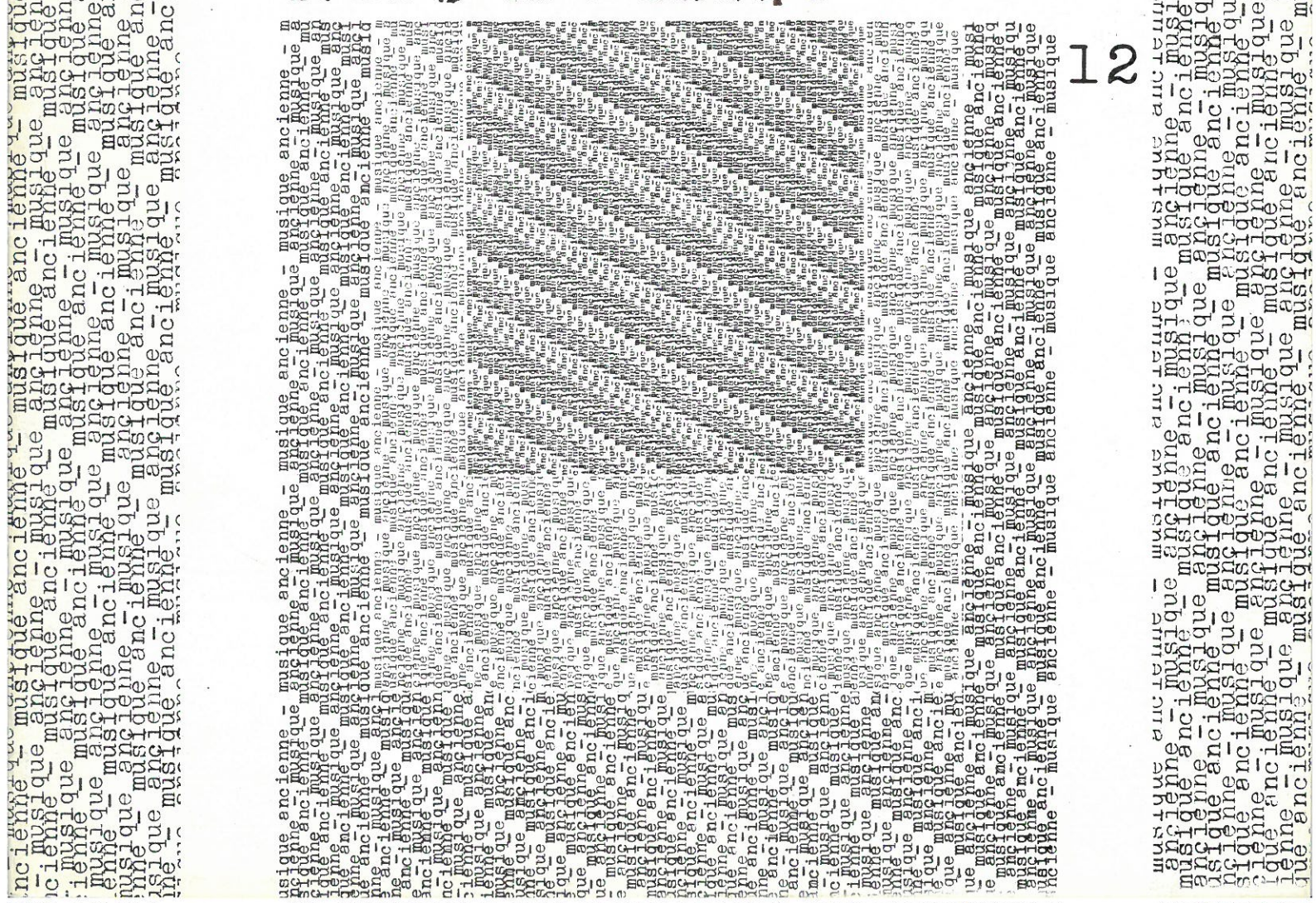


ancienne musique





Paraît quatre fois par an : les 1^{er} janvier,
1^{er} avril, 1^{er} juillet, 1^{er} octobre.

Publication du CAEL, 6, chemin du tennis,
92340 Bourg-la-Reine.

VENTE : Au CAEL, 1 numéro 20 F.

U.S.A., CANADA :

AARON SKITRI

280 Wellesley Str East

App : 2 505 TORONTO

M4X1G7 ONTARIO CANADA.

ABONNEMENT : 1 an (4 numéros),

France : 80 F

Autres pays d'Europe : 100 F

BUREAU DE REDACTION :

Centre Animation Expression Loisir, 6,

Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-

Reine. Tél. : 663.76.96.

Responsables de la publication :

Joël Dugot. Frank Langlois

Comité de rédaction :

Jean Amand

Claudette Duplan

Nadège Vigne

Jean-Pierre Vigne

Documentation :

Alain Pougetoux

Service photo :

Robert Pichard

Maquette et couverture :

Daniel Cabanis

Composition :

Canal, 19 rue du Départ, 75014 Paris.

Impression :

Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-
Reine.

PUBLICITE : Pour toute insertion publi-
citaire, s'adresser au CAEL (Service
publicité) 6, chemin du Tennis, 92340
Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.

Conseil d'administration :

Monsieur Nomblot, Maire de Bourg-la-Reine

Monsieur Thieulin

Monsieur Legrand, Délégué Régional à la
FRMJC - Ile de France

Madame Duplan, Directrice du CAEL

Monsieur Jacques Amand, Président

Monsieur Digne

Monsieur Briand

Monsieur David

Madame Foucher

Monsieur Moussy

Monsieur Pichard

Madame Schmieder

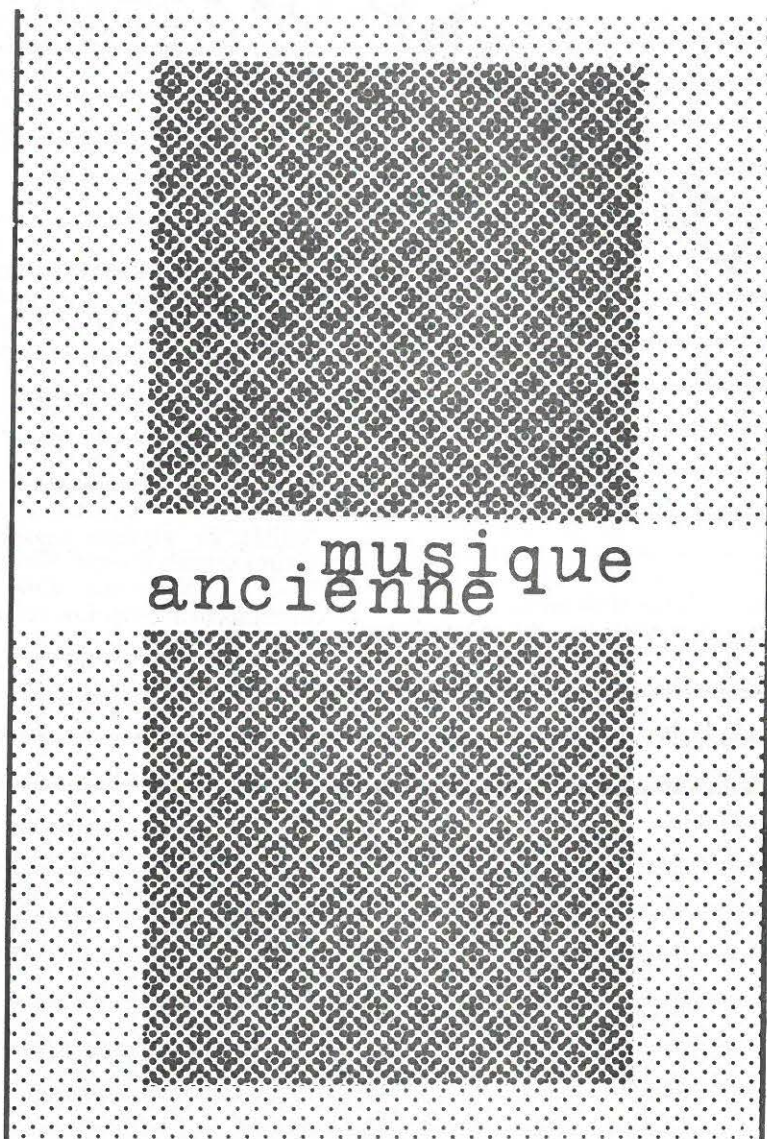
Monsieur Schreiber

Monsieur Yvars

Madame Eisen

Madame Shankland

Monsieur Guichemerre



Sommaire

n° 12 Juillet 81

- 5 Notation et polyphonie chez Hans Newsidler
Christian Meyer
- 12 La musique du XIV^e siècle est à votre portée : La messe Notre -
Dame de Guillaume de Machaut
Marcel Frémiot
- 31 La théorie harmonique au XVIII^e siècle, corrections et ajouts
Gérard Geay
- 33 Partitions inédites
Mille Regretz de Josquin Desprez
Herr Gott lass dich erbarmen
Transcrites par Joël Dugot
- 45 Communiqués, annonces

EDITORIAL

Nous reprenons avec ce numéro cette pratique, habituelle pour une revue, que constitue l'éditorial. Il sera pour la Rédaction de *Musique Ancienne* l'occasion de vous faire part de ses orientations futures, à plus ou moins long terme, et de vous informer du contenu de ses prochains numéros.

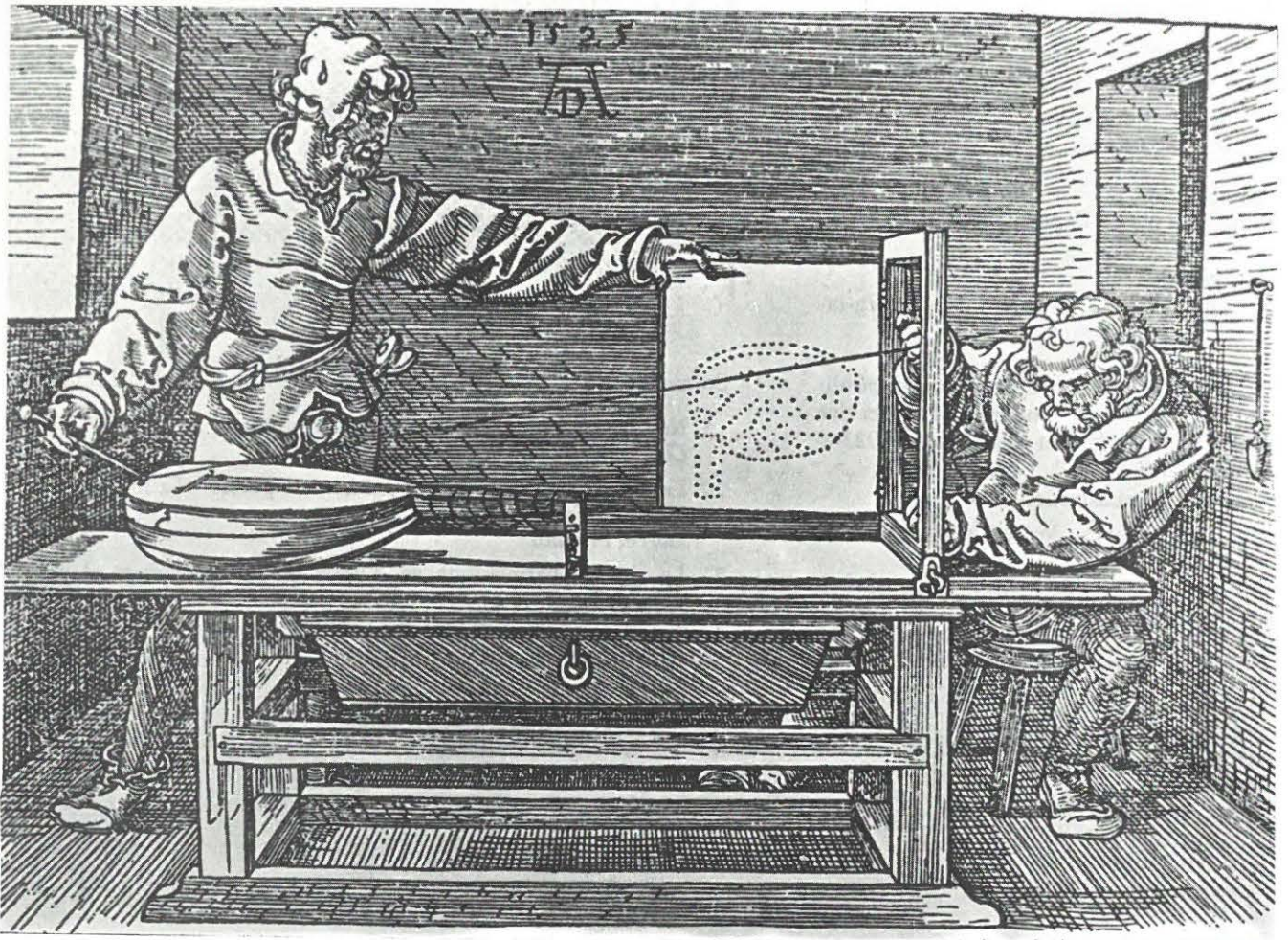
D'une façon générale, nous pouvons vous préciser que les prochains numéros de *Musique Ancienne* commenceront à aborder les problèmes de forme musicale, tant au Moyen-Age, à la Renaissance qu'à l'époque baroque, ainsi que différents aspects sociologiques et sémiologiques à ces diverses périodes. Qu'il nous soit permis en outre de vous indiquer que vous continuerez à retrouver des articles portant sur l'organologie, les anciens traités, la pratique musicale (entre autres articles à venir, Marcel Frémiot nous annonce une série d'apports concernant l'exécution de la musique

de Machaut)... Le présent éditorial est également l'occasion de présenter à Gérard Geay nos excuses pour les quelques erreurs techniques qui se sont glissées au sein de son remarquable travail sur le traité de Couperin publié dans le numéro précédent de *Musique Ancienne*. Au sujet de cet article, corrections et ajouts figurent dans le présent numéro.

A nos lecteurs, nous précisons que la nouvelle formule de *Musique Ancienne* est maintenant bien rôdée, et que les légers retards de parution des précédents numéros n'existeront plus, et nous nous permettons de dire que nous attendons encore beaucoup de leur soutien efficace pour les souscriptions en vue de rééditer les premiers numéros de *Musique Ancienne*.

Avec nos remerciements pour votre fidélité,

La Rédaction



Gravure d'Albert Dürer, 1525. Étude de perspective.

NOTATION ET POLYPHONIE CHEZ HANS NEWSIDLER

Christian Meyer

I - Principes d'une lecture

LA tablature de luth allemande (1) utilise un ensemble de signes comprenant les lettres de l'alphabet (et certaines abréviations latines) et des chiffres. Chacun d'entre eux renvoie à un son particulier. Ainsi, contrairement aux notations romanes (italienne et française), la tabla-

ture allemande n'est pas assujettie à la représentation graphique des cordes de l'instrument. La liberté dans l'organisation des signes n'est donc soumise qu'à l'impératif de la succession des sons dans l'espace des hauteurs : les accords sont notés de bas en haut, du son le plus grave au plus aigu (2). L'absence de visualisation

des cordes a également autorisé l'invention de nombreux modèles dont les plus « abstraits » consistent à aligner tous les signes de la tablature sur une ligne placée soit en bas, soit en haut. Les tablatures de Hans Judenkunig et de Hans Gerle illustrent respectivement ces deux possibilités : Exemple n° 1a, b

1a H. Judenkunig, Mein Hertz all dit (1523/2 n° 32, m. 15-16) (3).

1b H. Gerle, Mein Hertz thut alezeit verlangen (1533/1 n° 17, m. 15-16).

A l'opposé, le modèle le plus interprétatif dispose les signes selon le principe de la tablature d'orgue allemande et peut présenter autant de lignes imaginaires qu'il y a de voix dans la polyphonie originale. Ce dernier procédé a été surtout employé par Ochsenkun, le luthiste du Prince Ott Heinrich du Palatinat, dans une collection de pièces exclusivement empruntées au répertoire vocal.

La notation proposée par Hans Newsidler s'inscrit, en gros, à mi-chemin entre l'un et l'autre de ces modèles graphiques, mais à une époque où les luthistes accordent la préférence à la notation abstraite. Les pièces de ces tablatures imprimées entre 1536 et 1549, présentent les caractéristiques extérieures d'une composition à trois voix (supérior, ténor et bassus)(4). La transcription des pièces à quatre voix

suppose donc l'abandon de l'altus, auquel il arrive cependant que le luthiste emprunte certaines notes (notamment en cas de défection du supérior ou du ténor et dans les entrées en imitation). Mais cette structure à trois voix n'est pas exempte d'un certain formalisme comme l'indique une mention qui précède les motets dans *Der ander theil des Lautenbuchs* (1536/37, f. R iiij) : «Hie folgen etliche gute psalmen mit vier stimmen, Sie erzeigen sich aber nur mit zwey vnn dreyen stimmen, dz macht ihr grosse kunst, vnn die schoenen fug die darin sind»(5). La transcription de «Ach gott wem soll ichs klagen das heimlich leiden mein», composition à 5 voix de Wolfgang Grefinger (in : *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (...), 1536/6 f. oijj v - oiiij) montre bien à quel point la représentation graphique de Newsidler

Notes et traductions

1. Pour la description de ce système de notation, cf. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, 2. Teil, Leipzig 1919.
2. Cette configuration interdit, comme dans les tablatures romanes, toute présentation visuelle d'un croisement de voix.
3. Nous désignerons les recueils à l'aide du siglage proposé par H. Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600*, Cambridge, Mass. 1965. On confrontera également les exemples cités aux sources vocales identifiées par Brown.
4. Les recueils 1544/3 et 1549/6 comportent quelques pièces ayant l'apparence d'une polyphonie à quatre voix.
5. «Suivent quelques psaumes à quatre voix; ils n'apparaissent cependant que sous la forme de deux ou trois voix. C'est cela et les belles imitations qu'ils contiennent qui font leur art».

est formelle.

Voici enfin, à titre d'exemple, la manière dont Newsidler traite le passage que nous avons emprunté plus haut à Judenkunig et à Gerle : Exemple n° 2 :

The image shows three staves of tablature notation. The top staff contains rhythmic values: 4, P, 2, 5, 2, 1, 4. The middle staff contains letters: c, c, m, c, m, c, c, 3, 3, c. The bottom staff contains letters: c, r, g, 2, l, f, 1, c. Below the tablature is a musical score with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two systems of a single melodic line.

2 H. Newsidler, *Mein Hertz alzeyt hat gross verlangen* (1536/7 n° 45, m. 15-16).

Si les tablatures de Newsidler présentent l'apparence d'une polyphonie à trois voix, elles sont cependant loin de visualiser parfaitement le parcours de chacune d'elles. Les caractéristiques de cette notation ont été longuement décrites pour la première fois par Kurt Dorfmueller⁽⁶⁾, dont il n'est pas inutile de rappeler ici succinctement les conclusions :

1 - Kurt Dorfmueller observe tout d'abord que les caractères qui doivent figurer dans la ligne inférieure et qui appartiennent mélodiquement au bassus, se trouvent souvent déplacés dans la ligne médiane (ligne occupée en principe par le ténor).

2 - Seconde observation : les caractères de la ligne inférieure (celle du bassus en principe) ne sont jamais déplacés dans la ligne supérieure. Cependant des accords formés par le bassus et le ténor peuvent éventuellement glisser vers le haut, en cas de défection du supérius. Ils seront donc notés sur la ligne médiane et la ligne supérieure.

3 - Enfin, troisième observation : la tendance à cette simplification graphique est d'autant plus forte que les valeurs sont brèves.

Tout en insistant sur cette tendance générale à remplir les lignes supérieures (et donc à réintroduire une certaine abstraction dans la tablature), Dorfmueller souligne que la tentative de Newsidler représente ainsi une sorte de « compromis historique » entre l'abstraction des notations instrumentales et la notation de la polyphonie vocale. Newsidler agirait cependant davantage en luthiste qu'en « polyphoniste » et Dorfmueller conclut qu'il lui semble impossible de déceler quelque finesse de notation que ce soit (« Irgendwelche



Israel van Meckenem (Fin XV^e siècle), gravure, Bibliothèque Nationale, Paris.

Notationsfeinheiten an Einzelstellen herausfinden zu wollen, würde verfehlt», op. cit. p. 85).

En reprenant ces analyses, nous avons tenté d'en faire la contre-épreuve en examinant systématiquement les endroits où le bassus demeure à sa place (donc sur la ligne inférieure) alors que la ligne du ténor demeure vide. Nous nous sommes donc interrogés sur les raisons pour lesquelles, alors que rien n'interdisait apparemment le déplacement du bassus dans la ligne du ténor, Newsidler a préféré le maintenir à sa place. Les situations observées dans le second livre de la tablature de 1536 (1536/7) font apparaître deux cas majeurs : dans le premier cas, Newsidler maintient les notes du bassus dans la ligne du bas pour

indiquer que cette voix expose un motif traité en imitation. Dans le second, il souligne par le même procédé le fait que le bassus se déplace en mouvement parallèle à la dixième par rapport au supérius.

Quelques exemples empruntés à ce recueil illustreront ces deux cas :
1 - Le cas de l'imitation
Exemples n° 3a - c
2 - Le cas des dixièmes parallèles
Exemples n° 4a - c

Ces quelques exemples que l'on pourrait multiplier montrent que Newsidler se sert de la flexibilité de

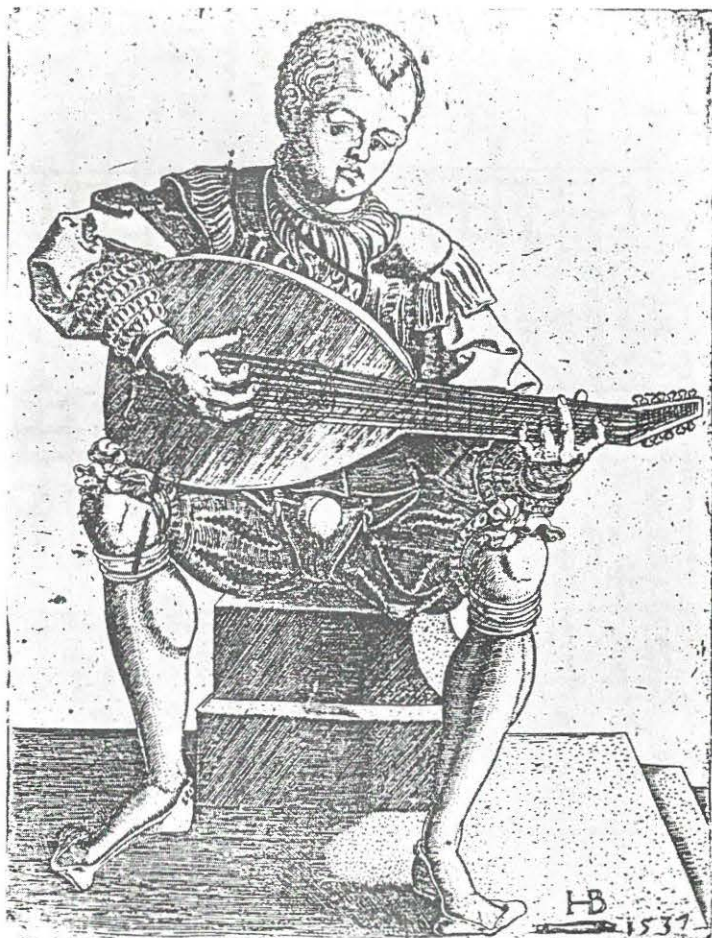
6. Studien zur Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, Tutzing, H. Schneider, 1967 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte XI).

3a, b La alfonsina (1536/7 n° 15, m. 30-31 et 35-36)
 c Tröstlicher lieb (1536/7 n° 37, m. 1-2)

3a, b La alfonsina (1536/7 n° 15, m. 30-31 et 35-36)
 c Tröstlicher lieb (1536/7 n° 37, m. 1-2)

4a, b La Bernardina (1536/7 n° 12, m. 29 et 32)
 c Sancta Trinitas (1536/7 n° 32, m. 51)

4a, b La Bernardina (1536/7 n° 12, m. 29 et 32)
 c Sancta Trinitas (1536/7 n° 32, m. 51)



Gravure de Brossamer, 1537.

la notation allemande pour indiquer un certain nombre de détails stylistiques et donner ainsi éventuellement au luthiste des moyens qui lui permettront de comprendre la polyphonie latente.

Le principe de l'imitation est un élément stylistique bien connu des compositions de l'époque josquinienne et Newsidler y est particulièrement sensible. Dans 1536/7 il introduit ainsi le prélude n° 35 : «Hie Volget ein sehr kunstreicher Preamble oder Fantasy, darinn sind begriffen, vil mancherley art, von zwifachen doppel laiffen, auch sincupationes, vnd vil schöner fugen (...)»⁽⁷⁾ (f. Aa v, nous soulignons) ou plus haut encore, en tête des motets : «Hie folgen etliche gute psalme mit vier stimmen (...) dz macht ihre grosse kunst. vnn die schönen fug die darin sind» (f. Riijj, nous soulignons)⁽⁸⁾.

Par contre, les progressions parallèles à la dixième constituent un élément stylistique moins bien connu. Si ce procédé est d'un emploi relativement discret chez les polyphonistes de la Renaissance pour lesquels la recherche de la variété des consonances est une des règles d'or, il n'en va pas de même chez les organistes. Il semble en effet que l'on puisse repérer à partir de Hofhaimer une pratique qui consiste à déployer de vastes phrases dont les points d'appui au supérius et au bassus progressent à intervalles réguliers de dixièmes⁽⁸⁾. Le *Salve regina* de Hofhaimer offre des exemples assez caractéristiques de cette pratique où le supérius et le bassus encadrent ainsi le ténor liturgique⁽⁹⁾ :

7. «Suit un prélude ou une fantaisie très savante comprenant un grand nombre de traits dédoublés de plusieurs manières ainsi que des syncopes et de belles imitations.

8. Cette pratique est encore inconnue du Buxheimer Orgelbuch et du Fundamentum de Paumann qui utilisent une technique proche du faux-bourdon. Elle est également inexistante dans la tablature d'orgue d'Arnold Schlick (1512).

9. Cité d'après H.-J. Moser, Paul Hofhaimer Stuttgart et Berlin 1929, Notenanhang p. 8 - 16.

Irium
Si ascen-
dero.

g g 3 c 3 c n | i 4 n 4 o i 4 i o 4 e 5 o 5 | e s t i t e s t i t

s c n | 4 i o 5 | o d o d o d 4 n | c p | p e s o d 4

g g 3 g e | c n d c | n c 3 c 3 g 3 | g c n c 3 g | c n d c

5 o 5 o 5 | s c n 4 d | p p | e o e

3 g e s t i t e | g g 3 g | 4 d 4 n c 4 i o i 4 i | o f f e

e s s s t e t i t | s s | 5 o d 4 4 d | o o | s e | p p e s

n o n 3 | g | c | 3 2 3 | 3 g n | b g | g

2 g f | e l e | f i c c i | f f f | c s | t t b c i

o 5 o d | d 4 4 | 4 4 d o s e s t p | e s s | e / c s

g 3 c | c 3 3 e 4 n c 4 n c n | 3 c 3 4 | f n c 3 g 3 | g c

f e 2 g a f 2 | f | f |

5 o 5 o i o p | e s | o | d | 4

3 | o i 4 o i 4 i | o 4 4 n 4 n c n | c n c 3 c c 3 g 3 | c g g

g | 2 | e | f | c

n b | c | c s e | s | 4 | e s t p e s t p

g 3 c n | g g 3 f | g f | 3 c n 3 c n c 3 g | 2 | g

b | t | e | t c i | t t |

e 5 o e s | o | d | 4 | o d o s

f e n | c n c 3 c c 3 | c c 3 c n 4 i o 5 o | f i f 4 n 4 n c n

e | f | c | f | e

Irium Si ascendero, extrait du livre de Hans Newsidler, *Der Ander Theil des Lautenbuchs*, Nüremberg, 1536. Cette pièce est une adaptation pour luth d'une pièce de Nicolas Craen (RISM. 1504⁽³⁾, no 122).

d4 0 tps t s t s | o t i s t i t s | p e e

 o d o n c | 3 2 g | 3 g r c 3 c n | 4 d o d 4 n c n

 f | f e | f | a 2 2

s p p l s | o s s | p t p t c o t | t s t s t s | s t i s t | s d p

 c 4 g n c | 3 2 g 2 4 3 | c n n n | e l l n n 3 i c o 3 | g

 g | f | g 2 2 2 g 2 2 2 g 2 2 2 f |

. t r p | B s p | p l s t s t i t | e o | g o 3 | s o d

 4 n d | 4 d d 4 | 4 n c 3 | p r e 3 p e f i | g c c 3 n c

 f | f i e | e f |

s t | p | t s | e p 9 p | t s t s t s t s i t | s s s | 4 4 0

 3 g b | g | 2 c n c 3 g 2 | 4 n | n | 3 | g 8 | 8 d

 | C 8 | + B C | f e | f | C 2 | f | +

B 4

o d 4 | | b d 4 n | c c 3 g | 4 d 4 n c n c |

 g 2 n n c | n n c 3 | g c | f i e | 2 f | c | 3 g

 e f | e e

s e | p p p t | t s t p p t | p t p t s o s | o p p t p | t p p l s

 g b | g g 2 c n | n c n 4 4 n | c n | c | 3 4 4 i | o 4 n

 | C 8 | + g 2 2 g 2 c c 2 | g 2 | g | f g g 2 g | 2 c 2

p t s t | p t p t s o s | o s o s | o s s t i s t i t | s | **Fine.**

 c n | c | 3 g 3 c | 3 g 3 |

 g 2 | g | f e f t | f e f |

Exemple n° 5

On retrouve une technique de composition semblable chez Hans Kotter dans ses deux *Salve regina* (Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F IX 22, Codex Amerbach, n° 27 et Ms. F VI 26 (c), Fundamentum Oswald Holzach, n° 1). Kotter (vers 1480 - 1541) avait travaillé auprès de Hofhaimer de 1498 à 1500 au moins (10). On trouve enfin des traces de cette technique jusque dans l'art de la diminution chez Newsidler :

Exemple n° 6

5 *Salve Regina*, P. Hofhaimer



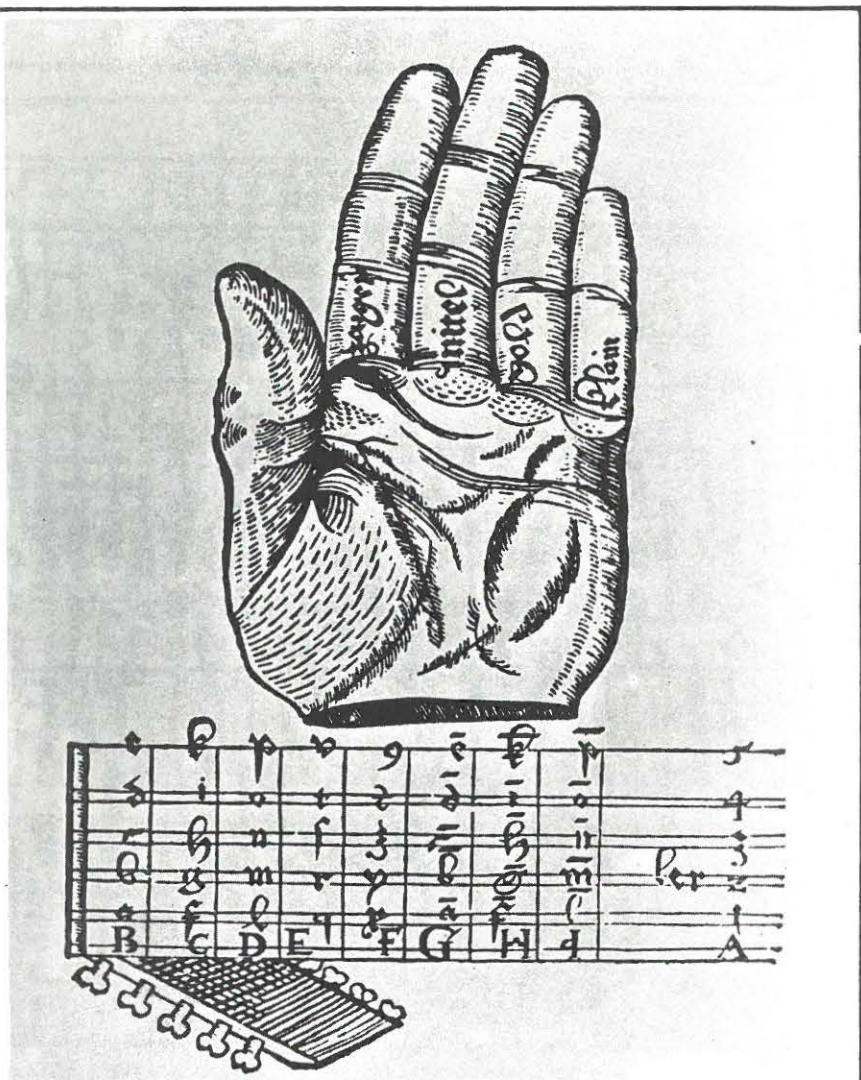
6 Von Edler Art (1536/7 n° 36, m. 15-16)

La structure que Newsidler donne par endroits à sa tablature et certains éléments stylistiques de son œuvre de coloriste donnent à penser qu'il connaissait fort bien l'art des organistes (11). Un certain nombre de remarques dispersées dans les deux recueils de 1536 le confirment, précisément dans la mesure où elles font référence aux techniques d'ornementation et de diminution utilisées par les organistes :

«Mich darneben auch beflissen, das ich kunnstliche vnd meysterliche stuckh, von Fantaseyen, Preambeln, Lieder, Psalmen, vnd Muten, in die Tabulatur, zum theyl nach Lutanistischer vnd auch Organistischer art, vnd der gestalt gesetzt...» (1536/6, f. aij v - aijj). «Auch wurt angezeigt, das inn dem andern nachfolgenden theyl des Lauten buchs, erst die rechten kunstlichen stuck folgen werden, die mit rechten, artlichen schonen, Organistischen laifflein gezeit vnd gemacht sein...» (1536/6, f. x iij).

«Ein ser guter Organistischer Preamble» (1536/7, n° 1)

«... der Alexander... ist auch seer gerad vnn scharpff colorirt, mit der aller besten Organistischen coloratur oder laifflein...» (1536/7, f. P v) «... kunstreicher stuck auf mancherley



10. Cf. K. Kotterba, *Kotter in MGG VII*, 1958, col. 1650-1653.

11. On pourrait vérifier ce trait jusque dans les analyses des préludes (notamment 1536/7 n° 1). Newsidler est également le seul luthiste à proposer un *Fundamentum* (cf. 1536/6 n° 3, 4) qui rappelle par certains aspects les exercices des organistes.

Diagramme exposant les signes utilisés dans la tablature allemande publiée par Hans Judenkünig, *Ain Schone Kunstliche Underweisung*, Vienne 1523.



Gravure extraite de la tablature de Judenkünig, Vienne 1523.

art, von werklicher Organistischer Coloratur, zum theil wie es die Organisten prauchen...» (1536/7, f. Gg iiiij)⁽¹²⁾

En outre, une seule pièce de la première partie de ce recueil comporte le nom de l'auteur. Il s'agit de «Ach gott wem soll ichs klagen...» (cf. supra) de Wolfgang Grefinger. Ce dernier résidait à Vienne depuis 1505 où il enseignait l'orgue et la composition alors qu'il était prêtre et organiste à St. Stephan. Ce détail est particulièrement significatif puisqu'on sait que Newsidler se dit originaire de Pressbourg (Bratislava, actuellement en Tchécoslovaquie, non loin de la frontière autrichienne et de Vienne). Il est possible que Newsidler ait effectué un séjour à Vienne avant 1530, date à laquelle il obtient le droit de bourgeoisie à Nuremberg. Par ailleurs, Newsidler connaissait vraisemblablement bien la tablature de 1523 du luthiste viennois Hans Judenkunig⁽¹³⁾ à laquelle il emprunte certaines pièces (dont «Wohl kommt der Mai» de Grefinger). Un examen attentif des caractères employés dans ces deux

tablatures (1523/2 et 1536/6,7) permet en outre d'établir une parenté typographique indiscutable, notamment pour les caractères l et z qui sont respectivement dessinés ainsi : et . Ce graphisme permet de distinguer nettement le l du l et le z du 3.

La notation expressive de Newsidler a donc pour fonction principale de souligner à certains endroits précis le sens musical polyphonique latent. A la limite même, cette notation s'efforce de montrer que la tablature n'est pas une simple reproduction diminuée — instrumentalisée — d'une polyphonie vocale, mais qu'elle peut conduire vers une véritable création polyphonique. Newsidler révèle ainsi non seulement l'exigence d'un jeu polyphonique au luth dont l'orgue assure la fonction paradigmatique, mais encore les ressources de la notation allemande.

(à suivre)

12. «Je me suis efforcé en outre de réduire en tablature un choix de maîtres pièces, fantaisies, chansons, psaumes et motets, non seulement à la manière des luthistes, mais aussi des organistes...»
«Signalons que dans la partie suivante de ce recueil, on trouvera précisément les pièces savantes, ornées de belles diminutions appropriées, à la manière des organistes...»
«Un excellent prélude à la manière des organistes...»
«... l'«Alexander»... est excellemment et fortement diminué, à l'aide des meilleurs ornements ou traits empruntés à l'art des organistes...»
«... de maîtres pièces de caractère divers, avec de bons ornements organistiques, à la manière dont les emploient les organistes...»
13. Hans Judenkunig a également pu connaître W. Grefinger puisqu'il appartenait encore en 1510 à la Gottsleichnambruderschaft de Vienne. Celle-ci dépendait de la Stephanskirche où Grefinger était organiste. Les deux hommes sont d'ailleurs sensiblement de la même génération : Judenkunig est décédé en 1526 en un âge avancé. On vérifiera ces détails biographiques chez A. Koczirz, Der Lautenist Hans Judenkunig, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VI*, 1904/1905, p. 237-249.

LA MUSIQUE DU XIV^e SIECLE EST A VOTRE PORTEE : LA MESSE NOTRE-DAME DE GUILLAUME DE MACHAUT

Marcel Frémiot

Comprendre une œuvre du XIV^e siècle, c'est ce que nous tenterons ici. Non que la musique de cette époque soit aussi étrangère qu'elle peut apparaître à une première approche : nous saisirons vite à quel point elle est ancêtre des plus coutumières de notre temps. Par contre la notation⁽¹⁾, et les règles d'écriture dont l'invention du compositeur devait se jouer étaient formulées autrement que de nos jours. La sensibilité, pour être exprimée, avait recours à des moyens auxquels nous ne sommes apparemment plus toujours habitués.

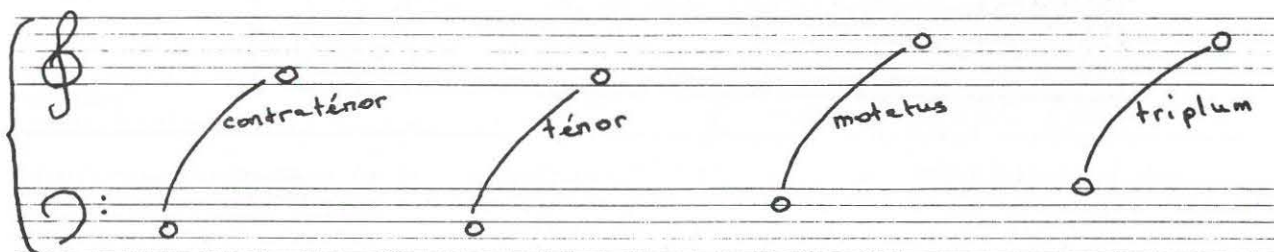
Car notre but est de participer à la sensibilité profonde de l'œuvre; par l'écoute, bien entendu; mais mieux par l'interprétation.

Et nous pourrions interpréter dès lors que nous serons quatre amateurs; chanteurs ou instrumentistes. Serions-nous plus nombreux? Nous doublerions, triplerions une, deux, trois ou quatre parties.

Ne nous laissons pas intimider parce qu'il s'agit de la Messe «Notre-Dame» de Guillaume de Machaut. Qui aurait d'emblée la curiosité de jeter un œil, et une oreille, sur une partition peut se procurer une transcription en notation moderne, et l'enregistrement de la Capella Antiqua de München, sans les ériger en modèles sacrés, bien entendu. Je conseille vivement de lire un article Guillaume de Machaut dans un dictionnaire de musique tant la vie et la personnalité du compositeur sont intéressantes, et — pour moi — fort attachantes.

A QUATRE PARTIES

L'œuvre est écrite à quatre parties. Voici l'ambitus de chacune d'elles :



Rappelons-nous que la notation ne se référait pas alors à un la de hauteur absolue : que la référence d'intonation était plus basse que de nos jours et qu'elle n'était pas la même à travers toute l'Europe. Ce qui importait était l'ordre des tons et des demi-tons, leurs écarts respectifs (qui n'étaient pas ceux de notre actuel système «bien tempéré») et leurs rapports de force : ce par quoi étaient fixés les «tons» mélodiques, que nos solfèges appellent aujourd'hui «modes».

N'hésitons donc pas devant les transpositions, si les capacités de notre ensemble vocal, et instrumental, nous en suggèrent la pratique.

NOTES

(1) *Fac simile du Kyrie in ms. fr. 1585 F^o 281 verso*

(2) *On voit, sur le fac-simile ci-dessus ces quatre parties, de haut en bas :*

Triplum : c'était la troisième partie à compter de celle de Ténor, laquelle servait de référence 1 (étant la première posée des parties de la polyphonie).

Motetus : Dès les premières polyphonies à deux voix du XIII^e siècle dans lesquelles la partie supérieure ne vocalisait plus les voyelles du texte de base (mais énonçait une paraphrase de ce texte) cette partie supérieure, — qui se voyait confier ce texte poétique, ce «mot», nouveau reçut le nom de **motetus**.

Ténor : Au XIV^e siècle, c'est la partie qui chante l'élément musical à partir duquel sont imaginés par le compositeur les mouvements rythmiques, harmoniques et mélodiques des autres voix de la polyphonie. L'élément musical lui-même est dit **Cantus Firmus**.

Contraténor : A partir du XIV^e siècle, le **Cantus Firmus** ne se trouvant plus obligatoirement énoncé par la partie la plus grave de la polyphonie, il a été possible d'inventer une partie qui pouvait se mouvoir autour, — et, pratiquement le plus souvent au dessous —, ce qui offrait de plus grandes possibilités de combinaisons harmoniques. Le **Cantus Firmus** étant confié au ténor, cette partie nouvelle fut dénommée **Contraténor**.

Quant à chercher à retrouver l'intonation des intervalles en usage au XIV^e siècle pour ce genre de polyphonie, cela nous amènerait certes à entendre des sonorités, des harmonies pour nous encore inouïes; et sans doute plus prenantes que ce que les disques et concerts nous offrent actuellement. Mais il y faudrait un travail non seulement d'oreille et d'intonation mais d'émission vocale qu'il n'est pas possible de traiter ici, ne serait-ce que parce que les travaux et recherches menés dans ce sens sont encore trop restreints en nombre et trop peu avancés.

LA MESSE

Les musicologues s'accordent actuellement pour dater la composition de l'œuvre postérieurement à 1350. Cette «Messe» est la mise en musique polyphonique des seuls textes de l'ordinaire de l'Office liturgique⁽³⁾. La mise en musique de ces seuls textes est un usage dont la pratique s'instaure peu à peu à partir du XIII^e siècle. On en peut imaginer une raison, au moins : le nombre des parties vocales de la polyphonie augmentant, la mise au point des œuvres nécessitait un travail plus important de répétitions qu'il était intéressant de pouvoir réutiliser.

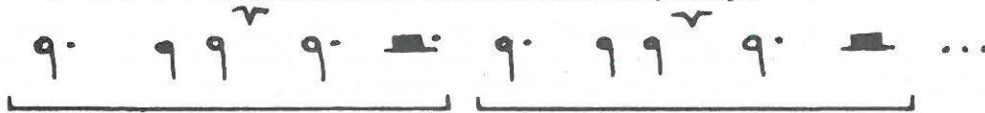
Guillaume de Machaut a écarté, pour sa Messe, la formule «responsoriale», au profit de la mise en polyphonie des textes dans leur intégralité⁽⁴⁾.

Nous étudierons, en ce premier article, la première des pièces du Kyrie ainsi que le Gloria, afin d'aborder tout de suite l'ensemble des techniques d'écriture utilisées par le compositeur. Nous reviendrons sur les autres pièces du Kyrie et aborderons les autres morceaux de la Messe dans les articles suivants.

LE PREMIER KYRIE

Puisque toute construction musicale polyphonique s'ordonnait à partir du Cantus Firmus, — ici exprimé par le Tenor —, c'est sur lui que nous jetons notre premier regard; c'est à lui que nous posons nos premières questions.

Ce qui attire notre attention c'est tout d'abord sa démarche rythmique⁽⁵⁾ :



(3) On a pris l'habitude de considérer les chants de l'Office en deux groupes : l'Ordinaire comprenant les textes chantés en toute Messe; le Propre comprenant les chants particuliers à chaque fête ou célébration, pratiquement donc à chaque jour. L'Ordinaire comprend le Kyrie («Kyrie eleison», «Christe eleison», «Kyrie eleison», chacun trois fois), appel à la pitié de Dieu envers les hommes; le Gloria, glorification et raisons de cette glorification de Dieu par les hommes; le Sanctus, glorification de Dieu par les êtres célestes; l'Agnus Dei, appel au pardon de Dieu (en la personne du Christ) face aux péchés de l'homme; l'Ite missa est, ponctuation finale : «la messe est dite».

(4) Dans une Messe «responsoriale» en musique, le texte des chants de l'Ordinaire est réparti en alternance (phrase par phrase) entre la polyphonie nouvelle et l'ancienne monodie «grégorienne».

(5) Pour la transcription en notation moderne des valeurs utilisées au cours de l'œuvre, les correspondances suivantes ont été ici adoptées :

signes simples des manuscrits

	dénomination
	maxime (ou double longue)
	longue
	brève
	semi-brève
	minime

notation moderne

	(pointée ou non)
	(pointée ou non)
	(ou q)

Les raisons de la transcription en notes pointées ou non, voire en noire ou blanche, se comprendront aisément au cours des exemples à venir. Le lecteur qui aimerait connaître l'ensemble des règles qui fixaient les durées de chacun des signes devra lire l'Ars cantus mensurabilis de Francon de Cologne, du XIII^e siècle, réédité par l'Institut américain musicologie (en latin, seulement, hélas) ainsi que l'Ars nova, du XIV^e siècle, de Philippe de Vitry, réédité par le même institut (partiellement traduit).

Des signes comme :

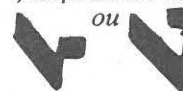


ou



que nous observons sur le fac-simile du manus-

crit, en début d'article, représentent la juxtaposition — la ligature, disait-on alors —, de plusieurs notes en un seul signe. Les valeurs des notes ainsi «ligaturées» se reconnaissent au dessin de leur fin (



ou



, par exemple) et

à l'existence, ou non, en leur début, de divers traits, que l'on appelait «pliques» (

exemple).



ou



, par

Les règles qui régissent les notes ligaturées sont énoncées dans les traités cités ci-dessus.

Il s'agit d'une organisation en fragments strictement égaux contenant chacun une succession identique de durées. «Isorythmie» est le terme par lequel nous nommons ce principe d'organisation. Chaque fragment («isorythmique» donc) constitue une *Talea*. Nous dénombrons ici sept *taleae*.

Quant à la succession des durées constituant chaque *talea*, elle correspond au troisième des six schémas rythmiques, — alors appelés *modes* —, qui servaient de soutien à l'organisation, dans le temps, des mouvements mélodiques (6). Dans le cas présent, le dernier élément (c'est-à-dire le second ensemble de deux brèves) a été remplacé par un silence correspondant :

Quant à la mélodie de ce *Cantus Firmus*, nous ne la percevons pas bien, dans son ensemble, au premier abord. La raison en est, partiellement, dans son traitement en valeurs relativement longues et en éléments brisés les uns par rapport aux autres, voire brisés intérieurement. De fait, elle n'est autre que la mélodie du *Kyrie* dit «*cunctipotens*». C'est un *Kyrie* composé probablement dans les toutes premières années du X^e siècle, et qui fut presque aussitôt l'une des mélodies de *Kyrie* les plus populaires.

Transcription la plus commune en notation moderne :

En comparant avec la transcription en *taleae* donnée plus haut on remarque que, aux flèches, Machaut a, successivement, doublé un sol, ajouté un ré et un mi afin de compléter les *taleae* 6 et 7, enfin remplacé l'avant dernier ré par un mi afin de pouvoir réaliser la cadence finale selon les règles de son temps.

(6) La théorie des *modes* rythmiques avait été mise au point au XIII^e siècle. Le lecteur désireux de la connaître en son entier la trouvera dans le traité déjà cité de Francon de Cologne, ou plus simplement dans une bonne encyclopédie de la musique. Le troisième *mode* : était constitué d'une longue «parfaite» (c'est-à-dire ternaire)

suivie d'un ensemble de deux brèves. Ces deux brèves sont inégales afin de maintenir la sensibilité du ternaire. La première est la plus brève des deux afin de bien faire percevoir la différence par rapport à la longue initiale.

Ce mode faisait référence au dactyle — 3 3 (longue, brève, brève de la prosodie antique).

Voici la transcription de ce mode :

Et l'on remarque qu'ici la longue est une blanche pointée, transcription de la «perfection» ternaire; et l'on comprend comment on est amené à transcrire un même signe de brève par une noire d'abord, par une blanche ensuite.

MOTETUS ET TRIPLUM

Ces deux parties sont écrites par successions de notes sans discontinuité temporelle entre elles : à deux exceptions près. Voici la transcription de la première :



Il s'agit là d'un procédé d'écriture que l'on appelait «*oketus*» (ou : hoquet) (7).

En cet endroit les deux voix deviennent solidaires au point d'être imbriquées l'une dans l'autre.

L'observation de cette imbrication m'a entraîné à une hypothèse de travail : considérer ces deux voix comme se référant à un schéma rythmique unique. Et c'est bien ce que l'on constate; à ceci près que les valeurs de ce schéma sont exprimées tantôt par le *Motetus*, tantôt par le *Triplum*, tantôt par l'alternance des deux. Le tableau ci-dessous résume le fait : la ligne supérieure est la succession des valeurs du schéma rythmique découvert; la ligne immédiatement au-dessous indique la voix qui exprime ces valeurs (M. – *Motetus*; Tri – *Triplum*; l'accolade entre les deux voix indique que les valeurs sont exprimées en alternance par ces voix); la ligne suivante indique, par le même procédé, la voix qui exprime la reprise du schéma; enfin l'on trouve, en regard, le schéma rythmique des *taleae* du *Cantus Firmus* (C.F.).

schéma rythmique :	q̣ . q̣ q̣ q̣ . q̣ q̣ q̣ q̣ q̣ q̣ q̣ q̣ q̣ q̣ . q̣ q̣ q̣ q̣ . q̣ q̣ q̣ q̣ . q̣ .
exprimé par :	M ————— Tri — M — Tri — M — { Tri — } { M — } { M — }
la 2 ^e fois par :	Tri ————— M ————— { Tri — } { M — }
taleae du C.F. :	q̣ . q̣ q̣ q̣ . — q̣ . q̣ q̣ q̣ . — q̣ . q̣ q̣ q̣ . — .
	1. 2. 3. 4. 5. 6.

Nous observons donc que le *Cantus Firmus* n'est pas seul organisé isorythmiquement. *Motetus* et *Triplum* sont construits, imbriqués l'un dans l'autre, en deux *taleae*. Ces deux *taleae* recouvrent les six premières *taleae* du *Cantus Firmus* (8).

Pour l'instant, contentons-nous de retenir ces faits; mais retenons-les.

Notons également que Machaut a évité la symétrie parfaite qu'il aurait pu réaliser aisément en prolongeant son schéma d'une demi-*talea* du *Cantus Firmus* et en le reprenant au-dessus du milieu de la quatrième *talea* du *Cantus Firmus*(9).

(7) Le hoquet peut nous apparaître comme la répartition entre deux voix (ici *Triplum* et *Motetus*) d'une même ligne mélodique. Ainsi, ici :



Dans l'esprit des compositeurs du temps, comme dans les *Traité*s théoriques, il s'agissait de la répartition, éclatée en quelque sorte entre les deux voix, du monnayage des valeurs ou, si l'on préfère, de leur division en valeurs plus brèves (on disait alors : la *truncatio*); et ceci par alternance d'une note chantée et d'un silence.

(8) La septième *talea* du *Cantus Firmus* porte, au *Motetus*, une sorte de coda dont l'organisation rythmique de base est une variante du troisième mode :

Motetus :	q̣ q̣ q̣ q̣ . q̣ .
Cantus Firmus :	q̣ . q̣ q̣ q̣ . q̣ .

(9) Faut-il rappeler qu'une analyse ne saurait se contenter de consigner des observations ? L'œuvre est composée pour être entendue, non pour être retranscrite en mots. Mais l'observation attentive des phénomènes apparemment abstraits de procédés d'écriture peut nous permettre de résoudre des problèmes de compréhension de l'œuvre, et donc d'exécution et d'interprétation sonores dont la solution n'est pas toujours évidente au premier abord. Le message d'une œuvre, de quelque nature qu'il soit, se situe bien au-delà de l'apparence d'une notation.

Le lecteur voudra bien patienter : il nous faut consigner bien des observations, et réaliser bien des recoupements avant de faire valablement des propositions d'interprétation (dans tous les sens du terme).

Remarquons encore que **Motetus** et **Triplum**, lorsqu'ils sont au-dessus de la septième *talea* du **Cantus Firmus** ne forment pas une section isolée :

- tout d'abord le passage à cette fin se fait par un motif rythmique repris en miroir, du **Motetus** au **Triplum**



- puis le **Triplum** reprend la formule en monnayage inverse des valeurs :



- enfin ce motif : $\text{U } 1 \text{ } 1$, que nous pouvons observer à l'une ou l'autre des voix, à la fin de chaque *talea* du **Cantus Firmus**, n'est pas exprimé sur la fin de la sixième, mais est reporté (et dit par le **Triplum**) comme pour mieux souder la fin de ce morceau à tout ce qui précède. On pourrait apparenter ce procédé à celui du report d'une formule cadentielle ⁽¹⁰⁾.

CONTRATENOR

Pour être plus complexe, l'isorythmie n'en existe pas moins au **contratenor** ⁽¹¹⁾.

La succession des valeurs est présentée ci-dessous. Les symétries et les similitudes y apparaissent sans qu'il soit besoin d'un commentaire .

SECTION 3	VALEURS	TALIA DE CANTUS - FIRMUS
1	P' ε P 99 U229 999 9' U99	1 ⊕ 2
2	9' ε 9	9' 999 3
3	9' ε 9 99 U229 1 U999' 999	4 ⊕ 5
4	9' ε 9 99	99 6
5	9' ε 9	9' 9' 7

(10) De fait nous retrouverons ce procédé, au même endroit, au moment de l'étude harmonique du morceau.
 (11) N'oublions pas qu'il était toujours loisible au compositeur de remplacer une valeur (du mode) par un silence équivalent ou par son monnayage en valeurs inférieures (ce que l'on appelait alors l'equipollentia). Il est aisé dès lors de constater que toutes les formules rythmiques sont issues du troisième mode. Ainsi :

formulas	9' ε 9 99 U99 9 9'	99 9	etc...
équival du mode	9' 99 9'	99 9'	99 etc...

Nous constatons les mêmes phénomènes au **motetus** et au **triplum**.

Retenons donc que le *contratenor* énonce, lui, cinq *taleae*, irrégulières certes, mais chacune débutant par la même formule. Les *Taleae* 1 et 3 sont d'égale longueur, recouvrant chacune deux *taleae* du *Cantus Firmus*. Les *taleae* 2, 4 et 5 sont égales entre elles.

Ci empres commence le plantier
de dauid.



Un homs estoit benecor
qui n'ala el conseil des
felons. et qui n'estoit
pas en la voie des pe
cheours. quil ne fut
pas en la chriere de
pestilence.

Mais la volentez est
en la loy nostre seigneur
et il ipensera par

lou et par nuit.

L'HARMONIE(12)

Une idée que l'on trouve actuellement dans la plupart de nos Histoires de la musique est que les œuvres polyphoniques du Moyen-Age seraient conçues en lignes horizontales (mélodiques, donc) superposées. Une conception verticale de la musique (harmonique, donc) n'apparaîtrait qu'à l'époque de la Renaissance. Or les Traités des XIII^e et XIV^e siècles se préoccupent assez peu de la démarche, les uns par rapport aux autres, de ces lignes horizontales (exception faite du hoquet, auquel un chapitre est réservé). Les Traités se préoccupent plus des relations (simultanées) d'intervalles que ces lignes doivent respecter dans leur superposition verticale (13).

Nous constatons que, dans ce premier Kyrie, Machaut respecte les règles traditionnelles, tant en ce qui concerne l'emplacement des consonances parfaites qu'en ce qui concerne la résolution des dissonances.

Nous trouvons deux exceptions à la règle de l'emplacement obligatoire des consonances parfaites; au début des **taleae** six et sept : une tierce **mi-sol** (alors «consonance imparfaite») entre le contratenor et le tenor (talea six) et une tierce **do-mi** (talea sept).

Nous pouvons imaginer une raison à cette façon de faire : la nécessité de renforcer l'unité du morceau en sa fin, pour compenser le fait qu'en fin de **talea** six du **Cantus Firmus** se trouve la fin de la **talea**, deux des **Motetus** et **Triplum** ainsi que la fin de la **talea** quatre du **Contratenor**. Cette simultanéité risquait de renvoyer dans une sorte d'isolement la fin du morceau. La conduite harmonique y pallie, en créant une tension (par l'absence des consonances attendues) et en reportant la cadence («parfaite» en quelque sorte) aux derniers enchaînements (14).

Notons les degrés sur lesquels sont placées les consonances des débuts des **taleae** :

talea	1	2	3	4	5	6	7
note du C.F.	la	do	la	ré	la	sol	mi - ré
note sur laquelle	ré	do	ré	ré	ré	mi	do - ré
repose la consonance	I	VII	I	I	I	II	VII - I
et leur degré dans le «ton»							

Le **Cantus Firmus** est harmonisé dans son propre «ton» mélodique originel du ré.

LE CONTREPOINT MÉLODIQUE(15)

Le contrepoint n'avait alors pas la même rationalité que celle que nous apprenons dans nos actuels Traités(16).

Il s'agit ici, pour nous, de rechercher si, — et, dans l'affirmative, comment —, les différentes voix de la polyphonie sont apparentées, voire engendrées, par la conduite mélodique du **Cantus Firmus**. La mise en regard ci-dessous en donne un aperçu :

mélodie "grégorienne"	
triplum (début)	
triplum (fin de la 4. talea du C.F.)	
motetus (ibidem)	

(12) A vrai dire on ne parlait pas alors des règles de l'harmonie, ce terme ayant un tout autre sens, auquel nous reviendrons en un autre article. On étudiait les règles de l'organum et les règles du déchant, suivant que la musique était d'essence homophone ou non.

(13) Pour l'instant il nous suffit de savoir que, en écriture stricte :

— les seules consonances parfaites étaient l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte.

— une consonance parfaite devait marquer le début de chaque **talea** du **Cantus Firmus** ainsi que chaque point d'appui du mode rythmique. Ici, par exemple :

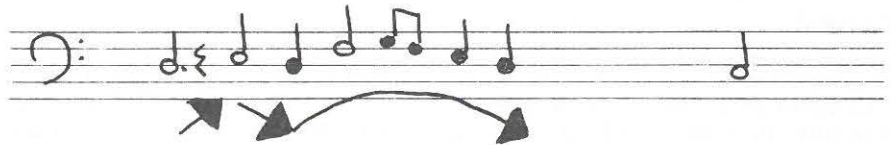


On remarquera que, d'une façon générale, le **Triplum** est l'ornementation, à l'octave ou à la quinte, du **Cantus Firmus**. Le procédé se réfère à la technique traditionnelle du déchant primitif à deux voix, l'une énonçant un **Cantus Firmus** en valeurs longues, l'autre vocalisant sur cette base.

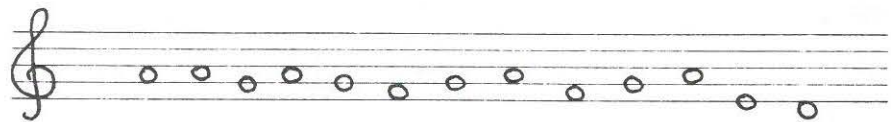
Il est possible encore d'analyser le tout début du **Contratenor** comme étant le mouvement en miroir du mouvement initial du **Kyrie grégorien**; la suite étant en référence au mouvement direct. Ainsi :



contratenor :



On peut enfin considérer le premier motif du **Motetus** comme faisant allusion au second motif du **Christe grégorien** :

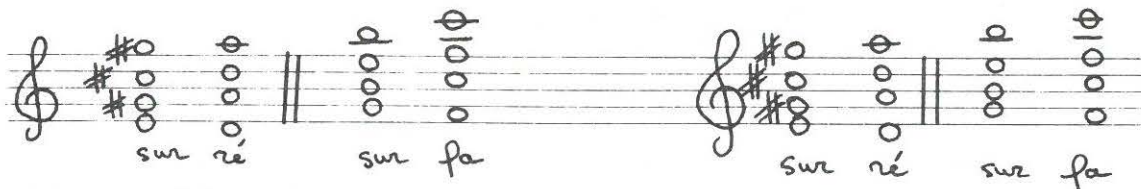


Cet appui (sur un motif non encore exposé d'un chant donné) était l'une des caractéristiques d'un genre fort prisé au XIII^e siècle : la **clausule**.

PREMIERES CONCLUSIONS

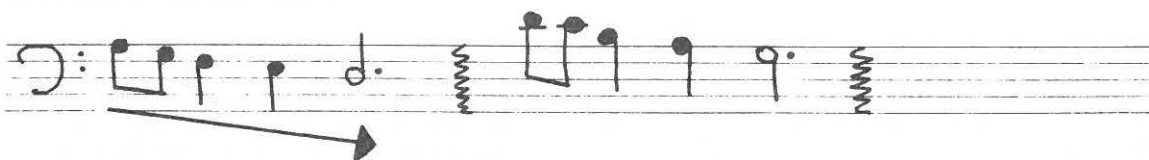
Une première conclusion, très générale, s'impose : en ce premier morceau de sa **Messe**, Guillaume de Machaut se montre extrêmement respectueux de toute tradition. Technique d'écriture, style, structure même, font référence aux pratiques du XIII^e siècle. Ceci est à retenir, particulièrement, si l'on se rappelle que l'œuvre a été écrite après le milieu du XIV^e siècle.

(14) La cadence, que nous dirions parfaite, était alors la cadence « à double sensible », c'est-à-dire comportant une sensible de la tonique et une sensible de la quinte. Deux de ses présentations courantes étaient, par exemple, à quatre parties :

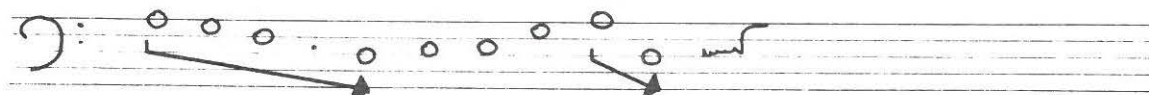


(15) Il y a une différence de nature entre une polyphonie résultant de la superposition de mouvements mélodiques structurellement étrangers les uns aux autres, c'est-à-dire sans relation thématique entre eux, que nous pourrions nommer poly-mélodisme; et une polyphonie contrapuntique dans laquelle les différents mouvements mélodiques superposés sont structurellement apparentés non seulement entre eux mais aussi à une structure mélodique et rythmique initiale, ici, le **Cantus Firmus**.

(16) Il n'est pas étonnant de ne pas trouver en ce **Kyrie** de ces imitations canoniques qui seront si fréquentes à partir de la Renaissance. C'est qu'ici la structuration se fait, — nous l'avons observé précédemment —, par le jeu des valeurs, et non par celui des hauteurs. On observe cependant des mouvements rythmo-mélodiques dont la réapparition semble être structurelle. Ainsi, dans ce **Kyrie**, le motif :



qui nous apparaît comme un motif de ponctuation et qui peut être considéré comme issu du mouvement mélodique (et du rapport de quinte) du **Kyrie «grégorien»** :



Faut-il mettre en opposition le **Gloria**, homophone et de style récitatif ? Certes pas, du moins sur ce plan de la technique de prosodie. Rappelons-nous que le «grégorien» a, depuis des siècles, fait le partage entre les différentes pièces de l'**Ordinaire** : **Kyrie, Sanctus, Agnus Dei** sont à vocalises, **Gloria** et **Credo** sont syllabiques (17).

Serait-ce conformisme de la part de Machaut ? Certes non ; nous le constaterons, et comprendrons, lorsque nous serons plus avancés dans l'analyse de l'ensemble de la **Messe**.

Quoi qu'il en soit la référence à la tradition ne témoigne d'une sclérose que lorsqu'une pratique est maintenue hors des raisons profondes qui lui ont donné naissance. Or ce n'est pas le cas ici. Comme ce ne le sera toujours pas dans les **Messes** de Palestrina ou de Mozart, pour ne prendre que deux exemples.

Le lecteur a compris les principes de composition de ce premier **Kyrie**. Les autres pièces (**Christe, Kyrie** à nouveau) sont écrites sur les mêmes principes. Les réalisations par contre sont différentes. Avant d'en pénétrer les détails, nous abordons ici l'étude de la plus brève des pièces syllabiques : le **Gloria**.

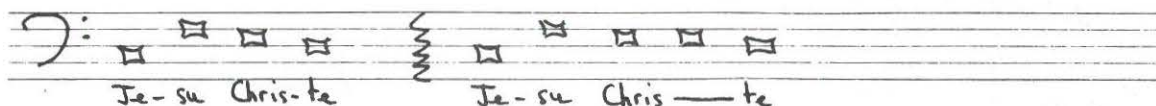
LE GLORIA

Le **Gloria** est construit, si l'on se réfère aux techniques d'écriture utilisées, en deux sections : l'une homophone et syllabique, proclamant le texte, l'autre à vocalises et non homophone, chantant le **Amen** de ponctuation finale (18).

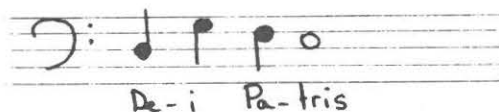
La première section ne semble pas composée sur un **Cantus Firmus**. On s'aperçoit cependant que la partie de **Tenor** retse la voix directrice de l'édifice sonore. Elle comporte très peu de syllabes vocalisées, elle énonce et reprend un mouvement mélodique particulier :



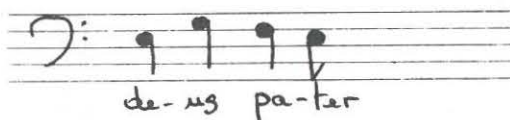
soit tel, soit transposé, soit varié, soit rythmiquement modifié. Ce mouvement mélodique prend une valeur particulière par l'utilisation qui en est faite : c'est par lui qu'est dit «Jesu Christe», les deux fois ;



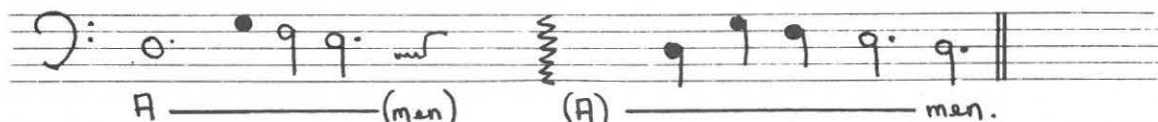
par lui qu'est dit «Dei Patris» :



par lui qu'est dit «Deus Pater» :



C'est par lui que débute et se termine le **Cantus Firmus** de l'**Amen** :



Ce n'est cependant pas l'évolution de la conduite mélodique qui nous aide à déceler l'organisation de la pièce. On s'aperçoit rapidement, par contre, que la conduite rythmique est beaucoup plus essentielle. Voici quelques uns des moyens qu'utilise Machaut :

(17) Ce partage est extrêmement logique. Qu'il s'agisse d'appel à la pitié de Dieu (**Kyrie**), de chant à la magnificence de Dieu (**Sanctus**), d'appel à l'octroi de la paix de l'âme (**Agnus Dei**), on est dans l'ordre de la sensibilité. D'ailleurs les textes sont courts et répétitifs : les vocalises, — manifestation de l'impuissance de la parole à exprimer l'ineffable —, s'imposent ici. Saint Augustin l'avait déjà noté. Par contre, dans le **Gloria** (qui dit plus le pourquoi de la gloire que la gloire elle-même) et le **Credo**, — énoncés de théologie et de foi —, le style récitatif va de soi.

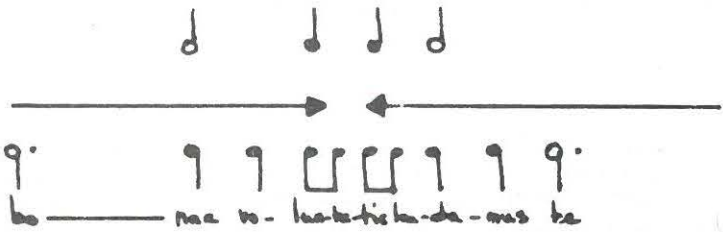
(18) Au XIII^e siècle est apparu un genre musical caractérisé particulièrement par l'absence de **Cantus Firmus**; plus précisément par l'absence de **Cantus Firmus** pris dans le répertoire liturgique. La technique de composition à partir d'un **Cantus Firmus** y reste cependant sous-jacente. Cet élément conducteur est «libre», en quelque sorte, laissé à la discrétion (ou dirigé par la liberté) du compositeur. Ce genre musical nouveau est le **Conductus** (ou **conduit**), vocal, instrumental ou mixte. Il servait originellement à la conduite d'une brève procession incluse dans la liturgie. Le plus souvent le **conduit** est également de style homophone.

— succession d'une cellule rythmique et de son inversion⁽¹⁹⁾ :

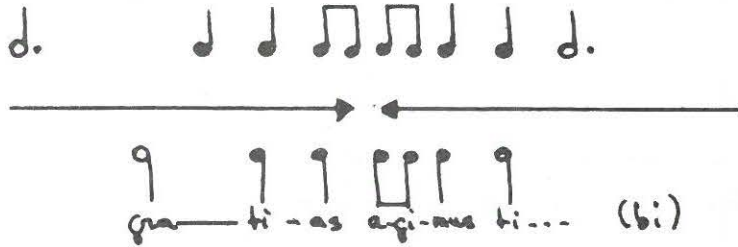



— agrandissement d'un motif rythmique : voici, par exemple, ce que devient le motif précédent, subissant en plus un traitement par **equipollentia** de ses éléments :

rappel du motif initial :
son agrandissement
avec equipollentia des
seuls éléments initiaux



— contraction binaire d'un motif :
exemple à partir du motif ci-dessus :
rappel du motif :
sa contraction binaire :

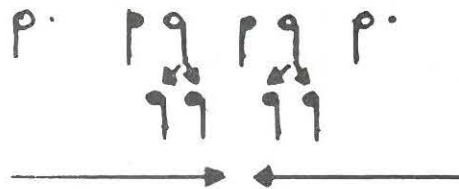


Il s'agit, en fait, d'un changement de «prolation» (20). L'ensemble  correspond à un ensemble de deux brèves «parfaites» donc, pour nous, ternaires et transcrites par des blanches pointées. Ces deux brèves sont elles-mêmes la division «imparfaite» (donc, binaire) d'une longue. La contraction va avoir lieu par le fait que les brèves vont devenir elles-mêmes imparfaites (c'est-à-dire pour nous, vont passer de blanche pointée et donc ne plus comprendre chacune, que deux noires).

(19) Je crois plus rigoureux de parler d'inversion que de «rétrograde». Ce sont, en effet, les éléments du mode rythmique qui sont inversés, et non les valeurs.

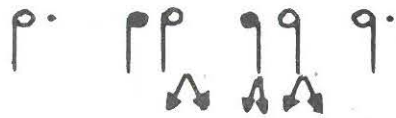


C'est l'equipollentia qui peut nous conduire, nous, à une fausse conception des choses. Reprenons l'exemple ci-dessus, en lui faisant subir une equipollentia des blanches.
Le résultat pourrait faire croire à une rétrogradation :

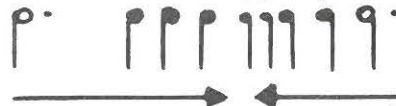


A l'inverse, si l'equipollentia est pratiquée non symétriquement, une recherche de rétrogradation nous égarerait pour l'analyse. Dans l'exemple ci-dessous, l'élément subit d'une part l'equipollentia de sa seule blanche, d'autre part celle de sa noire et de sa blanche. L'inversion est alors évidente :

motif initial :



motif avec equipollentia non symétrique :



(20) Les **prolation**s, au sens le plus général, sont l'ensemble des différentes divisions du temps musical (c'est-à-dire des différentes divisions des maxime, longue, brève, etc.). Cette pratique naît lorsque le système ternaire mis au point avec la théorie des modes rythmiques du XIII^e siècle apparaît comme un carcan aux compositeurs. Ceux-ci introduisent alors la division binaire (à notes égales en quelque sorte) à l'intérieur du système. Ainsi la brève pourra valoir non seulement trois semi-brèves, mais aussi deux semi-brèves égales. Ces dernières, à leur tour, pourront valoir trois, ou deux, minimes. Toutes les combinaisons étant possibles, une brève pourra valoir, dans les cas extrêmes, ou bien neuf ou bien quatre minimes.

Nous pouvons penser qu'il nous en reste quelque chose, entre notre blanche et nos croches, selon que cette blanche

Notre but n'est pas ici de dresser une liste exhaustive des techniques de l'écriture rythmique de Machaut en ce *Gloria*. Le lecteur qui s'y intéresserait en trouvera les éléments dans le tableau récapitulatif d'analyse qui va suivre; les clés lui en étant désormais données.

Ce qui importe, pour l'instant, est de constater que l'on ne trouve pas l'équivalent de cette technique (sauf rares exceptions qui seront signalées) au niveau du traitement mélodique. La rythmique est donc, ici aussi, l'élément conducteur de la progression musicale. Simple : la technique utilisée est autre que celle de l'isorythmie. Cette technique n'a pas de nom particulier ni ne figure dans les traités théoriques (21). Elle n'en existe pas moins.

Cette conduite rythmique échappe lorsqu'on se laisse, en quelque sorte, hypnotiser par les mesures et les changements de mesure mis en valeur par la transcription en notation moderne. Il faut tenir compte également du syllabisme de l'œuvre. Pour l'évaluation des durées c'est donc la durée de chaque syllabe qui compte, même lorsqu'elle est, parfois, légèrement vocalisée. Les valeurs des notes de vocalise sont toujours brèves, par rapport aux valeurs environnantes. Les notes elles-mêmes correspondent toujours à des notes de passage, appoggiatures échappées ou broderies. De plus elles ne sont jamais présentes simultanément dans l'ensemble des voix.

Avant tout, remarquons que ce *Gloria* est bâti, comme le *Kyrie* et, — nous le remarquerons plus tard —, comme l'ensemble des pièces de la *Messe*, sur le même troisième mode rythmique (22).

A titre d'exemple, voici ci-dessous mis en regard : le troisième mode, suivi de son inversion, et leur utilisation, par *equipolentia*, pour dire les paroles «*bonae voluntatis. Laudamus te*» du presque début du chant :

D'ores et déjà cette constatation doit nous conduire à affiner ce que disent bien des «*Histoires de la Musique*» sur la disparition de l'utilisation des modes rythmiques au cours du XIV^e siècle. Leur usage va certes en se transformant. Mais leur abandon, encore qu'il ne soit jamais total, est à reporter pour le moins au XVI^e siècle. Rappelons le célèbre motet *Nuper rosarum flores* de Dufay, isorythmique, ou la *Missa prolationum* d'Ockeghem.

Les pages ci-contre, et suivantes, présentent ma proposition d'analyse de la structure rythmique du *Gloria* (23). J'avance ci-dessous quelques commentaires et quelques réflexions à partir de ces données.

occupe une mesure à 2/4 (elle vaut là quatre croches) ou bien (mais alors notre notation la pointe) une mesure à 9/8 (où elle vaut neuf croches).

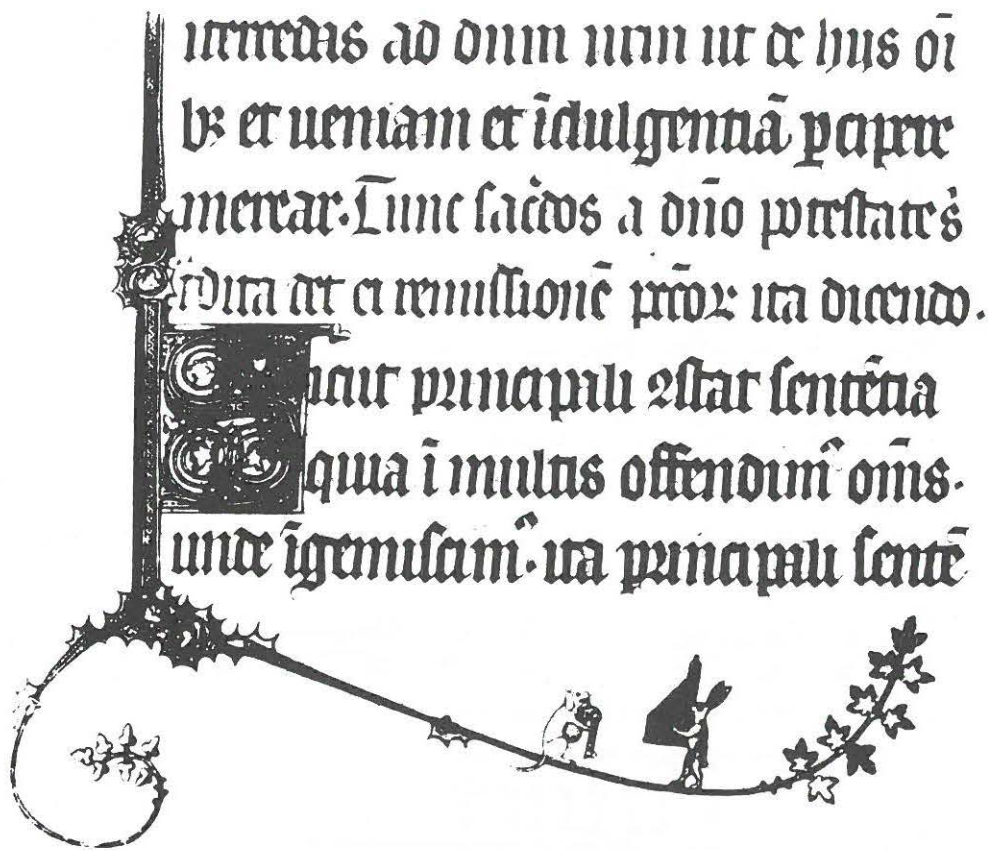
(21) Les techniques de la progression musicale mises au point par Joseph Haydn, non plus que celles de Mozart, ni celles de Beethoven ne figuraient dans des traités. Et, par la suite, ni les unes ni les autres ne reçurent de dénominations précises et communément acceptées. Elles n'en existent pas moins.

(22) Exemple, dès le début : troisième mode :

utilisation :

qui pose, d'ailleurs, ainsi dès le départ le procédé tant utilisé de l'inversion.

(23) Il sera toujours possible d'en contester la justesse; à raison, ou à tort, faute d'avoir pour moi ici la place d'argumenter, motif à motif. Mais je préfère réserver la place pour aller au-delà de la simple description.



Pontifical de Renaud de Bar, évêque de Metz (bas de page), bibliothèque de Metz, (Arch. Phot. Paris/spadem)

L'intonation «gloria in excelsis Deo» est, liturgiquement, laissée au prêtre qui célèbre la messe; contrairement, par exemple à ce que fera Beethoven en sa **Missa solemnis**. Mais Guillaume de Machaut est chanoine de Reims.

Le lecteur, même non technicien de la musique, se rendra compte, par le seul graphisme, des imitations, inversions, agrandissements, diminutions du motif rythmique initial : un peu de curiosité attentive y suffira. Le regroupement de ces phénomènes en ensembles est un peu plus délicat. On peut imaginer en effet que le phénomène sonore exceptionnel que forment les valeurs très longues (qui plus est, homophones) sur chacun des deux «**Jesu Christe**» est structurellement essentiel. En fait il correspond chaque fois à un mouvement gestuel de la liturgie : la prosternation des officiants. On peut imaginer également que les motifs instrumentaux, sans participation du chant, constituent des ponctuations structurelles. Or leurs interventions ne marquent pas le passage, dans le texte littéraire, de la glorification d'une personne de la Trinité à une autre. Ils ne marquent pas non plus le passage d'un type de prière à un autre (prière de glorification à prière de demande, par exemple). Ils ne marquent pas plus le passage d'une manière de conduite rythmique à une autre, non plus qu'une modification sensible de la conduite mélodique ou de la conduite harmonique. Nous nous voyons contraints, pour l'instant, d'abandonner la recherche de ce côté.

Par contre, si nous observons l'apparition, ou non, de motifs rythmiques binaires ou ternaires, nous voyons se dessiner cinq grands ensembles. Les quatre premiers sont construits à partir de valeurs ternaires et de valeurs binaires, tour à tour; le cinquième ensemble, même binaire et ternaire, créant une dominante quinaire.

Mais aussi apparaissent, par rapport aux lignes rythmiques, des enjambements du texte religieux. Ce sont eux qui sont marqués par un tracé courbe d'une ligne à l'autre dans les colonnes du texte, sur le tableau d'analyse. Il est intéressant d'étudier les petites cellules rythmiques qu'ils créent.

— pour dire le monde, terrestre, incarné, voici une cellule binaire :

«... qui tollis peccata mundi»



— pour dire Dieu le Père, — le créateur —, voici une cellule ternaire :

«... ad dexteram Patris»

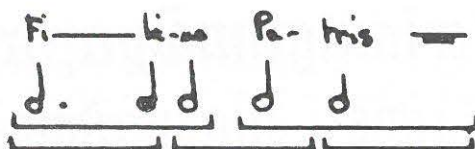


— pour le Fils (qui est incarné en ce monde) la cellule est binaire :

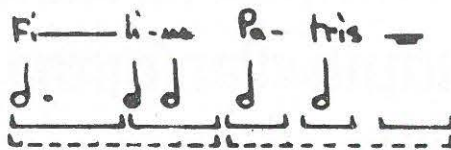
«gratias agimus tibi»



— et lorsque le Fils est nommé fils du Père «**Filius Patris**», la rythmique créée est équivoque : on peut l'analyser aussi bien en binaire qu'en ternaire :



De plus le **Fi (lius)** est sur une valeur ternaire, et non binaire, de sorte que l'on peut encore analyser :

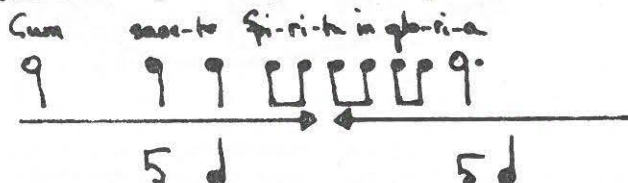


c'est dire deux fois trois plus trois fois deux.

— de plus, lorsque ce même Christ a rejoint le Père, il n'est plus dit, comme la première fois, par deux fois deux valeurs binaires, mais par deux plus trois valeurs :



— ceci amène un ensemble quinaire, symbole de l'Esprit Saint que l'on remarque aussitôt :



Le premier ensemble s'étend de «**hominibus**» à «**glorificamus te**». Il est en trois paliers. Le second agrandit la formule initiale. Le troisième est fait de trois groupes rythmiques alors que le second était en deux groupes. Cet agrandissement dans le temps traduit, en quelque sorte, la surenchère de glorification exprimée par le texte littéraire. Nous avons constaté, rappelons-nous, que le motif initial, — formule génératrice —, valait une fois le mode rythmique trois. Nous avons donc, de palier en palier, la valeur de une fois, puis deux fois, puis trois fois le mode. Au total apparaît ici le nombre Six. Or c'est la personne du Christ, dans sa gloire céleste, qui est ici honorée. Le fait est évident par l'insistance, chaque fois qu'il apparaît, sur le «**te**» par une longue ternaire.

Le second ensemble, de «**Gratias**» à «**Gloriam tuam**», est en deux paliers; le second agrandissant le premier. On retrouve le même procédé que ci-dessus pour signifier l'amplification de la gloire. L'organisation binaire, — «imparfaite» —, peut être interprétée comme correspondant au fait que ce sont les hommes (personnages incarnés, du monde incarné) qui rendent grâce à Dieu.

On peut aussi considérer plus particulièrement le fait que cette organisation binaire se fait par ensembles de quatre brèves (pour nous, ici, des noires) et qu'un autre ensemble, de quatre longues cette fois (blanches ici), enveloppe le tout. Or, selon la symbolique des dix sephiroths de la Kabbale, **Quatre** est le nombre de la magnificence.

Peut-on conjecturer plus encore ? Remarquons que nous avons cinq groupes de quatre brèves. **Cinq**, selon la même symbolique, est le nombre de la force, tout en même temps que de la mort. Or, la gloire ici célébrée n'est-elle pas celle du Dieu qui a vaincu la mort ?

Avant que d'aller plus loin dans cette voie, je ne saurais trop rappeler au lecteur, que cet aspect des choses intéresserait, le livre de référence qu'est **Philosophie et mystique du nombre** de Matila Ghyka. Par ailleurs, je demande au lecteur qui pourrait être choqué par une référence, à propos de la Messe de Machaut, à la Kabbale juive, ou à une quelconque symbolique des nombres, de vouloir bien patienter qu'une certaine quantité de faits, — permettant des recoupements et donc une certaine probabilité de réalité —, aient été mis en évidence. Car, en fin de compte, ce sont certains traits de la religiosité et des convictions théologiques de Guillaume de Machaut que nous pourrions peut-être découvrir. Par voie de conséquence nous pourrions alors mettre ces traits en évidence à travers des choix d'interprétation musicale : tempo, nuances, mise en valeur de tel élément mélodique ou autre. En ce qui concerne les conjectures avancées à propos du second ensemble du **Gloria**, par exemple, nous pourrions conclure (si elles se révélaient crédibles) que Machaut avait pris telle position, et l'affirmait, sur la question, si longtemps débattue au Moyen-Age de la nature divine du Christ.

Pour l'ensemble suivant, de «**Domine**» à «**omnipotens**», Machaut revient à une organisation en prolation ternaire. Et dans cet ensemble figurent trois longues ternaires. Or c'est le Dieu du Ciel, Père créateur que l'on invoque ici.

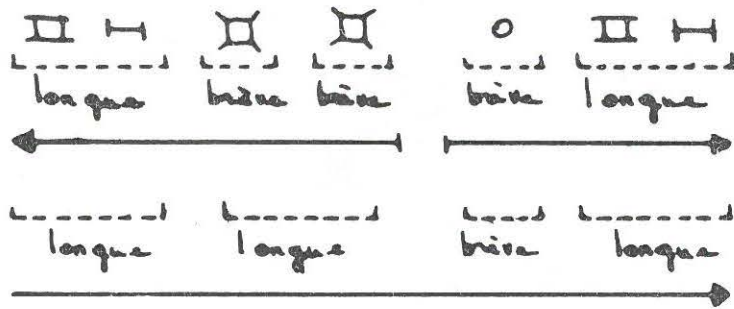
Toute la suite au contraire (quatrième ensemble) s'adresse au «**Domine fili**», le Seigneur fils, le Christ incarné. Et voici qu'est réintroduite l'organisation binaire. Le passage du binaire au ternaire, et vice versa, ainsi que la symbolique correspondante, sont si manifestes et si manifestement réguliers que l'on est tenté de les prendre pour délibérément voulus par le compositeur. Si tel était le cas, il serait possible de résoudre les divergences de transcription des diverses éditions en notation moderne du «**Jesu Christe**» inclus dans cette section. Les maximes qui portent ces mots devraient être de valeur binaire.

Dès lors aussi, on ne peut qu'admirer l'habileté de Machaut à transcrire en durées musicales le terme «**Filius Patris**».

Après la prière «**miserere nobis**» on aborde le cinquième ensemble, en prolations ternaires, précisément «**Quoniam tu solus sanctus... Dominus... altissimus**»; parce que tu es le seul saint,... Seigneur,... le Très-Haut. C'est pourquoi, également, je pense que la transcription des longues en longues ternaires est ici la plus convenable.

SCHÉMA RYTHMIQUE DE LA MESSE NOTRE - DAME DE GUILLAUME DE MACHAUT

Et in terra pax

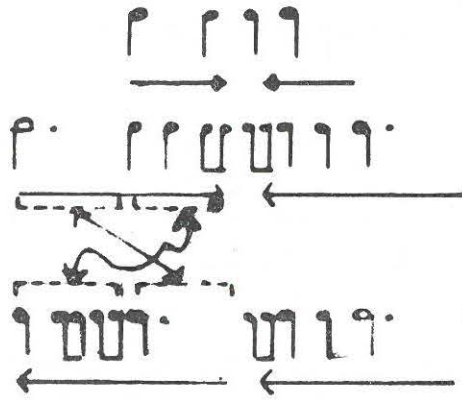


binaires & ternaires

ou bien

} = 3^e mode
à son principe

hominibus



[considéré motif initial]

→ grand axe
monocorde inverse
des notes

benedicimus te
adoramus te
glorificamus te

[motif instrumental]



diminution de 4/4
de motif initial,
et ⊕ pour
binaires.

gratias
agimus ti-



→ contraction bi-
naire de "bonae
voluntatis"

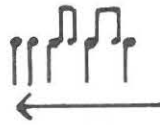
bi propter ma-
gnam gloriam
tuam



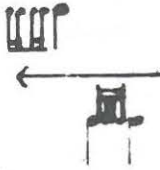
Dominus Deus ...
... Pater
omnipotens



Domine fili



unigenita



[motif instrumental]

Jeus Christe

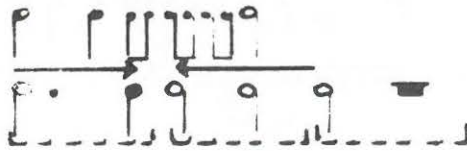


de valeur binaire

[motif instrumental]



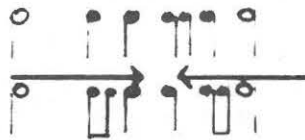
Domine Deus
Agnus Dei



équivoque ou
superposition
binaire/ternaire

Qui tollis ...

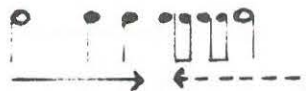
... misere
... di,
... misere...



cf "gratis",
et même en-
jambement du
texte

[motif instrumental]

Qui tollis ...

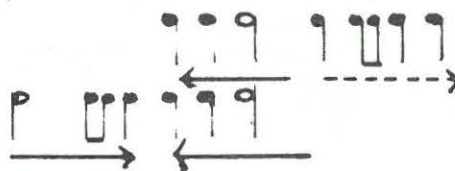


suscipe ...



Qui sedes ...

... pa-
... tris,
... misere...



du fait que
débute longue-
brève-brève

Quonian
 In sanctus 9999099 9099 99099
 In Dominus L3 ← ← ← ← ←
 In altissimus ← ← ← ← ← ← ← ← ← ← ← ← ← ← ← ←

Progression
 30 60 120
 on 3-5-8
 on 9-9-10

Tea Chrisia

□ □ □ ▭ □

cf 5
 (par 2+3)

[motif
 instrumental]

┌ └ ┌ ┌ ┌

Cum sancto
 spiritu
 in gloria

┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌
 └ └ └ └

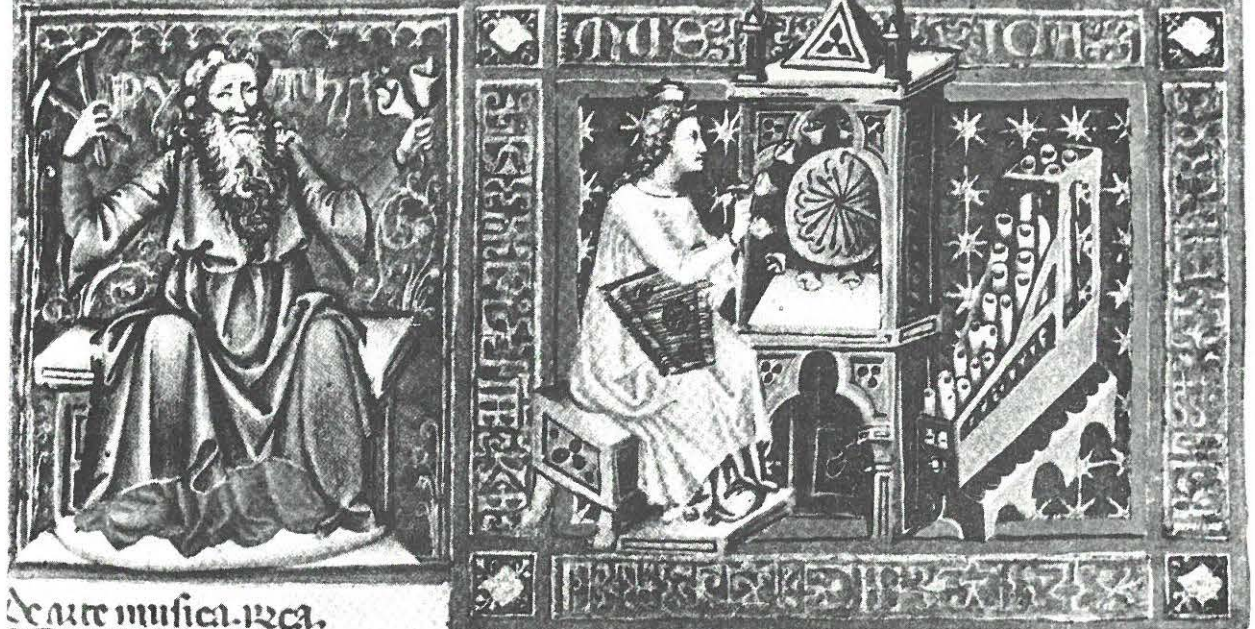
cf 10
 (par 2 fois 5)

Dei patris

┌ ┌ ┌ ┌
 └ └

cf motif
 initial

ad musica que ipso die et propria manuce suauis e.



De arte musica. p. 262.



Mattheus quidam de musica scribas. pythagorā dic huius rei
 inuenisse prunordia exmaleorum sonitu qcordatur extensione
 palsa. autē in disertissimus orustanus tñstulit ī latinum
 ut igeuum eius assumpti opis qualitas idicret. **C**icomes
 uō. alexandrus pbz ī libro quē cē pigrates edidit. musicaz
 exmisit diat simpstisse pziciuum. omnia sqz ipis qui de causa
 inuete fūnt diligētē exponit. **N**am muse ipē appellate sūt
 inuocata si idē iocertudo u uis sicut antiam uoluit me

Constatons ici l'apparition du nombre **Dix**, sous forme de deux groupes de **Cinq** au moment où le texte dit l'Esprit Saint. Si cette symbolique est réelle (ce que je pense car on la retrouve en d'autres lieux de la **Messe**), nous avons la possibilité de résoudre le problème posé par les différences de transcription pour le «**Jesu Christe**» situé entre «**altissimus**» et «**sancto spiritu**». Certains transpositeurs font dire en effet la première maxime par une intervention instrumentale sans texte littéraire, pensant à une erreur de copistes ainsi qu'à une similitude avec le premier «**Jesu Christe**». Or le Christ, en cet endroit du texte religieux est considéré en tant qu'uni au Père et à l'Esprit Saint. C'est bien sur cinq maximes (comme sur les manuscrits ou, si l'on préfère, en considérant que les copistes ne se sont pas trompés) que Machaut a dit, cette fois, le Christ. Le **Cinq** est, conformément à toutes les utilisations antérieures, non pas l'addition de cinq valeurs égales, mais l'addition de deux groupes de valeurs, l'un de deux, l'autre de trois. La justesse de cette transcription est d'ailleurs corroborée par l'analyse mélodique. J'y reviendrai.

La transcription du «**Dei Patris**» a parfois posé problème. Celle que j'ai adoptée est celle qui est la plus proche de la notation des manuscrits. Mieux : elle est musicalement, et structurellement, la plus satisfaisante. Elle énonce en effet le motif rythmique initial. Symboliquement elle correspond à une intention théologique : Dieu le Père est le créateur des hommes en même temps que leur finalité. Plus généralement encore, il est l'Alpha et l'Oméga. Enfin, une telle formulation rythmique permet un enchaînement très vivant, en même temps que très logique, sur l'affirmation «**Amen**» de tout ce qui précède; et elle confère son unité à l'ensemble de la pièce.

Si le lecteur veut bien accorder quelque valeurs à tous les décomptes ci-dessus, je puis avancer, maintenant, une hypothèse quant au rôle, — laissé tout à l'heure en suspens —, des motifs instrumentaux. Je crois, tout d'abord, qu'il faut réserver à part, le motif situé entre «**unigenite**» et le premier «**Jesu Christe**». Il est en effet à quatre parties alors que tous les autres ne sont qu'à deux voix. De plus il est organisé contrapunctuellement d'une façon différente; alors que les autres sont semblables entre eux. Je reviendrai sur ce motif plus tard. Nous voici dès lors avec quatre motifs caractéristiques; mais aussi avec cinq grands ensembles, de caractère tranché de l'un à l'autre puisque de rythmique tantôt binaire, tantôt ternaire. Mais ces ensembles sont de dimensions temporelles extrêmement différentes.

Imaginons d'assimiler la présence d'un motif instrumental à un point de repère tel que le sont les passages du binaire au ternaire (et vice versa); nous voici en présence d'autres ensembles (sous-ensembles, si l'on veut). Faisons le décompte des brèves (noires pour nous) de ces sections de temps. Nous arrivons à un résultat pour le moins curieux. En voici le tableau, à partir de «**hominibus**» :

36
— Motif instrumental
20
— passage binaire à ternaire à « Domine Deus »
21
— passage de ternaire à binaire à « Domine fili »
24
— Motif instrumental succédant immédiatement à « Jesu Christe »
36
— Motif instrumental
36
— Passage de binaire à ternaire à « Quoniam »
22
— Jesu Christe (en valeurs binaires)
20
— Motif instrumental succédant immédiatement à « Jesu Christe »
16

Nous remarquons trois fois la présence de 36, deux fois la présence de 20, une fois la présence de 16 c'est-à-dire le complément de 20 à 36 et trois fois de nombres proches ou très proches de 20. C'est dire que nous sommes dès lors en présence de sections temporelles ou bien égales ou bien en relations proportionnelles simples et constantes.

S'il s'agit bien là d'une volonté, — et d'une telle volonté —, de la part du compositeur, alors voici réglé un des problèmes agogiques d'interprétation de l'œuvre. Il faut chanter à brèves égales tout au long de ce **Gloria**. Il faut également éviter les ralentis et les accélérés. D'autres arguments s'ajouteront ultérieurement en faveur d'une telle pratique.

Est-il nécessaire, si brève que soit cette analyse, de faire remarquer à quel point les barres de mesure (pourtant indispensables semble-t-il pour l'exécution) des transcriptions en notation moderne sont fallacieuses. Ici, plus encore que dans la litanie kyriale, elles ne sont en rapport ni avec la réalité de la vie rythmique interne de l'œuvre ni avec la réalité originelle des mesures.

La vie rythmique du **Gloria** est extrêmement différente de celle du **Kyrie**. Sur l'ensemble de la litanie (nous y reviendrons) nous observons que la valeur la plus communément employée est de plus en plus brève : d'où un accroissement du nombre de notes par temps. Alors que le premier **Kyrie** énonce principalement des brèves et des semi-brèves, le **Christe**, et les derniers **Kyrie**, énoncent fort peu de brèves, mais surtout des semi-brèves et des minimes. D'où résulte l'impression d'un frémissement intérieur de plus en plus intense dans la supplication.

Le **Gloria**, au contraire, vit de multiples fluctuations. Au lieu de prolations toujours semblables, comme dans le **Kyrie**, les prolations sont ici tantôt majeures, tantôt imparfaits. Par ailleurs, nombreuses sont les successions de valeurs antithétiques : valeurs longues (blanches ou noires modernes) suivies de valeurs brèves (croches ou doubles-croches modernes). On observe également des suspensions réalisées sur les valeurs les plus longues qui soient (maximes dans les manuscrits). Et ces suspensions sont amenées de façons différentes : les maximes du premier **Jesu Christe** sont précédées d'une accélération la plus forte qui soit : de brèves en semi-brèves et en minimes; les maximes du second **Jesu Christe** sont précédées, au contraire, d'un élargissement de semi-brèves en longue. On observe enfin notes de passage et broderies en valeurs brèves. Cet ensemble de moyens, qui engendrent aussi bien des fluctuations rythmiques que des fluctuations agogiques, fait penser à une sorte de baroque. Mais aussi, cette agitation se trouve être en harmonie avec l'esprit général de jubilation d'un **Gloria**.

Au c rendois et mettois en uie.
En ce nauvez vous nul damage.
Quant elle aura fait son aage.
Vous la rauuez en au tel point.
Perdre nela porz vous point.
Ear tant bienment ou tost ou tart.
Li moztel hōme ceste part.
Cest leur dernier herbergage.
Que vous tenez en heritage.
Entendroz pardurablement.
Vn poý du usage seulement.
Vous demans quat a orendroit.
En mespouse et non auzre droit.



Cōment euridice fu vendue a oxpleus.
Ainsy dist oxpleus son lais.
Les ames du triste palais.
Pour la douleur du sōploriet.
Et leurs pames encoubhoiet.
Tantalus oublyā la loý.
Et vixon de iouste loý.

Métamorphoses d'Ovide en vers français; bibliothèque de Lyon (Arch. Phot. Paris/spadem)

Il est clair que les accélérations et les ralentis sont ainsi donnés par le compositeur lui-même : à travers la présence de telles ou telles valeurs, à travers leurs regroupements, à travers le nombre accru, ou raréfié, de ces valeurs. Il n'est donc pas besoin d'ajouter à la partition des indications agogiques de type littéraire. Il suffit de maintenir à la noire de la présente transcription moderne la même durée métronomique; et tout se met en place. La vie rythmique et agogique de l'œuvre est éclatante dès que l'interprète veut bien tenir pour opérantes les données du technicien et du musicologue.

De plus, l'observation de ce que Machaut met en valeurs longues et de ce qu'il énonce en valeurs brèves donne des indications sur sa propre sensibilité religieuse, voire sur sa réflexion théologique et sa croyance profonde. C'est dire également l'importance du respect du texte musical.

Ce par quoi les oreilles sont le plus aisément attirées, c'est l'utilisation de valeurs longues ou très longues. Paraît évidente, donc, l'insistance de Machaut sur «Et in terra pax» ainsi que sur les deux «Jesu Christe». Il n'est nullement hasardeux

d'en conclure que, pour Machaut, la paix sur la terre a été, est, ou sera apportée par le Christ.

Paraît importante également, l'insistance sur chacun des «te» dans la succession «*laudamus te*» et la suite. Certes cette insistance se présente chaque fois en fin de section mélodico-rythmique. Et l'on pourrait objecter que Machaut ne fait que se conformer à la construction littéraire. Mais il insiste aussi sur «*ti - bi*», puis sur «*Do - mine*» et nullement par contre sur «*rex*», ici simple croche. De sorte que l'on pourrait conclure à une organisation de ce *Gloria* comme suit :

— Introduction sur «*pax*»

— Puis première grande section de «*hominibus*» au premier «*Jesu Christe*» ainsi menée : «*toi... toi... à toi... Seigneur... Jesu Christe*» gloire. Les moments, tantôt binaires, tantôt ternaires créant agitation, vie, et non coupures. Évitions donc, dans notre interprétation, les coupures, ou les empilements de petites sections : donnons toute cette section dans un grand souffle.

— Seconde grande section : celle des temps binaires où il est question du Christ, non en tant que seconde Personne (de la Trinité), consubstantiel au Père, mais en tant que incarné, «*agneau*» que l'on vénère.

— Enfin la section des mesures hétérogènes où le *deux*, le *trois* et le *cinq* réintroduisent la louange de gloire trinitaire, et où, — remarquons le bien —, le «*Jesu Christe*» n'est, ni rythmiquement, ni théologiquement, en coupure avec son environnement.

Regardons encore quelques détails; par exemple comme est curieusement traitée l'idée du fils «*unique*». Le traitement est certes respectueux de la théologie officielle : quatre croches, au total, pour «*Domine*» autant pour le «*fili*» et très exactement autant pour «*unigenite*»; mais avec quelle discrétion : «*unigenite*» en quatre doubles-croches, plus une noire, comme de complément. N'y aurait-il pas à formuler ici une hypothèse de travail sur la rapidité de cet énoncé ? Rappelons-nous que cet élément du dogme était alors discuté par des théologiens.

Autre détail : «*Domine Deus Agnus Dei*» : la mise en musique de ce texte est réalisée par sept croches pour «*Domine*», deux pour «*Deus*» puis à nouveau sept croches pour «*Agnus Dei*». Ceci en créant, de plus un ensemble presque non rétrogradable, c'est-à-dire semblable à lui-même qu'on le lise dans un sens ou dans l'autre :



voici qui n'est donc pas négligeable, ni au niveau de la pensée du compositeur, ni au niveau de notre choix d'interprétation.

Autre détail encore : remarquons tout au début combien, à cause de l'organisation rythmique, le texte «*aux hommes de bonne volonté nous te louons*» fait un tout; au point que, par cette organisation, les «*hommes de bonne volonté*» sont éclipsés par «*laudamus te*». Apparemment c'est comme si, dans la pensée de Machaut, les «*hommes de bonne volonté*» louangent, plus qu'ils ne reçoivent la paix. En tout état de cause, il ne saurait être question pour l'interprète d'aller à l'encontre de la pensée du compositeur, je veux dire : à l'encontre de l'écriture de Machaut. Il est donc impératif de ne pas introduire de césure avant «*laudamus te*»; il est impératif d'enchaîner le tout, même si notre philosophie personnelle tend à une autre pensée, un autre comportement.

Cependant, ce qui est mis le plus en valeur, en ce *Gloria*, c'est bien «*in terra pax*». «*Gloria in excelsis Deo*» vient d'entonner le célébrant à l'autel. «*Et*», enchaîne le chœur, mais aussitôt mis en suspens, puis reprenant, en maximes, «*in terra pax*», à son tour suivi d'une suspension. Vraiment ce «*in terra pax*» reçoit tous les soins de mise en valeur de la part du compositeur. Certes il dit le texte de l'Église; mais il ne le dit pas simplement; il insiste : silence avant, énoncé solennel, lent «*paix sur la terre*», silence après. Ensuite, louange et gloire sont dites relativement plus simplement. Et Machaut insiste sur ce «*in terra pax*» à l'occasion d'un chant de la liturgie essentielle de l'Église : à l'occasion de la Messe. Et l'on peut penser à bon droit que c'est ici le clerc, et non un quelconque compositeur, qui s'exprime. C'est Guillaume de Machaut, chanoine, qui lance un rappel d'exigence de paix au Prince dont il est certes, par ailleurs, le serviteur, mais auquel il s'adresse alors avec l'autorité qu'il tient de sa fonction dans l'Église.

Et qui relit une biographie de Machaut se rend compte à quel point l'homme était bien placé pour savoir les malheurs des guerres de son siècle. Nous ne pouvons que nous rendre compte, dès lors, des dimensions, non seulement musicales, mais spirituelles, voire politiques de cette introduction du *Gloria*. Faut-il rappeler que le poète, aussi, n'avait pas hésité à prendre position. En 1340, la complainte du *Roi qui ne ment* ne sonnait-elle pas, en ces vers, comme un avertissement ?

«*Li diables atise la guerre,
Aussi fait li rois d'Angleterre
Or y revint la Grant compaignie
Qui va jusques en Alemaigne.
Mais trop me plaing de l'Archiprestre,
Et des Bretons qui font le mestre,
Si que li país est pilliés,
Tous gastés et tous essiliés.
Aveuc ce li leu nous menguent,
Qui nous estranglent et nous tuent;
Et c'est si grans mortalités
En bours, en villes et en cités,
Et tout par tout le plat país...»*

Le *Jugement du roi de Navarre*, en 1349, débute par le rappel des soulèvements de paysans, des émeutes contre les Juifs, sans compter celui de la peste noire de l'année précédente. En 1357, le *Confort d'ami* rappelle à Charles de Navarre un enseignement de gouvernement non violent des peuples. Machaut redira les mêmes plaintes contre la guerre et contre les injustices dans ses motets XXI «*Christe qui lux est et dies / Veni, Creator spiritus*» et XXII «*Tu qui gregem tuum ducis*» / *Plange regni republica*». Or ces motets ont été placés, par Machaut, parmi les trois qui précèdent immédiatement la Messe. Plus : pour *Cantus Firmus* du motet XXI, Machaut a choisi le texte «*Tribulatio proxima est et non est qui adjuvat*». Et pour le motet XXIII (qui donc précède immédiatement la Messe et qui est une prière à la Vierge) le *Cantus Firmus* dit «*Ad te suspiramus gementes et flentes*». Il est bien clair que de tout cela est chargé (mais oserions-nous ajouter : sans grande illusion ?) le «*in terra pax*» du *Gloria*.



La théorie harmonique au XVIII^e siècle Corrections et ajouts : Gérard Geay

Le présent texte constitue un additif et apporte quelques corrections à l'article de Gérard Geay «La Théorie harmonique au XVIII^e siècle» paru dans notre précédent numéro; ces corrections étant dues à des problèmes techniques pour lesquels nous prions Gérard Geay de bien vouloir nous excuser. Qu'il nous soit également permis ici de le remercier de sa collaboration à *Musique Ancienne*, la publication de ce traité de Couperin constituant une contribution fort importante à la connaissance de la théorie harmonique en France au XVIII^e siècle.

- 1/ L'orthographe exacte du titre est : Règles pour l'accompagnement / Par mr Couperin organiste / du Roy &ca.
- 2/ Cinquième § p. 54, il fallait lire : Toutefois, la formulation correspond au style de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e (voir la note 1 dans le cours du texte). François avait trente deux ans en 1700 et peut donc très bien être notre auteur.
- 3/ Deuxième série d'exemples p. 55, le commentaire du premier exemple doit se lire ainsi : Quarte et sixte se résolvant comme une double dissonance (au lieu de «résonnance» qui ne veut rien dire).
- 4/ Dernier exemple de la p. 55, pour chiffrer la quinte diminuée, j'utilise (comme Rameau, Corrette et beaucoup d'autres) δ et non pas 5 que je n'ai jamais rencontré, jusqu'à présent, indiquant cet intervalle. On sait que le 6^{te} sensible était chiffrée δ . On trouve dans un recueil de Lieder et Airs de J.-S. Bacj (69 geistliche Lieder und Arien mit beziffertem Bass aus G. Chr. Schemellis Musikalischen Gesangbuch, Leipzig 1736) δ indiquant :
- soit la 6^{te} majeure du mineur mélodique ascendant sur le IInd degré montant sur la sensible (accord de quinte et accord de 6^{te} sensible):

n°5 Herr, nicht schicke deine
Rache, deuxième période,
p.4 de l'édition Peters
11.575

[Chiffrages : $45 + 6$]
modérés : $\frac{3}{3}$]

- soit la sensible d'un accord de 6te sensible avec note de passage sur le temps à la basse :

En majeur

Er-mun-tre dich, mein schwa-cher Geist,

n°12 Ermuntre dich, p. 8 de la même édition.

En mineur

dar-in mein Je-sus sich so

n°17 Die bitter Leidenszeit beginnt, cinquième période, p. 10 de la même édition.

On peut donc supposer que 5⁺ ne peut signifier un intervalle diminué.

5/ Dans la troisième série d'exemples p. 56, le troisième exemple (original mais incertain) doit être lu avec une clef de Fa troisième ligne à la main gauche.

6/ P. 56, avant dernière ligne, lire : elle se sauve ordinairement par la 6e (quand la basse demeure sur le mesme degré).

7/ Dans la troisième série d'exemples p. 57, au second exemple, lire au lieu de . C'est surtout l'octave qui vient d'une dissonance... C'est surtout l'octave directe venant d'une dissonance qui peut être gênante. J'avais précisé «octave directe» parce qu'en effet l'octave peut très bien arriver par mouvement contraire :

7/3 5

4 b

Dans ce cas il s'agit d'un accord de sixte avec retard changeant de position sur la résolution du retard. Do majeur est l'état fondamental.

8/ Dernière ligne p. 57, lire «&ca» (etc. dans l'ancienne orthographe) au lieu de «Sca». Idem deuxième ligne p. 58.

9/ Troisième ligne, p. 58, lire : La 2^e supérieure (ou la 9^e)...

10/ Deuxième série d'exemples, p. 58, dans le deuxième exemple le Ré et le Do ne sont pas liés. C'est le Ré qui doit être lié à la note précédente (qui ne figure pas dans l'exemple) puisque c'est une dissonance.

11/ P. 59, les exemples, à partir de la deuxième série, sont tous originaux. J'ai simplement complété certaines réalisations des résolutions qui figurent entre parenthèses. Il manque aussi la note suivante : Tous les chiffreages sont originaux. Ils indiquent la disposition des accords.

12/ Dernière série d'exemples, p. 59, dans le deuxième exemple les La, les Ré et les Fa de la main droite sont liés; dans le troisième exemple les Fa et les La sont liés. Il est très probable que l'absence du Ré dans l'original est une faute et qu'il faut également lier ces deux Ré.

13/ Première série d'exemples, p. 60, dans le troisième exemple les Fa et les La de la main droite sont liés.

14/ Dernier exemple, p. 61, la main gauche doit être lue en clef de Fa troisième ligne et non pas quatrième ligne.

NOTES

Note 1 : lire à la fin de la première ligne MERSENNE au lieu de MARSENNE. A la fin, lire théorisation au lieu de thétrisation.

Note 2 : à l'avant-dernière ligne l'ordre des chiffres est inversé. En harmonie, on lit toujours de bas en haut, c'est-à-dire ici : 3-5-8, ou 5-8-3, ou 8-3-5, conformément à l'exemple musical qui suit.

Note 3 : Les astérisques après les chiffres sont des «^e». Lire 6^e, 3^e, VI^e, etc... Dernière ligne de la p. 62, lire : et à utiliser le mot triton par enharmonie au lieu de en harmonie. Dans l'exemple le premier chiffreage comporte 5 sous le -6. Fin de la quatrième ligne, p. 63, lire : si la 6te sensible était chiffrée 6 et non pas 6.

Note 12 : A la fin, lire : ex. (exemple) au lieu de etc. Dans l'exemple de J.-S. Bach, les points d'orgue sont sur les blanches pointées, pas après. Le titre de la cantate est : Schau lieber Gott ! et non pas Schaulieber Gott ! Cela signifie : Regarde cher Dieu !

MUSIQUE INEDITE

Joël Dugot

Les adaptations instrumentales de la chanson **Mille Regretz** de Josquin existent en grand nombre, et pour la majorité sont destinées au luth; on peut citer :

- Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, 1533 (1), fol. 40 v.
- Hans Newsidler, *Der Ander Theil des Lautenbuch*, 1536(7), Ee 3 v.
- Luis de Narvaez, *Los Seis libros del Delphin de Musica*, 1538(1), fol. 44 v.
- Pierre Phalèse, *Hortus Musarum*, 1552(11), p. 52.
- Wolff Heckel, *Lautten Buch, von mancherley*, 1562 (3&4), p. 66.

C'est cette dernière version, pour deux luths, dont nous donnerons ici la version originale et sa transcription.

Sur Wolff Heckel, nous savons seulement qu'il était à Munich vers 1515 et qu'il vécut à Strasbourg où il publia son livre de luth en 1562. Les deux luths sont accordés au vieil ton à distance de quinte.

La seconde pièce que nous donnons est «Herr Gott lass dich erbarmen», extraite du livre de Sebastian Ochsenkun publié à Heidelberg en 1558. Cette chanson mise en tablature pour luth solo n'est autre que la célèbre chanson d'Heinrich Isaac «Innsbruck ich muss dich lassen» (DTO XIV/28) dans une version qu'on pourrait appeler religieuse, comme il était souvent d'usage au XVI^e siècle.

Fac simile de Mille Regretz extrait de *Lautten Buch, von mancherley*, de Wolff Heckel, Partie de «Discant» de 1562(3)

Photocopies des trois livres de luth d'où sont extraites les pièces publiées ici disponibles au service de microfilms du CAEL.

o d o d o s f d o d 4 u	4 2 p u 4 i o s f r f p g p f s			f u 2

p f p f s o o r o	f o d o d 4 u z z	s s s s s s s s	o o s z z s
			e e e e e e u 4 d j

o d 4 u	4 4 4 4 r r r r	4 4 u 3 3 o	f 4 3 5 o i o s 3 o s f
	f o o o	2 2 e f e 2 e f 1	f f

p 4 r f p f s o o f p f p s o	s r	f f 4 4 3 f 4 f	f u 2 p

s 5 3 r f f i f f	s o e r u r u z e	s r o f 3 o 2 e 1 e f f	4 4 o o + + 3 r u 4 i o s

o o o 3 3 3 2 2 f i f q	o u 2 i o i o s 2 s o d 4	o 3 o g i u 4 d o s f	p 4 o

s o s f o g p f s	u s f p f s o o 4 d o d 4 u		4 4 4 2 r 3 r f + 2 e 3 f

r u	r 3 i q e p	p r p o r o 3 r u 4 i f o	f o 2 f e 1	s 5 4 s s s o r r r e e e	o o s z z u e e o 1

4 2 0 2 4 n | 4 5 5 5 | 0 0 9 | 4 0 4 0 | 4 2 0 2 4 n | 4 r 3 r 3 | 2 5 0 9 | 7 e e e | 7 7 f 7 | f

4 n 0 f e i | 0 | 3 | 2 | f | Finis. Alch Juppiter. Discant. | 0 | 2 i 0 5

0 | 5 | f | 7 5 9 | f | 3 p 2 2 f p f 5 0 | 3 p 2 2 f p f 5 0 | 2 f 5 0 | i f 9 p f 5 2 4 | 4 i i r | 3 p 2 2 f p f 5 0

5 | 0 | n n | 5 0 i | f 5 f | n | 3 | 4 r r | n o n n | n n 0 | 1 i 0 i 4 i 2 2 i | 0 e e 4 i 4 i 0 | i f i i | 0 2 9 p 2 5

Partie de «Tenor» de 1562(4)

5 4 2 2 m n | 5 i | 4 n | 8 0 | r r o | d d 4 d | 0 0 4 | 8 0 | 7 e e | 7 7 e 8 | n 1 8 e | 2 2 8 u r d

2 2 m n 8 | i | n | Mille Regres. | 5 5 8 | d | 8 8 5 8 | m o d o 5 2 p 4

5 0 | 8 8 2 e | f i f u r 3 r | 1 5 i n | r 8 m 2 | n u d | r r i d | 5 5 3 | r r | n u s | p e | d d 5 0 0 8 9

4 4 | 8 | 5 | 0 0 n | 4 d | d | 5 5 | 5 5 | 8 8 4 | 1 4 d 0 7 5 | r r i | 8 e 5 | m e s e p m m | e e 2 0

Luth 1

Luth 2

Handwritten musical score system 1, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 2, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music continues in the same key and time signature, featuring more complex rhythmic patterns and some accidentals.

Handwritten musical score system 3, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music concludes with a final cadence in the same key and time signature.

Handwritten musical score system 1, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score system 2, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score system 3, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the first system, consisting of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (Bb). The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The notation includes chords, melodic lines, and some slurs.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece. It features two systems of staves with treble and bass clefs. The notation includes chords, melodic lines, and some slurs. The system ends with repeat signs (C) on both staves.

Handwritten musical score for the third system, which is mostly blank. There is some notation at the bottom left, including a treble clef, a bass clef, and a key signature of one flat. The page number "40" is written at the bottom left.

Herr Gott laß dich erbarmen. • Heinrich Isaac.

o ost p p e e p p s e e s
n z io n o o o i o i 4 i o i o s o i 4 n n n y n 4 d 4 n d 4 n n
2 r c n r c n n n r r c 3
p f g 2 g r g 2 g 2 v v l 2 2 q

o n b 3 h 3 h n i b g 3 h n 4 i o s o i o s s o s o s e p
g f 2 f g r c r g r g 3 g 3 c n 4 n 4 z i o n
p o i o i 4 i o i o s o i 4 n c 3 g n n y n 4 d 4 n d 4 n n n b 3
e c g 2 g 2 n 2 v v l 2 2 q f

h n 3 h n b 3 g 2 q f i o i o s o s e s o i o s t p e s o s s o o s o o i
g n z c n n z y. y r g 2 q 2 g
f g 2 f g 2 f g 2

o i 4 i o i 4 n c 3 g 2 s o i o s o s e s o i o s t p e s o s s o o s o
n 2 n z c n 2 z y y r g 2 q 2 f
f g 2 f g 2 f g 2

o i 4 o i o i 4 i o n n 2
g 2 g 2 g 2

FINIS.

1.

HERR Gott laß dich erbarmen / vñnd sey das heyl der armen / in disem
Jamertal / wölst vns gnedig erhören / dem Teuffel sein list weren / vor jm
bewaren all.

2.

Sorg angst not vñd gferligkeit / Ellendt schmerz groß hertzenleidt / hebt
sich in der welt an / gedult gib vns darinnen / das wir deine hilff empfinden /
ehe wir scheyden darvon.

3.

Mit deinem Sun Jesum Christ / der allein erlöser ist / hilff du Herr aller
meyst / wann wir von dannen faren / laß vns dein wort bewaren / durch trost
des heiligen Geists / etc.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p'.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It includes various rhythmic patterns and some accidentals, such as a sharp sign in the upper staff.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment across two staves, maintaining the established key and time signature.

The fourth system of musical notation continues the composition, featuring more complex rhythmic figures and some trill-like ornaments in the upper staff.

The fifth system of musical notation shows the progression of the piece, with intricate melodic lines in both staves.

The sixth system of musical notation concludes the piece on this page, ending with a final cadence in both staves.

COURS DE MUSIQUE ANCIENNE ORGANISES PAR LE C.A.E.L.

Ces cours reprendront au 1^{er} octobre 1981. Ils se dérouleront, comme par le passé, au C.A.E.L., 6 chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.

Tous renseignements vous seront fournis en téléphonant au CAEL, dès le 15 septembre prochain, au 633 76 96.

Clavecin : Jacques Frisch

Luth : Pascale Bocquet

Viole de Gambe : Martha Mc Gaughey

Facture de Luths : Joël Dugot

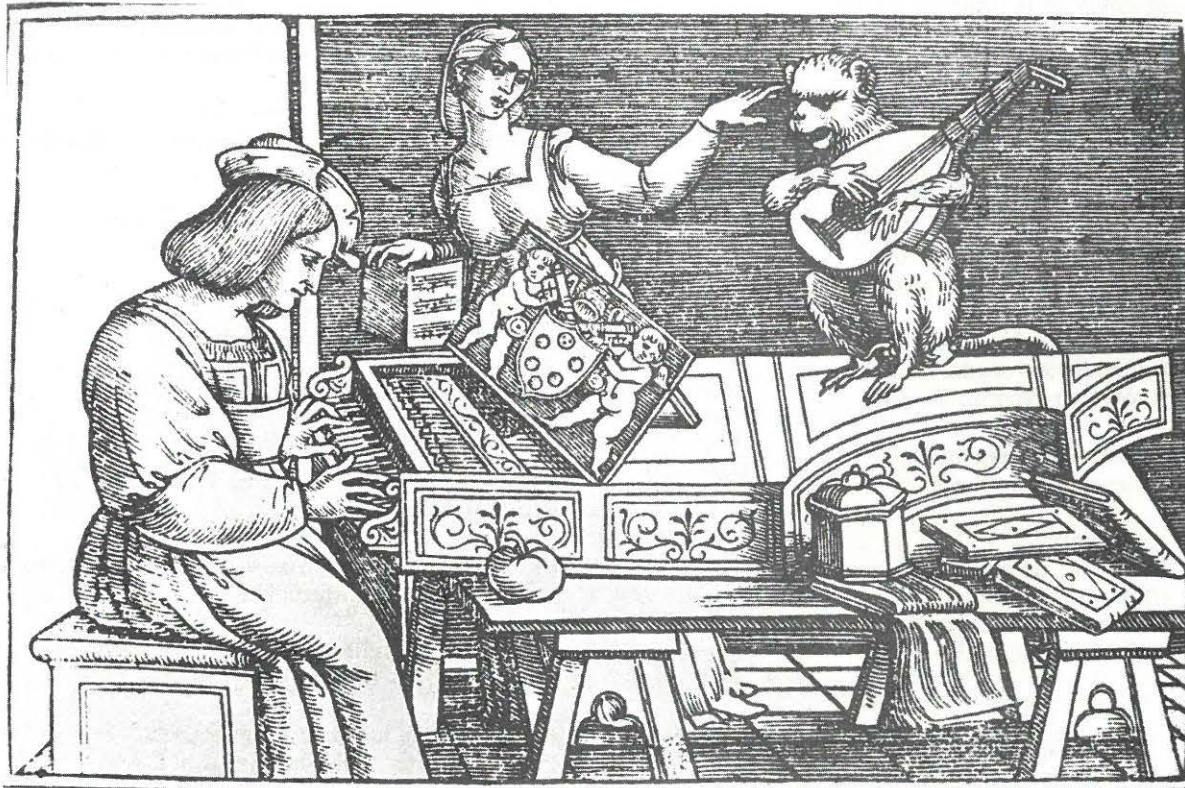
Danses Anciennes : Anne-Catherine Hurault.

Nouveauté : Cours théorique et pratique sur la musique de La Renaissance, responsable : Frank Langlois.

Ce cours s'intéressera au solfège et à la nature de la musique de La Renaissance.

ATELIER JOEL DUGOT

**Facture d'instruments anciens à cordes pincées : Luths,
Clavecins, etc.**



Joël Dugot est heureux de vous annoncer l'ouverture de son atelier, 42 rue Gounod, 92210 Saint-Cloud, tél. : 602.68.76. (Sur rendez-vous).

Liste des plans de luth disponibles au CAEL.

Plans relevés par le luthier Stephen Murphy

- **Georg Gerle, Innsbruck.** (vers 1550).
Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf. : A35.
— 6 chœurs : 1 × 1,5 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 59,8 cm.
— 11 côtes, en ivoire.
- **In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.**
Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf. : C36.
— 5 chœurs : 5 × 2, ?.
— Longueur de corde vibrante : 66,5 cm.
— 13 côtes, en if (bois de cœur/aubier).
- **Magno Dieffopruchar a Venetia 1609.**
Museo Bardini de Florence, réf. : 144.
— 8 chœurs : 8 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 67,2 cm.
— 37 côtes en if (bois de cœur/aubier).
- **Giovane Hieber in Venetia.** (vers 1550).
Musée Instrumental du conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, réf. : 1561.
— 7 chœurs : 1 × 1,6 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 59,1 cm.
— 13 côtes en sycamore ondé.
- **In Padova Vvendelio Venere 1592.**
Academia Filarmonica de Bologne.
— 7 chœurs : 7 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 58,3 cm.
— 25 côtes en if (bois de cœur).
- **Pietro Railich alla gioia Venetia 1644.**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 45.
— 11 chœurs : 2 × 1,9 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 61,4 cm.
— 15 côtes en palissandre.
- **Joachim Tielke, Hamburg 1696.**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 394.
— 11 chœurs : 2 × 1,9 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 69,1 cm.
— 9 côtes en sycamore ondé.
- **Martin Hoffman/Leipzig 169.**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 245.
— 13 chœurs : 2 × 1,11 × 2.
— Longueur de corde vibrante :
69,5 cm, (8 chœurs).
97,2 cm, (5 chœurs).
— 9 côtes en sycamore ondé.
- **Weigert Linz 17...**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MIR 898.
— 11 chœurs : 2 × 1,9 × 2.
— Longueur de corde vibrante : 71,7 cm.
— 9 côtes en if.
- **Joh Christian Hoffman Leipzig 1716.**

Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, réf. : 1559.

- 11 chœurs : 2 × 1,9 × 2.
- Longueur de corde vibrante : 71,5 cm.
- 9 côtes en érable moucheté.

- **Matteo Sellas Venetia 1630** (Archiliuto).
Museo Civico de Bologne, réf. : 5.
— 14 chœurs : petit jeu, 1 × 1,5 × 2.
grand jeu, 8 × 1.
— Longueur de corde vibrante :
64,3 cm/133,3 cm.
— 35 côtes en if (bois de cœur/aubier).

Plans ne comprenant que le dessin de tables de luths.

- **Roma Marckus buedemberg 1603.**
Museo Bardini de Florence, réf. : 155/490.
— Disposition du barrage.
- **Matheus Buechenberg Roma 1608.**
Museo Bardini de Florence, réf. : 142/470.
— Disposition du barrage.
- **Magno Graill in Roma 1627.**
Museo Bardini de Florence, réf. : 143/471.
— Disposition du barrage.
- **Giovanni Tesler in Ancona 1621.**
Museo bardini de Florence, réf. : 154/494.
— Disposition du barrage.

Les luths situés dans les deux listes ci-dessus sont, le plus souvent, groupés par deux sur un même plan. De ce fait, la liste des plans disponibles est la suivante :

PLAN N° 1 - Georg Gerle, Innsbruck.
Prix : 100 fr. - Vvendelin Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.

PLAN N° 2 - Magno Dieffopruchar a Venetia 1609.
Prix : 50 fr.

PLAN N° 3 - Giovane Hieber In Venetia.
Prix : 50 fr.

PLAN N° 4 - Pietro Railich
Prix : 100 fr. - Joachim Tielke

PLAN N° 5 - Martin Hoffman
Prix : 100 fr. - Weigert

PLAN N° 6 - Joh. Christian Hoffman.
Prix : 50 fr.

PLAN N° 7 - In Padova Vvendelio Venere 1592.
Prix : 100 fr. - Matteo Sellas.

PLAN N° 8 - table de Marckus Buedemberg
Prix : 100 fr. - table de Matheus Buechenberg

PLAN N° 9 - table de Magno Graill
Prix : 100 fr. - table de Giovanni Tesler.

Les prix s'entendent, port et emballage en plus. Les commandes doivent être adressées au :
CAEL. Musique ancienne, 6, Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.

NOUVEAUTE!

Plans établis par Joël Dugot

Jacob Hes in Venetia 1586
Musée des Arts Décoratifs, Paris
7 chœurs (7 x 2)
Longueur vibrante : 55,5 cm (?)
15 côtes en ivoire
Ce plan porte le N° 10
Prix 120 Francs.

Annonces

A vendre, luth 13 chœurs
STEPHEN MURPHY 1977
État neuf, 3200 francs suisses avec étui
Christine Frantzen, Heuberg 50, 4051
Basel - Suisse.

A vendre luth 10 chœurs de Alan May
Prix : 4000 Francs avec étui
Madame Odile Lorient, 62 rue Orfila,
75020 Paris - tél. : 366. 99. 38.

A vendre luth 13 chœurs de J. Karoubi
Prix à débattre.
Jacky Gomin, 113 avenue Jean-Jaurès
92 - Clamart.

A vendre luth 10 chœurs de D. Easter-
brook. Longueur vibrante 64 cm,
facture soignée, parfait état. Prix :
5000 Francs (sans étui).
Marco Horvat, 5 rue de l'Ancienne
Mairie, 92100 - Boulogne; tél. : 825.
21. 41.

Communiqué

L'Association Française pour la Flûte
à bec (A.F.F.B.) vient de se créer.
Elle est un organisme de liaison et
d'information pour tous ceux qui
s'intéressent à la flûte à bec.
Pour tous renseignements, écrire ou
téléphoner à l'A.F.F.B., 5 rue Fondary,
75015 Paris. Tél. : 575.12.14.

HUBERT DUFOUR : VIOLES DE GAMBE ET VIELLES A ROUE

Adresse : 1 traverse du chemin Neuf
13114 - Puy Loubier

Communiqués

JOURNÉES INTERNATIONALES DE MUSIQUE RENAISSANCE ET BAROQUE

Direction : Denise Perret et REM-
disques à Lyon présentent .
«LA CANTATE»
de Jean-Philippe Rameau
Cours - concerts - colloques du 12 - 14
et du 18 - 20 septembre 1981
I. Frauchiger, soprano / M. Laplénie,
ténor Ch. Ossola, basse E. Lorkovic,
violon baroque / N. Rouillé, viole de
gambe / M. Chatton, B. Wulschleger,
R. Correa, luths.
Case postale 156/CH-2006 Neuchatel
Tél. : 038/24.15.07.

STAGE DE DIRECTION DE CHOEUR

Les 23 et 24 octobre 1981;
Direction : Philippe Herrewhe
Le stage se déroulera à l'Institut voor
Musiekwetenschap, Drift 21, Utrecht,
Hollande.
Tarif : 65 florins (55 fl. pour adhé-
rents Stimu).
Au programme : les passions de J.-S.
Bach; aspects d'une exécution histori-
que (tempi, articulation, intonation,
volume).

STAGE DE FLUTE TRAVERSIERE

Date : 7 et 8 novembre 1981
dirigé par Bart Kuijken
organisé par l'Institut voor Muziek-
wetenschap, Drift 21, Utrecht, NL.
Tarif : 65 Florins.
Écrire à Stimu, Drift 21, Utrecht NL.

DELLER ACADEMY OF EARLY MUSIC

avec
deller consort
MARK DELLER
HONOR SHEPPARD
PAUL ELLIOTT
MAURICE BEVAN
ROBERT SPENCER

Programme :

- Solo songs
- Madrigaux anglais et italiens
- Purcell : Ode «Come ye sons of art»

FRAIS

Droit d'inscription. FF 400,00
(obligatoire, remboursable en cas de
non-acceptation)
Cours FF 400,00
Hébergement FF 700,00

MODE DE PAIEMENT

Versement par chèque bancaire, C.C.P.
ou mandat à l'ordre de :
RENCONTRES MUSICALES
Compte N° 70010 M
Crédit Lyonnais
04100 MANOSQUE (France)

INFORMATIONS

Le Stimu annonce :
Stage de luth à Breukelen (Hollande)
Date : du 26 septembre au 3 octobre
1981
Instructeurs : Hopkinson Smith et Paul
O'Dette
Prix du stage : 250 Florins (cours;
hébergement et repas compris)
Écrire à : Queehoven, Zandpad 39,
Breukelen, Hollande.

Ce cours est ouvert aussi bien aux lu-
thistes «Renaissance» que «baroque».
En dehors de cours individuels, le con-
tinuo sera également l'objet de ce
stage. Au cas, fort probable, où les
participants à ce stage seraient fort
nombreux, il sera formé des groupes
de différents niveaux. De nombreux
concerts seront donnés par les ins-
tructeurs, ainsi qu'un récital de Toyo-
hikoh Satoh consacré à Piccinini.

