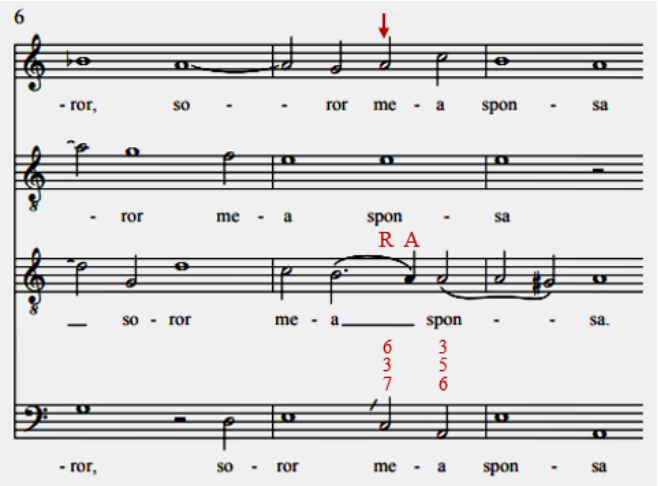


De même, dans le motet n° t.10, *Ecce panis angelorum* (mes. 19 ci-contre), la Taille chante la neuvième alors que le Dessus 2 attaque sur l'octave de la basse une nouvelle phrase sur les mots « Non mittendus canibus ».

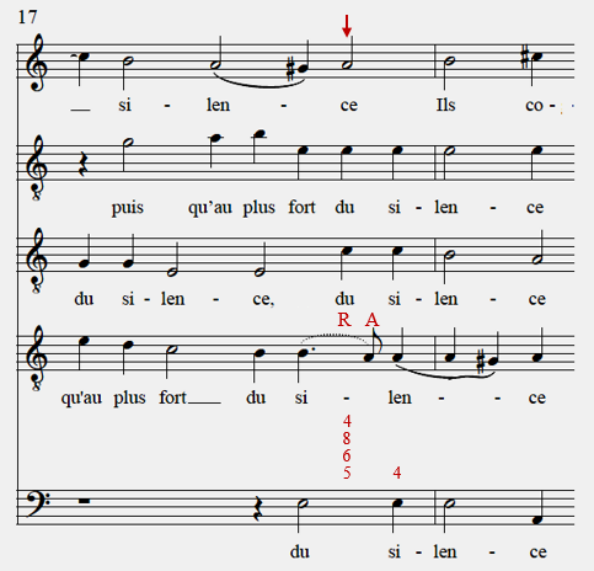


Les deux exemples qui suivent illustrent comment le même procédé peut se produire dans une tierce-et-sixte et dans une quarte-et-sixte. À la mesure 7 du n° t.3, *Vulnerasti cor meum* (ci-dessous), la septième se résout sur l'octave, la Basse descendant d'une tierce.

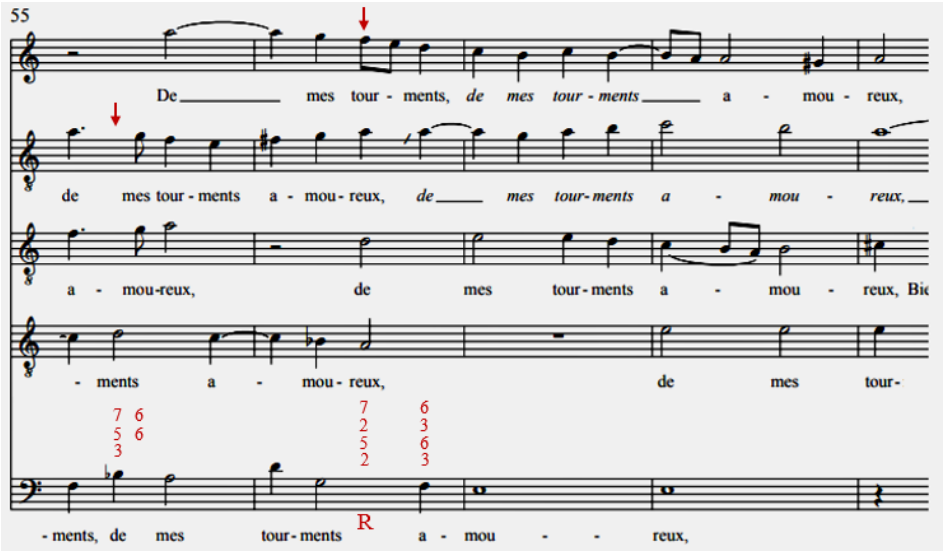
Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf



Quant à la mesure 17 du n° t.15, *Que douce est la violence*, la quinte dissonante se résout sur la quarte consonante :

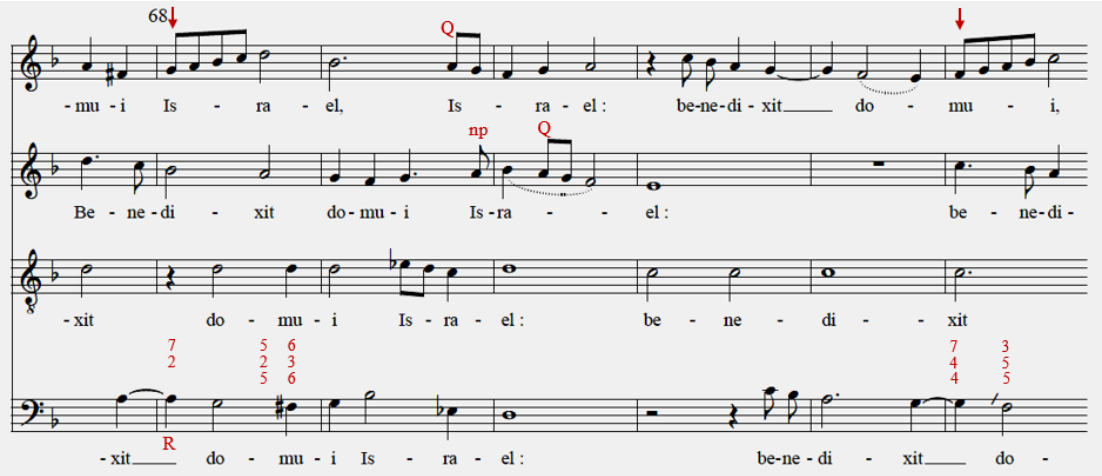


À la mesure 56 de la même chanson (voir ci-dessous), la note réelle passe au Dessus contre la seconde syncopée, retard de la basse de l'accord de sixte suivant immédiatement. Remarquez le point dissonant (indiqué par la flèche) à la mesure 55 de la Haute-contre :

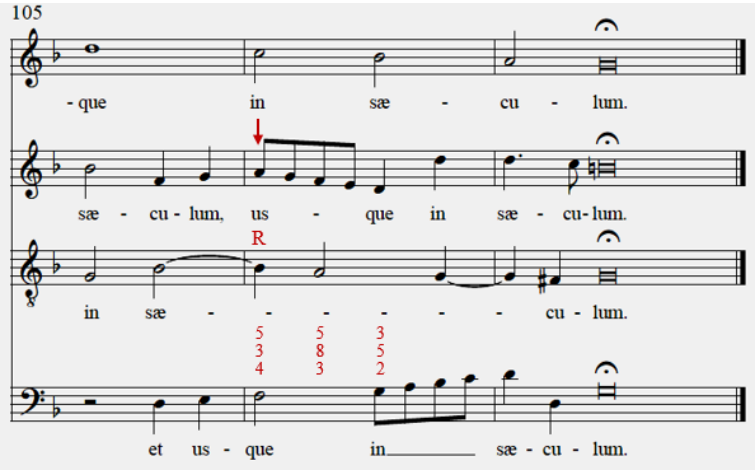


Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

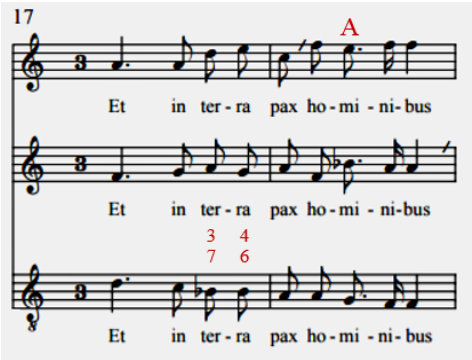
Le même procédé peut être employé contre la seconde syncopée, retard de la basse d'un accord parfait, comme on le voit dans cet extrait du n° t.16, *Non nobis Domine* :



Sans doute aurez-vous remarqué dans les exemples précédents que la tierce contre la quarte dissonante est toujours mineure, d'où un intervalle de seconde ou de neuvième majeure entre la note réelle et son retard. L'exemple suivant, toujours dans la même œuvre, n'en est donc que plus remarquable puisque, non seulement la tierce est majeure, mais de plus elle se trouve au-dessus de la quarte, un cas de figure rarissime. Il en résulte une septième majeure entre les deux voix internes. Cette suite de syncopes dissonantes à la Haute-contre conduit cette voix sous la Basse-taille jusqu'à la pénultième de la cadence finale :



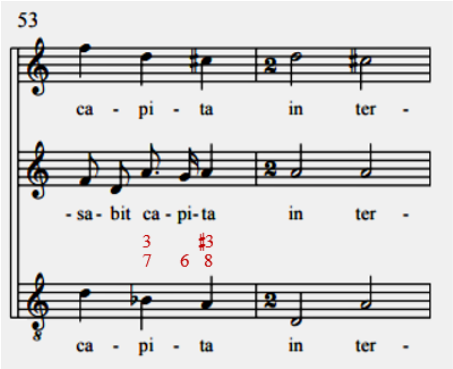
Examinons maintenant les dissonances frappées, c'est-à-dire sans préparation. Je ne parle pas des dissonances dont la syncope a été monnayée pour des raisons purement prosodiques [107], mais de celles sur lesquelles on arrive conjointement au moyen d'une note de passage, comme à la mesure 17, courte séquence à troix voix du « Gloria » dans le n° t.66, *Missa septem vocibus* [108]. Remarquez que l'accord final à la mesure 18 est entièrement anticipé sur le mot « ho**mi**nibus » :



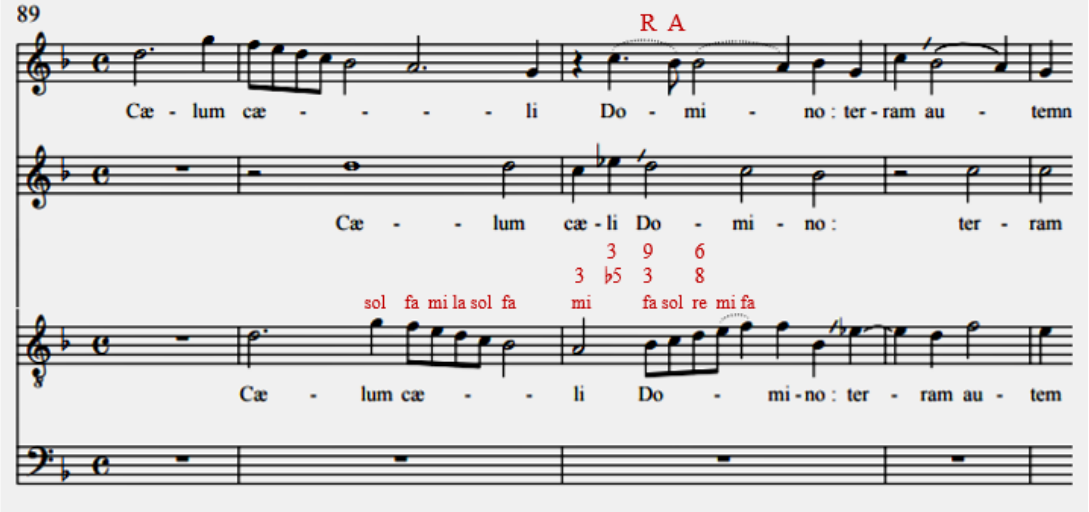
[107]. Voir, par exemple, la mesure 36 de la Basse-taille du n° t. 81, *Laudate Dominum omnes gentes*, sur les mots « et Filio ».
[108]. Voir aussi la mesure 7 du n° t.73, *Dixit Dominus septem vocibus* et la mesure 6 du n° t.64, *Alleluya nova sint omnia*.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

Comme on le voit dans cette section à trois voix du motet n° t.73, *Dixit Dominus septem vocibus*, il est également possible d'arriver sur une septième par un saut de quinte par mouvement contraire :



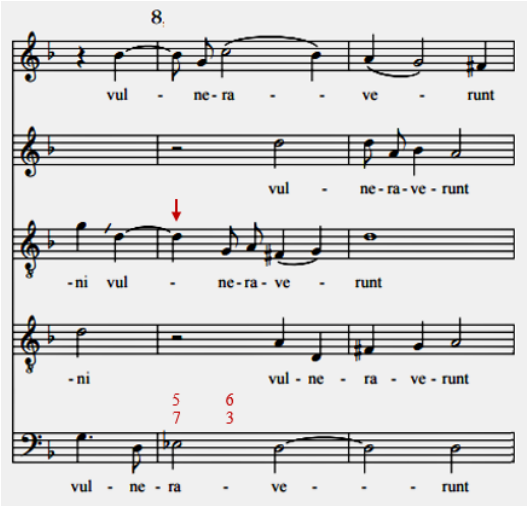
Bien que les quintes diminuées soient généralement liées soit en syncopes soit en notes pointées, j'en ai néanmoins trouvé un exemple (n° t.16, *Non nobis Domine*, ci-après) où elle arrive par un saut de tierce mineure, un procédé promis à un grand avenir :



Les résolutions exceptionnelles et les échappées

Pour en finir avec les traitements non traditionnels examinons les résolutions exceptionnelles et les échappées, c'est-à-dire des dissonances qui, qu'elles soient retards ou notes de passage, n'obéissent pas à la conduite mélodique habituellement en usage.

Une pratique bien connue en Italie, et assez exceptionnelle en France, en général, et dans notre manuscrit, en particulier (voir l'exemple ci-contre n° t.45, *Sagittæ Domini*), consiste à faire sauter la septième syncopée sur la tierce au lieu de la résoudre, comme il se doit, sur la sixte, cette dernière étant chantée par une autre voix [109] :

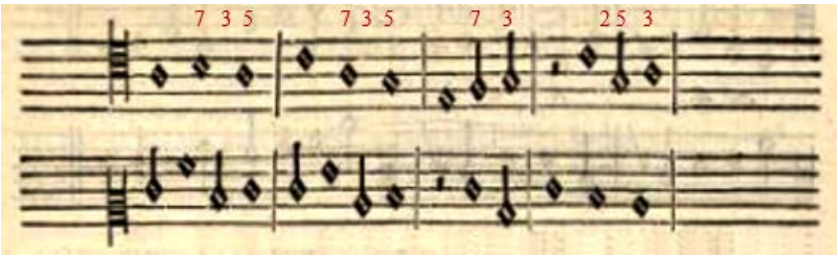


[109]. Voir aussi la mesure 2 du « Kyrie » du n° t.66, *Missa septem vocibus*.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

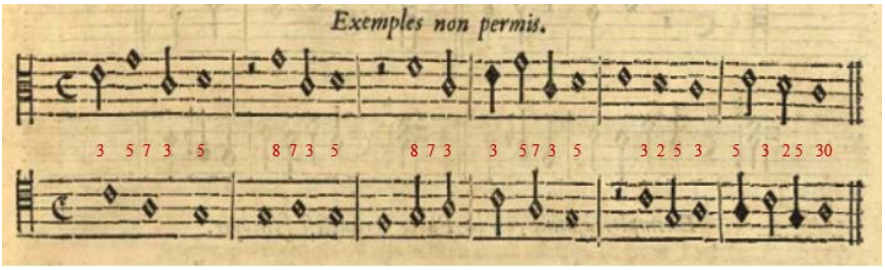
Cette licence est très certainement une invention des Italiens. Elle appartient à la catégorie de figures dénommées par Christoph Bernhard soit « Syncopatione catachrestica » soit « Heterolepsis » [110]. En France, elle est condamnée par Adrian Le Roy ainsi que par Parran et Cousu :

> Nous avons dict cy devant, que la dissonance qui se faict par le moyen de la syncope, doit estre suyvie d'une imparfaicte, asçavoir de la tierce ou la sixte ou la dixiéme, & non pas de parfaictes, pour eviter les extremitez, & ce par degrez conjoincts en descendant, non pas comme d'aucuns ont voulu, qu'icelle dissonance syncopée fut ensuyvie par une intervalle soit de quarte ou de quinte comme ici [111].

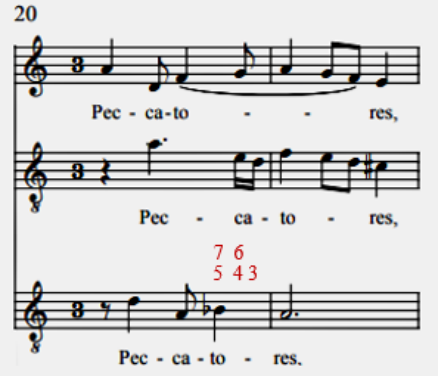


Bien entendu, cette condamnation est réitérée par Antoine Parran : « Voyez en quelques exemples cy apres, lesquels nous montreront qu'apres la Syncope il est loisible de faire tel accord qu'on voudra, & ce par degrez conjoints, & non separez [112]. »

Ainsi que par Cousu : « Il est dit que la Note qui suit la syncope descendra par mouvement conjoint, et non jamais par le separé : comme l'on voit aux Exemples suivants, qui sont deffendus [113]. »



En fait, la plupart de ces exemples ne sont même pas en usage, surtout à la basse, puisque la « Syncopatione catachrestica » trouve plutôt sa place dans les parties supérieures. Une variante de celle-ci consiste à sauter de la septième non pas à la tierce, mais à la quarte (voir ci-après n° t.55, *Jesu propitius esto*, section à trois voix). Je vous rappelle que, sur le sixième degré altéré du mode mineur, cette quarte augmentée est traitée comme une consonance :



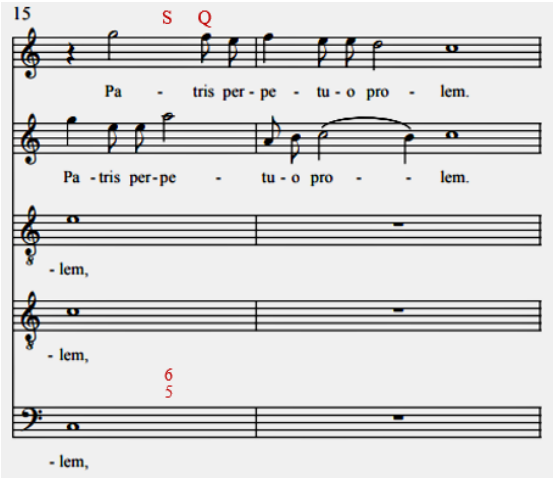
[110]. Joseph Müller-Blattau (éd.), *Tractatus compositionis augmentatus*, Das 28ste Capitel, § 4, p. 77, et Das 41ste Capitel, § 7, p. 89.

[111]. Voir Adrian Le Roy, *Traicté de musique contenant une théorique succinte pour méthodiquement pratiquer la composition*, Paris, Adrian Le Roy & Robert Ballard, 1583, f° 14 (dans l'exemple, les parties sont permutées). Voir la numérisation de la réimpression de 1602 (Vve Robert Ballard, Pierre Ballard).

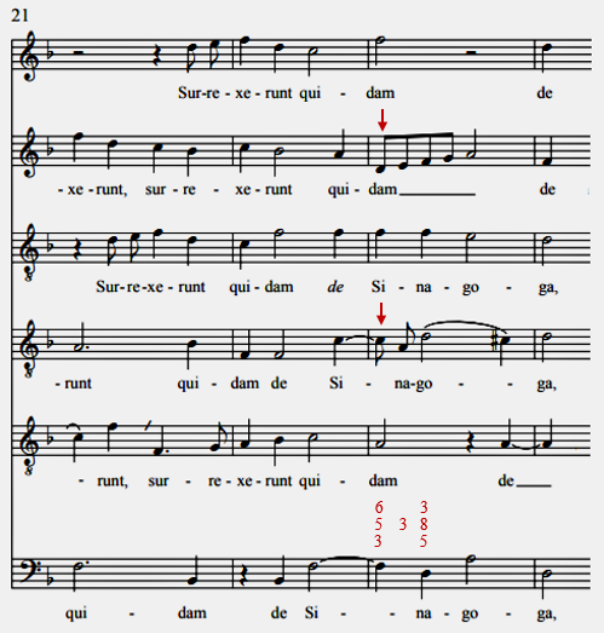
[112]. Antoine Parran, *Traité de la musique theorique et pratique*…, Paris, Pierre Ballard, 1639, Troisiesme partie, chap. VI, § 2, p. 86 et 89 (pour l'exemple).

[113]. Antoine de Cousu, *La musique universelle*…, Paris, s.n., 1658, Livre troisième, Chapitre III, p. 161.

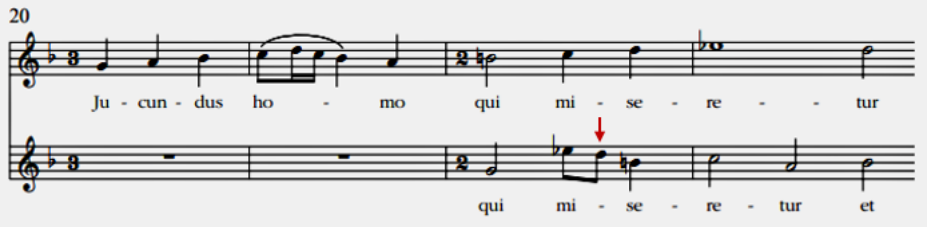
À la mesure 15 du n° t.59, *Candens flos*, la sixte majeure au Dessus 2 transforme la quinte du Dessus 1 en une syncope dissonante qui ne se résout pas sur une consonance, mais enchaîne sur un *Quasi-transitus* à la manière d'une syncope consonante :



À la mesure 23 du n° t.17, *Impetum fecerunt* (ci-contre), le Bas-dessus rend dissonante la quinte à la Taille qui, cependant s'échappe disjointement sur la tierce [114] :



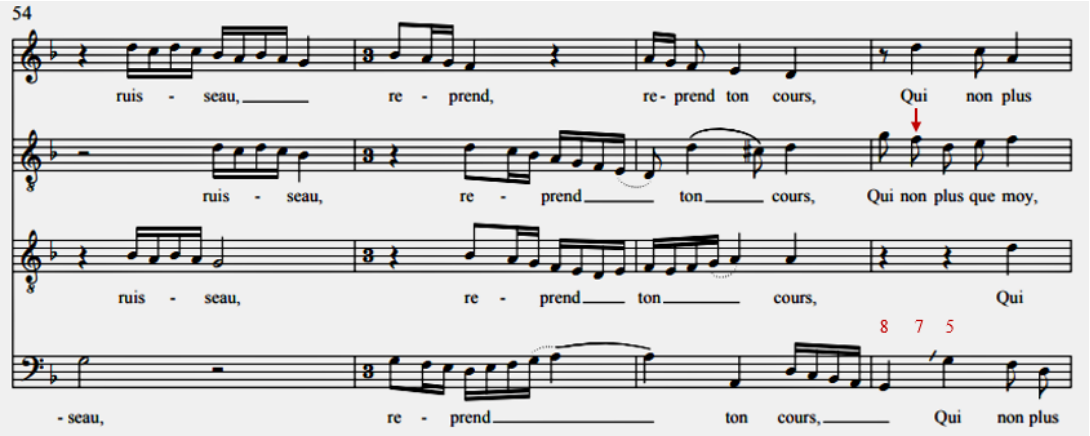
Un certain type d'échappées, déjà connu au XVe siècle [115], consiste en une sorte de note de passage descendante qui saute d'une tierce au lieu de procéder conjointement vers la prochaine consonance (voir ci-dessous n° t.70, *Beatus vir duarum vocum*, mes. 22) :



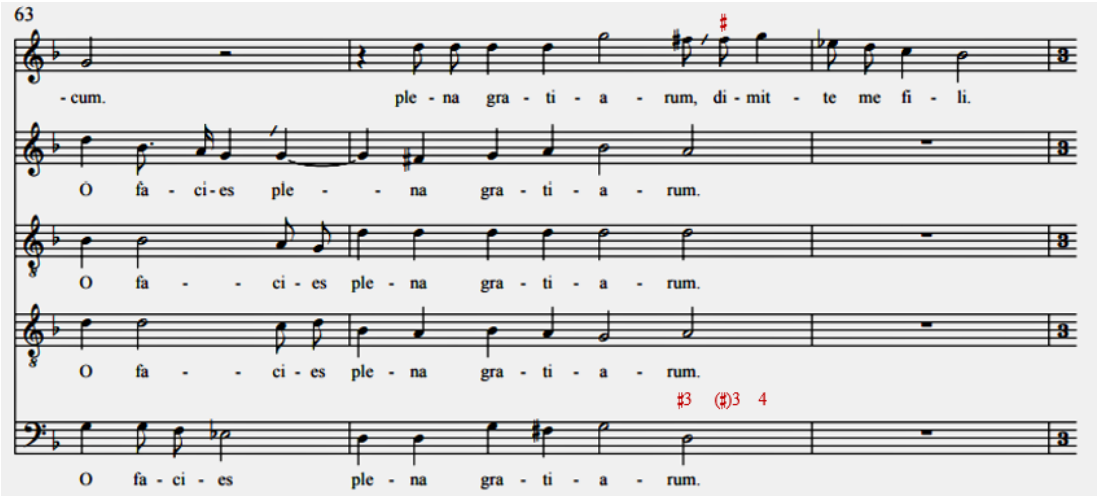
Ce mélisme s'apparente à la *nota cambiata* de Fux [116], comme nous pouvons le voir à la mesure 57 de la Haute-contre du n° t.13, *Ruisseau qui cours* [117] :

---

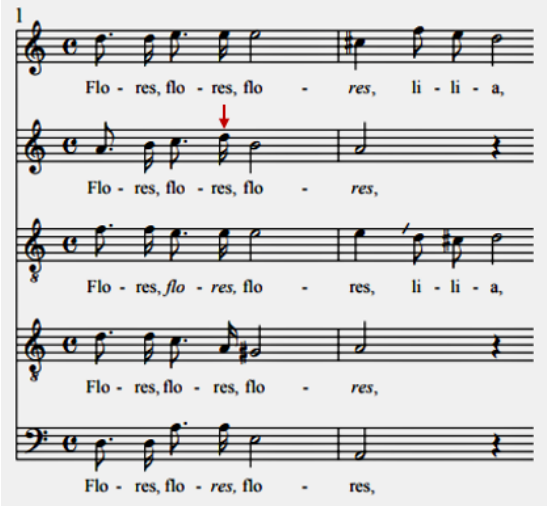
114. Voir aussi les mesures 98 et 100 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*.
115. Voir le motet à 6 voix *Benedicta es cœlorum regina* de Josquin Des Prés, *Sämtliche Werke, neue Reihe, Band 17*, hrsg James Erb, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1988 : Magnificat 93-110, Tenor I, mes. 106, p. 323. Voir, aussi, la mesure 10 du *Kyrie* de la *Missa Ave maris stella* du même, *Werken van Josquin des Prés*, hrsg Albert Smijers, vol. 15, Leipzig, Kistner & Siegel, 1935, p. 1.
116. Voir ANNEXE, p. 93.
117. Pour un autre exemple de septième en échappée, voir la mesure 1 du Bas-dessus du n° t.91, *Omnium sanctorum*.



En montant, ce procédé ressemble à ce qui sera désigné dans l'enseignement académique par l'expression « broderie tronquée ». Selon moi, cela justifie que le fa répété reste diésé à la mesure 64 du n° t.35, *Ecce aurora surgite* :

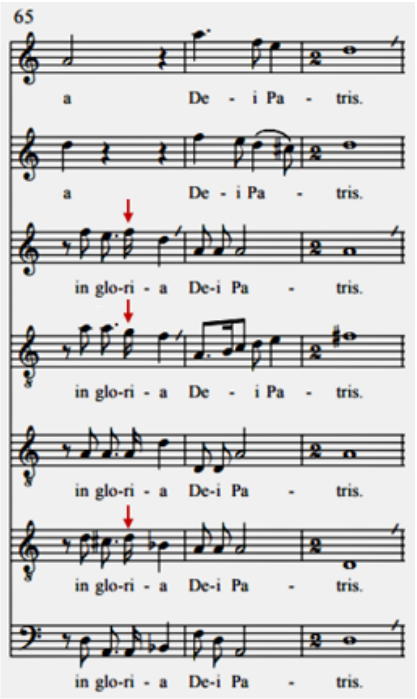


Dans l'exemple précédent, la prosodie est syllabique, ce qui est confirmé par l'exemple suivant (n° t.21, *Flores lilia violæ*, voir la flèche au Bas-dessus), qui plus est, en contrepoint notre contre note :

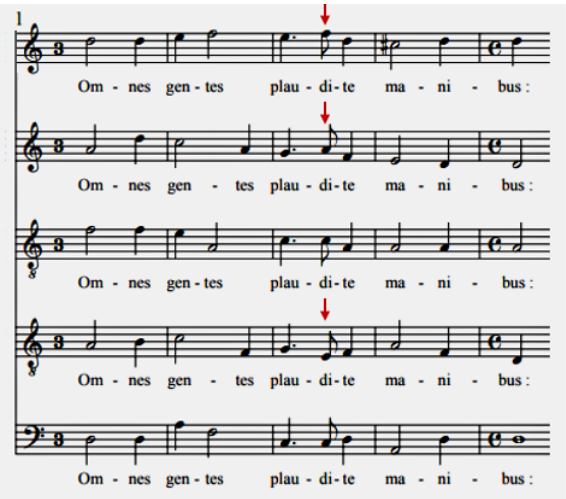


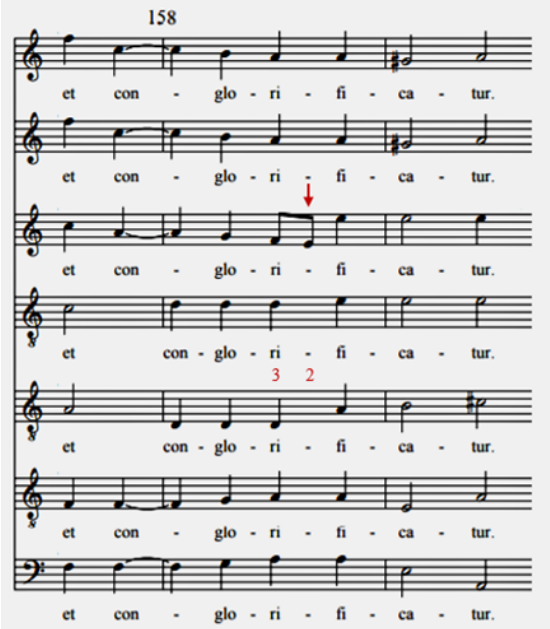
Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

Deux échappées en tierces parallèles, à la mesure 65 du Bas-dessus et du Concordans du « Gloria » du n° t.66, *Missa septem vocibus* (voir ci-contre), peuvent rencontrer une septième de passage, à la Haute-contre. Ce procédé présente l'avantage appréciable de permettre de faire descendre le do dièse au si bémol en évitant la seconde augmentée descendante, comme nous pouvons l'observer au Concordans :



Il est possible qu'une échappée soit frappée contre la note réelle (voir ci-dessous n° t.99, *Omnes gentes… subjecit Galliam*). Dans ce cas, les deux échappées en sixtes parallèles, à la Haute-contre et au Dessus, adoucissent cette rencontre en neuvième majeure avec la Basse-taille qui, de toute façon, se produit sur une valeur courte :



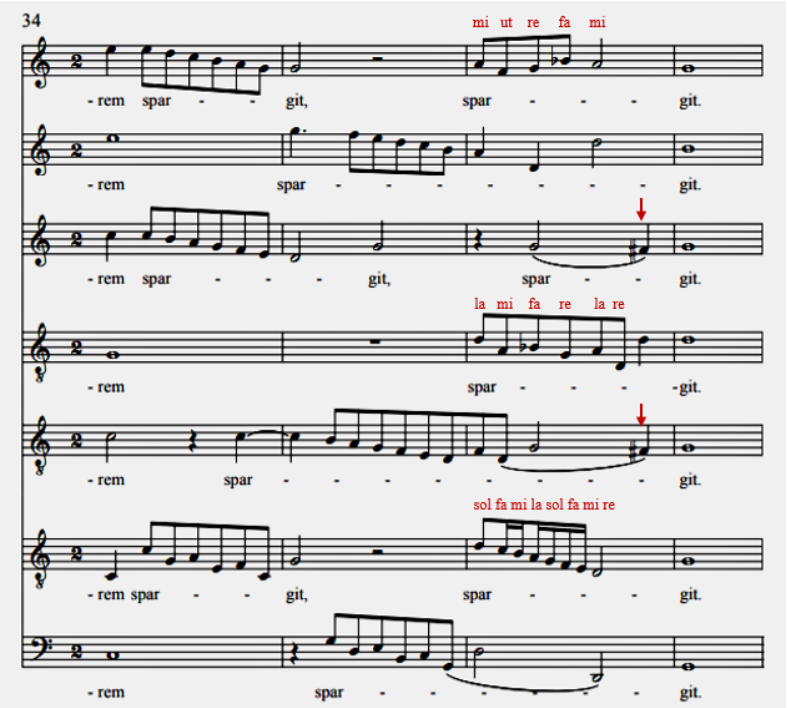


Une pratique tout à fait exceptionnelle consiste à utiliser une échappée afin de remplacer un éventuel saut de septième majeur prohibé par un saut d'octave (voir mes. 158 dans le « Credo » du n° t.66, *Missa septem vocibus*). Théoriquement, le saut d'octave ne peut s'effectuer qu'entre deux consonances. Cette licence ne peut pas s'expliquer par le fait que le contrepoint est à sept voix puisque ce passage n'est qu'à cinq voix réelles dont la basse est chantée par la Taille :

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

Mes analyses de la polyphonie française du XVIIe siècle peuvent paraître anachroniques, parce que j'y emploie la notion de degré mobile propre à la polyphonie modale dans un répertoire que la plupart percevaient comme d'essence tonale [118]. Or, la poursuite de mes recherches n'a fait que confirmer, à mes yeux, la pertinence de ce critère pour la musique française du XVIIe siècle [119].

Un degré mobile peut être abaissé ou haussé sans que l'essence du mode régnant n'en soit altérée [120]. Cet extrait du n° t.76, *Lauda Jerusalem*, en ionien sur C, illustre parfaitement cette notion.



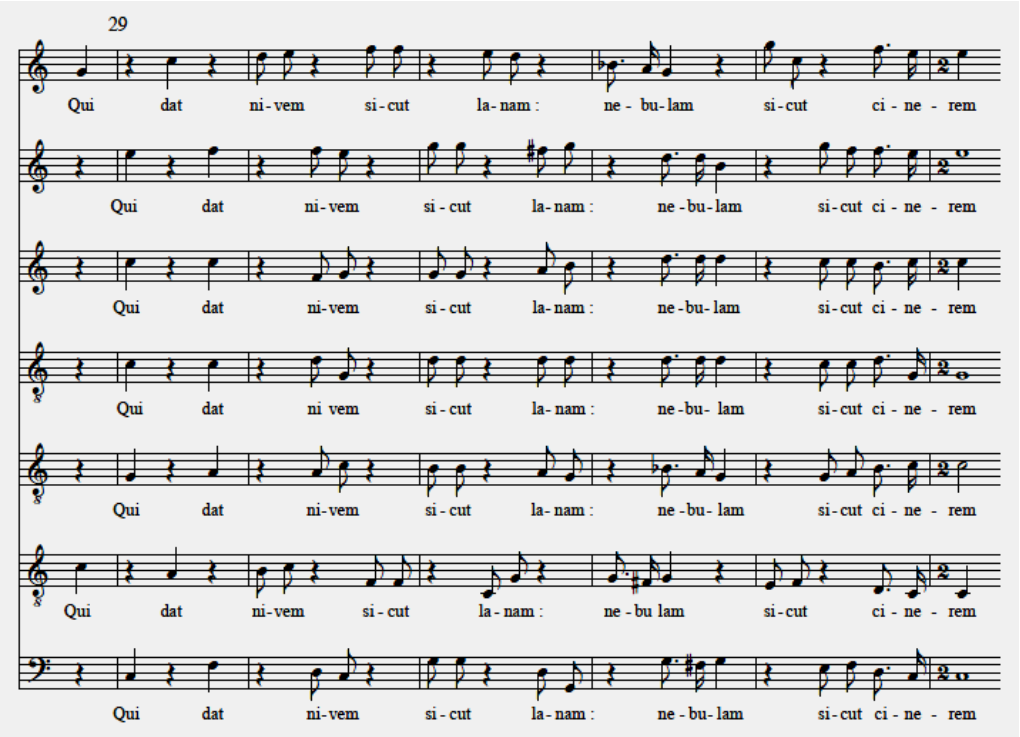
Dans cette cadence mixolydienne sur G, cinquième degré du mode régnant, le ♭ à la mesure 36 est nécessaire au premier Dessus pour justifier la quarte mélodique [121] d'où celui de la Haute-contre engendré par l'échange entre ces deux voix. En revanche, il n'y a aucune raison de bémoliser la vocalise au Concordans, qui se chante dans l'échelle dorienne naturelle par ♮ et par nature sol-fa-mi-re/la-sol-fa-mi-re, avec la muance sur a la mi re, d'où une fausse relation chromatique avec le ♭ de la Haute-contre qui, lui, se chante fa. À la Taille, le ♯ n'est nécessaire que sur la pénultième de la cadence mixolydienne afin de majoriser la tierce mineure se résolvant sur l'octave par mouvement direct [122], confirmant, s'il en était besoin, que l'altération du septième degré, telle qu'elle est pratiquée au XVIIe siècle, ne peut pas être analysée comme une note sensible [123]. En effet, la suppression de la note sensible, qui est intrinsèque dans le système tonal classique, engendre immédiatement une modulation dans un des tons voisins, ce qui n'est pas le cas, dans le système modal, de la tierce mineure, qu'elle soit naturelle ou pas, sur le cinquième degré.

Dans l'exemple suivant, n° t.76, *Lauda Jerusalem*, l'éphémère bémolisation du septième degré en ionien sur C (mes. 32), mode régnant, sur le mot « nebulam » engendre un très bref emprunt en dorien transposé

118. Voir Gérard Geay, « Contrepoint et modulation dans les airs de Guédron en mineur », *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVIIe siècle*, éd. Georgie Durosoir, Sprimont, Éditions Mardaga, 2006, p. 207.
119. Une analyse comparée avec les répertoires allemand, anglais, espagnol et italien démontrerait, sans doute, que la notion de degrés mobiles est pertinente pour tous les répertoires de cette époque.
120. Un tel phénomène aura perduré, dans le système tonal classique, dans les trois formes de la gamme mineure. Voir p. 106-107 les sections consacrées respectivement au dorien sur D et sur G (avec un ♭ à l'armure) ainsi qu'à l'éolien sur A.
121. Pour la justification de la quarte mélodique, voir aussi la mesure 81 du motet n° t.5, *Sicut malus inter ligna*, en dorien sur D.
122. Voir p. 1-2.
123. Voir aussi la mesure 82 du motet n° t.5, *Sicut malus inter ligna*, en dorien sur D.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

sur G [124], cinquième degré du mode régnant, qui n'a, cependant, aucune incidence sur l'ensemble de la phrase puisqu'elle s'achève bien sur une cadence ionienne mesure 34 :



Dans un cas comme celui-ci, je parle d'emprunt puisque l'altération, contrairement à celle affectant un degré mobile, transforme l'échelle du mode régnant, ce que j'ai appelé plus haut son essence. Ce procédé annonce la modulation telle qu'elle s'effectue dans la tonalité classique. Antoine Parran (1687?-1650) est l'un des premiers à employer le terme d'emprunt à propos des cadences ne tombant pas sur les trois cordes essentielles (premier degré ou finale, troisième degré ou médiante et cinquième degré ou dominante) [125] : « Ces Cadences sont au nombre de trois sans plus en chaque Mode, quoy qu'on en puisse faire davantage par emprunt » [126].

Mais c'est La Voye Mignot (1619?-1684) [127] qui décrit le plus en détail les relations entre les cadences intermédiaires et la cadence finale d'autres modes ainsi que la manière d'altérer les degrés d'un mode pour en engendrer un autre [128].

Le chromatisme

Cependant, avant de passer à l'étude des altérations dans chaque mode, j'aimerais aborder brièvement la question du chromatisme. Au XVIe comme au XVIIe siècle, son emploi est rendu possible par l'existence des degrés mobiles dont, dans ce cas, la forme naturelle et la forme altérée se suivent immédiatement [129]. Bien entendu, dans de tels passages l'intention rhétorique – sur des mots tels que « me font mourir », dans les exemples ci-dessous, ou bien « si je me plains » – est évidente [130]. Faut-il y voir une influence italienne ?

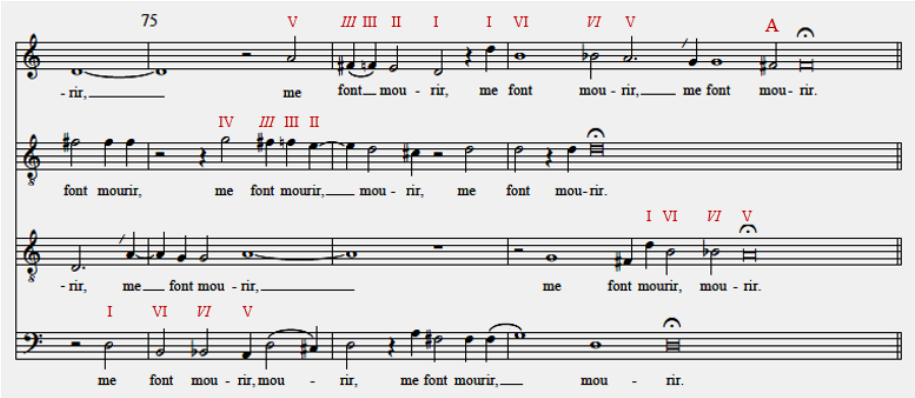
---

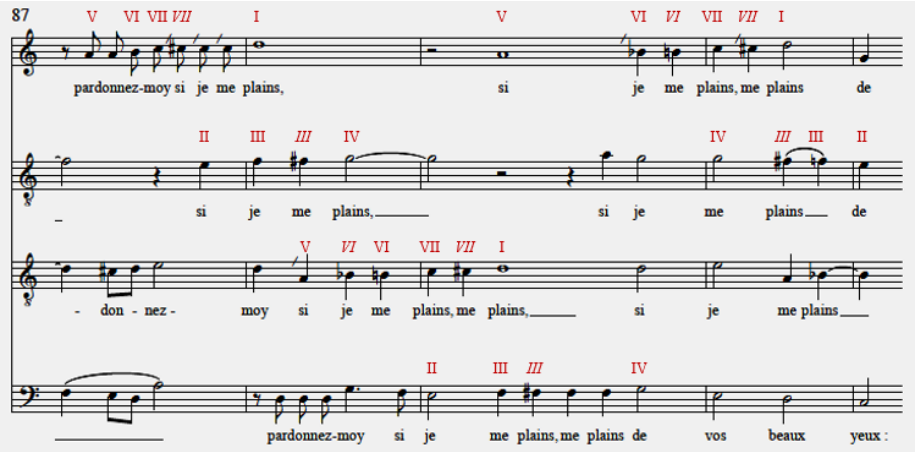
124. Notons que, dans le plan tonal classique, sol mineur n'est pas un ton voisin d'ut majeur.
125. Joachim Burmeister (1564-1629) qualifie ce type de cadence de « peregrinus » ; voir Benito V. Rivera (éd.), *Musical Poetics*, New Haven, London, Yale University Press, 1993, p. 148.
126. Parran, *op. cit.*, p. 128.
127. La Voye Mignot, *op. cit.*, IV. et derniere partie, « De la Modulation », chap. III, p. 5-13.
128. Pour une analyse de ce passage du traité de La Voye Mignot, voir Gérard Geay, « Le style des *Vingt-quatre violons* et les premières compositions du jeune Lully », *La naissance du style français 1650-1673*, éd. Jean Duron, Wavre, Éditions Mardaga, 2008, p. 118-123. Voir aussi le tableau sur les six modes naturels et transposes, p. 99.
129. Grâce à l'évolution du système tonal, il deviendra progressivement possible d'employer des accords étrangers au ton régnant sur chaque note de cette suite chromatique.
130. Cette figure est dénommée *passus duriusculus* dans la théorie allemande. Voir Christoph Bernhard, « Passus Duriusculus, *einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steiget, oder fället* ». Voir Joseph-Müller-Blattau (éd.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel, Bärenreiter, 1963, 29ste Capitel, p. 77. [C'est une voix contre

D'un point de vue technique, ce type de chromatisme se produit grâce à la possibilité d'altérer, aussi bien les troisième et sixième degrés (mes. 73-76 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* en dorien sur D, exemple ci-dessous) que le septième degré (mes. 87-91, exemple 3b) [131]. Généralement, un tel mélisme chromatique embrasse tout ou partie de l'ambitus d'un des deux tétracordes de l'échelle modale de ces deux modes mineurs et peut même y inclure la quinte :

- I-IV, re-mi-fa-sol par nature (D-G en dorien sur D), par bémol (G-C en dorien transposé sur G) ou par bécarre (A-D en éolien sur A),
- V-I, re-mi-fa-sol par béquarre (A-D en dorien sur D), par nature (D-G en dorien transposé sur G), par nature (E-A en éolien sur A).

Cette figure s'emploie aussi bien en descendant qu'en montant comme nous pouvons l'observer dans les deux exemples suivants [132] :





Dans la musique française de cette première moitié du XVIIe siècle, l'emploi du chromatisme demeure fort rare. Dans le recueil *Tours-168*, nous pouvons cependant en trouver quelques exemples intéressants [133] :

- n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse* en dorien sur D, mes. 46, à la Taille, sur les mots « pour me charmer », et mes. 143, à la Haute-contre, sur les mots « provoque point »,
- n° t.20, *Ego gaudebo in Domino*, en dorien sur D, mes. 3, à la Taille, sur les mots « et exultabo »,

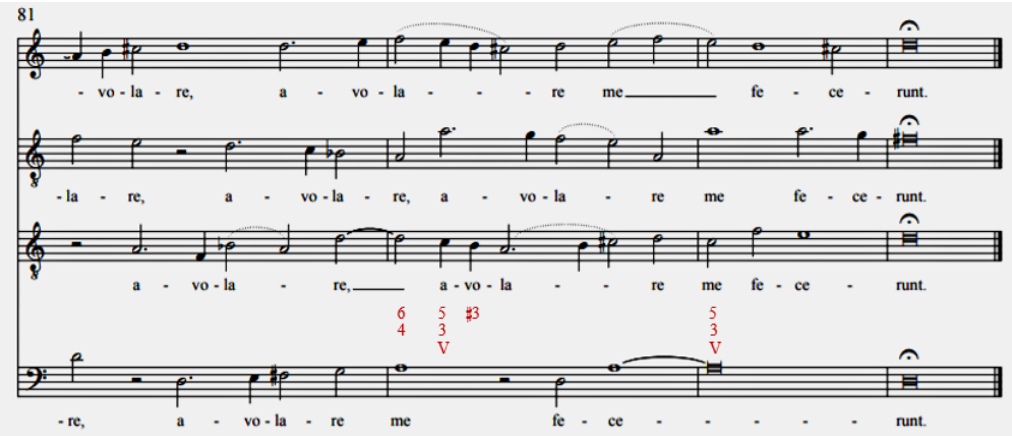
elle-même lorsqu'une voix monte ou descend d'un demi-ton (ma traduction)]. Il est frappant de constater que les traités de composition mentionnant les figures de rhétorique leur attribuent rarement un affect.

131. Voir aussi les mesures 1-4 du n° t.3, *Vulnerasti cor meum*, en éolien sur A.
132. Les degrés mobiles altérés sont indiqués en italiques.
133. Je ne considère pas que les notes altérées séparées par une cadence constituent un mouvement chromatique. Voir, dans le n° t.6, *Veni Sancte Spiritus*, en dorien sur D, le Dessus de la mesure 5.

- n° t.35, *Ecce aurora surgite*, en dorien sur G (avec un ♭ à l'armure), mes. 59, au Bas-dessus, sur le mot « amisimus »,
- n° t.45, *Sagittæ Domini*, en dorien sur G, mes. 3-4, à la Taille, à la Haute-contre et au Dessus 2, sur le mot « vulneraverunt me »,
- n° t.50, *O lilia gratiarum*, en dorien sur D, mes. 10, à la Taille et au Bas-dessus, mes. 14, au Dessus, mes. 27, à la Basse et à la Taille, sur les mots « en spinas »,
- n° t.54, *Alleluya deus dixit*, en éolien sur A, mes. 32, au Dessus (séparé par un silence), mes. 46, à la Haute-contre, sur les mots « est ita »,
- n° t.87, *Ha morior*, en éolien sur A, mes. 29-31, à la Basse, à la Basse-taille, à la Taille et à la Haute-contre, sur les mots « o crudeles ».

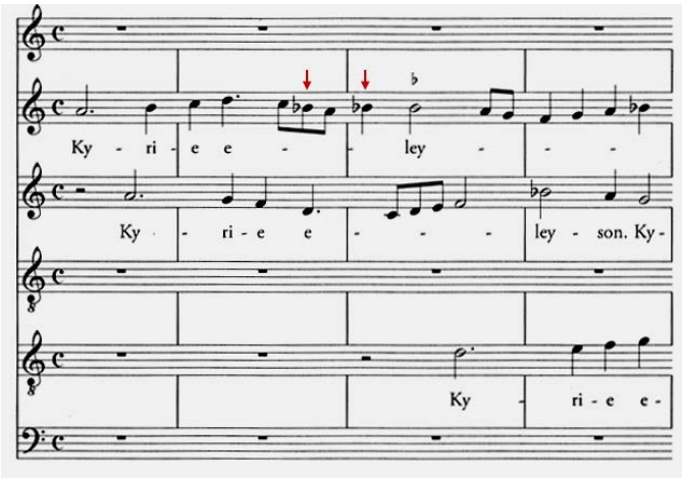
Le dorien sur D et sur G (avec un ♭ à l'armure) [134]

En dorien sur D et sur G (avec un ♭ à l'armure), le sixième degré, qui est naturellement majeur, peut être bémolisé et le septième degré, qui est naturellement mineur, peut être majorisé. L'exemple suivant illustre (n° t.5, *Sicut malus inter ligna*, en dorien sur D, mes. 82 et 83) l'emploi de la fausse relation chromatique indirecte entre la forme naturelle du septième degré – qui n'est pas nécessaire à la mesure 83 pour éviter un éventuel saut de quarte diminuée puisque ce dernier est couramment pratiqué dans le recueil *Tours-168* – et sa forme altérée particulièrement sur la pénultième d'une cadence. Observez que le si est naturel en descendant (mes. 82) et compatible avec le si bémol dans les voix internes de la mesure précédente [135]. Toutes ces altérations ne peuvent s'expliquer que par la notion de degré mobile. Remarquez qu'aux degrés déjà mentionnés, il convient d'ajouter le troisième dont la majorisation est d'ailleurs obligatoire à l'époque dans un accord final comportant une tierce mineure quel que soit le degré sur lequel il repose [136] :

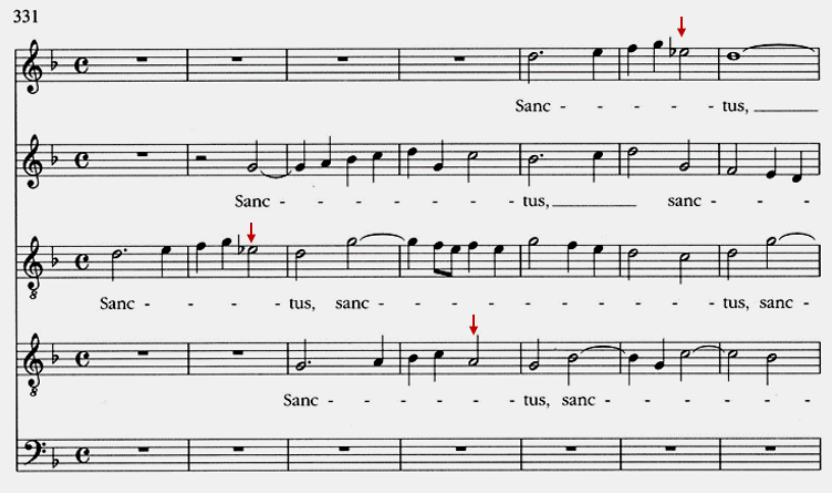


[134]. Voir, dans mon livre *Pratique de la musica ficta au XVIe siècle dans les tablatures de luth*, le chapitre 5.
[135]. Voir la mesure 29 du n° t.39, *Gloria laus et honor*.
[136]. Parran, *op. cit.*, p. 52 : « Il ne faut jamais faire finir une partie par la Tierce mineure a la fin de la piece : ains [mais] par la majeure, & tant que faire se pourra par une Dixiesme majeure, & non mineure, ny Tierce majeure que rarement : car c'est la Dixiesme majeure qui embellit parfaitement une composition ». Cependant, cette règle ne s'applique pas toujours dans les cadences intermédiaires ; voir n° t.33, *Veni Maria veni in cœlum*, mes. 8.

Bien entendu, nous retrouvons tous ces procédés en dorien sur G (avec un ♭ à l'armure). Dans l'exemple ci-contre (n° t.13, *Ruisseau qui cours*, en dorien sur G avec un ♭ à l'armure), immédiatement après qu'on a entendu le sixième degré naturel, il est altéré, à la mesure 27 de la Haute-contre et 28 de la Basse, en raison d'un saut de quarte à l'instar de la Taille de la mesure 81 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*. Le saut de triton étant exclu dans un tel cas de figure, le ♭ n'est pas toujours noté que ce soit dans les manuscrits ou les imprimés d'où la nécessité, pour l'éditeur scientifique moderne, de l'ajouter en petits caractères.

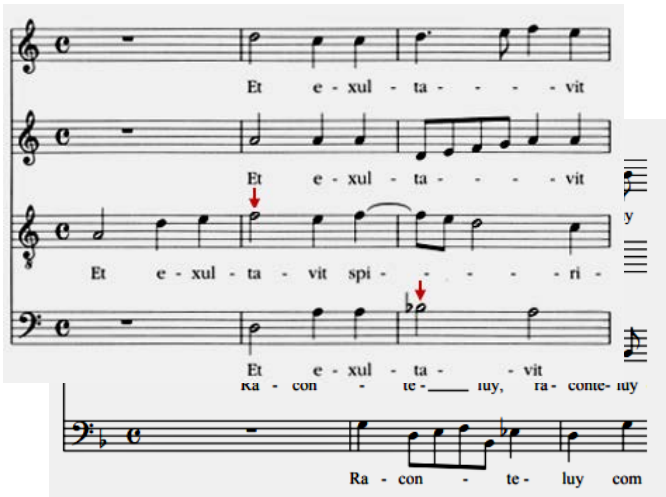


Dans l'exposition du *Kyrie* de la *Missa Cantate* de Jehan Titelouze (1563-1633) de l'exemple ci-contre [137], le sixième degré naturel et son altération coexistent, au *Cantus*, même en l'absence du saut de triton qui ne se produit qu'aux mesures 3 et 4 de la *Quinta pars* :



L'exposition du *Sanctus* de la *Missa paratum cor meum* d'Henri Frémart (?-1651) nous montre bien que seul un degré mobile peut être altéré. En effet, dans la réponse à la quinte inférieure à la Taille, le deuxième degré du mode régnant doit demeurer naturel (mes. 334 de l'exemple ci-contre [138]). Vous remarquerez, à l'*Altus*, la sixte mineure sur ce deuxième degré qui descend à la quinte avant de monter à l'octave. En effet, la sixte devrait être majeure pour pouvoir monter directement à l'octave de la finale par mouvement contraire et conjoint [139].

En revanche, dans le *Magnificat du premier mode* de Nicolas Formé (1567-1638) [140], au demi-ton du sujet répondra un demi-ton si celui-ci peut être engendré par le sixième degré mobile (indiqué, dans l'exemple ci-contre, par la flèche) :

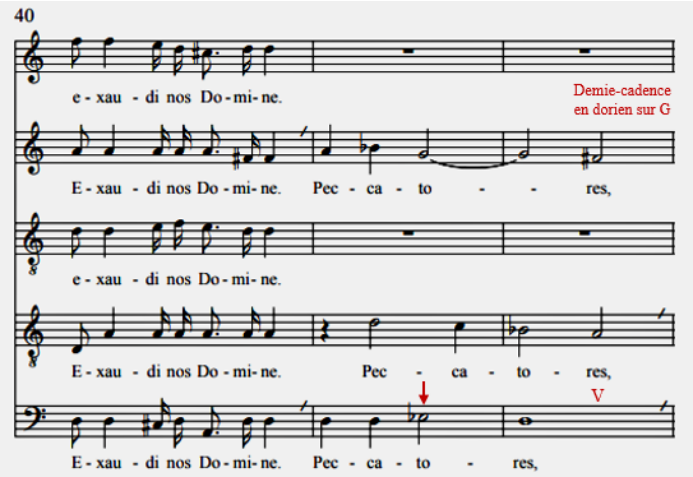


[137]. Jehan Titelouze, *Missa Cantate* (Paris, Pierre Ballard, 1626), éd. Jean-Yves Haymoz, Les Hermites, La Sinfonie d'Orphée, 2017. Dans sa *Musica Poetica* (Rostock, Stephan Myliander, 1606), Joachim Burmeister (1564-1629) dénomme ce type de fugue par mouvement contraire « Hypallage » ; voir Benito V. Rivera (éd.), *op. cit.*, p. 162-163.

[138]. Henri Frémart, *Missa paratum cor meum* (Paris, Robert Ballard, 1642), dans *Œuvres complètes*, éd. Inge Forst, Versailles, Éditions du CMBV, 2003, p. 115. Voir aussi Gérard Geay : « La musique française du XVIIe siècle était-elle tonale ? », *Les écritures musicales. Recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles*, éd. Jean-Pierre Deleuze et Sébastien Van Bellegem, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, p. 81-100.

[139]. Voir la mesure 8 du n° t.31, *Virgo Dei genitrix*.

[140]. F-Pn/ ms fr. 1870, voir Nicolas Formé, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Charles Léon, Versailles, Éditions du CMBV, 2003, p. 3.



Le procédé selon lequel sujet et réponse doivent s'inscrire dans l'échelle du mode, degrés mobiles compris, est un héritage des tout débuts du contrepoint en imitation [141].

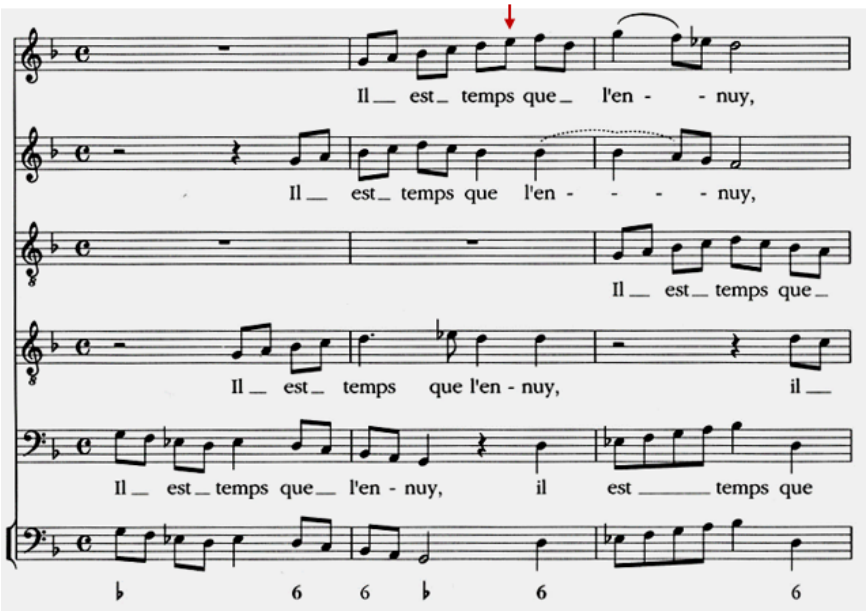
En revanche, le deuxième degré du dorien sur D peut être bémolisé bien qu'il ne soit pas un degré mobile dans ce mode. Il ne s'agit pas ici d'une transformation du dorien en phrygien sur D du fait du déplacement du demi-ton inférieur de l'échelle du deuxième au premier degré, mais plutôt d'une demi-cadence dans la transposition sur G du dorien, mode dans lequel le mi bémol est un degré mobile sur le sixième degré [142]. Cependant, l'exemple à la mesure 41 du n° t.55, *Jesu propitius esto* (ci-contre) est unique parmi les 34 pièces en dorien sur D conservées dans le recueil *Tours-168*. C'est dire l'extrême rareté d'un tel procédé pourtant précurseur de l'emprunt à la sous-dominante de la tonalité classique qui nous est si familier aujourd'hui du fait de notre éducation tonale classique. Il nous est parfois difficile d'imaginer le caractère radicalement nouveau d'un procédé qui nous semble, quelques siècles plus tard, aller de soi.

Il est important de souligner que cette altération inhabituelle du deuxième degré en dorien sur D n'est pas pratiquée dans les pièces en dorien sur G (avec un ♭ à l'armure) du revueil *Tours-168*. En revanche, nous verrons que le deuxième degré de l'éolien sur A peut être altéré bien qu'il ne soit pas non plus un degré mobile. J'ai souvent observé que les altérations d'un emploi inhabituel dans un mode donné sont plutôt choisies parmi celles couramment en usage tous modes confondus. C'est le cas du si bémol et du mi bémol alors que le la bémol est totalement absent du recueil *Tours-168*. C'est sans doute pour cette raison que, malgré son caractère exceptionnel, le si bémol est beaucoup plus utilisé, en tant que deuxième degré de l'éolien sur A, que le mi bémol sur le deuxième degré du dorien sur D, l'usage du mi bémol étant moins courant que ne l'est celui du si bémol.

Je pourrais multiplier à l'infini des exemples de degrés mobiles tirés d'œuvres françaises du XVIIe siècle et du début du XVIIIe, ce concept devenant de moins en moins pertinent à cette dernière époque du fait du développement progressif de la tonalité classique. Je me limiterai donc en concluant avec un ultime exemple tiré du *Cantique de Moyse* d'Étienne Moulinié (1599-1676). Dans le système tonal classique, l'introduction d'un mi bécarre dans une pièce en sol mineur engendrerait une modulation soit en ré mineur, ton de la quinte du ton principal, à condition qu'un ut dièse apparaisse, soit en fa majeur, ton de la quinte du relatif majeur [143]. Dans l'exemple suivant, publié en 1658, force est de constater que le mi naturel dans la mesure 2 du Dessus du *Cantique de Moyse* [144] n'engendre aucune modulation dans le sens classique du terme. Le mi naturel et le mi bémol constituent donc bien deux états, qui coexistent, d'un seul et même degré, le sixième du dorien sur G (avec un ♭ à l'armure), qui est donc mobile :

---

141. Voir le « Kyrie » de la *Missa Ave maris stella* de Josquin Des Prés (*Missarum Josquin Liber secundus* (Venetia, Octavio Petrucci, 1505), dans *Werken van Josquin des Prés*, éd. Albert Smijers, vol. 15, Leipzig, Kistner & Siegel, 1935, p. 1. La possibilité, pour la réponse, de moduler à la quinte du ton régnant ne s'imposera qu'avec le développement du système tonal. Voir Anne-Emmanuelle Ceulemans, « Imitation et modalité dans la polyphonie classique », *Les écritures musicales. Recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles*, *op. cit.*, p. 53-79.
142. Pour un procédé identique en éolien sur A, voir le n° t.3, *Vulnerasti cor meum*, mes. 31.
143. Exception faite, bien entendu, du mineur mélodique ascendant dans lequel le sixième degré est altéré pour monter au septième un ton au-dessus.
144. Étienne Moulinié, *Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets* (Paris, Jacques de Senlecque, 1658), éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1996, p. 41.



En résumé, dans le recueil *Tours-168*, les altérations employées en dorien sur D [145] sont les suivantes :

♮						ut		re		mi	fa	sol
♭				ut		re		mi	fa		sol	la
Nature	re		mi	fa		sol		la				
Lettres	D	E♭	E	F	F♯	G	G♯	A	♭	♮	C	C♯	D
Degrés	I		II	III		IV		V	VI	VI	VII	

Alors qu'en dorien transposé sur G (avec un ♭ à l'armure), il manque l'altération du deuxième degré :

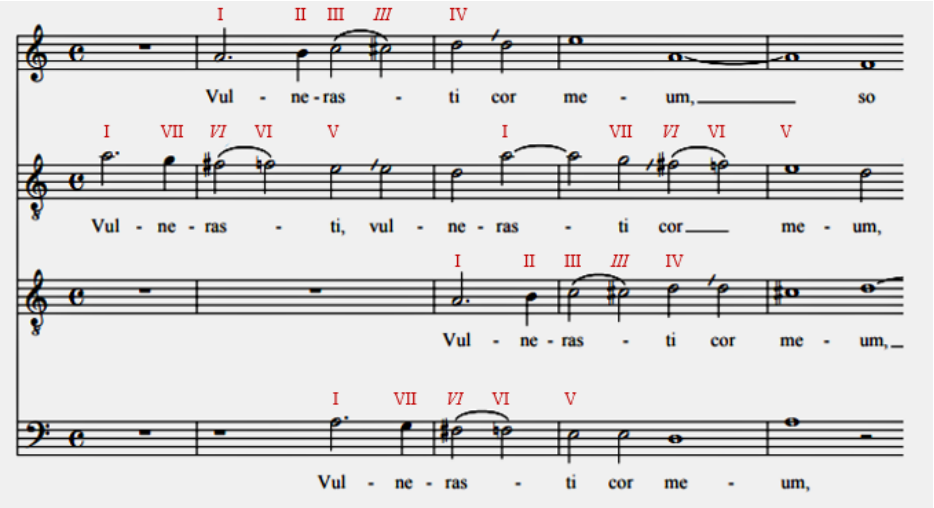
Nature					ut		re		mi	fa	sol
♭	re		mi	fa		sol		la			
Lettres	G		A	♭	♯ [146]	C		D	♭	E	F	♯	G
Degrés	I		II	III		IV		V	VI	VI	VII	

L'éolien sur A [147]

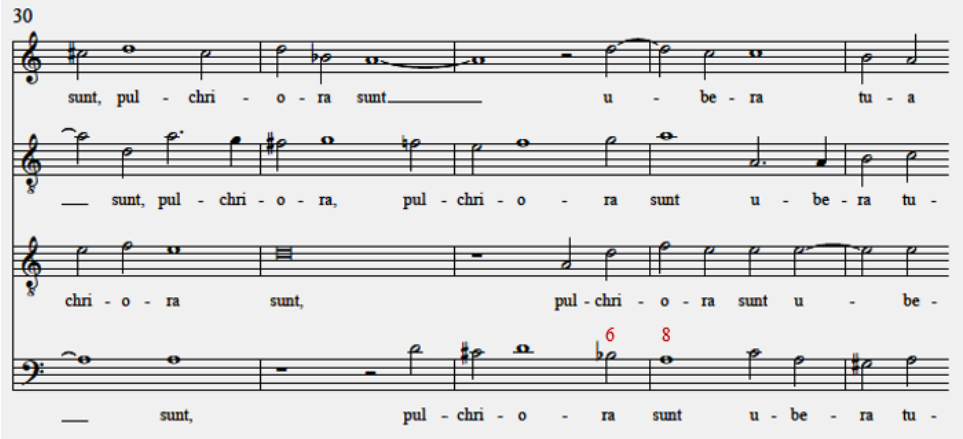
En éolien sur A, la sixte est naturellement mineure [148] bien qu'elle puisse être altérée pour majoriser la tierce sur le quatrième degré ou la sixte sur le deuxième degré à condition de se résoudre en montant, par exemple, dans la cadence sur sol, septième degré du ton régnant, courante bien qu'il n'appartienne pas aux trois cordes essentielles. L'emploi du chromatisme descendant est donc particulièrement remarquable dans le n° t.3, *Vulnerasti cor meum* (mes. 1-4, voir l'exemple ci-dessous). Manifestement, ce procédé est directement emprunté au dorien puisque cette altération du sixième degré n'est pas traditionnelle en éolien [149]. Comme dans le n° t.2, *Heureux séjour de Parthénisse*, ce *passus duriusculus* agit à la manière

145. Dans les trois premières lignes, sont rappelés les trois hexacordes nécessaires à la solmisation de l'échelle naturelle du dorien sur D.
146. Au XVIIe siècle, le ♯ fait encore office de ♮.
147. Voir, dans mon livre *Pratique… op. cit.*, le chapitre 6.
148. De ce fait, l'échelle éolienne est identique à l'échelle dorienne lorsque le sixième degré de celle-ci est abaissé.
149. L'échelle éolienne est alors identique à l'échelle dorienne naturelle dont le sixième degré est majeur. Ce phénomène participe à la fusion progressive des modes entre eux, aboutissant au système tonal classique. En ce qui concerne la porosité entre divers modes au XVIe siècle, voir Gérard Geay, *Pratique… op. cit.*, chapitre 12, particulièrement le § 12.4.

d'une figure de rhétorique avec le mot « vulnaresti » [150]. Cette figure s'emploie aussi bien en descendant qu'en montant :



Comme nous l'avons vu en dorien, ce sont les troisième (ut dièse), sixième (fa dièse) et septième degrés (sol dièse) de l'éolien sur A qui peuvent être diésés. Mais le plus frappant est, sans doute, l'altération du deuxième degré (si bémol) qui n'est pas non plus un degré mobile dans ce mode [151]. Nous verrons plus loin que son emploi, en tant que sixième degré altéré, peut engendrer un fugitif emprunt en éolien sur D, transposition de l'éolien sur A, mode régnant [152]. Mais ce n'est pas du tout le cas dans l'exemple suivant (n° t.3, *Vulnerasti cor meum*), puisque la cadence imparfaite entre la Basse et la Haute-contre, à la mesure 33, est phrygienne sur A. À ce propos, notez que cette transposition du phrygien avec un ♭ à l'armure est extrêmement rare, l'éolien tendant à s'y substituer d'où la disparition progressive du demi-ton, pourtant si caractéristique du phrygien, entre sa finale et son premier degré [153] :



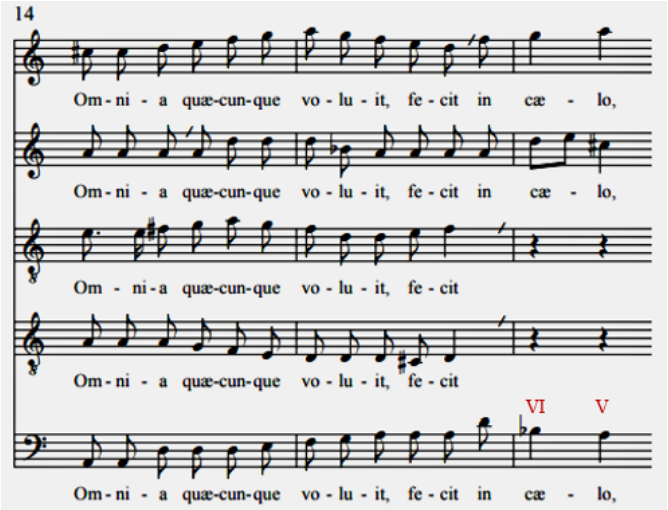
En revanche, dans le n° t.54, *Alleluya Deus dixit* (exemple ci-dessous), le si bémol s'inscrit clairement, au moyen d'un repos sur le cinquième degré, dans un emprunt en éolien sur D ou en dorien dont l'échelle est identique lorsque son sixième degré mobile est bémolisé :

150. « Tu as blessé mon coeur, ma sœur, mon épouse. » Pour un autre exemple de chromatisme en lien avec ce verbe, voir le n° t.45, *Sagittæ Domini* en dorien sur G, sur les mots « Sagittæ Domini vulneraverunt me » (mes. 1-5). « Les flèches de Dieu m'ont blessé ». Je remercie Agnès Arbo de m'avoir signalé ce lieu commun attribué auparavant à Cupidon.

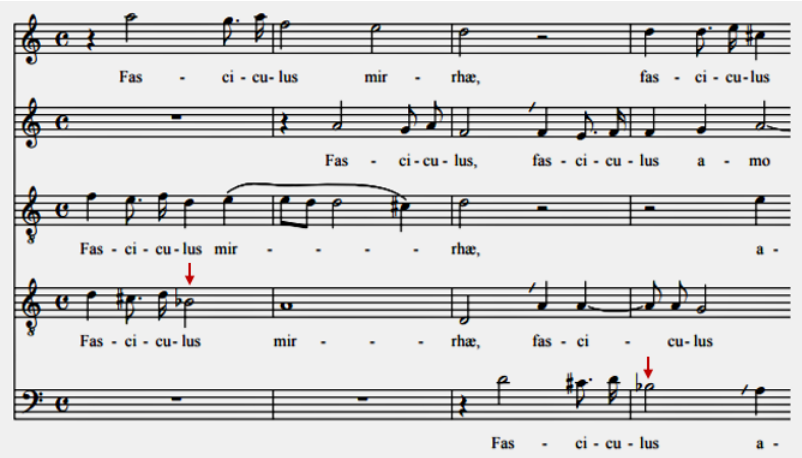
151. Voir Gérard Geay, *Pratique*, *op. cit.*, p. 121-128.

152. Pour un procédé identique en dorien sur D, voir le n° t.55, *Jesu propitius esto*, mes. 41. L'emploi concomitant du mode régnant et de sa forme transposée est courant dans le système modal. Voir Gérard Geay, « De la théorie à la pratique : interprétation des répertoires anciens et formation musicale », *Enseigner la culture musicale. Aux miroirs du réel*, éd. Mathilde Catz, Sampzon, Éditions Delatour France, 2019, p. 188-190.

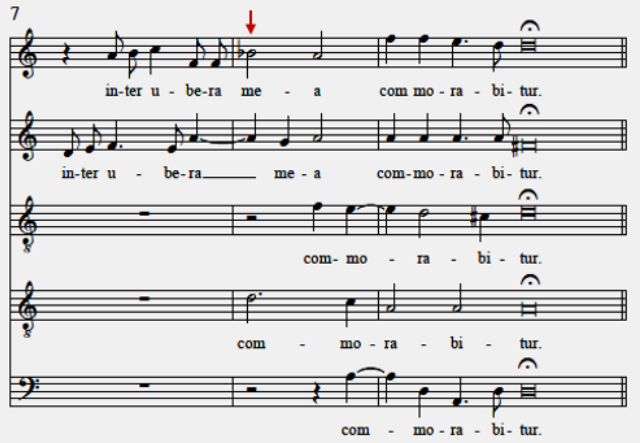
153. Voir le paragraphe consacré au phrygien, p.69-71.



Dans le n° t.82, *Fasciculus mirrhæ* en éolien sur A (voir ci-dessous), la fonction d'antépénultième du si bémol, dans cette la progression cadentielle VI-V-I en éolien transposé sur D, est nettement affirmée à plusieurs reprises.

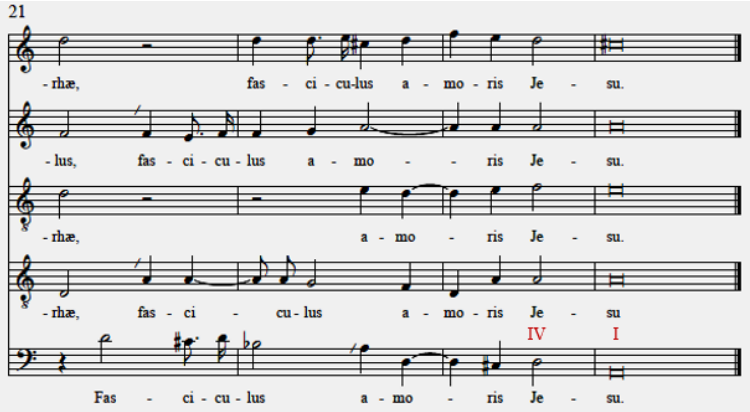


Dans cette pièce, la finale de l'éolien sur A est donc traitée comme le cinquième degré de l'éolien transposé sur D, procédé que nous pouvons également observer à la cadence intermédiaire de la mesure 9 de ce même n° t.82 (exemple suivant) qui comporte également un si bémol au Dessus (mes. 8). Traditionnellement, une telle cadence intermédiaire devrait tomber sur les cordes essentielles [154], c'est-à-dire soit sur le cinquième degré (avec surprise majeure), soit sur le troisième, soit sur le premier, et non pas sur le quatrième comme c'est le cas ici :

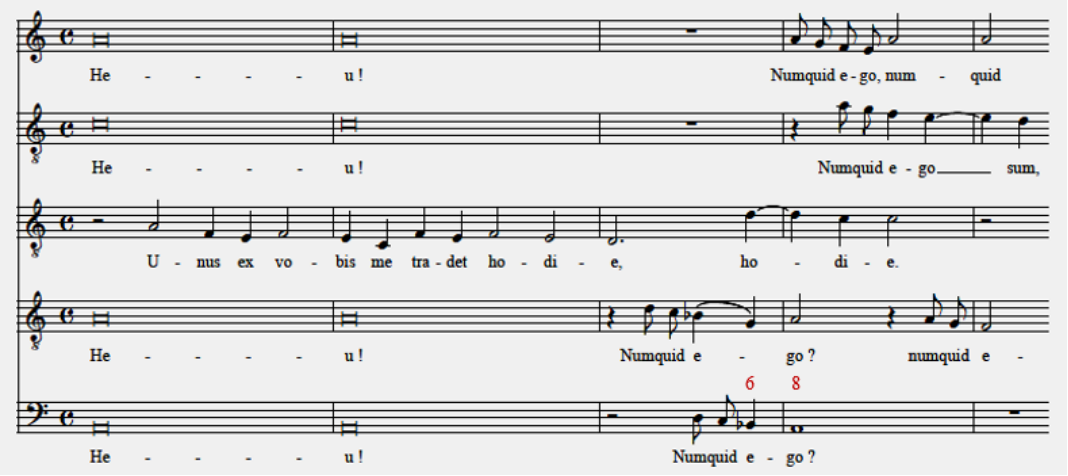


Significativement, ce n° t.82 *Fasciculus mirrhæ* s'achève sur une cadence plagale [155] (IV-I) et non pas sur une cadence parfaite (V-I) dans un contexte qui ferait percevoir, à une oreille peu férue de modalité, un repos à la dominante de ré mineur, interprétation bien évidemment anachronique :

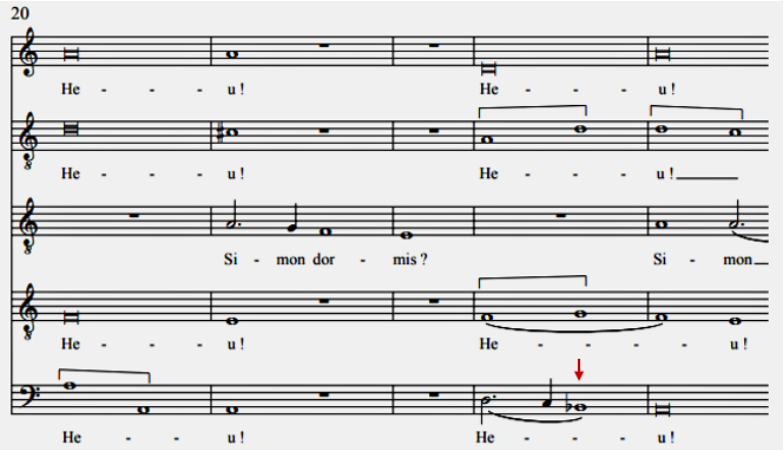
154. Parran, *op. cit.*, chapitre V, p. 125.
155. Je me réfère à la terminologie actuelle. Pour d'autres exemples de pièces en éolien sur A s'achevant par une cadence IV-I, voir : les n° t.85 et n° t. 87. Cette caractéristique n'implique pas que la cadence V-I ne soit pas employée ailleurs dans ces pièces, bien au contraire.



Nous trouvons un autre emploi étonnant de l'altération du deuxième degré en éolien sur A aux mesures 3-4 du n° t.7, *Heu unus ex vobis* (voir ci-dessous). Contrairement aux exemples n° t.14, n° t.15 et n° t.17, le si bémol n'entraîne pas d'emprunt en éolien sur D, emprunt caractérisé par la présence de l'ut dièse, mais engendre un repos phrygien sur « Numquid ego ? », l'altération du deuxième degré pour majoriser la sixte mineure allant à l'octave par mouvement contraire et conjoint étant caractéristique de ce mode, comme nous l'avons déjà vu aux mesure 32-33 du n° t.3, *Vulnerasti cor meum* :



Une fois de plus, il est légitime de se demander si cet emprunt en phrygien sur A, inhabituel dans l'éolien, ton régnant, n'est pas une figure de rhétorique. En effet, Parran qualifie ce mode de « lasche & effeminé » [156], la lâcheté étant un trait de caractère tout à fait susceptible d'être attribué à Judas trahissant Jésus.

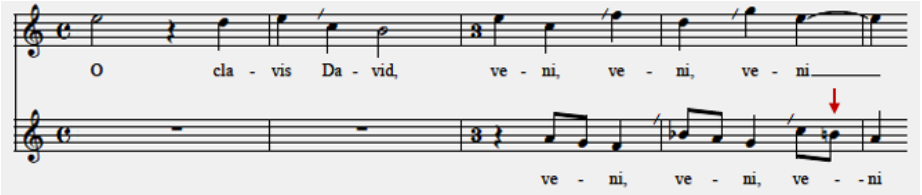


Toujours dans le n° t.7, *Heu unus ex vobis* (voir ci-contre), le si bémol de la mesure 23 n'entraîne pas l'apparition d'un ut dièse malgré sa présence auparavant (mes. 21). Le caractère phrygien y est donc très nettement affirmé [157].

[156]. Parran, *op. cit.*, p. 120. Dans la numérotation des douze modes des modernes établie par Parran, notre phrygien est le cinquième mode lydien. Voir la comparaison des 12 modes des anciens et des modernes, tableau p. 97.

[157]. Nous devons cependant garder présent à l'esprit que la surprise majeure est d'un usage courant en phrygien, entraînant une certaine confusion entre la cadence phrygienne et la demi-cadence dorienne. Tout dépend alors du contexte.

Cependant, il serait excessif de voir une figure de rhétorique dans chaque altération celle-ci n'étant pas toujours porteuse de sens. Par exemple, le si bémol peut être engendré par la simple nécessité de chanter plutôt une quarte juste qu'un triton, comme nous l'avons déjà vu. Dans ce cas, il n'a pas plus d'incidence sur l'essence du mode qu'un degré mobile traditionnel. Cela explique pourquoi le si qui le suit immédiatement dans l'exemple à deux voix ci-dessous (n° t.72, *Antiphonæ ad magnificat, O clavis David*, indiqué par la flèche, mes. 4) se chante naturel bien qu'il descende [158] :



Dans les autres pièces en éolien sur A (n° t.31, t.48, t.77, t.81, t.85, t.87 et t.95), il ne se trouve aucun si bémol, fait qui témoigne de la rareté du procédé.

En résumé, dans le recueil *Tours-168*, les altérations employées en éolien sur A sont les suivantes :

Nature				ut		re	mi	fa		sol		la
♮	re		mi	fa		sol	la					
Lettres	A	♭	♮	C	C♯	D	E	F	F♯	G	G♯	a
Degrés	I		II	III		IV	V	VI		VII		

Le phrygien sur E [159]

Nous avons vu que le manuscrit 168 de Tours ne conserve qu'une seule pièce en phrygien sur E, le n° t.19, *O mors ero mors*, de Guillaume Bouzignac [160]. Dans ce mode, la quinte diminuée sur le cinquième degré empêche généralement l'emploi de l'accord parfait nécessaire à la cadence parfaite (V-I) [161]. On y emploie donc soit la cadence imparfaite (II-I), soit la cadence plagale (IV-I). Il en résulte que le quatrième degré peut souvent y jouer le rôle dévolu au cinquième dans les autres modes en tant que dominante avec, pour conséquences, une certaine confusion entre le phrygien sur E et l'éolien sur A – alors que la transposition du phrygien sur A exige un ♭ à l'armure absent en éolien. Par exemple, Nicolas Formé compose son *Magnificat du quatrième ton* [162] (correspondant au *deuterus plagalis* ou hypophrygien) dans la transposition par ♭ sur D de l'éolien sur A, ce qui a pour conséquence la disparition du demi-ton entre la finale et le deuxième degré du phrygien, caractéristique essentielle de ce mode. Cela explique aussi pourquoi certains organistes substituent l'éolien au phrygien ou bien considèrent ce dernier comme le cinquième degré de l'éolien.

Curieusement, dans les *Tables des 8 tons de l'Église, au naturel et transposez*, Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) [163] propose comme tons ordinaires, pour les voix basses, G re sol ut, par ♭ aussi bien pour le 2e ton (hypodorien), ce qui est traditionnel, que pour le 3e (phrygien). En revanche, il propose bien, pour les

158. De même qu'un bémol peut monter, une note naturelle peut descendre. Ici, le bécarre est ajouté en petits caractères par l'éditeur scientifique par respect envers les conventions de la notation musicale moderne. Dans la source, ce si est, bien évidemment, naturel. Voir aussi, dans cette même pièce, *O oriens lucis æterna*, mes. 5.

159. Voir, dans mon livre, *Pratique… op. cit.*, le chapitre 7.

160. Pour étudier une autre pièce en phrygien sur E, voir le *Te Deum* (n° 45) des *Preces ecclesiasticæ* d'Eustache du Caurroy (1549-1609), Paris, Pierre Ballard, 1609 ; cf. l'édition de Marie-Alexis Colin, Paris, Klincksieck, 2000, p. 428- 437.

161. Ce sont des compositeurs comme, par exemple, Claude Le Jeune (c. 1530-1600) ou Roland de Lassus (1532-1594) qui, durant la deuxième moitié du XVIe siècle, emploient pour la première fois l'accord parfait sur le cinquième degré du phrygien. Cette pratique mettra environ un demi-siècle pour s'imposer dans la polyphonie française. Voir aussi Étienne Moulinié, *Meslanges, op. cit.*, n° XXIX *Ne reminiscaris Domine*, mes. 84-85, p. 298. Cependant, ce motet s'achève sur une cadence phrygienne traditionnelle II-I. Dans sa *Quatriesme fantasie* à trois parties (Paris, Pierre Ballard, 1610), Eustache Du Caurroy (1549-1609) emploie à la fois le fa dièse et le si bémol pour justifier respectivement la quinte diminuée et la quarte augmentée.

162. Voir Nicolas Formé, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Charles Léon, Versailles, Éditions du CMBV, 2003, p. 15-19. Le *Magnificat du quatriesme mode* qui le suit, p. 21-25, est en phrygien sur E.

163. Guillaume-Gabriel, *Livre d'orgue*, Paris, l'Autheur, 1665, verso de la page de titre. Remarquez que les mots « ton » et « mode » sont synonymes.

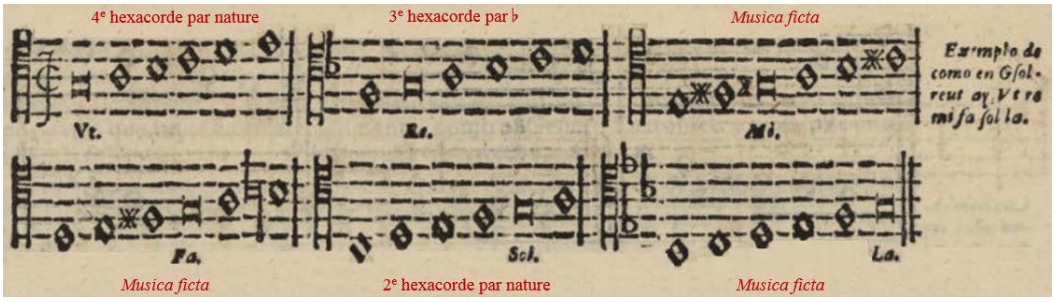
voix hautes, A mi la re pour ces deux tons. Cela nous montre qu'il ne fait plus la différence entre l'échelle dorienne et l'échelle phrygienne. Ce que confirme le fait que, pour les voix hautes, il préconise l'emploi de C sol ut fa par ♭ à la dominante [164]. Chez Nivers, la finale traditionnelle sur E la mi [165] ne correspond plus qu'au 4e ton ordinaire (hypophrygien), pour les voix basses, et au 4e ton extraordinaire, pour les voix hautes (p. 30-37), et s'achève effectivement soit sur une cadence imparfaite (II-I) soit sur une cadence plagale (IV-I), même si, aux oreilles modernes peu férues de modalité, cette finale risque de sonner comme une dominante de la mineur bien que cette interprétation soit anachronique, je l'ai déjà dit :

Voix basses	Voix hautes
TONS ORDINAIRES	
Le 2. et le 3. en G re sol ut, par ♭	Le 2. et le 3. en A mi la re
Le 4. en E mi la	Le 4. en C sol ut fa par ♭ à la dominante
TONS EXTRAORDINAIRES	
Du 3. en A mi la re	Du 4. en E mi la

En phrygien, l'altération du troisième degré est courante, et pas uniquement dans l'accord final. Dans l'ancienne solmisation, cette altération de G se chantait *mi* [166]. Le tableau suivant de l'ancienne solmisation en *musica ficta* nous montre que le deuxième degré, F, doit impérativement se trouver un ton au-dessous car il se chante *re*. S'il correspond bien à un fa dièse moderne, il n'est cependant pas altéré puisque seul le ♯ (ou le ♮) peut se chanter *mi* :

Musica ficta						*ut*		*re*		*mi*	*fa*		*sol*
	ut		*re*		*mi*	*fa*		*sol*		*la*			
Musica recta				ut		re		mi	fa		sol		la
	mi	fa		sol		la							
Lettres	E	F	♯	G	♯	a		♮	c	♯	d		e

Quelle que soit la lettre, un mi se trouve toujours sur le troisième degré d'un hexacorde, ici il s'agit d'un hexacorde sur E la mi *per coniunctas*. Cela signifie que le *mi* de cet hexacorde est altéré, cette altération étant dénommée *conjuncta*, selon la terminologie du traité de Berkeley (Paris, 1375) [167]. Bien qu'archaïque au début du XVIIe siècle, cette pratique était encore connue dans la théorie comme vous pouvez le voir à la troisième mesure de cette illustration chez Pietro Cerone, « Exemple de comment en G sol re ut il y a Ut, re, mi, fa, sol, la » [168]. Trois hexacordes y sont en *musica recta* et trois en *musica ficta* :



[164]. Voir, par exemple, le *Prelude du 1. transposé en C. Ou du 4. a la dominante transposé*, p. 72. Toutes les pièces dans ce ton (p. 72-79) ont effectivement leur cadence finale sur C et jamais sur G, ce qui serait le cas dans une transposition du phrygien dans cette échelle. Elles ne comportent qu'un seul ♭ à l'armure alors qu'elles devraient, à cette époque, en comporter deux, le sixième degré étant mobile, et non pas trois comme dans la tonalité classique.

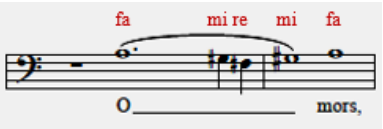
[165]. Qu'il ne faut pas confondre avec la transposition du dorien sur E mi la (p. 80-87) qui d'ailleurs emploie le ré dièse sur le cinquième degré.

[166]. Les voix de la solmisation guidonienne en *musica ficta* sont notées en italiques pour les différencier à la fois de la *musica recta* et de nos notes de musique. Voir Gérard Geay, *Une méthode*…, *op. cit.*, chapitre 20, « La solmisation de la *musica ficta* ».

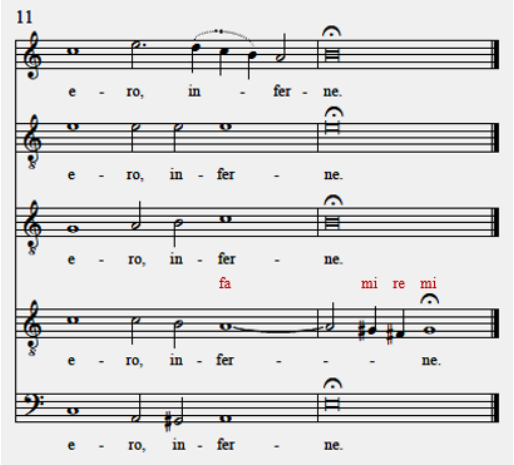
[167]. En ce qui concerne les *conjunctæ* médiévales, voir Oliver B. Ellsworth (éd.), *The Berkeley manuscript*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1984, p. 50-67.

[168]. Pietro Cerone (1566-1625) : *El Melopeo y maestro*, Naples, Giovanni Battista Gargano et Lucrecio Nucci, 1613, libro XIII, p. 759.

L'entrée de la basse du n° t.19, *O mors ero mors*, de Guillaume Bouzignac (exemple 21) pose donc un problème intéressant qui ne peut être résolu qu'à la lumière de ces pratiques plus anciennes : puisque le sol est diésé, le fa qui le précède doit être chanté un ton plus bas, c'est-à-dire fa dièse comme indiqué par l'éditeur scientifique, bien qu'il ne soit pas altéré dans la source conformément à la tradition. Mais qu'en est-il du sol précédant ce fa dièse ? Selon moi, le chromatisme retourné « bartokien » ne peut être une solution ici [169]. J'interprète ce premier sol comme une anticipation, ce qui implique qu'il se chante à la même hauteur que la note principale qu'il anticipe, le fa n'étant rien d'autre qu'une broderie inférieure du sol [170]. Selon la tradition médiévale, qui était encore connue au début du XVIIe siècle, ce mélisme se solmise donc :



D'ailleurs, cette lecture est confirmée, s'il en était besoin, par la dernière mesure du même motet :



Une autre notation, peut-être plus courante, consistait à altérer l'*anticipatione della nota* plutôt que la note réelle, dissipant ainsi toute ambiguïté. C'est le cas à la mesure 98 du n° t.6, *Veni Sancte Spiritus*.

En résumé, les altérations utilisées en phrygien, dans le n° t.19, *O mors ero mors*, du recueil *Tours-168*, sont les suivantes :

Nature				ut		re		mi	fa		sol	la
♮	mi	fa		sol		la						
Lettres	E	F	F♯	G	G♯	a		♮	c	c♯	d	e
Degrés	I	II		III		IV		V	VI		VII	

L'ionien sur C [171]

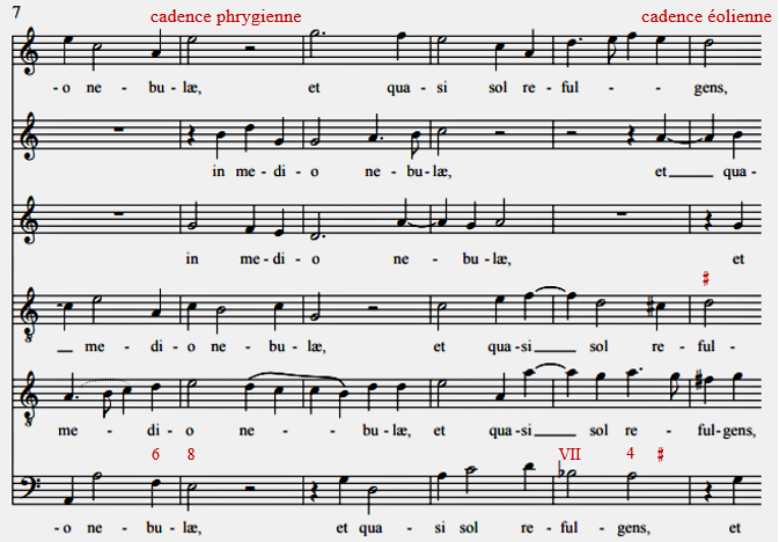
Si l'ionien sur C peut donner l'impression à l'auditeur actuel qu'il est identique au ton du futur ut majeur classique, une analyse plus approfondie révèle qu'il en diffère notamment par l'emploi des degrés mobiles. Nous avons déjà vu plus haut, dans le n° t.76, *Lauda Jerusalem* (mes. 32), que le septième degré pouvait être bémolisé, procédé qui, s'il s'agissait d'une note sensible, entraînerait immédiatement, dans le système tonal classique, une modulation au ton de la sous-dominante ou du relatif mineur de ce dernier. De même, il est nécessaire en ionien de bémoliser le septième degré afin de justifier la quinte diminuée (voir l'exemple ci-dessous, n° t.9, *Quasi stella matutina*, mes. 11) [172]. Bien entendu, ce bémol n'a aucune incidence sur l'ensemble de la phrase d'où la présence récurrente d'un si naturel dans cet exemple. En revanche, il permet

169. N'en déplaise aux nombreux interprètes qui se délectent de cette bizarrerie. L'honnêteté intellectuelle m'oblige cependant à signaler un étrange mélisme à la mesure 145 de la Basse-taille du n° t.66, *Missa septem vocibus* – ré-mi-fa-sol-fa dièse –, bien qu'il ne s'agisse pas du tout du même cas de figure que ce soit du point de vue de sa forme mélodique ou de sa position en plein milieu de la phrase.
170. Voir l'exemple des trois cadences du cinquième mode d'après Parran dans l'ANNEXE, p. 93.
171. Voir, dans mon livre, *Pratique…*, *op. cit.*, le chapitre 4.
172. Nous verrons qu'il en est de même en lydien sur F (avec un ♭ à l'armure). Pour d'autres exemples d'altération du septième degré en ionien, voir, entre autres, les n° t.14, *Quel espoir de guarir*, mes. 58-62 ; n° t.32, *Nihil insolentiæ*, mes. 41 et 49 ; n° t.58, *Ad nutum Domini*, mes. 14 ; n° t.65, *En flamma divinis amoris* de Bouzignac, mes. 9, sur le mot « vulneravit » et mes. 31-35, sur les mots « moreris Jesu propter iniquos », alors que sur le mot « doloris » (mes. 54), le si demeure naturel bien que sa bémolisation soit techniquement tout à fait possible.

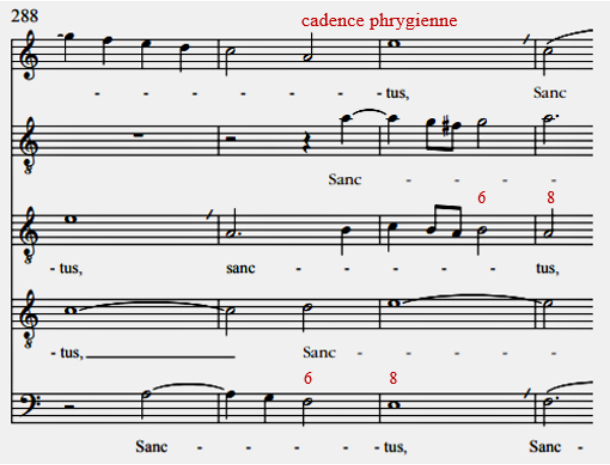
Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

une cadence dans un emprunt en éolien sur D, deuxième degré du mode régnant [173]. La surprise majeure permet, au moyen d'un enchaînement des dominantes ré et sol, de revenir dans le ton régnant.

En ionien sur C, les degrés mobiles se trouvent sur le quatrième et le septième degré. La cadence sur le troisième degré, mi, l'une des trois cordes essentielles du mode, pose aux compositeurs de l'époque un problème particulier du fait de la disparition progressive du phrygien. Cependant, dans l'exemple ci-dessous (mes. 7-8), elle est encore employée sous sa forme traditionnelle, c'est-à-dire avec le demi-ton naturel à la basse portant, avec la Basse-Taille, l'enchaînement par mouvement contraire et conjoint de la sixte majeure à l'octave sur le mot « nebulæ » :



Dans cet autre exemple de repos sur le troisième degré de l'ionien (mes. 289-290 de l'exemple ci-contre, n° t.80, *Missa quinque vocum*, « Sanctus »), nous observons que sa broderie inférieure au demi-ton est possible, puisque rien n'oblige à diéser la tierce mineure. Ce fa dièse n'exerce aucune influence sur les autres voix où le fa naturel, intrinsèque dans ce mode, est omniprésent. Notez, cependant, que l'enchaînement de la sixte mineure à l'octave de la Taille et de la Haute-contre aurait pu nous permettre de supposer la présence d'une cadence éolienne sur A tout à fait dans le style (mes. 153-154) si la prosodie ne nous apportait pas la preuve du contraire. En dépit du tuilage, le repos aux mesures 152-153 de la Basse se trouve bien sur le premier degré du phrygien sur E et non pas sur le cinquième de l'éolien sur A.



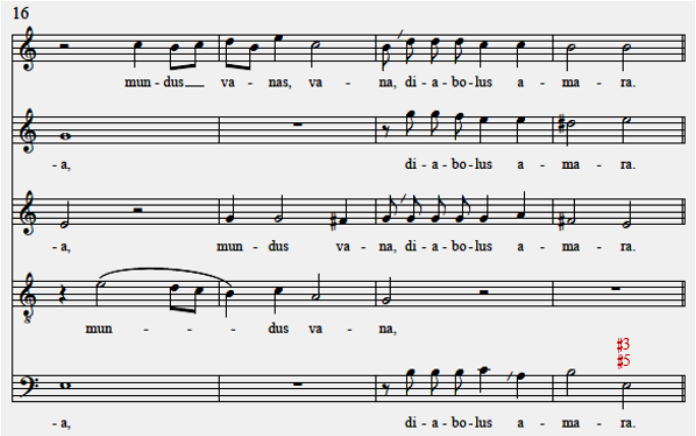
En revanche, l'emploi de l'accord parfait majeur sur la pénultième de la cadence phrygienne demeure exceptionnel dans la musique française du XVIIe siècle [174]. L'extrait suivant du n° t.43, *Ad arma fideles*, en ionien sur C est un cas unique dans le manuscrit 168 de Tours [175]. Ce n'est peut-être pas le simple fait du hasard si cette cadence tombe sur le mot « amara » :

[173]. Dans le système tonal classique, ré mineur est le relatif de fa majeur, sous-dominante d'ut majeur.

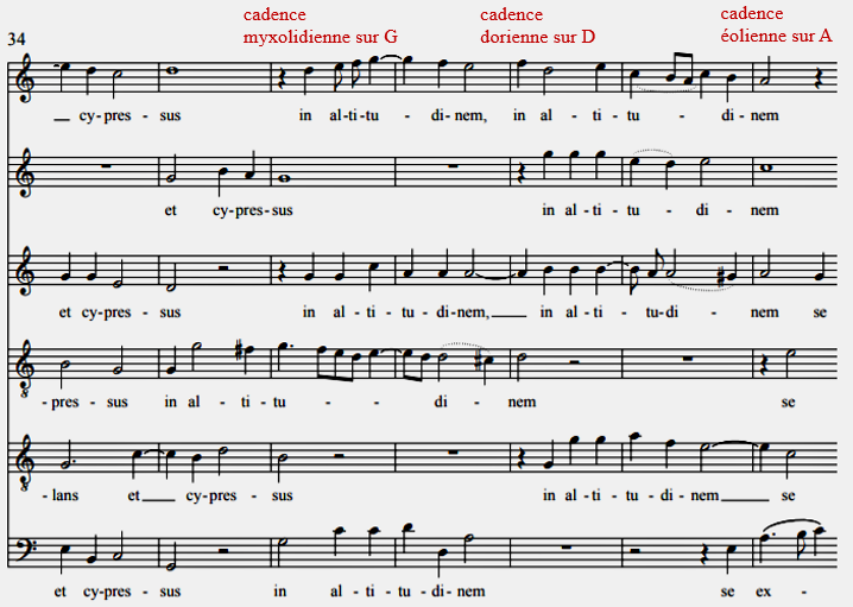
[174]. En ce qui concerne l'emploi de la cadence sur la médiante en France au milieu du XVIIe siècle, voir Gérard Geay, « Les vingt-quatre violons… », *op. cit.*, p. 120-127.

[175]. Vous trouverez un autre cas unique de cadence parfaite en phrygien à la mesure 84-85 du motet n° XXIX, *Ne reminiscaris Domine*, d'Étienne Moulinié (*Meslanges de sujets chrestiens, op. cit.*, p. 298). Cependant, la cadence finale de ce motet demeure traditionnelle.

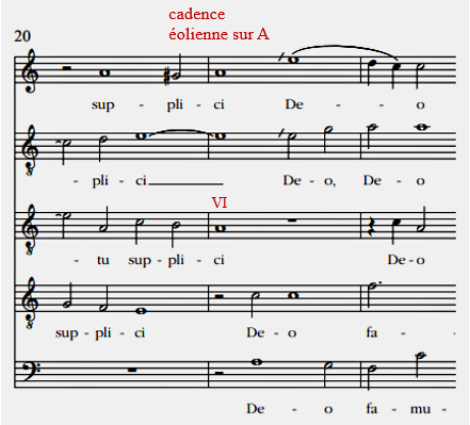
Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf



Cependant, la possibilité d'altérer les tierces mineures sur les sixième et troisième degrés engendre des emprunts respectivement en dorien sur D (mes. 37-38 de l'exemple suivant, n° t.9, *Quasi stella matutina*) et en éolien sur A (mes. 39-40). Alors que l'altération du quatrième degré permet surtout d'effectuer les cadences intermédiaires sur le cinquième degré (mes. 35-36), corde essentielle du mode régnant, même si elle peut être également employée dans le courant de la phrase (voir n° t.80, *Missa quinque vocibus*, mes. 24, 31 et 86) :



Bien qu'elles ne tombent pas sur une des trois cordes essentielles, ces deux cadences dorienne (sur le deuxième degré) et éolienne (sur le sixième degré) sont d'un usage courant en ionien sur C. Ce phénomène s'explique par le fait que ce sont ces cadences en mineur qui sont les plus pratiquées dans ce mode du fait que la cadence phrygienne sur le troisième degré, corde essentielle de ce mode, devient très rare au XVIIe siècle. En effet, Antoine Parran substitue le sixième degré éolien de l'ionien à sa médiante phrygienne [176]. Par conséquent, analyser la cadence éolienne comme une cadence au ton relatif mineur, ce qu'elle est effectivement dans le système tonal classique, est donc anachronique si nous voulons prendre en compte le contexte théorique du début du XVIIe siècle dans lequel la pratique compositionnelle s'inscrit manifestement, si l'on en croit les mesures 20-21 du n° t.32, *Nihil insolentiæ*, en ionien sur C (exemple suivant) :

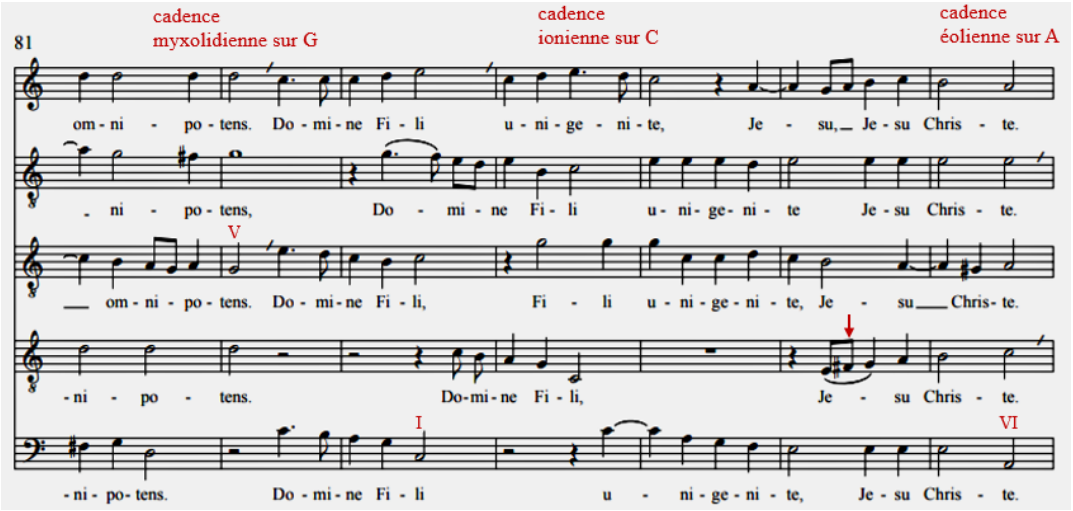


Dans l'exemple suivant, « Gloria » de la *Missa quinque vocibus* (n° t.80), cadence mixolydienne au cinquième (mes. 81-82) et cadence ionienne au premier degré (mes. 83-84), cordes essentielles du mode

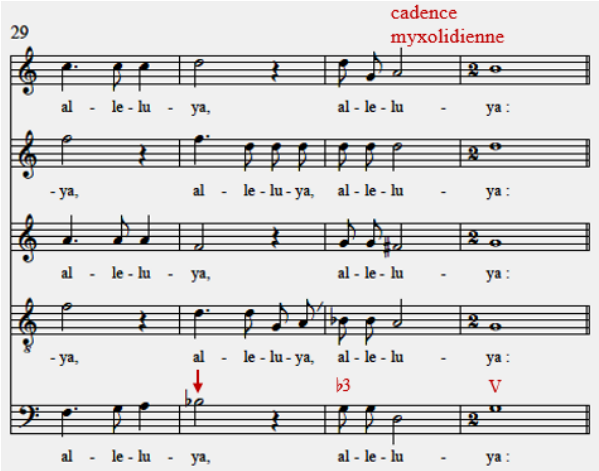
[176]. Voir le tableau sur les cadences des douze modes des modernes d'après Parran, p. 104.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

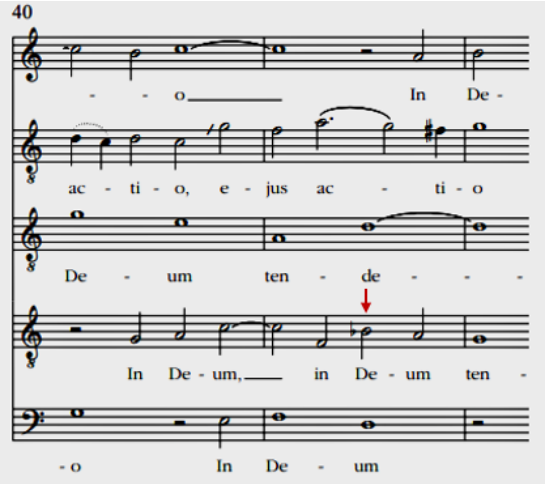
régnant, côtoient la cadence éolienne sur A (mes. 87) à laquelle le fa dièse de passage, à la Basse-taille précédant immédiatement (indiqué par la flèche, mes. 86), donne une fugitive coloration dorienne [177] :



Bien que le mixolydien soit un mode majeur, sa tierce doit être minorisée lorsqu'il est nécessaire d'éviter un triton mélodique [178]. Le ♭ (indiqué par la flèche) à la mesure 30 de l'exemple ci-contre (n° t.89, *Regina cœli lætare*) induit ensuite un accord parfait mineur sur le cinquième degré (mes. 31) qui n'empêche en rien la cadence mixolydienne dont la tierce demeure majeure :

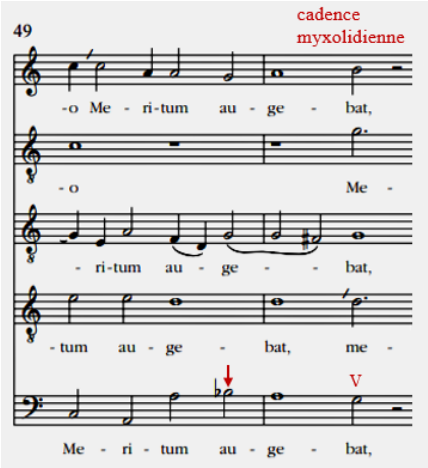


Cette altération est également rendue nécessaire pour éviter un saut de triton (mes. 41 de l'exemple suivant, n° t.32, *Nihil insolentiæ*) sans conséquences pour les autres voix. Dans ce cas, elle est rarement notée, le chanteur sachant d'expérience qu'il doit chanter une quarte juste. Bien entendu, l'éditeur scientifique doit l'ajouter en petits caractères conformément aux principes de la notation musicale actuelle :



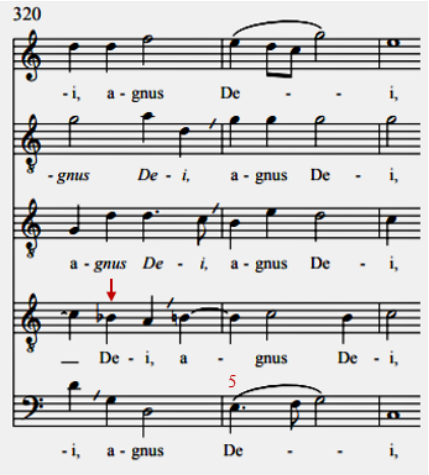
[177]. Outre la transposition à la quinte inférieure (sur G avec un ♭ à l'armure) du dorien sur D, la transposition à la quinte supérieure (sur A), dite « par ♮ », était également connue au XVIe siècle. Voir Jean Yssandon, *Traite de la Musique Pratique*, Paris, Adrian le Roy, & Robert Ballard, 1582. Notez que cet auteur n'avait pas encore adopté le système des douze modes tel que décrit par Henricus Glareanus (1488-1563, *Dodecachordon*, Bâle, Petri, 1547) dans lequel l'éolien sur A est considéré comme un mode en soi, le 9e, et non pas comme une simple transposition.

[178]. Ce procédé était déjà pratiqué dans le chant grégorien en *tetrardus* (7e et 8e ton).



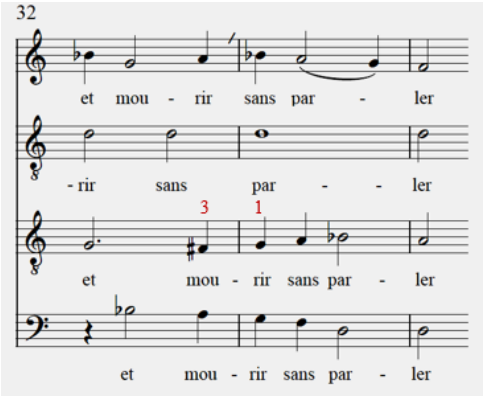
De même, dans le même motet n° t.32, *Nihil insolentiæ*, le saut d'octave ascendant nécessite d'altérer le septième degré qui le suit immédiatement, sans toutefois porter préjudice à la cadence mixolydienne à l'instar des deux exemples précédents :

Sur le cinquième degré de l'ionien sur C, le ♭ (indiqué par la flèche à la mesure 320 de l'exemple ci-contre, « Agnus Dei », n° t.80, *Missa quinque vocibus*) peut aussi être employé pour éviter une fausse relation de quinte diminuée, ici entre le si de la Basse-taille et le fa du Dessus [179]. Pour ce faire, la sixte mineure entre ces deux voix doit être précédée par une dixième majeure d'où la nécessité d'altérer la tierce majeure naturelle dans ce mode. La possibilité de placer une quinte diminuée à la basse étant exclue sur le premier temps de la mesure 321, la quinte juste syncopée à la Basse-taille prouve bien que le si redevient naturel dès la dernière noire de la mesure 320, malgré la quinte diminuée qui en résulte contre le fa du Dessus, d'où l'ajout d'une altération de précaution conformément aux conventions éditoriales actuelles :



Enfin, comme nous le voyons dans les trois exemples suivants (Guillaume Bouzignac, n° t.14, *Quel espoir de guarir*), l'altération du septième degré de l'ionien peut engendrer de véritables emprunts :

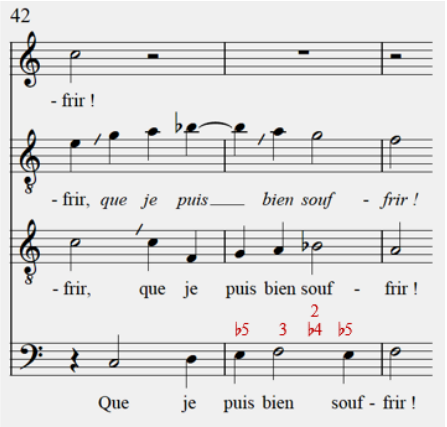
- emprunt en éolien transposé sur D (avec un ♭ à l'armure), deuxième degré du mode régnant ; remarquez l'emploi du fa dièse, mes. 32, afin de minoriser la tierce allant à l'unisson par mouvement contraire et conjoint entre la Basse et la Basse-taille [180] ;



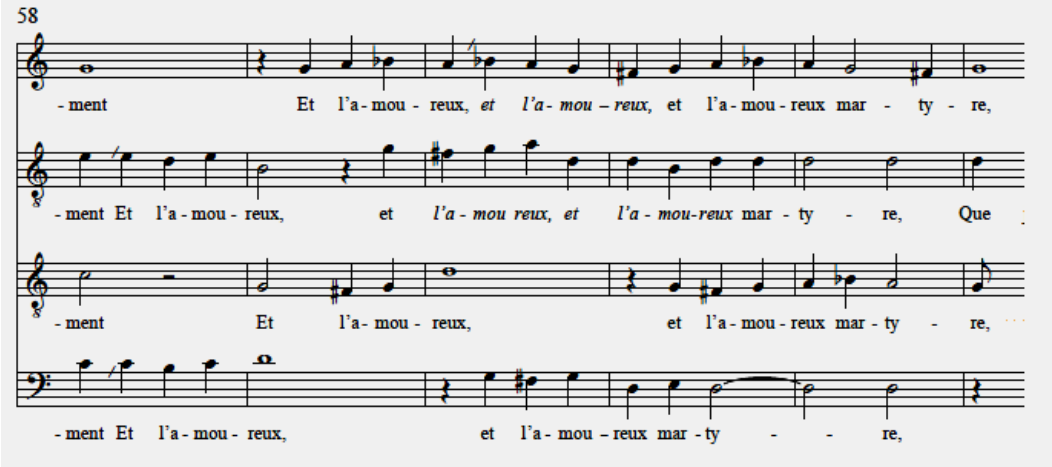
[179]. En ce qui concerne la fausse relation de quinte diminuée, voir Adrian Le Roy, *Traicté de musique contenant une théorique succinte pour méthodiquement pratiquer la composition*, Paris, Adrian le Roy & Robert Ballard, 1583, f° 9ᵛ. Voir la numérisation de la réimpression de 1602 (Vve Robert Ballard, Pierre Ballard) : « Mais il ne faut point mettre [la tierce mineure] devant ni apres la sixte mineur [*sic*], par mouvemens contraires ; à cause de la relation de fausse quinte ».

[180]. Pour pouvoir analyser ce passage en dorien transposé sur G, il faudrait que le repos à la dominante dans ce mode soit marqué par une tierce majeure à la mesure 34. Le fa dièse de la mesure 32 ne suffit pas à établir ce mode. Voir mes. 42-44 où le dorien transposé sur G est, en revanche, clairement affirmé.

- emprunt en lydien sur F (avec un ♭ à l'armure), quatrième degré du ton régnant, précurseur de l'emprunt à la sous-dominante dans le système tonal classique ; cette progression, avec la syncope dissonante à la basse précédant la quinte diminuée, était déjà bien connue au XVIe siècle.



- emprunt en dorien transposé sur G (avec un ♭ à l'armure), cinquième degré du ton régnant [181] :



En résumé, dans le manuscrit 168 de Tours, les altérations employées en ionien sur C sont les suivantes :

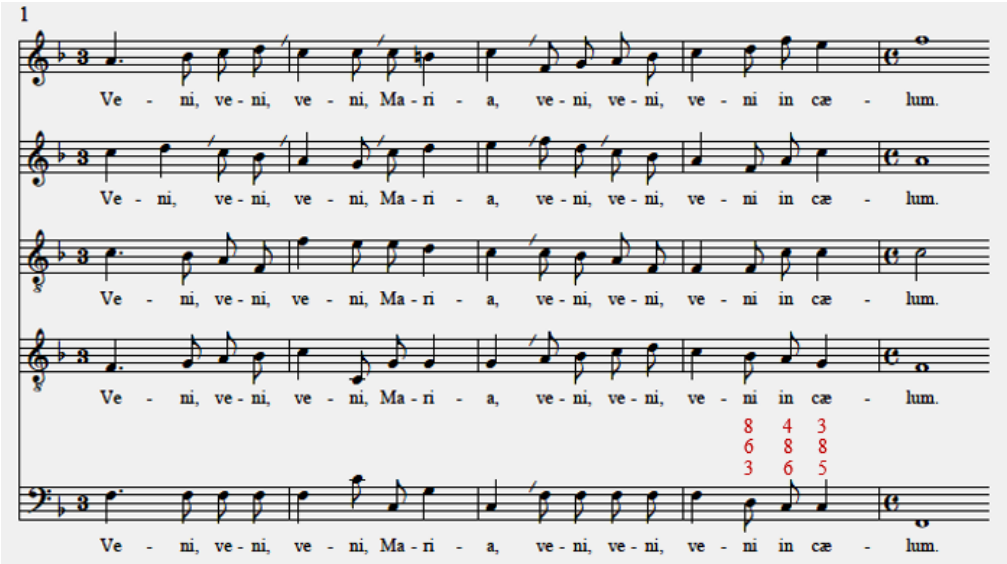
♮							ut		re		mi	fa
♭						ut	re		mi	fa		sol
Nature	ut		re		mi	fa		sol		la		
Lettres	C	C♯	D	D♯	E	F	F♯	G	G♯	a	♭	♮	c
Degrés	I		II		III	IV		V		VI		VII	

Le lydien sur F (avec un ♭ à l'armure) [182]

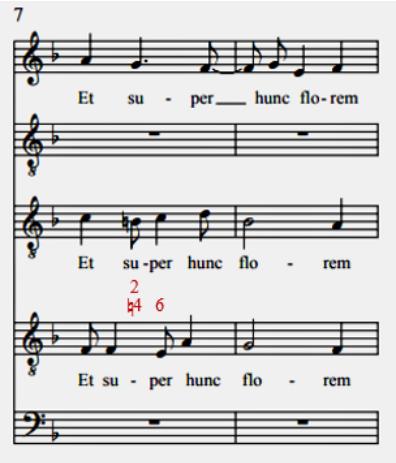
À l'instar de l'ionien sur C, le lydien donne l'impression d'être identique au futur ton de fa majeur classique surtout du fait qu'il comporte un ♭ à l'armure, ce qui est la règle depuis longtemps au XVIIe siècle [183]. Cette impression est renforcée par l'omniprésence de la cadence sur le cinquième degré, corde essentielle, amenée par l'altération du quatrième sur la pénultième [184]. Si ce procédé annonce la modulation au ton de la quinte dans le système tonal classique, il s'explique aussi par le fait que, dans

[181]. Voir aussi le n° t.37, *Dum silentium tenerent omnia*, mes. 42-46 et mes. 79-80.
[182]. Voir, dans mon livre, *Pratique…*, *op. cit.*, le chapitre 8.
[183]. Au Moyen âge, les pièces en lydien comportent le plus souvent un ♭ à l'armure. En revanche, Claude le Jeune (c. 1530-1600), dans son *Dodécachorde* (La Rochelle, 1598), n'en place pas dans les pièces en lydien et hypolydien. Cependant, le compositeur est bien obligé de l'utiliser en tant qu'altération accidentelle lorsque les règles du contrepoint l'exigent.
[184]. Outre les exemples qui suivent voir, pour d'autres exemples de cadences parfaites sur le cinquième degré du lydien, les n° t.41, *Sicut lætantium omnium*, mes. 5-6 ; n° t.44, *Vadam et videbo*, mes. 3-4 ; n° t.47, *Alleluya venite amici*, mes. 2 et 12 et n° t.57, *Stirps Jesse*, mes. 6.

l'échelle lydienne naturelle, le quatrième degré n'est pas altéré [185]. Par conséquent, c'est le bémol qui est une altération du degré mobile et non pas le bécarre. La présence du bémol à l'armure donne l'illusion du contraire. Le repos sur le cinquième degré est d'ailleurs tout à fait possible sans si bécarre, comme nous pouvons le voir à la mesure 4 de l'exemple suivant, n° t.33, *Veni Maria veni in cœlum* [186] :



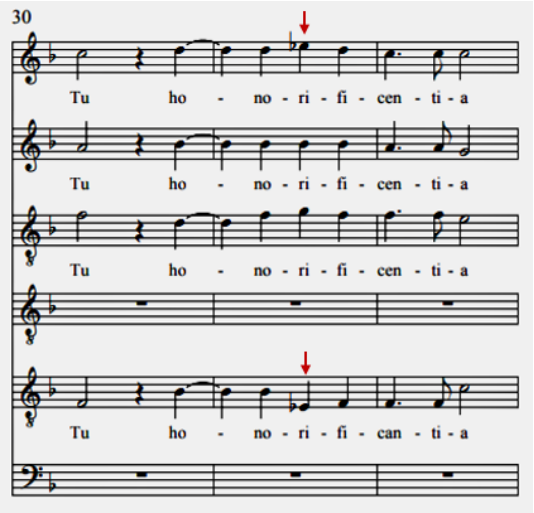
Nous rencontrons, dans le n° t.57, *Stirps Jesse*, (voir ci-contre) un exemple rare de quarte augmentée contre la basse syncopée. Ce si bécarre n'empêche nullement le repos sur le premier degré dans la mesure suivante :



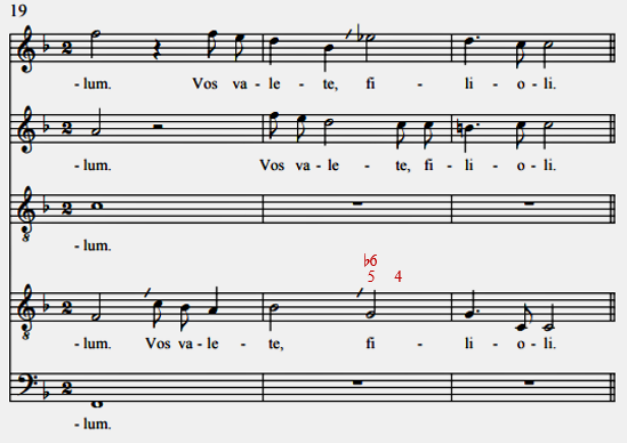
Comme nous l'avons vu en ionien, l'altération du septième degré est rendue nécessaire par la quinte diminuée engendrée, en lydien, par le bémol à l'armure (voir l'exemple suivant, n° t.41, *Sicut lætantium omnium*). Ce procédé est connu depuis la fin du Moyen âge et disparaîtra avec l'apparition de la tonalité classique dans laquelle cet accord sur le septième degré n'a, bien entendu, pas sa place :

185. Cependant, le repos sur le cinquième degré peut être pratiqué dans tous les modes puisqu'il en est l'une des trois cordes essentielles, à l'exception notable, nous l'avons vu, du phrygien, mode dans lequel ce degré porte une quinte diminuée impropre à y établir un repos. Toutefois, dans les modes avec tierce mineure, bien souvent les compositeurs préfèrent au repos sur le cinquième degré le repos sur le troisième, dont la tierce est naturellement majeure. Ce troisième degré est l'ancêtre du ton relatif majeur des tons mineurs.

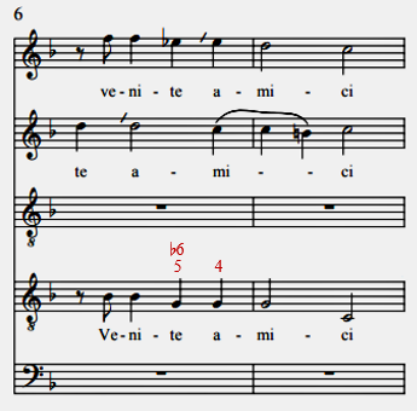
186. Pour l'emploi de la quarte sur la pénultième, voir p. 16-18.



Bien que le cinquième degré du lydien porte une tierce majeure, il n'est pas rare qu'il soit minorisée dans la zone cadentielle (voir ci-dessous, n° t.33, *Veni Maria veni in cœlum*). Dans ce cas, la quarte est précédée d'une quinte dissonante [187] :



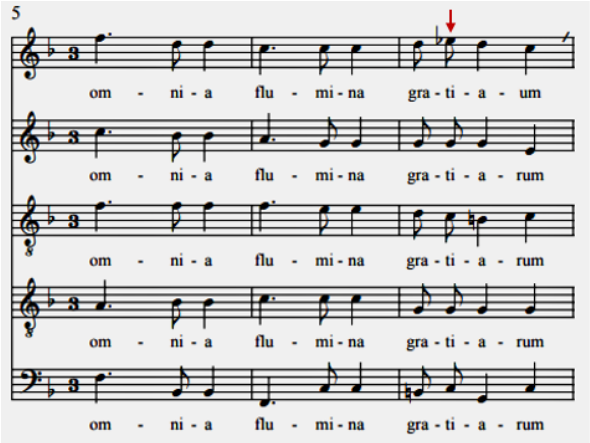
Si, dans l'exemple précédent, la présence du mi bémol peut s'expliquer par la nécessité de chanter une quarte juste, cependant, ce n'en est pas la raison profonde. Celui-ci répond bien à une intention purement esthétique [188] comme le confirme l'exemple ci-contre (n° t.47, *Alleluya venite amici*) dépourvu de saut de quarte :



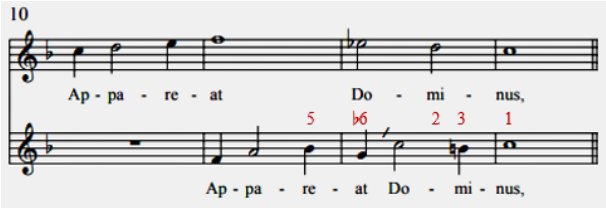
L'absence de tierce sur le cinquième degré dans les deux exemples précédents n'est pas significative, car il est non seulement possible, mais surtout absolument nécessaire comme on le voit dans l'exemple suivant (n° t.83, *Omnia flumina*) de faire suivre ce type de mi bémol par une surprise majeure [189] :

---

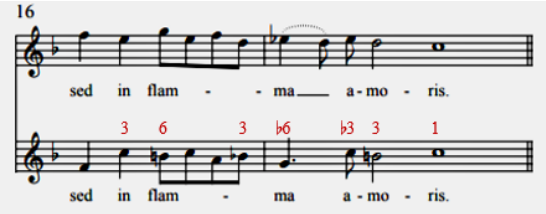
187. Pour ce type de syncope dissonante, voir aussi n° t.33, *Veni Maria veni in cœlum*, mes. 20.
188. La minorisation de la tierce majeure du cinquième degré avec surprise majeure à la cadence est encore pratiquée par Lully et ses contemporains. Voir le n° t.76, *Lauda Jerusalem*, en ionien sur C (mes. 32).
189. Voir aussi dans ce même motet n° t.83, les mes. 32-33.



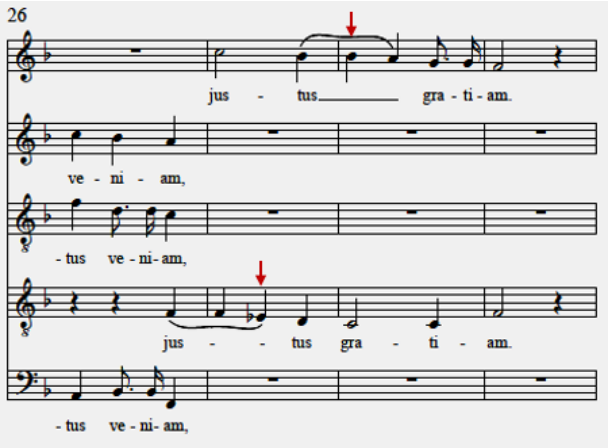
L'emploi du mi bémol peut s'expliquer aussi par le souci du compositeur d'éviter la fausse relation de triton. Pour ce faire, une quinte juste ne doit pas être suivie par une sixte majeure (voir l'exemple ci-contre, n° t.44, *Vadam et videbo*).



De même, une tierce majeure ne doit pas être suivie par une sixte mineure, d'où le si bécarre de la mes. 16 de l'exemple ci-contre tiré du même motet (n° t.44, *Vadam et videbo*), ni une tierce majeure par une sixte mineure [190]. La présence de ce mi bémol (mes. 17) confirme donc la nécessité pour l'éditeur scientifique d'ajouter en petits caractères une altération de précaution respectant les conventions éditoriales actuelles (mes. 16). En revanche, la fausse relation de quarte diminuée engendrée par l'enchaînement de deux tierces mineure est d'autant plus licite que la tierce sur la pénultième d'une cadence à l'unisson doit impérativement être mineure (mes. 17) [191] :



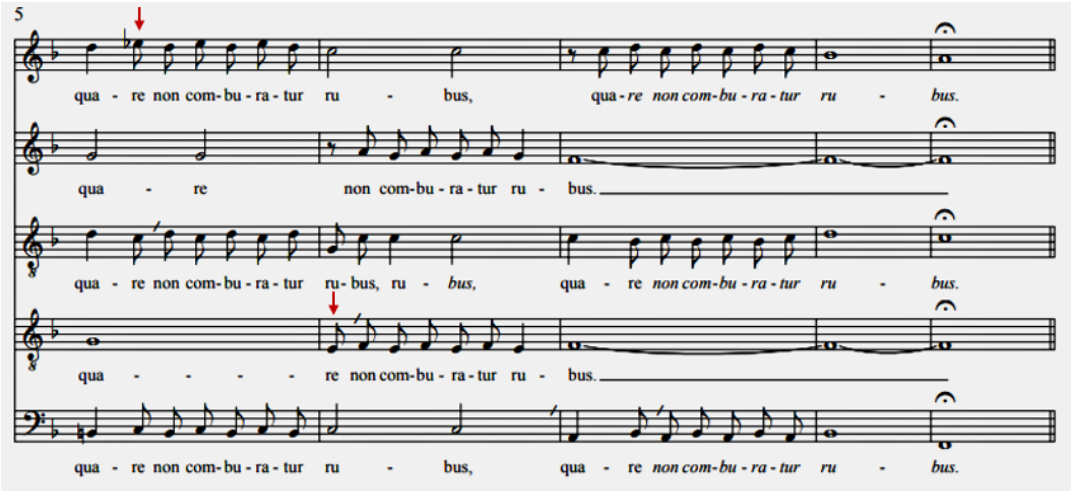
Le mi bémol peut aussi être engendré par un canon à la quinte inférieure. Dans l'exemple suivant (n° t.83, *Omnia flumina*), il correspond au si bémol qui suit au Dessus :



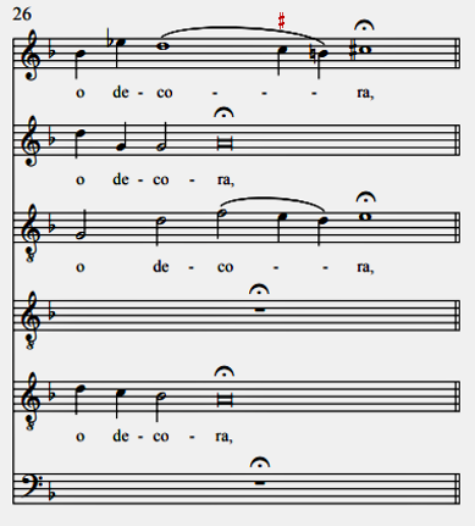
190. Adrian Le Roy, *Traicte…*, *op. cit.*, f° 9ᵛ : « Nous dirons autant de la tierce majeur [*sic*] à la sixte majeur par mouvemens contraires, à cause de la relation du Triton… », Voir la numérisation de la réimpression de 1602.

191. Voir Antoine Parran, *op. cit.*, p. 52 : « Deux Tierces mineures de suite sont bonnes, pourveu qu'elles soyent inegales, & exemptes de relation non Harmoniques : quelques uns toutefois les excusent en degrez conjoints. » C'est justement ce dernier cas de figure qui se produit dans les cadences à l'unisson dont d'ailleurs Parran lui-même donne deux exemples à deux parties (une cadence parfaite en dorien sur G, mes. 2, et une demi-cadence en dorien sur D, mes. 4, exemple A, p. 54). Voir aussi, dans le n° t.47, *Alleluya venite amici*, les mesures 6 et 7.

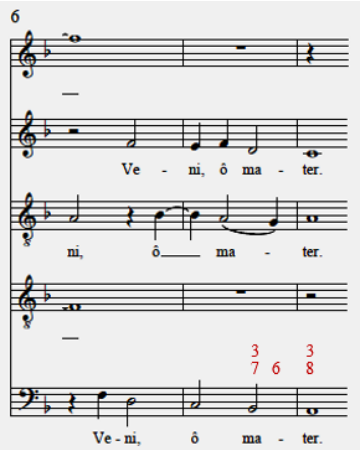
La surprise majeure est tout à fait possible même en l'absence d'une cadence parfaite. D'ailleurs, l'altération du mi, à la mesure 6 de la Basse-taille ci-dessous (n° t.44, *Vadam et videbo*), est impensable dans cette zone cadentielle s'achevant sur une cadence plagale. :



La bémolisation du septième degré, engendré ici (n° t.41, *Sicut lætantium omnium*) par un saut de quarte, n'empêche nullement de diéser ensuite la tierce dans la cadence au troisième degré, corde essentielle du lydien. Elle s'apparente soit à la cadence phrygienne avec surprise majeure soit à la demi-cadence sur le cinquième degré de l'éolien transposé sur D (avec un ♭ à l'armure) [192] :



Cependant, le repos sur le troisième degré du lydien peut également s'effectuer sans aucune altération, ce qui lui confère alors un caractère clairement phrygien grâce au bémol à l'armure (voir exemple ci-contre, n° t.33, *Veni Maria veni in cœlum*) [193] :



[192]. Pour l'emploi de ce type d'altérations sur l'anticipation, voir Guillaume Bouzignac, n° t.19, *O mors ero mors*, mes. 12.

[193]. Dans l'échelle naturelle du lydien, par ♮ et par nature, c'est la cadence éolienne qui est légitime sur son troisième degré. Elle nécessite l'altération du G sur la pénultième. Pierre Attaingnant emploie cette cadence, dans son *Magnificat sexti toni* (hypolydien), f° lxii^{v}, bien qu'il place un ♭ à l'armure – qu'il oublie d'ailleurs d'altérer dans la main gauche pour justifier la quinte – (*Magnificat sur les huit tons*, Paris, 1530), alors que Jehan Titelouze (1562?-1633) ne l'utilise jamais (*Le Magnificat ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'Eglise*, Paris, Pierre Ballard, 1626, f° 28^{v}-42.

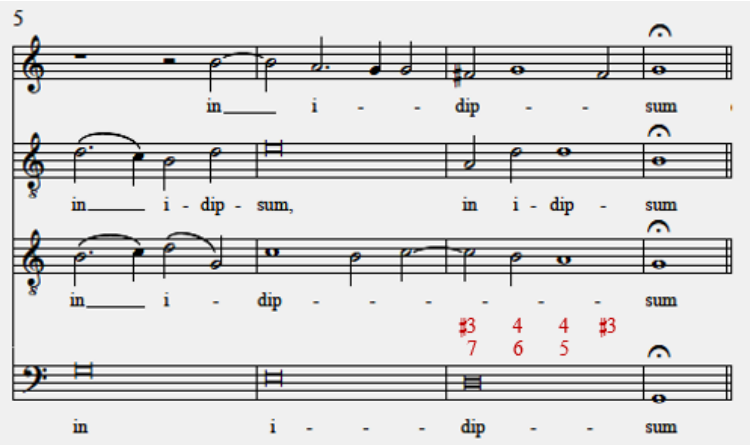
En résumé, dans le recueil *Tours-168*, les altérations employées en lydien sur F (avec un ♭♭ à l'armure) sont les suivantes :

Nature						ut		re		mi	fa
♮		ut	re		mi	fa		sol		la	
♭	ut	re	mi	fa		sol		la			
Lettres	F	G	a	♭	♮	c	♯	d	♭	e	f
Degrés	I	II	III	IV		V		VI		VII	

Le mixolydien sur G [194]

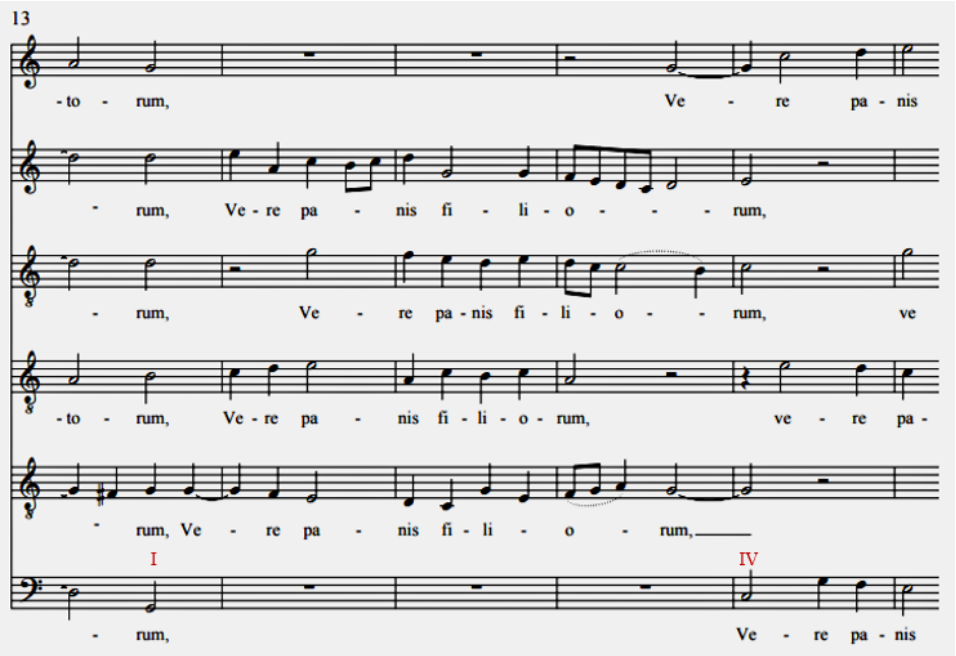
En mixolydien sur G, les degrés mobiles se trouvent sur les quatrième et septième degrés qui permettent d'effectuer les cadences respectivement sur le cinquième degré et le premier degré, la finale, deux des trois cordes essentielles du mode. Cependant, le repos sur le cinquième degré est bien souvent remplacé par celui sur le quatrième qui est naturel en mixolydien (voir n° t.10, *Ecce panis angelorum*, mes. 16-17). Par ailleurs, la cadence sur le troisième degré pose aux compositeurs un problème particulier du fait qu'il porte la quinte diminuée si – fa [195]. Celle-ci peut être justifiée soit en minorisant la tierce majeure sur le troisième degré du mode (si bémol) – la solution la plus courante –, soit en diésant le septième (fa dièse), deux procédés qui ne permettent pas d'effectuer une cadence. En effet, mise à part la surprise majeure, on ne peut effectuer une cadence au moyen d'un accord comportant une altération extrinsèque.

Dans l'exemple ci-dessous (n° t.4, *In pace in idipsum*), le fa dièse met en évidence la similitude du mixolydien avec le futur ton de sol majeur à cette différence essentielle près que, dans la tonalité classique, la note sensible est intrinsèque, alors que le septième degré altéré du mixolydien, en tant que degré mobile, ne l'est pas. C'est particulièrement dans cette formulation – promise à un grand avenir – que se trouve l'ancêtre de la septième de dominante lorsque le retard de la sixte, ici à la Taille, est accompagnée par une tierce majeure, ce qui n'est pas toujours le cas dans les modes dont le VIIe degré est mineur [196].

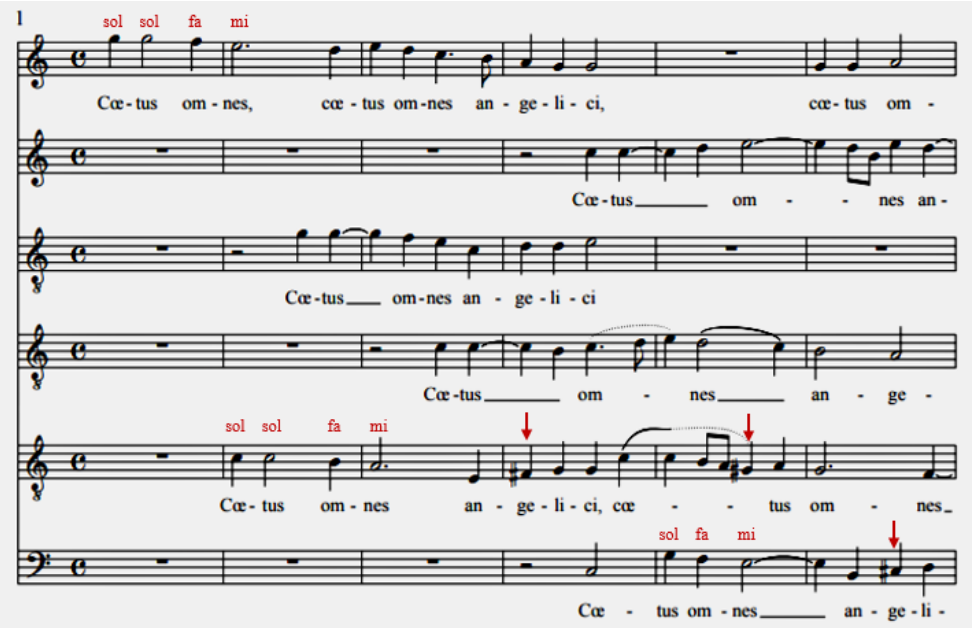


Après la cadence sur le premier degré (mes. 13 de l'exemple suivant, n° t.10, *Ecce panis angelorum*), les deux phrases suivantes sur les mots « Vere panis filiorum » font une cadence ionienne sur ut, quatrième degré du mode régnant :

194. Voir, dans mon livre, *Pratique…*, *op. cit.*, le chapitre 9.
195. Antoine Parran substitue le sixième degré au troisième. Voir notre tableau des cadences pour les douze modes des modernes d'après Parran, p. 104.
196. Voir aussi dans ce motet les mes. 12 et 24 ; dans le n° t.10, *Ecce panis angelorum*, les mes. 6-7, 24-25, 35-36, 42-44, 53 et 56-57 ; dans le n° t.40, *Quis est iste rex gloriæ* en faux-bourdon, les mes. 5-6 ; dans le n° t.49, *Ave cujus conceptio*, les mes. 14-17.



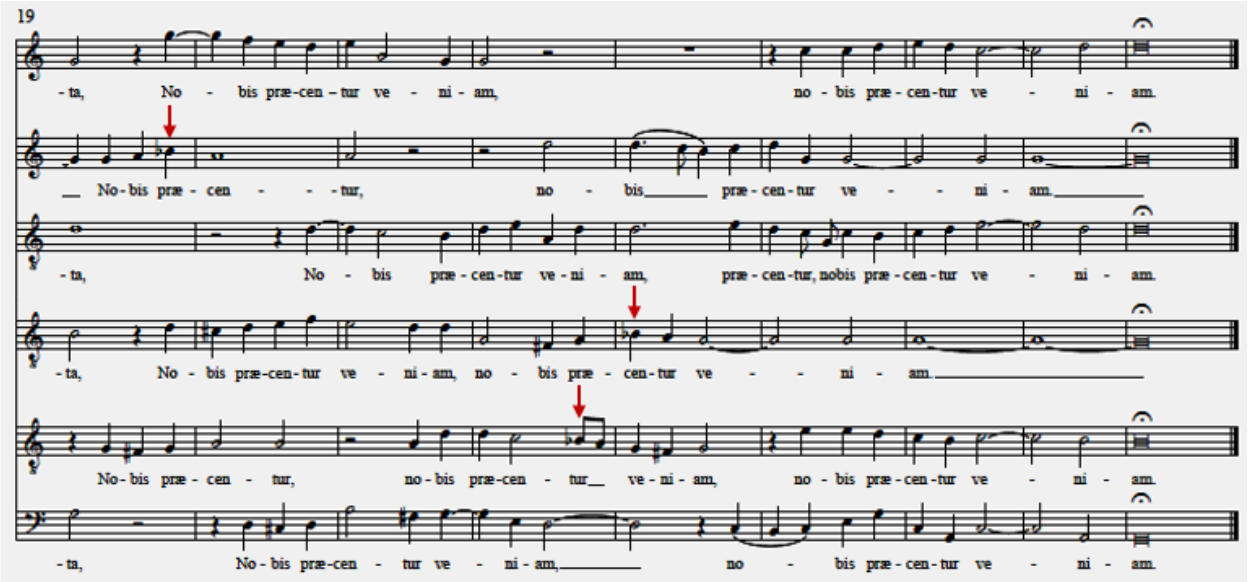
Certaines pièces en mixolydien semblent en effet avoir été pensées comme un cinquième degré de l'ionien sur C [197]. Dans l'exemple suivant, le début du n° t.12, *Cœtus omnes angelici*, est clairement dans ce dernier mode. La réponse du sujet initial, très simple, pose une question intéressante. Ne faudrait-il pas la chanter également sol-sol-fa-mi, ce qui impliquerait l'ajout d'un bémol, comme nous l'avons vu faire dans le canon à la quinte aux mes. 26-29 du n° t.83, *Omnia flumina*, mes. 26-29 ?



Bien que le mixolydien soit un mode majeur, le si bémol n'aura rien d'incohérent comme vous pouvez le constater quelques mesures plus loin (mes. 22-23 du même motet, ci-dessous). Cependant, un tel usage du si bémol, se situe plus dans la pratique de l'ionien sur C que dans celle du mixolydien sur G puisqu'elle minorise la tierce de ce mode majeur. Enfin, bien qu'il ne faille surtout pas les confondre, vous noterez que la cadence plagale finale du n° t.12, très courante en mixolydien, ressemble en tous points à la demi-cadence

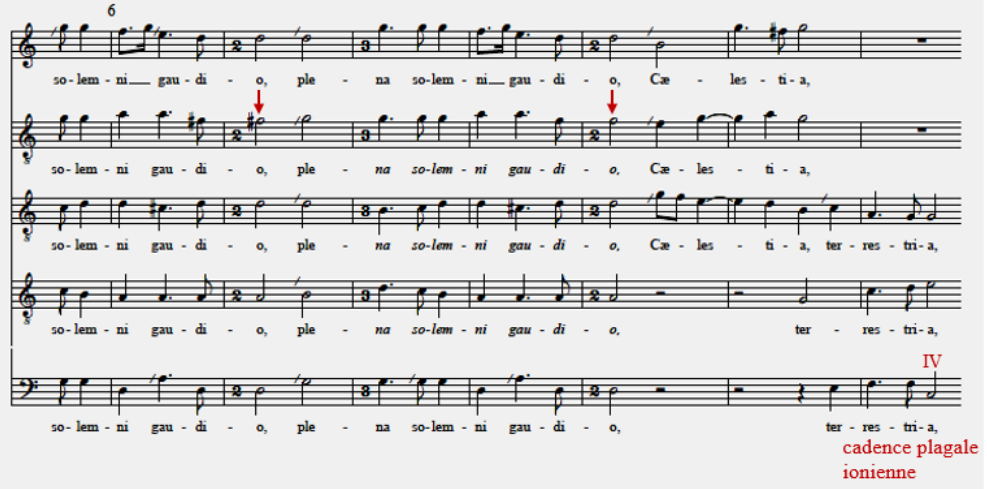
[197]. Un tel phénomène existe déjà au XVIe siècle. Voir Gérard Geay, *Pratique*…, *op. cit.*, chapitre 12 – Les tons ambigus, p. 307-323. D'autres pièces en mixolydien du manuscrit de Tours commencent en fait en ionien sur C, voir, par exemple, le n° t.4, *In pace in idipsum* et le n° t.40, *Quis est iste rex gloriæ*.

en ionien (exemple suivant). Ces caractéristiques communes accentuent la proximité entre ces deux modes que l'on distingue essentiellement par leur finale respective :



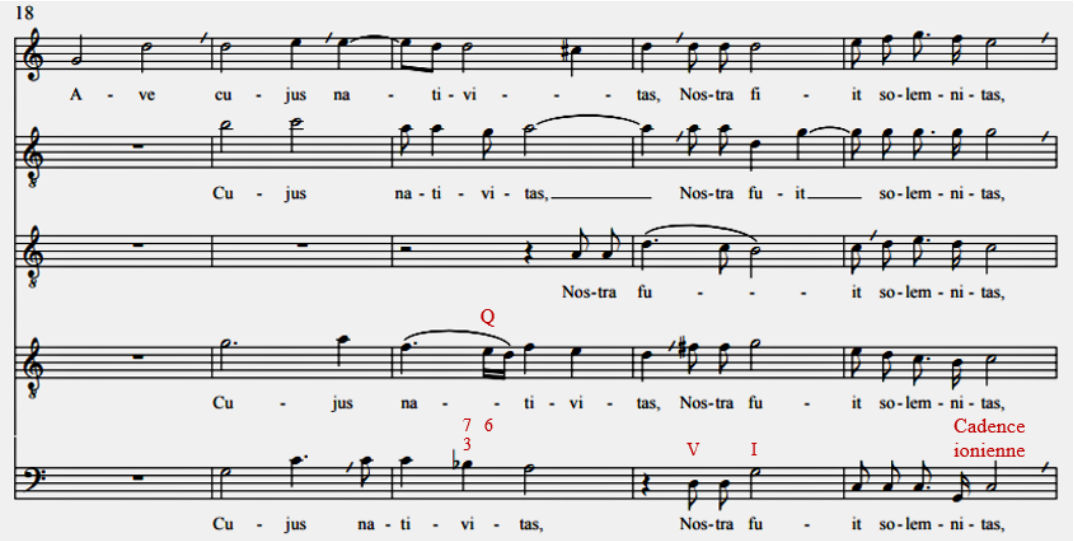
Du point de vue de l'emploi de degrés mobiles, le n° t.12, *Cœtus omnes angelici*, est vraiment particulier. On y trouve, en effet, une altération du premier degré (sol dièse, mes. 5 de la Basse-taille) inhabituelle en mixolydien – mais usitée en ionien dont il est le cinquième degré – qui semble nous mener à un emprunt en éolien sur A qui, en fait, est évité par le retour immédiat du sol naturel, puis le si bémol, qui apparaît au Bas-dessus (mes. 19) sur les mots « nobis præcentur veniam », n'y est pas employé pour une raison strictement technique comme la justification de la quinte diminuée entre le troisième et le septième degré ou un saut de quarte comme à la mesure 31 du motet n° t.49, *Ave cujus conceptio*, mais bien pour une raison purement esthétique [198]. Or, je vous rappelle qu'il s'agit de la tierce d'un mode d'essence majeure. En revanche, le si bémol est d'un usage courant en ionien dont il est le septième degré.

Plus rare, la cadence parfaite sur le cinquième degré est pourtant tout à fait légitime en mixolydien (voir ci-contre n° t.49, *Ave cujus conceptio*). Elle implique l'altération de son quatrième degré, ici sur le mot « gaudio » (mes. 6-7 et 9-10). La tierce mineure à la cadence (mes. 9-10) met en évidence le caractère mobile du septième degré, fa. Il est nécessaire pour pouvoir descendre sur le mi, alors qu'auparavant (mes. 7) le fa dièse monte au sol. La cadence plagale sur le quatrième degré du mode régnant (mes. 12) confirme l'affinité entre le mixolydien sur G et l'ionien sur C (voir aussi, plus bas, la mes. 22 du même motet).

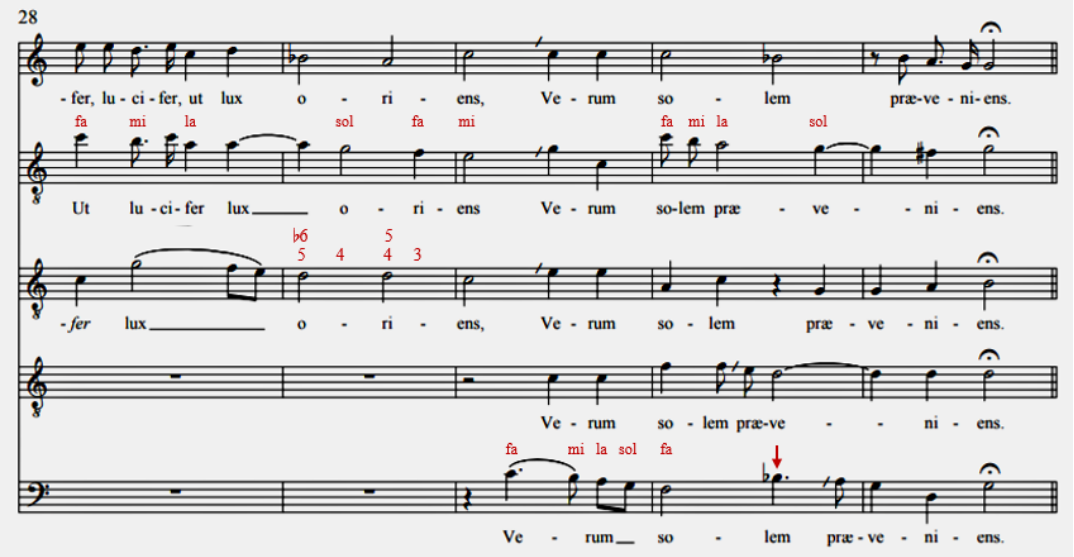


[198]. Bien entendu, les règles ont été conçues dans un but esthétique, mais leur violation n'étant pas une alternative, ni l'interprète ni le compositeur n'ont le choix, alors que ce si bémol est purement le résultat du libre arbitre du compositeur.

À la mesure 20 du même n° t.49, *Ave cujus conceptio* (exemple ci-dessous), nous trouvons – j'allais écrire enfin – un exemple de l'usage traditionnel du bémol justifiant la quinte diminuée qui se produirait sinon entre la Basse et la Basse-taille. Il est utilisé ici comme antépénultième d'une cadence éolienne sur D. Ensuite, sur les mots « Nostra fiit solemnitas », la surprise majeure (mes. 21) ramène ce passage non pas en mixolydien sur G mais, en tant que tierce majeure de la dominante de la dominante, en ionien sur C à la cadence parfaite :



Toujours dans le n° t.49, nous retrouvons (mes. 29 de l'exemple suivant) le procédé, déjà illustré, entre autres, dans les exemples précédents, dans lequel la quarte est précédée d'une quinte dissonante. Le bémol de la mesure 31 permet le saut de quarte à la basse et l'accord de quinte alors que le si de passage, dans les autres voix, demeure naturel. À ce propos, la solmisation de la quinte descendante à la Basse est caractéristique de la troisième espèce de quinte qui passe de l'hexacorde par bécarre à l'hexacorde par nature en muant sur a la mi re. Dans cette quinte, le demi-ton se trouve entre le quatrième et le cinquième degré (voir l'illustration p. 85). Nous savons désormais qu'un degré mobile est généralement sans conséquences dans les autres voix. À mon avis, cette cadence intermédiaire en mixolydien, mode régnant du n° t.49, ne peut donc en aucun cas être minorisée. L'ajout d'un bémol, à la mesure 32 du Dessus, est donc à exclure. D'ailleurs, cela explique probablement la présence du demi-soupir, le compositeur ayant souhaiter, sans doute, éviter un chromatisme qui n'aurait ici guère de sens :



Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

En résumé, dans le recueil *Tours-168*, les altérations employées en mixolydien sur G sont les suivantes :

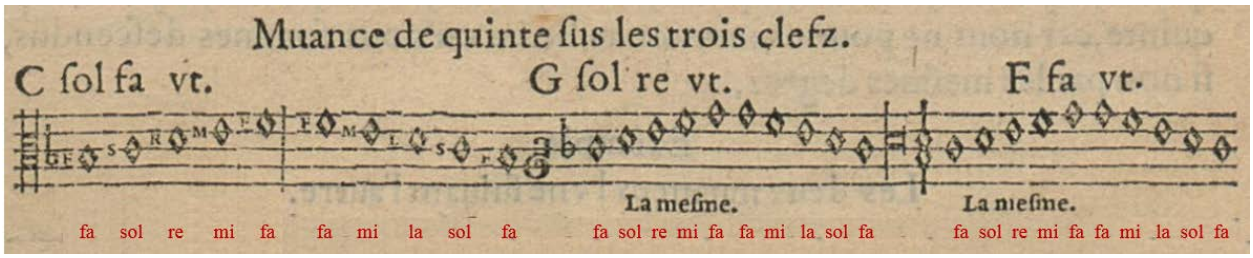
Nature							ut	re	mi	fa		sol
♮		ut		re		mi	fa	sol	la			
♭	ut	re		mi	fa		sol	la				
Lettres	F	G	♯	a	♭	♮	c	d	e	f	♯	g
Degrés		I		II		III	IV	V	VI	VII		

Les altérations à ajouter

Le fait que l'habitude traditionnelle de ne pas noter toutes les altérations perdure encore au début du XVIIe siècle nous fait obligation de déterminer les lieux où il convient de les ajouter dans le recueil *Tours-168*.

À cette époque, il était courant de ne pas noter le ♭ dans le saut de quarte. En effet, les chanteurs étaient capables de l'ajouter spontanément puisque le saut de triton était interdit. De même, la règle actuelle selon laquelle une altération est valable pour la mesure entière n'existait pas. Conformément à nos usages actuels, l'éditeur scientifique doit donc l'ajouter en plaçant l'altération devant la note affectée, mais en petits caractères afin de signaler qu'il s'agit d'un ajout éditorial. Cette procédure étant bien connue, et sans ambiguïté, il n'est pas nécessaire d'en donner ici d'autres exemples.

En revanche, lorsque le triton est compris dans une quinte, celle-ci se solmise selon la troisième espèce de quinte, de l'hexacorde par nature à celui par ♮ ou bien de l'hexacorde par ♭ à celui par nature en chantant re au lieu de la : fa-sol-la/re-mi-fa. Dans les trois exemples proposés par Philibert Jambe de Fer, la muance s'effectue, dans les deux premiers, sur d la sol re et dd la sol, dans le troisième, sur a la mi re [199] :

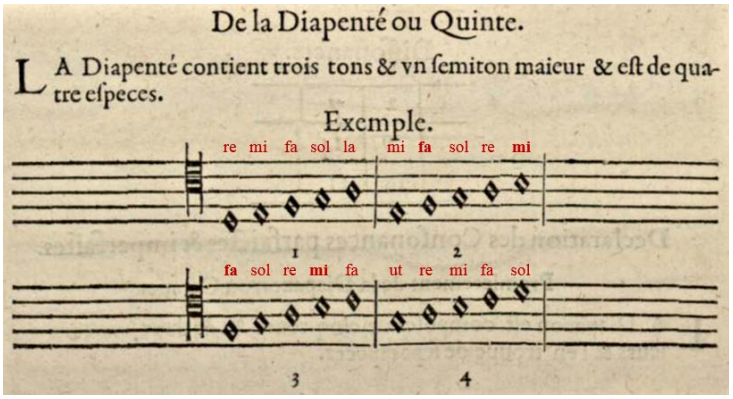


Les deux premiers exemples illustrent le passage d'un hexacorde par bémol à un hexacorde par nature et le troisième le passage d'un hexacorde par nature à un hexacorde par bécarre comme dans le dernier extrait musical du n° t.49, *Ave cujus conceptio*, cité plus haut.

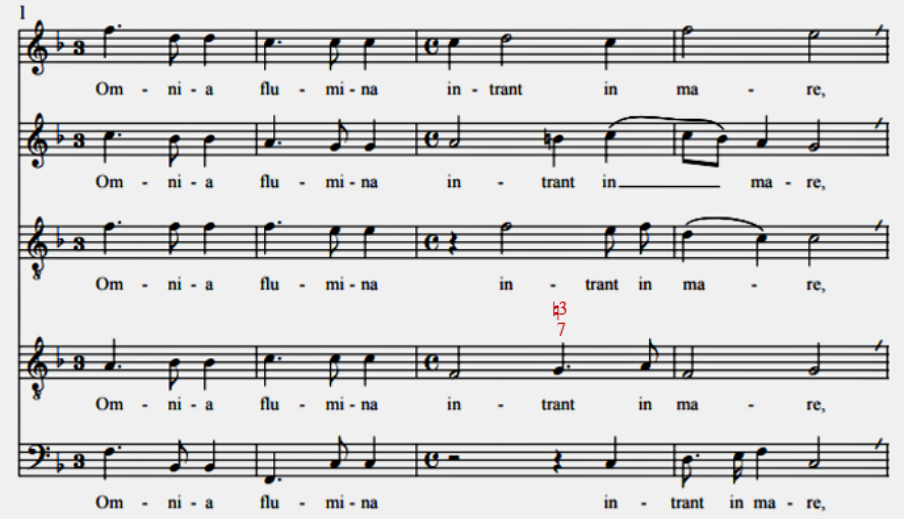
Malheureusement, le quatrième degré de cette troisième espèce de quinte, est aujourd'hui trop souvent bémolisé, et donc transformé en quatrième espèce, ce qui produit un anachronisme puisque cette correction est en contradiction avec la règle ancienne décrite ci-dessous par Adrian Le Roy [200], qui distingue clairement le triton, qui doit être justifié, des quintes de la deuxième et troisième espèce dans lesquelles le triton, entre fa et mi (en caractères gras), ne compte pas puisqu'il est constitutif d'un intervalle plus grand :

[199]. Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*, Lyon, Michel du Bois, 1556, p. 29. Du fait de la mauvaise qualité de cette reproduction, les voix sont rappelés sous l'image.

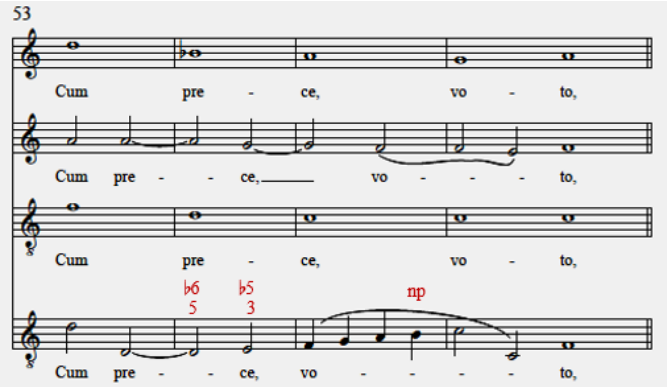
[200]. Paris, Adrian le Roy & Robert Ballard, 1583. F-Pa MUS-860 (1), f° 4^v^ (détail). Ce traité a connu plusieurs rééditions jusqu'au début du XVIIe siècle. Voir Adrian Le Roy, *Traicté de musique*, *op. cit.*, f° 4^v^ ;. Voir la numérisation de la réimpression de 1602 (Vve Robert Ballard, Pierre Ballard).



Cependant, à cause du ♭ à l'armure des pièces en lydien sur F, le ♮ y est plutôt employé sur la pénultième de la cadence ionienne très utilisée dans ce mode dont elle est le cinquième degré. Sa présence à l'intérieur d'une phrase (mes. 3 de l'exemple ci-dessous, n° t.83, *Omnia flumina*) est plus rare dans notre manuscrit :



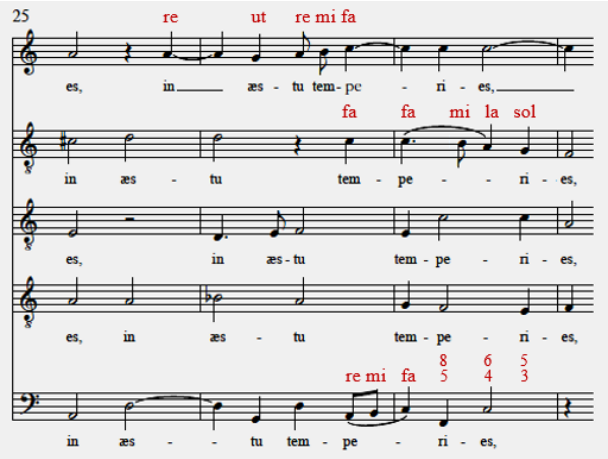
La troisième espèce de quinte se produit essentiellement lors de l'emprunt en lydien, troisième degré des pièces en dorien. Elle peut être une note de passage qu'il ne faut donc surtout pas bémoliser comme on peut parfois le voir dans certaines éditions modernes. Remarquez ci-contre la quinte-et-sixte mineure (mes. 54 du motet n° t.39, *Gloria laus et honor*) qui, au lieu de se résoudre sur une quarte-et-sixte, conduit à la quinte diminuée du septième degré du lydien grâce au mouvement ascendant de la Taille. Bien entendu, cette altération accidentelle n'empêche nullement le si naturel qui suit, intrinsèque à la fois dans l'emprunt et dans le mode régnant [201].



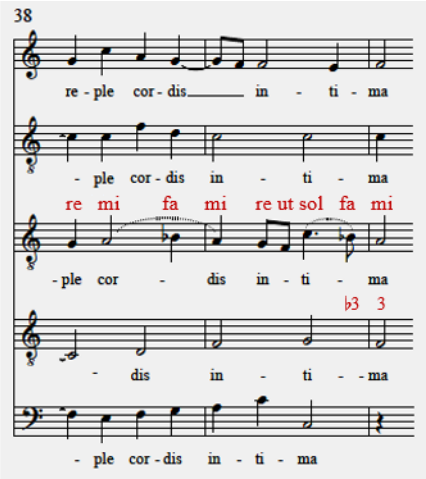
À la mesure 27 du n° t.6, *Veni Sancte Spiritus* (voir ci-après), le si naturel, degré naturel du dorien sur D, mode régnant, et du lydien sur F emprunté, est également une note de passage qui n'engendre donc aucun problème particulier dans le contrepoint en dépit de la cadence lydienne (mes. 28) [202] :

[201]. Voir aussi la mesure 3 de la Taille du n° t.53, *Salve Jesu piisime* en dorien sur D.

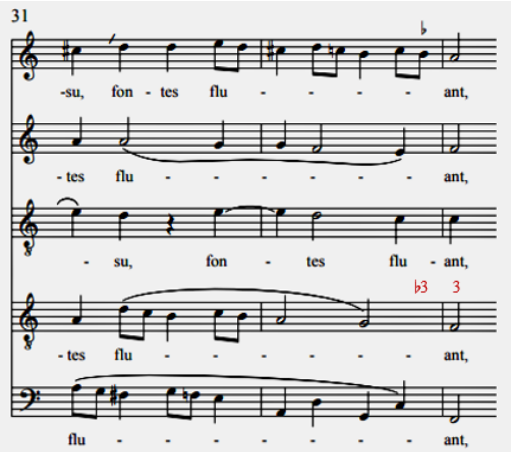
[202]. Rappelons qu'une note de passage n'a pas besoin d'être justifiée même lorsqu'elle engendre un intervalle diminué ou augmenté interdit en contrepoint, comme ici le triton contre la Basse et la Basse-taille. Pour un exemple de note de passage ascendante, voir la mesure 32 de la Taille du « Gloria » du n° t.66, *Missa septem vocibus.*



En revanche, la présence d'un ♭, à la mesure 38 de ce même n° t.6 (ci-contre, voir aussi la mes. 51) [203], nous autorise à penser que tout ce passage se chante dans l'hexacorde par ♭. En outre, cet ajout permet d'éviter la fausse relation de triton engendrée par la succession de deux tierces majeures entre la Basse-taille et la Taille. Cette interdiction, répétée par tous les théoriciens depuis Zarlino, peut nous servir de guide afin de déterminer les lieux où ajouter une altération. Ce type d'analyse met en évidence que la nécessité de cette altération n'a rien à voir avec le concept – anachronique – de septième de dominante, mais qu'elle obéit effectivement à une règle bien connue aux XVIe et XVIIe siècles [204] :



Selon ce critère, il est hautement probable qu'il soit nécessaire d'ajouter, à la mesure 32 du Dessus du n° t.20, *Ego gaudebo in Domino* (ci-contre), un ♭ afin d'éviter la succession illicite de deux tierces majeures parallèles entre la Taille et le Dessus :



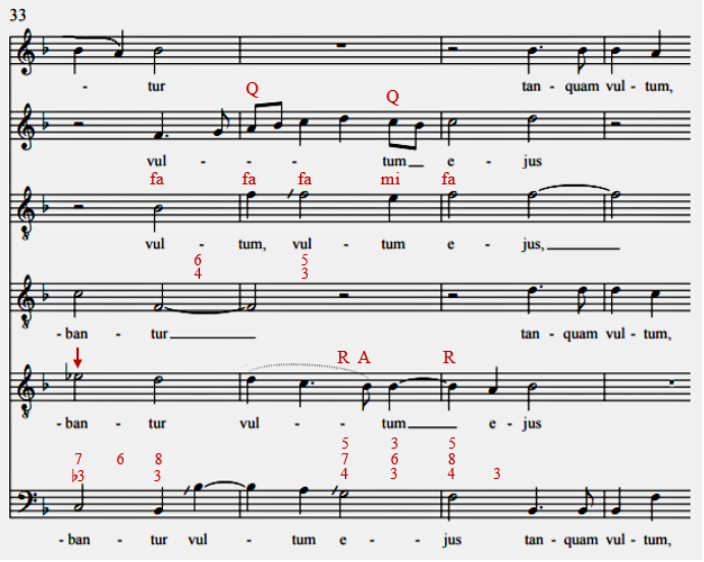
Cependant, les cadences lydiennes sur le troisième degré du mode régnant, dans le n° t.17, *Impetum fecerunt*, le dorien transposé sur G (avec un ♭ à l'armure), amenées par la sixte majeure, généralement

[203]. Voir aussi la mesure 51du même motet n° t.6.

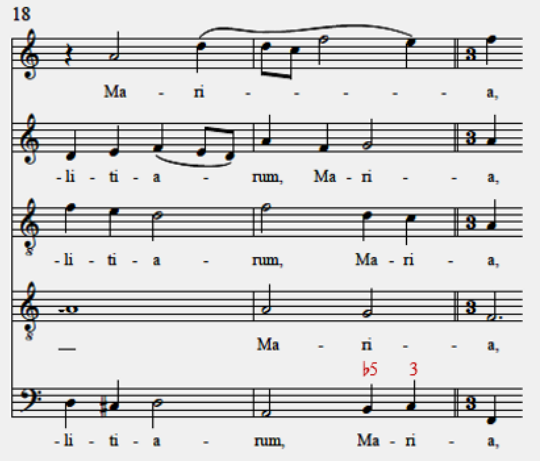
[204]. Pour une analyse correcte du contrepoint ancien, il est très important d'identifier la règle concernée et, particulièrement, d'éviter de raisonner selon des règles anachroniques provenant soit d'un passé lointain soit d'un futur de l'époque considérée qui nous est souvent plus familier. Considérant que certaines pratiques ont perduré pendant plusieurs siècles alors que d'autres comme, par exemple, certains emplois de la quarte consonante au XVIIe siècle, furent éphémères, il faut donc tenter de déterminer quelles sont les constantes et les variables dans les techniques contrapuntiques.

précédée par une septième syncopée, sur l'antépénultième, ne sont pas rares [205]. Cette sixte majeure est à la fois sixième degré mobile du mode régnant et quatrième degré mobile du mode emprunté.

Le saut de quinte, aux mesures 33-34 de la voix de Haute-contre, se solmise fa-fa (de ♭ à nature par disjonction [206]). Basse-taille, Haute-contre et Bas-dessus cadencent sur le mot « ejus » pendant que Basse, Taille et Dessus attaquent en tuilage sur le mot « tanquam » [207]. En revanche, le mi bémol à la Taille est nécessaire dans la cadence imparfaite précédente (mes. 33) pour éviter la fausse relation de triton avec la Basse qui engendrerait deux tierces majeures parallèles. Enfin, dans la même mesure, le saut d'octave de la Basse transforme l'accord parfait en quarte-et-sixte dont la basse, fa, est chantée par la Haute-contre. Cette quarte-et-sixte est syncopée et ne se résout que sur la deuxième noire de la mesure 34. Par conséquent, le la du Bas-dessus, au début de la mesure 34, est un *Quasi-transitus*. Un tel cas de figure illustre bien l'impossibilité d'ajouter une basse continue [208] :



Toujours sur l'antépénultième d'une cadence lydienne en dorien sur D, le quatrième degré naturel peut aussi passer à la Basse, non pas en note de passage, comme nous l'avons vu à la mesure 55 du n° t.39, *Gloria laus et honor*, mais en engendrant une quinte diminuée-et-sixte qui, bien entendu, n'a rien à voir avec le futur premier renversement de la septième de dominante. Il n'y a donc pas lieu de justifier ici la quinte diminuée entre la Basse et le Dessus (chiffrée à l'ancienne), puisque cette syncope obéit, en tout point, aux règles de l'époque qui exigent qu'une telle quinte diminuée se résolve par mouvement contraire et conjoint sur une tierce. D'ailleurs, cette progression est très courante (voir ci-contre n° t.21, *Flores lilia violæ*) [209].



Procédé moins connu parce que beaucoup plus rare, il est également nécessaire de minoriser les sauts de sixte majeure, par exemple, en ajoutant un ♭. En effet, le saut de sixte majeure était illicite comme le confirme cette illustration extraite du traité de La Voye Mignot [210] :

---

[205]. Dans les modes où cette sixte est naturellement mineure, il peut arriver qu'elle soit majorisée, mais ce n'est pas une obligation dans la mesure où la règle exigeant que la sixte soit majeure avant d'arriver à l'octave ne concerne pas l'enchaînement de l'antépénultième à la pénultième d'une cadence.

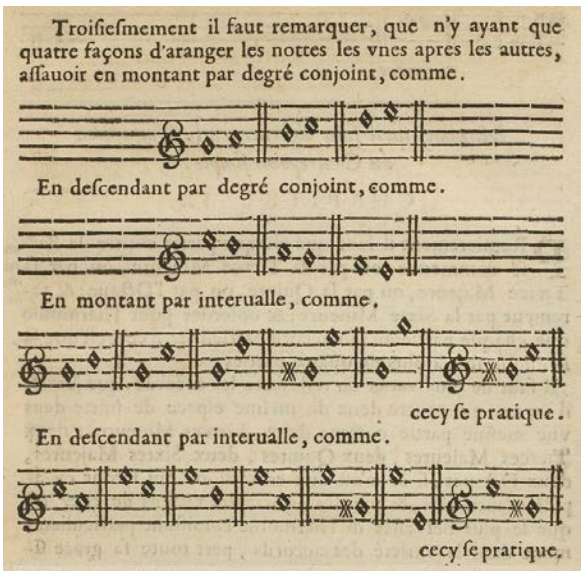
[206]. La disjonction permet de passer d'un hexacorde à un autre lorsqu'il n'y a pas de muance possible.

[207]. En effet, une cadence peut ne concerner que certaines voix, les autres poursuivant leur chemin comme si de rien n'était.

[208]. Voir le dossier de Gérard Geay, « L'éventuel ajout d'une basse continue ».

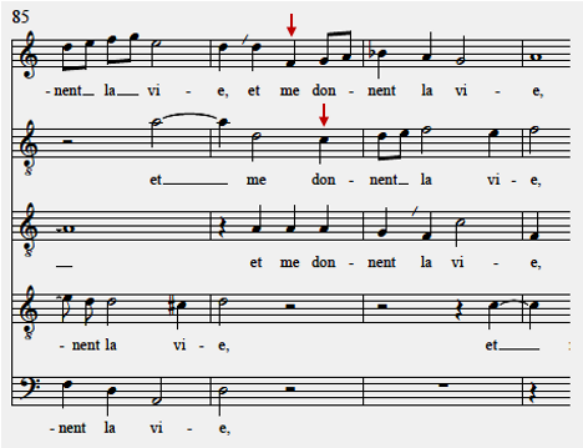
[209]. Voir aussi la mesure 26 du n° t.53, *Salve Jesu piisime*, en dorien sur D.

[210]. La Voye Mignot, *op. cit.*, seconde partie, chapitre IX, p. 44. Vous remarquerez qu'il manque dans cet exemple les sauts de quinte diminuée et de quinte augmentée pourtant pratiqués dans le recueil *Tours-168*.

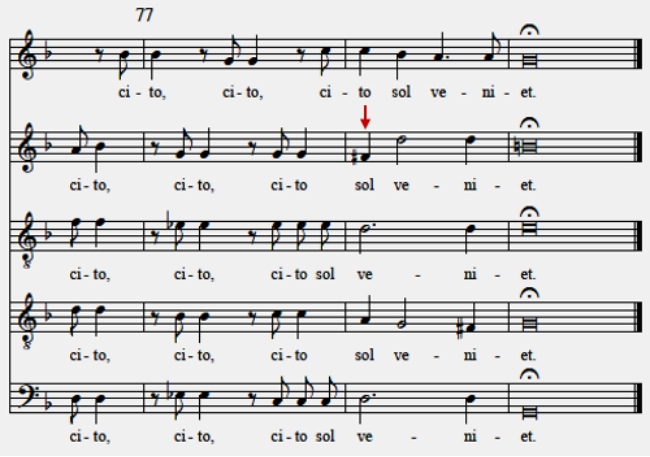


Sauf erreur de ma part, il ne se produit aucun saut ascendant de sixte majeure dans les œuvres du recueil *Tours-168*. En revanche, on en trouve plusieurs dans les *Preces ecclesiasticæ* d'Eustache Du Caurroy [211].

L'illustration de La Voye Mignot, ci-dessus, nous montre que le saut de sixte majeure est également interdit en descendant. La mesure 86 du Dessus dans la chanson n° t.15, *Que douce est la violence*, en dorien sur D, pose de ce point de vue un problème très intéressant. Est-ce pour éviter une fausse relation de triton avec l'ut de la Haute-contre que ce fa n'est pas altéré ? Ce saut de sixte majeure aurait alors été considéré comme un moindre mal vis-à-vis de la fausse relation de triton. Certes, cette dernière pourrait être évitée en altérant ensuite l'ut de la Haute-contre, mais la tierce majeure qui en résulterait contre la Taille engendrerait une autre fausse relation de triton avec le sol suivant [212] :

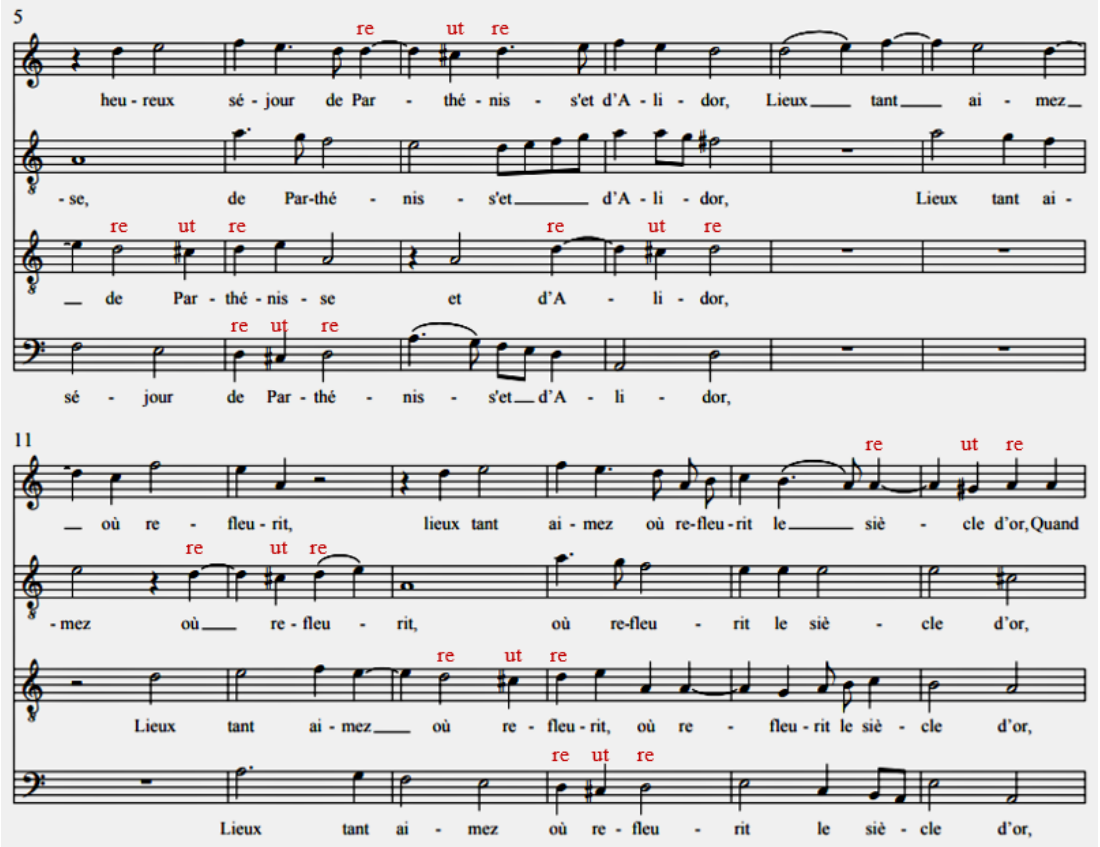


En l'absence de fausse relation de triton, l'altération du fa aux mesures 12 et 78 du Bas-dessus du n° t.35, *Ecce aurora surgite* (ci-contre), en dorien sur G (avec un ♭ à l'armure), est légitime d'où son ajout par l'éditeur [213] :

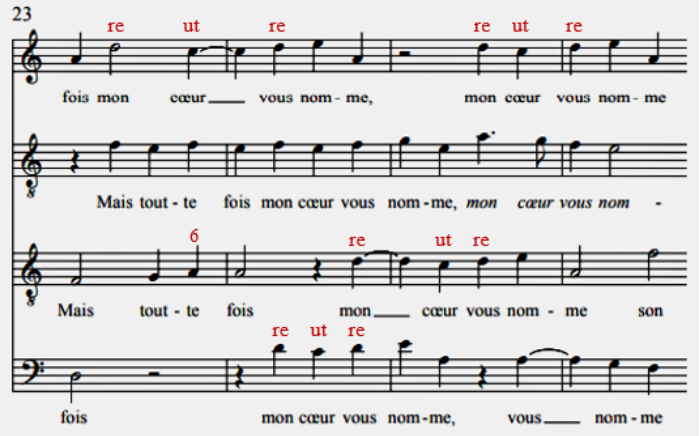


[211]. Eustache du Caurroy, *Preces ecclesiasticæ*, éd. Marie-Alexis Colin, Paris, Klincksieck, 2000, n° 4, *Ave Maria… per secula*, mes. 30, p. 50.
[212]. En ce qui concerne la fausse relation de triton, voir l'illustration tirée de Parran, p. 6.
[213]. Sauf erreur de ma part, ce sont les deux seuls sauts de sixte majeure que j'ai trouvé dans notre manuscrit.

Ci-dessous, l'extrait du n° t.2 en dorien sur D, *Heureux séjour de Parthénisse*, en dorien sur D, pourrait nous servir de modèle pour ajouter ailleurs des altérations. Dans ce passage, celles-ci affectent principalement le septième degré du mode régnant ainsi que le quatrième degré à la cadence parfaite de la mesure 16, deux degrés mobiles par excellence. En effet, selon une règle remontant au XVe siècle, le ton re-ut-re, sol-fa-sol ou la-sol-la peut parfaitement être chanté en demi-ton quel que soit l'hexacorde dans lequel il se trouve [214]. Dans ce passage, la Basse, la Haute-contre et le Dessus se chantent dans l'hexacorde par nature et la Taille dans celui par bécarre ainsi que le Dessus à la mesure 16 :



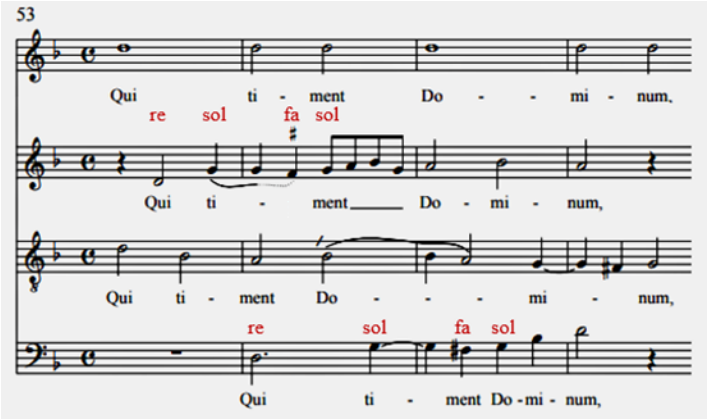
L'exemple précédent pourrait-il justifier un demi-ton dans les mélismes similaires de cet autre extrait de la même chanson ? Cela n'est évidemment pas possible à la mesure 23 du Dessus à cause de la sixte à la Haute-contre :



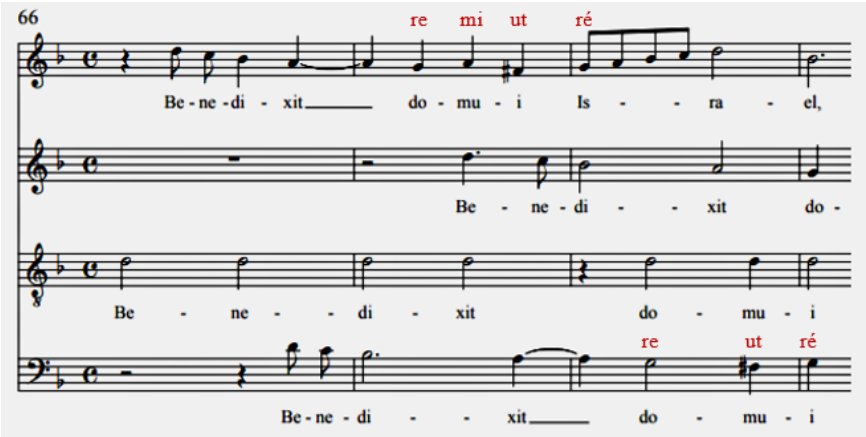
[214]. Voir par exemple Cornelius Blockland de Montfort, *Instruction méthodique et fort facile pour apprendre la musique practique, sans aucune gamme ou main... reveue et corrigée en divers endroits, par Corneille de Montfort, dit de Blockland, gentilhomme stichtois*, Lyon, Jean de Tournes, 1587, *Des demitons*, chapitre XV, p. 49-50, où il est question des cadences. Pourquoi une pratique attestée depuis le Moyen âge se serait-elle brutalement interrompue au début du XVIIe siècle, alors que les lacunes dans la notation des altérations y sont encore fort nombreuses ? Cependant, une difficulté demeure dans l'application de cette pratique, il s'agit d'une possibilité et en aucun cas d'une obligation.

La question se pose aussi de l'ajout éventuel d'une altération dans les entrées en imitation, qu'elles soient à l'unisson ou à l'octave, voire à la quarte ou à la quinte, bien que rien ne prouve que l'antécédent et le conséquent doivent être parfaitement identiques. Cependant, l'identité de leur structure intervallique est tout de même une tendance assez générale du contrepoint en imitation sauf si cela rentre en conflit avec les règles contrapuntiques ou la structure modale [215].

À la mesure 54 du n° t.16, *Non nobis Domine* (voir ci-contre), rien dans le contrepoint n'empêche de chanter un fa dièse au Bas-dessus. Bien au contraire, nous sommes exactement dans le cas de figure décrit plus haut, permettant de remplacer un ton par un demi-ton, puisque cette voix se chante : re-sol-fa-sol.



Dans ce même n° t.16, les leçons des mesures 67-69, plaident plutôt en faveur de ma proposition dans l'exemple précédent [216] :



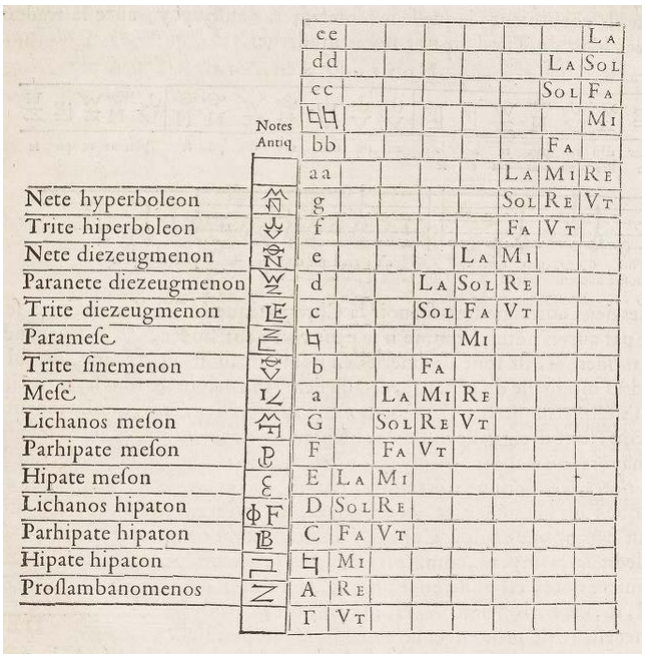
[215]. Voir la note 115.
[216]. Voir aussi les mesures 20-23 (mi bémol) de ce même n° t.16.

ANNEXE
Solmisation et modalité en France au début du XVIIe siècle

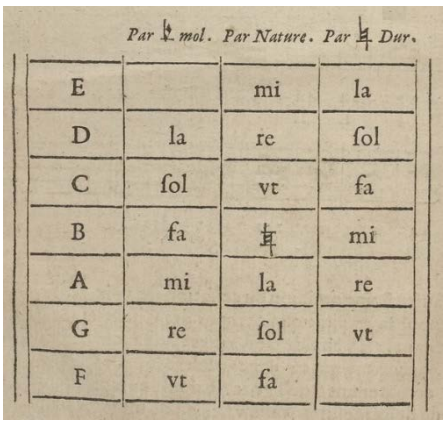
La solmisation

En ce début du XVIIe siècle, la théorie de la solmisation plonge ses racines dans la théorie médiévale. Salomon de Caus (1576-1626), un auteur très traditionaliste il est vrai, donne, en 1615, un schéma de la main guidonienne qui n'a rien à envier à ceux du Moyen Âge [217].

Les trois registres – *graves*, *acutæ* et *superacutae* – sont généralement identifiés par l'emploi, respectivement des majuscules (de Γ ut à G sol re ut), des minuscules (d'a la mi re à g sol re ut) et des doubles minuscules (d'aa la mi re à ee la). Ce schéma est moins développé que certains schémas du Moyen Âge qui proposent déjà des extensions dans le grave et dans l'aigu [218].



Cependant, dans son traité, Antoine Parran (c. 1587-1650) propose, quelques années plus tard, une nouvelle présentation de la main guidonienne qui tient entièrement dans un carré [219] :



Antoine Parran, *Traité de la musique theorique et pratique*…, Paris, Pierre Ballard, 1639, première partie, chapitre VI, p. 12.

Comme on peut le voir en la comparant avec l'illustration précédente, cette nouvelle présentation modifie l'ordre traditionnel des voix [220] à l'exception notable de B fa ♮ mi, ce qui n'a pas d'incidence sur la pratique de la solmisation qui reste conforme à celle du XVIe siècle.

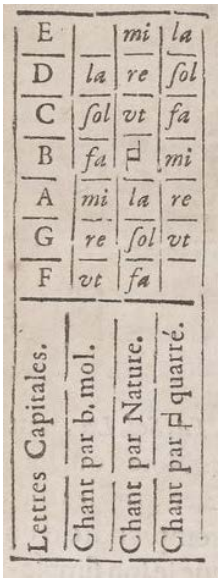
Un état plus ancien de cette présentation synoptique des voix se trouve chez Philibert Jambe de Fer (1515 ?-1566 ?) [221]. Blockland de Montfort l'utilise également afin de rejeter, écrit-il : « le retardement &

---

217. Salomon de Caus, *Institution harmonique*, Francfort, Jan Norton, 1615, Partie deuxiesme, p. 1.
218. Voir Gérard Geay : *Une méthode de solfège médiéval, XIIIe-XVe siècles*. Lyon, Symétrie, (à paraître), chapitre 1.
219. Le caractère synthétique de cette nouvelle présentation présente toutefois l'inconvénient de ne plus permettre d'identifier les trois registres de l'échelle musicale médiévale, comme c'est le cas chez Salomon de Caus.
220. Dans la solmisation guidonienne, la lettre peut porter une ou plusieurs voix : Γ ut n'en a qu'une ; F fa ut, deux ; G sol re ut, trois. Il faut au moins deux voix pour pouvoir muer. Par contre, aucune muance n'est possible sur B fa ♮ mi puisqu'elles ne sont pas à l'unisson, condition *sine qua non* pour pouvoir muer.
221. Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*…, Lyon, Michel du Bois, 1556, p. 8.

Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil *Tours-168* »,
in *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021
https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf

obcurité facheuse de la Gamme » [222]. Cette présentation n'est donc pas de l'invention de Parran. Elle est reprise plus tard par Jean Millet qui l'attribue, de manière fort fantaisiste, à Josquin des Prés :



Lettres Capitales.	Chant par ♭. mol.	Chant par Nature.	Chant par ♮ quarré.
E		mi	la
D	la	re	ſol
C	ſol	vt	fa
B	fa	♮	mi
A	mi	la	re
G	re	ſol	vt
F	vt	fa	

GAMME DE IOSQUIN DE PRÉ

Cette Gamme ne contient qu'un Hexacorde, ou deduction de chaque genre du Chant : ce qui la rend tres-imparfaite, ne pouvant servir que pour enseigner legerement, & superficiellement à chanter ; d'autant que pour bien comprendre le Chant, il est absolument necessaire, que l'on sçache la difference qu'il y a entre les dix-huit degrez qu'embrasse la Gamme de Guy Aretin, au lieu que Iosquin de Pré n'en admet que sept, confondant par ce moyen les voix qui sont sous les lettres Capitales, avec celles que les petites lettres, & les geminées gouvernent.

Jean Millet, *Directoire du chant grégorien*, Lyon, Jean Gregoire, 1666, Premiere partie, p. 9.

Au XVIe siècle, les nombreuses possibilités de muances furent alors ramenées à deux dans un souci de simplification : muance sur « re » pour monter et muance sur « la » pour descendre, à condition, bien entendu, que la lettre portant ces deux voix soit présente dans le mélisme ce qui, considérant le caractère très conjoint de la musique de cette époque, est le plus souvent le cas [223].

Certains pédagogues expliquèrent très simplement comment muer pour passer de nature respectivement par ♮ ou par ♭ en employant soit la muance par quinte soit la muance par quarte [224]. En effet, il faut muer après la quinte « sol » par nature pour passer dans l'hexacorde par ♮ et après la quarte « fa » par nature pour passer dans l'hexacorde par ♭. Les voix effectivement chantées sont ici en caractères gras [225] :

MUANCE PAR QUINTE – EN MONTANT PUIS EN DESCENDANT

♮					(ut)	**re**	**mi**	**fa**	**mi**	(re)	(ut)				
Nature	**ut**	**re**	**mi**	**fa**	**sol**	(la)				**la**	**sol**	**fa**	**mi**	**re**	**ut**
Lettres	C	D	E	F	G	a	♮	c	♮	a	G	F	E	D	C

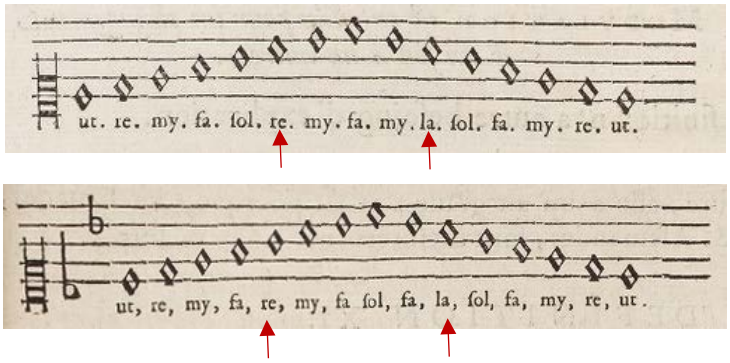
MUANCE PAR QUARTE – EN MONTANT PUIS EN DESCENDANT

♭				(ut)	**re**	**mi**	**fa**	**sol**	**fa**	(mi)	(re)	(ut)			
Nature	**ut**	**re**	**mi**	**fa**	(sol)	(la)				**la**	**sol**	**fa**	**mi**	**re**	**ut**
Lettres	C	D	E	F	G	a	♭	c	♭	a	G	F	E	D	C

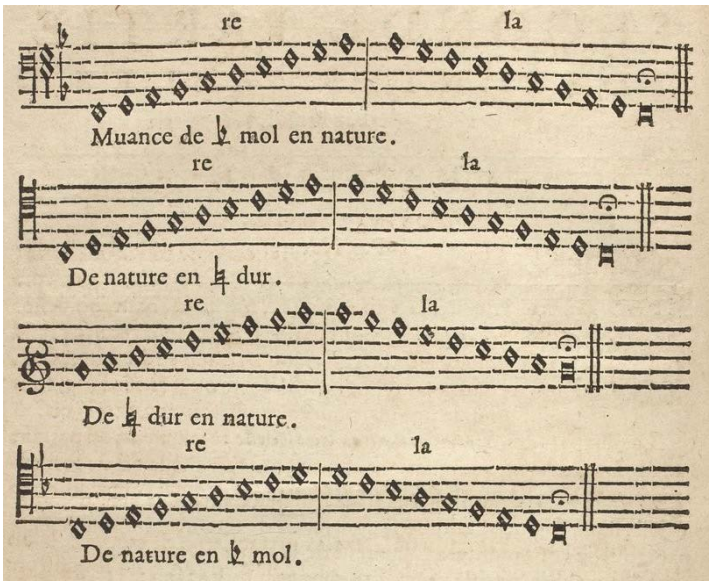
Dans les deux exemples ci-dessous [226], Salomon de Caus note explicitement les voix sous la musique. Pour passer de nature à ♮ et réciproquement, la muance s'effectue sur aa la mi re (l'A mi la re de Parran). Par contre, pour passer de nature à ♭, la muance s'effectue sur g sol re ut (le G re sol ut de Parran). Alors

222. Cornelius Blockland, *Instruction methodique & fort facile*… Lyon, Jean de Tournes, 1587, p. 9-10.
223. Cependant, en cas de mouvement disjoint, par exemple à la basse, le chanteur devra muer comme on le faisait au Moyen Âge, c'est-à-dire en employant d'autres voix que « re » ou « la ».
224. Jambe de Fer, *Epitome musical*, *op. cit.*, p. 24-30.
225. Remarquez que la muance sur a la mi re a pour conséquence qu'on ne chante, en descendant, ni une quinte ni une quarte, mais bien une sixte majeure.
226. Caus, *Institution harmonique*, *op. cit.*, Partie deuxiesme, p. 4 et 5.

que pour redescendre, elle s'effectue également sur aa la mi re. Remarquez que, dans ce cas, le demi-ton se chante « fa – la » au lieu de « fa – mi » :



De tels exemples s'adressent à des débutants, comme les suivants proposés par Antoine Parran [227]

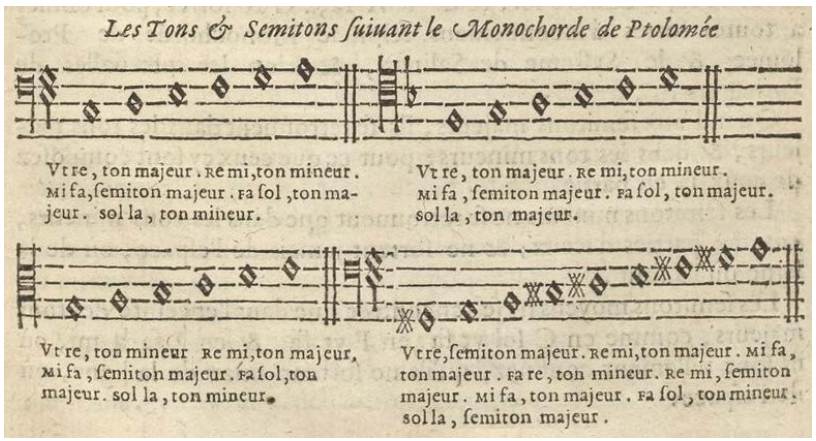


- Dans le premier système, la muance s'effectue sur « D sol re » [228] en chantant « re » par nature au lieu de « la » par ♭ et réciproquement.
- Dans le deuxième système, la muance s'effectue sur « a la mi re » en chantant « re » par ♮ au lieu de « la » par nature et réciproquement.
- Dans le troisième système, qui dépasse d'une quarte la limite supérieure de la main guidonienne située sur « ee la », la muance pour monter s'effectue sur « dd la sol » en chantant « re » par nature au lieu de « sol » par ♮ et elle s'effectue pour descendre sur « ee la » en chantant « la » par ♮ au lieu de « mi » par nature.
- Dans le quatrième et dernier système, la muance pour monter s'effectue sur « G sol re ut » en chantant « re » par ♭ au lieu de « sol » par nature et elle s'effectue pour descendre sur « a la mi re » en chantant « la » par nature au lieu de « mi » par ♭.

Alors qu'au Moyen Âge, la règle selon laquelle les signes ♮ et ♯ se chantent « mi » [229] est parfaitement claire, un exemple de Parran [230] nous montre incidemment que le ♯ ne se chante plus « mi » au XVIIe siècle, mais qu'il conserve la voix naturelle malgré son altération :

---

[227]. Parran, *Traité de la musique*, *op. cit.*, première partie, chapitre VI, p. 14.
[228]. Afin de bien différencier les registres, je conserve l'appellation traditionnelle.
[229]. Dans la notation du Moyen âge et de la Renaissance, ♮ et ♯ sont totalement équivalents.
[230]. Parran, *Traité de la musique*, *op. cit.*, première partie, chapitre VI, p. 17.



Les commentaires de la deuxième mesure du deuxième système confirme bien que Parran chante les dièses respectivement :

- « *ut* » (sur Γ ut) dans le premier hexacorde par ♮,
- « *fa* » (sur C fa ut) dans le premier hexacorde par ♮,
- « *re* » (sur D sol re) dans le deuxième hexacorde par nature,
- « *fa* » (sur F fa ut) dans le deuxième hexacorde par nature,
- « *sol* » (sur G sol re ut) dans le deuxième hexacorde par nature.

La solmisation des dièses d'après Parran

Dièses		♯				♯		♯			♯		♯	
Nature					ut		re	*re*	mi	fa	*fa*	sol	*sol*	la
♮	ut	*ut*	re	mi	fa	*fa*	sol		la					
Lettres	Γ		A	B	C		D		E	F		G		a

Les modes ou tons

Au début du XVIIe siècle, coexistent deux nomenclatures des douze modes, l'une provenant de l'extension des huit tons ecclésiastiques par Henricus Glareanus (1488-1563) au moyen des divisions arithmétique et harmonique des six octaves [231], l'autre, proposée par Gioseffo Zarlino (1517-1590) [232], plaçant la finale des douze modes sur chaque degré de l'hexacorde ut, re, mi, fa, sol, la.

[231]. Henricus Glareanus (1488-1563), *Dodecachordon*, Bâle, Petri, 1547, Liber II, p. 73-74. La division arithmétique par la quarte engendre les modes plagaux, la division harmonique par la quinte les modes authentes.

[232]. Gioseffo Zarlino (1517-1590), *Dimostrationi Harmoniche*, Venetia, Francesco de i Franceschi, 1571, Ragionamento Quinto, Definitione XIIII, p. 275-276.

Comparaison des 12 modes des anciens et
des modernes d'après Antoine Parran [233]

			Modes des anciens (Glareanus 1547)	Modes des modernes (Zarlino 1571)
			Finale	Finale
Authente	Ionien	XI	C sol ut fa	A mi la re
Plagal	Sousionien	XII		
Authente	Æolien	IX	A mi la re	G re sol ut
Plagal	Sousæolien	X		
Authente	Lydien	VII	G re sol ut	F ut fa
Plagal	Sousmixolydien	VIII		
Authente	Lydien	V	F ut fa	E mi la
Plagal	Souslydien	VI		
Authente	Phrygien	III	E mi la	D la re sol
Plagal	Sousphrygien	IV		
Authente	Dorien	I	D la re sol	C sol ut fa
Plagal	Sousdorien	II		

Vous remarquerez qu'au nom et à la numération des modes ont été attribué de nouvelles finales, ce qui introduit une certaine confusion que n'a pas manqué de souligner Antoine Parran :

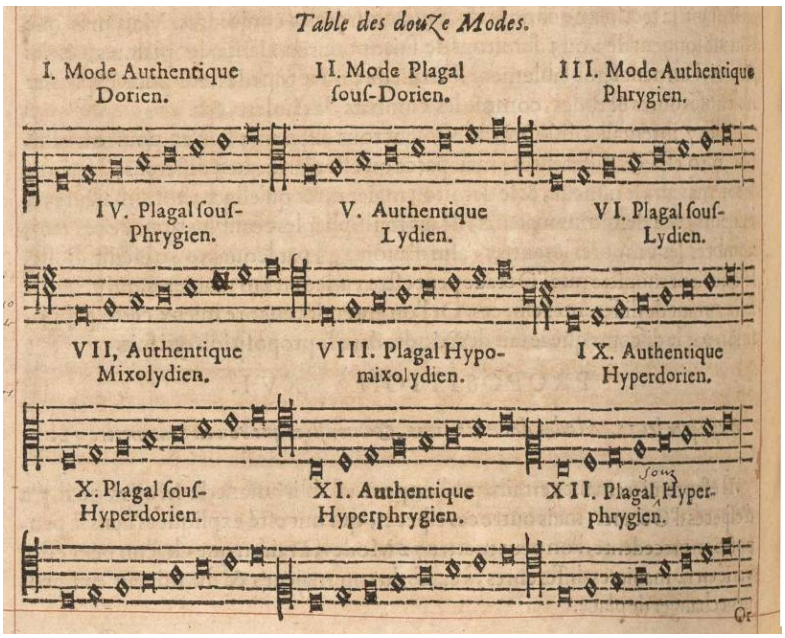
> Vous noterez aussi, qu'encores que j'aye dit cy dessus avec plusieurs autres que le premier Mode, qui commence par ut, c'est le Dorique : toutefois il est vray semblable que c'est l'Ionique, ou Iastien, & que ré c'est le Dorique, &c. La raison & la probabilité que j'ay eu de mettre la Dorique en l'ut de C fa ut, & ainsi des autres, a esté que nous ne sçavons point asseurément quelle estoit la Dorique & Ionique des Anciens, &c. & partant je laisse la chose libre & indifferente [234].

Marin Mersenne mentionne aussi ce problème :

> Quant aux dictions Greques qui signifient le Mode Dorien, Phrygien, Lydien, &c. il ne faut nullement s'y amuser, dautant qu'il n'importe quels noms on leur donne, pourveu qu'on les entende ; or plusieurs tiennent que le 3e Mode est le Dorien des Grecs, dont je parleray apres, et monstreray qu'il convient avec nostre premier Mode [235].

Dans la table des douze modes suivante : « les quarrees monstrent les principales cadences de chaque Mode », c'est-à-dire celles sur leurs trois cordes essentielles :

233. Parran, *Traité de la musique*, *op. cit.*, Quatriesme partie. Chapitre III, p. 119.
234. *Ibid.*, p. 121. La terminologie adoptée ici pour désigner les lettres et les voix ou syllabes de solmisation renvoie à la « main ou alphabet de Musique recent, & plein d'artifice » d'Antoine Parran au chapitre VI, p. 12 de la première partie de son traité. Il en résulte que l'ordre des voix diffère de celui pratiqué depuis son origine médiévale jusqu'au XVIe siècle.
235. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, Livre troisiesme des genres, des especes, des Systemes, et des Modes de la Musique. Proposition XVI, p. 182.



Cependant, dès cette époque, la question de savoir s'il y a bien douze modes ou seulement six fait débat :

> Je sçay que quelques Musiciens de ce temps soustiennent opiniastrement qu'il n'y a que six Modes Authentiques, selon le nombre des six Diapasons [= octaves], & que les six Plagaux qu'on y adjouste pour faire les douze, ne sont point differents des autres primitifs : mais me semble que Claudin, du Caurroy, Glarean, & plusieurs autres, ont raison d'en constituer douze, puis qu'il y a de la difference entre les Authentiques & les Plagaux, sinon essentielle, du moins accidentelle : car il y a changement de clef aux Plagaux, ils descendent plus bas de quatre chordes, & montent par Quartes, se perdant ainsi dans les Authentiques : bref les mediations sont differentes [236].

Plus tard, La Voye Mignot (c. 1619-1684) ne conservera plus que six modes, puisqu'il n'existe que « six especes d'Octave », dont les finales se trouvent sur ut, re, mi, fa, sol et la, considérant que la différence entre l'authentique et le plagal ne réside que dans leur tessiture respective, caractéristique qui n'est, en effet, guère pertinente dans la polyphonie puisque chaque voix y occupe nécessairement une tessiture différente, indiquée par la clef :

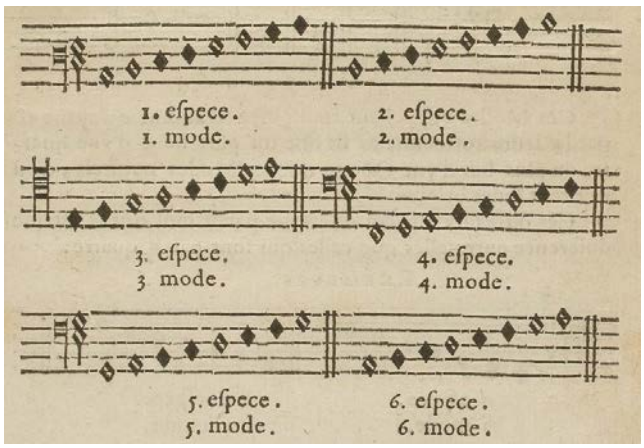
> Mais bien qu'il faille beaucoup defferer à l'Antiquité nous ne devons pas (ce me semble) croire aveuglement & sans examen à tout ce qu'elle nous propose. Apres donc luy avoir rendu mes respects je dis que chaque Mode prenant sa difference de chaque espece d'Octave ou de Diapason, & que ne se trouvant que six especes d'Octave, ou de Diapason naturels, il ne peut y avoir plus de six Modes. Je dis de plus que la difference qu'ils mettent entre le Mode Authentique, & le Monde Plagal, ou Collateral, n'est aucunement essentiel [*sic*], par ce que tous deux ont les mesmes Cadences Mediantes, Dominantes, & Finales : & que ce n'est qu'un accident qui se rencontre par la diverse position des Clefs, qui fait que le Mode Authentique a plus d'estenduë en haut que le Plagal ou Collateral, & au contraire que le Mode Plagal a plus d'estenduë en bas que l'Authentique, & enfin qu'estants tous deux sous une mesme espece d'Octave ou de Diapason, ils ne font par consequent qu'un mesme Mode [237].

Il est certain que l'opinion de La Voye Mignot, bien que tardive, correspond parfaitement à la pratique des deux premiers tiers du XVIIe siècle. Il qualifie ces six modes de naturels [238] :

> Ces Modes sont appellez naturels, d'autant (comme je pense) qu'ils prennent leurs origines des nottes qui sont dans l'ordre de Nature, & ils se doivent particulierement considerer en la partie de la Basse, comme le fondement & le soustien des autres parties.

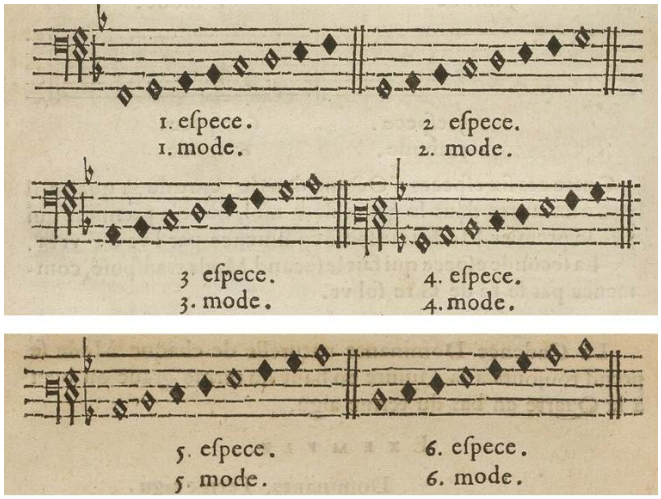
236. Parran, *op. cit.* Quatrième partie. Chapitre II, p. 114-115.
237. La Voye Mignot, *Traité de musique*, Paris, Robert Ballard, 1666 (1re éd. 1656), Chapitre XVIII, p. 77-78.
238. *Ibid.*, p. 79. Dans les exemples, les notes noircies indiquent la place des demi-tons. C'est elle qui permet de déterminer la nature du mode.

[Les six modes naturels d'après La Voye Mignot]



À ces six modes naturels, il convient d'ajouter leur transpositions qui, depuis le Moyen-âge, s'effectuent par ♭. Cette altération à l'armure indique donc un mode transposé [239]. « Outre ces six especes d'Octave dans le genre de ♮ quarre, il y en a six autres dans le genre de ♭ mol » :

Les six modes transposés d'après La Voye Mignot [240]



Ce que l'on peut résumer par le tableau suivant :

Les six modes naturels et transposés

		Naturels par ♮	Transposés par ♭
Noms	Numérotation	Finales	Finales
Ionien	1er	C fa ut (do)	F sub Γ ut (fa)
Dorien	2e	D sol re (ré)	Γ ut (sol)
Phrygien	3e	E la mi (mi)	A re (la)
Lydien	4e	F fa ut (fa)	♭ fa (si♭)
Mixolydien	5e	G sol re ut (sol)	C fa ut (ut)
Éolien	6e	a la mi re (la)	D sol re (re)

239. Cependant, le ♭ à l'armure du lydien sur F n'indique pas une transposition. Il est utilisé par commodité afin de rendre juste le triton entre le premier et le quatrieme degré de ce mode.
240. La Voye Mignot, *op. cit.*, p. 80-81.

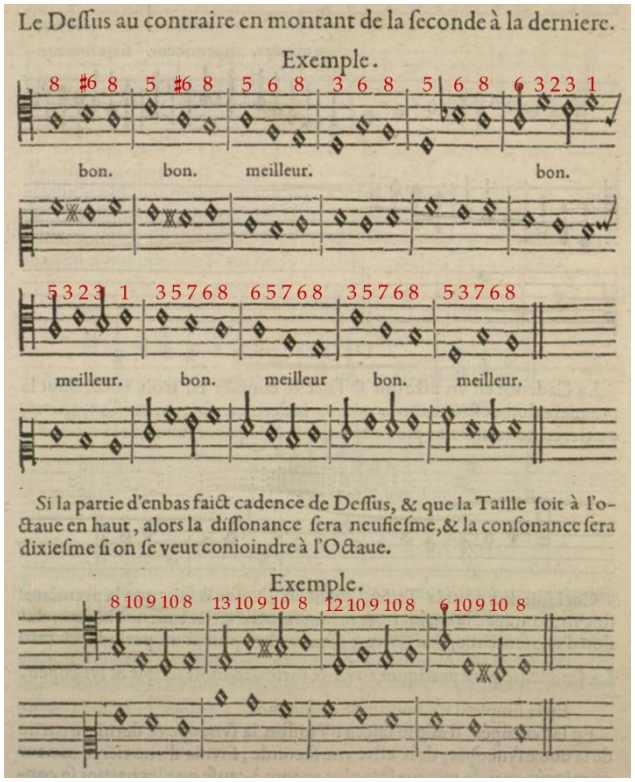
Ce tableau permet de comprendre qu'il ne faut pas confondre le dorien sur D sol re avec l'éolien transposé qui comporte un ♭ à la clef ou bien l'ionien sur C fa ut et le mixolydien transposé ou encore l'éolien sur a la mi re avec le phrygien sur A re.

Les cadences

Comme vous venez de le voir dans la *Table des douze Modes* de Mersenne, chaque mode est caractérisé par trois cordes dites essentielles sur lesquelles se font les cadences naturelles. Cette théorie provient de Zarlino [241] et a été transmise en France par Adrian Le Roy [242].

Dans son traité, ce dernier décrit également la manière dont les cadences sont pratiquées en contrepoint simple, c'est-à-dire note contre note, et en contrepoint fleuri :

> La Cadence se peut pratiquer en deux sortes, assavoir simple & syncopée.
> En la simple il n'y à point de dissonance.
> En la syncopée, si elle se faict à l'unisson, la syncope & la derniere partie de la notte syncopée, doit estre une seconde, suyvie d'une tierce majeur[e] ou mineur[e], mais la mineur[e] sera plus propre, à cause que les parties se con[j]oignent, par le moyen du semiton.
> Si elle se faict à l'octave, alors la dernière partie de la Syncope, doit estre une septiéme, suyvie d'une sixte, Et faut notter que la Taille faict sa cadence, descendant de la seconde à la derniere [243].



[244]

Curieusement, Le Roy qualifie de bonnes les cadences sans demi-ton (mes. 6, 8 et 10 du premier exemple), même s'il estime meilleures celles avec demi-ton [245]. En effet, depuis le Moyen Âge, la théorie a toujours considéré qu'il fallait arriver sur un unisson ou une octave par l'intervalle imparfait le plus proche

---

[241]. Gioseffo Zarlino (1517-1590), *Le Istitutioni harmoniche*, Venetia, s.n., 1558, Quarta Parte, Cap. 18-30, p. 320-337.. Zarlino qualifie ces trois cadences de « regolari », c'est-à-dire de régulières.

[242]. Adrian Le Roy, *Traicté de musique contenant une théorique succinte pour méthodiquement pratiquer la composition*, Paris, Adrian le Roy & Robert Ballard, 1583, f° 17. Voir la numérisation de la réimpression de 1602 (Vve Robert Ballard, Pierre Ballard). L'auteur reste fidèle à l'ancienne classification héritée de Glareanus.

[243]. *Ibid.*, f. 13-13^v^.

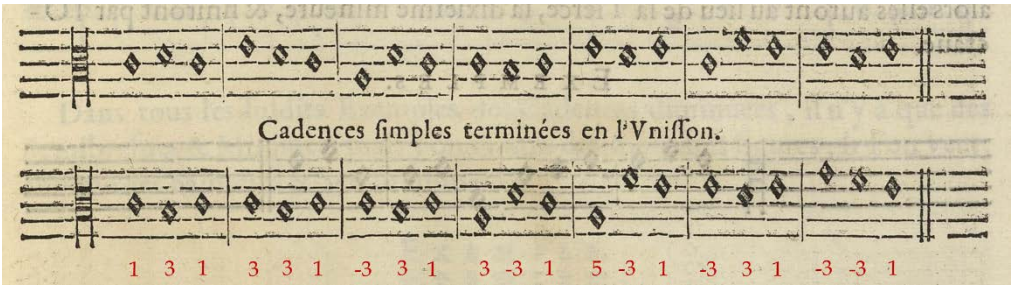
[244]. *Ibid.*, f. 13^v^. Les voix sont permutées.

[245]. Remarquons d'ailleurs le sol dièse à la partie inférieure de la mesure 2 du second exemple manquant à la partie supérieure de la mesure 8 du premier, alors que ces deux mesures sont en contrepoint renversable.

au moyen d'un demi-ton que ce soit dans la voix supérieure ou, dans le cas de la cadence phrygienne sur E ou sur A (avec un ♭ à l'armure), dans la voix inférieure comme vous pouvez l'observer aux mesures 3, 5 et 9 du premier exemple.

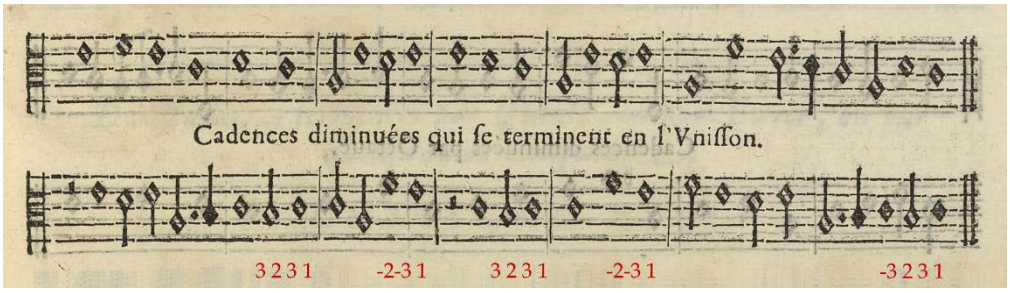
En ce qui concerne ce critère, Antoine de Cousu (?-1658) se montre bien plus rigoureux [246] :

> La premiere sorte de Cadence, se termine par l'Unisson, & il faut que la penultiesme ou seconde Note de la Partie grave fasse une Tierce mineure, avec la seconde Note de la Partie aiguë ; Pour les premieres Notes de chaque Partie, il n'importe où elles seront, ny quelle Consonance elles feront, pourveu que les deux secondes fassent la Tierce mineure, & les deux dernieres soient en Vnissons, comme l'on voit dans l'Exemple suivant.

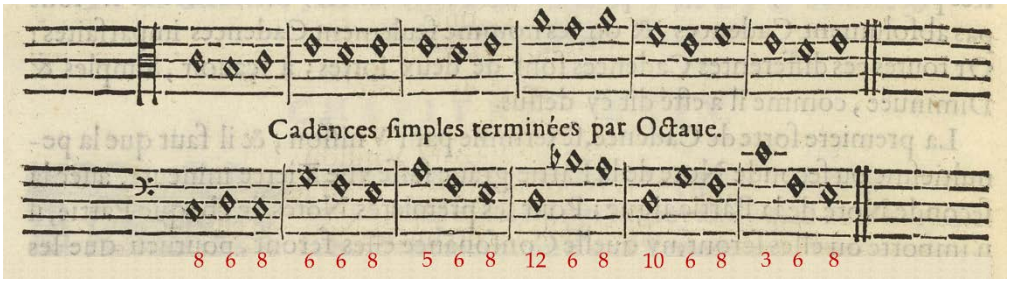


247

> Les Cadences diminuées, qui se terminent par l'Unisson, font le mesme procedé, que les simples ; mais c'est avec differentes figures ; entre lesquelles se trouve la Syncope, qui fait en la seconde moitié une Dissonance ; à sçauoir, la seconde, apres laquelle suit la Tierce mineure, & finalement l'Unisson.



> La seconde sorte de Cadence finit par l'Octave, & il faut que les deux Parties fassent la Sexte majeure à la penultiesme Note de la Cadence ; Pour la premiere Note il importe peu quelle Consonance elle fera, & cela s'entend de la Cadence simple ; car elle est de deux sortes, aussi bien que celle de l'Unisson ; à sçavoir Simple & diminuée ; La Simple estant composée toute de Consonance.



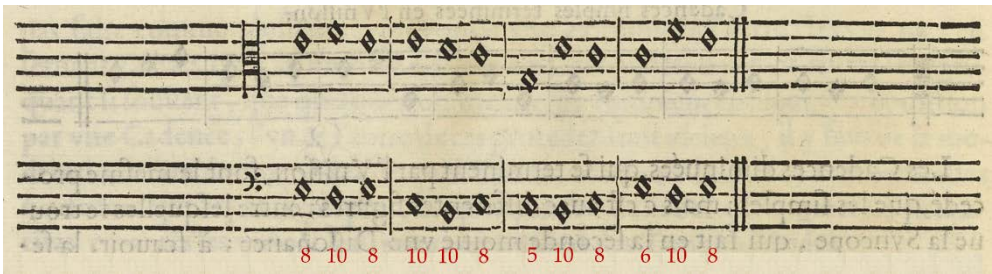
> Les Cadences simples à l'Unisson font la Tierce mineure à la penultiesme Note ; comme il a esté dit : Or l'on peut mettre l'une des Parties à l'Octave, & alors elles auront au lieu de la Tierce, la dixiesme mineure, & finiront par l'Octave.

---

246. Antoine de Cousu, *La Musique universelle*, Paris, Ballard, 1658, Livre troisiesme. Chapitre XXX, p. 205-207 pour toutes les citations suivantes. L'impression de cet ouvrage fut interrompue pas le décès de l'auteur. D'après une lettre de Titelouze à Mersenne, le manuscrit était déjà prêt pour l'impression en 1633. Voir *Note de l'éditeur* dans le fac-similé, Genève, Minkoff reprint, 1972.

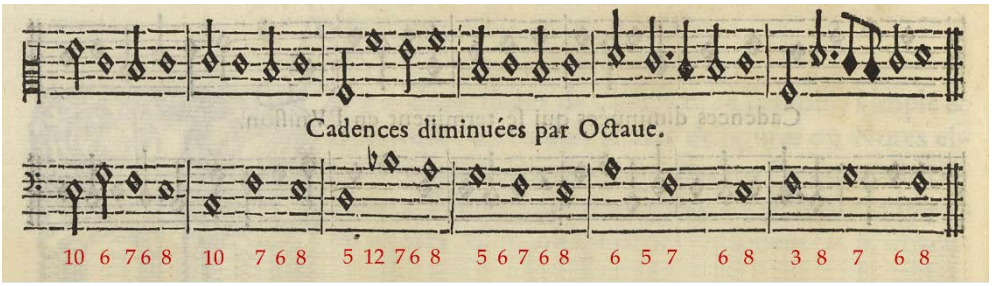
247. La formule -3 indique que la tierce est obtenue par croisement. Le nombre de cadences phrygiennes dans ces exemples est assez étonnant compte tenu du fait que ce mode devient rare au XVIIe siècle, du moins en tant que mode régnant.

[Cadences simples terminées par octave]



La Cadence diminuée qui se termine par Octave fait la Syncope ; en la seconde moitié de laquelle se trouve la septiesme, comme l'on voit aux Exemples suivants.

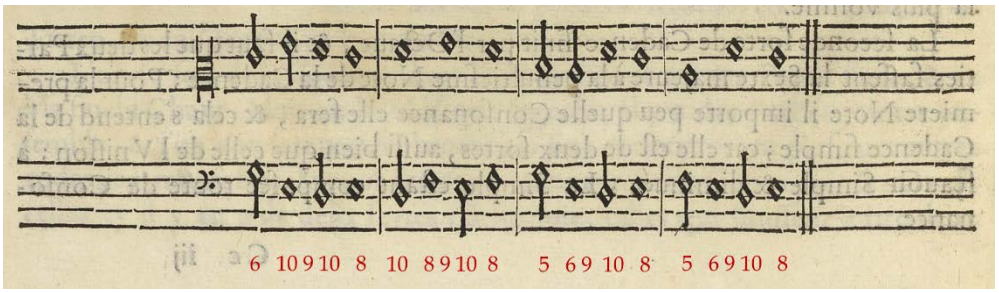
Remarquons, aux mesures 5 et 6 de l'illustration suivante, l'emploi très courant de l'anticipation de la résolution de la septième syncopée, soit par une minime soit par deux semiminimes du fait de la broderie inférieure de l'anticipation, grâce au monnayage de la semibrève syncopée. Il ne faut pas confondre la minime pointée qui en résulte avec les valeurs pointées dont le point ne peut être dissonant que par licence, un procédé inconnu auparavant [248].



L'on peut mettre aussi à l'Octave, une Partie de celles qui sont diminuées à l'Unisson, comme l'on voit aux Exemples suivants.

Il ne faut pas confondre les neuvièmes employées dans l'illustration précédente et dans les suivantes qui sont le redoublement à l'octave des syncopes de seconde – que l'enseignement académique désigne aujourd'hui par l'expression « retard de la basse » –, avec les neuvièmes qui se résolvent sur une octave et non pas sur une dixième – dites aujourd'hui retards de l'octave de la basse. Dans les premières, la dissonance se trouve à la basse alors que, dans les secondes, elle se trouve à la partie supérieure :

[Cadences diminuées à l'unisson placées à l'octave]

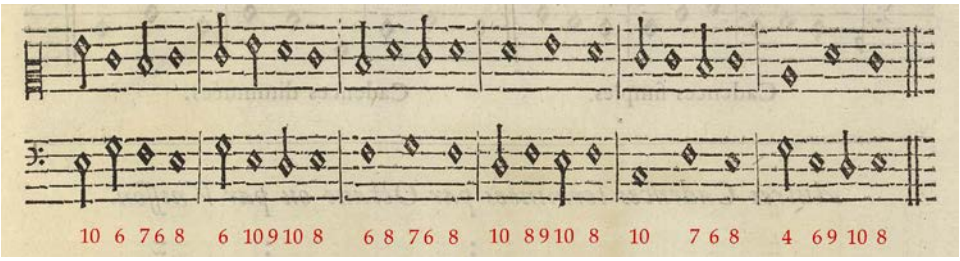


Doncques il est permis, tant aux Cadences simples qu'aux diminuées ; de changer les Parties, en faisant faire à la Partie grave, le mesme passage que faisoit la Partie aiguë ; & ainsi au contraire, comme il a

[248]. Malheureusement, la mauvaise habitude qu'ont la plupart des éditeurs scientifiques de réduire les valeurs du contrepoint ancien de la moitié, voire du quart, nous empêche de bien comprendre la relation entre les formulations rythmiques et le traitement des dissonances, un paramètre pourtant essentiel dans la constitution d'un style. Cette vaine tentative d'adapter la notation à nos usages, sous prétexte d'en faciliter la lecture, n'entraîne en fait que de la confusion et induit les interprètes en erreur. C'est pourquoi je préconise depuis longtemps déjà de respecter la notation rythmique originale dans les transcriptions.

esté monstré cy-dessus, & comme l'on verra plus clairement cy-apres ; où le changement se voit des Exemples l'un apres l'autre.

[Cadences en contrepoint renversable]

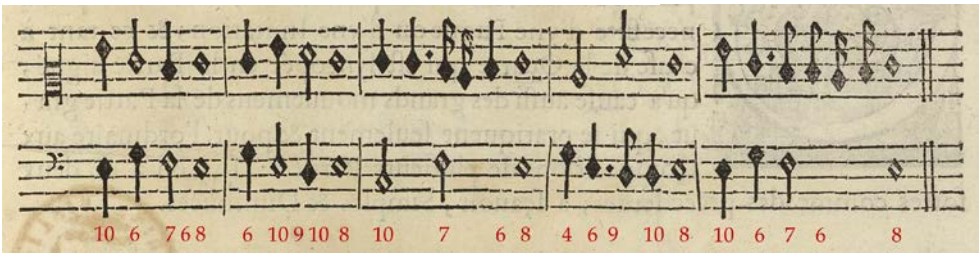


Dans tous les susdits Exemples des Cadences diminuées, il n'y a que des Semibreves & Minimes [249] ; mais l'on mettra des moindres figures, si l'on veut, comme des Minimes & Semiminimes.

Ces formules cadentielles s'émancipent peu à peu des règles rythmiques très strictes qui les régulaient aux XVe et XVIe siècles.

Dans l'illustration suivante [250], les mesures 1 et 5 diminuent la mesure 1 de l'illustration précédente ; la mesure 2 diminue la mesure 2 ; la mesure 3 diminue la mesure 5 ; la mesure 4 diminue la mesure 6.

[Cadences diminuées en contrepoint renversable]



La comparaison des mesures 3 et 5 de l'illustration précédente avec la mesure 4 montre bien que ces broderies ornementent l'anticipation en fuze de la résolution de la neuvième syncopée de la mesure 4 au moyen du monnayage de la minime syncopée. À l'instar de la minime pointée, il ne faut pas confondre la semiminime pointée qui en résulte avec les valeurs pointées dont le point ne peut être dissonant que par licence, un procédé également inconnu auparavant.

Aussi bien les exemples d'Adrian Le Roy que ceux d'Antoine de Cousu illustrent donc parfaitement le fait que les cadences de dessus et de taille peuvent être permutées selon le principe du contrepoint renversable. Cette technique s'est surtout développée dans le courant du XVe siècle lorsque, peu à peu, les voix cessèrent de jouer le rôle strict qui leur était imparti dans le contrepoint médiéval. Ce phénomène s'observe particulièrement bien dans la musique d'Ockeghem, de Josquin des Prés et de leurs contemporains.

Antoine Parran qualifie les trois cadences sur les cordes essentielles respectivement de finale, médiante ou médiane et dominante [251]. Puis, il donne un exemple à quatre parties pour chacun des douze modes dans lesquels ces trois degrés se trouvent à la basse. J'en ai tiré le tableau suivant dans lequel j'indique les degrés en chiffres romains, ce qui vous permettra de remarquer quelques anomalies par rapport à la théorie zarlinienne, anomalies indiquées en caractères gras :

249. À l'exception, toutefois, des mesures 5 et 6 du cinquième exemple de Cousu.
250. *Ibid.* Remarquer la quarte consonante à la mesure 6.
251. Antoine Parran, *op. cit.*, Quatriesme partie, chapitre V, p. 128.

Les cadences des douze modes des modernes d'après Parran [252]

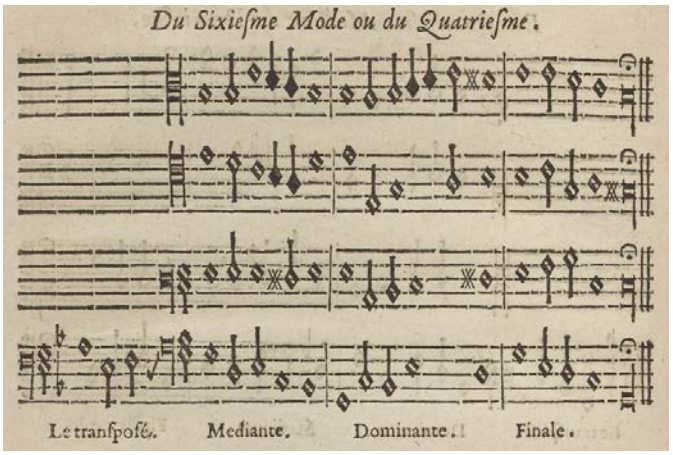
	Dominante	Médiante	Finale
Premier Mode	V. G sol re ut	**VI. A re**	I. C fa ut
Second Mode	V. G sol re ut	III. E la mi	I. C fa ut
Troisième Mode	V. A re	III. F fa ut	I. D sol re
Quatrième Mode	V. a la mi re	III. F fa ut	I. D sol re
Cinquième Mode	**I. E la mi**	III. G sol re ut	I. E la mi
Sixième Mode	V. ♮mi	III. G sol re ut	I. E la mi
Septième Mode	V. C fa ut	III. A re	I. F sous Γ ut
Huitième Mode	V. C fa ut	III. A re	I. F sous Γ ut
Neuvième Mode	V. D sol re	**VI. E la mi**	I. G sol re ut
Dixième Mode	V. D sol re	**VI. E la mi**	I. G sol re ut
Onzième Mode	V. E la mi	III. C fa ut	I. A re
Douzième Mode	V. E la mi	III. C fa ut	I. A re

Dans quatre modes, Parran adopte une alternative aux cordes essentielles sur lesquelles les cadences sont censées se placer. Ce sont respectivement :

- le premier mode dans lequel le sixième degré se substitue à la médiante,
- le cinquième mode dans lequel la finale se substitue à la dominante,
- le neuvième et le dixième mode dans lesquels le sixième degré se substitue à la médiante en raison de la présence d'une quinte diminuée sur leur troisième degré.

Manifestement, Parran a rencontré des difficultés avec la cadence phrygienne sur ♮mi qui tombe théoriquement sur la dominante du cinquième et sur la médiante des neuvième et dixième modes. Paradoxalement, il l'utilise pourtant sur la dominante du sixième mode d'où la nécessité de diéser cette quinte :

Les trois cadences du sixième mode d'après Parran [253]

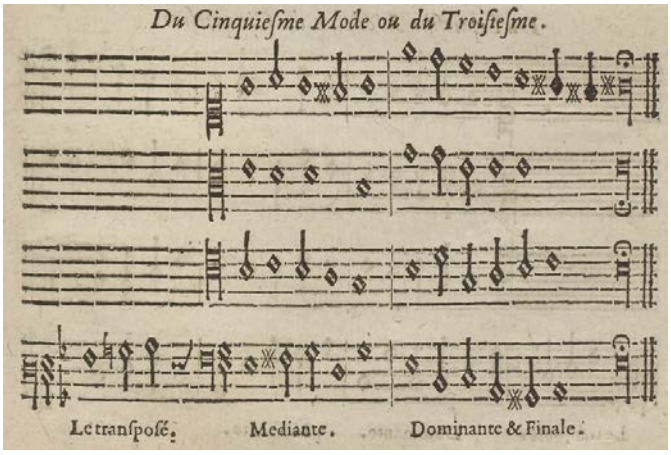


Il en est de même avec la médiante du premier mode, qui est une cadence phrygienne sur E la mi, bien que sa quinte soit naturellement juste, alors qu'il l'utilise comme alternative à la dominante du cinquième mode et comme médiante des neuvième et dixième mode. Comparez cette cadence plagale sur la dominante

[252]. *Ibid.*, p. 129-135. Parran donne également la numérotation des modes des anciens que je ne reprends pas ici.
[253]. *Ibid.*, p. 132.

et la finale avec la cadence finale de l'unique pièce en phrygien du recueil *Tours-168*, le n° t.19, *O mors ero mors*, de Guillaume Bouzignac :

Les trois cadences du cinquième mode d'après Parran [254]



Une soixantaine d'années plus tard, nous retrouverons cette réticence à effectuer une cadence phrygienne sur la médiante du premier mode chez Charles Masson qui, bien qu'il reste encore fidèle à la théorie des notes essentielles [255], finit pas écrire quelques pages plus loin :

- Le Mode majeur a deux Cadences, & le Mode mineur en a trois.
- Le Mode majeur en a une à la finale & l'autre à la dominante.
- Le Mode mineure [*sic*] en a une à la finale, une autre à la médiante, la troisiéme à la dominante[256].

Ailleurs, j'avais déjà fait observer que l'abandon de la cadence sur le troisième degré se produit très peu de temps avant l'avènement du système tonal, dans lequel, selon le principe des tons voisins, ce troisième degré portera soit la dominante du relatif mineur du ton principal, soit la tonique du relatif mineur du ton de la quinte.

Bien que succinct, le tableau suivant nous permet de faire quelques observations :

- dans les trois modes mineurs [257], dorien, phrygien et éolien, la cadence sur la finale permet l'emploi de la surprise majeure,
- dans les trois modes mineurs, dorien, phrygien et éolien, la cadence sur la médiante est majeure,
- en dorien et en éolien, la cadence naturelle sur la dominante est possible ainsi que l'emploi de la surprise majeure, alors qu'en phrygien la dominante porte une quinte diminuée, ce qui interdit tout repos naturel.
- dans les trois modes majeurs, lydien, mixolydien et ionien, la cadence sur la finale est naturellement majeure,
- en lydien et en ionien, la cadence naturelle sur la médiante est mineure, mais permet l'emploi de la surprise majeure, alors qu'en mixolydien la médiante porte une quinte diminuée, ce qui interdit tout repos naturel.

---

254. *Ibid.*, p. 131..
255. Charles Masson, *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1699 ; 3e édition : 1705..
256. *Ibid.*, Chapitre VI, p. 21-22.
257. Catégoriser les modes du XVIIe siècle en mineurs et majeurs n'est pas si anachronique que cela pourrait en avoir l'air. En effet, nous pouvons lire dans l'*Harmonie universelle* : « Par où l'on peut conclure qu'il n'y a que deux Modes qui soient differens en leurs cadences, ou chordes principales, & que ceux qui reduisent tous les tons, et les Modes à deux sortes de modulations, ou de deductions, à sçauoir au ♮ *quarre*, et au ♭ *mol*, ne parlent pas sans raison : car la plus grande difference des Modes vient de ce que les uns ont la Tierce mineure, où les autres ont la majeure ; ce qui arriue par le moyen du ♭ *mol* et du ♮, dont je parleray dans la proposition qui suit, apres avoir expliqué les proprietez des Modes. », Mersenne, *op. cit.*, Livre troisiesme … p. 187-188.

Vous remarquerez que les cadences sur la médiante ou la dominante d'un ton peuvent correspondre à la cadence sur la finale d'un autre [258]. Cette caractéristique porte en germe la possibilité de moduler d'un ton à un autre, possibilité qui sera développée dans le système tonal classique :

Correspondances entre mediantes, dominantes et finales des six modes naturels

La Voye Mignot		dorien		phrygien		lydien		mixolydien		éolien		ionien	
Glareanus		1er	2e	3e	4e	5e	6e	7e	8e	9e	10e	11e	12e
III.	dominante	éolien				ionien		dorien		phrygien		mixolydien	
II.	mediante	lydien		mixolydien		éolien				ionien		phrygien	
I.	finale	D sol re		E la mi		F fa ut		G sol re ut		a la mi re		c sol fa ut	

Les modes dans le manuscrit Tours-168 et leur nomenclature

L'emploi des modes dans le manuscrit *Tours-168* reflète celui de l'époque, particulièrement en ce qui concerne leur répartition marquée par la prédominance des modes mineurs sur les majeurs, respectivement 68 contre 33 [259]. Parmi les modes mineurs, le dorien domine largement avec 55 pièces en tout alors que seules 12 pièces sont en éolien et que le phrygien n'est représenté qu'une seule fois. Parmi les modes majeurs, c'est l'ionien qui domine avec 20 pièces contre 12 en lydien et 6 en mixolydien. Les voici énumérés dans l'ordre d'occurrence :

- 34 pièces en dorien sur D la sol re (mode de ré [260]) ; n° t.2, 5-6, 8, 11, 15, 18, 20-21, 34, 38, 39, 42, 46, 50-51, 53, 55-56, 61, 63-64, 66, 68-69, 73-75, 79, 86, 88, 91, 98 et 99.
- 21 pièces en dorien sur G re sol ut (mode de ré transposé sur sol avec un ♭ à l'armure) ; n° t.1, 13, 16-17, 25, 27-30, 35, 45, 52, 60, 62, 67, 70, 84, 92, 96-97.
- 20 pièces en ionien sur C sol ut fa (mode d'ut) : n° t.9, 14, 22-24, 26, 32, 36-37, 43, 58, 65, 76, 78, 80, 89-90, 93-94 et 100.
- 12 pièces en éolien sur A mi la re (mode de la) : n° t.3, 7, 31, 48, 54, 72, 77, 81-82, 85, 87 et 95.
- 7 pièces en lydien sur F ut fa (mode de fa avec un ♭ à l'armure) ; n° t.33, 41, 44, 47, 57, 71 et 83.
- 6 pièces en mixolydien (mode de sol) ; n° t.4, 10, 12, 40, 49 et 59.
- 1 pièce en phrygien sur E mi la (mode de mi) ; n° t.19.

Le dorien sur D

L'échelle dorienne naturelle comporte une tierce mineure, une sixte majeure et une septième mineure. Son tétracorde inférieur se chante par nature alors que son tétracorde supérieur se chante soit par ♭ soit par ♮ [261]. Les demi-tons (en couleur) se trouvent d'une part entre II et III et d'autre part soit entre V et VI soit entre VI et VII :

[258]. C'est La Voye Mignot qui, le premier, a étudié de manière approfondie ces correspondances. Voir Gérard Geay : « Le style des *vingt-quatre violons* et les premières compositions du jeune Lully », *La naissance du style français 1650-1673*, textes réunis par Jean Duron, Wavre, Éditions Mardaga, 2008.

[259]. À ce propos, voir Gérard Geay : Henri Frémart, *Œuvres complètes*, éd. Inge Forst, Versailles, Éditions du CMBV, 2003, p. XVIII ; *id.*, « La musique française du XVIIe siècle était-elle tonale ? », *Les écritures musicales. Recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles*, éd. Jean-Pierre Deleuze et Sébastien Van Bellegem, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, p. 81 ; *id.*, « L'édition de la polyphonie française du XVIIe siècle », *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, Gent, Collected Writings of the Orpheus Institute, 2007, p. 71 ; *id.*, « Le style des *vingt-quatre violons…* », *id.*, p. 115 ; *id.*, « Observations sur les cadences et la prosodie dans les *Meslanges de sujets chrestiens* d'Étienne Moulinié », *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, éd. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, Paris, Études et Rencontres de l'École des Chartes, 50 (2018), p. 127.

[260]. Cette référence à la terminologie moderne ne doit surtout pas nous faire oublier que celle-ci est anachronique et que, comme ce texte l'illustre, le traitement des tons dans la musique française du XVIIe siècle est fondamentalement différent de celui de la modalité académique.

[261]. La question de l'altération des degrés est abordée dans la partie consacrée aux degrés mobiles, p. 59 sqq.

♮				ut	re		mi	fa	sol
♭			ut	re	mi	fa		sol	la
Nature	re	mi	fa	sol	la				
Lettres	D	E	F	G	A	♭	♮	C	D
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VI	VII	

Le dorien sur G (avec un ♭ à l'armure)

La transposition du dorien sur G comporte un ♭ à l'armure qui est intrinsèque. Son tétracorde inférieur se chante par ♭ alors que son tétracorde supérieur se chante soit par nature soit en bémolisant le sixième degré (mi bémol). Les demi-tons se trouvent d'une part entre II et III et d'autre part soit entre V et VI soit entre VI et VII :

Nature				ut	re		mi	fa	sol
Ficta [262]			*ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*
♭	re	mi	fa	sol	la				
Lettres	G	A	♭	C	D	♭	E	F	G
Degrés	I	II	III	IV	V	VI [263]		VII	

L'éolien sur A

L'échelle éolienne naturelle comporte une tierce mineure, une sixte majeure et une septième mineure. Son tétracorde inférieur se chante par ♮ et son tétracorde supérieur par nature. Les demi-tons se trouvent respectivement entre II et III et entre V et VI :

Nature			ut	re	mi	fa	sol	la
♮	re	mi	fa	sol	la			
Lettres	A	♮	C	D	E	F	G	a
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	

Il est important de souligner que :

- lorsque le sixième degré majeur du dorien est abaissé, son échelle est alors identique à l'échelle naturelle de l'éolien à la différence près que c'est la sixte mineure qui est intrinsèque dans ce dernier mode.
- lorsque le sixième degré mineur de l'éolien est haussé, son échelle est alors identique à l'échelle naturelle du dorien à la différence près que c'est la sixte majeure qui est intrinsèque dans ce dernier mode [264].

C'est cette porosité entre les deux modes qui a permis leur fusion progressive en un seul mode mineur qui, cependant, en a conservé le souvenir dans ses trois formes [265].

[262]. Cette solmisation médiévale n'est plus en usage en France au XVIIe siècle. En revanche, la cadence sur le IIIe degré est également d'un usage courant en dorien transposé. Elle annonce l'emprunt au relatif majeur du système tonal classique.
[263]. Degré mobile.
[264]. Voir la partie consacrée aux degrés mobiles, p. 59 sqq.
[265]. En 1736, Montéclair distinguait encore deux échelles mineures : le « Mode mineur du premier ordre » sur ré (le dorien sur D) et le « Mode mineur sur 2e ordre » sur la (l'éolien sur A). Voir : Michel de Montéclair, *Principes de musique*, Paris, s.n., 1736, p. 12.

Le phrygien sur E

L'échelle phrygienne naturelle sur E comporte une seconde mineure, une sixte mineure et une septième mineure. Son tétracorde inférieur se chante par nature alors que son tétracorde supérieur se chante par ♮. Les demi-tons se trouvent respectivement entre I et II et entre V et VI :

♮			ut	re	mi	fa	sol	la
Nature	mi	fa	sol	la				
Lettres	E	F	G	a	♮	c	d	e
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	

L'ionien sur C

L'échelle ionienne naturelle sur C comporte une tierce majeure, une sixte majeure et une septième majeure. Son tétracorde inférieur se chante par nature alors que son tétracorde supérieur se chante par ♮. Les demi-tons se trouvent respectivement entre III et IV et entre VII et la finale :

♮					ut	re	mi	fa
Nature	ut	re	mi	fa	sol	la		
Lettres	C	D	E	F	G	a	♮	c
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	

Le lydien sur F (avec un ♭ à l'armure)

L'échelle lydienne naturelle sur F comporte une tierce majeure, un triton, une sixte majeure et une septième majeure. C'est à cause de ce triton, qui se trouve entre I et IV, qu'on prit l'habitude, dès le Moyen Âge, de placer un ♭ à l'armure pour le justifier. Son tétracorde inférieur se chante donc par ♭ alors que son tétracorde supérieur se chante par nature. Comme en ionien, les demi-tons se trouvent respectivement entre III et IV et entre VII et la finale. Pour mémoire, j'indique également l'hexacorde par ♮ du lydien naturel [266] :

Nature					ut	re	mi	fa
♮		ut	re	mi	fa	sol	la	
♭	ut	re	mi	fa	sol	la		
Lettres	F	G	a	♭	♮	c	d	e	f
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	

Le mixolydien sur G

L'échelle mixolydienne naturelle sur G comporte une tierce majeure, une sixte majeure et une septième mineure. Son tétracorde inférieur se chante par ♮ alors que son tétracorde supérieur se chante par nature. Les demi-tons se trouvent respectivement entre III et IV et entre VI et VII :

Nature				ut	re	mi	fa	sol
♮	ut	re	mi	fa	sol	la		
Lettres	G	a	♮	c	d	e	f	g
Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	

[266]. Dans le lydien naturel, le triton se chante ut-re-re-mi. La muance s'effectue sur a la mi re en chantant re par ♮ au lieu de mi par ♭. L'alternance entre ces deux hexacordes est courante en lydien (*tritus authentus* ou 5e ton).