UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE :

Humanités & Langues – H&L

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :

Kévin ROGER

soutenue le : **28 mai 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Musicologie

La composition du *tenor* dans le motet isorythmique français post-Machaut (1370-1420)

THÈSE dirigée par :

M. SAULNIER Daniel	Ingénieur de recherche, Université de Tours

RAPPORTEURS :

Mme DESMOND Karen	Professeure associée, Brandeis University
M. FRITZ Jean-Marie	Professeur, Université de Bourgogne

JURY :

Mme BRADLEY Catherine A.	Professeure, University of Oslo
Mme DESMOND Karen	Professeure associée, Brandeis University
M. FRITZ Jean-Marie	Professeur, Université de Bourgogne
M. SAULNIER Daniel	Ingénieur de recherche, Université de Tours
M. VENDRIX Philippe	Directeur de recherche, Université de Tours

TABLE DES MATIÈRES

I. INTRODUCTION : LE MOTET FRANÇAIS POST-MACHAUT 1

Problématiques de la composition du *tenor* 1

Délimitation du corpus : de *Chantilly* à *Oxford 213* 19

II. VERS UNE MORPHOLOGIE MÉLODICO-RYTHMIQUE ET ARTICULÉE DU *TENOR* .. 47

***Color*, *talea* et *pars* : une terminologie pour l'analyse 47**

Ordonnance du *tenor* et procédés mélodico-rythmiques 68

Cadence finale des *tenores* 78
Fin des *taleae* 109
Périodes et articulation des *taleae* 133

***Ave virtus virtutum* et la séquence *Laetabundus* 151**

III. VARIATION ET FORME RÉTROGRADE 173

***La talea* à variation 173**

Récurrence et utilité de l'altération 178
Complexités inhérentes aux pauses : le cas d'*Inter densas* 197
Point, augmentation et syncope 212

Lecture et forme rétrogrades 225

De *Ferre solet* à *Alpha vibrans*, ou de l'anagramme des durées au palindrome 225
Lecture rétrograde et répétitions sous-jacentes 239

IV. PRIMAUTÉ CONCEPTUELLE DES TEXTES ET IMPLICATION DANS L'ORDONNANCE DU *TENOR* 248

***Concordare cum materia* 248**

La fondation poétique du hoquet triple 267

Hémistiches et troncations du *tenor* : l'exemple d'*Apta caro* 275
Réorganisation poétique et choix des *taleae* dans *Cuius fructus ventris* 295
Troncation des mots et articulation du sens : la dimension dialectique du hoquet *cum littera* 312
Implication des paroles dans la composition des hoquets triples à texte brisé 330

V. ORIGINE MÉLODIQUE DU *TENOR* 353

***Cantus firmus* commun et emprunt entre motets : l'antienne *ante thronum trinitatis* .. 353**

***Cantus* non liturgiques, inventés et citations libres : les origines alternatives du *tenor* 374**

Identification des *cantus firmi* 394

Précisions et commentaires sur quelques sources connues 394
Concordances mélodiques et nouveaux *cantus firmi* 400

Caractéristiques et sélection du *cantus firmus* 409

Analyse mélodique des *tenores* 409
Analyse du genre liturgique 416

CONCLUSION 422

ANNEXES I 425
Normes pour la transcription des *tenores* 425
Normes pour l'édition critique de la notation manuscrite 427
Éditions musicales 429
ANNEXES II 465
BIBLIOGRAPHIE 468

TABLE DES ILLUSTRATIONS

EXEMPLES :

1.1 Passages syncopés similaires dans *Alma polis* et *Franchois sunt nobles* 31
1.2 Comparaison entre les *tenores* d'*Ad honorem* et *Argi vices Poliphemus* 43
2.1 *Talea* et *color* selon l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* 56
2.2 *Taleae* suivant la *Notitia del valore delle note del canto misurato* 58
2.3 *Tenor* manuscrit d'*Alpha vibrans* 61
2.4 *Tenor* manuscrit de *Salve virgo* 64
2.5 *Tenor* manuscrit de *Venite adoremus* 65
2.6 Fin de *talea* et secondes descendantes dans les motets de l'*ars nova* 72
2.7 Principales cadences à trois voix rencontrées à la fin du XIV^e^ siècle et au début du XV^e^ siècle 80
2.8 Cadences finales des motets *D'ardant desir* et *O flos in divo* 82
2.9 *Initium modi* et *initium temporis* dans le *tenor* de *D'ardant desir* 93
2.10 *Initium temporis* et *initium prolationis* dans la cadence finale d'*Ad honorem* 94
2.11 Cadence finale d'*Ida capillorum* 98
2.12 Éditions de Günther et Harrison concernant la fin d'*Apta caro* 102
2.13 Motif mélodico-rythmique cadentiel *B-L-Pl* dans les *taleae* de *Degentis vita* 115
2.14 Motif mélodico-rythmique cadentiel *Balt-L-Pb* dans les *taleae* de *Cuius Fructus ventris* 116
2.15 Motifs mélodico-rythmiques cadentiels *B-L* et *B-L-Pb* dans les *taleae* de *Salve virgo* 117
2.16 Motif mélodico-rythmique cadentiel *L-L-Pl* dans les *taleae* de *D'ardant desir* 117
2.17 Motif mélodico-rythmique cadentiel *L-L-Pl* dans les *taleae* de *L'ardure qu'endure* 118
2.18 Motif mélodico-rythmique cadentiel *B-L* dans les *taleae* de *Pictagore per dogmata* 120
2.19 Motif mélodico-rythmique cadentiel *B-L-Pl* et décalage de la pause dans les *taleae* de *Pictagore per dogmata* 121
2.20 Décalage et positionnement initial de la pause conclusive des *taleae* dans *Salve pater*, *Eya dulcis*, *Alpha vibrans* et *Ave virgo* 123
2.21 Décalage du motif cadentiel *B-L-Pb* dans les *taleae* d'*Ida capillorum* 126
2.22 Décalage du motif cadentiel *L-L-Psb* dans les *taleae* de *Multipliciter amando* 127
2.23 Décalage du motif cadentiel *L-L-Pl* dans le *tenor* d'*A virtutis ignitio* 129
2.24 Décalage du motif cadentiel *B-L-Pb* dans le *tenor* d'*Ad honorem* 129
2.25 Décalage du motif cadentiel *Sb-Psb* dans le *tenor* de *Rex Karole* 129
2.26 Décalage du motif cadentiel *B-L* dans le *tenor* de *Venite adoremus* 131
2.27 Décalage du motif cadentiel *B-L* dans le *tenor* de *Nova vobis gaudia* 132
2.28 Sections internes des *taleae* et articulation mélodico-rythmique dans le *tenor* d'*Alma polis* 134
2.29 Articulation mélodico-rythmique des *taleae* de *Degentis vita* 136
2.30 Articulation mélodico-rythmique des *taleae* d'*Ida capillorum* 137
2.31 Périodes et articulation mélodico-rythmique dans le *tenor* de *Venite adoremus* 139
2.32 Périodes et articulation mélodico-rythmique dans le *tenor* de *Multipliciter amando* 141
2.33 Périodes et succession iambique dans les *taleae* de *Rex Karole* 142
2.34 Unissons et successions iambiques 143
2.35 Décalage du rythme *B-L* et de l'*initium modi* dans le *tenor* d'*Ad honorem* 144
2.36 Séparation des répétitions mélodiques à l'aide des pauses dans le *tenor* de *Ferre solet* 145
2.37 Séparation des répétitions mélodiques dans le *tenor* de *L'ardure qu'endure* 146
2.38 Superposition et séparation des répétitions mélodiques dans le *tenor* de *Salve pater* 146
2.39 Séparation des répétitions mélodiques dans le *tenor* de *Venite adoremus* 147
2.40 *Tenor* du motet *Ave virtus virtutum* de Grenon (sans postlude) 151
2.41 Dernière strophe de la séquence *Laetabundus* dans *Oxford 34* 157
2.42 Dernière strophe de la séquence *Laetabundus* dans le *Tropaire-Prosaire de Dublin* 158
2.43 Répartition des vers et position des silences dans le *tenor* d'*Ave virtus virtutum* 160
2.44 Accentuation, rythme poétique et figures du *tenor* d'*Ave virtus virtutum* 166
2.45 Arrangement de Dufay de la séquence *Laetabundus* (*Trent 92*) 168
2.46 Arrangement anonyme de la dernière strophe de la séquence *Laetabundus* (*Trent 92*) 169
2.47 Dernière strophe de la séquence *Laetabundus* conservée dans le graduel *Le Mans Lat. 1515* 171
3.1 Variation rythmique de la *talea* d'*Ida capillorum* 181
3.2 Utilisation du motif *Pb-B-L* dans les *taleae* d'*Ida capillorum*, *Salve virgo* (début) et *Salve pater* (début) 185
3.3 Variation rythmique au début de la *talea* de *Benedicta viscera* 186

3.4 Imperfection de la brève altérée dans le *tenor* de *Salve pater* 186
3.5 Edition critique du *tenor* d'*Inter densas* 189
3.6 Additivité et altération dans la *talea* d'*Inter densas* 190
3.7 Variations de la *talea* du *tenor* d'*Inter densas* 192
3.8 Neuvième exemple du *Libellus* concernant l'altération 193
3.9 Exemples du *Libellus* concernant l'altération 194
3.10 Edition du *tenor* d'*Inter densas* selon Günther 201
3.11 Restitution moderne du *tenor* d'*Inter densas* 204
3.12 Conversion des premières figures de la *talea* de *Benedicta viscera* 213
3.13 Conversion du *punctus* dans le *tenor* de *Salve virgo* 214
3.14 Conversion du motif *B.-Psb-B* dans *Salve pater* 215
3.15 Conversion du motif *L.B/Pl* dans *Alma polis* 216
3.16 Syncope et conversion rythmique dans le *tenor* de *Benedicta viscera* 217
3.17 Syncope et conversion dans le *tenor* de *Salve virgo* 218
3.18 Seconde *talea* de *Salve virgo* denuée de ses points 219
3.19 Implication du point de perfection sur la *talea* dans le mode imparfait 220
3.20 Répercussions des points d'augmentation dans la *talea* en mode parfait 220
3.21 *Talea* de *Ferre solet* et palindrome médian 226
3.22 Structure globale des voix inférieures de *Ferre solet* 227
3.23 Anagramme des valeurs dans la *talea* de *Ferre solet* 229
3.24 *Tenor* manuscrit d'*Alpha vibrans* 232
3.25 Agencement rétrograde dans les *taleae* d'*Alpha vibrans* (A)
et agencement rétrograde du *tenor* manuscrit (B) 235
3.26 *Initium modi* parfait dans les deux premières *taleae* d'*Alpha vibrans* 236
3.27 *Initium modi* et changement de mode dans les *taleae* d'*Alpha vibrans* 237
3.28 *Tenor* manuscrit de *Gratiosus fervidus* 240
3.29 Restitution complète du *tenor* de *Gratiosus fervidus* 240
3.30 Répétitions linéaires des valeurs dans le *tenor* de *Gratiosus fervidus* 242
3.31 Répétitions des valeurs dans le *tenor* d'*O flos in divo* 246
4.1 Répartition des syllabes dans les hoquets du *motetus* de *L'ardure qu'endure* 270
4.2 Hoquet triple introduisant les *taleae* d'*Apta caro* 275
4.3 Hoquet triple de *Multipliciter amando* et modification implicite du *tempus* au *tenor* 276
4.4 Troncations *parte post* et *parte ante* 277
4.5 Syllabisme et hémistiches au *triplum* dans le premier hoquet d'*Apta caro* 279
4.6 Paradigme de composition du premier hoquet triple d'*Apta caro* 285
4.7 Second hoquet du motet *Apta caro* 287
4.8 Rythmes et hémistiches du second hoquet d'*Apta caro* 289
4.9 Hoquet final du motet *Apta caro* 291
4.10 Hoquet triple de la première *talea* de *Cuius fructus ventris* 295
4.11 *Contratenor* accompagnant le premier hoquet triple d'*A virtutis ignitio* 297
4.12 Répartition des vers dans les voix supérieures des hoquets triples de *Cuius fructus ventris* 298
4.13 Paradigme de composition du *tenor* de *Cuius fructus ventris* 308
4.14 Passage hoqueté du *contratenor* 310
4.15 Distribution des paroles dans les hoquets du *triplum* de *Rex Karole* 331
4.16 Distribution des mots en fonction des motifs hoquetés dans le *triplum* de *Rex Karole* 332
4.17 Répartition des syllabes selon Schmidt-Beste dans les hoquets (*triplum*)
de *Flos ortus* et *O Philippe*/*O bone dux* 334
4.18 Paradigme de composition du *tenor* hoqueté de *Rex Karole* 337
4.19 Hoquet triple de la première *talea* d'*A virtutis ignitio* 338
4.20 Distribution des mots en fonction des motifs hoquetés dans les hoquets d'*A virtutis ignitio* 340
4.21 Répartition des syllabes du premier vers hoqueté du *triplum* d'*A virtutis ignitio* 343
4.22 Exemples de Bregman concernant l'effet de proximité des sons 344
4.23 Unité linguistique chimériques dans le hoquet 347
4.24 Paradigme de composition du *tenor* hoqueté d'*A virtutis ignitio* 350
5.1 Comparaison du *cantus firmus* d'*Apta caro* et *Rex Karole* avec
l'antienne *Alma redemptoris mater* 355
5.2 Comparaison entre l'antienne *Ante thronum trinitatis* et le *tenor d'Ida capillorum* 357
5.3 Comparaison entre l'antienne *Ante thronum trinitatis* et le *tenor* de *Cuius fructus ventris* 358
5.4 Comparaison entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Cuius fructus ventris* 359
5.5 Comparaison mélodique entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Degentis vita* 361

5.6 Comparaison graphique entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Degentis vita* 362
5.7 Comparaison rythmique entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Degentis vita* 363
5.8 Comparaison entre les *tenores* d'*Ida capillorum*, *Degentis vita* et *Febus mundo oriens* 370
5.9 Comparaison rythmique entre les *tenores* d'*Ida capillorum*, *Degentis vita* et *Febus mundo oriens* 371
5.10 *Tenor* manuscrit de *D'ardant desir* 384
5.11 Comparaison entre l'antienne *Ave Maria gratia plena* de *Freiburg 2* et le *tenor* de *Ferre solet* 397
5.12 Comparaison entre la version d'*Introibo ad altare* présente dans *Freiburg 9* et le *tenor* de *Multipliciter amando* 398
5.13 Comparaison des versions de la fin de l'antienne *Regina caeli* de *Montréal 93* et *N. a. lat. 1412* avec le *tenor* de *Benedicta viscera* 399
5.14 Comparaison entre l'antienne *Maria et flumina benedicite domino* et le *tenor* de *L'ardure qu'endure* 400
5.15 Comparaison du *tenor* de *Gratiosus fervidus* avec le répons *Benedicta et venerabilis* 401
5.16 Comparaison entre le *cantus firmus* d'*Alma polis* et la fin du répons *In dedicatione templi decantabat populus* 402
5.17 Comparaison entre le *tenor* d'*Eya dulcis* et l'alléluia *Posuisti Domine super caput* 403
5.18 Comparaison entre le *tenor* d'*O flos in divo* et le répons *Iste est Iohannes qui supra* 404
5.19 Comparaison entre la seconde *pars* du *tenor* de *Nova vobis gaudia* et le répons *Ecce veniet dominus princeps regum* 405
5.20 Comparaison entre la première *pars* du *tenor* de *Nova vobis gaudia* et les répons *Ecce veniet dominus princeps regum*, *Ecce veniet dominus protector noster* et *Opportuni temporis sic hora captata* 406
5.21 Motifs descendants à la fin des *tenores* 411
5.22 Introductions similaires des *tenores*

GRAPHIQUES *:*

1.1 Chronologie des motets isorythmiques français (XIV^e^-XV^e^ siècles) 22
2.1 Dernière figure et *initium* dans les cadences finales des *tenores* 95
5.1 Pourcentage des genres liturgiques utilisés au *tenor* dans *Fauvel*, *Ivrea* et le corpus post-Machaut. 418
5.2 Nombre de notes par *color*/*cantus firmus* dans les motets édités par Harrison et le corpus post-Machaut 420

TABLEAUX :

1.1 Liste des motets isorythmiques français composés entre 1360 et 1420 45
1.2 Chronologie indicative des motets post-Machaut 46
2.1 Cadences finales dans les *tenores* post-Machaut 83
2.2 Répartition des *tenores* en fonctions des motifs cadentiels 88
2.3 Cadences finales des *tenores* de *Venite adoremus*, *Benedicta viscera* et *Ad honorem* 92
2.4 Cadences finales ajoutées et fins des *taleae* 106
2.5 Motifs iambiques et *L-L* à la fin des *taleae* 110
3.1 Motets post-Machaut avec *talea* à variation 174
3.2 *Talea* à variation comprenant les motifs *B-B-L* et *L-B-B-L* 182
3.3 Valeur de chaque *talea* suivant les calculs d'Harrison 205
3.4 Principaux motifs de variation étudiés 223
4.1 Définitions et exemples de la *materia* 263
4.2 Définitions de la *materia* et position des textes dans la composition du motet 264
4.3 Motets post-Machaut comportant des hoquets triples 268
5.1 *Tenores* dont la citation textuelle est indépendante de la source mélodique 376
5.2 Récapitulatif des concordances textuelles et mélodiques 390
5.3 *Cantus firmi* dans l'ensemble du corpus post-Machaut 395
5.4 Notes initiales et finales dans les *tenores* post-Machaut 413

FIGURES :

2.1 Fin du *tenor* d'*Amour et biaute* et modification des dernières figures (*Fr. 9221*) 99
2.2 Fin du *tenor* d'*A vous vierge de doucour* (*Ivrea*) 101
2.3 Fin du *tenor* de *Post missarum solempnia* (*Ivrea*) 101
2.4 *Tenor* d'*Eya dulcis* (*Oxford 213*) 104
2.5 *Tenor* de *Benedicta viscera* (*Oxford 213*) 104
4.1 Liaisons des syllabes et des figures dans le *triplum* d'*A virtutis ignitio* 339
5.1 Neuvième exemple d'altération du *Libellus* de Muris
dans *München 24809* (f. 138v.) et *Einsiedeln 689* (f. 86v.) 382

ABRÉVIATIONS DES MANUSCRITS

MUSIQUE MONODIQUE :

Add. 30072	Royaume-Uni, London, British Library, Add. 30072.
Add. 39678	Royaume-Uni, London, British Library, Add. 39678.
Amiens 132	France, Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 132.
Assisi 695	Italie, Assisi, Biblioteca communale, Ms. 695.
Cambridge 710	Royaume-Uni, Cambridge, University Library, Add. 710 (Tropaire-Prosaire de Dublin).
Chicago 142b	États-Unis, Chicago, Art Institute of Chicago, 1911. 142b.
Freiburg 2	Suisse, Freiburg, Franziskanerkloster, Ms. 2.
Freiburg 9	Suisse, Freiburg, Franziskanerkloster, Ms. 9.
Freiburg L516	Suisse, Freiburg, Kantons-und Universitätsbibliothek, Ms. L516.
Karlsruhe Aug. LX	Allemagne, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek-Musikabteilung, Aug. LX.
Klosterneuburg 1012	Autriche, Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift-Bibliothek, 1012.
Köln 1161	Allemagne, Köln, Erzbischöfliche Diözesan-und Dombibliothek, 1161.
Lat. 861	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 861.
Lat. 1086	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 1086.
Lat. 1112	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 1112.
Lat. 2239	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 2239.
Lat. 3126	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 3126.
Lat. 3609	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 3609.
Lat. 5247	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 5247.
Lat. 12044	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 112044.
Lat. 13254	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 13254.
Lat. 15181	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 15181.
Lat. 15189	France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 15189.
Le Mans 437	France, Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms. 437.
Limoges 2	France, Limoges, Bibliothèque municipale, Ms. 02.
Lisboa 84	Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional, P-Ln Iluminado 084.
Montréal 93	Canada, Montréal, McGill University, Ms. Medieval 0093.
N. a. lat. 1412	France, Paris, Bibliothèque nationale, N. a. lat. 1412.
N. a. lat. 1414	France, Paris, Bibliothèque nationale, N. a. lat. 1414.
N. a. lat. 1535	France, Paris, Bibliothèque nationale, N. a. lat. 1535.
Oxford 34	Royaume-Uni, Oxford, Trinity College, Ms. 34.
Porrentruy 18	France, Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurassienne, Ms. 18.
San Pietro B.79	Vatican, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B.79.
Spišska	Slovaquie, Spišska Kapitula, Knižnica Spišskej Kapituly, SK-Sk.
Wien 1799	Autriche, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1799**.

MUSIQUE POLYPHONIQUE :

Aosta	Italie, Aosta, Seminario Maggiore, I-AO 15.
Belfast	Royaume-Uni, Belfast, Queen's University Library, GB-BFu Ms. 1/21(1).
Barcelona	Espagne, Barcelona, Biblioteca Central de Catalunya, Ms. M 971.
Bologna Q. 15	Italie, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, I-Bc. Q. 15.
Chantilly	France, Chantilly, Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564.
Douai	France, Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 1105/3, Fragm. 74.4.

Dijon 2837	France, Dijon, Bibliothèque municipale, F-Dm Ms. 2837.
Durham	Royaume-Uni, Cathedral Library, Ms. C. I. 20.
Fauvel	France, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 146.
Fr. 1584	France, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 1584.
Fr. 1585	France, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 1585.
Fr. 1586	France, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 1586.
Fr. 9221	France, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 9221.
Ipswich	Royaume-Uni, Ipswich, Suffolk Record Office, GB-Ir HA 30: 50/22/13.15.
Torino 9	Italie, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I-Tn Ms. J. II. 9.
Ivrea	Italie, Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. CXV (115).
Modena A	Italie, Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. M. 5. 24.
Modena B	Italie, Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. X. 1. 11.
Montpellier	France, Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H. 196 (Codex de Montpellier).
München 3223	Allemagne, München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Mus. Ms. 3223.
Nürnberg	Allemagne, Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Fragm. Lat. 9.
Old Hall	Royaume-Uni, London, British Library, Add. 57950.
Oxford 213	Royaume-Uni, Oxford, Bodleian Library, GB-Ob Ms. Canon. Misc. 213.
Padua A	Italie, Padova, Biblioteca Universitaria, I-Pu Ms. 1475.
Picardie 67	France, Paris, Bibliothèque Nationale, Picardie 67.
San Lorenzo	Italie, Firenze, Archivio di San Lorenzo, I-Fsl Ms. 2211.
Strasbourg	France, Strasbourg, Bibliothèque municipale, Ms. 222 C. 22.
Trémoïlle	France, Saint-Georges-sur-Loire, Château de Serrant, N. a. fr. 23190 (Trémoïlle).
Trent 92	Italie, Trento, Museo Provinciale d'Arte, I-TRbc Ms. 1379 (92).
Vaticano 14	Italie, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 14.
Washington	États-Unis, Washington, Library of Congress, M2.1.C6a.14 Case.

SOURCES THÉORIQUES :

Add. 23220	Royaume-Uni, London, British Library, Add. 23220.
Add. 4909	Royaume-Uni, London, British Library, Add. 4909.
Cambridge 410	Royaume-Uni, Corpus Christi College, Ms. 410.
Einsiedeln 689	Suisse, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 689 (1200).
Melk 950	Autriche, Melk, Stiftsbibliothek, Ms. 950.
Milano 165	Italie, Milano, Biblioteca Ambrosiana, H. 165.
München 24809	Allemagne, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 24809.
N. a. f. 4338	France, Paris, Bibliothèque nationale, N. a. f. 4338.

REMERCIEMENTS

L'aboutissement d'une thèse est le fruit d'un long travail qui, bien que personnel dans sa démarche, s'accompagne nécessairement d'échanges, de réflexions extérieures et de collaborations propres à la dynamique du savoir universitaire. Pour ma part, j'ai eu la chance de bénéficier de l'aide et du soutien de nombreux mentors, collègues et amis à qui j'aimerais exprimer ma gratitude. Je tiens tout d'abord à remercier Daniel Saulnier de m'avoir guidé avec bienveillance tout au long de ce chemin parfois sinueux. Ses conseils et ses connaissances m'ont permis d'avancer avec confiance et méthode. Je souhaite dans un second temps remercier Vasco Zara de m'avoir montré la voie du doctorat et accompagné durant toutes ces années. Ma reconnaissance va également à Philippe Vendrix, dont le regard porté sur ce travail m'a permis de façonner certaines idées développées dans cette thèse.

Je tiens à remercier l'équipe du programme de recherche Ricercar du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Hyacinthe Belliot, Vincent Besson et Camilla Cavicchi, pour leur aide ainsi que leurs multiples compétences. Je suis également reconnaissant à David Fiala, Agostino Magro, Richard Freedman, John Griffiths, David Fiala, Philippe Canguilhem et Graeme Boone pour leurs contributions qui ont nourri mes réflexions. Je remercie de même Manon Louviot d'avoir eu la gentillesse de partager ses recherches et de prendre le temps de m'initier aux subtilités qu'un certain Vavassoris a autrefois dissimulées dans un motet.

Le doctorat a aussi été pour moi la chance de rencontrer les doctorants et autres étudiants du CESR. Je garde un souvenir impérissable de nombreux moments passés en leur compagnie. Je tiens plus particulièrement à remercier mes amis Jean et Clément Beuvier, ainsi que Constance Briand et Marion Pellier pour leur soutien et leur humour à toute épreuve. De même, je salue Alexandre Herviant : nos discussions intenses et nos ambitions modestes de réinventer la pédagogie musicale ont été pour moi une source d'inspiration inépuisable. J'adresse mes remerciements à Flora, Alex et Léa qui ont veillé, par leurs délicates attentions, à ce que la rédaction de cette thèse se déroule dans les meilleures conditions.

Pour finir, je remercie ma mère et mon père pour leur soutien inébranlable et la confiance qu'ils ont su m'accorder durant mes années d'études. Je remercie ma famille,

plus spécialement mes sœurs et mon frère. Enfin, ces derniers mots sont dédiés à Manon, celle qui restera la plus belle de mes rencontres durant mon doctorat.

NORMES ÉDITORIALES

Toutes les traductions des citations issues de la littérature scientifique étrangère ont été réalisées par mes soins – sauf en cas d'indication contraire. Les traductions des sources latines et les modernisations du moyen français ont été soit réalisées par mes soins, soit empruntées. Dans le premier cas, la mention « Traduction de l'auteur » sera spécifiée.

Les éditions des sources encyclopédiques et ouvrages de référence abrégés sont les suivantes :

The New Grove	Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Washington, Macmillan, 1980.
Le Grand Gaffiot	Pierre Flobert (éd.), *Le Grand Gaffiot*. *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2000.
Lexicon musicum	Michael Bernhard (éd.), *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1991-2016.

Chaque motet sera, lors de sa première occurrence dans le texte, désigné suivant l'incipit du *triplum* ainsi que celui du *motetus*, ex. *Degentis vita/Cum vix*. Par la suite, seul l'intitulé du *triplum* sera utilisé. Par convention, les motets de Guillaume de Machaut seront abrégés à l'aide de l'incipit du *motetus*.

NOTE CONCERNANT LES EXEMPLES MUSICAUX :

Les exemples musicaux utilisés se divisent en deux catégories. Certains sont des reproductions des notations manuscrites dont a été réalisée une édition critique située en annexe (p. 429). Dans ces cas, la graphie utilisée tente de respecter au mieux la ou les notations originales. Afin d'en faciliter la lecture, d'autres exemples disposent ainsi de versions simplifiées ou de transcriptions modernes. Les normes de transcription sont indiquées en introduction de l'édition des *tenores* (p. 425).

PRINCIPALES ABRÉVIATIONS TECHNIQUES UTILISÉES :

Mx	*Maxima*
L	*Longa*/Longue
B	*Brevis*/Brève
Sb	*Semibrevis*/Semi-brève
M	*Minima*/Minime
Pl	*Pausa longa*/Pause de longue
Pb	*Pausa brevis*/Pause de brève
Psb	*Pausa semibrevis*/Pause de semi-brève
alt.	Altération
p.	Paroxyton
pp.	Proparoxyton

Afin de désigner des harmonies, le système anglo-saxon sera employé (A, B, C, etc.). La note de basse sera alors accompagnée du chiffrage, suivant les codes usuels de l'harmonie classique : E $\frac{+6}{+3}$. Les progressions harmoniques seront représentées suivant la forme : E $\frac{+6}{+3}$ > D $\frac{8}{5}$.

I. INTRODUCTION : LE MOTET FRANÇAIS POST-MACHAUT

PROBLÉMATIQUES DE LA COMPOSITION DU *TENOR*

La récente publication, en 2018, de l'ouvrage collectif *A Critical Companion to Medieval Motets*[1] témoigne de l'intérêt particulier que suscite le motet depuis quelques années auprès des musicologues médiévistes. En plus de présenter les approches les plus novatrices sur le sujet, les nombreuses contributions, saluées unanimement par la critique, ont le mérite d'offrir pour la première fois une collection d'essais intégralement dédiée aux motets des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Si l'idée semble tardive, à l'aune des décennies d'études antérieures sur le motet, elle survient néanmoins à un moment décisif dans l'historiographie du genre polyphonique. L'ouvrage expose à diverses reprises des réflexions tendant à rompre avec la littérature scientifique du siècle passé. Tour à tour, les chapitres soulignent des interrogations auxquelles les recherches précédentes n'ont à l'évidence su répondre. Tandis qu'Elizabeth Eva Leach introduit les racines confuses du motet au XIII^e^ siècle[2], d'autres essais s'attardent sur des irrégularités que renferme le répertoire de l'*ars nova*. Plus que des controverses ontologiques, il s'agit dans ce cas de questionnements analytiques et théoriques liés à la composition du motet[3]. La plupart de ces remises en cause se rapportent notamment à une thématique précise, au cœur de la zone d'ombre qui entoure la réalisation du genre au crépuscule du Moyen Âge musical : la voix du *tenor*.

Ces réflexions ne sont pas sans précédent, mais sont le prolongement d'observations dont les débuts se situent principalement dans les travaux de Sarah Fuller

[1] Jared C. Hartt (éd.), *A Critical Companion to Medieval Motets*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2018.
[2] Elizabeth Eva Leach, « The Genre(s) of Medieval Motets », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 15-41.
[3] Voir plus particulièrement Alice V. Clark, « Tracing the Tenor in Medieval Motets », *ibid*., pp. 61-76 ; Lawrence Earp, « Isorhythm », *ibid*., pp. 77-91 ; Suzannah Clark, « When Words Converge and Meanings Diverge: Counterexamples to Polytextuality in the Thirteenth-Century Motet », *ibid*., pp. 205-24 ; Anna Zayaruznaya, « *Materia* Matters: Reconstructing *Colla*/*Bona* », *ibid*., pp. 287-99 ; Emily Zazulia, « A Motet Ahead of its Time? The Curious Case of *Portio nature*/*Ida capillorum* », *ibid*., pp. 341-54.

et Alice V. Clark menés dans les années quatre-vingt-dix. Le terrain qu'explorent les deux musicologues n'est alors pas inconnu. La composition du motet au XIV^e^ siècle est d'ores et déjà abordée dans bon nombre d'études. À leur source se trouve une poignée de commentaires médiévaux dont les plus remarquables sont ceux des théoriciens Johannes de Muris et Egidius de Murino, tous deux français, ainsi que Johannes Boen, quant à lui probablement né à Noordwijk (Pays-Bas)[4]. L'origine commune de Muris et Murino n'est pas anodine : le motet qu'ils s'appliquent à décrire est un genre essentiellement français. Concernant Boen, le contenu de ses écrits ainsi que ses possibles études à Paris suggèrent qu'il était directement en contact avec l'univers musical de l'*ars nova*[5].

Le plus complet des témoignages est celui laissé par Murino dans son traité *De modo componendi tenores motetorum*, daté de la seconde moitié du XIV^e^ siècle. Conçu à la manière d'un abrégé destiné à enseigner aux plus jeunes la composition du motet[6], le texte débute en ces termes :

> Premièrement, prends un *tenor* extrait d'une antienne, d'un répons ou d'un autre chant de l'antiphonaire. Les mots doivent concorder avec la *materia* à partir de laquelle est fait le motet. Et à ce moment-là, prends ton *tenor* et ordonne-le [*ordinabis*] et colore-le [*colorabis*] selon ce qui est écrit par la suite sur le mode parfait ou imparfait[7].

Le *tenor* est donc la première voix du motet à être réalisée. Son élaboration n'est pas *ex nihilo,* mais repose sur la sélection d'un *cantus firmus*. Bien que Murino restreigne ce choix à des pièces liturgiques de l'antiphonaire, le corpus du XIV^e^ siècle s'avère en réalité plus souple. Quelques motets disposent entre autres de chants profanes, empruntés à des genres vernaculaires comme le lai ou le rondeau. Ces cas, considérés comme des

---

[4] Wolf Frobenius, *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart, Verlags-Gesellschaft, 1971, p. 7.
[5] *Ibid*., pp. 9-10.
[6] « […] *et ideo sapienti intelligenti pauca sufficiunt, sed que scripta sunt superius ad doctrinam parvulorum scripta sunt*. », Charles W. Warren, *Tractatus diversarum figurarum. A Translation and Commentary*, Ph.D., The Ohio State University, 1962, p. 79. Le texte latin de l'édition du traité de Murino réalisée par Warren, qui intègre celle du *Tractatus figurarum*, servira de référence pour cette thèse. Une partie du traité a également été plus récemment éditée et traduite en anglais par Zayaruznaya dans *Upper-Voice Structures and Compositional Process in the Ars nova Motet*, London & New York, Routledge, 2018, pp. 110-6.
[7] Traduction de l'auteur. « *Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii, vel alterius cantus de antiphonario ; et debent verba concordare cum materia de qua vis facere motetum ; et tunc recipe tenorem et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.

« atavismes » du XIII[e] siècle[8], ne constituent cependant qu'une minorité non comparable à la variété des *tenores* de *l'ars antiqua*[9].

Outre sa provenance, un autre paramètre influence la sélection du *cantus firmus*. Selon Murino, les mots – *verba* – accompagnant le chant du *tenor* doivent « concorder avec la *materia* ». Ce dernier terme s'apparente au sujet littéraire partagé par les diverses paroles : au cœur de la pluritextualité caractéristique du motet, la *materia* serait le thème général assurant la cohérence textuelle entre les voix supérieures – *triplum* et *motetus* – et les quelques mots assignés au *tenor*, vestiges de la source originale. Toutefois, ce sens fait actuellement l'objet de débats dont il sera question plus tard.

Si ce passage n'a d'ailleurs été révisé que récemment, c'est probablement en raison du peu d'importance que semble posséder la *materia* aux yeux de Murino : « dans son compte rendu sommaire, il est facile d'oublier l'affirmation *concordare cum materia*, et peut-être Egidius est-il lui-même plus intéressé par la formation des *colores* […] »[10]. La remarque de Clark souligne à juste titre l'intérêt plus manifeste de l'auteur pour l'organisation temporelle du *cantus firmus*. Le procédé se résume en deux étapes concomitantes : l'ordonnance du *tenor* ainsi que sa coloration. Par « ordonner », Murino entend attribuer à chaque note une figure rythmique. Cette étape est fondamentale en vue de soutenir le contrepoint des autres voix et répond ainsi au besoin élémentaire décrit au début du siècle par Johannes de Grocheio : « celui qui souhaite composer ce genre de musique [motet, hoquet, *organum* et conduit] doit d'abord ordonner, ou composer, le *tenor* et lui donner un mode et une mesure. La partie la plus importante doit être formée en premier. Car c'est par sa médiation que les autres [parties] sont formées […] »[11]. Pour ce faire, la « coloration » se révèle être la manière privilégiée dans un motet. Le principe consiste en la stricte répétition de figures identiques. Le *tenor* doit donc être ordonné

[8] Ernest H. Sanders, « The Medieval Motet », *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, Francke, pp. 563-4.
[9] À titre d'exemple : « *In the later thirteenth century, the process* [concernant le *cantus prius factus*] *is taken further, with tenors taken from one introit, four sequences, seven Kyries, one Ite missa est, two Benedicamus Dominos, three antiphons, and four neumas, in addition to twenty-nine motets based on secular songs.* », Clark, « Tracing the Tenor in Medieval Motets », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 67.
[10] « *In his sketchy account, it is easy to overlook this statement concordare cum materia, and perhaps even Egidius is more interested in talea and color formation* […]. », Alice V. Clark, *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet*, Ph.D., Princeton University, 1996, p. 6.
[11] Traduction de l'auteur. « *Volens autem ista componere, primo debet tenorem ordinare vel componere, et ei modum et mensuram dare. Pars enim principalior debet formari primo. Quoniam ea mediante postea formantur aliae* […]. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon & Carol J. Williams (éd.), Kalamazoo, Varia, Medieval Institute Publications, 2011, p. 88.

suivant plusieurs réitérations d'un même rythme – *color* – dont Murino propose de nombreux modèles au cours de son traité.

Le procédé n'est pas propre aux motets de l'*ars nova*. Des exemples se retrouvent auparavant dans plusieurs motets du *Codex Montpellier*, pour ne citer que cette source[12]. En revanche, les compositeurs du XIV^e^ siècle en ont généralisé la pratique. Les répétitions intègrent chaque *tenor* de motet et peuvent se retrouver dans des proportions plus nuancées aux autres voix : le *triplum* et le *motetus* arborent en effet des répétitions souvent sporadiques. Au regard de l'ensemble des motets français, la coloration des voix supérieures est ainsi mitigée et relève avant tout du cas par cas. Il est cependant possible de remarquer que les répétitions rythmiques se généralisent davantage à toutes les voix vers la fin du siècle[13].

Cette distinction entre les voix inférieures et supérieures s'accompagne d'une autre différence stylistique. Les figures du *tenor*, et du *contratenor* le cas échéant, sont, comme par principe, plus étendues que celles du *triplum* ou du *motetus*. Elles se limitent généralement à la longue – *longa* – et à la brève – *brevis* – et ne comprennent des valeurs plus petites que lors de parties en diminution rythmique – une pratique par ailleurs récurrente dans le motet depuis l'*ars nova*. Les voix supérieures, parce que soumises à l'articulation d'un texte, se composent pour leur part de figures courtes – brèves, semi-brèves et minimes. L'absence de ce paramètre formel au *tenor*, alors dépourvu de paroles, explique ainsi en partie la raison d'être des réitérations temporelles : la coloration est un moyen d'ordonner un fragment mélodique qui, une fois désolidarisé de son chant d'origine, doit constituer un socle mesuré, structuré et propice aux superpositions contrapuntiques.

Le *tenor* est donc avant tout guidé par la répétition. Un principe qui, de surcroit, ne se limite pas au rythme :

> En musique, on entend par « couleur » [*color*] la répétition, plusieurs fois de suite, dans un même chant, d'une seule et même séquence de figures semblables. On notera à ce sujet

[12] Voir à ce sujet Denis Harbinson, « Isorhythmic Technique in the Early Motet », *Music and Letters*, XLVII/2 (1966), pp. 100-9 ; Dolores Pesce, « Montpellier 8 Portare Motets and Tonal Exploration », *The Montpellier Codex, The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, Catherine A. Bradley & Karen Desmond (éd.), Woodbridge, The Boydell Press, 2018, pp. 233-53 ; Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 77-91.

[13] Voir notamment, à titre non exhaustif, Ursula Günther, « The 14th-Century Motet and Its Development », *Musica Disciplina*, XII (1958), pp. 40-5 ; Sanders, « The Medieval Motet », pp. 563-71 ; J. Michael Allsen, *Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet*, *1400-1440*, Ph.D., The University of Wisconsin, Madison, 1992, pp. 27-39.

> que certains chantres distinguent entre « couleur » et « *talea* » : ils disent qu'il y a « couleur », lorsqu'il y a répétition des mêmes sons, et « *talea* », lorsqu'il y a répétition de figures semblables et ainsi adaptées à des sons différents. Cette distinction, bien qu'on l'observe dans de nombreuses teneurs de motets, on ne la trouve point cependant dans les motets [*motetis* ; voix supérieures] eux-mêmes[14].

C'est dans l'intention d'éclaircir une terminologie confuse que Johannes de Muris cite dans son *Libellus cantus mensurabilis* (v. 1340)[15] l'opposition effectuée par « certains chantres ». Tandis que la *talea* s'approprie le sens de ce que Murino nommait précédemment « coloration », le *color* peut désigner une tout autre facette : il représente la répétition de la mélodie utilisée en guise de *cantus firmus*. Comme l'affirme Muris, cette particularité propre au motet se vérifie dans de multiples *tenores* dès l'*ars nova*. La précision sémantique qu'apporte le théoricien sera par la suite reprise dans de nombreux traités[16]. Par convention, elle sera également adoptée 600 ans plus tard par les musicologues. Bien que le sens du mot *color* soit instable à la fin du Moyen Âge, ainsi que le confie Muris, la dualité *talea-color* formalise un vocabulaire circonstancié dont ne peut se passer l'analyste d'aujourd'hui.

Si certains commentateurs du XIV^e^ siècle prennent soin de distinguer la *talea* du *color*, tous restent silencieux sur le processus précis de leur élaboration. La détermination du *color* n'est, d'une part, jamais approfondie. D'autre part, les informations sur le rythme n'excèdent qu'à de rares occasions les propos de Muris et Murino. Seul Johannes Boen fait preuve d'originalité en présentant dans l'un de ses traités deux brefs cas pratiques relatant la réalisation d'une *talea*. Les exemples que propose Boen sont d'autant plus intéressants qu'ils s'appuient sur de véritables *tenores* dont le *cantus firmus* est identique et comprend trente notes. La composition de l'un d'eux, extraits du motet *Impudenter circumivi*/*Virtutibus laudabilis* attribué à Philippe de Vitry,

---

[14] *Lib*, XII, « *Unde color in musica vocatur similium figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu. Pro quo nota, quod nonnulli cantores ponunt differentiam inter colorem et tallam : nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces, tallam vero, quando repetuntur similes figure et sic fiunt diversarum vocum. Que differentia, licet servetur in quampluribus tenoribus motetorum, non tamen servatur in ipsis motetis.* », Christian Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 220-1. L'édition critique des traités de Muris réalisée par Meyer servira de référence pour l'œuvre complète du théoricien, à la fois pour les textes latins et leur traduction française.

[15] Malgré les quelques doutes qui subsistent concernant l'attribution du *Libellus*, Johannes de Muris en sera néanmoins considéré comme l'auteur. Voir à ce propos Karen Desmond, *Music and the moderni, 1300-1350. The ars nova in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 22, 27 & 90.

[16] À ce sujet, voir plus particulièrement le chapitre « *Color*, *talea* et *pars* : une terminologie pour l'analyse », pp. 47-67.

est résumée suivant une méthode pour la moins rationnelle : le choix de six notes par répétition rythmique s'explique à l'aide d'un simple calcul arbitraire guidé par des raisons pragmatiques, trente étant à la fois un multiple de cinq et de six[17]. Boen ne mentionne néanmoins aucune indication sur la sélection du *cantus firmus* et reste à nouveau muet sur les conditions qui ont potentiellement incité Vitry à privilégier certaines figures au détriment d'autres.

Les indices laissés par les auteurs médiévaux sont somme toute assez réduits. À l'apparente concision des textes se mêlent des lacunes sur lesquelles il est légitime de s'interroger : sur quels critères, hormis la préférence pour le répertoire liturgique, repose le choix du *cantus firmus* ? Comment la *talea* est-elle composée ? Repose-t-elle sur des procédés purement arbitraires ? De même, qu'en est-il du *color* ? Autant de questions sur lesquelles les traités sont discrets. Pourtant, à défaut de livrer plus de données factuelles, ce faible savoir va contribuer à enrichir l'histoire d'un genre reconnu pour ses multiples relations avec l'environnement intellectuel de l'*ars nova*. Née d'un regard moderne sur la structure singulière du motet, l'« isorythmie » en est le fer de lance. Le terme, introduit pour la première fois en 1904 par Friedrich Ludwig[18], permet à son inventeur de rallier sous une même formule les *taleae* du *tenor* et les répétitions imparfaites des voix supérieures rencontrées dans le *Codex Montpellier* ainsi que de souligner la forme en conséquence élaborée de certains motets.

Ce « nouveau principe »[19] conduit dès lors à assimiler le motet à une œuvre plus mathématique que foncièrement musicale. L'isorythmie devient la matérialisation sonore et observable de mentions visant à décrire la sophistication du genre polyphonique. Tout d'abord, les métaphores architecturales du *Speculum musicae* et de

---

[17]« *Sint verbi gratia triginta, hunc numerorum multis modis dividere potes. Divide ipsum ergo, gratia exempli, in quinque partes equales, et tunc quelibet pars retinebit notas sex, nam sexies quinque triginta constituunt*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Alberto Gallo (éd.), Rome, American Institute of Musicology, Corpus scriptorium de musicae, XIX, 1972, p. 29. Alberto Gallo décrit en outre fidèlement le processus ainsi : « *According to Boen, the composer initially formed a melody of thirty notes which he then subdivided into five equal sections. Once he had decided on the length of the six notes of the first section, he ascribed the same values to the notes of the remaining four sections, but since the resulting tenor would have been too brief, the whole series of thirty notes rhythmically arranged in this way was repeated.* », Alberto Gallo, *Music of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, II, 1985, p. 36.

[18] Friedrich Ludwig, « Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, V/2 (1904), pp. 177-224.

[19] « *Ist das letzere Prinzip etwas innerlich durchaus Berechtigtes, wenn auch seine ausschließliche Durchführung zur Eintönigkeit führen kann und die Melodie auf Kosten des Rhythmus verkürzt, so führt das neur, die Durchführung der Isorythmik auch in den Oberstimmen, nur weil der Tenor so baut und die Kompliziertheit des sich mehrere Male wiederholenden Tenorrhythmus bald die rhythmisch einheitliche Anordnung auch des Oberstimmen als Gegengewicht verlangt* […]. », *ibid*., pp. 223-4.

Johannes de Grocheio trouvent écho dans l'agencement du motet : comparé aux fondations d'une maison ou d'un édifice – *domus vel edificii* [20] –, le *tenor*, soutenant les parties de déchant, se doit d'être mesuré « suivant les règles de la proportion »[21]. En quête de structure, car dissocié des genres poétiques en raison de sa pluritextualité, le motet semble trouver dans l'isorythmie un chemin raisonné vers une forme.

La nature rationnelle du motet du XIV^e^ siècle ne se borne pas à ses particularités musicales, mais se généralise à son contexte socioculturel. Essentiellement représentée par Philippe de Vitry, maitre ès arts réputé de son temps[22], ainsi que Guillaume de Machaut, poète et secrétaire de nobles de renom comme Jean I^er^ de Bohême ou Jean de Berry[23], l'*ars nova* voit éclore une étroite proximité entre la science musicale et les hautes sphères du pouvoir et de l'université. Johannes de Muris est un autre exemple. Également universitaire, le théoricien, connu pour avoir formulé le nouveau système mensuraliste, est aussi l'auteur de plusieurs opuscules sur les mathématiques et l'astronomie[24]. Jamais la frontière spéculative qui sépare les sciences du *quadrivium* n'a été si fine. Ainsi, le motet s'avère être une manifestation sensible du savoir scolastique. Les thèmes évoqués dans les paroles démontrent de même un cadre d'érudition. Sur fond de références mythologiques et historiques, les voix supérieures traitent entre autres de sujets politiques ou sociaux, n'hésitant pas à louer, à critiquer ou à conseiller – telle une *admonitio regum* – des personnalités de l'époque. Pour conclure, les mots de Grocheio défendent à première vue un contexte performatif savant : destiné aux « lettrés » – *litterati* – et à ceux capables d'en comprendre les « subtilités »[25], le motet semble s'accompagner d'un auditoire élitiste.

---

[20] « *Tenor autem est illa pars supra quam omnes alie fundatur. Quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum.* », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 86.

[21] « […] *id est de tenore supra quem discantus fundatur sicut aedificium aliquod supra suum fundamentum ; unde ille cantus tenor dicitur quia discantum tenet et fundat.* […] *sed secundum exigentiam et proportionem notarum ipsius tenorist ut concordent cum illis.* », Jacobi Leodiensis, *Speculum musicae*, Roger Bragard (éd.), Rome, American Institute of Musicology, Corpus scriptorum de musica, III, 1973, p. 9.

[22] Voir notamment Eric Werner, « The Mathematical Foundation of Philippe de Vitri's *Ars nova* », *Journal of the American Musicological Society*, IX/2 (1956), pp. 128-32 ; Gilles Rico, *Music in the Arts Faculty of Paris in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Ph.D., University of Oxford, 2005, pp. 232-3 & 252.

[23] Sur la vie de Machaut, voir Elizabeth Eva Leach, *Guillaume de Machaut: Secretary, Poet, Musician*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2011.

[24] Lawrence Gushee, « New Sources for the Biography of Johannes de Muris *», Journal of the American Musicological Society*, XXII/1 (1969), pp. 3-26 ; Desmond, *Music and the moderni*, pp. 70-114.

[25] « *Cantus autem iste non debet coram vulgalibus propinari eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur. Sed coram litteratis et illis qui subtilitates atrium sunt querentes.* », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 84.

En marge de ces détails, les connaissances concrètes concernant la réalisation du motet demeurent pour leur part limitées aux textes incomplets des traités. Ces lacunes ont ainsi encouragé Sarah Fuller à publier en 1990 l'écrit novateur *Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut*[26]. Malgré les divers essais déjà parus sur l'œuvre du compositeur rémois, l'article contraste par l'originalité de sa démarche. Fuller, alors confrontée au mutisme de Boen et Murino, suggère un nouvel angle analytique :

> Aucun de ces musiciens érudits ne mentionne les qualités mélodiques d'un *cantus prius factus* [*cantus firmus*] ou ne considère les implications qu'une segmentation particulière ou un arrangement rythmique pourrait avoir sur les relations de hauteur dans la structure polyphonique surélevée. Pourtant, les rythmes des longs *tenores* des motets de l'*ars nova* forçaient l'attention sur la qualité des sonorités étendues et sur les relations entre les hauteurs prolongées, tout comme les motifs de phrases périodiques dirigeaient l'oreille vers les fins de phrase et les cadences[27].

Fuller aborde le *tenor* comme une voix essentiellement organisée en vertu du contrepoint. Ces principes se rattachent dès lors à des préférences modales et cadentielles. En les explorant, elle espère non seulement approfondir l'ordonnance du *cantus firmus*, mais également interroger les raisons, soit les « qualités mélodiques », pour lesquelles ce dernier a été adopté par Machaut. Sur le critère de la note finale, au centre des théories sur le *tonus*[28], les motets partagent notamment des profils similaires. Alors que la plupart des *tenores* se concluent sur *fa*,[29] suivant le mouvement de seconde descendante propre à la voix du *tenor*, d'autres trahissent la prédominance variable de certains degrés, au sein même de la mélodie, doublée de rythmes spécifiques – syncope ou hoquet – ou de consonances parfaites. Toutefois, plutôt que de distinguer une unique procédure, l'analyse démontre la diversité avec laquelle Machaut agence le *tenor* ainsi que, conséquemment, l'écart qui sépare le chant mesuré de la source liturgique. Devant

[26] Sarah Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut », *Current Musicology*, XLV-XLVII (1990), pp. 199-245.
[27] « *Neither of these learned musicians mentions melodic qualities of the cantus prius factus or considers the implications a particular segmentation or rhythmic arrangement might hold for pitch relationships in the polyphonic structure raised above it. Yet the elongated tenor rhythms of the ars nova motet forced attention toward the quality of extended sonorities and toward relationships among sustained pitches, just as periodic phrase patterns directed the ear toward phrase endings and cadences.* », *ibid*., p. 200.
[28] *Ibid*., pp. 209-13.
[29] *Ibid*., p. 213.

l'irrégularité des mélodies, Fuller en déduit donc que l'articulation des *cantus firmi* est davantage guidée par des progressions cadentielles ou dirigées spontanées : « ce que nous observons dans les motets de Machaut n'est pas une adhésion aux paramètres modaux, mais des réponses inventives au potentiel entrevu dans le fondement choisi pour la composition »[30]. Plus récemment, Jared C. Hartt a en outre proposé une approche similaire concernant les motets de Machaut et a, à nouveau, démontré l'implication de progressions et de projections contrapuntiques sur la segmentation du *cantus firmus*[31].

Les résultats apportés par Fuller soulignent la difficulté d'approcher l'élaboration du *tenor* tout en fournissant de premiers éclaircissements. Ces éléments ne manquèrent dès lors pas d'inspirer d'autres études, à l'image de la thèse défendue par Clark six ans plus tard et consacrée aux ambitions de Fuller : comprendre « les raisons pour lesquelles un compositeur choisirait un tel *tenor* et ce qu'il pourrait en faire une fois choisi »[32]. Portée par un renouvellement des approches sur les paroles du motet[33], Clark s'émancipe par ailleurs quelque peu du sens strict de la *materia* auquel elle accorde une dimension fortement symbolique[34]. Au-delà du thème littéraire qui unit les voix supérieures avec la citation du *tenor*, le contexte liturgique du *cantus firmus* serait l'un des paramètres sur lesquels s'appuierait le compositeur afin de choisir un chant approprié[35].

Des travaux de Clark se dégage donc une volonté de comprendre le *tenor* indépendamment de sa forme et de son isorythmie. Seules sont interrogées sa fonction anagogique et ses caractéristiques mélodiques. Concernant ce dernier point, les altérations régulières des *cantus firmi* signalées par la musicologue tendent à démontrer

---

[30] « *What we observe in Machaut's motets is not adherence to modal parameters but inventive responses to the potential glimpsed within the chosen foundation for composition*. », *ibid*., p. 245.
[31] Jared C. Hartt, *Sonority, Syntax, and Line in the Three-Voice Motets of Guillaume de Machaut*, Ph.D., Washington University, 2007 ; Jared C. Hartt, « Tonal and Structural Implications of Isorhythmic Design in Guillaume de Machaut's Tenors », *Theory and Practice*, XXXV (2010), pp. 57-94.
[32] « […] *my intention is therefore not to debate the importance of the cantus prius factus for genre definition, but rather to investigate tenors with known sources in order to begin to consider why a composer would choose such a tenor and what he might do to it once chosen*. », Clark, *Concordare cum materia*,. pp. 9-10.
[33] Voir notamment Margaret Bent, « Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut's Motet 15 », *Early Music History*, X (1991), pp. 15-27 ; Kevin Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the Roman de la Rose: The Literary Context of *Amours qui a le pouoir/Faus samblant m'a deceü/Vidi Dominum* », *Early Music History*, X (1991), pp. 1-14 ; Jacques Boogaart, « Love's Unstable Balance. Part I: Analogy of Ideas in Text and Music in Machaut's Motet 6 », *Muziek & Wetenschap*, III (1993), pp. 1-23 ; Sylvia Huot, « Patience in Adversity: The Courtly Lover and Job in Machaut's Motets 2 and 3 », *Medium Aevum*, LXIII (1994), pp. 222-37.
[34] Clark, *Concordare cum materia*, pp. 70-137.
[35] « *That is, among the elements available to a composer when choosing a tenor appropriate for the motet to be written is the role the chant plays in its original liturgical context.* », *ibid*., p. 70.

une certaine souplesse dans la manipulation de la source[36]. Cependant, les autres précisions livrées ne dépassent qu'à quelques reprises le stade atteint par Fuller. La distance de Clark à l'égard des *taleae* et des *colores* est qui plus est révélatrice de la complexité que ces deux principes engendrent : leur rigueur offre à l'analyste l'occasion d'en constater la présence dans les *tenores* sans pour autant lui permettre d'en effleurer les bases, et cela malgré les quelques tentatives de définir l'isorythmie à l'aide de normes autres que le nombre ou la mesure. Autrement dit, l'ordonnance rationnelle du motet parait se résumer à des choix arbitraires.

Il est toutefois intéressant de remarquer qu'au moment où les études analytiques s'appliquent à se détacher de l'isorythmie, une réaction analogue apparait dans les réflexions historiographiques de Christopher Page sur le Moyen Âge français[37]. Suivant le ton légèrement provocateur du titre *Discarding Images*, Page remet en question le contexte socioculturel élitiste du motet dans lequel ce dernier aurait prospéré depuis l'*ars antiqua*. Le discours s'organise en plusieurs axes dont les principales critiques se concentrent sur l'auditoire supposément savant décrit par Grocheio : parallèlement à la mise en évidence d'une proximité précoce du motet avec le milieu vernaculaire, Page traduit « *litterati* » non pas par une élite intellectuelle restreinte, mais par un vaste groupe d'individus incluant aussi bien des « prêtres » et « adolescents apprenant la grammaire » que des « théologiens »[38].

Malgré les critiques rencontrées à la suite de son ouvrage – dont la plupart concernent des points qui n'ont pas lieu d'être abordés ici[39] –, Page amorce une déconsidération des approches analytiques : en critiquant le contexte dit « élitiste » du motet, il remet en effet implicitement en cause la littérature musicologique visant à démontrer la sophistication du genre[40]. Cette démarche est ainsi le préambule d'une révision profonde et progressive du motet dont le premier chapitre, intitulé *What is*

---

[36] *Ibid*., pp. 37-54.
[37] Christopher Page, *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
[38] « *In Humbert's writing the full scope of the term litteratus includes parish priest and their curates, secular canons, canons serving a bishop 'as knights serve their castellan', boys and adolescents studying grammar, 'boys in their infancy' learning plainchant, students of logic and philosophy, physicians, students of civil and canon law, and finally (in the supreme position) theologians. That is a very broad constituency, and in the current state of our knowledge it would be unwise to conclude that Grocheio wishes to exclude any of these from his conception of the litterati and therefore from the audience for motets.* », *ibid*., p. 83.
[39] Concernant ces controverses, voir la bibliographie proposée dans Emma Dillon, *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260-1330*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 33.
[40] Page se concentre plus particulièrement sur les « subtilités » mentionnées par Grocheio qui, selon lui, relèvent moins du sens des paroles que d'artifices linguistiques comme des allitérations ou des assonances, Page, *Discarding Images*, pp. 84-111.

Isorhythm ?, sera signé par Margaret Bent en 2008[41]. Devant les assertions justifiant l'élitisme du motet à l'aide de l'isorythmie, Bent incite à réévaluer le terme du procédé ainsi que son utilisation. Dans un premier temps, elle présente une étymologie à la fois impropre et anachronique pour le bas Moyen Âge puis, dans un second temps, met en relief les usages abusifs d'un mot qui « a été poussé bien au-delà du sens original avec lequel il a été premièrement utilisé »[42]. De quelques répétitions distinguées dans un motet de l'*ars antiqua*, l'isorythmie devient un « label »[43] accompagnant le motet français du XIV^e^ siècle. La souplesse sémantique du terme se ressent également dans les analyses. Comme le dénonce Bent, l'isorythmie résume souvent des procédés variés et confus. Parfois, il s'agit de répétitions non exclusivement rythmiques, mais aussi mélodiques – superpositions des *taleae* et des *colores* – ou encore des modifications métriques. L'isorythmie dissimule de ce fait différentes facettes de l'ordonnance du *tenor*. Bent appelle alors à en modérer l'emploi et espère « qu'une palette plus large de termes descriptifs – une plus grande utilisation des permutations *color-talea*, et des distinctions entre des transformations par diminution, proportionnelles ou mensuralistes – augmentera la conscience d'une grande variété de stratégies [de composition] du motet »[44].

Ce constat a conduit plus récemment Anna Zayaruznaya à bouleverser davantage la perspective contemporaine du motet. Parmi les disparités isorythmiques relevées par Bent, Zayaruznaya se focalise sur celles qui désunissent les répétitions du *triplum* et du *motetus*[45]. Plusieurs motets de l'*ars nova* comprennent en effet des périodicités rythmiques différentes entre les voix supérieures et le *tenor*. Il est généralement question de longueurs inégales des cycles, comme dans *Helas*/*Corde mesto* de Machaut, ou de décalages, à l'exemple du motet *Flos ortus*/*Celsa cedrus*[46]. Le regard

---

[41] Margaret Bent, « What Is Isorhythm ? », *Quomodo cantabimus canticum ? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, David. B Cannata, Gabriela I. Currie, Rena C. Mueller & John L. Nádas (éd.), Middleton, American Institute of Musicology, 2008, pp. 121-43.

[42] « *This essay calls for a more critical application of the term "isorhythm"* […]. *It has been stretched well beyond the original meaning for which it was first used, quite properly, in 1904, and applied to kinds of repetition which it no longer accurately describes, namely things which are either not equal or do not refer to rhythm.* », *ibid*., p. 122.

[43] *Ibid*., p. 122.

[44] « *I hope that a wider palette of descriptive terms – more use of color-talea permutations, and distinctions between diminutional, proportional and mensural transformations – will increase awareness of the great variety of motet strategies.* », *ibid*., p. 138.

[45] Voir plus particulièrement Anna Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, Ph.D., Harvard University, 2010 ; Anna Zayaruznaya, *The Monstrous New Art: Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process.*

[46] Respectivement, Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, pp. 120 & 147-51 ; Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, pp. 44-6, 50-1 & 59-63.

porté sur les voix supérieures a pour objectif de révéler que leur composition est, en matière de structure, indépendante du *tenor*. Cette réflexion propose simultanément une relecture critique des témoignages médiévaux visant à modérer la place prépondérante de la voix inférieure dans la polyphonie. Selon Zayaruznaya, les métaphores architecturales de Grocheio n'attesteraient pas nécessairement d'une quelconque primauté sachant qu'un « bâtiment doit être entièrement pensé avant que soient posées les fondations »[47]. Elle relève à ce sujet un témoignage éloquent de Boen, concernant le *tenor* de Vitry jugé possiblement trop court par le théoricien :

> La question suit : trop court pour quelle raison ? Une réponse pourrait certainement être « trop court à l'égard de normes génériques », mais une trentaine de notes au *tenor* peut être assez flexible en fonction de la *talea* – en particulier dans un motet à quatre voix. Et si tout commence effectivement avec la composition d'un *tenor*, pourquoi ne pas choisir un extrait de chant plus long dès le début ? Le passage de Boen laisse entendre, sans pour autant l'affirmer, qu'un plan formel plus vaste a précédé le choix et l'arrangement d'un *tenor*[48].

Zayaruznaya envisage par conséquent un « nouveau paradigme »[49] compositionnel dans lequel la répartition des textes des voix supérieures serait réalisée en premier lieu. Leur organisation à grande échelle par « blocs » influencerait par la suite la taille des *taleae* ainsi que, dans une moindre mesure, le choix du *cantus firmus*. Le modèle de création communément admis se retrouve donc renversé : il n'est plus question d'introduire la composition du motet à l'aide des répétitions de la voix inférieure, mais de recourir tout d'abord à la structure poético-rythmique du *triplum* et du *motetus*, à la manière d'un genre poétique. Par ce biais, Zayaruznaya fournit des réponses potentielles à plusieurs interrogations laissées par les traités médiévaux. Ses recherches offrent ainsi une nouvelle direction vers laquelle se diriger en vue de déduire les règles qui sous-tendent la composition du *tenor* et sur laquelle s'accordent aujourd'hui les spécialistes :

---

[47] Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 20.

[48] « *The question follows: too short for what ? Certainly*, *one answer would be "too-short for generic norms", but thirty notes can be very flexibly stretched depending on talea – especially in a four-voice motet. And if everything does indeed begin with the composition of a tenor, why not select a longer chant excerpt at the outset ? Boen's passage hints, though by no means asserts, that some larger formal plan preceded the choice and arrangement of a tenor.* », *ibid*., pp. 87-8. Le passage de Boen (*Ars musicae*) est : « *Sed quia nimis brevis mansisset tenor si solis triginta corporibus fuisset usus, ergo adiunxit et alia triginta que medietatem faciunt aliorum et servatur in ipsis idem color qui prius*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 29.

[49] Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, pp. 85-103.

tandis qu'Emily Zazulia adopte, pour l'analyse de *Portio nature/Ida capillorum*, la répartition des voix supérieures par « blocs »[50], Clark cite le modèle développé par Zayaruznaya en vue de décrire la pluralité des éléments sur lesquels peut reposer le choix du *cantus firmus* [51].

Les tentatives de Zayaruznaya, Fuller et Hartt mises à part, les recherches sur la composition du *tenor* se contentent souvent de mettre en évidence les *taleae* et les *colores* sans pour autant en questionner les fondements. L'absence d'essais intégralement dédiés à ces deux notions est révélatrice. L'une des raisons d'un tel manque dérive vraisemblablement de la prééminence de l'approche isorythmique. Comme a pu le constater Bent, l'analyse des répétitions musicales a rarement eu pour vocation de définir clairement les moyens mis en œuvre par les compositeurs afin de réaliser leur motet, mais plutôt de synthétiser différents principes formels à l'aide d'un seul concept. En ce qui concerne la sélection du *cantus firmus*, les hypothèses citées au fil des décennies ont inspecté des paramètres de plus en plus variés. Malgré les efforts de Zayaruznaya, dont l'objectif initial est avant tout de rendre aux voix supérieures leurs lettres de noblesse, force est de remarquer que son paradigme de composition ne permet pas d'aller au-delà de la forme globale du motet, et par conséquent du *tenor*, laissant donc à l'écart l'élaboration précise du rythme ainsi que les qualités mélodiques du *cantus firmus*.

Il ressort de cette rétrospective un bilan mitigé. En dépit des diverses approches visant à approfondir ou renouveler les connaissances sur le *tenor*, les conclusions se heurtent fréquemment à l'austérité des *taleae* et des *colores* ainsi qu'à l'apparente souplesse mélodique des *cantus firmi* qui, en dehors des cadences finales et d'une préférence pour des degrés distincts, se refuse à toute systématisation. Dès lors, les interrogations énoncées précédemment demeurent toujours : quelles règles sous-tendent le choix précis des figures d'une *talea* ? Ou encore quel rôle la détermination du *color* joue-t-elle dans ce processus ? Comme dit plus haut, l'analyse formelle est certainement responsable d'avoir détourné les musicologues de ces sujets. Mais un second facteur, aussi inattendu que manifeste, est susceptible d'expliquer leur subsistance : le corpus lui-même.

La majorité des études abordées ne se concentre pas à proprement parler sur la totalité des motets isorythmiques français, mais seulement sur une partie d'entre eux. Cet ensemble se limite le plus souvent aux motets composés durant l'*ars nova* dont les

[50] Zazulia, « A Motet Ahead of its Time? », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 90.
[51] Clark, « Tracing the Tenor in Medieval Motets », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 61.

bornes chronologiques s'étendent usuellement du début du siècle, avec le *Roman de Fauvel*[52], à la mort de Guillaume de Machaut (1377). Cette scission du répertoire ne ressort cependant pas toujours distinctement des écrits. À titre d'exemple, bien que l'intitulé *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet* suppose d'aborder l'intégralité des motets du siècle, Clark se focalise principalement sur ceux de Machaut – la plupart d'entre eux datant d'avant 1350 – ainsi que ceux présents dans le *Codex Ivrea*[53], qu'elle considère comme antérieurs à 1359[54]. Il en va de même pour Zayaruznaya qui, dans *The Monstrous New Art: Divided Forms in the Late Medieval Motet*, n'intègre ni les motets français tardifs du XIV^e^ siècle, ni ceux composés au début du siècle suivant[55]. Plusieurs raisons sont susceptibles d'expliquer ce désintérêt à l'égard des motets postérieurs à l'*ars nova*[56]. D'une part, les compositeurs ne disposent pas d'une notoriété aussi importante que celle de Machaut ou Vitry. Leurs biographies elliptiques, accompagnées d'un corpus souvent restreint, n'offrent qu'une vue sommaire des dernières années du Moyen Âge musical français. D'autre part, la configuration de leurs motets est sensiblement la même que ceux de l'*ars nova* : *talea*, *color* et *cantus firmus* prospèrent toujours en parallèle de la pluritextualité. En l'absence d'un contraste stylistique radical, les compositeurs de la transition ont donc généralement été abordés à travers le prisme de Machaut et de ses contemporains.

Pourtant, l'héritage de l'*ars nova* s'accompagne de changements qui, bien que minimes à l'échelle de l'histoire du motet, sont en mesure de renouveler les approches au sujet du *tenor*. Si les grandes lignes de la composition restent identiques, la sophistication propre à la fin du XIV^e^ siècle, communément qualifiée d'*ars subtilior*, aboutit à des motets plus complexes[57] dont les prémices sont citées en introduction du

[52] France, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 146.
[53] Italie, Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. CXV (115).
[54] Clark, *Concordare cum materia*, p. 5, suivant l'hypothèse de Karl J. Kügle dans, « Codex Ivrea, Bibl. cap. 115 : A French Source 'Made in Italy'», *Revista de Musicología*, XIII/2 (1990), pp. 527-61 ; Karl J. Kügle, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115: Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Ottawa, The Institute of Mediæval Music, 1997, pp. 46-79.
[55] Pour le corpus exact, voir Zayaruznaya, *The Monstrous New Art*, pp. 271-5.
[56] Cette lacune n'a d'ailleurs pas échappé à Yolanda Plumley et Anne Stone : « *Les motets de Ch n'ont pas fait l'objet d'une étude d'ensemble depuis l'édition critique exhaustive qu'en a fait U. Günther en 1965*. », Yolanda Plumley & Anne Stone (éd.), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564. Introduction*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 52.
[57] Voir, entre autres, Günther, « The 14^th^-Century Motet », pp. 39-47 ; Sanders, « The Medieval Motet », pp. 565-73 ; Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 27-39 ; Laurie Koehler, *Pythagorisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior*, Kassel, Bärenreiter, 1990, I, pp. 118-38.

Tractatus figurarum, vraisemblablement rédigé entre 1350 et 1375[58]. Le théoricien relate ainsi la modernité avec laquelle les compositeurs de son temps s'opposent à « l'ancienne manière » :

> […] eux même, après avoir considéré une manière plus subtile, ont abandonné l'ancienne manière et créé un art plus subtil [*artem magis subtiliter*], comme exposé dans *Apta caro*. Dès lors, parce que ceux qui suivent [*successive venientes*] connaissent et comprennent ce que les premiers maitres [*primi magistri*] ont abandonné, de plus grandes subtilités [*maiores subtilitates*] sont réalisées à l'aide d'un travail rigoureux, pour que ce qui a été laissé imparfait par les anciens puisse être réformé par leurs successeurs[59].

Par « subtilités », l'auteur entend, par exemple, les intrications et superpositions rythmiques complexes entre les voix dont il souhaite simplifier la notation à l'aide de son traité[60]. La distinction entre la modernité présente et un temps désormais révolu est limpide : les nouveaux compositeurs font davantage preuve de sophistications mensuralistes. Le motet *Apta caro/Flos virginum* (v. 1360)[61], dont une version subsiste au sein du *Codex Chantilly*[62] renfermant la majorité des pièces de l'*ars subtilior*, s'insère parfaitement dans ce discours. Karen Desmond a, à ce sujet, éloquemment démontré les diverses facettes du motet – variété des figures, nombreux hoquets et syncopes, densité de la texture musicale – qui tendent à l'assimiler à l'ambition esthétique de la fin de l'*ars nova*[63].

La sophistication du motet vers la fin du XIV^e^ siècle, dont les codes suivent globalement ceux rencontrés dans *Apta caro*, se manifeste également au *tenor*. Les *taleae*, en moyenne plus longues que celles retrouvées chez Vitry ou Machaut, s'accompagnent

---

[58] Concernant la datation du *Tractatus figurarum*, voir Philip E. Schreur (éd.)*, Tractatus figurarum. Treatise on Noteshapes*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 3-9 ; Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, pp. 1-27.

[59] Traduction de l'auteur. « […] ; *tamen ipsi post modum subtiliorem comparantes primum relinquerunt, et artem magis subtiliter ordinaverunt, ut patet in isto moteto Apta caro ; sic nos successive venientes et intelligentes que primum Magistri ipsi relinquerunt, majores deinde subtilitates sunt consecuti per studium, ut hos quod per antecessores imperfectum relictum est, per successors reformetur.* », Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, pp. 66-8.

[60] « *Primo ostendam figuras ordinatas cum quibus diversimode discantatus non sequentes ordinem tenoris sed alterius [temporis] quam fuerit tenoris*. », *ibid*., p. 72.

[61] La datation d'*Apta caro* sera abordée en détail au chapitre suivant, pp. 21-6.

[62] France, Chantilly, Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564.

[63] Desmond, *Music and the moderni*, pp. 47-69. Voir également Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 27-33 ; Daniel Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, New York & London, Garland Publishing, 1989, pp. 160-3 ; Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, p. 11 ; Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 29-40.

de défis rythmiques de plus en plus audacieux. Aux diminutions se substituent davantage de modifications métriques irrégulières. De plus, le *tenor* dispose parfois de formes singulières, telles des structures rétrogrades ainsi que des variations de la mensuration dont Sanders aperçoit le paroxysme dans les motets français du début du XV^e^ siècle[64]. Dans cette effervescence, le rythme est fréquemment ponctué par des passages syncopés ou hoquetés[65]. L'emploi récurrent de *canones* dès la fin du XIV^e^ siècle, en vue de préciser une interprétation souvent délicate, témoigne également de la subtilité croissante investissant la composition du *tenor* [66].

De même, la sélection du *cantus firmus* évolue. Les *tenores* arborent des chants aux contours mélodiques plus variés. Pour certains, leur profil atypique et leur citation textuelle semblent indiquer une origine en marge des codes habituels du *cantus firmus*. Entre imitation, invention et emprunt, la sélection mélodique semble s'élargir à de nouveaux horizons. Par ailleurs, des relations compositionnelles entre les répétitions mélodiques – *color* – et rythmiques – *talea* – s'affinent progressivement : les expérimentations de l'*ars nova* une fois passées, le *tenor* est dorénavant traité comme un chant à part entière doté d'une logique mélodico-rythmique.

Ces diverses caractéristiques sont ainsi celles qui gouvernent le motet français jusqu'à l'aube de l'école franco-flamande et de l'abandon progressif de l'isorythmie. Les motets de 1370 à 1420 forment en ce sens un répertoire homogène peu connu, marqué par la sophistication et l'héritage des principes autrefois développés durant l'*ars nova*. Des œuvres, se dégagent quelques noms plus ou moins connus : Johannes Cesaris, Jean Tapissier ou encore Johannes Carmen. Leur carrière, que de célèbres vers de Martin le Franc situent à Paris[67], dépasse en réalité de loin la capitale et suit les trajets parfois mouvementés qu'impose le patronage : tandis que Tapissier œuvre, entre autres, à la cour

[64] Sanders, « The Medieval Motet », p. 566-7.
[65] Voir notamment Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 47-58.
[66] Voir plus particulièrement Emily C. Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity in Fifteenth-Century Music*, Ph.D., University of Pennsylvania, 2012, pp. 22-82 ; Charles Turner, « *Sub obscuritate quadam ostendens*: Latin Canon in the Early Renaissance Motet », *Early Music*, XXX/2 (2002), pp. 165-87.
[67] « Tapissier, Carmen, Césaris ; N'a pas long temps si bien chanterent ; Qu'ilz esbahirent tout Paris » (vers 16257-9), Martin le Franc, *Le champion des dames*, Robert Deschaux (éd.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, IV, p. 67.

de Jean sans Peur, Cesaris apparait pour sa part à celle du duc de Berry[68]. Nicolas Grenon, dernier représentant de cette tradition, exercera quant à lui sous l'égide des deux nobles[69].

En raison de leur complexité inhérente, les motets de la transition regorgent donc d'indices concernant la composition des *tenores* et remédient à certains obstacles que rencontre l'étude des pièces plus anciennes. Cette thèse propose ainsi de mettre en évidence les normes sur lesquelles repose la réalisation des *tenores* isorythmiques des motets français du tournant du XV^e^ siècle (1370-1420). L'isorythmie sera dès lors appréhendée selon l'acception large que lui reconnait Bent[70], intégrant de cette façon l'ensemble des stratégies de composition fondées sur la répétition d'une *talea,* qu'il soit question de réitérations strictes ou de réinterprétations des figures. Après une délimitation du corpus, qui sera le cas échéant synthétisé au moyen du qualificatif « post-Machaut », la partie II aura dans un premier temps pour objectif de réviser la terminologie analytique afin, dans un second temps, d'entreprendre une approche morphologique du *tenor* basée sur l'observation de procédés mélodico-rythmiques. Cette section sera l'occasion d'introduire les unités de composition fondamentales de la *talea* – figure, pause et période – ainsi que leur relation avec l'articulation du *cantus*. Par la suite, la partie III déterminera les règles mensuralistes sur lesquelles reposent les *tenores* sujets à des variations rythmiques et des lectures rétrogrades. Leur analyse permettra de retracer minutieusement le processus d'ordonnance des figures ainsi que de proposer un bilan des motifs privilégiés.

La partie IV aura pour ambition de démontrer l'implication ponctuelle des voix supérieures sur la composition du *tenor*. Par le biais du hoquet *cum littera*, dont le procédé est à la fois poétique et musical, plusieurs motets exposeront l'influence des paroles sur le rythme du *tenor* et contribueront dans ces conditions à corroborer et à approfondir les récentes hypothèses développées par Zayaruznaya au sujet de la primauté du *triplum* et du *motetus*. Pour finir, la partie V sera consacrée à l'étude des *cantus firmi*, mélodies et citations employées dans les *tenores*. Les chapitres se concentreront, d'une part, sur leurs usages en certains cas atypiques – emprunt, imitation et invention – ainsi

[68] Concernant les données biographiques de Tapissier et Cesaris, voir Craig M. Wright, « Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures », *The Musical Quarterly*, LIX/2 (1973), pp. 177-89 ; Craig M. Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documented History*, Henryville, The Institute of Mediæval Music, 1979 ; Craig M. Wright, « Tapissier, Johannes », *The New Grove*, XXV, p. 90 ; Tom Ward, « Cesaris, Johannes », *The New Grove*, V, p. 392.
[69] Wright, *Music at the Court of Burgundy*, pp. 96-8 ; Craig M. Wright, « Grenon, Nicolas », *The New Grove*, X, p. 382.
[70] Bent, « What Is Isorhythm ? », p. 138.

que, d'autre part, sur les paramètres qui sous-tendent la sélection standard du *cantus firmus*. Des sources encore inédites et de nouvelles correspondances mélodiques seront également proposées.

DÉLIMITATION DU CORPUS : DE *CHANTILLY* À *OXFORD 213*

L'étude des derniers motets isorythmiques de tradition française requiert pour commencer de définir le corpus. Cette première étape s'appuie aussi bien sur des paramètres chronologiques et géographiques que stylistiques. Pour la provenance, celle-ci se limite au territoire français continental. En ce sens, les motets franco-chypriotes contenus dans le manuscrit *Torino 9*[71], réalisé à la cour du roi Janus, ne sont pas concernés. Cette restriction ne repose pas seulement sur leur origine éloignée. Plusieurs particularités indiquent que ces motets constituent un groupe insulaire en marge de la tradition de l'*ars nova*[72]. L'une des spécificités les plus notables est l'absence de *cantus firmus*, évoquant dès lors une influence italienne[73]. Bien qu'Allsen défende la place des motets franco-chypriotes au sein d'un « style français »[74] du début du XV^e^ siècle, avec le genre franco-bourguignon, il est manifeste que l'abandon du *cantus firmus* s'accompagne de procédés compositionnels bien différents de ceux conservés en France.

Ces derniers sont, en effet, régis par des codes distincts, hérités des œuvres de Vitry et Machaut : la présence d'un *cantus firmus* au *tenor*, l'emploi simultané de textes latins ou français, la stricte répétition de *taleae* aux valeurs longues, l'utilisation de diminutions et autres variations rythmiques ainsi qu'une hiérarchie des voix supérieures sont autant de critères différenciant le motet français des pratiques italiennes et anglaises[75]. La pérennisation et le développement de ces procédés à la fin du XIV^e^ siècle s'insèrent plus largement dans ce que Reinhard Strohm nomme la « tradition centrale »[76]. Celle-ci se résume essentiellement aux usages qui enrichissent et complexifient ceux de l'*ars nova*. La genèse des derniers motets isorythmiques survient dès lors dans les principaux pôles culturels et musicaux français prospérant sous le patronage de princes

[71] Italie, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I-Tn Ms. J. II. 9.
[72] Au sujet des caractéristiques du motet franco-chypriote, voir Richard Hoppin (éd.), *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J. II. 9*, Rome, American Institute of Musicology, II, 1961, pp. i-ii ; Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 26-76.
[73] Sanders, « The Medieval Motet », p. 570.
[74] Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 72-6.
[75] Voir Julie Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 22 ; Robert Nosow, « The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia », *Musica Disciplina*, XLV (1991), p. 223 ; Margaret Bent, « The Fourteenth-Century Italian Motet », *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Giulio Cattin (éd.), Certaldo, Edizioni Polis, 1992, VI, pp. 99-100.
[76] Strohm, *The Rise of European Music*, pp. 23-61.

dont les cours fleurissent dans l'ensemble du royaume. S'il a longtemps été question de l'influence des cours du Sud, comme celles de Foix ou Avignon, Yolanda Plumley a depuis démontré que le paysage musical de l'*ars subtilior* s'étend également aux territoires de Louis I d'Anjou, Jean de Berry et des Valois[77]. Ce constat la mène à réviser les racines exclusivement méridionales attribuées à la tradition centrale[78]. Concernant les motets de *Chantilly*, l'analyse du corpus confirmera la démarche de Plumley. La provenance éparse des motets apparait de surcroît plus flagrante avec les derniers représentants du style isorythmique français, tels que Carmen, Cesaris ou Grenon, qui firent leurs armes à la cour des ducs de Bourgogne, Bourges ou Cambrai.

Outre la dimension géographique, des données chronologiques et stylistiques permettent d'affiner la délimitation du corpus. Il s'achève avec la génération de Grenon dont l'œuvre reste encore assez hermétique aux influences italiennes et anglaises, à l'inverse de celle de Guillaume Dufay et Johannes Brassart. La question s'avère toutefois plus épineuse concernant les premières pièces du corpus. L'héritage de l'*ars nova* engendre le répertoire grandement anonyme de l'art dit « *subtilior* ». Le terme renvoie, depuis Günther, à la recrudescence des sophistications rythmiques, contrapuntiques et graphiques intervenant à la fin du XIV^e^ siècle[79]. Pour des besoins de périodisation historique, cet art, à mi-chemin entre Machaut et les premiers compositeurs franco-flamands, est usuellement daté de 1380 à 1410[80]. Ces deux années n'ont donc en aucun cas la prétention de délimiter rigoureusement l'*ars subtilior*, mais plutôt d'en dessiner les contours temporels les plus saillants. Ainsi, elles ne reflètent pas nécessairement une réalité chronologique à l'égard de la totalité du répertoire. Le motet est probablement le genre le plus concerné par cette remarque. La transition entre ceux composés par Vitry et ceux des générations postérieures apparait à l'évidence quelques années avant 1380 : comme mentionné précédemment, l'auteur du *Tractatus figurarum*, rédigé durant le troisième quart du siècle, exemplifie d'ores et déjà l'art « plus subtilement ordonné »[81] des nouveaux compositeurs à l'aide du motet *Apta caro*, vraisemblablement créé autour de 1360.

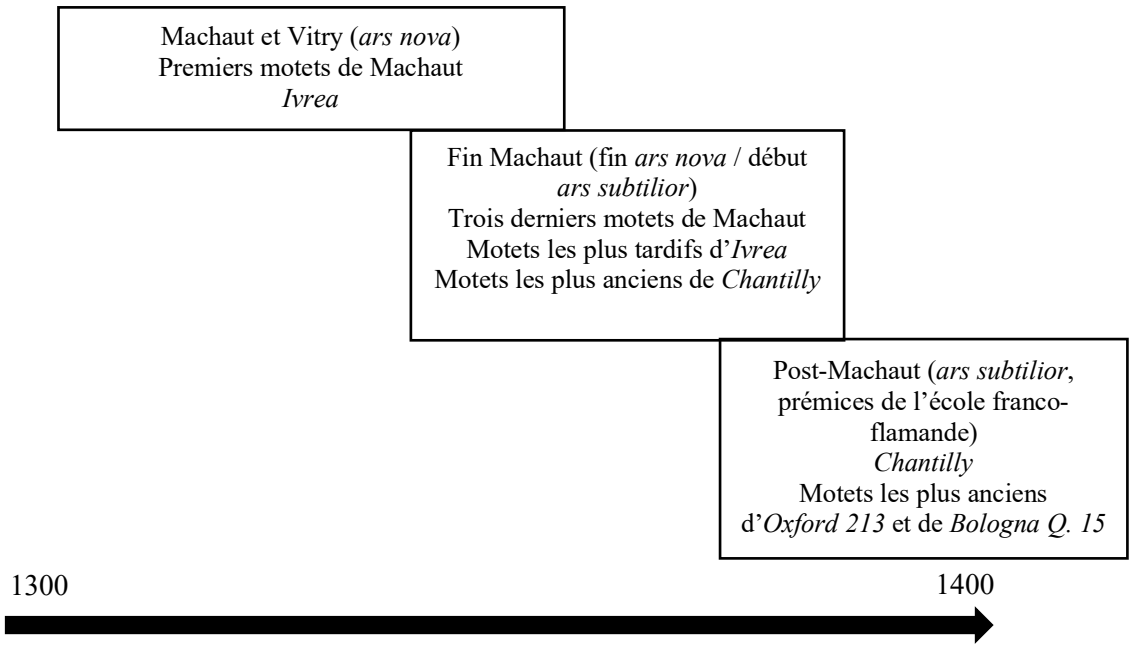
[77] Yolanda Plumley, « An "Episode in the South"? Ars Subtilior and Patronage of French Princes », *Early Music History*, XXII (2003), pp. 103-68.
[78] *Ibid*., pp. 105-6.
[79] Ursula Günther, « Das Ende der Ars nova », *Die Musikforschung*, XVI (1963), pp. 105-20.
[80] Strohm, *The Rise of European Music*, p. 36.
[81] Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, pp. 66-8.

Ce témoignage laisse entrevoir la difficulté que suscite une démarcation nette entre le motet de l'*ars nova* et celui de l'*ars subtilior*. De ce fait, le cas d'*Apta caro* a été envisagé de différentes manières suivant les auteurs. Pour Desmond, le motet représente une facture aboutie de l'*ars nova*[82]. La « subtilité » dont il fait preuve serait le dénouement de l'évolution du contexte musical entre 1300 et 1350. Pour Strohm, *Apta caro* se situe davantage du côté de l'*ars subtilior*[83]. Le musicologue le rapproche en effet des autres motets plus tardifs du *Codex Chantilly*, source dans laquelle apparait d'ailleurs le motet[84]. Dès lors, la question pourrait se poser en ces termes : *Apta caro* est-il un motet de l'*ars nova* finissant ou de l'*ars subtilior* commençant ? Bien entendu, il est vain de chercher une issue dans l'une de ces deux réponses. Le fait est qu'*Apta caro* est, conformément à sa datation approximative ainsi que ses caractéristiques, un exemple de transition.

Cette interrogation rappelle celles soulevées par Willi Apel dans sa périodisation des chansons du XIV^e^ siècle publiée en 1973. Critiqué à la suite d'une première tentative en 1950[85], Apel opte pour une période intermédiaire intitulée « style post-Machaut » (1350-1360) située entre le « style de Machaut » (1335-1350) et le « style maniéré » (1360-1380) assimilé à l'*ars subtilior*[86]. Bien que Günther ait rapidement contesté une datation aussi avancée pour l'*ars subtilior*[87], Apel affiche le souhait de préciser une transition entre les deux grandes phases musicales du XIV^e^ siècle, tout en gardant à l'esprit que de telles limites ne « peuvent être seulement estimées »[88]. Concernant le répertoire des motets, il est également possible de procéder à des subdivisions stylistiques plus fines que celles habituellement conjecturées par l'*ars nova* et l'*ars subtilior*. Afin de ne pas renouer avec les mêmes désaccords chronologiques qui opposent Apel et Günther, celles-ci sont proposées ci-dessous dénuées de datation :

---

[82] Desmond, *Music and the moderni*, pp. 47-64.
[83] Strohm, *The Rise of European Music*, pp. 39-40.
[84] *Chantilly*, f. 60v.
[85] Willi Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1950, pp. 10-1.
[86] Willi Apel, « The Development of French Secular Music During the Fourteenth Century », *Musica Disciplina*, XXXVII (1973), pp. 41-59.
[87] « *But the most astonishing thing about Apel's new theory is his assumption that the rhythmic complication observed in the music of Machaut's contemporaries had by 1360 already reached such a high point that one was obliged to see in it the beginning of the "manneristic style" by 1360, that is, not "by 1370", as Apel has originally held, to say nothing of "by 1380", the date I had attempted to establish on the basis of datable compositions*. » Ursula Günther, « Problems of Dating in Ars Nova and Ars Subtilior », *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Agostino Ziino (éd.), Certaldo, Edizioni Polis, 1978, IV, p. 291.
[88] « […] *in the development of French secular music during the 14th century five style periods can be clearly distinguished, that is, pre-Machaut style, Machaut style, post-Machaut style, manneristic style (ars subtilior) and modern style. For their beginning the dates 1300, 1335, 1350, 1360, and 1380 are approximately correct. Their determination dates can only be guessed.* », Apel, « The Development of French Secular Music », p. 51.



Graphique 1.1 Chronologie des motets isorythmiques français (XIV^e^ -XV^e^ siècles)

Les seules références utilisées sont les carrières de Machaut et Vitry ainsi que les sources mixtes les plus considérables du XIV^e^ siècle et du début du XV^e^ siècle, à savoir *Ivrea*, *Chantilly*, *Oxford 213*[89] et *Bologna Q. 15*[90]. Le premier codex est le recueil le plus complet d'œuvres de l'*ars nova*, la majeure partie ayant été composée durant la première moitié du siècle. Le second est quant à lui reconnu comme le « plus célèbre manuscrit de la fin du Moyen Âge »[91] et, par conséquent, la plus importante source de l'*ars subtilior*. Le troisième, *Oxford 213*, comprend la plupart des derniers motets isorythmiques français réalisés jusque dans les années 1420[92]. Son contenu est en partie couplé avec celui du fameux *Bologna Q. 15* dont la compilation est plus récente. Ces éléments forment un schéma simple et représentatif du développement du motet sans pour autant constituer un point de vue séquentiel rigide. Pour cela, les trois parties distinguées s'enchevêtrent et s'adaptent aux intrications du répertoire. Leurs intitulés sont employés avec souplesse : la qualification « post-Machaut » peut aussi bien convenir à un motet contemporain des derniers exemples de Machaut tout comme à l'un des motets les plus avancés de

[89] Royaume-Uni, Oxford, Bodleian Library, GB-Ob Ms. Canon. Misc. 213.
[90] Italie, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, I-Bc. Q. 15
[91] Barbara Haggh, « Contemplating the Chantilly Codex », *Early Music*, XXX/2 (2002), p. 264.
[92] David Fallows (éd.), *Oxford, Bodleian Library. MS. Canon. Misc. 213*, Chicago & London, The University of Chicago Press, I, 1995, pp. 19-20.

Chantilly. De la même manière que pour Apel, la répartition est avant tout stylistique. Il n'est effectivement plus à démontrer que les ultimes motets de Machaut, composés autour de 1360, sont d'une écriture assez différente de ceux réalisés avant 1350 : « Ces pièces finales représentent une nouvelle conception du motet pour Machaut, dans laquelle la musique s'attaque à de larges proportions en matière de longueur et de texture »[93]. Toutefois, elles restent encore imperméables aux difficultés rythmiques qui investissent *Chantilly*. À l'inverse, *Apta caro*, dont la datation est similaire, adopte un profil résolument complexe et varié qui justifie sa proximité avec les œuvres de l'*ars subtilior*.

En vue d'une délimitation des premiers motets post-Machaut, le paramètre le moins arbitraire semble être le *Codex Chantilly* lui-même. Son répertoire démontre une unité stylistique propre à la fin du XIV^e^ siècle. Plumley et Stone ont notamment mis en avant l'étroite parenté qui réside entre le corpus des chansons et celui des motets[94]. L'existence de certaines pièces uniquement dans *Chantilly*, tout comme leur apparition dans des sources plus modernes, peut par ailleurs indiquer une composition tardive. À l'inverse, l'occurrence de motets également dans *Ivrea*, ou dans d'autres manuscrits plus anciens, nécessite de s'interroger plus attentivement sur leur création. Cette étape s'appuiera sur tous les éléments susceptibles d'en éclaircir la datation. Les motets présents dans d'autres sources, ou constitutifs de la fin du corpus, feront de même l'objet d'estimation. Ainsi, il sera proposé un tableau chronologique sur lequel reposera l'identification précise des motets post-Machaut.

Le répertoire de *Chantilly* offre donc un point de départ. Vraisemblablement recopié d'une main italienne à partir de plusieurs originaux français[95], le codex ne possède pas de datation exacte. L'examen le plus approfondi mené à ce jour a été réalisé sous la direction de Plumley et Stone[96]. Si l'hypothèse d'une origine parisienne entre 1401 et 1417 ne peut être totalement écartée[97], une possible provenance italienne ne permet d'estimer la réalisation du manuscrit qu'entre 1408 et 1420[98]. Quoi qu'il en soit, le répertoire de *Chantilly* n'empiète probablement pas, ou peu, sur le XV^e^ siècle, ce qui

[93] « *These final pieces represent a new conception of the motet for Machaut, one in which the music takes on larger proportions in terms of length and texture.* », Anne W. Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims. Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 190.
[94] Plumley & Stone (éd.), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly,* p. 55.
[95] La thèse selon laquelle le *Codex Chantilly* a été recopié à partir de plusieurs sources françaises est défendue dans l'édition de Plumley et Stone. Un chapitre entier est consacré à sa démonstration, voir « Le copiste et ses modèles », *ibid*., pp. 57-80.
[96] *Supra*, n. 94.
[97] *Ibid*., p. 179.
[98] *Ibid*., pp. 180-1.

suggère la copie de sources françaises remontant aux années 1390. Günther indique pour *terminus ante quem* l'année 1395 en raison d'une ballade dédiée à Mathieu de Foix[99]. En l'absence d'une datation plus certaine et en tenant compte des indices musicaux et codicologiques, il parait prudent de proposer l'année 1400 comme limite globale du répertoire.[100]

Le manuscrit possède une organisation générique séparant les chansons et les motets. Ces derniers, notés sur les ultimes folios (fol. 60-72v), sont au nombre de treize. Le premier d'entre eux est *Apta caro*. Sa mention dans le *Tractatus figurarum* suggère une composition antérieure à 1375. Cette supposition est confortée par sa présence dans l'index de *Trémoïlle*[101]. Le fragment se limite uniquement à deux feuillets sur lesquels est inscrite la table exhaustive des pièces qui constituaient autrefois le document. L'utilité d'une source aussi lacunaire réside dans les précisions que partage le premier copiste : « *quem scripsit Michael de …ia, ejusdem principis capellanus millesimo trecentesimo septuagesimo sexto* »[102]. Il s'agit là d'une date de rédaction particulièrement précise pour un chansonnier médiéval. Droz et Thibault suggèrent que le manuscrit était à l'origine en la possession de Charles V, dont l'un des chapelains se nommait Michel, avant de finir dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne[103]. Par ailleurs, Bent a démontré que les pièces concernées par le *terminus ante quem* (1376) sont en réalité celles notées sur les 32 premiers folios[104]. *Apta caro*, autrefois placé sur le folio 22, ne peut donc pas avoir été réalisé après 1376.

Si l'apparition d'*Apta caro* dans *Modena A*[105] ne fournit guère de précision, la compilation datant des années 1420[106], sa présence dans *Ivrea*[107] peut permettre d'en

[99] Ursula Günther, « Sources, MS, §VII, 3 : French polyphony 1300-1420, principal sources », *The New Grove*, XVII, p. 686. Voir aussi Ursula Günther, « Eine ballade auf Mathieu de Foix », *Musica Disciplina*, XIX (1965), pp. 69-81.
[100] Est adoptée la datation approximative livrée par Elizabeth R. Upton dans son analyse codicologique du manuscrit, Elizabeth R. Upton, « The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564) », *Studi Musicali*, III/2 (2012), p. 290.
[101] France, Saint-Georges-sur-Loire, Château de Serrant, N. a. fr. 23190. L'index a été retranscrit dans E. Droz & G. Thibault, « Un chansonnier de Philippe le Bon », *Revue de Musicologie*, VII/17 (1926), pp. 1-8. Un fac-similé ainsi qu'un relevé détaillé apparait également dans Margaret Bent, « A Note on the Dating of the Trémoïlle Manuscript », *Beyond the Moon : Festschrift Luther Dittmer*, Bryan Gillingham and Paul Merkley (éd.), Ottawa, Institute of Mediæval Music, 1990, pp. 217-42.
[102] Ces lignes ont été révélées à l'aide de rayons ultra-violets par M. Ch. Samaran en 1925. Voir Droz & Thibault, « Un chansonnier de Philippe le Bon », p. 1.
[103] *Ibid*., pp. 1-2.
[104] Margaret Bent, « A Note on the Dating of the Trémoïlle Manuscript », p. 222.
[105] Italie, Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. M. 5. 24.
[106] Anne Stone (éd.), *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, α. M. 5. 24*. *Commentary*, Lucca, Lim Editrice, 2005, p. 109.
[107] *Ivrea*, f. 5v-6.

apprendre plus. Les études de Karl Kügle ont révélé que la rédaction d'*Ivrea*, loin de se situer aux alentours de 1365 comme cela a longtemps été supposé, s'est déroulée bien plus tard, durant les années 1380-1390[108]. Cependant, Kügle prétend que le répertoire musical est essentiellement « gelé en 1359 »[109]. Il n'y aurait selon lui que de maigres chances pour que des pièces plus récentes aient été ajoutées[110]. Mais si le contenu d'*Ivrea* semble en effet avoir été majoritairement composé pendant la première moitié du siècle, la datation de certaines œuvres ne peut précéder l'an 1360. Les motets dédiés à Gaston III, *Altissonis aptatis*/*Hin principes* et *Febus mundo oriens*/*Lanista vipereus*, l'attestent à travers l'usage du sobriquet « Fébus », pseudonyme du comte de Béarn, qui n'apparait qu'au cours des années 1360 au sein des documents légaux et ne se répand davantage qu'à partir de 1365[111]. Même si Kügle rétorque que ces preuves n'excluent pas une utilisation antérieure du surnom[112], il omet de commenter les propos de Tucoo-Chala rapportés par Rigg concernant l'un des textes de *Febus mundo oriens*. Suivant l'historien, les paroles relatent la rencontre entre Gaston III et le Prince Noir en 1365 à Angoulême[113]. Plusieurs indices suggèrent alors que ce motet, bien que localisé dans les premiers folios d'*Ivrea*, ne remonterait pas avant 1365. Il semble donc plus prudent de penser que l'extrême *terminus ante quem* des œuvres ne se situe pas avant cette date.

Outre celle du *Tractatus figurarum*, une autre citation théorique d'*Apta caro* pourrait préciser le contexte de sa composition. Johannes Boen mentionne lui aussi le

[108] Kügle, « *Codex Ivrea*, Bibl. Cap. 115 », p. 549.
[109] « *In spite of its late copying date, most of manuscript 115 appears to preserve a repertory frozen in 1359, and it may well reflect the polyphony – perhaps of a conservative inclination – cultivated at St. Aignan in the late 1350s.* », *ibid*., p. 550.
[110] *Ibid*., p. 551.
[111] Concernant la datation du surnom « Fébus », voir Pierre Tucoo-Chala, « Origine et signification du surnom de Gaston III de Foix dit "Fébus" », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, LXVI/25 (1954), pp. 61-2 ; Pierre Tucoo-Chala, *Gaston Fébus et la Vicomté de Béarn 1343-1391*, Bordeaux, Bière, 1960, p. 107. Concernant son utilisation dans la datation des motets, voir Ursula Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, Ms 564 (Olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, a. M. 55 24 (Olim Lat. 568)*, Rome, Corpus Mensurabilis Musicae, 1965, p. lxii ; Günther, « Problems of Dating in Ars Nova », p. 292.
[112] La question est traitée par Kügle en note de bas de page : « *This, of course, in no way precludes the earlier use of this sobriquet in a more esoteric context: in fact, it must have been quite widely spread before it could be adopted as the official name of the count. This weakens the dating of the motets, and consequently Günther's dating of manuscript 115* [*Ivrea*]. », Kügle, « *Codex Ivrea*, Bibl. Cap. 115 », p. 550 (n. 97).
[113] « *I believe that this text alludes to a 'legend' to which I have referred in my book [the reference is to his Gaston Fébus et le Viconté de Béarn, Bordeaux, 1959, p. 98, n. 56] ; this concerns the meeting which Fébus seems to have had [in 1365] with the Black Prince at Angoulême at the time when the Black Prince was claiming his homage on behalf of Béarn.* », Arthur G. Rigg & Elizabeth Rutson (éd.), *Supplement to Volume V : Motets of French Provenance. Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Frank Harrison (éd.), Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1968, p. 4.

motet dans l'*Ars musicae*[114]. Le traité est communément daté aux alentours de 1355 ou 1357[115], ce qui indiquerait qu'*Apta caro* a été composé en deçà d'une de ces deux années. Or, la réalisation de l'*Ars musicae* reste approximative. Ce n'est qu'en raison de l'absence de certains principes spéculatifs cités dans la *Musica*, second traité de Boen concrétisé en 1357, que Wolf Frobenius suppose que la rédaction de l'*Ars musicae* est plus ancienne[116]. Pourtant, quelques notes manuscrites laissent penser que Boen était alors connu comme pasteur à Rijnsburg, profession qu'il exerça de 1358 à sa mort en 1367[117]. Il est donc également possible, bien qu'hypothétique, qu'il ait rédigé son traité durant cette période.

Une seule certitude ressort de la biographie du théoricien : *Apta caro* ne peut avoir été élaboré après 1367. Suivant une analyse stylistique, Günther suggère que sa composition remonte aux alentours de 1360[118]. L'auteur du *Tractatus figurarum* considère pour sa part le motet comme une pièce de la génération la plus récente, ce qui implique que sa création ne peut être très éloignée dans le temps de la production du traité. Desmond ne dément pas la datation proposée par Günther, préférant cependant situer *Apta caro* autour de 1350[119]. Deux hypothèses résultent donc de ces données : soit *Apta caro* a été composé vers 1350 et est un exemple précoce du nouveau style cité dans le *Tractatus figurarum*, soit sa réalisation remonte aux années 1360 et l'estimation communément admise pour l'*Ars musicae* de Boen est anticipée de plusieurs années. Au vu du témoignage du *Tractatus figurarum* et des caractéristiques musicales du motet, il est néanmoins sûr qu'*Apta caro* est l'un des motets les plus récents d'*Ivrea*, à l'instar d'*Altissonis aptatis* et *Febus mundo oriens*.

Un autre motet de *Chantilly*, *Ida capillorum*/*Portio nature*, se trouve dans une position comparable. À la suite de l'attribution à un certain « Egidius de Puisieux » dans le manuscrit *Strasbourg*[120], Clercx et Hoppin proposent pour compositeur potentiel un

---

[114] Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), pp. 28-9

[115] Wolf Frobenius, « Boen, Johannes », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (éd.), Kassel, Bärenreiter, 2000, p. 211.

[116] Wolf Frobenius, *Johannes Boens Musica une seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlagsgellschaft, 1971, p. 13.

[117] Le manuscrit *Add. 23220*, réalisé au XV^e^ siècle, possède une version de l'*Ars musicae* se concluant par « *Explicit ars Iohannis Boen de Rijnsborghm holli Ad rogatum quorundam Iuvenum sub brevitate formata* », Royaume-Uni, London, British Library, Add. 23220, f. 21v. Pour la biographie de Boen, voir Frobenius, *Johannes Boens Musica une seine Konsonanzenlehre.*

[118] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxv.

[119] Desmond, *Music and the moderni*, pp. 47-8.

[120] France, Strasbourg, Bibliothèque Municipale, F-Sm 222 C. 22. Le manuscrit fut détruit en 1870 et ne subsiste désormais qu'à travers une copie réalisée par Coussemaker. Voir Charles van den Borren, *Le manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg brulé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, Anvers, Imprimerie E. Secelle, 1924.

chapelain homonyme exerçant pour Hugues Roger de Beaufort[121]. L'individu étant décédé en 1348, les deux musicologues situent la composition d'*Ida capillorum* vers 1345. L'hypothèse d'une création en l'honneur de Guy de Boulogne – descendant d'Ida de Boulogne à laquelle est dédié le motet – pour sa nomination en tant que cardinal en 1342 a de même été suggérée[122]. Toutefois, Zazulia a mis en évidence l'incompatibilité d'une date aussi ancienne[123]. Plusieurs caractéristiques rapprochent effectivement *Ida capillorum* d'œuvres plus tardives. Ce motet est, d'une part, le seul d'*Ivrea* à posséder des syncopes de semi-brève en prolation majeure[124]. Peut-être est-ce ce qui lui vaut d'ailleurs d'être cité dans le chapitre sur les syncopes de l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* (v. 1375)[125]. D'autre part, le *tenor*, comprenant des *taleae* à variation ainsi qu'un *canon* littéral, tend à associer le motet à des pratiques datant de la seconde moitié du siècle. Pour finir, Zazulia souligne que d'autres descendants d'Ida pourraient être également des dédicataires du motet, à l'image de Jeanne I, comtesse d'Auvergne et de Boulogne, ou Robert de Genève, plus connu comme l'antipape Clément VII[126]. Il semble donc aujourd'hui plus vraisemblable que le chapelain Egidius de Puisieus mort en 1348 ne soit pas le compositeur d'*Ida capillorum* et que ce motet se rattache aux pièces les plus récentes d'*Ivrea*, comme *Apta caro*. Le seul *terminus ante quem* fiable est à nouveau donné grâce à l'index de *Trémoïlle* (1376) dans lequel le motet est répertorié au deuxième folio.

À l'exception d'*Ida capillorum* et *Apta caro*, deux autres motets de *Chantilly* possèdent des concordances dans *Ivrea* : *Tant a souttille pointure*/*Bien pert qu'en moy* et *Sub Arturo*/*Fon citharizancium*. En revanche, tous deux n'intègrent pas le rang des motets post-Machaut. Le premier, daté de la première moitié du XIV^e^ siècle par Günther[127], expose un profil comparable au style de l'*ars nova*. Réalisées à trois voix, ces deux parties supérieures disposent de textes français écrits suivant les coutumes de l'amour courtois. Le rythme, contenu dans un *tempus* parfait et une *prolatio* majeure, est intuitif et ne présente aucune difficulté spécifique. Le *tenor*, évoluant à l'aide de *taleae* simples, atteste

[121] Richard Hoppin & Suzanne Clercx, « Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIV^e^ siècle », *L'Ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e^ siècle*. *Les Colloques de Wégimont*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 86.
[122] *Ibid*., p. 87.
[123] Zazulia, « A Motet Ahead of its Time », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 341-54.
[124] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lviii.
[125] Malgré la mention du motet, l'exemple musical qui lui est rattaché est erroné. Le passage provient à l'évidence d'une autre pièce. Voir C. Matthew Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*. *A New Critical Text and Translation*, London, University of Nebraska Press, 1994, pp. 212-3.
[126] Zazulia, « A Motet Ahead of its Time ? », p. 343.
[127] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xix.

également une composition désuète. Cependant, le *cantus firmus* distingue quelque peu *Tant a souttille pointure* de la plupart des motets produits avant 1350. Bien que l'utilisation d'un répons – en l'occurrence *Ipsi sum desponsata*, sixième répons des matines pour la fête de sainte Agnès – ne déroge pas aux standards de l'*ars nova*, le fragment sélectionné s'avère particulièrement long : pas moins de 42 notes accompagnent la citation *Cuius pulcritudinem sol et luna mirantur*. Cet attribut, plutôt spécifique aux *tenores* post-Machaut, témoigne peut-être d'une réalisation relativement avancée d'*Ivrea*.

Le cas de *Sub arturo* est quant à lui sans appel. Il est bien connu que ce motet est en réalité d'une provenance anglaise. Son compositeur est Jean Alanus, identifié par certains en tant que Dominus Johannes Aleyn, chapelain à la chapelle royale d'Edouard III et chanoine de 1362 à sa mort en 1373[128]. Selon Bent, le style assez avancé du motet indiquerait néanmoins une composition autour de 1400[129], ce qui, comme le soulignent Plumley et Stone, « n'est pas sans conséquence pour la datation du manuscrit de Chantilly »[130]. Suivant cela, il est possible que le compositeur soit plutôt le dénommé Aleyn cité dans le *Old Hall Manuscript*[131].

Les motets restants de *Chantilly* n'apparaissent pas dans *Ivrea*. Leur réalisation est en conséquence potentiellement plus récente. L'un d'entre eux figure toutefois dans les 32 premiers folios de l'index de *Trémoïlle* et est donc antérieur à 1376. Il s'agit de *Degentis vita*/*Cum vix artidici*, dont la composition semble avoir eu lieu peu de temps avant ce *terminus ante quem*. Composé dans une *prolatio* mineure, le motet fait preuve de quelques imitations rythmiques entre les voix supérieures et le *contratenor* en usage dans *Chantilly.* Des semi-brèves syncopées sont également présentes dans cette dernière voix. Ainsi, l'écriture du *contratenor* se détache du *tenor* et suggère une création postérieure à celle du motet. La version contenue dans le manuscrit *Nürnberg*[132] fait en revanche état d'un *contratenor* plus proche des normes habituelles.

Degentis vita possède de nombreuses affinités avec *Ida capillorum.* Certaines concernent plus particulièrement la réalisation du *tenor*. L'un des derniers chapitres de cette thèse aura notamment pour objectif d'en préciser la nature. Le motet bénéficie par ailleurs d'une certaine notoriété au cours du XV^e^ siècle : il est cité dans deux traités, le

[128] Brian Trowell, « A Fourteenth Century Ceremonial Motet and its Composer », *Acta Musicologica*, XXIX (1957), pp. 65-75 ; David Fallows, « Alanus, Johannes », *The New Grove*, I, p. 276.
[129] *Ibid*., 276.
[130] Plumley & Stone (éd.), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly*, p. 53.
[131] Margaret Bent, « Aleyn », *The New Grove*, I, p. 361.
[132] Allemagne, Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Fragm. Lat. 9, f. 1.

Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo[133], présent dans *Melk 950*, ainsi que dans le *Tractatus de musica mensurabili* retranscrit par Johannes Wolf en 1919[134]. Lors de son analyse, Günther voit malencontreusement apparaitre *Degentis vita* dans *Ivrea*[135]. Elle propose en conséquence une composition dans les années 1360, période durant laquelle était anciennement évaluée la rédaction du manuscrit. Compte tenu de ses ressemblances avec *Ida capillorum*, de ses occurrences théoriques et de son apparition dans *Trémoïlle*, il est plus judicieux de considérer que *Degentis vita* a été réalisé peu avant 1376.

Ne se retrouvant ni dans *Ivrea* ni dans les 32 premiers folios de *Trémoïlle*, les motets de *Chantilly* restants sont soit contemporains soit plus tardifs. Certains d'entre eux peuvent être datés avec précision. Les textes du célèbre *Rex Karole*/*Leticie*, créé en l'honneur de Charles V, offrent plusieurs détails sur le contexte de sa composition. Alors que le nom « Philippe Royllaert »[136], auquel est lié le motet dans *Strasbourg*, renvoie à de faibles références, la dédicace à Charles V situe la genèse de *Rex Karole* durant son règne, soit entre 1364 et 1380. Le poème du *triplum* indique un retour à la paix imminent qui pourrait s'adapter à la trêve de Bruges de 1375[137]. Günther souligne à ce sujet les ressemblances contextuelles et littéraires entre les paroles du motet et un passage du *Songe du Vergier*, écrit entre 1376 et 1378, qui mentionne également Charles V et son implication dans le cessez-le-feu[138]. Ainsi, il est couramment admis que *Rex Karole* a été composé à l'occasion des négociations franco-anglaises de la trêve de Bruges entre 1375 et 1376.

À en croire ses paroles, le motet *Pictagore per dogmata*/*O terra sancta* est contemporain de *Rex Karole*. Adressé au Pape Grégoire XI, le *motetus* reproche l'incapacité de l'Occident latin à contrôler la Terre sainte. Il est dès lors assuré que la composition se situe entre 1371 et 1378, soit durant le règne de Grégoire XI. Selon Günther, le texte du *triplum* insinuerait que le souverain pontife ne se trouvait pas à Rome – « *Latio* » – à ce moment même[139]. Il est par conséquent probable que le motet a été

---

[133] Alberto Gallo (éd.), *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis (MS. Melk, Stiftsbibliothek 950)*, Rome, American Institute of Musicology, 1971, pp. 16 & 29.
[134] Johannes Wolf, « Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, I (1918-19), p. 336.
[135] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxi.
[136] Gilbert Reaney, « Royllart, Philippus », *The New Grove*, XXI, p. 825.
[137] Suivant les vers 21-23 du *triplum* : « *Nam gladio gentis ancipite* ; *per te pulso, remote domui* ; *tue pax est, nunc pacem reddite* ». Voir Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxix.
[138] *Ibid*., p. xxx.
[139] *Ibid*., p. xl. À ce propos, Rigg ne lit pas Rome à travers « *Latio* », mais Jérusalem. Visiblement, il ne s'appuie pas sur la métaphore avec le voyage d'Aeneas à Latium (« *Cirrheus redit trophea, mirari Neptunum cogit sorte sumpta cum Enea hic almus qui modo cogit* ») qu'emploie l'auteur. Voir Rigg &

composé peu avant le départ du Pape d'Avignon, Grégoire XI ayant entrepris de retourner à Rome dès 1372. Il renouvelle ce même souhait en 1374 et quitte finalement Avignon en 1376. Günther estime donc pouvoir dater avec justesse la réalisation de *Pictagore per dogmata* vers 1375[140].

Quelques indices laissés dans les textes d'*Alma polis*/*Axe poli* permettent une datation approximative. Le *triplum* mentionne plusieurs musiciens que Clerxc et Hoppin ont, pour la plupart, rapprochés de chantres ou chanoines de la seconde moitié du siècle[141]. Cette proximité avec le milieu ecclésiastique évoque potentiellement le cadre d'Avignon. Par ailleurs, deux individus se démarquent, car respectivement présentés comme compositeur et auteur d'*Alma polis* : Egidius de Aurolia et Johannes de Porta.

Concernant Porta, il est le bénéficiaire d'un canonicat à Chartres conféré par Clément VII en 1379[142]. Le « Egidius de Aurelianis » proposé par Clercx et Hoppin renvoie à quelques notes biographiques qui le relient également à Clément VII. Après avoir étudié la théologie en Allemagne et en Italie, il reçoit un doctorat en 1379 et est chargé, sous ordre du Pape, « d'évangéliser, avec le concours de huit ou dix mendiants, les provinces ecclésiastiques de Rouen, de Reims et de Sens »[143]. En 1385, il est à nouveau missionné par Clément VII et doit se rendre à Cambrai puis, en 1393, auprès du roi[144]. Günther affirme que le « Magister Egidius Augustinus », à l'origine de trois ballades de *Chantilly* et *Modena A – Roses et lis*, *Cortois et sages* et *Franchois sunt nobles* –, Egidius de Aurelianis et Egidius de Aurolia sont bel et bien la même personne[145]. Plusieurs pistes la conduisent à cette déduction. D'une part, le grade de *Magister* pourrait dériver de l'obtention d'un doctorat. D'autre part, Günther souligne que les ballades partagent des passages syncopés communs avec *Alma polis*[146]. Bien qu'elle ne fournisse

Rutson (éd.), *Supplement to Volume V*, p. 15. Le commentaire de Michael Long confirme par ailleurs les propos de Günther, Michael Long, « *Arma virumque cano* : Echoes of a Golden Age », *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, (éd.) Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 146-7.

[140] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xli.

[141] Hoppin & Clercx, « Notes biographiques sur quelques musiciens », pp. 81-3.

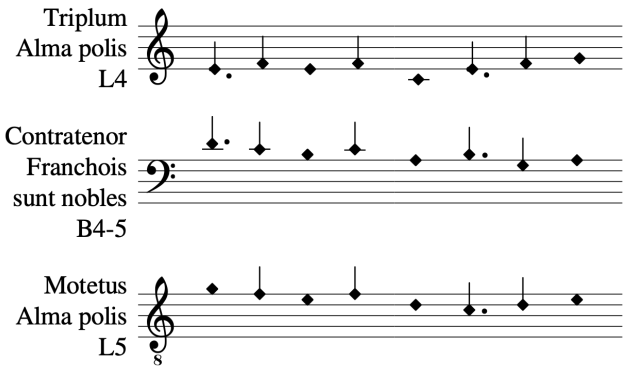
[142] *Ibid*., p. 82.

[143] *Ibid*., pp. 87-8.

[144] *Ibid*., p. 88.

[145] L'hypothèse a été auparavant proposée par Hoppin et Clercx. Ils ont par ailleurs confirmé l'identité commune entre le « Magister Egidius ordinis Heremitarum sancti Augustini » cité dans *Modena A* et le « Magister Egidius Augustinus » de *Chantilly*. Voir *ibid*., p. 87. Pour les arguments de Günther, voir *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. xliii-xliv.

[146] *Ibid*., p. xliv.



Exemple 1.1 Passages syncopés similaires dans *Alma polis* et *Franchois sunt nobles*

aucun exemple, les extraits en question semblent être en partie ceux représentés ci-dessus (Ex. 1.1). Les syncopes des semi-brèves sont effectivement similaires. Le *triplum* et le *contratenor* de *Franchois sunt nobles* sont, pour leur part, rigoureusement identiques : dans les deux cas, l'emploi d'un *punctus demonstrationis* et d'un *punctus divisionis* organise les figures 𝅜.𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥.𝅗𝅥𝅗𝅥. Il est par ailleurs possible d'apercevoir, dans ce même passage de la ballade, une ressemblance mélodique et rythmique avec certaines syncopes du *motetus*.

Un autre dénominateur commun est à nouveau Clément VII. Les ballades *Cortois et sages* et *Roses et lis* sont toutes deux en relation avec le Pape, bien que dans des proportions nuancées. Si la première le loue distinctement, la seconde fait référence au mariage à Riom du duc de Berry et Jeanne de Boulogne (1389), nièce de Clément VII qui lui rendit visite quelques jours plus tôt à Avignon[147]. Cette apparente proximité avec le Pape conforte l'hypothèse de Günther. Il est vraisemblable que le compositeur fut dans l'entourage du Saint-Père et qu'*Alma polis*, à l'exemple des ballades précédentes, a été réalisé durant son pontificat entre 1378 et 1394.

Tout comme *Febus mundo oriens*, *Inter densas*/*Imbribus irriguis* a été composé en l'honneur de Gaston III. La sophistication dont il fait preuve est digne des motets les plus perfectionnés du XIV^e^ siècle : les six figures nécessaires à l'ordonnance de son *tenor* doivent être transposées dans de multiples métriques. La difficulté est telle que cette voix n'a jamais été intégralement retranscrite sans erreurs dans les éditions modernes[148]. La composition semble à l'évidence tardive. Un passage du *triplum* permet

[147] *Ibid*., p. xliv.
[148] Voir le chapitre « La *talea* à variation », pp. 197-211.

d'ailleurs de s'en assurer : « ici, il [Fébus] épuise [*exhaurit*, « tarir »] les limites du monde »[149]. L'auteur évoque probablement l'avancée des frontières du comté de Foix, à partir de 1379, sur les territoires du comte d'Armagnac[150]. Cet évènement livre donc un premier *terminus post quem* assez fiable que Günther pense pouvoir préciser à l'aide du *motetus*. Le « jardin » aux « senteurs parfumées »[151] que défend Gaston III s'assimile, par métaphore, au Béarn, seule province épargnée par la guerre de Cent Ans grâce à l'habile politique du comte[152]. Celui-ci s'éclipse d'Orthez, capitale du Béarn, pour Pau ou Mazères à partir de 1380. Il ne retrouve le Château Moncade à Orthez qu'en avril 1384[153], année que Günther choisit en guise de second *terminus post quem*[154]. Malgré tout, la figure de « protecteur » assignée à Gaston III n'implique pas nécessairement la présence de ce dernier en Béarn lors de la réalisation d'*Inter densas*.

Quatre motets de *Chantilly* restent encore à évaluer. Dans leur cas, les paroles n'offrent aucun indice historique. Deux d'entre eux, *Multipliciter amando*/*Favore habundare* et *Alpha vibrans*/*Cetus venit*, sont intégralement latins tandis que les suivants, *L'ardure qu'endure*/*Tres dous espoir* et *D'ardant desir*/*Efus d'amer*, disposent de textes français. Cependant, ces deux derniers motets ne sont pas à rapprocher du répertoire de l'*ars nova*. Plumley et Stone ont en effet constaté que *D'ardant desir* présente des éléments s'apparentant à des chansons de *Chantilly* liées au mariage de Jeanne de Boulogne et Jean de Berry (1389)[155]. Son *tenor Nigra est, sed formosa*, comme quelques vers de *Roses et lis* et *Passerose de biaute*, est inspiré du Cantique des cantiques[156]. Les trois pièces sont les seules de *Chantilly* qui se réfèrent au livre biblique. Par ailleurs, le choix peu banal des clefs (Ut 5, Fa 5 et Fa 4), en conséquence d'une tessiture grave, se retrouve dans *Roses et lys* ainsi que dans deux autres chansons[157].

---

[149] « *Hic exaurit orbis confinia* », *triplum*, 17.
[150] Günther, *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxii.
[151] « *Imbribus irriguis et vivo fonte redundans* ; *plantis et arboribus vernoque tempore florens* ; *ortus odoriferis flagrans aromatibus umbris* ; *ocia querentes recreatis plaudet amenis* », *motetus*, 1-4.
[152] « *This new garden of the Hesperides situated in the West is Béarn, the only neutral western country at the time of the Hundred Years War, and consequently the only one not to have undergone the ravages of war, thanks to its vigilant guardian.* », suivant Tucoo-Chala cité dans Rigg & Rutson (éd.), *Supplement to Volume V*, p. 19.
[153] Pierre Tucoo-Chala, *Gaston Fébus : un grand prince d'Occident au XIV^e siècle*, Pau, Marrimpouey, 1983, pp. 183-4.
[154] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxii
[155] Plumley & Stone (éd.), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly*, p. 54.
[156] Cant. 1 : 5.
[157] Il s'agit de *Quant joyne cuer* et *Le mont Aon*. Voir Plumley & Stone (éd.), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly*, p. 54.

En outre, *D'ardant desir* possède un agencement tout à fait particulier. Il est l'unique motet de *Chantilly* dont le *tenor* est disposé entre le *triplum* et le *motetus*. Cette superposition des voix, qu'il partage notamment avec le motet *Apollinis eclipsatur*/*Zodiacum signis* d'*Ivrea*[158], est abordée dans le *De modo componendi tenores motetorum* de Murino[159]. Au vu du peu d'exemples de ce type laissés dans les manuscrits, il semble que cette variante soit une approche expérimentale du motet. En raison de ses traits musicaux, Plumley et Stone suggèrent donc que *D'ardant desir* est contemporain de *Roses et lys* ainsi que d'autres chansons assimilées, soit « de la fin des années 1380 ou des années 1390 »[160].

La notation du *tenor* tend à confirmer cette estimation. La coloration rouge est portée sur toutes les figures, menant conséquemment à s'interroger sur son utilité. Cette question, sur laquelle les avis des spécialistes divergent, sera davantage commentée ultérieurement. Le principe se réfère ouvertement au maniérisme graphique de l'*ars subtilior.* Il en va de même pour *L'ardure qu'endure* qui semble toutefois légèrement plus ancien. Si les voix supérieures ne démontrent pas de complexité rythmique particulière, le *tenor* arbore divers changements de coloration obscurcissant la détermination du *modus*. Ce balancement des métriques au *tenor* se retrouve dans plusieurs motets de la fin du siècle. Comparées aux *tenores* de l'*ars nova*, les variations rouge/noire se manifestent souvent sous la forme de syncopes à l'échelle du *modus* ou du *maximodus*. *L'ardure qu'endure* fait donc preuve d'une sophistication que l'on rencontre davantage à partir des années 1370. Les éléments soulevés par Günther, essentiellement basés sur le maniérisme des textes et du contrepoint, soutiennent cette approximation[161].

Les deux motets latins, *Alpha vibrans* et *Multipliciter amando*, datent pour leur part des années 1380 ou 1390[162]. Tout comme dans *L'ardure qu'endure*, le *tenor* d'*Alpha vibrans* comprend de nombreux changements de coloration. Son interprétation repose également sur des lectures rétrogrades dont le fonctionnement est révélé à l'aide d'un *canon*. Ses paroles, riches de nombreuses références bibliques mais dénuées d'informations chronologiques, ne permettent pas d'approfondir sa datation. Étant donné ses intrications structurelles et son *unicum* dans *Chantilly*, il est peu probable qu'*Alpha*

[158] *Ivrea*, f. 12v-13. Une version à cinq voix se trouve dans *Strasbourg*, f. 64v-65.
[159] Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, pp. 83-5.
[160] Plumley & Stone (éd.), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly*, p. 54.
[161] « *Both texts are full of internal rhymes and puns, which often make them difficult to understand but are typical of 14th century versification. The music forms a brilliant counterpart to the verse*. », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxxviii.
[162] *Ibid*., pp. xxxiv & xxvii.

vibrans ait été composé avant 1380. Quant à *Multipliciter amando*, le bilan est similaire. Les textes ne recèlent aucun indice au sujet du contexte de leur réalisation. Toutefois, de nombreuses difficultés rythmiques font de ce motet l'un des plus complexes de *Chantilly*. Le *triplum* et le *motetus* comprennent entre autres des semi-brèves et minimes évidées qui, bien que courantes dans le reste du codex, sont rares dans les motets. La lecture du *tenor* s'accompagne aussi d'obstacles, en partie dus à des libertés graphiques. Ces éléments témoignent donc d'une composition avancée qu'il n'est pas inconsidéré de situer dans les deux dernières décennies du XIV^e^ siècle.

Hormis *Chantilly*, diverses sources possèdent des motets français susceptibles d'avoir été réalisés à la fin du siècle. C'est le cas du motet *Ferre solet*/*Anatheose de gracia*, récemment trouvé par Louviot dans le fragment de *Douai*[163], accompagné d'une version de *Multipliciter amando* et de notations partielles d'autres pièces[164]. Comme le signale Louviot, les textes de *Ferre solet* dissimulent plusieurs acrostiches. Leur découverte s'avère précieuse : celui du *motetus* situe la composition du motet en l'an 1373 – « *Anno domini millesimo trecentesimo septuagesimo tercio fecit istum motetum* ». L'acrostiche du *triplum* livre quant à lui, selon toute vraisemblance, l'identité du compositeur : « *Frater Johannes Vavassoris* »[165].

Ce dernier peut être rapproché du Johannes Vavassoris mentionné dans une charte de l'Université de Paris du 23 novembre 1364, aux côtés de Nicole Oresme et de différents « *magistros Facultatis theologiae Parisiensis* »[166]. La charte en question est réalisée à l'encontre de Denis Foulechat[167]. Contrairement à d'autres maitres, il n'est pas précisé si Johannes Vavassoris est affilié à un ordre quelconque comme semble le désigner le titre « *Frater* ». La piste de cet universitaire parisien a néanmoins le mérite de concorder avec la date spécifiée dans l'acrostiche et de proposer un individu assez instruit pour en venir à la composition d'un motet isorythmique tel que celui-ci. Indépendamment des artifices poétiques, *Ferre solet* est également remarquable pour les colorations graphiques de son *tenor* qui le rapprochent d'*Alpha vibrans*.

---

[163] France, Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 1105/3, Fragm. 74.4, f. 3v-4.
[164] Manon Louviot, « *Quatre motets et un Gloria de la fin du XIV^e^ siècle. Édition et étude critique d'un fragment manuscrit de musique polyphonique (Douai, Bibliothèque municipale, ms. 1105/3, fragm. 74.4)* », Mast., Université François-Rabelais (Université de Tours), 2015.
[165] *Ibid*., pp. 61-2.
[166] Charles Jourdain (éd.), *Index chronologicus chartarum pertinentium ad historiam universitatis Parisiensis*, Paris, Apud L. Hachette et Socios, 1862, p. 162.
[167] « *Processus factus contra Dionysium Foulechat per magistros Facultatis theologiae Parisiensis* », *ibid*., p. 161.

D'autres pièces présentent des origines floues qu'il est nécessaire d'élucider. Les divergences d'attribution et de localisation apparaissent le plus souvent au sujet d'œuvres anonymes préservées dans des répertoires multiculturels. Ainsi, le motet *Gratiosus fervidus/Magnanimus opere*, longtemps connu uniquement à travers *Modena A* et *Padua A*[168], est souvent considéré comme italien. Les deux manuscrits comprennent davantage de compositions italiennes que françaises malgré une certaine mixité, certes plus prononcée dans *Modena A* : les pièces de Mattheus de Perugia et Bartolinus de Padua s'entremêlent à celles de Machaut, Egidius, Senleches et même Grenon. Quelques œuvres de Machaut, Egardus et Perrinet apparaissent également dans *Padua A*.

L'hypothèse la plus aboutie de l'origine italienne de *Gratiosus fervidus* est défendue par Günther[169]. Elle ne repose pas sur une attribution à un compositeur italien, Günther démentant elle-même la paternité à Mattheus de Perugia. D'autres raisons l'encouragent alors à classer le motet parmi ses homologues italiens. Dans un premier temps, les paroles en l'honneur de saint Georges, ainsi que la provenance de *Padua A*, incitent la musicologue à rapprocher *Gratiosus fervidus* de la chapelle Saint-Georges de Padoue, à l'occasion de l'achèvement des fresques d'Altichiero da Zevio. Par la suite, Günther pense retrouver le *cantus firmus* dans l'invitatoire *Alleluia praeveniamus faciem eius* des matines de la fête de saint Georges[170]. Cette proposition parait en revanche essentiellement guidée par la signification des paroles et l'acrostiche « *Georgius miles* » qui s'en dégage. Aucun texte au *tenor* ne permet de certifier que le chant en question est bel et bien la source, la ressemblance mélodique n'étant pour sa part que partielle[171].

Par ailleurs, pour reprendre les termes d'Anne Hallmark, « saint Georges est généralement vénéré comme le saint patron des soldats et armuriers, et honoré par plusieurs pays et cités »[172]. Au vu de la notation française, de la hiérarchie des voix et de la présence d'un *cantus firmus*, les traces d'une composition italienne semblent maigres. Il est ainsi difficile de classer avec conviction *Gratiosus fervidus* dans le répertoire

[168] *Modena A*, f. 50v ; Italie, Padua, Biblioteca Universitaria, I-Pu Ms. 1475, f. 3.
[169] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xlviii.
[170] *Ibid*., p. xlviii.
[171] Il est notamment possible, par exemple, de rapprocher avec plus de concordance mélodique le *tenor* de *Gratiosus fervidus* du répons *Benedicta et venerabilis es virgo* pour la Nativité de Marie. Voir plus particulièrement le chapitre « Identification des *cantus firmi* », pp. 400-8.
[172] « *Although St George is revered generally as patron saint of soldiers and armourers, and honoured by many countries and cities, Ursula Günther has convincingly associated this motet with the dedication of a chapel to St George in Padua's Basilica of St Anthony (Il Santo) in 1384.* », Anne Hallmark, « Some evidence for French influence in northern Italy, c. 1400 », *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Stanley Boorman (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 214.

italien[173]. De plus, diverses études l'assimilent à une facture française. Hallmark compare plus particulièrement le motet à l'œuvre de Machaut : « l'utilisation d'un principe rétrograde dans *Gratiosus fervidus* évoque la technique similaire de Machaut dans *Ma fin est mon commencement* »[174]. Pour Newes et Eisenberg, ce même aspect rappelle davantage *Alpha vibrans* dont le *tenor* se divise en groupes de neuf notes, soit la taille du *cantus firmus* de *Gratiosus fervidus*. Les deux *tenores* procèdent en outre suivant l'équivalente lecture rétrograde de leurs *taleae* : d'abord à l'endroit, puis à l'envers et à nouveau à l'endroit[175].

Ces affinités avec *Alpha vibrans* sont suffisamment importantes pour songer à une inspiration commune. L'utilisation d'un *tenor* rétrograde se retrouve plus largement dans d'autres motets post-Machaut. L'origine italienne de *Gratiosus fervidus* ne s'appuie dans ces conditions que sur les racines de *Modena A* et *Padua A.* Cependant, une version du motet a récemment été découverte par Michael Cuthbert dans un manuscrit franco-flamand[176], soulevant dès lors un doute définitif à l'encontre d'une provenance exclusivement italienne[177]. Il est donc désormais plus vraisemblable que *Gratiosus fervidus* soit, en réalité, le fruit d'un compositeur français.

D'autres motets isorythmiques du XIV^e^ siècle possèdent, à première vue, des caractéristiques françaises. Malheureusement, leur transmission incomplète ne permet ni d'assurer leur origine ni d'entreprendre une étude détaillée. Les trois principaux fragments apparaissent dans *München 3223* réalisé en Italie[178]. Deux d'entre eux, *Agentem gentem* et *Deo gratias conclamenus*, ne bénéficient que du *motetus. Celice rex regnum* dispose quant à lui d'un *triplum* et d'un *tenor* isorythmique. L'absence du *motetus* nuit toutefois à la détermination d'une appartenance italienne ou française. Les trois motets sont par ailleurs généralement considérés comme « franco-italiens », à défaut de

[173] « *Since the text is not specific except concerning St George and his courage and martyrdom, we cannot make firm judgements about the occasion for which this piece was written. Even if it can be linked to Padua, it need not have been written specifically for the chapel's dedication: it could equally well, for instance, be a later piece sung within the chapel.* », *ibid*., p. 215.
[174] « *The use of retrograde in Gratiosus fervidus is reminiscent of Machaut's similar technique in Ma fin est mon commencement, which interestingly enough is also transmitted in PadA.* », *ibid*., p. 215.
[175] Virginia Newes, « Writing, Reading and Memorizing : The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14th and Early 15th Centuries », *Early Music*, XVIII/2 (1990), p. 224 ; Michael Eisenberg, « The Mirror of the Text », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, Katelijne Schiltz & Bonnie Blackburn (éd.), Leuven, Peeters, 2007, p. 105
[176] Royaume-Uni, Belfast, Queen's University Library, GB-BFu Ms. 1/21(1).
[177] Michael Cuthbert, « Trecento: Sacred Music and Motets », *The Cambridge History of Medieval Music*, Mark Everist & Thomas Kelly (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 1103-4.
[178] Allemagne, München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Mus. Ms. 3223.

plus de précisions[179]. Un autre motet vraisemblablement français, *Organizer continue*, n'a pas été retranscrit par Edmond de Coussemaker dans sa copie de *Strasbourg* et est par conséquent aujourd'hui perdu.

Les motets plus tardifs ont été réalisés, pour la majorité d'entre eux, par des compositeurs dont les identités sont connues. Cette disparition de l'anonymat dans les manuscrits marque une nette transition au sein du corpus. Celle-ci va de pair avec l'arrivée d'une nouvelle génération de compositeurs français dont trois des noms les plus éminents sont cités par Martin le Franc (1442) :

> Tapissier, Carmen, Cesaris
> N'a pas long temps si bien chanterent
> Qu'ilz esbahirent tout Paris
> Et tous ceulx qui les frequenterent[180].

Les rimes qui suivent ce passage sont non moins illustres : le poète « compare le *naguère* et le présent et met face à face deux générations de musiciens »[181] en mentionnant par la suite Dufay et Binchois. L'activité de Tapissier, Carmen et Cesaris prend donc place plus tôt, aux alentours de 1400. Les deux premiers compositeurs partagent une carrière similaire. D'une part, tous deux exercent à la cour des ducs de Bourgogne sous Philippe le Hardi. D'autre part, plusieurs faits les rapprochent du milieu musical parisien, ce qui explique la précision géographique apportée par Martin le Franc : tandis que Tapissier, aussi connu comme Jean de Noyers, est à la tête d'une « escole de chant » dans Paris, Carmen est *cantor* à l'église Saint-Jacques-la-Boucherie[182].

Simultanément, Cesaris évolue quant à lui à Bourges, sous la tutelle de Jean de Berry. Le patronage du duc est sans doute la raison pour laquelle l'une de ses œuvres, la ballade *La dieus d'amours*, se retrouve dans *Chantilly*[183]. Il est difficile d'en dire davantage sur la vie des trois compositeurs. Quelques dates viennent toutefois étayer leur biographie. Tapissier, dont la naissance vers 1370 ne peut être que conjecturée, meurt avant le mois d'aout 1410 – probablement durant l'automne 1408. Pour le reste, son

[179] Voir notamment le chapitre « Isorhythmic Motets composed in Italy, c. 1400 - c. 1430 » dans Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 87-128.
[180] Martin le Franc, *Le champion des dames*, Deschaux (éd.), IV, p. 67.
[181] Jean-Marie Fritz, « Du Modèle à la Mode. Science et expérience dans le Champion des Dames de Martin le Franc », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, XXVII (2014), p. 129.
[182] Wright, « Tapissier, Johannes », *The New Grove*, XXV, p. 90 ; Craig Wright, « Carmen, Johannes », *ibid*., V, p. 156.
[183] *Chantilly*, f. 46v.

parcours se confond en partie avec ceux de Philippe le Hardi et Jean sans Peur[184]. Carmen est pour sa part récompensé, pour service rendu, par le duc de Bourgogne en 1403[185] et Cesaris est nommé maitre des enfants à Bourges en 1407, poste qu'il occupera jusqu'en 1409[186].

Peu de motets isorythmiques leur sont attribués : deux pour Carmen, un pour Tapissier et un pour Cesaris. Ce nombre restreint est moins représentatif d'un désintérêt soudain pour le motet que du répertoire lacunaire de ces compositeurs. À ce jour, la somme de leurs œuvres authentifiées se résume à une quinzaine de pièces. Trois des motets sont préservés dans le manuscrit *Oxford 213* dont la majorité du contenu est antérieure à 1428 selon David Fallows[187]. Il s'agit d'*Eya dulcis*/*Vale placens* de Tapissier, *A virtutis ignitio*/*Ergo beata* de Cesaris et *Venite adoremus*/*Salve sancta* de Carmen[188]. Deux autres versions de ce dernier se trouvent dans *Bologna Q. 15*, aux côtés du second motet de Carmen *Salve pater*/*Felix et beata*[189].

Ces quatre motets ne peuvent être datés précisément. Suivant Craig M. Wright, le motet de Tapissier remonterait aux années 1390[190]. Les textes signalent distinctement les circonstances du grand schisme d'Occident : « *Tolle scisma, ad te dirigemus* »[191]. *Eya dulcis* ne peut donc avoir été réalisé qu'à partir de 1378, année durant laquelle Urbain VI et Clément VII ont été simultanément élus papes. Wright soutient également que le motet concerne Philippe le Hardi, ce dernier étant particulièrement engagé dans la cessation du conflit. Son principal argument apparait cependant nébuleux : « La mention d'un "Phebus'' dans le texte du motet peut se référer directement au duc Philippe lui-même, puisqu'il était parfois poétiquement appelé par ce nom »[192]. S'il est en effet possible de lire « Phebus » au *motetus*, il semble qu'une confusion s'insère dans le discours de Wright. Comme pseudonyme, « Phebus » fait, au XIV^e^ siècle, davantage écho à Gaston III qu'à Philippe le Hardi. Wright n'offre d'ailleurs aucune référence sur l'usage de ce surnom concernant le duc. De plus, Tapissier, ou du moins l'auteur des paroles, parait surtout citer Apollon en tant que pure figure mythologique, à l'égal de

[184] Voir Wright, *Music at the Court of Burgundy*, pp. 92-5 ; Wright, « Tapissier and Cordier », pp. 177-189. Concernant la mort de Tapissier, voir plus particulièrement les pages 183-4.
[185] Wright, « Carmen, Johannes », *The New Grove*, V, p. 156
[186] Ward, « Cesaris, Johannes », *ibid*., V, p. 392.
[187] Fallows (éd.), *Oxford, Bodleian Library. MS. Canon. Misc. 213*, I, pp. 19-20.
[188] *Oxford 213*, respectivement f. 139v-140 ; f. 116v-117 ; f. 138v-139.
[189] *Bologna Q. 15*, respectivement f. 253v-254 & 341v-342 ; f. 278v-279.
[190] Wright, « Tapissier and Cordier », p. 185.
[191] *Triplum*, 7.
[192] « *The mention of a "Phebus'' in the motet text may refer directly to Duke Philip himself, since he was sometimes poetically called by that name.* », *ibid*., p. 186.

Diane et Typhon : « *cum Josue facis stare Phebum, Dyanam restare, Thiphon vales impetrare sacrum cum muneribus* »[193]. La production d'*Eya dulcis* peut toutefois être rapprochée du milieu ducal en raison des fonctions de Tapissier ainsi que de l'hypothétique présence du motet dans un manuscrit de la cour de Bourgogne désormais perdu[194].

Venite adoremus de Carmen s'inscrit aussi dans la période du grand schisme, alors que l'Église « se divise de diverses manières »[195]. Wright propose pour sa part une datation précoce, vers 1390, lorsque Philippe le Hardi entreprend de mettre un terme au conflit[196]. Cependant, comme le constate Bobby W. Cox[197], la seule certitude est que sa composition remonte avant la fin du conflit en 1417. *Salve pater* et *A virtutis ignitio* ne narrent quant à eux aucun évènement historique. Il est néanmoins possible de constater que les quatre pièces susmentionnées s'insèrent dans le sillage des motets de *Chantilly*. L'ordonnance du *tenor* est l'un des éléments les plus éloquents. Les variations métriques des *tenores* d'*Inter densas* ou *Ida capillorum* réapparaissent dans le motet de Tapissier et se trouvent poussées à leur paroxysme dans *Salve pater* de Carmen. Les passages hoquetés que l'on rencontre dans *Apta caro* prospèrent de même chez Cesaris sur de plus longues durées.

D'autres motets français des codex *Oxford 213* ou *Bologna Q. 15* arborent des profils identiques. À nouveau, plusieurs mentions précisent les identités des compositeurs. Gilet Velut, Billart et Richard Loqueville disposent tous d'une attribution à un motet isorythmique. Les informations biographiques au sujet de Billart, dont seul le nom est connu, sont plus qu'incomplètes. Mis à part une possible identification avec Aubert Billard, chapelain à Notre-Dame de Paris de 1392 à 1394, sa vie reste floue[198]. Le motet *Salve virgo*/*Vita via* est d'ailleurs l'unique pièce connue de Billart à avoir traversé les siècles. Les carrières de Velut et Loqueville sont quant à elles légèrement plus

---

[193] *Motetus*, 9-12.
[194] « *Wright's connection of the motet to this court is strengthened by the apparent presence of the motet in a now-lost music manuscript from the Burgundian court. An inventory of 1467 lists a book of "Services de l'Eglise en chant et deschant", that apparently contained this motet. The scribe who made the inventory identified music books by listing the text incipits on the second and final rectos. The book in question began with a motet (?), Chistus dulcis agnus and ended with vale placens, the motetus of this motet* […] », Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 536-7.
[195] « *Nunc respice sanctam ecclesiam* ; *gloriosam per orbem diffusam* ; *varioso more divideri* », *motetus*, 17-9.
[196] Wright, « Tapissier and Cordier », p. 186.
[197] Bobby W. Cox, *The Motets of MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15*, Ph.D., North Texas State University, 1977, pp. 127-8.
[198] André Pirro, *La Musique à Paris sous le Règne de Charles VI. 1380-1422*, Baden-Baden, Librairie Valentin Koerner, 1971, p. 20 ; David Fallows, « Billart », *The New Grove*, III, pp. 569-70.

détaillées. Les deux hommes ont pour point commun la cathédrale de Cambrai : Velut y est petit vicaire de 1409 à 1411[199] ; Loqueville y enseigne pour sa part la musique de 1413 à sa mort en 1418, après avoir exercé auprès du duc de Bar[200].

L'an 1418 est par conséquent un *terminus ante quem* indubitable pour le motet de Loqueville *O flos in divo*/*Sacris pignoribus*. Pour celui de Velut, *Benedicta viscera*/*Ave mater*, Allsen pense déceler une référence au schisme à la fin du *motetus* : « *claudit Sion civitas*, *verum Salomonem* »[201]. Il est difficile de se prononcer avec certitude sur le sujet. Dans l'hypothèse que ces mots soient bien des témoins du conflit, *Benedicta viscera* aurait été composé avant 1417.

Un motet anonyme, *Cuius fructus ventris*/*Te Maria rogitassem*, préservé dans *Bologna Q. 15* ainsi que dans un fragment de la bibliothèque municipale de Dijon, *Dijon 2837*[202], s'apparente au style post-Machaut. Il est l'un des rares motets du XV^e^ siècle à survivre aujourd'hui au sein d'une source française et, qui plus est, franco-bourguignonne. Sa provenance trouve potentiellement son origine à la cour des ducs. Wright donne pour *terminus ante quem* du fragment les environs de 1420[203], ce qui ne s'oppose pas au caractère du motet. Un autre *motetus*, *A tuis filius*, se rencontre également dans cette source. Étant non isorythmique, il est plus que probable que les diverses voix qui l'accompagnaient, désormais perdues, ne l'étaient pas non plus.

Deux compositeurs concluent la tradition des motets post-Machaut : Nicolas Grenon et Johannes Franchois. Ils représentent les derniers feux de l'isorythmie dans une facture française quelque peu préservée des influences italiennes et anglaises. Leurs motets laissent toutefois apparaitre des éléments originaux inspirés de mélanges stylistiques propres au début du XV^e^ siècle. Strohm rapproche le motet de Franchois, *Ave virgo*, d'un Gloria à cinq voix du compositeur franco-anglais Pycard[204]. Les voix supérieures du motet *Ad honorem*/*Celorum regnum* de Grenon se confondent pour leur part avec une écriture italienne, abandonnant occasionnellement une hiérarchie distincte du *triplum* et du *motetus*. Par ailleurs, certaines pièces délaissent l'usage de la pluritextualité, amorçant la disparition progressive du motet sous sa forme médiévale.

---

[199] Craig Wright, « Velut, Gilet », *The New Grove*, XXIII, pp. 383-4.
[200] Pirro, *La Musique à Paris sous le Règne de Charles VI*, p. 26 ; Gibert Reaney, « Loqueville, Richard », *The New Grove*, XV, p. 181.
[201] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 538.
[202] France, Dijon, Bibliothèque Municipale, F-Dm Ms. 2837, f. 4v.
[203] Craig Wright, « A Fragmentary Manuscript of Early 15th Century Music in Dijon », *Journal of the American Musicological Society*, XXVII/2 (1974), p. 315.
[204] Strohm, *The Rise of European Music*, p. 243.

Toutefois, la structure générale reste fidèle à la tradition française : l'isorythmie est souvent systématique et des *taleae* aux valeurs longues mesurent un *cantus firmus* suivant les codes autrefois inculqués par l'*ars nova*. Les quatre motets de Grenon constituent notamment un panorama des pratiques d'ordonnance du *tenor* en France depuis Machaut : alors que la voix inférieure de *Nova vobis gaudia* s'apparente au *tenor*-chanson des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, celle d'*Ave virtus virtutum/Prophetarum* est élaborée à l'aide de variations rythmiques rappelant *Inter densas* ou encore *Salve pater* de Carmen.

L'identité de Franchois se mêle régulièrement à celles de deux individus. Premièrement, un chanteur homonyme, dont l'activité est relatée entre 1378 et 1415[205], apparait à la cour des ducs de Bourgogne. Deuxièmement, un certain Johannes Franciscus de Gemblaco est *succentor* à la collégiale Saint-Martin de Liège vers 1417. L'origine géographique du nom semble coïncider avec l'environnement liégeois. L'appellation « Gemblaco » n'est d'ailleurs par inconnue des manuscrits musicaux. Deux Gloria dans *Bologna Q. 15* sont signés de Johannes Franchois de Gemblaco tandis que d'autres pièces sont plus sobrement accompagnées de la mention « Jo. Gemblaco ». Devant la ressemblance stylistique des œuvres, Fallows propose que ces différentes dénominations dissimulent un même compositeur, à savoir le « Johannes Franciscus de Liège »[206].

Le motet étant présent dans les premiers folios de *Bologna Q. 15*, sa réalisation est à l'évidence antérieure à 1425[207]. L'estimation est confortée par le style du motet plutôt ancien à l'égard du reste du manuscrit[208]. Cette datation est également plausible en vertu de l'activité de Franchois. Concernant les motets de Grenon, Allsen suggère de dater trois d'entre eux entre 1425 et 1427, durant le séjour du compositeur à Rome. Cette proposition s'appuie principalement sur l'influence italienne aperçue chez Grenon. Cependant, cette vision doit être révisée. Il semble peu vraisemblable que Grenon (né vers 1375 et mort en 1456), dont la longue carrière se déroule essentiellement à Cambrai, Paris et à la cour de Jean sans Peur, ait réalisé la majorité de ses motets authentifiés lors de son bref séjour en Italie. Par ailleurs, l'ascendance italienne chez Grenon reste souvent inégale voire incertaine : alors que Strohm use, à titre d'exemple

[205] David Fallows, « Franchois de Gemblaco, Johannes », *The New Grove*, IX, p. 173.
[206] *Ibid*., p. 173.
[207] Margaret Bent (éd.), *Bologna Q.15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript,* Lucca, Lim Editrice, I (Introductory Study), 2008, pp. 19-21.
[208] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 509.

franco-italien, de *Nova vobis gaudia* et son style *parlando*[209], Allsen catalogue ce même motet au sein de la tradition purement française, évoquant une origine bourguignonne. À l'inverse, la provenance d'*Ave virtus virtutum*, dont Allsen reconnait également la facture typiquement française, se situe selon lui à Rome au côté d'*Ad honorem* et *Plasmatoris humani*/*Verbigine* pour des raisons non précisées[210].

L'influence italienne dans les motets de Grenon ne repose pas sur des démonstrations explicites et se manifeste surtout sous quelques traits qu'il serait préférable de considérer comme propres aux prémices hybrides de l'école franco-flamande. C'est notamment par ce biais qu'Allsen associe *Plasmatoris humani* à la tradition italienne, et non en raison d'une inspiration directe[211]. L'œuvre de Grenon reste fondamentalement représentative du genre franco-bourguignon dont les motets s'appuient sur les fondements des *ars nova* et *subtilior*. S'il est impossible de dater exactement les motets de Grenon, leur réalisation est surement plus tardive que ceux de Cesaris, Carmen ou Billart et avoisine probablement les années 1410-1420.

Un autre motet présent dans le manuscrit *Aosta*[212], *Argi vices Poliphemus*/*Cum Philemon*, est parfois attribué à Grenon[213]. L'hypothèse dérive du prénom du compositeur « Nicolaus », cité à la fin du *motetus*. La provenance du motet est néanmoins sujette à débat. Selon Allsen, il ne fait aucun doute qu'il émane d'un compositeur franco-bourguignon et non italien[214], comme suggéré dans le passé à travers l'attribution à Nicolas Zacharie[215]. Pour Newes et Strohm, le style est plus ambigu, car empreint d'une écriture italienne : « Il est strictement isorythmique bien qu'il possède seulement de simples répétitions des périodes du *tenor* [*taleae*] ; son canon d'introduction

[209] Strohm, *The Rise of European Music*, p. 149.
[210] Allsen semble rapprocher ce motet de l'Italie en raison de sa présence dans *Oxford 213* dont l'origine se situe en Italie du nord : Allsen, *Style and* Intertextuality, p. 512. En revanche, sachant que la plupart des motets français du tournant du siècle sont préservés dans cette source, ce seul paramètre ne peut suffire à renseigner la provenance.
[211] *Ibid*., p. 516.
[212] Italie, Aosta, Seminario Maggiore, I-AO 15, f. 4v-7.
[213] Marian Cobin, *The Aosta Manuscript: A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony*, Ph.D., New York University, 1978, I, pp. 268-9.
[214] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 531. Pour appuyer la théorie d'Allsen, il peut être notamment remarqué que, suivant le style français, les textes abondent en métaphores mythologiques, l'isorythmie est constante et les figures des voix inférieures sont globalement longues, à l'exception de quelques semi-brèves. Le *tenor*, dont le chant est à ce jour encore non-identifié, pourrait de même être un *cantus firmus*.
[215] Guillaume de Van, « A Recently Discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphonic Music », *Musica Disciplina*, II/1/2 (1948), p. 12.

Exemple 1.2 Comparaison entre les *tenores* d'*Ad honorem* et *Argi vices Poliphemus* (début)

a apparemment impressionné le jeune Dufay, et les deux voix supérieures forment un duo dans le même registre, tout comme dans la majorité de la musique italienne »[216]. Robert Nosow le classe pour sa part sans concession avec les motets de Romanus ou Civitato[217].

Le début du *tenor* d'*Argi vices Poliphemus* est rythmiquement proche de celui d'*Ad honorem* de Grenon (Ex. 1.2). Les deux voix ont recours à plusieurs *pausae longae* parfaites suivies des premières figures *L-Pb.-B-B*. Les pauses contribuent dans les deux cas à introduire le motet par un *bicinium* en canon des voix supérieures. Les figures et ligatures subséquentes laissent ponctuellement entrevoir d'autres ressemblances. En revanche, le *tenor* d'*Argi vices Poliphemus* se complexifie rapidement et présente des syncopes du *modus* et du *tempus* à diverses reprises. Les *tenores* de Grenon possèdent quant à eux rarement des syncopes – seul *Nova vobis gaudia* en comprend, uniquement à l'échelle du *modus*. Le traitement des voix supérieures, dont la déclamation est simple et isochrone, s'avère à nouveau assez différent des motets de Grenon et se rapproche davantage de ses pièces liturgiques, comme son *Et in terra pax* présent dans *Trent 92*[218].

Alberto Gallo suggère l'œuvre d'un certain Nicolaus Franges de Leodio, l'un des chantres de Grégoire XII[219]. L'individu, à l'évidence français mais mort à Cividale en 1433, aurait réalisé le motet à l'occasion du Concile de Constance en 1414 ou pour l'élection du pape Jean XXIII (1410) dont les paroles vantent les mérites. Bien que cette filiation soit la plus consensuelle, elle ne suffit pas à convaincre Bent ni Wright, ce dernier

[216] « *It is strictly isorhythmic although it has only simple repetitions of tenor periods; its introductory canon apparently impressed the young Dufay, and the upper two voices form a duet in the same range, just as in much Italian music*. », Strohm, *The Rise of European Music*, p. 117.
[217] Nosow, « The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia », p. 224.
[218] Italie, Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, I-TRbc MS 1379 (92), f. 121v.
[219] Gallo, *Music of the Middle Ages*, II, p. 79. Allan Atlas propose une concordance avec Nicholaus de Burgundis Iodonensis, chantre à la cour de Pandolfo III Malatesta, Allan Atlas, « On the Identity of Some Musicians at the Brescian Court of Pandolfo III Malatesta », *Current Musicology*, XXXVI (1983), p. 13.

concluant que Grenon reste l'auteur le plus probable[220]. En l'absence de plus d'informations à l'égard de Nicolaus Frangens de Leodio ou de sa production musicale, il n'est pas possible de poursuivre l'analyse dans cette direction. De même, les particularités du motet suggèrent que l'attribution à Grenon est incertaine. Dans l'incapacité de déterminer plus précisément l'origine d'*Argi vices poliphemus*, il ne peut être intégré sans risque au corpus des motets post-Machaut.

Grâce à l'étude menée au cours de ce chapitre, il est désormais envisageable de dresser un bilan exhaustif des motets post-Machaut (Tab. 1.1). Le corpus ne comprend toutefois que les pièces transmises dans leur intégralité et donc susceptibles d'être analysées avec minutie. Les différentes datations corroborent ainsi une scission codicologique et stylistique assez nette entre les motets fin-Machaut et ceux post-Machaut. La frontière se situe aux alentours de 1370, moment durant lequel la plupart des premiers motets de *Chantilly* dans le style de l'*ars subtilior* ont été composés. *Apta caro*, bien que plus ancien que les autres motets retenus, est vraisemblablement un exemple représentatif et précoce de la transition entre l'*ars nova* et le répertoire post-Machaut. Ses particularités musicales et sa mention dans le *Tractatus figurarum* l'attestent. C'est pourquoi il sera également intégré au corpus. À l'inverse, *Tant a souttille pointure*, également présent dans *Chantilly*, intègre préférablement le groupe des motets fin-Machaut. Une autre délimitation, plus abstraite, semble se dessiner vers 1400 avec les œuvres de Tapissier à Grenon composées approximativement durant les deux décennies suivantes.

Seuls les quelques motets fin-Machaut datables avec une précision suffisante ont été signalés. Il est tout à fait imaginable qu'*Ivrea* comprenne d'autres motets correspondants à ce groupe, mais l'impossibilité d'approfondir le contexte de leur réalisation empêche de fournir assurément plus d'exemples. Par ailleurs, un tel objectif dépasse le cadre de cette thèse. La datation des 26 motets post-Machaut reste de même souvent approximative. Cependant, les renseignements recueillis permettent d'entreprendre une classification chronologique à titre indicatif. Celle-ci ne peut avoir pour ambition d'être exacte. L'intérêt est avant tout de proposer une vue d'ensemble cohérente des motets du tournant du XV^e^ siècle afin d'organiser au mieux leur étude diachronique (Tab. 1.2).

[220] Wright, « Grenon, Nicolas », *The New Grove*, X, p. 382 ; Margaret Bent, « Early Papal Motets », *Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, Richard Sherr (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 29-30.

v. 1360	v. 1370 – v. 1400	v. 1400 – v. 1420
Febus mundo oriens (*Ivrea*)	*Ida capillorum* (Egidius de Puisieux, *Iv.*, *Ch.*)	*Eya dulcis* (Tapissier, *Oxford 213*)
Altissonis aptatis veribus (*Ivrea*)	*Degentis vita* (*Chantilly*)	*A virtutis ignitio* (Cesaris, *Oxford 213*)
Veni, creator spiritus (Machaut)	*Rex Karole* (Royllaert, *Chantilly*)	*Venite adoremus* (Carmen, *Ox. 213*, *Q. 15*)
Plange, regni respublica (Machaut)	*Pictagore per dogmata* (*Chantilly*)	*Salve pater* (Carmen, *Bologna Q. 15*)
Inviolata genitrix (Machaut)	*Alma polis* (Egidius de Aurolia, *Chantilly*)	*Salve virgo virginum* (Billart, *Oxford 213*)
Tant a souttille pointure (*Iv.*, *Ch.*)	*Inter densas* (*Chantilly*)	*Benedicta viscera* (Velut, *Oxford 213*)
Apta caro (*Ivrea*, *Chantilly*)	*Multipliciter amando* (*Chantilly*)	*O flos in divo* (Loqueville, *Bologna Q. 15*)
	Alpha vibrans (*Chantilly*)	*Cuius fructus ventris* (*Bologna Q. 15*, *Dij.*)
	D'ardant desir (*Chantilly*)	*Ave virgo lux* (Franchois, (*Bologna Q. 15*)
	L'ardure qu'endure (*Chantilly*)	*Ad honorem* (Grenon, *Oxford 213*, *Q. 15*)
	Ferre solet (Vavassoris, *Douai*)	*Ave virtus virtutum* (Grenon, *Oxford 213*)
	Gratiosus fervidus (*Modena A*)	*Nova vobis gaudia* (Grenon, *Bologna Q. 15*)
	Organizer continue (*Strasbourg*)	*Plasmatoris humani* (Grenon, *Q. 15*)
	Agentem gentem (*Mün*) ; *Celice rex regnum* (*Mün*) ; *Deo gratias conclamenus* (*Mün*)	*Argi vices poliphemus* (*Aosta*)
		A tuis filius (*Dijon 2837*)

Motet fin-Machaut

Motet post-Machaut

Motet abordé non identifié, incomplet, perdu ou dont l'origine est douteuse

Tableau 1.1 Liste des motets isorythmiques français composés entre 1360 et 1420

Tableau 1.2 Chronologie indicative des motets post-Machaut

Motet ≤ v. 1400	**Datation**
Apta caro	v. 1360
Ida capillorum	v. 1370
Degentis vita	v. 1370
Ferre solet	1373
Pictagore per dogmata	1371-1378 (1374 -1376 ?)
Rex Karole	1375-1376
L'ardure qu'endure	v. 1370 - v. 1380
Gratios fervidus	v. 1370 - v. 1380
Alma polis	v. 1380 (1378 - 1394 ?)
Inter densas	1379 - 1391 (v. 1380)
D'ardant desir	v. 1380 - v. 1390
Alpha vibrans	v. 1380 - v. 1390
Multipliciter amando	v. 1380 - v. 1390

Motet ≥ v. 1400	**Datation**
Eya dulcis	v. 1400 (< 1417)
Salve virgo	v. 1400
A virtutis ignitio	v. 1400
Venite adoremus	v. 1400 (< 1417)
Salve pater	v. 1400
Benedicta viscera	v. 1400 - v. 1410 (< 1417 ?)
O flos in divo	v. 1400 - v. 1410
Cuius fructus ventris	v. 1400 - v. 1420
Ave virgo	v. 1410 - v. 1420 (< 1425)
Nova vobis gaudia	v. 1420
Plasmatoris humani	v. 1420
Ave virtus virtutum	v. 1420
Ad honorem	v. 1420

II. VERS UNE MORPHOLOGIE MÉLODICO-RYTHMIQUE ET ARTICULÉE DU *TENOR*

COLOR, *TALEA* ET *PARS* : UNE TERMINOLOGIE POUR L'ANALYSE

Avant d'étudier plus concrètement le corpus, une mise au point préliminaire s'impose concernant le sens des termes *color*, *talea* et *pars*, tous trois indissociables de la composition du *tenor*. Comme cela a été remarqué lors de l'introduction, le premier mot renvoie usuellement aux redondances mélodiques des *tenores* tandis que le second se réfère à leurs répétitions rythmiques. Cette terminologie, initialement empruntée au *Libellus* de Johannes de Muris[1], résout à l'évidence l'imprécision du seul vocable *color* dont la polysémie inclut, entre autres, la répétition musicale dans son acception générique depuis Johannes de Garlandia[2]. Toutefois, l'innovation lexicale apportée par Muris a récemment fait l'objet de remises en question. Selon Zayaruznaya, les propos du théoricien recèleraient un sens ambigu susceptible d'être désormais réinterprété[3]. Cette réflexion, qui n'est pas sans conséquence sur les modalités de composition du *tenor*, trouve ses racines dans la confusion qui émane des dénominations *color* et *talea*, aussi bien dans les traités médiévaux que dans la littérature actuelle. Ainsi, l'objectif de cette partie sera de préciser la signification et l'usage des deux notions dans les motets post-Machaut et d'adopter un vocabulaire approprié à l'égard du corpus. Ce sera aussi l'occasion d'introduire le terme *pars* – la segmentation du *cantus firmus* – qui, bien que souvent ignoré des études musicologiques malgré son utilité, complètera la terminologie analytique propre au *tenor*.

En raison de sa nature équivoque dans les commentaires théoriques, les origines du terme *color* en musique sont multiples : le *Lexicon musicum Latinum medii aevi* ne rapporte pas moins de six sens distincts, de l'ornement mélodique au

[1] *Lib*, XII. Meyer (éd.)*, Jean de Murs. Écrits sur la musique*, pp. 220-1.
[2] Johannes de Garlandia, *Concerning Measured Music (De mensurabili musica)*, Stanley H. Birnbaum (éd.), Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978, pp. 53-5.
[3] Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, pp. 23-42.

chromatisme[4]. Le *color* en guise de répétition musicale semble, pour sa part, emprunté aux sciences du *trivium*. En effet, parmi les couleurs rhétoriques, maintes fois abordées par les grammairiens médiévaux comme Mathieu de Vendôme ou Jean de Garlande[5], la répétition se révèle déterminante dans l'essor de la versification rythmique[6]. Plus d'un siècle après, Prosdocimus de Beldemandis ne pourra d'ailleurs s'empêcher de remarquer les racines proprement poétiques de la répétition en musique : « le *color* est utilisé métaphoriquement pour le "*color*", signifiant la répétition, trouvée en rhétorique […] »[7].

Pour Garlandia, au XIII^e^ siècle, les répétitions d'un *color* se manifestent de différentes manières. Elles peuvent revêtir la forme de reproductions d'intervalles, de notes ou d'effets vocaux – *florificatio vocis*[8]. Comme le constate Guillaume Gross, « le mot *color* représente une ornementation mélodique dans un sens général, associé à des notions de réminiscence, de beauté et de plaisir »[9]. La répétition constitue pour le théoricien le moyen à travers lequel « un son inconnu devient connu, une reconnaissance par laquelle le sens de l'écoute est ravi »[10]. Mais au XIV^e^ siècle, la signification de *color* se précise tout en adoptant des aspects parfois opposés à ceux énoncés par Garlandia. Dans l'*Ars musicae* de Boen, le *color* est défini comme la « comparabilité de certaines

[4] *Lexicon musicum*, V, pp. 550-5. Concernant le sens de chromatisme, voir plus particulièrement l'*Ars musicae* de Boen : « *Chromaticus qui constat ex triemitonio inter duas cordas, et dicitur a cromo quod est color, quia aliqualem colorem sapit cum dyatonico*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 36. Voir également Marielle Popin, « Subtilité est affaire de raison », *Médiévales*, XVI/32 (1997), pp. 50-1.

[5] La graphie française *Jean de Garlande* sera toujours utilisée au cours de cette thèse pour désigner le grammairien du XIII^e^ siècle. Son homonyme théoricien de la musique sera quant à lui mentionné à l'aide de la forme latine *Johannes de Garlandia*.

[6] Roger Dragonetti, *La Technique Poétique des Trouvères dans la Chanson Courtoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 34. Pour une étude plus approfondie de la répétition dans la versification médiévale, voir Séverine Abiker, *Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers. XII^e^-XIV^e^ siècles*, Ph.D., Université de Poitiers, 2008.

[7] « […] *color is used metaphorically for the "color", meaning repetition, found in rhetoric* […] », Prosdocimus de Beldemandis, *A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner (Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum)*, Jay A. Huff (éd.), American Institute of Musicology, 1972, p. 57.

[8] Johannes de Garlandia, *Concerning Measured Music*, Birnbaum (éd.), p. 53.

[9] « *In Garlandia's vocabulary the word color signifies melodic embellishment in a general sense, associated with notions of reminiscence, beauty and pleasure*. », Guillaume Gross, « Organum at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries: Rhetoric in Words and Music », *Plainsong & Medieval Music*, XV/2 (2006), p. 95. La dimension rythmique est par ailleurs sous-entendue dans la description de la *florificatio vocis* de Garlandia à travers l'utilisation de notes brèves répétées. Zayaruznaya considère notamment le procédé comme une répétition mélodico-rythmique, Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 25. Voir également Edward H. Roesner, « The Performance of Parisian Organum », *Early Music*, VII/2 (1979), pp. 174-89 ; Timothy J. McGee, *The Sound of Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 70-9.

[10] « *Repetition in the same voice is a color which makes unknown sound known, through which recognition the sense of hearing is pleased*. », Johannes de Garlandia, *Concerning Measured Music*, Birnbaum (éd.), p. 54.

figures à l'aide de certaines ressemblances »[11]. Grâce à ces similitudes, le théoricien mentionne notamment l'utilité du *color* afin de restituer des parties perdues ou illisibles au sein des manuscrits[12]. L'élaboration de ces répétitions au sein des motets va cependant de pair avec la distinction des *partes*, étape sur laquelle se concentre essentiellement Boen :

> Si, pour le bien de l'énoncé, il y a trente notes, tu peux diviser ce nombre de différentes manières. Divise-le, par exemple, en cinq *partes* égales, et dès lors chaque *pars* contiendra six notes, puisque six fois cinq aboutit [*constituent*] à trente. Ordonne [*ordina*] la première *pars* [*partem*] de manière à ce qu'elle possède six [notes]. De la même façon, dispose les six notes de la seconde partie similairement aux six notes de la première *pars*, de manière à ce que la première corresponde à la première et la seconde à la seconde. Et le chant sera conséquemment uni par le *color*[13].

Suivant les conseils du théoricien, le *cantus* doit, pour être coloré, être avant tout divisé en *partes* dont le nombre de notes est identique. Par souci de concision, leur détermination est ici essentiellement arithmétique : en effet, une simple répartition équitable du chant (30/5 = 6) suffit. Ce n'est qu'une fois les *partes* déterminées que le compositeur doit les ordonner – *ordinare*. Si le sens de *pars* est sans équivoque, le terme *ordinare* a souvent entrainé quelques confusions et abstractions au sein des écrits modernes. Tandis que Zayaruznaya traduit le verbe latin par *compose*[14], Fuller l'assimile aux divisions égales du *cantus firmus*[15]. Or, il est clair que l'ordonnance du *tenor* a lieu après la distinction des *partes*, non pendant, et que cet acte se résume à donner une durée aux notes, en vue d'une répétition rythmique (*color*), et non à les composer. Boen emploie en effet *ordinare* suivant le même sens que lui attribue Grocheio, dès lors clairement

---

[11] « *Est ergo color, prout in cantu utimur, aliquarum figurarum in aliqua similitudine comparabilitas*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 30.
[12] « *Fuit autem inventus color, ut figuram perditam vel negligenter positam per correspondentiam reperire valeamus*. », *ibid*., p. 29.
[13] Traduction de l'auteur. « *Sint verbi gratia triginta, hunc numerorum multis modis dividere potes. Divide ipsum ergo, gratia exempli, in quinque partes equales, et tunc quelibet pars retinebit notas sex, nam sexies quinque triginta constituunt. Ordina ergo primam partem ut habeat sex. Sic ergo disposueris sex notas secunde partis ad similitudinem sex notarum in prima parte, ut prima nota correspondeat prime et secunda secunde. Et sic consequenter erit cantus ille colore iunctus.* », *ibid*., p. 29.
[14] « *Compose the first section so that it will have six [notes].* », Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 116.
[15] « *Neither process is further described, but "ordering" probably corresponds with Boen's division into quotient parts* […] », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 200.

distingué de *componere*, et qui n'est autre que le fait de déterminer le *cantus firmus* « par un mode et une juste mesure »[16].

Les propos de Boen rejoignent sensiblement ceux de Murino, pour qui l'ordonnance du *tenor* – *ordinabis* – précède sa coloration – *colorabis*[17]. À nouveau, cette ordonnance a laissé place à diverses interprétations. Zayaruznaya traduit pour sa part *ordinabis* par *arrange*[18]. Pour Hartt, le sens est identique à celui que lui accordait Fuller chez Boen : « Egidius emploie "ordonner" pour désigner la division du *tenor* en des parties égales […] »[19]. Il est pourtant manifeste que l'ordonnance dont traite Murino, comme pour Boen, se résume plutôt à rythmer le *tenor*. Dans le cas contraire, le théoricien ne s'attarderait pas à préciser que cette dernière étape doit être en accord avec « ce qui sera dit sur le mode parfait ou imparfait »[20]. En outre, lorsque Murino fait référence à une répartition équitable du *tenor*, il utilise préférablement le terme *diviser* : « *Et si vis cum superius concordare tunc divide tenorem in duas partes sicut tibi placuerit* […] »[21]. Le théoricien, semblablement à Boen, introduit d'ailleurs à cet égard le mot *pars*.

Les traités de Boen et Murino permettent d'ores et déjà d'établir un vocabulaire propice à l'analyse des *tenores*. Par *ordonner*, ou *ordonnance*, il sera donc désormais entendu l'acte de « temporaliser » le *tenor* ou, en d'autres termes, de lui attribuer un mode, des figures et, par conséquent, un rythme. Le mot *pars* désignera quant à lui une section du *cantus firmus* destinée à être ordonnée suivant le principe du *color*. Mais concernant le sens et l'usage de ce dernier terme, les extraits de Boen et Murino s'avèrent en réalité lacunaires. Aucun des deux théoriciens ne mentionne le processus précis de sélection des figures ni l'emploi polysémique de *color* sur lequel il est désormais temps de s'attarder. En effet, au XIV^e^ siècle, le *color* bénéficie d'une seconde acception à l'origine de confusions sémantiques dont la source remonte au célèbre passage du *Libellus* de Muris auparavant cité lors de la partie I :

---

[16] « *Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius compositus, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 88.

[17] « […] *et tunc recipe tenorem et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto*. », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.

[18] « *And then take this tenor, and you will arrange and color-ize it according to what is explained below about perfect and imperfect modus*. », Zayaruznaya, *Upper-voice Structures and Compositional Process*, p. 110.

[19] « *Although vague in nature, it appears from his ensuing instructions that Egidius employs "order" to refer to the division of the tenor into equal parts, and "color" for the setting of each equal part with the same rhythmic pattern*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 59.

[20] *Supra*, n. 17.

[21] Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 59.

> En musique, on entend par « couleur » [*color*] la répétition, plusieurs fois de suite, dans un même chant, d'une seule et même séquence [*processus*] de figures semblables [*similium figurarum*].
>
> Ils [certains chantres] disent qu'il y a « couleur », lorsqu'il y a répétition des mêmes sons [*eedem voces*], et « *talea* », lorsqu'il y a répétition de figures semblables [*similes figure*] et ainsi adaptées à des sons différents. Cette distinction, bien qu'on l'observe dans de nombreux teneurs de motets, on ne la trouve point cependant dans les motets eux-mêmes[22].

La première phrase précise que le *color* s'applique désormais aux récurrences de « figures semblables ». Le syntagme *en musique* laisse penser que ceci est largement reconnu à l'époque du théoricien. Les traités de Murino et Boen, dans lesquels l'usage est analogue, permettent de s'en assurer. Cependant, la qualité mélodique, autrefois si chère à Garlandia, réapparait dans les lignes suivantes, lorsque Muris mentionne la pratique de certains chantres : selon eux, le *color* est la répétition de « mêmes sons » et se distingue de la *talea*, terme jusqu'alors inconnu du milieu musical.

Peu d'études se sont intéressées aux circonstances ayant entrainé l'émergence du mot *talea* dans le vocabulaire de la *musica mensurabilis*. Au-delà de l'habituel renvoi au latin *talea* – coupe, bouture[23] –, le terme parait dériver du vocable français *taille* dont Sanders rappelle la valeur poétique correspondant à l'agencement d'un verset : « il est possible que les larges strophes produites par les longues *taleae* d'un *tenor* de motet isorythmique expliquent l'apparition du terme, par analogie avec le terme rhétorique "taille" »[24]. L'usage est courant dans les traités de seconde rhétorique qui fleurissent dès la fin du XIV^e^ siècle[25]. Chez Machaut et dans les *Leys d'Amors*, le mot se rencontre

[22] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 220-1.
[23] Ernest Sanders, « Talea », *The New Grove*, XXV, pp. 30-1 ; Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 23 ; Richard Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga, I, 1991, p. 414. Voir également la définition donnée pour « Talea » dans *Le Grand Gaffiot*, p. 1564.
[24] « *It is possible that the large strophes produced by the lengthy taleae of isorhythmic motet tenors account for the appearance of the term, by analogy with the rhetorical term 'taille'* », Sanders, « Talea », *The New Grove*, XXV, p. 30.
[25] À titre d'exemples : « Cy commencent les regles de la Seconde Rettorique, c'est assavoir des choses rimées, lesquelles sont de pluseurs tailles et de pluseurs fachons […] », extrait du traité anonyme *Les règles de la seconde rhétorique*, M. E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Parie, Imprimerie Nationale, 1902, p. 11 ; « Et convient que la taille de chascune couple à deux paragrafes soient d'une rime toutes differens l'une couple a l'autre […]. », extrait de *L'art de dictier* d'Eustache Deschamps, Eustache Deschamps, *Anthologie*, Clotilde Dauphant (éd.), Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 2014, pp. 626. Voir également la définition de *taille* dans le Dictionnaire du Moyen Français : http://zeus.atilf.fr/dmf/.

régulièrement, mais dans les sens plus extensifs et répandus de forme et de manière[26]. L'argument avancé par Sanders semble ainsi enrichir à nouveau les liens, déjà abondants, qu'entretiennent la science musicale et l'art du verbe. La répétition des *taleae* renforce de même la comparaison avec la configuration séquentielle des strophes.

Néanmoins, le rapprochement avec le terme français peut conduire à une seconde hypothèse. À l'occasion du colloque *L'Ars nova* tenu en 1955, Édouard Perroy indiqua que la taille était, au bas Moyen Âge, « le bout de bois sur lequel on faisait les comptes et que l'on coupait ensuite en deux pour remettre à chaque partie intéressée le témoignage comptable qu'il conservera »[27]. Son usage à des fins marchandes était encore en vigueur il y a peu en France[28]. Cette manière de mesurer renvoie à l'étymologie même du mot : la *taille* est dans un premier temps le substantif de *tailler*, dérivant lui-même du verbe latin *taliare* – élaguer[29]. Dès le XII^e^ siècle, le nom, relatif à la baguette de bois, se popularise rapidement en acquérant un sens propre au domaine fiscal : « Cette *taille* servait pour l'imposition de certaine taxe – qui ne frappait pas uniquement les serfs […] et nous sommes ainsi parvenus au sens d'impôt »[30]. Selon Vasco Zara, l'assimilation entre la *talea* et la taille, contextualisée par le maintien de la redevance au XIV^e^ siècle, relèverait

[26] Pour les variantes, sens et occurrences de « taille » – talh ; taill –, voir la définition de « dalh » dans M. Raynouard (éd.), *Lexique Roman ou Dictionnaire de la Langue des Troubadoures*, Paris, Silvestre, III, 1840, pp. 2-3.

[27] Willi Apel, « Remarks about the Isorhythmic Motet », *L'Ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e^ siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 147. Par ailleurs, la ressemblance avec le sanskrit « *tāla* », désignant un mètre rythmique dans la musique classique indienne, a également été signalée par Collaer. Son usage en tant que pattern temporel et sa superposition avec des répétitions mélodiques, semblablement à la *talea* des motets, ont suscité l'interrogation des spécialistes au sujet d'une potentielle racine indo-européenne commune qui, faute de données linguistiques, n'a pu être développée davantage. Pour clore cette éventualité, il semblerait que la proximité orthographique entre la *talea* latine et le *tāla* indien ne soit que le fruit du hasard. Alors que *talea* (bouture), suivant le grec ταλις – « jeune fille nubile » –, possède pour racine proto-indo-européenne *tāl* – « pousser, grandir ; jeune animal » –, le sanskrit *tāla* « ताल » – « frapper avec les mains ; rythme (donnée par la frappe d'un instrument avec la paume) » – dérive directement du mot *tala* – paume de la main ; sol (d'une maison) ; surface – qui serait, pour sa part, issu de la racine *tel* ; *telə* ; *telu* signifiant un sol plat, une planche ou plus largement l'adjectif *plat*. Pour les racines proto-indo-européennes, « tāl » & « tel ; telə ; telu », *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Julius Pokorny (éd.), Bern & München, Verlag, 1959, respectivement pp. 1055 & 1061, édition numérique augmentée par George Starostin et révisée par A. Lubotsky, consultée le 01/03/2020 : https://academiaprisca.org/indoeuropean.html. Pour le sens des termes indiens, voir « tala » & « tāla » dans Gérard Huet (éd.) *Héritage du Sanskrit. Dictionnaire sanskrit-français*, p. 359 & p. 363, édition numérique sous sa version 3.21, à la date du 25 Février 2020, disponible à l'adresse suivante : http://sanskrit.inria.fr/. Pour ταλις voir Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, L. Séchan & P. Chantraine (éd.), Paris, Hachette, 2000, p. 1894.

[28] Voir à ce propos B. M. Berthet, « Au Sujet de la Taille », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, IV/4 (1949), pp. 431-32, ainsi que la correspondance des lecteurs en réaction à l'article de Berthet dans « Au sujet de la taille. Correspondance », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, VI/1 (1951), pp. 93-5.

[29] Karl Michaëlsson, « Taille 'Impot' », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXVI (1956), p. 38.

[30] *Ibid.*

d'un processus commun : « La valeur formulaire et répétitive est évidente, ce qui peut expliquer son adaptation par les théoriciens dans le contexte musical »[31].

Le balancement lexical qu'engendrent les mots *color* et *talea* chez Muris a encouragé les spécialistes à comprendre le point de vue des chantres ainsi : le *color* est une récurrence simplement mélodique, en opposition aux réitérations de « figures semblables » de la *talea*. La commodité de cette distinction a contribué à en généraliser l'usage parmi les musicologues. Néanmoins, Zayaruznaya suggère que cette lecture serait en réalité faussée par des commentaires erronés du *Libellus*. Elle soutient que, conformément aux chantres mentionnés par Muris, le *color* ne renvoie pas à une répétition strictement mélodique, mais à la fois mélodique et rythmique[32]. L'hypothèse repose sur l'équivoque qui dérive des propos du théoricien. S'il est précisé que la *talea* ne concerne que la reproduction de « figures semblables », la nature purement mélodique du *color* n'est pas formellement citée, mais seulement sous-entendue suivant le sens supposément antithétique de la *talea*. Cette asymétrie incite Zayaruznaya à reconsidérer la définition des chantres à la lumière de la première assertion de Muris. De ce point de vue, le *color* de « certains chantres » serait à la fois un procédé mélodico-rythmique et un sous-genre du *color* « en musique », à l'instar de la *talea*[33] :

Color (in musica)
Répétition de figures semblables

Color (nonnulli cantores)	*Talea (nonnulli cantores)*
Répétition de figures semblables et répétition des mêmes sons	Répétition de figures semblables, mais adaptées à des sons différents

À l'aide de ce nouveau modèle, Zayaruznaya entend démontrer une seconde proposition. Les répétitions de « figures semblables » – *taleae* – ne seraient dès lors pas confinées au *tenor* comme le suggérait jusqu'à présent la dernière phrase de Muris : « Cette distinction, bien qu'on l'observe dans de nombreuses teneurs de motets, on ne la

[31] Vasco Zara, « *Tempus*, *talea*, *tenor* : Nicolas Oresme et 'la douce musique du gouvernement royale' », *Valeurs et Systèmes de Valeurs. Moyen Âge et Temps Modernes*, Patrick Boucheron, Laura Gaffuri & Jean-Philippe Genet (éd.), Paris, Publication de la Sorbonne, 2016, p. 154.
[32] Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 31.
[33] Cette représentation est inspirée de celle proposée par Zayaruznaya, *ibid*., p. 32.

trouve point cependant dans les motets [les voix supérieures] eux-mêmes »[34]. Zayaruznaya en déduit que « le *color* des chanteurs et leur *talea* ne peuvent être distingués l'un de l'autre que dans les *tenores*, tandis que dans les voix supérieures ils sont identiques »[35]. Par conséquent, « dans les voix supérieures […], la répétition rythmique [*talea*] apparait usuellement sans répétition de hauteur »[36].

Ainsi, Zayaruznaya incite à délaisser le mot *color* pour désigner les récurrences seulement mélodiques du *tenor*. À l'inverse, elle légitime l'utilisation de *talea* pour qualifier les réitérations rythmiques du *triplum* et du *motetus* souvent sporadiques durant l'*ars nova*. De tels bouleversements sémantiques invitent donc à approfondir le couple *color-talea* – étude qui, pour l'heure, reste essentiellement limitée à la révision de passages théoriques sans pour autant chercher à en contextualiser le contenu. Car bien que Zayaruznaya ait souligné la pluralité des définitions concernant les répétitions musicales, de Muris à Ugolino, plusieurs éléments démontrent que les acteurs du motet post-Machaut – théoriciens et compositeurs – tendent à systématiquement distinguer les répétitions rythmiques et mélodiques, malgré la polysémie de *color* et l'usage peu répandu de *talea*.

Pour commencer, l'apparente ambiguïté que recèlent les propos de Muris semble trouver écho chez Beldemandis qui, au début du XV^e^ siècle, aborde à son tour la question du *color*. Se référant à la fois à la position de Muris, à celle des chanteurs du *Libellus* et à celle des « modernes », l'auteur italien livre plusieurs acceptions dont la dernière rappelle sensiblement l'interprétation de Zayaruznaya :

---

[34] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 221.

[35] « *That is, the singers' color and their talea can only be distinguished from each other in tenors, while in the upper voices they are identical.* », Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 31.

[36] « *In the upper voices, on the other hand, rhythmic repetition usually occurs without repetition of pitch* […]. », *ibid*., p. 31. Il semble important de signaler que, malgré l'hypothèse d'un *color* mélodico-rythmique, la logique de Zayaruznaya rejoint précisément celle de Sanders : « *Hence Johannes de Muris began his definitions with the statement that 'color in music is the rhythmic identity of a section (passage) repeated several times in the same voice part'. Since rhythmic recurrence is the governing structural principle affecting, to varying degrees, all the voices of an isorhythmic motet 'color' was the obvious traditional term to apply to it. Only in the tenor does melodic repetition play a role, and even there a subordinate one. Johannes therefore added that while the difference between color and talea 'applied to a good many motet tenors, it does not apply to the upper voices [ipsis motettis]', where only the term 'color' is needed.* », Sanders, « *Talea* », *The New Grove*, XXV, p. 30. Or, la différence des résultats est significative : tandis que pour Zayaruznaya la conformité *talea-color* hors du *tenor* indique que les répétitions rythmiques des voix supérieures peuvent être nommées « *talea* », Sanders en déduit l'inverse en réservant le nom « *color* » à ces mêmes répétitions. Il semblerait que les paroles de Muris donnent lieu à une proposition indécidable, variable en fonction de l'interprétation de la dernière phrase du théoricien.

> Concernant cette partie, il doit être noté qu'à partir de ces mots il est clair que ces chanteurs [ceux du *Libellus*] pensaient que dans une *talea* il se produit seulement une répétition de figures semblables [*similium figurarum*] et non de sons semblables [*non similium vocum*], et que dans un *color* l'inverse se produit, à savoir seulement une répétition de sons semblables et non de figures semblables […].
>
> Mais il doit être su que certains modernes [*moderni*] […] sont arrivés à une troisième opinion […]. Ces modernes maintiennent aussi que dans un *color* il y a des répétitions de figures semblables, et de cette manière ils sont d'accord avec Johannes de Muris, comme il est clair dans sa description du *color*, et en désaccord avec les autres chantres qui pensent que dans un *color* il y a uniquement une répétition de sons semblables. De plus, ils maintiennent que dans un *color* il y a une répétition de sons semblables, en accord avec les autres chanteurs et en désaccord avec Johannes de Muris, comme nous l'avons vu[37].

Attribuant chaque propos à son ou ses auteurs respectifs, Beldemandis rappelle que pour Muris, le *color* est initialement une répétition de « figures similaires ». Seuls « certains chantres » lui confèrent le sens d'une réitération exclusive de « sons similaires ». Contrairement à Zayaruznaya, le théoricien ne souligne pas de quiproquo particulier concernant les précisions du *Libellus*. En revanche, les « modernes » – à l'évidence contemporains de Beldemandis – rejoignent à la fois la vision de Muris et celle des chantres, à la recherche d'un compromis : le *color* est la répétition simultanée de « figures similaires » et de « sons similaires ».

Ce troisième usage ne semble pas naitre d'une révision du *Libellus*. Ailleurs dans le texte, Beldemandis rapporte notamment que les « modernes » ne souhaitent pas offenser par leur opinion les maîtres cités auparavant – sous-entendu Muris et les chanteurs – car ces derniers ne disposaient pas d'une grande « expérience dans cet art »[38].

---

[37] Traduction de l'auteur. « *Supra quam partem notandum, quod ex huiusmodi dictis patere potest quomodo isti cantores volebant quod in talea fieret repetitio solum similium figurarum et non similium vocum et quod in colore fieret e converso, scilicet repetitio solum similium vocum et non similium figurarum* […] » ; *« Est tamen sciendum quod aliqui moderni* […] *terciam invenerunt opinionem* […]. *Volunt etiam isti moderni, quod in colore fiat repetitio similium figurarum et per hoc conveniunt cum Johanne de Muris, ut patet in sua descriptione coloris, et se discrepant ab aliis cantoribus qui volebant in colore fieri repetitiones solum similium vocum. Item volunt, quod in colore fiat repetitio similium vocum et per hoc conveniunt cum aliis cantoribus et discrepant se a Johanne de Muris, ut visum est*. », Alberto Gallo (éd.), *Prosdocimi de Beldomandis opera 1 : Expositiones tractatus pratice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, Bologna, Università degli Studi de Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, III, 1966, pp. 217-8.

[38] « *Est tamen sciendum, quod aliqui moderni ulterius speculantes nulli istarum opinionum in totum contradicere volentes, eo quod ambe fuerant magistrorum non parum expertorum in arte ista, terciam invenerunt opinionem quodammodo mediam inter opiniones iam recitatas*. », *ibid*., p. 218.

L'autorité du théoricien français parait lointaine : les contemporains de Beldemandis se sont forgé leur avis grâce à leur savoir-faire et non à partir des préceptes désuets du *Libellus*. D'ailleurs, Beldemandis signale qu'ils effectuent une seconde distinction entre le *color* et la *talea* : les répétitions d'un *color* peuvent être séparées tandis que celles d'une *talea* doivent être consécutives[39].

Le vocabulaire proposé par Muris a donc donné suite à plusieurs définitions peu après 1400. Ces divergences se retrouvent encore à la fin du siècle comme l'atteste la copie du *Libellus* par Franchinus Gaffurius[40]. Mais à l'instar de Beldemandis, les commentateurs de la fin du XIV^e^ siècle (1370-1400) ne relèvent aucune ambiguïté dans les propos de Muris. Similairement à Pipudi ou Goscalcus[41], l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* (v. 1375), dont les exemples musicaux sont en partie de provenance française, écrit :

> Il est dit *talea* [*talla*] quand les mêmes notes sont répétées sous les mêmes figures [*eisdem figuris*], mais sous différents sons [*diversis tamen vocibus*], comme il apparait dans le *tenor* du motet *Rex Johannes*. Le *color* est lorsque les mêmes sons [*eedem voces*] sont répétés, mais sous différentes figures [*diversis tamen figuris*], comme celui présent dans le *tenor* de *Portio nature* ou *Ida capillorum* comme ici, par exemple[42] :

Exemple 2.1 *Talea* et *color* selon l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*

[39] « *Secundam vero ponunt differentiam talem, quia dicunt colorem fieri cum medio interposito inter unam repetitionem et aliam, taleam vero fieri sine aliquo medio, et per hoc tales ponunt descriptiones de ipso colore atque talea*. », *ibid*.

[40] « *Colorem namque uocant quando repetunt easdem notas et uoces. Talam uero dicunt quando repetuntur similes figurae sed diuersarum vocum* […] », Italie, Milano, Biblioteca Ambrosiana, H. 165, f. 22v.

[41] Pour le *De arte cantus* de Johannes Pipudi, voir la version qu'offre Zayaruznaya (dont une traduction anglaise) dans Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 117. Pour Goscalcus, auteur probable de la troisième partie du *Traité de Berkeley*, voir Oliver Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984, pp. 180-1.

[42] Traduction de l'auteur. « *Quod talla dicitur quando repetuntur eedem note sub eisdem figuris sub diversis tamen vocibus, ut apparet in tenore illius motecti Rex Iohannes. Quod color est quando repetuntur eedem voces sub diversis tamen figuris, ut habetur in tenore Portio nature vel Ida capillorum ut hic, per exemplum* : […] », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, pp. 255-7. Les exemples musicaux ont été reproduits à partir des transcriptions proposées par Balensuela.

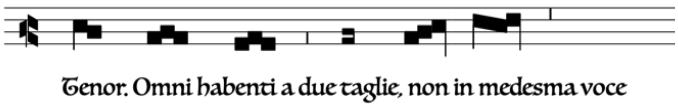
Le traité s'appuie sensiblement sur le passage du *Libellus*, tout en apportant quelques modifications et précisions. D'une part, la locution « *eisdem figuris* » remplace l'ancienne expression « *similes figure* » employée par Muris. L'auteur uniformise ainsi les définitions de *color* – *eedem voces* – et de *talea*[43]. D'autre part, les termes absents du *Libellus* sont ici clairement mentionnés : le *color* est la répétition des mêmes sons « sous différentes figures ». Le recours à des références évite tout malentendu. En effet, le *tenor* du motet *Rex Karole* – l'auteur se méprend sur l'incipit du *triplum*, *Rex Karole, Johannis* – s'avère un parfait exemple de l'usage de la *talea* : alors que ses réitérations rythmiques sont longues et riches de hoquets les rendant parfaitement identifiables, leur périodicité diverge avec singularité de celle des *colores,* à raison de deux *colores* pour cinq *taleae*. Chaque cycle de figures ne s'accompagne, par conséquent, jamais des « mêmes sons ».

Les deux exemples musicaux sont inspirés d'une autre pièce de *Chantilly*, le motet *Ida capillorum.* La première portée illustre deux *taleae* extraites de la version rencontrée dans le manuscrit, bien que les rythmes notés demeurent en partie inexacts. Le théoricien a par ailleurs pris soin d'employer des ligatures similaires dans chaque section afin de mettre en exergue leur ressemblance. Cela explique probablement pourquoi le chant est, par contre, différent du *cantus firmus* initial. À l'inverse, la seconde portée exemplifie le principe du *color*. La citation reste à nouveau approximative et correspond aux deux premières périodes du *tenor* d'*Ida capillorum*. Le passage se compose de deux parties aux mélodies identiques (*fa*, *la*, *do*…, *mi*, *fa*, *mi*), mais accompagnées de figures distinctes, tel que le requiert la signification du *color*. Toutefois, le théoricien n'a pas recours à des valeurs foncièrement dissemblables, mais opte pour une simple diminution de la première section, à la manière de nombreux motets français du XIV^e^ siècle.

La méthode est proche de celle appliquée dans la *Notitia del valore delle note del canto misurato* (anonyme, v. 1400). Là encore, plusieurs *tenores* sont cités. Il ne peut en être autrement pour le théoricien qui précise que la *talea* – *taglia* suivant l'orthographe italienne – se distingue du *color* « en musique » en raison de son apparition uniquement

[43] Dans sa définition du *color* « *in musica* », le *Traité de Berkeley* fait pour sa part preuve des deux adjectifs : « *earumdem vel similium figararum* ». Concernant la *talea*, seul l'adjectif « *similes* » apparait. Voir Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, p. 180.

dans les *tenores* de motet[44]. L'un des exemples proposés est le motet *Omni habenti* dans lequel la voix inférieure comprend deux *taleae – a due taglie*[45] :



Exemple 2.2 *Taleae* suivant la *Notitia del valore delle note del canto misurato*

La reconnaissance des deux motifs est à nouveau améliorée par l'emploi de ligatures similaires (2 + 3 + 3). Dans chaque section, conclue de surcroit par une pause de brève, la disposition et le choix des figures sont identiques, à l'inverse de la mélodie : *« non in medesma voce »*.

Ces exemples apparaissent particulièrement instructifs sur ce que les théoriciens postérieurs à Muris sont susceptibles d'estimer comme étant ou non une répétition de « mêmes figures » et, par extension, une *talea* ou un *color* « en musique » : bien que les formules ▘▪▪ et ▪◆◆ soient, dans l'absolu, analogues par leur rythme, elles restent à l'évidence dissemblables en tant que figures. Il n'est donc pas, à proprement parler, question d'une redondance du rythme, telle que cette dernière notion est comprise aujourd'hui[46]. Bent a signalé la façon avec laquelle la recherche d'isorythmie a notamment entrainé des confusions analytiques quant à ce qui est considéré comme une reproduction d'un même – *iso* – rythme[47]. Conséquemment, les termes *talea* et *color* ont eux-mêmes été conduits hors de leur signification authentique, désignant parfois des réitérations strictes des figures, des variations métriques ou des diminutions. Afin de discerner l'emploi pondéré de l'abus de langage, il est ainsi nécessaire de comprendre ce qu'englobe véritablement le concept de figure.

Muris est le premier auteur à invoquer le terme *figura* à côté de *color* et *talea.* Comme vu précédemment, ce précepte servira de modèle à la plupart des théoriciens

[44] « *Ma usuasi* [la *talea*] *ne' tenori artificiali, partendo il tinore in certe parti, si come el tinore di certi motetti, cioe Luce clarus o Sub Arturo o Omni habenti*. », Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 117.
[45] La restitution ci-dessus du *tenor* d'*Omni habenti* a été réalisé à partir du fac-similé dans Armen Carapetyan, « A Fourteenth-Century Florentine Treatise in the Vernacular », *Musica Disciplina*, IV/1 (1950), p. 91.
[46] Voir à ce propos Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, pp. 92-102.
[47] Bent, « What is Isorhythm ? », pp. 122-3.

ultérieurs. Le mot *figura* reste cependant assez rare au sein du *Libellus,* Muris préférant citer les noms respectifs des figures ou parler de « parties de la prolation »[48] – dans la suite de cette thèse, le terme français *prolation* sera donc utilisé comme synonyme de *mensuration*, tandis que le latin *prolatio* désignera la division de la semi-brève. Ce que Muris entend par *figura* est plus précisément exposé dans la *Notitia artis musicae*[49]. La figure est un élément constitutif de la note, entité avec laquelle elle est fréquemment confondue, et est liée à deux notions fondamentales que sont la « forme naturelle » et la « forme essentielle » soit, en d'autres termes, le signe et le sens[50]. Le signe est géométrique et destiné à distinguer visuellement les figures différentes par leurs appellations : *maxima*, *longa*, *brevis*, *semi-brevis* et *minima*. Le sens relève quant à lui du « son vocal quantifié, mesuré par le temps »[51]. Il est un « accident » de la figure en tant que signe[52].

Lorsque Muris introduit la répétition de « figures semblables », l'analogie entre les notes visées est donc double : elle est à la fois graphique et temporelle. L'importance du versant scriptural se retrouve en particulier chez Boen, pour qui le *color* – au sens de la *talea* – est la « comparabilité de certaines figures à l'aide de certaines ressemblances »[53] :

> Parce que le *color*, cependant, est plus évident à voir qu'à entendre, je déconseille une grande curiosité [recherche] ou une dépense intellectuelle le concernant dans cette matière, de peur que cela détourne de la mélodie et donne à l'œil l'occasion d'être réprimandé par l'oreille en raison du son[54].

Selon le théoricien, l'emploi de figures similaires se laisse davantage approcher par la vue plutôt que par l'ouïe. L'insuffisance de l'écoute trouve vraisemblablement ses raisons dans la lente conduite des *tenores*, dissimulant la périodicité à grande échelle des *colores*.

---

[48] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 197.
[49] *Ibid*., pp. 82-5.
[50] *Notitia*. IV, « "Essentielle'', dis-je : à savoir les formes naturelles de la figure, une fois dénommée, ou "essentielles'' au sens de la forme essentielle de la note, c'est-à-dire de la figure chargée de sens. » ; « […] *essentialibus dico, id est naturalibus figurae post impositionem, vel essentialibus, id est de forma essentiali notulae, id est figurae significativae*. », *ibid*., pp. 82-3.
[51] *Ibid*., p. 83.
[52] Expression trouvée dans le *Compendium musicae practicae*, VII, *ibid*., p. 123
[53] « *Est ergo color, prout in cantu utimur, aliquarum figurarum in aliqua similitudine comparabilitas*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 30.
[54] Traduction de l'auteur. « *Quia tamen color plus visui obicitur quam auditui, ideo non tantam curiositatem seu expensas intelligentium consulo circa ipsum fieri in hac materia, quo magis melodie derogetur et oculus occasionem habeat unde juxta sonum improperare possit auri*. », *ibid*., p. 30.

Boen ne souhaite donc pas que le compositeur complexifie les répétitions – et par conséquent la notation – au risque de négliger la musique elle-même.

La recherche d'un *color* est pour Boen un exercice intellectuel destiné à divertir le lecteur plus que l'auditeur. Le processus se base sur des principes bien connus du gestaltisme : suivant la similarité graphique des figures, la succession des *colores* émerge du fond indistinct que représente le support. Néanmoins, l'aspect d'une note n'a pas pour nature d'être singulier, à l'inverse du système rythmique actuel. Des figures « simples » découlent les ligatures dont l'apparence, droite ou oblique, engendre des formes diverses[55]. Peut-être est-ce à ce type de complication que fait en particulier allusion Boen. Peut-être est-ce également pour cette raison que Muris préfère parler de *similes figuris* et non de *eisdem figuris*[56]. Quoi qu'il en soit, la distinction visuelle des *taleae* est, dans ces conditions, susceptible d'être améliorée par des éléments dont le symbole est inaltérable. Outre les figures simples, l'emploi des pauses révèle une utilité scripturale à cet égard. Le cas s'est déjà manifesté dans le *tenor* d'*Omni habenti* cité dans la *Notitia del valore*. C'est probablement pour l'avoir remarqué que l'auteur du traité et Beldemandis se permettent tous deux de rectifier la formule de Muris : la *talea* est une répétition de figures *et de pauses* semblables[57].

Par ailleurs, une graphie jumelle peut s'avérer trompeuse à l'égard du sens. La durée d'une longue simple, notée , varie effectivement en fonction du contexte métrique – parfait ou imparfait – et des notes environnantes – diminution ou altération. Dans ce cas, les figures concernées ne sont pas considérées comme identiques. Muris propose dans la *Notitia* de qualifier différemment chaque signe en considération de sa durée respective. À titre d'exemple, la brève parfaite est sobrement appelée *brevis* tandis que son équivalent imparfait est baptisé *brevior*. Les dénominations obtenues par Muris se limitent toutefois à la *Notitia.* Leur usage, quelque peu fastidieux, est principalement pédagogique et donc non destiné à alimenter les règles pratiques du chant mesurable. Pour pallier ce vocabulaire, l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* traite de la « *propria figura* »[58], soit la figure propre dont la durée reste inchangée en fonction du contexte.

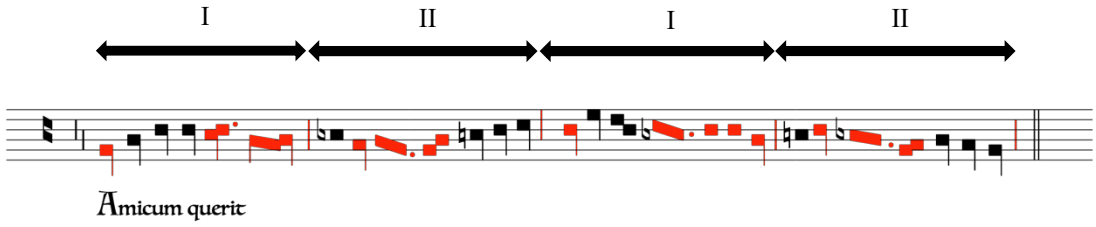
[55] Le vocabulaire se réfère à celui utilisé par Johannes de Muris dans le *Compendium musicae practicae* au chapitre IX « *De ligaturis* », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 126-7.
[56] Cette hypothèse est également citée dans Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 31.
[57] « *Onde colore [niente di meno taglia ancora é medessimo modo] nella musicha pratica sara un processo di piu note con sincope et con spirationi, et poi, ripreso un'altra volta o piu, le medesime sincope et spirationi et valore, dissimili le voci.* » ; « *Color sive tallea in musica est unus processus solum similium figurarum atque pausarum repetitus pluries in uno et eodem cantu* […]. », *ibid*., pp. 119 & 133.
[58] Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 160.

Muris formalise davantage les fondements de ce système dans les conclusions de la *Notitia* :

> La diversité [de la prolation] n'est pas un obstacle pour la figure [en tant que signe] puisqu'une figure ne rend pas une autre figure imparfaite, toute figure étant formellement parfaite. Mais cela même qui est signifié par le nom d'une figure [en tant que sens], rend imparfait ce que désigne le nom d'une autre[59].

L'intégrité d'une figure repose donc sur trois niveaux distincts : la graphie – qui peut être multiple –, la durée et le nom. Dès lors, les raisons qui poussent l'auteur de *l'Ars cantus mensurabilis* à ne pas considérer la diminution comme une répétition de « mêmes figures » sont limpides. Les figures sont effectivement en tout point dissimilaires du modèle initial : ni leur signe, ni leur longueur, ni leur appellation ne sont identiques. Un exemple issu des motets post-Machaut permet d'en vérifier l'usage pratique. Le *tenor* d'*Alpha vibrans*, présent dans *Chantilly*, s'accompagne du *canon* suivant :

> Les notes rouges sont dites dans le mode parfait, les noires dans le mode imparfait. Et dans chaque *talea*, avant la pause, il faut revenir par moitié [*per semi* ; en diminution] de la dernière à la première note de cette même *talea*. Et il faut recommencer en diminution de la première à la dernière note de cette même *talea*[60].



Exemple 2.3 *Tenor* manuscrit d'*Alpha vibrans*

[59] Meyer, *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 96-7. Pour la distinction entre le signe et le sens, voir également Etienne Anheim, « Du Symbole au Signe : Remarques sur la Parenté entre *Ars nova* et Nominalisme », *Médiévales*, XVI/32 (1997), pp. 9-19 ; Dorit Tanay, *Noting Music, Marking Culture: the Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250 -1400*, Holzgerlingen, Hänssler-Verlag, 1999, pp. 149-81.
[60] Traduction de l'auteur. « *Rubee dicuntur modo perfecto, nigre imperfecto. Et in qualibet talia antequem pausetur retroeatur per semi ab ultima ad primam ipsius tallie notam. Et iterum eodem modo diminuendo a prima ad notam ultimam eiusdem tallie rediatur.* », *Chantilly*, f. 64v. Voir également les traductions de Harrison et Zazulia dans Frank Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Motets of French Provenance*, Monaco, Edition de l'Oiseau-Lyre, V, 1968, p. 198 ; Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, p. 70.

L'utilisation de lectures rétrogrades oblige l'auteur à être particulièrement précis sur ce qu'il nomme *talea*. Les indications laissent initialement entendre que le *tenor* en compte plusieurs. Leur nombre corrèle avec celui des pauses susmentionnées dans le *canon* : chaque *talea* étant délimitée par un silence, à la manière d'*Omni habenti*, le *tenor* arbore quatre *taleae*, de neuf figures chacune, à raison de quatre *pausae longae*.

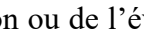
Dans ce cas, l'utilisation du mot *talea* ne semble pas justifiée par la répétition rétrograde ou diminuée de chaque section, mais par la récurrence des figures dans la notation du *tenor*. La première cellule (I) est appelée *talea* en raison de son occurrence dans la troisième partie, elle-même considérée réciproquement comme une *talea*. Il en va de même entre les deuxième et quatrième sections (II) dont les figures sont aussi identiques. Lorsque l'auteur mentionne la procédure à suivre en vue de réaliser l'intégralité du *tenor*, il indique cette fois-ci ce qu'il faut faire dans chaque *talea* – « *in qualibet talia* »[61]. Il s'appuie dès lors sur la dimension graphique des répétitions, clairement délimitées par les pauses et les colorations, afin de guider l'interprète. Les diminutions et versions rétrogrades ne sont en conséquence pas appréhendées au même titre que des *taleae* – la « répétition de figures semblables » – mais comme des manipulations de chaque *talea*.

La régularité des figures se manifeste donc surtout à travers la notation et renoue avec l'importance du versant scriptural abordé précédemment. Conformément aux propos de Boen, les *taleae* se donnent plus à voir qu'à entendre : chaque pause sépare distinctement des motifs aux valeurs équivalentes dont la ressemblance transparaît, qui plus est, au moyen des colorations rouges et noires. L'exemple semble ainsi comporter les possibles traces d'une assimilation entre le symbole des silences et les encoches de la taille. En revanche, l'interprétation complète du *tenor* d'*Alpha vibrans* se composera donc de deux séquences (*talea* I + diminution rétrograde + diminution ; *talea* II + diminution rétrograde + diminution) reproduites en alternance. Il serait ainsi envisageable de synthétiser la voix inférieure à l'aide de deux grands motifs rythmiques similaires comprenant chaque *talea* et leurs manipulations[62]. Il demeure malgré tout important de souligner le contraste qu'impose le sens de *talea*, réservé uniquement aux quatre sections

[61] *Supra*, n. 60.

[62] Les intrications rythmiques d'*Alpha vibrans* ont à ce sujet conduit Günther, Harrison et Newes à nommer ces deux grandes périodes « *talea* » suivant les codes habituels de l'isorythmie. Néanmoins, cet usage rentre en contradiction avec les indications du *canon*. Zazulia adopte quant à elle un vocabulaire plus correct en limitant le mot *talea* aux seules sections détaillées dans le *canon* et en réservant l'expression de « pattern rythmique », empruntée ci-dessus, aux plus grande périodes isorythmiques résultantes. Voir Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, pp. 102-3.

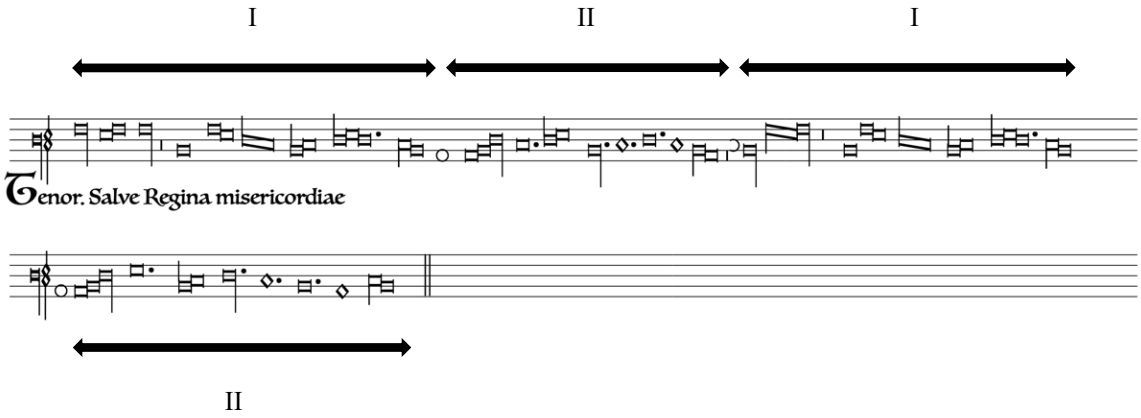
du *tenor* apparaissant concrètement dans *Chantilly*. C'est pourquoi il sera fait désormais une nuance entre l'interprétation intégrale du *tenor*, souvent mentale, et sa notation dans les sources, désignée au moyen de de l'expression « *tenor* manuscrit ». Cette précision permettra dès lors de discerner clairement dans les analyses les éléments qui relèvent davantage de la graphie et non du *tenor* réel.

La question s'avère cependant plus complexe en matière de répétition de figures dans des mensurations différentes. Ce procédé, récurrent dans les motets post-Machaut, repose sur deux moyens distincts. D'une part, les notes peuvent être à nouveau tracées dans des aspects signalant la modification de la prolation, à l'image de la coloration ou de l'évidage –  D'autre part, un *canon* peut accompagner le *tenor* et énoncer le mode ou le temps dans lequel les figures doivent être mentalement transposées. Pour remédier à l'impropriété de l'isorythmie, Bent emploie dans ces deux cas le principe d'homographie : « Quand la même notation peut produire différents résultats, que les citations subséquentes soient séparément écrites ou non »[63].

Mais à nouveau, tout porte à croire que cette pratique n'est pas considérée comme une répétition de « mêmes figures » ou de « figures semblables ». En effet, qu'il soit question d'un changement de coloration ou d'une conversion mentale, le « sens » des figures – leur durée ainsi que leur nom – s'avère nécessairement modifié. L'auteur du *Tractatus figurarum* estime en particulier qu'en cas de note rendue évidée, la propriété – *proprietas* – diffère[64], ce qui n'est pas sans rappeler le rôle pondérateur de la *propria figura* dans l'*Ars cantus mensurabilis*. Un second exemple, extrait du motet *Salve virgo* de Billart, illustre ce fait :

> Le premier *color* est dit deux fois : premièrement en mode parfait avant de commencer à nouveau le *color* suivant. Deuxièmement, en mode imparfait de manière à ce que, dans les semi-brèves, une hémiole ne soit pas observée. Le 2^{e} *color* [2^{us} *color*] comme noté [*ut jacet* - mode parfait], puis réitéré en mode et temps imparfaits. Le troisième *color* en mode et *prolatio* parfaits. Le 4^{e} [*color*] comme noté [mode parfait][65].

[63] «*Where the same notation may yield different results, whether or not the subsequent statements are separately written out or re-spelled*. », Bent, « What is Isorhythm ? », p. 122.
[64] Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, pp. 76-7.
[65] Traduction de l'auteur. « *Primus color dicitur bis : primo de modo perfecto antequam reincipiat sequens colo. 2° de imperfecto in semibrevibus secundae non hemiolia observant. 2^{us} color ut jacet et reiteratur de modo imperfecto et de tempore. Tertius color de modo perfecto et de sua prolatione. 4us ut jacet*. », *Oxford 213*, f. 114v.



Exemple 2.4 *Tenor* manuscrit de *Salve virgo*

Dans ce cas, l'auteur n'use pas du terme *talea*, mais de celui plus ambivalent de *color*. La configuration est pourtant proche d'*Alpha vibrans* : le *tenor* est divisé en quatre *partes* dont les deux premières seulement se renouvellent dans des mètres différents – du mode parfait au mode imparfait. Les figures des première et deuxième *partes* sont de même respectivement répétées dans les troisième et quatrième sections. La distinction entre les *colores* n'est cependant pas aussi clairement précisée que pour le motet précédent. Heureusement, des signes de mensuration ont été notés en tête de chaque *color* et permettent d'entrevoir rapidement leur répartition.

Il reste donc à comprendre ce que l'auteur entend exactement par *color*. Selon Allsen, le terme désignerait une réitération mélodique, de sorte que les quatre *colores* se superposent à six *taleae* – ce nombre inclut les variations des deux premières parties[66]. Les notes des première et troisième *partes* sont effectivement similaires, tout comme celles des deuxième et quatrième. Mais bien qu'elles soient proches, elles ne sont pas rigoureusement identiques. Pour cause, chaque *color* est adapté à un segment spécifique des deux premières incises de l'antienne *Salve Regina misericordiae*. Il est dès lors plus vraisemblable que le terme *color* renvoie à la répétition exclusive des figures entre les sections 1-3 puis 2-4. Son usage se confond ici à celui de la *talea.*

Les variations homographiques des deux premières sections ne sont pas qualifiées comme des *colores* au sens strict. Le compositeur ou le copiste a notamment pris soin de recenser chaque *color* afin de détailler l'interprétation sophistiquée du *tenor*. Il s'est d'ailleurs attardé à apparenter les séquences identiques au moyen d'un artifice typographique : les premier et troisième *colores* sont introduits par les locutions *primus*

[66] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 423.

et *tertius* tandis que les autres sont désignés à l'aide d'une numérotation abrégée – *2^us^* et *4^us^*. Il n'est, par suite, pas question de six *colores* mais de quatre. Pour inclure la transformation métrique du premier *color*, le compositeur spécifie simplement que ce dernier doit être dit une deuxième fois – *dicitur bis* – tout en apportant les modifications rythmiques exigées. La formule est similaire quant à la seconde section qui est répétée – *reiteratur* – dans le mode imparfait. En aucun cas, ces deux variations ne sont donc formellement considérées comme des *colores* au sein du *canon*.

Un autre exemple issu du répertoire post-Machaut corrobore cet usage restreint du terme *color* lorsque le contexte impose des variations :

> Le *color cantus* doit être dit deux fois, pendant lequel les deux premiers *colores* sont en majeur [*modus*] temps imparfait. Le dernier et le premier [*color*] sont en mineur [*modus*] temps parfait. Item, le second et le dernier [*color*] sont de même [*modus*] en temps imparfait[67].

Exemple 2.5 *Tenor* manuscrit de *Venite adoremus*

Comme le souligne Charles Turner, le *canon*, accolé dans *Oxford 213* au *tenor* du motet *Venite adoremus* de Carmen, fait preuve d'un emploi à l'évidence polysémique du *color* : « [il] est utilisé à la fois pour une mélodie répétée et un motif de valeurs temporelles répété »[68]. L'auteur du *canon* a néanmoins pris soin de distinguer, à l'aide de l'expression « *color cantus* »[69], le *color* dans son acception mélodique ; les autres occurrences ne pouvant faire référence ici qu'à des répétitions de figures (*taleae*).

---

[67] Traduction de l'auteur. « *Tibi color cantus bis pronunciandus unde duo primi colores de maiori in tempore imperfecto. Ultimus cum primo de minori in tempore perfecto. Item secundus et ultimus de eadem in tempore imperfecto*. », *Oxford 213*, f. 138v.

[68] « *In this canon the term color is used for both repeated melody and repeated pattern of durational values.* », Turner, « *Sub obscuritate quadam ostendens* », p. 175.

[69] À ce propos, ce que l'auteur du *canon* qualifie de *color cantus* est équivoque. Si le chant du *tenor*, tel qu'il apparait dans le manuscrit, doit bel et bien être répété, il se compose déjà d'une répétition mélodique : le *cantus firmus*, extrait de l'Invitatoire *Alleluia spiritus domini replevit orbem*, apparait déjà deux fois au sein du *tenor*. Il n'est donc pas certain que, lorsque l'auteur mentionne que le *color cantus* doit être *bis*

Turner interprète le *canon* ainsi : « six *taleae* divisées selon l'usage mesuré [*mensural*] en trois paires, mais selon la répétition mélodique en deux *colores* de trois *taleae* chacun »[70]. Cependant, son auteur aurait dès lors pu expliciter une telle forme en numérotant plus précisément chaque *color* (ou *talea*) de un à six. À l'inverse, il se limite ici à envisager les diverses variations métriques à partir des trois *colores* notés sur le manuscrit – *primus*, *secundus* et *ultimus* – qui segmentent ainsi graphiquement le *tenor* en trois *partes*. Il est donc littéralement seulement question de trois *colores* (ou *taleae* suivant l'usage synonymique), les variations métriques suivantes, qui plus est virtuelles, n'étant jamais considérées comme telles : ces dernières ne sont que des réinterprétations des trois motifs rythmiques apparaissant clairement au sein de la notation.

⁂

Ce bilan aura ainsi permis d'illustrer l'usage des termes *color* et *talea* au regard de plusieurs motets post-Machaut et auteurs contemporains. Toutefois, le vocabulaire recèle encore des ambiguïtés qu'une terminologie limpide s'efforcera d'effacer. Le mot *talea* est celui dont l'acception s'avère la plus régulière. Tous les théoriciens s'accordent pour lui attribuer le sens d'une répétition de figures similaires ou identiques. L'emploi est drastique : une diminution ou une variation homographique du motif original ne peut être appelée *talea* – ou *color* en guise de synonyme. En outre, le phénomène relève d'une pratique éminemment scripturale et focalisée avant tout au *tenor*. Cette caractéristique distingue notamment la *talea* du *color* « rythmique » qui, pour sa part, se retrouve dans d'autres voix selon l'auteur de la *Notitia del valore.* Murino, pour qui les *contratenor*, *triplum* et *motetus* peuvent être colorés suivant la voix inférieure, confirme de même l'usage du terme *color* dans l'ensemble des parties[71].

Seules les séquences de figures répétées à l'identique, suivant les trois états de la *figura* – signe, sens et nom –, et situées au *tenor* seront donc désormais appelées

pronunciandus, ce dernier fasse référence au *tenor* manuscrit ou au *color* mélodique qui le constitue d'ores et déjà.

[70] « *The design of the tenor is imaginative: six taleae divided according to mensural usage into three pairs, but according to melodic repetition into two colores of three taleae each*. », Turner, « *Sub obscuritate quadam ostendens* », p. 175.

[71] « […] *et cum feceris unam partem super tenorem tunc illa pars debet ita esse figurata sicut prima pars, et sicut alia pars ; et istud vocatur colorare motetos*. », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, pp. 59-60. Les premiers témoignages relatant l'utilisation de *taleae* également dans les voix supérieures des motets n'apparaissent qu'après 1400 chez Beldemandis et Ugolino. Le premier théoricien constate à ce propos que du temps de Muris, le *color* et la *talea* n'étaient utilisés que dans les *tenores*. Voir à ce propos Zayaruzanaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, pp. 36-41.

talea. Dans le cas où le *tenor* ne serait constitué que d'une section destinée à être restituée dans différentes métriques et donc dénuée de reproductions graphiques inchangées, à l'image d'*Inter densas*, cette séquence sera également considérée comme une *talea* en raison de sa fonction de modèle. Les motets *Salve virgo* et *Venite adoremus* démontrent en effet qu'une *talea* peut servir de prototype à partir duquel le compositeur est en mesure de générer des variations rythmiques sans toutefois que celles-ci soient estimées comme des répétitions de « figures semblables ». Ces manipulations seront ainsi, le cas échéant, désignées comme des processus : diminution, variation ou augmentation.

Le terme *color* demeure quant à lui plus délicat à définir. Nombre de théoriciens issus du paysage français – Muris, Boen et Murino – ainsi que le *canon* de *Salve virgo*, révèlent que son usage se confond régulièrement avec la *talea*. Peu d'indices convergent cependant vers une répétition mélodico-rythmique comme le prétend Zayaruznaya au sujet des chantres du *Libellus*. Mais en l'absence de plus amples informations, il n'est pas possible de statuer avec certitude sur le sens prédominant de *color*, si tant est qu'il y en ait un. Le mot gardera par convenance la signification qui lui est attribuée, entre autres, dans l'*Ars cantus mensurabilis* afin de distinguer les répétitions de « mêmes sons » des répétitions de « mêmes figures » – *taleae*. Pour des raisons de clarté, il ne sera donc pas non plus utilisé pour désigner des redondances rythmiques dans d'autres voix, bien qu'un tel usage fût à l'évidence permis en France au cours du XIV^{e} siècle.

ORDONNANCE DU *TENOR* ET PROCÉDÉS MÉLODICO-RYTHMIQUES

La principale caractéristique formelle du *tenor* isorythmique, conformément à la tradition de l'*ars nova*, est sa structuration à l'aide de répétitions de figures et de mêmes sons. Bien que les termes *talea* et *color* soient réservés à la composition du motet, la concomitance de périodes mélodiques et rythmiques se rencontre également dans l'ensemble des genres profanes de la fin du Moyen Âge. La forme d'une chanson, comme une ballade ou un rondeau, requiert la réitération de segments mélodico-rythmiques suivant la configuration de passages *ouverts* et *clos*. Toutefois, à la différence du motet, les répétitions musicales sont avant tout tributaires d'une forme poétique : leur articulation, leur longueur et leur cycle sont en partie dictés par l'organisation des strophes, des phrases, ainsi que par la versification. Comme le rappelle Fuller, une ballade telle que *J'aim miex* de Machaut ne peut donc pas être « comprise correctement sans le texte »[72] : la cohérence des formules mélodico-rythmiques n'est pas purement musicale, mais est au contraire assurée par l'agencement des paroles.

C'est à ce stade que la composition du motet se scinde en deux processus trahis par les nombreuses divergences stylistiques qui séparent les voix supérieures et inférieures. En effet, si les répétitions du *triplum* et du *motetus*, même sporadiques, coïncident le plus souvent avec la périodicité du *tenor*, il n'en demeure pas moins que, contrairement à ce dernier, leur articulation obéit à des principes mélodico-rythmiques partiellement guidés par les paroles. Tel que le souligne Schmidt-Beste, « les voix textuelles — différentes du *cantus firmus* — ne tirent leur existence que du texte qui leur est assigné »[73]. Malgré les restrictions contrapuntiques entrainées par la présence d'un *cantus firmus*, leur temporalité est, certes, essentiellement déterminée par celle des vers. Cette remarque est d'autant plus pertinente lorsque la distribution des voix supérieures

[72] « *A first necessary observation, indeed a guiding axiom, is that J'aim miex is a setting of a poetic text and that its structure cannot be comprehended adequately apart from the text.* », Sarah Fuller, « Line, 'Contrapunctus' and Structure in a Machaut Song », *Music Analysis*, VI/1:2 (1987), p. 37. Concernant plus largement l'œuvre poético-musicale de Machaut, voir également Gilbert Reaney, « The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut : Melody, Rhythm and Form », *Acta Musicologica*, XXVII/1/2 (1955), pp. 40-58.

[73] « *Die Uneterscheidung liegt vielmehr in der Funktion: Die texttragenden Stimmen beziehen – anders als der Cantus Firmus – ihre Existenzberechtigung nur aus der Vermittlung des ihnen zugeordneten Textes*. », Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 197.

s'astreint à suivre des procédés syllabiques, dans le registre de la déclamation fréquemment rencontré dans les motets : respect de l'accent prosaïque, du mètre ou du rythme poétique[74].

Comparé au *triplum* et au *motetus*, le *tenor* parait en conséquence dénué d'interactions mélodico-rythmiques. La *talea* et le *color* sont d'ailleurs chaque fois représentés indépendamment dans les traités. Les exemples cités dans l'*Ars cantus mensurabilis* ainsi que la *Notitia del valore* sont significatifs[75] : par définition, *talea* et *color* s'observent individuellement. Dès lors, la séparation du rythme et de la mélodie sous-entend une réalisation morcelée dont semblent témoigner les diverses formes de *tenor* rencontrées dans le répertoire français. Quelques normes communes apparaissent néanmoins. D'une part, le *color* est rarement plus court que la *talea*. D'autre part, comme le prévoit la méthode de Boen concernant la détermination des *partes*[76], le ratio de périodicité entre la *talea* et le *color* est souvent de l'ordre du multiple. Le *color* du motet *Apta caro* équivaut, par exemple, à trois *taleae* (1/3), tandis que dans *Ida capillorum,* il recouvre quatre séquences de figures (1/4)[77]. Pour cette raison, ces superpositions ont généralement été comparées à un art plus combinatoire que véritablement musical[78].

En outre, les chevauchements sont parfois plus complexes et accentuent, par conséquent, l'écart conceptuel entre le rythme et la mélodie. Dans *Rex Karole* et *Multipliciter amando*, les *colores* comptent respectivement cinq (2/5) et trois *taleae* (3/5). De tels procédés ont encouragé certains musicologues à envisager le *tenor* comme un chant dépourvu d'articulation mélodique, assimilable à une « séquence abstraite de hauteurs »[79] pour reprendre les mots de Curt Sachs. Les traités de Boen et Murino, selon

---

[74] *Ibid*., pp. 195-261.
[75] Voir le chapitre précédent « *Color*, *talea* et *pars* », pp. 56-8.
[76] « *Sic in Flos virginum actor non contentus numero tricenario, ipsum numerum duplicavit ad corpora sexaginta. Sexagenarium autem numerum secuit in partes tres, et obtinuit quelibet pars notas viginti*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 29.
[77] Concernant les relations *color*/*talea* dans les motets de sources françaises du XIV^e^ siècle, voir Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, p. 204 ; Heinrich Besseler, « Studien zur Musik des Mittelalters. II. Dis Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry », *Archiv für Musikwissenschaft*, VIII/2 (1927), pp. 222-4. Pour les motets de Machaut, voir plus particulièrement Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 62 ; Hartt, *Sonority, Syntax, and Line*, pp. 106-8. Pour les motets isorythmiques du début du XV^e^ siècle, voir le bilan proposé dans Charles Turner, « Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450 », *Music Analysis*, X/1/2 (1991), pp. 110-4.
[78] Sachs métaphorise notamment la *talea* à l'aide de l'image du *lit de Procuste*, adaptant des notes au sein d'un unique modèle rythmique, sans considération de leur hauteur : « *There were different notes in the new phrase, to be sure; but these notes were forced into a Procrustean bed: in their time values they had to fit the durations that their counterparts had had in the initial phrase*. », Curt Sachs, *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York, Norton & Company, 1953, p. 181.
[79] « *Thus the melody, as an abstract sequence of pitches, was not affected. But its individual notes would shrink or expand according to their ever changing place in the pattern*. », Sachs, *Rhythm and Tempo*, p. 182 ; « *Entsprechend der 'strukturellen' Funktion des Cantus Firmus wird die 'Melodie' so zu einer weitgehend*

lesquels la répartition des *partes* et le choix des figures semblent purement rationnels, incitent à penser la voix inférieure ainsi. L'expression de Sachs se retrouve dès lors corroborée par Edgar Sparks, dont les propos spécifient plus particulièrement les intrications liées à la conduite rythmique d'un « *tenor* structurel »[80] :

> La continuité et le mouvement sont interrompus et détruits par l'utilisation de notes de valeur longue fréquemment séparées par des pauses étendues. Les objectifs du mouvement, les fins de phrase, ne sont pas pris en considération. Tout ce qui est préservé est une succession de hauteurs qui est littéralement correcte, mais n'est pas une mélodie[81].

Qu'il soit question des *taleae* ou des figures qui les constituent, l'ordonnance du *tenor* semble ignorer l'articulation propre au chant d'origine. Cette pratique, « totalement étrangère »[82] aux critères actuels, a mené à estimer l'isorythmie comme une méthode essentiellement rationnelle[83] et donc non préoccupée par la « satisfaction sensorielle ou l'expérience émotive »[84]. Plusieurs spécialistes ont ainsi souligné l'apparente attitude purement intellectuelle des compositeurs postérieurs à l'*ars antiqua* à l'aide de proportions, ratios et autres schémas sophistiqués résultant du cycle des *taleae*[85]. Cette remarque n'a pas pour intention de discuter la pertinence de ces approches, mais plutôt de constater que leur raisonnement restreint l'ordonnance du *tenor* à un geste

abstrakten Tonfolge in langen bie sehr langen rhythmischen Werten », Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, pp. 195-6.

[80] L'expression est employée par Sparks en guise de synonyme de *cantus firmus* structurel – « *structural cantus firmus* », Edgar Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet. 1420-1520*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1963, p. 82.

[81] « *Continuity and movement are interrupted and destroyed by the use of notes of long value frequently separated by extended pause. The goals of motion, the phrase ends, are not taken into consideration. All that is preserved is a succession of pitch levels which are literally correct but are not melody*. », *ibid*., p. 84.

[82] *Ibid*., p. 85.

[83] « *The isorhythmic tenor, especially, is an intellectual construction to which proportional duration is basic, and its does not necessarily depend on those elements of organization – tonality, rhythmic pattern, melodic – which we regard as fundamental to any musical structure*. », Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet*, p. 85.

[84] « *Isorhythm was probably the strongest, most evident musical expression of late medieval trends in search of audacious structure rather than of sensuous satisfaction or emotive experience*. », Sachs, *Rhythm and Tempo*, p. 180.

[85] À titre non exhaustif, certaines des littératures les plus significatives à ce sujet sont : Newman W. Powell, « Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux », *Journal of Music Theory*, XXIII/2 (1979), pp. 227-73 ; Turner, « Proportion and Form » ; Koelher, *Pythagoreish-platonische Proportionen*, Bärenreiter, 1990 ; Ernest H. Sanders, « The Early Motets of Philippe de Vitry », *Journal of the American Musicological Society*, XXVIII/1 (1975), pp. 24-45 ; Sanders, *The Medieval Motet*, pp. 487-573 ; Wolfgang Dömling, « Isorhythmie und Variation. Über Kompositionstechniken in der Messe Guillaume de Machauts », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXVIII/1 (1971), pp. 24-32.

dépourvu de motivations proprement musicales : une structure dans laquelle la forme mathématisée s'impose comme une raison d'être.

Bent a, à ce sujet, déjà dénoncé les dangers que provoquent de tels regards analytiques sur l'historiographie du genre : « Nous avons vu une rigidité mathématique caricaturée à une extrême absurdité, un monstre grotesque destiné à mourir, afin de céder la place à de nouvelles normes musicales humaines et humanistes »[86]. Sa critique vise plus exactement les anciennes équations formelles de Guillaume De Van[87], retrouvées dans les éditions de Fallows et Günther, à propos desquelles Apel avait également exprimé un certain scepticisme[88]. Cet attrait pour une architecture musicale complexe s'accompagne donc d'un désintérêt envers la composition précise du *tenor*. Les figures, la taille des *taleae* et des *partes* ou encore le nombre de répétitions sont autant de paramètres souvent éludés. De surcroit, même lorsque l'attention se concentre sur le rythme de la *talea*, celui-ci est rarement analysé au regard de la mélodie.

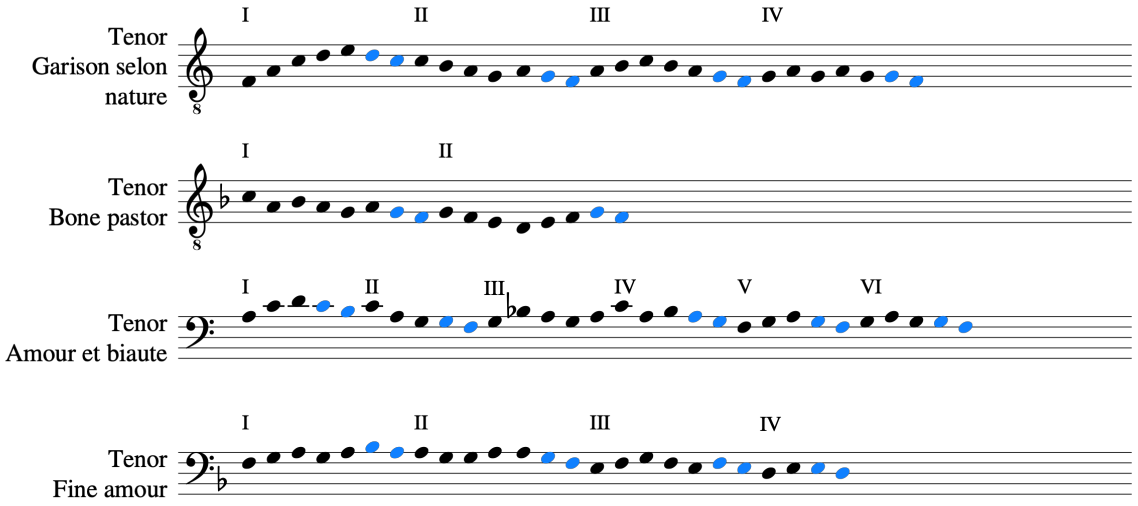
Comme cela a été dit en introduction, Fuller a toutefois mis en lumière l'implication du *cantus firmus* dans les motets de Machaut[89], proposant alors l'un des premiers essais visant à concilier les dimensions rythmique et mélodique du *tenor*. La démarche est encouragée par la nécessité d'émanciper l'ordonnance de la voix inférieure de facteurs purement temporels[90]. Cependant, les *tenores* n'intègrent pas une logique modale propre au *cantus firmus* emprunté : « Les plains-chants offrent le matériau brut, mais dans des contextes polyphoniques ils sont modelés dans de nouvelles manières qui sont indépendantes du "mode" »[91]. Fuller a ainsi simultanément ouvert la voie à une étude privilégiant l'analyse du *tenor* au regard d'orientations tonales libres. La conduite de la voix inférieure, guidée par des « réponses inventives »[92] aux possibilités

---

[86] « *We have seen mathematical rigidity caricatured to an absurd extreme, a preposterous monster doomed to die, in order to give way to new humane, humanistic musical standards*. », Bent, « What is Isorhythm ? », p. 137.
[87] Guillaume de Van (éd.), *Guglielmi Dufay opera omnia*, Rome, American Institute of Musicology, 1949.
[88] « *I have grown up as a mathematician, and I am fully aware of the importance, and susceptible to the charm, of a good mathematical formula. However, a mathematical formula, in order to be good, has to be clear and essential, and it seems to me that Besseler and even more de Van, by trying to include too many details, have defeated their purpose*. », Apel, « Remarks About the Isorhythmic Motet », p. 142. Concernant les divergences analytiques de la structure des motets isorythmiques, voir Turner, « Proportion and Form », pp. 89-100.
[89] Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », pp. 199-245.
[90] « *The classic chronological study of the ars nova motet concentrates on isorhythm, taking as principal criteria length of tenor taleae and complexity and regularity of upper-voice rhythmic patterns. But Machaut's motets can also be sorted into groups according to the nature and clarity of their tonal structure.* », *ibid*., p. 244.
[91] « *The plainsongs afford the raw material, but in polyphonic contexts they are shaped in new ways that are independent of "mode".* », *ibid*., p. 244.
[92] *Ibid*., p. 216.

harmoniques qu'offre le *cantus firmus*, manifeste dans certains cas une attirance pour des hauteurs précises subséquemment exploitées au sein de la *talea*. Le *tenor* du motet *Fons totius superbie*/*O livoris feritas* de Machaut est un exemple saisissant : le rythme des *taleae*, malgré la taille différente des *partes*, accentue les tons *la* et *sol* à l'aide d'un placement métrique ou, à l'inverse, d'une articulation syncopée[93]. L'analyse du contrepoint confirme par la suite l'intérêt accordé à ces deux notes au moyen d'amplifications contrapuntiques[94], permettant ainsi de constater l'influence de la mélodie sur la temporalité du *tenor* : « […] la segmentation du *cantus* et la disposition de la *talea* n'étaient pas seulement déterminées par le nombre mais étaient aussi encouragées par les aspects de hauteur et les relations potentielles entre les hauteurs »[95].

Ce constat mène ainsi à tempérer la pensée de Sparks selon laquelle le *tenor* est une « succession de hauteurs » et non une « mélodie »[96]. S'il n'est certes pas nécessairement question de conserver l'articulation modale du plain-chant, la réalisation de la voix inférieure peut donc néanmoins être guidée par des intentions qui, parce que destinées à édifier un contrepoint, dépendent conséquemment du profil mélodique du



Exemple 2.6 Fin de *talea* et secondes descendantes dans les motets de l'*ars nova*

[93] *Ibid*., pp. 204-9. L'observation de Fuller s'appuie sur celle de Eggebrecht concernant le profil singulier du *cantus firmus*, Hans Heinrich Eggebrecht, « Machauts Motette Nr. 9 », *Archiv für Musikwissenschaft*, XIX (1962), pp. 281-93.
[94] Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », pp. 204-9.
[95] « […] *cantus segmentation and talea disposition were not determined solely by number but were prompted also by aspects of pitch and potential pitch relationships* », *ibid*., p. 209.
[96] *Supra*, n. 81.

cantus firmus. L'implication du chant sur la structure du *tenor* se manifeste davantage à la fin des *taleae*, souvent encline à disposer d'une seconde descendante dans les motets de l'*ars nova.* L'exemple 2.6 propose à ce titre plusieurs cas.

La coïncidence des mouvements mélodiques 2-1 et des fins de *talea* contribue à concevoir des cadences ou, plus largement, des progressions dirigées – *directed progressions* – pour employer la terminologie de Fuller : « une succession de deux sonorités adjacentes – la première imparfaite en nature et instable en qualité, la seconde parfaite en nature et stable en qualité – dans laquelle la première se résout dans la seconde selon les normes de conduite des voix du *contrapunctus* »[97]. Le *tenor* étant généralement la voix la plus grave du motet, l'intervalle 2-1 s'avère le plus utilisé en vue d'une progression dirigée[98]. En raison de leur poids harmonique, ces progressions interviennent à des moments clefs de la structure polyphonique considérés comme cadentiels. Le *tenor* du motet *Bone pastor Guillerme/Bone pastor* illustré dans l'exemple 2.6, est un cas manifeste. Fuller a en effet souligné l'abondance de progressions dirigées élaborées au-dessus des secondes descendantes achevant les *taleae*[99]. Un tel agencement révèle ainsi un schéma tonal particulièrement clair : « Les progressions cadentielles avant chaque *fa* (quatre dans la section en *integer valor* et quatre dans la diminution) garantissent une orientation résolue vers *fa* tout au long du motet »[100].

Ainsi, la récurrence des mouvements conclusifs du type 2-1 précise l'implication du *cantus firmus* sur la détermination des *partes*. Hartt en cite notamment les bases à l'aide du motet *Hé ! Mors*/*Fine amour* de Machaut dont le *tenor* est sur ce point aussi régulier que celui de *Bone pastor* :

---

[97] « *A directed progression may be defined as a succession of two adjacent sonorities – the first imperfect in nature and unstable in quality, the second perfect in nature and stable in quality – in which the first resolves to the second according to the norms of contrapunctus voice-leading.* », Sarah Fuller, « Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music », *Journal of Music Theory*, XXXVI/2 (1992), p. 231.

[98] « *In most (but not all) cases, the lowest note of the first stands above that of the second sonority. Contrapunctus voice-leading precepts most commonly stipulate conjunct movement of minor thirds in toward unisons, major thirds out to fifths, and major sixths out to octaves.* », *ibid*., p. 232. Voir également Jennifer Bain, « Theorizing the Cadence in the Music of Machaut », *Journal of Music Theory*, XLVII/2 (2003), pp. 330-3.

[99] Sarah Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections », *Journal of Music Theory*, XXX/1 (1986), pp. 51-5.

[100] « *Cadence progressions before each of these F's (four in the integer valor section and four in the diminution) secure a single-minded orientation toward F throughout the motet.* », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 202.

> Machaut a segmenté son *color* sélectionné pour le Motet 3 de manière à permettre un nombre maximum de fortes progressions dirigées se produisant à la fin des *taleae*, tout en offrant la possibilité de se concentrer sur *ré*, la finale du motet, au cours de la fin des deux déclarations du *color*[101].

La délimitation des *partes* s'appuie sur les perspectives cadentielles que fournit le *cantus firmus*, expliquant dès lors la longueur inégale de la dernière *talea*[102] (Ex. 2.6). Machaut divise donc la plupart de ses *tenores* en veillant à « optimiser »[103] la présence de secondes descendantes à la fin des *taleae*. En outre, cette technique peut être doublée d'une orientation tonale spécifique. La méthodologie de Hartt développe celle menée par Fuller dans l'idée d'émanciper, dans un premier temps, la voix inférieure de tout cadre harmonique[104]. Il n'est en effet plus question d'étudier le *tenor* selon son impact sur le contrepoint des voix supérieures, mais bel et bien de l'analyser « lui-même »[105]. Cette approche permet ainsi d'observer le potentiel mélodique initial du *cantus firmus*, sans tenir compte des possibles réajustements contrapuntiques, composés à la suite du *tenor*, qui s'écarteraient du schéma à l'origine prévu par Machaut lors de la séparation des *partes*[106].

C'est notamment sur ce point que s'attarde plus particulièrement Justin Lavacek qui, bien que reconnaissant l'utilité d'étudier le *tenor* en regard des mouvements mélodiques des autres voix, rappelle également que le contrepoint ne se résume pas nécessairement à des concordances[107]. Lavacek introduit à cette fin les notions de

---

[101] « *Machaut segmented his chosen color for Motet 3 in such a way to allow for the maximum number of strong directed progressions to occur at talea endings, while also affording the possibility for focus on D, the motet's final, during the course of the end of both color statement*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 83.
[102] *Ibid*., p. 71.
[103] *Ibid*., p. 77.
[104] L'idée transparait en effet chez Fuller : « *Because it is not a fixed artifact but raw material, the tenor provides an apt point of departure from which to investigate tonal structure in Machaut motets*. », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 214.
[105] « *By beginning with a careful study of the tenor itself and then examining the musical texture to which the tenor gives birth, one discovers a complex variety of relationships between Machaut's chosen color, his manner of division and composition of the isorhythm, and a motet's points of tonal articulation*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 88.
[106] « *Characteristics of the plainsong may be reaffirmed, but can also be reinterpreted or rejected in the polyphony.* », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 214 ; « *And while I treat the rhythmic activity of the upper voices an independent factor in the definition of the tenor's musical structure, the proposed nomenclature - as well as my general approach - in no way precludes the possibility that a composer such as Machaut might have had various desired sonorities and progressions in mind when organizing a selected color in any given way*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 66.
[107] Justin Lavacek, « Contrapuntal Ingenuity in the Motets of Machaut », *Intégral*, 28/29 (2014-2015), pp. 125-80.

« conformité » et « contestation »[108], empruntées aux travaux de Nicholas Cook[109], et souligne les deux manières d'envisager le contrepoint et, de ce fait, les passages cadentiels : soit le profil mélodique du *tenor* influence les voix supérieures (conformité), soit ces dernières se détachent de la conduite du *cantus firmus* et engagent une autre harmonie (contestation). En d'autres termes, le potentiel mélodique des *partes* n'est pas forcément exploité au sein du contrepoint. Pour réemployer l'expression de Fuller, les « réponses inventives » élaborées par le compositeur privilégient à l'évidence le mouvement 2-1 sans pour autant être intégrées par la suite dans une progression dirigée.

Dès lors, un mouvement 2-1 au *tenor*, bien qu'initialement ordonné à cet égard, n'aura pas nécessairement pour objectif de soutenir une cadence aux voix supérieures. Pourtant, ce passage répondra sans doute à un ensemble de facteurs mélodiques et rythmiques offrant la possibilité d'entrevoir les intentions premières du compositeur en matière d'articulation. C'est pourquoi la présente analyse des *tenores* post-Machaut ne s'attardera pas à évaluer le *tenor* en comparaison des voix supérieures, mais plutôt selon les opportunités propres au *cantus firmus*. Comme pour l'étude de Hartt, le recours au contrepoint corroborera seulement certaines hypothèses.

Mais l'intérêt d'une telle démarche analytique réside davantage dans la perspective d'appréhender l'articulation du *tenor* dans son intégralité. Outre la distinction de conduites privilégiées, l'étude peut dans ce cas permettre d'aborder plus spécifiquement l'influence de la mélodie sur le choix des figures. Cette dimension de la composition se trouve régulièrement minimisée malgré les diverses réflexions mentionnées précédemment : l'intention se borne souvent à relater, par la position des cadences, la structure globale du *tenor* sans considérer plus particulièrement le choix méthodique des figures. Parfois même, les données relatives au rythme ont été ignorées au profit de recherches isoharmoniques, à l'image de Lavacek : « Parce qu'il [Machaut] prend le chant du *tenor* comme une unité, mon analyse est organisée et guidée par les citations mélodiques complètes dans la voix du *tenor* (le *color*) plutôt que par une séquence de groupes rythmiques (la *talea*), comme dans les analyses de Fuller et d'autres »[110].

---

[108] *Ibid*., pp. 128-9.
[109] Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 98-106.
[110] « *Because it takes the chant tenor as a unit, my analysis is organized around and guided by complete melodic statements in the tenor voice (the color) rather than a sequence of rhythmic groups (the talea), as is Fuller's and others'.* », Lavacek, « Contrapuntal Ingenuity in the Motets of Machaut », p. 126.

Pourtant, plusieurs observations soulignent ponctuellement l'influence du profil mélodique sur le rythme des *taleae*. Si Fuller considère certaines progressions du *tenor* de *Bone pastor* comme des mouvements cadentiels, c'est en partie parce que celles-ci s'accompagnent également de figures longues[111]. Les mouvements 2-1 illustrés dans l'exemple 2.6 usent en effet d'une *maxima* afin d'affirmer la conclusion sur *fa*. Leech-Wilkinson signale pour sa part la récurrence du motif rythmique *B-B-L*, qualifié de « cadentiel », vers la fin des *taleae* dans les derniers motets de Machaut[112]. Dans d'autres cas, il est davantage question du placement métrique de certaines figures. Les passages cadentiels sont à nouveau instructifs et observent le positionnement des résolutions (figures longues) sur le temps de la mensuration adéquate, le plus souvent le *modus*[113] – les aspects temporels de la cadence seront développés par la suite. Des exemples mélodico-rythmiques de ce type se rencontrent à diverses reprises dans les *tenores*, mais ont rarement été approfondis au-delà de la recherche de formules cadentielles et n'ont ainsi jamais fait l'objet d'une étude spécifique. Outre les réductions qu'entraine la compréhension du *tenor* à travers le prisme de l'harmonie, l'une des raisons concerne le corpus abordé : les *taleae* des motets de l'*ars nova* étant relativement simples, elles disposent de peu de moments sur lesquels porter un regard analytique convaincant.

C'est à ce stade que le répertoire post-Machaut offre, par la longueur des *cantus firmi* et la sophistication des profils rythmiques, l'opportunité d'explorer plus en détail l'articulation des *tenores* et, de cette manière, dresser les bases d'une morphologie mélodico-rythmique. La complexité inhérente à l'adéquation de répétitions rythmique et mélodique relève en réalité d'une pensée pragmatique et de processus fondamentaux en matière de rapport mélodico-rythmique. Certains ont d'ores et déjà été abordés dans les pages précédentes, comme la distinction des *partes* et l'importance des mouvements cadentiels, et seront ainsi développés. En outre, le but de ce chapitre sera de démontrer que le rythme du *tenor* – *talea* – se révèle dépendant des *colores* et *partes*. Dans

---

[111] « *The progression assumes the role of cadence because a) it is positioned at the end of textual and musical phrases in both upper voices and at the end of a distinct four-note segment in the tenor; b) the second element, R, the resolution, is relatively long in duration* […]. », Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony », p. 54. Voir également Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 202.

[112] Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets*, p. 114.

[113] À titre d'exemples, à propos du motet *Helas! Ou sera pris confors* de Machaut : « *Since the breve is imperfect, when the talea is diminished by ½ in the motet's second section, the rhythmic layout yields strong attacks at B3, and also allows the last pitch of each talea to be attacked at a strong mensural position (at the beginning of a long)*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 67 ; à propos du motet *Corde mesto* de Machaut : « *The potential inflection C#/G# in m. 51 would drive the tenor's E through to D/D/A as the crucial arrival point, further salience by its metric position at the beginning of a long*. », Lavacek, « Contrapuntal Ingenuity in the Motets of Machaut », p. 163.

l'intention de préciser la manière de colorer le *tenor*, suivant les propos de Murino, il sera en effet vu que l'ordonnance des *taleae* respecte des enchainements de figures préconçus et récurrents dont l'usage s'appuie sur des particularités mélodiques du *cantus firmus*.

CADENCE FINALE DES *TENORES*

La difficulté d'étudier les interactions compositionnelles entre le rythme et la mélodie, au-delà du *tenor* isorythmique, résulte de la nature catégorielle des traités médiévaux. Tout comme le *color* est théoriquement distingué de la *talea*, les règles contrapuntiques et les rapports du monocorde se mêlent peu aux principes de la *musica mensurabilis*. Les rares témoignages apparaissent le plus souvent dans des descriptions performatives. Un passage réside notamment dans le commentaire de Grocheio sur l'exécution de la *ductia* dont les « montées » et « descentes » s'accompagnent d'une rapidité rythmique supposément virtuose[114]. Les indications de ce genre restent toutefois bien minces[115]. Pour citer un autre exemple, le traité de Jérôme de Moravie, selon une approche expérimentale du plain-chant, livre pour sa part quelques règles mélodico-rythmiques. Le *cantus* y est abordé au même titre qu'une partie mesurée dont les normes, cependant distinctes de la polyphonie, suivent quelque peu la mélodie. Ainsi, si la première note coïncide avec la *finalis*, elle devra être longue. Dans le cas contraire, elle sera brève[116]. Des principes comparables sont également développés pour l'ensemble des intervalles et des formes simples ou ligaturées. Néanmoins, l'approche singulière du théoricien se limite bien entendu au cadre du chant monodique « ecclésiastique »[117].

De telles lacunes dans les *ars* du chant mesurable, alliées à la liberté du geste créateur, laissent par conséquent peu de place au déterminisme mélodico-rythmique au sein des traités. Cependant, les hauteurs et les figures ne peuvent être, dans les faits, appréhendées indépendamment. Si la démonstration de leurs interactions se heurte souvent au libre arbitre du compositeur, certains passages s'articulent suivant des normes fixes qui répondent, le plus souvent, à des besoins structurels. Au sommet des procédés mélodico-rythmiques se situe plus particulièrement ce qui est aujourd'hui embrassé par

---

[114] « *Ductia vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu quae in choreis a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice, Chi encor querez amoretes*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 69 ; voir aussi la taduction propose par Page dans Christopher Page, « Johannes de Grocheio on secular music : a corrected text and a new translation », *Plainsong and Medieval Music*, II/1 (1993) p. 26. Voir également le chapitre suivant « *Ave virtus virtutum* et la séquence *Laetabundus* », pp. 153-4.
[115] Voir à ce propos le chapitre « Graces » dans McGee, *The Sound of Medieval Song*, pp. 61-87.
[116] Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, S. M. Cserba (éd.), Regensburg, Pustet, II, 1935, p. 181. Voir également John Caldwell, « Plainsong and polyphony 1250-1550 », *Plainsong in the Age of Polyphony*, Thomas Forrest Kelly (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 9-10.
[117] Suivant l'incipit « *De modo cantandi et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus*. », Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, Cserba (éd.), p. 179.

le terme « cadence », soit, pour reprendre les mots de Fuller, le phénomène musical qui « façonne si puissamment la perception de divisions formelles »[118].

Communément, la cadence est, en musique, définie comme la « conclusion d'une phrase, d'un mouvement ou d'une pièce basée sur une formule mélodique identifiable, une progression harmonique ou la résolution d'une dissonance ; la formule sur laquelle une telle conclusion est basée »[119]. Pour Ruth I. DeFord, dont l'acception s'appuie davantage sur le répertoire de la Renaissance, les cadences sont avant tout des « articulations syntaxiques qui marquent la fin d'unités temporelles […] »[120]. Concernant les polyphonies de la fin du Moyen Âge, la notion est indissociable des règles contrapuntiques[121]. Toutefois, comme le souligne Jennifer Bain, il n'est pas dans l'habitude des *ars contrapuncti* d'aborder précisément les « manières appropriées »[122] d'achever une section musicale. Ces procédures ne peuvent être déduites qu'à partir des fondements qui sous-tendent l'harmonie entre le *tenor* et le *discantus*.

D'une part, une progression conclusive doit procéder d'une consonance imparfaite (tierce et sixte) vers une consonance parfaite (unisson, quinte et octave). Ce premier aspect dérive de l'obligation de finir un chant à l'aide d'une consonance parfaite, tout en variant la nature de l'intervalle précédent – de manière à ce que deux consonances parfaites ne se succèdent pas. D'autre part, les mouvements mélodiques sont également définis : afin d'atteindre une consonance parfaite, le déchant et le *tenor* doivent opérer à

---

[118] « *For the present, the phenomenon of cadence, which so powerfully shapes perceptions of formal divisions, tonal structure and sectional association, commands attention.* », Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony », p. 54.

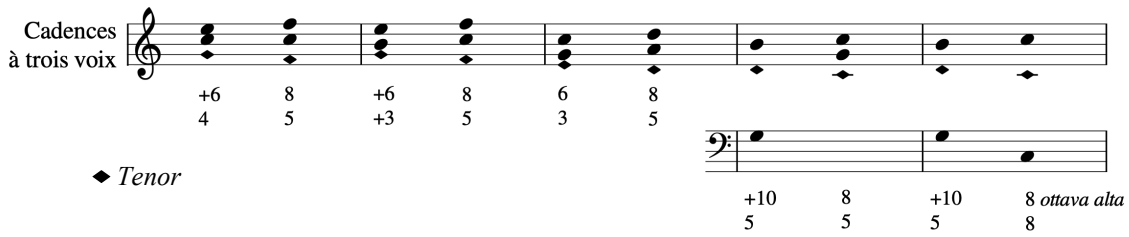
[119] « *The conclusion to a phrase, movement or piece based on a recognizable melodic formula, harmonic progression or dissonance resolution ; the formula on which such a conclusion is based.* », W. S. Rockstro, George Dyson, William Drabkin, Harold S. Powers & Julian Rushton, « *Cadence* », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IV, p. 179.

[120] « *Cadences are syntactic articulations that mark the ends of temporal units of music, from phrases and subphrases to sections and entire compositions*. », Ruth I. DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 101.

[121] D'ailleurs, le terme *cadentia*, dont la première occurrence apparait dans le *Speculum musicae*, n'est défini qu'à l'aide de règles contrapuntiques, suivant la progression d'une consonance imparfaite vers une consonance parfaite : « *Cadentia, quantum ad praesens spectat propositum, videtur dicere quendam ordinem vel naturalem inclinationem imperfectioris concordiae ad perfectiorem. Imperfectum enim ad perfectionem naturaliter videtur inclinari, sicut ad melius esse, et quod est debile per rem fortiorem et stabilem cupit sustentari. Cadentia igitur in consonantiis dicitur, cum imperfecta concordia perfectiorem concordiam sibi propinquam attingere nititur ut cadat in illam et illi iungatur secundum sub et supra, descendendo videlicet vel ascendendo*. », Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, Bragard (éd.), Rome American Institute of Musicology, 1965, III, pp. 122-3. Voir à ce propos Fuller, « Tendencies and Resolutions », p. 230 ; *infra*, n° 122.

[122] « *Although Jacobus of Liège uses the term cadentia to describe the progression of an imperfect concord to a perfect, neither he nor any other fourteenth-century writer discusses appropriate ways to conclude musical phrases or sections contrapuntally; they say only that discant and organum should end with a perfect sonority*. », Bain, « Theorizing the Cadence », p. 328.

l'aide de mouvements à la fois contraires et préférablement conjoints[123]. Tandis que la partie de déchant rejoint la consonance parfaite en montant, le *tenor* descend le plus souvent d'un ton[124]. La transposition de ces principes à des effectifs plus conséquents génère les nombreuses formules cadentielles rencontrées dans les derniers siècles du Moyen Âge. Quelques exemples suffisent à reproduire leurs aspects à trois voix les plus fréquents[125] :



Exemple 2.7 Principales cadences à trois voix rencontrées à la fin du XIV^e^ siècle et au début du XV^e^ siècle

Ces exemples illustrent également la plupart des sections à quatre voix dans les motets, dans lesquels le *contratenor* double généralement un des mouvements mélodiques déjà présents. Mais la cadence ne se limite pas à des principes harmoniques : « […] la position dans la phrase en respect de la structure métrique, le rythme et la densité de la texture contribuent tous au phénomène »[126]. Dans le cas du *tenor*, seuls le placement métrique et le rythme peuvent être modelés à cet égard. Dans son analyse des messes polyphoniques du XIV^e^ siècle, Kevin N. Moll précise davantage la temporalité d'une cadence : celle-ci est habituellement suivie d'une « pause générale, de traits verticaux, d'un changement de mensuration, ou d'un mélisme » et comprend souvent un « placement rythmique consistant avec la pulsation prédominante » ainsi qu'une « note cadentielle étendue dans chaque voix, avec aucune voix continuant sans repos »[127].

[123] À titre indicatif, voir Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, pp. 114-7 ; Philippe de Vitry, *Ars contrapunctus*, Edmond de Coussemaker (éd.), Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, 1963, III, p. 27 ; Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, pp. 226-7.
[124] Concernant les cadences dont le *tenor* descend d'un *semitonus*, voir Bain, « Theorizing the Cadence », p. 333.
[125] Les cadences de l'exemple 2.7 sont partiellement inspirées des exemples présents dans Rockstro *et al.*, « Cadence », *The New Grove*, IV, p. 780.
[126] « *Voice leading, position in the phrase and with respect to mensural framework, rhythm, textural density all contribute to the phenomenon.* », Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony », p. 54.
[127] « *General pause, vertical strokes, change of mensuration, or melisma following* » ; « *Rhythmic placement consistent with the prevailing pulse* » ; « *Extended cadential note in each voice, with no voices*

À nouveau, les éléments mentionnés par Moll peuvent être circonscrits à l'ordonnance de la voix inférieure du motet : tandis que les traits verticaux ne concernent pas le domaine de la composition, ceux-ci étant seulement des indices graphiques, le mélisme est une notion inappropriée au regard de la nature *sine littera* et de la lenteur du *tenor*. À l'inverse, l'emploi d'une pause et d'une « note étendue » semble être un premier pas en vue de constater les formules rythmiques cadentielles. Comme expliqué précédemment, les figures allongées du *tenor* ont d'ailleurs déjà été utilisées afin de souligner certaines accentuations polyphoniques. Cet aspect est pour Fuller l'un des principaux vecteurs de ses analyses[128]. Le *tenor* de *Bone pastor*, dans lequel ressort « un *fa* en double-longue [*maxima*] (la plus longue durée dans le *tenor*) à la fin de chaque citation de la *talea* »,[129] mérite notamment d'être rappelé.

Parmi les cadences susceptibles d'apparaitre dans n'importe quelle œuvre musicale, quel que soit le genre concerné, la plus inéluctable est la cadence terminale. Outre son statut formel particulier, celle-ci se distingue dans le *tenor* au moyen d'un profil mélodique fortement stéréotypé, suivant les règles contrapuntiques abordées précédemment : le *tenor* d'un motet s'achève systématiquement à l'aide d'une seconde descendante. Cette constance semble de surcroit spécifique à l'utilisation d'un *cantus firmus*[130]. Dans les dernières cadences de plusieurs ballades, rondeaux et autres chansons, le *tenor* se détache en effet plus fréquemment du mouvement privilégié 2-1, exposant même dans certains cas des conduites non adjacentes[131]. Les cadences finales des *tenores* apparaissent ainsi être un point de départ judicieux en vue d'étudier l'adéquation du rythme avec la mélodie du *cantus firmus*.

Parmi les motets post-Machaut, seuls les *tenores D'ardant desir* et *O flos in divo* ne disposent pas, à leur fin, d'une seconde descendante. Le premier cas s'explique en raison de la position singulière du *tenor,* entre le *triplum* et le *motetus*. Bien que Murino

continuing without repose », Kevin N. Moll, « Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony », *Current Musicology*, LXIV (1998), p. 32.

[128] Pour rappel : « *Yet the elongated tenor rhythms of the ars nova motet forced attention toward the quality of extended sonorities and toward relationships among sustained pitches, just as periodic phrase patterns directed the ear toward phrase endings and cadences*. », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 200.

[129] « *Machaut's eight-note talea not only divides the melody exactly in half but places a double-long F (the longest duration in the tenor) at the end of each talea statement* […] », *ibid*., p. 202.

[130] Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet*, pp. 13-4.

[131] Voir à ce propos les exemples de Machaut cités dans Bain, « Theorizing the Cadence », pp. 335-7.

Exemple 2.8 Cadences finales des motets *D'ardant desir* et *O flos in divo*

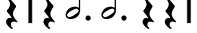
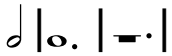
ne signale pas d'obstacle particulier concernant cette configuration[132], la mélodie de la voix inférieure peut être contrainte de se détourner du mouvement habituel. La seconde descendante est dès lors assurée par la voix la plus grave, en l'occurrence le *motetus* dans *D'ardant desir* (Ex. 2.8). Le *tenor* se résout pour sa part à l'aide d'une seconde ascendante caractéristique des parties de déchant. Ce stratagème permet au compositeur de conserver les mouvements types d'une cadence finale malgré la position médiane du *cantus firmus*[133]. Pour *O flos in divo*, la conclusion s'apparente à une *clausula basizans :* le saut de quinte *la-ré* est attribué au *tenor,* la cadence étant dépourvue d'une seconde descendante. La mélodie du *triplum* esquisse quant à elle les traits d'un ornement enrichissant la tenue du *la*.

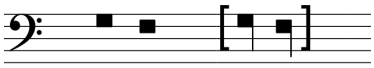
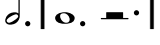
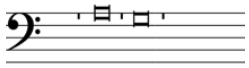
Comme le remarquent Clark et Fuller à propos de la seconde descendante, cette rigueur influence nécessairement la sélection du *cantus firmus*[134]. Les dernières notes du *tenor* anticipent donc la cadence finale du motet et apparaissent décisives dans son élaboration. Une telle projection se répercute à l'évidence sur le choix du rythme. Pour s'en assurer, le tableau 2.1 dresse la liste des deux notes cadentielles de chaque *tenor* post-Machaut. Afin d'en faciliter la lecture, les figures sont copiées dans leur forme simple (sans ligature) et accompagnées de leur transcription en notation moderne. Lorsque le *tenor* se conclut à l'aide d'une diminution rythmique, notée ou mentalement interprétée, les figures apparaissent sous leurs formes réelles ainsi qu'avec leurs graphies

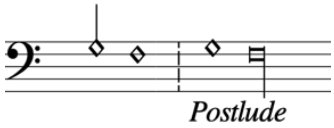
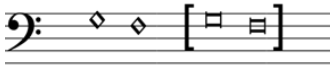
[132] Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, pp. 84-5. Voir à ce propos Ma Carmen Gómez, « Une Version a cinq Voix du Motet "Apollinis Eclipsatur/Zodiacum Signis" dans le Manuscrit "E-BCEN" 853 », *Musica Disciplina*, XXXIX (1985), p. 23.
[133] Les difficultés qu'impose un *tenor* en position médiane se retrouvent également dans la version à trois voix du motet *Apollinis eclipsatur* (*Ivrea*, f. 12v.) présente dans *Ivrea.* Cependant*,* le *tenor* conserve cette fois le mouvement de seconde ascendante tout en évitant d'arriver en mouvement direct à l'aide d'un ornement. Voir plus particulièrement *ibid*., pp. 5-44.
[134] Clark, *Concordare cum materia*, pp. 24-5 ; Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 214.

initiales entre crochets. Le postlude du motet *Ave virtus virtutum* de Grenon a également été ajouté au côté des dernières notes de la structure isorythmique. Pour *Ave virgo*, dont le *cantus firmus* est situé au *contratenor*, les cadences des deux voix inférieures sont représentées.

Tableau 2.1 Cadences finales dans les *tenores* post-Machaut

Motet ≤ 1400	**Cadence finale**	**Métrique**	**Transcription moderne**
Apta caro		9/4	
Ida capillorum		2/2	
Degentis vita		3/2	
Ferre solet		3/2	
Pictagore per dogmata		9/8	
Rex Karole		3/4	
L'ardure qu'endure		6/8	
Gratiosus fervidus		2/2	

Alma polis		6/8 ⊙	
Inter densas		6/4 	
D'ardant desir		9/8 ⊙	
Alpha vibrans		2/4 C	
Multipliciter amando		3/2 	
Motet ≥ 1400	**Cadence finale**	**Métrique**	**Transcription moderne**
Eya dulcis		2/2 	
Salve virgo		9/4 	
A virtutis ignitio		6/4 	
Venite adoremus		2/2 	
Salve pater		2/2 	

Benedicta viscera		3/2	
O flos in divo		2/2	
Cuius fructus ventris		9/4	
Ave virgo		2/2	
Nova vobis gaudia		3/2	
Plasmatoris humani		3/4	
Ave virtus virtutum		(3/8) 9/8	
Ad honorem		9/8	

Du tableau 2.1 ressort une diversité plus grande que ne le laissait supposer l'uniformité des mouvements mélodiques. Il est toutefois possible de remarquer une préférence pour l'enchainement brève-longue (*B-L*). Les sept *tenores* concernés apparaissent en jaune dans le tableau. La récurrence du rythme *B-L* se manifeste surtout dans les motets plus récents (après 1400), à l'image de *Salve virgo* ou *Salve pater*. Parmi les motets plus anciens, seul le *tenor* de *Degentis vita* s'achève ainsi. Le rythme *B-L* se rencontre toutefois dans deux autres cas (en vert dans Tab. 2.1) dans sa forme *per semi*. En effet, dans *Pictagore per dogmata* et *Ida capillorum*, la dernière *talea* en diminution

expose le rythme analogue *S-B* (degré du *tempus*) en lieu et place du motif *B-L* initial. À l'inverse, les *tenores* de *Gratiosus fervidus* et *Inter densas* (en bleu dans Tab. 2.1) offrent également une paire similaire de figures, mais cette fois à l'échelle du *maximodus* (*L-Mx*). Le plus petit rythme semblable se rencontre à la fin du *tenor* isorythmique d'*Ave virtus virtutum* (en marron dans Tab. 2.1) où l'enchainement *M-Sb* peut, dans l'absolu, être assimilé aux rythmes précédents à l'échelle de la *prolatio*.

Deux raisons sont susceptibles d'expliquer la prédominance du motif *B-L*. D'une part, ce rythme s'inscrit parfaitement dans la métrique du *modus*, soit la prolation privilégiée pour la composition des *tenores* – ce paramètre sera notamment développé plus loin. D'autre part, la paire *B-L* dispose d'un poids cadentiel important : tandis qu'elle convient à l'étirement temporel spécifié par Moll[135], la pénultième figure (brève), plus courte, accentue manifestement la durée de la longue et répond de la sorte aux attentes agogiques d'une cadence[136]. De ce fait, Leech-Wilkinson n'hésite pas à qualifier le motif *B-B-L* de « cadentiel », dont il souligne ponctuellement la présence à la fin des *taleae* des deux derniers motets de Machaut[137]. De même le rythme *L-Mx*, rencontré dans *Inter densas* et *Gratiosus fervidus*, semble tout à fait répondre à l'ordonnance d'une cadence terminale. Il se montre toutefois moins populaire pour des raisons stylistiques et métriques : la *maxima* est, tout comme le *maximodus*, de moins en moins employée dans les *tenores* de la fin du XIV^e^ siècle[138]. *Gratiosus fervidus* et *Inter densas* sont d'ailleurs,

---

[135] *Supra*, n. 127.

[136] Ce constat est, pour la musique du Moyen Âge, essentiellement empirique. Les commentaires relatant concrètement la durée de la pénultième note d'une cadence n'apparaissent qu'au XVI^e^ siècle. Vicentino livre ainsi un vocabulaire plus précis en vue de théoriser cet aspect rythmique des cadences dans *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* : « *maggiore when the penultimate is a breve, minore when it is a semi-breve, and minima when it is a minim.* », DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, pp. 86-7 & 103.

[137] « *The cadential pattern* ▫·|▫·|▫: *which Tenor and Contratenor make near the end of each talea is very much a characteristic of Machaut's lower-voice writing* […]. », Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets*, p. 114.

[138] Dans la *Notitia*, Muris constate d'ores et déjà que les « Anciens » – génération de Francon – abordaient peu le « quatrième degré », soit le *maximodus* : « Les Anciens n'ont guère parlé des figures du premier et du quatrième degré, mais ils ont traité fort rigoureusement des figures du second et du troisième degré, bien que leur voix s'étendait vers des degrés plus éloignés. », Meyer (éd.), *Jean de Murs*. *Écrits sur la Musique*, p. 83. Si le *maximodus* se rencontre le plus fréquemment dans les motets de l'*ars nova* – l'œuvre de Machaut étant représentative –, son usage semble être devenu peu à peu purement théorique au tournant du XV^e^ siècle : *« The modus maximarum (or, as we shall call it, maximodus) is of very slight practical importance in the period under consideration* […]. » ; « *In this may be seen the germ of the modus maximarum* […] *which became of practical application in the motets of the early Ars Nova and of Machaut, and which was perpetuated in the theoretical writings of the fifteenth to the seventeenth centuries*. », Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, The Mediæval Academy of America, 1949, p. 99 & p. 328. Ainsi, dans son analyse des motets du XIV^e^ siècle, Günther ne prend pas en considération le *maximodus* afin de comparer le répertoire de Machaut avec les motets plus tardifs, Günther, « The 14th-Century Motet and Its Development », pp. 27-58.

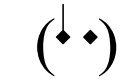
avec *L'ardure qu'endure*, les seuls motets du corpus post-Machaut à disposer de *maximae* dans leur *tenor*.

Outre les rythmes assimilables à l'enchainement *B-L*, un second motif est assez représenté au sein du corpus. Il s'agit du rythme *L-L*, retrouvé tel quel à la fin des *tenores* d'*Eya dulcis* et *Nova vobis gaudia* (en gris dans Tab. 2.1), ainsi que sous sa diminution (*B-B*) dans *L'ardure qu'endure*, *D'ardant desir* et *Alpha vibrans*. L'emploi d'une longue finale dans les deux premiers *tenores* témoigne à nouveau d'un intérêt particulier pour les valeurs relativement étendues. Cependant, comme dans *Ida capillorum* et *Pictagore per dogmata*, l'usage de la diminution affecte dans certains cas la durée réelle du motif, alors transposé au sein du *tempus*. Ainsi, si l'utilisation de la longue semble privilégiée en matière de figure finale, la diminution qui intervient à la fin de certains *tenores* justifie la présence de la brève.

Afin de synthétiser les divers motifs cadentiels étudiés jusqu'à présent, il est possible de les classer au sein de deux grandes catégories. La première concerne les rythmes assimilés à l'enchainement *B-L* (*L-Mx* ; *B-L* ; *Sb-B* ; *M-Sb*) dont l'ensemble sera dit « iambique ». L'adjectif grec, emprunté au domaine de la prosodie, est ici employé pour évoquer les motifs dont la première figure est, le plus souvent, deux fois ou trois fois plus courte que la seconde. La cadence particulière de *Ferre solet* intègre cette catégorie parce que, d'une part, le mouvement de seconde conclusif s'effectue sur le motif *B-B*, non sur les deux dernières brèves séparées par les pauses, et, d'autre part, la seconde brève est altérée. Le rythme est ainsi l'équivalent d'un motif *B-L* dans lequel la longue serait imparfaite.

La deuxième catégorie correspond au rythme *L-L* et aux autres enchainements comparables qualifiés de « spondaïques ». Cette classe rassemble dans ce cas les rythmes cadentiels dans lesquels la première figure équivaut à la seconde en matière de durée et de graphie. Les cadences de *Gratiosus fervidus* et *Cuius fructus ventris*, bien que caractérisées respectivement par l'altération et l'imperfection de leur pénultième et dernière figure, seront néanmoins considérées comme iambiques en raison de leur notation (*L-Mx* ; *B-L*). Qui plus est, les pauses finales, qui feront l'objet d'une étude approfondie par la suite, seront pour l'instant négligées. Les premières colonnes du tableau 2.2 comptabilisent ainsi le nombre de motifs cadentiels iambiques et spondaïques parmi les *tenores* du corpus :

Tableau 2.2 Répartition des *tenores* en fonctions des motifs cadentiels

Motif cadentiel iambique (I)	**Nombre de motets N = 12 + 2 = 14**	**Motif cadentiel spondaïque (S)**	**Nombre de motets N = 7**	**Motif hoqueté N = 3**
	2		2	
alt.	1		4	
	7		1	**Motif atypique N = 2**
	2			
	(1) *Tenor* iso d'*Ave virtus virtutum*			
[139]	2			

Suivant les données du tableau 2.2, quatorze *tenores* (54 % du corpus) se terminent donc avec un rythme iambique tandis que sept (27 % du corpus) se finissent avec un motif spondaïque. Ainsi, ces deux ensembles (I + S) réunissent 21 motets, soit environ 81 % des motets post-Machaut. Sur ce pourcentage, onze se concluent à l'aide d'une longue (42 % du corpus, 52 % de I + S), deux à l'aide d'une *maxima* (8 % du corpus, 10 % de I + S) et sept s'achèvent au moyen d'une brève (27 % du corpus, 33 % de I + S). Dès lors, si la longue finale est, semble-t-il, privilégiée et corrobore donc la nécessité d'employer une valeur étendue, moins de la moitié du corpus en fait l'usage.

[139] Les cadences finales d'*Ave virtus virtutum* et *Plasmatoris humani*, se terminant avec les rythmes *M-L* et *Sb-L*, ont été incluses dans les enchainements cadentiels iambiques en raison de leur profil analogue : la première figure, bien qu'appartenant à des degrés plus éloignés de la prolation, est toujours une partie proportionnellement plus courte que la seconde, *pars remota* ou *propinqua*. La cadence du *tenor* isorythmique d'*Ave virtus virtutum* a également été renseignée, en plus de la cadence finale.

Comme dit précédemment, le recours à la diminution dans cinq motets favorise davantage l'utilisation des rythmes *B-B* ou *Sb-B*, soit environ la part non négligeable de 27 % du corpus.

Outre les durées propres et relatives des figures, un autre paramètre accompagne la majorité des motifs iambiques et spondaïques. En effet, dans dix-sept d'entre eux, la dernière figure, quelle que soit sa valeur, est placée sur le temps de la prolation adéquate. Pour des raisons de clarté terminologique, le mot *initium*, introduit par Graeme M. Boone, sera désormais employé afin de désigner « la position initiale de n'importe quel niveau d'un cadre pulsatoire ordonné et récurrent »[140]. En d'autres termes, l'*initium* se rapportera dans les *tenores* au premier temps de la « pulsation »[141] constitutive de la mensuration principale – *modus*, *tempus* ou *prolatio*. Dans les transcriptions du tableau 2.1, les figures cadentielles positionnées sur l'*initium* correspondant peuvent être facilement repérées à l'aide des transcriptions et des métriques représentées dans les troisième et quatrième colonnes.

Ainsi, parmi les dix-sept *tenores* post-Machaut concernés, la figure finale coïncide avec l'*initium* de la prolation utilisée – *modus* ou *tempus*. Comme le souligne Moll, le « placement rythmique consistant avec la pulsation prédominante »[142] est une caractéristique majeure des cadences polyphoniques. DeFord précise de même que les cadences « ne sont jamais syncopées en respect du *tactus* compositionnel ; quand elles sont syncopées en respect de niveaux métriques plus larges, leur placement ébranle la perception de l'auditeur de ces niveaux »[143]. Bien que le *tenor* progresse plus lentement que les voix supérieures, ce dernier ne se soustrait que rarement à ces normes. Au contraire, celui-ci semble même guider, par la concordance de ces mouvements cadentiels et du *modus*, le contrepoint des voix supérieures. Le positionnement métrique adéquat de

---

[140] « *"Initium" would then refer to the beginning of any event or duration (or to pulse as well, inasmuch as pulse can be considered as marking the beginning of a duration). My use of the term here takes a narrower focus that concerns not durational inception per se, but rather pulse itself, when it occupies the initial position on any level of an ordered, recurrent pulse framework.* », Graeme M. Boone, « Marking Mensural Time », *Music Theory Spectrum*, XXII/1 (2000), p. 6. Voir également DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, pp. 38-9.

[141] « *I shall take it, therefore, that the term initium may serve a useful purpose in denoting "first" pulses in this specific sense: the idea of "first among equals" here seems no more oxymoronic, on an abstract level, than that of non-emphatic pulse itself.* », Boone, « Marking Mensural Time », p. 6. Pour sa part, DeFord utilise l'expression « unité de temps » : *« I shall call the point at which a time unit begins an initium*. », DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, p. 38.

[142] *Supra*, n. 128.

[143] « *Cadences are never syncopated with respect to the compositional tactus; when they are syncopated with respect to larger mensural levels, their placement undermines the listener's perception of those levels.* », DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, pp. 102-3.

certaines cadences dans les motets de Machaut a de fait déjà été abordé par Fuller, Hartt ou encore Lavacek[144]. Boone a de même grandement démontré la primauté du *modus* en matière d'« attaque rythmique » dans *Bone pastor*[145]. Cette prépondérance se vérifie par conséquent sur la disposition des cadences : sur les neuf cadences à consonances parfaites rencontrées au cours du motet, « huit tombent sur l'*initium modi* »[146].

L'ordonnance du *tenor* est donc intimement liée au *modus*, prolation que Muris qualifie de « troisième degré »[147]. Par définition, le *modus* concerne la mesure de la longue, parfaite ou imparfaite, suivant le nombre de brèves la composant[148]. La détermination de la longue est le plus souvent l'affaire du *tenor*, les voix supérieures étant surtout articulées à l'aide de brèves, de semi-brèves et de minimes[149]. Si certains *tenores* ne sont ordonnés qu'en connaissance du *modus*, à l'exemple de celui de *Degentis vita*, d'autres, plus variés en matière de figure, nécessitent également la distinction du *tempus* et, plus rarement encore, de la *prolatio*. Parmi les motets post-Machaut, les *tenores* de ce genre sont généralement composés vers ou après 1400, à l'image de *Plasmatoris humani* et *Ave virtus virtutum*. Il n'en demeure pas moins que, malgré cet « amalgame »[150] des métriques pour reprendre l'expression d'Apel, le *tenor* s'inscrit avant tout dans le cadre du *modus* ; aucun exemple parmi les motets post-Machaut n'étant dépourvu de longues. Outre l'emploi de figures étendues, le recours au *modus* se manifeste, le plus souvent, par

---

144 *Supra*, n. 113.

145 « *A sharply delineated and strongly architectural pattern is evident in this figure, with primary emphasis on the initium modi (104 attacks); secondary emphasis on the second and third modus pulses (77 and 75 attacks, respectively; these, of course, also constitute initia temporis); tertiary emphasis on the second tempus pulses (49, 35, and 49 attacks, respectively; these also constitute initia prolationis); quaternary emphasis on the third prolatio pulses (29, 31, 22, 19, 30, and 34 attacks, respectively); and, finally, quinary emphasis on the second prolatio pulses (5, 4, 8, 2, 11, and 0 attacks, respectively).* », Boone, « Marking Mensural Time », p. 11.

146 « *Cadential distribution emphasizes the arrival on broad pulses yet more forcefully: of nine perfect cadences, eight fall on the initium modi.* », *ibid*., p. 23.

147 Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 89.

148 Concernant la place du *modus* dans la théorie de l'*ars nova*, voir plus particulièrement David Maw, « "Trespasser mesure": Meter in Machaut's Polyphonic Songs », *The Journal of Musicology*, XXI/1 (2004), pp. 53-7.

149 À propos du répertoire de Machaut, le commentaire de Günther est éloquent : « *Often it [le modus] is only visible in the Tenor, which always proceeds exclusively in long note-valued and in three motets even in mo. ma. Thus, while the Tenore never employs minims and only very rarely semibreves, the upper voices are more like the melodies of the secular songs, for long notes are at a discount and sometimes the longa itself is entirely omitted.* », Günther, « The 14th-Century Motet and Its Development », p. 34. Voir également Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 99.

150 « *There is only one period in the history of music when such a principle of extremely uniform construction appeared in composition, i.e., the period of Guillaume de Machaut (1300-1377) who, in some of his 'isorhythmic motets' arrives at the realization of the amalgamation of maximodus, modus, tempus and prolation* […]. », Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 100.

une coordination nette des notes avec le cycle métrique esquissé par les longues, parfaites ou imparfaites.

Ainsi, le placement de la dernière figure sur l'*initium modi*, tel que l'illustre le tableau 2.1, dérive de contraintes plus rythmiques que véritablement mélodiques. En effet, en terminant leur *tenor* de cette façon, les compositeurs répondent avant tout au besoin de « compléter la prolation »[151], comme le mentionne brièvement Muris dans son *Libellus*. Alors qu'il est question de l'ordonnance maladroite des silences, le théoricien relate qu'une « pause de longue de trois [temps] » ne peut être disposée « à moins que le mode ne soit achevé [complété] »[152]. Le même énoncé est en outre développé pour chaque degré de la mensuration. Au-delà de l'indivisibilité de la pause – dont les conséquences seront au cœur du chapitre sur les *taleae* à variation –, Muris renseigne la nécessité de conclure, dans l'absolu, les différents cycles mensuralistes. C'est la raison même pour laquelle la structure de la plupart des polyphonies depuis l'*ars nova* coïncide avec les mesures et métriques des éditions modernes. Suivant certainement l'enseignement du *Libellus*, Ugolino de Orvieto formule à ce propos plus clairement la complétude de la mensuration au début du XV^e^ siècle : « Une mélodie est parfaite lorsqu'elle est complétée en respect de toutes ces perfections [*modus*, *tempus* et *prolatio*] »[153].

L'élaboration de la cadence finale dans les *tenores* repose dès lors sur la concomitance de la seconde note du mouvement mélodique 2-1 avec, le plus souvent, l'*initium modi*. Dans le cas d'une diminution, la prolation concernée est, par conséquent, celle du degré inférieur. Dans d'autres cas, la fin du *tenor* s'inscrit naturellement dans une métrique plus petite que le *modus*, à l'image d'*Alma polis*. Les compositeurs s'assurent donc généralement de compléter la mensuration employée tout en achevant le *tenor* et, par extension, le motet. Quelques exceptions apparaissent néanmoins au sein du corpus. Parmi les 17 *tenores* de l'ensemble I + S, trois sont plus particulièrement concernés : *Venite adoremus* de Carmen, *Benedicta viscera* de Velut et *Ad honorem* de Grenon. Il est possible, dans ces cas, que les compositeurs aient ordonné la fin de leur *tenor* selon un degré autre que la prolation dominante. Ainsi, les transcriptions adéquates

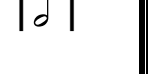
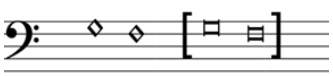
[151] La formule est inspirée du passage suivant du *Libellus*, X, de Muris : « *Insuper nota, quod non debet poni pausa semibrevis, neque maior, nisi completa prolatione, nec debet poni pausa brevis neque maior, nisi completo tempore, nec pausa longa trium, nisi completo modo.* », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, p. 218

[152] Traduction de l'auteur. *Ibid*.

[153] « […] *tunc cantus perfectus est cum his omnibus completur perfectionibus, cum autem aliquod istorum deficit cantus perfectus non est*. », Ugolino Urbevetanis, *Declaratio musicae disciplinae*, Albert Seay (éd.), Rome, American Institute of Musicology, II, 1960, p. 84.

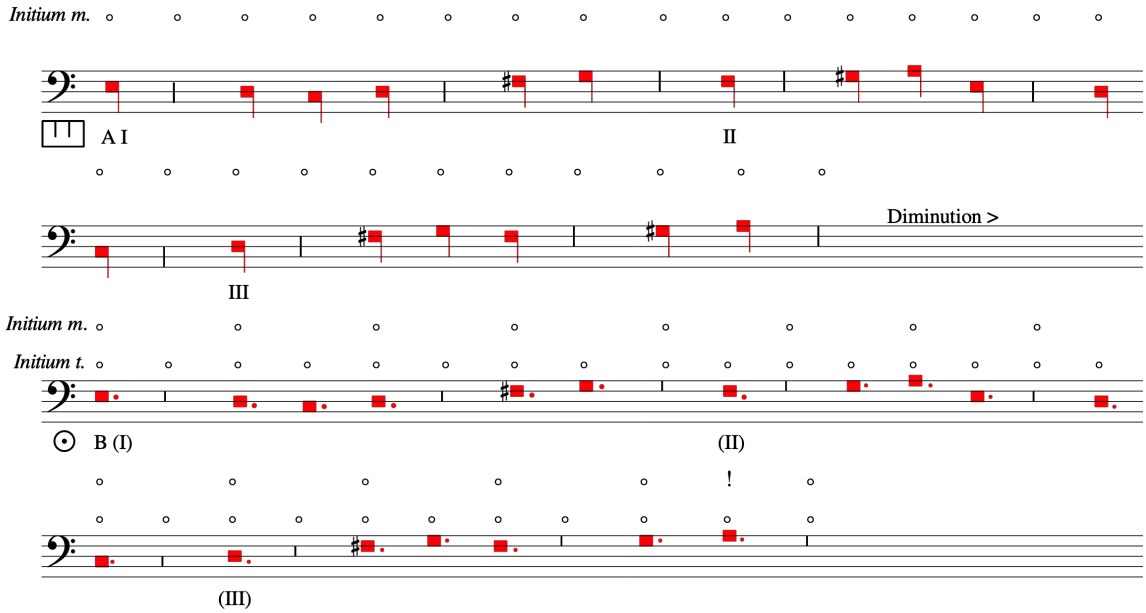
seraient celles proposées dans le tableau ci-dessous, dans lequel les métriques ont été réinterprétées en conséquence.

Tableau 2.3 Cadences finales des *tenores* de *Venite adoremus*, *Benedicta viscera* et *Ad honorem*

Venite adoremus		~~2/2~~ 2/4 ○	
Benedicta viscera		~~3/2~~ 3/4 ○	
Ad honorem		~~9/8~~ 3/8 ⊙	

Ci-dessus, les fins des trois *tenores* ont été révisées suivant une prolation chaque fois inférieure. Dans *Venite adoremus* et *Benedicta viscera*, l'*initium* de référence n'est plus celui du *modus*, mais celui du *tempus*. Pour le *tenor* d'*Ad honorem*, le *tempus*, pourtant induit par la diminution, a de même laissé place au cycle de la *prolatio* (traduit en 3/8 pour la transcription). Ce n'est qu'une fois ces changements indiqués que la figure terminale coïncide avec un *initium*. Cette non-complétude de la prolation prédominante est corroborée par le fait que, malgré la régularité qu'offrent les *tenores* sur ce point, le cycle du *modus* ou du *tempus* n'est pas nécessairement conservé en fonction du contexte.

En guise d'exemple, le *tenor* de *D'ardant desir* est instructif. La figure 2.9 représente l'intégralité du *tenor* de *D'ardant desir*, accompagnée des *initia* du *modus* et du *tempus*. Durant le premier *color* (A), le *tenor* évolue uniquement à l'aide de longues imparfaites ou de pauses équivalentes. Chaque figure et silence coïncide donc tout à fait avec l'*initium* du *modus.* Dans le *color* suivant (B), la diminution *per semi* entraine la lecture du *tenor* dans le degré du *tempus*. Cependant, la progression du *mode* y est altérée : la distribution des *initia modi* s'avère en effet inconsistante à l'égard des diverses brèves. Pour preuve, la dernière figure ne coïncide pas avec le cycle du mode et ne peut ainsi en achever la mesure. Cette irrégularité résulte de la taille du *tenor* qui, parce qu'elle est initialement impaire (9 *L* x 3 = 27 *L*), s'avère décimale lorsqu'elle est divisée par deux (27 *L*/2 = 13,5 *L*).



Exemple 2.9 *Initium modi* et *initium temporis* dans le *tenor* de *D'ardant desir*

Günther a également remarqué ce phénomène dans certains motets de Machaut : « Dans plusieurs cas, la formule du *tenor* elle-même cause la rupture du *modus* en raison d'un nombre impair de mesures du *tempus* […] »[154]. Ainsi, la diminution, en plus de privilégier un *tactus* plus court, permet d'abandonner spontanément la métrique employée antérieurement. En conséquence, la substitution des figures[155] (longue/brève ; brève/semi-brève ; etc.) implique également un remplacement de la mensuration et, ipso facto, de l'*initium* de référence. Pour le *tenor* d'*Ad honorem*, la situation est identique à celle de *D'ardant desir* : la diminution intervenant lors des deux dernières répétitions incite à mesurer le *tenor* conformément à la *prolatio* et non au *tempus*, comme indiqué précédemment dans le tableau 2.3. Grenon rapproche de cette manière le *tenor* du débit rythmique des voix supérieures, au point de ne plus se soucier du *tempus* initial :

[154] « *In several cases the Tenor formula itself causes the mo. to be broken by odd t. measures (e.g. at the end of the diminished Taleae of nos. 4 and 7)* […]. », Günther, « The 14th-Century Motet and Its Development », p. 34.
[155] Suivant la définition de Muris : « *Circa quam notandum est primo, quod pro maxima in diminutione ponitur longa, pro longa brevis, pro brevis semibrevis, pro semibrevis minima*. », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 218.

Exemple 2.10 *Initium temporis* et *initium prolationis* dans la cadence finale d'*Ad honorem*

L'implication de l'*initium prolationis* au *tenor* est quelque peu masquée par la *proportio tripla* dans les manuscrits *Oxford 213* et *Bologna Q. 15*[156] : les graphies des figures des voix supérieures sont, au début du motet, décalées par rapport à celles du *tenor*, de manière à ce qu'une brève du *tenor* équivaille à une longue du *triplum* et du *motetus*. La notation pallie par ce biais probablement l'absence de semi-minimes, dès lors spécifiées par le symbole de la minime. Cependant, du point de vue du *tenor*, la diminution prescrite par le *canon* mesure bel et bien ce dernier conformément à l'*initium prolationis* comme indiqué dans l'exemple 2.10. La cadence finale intervient donc hors de la métrique du *tempus*, celle-ci restant inachevée.

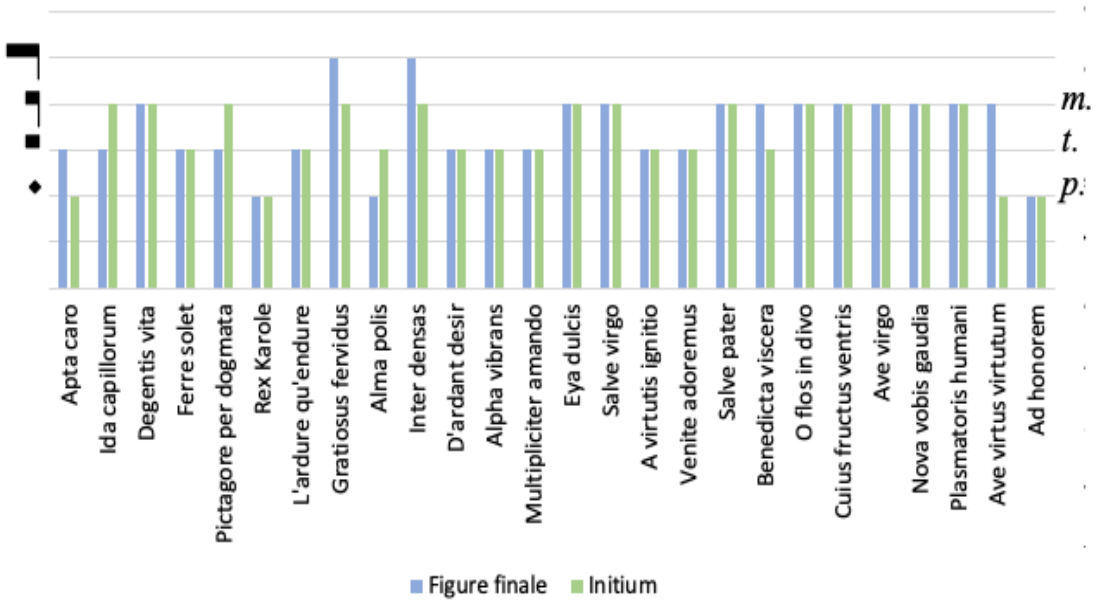
Dans *Benedicta viscera* et *Venite adoremus*, le *tenor*, alors dénué de diminution, est vraisemblablement ordonné sans considération du *modus*. Si pour *Benedicta viscera*, l'emploi récurrent de semi-brèves et de pauses de semi-brève pousse à interpréter le *tenor* suivant le temps parfait, le cas de *Venite adoremus* s'avère plus complexe. La voix inférieure étant entièrement composée de longues et de brèves, aucune figure ne justifie une prédilection pour le *tempus* plutôt que le *modus*. Ces deux exemples démontrent donc, d'une part, qu'en dehors d'une diminution, la complétude du *modus* n'est pas une condition sine qua non à l'élaboration des *tenores*[157]. Orvieto semble

[156] À l'inverse de la version présente dans *Oxford 213*, celle de *Q. 15* emploie des notes évidées pour indiquer le *modus* parfait (graphiquement le *tempus* parfait) et les notes noires pour indiquer la prolation imparfaite globale. Concernant la particularité graphique du motet, voir Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 510.

[157] Ce désintérêt à l'égard du *modus* peut par ailleurs être la conséquence de son abandon progressif au cours de l'*ars nova*. Suivant un glissement des valeurs semblable à celui que connu l'*ars antiqua*, les œuvres du XIV^e^ siècle semblent se concentrer davantage sur les deuxième et premier degrés de la prolation. C'est du moins ce que mentionne l'auteur du *Speculum musicae* : « *Tantum enim apud Modernos valet nunc brevis perfectae tertia pars quantum apud Antiquos brevis perfecta, quia tam morose mensuratur ut illa, et tantum brevis perfecta quantum apud Veteres longa perfecta*. », Jacobi Leodiensis, *Speculum musicae*,

d'ailleurs permettre une telle entorse en rapportant l'existence de « mélodies » jugées « imparfaites », car elles ne respectent pas les différents degrés de la prolation[158]. D'autre part, même lorsqu'une mensuration prédominante – *modus* ou *tempus* – est décelée au sein du *tenor*, la cadence finale ne coïncide pas nécessairement avec celle-ci.

La singularité des motets étudiés précédemment rejoint deux autres sous-ensembles de *tenores* dont les cadences ont été classées soit parmi les « motifs hoquetés », soit parmi les « motifs atypiques » dans le tableau 2.2. *Apta caro*, *Rex Karole* et *A virtutis ignitio* s'achèvent pour leur part à l'aide d'un hoquet auquel leur *tenor* participe. Le profil rythmique, caractérisé par de courtes pauses et des figures syncopées, contraste avec la plupart des cadences. Dans les deux premiers cas, la figure finale (brève ou semi-brève), insérée au sein d'un enchainement spondaïque, ne coïncide même pas avec l'*initium*



Graphique 2.1 Dernière figure et *initium* dans les cadences finales des *tenores*

Bragard (éd.), VII, p. 36. Cet aspect a eu pour effet de reléguer exclusivement le *modus* à la mesure du *cantus firmus* : « *The modus longarum (or as we shall call it simply, modus) must occasionally be considered in certain types of composition, namely, in the motets and masses which are based upon a cantus firmus-like tenor.* », Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 99. Toutefois, comme le signal Maw, le désintérêt pour le *modus* est, au XIV^e^ siècle, le fruit d'une évolution lente et irrégulière : « *The implication of Jacques's remarks is then that note values in general slowed down but that the beat of music (not, of course, a term he used) could operate at different rhythmic levels, creating different tempos. The semibreve could now be taken as the beat, and the subsequent development of French polyphonic music suggests that this became normal, but such practice was not the only, nor the most common, possibility at the time when Jacques was writing. So major a change in musical practice as the metrical shift in meaning of the notational system could not have taken place suddenly or simultaneously in all places for all musicians.* », Maw, « "Trespasser mesure": Meter in Machaut's Polyphonic Songs », p. 48.

[158] *Supra*, n. 153.

temporis. Parmi les cadences « atypiques » se trouvent les *tenores* de *Multipliciter amando* et *Alma polis* dont la pénultième note est étonnamment plus longue que la dernière, à l'inverse de toutes les autres cadences finales rencontrées au sein du corpus.

Ainsi, force est de constater que si l'usage du mouvement mélodique 2-1 est quasi systématique à la fin des *tenores*, le rythme de la cadence est quant à lui plus complexe à codifier en matière de figure et de position métrique. Outre la distinction de motifs iambiques et spondaïques récurrents, l'ultime valeur longue attendue est fréquemment altérée par une diminution ou par le recours à une mensuration plus courte. Le graphique 2.1 démontre à ce titre une nette corrélation entre la durée de la figure et l'*initium* qu'elle intègre. L'axe de gauche, correspondant aux données bleues, répertorie le choix de la dernière figure des cadences, tandis que l'ordonnée de droite (données en vert) représente l'*initium* relatif – l'hypothétique *maximodus* a été négligé[159]. À l'exception de Velut dans *Benedicta viscera*, dont le cas a été étudié précédemment, tous les compositeurs finalisant leurs *tenores* avec une longue positionnent cette dernière sur l'*initium modi*. Concernant l'usage de la brève finale, celle-ci intègre en majeure partie l'*initium* du *tempus*. En effet, même lorsque la brève corrèle avec l'*initium* du *modus*, comme dans *Ida capillorum* ou *Pictagore per dogmata*, elle intègre par conséquent aussi l'*initium temporis*[160]. Les *tenores* s'achevant sur une semi-brève sont rares et, dans ce cas, peuvent faire intervenir l'*initium prolationis*, à l'exemple d'*Ad honorem*.

Mais ce que révèle davantage le graphique 2.1 est une nette standardisation des motifs cadentiels suivant la chronologie du corpus. En effet, alors que les *tenores* composés avant 1400 exposent de nombreuses variations en matière de figure finale, ceux plus tardifs manifestent un intérêt particulier pour une longue cadentielle, incorporant plus généralement le rythme *B-L* et coïncidant avec l'*initium modi*. Les compositeurs français du début du XV^e^ siècle semblent ainsi plus fermement attachés à l'accentuation métrique et rythmique de la dernière cadence. En l'espace de quelques décennies, le choix des ultimes figures du *tenor* isorythmique s'est donc uniformisé. Mais cette stabilisation au sein du répertoire post-Machaut résulte en réalité d'enjeux à la fois scripturaux et structurels auxquels se sont confrontés les compositeurs depuis l'*ars nova*. Ces exigences s'avèrent d'ailleurs propres au motet, dans la mesure où elles dérivent de l'isorythmie.

[159] *Supra*, n. 138.
[160] « *Because mensural structure is hierarchical, every initium on one level is also an initium on all smaller levels.* », DeFord, *Tactus*, *Mensuration, and Rhythm*, p. 38.

Afin d'en comprendre précisément la nature, il est nécessaire de remarquer la principale contrainte qu'entrainent les répétitions strictes du *tenor* sur l'ordonnance de la dernière cadence. Si le compositeur souhaite organiser les dernières notes du *tenor* à l'aide d'un rythme cadentiel du type *B-L*, *L-Mx* ou *L-L*, ces mêmes figures devront d'ores et déjà apparaitre à la fin de la première *talea*. Or, comme cela a été vu précédemment, la simplicité de cette règle peut se heurter à bon nombre de procédés. Dans un premier temps, dans le cas d'une diminution, l'interprétation plus rapide aura pour conséquence de dénaturer la durée des dernières figures. D'autre part, les fins de *talea* sont souvent ponctuées par des hoquets ou des pauses interférant avec la configuration standard de la cadence finale. Dès lors, le défi imposé par la cadence du *tenor* peut-être formulé à l'aide de cette question quelque peu triviale : comment ordonner ce qui l'est déjà ? Face à cette interrogation, les compositeurs ont mis au point différentes méthodes qu'il est désormais essentiel d'introduire.

Temporalité implicite de la cadence : le tenor avant 1400

Comme il a été dit précédemment, certains *tenores* post-Machaut disposent d'une écriture singulière concernant la dernière cadence, pourtant particulièrement stéréotypée en matière de progression mélodique (mouvement 2-1). La plupart des motets concernés se trouvent parmi ceux composés avant 1400. La diminution est fréquemment la cause de ces excentricités : les *tenores* d'*Ida capillorum*, *Pictagore per dogmata* ou encore *L'ardure qu'endure* en illustrent en effet distinctement les répercussions sur la temporalité de la cadence (Tab 2.1, p. 83). Cependant, il est peu probable que, bien que diminuées, les dernières figures aient été exécutées de cette façon. L'un des indices les plus saisissants à ce propos est la discordance contrapuntique des voix, récurrente dans la notation des motets isorythmiques, comme en témoigne la fin d'*Ida capillorum* :

Exemple 2.11 Cadence finale d'*Ida capillorum*

Dans la restitution ci-dessus, le rythme reproduit fidèlement la durée des figures inscrites dans *Chantilly*[161]. Les notes cadentielles des voix supérieures, signalées au moyen du symbole de la *maxima*, s'avèrent bien plus étirées que celles du *tenor* et du *contratenor* dont la diminution suggère l'emploi du rythme *Sb-B.* En outre, dans *Ivrea*, le *triplum* et le *motetus* se terminent à l'aide d'une longue, excédant de même la durée des dernières figures des voix inférieures[162]. La superposition polyphonique décèle dans ces conditions un contrepoint incomplet, s'achevant sur la quarte *sol-do* des parties supérieures à défaut d'un empilement de consonances parfaites (Ex. 2.11).

Ainsi, il est essentiel d'adopter un regard critique à l'égard de la graphie du *tenor* qui, en raison de contingences formelles – ici la diminution –, ne décrit pas nécessairement la durée réelle des ultimes figures. Dans le cas d'*Ida capillorum*, il est plus que probable que les deux voix graves s'accordent implicitement avec la mesure des parties supérieures. La cadence du *tenor*, ainsi que du *contratenor*, peut donc reposer sur une lecture interprétative, conditionnée par des normes performatives. Cette dimension évasive de la notation a d'ailleurs préoccupé plusieurs compositeurs du XIV^e^ siècle, et ceci dès l'*ars nova*. Plusieurs motets accordent effectivement un soin particulier à la précision du rythme cadentiel. Dans le motet *Quant en moy*/*Amour et biaute* de Machaut, les dernières figures du *tenor* ne sont pas identiques à celles concluant les *taleae* et leurs diminutions. Le rythme *B-L* a été privilégié à la place des deux brèves induites

[161] *Chantilly*, fol. 61v-62.
[162] *Ivrea*, fol. 6v-7.

normalement par la répétition diminuée (Fig. 2.1). La présence de cette modification dans différents manuscrits[163] incite à penser que Machaut[164] ou les copistes se sont volontairement livrés à un travail de réécriture dans le but de préciser la durée des figures parachevant le *tenor*. Diverses entorses à l'isorythmie se rencontrent qui plus est à la fin d'autres motets de Machaut[165].

Figure 2.1 T*enor* d'*Amour et biaute* et modification des dernières figures (*Fr. 9221*)

La nécessité de recourir à une figure cadentielle étendue rejoint plus largement la volonté d'outrepasser la mesure initiale à des fins agogiques : « En réalité, la longue finale, qui apparait couramment à la fin d'une pièce ou d'une section de celle-ci, n'était pas considérée comme une valeur exacte, mais était supposée être tenue jusqu'à ce que le meneur du chœur fît un signe pour le silence »[166]. La situation décrite par Apel se vérifie autrement en fonction des manuscrits. L'une des manières a déjà été rapidement introduite avec l'exemple d'*Ida capillorum* : l'usage de *maximae* conclusives au *triplum* et au *motetus* démontre le souhait d'excéder ponctuellement les différents niveaux de la mensuration. Dès la fin du XIV^e^ siècle[167], les manuscrits emploient progressivement à cette fin le *punctus organicus*[168], ou *quietentia*[169], au-dessus des pénultièmes ou dernières

[163] France, Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 9221, f. 132r. Voir notamment les manuscrits *Fr. 1584*, f. 415r ; *Fr. 1585*, f. 259 ; *Fr. 1586*, f. 207r.
[164] L'implication du compositeur dans la réalisation de ses manuscrits corrobore notamment cette hypothèse. Voir à ce sujet Lawrence Earp, « Machaut's Role in the Production of Manuscript of his Works », *Journal of the American Musicological Society*, XLII/3 (1989), pp. 461-503.
[165] Pour des modifications du rythme, par exemple, les fins des *tenores* des motets suivants dans *Fr. 9221* ne disposent pas des pauses retrouvées à la fin de leur *taleae* : *Amour et biaute* ; *De souspirant* ; *Qui plus aimme* ; *Fin cuers doulz* ; *O series summe rata* ; *Diligenter inquiramus*.
[166] « *As a matter of fact, the final, which usually appears at the end of a piece or a section thereof, was not considered an exact value, but was supposed to be held until the leader of the chorus gave the sign for silence*. », Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 104.
[167] Dans les manuscrits de la fin du XIV^e^ siècle, le symbole du *punctus organicus* est encore assez rare. Dans *Ivrea*, Kügle en relève uniquement dans le *Gloria spiritus et alme* (f. 50v-51v), Kügle, *The Manuscript Ivrea*, p. 15.
[168] Voir McGee, *The Sound of Medieval Song*, pp. 98-100 ; Charles W. Warren, « Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay », *Dufay Quincentenary Conference*, Allan Atlas (éd.), Brooklyn, Brooklyn College of the City University of New York, 1976, pp. 128-43.
[169] « *Ponunt etiam galli aliam figuram, que appellantur quietantia, et hoc quidem approprietate sua sumpsit sibi nomen, qui in ipsa cantores quiescunt* […] », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 250.

notes cadentielles. D'autres procédés scripturaux se manifestent un peu plus tôt. À titre d'exemple, dans la version d'*Ivrea* du motet *Les l'ormel à la turelle*/*Mayn se leva*, l'allongement graphique des deux dernières *maximae* du *tenor* amène à tenir considérablement leur durée[170]. Le copiste use de ce stratagème en vue de pallier l'absence des symboles rythmiques susmentionnés, encore non standardisés au sein d'*Ivrea*[171]. Si tant est que la note finale du *tenor* d'*Ida capillorum* soit, malgré la diminution, interprétée selon une durée plus grande ou non mesurée, à l'image du *tenor* précédent, ceci règlerait donc les discordances contrapuntiques et temporelles rencontrées à la fin du motet (Ex. 2.11). La résolution de ces divergences relèverait ainsi du cadre performatif et serait, en ce sens, implicite.

Outre la diminution, l'isorythmie du *tenor* induit une autre complexité. Cet aspect concerne plus particulièrement les *tenores* s'achevant à l'aide d'une ou plusieurs pauses mesurées, dont certaines sont intégrées à des passages hoquetés. Pas moins de onze motets du corpus sont concernés. Comme cela sera davantage étudié par la suite, la présence de la pause à la fin des *taleae* dépend d'une dimension à la fois mélodico-rythmique et structurelle du silence. Mais pour l'heure, il est suffisant de relever la contrainte qui apparait en conséquence : si la dernière note du *tenor* est marquée par le choix de valeurs longues (cf. *Amour et biaute*), ou l'allongement implicite de leur durée (cf. *Les l'ormel à la turelle*), elle ne peut donc être limitée par la mesure d'une pause. Au contraire, en marge de l'étirement de la figure finale, les règles de la *musica mensurata* imposent en guise de conclusion un silence non mesuré.

L'introduction de ce concept dans le cadre polyphonique remonte à Francon et Garlandia. À l'aide du *finis punctorum*[172], les théoriciens entendent délimiter la fin d'une pièce ou d'une section. L'emprunt terminologique à la grammaire est révélateur de cet usage. Sa graphie s'apparente à une pause traversant de part en part l'épaisseur de la portée, « à la manière d'une barre, ou d'une double barre, en musique moderne, dont il est [le *finis punctorum*] l'équivalent évident »[173]. Au XIV^e^ siècle, l'emploi du *finis*

[170] *Ivrea*, f. 22.
[171] *Supra*, n. 167.
[172] « *Finis punctorum immensurabilis appellatur, nam et ipsa in plana musica reperitur.* », Franconis de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, p. 55. Voir également Johannes de Garlandia, *Concerning Measured Music*, Birnbaum (éd.), p. 15.
[173] « *In connection with these, Franco also describes the Finis Punctorum, drawn across all the lines, and serving to divide the phrases of a Melody, precisely after the manner of the Bar, or Bouble-Bar, of modern Music, of which it is the evident homologue.* », William Cummings, « Franco, Magister », *A Dictionary of Music and Musicians*, George Grove (éd.), London, MacMillian & Co., 1910, II, p. 642.

Figure 2.2 Fin du *tenor* d'*A vous vierge de douçour* (*Ivrea*)

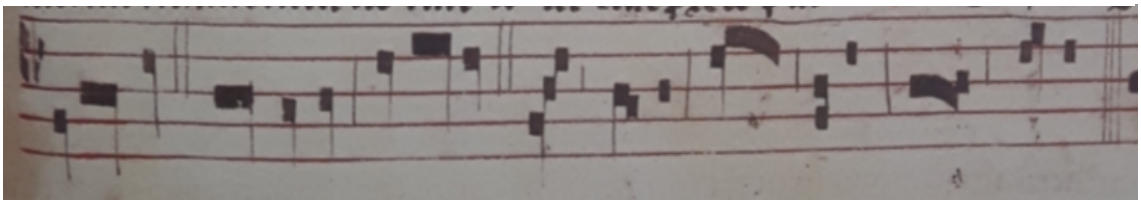


Figure 2.3 Fin du *tenor* de *Post missarum solempnia* (*Ivrea*)

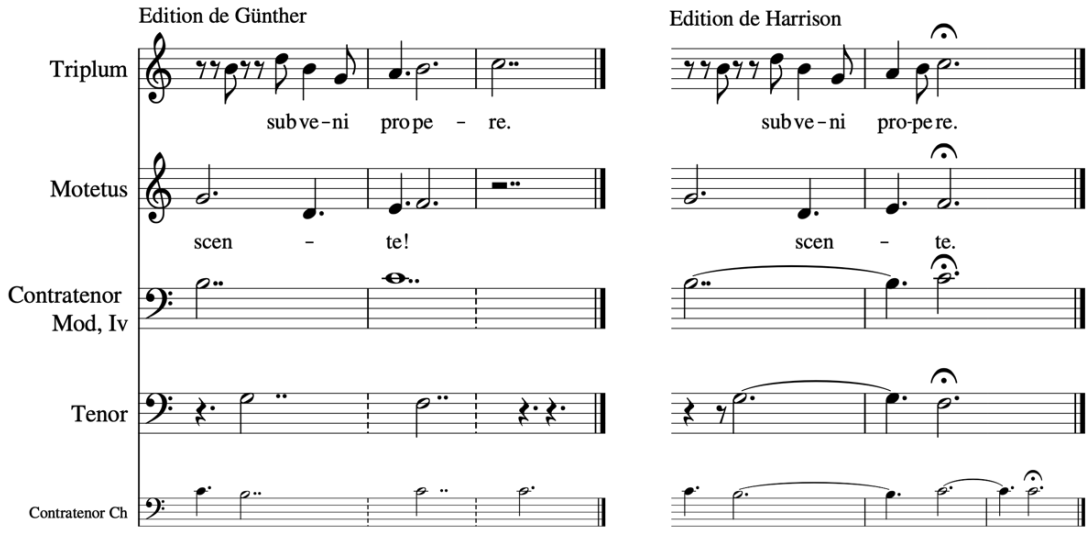
punctorum s'avère parfaitement généralisé et se retrouve en fin de n'importe quelle partie musicale manuscrite, souvent sous sa forme double. Paradoxalement à cette standardisation scripturale, les textes théoriques usent d'appellations diversifiées : si l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* traite de la pause « finale » ou « terminale »[174], le *Traité de Berkeley* mentionne pour sa part les adjectifs « commune » ou « immensurable »[175]. Les écrits de Beldemandis démontrent que cette variété des désignations subsiste encore au début du XV^e^ siècle[176].

Entre l'élongation temporelle des dernières figures – *iuxta mensuram*[177], pour reprendre l'expression de Kügle – et la nature immensurable de la pause terminale, la réalisation d'une cadence finale respecte donc des principes rythmiques distincts de ceux présents dans le corps polyphonique. Ainsi, la conclusion de la première *talea*, suivant à l'inverse une notation strictement mesurée, peut mener à des contradictions rythmiques à la fin du *tenor*. L'usage d'un silence à la fin d'une *talea* contrarie spontanément la compréhension de la dernière figure, partagée entre une lecture interprétative ou descriptive. L'une des réactions possibles face à ce problème est à nouveau la modification graphique. Jacques Boogaart a, à ce propos, remarqué « l'imperfection

[174] « *Ille pause que tangunt quatuor spatia dicuntur finales vel terminales ; et hec de pausis dicta sufficiant*. », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 254.
[175] « *Et nota quod maior pausa trium temporum non est ponenda ; nam aliter reduplicari debeant pausa secundum exigenciam modi, quare tales pause dicuntur communes et immensurabiles*. », Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, p. 178.
[176] Prosdocimus de Beldemandis, *A treatise on the practice of mensural music*, Huff (éd.), p. 50.
[177] Kügle, *The Manuscript Ivrea*, p. 15.

formelle » de la dernière *talea* du motet *J'ai tant mon cuer*/*Lasse ! je sui en aventure* de Machaut qui se trouve privée de « la pause de longue finale »[178]. Les fins de plusieurs *tenores* de l'*ars nova* apparaissent de la sorte dénuées de la pause conclusive des *taleae*, à l'exemple des motets *Post missarum sollempnia*/*Post misse* et *A vous vierge de douçour*/*Ad te virgo*[179] (Fig. 2.2 & 2.3). La précision consiste dans les deux cas à omettre la *pausa longa* et à terminer convenablement grâce à un *finis punctorum* (graphie double ou triple). Le procédé est également présent dans l'exemple de Machaut (Fig. 2.1).

Malgré ce genre de correction, les fins des *tenores* demeurent au XIV^e^ siècle majoritairement évasives sur le rythme à adopter. La suppression de la pause finale et l'allongement des figures semblent relever, la plupart du temps, d'us et coutumes interprétatifs. Dans les motets de *Chantilly* et des sources contemporaines, aucune modification n'apparait à la fin des *tenores*, bien que l'utilisation de diminutions ou de pauses soit courante. Cependant, le nombre limité de versions manuscrites pour ces motets, contrairement au répertoire de Machaut, fausse potentiellement ce résultat. Les exemples précédents témoignent en effet d'un processus, semble-t-il, plus scriptural que compositionnel. La contribution personnelle du copiste ne peut ainsi être écartée.



Exemple 2.12 Éditions de Günther et Harrison concernant la fin d'*Apta caro*

[178] « *In addition there is, at the end, a formal imperfection: the last diminished talea lacks the final long rest of the other talea*. », Jacques Boogaart, « Encompassing Past and Present: Quotations and Their Function in Machaut's Motets », *Early Music History*, XX (2001), p. 30.
[179] *Ivrea*, respectivement f. 7v-8 & f. 19v-20.

Ces approximations ont eu pour conséquence de diviser l'approche des éditeurs actuels en matière de transcription. Tandis que Günther s'astreint à reproduire fidèlement le rythme indiqué dans les sources, Harrison réécrit pour sa part les cadences en se basant sur la concordance des voix. La différence est claire concernant la fin hoquetée du *tenor* d'*Apta caro*[180]. Dans l'édition de Günther, les deux pauses de semi-brève concluant la dernière *talea* ont été préservées. De même, la pause de brève du *motetus* est également restituée. La cadence implique dans ce cas un décalage entre les voix et, par conséquent, l'absence de consonance parfaite jusqu'au terme dans les versions d'*Ivrea* et de *Modena A*. Le *contratenor* présent dans *Chantilly* (petite portée dans Ex. 2.12) démontre à nouveau l'incohérence des figures en réitérant le *do* alors que les autres voix, hormis le *triplum*, se sont déjà achevées. Cette discordance a poussé Harrison à modifier le rythme. L'avant-dernière note des voix supérieures a été allongée en conséquence et les pauses finales du *motetus* et du *tenor* ont été supprimées. La présence du point d'orgue, qui n'est pas authentique, permet en outre de renforcer la tenue cadentielle de chaque partie. C'est donc suivant la même approche que Zayaruznaya suggère, par exemple, de conclure le *tenor* de *S'il estoit nulz*/*S'Amours tous* en supprimant la pause finale[181].

L'approche prescriptive d'Harrison rejoint la pensée de Bent concernant les possibilités interprétatives d'une œuvre : « Le compositeur pourrait limiter certaines solutions et en inciter, voire en contraindre d'autres par la façon dont il a arrangé le tissu musical, plutôt que par la seule prescription graphique »[182]. Le motet isorythmique se prête particulièrement à cette distance à l'égard de la notation : suivant la logique des transcriptions d'Harrison, la restitution du *tenor* repose sur des normes dépendant avant tout de conventions performatives et formelles. C'est à ce stade que les derniers motets post-Machaut marquent un tournant compositionnel dans l'histoire du genre. Comme il a été vu précédemment, le choix des figures s'avère inégal au sein du corpus : tandis que les *tenores* réalisés à la fin du XV^e^ siècle affichent des rythmes cadentiels variés, les motets tardifs témoignent au contraire d'une standardisation de l'enchainement *B-L*. Ce

[180] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, p. 23 ; Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. 13.
[181] « *The rests must remain unperformed and a fermata placed on the tenor's final note, since an unsupported fourth in the upper voices would otherwise result*. », Zayaruznaya*, Upper-voice Structures and Compositional Process*, p. 78.
[182] « *The composer could close off certain solutions and invite, indeed compel others by the way he arranged the musical fabric, rather than by notational prescription alone*. », Margaret Bent, « Editing Early Music: The Dilemma of Translation », *Early Music*, XXII/3 (1994), p. 392.

changement permet, entre autres, de pallier les diverses imprécisions graphiques, structurelles et performatives déterminées auparavant. En effet, dès 1400, Carmen, Tapissier ou Grenon déploient des stratégies compositionnelles dans l'intention de conserver la pratique de l'isorythmie tout en assurant la notation précise des cadences finales.

Temporalité explicite et cadence ajoutée : le tenor à partir de 1400

La quête d'une cadence prescriptive se vérifie plus particulièrement dans les motets *Eya dulcis*, *Benedicta viscera*, *Ave virgo*, *Nova vobis gaudia*, *Plasmatoris humani* et *Ave virtus virtutum*. Leurs formules cadentielles, précédemment indiquées dans le tableau 2.1 (pp. 84-5), ne dépendent pas des *taleae* ni de leurs répétitions, mais sont ajoutées à la suite de la structure isorythmique[183]. Leur graphie suit deux mises en œuvre

Figure 2.4 *Tenor* d'*Eya dulcis* (*Oxford 213*)

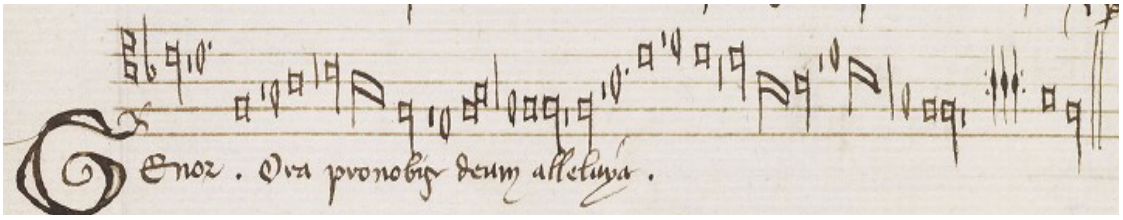


Figure 2.5 *Tenor* de *Benedicta viscera* (*Oxford 213*)

[183] Contrairement à ce qu'indique Allsen, le *tenor* de *Rex Karole* ne dispose pas d'une cadence ajoutée suivant le mouvement *B-L*, Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 36-8. En effet, la seule version manuscrite du *tenor*, qui se situe dans la copie de Coussemaker du manuscrit *Strasbourg* (f. 7v-8), se termine par le rythme hoqueté transcrit dans le tableau 2.1. L'ajout signalé par Allsen est en réalité le fruit des éditions modernes de Günther et Harrison qui, en raison de la discordance des voix, présentent une modification des dernières figures de la cinquième *talea*. Cet exemple est révélateur des confusions qui émanent de la fin des *tenores* et des risques qu'implique potentiellement la réécriture moderne des cadences.

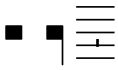
distinctes. Si le *tenor* est entièrement noté, la formule cadentielle est alors directement inscrite à la suite de la dernière répétition, comme dans *Plasmatoris humani* ou *Eya dulcis* (Fig. 2.4). Dans ce dernier motet, celle-ci se résume à l'adjonction d'une *longa* finale. Si, au contraire, seulement une *talea* doit être réitérée à l'aide d'une nouvelle lecture, alors le motif cadentiel est ajouté après les indications de reprises, à la manière d'une coda (Fig. 2.5). Dans ces motets, le signe de répétition emprunte le symbole de la *dragma*[184] (𝄇) dont la quantité, délimitée par deux paires de points, reflète le nombre d'occurrences. *Ave virtus virtutum* peut être compris comme un cas extrême de ce second procédé en raison de l'ajout d'une section entière (postlude) à la suite de la structure isorythmique.

Dans les deux cas, une formule spécialement réservée à la cadence finale est donc greffée à la fin du *tenor*. Ces manières, propres aux motets les plus avancés du corpus post-Machaut, manifestent deux choses : d'une part, la volonté de séparer la cadence finale du motet et le corps isorythmique que constituent les *taleae*. D'autre part, la possibilité de préciser graphiquement le rythme souhaité. Afin d'illustrer l'utilité des deux méthodes, les rythmes concluant les *taleae* ainsi que les cadences ajoutées des six *tenores* concernés ont été retranscrits dans le tableau 2.4. La longue bleue dans *Eya dulcis* est celle partagée par les *taleae* et la cadence finale.

Chaque exemple indique donc une prédilection pour l'usage d'une *longa* en guise de dernière figure et confirme le soin accordé à l'articulation mélodico-rythmique de la cadence. Celle-ci intègre soit l'enchainement *B-L* (*Benedicta viscera* et *Ave virgo*), *L-L* (*Eya dulcis*, *Nova vobis gaudia*) ou *Sb-L* (*Plasmatoris humani* et *Ave virtus virtutum*). Deux des motifs employés, *B-L et L-L*, figurent parmi les plus récurrents à la fin des *tenores* du corpus. Dans les quatre derniers motets du tableau 2.4, la cadence ajoutée a pour rôle de pallier l'insuffisance du rythme rencontré à la fin de leur *talea* qui, en raison de valeurs brèves ou de motifs atypiques (*Plasmatoris humani*, *Nova vobis gaudia*), est inadéquat en vue d'ordonner la cadence finale. Le motet *Ave virgo* témoigne bien de la volonté d'allonger temporellement la cadence des voix inférieures à l'aide de points d'orgue disposés sur les deux notes cadentielles. L'ensemble des voix cadence d'ailleurs simultanément sur un *amen* homorythmique à ce moment précis[185]. De même, par l'ajout de l'enchainement *B-L*, Velut supprime la pause de semi-brève intervenant à la fin des *taleae*.

[184] Concernant la *dragma*, voir Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 392.
[185] Voir l'édition du motet dans Cox, *The Motets of MS Bologna*, p. 378.

Tableau 2.4 Cadences finales ajoutées et fins des *taleae*

Motet	Fin des *taleae*	Cadence finale ajoutée
Eya dulcis		
Benedicta viscera		
Ave virgo		
Nova vobis gaudia		
Plasmatoris humani		
Ave virtus virtutum		

Pour *Eya dulcis*, le cas semble quelque peu différent des autres motets, dans la mesure où la cadence a probablement été ajoutée à la suite de la version à trois voix du motet et n'était, dès lors, certainement pas prévue dans la composition initiale. Cette hypothèse est, d'une part, corroborée par les silences auxquels se heurtent les voix supérieures juste avant la cadence ajoutée et qui, conséquemment, laissent penser que, à un stade plus ancien du motet, la cadence avait lieu sur la pénultième *longa*. Le rythme iambique qui en résulte convient en outre parfaitement à la temporalité d'une cadence. D'autre part, la résolution harmonique du *fa* ajouté n'a véritablement lieu qu'au sein du *contratenor*, suivant la seconde ascendante *si-do*. La cadence à double sensible se rencontre en effet sur l'antépénultième et la pénultième figure, suivant les progressions $A\frac{+6}{+3} > G\,\frac{8}{5} > F\,\frac{8}{5}$.

Les compositeurs du début du XV^e^ siècle développent ainsi des stratagèmes répondant à l'évidence à un souci de précision déjà présent dans les motets de l'*ars nova*. Cependant, il est important de signaler une différence notable avec les copistes d'*Ivrea*

ou des manuscrits de Machaut : tandis qu'il s'agit, dans ces cas, d'interventions graphiques isolées, l'ajout d'une cadence dans les motets post-Machaut fait partie intégrante du processus compositionnel. Il ne s'agit plus de modifier spontanément la notation des dernières figures du *tenor*, mais d'anticiper au contraire une formule mélodico-rythmique adaptée à la fonction cadentielle. La détermination de la cadence finale du *tenor* n'est plus laissée au bon vouloir de l'interprète, mais suit désormais une approche prescriptive.

L'élaboration d'une cadence finale ajoutée a, par conséquent, potentiellement affecté le choix et l'ordonnance du *cantus firmus*. Ce sujet sera développé davantage dans la partie V. Il est cependant possible de remarquer que, dans la majorité des cas, les notes cadentielles sont indépendantes de l'extrait du plain-chant. Pour les trois motets de Grenon – *Nova vobis gaudia*, *Plasmatoris humani* et *Ave virtus virtutum* –, dont les *cantus firmi* sont les plus simples à tracer et à comparer, les notes finales du *tenor* sont systématiquement inventées. Pour *Benedicta viscera*, le *fa* ajouté à la fin de la voix inférieure ne semble pas non plus provenir du *cantus firmus*. Le *contratenor* d'*Ave virgo*, dans lequel est présente l'antienne *Sancta maria succurre miseris*, semble pour sa part répéter le mouvement cadentiel *sol-la* rencontré plus tôt dans le chant. Seul le *fa* joint à la fin du *tenor* de Tapissier fait visiblement bel et bien partie du *cantus firmus*, l'alléluia *Posuisti domine super caput.*

Comme le remarque Allsen, l'addition d'un passage cadentiel se popularise dans les motets « cosmopolites » des années 1430[186]. Les origines de cette pratique sont essentiellement françaises, même si quelques exemples se rencontrent également dans le corpus franco-chypriote. Bien que le motet *Rex Karole*, contrairement à ce qu'affirme Allsen, ne soit pas le premier motet français concerné par l'adjonction d'une cadence[187], il a effectivement été précédemment vu que cette technique dérive partiellement d'enjeux structurels remontant au répertoire français de l'*ars nova*. L'usage d'une formule cadentielle ajoutée, hors de la structure isorythmique, apparait être le nec plus ultra de la démarche prescriptive occasionnellement insufflée par les copistes plus anciens. Ce développement va également de pair avec l'approche descriptive du rythme au tournant du XV^e^ siècle : la généralisation du *punctus organicus* ainsi que la recrudescence du *canon* littéral suggèrent que la précision rythmique délivrée à l'interprète est, dès la fin du XIV^e^ siècle, une préoccupation majeure.

[186] Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 201-15.
[187] *Supra*, n. 183.

Il est donc d'ores et déjà possible, d'après les analyses précédentes, de dresser un aperçu des modalités privilégiées en matière de cadence finale. Les dernières notes du *tenor*, suivant le plus souvent le mouvement de seconde descendante, sont préférablement accompagnées du rythme iambique *B-L* ou du rythme spondaïque *L-L.* En outre, la moitié des *tenores* des motets post-Machaut se concluent à l'aide d'une longue ou d'une *maxima* introduite par une valeur plus courte ou égale. Toutefois, la majorité des *tenores* composés entre 1370 et 1400 se termine à l'aide de diminutions, de pauses ou de valeurs brèves dont l'emploi ne convient pas à l'allongement temporel caractéristique d'une cadence finale. Les dernières notes, semblablement à celles de certains *tenores* de l'*ars nova*, reposent en réalité sur une lecture interprétative et ne tiennent pas compte des durées strictes des figures. Selon toute vraisemblance, une différence essentielle subsiste donc dans la lecture du rythme cadentiel en fonction de sa position dans la pièce : dans le corps du motet, soumis à la mesure et à la rectitude des figures, ou à la fin, régie par une durée plus longue et indéterminée.

Par la récurrence des rythmes *B-L* et *L-L* ainsi que l'ajout d'une formule cadentielle, certains motets tardifs du corpus contrecarrent l'impact de contraintes isorythmiques sur l'ordonnance du *tenor*. Les contradictions engendrées par les pauses et autres complexités inhérentes aux *taleae* sont le plus souvent évitées. Cependant, la fin de quelques *tenores* composés à partir 1400, à l'image de ceux d'*Ad honorem* et *Venite adoremus*, requiert une lecture interprétative, comme la plupart des motets antérieurs. Il semble donc que si la précision apportée aux cadences connait un certain succès au début du XV^e^ siècle, elle n'est pas pour autant standardisée. La place du copiste, qui ne peut être davantage déterminée en raison de nombreux *unica*, ne permet cependant pas d'approfondir cet aspect des *tenores*. En outre, le choix des dernières figures de la voix inférieure est étroitement lié à l'ordonnance de la *talea*. Ainsi, en vue de poursuivre l'investigation des procédés mélodico-rythmiques, l'étude des *taleae* va désormais permettre d'appréhender de nouvelles facettes de la composition du *tenor* en plus d'éclairer certaines récurrences rythmiques ou contraintes structurelles observées précédemment.

FIN DES *TALEAE*

À défaut de pouvoir préciser davantage le rythme des cadences finales, l'étude des fins de *talea* semble par conséquent plus propice à l'investigation de formules mélodico-rythmiques. L'emploi fréquent de cadences pour conclure les répétitions a d'ailleurs plusieurs fois été signalé dans les motets de l'*ars nova*[188]. La coïncidence des secondes descendantes avec la fin des *taleae* de *Bone pastor*, *Fine amour* ou encore *Garison selon nature* (Ex. 2.1, p. 72) est probante : la fin des *partes* est agencée de façon à recevoir préférablement un mouvement mélodique cadentiel. De ce fait, durant l'ordonnance de la *talea*, les figures sont déterminées en vue de satisfaire par la suite une cadence polyphonique dont certains codes, comme l'élongation temporelle, ont déjà été introduits. Plusieurs cas d'école dans le répertoire de Machaut le vérifient aisément : tandis que, dans le *tenor* de *Bone pastor*, les *taleae* se concluent à l'aide d'une *maxima* au-dessus de laquelle repose le plus souvent une progression dirigée[189], celles du motet *Fine amour* s'achèvent avec une longue soutenant un contrepoint similaire[190].

Le répertoire post-Machaut suit des normes semblables et laisse entrevoir par la même occasion leur standardisation qu'il est désormais temps d'étudier. Afin de simplifier l'analyse, les *taleae* seront présentées sans diminution – sauf cas contraire indiqué. Concernant les variations, celles-ci seront le plus souvent négligées dans la mesure où la proportion entre les figures reste similaire, que la prolation soit parfaite ou imparfaite. Si, cependant, un changement de mensuration altérait de manière significative les rapports de durée, le cas serait bien entendu analysé en conséquence.

Les rythmes iambiques et spondaïques, observés précédemment à la fin des *tenores*, se rencontrent davantage en conclusion des *taleae*. La récurrence des motifs *L-Mx*, *B-L* et *L-L* se vérifie effectivement dans pas moins de 14 motets post-Machaut (54 % du corpus). Les motets concernés sont indiqués dans le tableau 2.5. Dans les cas où le *tenor* fait preuve d'une seconde *talea* ou d'une répétition rétrograde, celles-ci ont également été représentées.

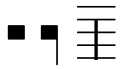
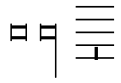
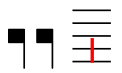
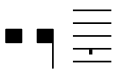
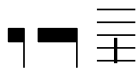
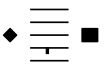
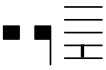
---

[188] Voir, entre autres, Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 202 ; Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony », pp. 51-5 ; Günther, « The 14th-Century Motet and Its Development », p. 7 ; Alice V. Clark, « Listening to Machaut's Motets », *The Journal of Musicology*, XXI/4 (2004), p. 490 ; Lavacek, « Contrapuntal Ingenuity in the Motets of Machaut », p. 140 ; Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 64.

[189] Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony », pp. 51-5

[190] Hartt, «Tonal and Structural Implications », pp. 78-9.

Tableau 2.5 Mouvements iambiques et *L-L* à la fin des *taleae*

Motet < 1400	***Talea***	**Seconde *talea* ou répétition rétrograde**	**Motet >1400**	***Talea***	**Seconde *talea* ou répétition rétrograde**
Ida capillorum		/	*Eya dulcis*		/
Degentis vita		/	*Salve virgo*		
Pictagore per dogmata		/	*Salve pater*		/
L'ardure qu'endure		/	*Benedicta viscera*		/
Gratiosus fervidus		/	*O flos in divo*		
Inter densas		/	*Cuius fructus ventris*		/
D'ardant desir		/			
Alpha vibrans					

La régularité rythmique dont font preuve les *taleae* du tournant du XV^e^ siècle s'inscrit dans une démarche compositionnelle qu'il est d'ores et déjà possible de rencontrer chez Machaut[191]. Sur les 23 motets du compositeur rémois, neuf disposent de *taleae* se concluant à l'aide du motif *B-L* (40 % du corpus) tandis que cinq autres achèvent

[191] Voir le tableau A.1, pp. 466-7.

le pattern rythmique avec l'enchainement *L-L* (22 %). Le rythme *L-Mx* est représenté dans deux motets (9 %). Cette répartition des figures est assez proche de celle observée dans le corpus post-Machaut (Tab. 2.5) : *B-L* (38 %), *L-L* (12 %) et *L-Mx* (8 %). Comme pour les mouvements cadentiels rencontrés à la fin des *tenores*, la longue ou *maxima* finale se positionne le plus souvent sur l'*initium modi*. Les rares cas où la figure finale ne concorde pas avec le *modus* concernent, le plus souvent, des variations – ces cas seront d'ailleurs étudiés plus en détail dans la partie III. Outre cette qualité métrique ainsi que le choix restreint des figures, les fins de *talea* représentées dans le tableau 3 s'accompagnent d'une autre particularité succinctement abordée précédemment. Dans huit cas (en bleu dans Tab. 2.5), une pause est présente à la suite des rythmes. Sa durée est variable en fonction des exemples, allant de la pause de semi-brève, comme dans *Benedicta viscera*, à la pause de longue, à l'image de *Degentis vita* ou encore *L'ardure qu'endure*.

L'usage abondant de pauses périodiques est un phénomène récurrent dans les *taleae* du XIV^e^ siècle. Murino consacre à cet égard plusieurs lignes de son traité[192]. Cependant, l'origine de ces pauses est antérieure à l'*ars nova* et prend racine dans les *ordines* de l'École de Notre-Dame, soit l'antécédent des formules isorythmiques[193]. Suivant un mode rythmique distinct, « l'*ordo* se réfère à la longueur d'une phrase musicale, indiquant le nombre de fois où le motif modal est répété avant une pause »[194]. Cet usage du silence est, comme le rappelle Lawrence Earp[195], conservé dans les plus anciens motets du XIII^e^ siècle et se manifeste, au *tenor*, à travers de courts motifs rythmiques répétitifs délimités par des pauses et, le plus souvent, scandés suivant le cinquième mode (*L-L*). Tel que l'ont souligné Besseler et Sanders, la dissolution du rythme modal au sein du système mesuré, ainsi que le ralentissement global du tempo durant l'*ars antiqua*, a eu pour conséquence d'émanciper le motet des brèves périodes rythmiques au profit d'articulations plus libres et conséquentes qualifiées de véritables

[192] « *Unde dicendum est de pausis qualiter ipsas ordinabis in tenoribus ; et primo de modo perfecto quod pause debent esse punctate per se* […] », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 79.
[193] Harbinson, « Isorhythmic Technique in the Early Motet », pp. 100-2.
[194] « *The ordo refers to the length of a musical phrase, indicating the number of times the modal pattern is repeated before a rest*. », Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 222.
[195] « *Early thirteenth-century motets pit a tenor delivered in short ostinato patterns of four or eight beats against an upper part whose rhythmic profile is determined by poetic declamation.* », Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 78.

« sections » – « *abschnitte* »[196]. Celles-ci se caractérisent le plus souvent par la récurrence du motif *L-Pb*, commun à toutes les voix, en guise de conclusion[197].

Les silences dans les motets du XIII^e^ siècle ont, de ce fait, largement été intégrés à l'analyse de réciprocités structurelles entre le *tenor* et les voix supérieures. La coïncidence des différentes sections, communément appelée « isopériodicité »[198], encourage à appréhender la pause comme un élément essentiellement formel. Sanders a ainsi éloquemment démontré que la segmentation des *tenores* se rencontre similairement dans les voix supérieures, suivant un « arrangement régulier et caténaire de pauses »[199] malgré une prédilection dès l'*ars antiqua* pour le décalage des différentes périodes[200]. La

---

[196] « *Der einheitliche modale Impuls ist zerbrochen, die gleichmäßige, fiber alle Pausen hinwegtragende Bewegung hat sich in einzelne Teile aufgerollt, di durch den Gegensatz von lebhafter Deklamation und langen Schlußtönen herausgehoben werden. Für den Zuhörer ist damit eine neue Lage geschaffen. Während er in der modalen Motette den einmal angeschlagenen Rhythmus selbständig aufgreifen, sozusagen mitschwimmen konnte, wird er von den neuen, ganz willkfürlichen und regellosen Abschnitten jedesmal überrascht*. », Heinrich Besseler, « Studien zur Musik des Mittelalters. II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry », *Archiv für Musikwissenschaft*, XVIII/2 (1927), p. 150 ; « *The disestablishment of the modal system, which was a result of the proliferation of shorter note values and of the increasing, at times nearly prose-like prolixity of the French texts of the tripla, also affected the phrase structure of the motets.* », Sanders, « The Medieval Motet », p. 535.

[197] « *Infolgedessen erhalten die Periodenschlüsse, in alter Art meist eine Longa mit Brevispause, eine völlig andere Wikung*. », Besseler, « Studien zur Musik des Mittelalters », p. 150. Voir également Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 79.

[198] Voir à ce sujet Bent, « What is Isorhythm ? », p. 125 ; Sanders, « The Medieval Motet », p. 559 ; Earp « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 87-8. Le terme a pour la première fois été utilisé par Besseler dans « Studien zur Musik des Mittelalters », p. 201.

[199] Sanders, « The Medieval Motet », p. 545.

[200] *Ibid*., pp. 545-64. Le développement de l'isopériodicité est en effet concomitant avec le phénomène de déphasage des diverses périodes du motet. L'origine de ce déphasage trouve certainement ses débuts dans les premières formes d'indépendance des voix supérieures par rapport à la périodicité du *tenor* dans les motets du XIII^e^ siècle : « *More commonly, composers of early motets liked to play off the fixed phrase lengths articulated by an ostinato tenor pattern by introducing disruptive phrases of one, two, three, or six beats in upper voices.* », Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 78. L'indépendance des voix supérieures, dictée par la versification et la concaténation de plus en plus conséquente des vers, aboutie dans certains cas à des déphasages saisissants : « *In lesser hands, phrase overlap in the early motet – now an accepted convention – can become an almost mindless pursuit*. », *ibid*., p. 79. Ferreira a ainsi constaté l'importance de ce changement dans l'élaboration formelle du motet de l'*ars antiqua* : « Dans les motets du milieu du XIII^e^ siècle, les pauses simultanées sont moins fréquentes, et dans le fascicule VII de Montpellier, très rares. Il y a donc un accroissement de la continuité phénoménologique du motet tout au long du siècle, en même temps que les voix deviennent de moins en moins homogènes », Manuel Pedro Ferreira, « Mesure et temporalité : vers l'*Ars Nova* », *La rationalisation du temps au XIII^e^ siècle. Musique et mentalités*, Marcel Pérès (éd.), Grâne, Créaphis, 1991, p. 86. Cette remarque rejoint quelque peu les remarques de Besseler concernant la distance structurelle du motet de l'*ars antiqua* à l'égard de l'ancienne unité formelle que préservait la rythmique modale, Besseler, « Studien zur Musik des Millelalters », p. 152. Ainsi, les motets du XIV^e^ siècle héritent naturellement du déphasage des voix, parfois plus largement intégré au sein des formules isorythmiques. Afin de désigner le décalage des silences particulièrement présent dans les motets de Machaut, Reichert forge le terme « *Phasendifferenz* », Georg Reichert, « Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts », *Archiv für Musikwissenschaft*, XIII/3-4 (1956), p. 205. Ce principe, rencontré dans de nombreux motets de l'*ars nova* et ultérieures (voir, entre autres, Kügle, *The Manuscript Ivrea*, pp. 97-105 ; Armand Machabey, *Guillaume de Machaut, 130?-1377*, Paris, Richard-Masse, 1955, II, p. 74 ; Alice V. Clark, « The Motet Read and Heard », *A Companion to Guillaume de Machaut*, Deborah McGrady and Jennifer Bain, Leiden,

discrimination formelle des voix est en effet souvent favorisée par la régularité des silences, leur périodicité étant, pour reprendre l'expression de Sanders, « inviolable »[201].

Une fois introduite au sein du motet de l'*ars nova*, l'isopériodicité se manifeste à l'aide d'une régularité tout aussi saisissante des pauses dans les voix et alimente ainsi, à plusieurs occasions, les recherches de répétitions isorythmiques. Au *tenor*, le débit rythmique particulièrement lent influence la durée des silences, généralement de l'ordre de la *pausa brevis* ou de la *pausa longa*. L'élongation des pauses, dont la temporalité pousse Sparks à comprendre le *tenor* en dehors d'un cadre mélodique[202], a ainsi encouragé les musicologues à maintenir une approche formelle : tout comme les silences délimitent les *ordines* et les « ostinatos »[203] rencontrés au XIII^e^ siècle, les pauses scindent et concluent à nouveau les *taleae* en vue de régler la périodicité générale du motet[204]. Une fois émancipées d'enjeux spécifiquement mélodiques ou articulatoires, celles-ci apparaissent parfois optionnelles au sein des analyses. Hoppin, comme Sanders[205], considère notamment que la pause achevant les *taleae* de *Garrit gallus*/*In nova fert* est facultative et n'intègre pas la forme rétrograde à partir de laquelle Vitry a ordonné son *tenor* : « Le silence terminal est une séparation plutôt qu'une partie intégrante de la *talea* […] »[206]. Il en va de même pour Boogaart qui, en vue de souligner la « symétrie en miroir »[207] de la *talea* d'*Hareu !Hareu !/Helas ! Ou sera pris confors* de Machaut, néglige la pause finale.

Brill, 2012, p. 190), est notamment à la base des révisions et critiques structurelles du motet formulées dans Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 41.

[201] « *The compositions have grown so large that isorhythm, whose distinctive features were predicated on the destruction of modal rhythm, serves to clarify and articulate the strophic structure; clearly, the isorhythmic inviolability of rests indicates the ancillary origin of the device, which was already demonstrated by some of the English motets of the early 14th century*. », Sanders, « The Medieval Motet », p. 561.

[202] Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet*, p. 94.

[203] L'expression est empruntée à Earp afin de qualifier les courts motifs rythmiques périodiques rencontrées dans les motets du XIII^e^ siècle, Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 79.

[204] Sanders, « The Medieval Motet », pp. 563-4 ; Kügle, *The Manuscript Ivrea*, pp. 97-8 ; Machabey, *Guillaume de Machaut*, II, p. 74.

[205] Sanders considère pour sa part que seule la pause terminale n'intègre pas la forme palindromique : « *Since the ternary rest is necessarily omitted at the end of the piece, the entire tenor, consisting of six taleae, is likewise a palindrome, the center of which is the rest following the third talea.* », Sanders, « The Early Motets of Philippe de Vitry », p. 26. Voir également Sanders, « The Medieval Motet », pp. 558-9.

[206] La citation complète est : « Le silence terminal est une séparation plutôt qu'une partie intégrante de la *talea* ; il est d'ailleurs omis à la fin du motet », Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, I, p. 414. Pourtant, la pause apparait bel et bien à la fin du *tenor* dans le manuscrit *Fr. 146* comprenant la célèbre version du *Roman de Fauvel*.

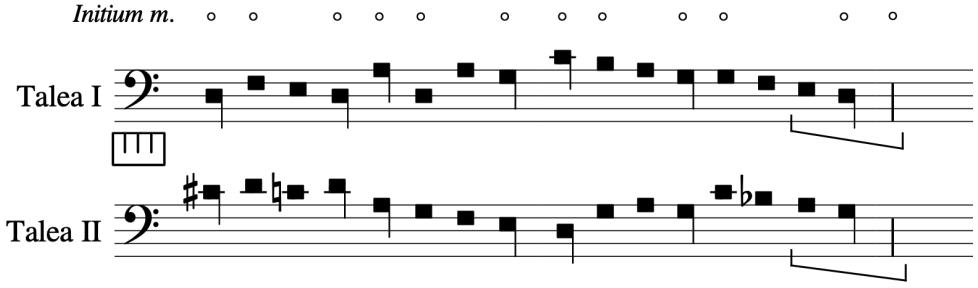
[207] « *Possibly inspired by this appearance of melodic symmetry, Machaut composed a talea rhythm which is mirror-symmetrical, except for the final rest.* », Boogaart, « Encompassing Past and Present », p. 53.

Bien que d'une utilité isopériodique non négligeable, les pauses dans les *taleae* ont aussi été ponctuellement soulignées pour leur qualité cadentielle. Dans son étude des *tenores* de Machaut, Hartt distingue fréquemment la position privilégiée de certaines cadences en fonction des pauses[208]. Il en va de même pour Lavacek qui, en vue de déterminer la position des cadences, s'appuie sur la présence des silences à la voix inférieure[209]. Le répertoire de Machaut regorge à ce titre d'exemples concernant le rôle cadentiel du silence à la voix du *tenor* : pas moins de 17 de ses motets (74 % du corpus) disposent de *taleae* se concluant à l'aide d'une pause[210]. Plus qu'une limite temporelle, les diverses *pausae longae* et *breves* possèdent un intérêt articulatoire dont il est possible de tracer l'origine dans l'émancipation formelle des motets à « sections » – suivant la terminologie de Besseler – de l'*ars antiqua* : Earp rappelle en effet que le motif récurrent *L-Pb* est prétexte à l'agencement d'« importantes cadences »[211]. Plus largement, la nature conclusive des pauses internes à l'œuvre se vérifie dans l'ensemble du chant mesurable et est, à ce titre, l'un des paramètres constitutifs des cadences polyphoniques répertoriés par Moll[212]. La définition de la *pausa* qu'offre l'*Anonyme de St-Emmeran*, entre autres identique à l'une des gloses du *Doctrinal* de Villedieu[213], est particulièrement instructive et compare le rôle cadentiel du silence à la ponctuation : « *est recreatio spiritus fatigati, sicut punctuatio* »[214]. Cette conception de la pause, héritée du savoir grammatical[215], se

[208] Par exemple concernant le motet *Diligenter inquiramus* : « *Breve rests segment the taleae into three parts, yielding potential points of tonal articulation at L2 and L5. Another likely location falls at L4 due to the attack of a pitch at a strong mensural position and relative rhythmic rest*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 86. Voir également pp. 64 & 70.
[209] Lavacek, « Contrapuntal Ingenuity in the Motets of Machaut », p. 139.
[210] Voir le tableau A1, pp. 466-7.
[211] « *First, important cadences – a long followed by a breve rest – take on a wholly different meaning, now demarcating a period* […]. », Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 79.
[212] Moll, « Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure », p. 32.
[213] « *Pausatio, ut plerisque placet, est spiritus fatigati recreatio* », cité dans Pascale Bourgain, « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », *Archivum latinitatis medii aevi*, LI (1992-93), p. 180.
[214] Jeremy Yudkin (éd.), *De Musica Mensurata. The Anonymus of St. Emmeran*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 244. Une définition identique réside notamment dans l'*Anonymous ex traditione Philippi de Vitriaco.* Voir Higini Angles, « Dos tractats medievals de musica figurata », *Musikwissenschaftliche Beiträge: Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, W. Loot, H. Osthoff & W. Wolffheim (éd.), Berlin, Breslauer, 1929, p. 10.
[215] La pause est théorisée à travers une vision grammaticale du discours musical. Elle est ainsi abordée selon des comparaisons inspirées de la grammaire, à l'image de Gui d'Arezzo concernant l'agencement d'une « phrase » – *distinctionem*, Gui d'Arezzo, *Micrologus*, Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet (éd.), Paris, Éditions IPMC, 1993, p. 63. À partir du XII^e^ siècle, la formalisation des *posituris* au sein du savoir grammatical permet de développer la théorisation de la pause musicale et, plus largement, celle de la cadence. Johannes Cotto en témoigne ainsi, suivant la traduction de Babb et Palisca : « *What the grammarians call "colon", "comma", and "period" in prose, this in chant certain musicians call diastema, systema, and teleusis. Now diastema... occurs when the chant makes a suitable pause, not on the final but elsewhere ; systema whenever a suitable pause in the melody comes on the final; and teleusis is the end of the chant* », Babb Warren & Claude Palisca (éd.), *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*, New Haven, Yale University Press, 1978, p. 117. Les distinctions de Cotto se rencontrent

rencontre également dans l'*aspiratio* définie par Muris[216] et reprise, au début du XV^e^ siècle, par Ugolino ou encore Beldemandis[217].

En somme, l'usage des silences dans les *taleae* ne semble pas, contrairement à ce que soutient Sparks, si différent des principes fondamentaux d'une articulation musicale standard, mesurée ou non[218]. Au contraire, les pauses permettent à l'évidence de façonner les bases de potentiels passages cadentiels ou d'autres progressions dirigées. Le rôle structurel indéniable du silence va donc de pair avec un usage accentuel : durant l'ordonnance du *tenor*, la *pausa* peut être employée en vertu du profil et des possibilités qu'offre le *cantus firmus*. Elle intègre donc à cette occasion différents procédés mélodico-rythmiques dont les plus significatifs, dans le corpus post-Machaut, sont ceux concluant fréquemment les *taleae* et dont les figures les plus récurrentes ont été précédemment recensées dans le tableau 2.5 : *B-L*, *L-L* et *L-Mx*. En guise de premier exemple, le *tenor* de *Degentis vita* démontre nettement la concomitance de la pause, intégrée au sein du rythme cadentiel *B-L-Pl*, avec le mouvement de seconde descendante fréquemment utilisé à la fin des *tenores*.



Exemple 2.13 Motif mélodico-rythmique cadentiel *B-L-Pl* dans les *taleae* de *Degentis vita*

également au XIII^e^ siècle, notamment chez Jérôme de Moravie. Voir McGee, *The Sound of Medieval Song*, p. 103. Néanmoins, les *ars* du chant mesurable demeurent hermétiques à ce vocabulaire, sans toutefois renier l'origine grammaticale de la pause musicale.

[216] « *Sequitur de pausis. Unde pausa dicitur vocum amissio seu aspiratio mensurata* […]. », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 218.

[217] « *Sequitur de pausis, unde pausa dicitur vocum amissio seu aspiratio mensurata per tot tempora quot fuerit spatiis figurata* […] », Ugolinus Urbevetanus, *Declaratio musicae disciplinae*, Seay (éd.), VII, p. 249 ; « *Et diffiniendo pausam ait, quod pausa dicitur sive est amissio sive aspiration vocum mensurata per tot tempora quot spatiis fuerit ipsa mensurata* […] », Prosdocimus de Beldemandis, *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis mag. Ioh. de Muris*, Gallo (éd.), III, pp. 192-3.

[218] « *Continuity and movement are interrupted and destroyed by the use of notes of long value frequently separated by extended pauses.* », Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet*, p. 84.

Le *color* est ainsi divisé à l'aide de deux *taleae* dont la fin est ponctuée par une pause de longue, celle-ci précédant dans les deux cas une cadence (*mi-ré* ; *la-sol*). Le symbole ° apparaissant au-dessus des figures et des pauses indique la position de l'*initium modi*. À l'aide de l'enchainement *B-L-Pl* (encadré dans Ex. 2.13), le compositeur achève donc la fin des *taleae* suivant un rythme cadentiel adapté réunissant à la fois un étirement de la temporalité (*longa*), un positionnement métrique adéquat des notes antépénultièmes et finales ainsi qu'une césure (*pausa*) dont le placement et la taille complètent également le *modus*. Un autre exemple est le *tenor* de *Cuius fructus ventris*, dans lequel la disposition est comparable à *Degentis vita*. La seconde descendante *sol-fa* coïncide chaque fois avec le rythme iambique *Balt-L-Pb* :

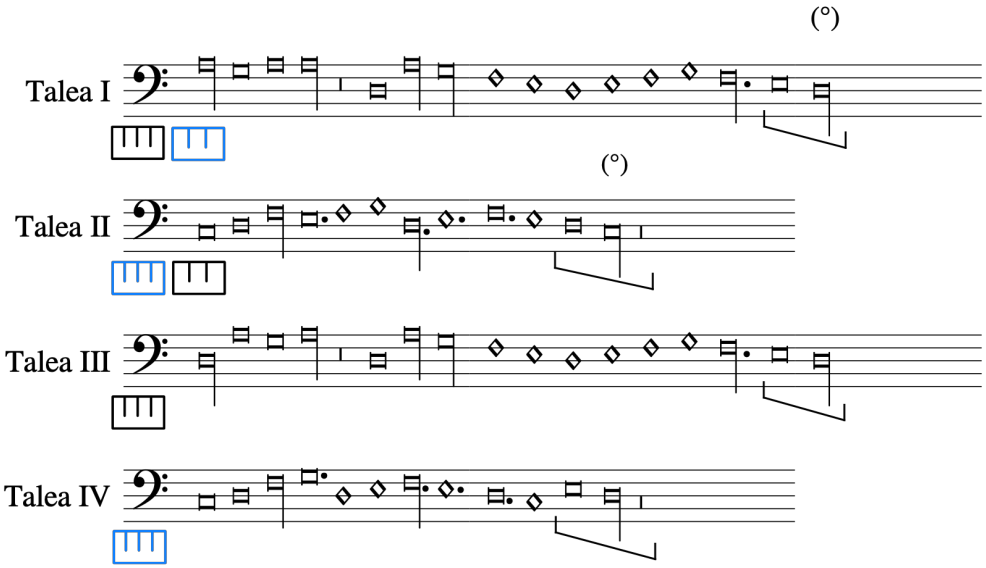
Exemple 2.14 Motif mélodico-rythmique cadentiel *Balt-L-Pb* dans les *taleae* de *Cuius fructus ventris*

Toutefois, contrairement aux *taleae* de *Degentis vita*, la pause ne complète pas le *modus*, mais intègre la perfection de la longue. Suivant la prolation employée, la brève est altérée, mais bien entendu toujours située en contretemps de l'*initium modi* et cela malgré les modifications rythmiques que le compositeur s'est autorisé au début de la seconde période de la deuxième *talea* (𝅘𝅥/▪▪▪)[219]. Cet aspect fait d'ailleurs du *tenor* de *Cuius fructus ventris* un cas singulier au sein du corpus.

Un troisième exemple (Ex. 2.15) similaire concerne les *taleae* II et IV de *Salve virgo*, à la fin desquelles une seconde descendante (*ré-do* puis *mi-ré*) survient chaque fois accompagnée du mouvement *B-L-Pl.* Les *taleae* I et III se terminent pour leur part à l'aide du motif cadentiel simple *B-L* (Ex. 2.15). En raison de complexes changements du *modus* et du *tempus* (seul le *modus* est représenté ci-dessus), la position

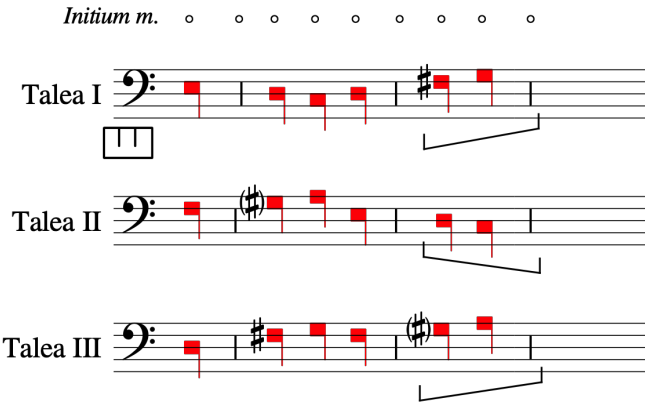
[219] Voir à ce propos Cox, *The Motets of MS Bologna*, p. 163.

des longues finales sur l'*initium modi* dépend de la prolation employée. Les *modi* avec lesquels les figures coïncident sont, au-dessous des *taleae* concernées, indiqués en bleu :



Exemple 2.15 Motifs mélodico-rythmiques cadentiels *B-L* et *B-L-Pb* dans les *taleae* de *Salve virgo*

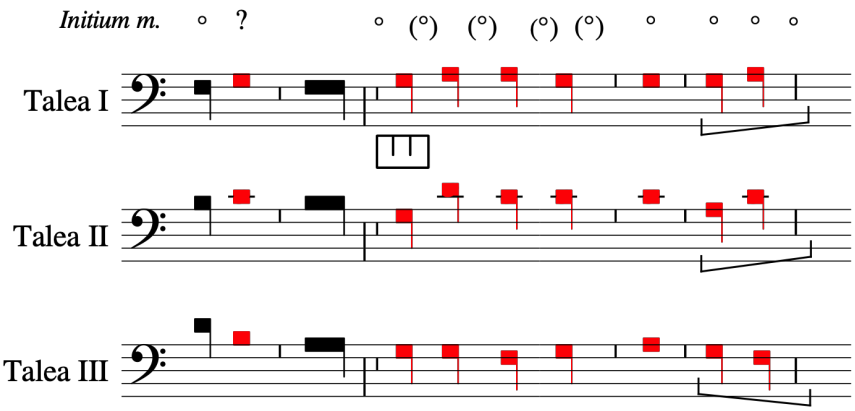
Afin d'enrichir cette présentation des fins de *talea*, le *tenor* du motet *D'ardant desir* (Ex. 2.16) permet de constater l'emploi du motif *L-L-Pl* qui, bien que moins fréquent que son homologue iambique, rassemble les divers paramètres cadentiels illustrés précédemment. En raison de la sobriété du rythme, l'adéquation des longues conclusives avec l'*initium modi* est simple à déterminer. Il est d'ailleurs plus que probable que l'enchainement *L-L* ait été incité par l'articulation générale du *tenor*, entièrement



Exemple 2.16 Motif mélodico-rythmique cadentiel *L-L-Pl* dans les *taleae* de *D'ardant desir*

constituée de longues imparfaites. Cet exemple est ainsi un des rares cas de *tenor ordinatus*, procédé décrit par Murino, dans lequel « il n'y a pas de mélange [de figures] à l'intérieur à l'exception des pauses »[220]. En outre, comme cela a été remarqué lors du chapitre précédent, le choix de la seconde ascendante *fa#-sol* est guidé par la position inhabituelle du *tenor*, entre le *triplum* et le *motetus*.

Dans ces différents exemples, il apparait clairement que les compositeurs définissent les *partes* suivant les possibilités cadentielles que permet le *cantus firmus* : le *color* est en effet scindé en fonction, le plus souvent, des mouvements de secondes descendantes, ce qui rejoint le constat de Hartt à propos des *tenores* de Machaut dans lesquels le « placement de cadences potentielles » est « pris en considération dans le processus de division d'un ou deux *colores* en *taleae* »[221]. La détermination précise du rythme – figure et pause – est, par la suite, dépendante du profil mélodique. Néanmoins, toutes les *partes* des *tenores* post-Machaut ne s'achèvent pas nécessairement au moyen d'un intervalle cadentiel. Mais ceci n'empêche pas l'ordonnance d'un rythme qui, quant à lui, correspond à une formule finale. Le *tenor* de *L'ardure qu'endure* en est un bel exemple :



Exemple 2.17 Motif mélodico-rythmique cadentiel *L-L-Pl* dans les *taleae* de *L'ardure qu'endure*

Deux de ces trois *taleae* (I et II) ne se terminent effectivement pas à l'aide d'un mouvement cadentiel propre à une partie de *tenor*. Pourtant, le rythme *L-L-Pl*,

[220] « *Tenor iste est de modo perfecto et quelibet nota sive maxima valet sex tempora, et est coloratus, quia omnes partes eius sunt similes, et vocatur tenor ordinatus, quia non est aliqua mixtura in eo nisi pausa.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 63.
[221] « *In fact, as will apparent in the analysis below, I strongly believe that the placement of potential cadences and other such points of tonal articulation were indeed taken into account in the process of dividing one or two colores into talea.* », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 66.

également rencontré dans *D'ardant desir*, parait tout à fait adapté à une conclusion. Chaque figure coïncide notamment avec le *modus* imparfait (notation rouge) qui semble achever la *talea*, malgré l'articulation essentiellement syncopée des longues précédentes[222]. Bien qu'il ait été vu, avec l'exemple *D'ardant desir*, que la seconde ascendante peut être employée comme motif cadentiel, il est peu probable que le compositeur de *L'ardure qu'endure* ait eu l'intention de faire de même à la fin de la première *talea* (*sol-la*). En effet, la hiérarchie polyphonique ordinaire des voix est parfaitement respectée. En outre, étant donné qu'aucune cadence n'apparait à ce moment dans le motet, le contrepoint corrobore ce constat.

Plusieurs explications concernant l'absence de mouvement 2-1 peuvent être avancées. D'une part, il est possible que le *cantus firmus* utilisé ne se prête pas à une division équitable des *partes* conformément à la position des secondes descendantes. D'autre part, il est également probable que le compositeur n'a simplement pas souhaité établir de passages cadentiels à la fin des *taleae.* Si les cadences y sont effectivement fréquentes, elles ne sont pas pour autant une condition sine qua non. D'autres exemples, traités par la suite, se rencontrent effectivement au sein des motets post-Machaut. Mais qu'il soit question d'une contrainte ou d'un choix volontaire, le rythme *L-L-Pl* utilisé dans *L'ardure qu'endure* trahit à l'évidence l'intention d'agencer temporellement une cadence. Il semble donc que le compositeur ait surtout sélectionné ces figures en prévention de la dernière cadence du *tenor*, soit celle achevant la troisième *talea*.

Ce constat conduit à nouveau à s'interroger sur l'un des défis majeurs que suppose la forme isorythmique du *tenor* et qu'il est possible de reformuler ainsi : en raison de la stricte répétition des figures, le rythme concluant les *taleae* est, par principe, identique à celui terminant le *tenor*. Les contraintes qu'implique cette réciprocité des passages cadentiels ont déjà été exposées au chapitre précédent : tandis que la diminution des figures, fréquente dans les dernières *taleae*, ne convient pas à la temporalité d'une cadence finale, la présence d'un silence contredit également la dimension immensurable de l'ultime figure du *tenor*. Si la valeur performative des figures demeure parfois implicite dans les motets du XIV^e^ siècle, il a ainsi été démontré que les compositeurs plus tardifs, à partir de 1400, ont préférablement recours à une écriture prescriptive en marge de

[222] Si le mode imparfait est clair à la fin de la *talea*, lorsque la notation rouge est la plus présente, les syncopes de longue qui précédent les dernières figures révèlent que la progression du *modus* est assez souple. Il est donc difficile de se prononcer sur sa nature au début des *taleae*. Dans la transcription p. 441, le *tenor* a toutefois été intégralement restitué, par commodité, dans le *modus* imparfait.

l'isorythmie. Dans ces conditions, la pause rencontrée régulièrement à la fin des *taleae* disparait de la dernière cadence.

Bien que la réécriture de la cadence soit une solution des plus pratiques, les compositeurs français du tournant du XV^e^ siècle ont majoritairement eu recours à une autre méthode. Plutôt que de tenter de préciser le rythme, la technique consiste à ordonner la *talea* de manière à ce que ces dernières figures n'empêchent pas la réalisation de la cadence finale. Les compositeurs n'ont toutefois pas pour autant abandonné l'usage de la pause cadentielle achevant les *taleae*. Au contraire, la manière démontre clairement leur attachement au rôle mélodico-rythmique du silence. Afin d'introduire la méthode employée, le *tenor* de *Pictagore per dogmata* s'avère particulièrement instructif :

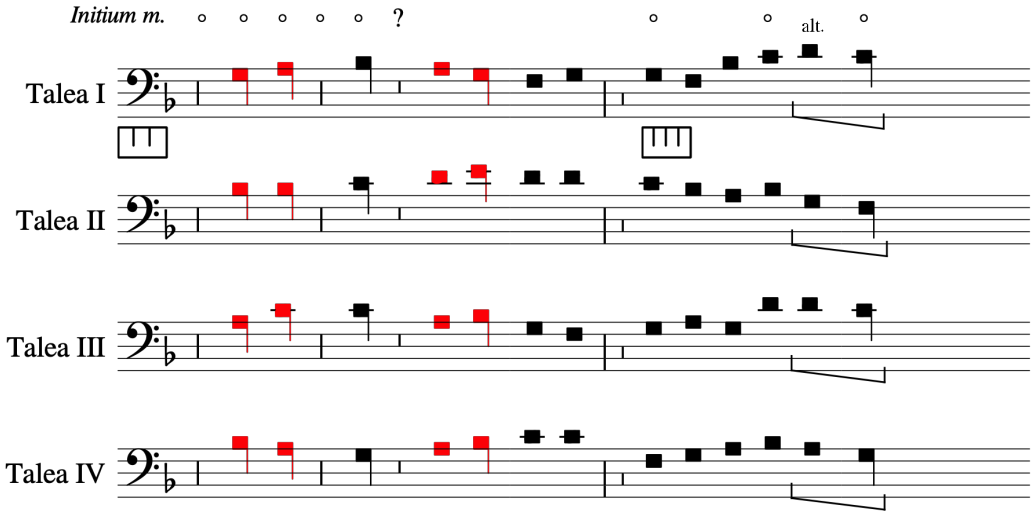
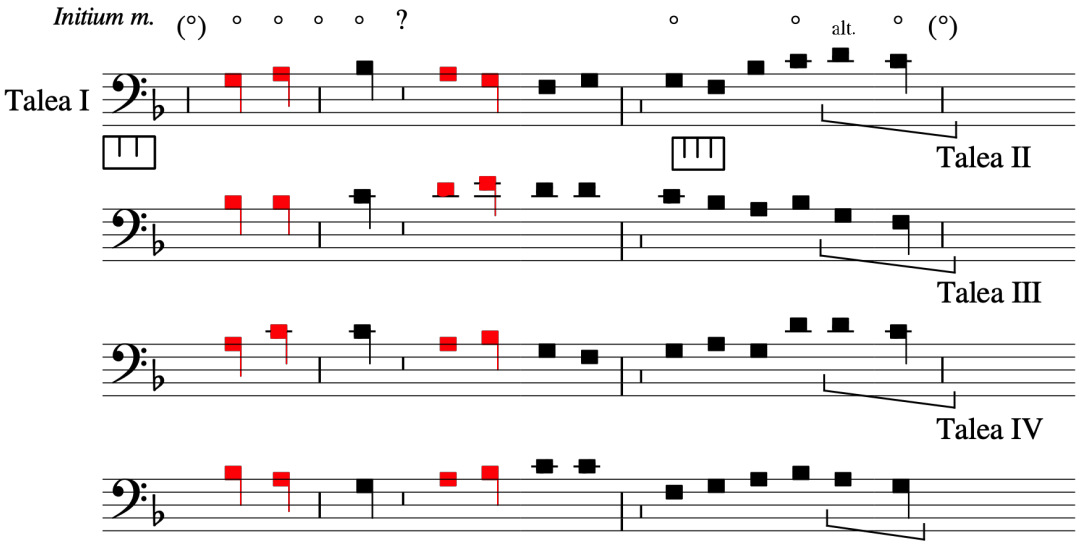


Figure 2.18 Motif mélodico-rythmique cadentiel *B-L* dans les *taleae* de *Pictagore per dogmata*

À la fin de chaque *talea*, un mouvement conclusif apparait nettement. L'enchainement *B-L* accompagne toujours une seconde descendante, comme dans *Salve virgo* ou *Cuius fructus ventris*. Contrairement à ces exemples cependant, les *taleae* de *Pictagore per dogmata* ne disposent pas, au premier abord, de pauses à la suite des figures. Pourtant, le compositeur a bel et bien veillé à ajouter une *pausa longa* après le rythme *B-L*. Celle-ci se situe non pas à la fin des *taleae,* mais au début, en guise de premier symbole. Suivant la périodicité du *tenor*, le rythme cadentiel *B-L-Pl* se produit donc à la

fin de chaque *talea*, à l'exception de la dernière occurrence se concluant sur le mouvement mélodique cadentiel *la-sol* :



Exemple 2.19 Motif mélodico-rythmique cadentiel *B-L-Pl* et décalage de la pause dans les *taleae* de *Pictagore per dogmata*

Le *tenor* de *Pictagore per dogmata* fait de cette manière écho à l'un des paradoxes soulevés par Zayaruznaya concernant les répétitions du *tenor*, prenant alors appui sur le motet anglais *Sub arturo* : « […] si quelque chose est bouclé encore et encore, qui peux dire où ses cycles commencent et finissent ? »[223]. En effet, bien qu'il soit usuel de délimiter la *talea* à partir du premier silence ou de la première note périodique – dans ce cas, la pause de longue –, l'articulation du motif rythmique semble outrepasser le cadre dessiné par la répétition des figures. Le début et la fin des *taleae* se confondent en effet à travers l'utilisation du rythme charnière *B-L-Pl* accompagnant chaque fois l'intervalle cadentiel 2-1.

La méthode employée dans *Pictagore per dogmata* s'inscrit plus largement dans une vision circulaire de la *talea* qui, bien qu'implicite, se vérifie clairement dans quelques motets du XIV^e^ siècle. Dans le but de résoudre la structure atypique de *S'Amours tous amans* de Machaut, Boogaart a habilement souligné l'agencement « télescopique » du *tenor* dans lequel « la dernière perfection de longue [*B-L* dans ce cas] de la *talea* sert

[223] « *Now, this necessarily gets us into a realm of some conjecture, since if something is looped over and over, who is to say where its cycles begin and end?* », Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, p. 147.

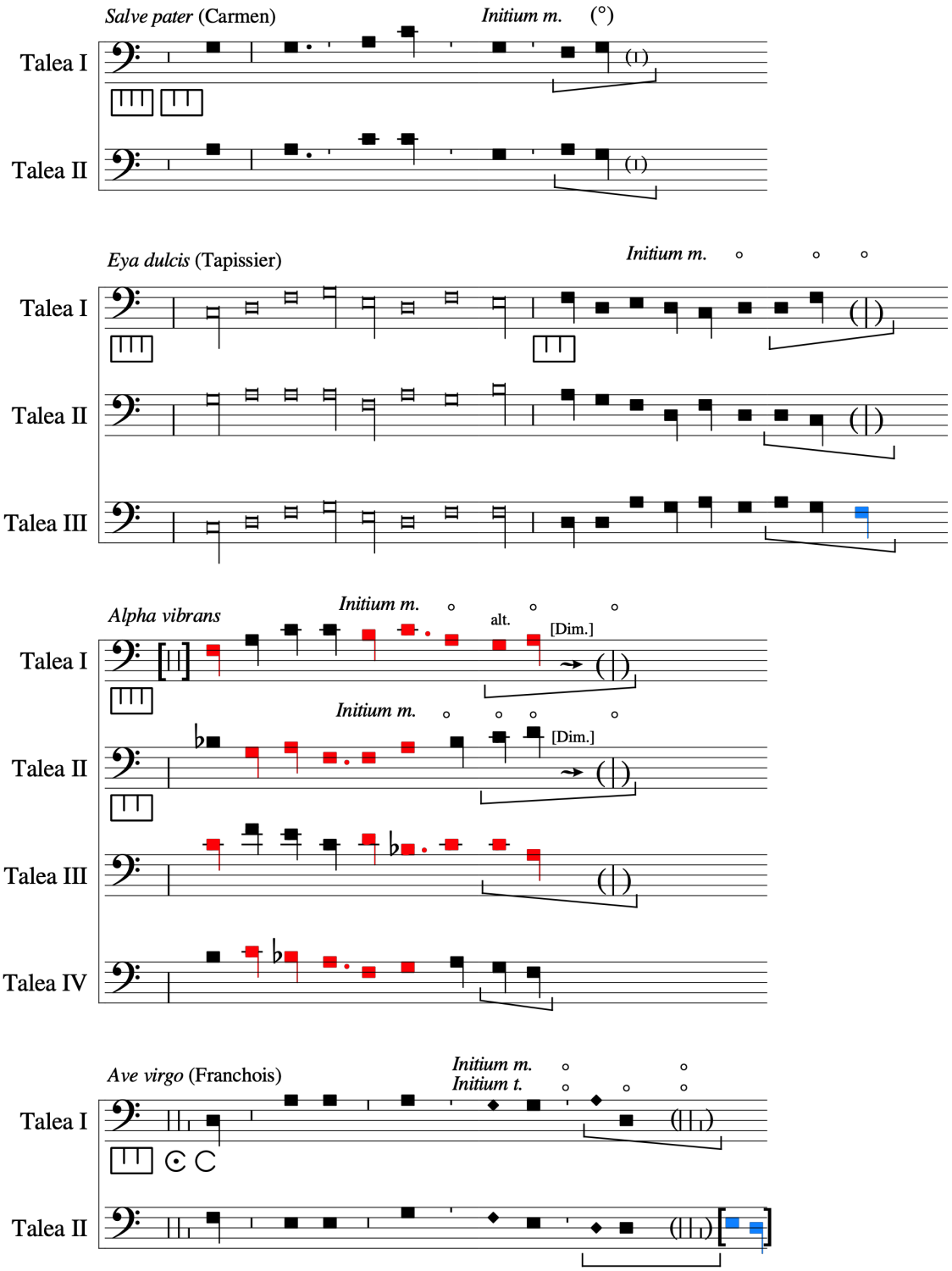
à la fois de première perfection de la suivante […] »[224]. D'autres *tenores* composés par Machaut révèlent à ce propos des subtilités comparables. Dans *Qui es promesses*/*Ha ! Fortune* et *Bone pastor*, les *taleae* disposent d'un agencement singulier au regard du reste du corpus (absence de pause finale et segmentation arbitraire des périodes) qu'il est néanmoins possible de renverser afin d'observer une structure conforme aux autres *tenores* : une fois le cycle de la *talea* reconstitué suivant l'occurrence d'une pause à sa fin, il s'avère que les dernières figures du motif rythmique sont en réalité les premières de la *talea* suivante[225].

Parmi les motets post-Machaut, *Pictagore per dogmata* n'est pas le seul à être concerné par le décalage de la pause cadentielle des *taleae*. En témoignent les différents exemples retranscrits dans l'exemple 2.20. Parmi ces quatre *tenores*, trois d'entre eux, *Salve pater*, *Eya dulcis* et *Alpha vibrans,* partagent le mouvement iambique *B-L* complété par une pause d'introduction (reportée entre parenthèses à la fin des portées dans Ex. 2.20). Dans *Alpha vibrans*, le *tenor* est représenté tel qu'il apparait dans *Chantilly*. Ainsi, les figures *B-L* et *L-L* (*taleae* II et IV) ne sont pas, en réalité, directement suivies d'une *pausa longa* : une répétition en diminution sépare chaque *talea* de la suivante, les véritables valeurs des notes cadentielles étant donc respectivement *Sb-B* et *B-B*. En outre, la première *talea* est précédée de deux *pausae longae* imparfaites qui n'intègrent pas l'agencement isorythmique. Dans *Ave virgo*, chaque *talea* s'achève à l'aide du rythme iambique *Sb-B,* par la suite complété par les trois pauses retardant l'entrée du *tenor*. Dans

[224] « *The unusual isorhythmic structure of M6 consists in the fact that the first two taleae of each part are telescoped: the last longa perfection of the talea serves at the same time as the first perfection of the next one, and only the third talea has the full length of six longs* […] », Boogaart, « Encompassing Past and Present », p. 25.

[225] J'ai notamment présenté le cas de ces deux *taleae* à l'occasion de la MedRen 2019 tenue à Bâle (6 Juillet 2019), lors de la présentation intitulée « Voice rests and musical periodicity: New look on Guillaume de Machaut's motet structure » dont est tiré l'extrait suivant : « *Beyond the patent use of proportion, this analysis reveals that Machaut changed the initial layout of his taleae to compose some of his motets. If the question "why" seems somewhat premature, the question "how" makes possible a better comprehension of what is really a talea for Machaut. Because this compositional process is based on a particular understanding of the rhythmic pattern. If we linger some time over the two previous taleae, we note that, after being shifted, their end became their beginning. Actually, the brevis, longa and pausa brevis that conclude the original Ha! Fortune's talea are found at the beginning in the manuscripts. This also applies to the original Bone pastor's talea with the final rest found at the start of the new cycle. To sum up, Machaut's talea operates like a loop and not like a linear pattern. Its form is similar to an "ouroboros" – the serpent eating its own tail – in the sense that its start and its end become mixed up.* ».

ce dernier motet et *Eya dulcis*, les figures des éventuelles cadences ajoutées ont été colorées en bleu :



Exemple 2. 20 Décalage et positionnement initial de la pause conclusive des *taleae* dans *Salve pater*, *Eya dulcis, Alpha vibrans* et *Ave virgo*

Dans ces différents exemples, lorsqu'il est question d'une pause de longue introduisant les *taleae*, celle-ci complète nécessairement le *modus* et va ainsi de pair avec le placement métrique des figures cadentielles. Cependant, elle peut également intégrer une variation rythmique et amorcer, par conséquent, un changement du *modus*. Tel est le cas pour les *taleae* d'*Eya dulcis* et *Alpha vibrans*[226]. Ces exemples demeurent de cette façon proches de l'agencement rencontré dans *Pictagore per dogmata*. Dans *Salve pater*, les variations du *modus* entrainent parfois le décalage de la longue finale par rapport à l'*initium modi*. C'est pourquoi celui-ci est représenté entre parenthèses. La pause de brève, positionnée au début de la *talea*, rend la longue imparfaite ou la complète conformément à la mensuration utilisée. Néanmoins, contrairement au *tenor* de *Pictagore per dogmata*, la plupart des figures concluant les *taleae* de l'exemple 2.20 ne s'accompagnent pas du mouvement mélodique 2-1. Dans *Salve pater*, la fin de la première *talea* est une seconde ascendante. Seule la deuxième *talea* se conclut à l'aide d'une formule cadentielle. Le constat est identique pour *Alpha vibrans* : la *talea* IV uniquement (quatrième *pars*) expose une seconde descendante. De même, la fin de la première *talea* d'*Eya dulcis* ne coïncide pas avec un intervalle 2-1, à l'inverse des deux *taleae* suivantes.

Ces exemples confirment donc l'intérêt particulier accordé à la cadence finale du *tenor* : il semble que le rythme conclusif soit, comme observé auparavant dans *L'ardure qu'endure*, essentiellement ordonné pour la dernière cadence. Le *tenor* d'*Ave virgo lux* peut néanmoins laisser songeur dans la mesure où la cadence a justement été réécrite. Dans ce cas, Franchois aurait donc pu disposer les pauses à la fin de la *talea* sans compromettre pour autant la dernière cadence. Il est donc possible que le silence soit ici plus stylistique que véritablement pratique, tout comme le *bicinium* des voix supérieures devenu au cours du XIV^e^ siècle un élément récurrent des introductions de motet. L'absence spontanée du *tenor* au début de la structure isorythmique serait potentiellement un procédé apparenté. L'*introitus* sur lequel commence *Ave virgo* est notamment l'un des exemples les plus emblématiques de la technique du *bicinium*. Dès lors, suivant l'indépendance des voix supérieures, celles-ci étant dépourvues d'un *cantus firmus*, peut-être Franchois et d'autres ont-ils été séduits par la préservation, même partielle, d'une telle liberté au sein de l'isorythmie.

[226] Concernant la détermination du *modus* dans les *taleae* d'*Alpha vibrans*, se référer au chapitre « Lecture et forme rétrogrades », pp. 236-7.

L'absence de cadences mélodiques à la fin des *taleae* initiales et médianes de ces exemples incite cependant à s'interroger sur les raisons qui poussent plus généralement les compositeurs à entretenir malgré tout l'usage de la pause conclusive. Il serait plus judicieux de ne pas disposer de silence à la fin de la *talea*, simplifiant ainsi le cas de la cadence finale. Il semble donc que la pause, même lorsqu'elle ne suit pas un mouvement 2-1, participe quand même à l'articulation du *tenor*. Tout comme une phrase nécessite d'être achevée par un point, pour reprendre les métaphores grammaticales rencontrées chez Johannes Cotto et Moravie[227], la *talea* nécessite d'être le plus souvent achevée par une pause, peu importe le degré de conclusion mélodique qui précède cette dernière. En outre, l'absence de mouvement cadentiel à cet endroit stratégique des *taleae* n'est pas une entrave à l'articulation du futur contrepoint. Au cours de son analyse des sonorités propres au paysage polyphonique du XIV^e^ siècle, Fuller souligne en effet la pluralité des harmonies et *emphases* non cadentielles employant toutefois des valeurs longues au *tenor* : la prolongation, la progression neutre ou encore la tenue – « *hold* »[228] – sont autant de moments non conclusifs durant lesquels le *tenor* peut néanmoins adopter un profil rythmique proche de celui d'une cadence[229].

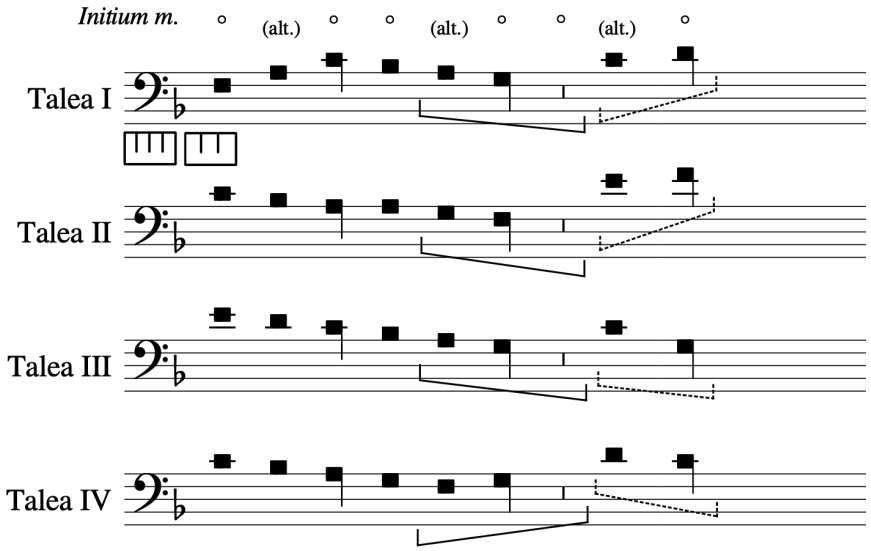
Ces possibilités permettent ainsi aux compositeurs de ne pas systématiquement achever les *partes* à l'aide d'un mouvement 2-1 tout en préservant un rythme cadentiel s'adaptant, par conséquent, à divers contrepoints. Malgré tout, force est de constater que de nombreux compositeurs s'évertuent à utiliser les motifs conclusifs *B-L-P* ou *L-L-P* pour accompagner des passages mélodiques cadentiels, même lorsque la conclusion des *partes* s'émancipe de la seconde descendante, auparavant récurrente dans *Degentis vita*, *Cuius fructus ventris* ou encore *Pictagore per dogmata*. Pour ce faire, certains compositeurs ont donc développé une technique comparable au décalage de la pause : dans certains cas, c'est le rythme cadentiel dans son intégralité qui est déphasé par rapport à la structure isorythmique. Un exemple significatif se rencontre dans *Ida capillorum* (Ex. 2.21). Son *tenor* offre une régularité mélodico-rythmique saisissante juste avant les deux dernières figures de chaque *talea*. En effet, l'enchainement cadentiel

---

[227] *Supra*, n. 215.

[228] « *When the final sustained sonority is approached via a neutral progression, and is by no means an anticipated goal, the termination may be designated a hold, a neutral term intended to convey no more than the action of sustaining*. », Fuller, « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony », p. 56.

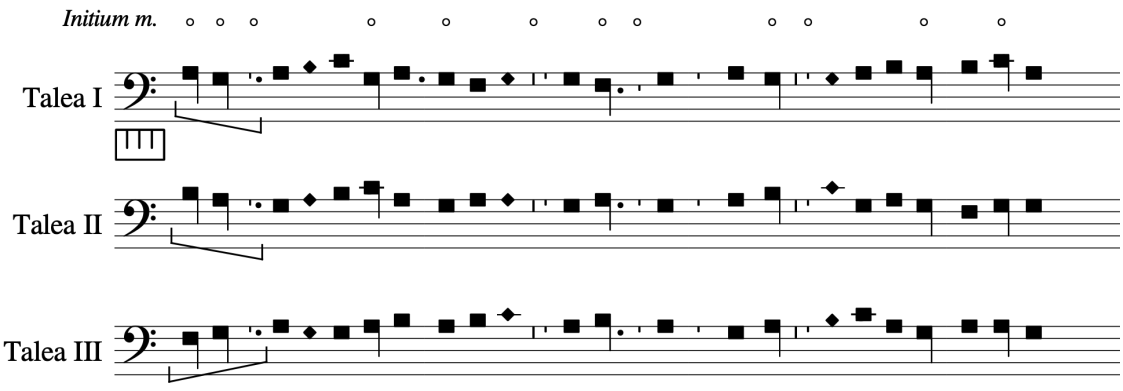
[229] À titre d'exemples : « *An exemplary prolongation stands as the midpoint of the Bone Pastor talea where an A$^{8/5}$ sonority is extended over three tempora (br. 10-12). The tenor holds steady, while the upper pitches, emphasized by duration and situated on main mensural subunits, are decorated.* » ; « *Contrary to what these exemples might suggest, sustained tenor pitches by no means always signal a prolongation. A change in sonority telling enought to be called a progression occurs* […]. », *ibid*., pp. 49-50.



Exemple 2.21 Décalage du motif cadentiel *B-L-Pb* dans les *taleae* d'*Ida capillorum*

Balt-L-Pb (encadré dans Ex. 2.21) est accompagné d'un intervalle 2-1 dans les trois premières *taleae*. Il semble ainsi que le compositeur ait anticipé la cadence achevant habituellement la *talea*. Toutefois, le rythme concluant concrètement chaque *pars* demeure cadentiel (en pointillé dans Ex. 2.21). Comme dans les motets précédents, sa présence semble essentiellement justifiée par la nécessité d'ordonner convenablement la cadence finale sur la seconde descendante *ré-do*. Les *partes*, à l'exception de la quatrième, disposent donc d'un profil mélodique semblable dont l'élément le plus significatif est l'usage d'une seconde descendante positionnée sur la cinquième et la sixième note. Ainsi, chaque *talea* semble observer un même quota de mouvements cadentiels, à raison d'une seconde descendante par *pars*.

Les *taleae* de *Multipliciter amando* possèdent un agencement similaire. Cependant, la cadence n'est pas anticipée, mais est au contraire retardée par rapport à l'agencement isorythmique :

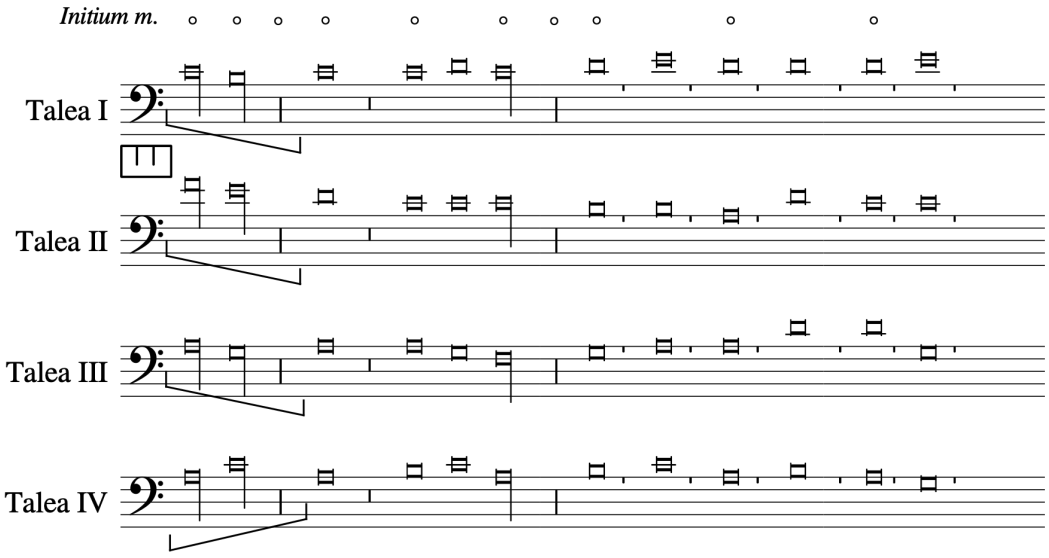


Exemple 2.22 Décalage du motif cadentiel *L-L-Psb* dans les *taleae* de *Multipliciter amando*

Les *taleae* I et II débutent toutes deux avec une seconde descendante, respectivement *la-sol* et *si-la*, accompagnée du rythme *L-L-Psb*[230]. Dans la *talea* II, l'usage de ce motif résout à l'évidence la fin non conclusive de la *talea* précédente : la véritable cadence se situe en réalité au début du motif rythmique. Dans la troisième *talea*, les deux longues initiales n'accompagnent plus un mouvement 2-1. Celles-ci dérogent en effet à la constante mélodique dessinée par les *partes* précédentes et affichent une seconde ascendante. Dans *Ida capillorum* (Ex. 2.21), les concessions sont d'ailleurs comparables : la dernière *talea* n'adopte pas de mouvement cadentiel lors du quatrième *initium modi*, l'intervalle de seconde étant à nouveau ascendant.

Il est étonnant que ces différences, à l'évidence imputables au profil mélodique du *cantus firmus*, apparaissent dans les deux cas lors de la dernière *pars*. Cette particularité pourrait du reste se limiter à une simple coïncidence si d'autres cas n'apparaissaient pas au sein du corpus. En effet, un troisième exemple permet de remarquer une fois de plus la même irrégularité :

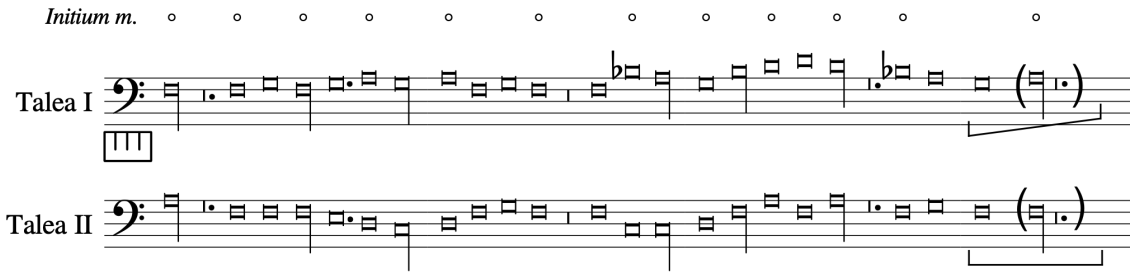
[230] La restitution exacte du *tenor* de *Multipliciter amando* repose sur la correction de diverses erreurs présentes dans les versions manuscrites du motet ainsi que de certaines subtilités de la notation. Afin d'éclairer d'ores et déjà le lecteur au sujet du premier point rencontré à la suite de la pause de semi-brève, il s'agit vraisemblablement d'un *punctus demonstrationis* (*sincopationis*) malgré l'usage du temps imparfait. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'édition critique p. 450.



Exemple 2.23 Décalage du motif cadentiel *L-L-Pl* dans le *tenor* d'*A virtutis ignitio*

Dans son *tenor*, Cesaris préfère positionner le rythme cadentiel *L-L-P* au début des *taleae* et non à la fin. La raison réside dans l'écriture hoquetée achevant chaque section, articulation que le compositeur a certainement anticipée lors de la détermination des *partes*. En effet, les trois premières débutent systématiquement avec une seconde descendante. Cesaris s'est donc arrangé pour que le profil de chaque *pars* corresponde. Dès lors, le rythme *L-L-Pl* semble tout à fait approprié afin d'exploiter l'articulation mélodique cadentielle en introduction des *taleae*. Cependant, la dernière *pars* est à nouveau la seule dans laquelle la seconde descendante est absente, au profit de la tierce *la-do*.

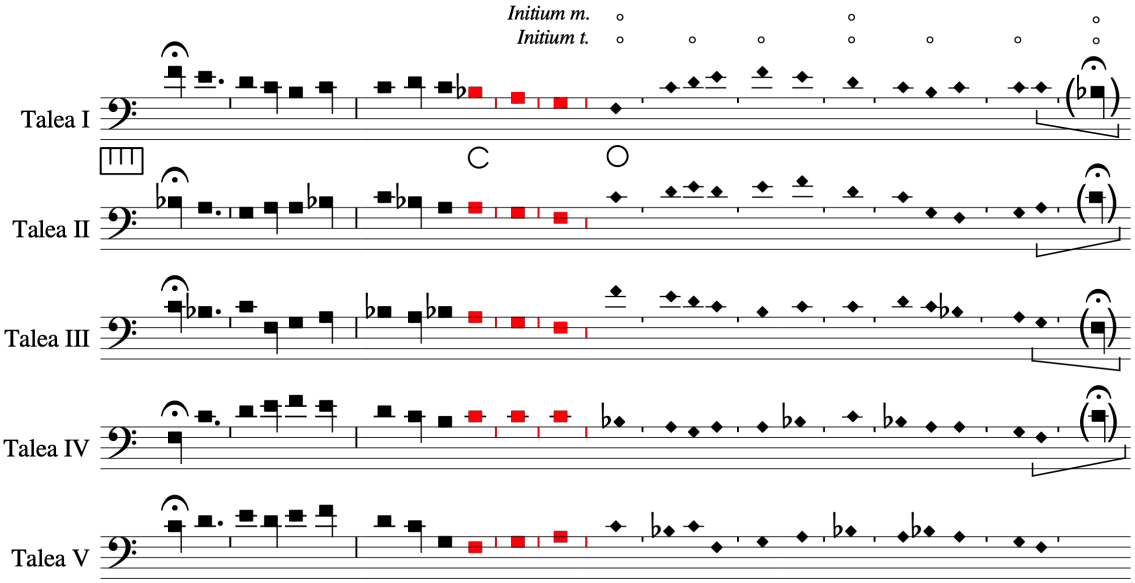
Les trois derniers exemples abordés révèlent donc, dans un premier temps, que lorsqu'a lieu le décalage d'une cadence, l'irrégularité mélodique concerne le plus souvent la dernière *pars*. Les compositeurs accordent effectivement moins d'importance à ce que celle-ci suit le mouvement 2-1. Il est probable que cette souplesse dérive d'une volonté de pondérer le nombre de cadences : étant donné que la *pars* finale se conclut d'ores et déjà par une seconde descendante, qui plus est destinée à clore le motet, la mise en œuvre d'une cadence lors de ses premières figures est dispensable. Dans un second temps, il apparait donc que la présence d'une cadence mélodique n'est de nouveau pas une condition indispensable au décalage de formules conclusives. Pour preuve, le *tenor* du motet *Ad honorem* de Grenon s'articule ainsi :



Exemple 2.24 Décalage du motif cadentiel *B-L-Pb* dans le *tenor* d'*Ad honorem*

La présence d'une longue suivie d'une pause, en introduction de la *talea*, incite à rapprocher le *tenor* de Grenon à ceux des motets précédents. Cependant, aucune seconde descendante n'apparait entre les deux *partes*. Le *tenor* progresse, à l'inverse, à l'aide d'une seconde ascendante. Lorsque celui-ci se répète, selon une diminution, il manifeste même une courte séquence *recto tono* sur *fa*. Dans le motet, Grenon organise néanmoins à cet endroit le contrepoint à l'aide d'une prolongation. À nouveau, les fins de phrase et le rythme des voix supérieures coïncident avec le rythme du *tenor* et esquissent ainsi le schéma de ce qui, en matière de temporalité, se confond bel et bien à une cadence.

Bien qu'il ait été question jusqu'ici de l'intégration de la pause cadentielle au sein des *taleae*, les rythmes conclusifs chevauchant les *partes* ne s'achèvent pas nécessairement à l'aide d'un silence. Parfois même, les motifs iambiques et spondaïques



Exemple 2.25 Décalage du motif cadentiel *Sb-Psb* dans le *tenor* de *Rex Karole*

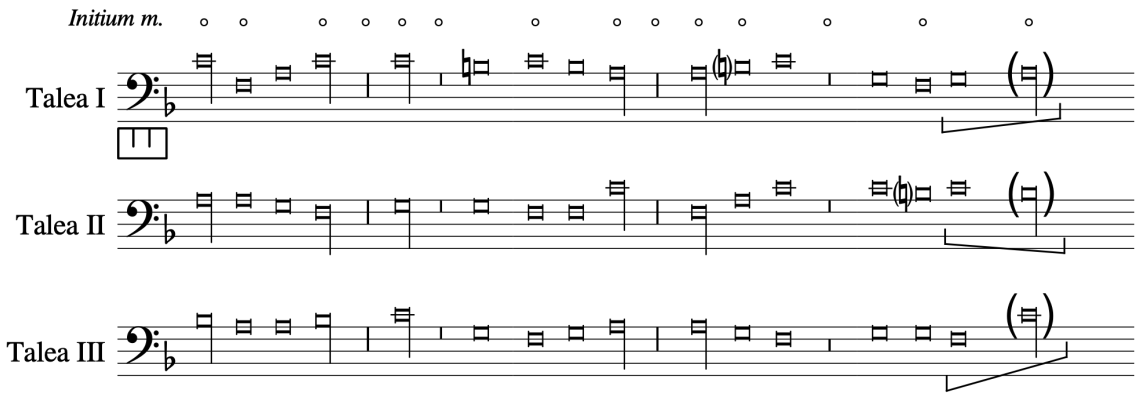
usuels s'effacent en faveur de combinaisons plus complexes. En guise d'exemple, dans le *tenor* de *Rex Karole*, chaque *talea* débute avec une longue (Ex. 2.25). Celle-ci est, à l'exception de celle introduisant le *tenor*, précédée d'une pause de semi-brève dont la présence est justifiée par l'usage d'un hoquet triple à la fin des *taleae*. Néanmoins, ce silence ne semble pas empêcher la dernière et la première note de chaque *talea* d'être articulées au sein d'un contrepoint cadentiel. Dans son étude des progressions dirigées, Fuller souligne à ce propos diverses situations dans lesquelles les deux parties d'une même progression peuvent être espacées par un silence[231]. Un exemple parfaitement représentatif apparait entre les *taleae* III et IV de *Rex Karole* où le contrepoint, suivant la seconde descendante *sol-fa* au *tenor*, procède ainsi : G $\frac{+6}{+3}$ > F $\frac{8}{5}$.

La moitié des intervalles entre les *partes* de *Rex Karole* sont d'ailleurs des secondes descendantes. Royllaert ne les emploie pas nécessairement afin de réaliser des cadences, mais rompt au contraire régulièrement le profil mélodique des autres voix à destination d'une progression neutre. Le rythme de toutes les voix s'accorde à ce moment avec la longue du *tenor*, produisant ainsi une « tenue » pour reprendre la terminologie de Fuller[232]. La fonction articulatoire de ce passage est, qui plus est, renseignée par un indice présent dans les manuscrits et restitué dans l'exemple 2.25. Dans les codex *Chantilly* et *Strasbourg*, la première *longa* de chaque section du *solus tenor* est surmontée d'un *punctus organicus*, ponctuant ainsi l'introduction de chaque partie. Les longues au début des *taleae* sont ainsi un rare cas de notation extramesurée explicite à l'intérieur d'un *tenor* isorythmique et, par extension, à l'intérieur d'un motet[233]. Il n'est dès lors pas impossible que le point d'orgue renferme la valeur interprétative de la pause cadentielle, suivant la respiration implicite qui lui fait naturellement suite.

Un autre exemple quelque peu similaire apparait dans le *tenor* de *Venite adoremus* de Carmen où la longue du rythme *B-L* entre les *partes* sert de base à plusieurs prolongations harmoniques :

---

[231] Fuller, « Tendencies and Resolutions », pp. 235-6.
[232] *Supra*, n. 229.
[233] En outre, la situation est d'autant plus atypique que les longues du *tenor* concernées sont rendues imparfaites par la brève postérieure, celle-ci étant suivie d'un *punctus divisionis*. Il semble donc qu'à ce moment, la lecture du *tenor* s'émancipe complètement du *modus* en matière d'interprétation. En effet, l'arrêt indéterminé que suppose le *punctus organicus* invite à reprendre par la suite la lecture du *tenor* suivant le *tactus* du *tempus* et à, conséquemment, positionner le *tactus* sur la brève. Cette appréhension est corroborée par le profil varié des *taleae* dont les semi-brèves et pauses équivalentes nécessitent d'ores et déjà la coïncidence du *tactus* interprétatif avec l'*initium temporis*.

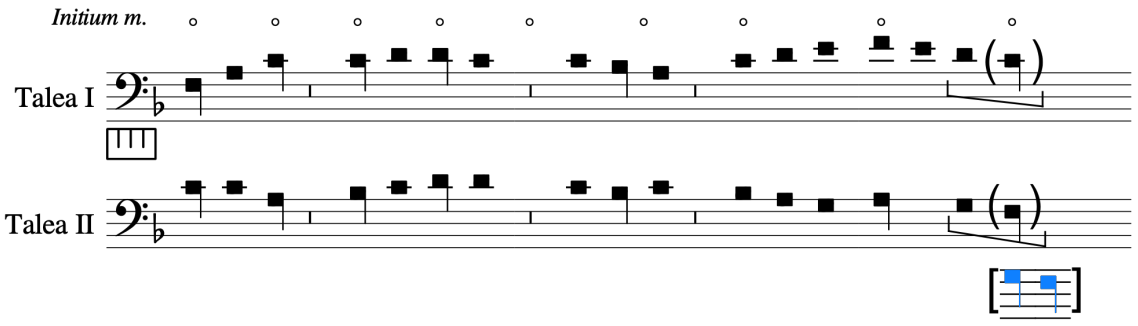


Exemple 2.26 Décalage du motif cadentiel *B-L* dans le *tenor* de *Venite adoremus*

Le contrepoint se plie chaque fois aux secondes du *tenor*. Les progressions entre les *taleae* I-II et II-III évoluent de fait surtout à l'aide des harmonies voisines *sol-la* et *do-sib*, respectivement G $\frac{5}{3}$ > A $\frac{5}{3}$ (*taleae* I-II),C $\frac{5}{3}$ > Bb $\frac{5}{3}$ (II-III), G $\frac{5}{3}$ > A $\frac{5}{3}$ (I-II, second *color*), C $\frac{5}{3}$ > G $\frac{6}{3}$ (II-III, second *color*). Lors de la répétition du *color*, le mouvement *fa-do* (*taleae* III-I), quant à lui disjoint, n'aboutit pas à une prolongation. Deux raisons sont susceptibles d'expliquer cette distinction. D'une part, il est plus que probable que la rupture mélodique du *tenor* n'ait simplement pas incité Carmen à stabiliser l'harmonie. D'autre part, le mouvement cadentiel *sol-fa*, harmonisé G $\frac{+6}{+3}$ > F $\frac{8}{5}$, apparait d'ores et déjà à la fin de la troisième *talea* – cadence finale du *tenor* – amenant conséquemment Carmen à développer le contrepoint à son issue.

Le souci de la jonction mélodique entre la dernière et la première *pars* ne se rencontre pas dans tous les motets. En effet, seuls sont concernés les *tenores* dont le *color* est répété, d'une part, et dont le rythme cadentiel est, d'autre part, situé entre les deux occurrences. Dans *Venite adoremus*, Carmen n'accorde pas d'attention particulière à ce que la fin et le début du *cantus firmus* se complètent suivant un mouvement conjoint. Comme cela a été dit précédemment, la présence d'une seconde descendante juste avant le retour à la première *pars* permet déjà à Carmen de prévoir une cadence à la fin de la dernière *talea*. D'ailleurs, comme il sera vu lors de la partie V, la moitié des *cantus firmi* des *tenores* post-Machaut disposent de notes initiales et finales identiques. Cet aspect, s'il n'est pas sans conséquence sur l'équilibre tonal du chant, tend à indiquer une certaine indifférence envers la transition entre les *colores*. Un contre-exemple mérite toutefois

d'être signalé avant de conclure ce chapitre. Il s'agit de celui de *Nova vobis gaudia* de Grenon :



Exemple 2. 27 Décalage du motif cadentiel *B-L* dans le *tenor* de *Nova vobis gaudia*

Le passage charnière entre les *taleae* induit le rythme cadentiel *B-L* rencontré jusqu'à présent dans de nombreux *tenores*. Entre les *partes* I et II, le mouvement mélodique suit la progression 2-1 correspondant parfaitement à l'articulation d'une cadence. Entre les *partes* II et I, l'intervalle *sol-fa* est à nouveau conclusif. Grenon l'exploite notamment afin d'introduire le second *color*. Le chant procède par conséquent à la manière d'une boucle, imitant ainsi l'articulation imbriquée des *taleae*. Lors de l'ultime répétition du *color*, Grenon prend alors soin de réécrire la cadence dans l'intention de troquer le rythme incommode *L-B* contre le motif spondaïque plus adapté *L-L*.

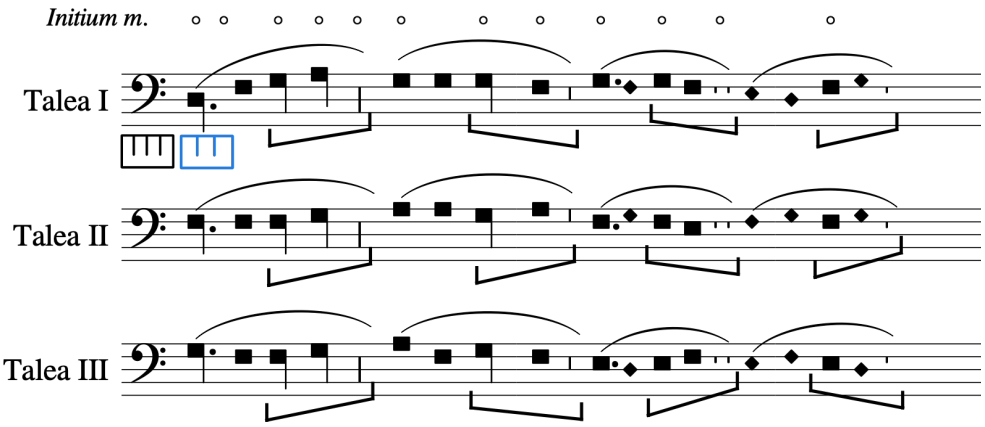
PÉRIODES ET ARTICULATION DES *TALEAE*.

La fonction cadentielle ou conclusive de certains passages du *tenor* a donc permis d'éclaircir la pensée mélodico-rythmique qui régit l'ordonnance des dernières figures des *taleae* ou de celles situées à proximité. Le corps du motif demeurant jusqu'ici éludé, cette troisième partie propose de combler ces lacunes. Le rythme interne de la *talea* a d'ailleurs rarement fait l'objet d'interprétation quant aux normes qui en président la composition. Pour cause, contrairement au poids cadentiel des figures finales, le reste de la *talea* semble pour sa part plus démunie en matière d'articulation. Pourtant, différents éléments tendent à rapprocher l'intérieur du motif des procédés observés précédemment. L'un d'entre eux a, qui plus est, déjà été à l'occasion signalé dans l'intention de déduire l'agencement de certaines *taleae* de l'*ars nova*. Il s'agit des pauses dont la récurrence et la disposition divisent formellement le pattern en des sections rythmiques plus courtes. Ainsi, tandis que Hartt décrit la *talea* d'*Amour et biaute* de Machaut à l'aide de deux parties – *parts* – délimitées par des silences[234], Kügle constate quant à lui que celle de *Celsa cedrus* « consiste en deux hémistiches » dont la fin est également ponctuée par des *pausae longae*[235].

Cet usage des pauses trouve à nouveau son origine dans l'utilisation jadis intensive des *ordines* au XIII^e^ siècle. Les sections qui en résultent dans les *taleae* du siècle suivant sont en effet intimement liées à la démarcation des *ostinatos* et, par extension, des périodes soulignées par Besseler dans le répertoire de l'*ars antiqua*[236]. Conformément à la métaphore poétique de Kügle, les silences des *taleae* composées durant la première moitié du XIV^e^ siècle scindent souvent le motif rythmique en des parties – « hémistiches » – plus ou moins égales temporellement. Il suffit de se référer aux comparaisons et superpositions de *taleae* menées par Leech-Wilkinson pour contempler la fréquence du

[234] « *Due to the rest at the beginning of L3 that segments each talea into two parts, L2 and L5 (as well as B2 and B5) would seem to be likely moments for cadences*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 64.
[235] « *The talea consist of two hemistichs of twelve breves each, differentiated from each other only by the subdivision for a long of a longa rest on breves 9-10 in the second hemistich* […].», Kügle, *The Manuscript Ivrea*, p. 100. Voir également à ce sujet Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 51.
[236] Besseler, « Studien zur Musik des Mittelalters », p. 150. Voir également à ce sujet Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 78-82.

phénomène[237]. Le rôle structurel des pauses internes a de fait été le plus souvent remarqué au sein d'analyses de procédés isopériodiques[238]. Virginia Newes a en outre souligné l'usage du silence comme centre de symétrie dans certaines *taleae* à forme rétrograde[239]. Dans d'autres cas, les pauses séparent chaque *pars* en vue d'obtenir des ensembles mélodiques équivalents. C'est notamment ce que constate Fuller à propos du *tenor* de *Martyrum*/*Diligenter inquiramus* de Machaut, dans lequel les « pauses subdivisent la *talea* en trois groupes de quatre notes chacun »[240]. Ce genre de segmentation rationnelle du motif rythmique se rencontre également dans le répertoire français plus tardif. C'est notamment à l'aide des pauses du *tenor* « rompant avec la texture continue du contrepoint »[241] qu'Allsen identifie la forme intrinsèque des *taleae* d'A virtutis ignitio de Cesaris. Est proposé ci-dessous un cas un peu plus ancien, extrait d'*Alma polis* :



Exemple 2. 28 Sections internes des *taleae* et articulation mélodico-rythmique dans le *tenor* d'*Alma polis*

[237] Voir plus particulièrement les *taleae* retranscrites dans l'exemple 5, Daniel Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century France », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CIX (1982-83), pp. 6-7.
[238] Sanders, « The Medieval Motet », pp. 545-73 ; Machabey, *Guillaume de Machaut 130?-1377*, p. 70 ; Earp, « Isorhythm », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 82-7.
[239] « […] *in each talea* [de *Garrit gallus*], *two ternary red ligatures framing a central rest are themselves symmetrically framed by two ternary black ligatures*. » ; à propos de *Balsamus et munda cera* de Dufay : « *The centre of the palindrome is again a rest*. », Newes, « Writing, Reading and Memorizing », pp. 217 & 219.
[240] « *Rests subdivide the talea into three groups of four notes each. This not only veils the beginning of the second color (which happens within a four-note group) but creates very different melodic groupings (and hence potential tonal emphases) in the second half of the piece. All the four-note groups in talea 1, for example, take G and a as beginning and end points* […]. », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », p. 232.
[241] « *This form is further delineated by the placement of the tenor rests at the ends of the first two panels, breaking up the otherwise continuous contrapuntal texture*. », Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 50-1.

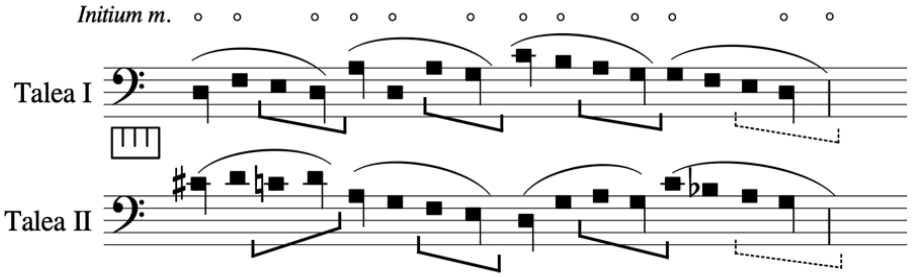
Quatre silences divisent distinctement les *taleae* en quatre sections (ligatures dans Ex. 2.28) de quatre notes chacune. Leurs valeurs décroissantes, à mesure que se développe le rythme, livrent le procédé mensuraliste à partir duquel le compositeur a désiré ordonner les *taleae*. En effet, à défaut d'être équivalentes en matière de durée, les deux dernières sections sont en réalité les diminutions *per semi* des deux premières. La disposition des silences semble donc animée par le souhait d'organiser le motif rythmique en respect d'un certain équilibre structurel, comparable aux observations de Fuller ou Hartt concernant le corpus de Machaut.

Néanmoins, les périodes discriminées dans *Alma polis* se définissent par des paramètres autres que la position des pauses. D'une part, chaque section s'achève à l'aide d'une seconde. Cette caractéristique permet d'ailleurs de constater, en certains endroits, le profil mélodique similaire des *partes*, à l'exemple de la première période de chaque *pars* dont les dernières notes suivent constamment un mouvement ascendant 1-2. D'autre part, le choix des figures remémore certains motifs privilégiés précédemment observés à la fin des *taleae*. La première section se conclut en particulier par le rythme spondaïque *L-L* dont les longues sont disposées sur l'*initium* lorsque le mode est imparfait – en raison des intrications rythmiques induites dans ce cas par la lecture en mode parfait[242], seul l'*initium* du mode imparfait est représenté dans l'exemple 2.28. La seconde période, quant à elle, s'achève à l'aide de l'enchainement *L-B*. Si celui-ci s'avère plus atypique en matière d'articulation, le placement métrique de la brève, dès lors positionnée sur l'*initium modi*, renforce son accentuation temporelle. Suivant la diminution, les dernières sections observent des agencements comparables.

Les périodes constitutives de la *talea* suivent donc à l'évidence un processus de composition qui excède une simple logique formelle. Il ne s'agit pas seulement de scinder le motif rythmique, mais bel et bien de le façonner en respect du profil mélodique des *partes*. C'est ce qu'a déjà pu constater Fuller à propos des *taleae* de *Diligenter inquiramus*, dans lesquelles les pauses morcelant chaque *pars* renforcent certaines préférences en matière de ton, à savoir *sol*, *la* et *do*[243]. De même, Hartt remarque plus largement que les sections des *taleae* chez Machaut offrent souvent la possibilité

[242] La plupart des longues une fois lues dans le *modus* parfait ne coïncident pas avec l'*initium* et, comme le remarque Günther, induisent une articulation syncopée : *« T and Ct are barred according to the tempus in the transcription, both to show the diminution and to make clear where the long note values, often displaced by syncopation, are interrupted by rests*. », Günther, *The Motets of Manuscripts Chantilly*, pp. xlvi-xlvii.
[243] *Supra*, n. 240 ; « *Over the first two taleae, the fixed points of arrival create a privileged set of relationships among G, A, and C sonorities*. », Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », pp. 232-3.

d'élaborer des cadences[244]. Toutefois, les deux musicologues définissent les divisions des *taleae* seulement à l'aide de leur qualité mélodique cadentielle ainsi qu'à l'usage du silence, négligeant ainsi différents aspects de leur composition. Cette perspective analytique a d'ailleurs incité Hartt à appréhender la *talea* de *Helas ! Ou sera pris confors* comme un « segment continu puisqu'elle ne contient aucun silence interne »[245]. Pourtant, l'absence de pause ne signifie pas pour autant que le corps du motif est dénué d'articulation mélodico-rythmique, voire d'un certain « phrasé ». Le *tenor* de *Degentis vita*, dont la régularité des figures cadentielles a précédemment été signalée, est à ce propos instructif :



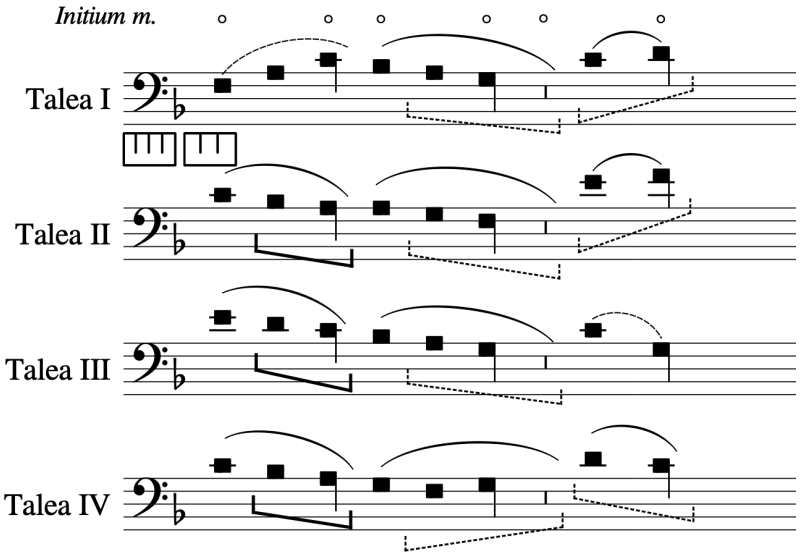
Exemple 2.29 Articulation mélodico-rythmique des *taleae* de *Degentis vita*

Similairement aux cadences concluant les deux *taleae* (signalées ci-dessus en pointillé), le motif rythmique *B-L* coïncide le plus souvent avec des secondes descendantes. Sur les six occurrences de l'enchainement *Balt-L* constitutif des *taleae*, cinq d'entre elles accompagnent effectivement un mouvement mélodique 2-1. Seul le début de la seconde *talea* (*do-ré*) semble déroger à cette norme imposée ailleurs dans le *tenor*. Chaque *pars* comporte de cette manière quatre sections, suivant les rythmes *L-B-Balt-L* ou *B-B-B-L*, disposées de façon à ce que les deux dernières figures correspondent à un intervalle privilégié – seconde descendante et, plus rarement, ascendante. En outre, l'enchainement *B-L* est chaque fois positionné conformément au *modus*, de manière à ce que la longue soit située sur l'*initium*.

[244] « *Accordingly, one possible approach in which we can investigate a tenor is to ask if Machaut composes the isorhythm in a way that such strong progressions to occur during the course of the tenor (particularly at talea endings, as well as at the end of internal talea segments), taking care to note the location of the descending steps, as well as the mensural placement and the relative duration of surrounding tenor pitches*. », Hartt, « Tonal and Structural Implications », p. 73. Voir également pp. 64, 70 & 85-6.
[245] *« The rhythmicization of the taleae, however, is decidedly different: each talea can be viewed as one continuous segment since it contains no internal rests*. », *ibid*., p. 67.

Ainsi, l'ordonnance de la *talea* s'appuie sur les ressemblances intrinsèques que partagent les deux *partes*. Pour diviser le *cantus firmus*, le compositeur ne se contente donc pas du mouvement cadentiel censé conclure les *taleae* : chaque *pars* bénéficie également d'un nombre identique de secondes placées aux mêmes endroits. Il est dès lors manifeste que cette procédure repose essentiellement sur les possibilités mélodiques qu'offre le chant initial. En répartissant le *tenor* à l'aide de deux *partes* semblables, le compositeur synthétise l'articulation mélodico-rythmique et s'assure alors de pouvoir ordonner au mieux chacune des parties au moyen d'une seule et unique *talea*.

Un autre exemple comparable est le *tenor* d'*Ida capillorum* qui possède divers points communs avec celui de *Degentis vita*. Outre le rôle cadentiel du rythme *B-L-Pb*, étudié précédemment, le motif *B-L* accompagne à nouveau fréquemment des secondes descendantes dès les premières notes des *partes* :



Exemple 2.30 Articulation mélodico-rythmique des *taleae* d'*Ida capillorum*

La récurrence du motif *B-L* excède donc la fin des *taleae* – les motifs mélodico-rythmiques déjà signalés au chapitre précédent sont, comme dans l'exemple 2.29, signalés à l'aide de pointillé. Les deuxièmes et troisièmes notes des trois dernières *partes* exposent également l'influence du mouvement 2-1 sur le choix des figures. Dès lors, l'intégralité du *tenor* répond à une articulation basée sur la correspondance de l'enchainement *B-L* avec des secondes ascendantes ou descendantes. Ainsi, la disposition des rythmes *B-L* et *B-L-Pb* incite à distinguer trois sections mélodico-rythmiques (ligatures dans Ex. 2.30) dans la plupart des *partes*.

Finalement, l'usage non systématique de la pause afin de conclure une section dépend manifestement de l'intervalle mélodique qui la suit. Dans *Ida capillorum* et *Degentis vita* en effet, les silences séparent chaque fois deux notes particulièrement éloignées en comparaison de l'articulation essentiellement conjointe propre aux *cantus firmi*. Il semble donc que dans les deux *tenores*, la présence d'intervalles plus grands ou égaux à une quarte ait encouragé les compositeurs à distinctement segmenter chaque *pars* en conséquence. La position des silences n'est dans ce cas pas arbitraire, mais dépend manifestement du profil mélodique du *tenor*. C'est pourquoi le terme *période*, employé indistinctement jusqu'ici avec celui de *section*, sera désormais préféré afin de qualifier les unités mélodico-rythmiques (ligatures dans les illustrations précédentes) constitutives des *taleae*. Si plusieurs autres termes ont déjà été utilisés dans la littérature, à savoir *segment*[246], *partie*[247] ou encore *hémistiche*[248], force est de constater que, tout comme *section*, leur étymologie sous-entend nécessairement une coupure, le plus souvent matérialisée par un silence dans les analyses. Or, comme cela a été vu auparavant, cette norme potentielle va à l'encontre du phrasé des *taleae* dans lequel les pauses servent avant tout à ponctuer certains motifs mélodico-rythmiques et ne sont, par conséquent, pas indispensables à l'intérieur du pattern.

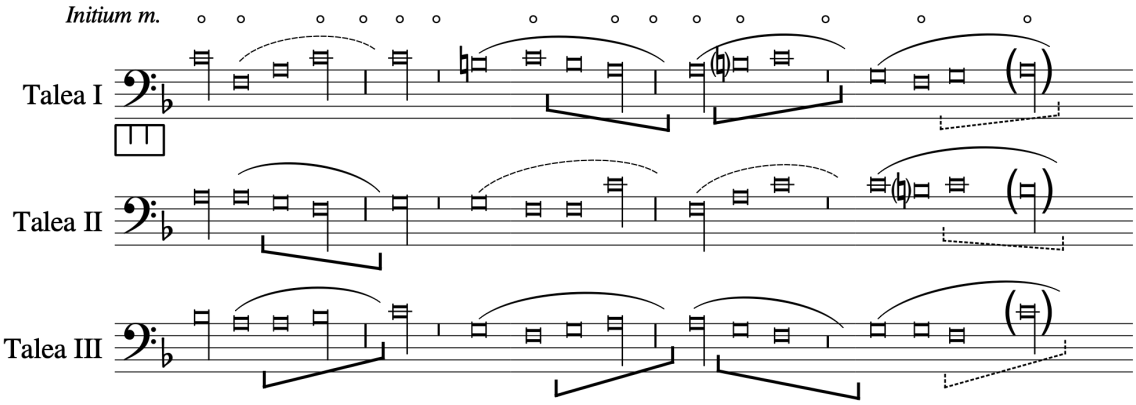
De ce fait, le terme *période* sera employé pour désigner des unités temporelles au sein des *taleae*, articulées et délimitées à l'aide de motifs mélodico-rythmiques, pouvant se conclure ou non par une ou plusieurs pauses. Son sens est de fait poussé au-delà de l'usage spécifique rencontré dans les études isopériodiques, à savoir un laps de temps achevé par un silence et destiné à être répété puis réutilisé dans les voix supérieures. Ainsi, d'après les analyses des *tenores* d'*Ida capillorum*, *Degentis vita* et *Alma polis*, les principaux critères constitutifs d'une période sont les suivants :

- 1) Les dernières figures d'une période observent généralement un enchainement rythmique privilégié, iambique (*B-L* ; *SB-B*) ou spondaïque (*L-L* ; *B-B*). Les périodes internes disposent toutefois d'une plus grande variété que celle concluant la *talea*.

[246] Fuller, « Modal Tenors and Tonal Orientation », pp. 232 & 239 ; Hartt, « Tonal and Structural Implications », pp. 73 & 81.
[247] Hartt, « Tonal and Structural Implications », pp. 64, 70 & 85-86.
[248] Kügle, *The Manuscript Ivrea*, p. 100.

- 2) Le placement métrique de ces figures s'accorde avec l'*initium* de la mensuration concernée, le plus souvent l'*initium modi*.
- 3) Le mouvement mélodique qui accompagne ces figures correspond le plus souvent à une seconde descendante ou ascendante.
- 4) Les périodes peuvent s'achever à l'aide d'une ou plusieurs pauses complétant l'articulation mélodico-rythmique des dernières figures (*B-L-P* ; *L-L-P*). Le placement métrique et la durée des silences coïncident généralement avec l'*initium* de la mensuration concernée.
- 5) Les pauses achevant des périodes peuvent être disposées de manière à supprimer les grands intervalles (généralement égaux ou supérieurs à la quarte) et ainsi regrouper les notes conjointes.
- 6) Les périodes contiennent au minimum deux notes (cf. dernière période d'*Ida capillorum*).

Afin d'assimiler l'ensemble de ces paramètres, le *tenor* de *Venite adoremus* composé par Carmen s'avère un par1ait exemple :



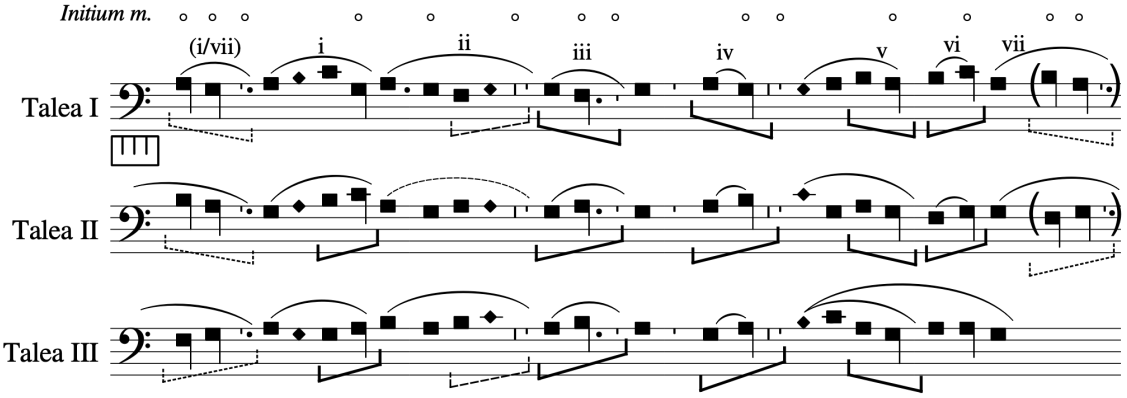
Exemple 2.31 Périodes et articulation mélodico-rythmique dans le *tenor* de *Venite adoremus*

Dans ce dernier, les *taleae* s'articulent au moyen de brèves, de longues et de silences dont la configuration s'accorde majoritairement avec des secondes ascendantes ou descendantes. Il est de cette façon possible de distinguer quatre périodes principales (ligatures dans Ex. 2.31), au sein de chaque *pars*, délimitées le plus souvent par les figures *B-L*. L'enchainement achevant chaque *talea* a déjà été signalé lors de la partie précédente,

c'est pourquoi celui-ci est ci-dessus indiqué en pointillé. Les périodes exposent un net intérêt pour le rythme conclusif *B-L-Pl*. Seule la troisième période évite le motif iambique au profit du rythme *B-B-Pb*.

À plusieurs reprises, les pauses permettent à nouveau de scinder certains intervalles jugés à l'évidence trop grands pour être articulés au sein d'une même période (critère nº 5). C'est en effet le cas de la pause de brève de la première *talea*, séparant le *do*^{3} du *sol*^{2}, ainsi que la seconde *pausa longa* de la *talea* II parant le mouvement de quinte descendante *do-fa.* Dans la mesure où la période précédant cette dernière pause se termine toutefois par une quinte, il est clair que Carmen n'a pas pu supprimer chaque intervalle excédant une tierce à l'aide d'un silence. Néanmoins, il s'est arrangé pour que la disposition et la taille des périodes conviennent au profil de chaque *pars*, maximisant de cette façon les mouvements mélodico-rythmiques au prix de quelques concessions. La seconde *pars* est, en raison de ses différences avec les deux autres, celle pour laquelle la mélodie des périodes et le rythme concordent le moins. Dans l'exemple 2.31, ainsi que dans ceux qui suivront, les ligatures composées de tirets signalent soit les passages dans lesquels les figures forment un enchainement cohérent en matière d'articulation – motifs iambiques, spondaïques ou coïncidant avec l'*initium* – mais sont démunies de seconde, soit les passages, à l'inverse, dénués de rythme privilégié, mais accompagnés d'un mouvement mélodique 2-1 ou 1-2. Au total, seules trois périodes sur l'ensemble du *tenor* de *Venite adoremus* ne se concluent pas au moyen d'une seconde.

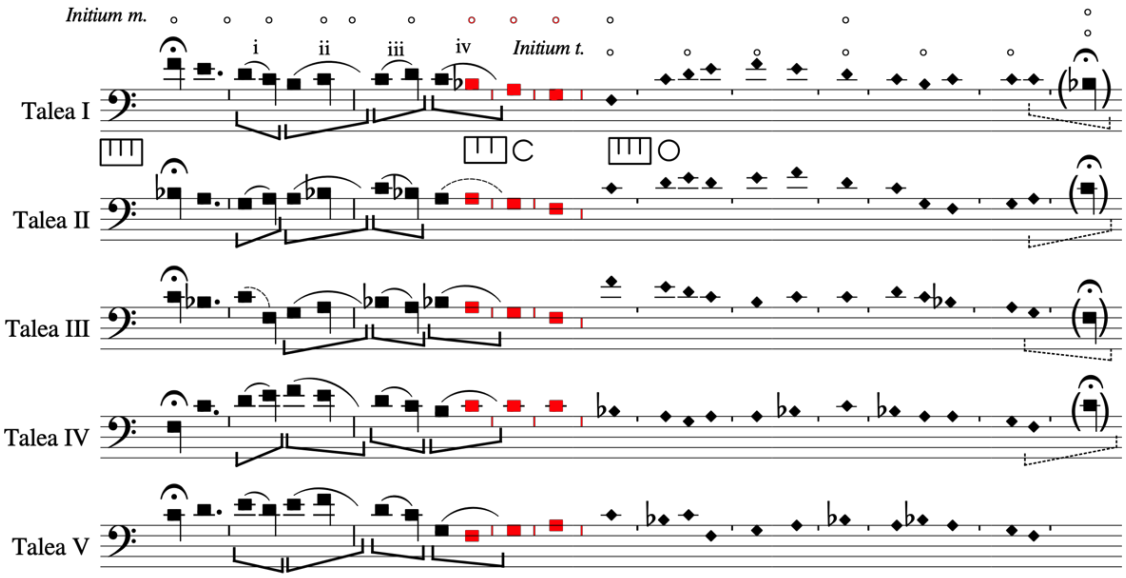
Les paramètres mélodico-rythmiques des périodes étudiées précédemment constituent une base compositionnelle commune à partir de laquelle sont ordonnées la plupart des *taleae* des motets post-Machaut et, plus largement, des motets isorythmiques français. Les différents *tenores* cités jusqu'à maintenant relèvent en effet d'une certaine simplicité relative aux figures qui n'est pas sans évoquer l'écriture des motets de l'*ars nova*. Pour cause, si la plupart d'entre eux ont été composés entre 1370 et 1390, le procédé de variation, présent dans *Ida capillorum* et *Alma polis* et dont il sera question dans la partie III, requiert l'utilisation de rythmes simples élucidant ainsi l'ordonnance des figures. Mais même dans les *taleae* sophistiquées plus caractéristiques du répertoire post-Machaut, le choix des figures semble une nouvelle fois partiellement soumis à des contingences mélodico-rythmiques. Les *taleae* de *Multipliciter amando*, malgré des figures variées, peuvent être effectivement résumées à l'aide de sept périodes répertoriées ci-dessous, par commodité, de i à vii :



Exemple 2.32 Périodes et articulation mélodico-rythmique dans le *tenor* de *Multipliciter amando*

À de nombreux endroits, les motifs *B-L* coïncident avec des secondes descendantes ou ascendantes, à raison de cinq occurrences en moyenne par *pars*. Chaque période ii dispose, pour sa part, du rythme *B-Sb-Pb-Psb* encadré à l'aide de tirets en raison d'un positionnement métrique incohérent avec le *modus*. En outre, dans la seconde *talea*, aucun mouvement mélodique n'émerge à cet endroit. La fin de chaque *talea* apparait en revanche particulièrement soignée en matière d'articulation mélodico-rythmique. Afin de respecter les règles énoncées précédemment quant à l'identification des périodes, les ultimes figures des *taleae* ont été ci-dessus réparties en trois périodes v, vi et vii. Cependant, au vu de la brièveté des périodes vi et vii, leur succession pourrait être également appréhendée selon une phrase continue. Ce regard est, qui plus est, corroboré par la cohérence rythmique qui émane des sept dernières figures, suivant l'usage quasi exclusif de brèves et de longues (𝅜𝅝𝅜𝅝𝅜𝅝𝅝) coordonnées aux *initia* du mode parfait.

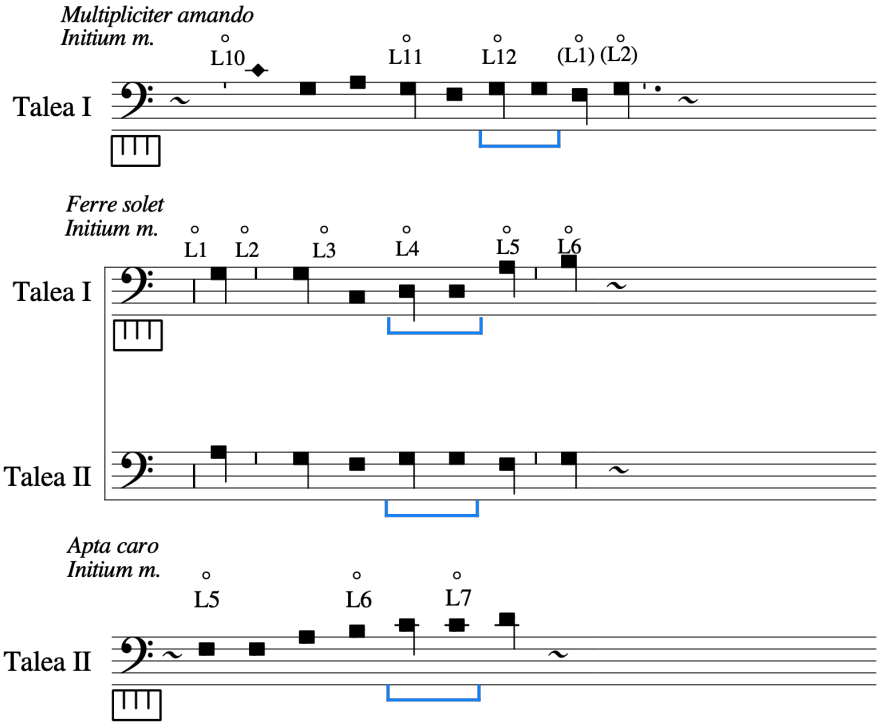
Dans les *tenores* réalisés dans le mode parfait, ce genre d'alternance iambique s'avère récurrent en vue de rythmer des passages de notes conjointes. En effet, en maximisant le nombre d'enchainements *B-L*, dont les longues sont situées sur l'*initium modi*, le compositeur augmente les perspectives en matière de futures progressions contrapuntiques dirigées, cadentielles ou non. C'est pourquoi la *talea* de *Rex Karole*, malgré une diversité de figures non négligeable, possède une articulation rythmique similaire à celle concluant la *talea* de *Multipliciter amando* :



Exemple 2.33 Périodes et succession iambique dans les *taleae* de *Rex Karole*

Il est possible de distinguer plusieurs périodes dans la partie la plus lente de chaque *talea*, dont quatre d'entre elles ont été indiquées dans l'illustration ci-dessus. Celles-ci sont majoritairement articulées suivant le rythme *B-L*. Seule la quatrième période s'achève à l'aide du motif *B-B-Pb*, marqué par un changement du *tempus* et du *modus* (coloration rouge). La position de la seconde brève coïncide cependant avec l'*initium* du mode et ne déroge donc pas à l'articulation standard d'une période.

À nouveau, la concision des quatre périodes ainsi que la disposition des pauses encouragent à regrouper, d'une part, les périodes i et ii puis, d'autre part, les deux suivantes. Il en résulte dans le premier ensemble la succession iambique *B-L-B-L* dont la pensée mélodico-rythmique est ici, en plus de la coïncidence avec les secondes, accentuée par la configuration des figures lorsqu'a lieu un unisson. En effet, dans la *talea* II, Royllaert évite d'intégrer la réitération du *la* au sein d'un enchainement *B-L*. Dans le cas contraire, la période aurait été faussée par l'absence de mouvement mélodique et aurait de ce fait réduit les possibilités en matière de progression contrapuntique. Il est ainsi probable que cette spécificité mélodique de la seconde *pars* ait encouragé le compositeur à disposer l'alternance iambique de cette manière. Cette hypothèse est, de plus, corroborée par d'autres *tenores* dans lesquels les successions *B-L*, significatives du mode parfait, esquivent manifestement les répétitions d'une note dans un même enchainement :

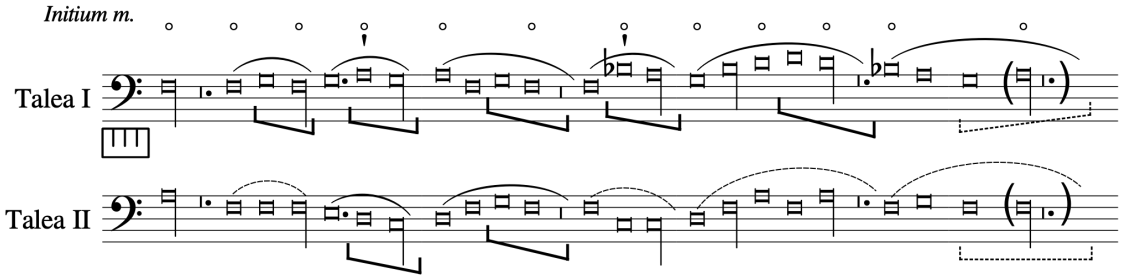


Exemple 2.34 Unissons et successions iambiques

Dans les quatre extraits retranscrits ci-dessus, la mélodie comprend chaque fois un unisson (encadré en bleu dans Ex. 2.34). Toutefois, comme dans la deuxième *talea* de *Rex Karole*, les compositeurs s'arrangent pour que la première occurrence de l'unisson soit ordonnée par une longue et la seconde par une brève, de manière à ce que le rythme *B-L* accompagne systématiquement un mouvement mélodique. Lors de la *talea* I de *Multipliciter amando*, la première apparition du *sol* coïncide avec une longue (L12) tandis que sa répétition est rythmée par une brève. Dès lors, le *sol* initial achève la progression mélodico-rythmique *B-L*/*fa-sol* tandis que le deuxième commence le second rythme iambique *B-L* (longue sur L1) placé sur *sol-fa*. Dans les deux extraits de *Ferre solet*, Vavassoris a d'ailleurs veillé à ce que la redondance mélodique se retrouve au même endroit dans les deux *partes* concernées (*taleae* I et II), soit sur la quatrième et la cinquième note, afin de simplifier la synthèse mélodico-rythmique. En outre, le rythme et la mélodie de la deuxième *talea* sont pour le moins similaires à l'extrait de *Multipliciter amando*.

Dans l'exemple d'*Apta caro*, bien que l'articulation soit similaire (Ex. 2.34), le positionnement métrique des brèves et des longues ne coïncide pas avec l'*initium modi*. Un autre exemple plus tardif permet également de constater ce genre d'irrégularité à

l'égard du *modus*. Il s'agit du *tenor* d'*Ad honorem,* composé par Grenon, dans lequel les motifs *B-L* apparaissent à deux reprises décalés par rapport à l'*initium* :



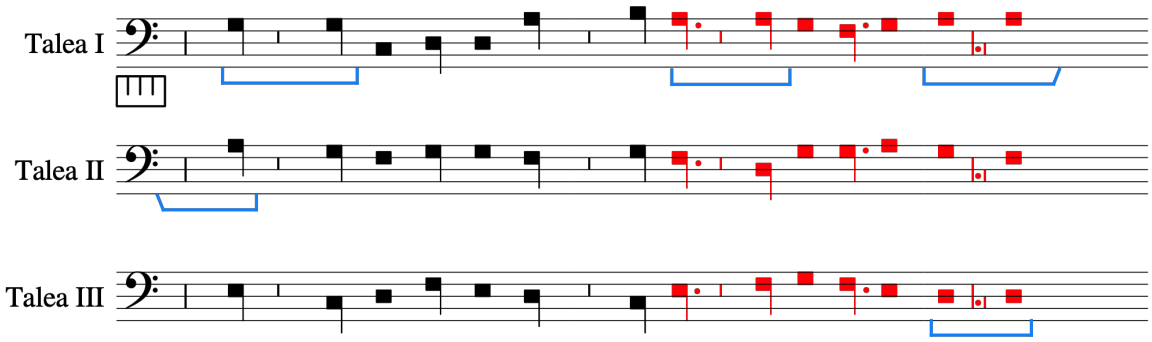
Exemple 2.35 Décalage du rythme *B-L* et de l'*initium modi* dans le *tenor* d'*Ad honorem*

Ci-dessus, le motif *B-L* est, lors des quatrième et septième *initia*, disposé de manière à ce que la brève se retrouve sur le temps du *modus*. Le rythme trochaïque qui en résulte démontre donc que si le placement métrique cohérent avec le *modus* est récurrent, il n'est pas une condition sine qua non à l'articulation mélodico-rythmique du corps des *taleae*. Il est par ailleurs tout à fait possible que les *tenores* d'*Apta caro* et d'*Ad honorem* aient été davantage élaborés suivant le *tempus*, expliquant ainsi la raison de ces irrégularités. De plus, il doit être noté que ces irrégularités, déjà rares à l'échelle du corpus, apparaissent essentiellement lorsque le mode est parfait. Dans le mode imparfait, un tel décalage est comparable à une syncope et est généralement évité par les successions de brèves et de longues qui, par nature, s'effectuent préférablement ainsi : 𝅜 𝅜 𝅝. Les *tenores* d'*Ida capillorum* et de *Venite adoremus* étudiés précédemment l'illustrent nettement. Dans d'autres exemples réalisés dans le mode imparfait, les *taleae* indiquent un intérêt manifeste pour le rythme *L-L* qui, de même, réduit les divergences mensuralistes. L'articulation des *tenores* de *D'ardant desir*, *Pictagore per dogmata* ainsi que *L'ardure qu'endure* le démontrent amplement.

Il doit être cependant remarqué que l'influence du profil mélodique sur le choix des figures n'est pas aussi clair dans tous les *tenores*. En effet, la sophistication de certaines *taleae*, alors dénuées d'enchainements rythmiques simples, contrecarre la réduction du *tenor* en une concaténation de périodes. C'est en particulier le cas de *Plasmatoris humani* de Grenon dont la diversité des figures et l'abondance de silences, associées à de nombreux unissons, ne permettent pas d'appréhender de manière significative le *tenor* au moyen de mouvements et motifs privilégiés. Dans d'autres circonstances, des procédés purement rythmiques comme le hoquet ou la variation

peuvent influencer l'organisation de la *talea* et ainsi encourager les compositeurs à délaisser une articulation mélodico-rythmique.

Un dernier paramètre mérite cependant d'être mentionné et est susceptible d'éclaircir certains passages dont l'ordonnance se heurte aux normes précédemment mises en exergue. Ce dernier paramètre concerne à nouveau la disposition des silences dont l'importance en matière de délimitation des périodes a maintes fois été soulignée. Dans certains cas toutefois, les pauses séparent des notes de façon, à première vue, arbitraire. En guise d'exemple, le *tenor* de *Ferre solet* laisse apparaitre une note isolée au début et à la fin des *taleae* et deux notes en position médiane. L'articulation parait dès lors altérée par la récurrence des silences :

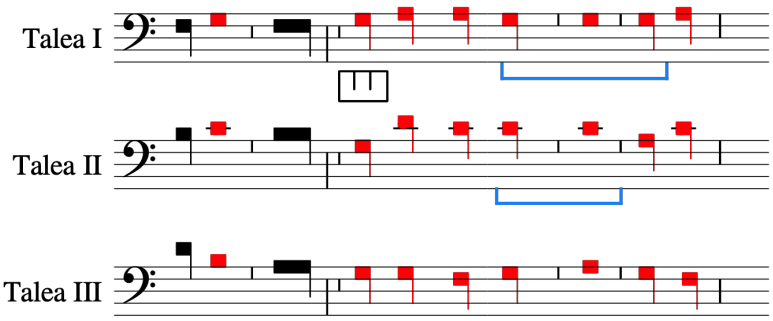


Exemple 2.36 Séparation des unissons à l'aide des pauses dans le *tenor* de *Ferre solet*

En réalité, la présence des pauses est dans ce cas motivée par le souhait d'éviter, non pas des intervalles trop grands comme dans *Ida capillorum* ou *Degentis vita*, mais bel et bien des unissons (encadrés en bleu dans Ex. 2.36). Rien que dans la première *talea*, la majorité des réitérations mélodiques sont séparées par un ou plusieurs silences. De plus, la pause initiale de la seconde *talea* dissocie le *la* d'introduction de celui concluant la première *talea*. Contrairement à ce qui pourrait être envisagé, ces unissons ne sont pas une contribution du compositeur Vavassoris afin d'égaler les *partes*[249]. Une version du *cantus firmus* identique retrouvée dans un antiphonaire conservé au Couvent des Cordeliers de Fribourg permet de s'en assurer[250]. Ce phénomène pourrait d'autre part se limiter à une simple coïncidence au sein de *Ferre solet* s'il ne se reproduisait pas dans bon nombre d'autres *tenores* post-Machaut. Le *tenor* de *L'ardure qu'endure*, dont la

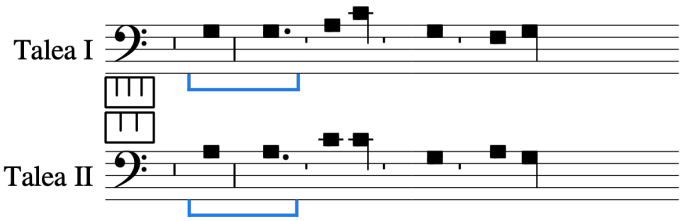
[249] Louviot, « Quatre motets et un *gloria* de la fin du XIV^e^ siècle », p. 117.
[250] Allemagne, Freiburg, Franziskanerkloster, Ms. 2, f. 23r.

récurrence des silences isole encore une fois plusieurs unissons, suit par exemple une logique similaire :



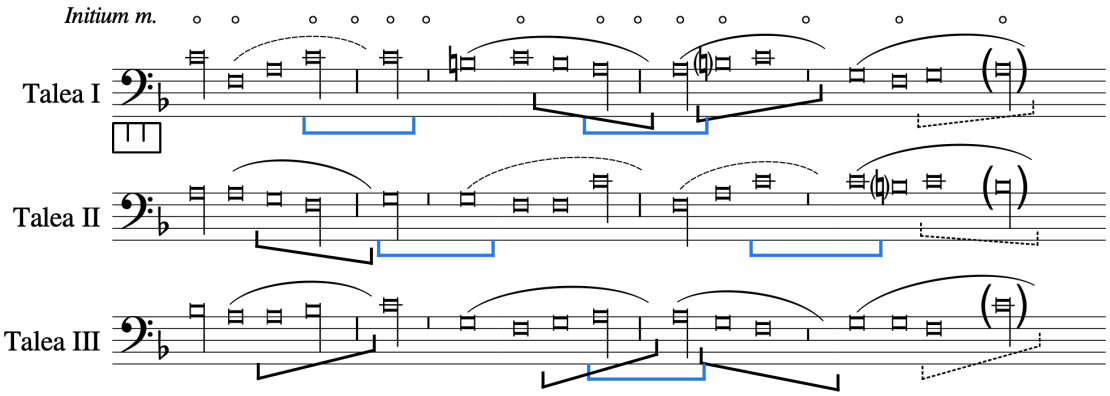
Exemple 2.37 Séparation des unissons dans le *tenor* de *L'ardure qu'endure*

La huitième note de chaque *pars* est chaque fois isolée de celles qui la précèdent et qui la suivent au moyen de deux pauses de brève. La disposition est en ce sens similaire à celle rencontrée au début des *taleae* de *Ferre solet*. Cette rupture semble de nouveau justifiée par les unissons présents dans les deux premières *partes* : tandis que, dans la première *talea*, les trois *sol* successifs se retrouvent par conséquent séparés, les deux *do* consécutifs de la seconde *talea* le sont également. La ressemblance mélodique des *partes* est donc à nouveau très utile afin d'ordonner convenablement les silences de la *talea*. C'est pourquoi la coïncidence des unissons n'est pas rare au sein du corpus et influence à l'évidence la détermination des *partes*, à l'image de cet autre exemple extrait du motet *Salve pater* de Carmen :



Exemple 2.38 Superposition et séparation des unissons dans le *tenor* de *Salve pater*

Il y a fort à parier que le souhait de séparer rythmiquement les notes identiques consécutives est proche du procédé observé précédemment dans les successions iambiques (Ex. 2.34). L'unisson semble en effet être un obstacle aux futures progressions contrapuntiques. Ainsi, en positionnant des silences de cette manière, les compositeurs peuvent varier l'harmonie des voix supérieures, ces dernières s'émancipant dès lors du *cantus firmus*. À titre d'exemple, dans les deux *taleae* de *Salve pater*, Carmen profite de chaque pause de longue pour immiscer un changement d'harmonie soutenu par les deux voix supérieures et le *contratenor*, soit le plus souvent C $\frac{5}{3}$ > [A $\frac{5}{3}$] > C $\frac{5}{3}$ et A $\frac{5}{3}$ > [C $\frac{5}{3}$] > A $\frac{5}{3}$. Dès lors, cette dernière norme s'ajoute à celles d'ores et déjà répertoriées et dont la diversité permet d'observer les nombreuses contraintes temporelles imposées par la mélodie. La restitution du *tenor* de *Venite adoremus*, dont la disposition des motifs mélodico-rythmiques *B-L-Pl* et *B-B-Pb* a été précédemment étudiée, est ci-dessous augmentée à cet égard :



Exemple 2.39 Séparation des unissons dans le *tenor* de *Venite adoremus*

La position des répétitions explique l'agencement de certaines pauses. Si la première période des *taleae* semblait jusqu'alors essentiellement délimitée par les secondes des deux dernières *partes* (*sol-fa* ; *la-si*), le profil mélodique de la *pars* initiale incite également Carmen à disposer une *pausa longa* en raison de la redondance du *do*. Comme pour les *tenores* de *Ferre solet*, *L'ardure qu'endure* ou encore *Salve pater*, l'isolement rythmique de la cinquième figure de la *talea* (*Pl-L-Pb*) dérive des unissons présents dans les deux premières *partes*. Les nombreuses autres occurrences de notes identiques scindées par un silence confirment la nécessité pour Carmen de varier

l'articulation du *tenor* et, par conséquent, de préférablement supprimer les répétitions de hauteurs.

⁂

Chaque section de ce chapitre, suivant une analyse multiscalaire du tenor, a permis de démontrer que l'ordonnance et le choix des figures peuvent relever de paramètres et dimensions qui excèdent le seul versant rythmique. Semblablement à l'articulation de n'importe quel *cantus* mesuré et promis à la polyphonie, le *tenor* est soumis à des contingences mélodiques et harmoniques exploitées par les compositeurs en vue de créer une base cohérente destinée à soutenir les voix supérieures. L'élaboration de la cadence finale est probablement l'étape durant laquelle les contraintes et restrictions contrapuntiques sont les plus fortes. De fait, si la récurrence de la seconde descendante a souvent été signalée, le choix des figures qui lui sont associées s'inscrit également dans une démarche cadentielle matérialisée par de nombreuses occurrences des motifs *B-L* et *L-L* ainsi que quelques rythmes iambiques et spondaïques dérivés. Tous disposent, dans leur mise en œuvre, de caractéristiques communes : un placement métrique respectant la prolation accompagné d'une temporalité relativement étendue de la dernière figure.

L'ultime cadence du *tenor* peut néanmoins posséder une part d'implicite. Les exemples concernés apparaissent le plus souvent parmi les motets les plus anciens du corpus post-Machaut (av. 1400). Dans ce cas, la détermination des valeurs cadentielles suit des normes performatives en grande partie déduites à l'aide de la concordance des voix : la précision accordée à la mesure du *triplum* et du *motetus* permet effectivement de pallier la fin parfois lacunaire du *tenor*. Ceci a par conséquent conduit à constater la qualité scripturale tantôt défaillante de certaines voix inférieures et à en conjecturer la cause : bien que le *tenor* s'achève, par principe, au moyen d'une *talea*, les procédés qui gouvernent l'ordonnance de leurs dernières figures ne sont pas nécessairement identiques.

Ainsi, tandis que le *tenor* doit préférablement se conclure à l'aide d'une note longue disposée conformément à l'*initium*, dont la valeur réelle ainsi que le silence subséquent sont censés outrepasser la prolation, la fin de la *talea* doit être entièrement mesurée. La liberté formelle entreprise par les compositeurs post-1400 est en ce sens révélatrice des enjeux que suscite la périodicité du motet : l'ajout d'une cadence finale, hors du cadre isorythmique, permet à Velut, Carmen ou encore Grenon d'achever convenablement le *tenor* sans pour autant influencer le choix des dernières figures de la *talea*. Celles-ci suivent d'ailleurs des normes différentes des cadences conclusives. Si

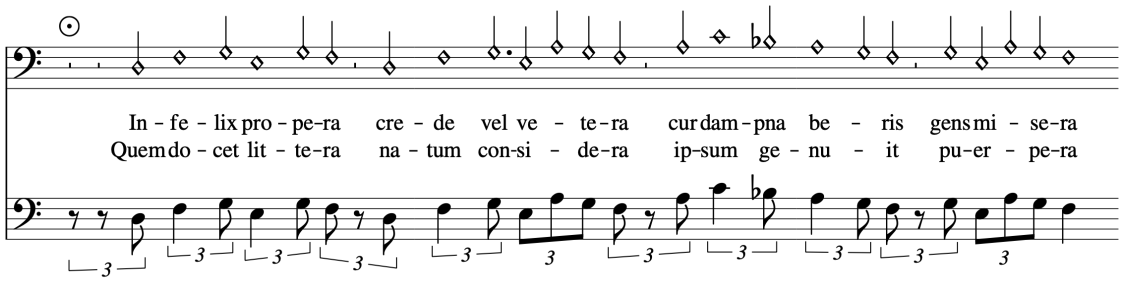
l'usage de rythmes iambiques et spondaïques, coïncidant avec des mouvements mélodiques privilégiés, est à nouveau récurrent, les fins des *taleae* ont davantage recours à des pauses dont la fonction est à la fois structurelle et articulatoire. Les motifs *B-L* et *L-L*, observés lors des cadences, se retrouvent alors accompagnés du silence dont la présence, comparable au point achevant une phrase, souligne distinctement la fin des *taleae*. Cependant, la discrimination de ces formules rythmiques a également permis de remarquer, dans certains cas, un renversement structurel au sein même de la *talea*. Confrontés aux restrictions imposées par la cadence finale ainsi que par la détermination de *partes* similaires, les compositeurs usent de la périodicité intrinsèque à la *talea* pour anticiper ou retarder les motifs mélodico-rythmiques cadentiels par rapport au cadre isorythmique. Le *tenor* révèle dès lors une structure double : à la répétition stricte des figures – *taleae* – se superpose une articulation dictée par les possibilités mélodiques du *cantus firmus*.

Les dernières figures de la *talea* ne sont pas les seules à être concernées par une écriture mélodico-rythmique. En effet, le corps du pattern expose à plusieurs reprises une articulation essentiellement guidée par les intervalles. La *talea* se résume à une concaténation de périodes délimitées, le plus souvent, par des motifs iambiques et spondaïques potentiellement suivis par une ou plusieurs pauses. Ces successions de notes et de silences étendus, parfois décrites comme antithétiques à l'égard d'une quelconque articulation musicale, démontrent au contraire un regard attentif à l'égard de la mélodie et de la disposition des intervalles : tandis que les notes conjointes anticipent la configuration des brèves et des longues, les hauteurs plus éloignées et les unissons incitent les compositeurs à isoler les périodes en conséquence.

Ainsi, bien que Murino, Muris ou encore Boen restent muets concernant l'ordonnance précise du *tenor*, il est clair que l'un des principaux critères sur lesquels s'appuient les compositeurs est la mélodie, dont la division en *partes* présage, à un stade précoce du processus créateur, les opportunités rythmiques par la suite synthétisées au sein de la *talea*. La morphologie du *tenor* est en ce sens assez proche d'une articulation mélodico-rythmique standard rencontrée dans le vaste répertoire du chant mesurable. Si les parties III et IV ont pour objectif de mettre en lumière d'autres paramètres influençant le choix des figures, une dernière analyse mérite d'être menée dans l'ambition d'illustrer, à travers un exemple singulier, la proximité qui réside entre l'articulation du *tenor* et le « phrasé » d'un chant mesuré et syllabique, soit le modèle élémentaire de nombreuses parties poético-musicales de la fin du Moyen Âge. Parmi le corpus post-Machaut, un

tenor, celui d'*Ave virtus virtutum*, dispose en effet d'un *cantus firmus* à première vue atypique, organisé par un rythme et une versification intrinsèque, dont l'incidence raisonnée sur l'ordonnance du *tenor* corroborera l'usage de codes de composition apparentés.

Ave virtus virtutum[251] (v. 1420) est sans aucun doute le plus singulier des motets composés par Nicolas Grenon. Pour cause, le *tenor* possède plusieurs particularités qui le distinguent des normes contemporaines. D'une part, il est ordonné à l'aide de courtes figures – semi-brèves et minimes (Ex. 2.40). Ce profil contraste avec l'habituel *tenor* en valeurs longues. D'autre part, son interprétation nécessite de se référer à un *canon* littéral dont l'étonnante graphie présage la sophistication[252] : prenant à contrepied le principe de diminution fréquemment utilisé depuis l'*ars nova*, Grenon propose de répéter plusieurs fois le *tenor* et d'en augmenter la taille au moyen de proportions octuple, sextuple puis double. Aux semi-brèves et minimes se substituent donc, respectivement, des *maximae* et des longues, des longues et des brèves puis des brèves et des semi-brèves. La version notée dans le manuscrit (semi-brèves et minimes) n'est dès lors exécutée qu'à la fin du motet[253].



Exemple 2.40 *Tenor* du motet *Ave virtus virtutum* de Grenon (sans postlude)

Outre cette gestion peu commune du rythme et de la métrique, une autre spécificité est la présence d'un texte. Deux strophes latines sont en effet minutieusement superposées et réparties sous les figures du *tenor* (Ex. 2.40). Dans les motets, cette

[251] *Oxford 213*, f. 120v-121.
[252] Pour plus détails concernant le *canon*, voir la traduction et la transcription proposées dans Turner, « *Sub obscuritate quadam ostendens* », p. 182.
[253] Contrairement à ce que soutiennent Allsen et Nosow, le *canon* ne fait pas référence à un hypothétique registre au-delà du *maximodus* concernant la proportion octuple. Les proportions ne sont pas calculées par rapport à la semi-brève mais par rapport à la minime, ce qui donne les métriques décroissantes suivantes : mode imparfait, temps imparfait, prolation mineure (8 minimes) ; temps imparfait, prolation majeure (6 minimes) ; prolation mineure (2 minimes) ; *interger valor* (1 minime). Voir Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 511-12 et Robert Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge University Press, 2012, p. 206.

pratique est plutôt inhabituelle. Grocheio considère notamment l'absence de paroles comme une caractéristique propre à la voix inférieure : « *Dico autem ex pluribus compositus* […] *quia quilibet debet habere discretionem sillabarum tenore excepto* »[254]. Seuls quelques mots, issus du plain-chant dont la mélodie est extraite, sont généralement inscrits en guise d'incipit. Quelques exemples similaires à *Ave virtus virtutum* subsistent toutefois au XIV^e^ siècle[255]. Parmi eux se trouvent en particulier *Trop plus est bele*/*Biaute paree de valour* et *Lasse ! comment oublieray*/*Se j'aim mon loyal ami* de Machaut dont les *cantus firmi* sont empruntés à des genres vernaculaires (lai et rondeau). Le *tenor* de *Febus mundo oriens*, présent dans *Ivrea*, s'accompagne quant à lui de quelques vers latins. Dans les motets post-Machaut, seul *Ferre solet*, composé à partir de l'antienne *Ave maria gratia plena*, bénéficie également de paroles au *tenor*.

Comme pour le motet précédent, le *tenor* d'*Ave virtus virtutum* utilise comme *cantus firmus* un extrait liturgique. Il s'agit de la dernière strophe de la célèbre séquence de Noël *Laetabundus*, longtemps attribuée à Bernard de Clairvaux[256]. La popularité de ce chant au Moyen Âge se manifeste à travers pas moins d'une cinquantaine de contrafactures[257]. L'utilisation dans un *tenor* isorythmique d'un chant aussi fréquemment modelé selon la volonté des auteurs parait pertinente[258]. Cependant, Grenon ne s'est pas livré à une réorganisation du *cantus firmus.* Il s'est au contraire évertué à respecter de nombreux paramètres mélodiques, rythmiques et poétiques propres à la séquence. La préservation de ces éléments se répercute aussi bien sur la segmentation de la *talea* que sur le choix précis des figures. Ainsi, l'analyse de ce cas particulier permettra d'approfondir la gestion des procédés formels – pause, période et rythme – introduits lors de la première partie et d'illustrer, par cet exemple, la proximité qu'entretient la composition du *tenor* isorythmique avec l'articulation intrinsèque du *cantus firmus*.

---

[254] Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.) p. 84.

[255] Plus proche du motet de Grenon, il serait possible de citer le motet *Nuper rosarum flores* de Dufay. Les deux *tenores* utilisent le début de l'introït *Terribilis est locus iste* et plusieurs éditions modernes les accompagnent des paroles. Toutefois, aucun texte n'est présent dans le manuscrit *Trent 92* (Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1379, ff, 21v-23r tandis que dans *Modena B* (Modena, Biblioteca Estense, *ModB*, ff. 67v-68v), le texte liturgique, bien qu'intégralement cité, n'est pas réparti sous les notes des *tenores*.

[256] Eero Ilvonen, *Parodies de Thèmes Pieux dans la Poésie Française. Pater-Credo-Ave Maria-Laetabundus*, Genève, Slatkine, 1965, p. 106.

[257] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 131.

[258] Voir notamment l'analyse de la contrafacture *Hui enfantez* de Gautier de Coinci dans Claire Couderc Chamiyé, *Memoria et Intervocalité dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*, Ph.D., Université Paris-IV Sorbonne, 2011, pp. 108-10.

⁂

L'étude du *tenor* d'*Ave virtus virtutum* débute avec le constat suivant : les valeurs brèves ne témoignent pas d'une volonté de briser les codes stylistiques du motet. En effet, comme vu précédemment, Grenon s'arrange pour que l'interprétation du *tenor* adopte une progression analogue à celle d'une diminution *per semi* : les figures s'écourtent de moitié à mesure que s'enchainent les répétitions. Dès lors, il aurait été également possible de noter le *tenor* au moyen de valeurs longues et d'indiquer, par la suite, la succession des diminutions à l'aide du *canon*. Mais si Grenon décide de présenter la voix inférieure ainsi, à la manière d'« une chanson française populaire, naïve dans son effet »[259] selon Nosow, c'est en réalité pour respecter l'articulation inhérente au *cantus firmus*. Le rapprochement avec la chanson est d'ailleurs avisé. La séquence, citée dans l'*Ars musice* de Grocheio, est en effet, au début du XIV^e^ siècle, assimilée à un style de *cantilena*[260] nommé *ductia* :

> Une séquence est un chant composé de plusieurs vers, comme *Laetabundus* ou *Benedicta es*, *caelorum*.
>
> Le répons et l'alléluia sont chantés à la manière des estampies [*stantipedis*] ou des *cantus coronati* […][261]. Mais la séquence est chantée à la manière des *ductiae* […].
>
> La *ductia* est une *cantilena* légère et rapide dans ses montés [*ascensu*] et ses descentes [*descensu*], chantée lors des caroles par les jeunes hommes et les jeunes femmes, comme dans la chanson française *Chi encor querez amoretes*[262].

---

[259] Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, p. 207.

[260] Le commentaire de Sicard de Crémone est également instructif au sujet de la performance de la séquence depuis le XII^e^ siècle. Voici la traduction qu'offre Margot E. Fassler : « *But the sequence designates the song of victory, for which reason it imitates through its neumes the beating of the victors' drums. The tambourine player Miriam prefigured this exultation, who announced victory to the liberated people, saying "Let us sing into the Lord" [Exodus 15:1, 20-21] and with whom the people too rejoiced.* », Margot E. Fassler, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2011, p. 63.

[261] Concernant l'estampie, voir Hélène Wagenaar-Nolthenius, « Estampie/Stantipes/Stampita », *L'Ars Nova italiana del Trecento: Convegno II: Certaldo and Florence 1969*, Alberto Gallo (éd.), Certaldo, 1970, pp. 399-409. Pour le *cantus coronatus*, voir McGee, *The Sound of Medieval Song*, pp. 107-10.

[262] « *Est autem sequentia cantus ex pluribus versiculis compositus. Sicut Letabundus vel Benedicta es celorum.* » ; « *Responsorium autem et alleluya decantantur ad modum standipedis vel cantus coronati* […]. *Sed sequentia cantatur ad modum ductiae* […] » ; « *Ductia vero est cantilena levis et velox et ascensu et descensu que in choreis a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice Chi encor querez amoretes* », voir respectivement Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), pp. 108, 110, 68. La définition de la *ductia* s'appuie sur la traduction donnée par Page dans « Johannes de Grocheio on secular music », p. 26.

La *ductia* mentionnée ci-dessus se distingue à l'évidence de la *ductia* « sans paroles »,[263] également abordée par Grocheio. Il s'agit au contraire d'une chanson caractérisée par sa vivacité dont les jeunes gens semblent friands. La dimension chorégraphique qui lui est associée, la carole, renforce en outre sa nature dynamique. Bien qu'imprécis, les termes *ascensu* et *descensu* paraissent quant à eux se rapporter à des traits mélodiques ascendants et descendants relativement virtuoses.

L'interprétation de la séquence est donc, selon Grocheio, semblable à celle de la *ductia* vocale. Cette comparaison résulte d'éléments stylistiques spécifiques au genre sacré à l'époque du théoricien. Depuis le XI^e^ siècle, la séquence a dans un premier temps progressivement abandonné son ancien modèle en prose pour une forme strophique versifiée[264]. Une structure qui apparait en conséquence de plus en plus proche de celle des œuvres profanes. Les origines discutées de la séquence tendent notamment à démontrer des relations précoces avec le milieu séculier[265].

Dans un second temps, son rythme poético-musical essentiellement trochaïque, dont il sera davantage question plus loin, explique sa proximité avec l'interprétation des caroles. Comme le rappelle Robert Mullally, il est plus que probable que le rythme souhaité lors de ces chorégraphies était le trochée, à l'instar des autres danses[266]. Le commentaire de Sicard de Crémone, selon lequel la séquence « imite le battement des tambours de la victoire »[267], confirme également la prédominance d'un ictus régulier comparable à la pulsation entrainante rencontrée dans les danses. Ces affinités obscurcissent donc quelque peu la frontière stylistique qui sépare la séquence et les genres assimilés au milieu profane. Les multiples contrafactures vernaculaires de *Laetabundus* ne font que confirmer cette contiguïté. Bien que la rime ne soit pas développée sur la totalité des vers, la composition de la séquence étant encore dans une phase « transitionnelle »[268], la plupart des reprises vernaculaires s'appuient avec aisance sur la régularité numérique initiale des strophes :

---

[263] « *The ductia is a melody without words, measured with an appropriate beat.* », Page, « Johannes de Grocheio on Secular Music », p. 32.
[264] Fassler, *Gothic Song*, pp. 72-3.
[265] Voir à ce sujet Peter Dronke, *The Medieval Lyric*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996, p. 39 et John E. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama. 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 110-55.
[266] Robert Mullally, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, London and New York, Routledge, 2016, p. 80.
[267] *Supra*, n. 260.
[268] « *We have another example of the transitional Sequences of the eleventh century in Laetabundus, in which development has been carried, in some respects, farther than in Victimae paschali. It is no longer in rhythmical prose, but in verse. The rhyming is not yet carried all through, nor is it symmetrically placed,*

Laetabundus,	4 /	Or hi parra :	4 a
Exultet fidelis chorus :	8 /	La cerveyse nos chauntera,	8 a
Alleluia.	4 a	*Alleluia.*	4 b
Regem regum,	4 /	Qui que en beyt,	4 c
Intacte profundit thorus:	8 /	Si tele seyt com estre deyt,	8 c
Res miranda.	4 a	*Res miranda*.	4 b
Angelus consilii,	7 /	Bevez quant l'avez en poing :	7 d
Natus est de virgine,	7 /	Ben est droit, car mut est loing,	7 d
Sol de stella.	4 a	*Sol de stella.*	4 b
Sol occasum nesciens,	7 /	Bevez bien e bevez bel :	7 e
Stella semper rutilans,	7 /	El vos vendra del tonel,	7 e
Semper clara.	4 a	*Semper clara.*	4 b

L'extrait ci-dessus met en regard le début de la séquence avec l'une de ses plus célèbres parodies du XIII^e^ siècle : la chanson à boire *Or hi parra*[269]. Les deux sizains français se calquent rigoureusement sur la version originale. La versification est reproduite au point de conserver la symétrie entre les demi-strophes (484/484 ; 774/774). Les tétrasyllabes latins concluant chaque verset (*alleluia* ; *res miranda* ; *sol de stella* ; etc.) sont de surcroit préservés. Seules les rimes ont été corrigées afin de parachever leur arrangement sous la forme aabccb.

L'adaptation de la séquence selon les normes de la poésie vernaculaire se poursuit semblablement durant le reste de la pièce. L'unité des strophes originales et la clarté de leur versification ne laissent apparaitre aucune difficulté particulière. Le passage de la séquence à la contrafacture est ainsi naturel et peut-être est-il possible d'apercevoir la manifestation pratique de cette simplicité dans une scène racontée par Gaston Paris :

> Le sujet de la séquence *Laetabundus* est la nativité, et notre parodie devait se chanter la même nuit où dans l'église on avait chanté la pièce latine. Elle se rapporte à l'usage de passer cette nuit en banquets, usage païen, toléré par l'Église ; alors les hôtes généreux

but its placing is approaching symmetry. », Frederick Brittain, *The Medieval Latin and Romance Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 96.

[269] La reproduction des paroles s'appuie sur l'édition de la chanson dans Gaston Paris, « La chanson à boire anglo-normande parodiée du *Letabundus* », *Romania*, XXI/82 (1892), pp. 262-3.

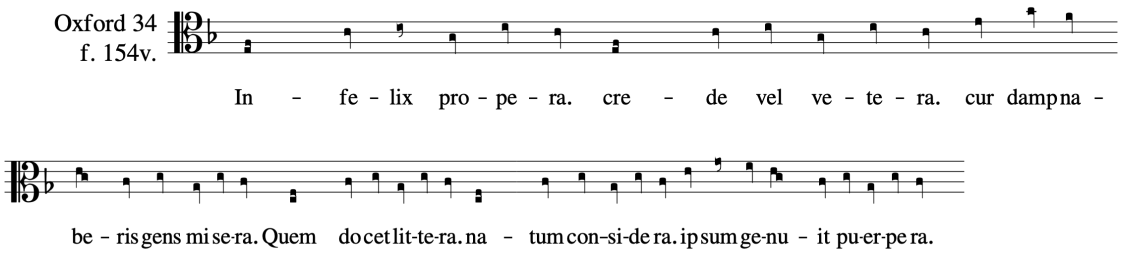
ouvraient leur maison, et les convives payaient leur écot d'une joyeuse chanson, célébrant le vin ou la cervoise qu'on leur versait[270].

La proximité entre la séquence et la chanson trouve donc en partie son origine dans l'assimilation des formes poétiques : si les paroles changent, elles n'altèrent en rien, ou peu, la structure globale du chant. L'agencement musical, dont la symétrie accompagne celle des vers, rappelle en outre les genres vernaculaires et plus spécialement le lai[271] : chaque couple de demi-strophes dispose d'une même mélodie, différente de celles employées dans les autres strophes (AABBCC, etc.). Grenon a ainsi vu dans les versets de la séquence une source tout à fait appropriée à l'ordonnance d'un *tenor* isorythmique : tandis que la versification analogue des phrases rend envisageable l'utilisation d'un rythme commun (*talea*), la répétition mélodique s'adapte parfaitement à la fonction de *color*.

En guise de *cantus firmus*, Grenon se limite toutefois à la dernière strophe constituée de quatre versets. Celle-ci est, à bien des égards, la plus originale de la séquence et il y a fort à parier que le compositeur l'a intégrée dans son *tenor* pour cette raison. Pour cause, ces particularités démontrent qu'elle dispose d'une organisation poético-musicale bien plus développée que les autres parties. Pour commencer, c'est dans la dernière strophe que le syllabisme ainsi que la configuration des rimes sont les plus aboutis. L'agencement musical, coordonné par principe avec la répartition des vers[272], est également spécifique : outre les répétitions mélodiques, la cadence des vers s'articule chaque fois autour de la finale *do*, qui plus est amorcée par le mouvement de seconde descendante *ré-do* (Ex. 2.41 et 2.42). Dans les strophes précédentes, la conclusion sur *do* se vérifie de même à la fin des versets. Mais ce n'est que lors de la dernière strophe qu'elle se généralise à l'ensemble des vers.

[270] *Ibid*., p. 261.
[271] Dag Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, Washington, The Catholic University of America Press, 2004, p. 173.
[272] Voir notamment David Hiley, *Gregorian Chant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 129-134 ; Fassler, *Gothic Song*, pp. 72-7 ; Stevens, *Words and music in the Middle Ages*, pp. 82-104 ; Christian Meyer, « Le Répertoire des Proses de l'Abbaye Saint-Pierre-et-Sainte-Rictrude de Marchienne. Contribution à l'Histoire d'un Genre Poético-Musical », consulté sur *HAL, Archives ouvertes* https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01418935/document le 09/05/2020.

Dans quelques sources liturgiques, ce changement d'écriture s'accompagne de particularités scripturales. Les prosaires et hymnaires médiévaux usent communément de procédés typographiques afin de délimiter, le plus souvent, la structure des strophes. Ceux-ci sont, plus largement, révélateurs de la « perception que les utilisateurs de poèmes avaient des textes qu'ils notaient ou trouvaient dans des copies antérieures »[273]. Ces procédés se résument généralement au point et à la majuscule[274] : tandis que le point conclut la strophe ou le verset, la majuscule les introduit. L'intention première est de délimiter visuellement la structure des paroles malgré leur disposition continue, celles-ci étant tributaires de la notation ininterrompue du discours musical[275]. Mais si la plupart des sources se contentent d'une configuration en verset de toute la séquence *Laetabundus*[276], quelques cas clarifient la versification de la dernière strophe. Le manuscrit *Oxford 34*, réalisé au XIII^e^ siècle, est un exemple éloquent[277]. À la fin de la séquence, la division des vers est effectivement précisée à l'aide de points :



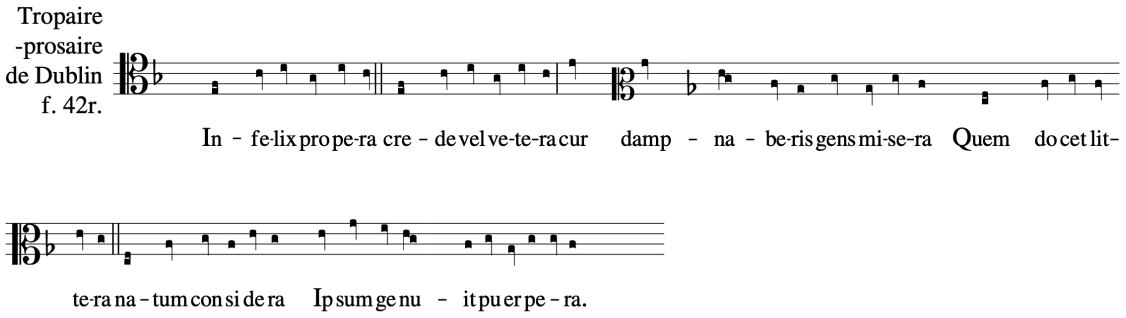
Exemple 2.41 Dernière strophe de la séquence *Laetabundus* dans *Oxford 34*

La strophe finale se décompose ainsi en six vers distincts : *Infelix propera* ; *Crede vel vetera* ; *Cur dampnaberis gens misera* ; *Quem docet littera* ; *Natum considera* ; *Ipsum genuit puerpera*. En plus de la coupe externe des vers, les points suivent donc

[273] Pascale Bourgain, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXLVII (1989), p. 252.
[274] *Ibid*., p. 254.
[275] « À tout époque et jusqu'à la nôtre, le fil mélodique s'inscrit en continu sur la ligne et bouscule jusqu'aux habitudes typographiques : perceptible à l'oreille, le rythme a moins besoin d'être sensible aux yeux. La notation musicale l'emporte sur la disposition des mots : la phrase qui sert de support à la notation s'étire en prévision des vocalises. », *ibid*., p. 254.
[276] Recension faite sur le corpus suivant : XII^e^ siècle, France, Paris, BnF, Lat. 3126, f. 19v ; Lat. 1086, f. 38r ; XIII^e^ siècle, Paris, BnF, Lat. 13254, f. 125r ; Limoge, Bibliothèque municipale, Ms. 02, f. 175v ; Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms. 437, f. 232v ; XIV^e^ siècle, Italie, Assisi, Biblioteca communale, Ms. 695, f. 62r ; Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional, P-Ln Iluminado 084, f. 32r ; XV^e^-XVII^e^ siècle, Slovaquie, Spisska Kapitula, Kniznica Spisskej Kapituly, SK-Sk, f. 128r ; France, Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 132, f. 6 ; Paris, BnF, Graduel à l'usage des Brigittines, 2239, f. 11.
[277] Royaume-Uni, Oxford, Trinity College, Ms. 34, f. 154v.

également la plupart des cadences mélodiques *ré-do*. Les majuscules se limitent pour leur part à introduire les premiers vers de chaque demi-strophe, soit *Infelix propera* et *Quem docet littera*. Cette propriété formelle accordée au point, héritée des codes poétiques, est relativement commune dans les œuvres liturgiques du XIII[e] siècle[278]. Pascale Bourgain relève, entre autres, des exemples similaires dans les arrangements musicaux d'autres poèmes latins[279]. Mais dans ces différents cas, la démarcation se généralise semblablement à la fin de tous les vers, de la première à la dernière strophe. Dans *Laetabundus*, la recrudescence du point dans les derniers versets est au contraire symptomatique d'un changement de structure, à la fois poétique et musicale, dont certains copistes étaient à l'évidence conscients.

Une autre source plus récente réitère une attention particulière à l'égard de la strophe finale. Le *Tropaire-prosaire de Dublin*, réalisé vers 1360, va d'ailleurs plus loin en soulignant la coupe de certains vers au sein même de la portée à l'aide de barres de division[280] :



Exemple 2.42 Dernière strophe de la séquence *Laetabundus* dans le *Tropaire-prosaire de Dublin* (*Cambridge 710*)

Les barres, dont la graphie s'apparente à celle des pauses non mesurées rencontrées dans les traités du chant mesurable[281], apparaissent à la fin des vers *Infelix propera*, *Crede vel vetera* et *Quem docet littera*. Parfois doubles ou simples, elles remplacent certains points

[278] Bourgain, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », p. 258.
[279] *Ibid*., p. 258. Les exemples de Bourgain sont plus précisément les poèmes *De ramis cadunt folia* et *Sic mea fata* conservés dans le manuscrit *Lat. 3719*, France, Paris, Bibliothèque Nationale, *Lat. 3712*, f. 42 & 88.
[280] Royaume-Uni, Cambridge, University Library, *GB-Cu Add. 710 (Dublin Troper)*, f. 42r, manuscrit consulté à l'aide du fac-simile Dom Hesbert (éd.), *Le Tropaire-Prosaire de Dublin. Manuscrit Add. 710 de l'Université de Cambridge (Vers 1360)*, Rouen, Imprimerie Rouennaise, 1966, p. 22.
[281] Voir notamment Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, pp. 254-55 ; Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, pp. 178-9.

rencontrés dans le manuscrit précédent. Si leur présence n'est pas étendue à tous les vers, il est néanmoins possible de remarquer que les barres doubles interviennent à la coupe des vers introduisant chaque demi-strophe (*Infelix propera* et *Quem docet littera*). Lorsqu'aucune barre ne suit la fin d'un vers, l'usage d'une majuscule semble requis (*Quem* ; *Ipsum*). Ces procédés graphiques sont à nouveau spécifiques à la dernière strophe : ailleurs dans la séquence, les majuscules se limitent au début des versets tandis qu'aucune barre n'est utilisée.

Les deux sources liturgiques adoptent donc ponctuellement une répartition en vers. Cette distribution est instructive en matière de structure poétique. Il est manifeste que pour les copistes les plus méticuleux à l'égard de la versification, la dernière strophe est comprise comme un sizain dans lequel la rime riche « era » conclut chaque vers[282] :

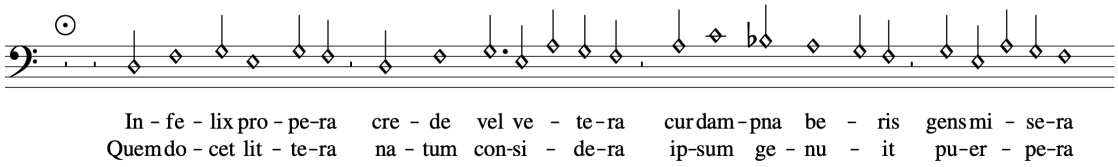
Infelix propera	6 a
Crede vel vetera	6 a
Cur dampnaberis gens misera	9 a
Quem docet littera	6 a
Natum considera	6 a
Ipsum genuit puerpera.	9 a

Cette disposition se rencontre encore à la fin du XV^e^ siècle dans un recueil, sans musique, dédié à l'œuvre de Bernard de Cluny[283]. En outre, les précisions graphiques des manuscrits trahissent potentiellement certaines normes interprétatives. Cet aspect doit cependant être abordé avec prudence. Comme le rappelle Bourgain, les renseignements qu'offre parfois la notation des vers rythmiques ne sont pas nécessairement la transcription du phénomène sonore : « On ne sait pas, pour cette poésie souvent chantée et éventuellement composée oralement, si l'exemplaire qu'on a sous les yeux dérive directement d'une mise par écrit d'après un souvenir auditif, ou d'après une ou plusieurs copies déjà notées […] »[284]. Toutefois, à défaut de pouvoir interroger la conscience des copistes, les procédés graphiques rencontrés jusque-là sont, à l'évidence, les témoins d'une tradition performative de la séquence : qu'il soit question des points ou des barres

[282] Bien que, comme il sera vu par la suite, les auteurs modernes ont tendance à privilégier la forme huitain, la disposition en sizain est celle que conserve Norberg dans *Manuel Pratique de Latin Médiéval*, Paris, Éditions Picard, 1968, p. 178.
[283] France, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 3639, f. 215v.
[284] Bourgain, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », p. 253.

verticales, ces éléments semblent réclamer une scission, conformément à celle qu'exige naturellement la fin des vers à laquelle ils succèdent[285].

C'est du moins un aspect que tend à confirmer le *tenor* de Grenon au début du XV^e^ siècle. L'agencement des pauses de minime coïncide en effet rigoureusement avec la versification :



Exemple 2.43 Répartition des vers et position des silences dans le *tenor* d'*Ave virtus virtutum*

En raison de la périodicité du *tenor*, les deux pauses introduisant la *talea* concluent également les derniers vers de chaque demi-strophe – ce qui n'est pas sans rappeler le décalage des silences abordé au chapitre précédent. Chaque pause suit ainsi bel et bien la fin d'un vers et, par conséquent, le mouvement de seconde descendante. La seconde n'est toutefois plus *ré-do* mais *sol-fa*, le *cantus firmus* étant transposé une quinte en dessous du ton original. Par ailleurs, la plupart des cadences s'articulent à l'aide de formules plus étendues (3-2-1) fréquentes dans les séquences[286]. Conformément aux principes formels des *tenores* post-Machaut, la *talea* d'*Ave virtus virtutum* se décompose donc en plusieurs périodes mélodico-rythmiques. Celles-ci ont déjà été signalées lors du chapitre précédent. Mais dans ce cas, force est de constater que leur agencement, en plus de respecter le profil mélodique dessiné par les cadences, s'adapte conséquemment à la mesure des vers.

Il est toutefois possible de remarquer une différence entre la répartition proposée dans les sources liturgiques et celle de Grenon. Tandis que la dernière strophe est habituellement considérée comme un sizain, le compositeur opte plutôt pour une configuration en huitain. Les ennéasyllabes *Cur dampnaberis gens misera* et *Ipsum genuit puerpera* sont effectivement séparés en deux parties, soit un pentasyllabe (*Cur*

[285] À titre d'exemple : « L'*Ars* de Munich définit ainsi la rime : *Consonantia vero est equalis convenientia in fine dictionum secundum finalem litterarum*, après avoir dit que le vers, *pausatio* (ou plus exactement en ce cas la pause finale du vers) est « la source de la rime, comme un repos au niveau de la façon de le prononcer », *fons consonancie, velut requies secundum speciem proferendi*, ce qui rappelle en les modifiant certaines définitions de la *pausatio* venues de la théorie de la ponctuation. », Bourgain, « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », p. 180.

[286] « *Antiphons, Hymns, and Sequences are typical in the approach to the final: 3-2-1 or 3-1, in all modes. Less frequent patterns include movement 7-1 or 1-2-1. There is no difference from mode to mode.* », Frederick Homan, « Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant », *Journal of the American Musicological Society*, XVII/1 (1964), p. 77.

dampnaberis ; *Ipsum genuit*) suivi d'un tétrasyllabe (*gens misera* ; *puerpera*). Grenon semble ainsi préférablement respecter la cadence *sol-fa* intervenant sur les deux dernières syllabes de *dampnaberis* et *genuit*, là où les sources liturgiques ne manifestent pour leur part aucune division graphique et s'efforcent de suivre la rime.

Mais en réalité, cet écart dérive davantage de contingences liées à la compréhension de la strophe latine que de contradictions entre les structures poétique et musicale. Malgré l'absence de découpage dans les manuscrits liturgiques, les cadences mélodiques à la fin de *dampnaberis* et *genuit* se conforment en effet bel et bien à l'articulation des deux ennéasyllabes. Il n'est toutefois plus question de souligner la coupe externe des vers, mais plutôt d'observer leur césure. Dans l'ennéasyllabe latin, la coupe interne se situe d'ordinaire à la quatrième ou cinquième syllabe, séparant ainsi les hémistiches sous la forme 4 + 5 ou 5 + 4. Tel le renseigne au XIII^e^ siècle le *De rythmico dictamine*[287]. Les ennéasyllabes de la séquence respectent tous deux la seconde césure. Les autres vers, comptant tous six syllabes, sont à l'évidence trop courts pour nécessiter une césure fixe.

La coupe interne des ennéasyllabes s'accompagne de la même cadence mélodique (*ré-do*) que celle survenant lors de la rime. Cette spécificité a probablement conduit de nombreux auteurs à appréhender la césure au même titre qu'une fin de vers. Cette hypothèse est notamment appuyée par les contrafactures profanes. Parmi celles s'efforçant pourtant de respecter fidèlement la versification latine, la dernière strophe est constamment considérée comme un huitain. La généralisation des rimes « eyn » et « uit » dans *Or hi parra* est significative[288] :

Infelix propera	6 a	Or bewom al der**eyn**	6 b
Crede vel vetera	6 a	Par meitz e par pl**eyn**	6 b
Cur dampnaberis	5 /	Que ne seum dem**eyn**	5 b
Gens misera	4 a	*Gens misera*	4 a
Quem docet littera	6 a	Nostre tone ne v**uit**	6 c
Natum considera	6 a	Kar pleine est de bon fr**uit**	6 c
Ipsum genuit	5 /	E si ert tute n**uit**	5 c
Puerpera	4 a	*Puerpera*	4 a

[287] Georges Lote, *Histoire du Vers Français*, Nouvelle édition [en ligne] : Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, I, 1991, p. 81, http://books.openedition.org/pup/1788.
[288] Paris, « La chanson à boire anglo-normande », p. 263.

La rime est nettement développée sur chaque vers, suivant la structure aaabcccb. Chaque ennéasyllabe s'efface donc au profit d'un pentasyllabe et d'un tétrasyllabe séparés par ce qui, antérieurement, était à l'évidence compris comme une césure. Une adaptation identique apparait dans une autre contrafacture de Gauthier de Coinci[289] :

Infelix propera	6 a	O vos qui n'en**tendez**	6 b
Crede vel vetera	6 a	À deu qui **tendez**	6 b
Cur dampnaberis	5 /	Antecrist qu'a**tendez**	6 b
Gens misera	4 a	*Gens misera*	4 a
Quem docet littera	6 a	Cil d'enfer nos guait t**oz**	6 c
Natum considera	6 a	Qu'alaita ca des**oz**	6 c
Ipsum genuit	5 /	De ton lait sade et d**oz**	6 c
Puerpera	4 a	*Puerpera*	4 a

Dans ce cas, la standardisation des rimes « tendez » et « oz » s'accompagne d'une régularisation numérique. Les vers 3 et 7 ne sont même plus adaptés à l'aide de pentasyllabes, mais sont convertis en des hexasyllabes conformément aux autres vers. Il est donc encore plus manifeste dans cet exemple que l'unité de l'ennéasyllabe est totalement négligée.

Au-delà de la cadence musicale de la césure, l'interprétation en huitain de la strophe dérive de particularités spécifiques à la versification vernaculaire. Si les vers de neuf syllabes sont courants dans la poésie latine, ils le sont beaucoup moins dans les œuvres romanes. Selon Georges Lote, cet abandon dépend de la nature hétérogène et asymétrique de la césure de l'ennéasyllabe que les *Leys d'Amors*, rédigés au XIV^e^ siècle, décrivent comme dénuée d'« harmonie flatteuse »[290]. Il est dès lors probable qu'en parallèle à la qualité cadentielle de la césure, l'incommodité de l'ennéasyllabe a forcé la plupart des poètes romans à concevoir la dernière strophe de la séquence au moyen d'un huitain. La plupart des auteurs modernes, suivant cette tradition, présentent également la dernière strophe de cette manière[291].

Dans son *tenor*, Grenon façonne le *cantus firmus* semblablement à la forme retrouvée dans les œuvres précédentes. Les segments *Cur dampnaberis* et *Ipsum genuit*

[289] Couderc Chamiyé, *Memoria et Intervocalité*, pp. 108-9.
[290] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 165.
[291] Voir notamment Brittain, *The Medieval Latin and Romance*, p. 97 ; Paris, « La Chanson à Boire Anglo-normande », pp. 262-3 ; Ilvonen, *Parodies de Thèmes Pieux dans la Poésie Française*, pp. 113-4. Pour la forme sizain, voir *supra* n° 282.

sont traités à l'égal des autres vers et sont par conséquent suivis d'une pause de minime. Cela indique potentiellement que la forme huitain était, du moins pour Grenon, parfaitement assimilée à la strophe latine. Au regard des contrafactures, il n'est pas impossible que cette structure, si tant est qu'elle ne soit pas déjà ancrée dans certaines pratiques de la séquence au début du XV^e^ siècle, soit le résultat d'influences vernaculaires. Le répertoire du compositeur, ainsi que le contexte dans lequel il prospère, justifie une telle supposition. Si Grenon est davantage connu pour ses fonctions musicales – compositeur à la chapelle ducale de Jean I^er^ de Bourgogne, musicien à la Chapelle papale puis mentor de Dufay à Cambrai –, ses vers brossent le portrait d'un poète accompli et attaché au savoir de son temps. Les variations des formes lyriques propres à la génération post-Machaut[292] se manifestent, entre autres, dans ses œuvres. À titre d'exemple, sa pièce *Se je vous ay bien loyaulment amée* repose à la fois sur l'utilisation novatrice du rondeau double, formulé dans l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps (1392)[293], et de la strophe bergerette, dont la paternité sera faussement attribuée à Antoine Busnois[294].

À raison de quatre vers par demi-strophe, le *tenor* se constitue donc de quatre périodes délimitées par des silences. Mais l'influence du texte sur la *talea* ne se réduit pas à la distribution des pauses. Grenon a également conservé le rythme propre des versets. Comme la plupart des séquences apparues à partir du XI^e^ siècle[295], *Laetabundus* comporte une versification rythmique. En d'autres termes, sa diction suit une articulation binaire (longue et brève) dérivant de l'accentuation des mots, de manière que les toniques deviennent les temps forts (longue) de la mesure poétique[296]. En plus d'observer des quantités syllabiques précises, les vers latins disposent donc d'une régularité accentuelle pour « principe organisateur »[297]. En attestent les deux premiers versets de la séquence[298] :

[292] Voir à ce sujet Nigel Wilkins, « The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians », *Nottingham Mediaeval Studies*, XXII (1968), pp. 40-84.
[293] *Ibid*., p. 75.
[294] Pierre-Paul Lacas, « Busnois ou Busnes Antoine de », *Dictionnaire de la Musique. Les Compositeurs*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 138-9.
[295] Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, p. 97.
[296] Concernant plus largement la versification rythmique latine, voir Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*.
[297] « *Common sense and common experience find that much Latin verse of the ritmus type, as distinct from the quantitative (musica metrica), does indeed by the eleventh century have not only syllable-counting but accent as an organizing principle*. », Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, p. 97.
[298] Selon l'analyse des strophes proposée dans *ibid*. Les syllabes longues sont indiquées à l'aide d'un macron (¯), tandis que les syllabes courtes sont surmontées d'une brève (˘).

Laētăbūndŭs	4p	*Rēgĕm rēgŭm*	4p
Ĕxsūltĕt fĭdēlĭs chōrŭs	8p	*Ĭntāctĕ prŏfūndĭt thōrŭs*	8p
Āllĕlūiă	4p	*Rēs mĭrāndă*	4p

Le rythme est nettement trochaïque (longue-brève), conformément à la majorité des séquences[299]. Toutefois, quelques irrégularités se rencontrent ponctuellement. Celles-ci apparaissent plus particulièrement dans les vers 2 et 5 dont l'introduction iambique (brève-longue) bouscule légèrement l'alternance initiale. Les raisons de ce décalage relèvent du fait que la strophe, comme tant d'autres poèmes de ce type, ne se restreint pas à une accentuation binaire par nature : « Une rythmisation s'établit en effet de deux en deux syllabes […] et elle entraine la mise en relief de quelques syllabes atones, quand celles-ci sont séparées des toniques régulières par une autre syllabe faible »[300].

Le rythme trochaïque ne se retrouve donc pas altéré pour autant. C'est là le principe fondamental de la versification rythmique dont le moteur prosodique, parce que foncièrement binaire, privilégie la périodicité générale des toniques et néglige en conséquence les accents irréguliers. Cette facette du vers rythmique se vérifie déjà, comme le rappelle Lote, dans les exemples latins les plus anciens, dans l'œuvre de Fortunat ou Bède, « et se rencontre couramment jusqu'au bas Moyen Âge »[301]. Les séquences parisiennes étudiées par Margot E. Fassler forment un corpus particulièrement représentatif :

> Tout au long d'elles, on y trouve un *ictus* cohérent et fortement marqué. Lorsqu'il y a une irrégularité sur l'accent du mot d'un vers, il semble se laisser submerger par la force indéniable créée par la régularité prédominante de l'accent. En outre, la régularité frappante de la longueur des lignes, des motifs strophiques et des cadences rimiques intensifie la poussée implacable de l'accent trochaïque[302].

C'est de cette manière que progresse globalement la scansion de *Laetabundus*, substituant occasionnellement quelques accents en vue de l'alternance

[299] Fassler, *Gothic Song*, p. 73.
[300] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 28.
[301] *Ibid*., p. 42.
[302] « *Throughout them one finds a consistent, heavily marked down ictus. When there is irregularity in the word accent of the verse, it seems to get subsumed by the undeniable force created by the predominating regularity of the accent. In addition, the striking regularity of line length, strophic patterns, and rhyming cadences serves to heighten the relentless thrust of the trochaic accent*. », Margot Fassler, « The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony », *Speculum*, LVII/2 (1987), p. 360.

trochaïque. Pour la suite de l'analyse, la notion d'ictus – battement de la mesure –, ressuscitée en poésie rythmique par Jean de Garlande au XIII^e siècle[303], sera notamment employée par commodité. Mais là encore, la dernière strophe se démarque du reste de la séquence. L'accroissement du rythme iambique dès les premières syllabes renverse brusquement le trochée initial. Une singularité qui, selon John E. Stevens, confirme l'unité prosodique des strophes[304] :

Ĭnfēlĭx prōpĕră	*6*pp	*Quĕm dōcĕt lĭttĕră*	*6*pp
Crēdĕ vĕl vētĕră	6pp	*Nātŭm cŏnsīdĕră*	6pp
Cūr dămpnābĕrĭs	5pp	*Īpsŭm gēnŭĭt*	5pp
Gĕns mĭsĕră	4pp	*Pŭĕrpĕră*	4pp

À nouveau, plusieurs accents perturbent cependant la régularité iambique, plus particulièrement dans les deux vers médians de chaque demi-strophe. Concernant les vers 2 et 6, l'alternance des toniques se rectifie facilement, l'ictus se réajustant rapidement sur l'accentuation proparoxytonique (dont l'antépénultième syllabe est accentuée) comme suit : *Credé vel véterá* ; *Natúm consíderá*[305]. Dans les vers 3 et 7, la progression du rythme est plus délicate. Il est certain que la complexité résulte ici de l'irrégularité du vers à cinq syllabes ou, plus véritablement, de l'ennéasyllabe initial. Néanmoins, le maintien de l'iambe force les deux pentasyllabes à être scandés ainsi, malgré les nombreuses entorses à l'accentuation : *Cur dámpnabéris* ; *Ipsúm genúit*. Le décalage des temps forts et des toniques nécessite dans ce cas l'utilisation d'une terminaison spondaïque (longue-longue), similairement à n'importe quelle cadence qui serait naturellement trochaïque. L'iambe et le spondée sont en effet, en raison de l'allongement de la coupe externe, les deux seules conclusions possibles d'un vers rythmique[306].

Mais ce n'est pas tant le rôle structurel de l'accent au sein du vers qui importe ici, mais plutôt ses implications dans l'ordonnance de la *talea*. Car la présence d'un rythme aussi affirmé que celui de la dernière strophe de *Laetabundus*, qui plus est soutenu

[303] *Ibid*., pp. 358-9. Le terme employé par Jean de Garlande est plus précisément *percussio*. Voir à ce sujet, Bourgain, « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », p. 183 ; Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 84.
[304] Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, p. 97.
[305] Afin de différencier l'accentuation propre des vers et le rythme poétique, les temps forts sont, pour ce dernier, indiqués à l'aide d'un accent aigu (´).
[306] Bourgain, « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », p. 183.

par le syllabisme, encourage à questionner le choix des figures. Grâce à Grocheio, il a été auparavant possible de combler quelque peu le vide documentaire que lèguent habituellement les prosaires. La comparaison à la *ductia* laissait effectivement entrevoir un genre dynamique, construit préférablement sur un modèle trochaïque capable d'accompagner la chorégraphie des caroles. Mais l'utilisation de la séquence au sein d'un *tenor* offre désormais l'occasion d'observer l'influence précise de l'*ictus* sur le discours musical. Il est en effet plus que probable que la « poussée implacable de l'accent », pour reprendre les termes de Fassler, se vérifie également dans le rythme de la *talea* :

Exemple 2.44 Accentuation, rythme poétique et figures du *tenor* d'*Ave virtus virtutum*

L'illustration ci-dessus propose de superposer les figures de la *talea* d'*Ave virtus virtutum* à l'agencement des vers. La première ligne de texte comprend les paroles accompagnées de leur accentuation. La ligne suivante les représente une fois scandées selon le rythme poétique. Seule la première demi-strophe est reproduite, les vers subséquents possédant la même disposition des accents ainsi que le même rythme musical. Il est dès lors manifeste que Grenon imite rigoureusement le rythme iambique. Chaque temps fort poétique est systématiquement accompagné d'une semi-brève, de deux minimes, là où un ornement mélodique apparait (***vé**tera* ; ***mí**sera*) ou d'une minime suivie d'une pause lorsque la syllabe conclut un vers. En d'autres termes, tous les temps forts disposent d'une durée musicale égale à deux minimes, trois quand il s'agit de la longue finale de chaque demi-strophe. Réciproquement, les temps faibles sont traduits à l'aide de minimes isolées. Le balancement iambique est donc, plus généralement, assuré par le choix d'une métrique ternaire, en l'occurrence la prolation majeure. De cette façon, Grenon prend soin de respecter l'*ictus* rythmique en le confondant avec les temps forts musicaux. L'emploi du motif 𝄾𝄾♪ en guise d'introduction est utilisé en conséquence : le rythme iambique oblige en effet Grenon à débuter la *talea* en contretemps. Il en va de même pour chaque vers de la strophe.

L'ordonnance des figures est donc en tout point issue du rythme poétique. Elle confirme en outre la conclusion spondaïque des vers 3 et 7 : les deux dernières

syllabes des mots *dampnaberis* et *genuit* sont chacune disposées sur un temps fort musical. L'alternance des minimes et des semi-brèves est néanmoins maintenue. Grenon profite effectivement de la ligature (♩♪/*la-sol*) sur la pénultième syllabe de *dampnaberis* et *genuit* pour faire coïncider à nouveau le rythme musical et l'*ictus*. Il y a fort à parier que cette ligature, rencontrée dans la majorité des sources liturgiques, est justement un moyen de pallier l'imperfection des deux vers[307]. L'abandon ponctuel du syllabisme permet en effet d'accorder naturellement une durée plus longue à la syllabe en question. D'autres notations mesurées trahissent ce principe. Pour ne citer qu'un exemple, la séquence *Ad honorem trinitatis*, découverte par Peter Jeffery dans un manuscrit de l'Université de Salzbourg[308], révèle un usage astucieux des ligatures. Le premier vers, dont la scansion trochaïque nécessite également un spondée final (*Ád honórem trínitátís*), étire la pénultième syllabe sur une mesure entière à l'aide d'une écriture mélismatique[309].

Dans son *tenor*, Grenon respecte donc rigoureusement le rythme intrinsèque de la séquence. Il livre par conséquent une version musicalement mesurée de la strophe, fidèle à l'interprétation liturgique qu'il était vraisemblablement habituel d'entendre au début du XV^e^ siècle. Deux autres pièces permettent notamment de s'en assurer. Dans un premier temps, un arrangement de la séquence composé par Dufay[310], conservé dans les manuscrits *Q. 15* et *Trent 92*[311], scande la dernière strophe de manière identique à la *talea* de Grenon :

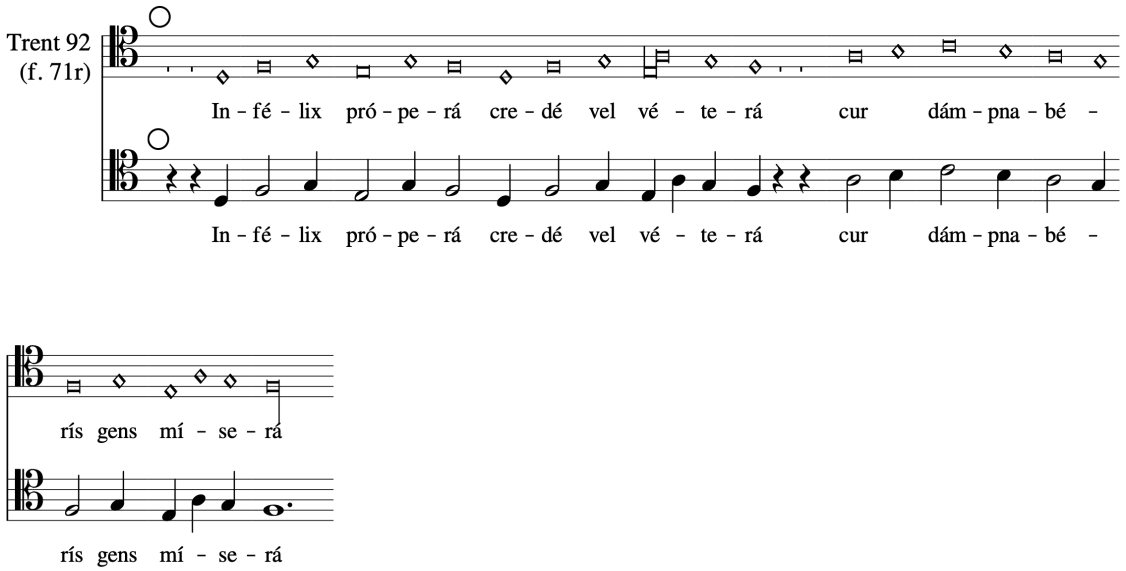
[307] Se référer, entre autres, aux exemples 2.40 et 2.41 dans lesquels la ligature est chaque fois représentée sous la forme d'une *clivis*.
[308] Peter Jeffery, « A Four-Part "In speculum" Hocket and a Mensural Sequence in an Unknown Fragment », *Journal of the American Musicological Society*, XXXVII/1 (1984), pp. 1-48.
[309] Voir plus précisément l'édition donnée par Jeffery, *ibid*., p. 33.
[310] Pour une brève introduction à la séquence dans l'œuvre de Dufay, voir Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, pp. 117-20.
[311] *Bologna Q. 15*, f. 324v-325r ; *Trent 92*, f. 66v-67r. Sur ce passage en particulier, Heinrich Besseler retranscrit le verset *In felix propera* en notation non mesurée suivant les autres versets introduisant chaque strophe que Dufay a laissée sous la forme du plain-chant, Guillelmi Dufay, *Opera Omnia*, Heinrich Besseler (éd.), American Institute of Musicology, 1997, p. 7. Cependant, la notation utilisée pour ce verset précis est radicalement différente. La succession des brèves et des semi-brèves ne laisse aucun doute quant à la nature mesurée du passage. Cet attribut tend à démontrer que le rythme de la strophe était clairement déterminé. Par ailleurs, la transcription de la version de *Trent 92* dans l'exemple 2.45 s'écarte occasionnellement de la distribution des paroles proposée par Besseler. Ces divergences concernent plus précisément les passages mélismatiques dans lesquels la répartition s'avère confuse (*considera ipsum genuit puerpera*). Une analyse plus approfondie, appuyée par la version présente dans *Q. 15*, tend plutôt à démontrer une distribution des syllabes encline à respecter la majorité des temps forts du rythme iambique.

Exemple 2.45 Arrangement de la dernière strophe de la séquence *Laetabundus* de Dufay (*Trent 92*)

La pièce comprend à l'origine trois voix – *cantus*, *contratenor* et *tenor*. Seule la partie supérieure, dans laquelle apparait la séquence, est reproduite ci-dessus. Si la mélodie est relativement ornée au cours de la pièce, la notation du *cantus firmus* se modifie spontanément lors de la dernière strophe (Ex. 2.45). Le rythme évolue désormais à l'aide de brèves et de semi-brèves suivant une alternance iambique qui rappelle fortement le *tenor* d'*Ave virtus virtutum*. Tout comme Grenon, Dufay utilise le motif 𝅜𝅜𝅗𝅥 afin de respecter le temps faible introduisant chaque vers. D'ailleurs, ce dernier suit tellement le rythme poétique qu'il n'accorde pas d'attention à la conclusion spondaïque de *dampnaberis* et *genuit* : si la pénultième syllabe est bien signalée au moyen d'une brève, la finale est considérée comme un temps faible (semi-brève). Pour cause, aucune ligature dans le *cantus firmus* ne permet de rectifier l'irrégularité du spondée. Cela a pour incidence de décaler l'ictus sur *gens* ainsi que la première syllabe de *puerpera*.

Néanmoins, les conséquences semblent dérisoires : Dufay abandonne à ces deux endroits le rythme poétique au profit d'une écriture syncopée typique des formules cadentielles.

Le second exemple est un arrangement anonyme de *Laetabundus* placé à la suite de celui de Dufay dans *Trent 92*[312]. Cette position n'est pas anodine et indique selon toute vraisemblance que le copiste a remarqué la parenté entre les deux œuvres. Le texte de la séquence a été distribué dans chacune des trois voix. La fin se compose uniquement de la première demi-strophe. La mélodie originale se trouve cette fois-ci à la partie la plus grave. À nouveau, le rythme utilisé est semblable aux versions précédentes :



Exemple 2.46 Arrangement anonyme de la dernière strophe de la séquence *Laetabundus* (*Trent 92*)

L'arrangement de la séquence est particulièrement proche du *tenor* de Grenon. D'une part, le *cantus firmus* dispose également de formules cadentielles du type 3-2-1 à la fin des deux versets, sur *vetera* et *misera*. D'autre part, le rythme proposé semble être une simple transposition à l'échelle du *tempus* de la *talea* d'*Ave virtus virtutum*. Rares sont en effet les endroits où les figures diffèrent. Il est toutefois nécessaire de signaler quelques divergences. Dans un premier temps, le compositeur anonyme opte pour un agencement en versets. Les vers *Infelix propera* et *Cur dampnaberis* ne se concluent donc pas par un silence. Seul le premier verset s'achève au moyen de deux pauses de semi-brève dont la disposition entraine un nouvel écart par rapport au *tenor* de Grenon. Plutôt que de commencer le second verset en contretemps, le compositeur préfère

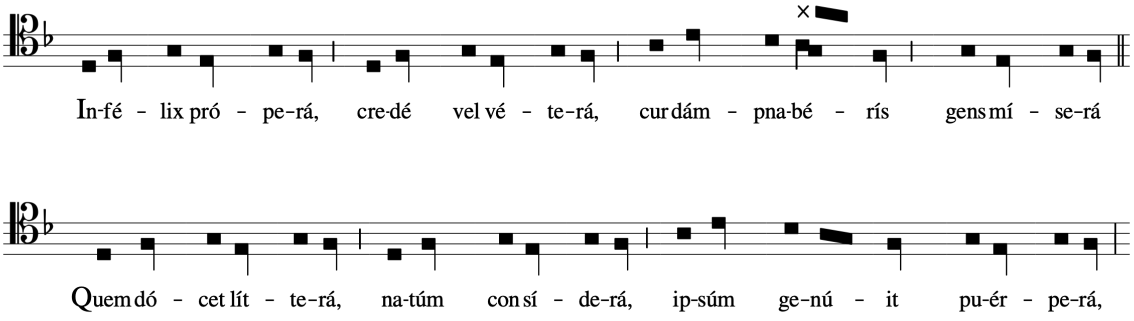
[312] *Trent 92*, f. 70v-71r.

recourir à un rythme trochaïque. Le terme *cur*, accompagné d'une brève, se retrouve en conséquence sur le temps fort de la mesure musicale. Le rythme poétique est cependant rapidement regagné à l'aide de l'ornement mélodique *si* distribué sur une semi-brève. Les figures semblent dessiner un compromis entre l'accentuation du vers et l'iambe : devant l'irrégularité du pentasyllabe, il est possible que le compositeur ait été, en premier lieu, influencé par la tonique *cūr* avant de réintroduire le rythme iambique du vers.

Ces divers exemples démontrent que l'interprétation de la dernière strophe de la séquence est, au début du XV^e^ siècle, dominée par des codes distincts. Tout d'abord, le rythme musical se calque fidèlement sur le rythme poétique. La succession des figures « brèves » et « longues » – minimes/semi-brèves ou semi-brèves/brèves – contribue à renforcer la progression de l'ictus : là où l'alternance iambique diffère de l'accentuation, la musique fait généralement de même en distribuant occasionnellement quelques syllabes atones sur les temps forts et vice versa. Toutefois, la *talea* de Grenon demeure la partie la plus conforme à l'égard du texte. Son *cantus firmus* est d'ailleurs le plus proche des versions trouvées dans les sources liturgiques.

À ce propos, un dernier exemple de *Laetabundus* permet de constater à quel point Grenon s'appuie exclusivement sur les qualités poético-rythmiques de la strophe finale. Le *Graduale Cenomanense politissimum* conservé à la médiathèque du Mans, réalisé en 1515, possède une version de la séquence dans laquelle la dernière strophe est musicalement mesurée[313]. L'exemple 2.47 en livre une restitution fidèle. Bien que datant du début du XVI^e^ siècle, le manuscrit tend à confirmer les diverses analyses menées jusqu'à maintenant en raison de ses ressemblances avec le *tenor* d'*Ave virtus virtutum.* Dans un premier temps, les paroles sont agencées similairement à l'aide de pauses ou de barres intervenant à la fin de la plupart des vers. Seul le vers *Ipsum genuit* semble faire exception. Il est probable que le copiste a simplement omis de noter la pause ou que cette erreur dépend à nouveau d'une confusion structurelle liée aux ennéasyllabes. En effet, la répartition des vers signalés par les procédés typographiques n'est pas la même que celle soulignée par les divisions des portées. Comme dans le *Tropaire-Prosaire de Dublin* et *Oxford 34*, la séparation des vers, qu'elle soit signalée à l'aide des virgules ou des majuscules, suit scrupuleusement le schéma rimique. Ainsi, les vers *Cur*

[313] France, Le Mans, Médiathèque du Mans, *Graduel Le Mans Lat. 1515*, p. 14. Je remercie Daniel Saulnier pour m'avoir fait prendre connaissance de ce manuscrit et pour avoir plus spécialement attiré mon attention sur la notation mesurée de la dernière strophe de la séquence.



Exemple 2.47 Dernière strophe de la séquence *Laetabundus* conservée dans le graduel de *Le Mans 1515*, p. 14.

dampnaberis/gens misera et *Ipsum genuit/puerpera* sont appréhendés comme des ennéasyllabes. Le discours musical uniquement, du moins pour le second verset, s'efforce de marquer la césure à l'aide d'une pause. Conformément à la configuration du texte et à l'absence de silence dans la deuxième demi-strophe, il est donc également possible que l'erreur soit en réalité l'insertion d'une pause à la suite de *dampnaberis*.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule irrégularité commise dans les premiers versets. En effet, les ligatures utilisées dans les vers 3 et 7 ne sont pas équivalentes : tandis que l'avant-dernière syllabe de *dampnaberis* est mesurée à l'aide d'une ligature *B-L*, celle de *genuit* s'accompagne de la forme inverse *L-B*. La graphie fautive concerne certainement la première ligature. Pour s'en assurer, il est essentiel de remarquer la justesse des figures à l'égard du rythme poétique. La succession des brèves et des longues reflète en tout point l'enchainement iambique. La solution adoptée pour pallier la terminaison spondaïque d'*Ispum genuit* est de plus identique à celle employée par Grenon : grâce à la ligature *L-B*, la quantité de la pénultième syllabe est longue sans pour autant briser l'alternance iambique.

⁂

À première vue, la rapidité rythmique, la versification et la scansion poétique sont autant de paramètres qui éloignent la séquence d'un *tenor* à *talea* standard. La composition de Grenon se rapproche davantage d'anciens exemples de motets dont les *tenores*, bien qu'isorythmiques, sont empruntés à des chansons, comme *Biaute paree de valour* ou *Se j'aim mon loyal ami* de Machaut. Le *cantus firmus* suit en effet précisément

la structure des strophes ainsi que l'articulation mélodico-rythmique des vers. Pourtant, force est de constater que le résultat ne déroge pas aux normes formelles développées dans les parties précédentes de cette partie. Semblablement à n'importe quel *tenor* de la tradition française, la *talea* se divise au moyen de périodes délimitées par des pauses et dont la conclusion mélodique est guidée par des intervalles privilégiés. La récurrence des secondes descendantes est à ce sujet significative. Ces passages s'accompagnent de plus du mouvement iambique (pause comprise) rencontré fréquemment dans les *taleae* post-Machaut. Une fois augmenté selon les consignes du *canon*, le *tenor* est ainsi comparable à ceux des autres motets.

La composition de Grenon invite donc à remarquer les principes formels que partage l'ordonnance du *tenor* avec l'articulation poético-musicale du *cantus firmus* : la versification rassemble en effet les éléments structurels indispensables à la composition d'une *talea*, à savoir un rythme, des périodes et des pauses, tout en les articulant logiquement en fonction du profil mélodique. Bien que cet exemple soit un cas singulier parmi les motets post-Machaut, son analyse n'est pas sans conséquence sur les études menées dans les parties précédentes. La voix inférieure d'*Ave virtus virtutum* révèle que le *tenor* isorythmique peut parfaitement s'adapter aux contingences structurelles propres au *cantus firmus*. Par conséquent, cet aspect nuance un peu plus la perspective d'un *tenor* dénué d'articulation mélodico-rythmique et profondément distinct du chant original, idée que les parties antérieures ont d'ores et déjà contribué à interroger. Dans le cas d'*Ave virtus virtutum*, il est clair que Grenon a sélectionné la dernière strophe de la séquence pour ses qualités intrinsèques : la mesure du *cantus*, qu'elle soit poétique – rythme, versification et strophes – ou musicale – figures, périodes et pauses – suffit à ordonner avec cohérence la *talea* du *tenor*.

III. VARIATION ET FORME RÉTROGRADE

LA TALEA À VARIATION

Bien qu'il ait été démontré que l'ordonnance des *tenores* respecte divers principes mélodico-rythmiques, révélant ainsi l'ascendance du *cantus* sur la composition de la *talea*, le choix des figures peut également être partiellement guidé par des normes exclusivement rythmiques. C'est plus précisément le cas des *tenores* dont l'interprétation repose sur des changements métriques ou des subtilités de la notation. Au sein du corpus post-Machaut, deux principales manières se distinguent. D'une part, les *tenores* dont la forme respecte un agencement rétrograde. D'autre part, ceux dans lesquels une même *talea* est répétée suivant des mensurations différentes. Ce chapitre s'intéressera, dans un premier temps, aux *tenores* de cette dernière catégorie. Afin d'éviter dès à présent tout malentendu quant au procédé étudié dans cette partie, seuls seront analysés les *tenores* dans lesquels la modification de la mensuration concerne la *talea* dans son intégralité (à l'exception du cas singulier d'*Eya dulcis*) et implique un changement de qualité – parfait à imparfait ou réciproquement. Les altérations spontanées de la prolation au sein même des *taleae* et les diminutions ne seront donc pas abordées.

Parmi les *tenores* post-Machaut, sept d'entre eux disposent de *taleae* dont l'interprétation nécessite de recourir à différentes métriques (Tab. 3.1) – cet ensemble n'inclut cependant pas les *tenores* à forme rétrograde intégrant potentiellement ce genre de variation. Cette technique s'inscrit plus amplement au sein de ce que Bent distingue de l'isorythmie, à proprement parler, à l'aide du terme *homographique*[1], soit lorsqu'a lieu une « dérivation [métrique] à partir d'une même notation »[2]. Comme le précise Zazulia, cette notion est assez « large et peut englober plusieurs procédures différentes, mais toutes sont réalisées par une lecture variée d'une seule ligne notée »[3]. Le recours au vocable

[1] Bent, « What is Isorhythm? », p. 122. Pour l'utilisation du nom, voir la note n. 10, p. 140.
[2] « *Derivation from the same notation will here be called homographic.* », *ibid*., p. 122.
[3] « *The label "homographic" is quite broad and may encompass many different procedures, but all of them are achieved by variously reading a single notated line.* », Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, p. 89.

homographie pallie une terminologie par endroit lacunaire dans les traités du XIV^e^ siècle en matière de réinterprétation rythmique. Si la diminution est depuis Muris soigneusement décrite, la modification du *modus* ou du *tempus* ne dispose pas d'appellation distincte.

Tableau 3.1 Motets post-Machaut avec *talea* à variation

Motet	**Datation approximative**	**Prolation *ut iacet* du *tenor* ou première prolation employée**	**Variation(s) de la prolation (diminution exceptée)**
Ida capillorum	v. 1370		
Alma polis	v. 1380		
Inter densas	v. 1380	**3**	**2** **3** **2** **3** **2** **3** **2**
Eya dulcis (non homographique)	v. 1400		
Salve virgo	v. 1400	*talea* I *talea* II	

Salve pater	v. 1400		
Benedicta viscera	v. 1400		

Cette imprécision rejoint plus généralement la diversité des façons de qualifier un changement de mensuration, sans nécessairement impliquer une même notation. Dans les *ars* du chant mesurable, ce genre de modification est intimement lié à la coloration des figures. Dans le traité *Ars nova*, longtemps attribué à Philippe de Vitry, il est expliqué comment les notes rouges permettent de recourir à une autre mesure – « *alia mensura* » – ou de « reconduire » le *tenor* du motet *In arboris* « sous un autre *modus* » – « *reducuntur sub alio modo* »[4]. Tandis que pour Boen, la coloration des figures permet de varier le *modus* – « *variare modum* »[5] –, Hanboys emploie pour sa part le mot *muter* – « *longam modus mutatur* »[6] – à l'évidence emprunté à la théorie des hexacordes. Les deux verbes semblent se rencontrer équitablement dans les traités[7]. Plus proche des

[4] « *Qua de causa rubea notulae ponantur in motetis, ne id solum videamur ignorasse, breviter videamus. Dicendum est igitur quod principaliter duabus de causis ponuntur. Vel qui rubea de alia mensura quam nigrae cantatur, ut in Thoma tibi obsequia, quare in tenore illius moteti rubeae cantantur ex temporibus perfectis de modo imperfecto, nigrae vero e converso. Vel rubeae aliquotiens ponuntur quia reducuntur sub alio modo, ut in moteto In arboris empiro, nam in tenore illius moteti de rubies tria tempora pro perfectione sunt accipienda, de nigris vero duo*. », Philippi de Vitriaco, *Ars nova*, Gilbert Reaney, André Gilles et Jean Maillard (éd.), American Institute of Musicology, 1964, p. 28.

[5] Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 20.

[6] « *Aut ad secundam longam modus mutatur (ms. et ed.: imitatur), et tunc secunda longa per colorem differt a prima.* », Iohannes Hanboys, *Summa super musicam continuam et discretam*, Peter Lefferts (éd.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 250.

[7] À titre d'exemples : « […] *modus et tempus variantur per variationem coloris.* », *Tractatus de musica mensurabili* (anonyme) publié dans Johannes Wolf, « Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der

tenores, les *canones* indiquant des changements métriques, qu'il soit question de figures colorées ou non, font preuve d'un vocabulaire tout aussi imprécis : le *tenor* est le plus souvent simplement chanté (*cantetur*) ou dit (*dicuntur*)[8] dans une prolation autre que celle *ut iacet*. Afin de nommer distinctement les répétitions des *tenores* nécessitant une modification de la mensuration initiale, les *taleae* concernées seront désormais appelées *à variation*, suivant la terminologie usuelle employée dans les traités.

Les *tenores* sujets à la variation figurent généralement parmi ceux dont la lecture est la plus complexe. C'est probablement pour cette raison que Boen, qui réprimande par ailleurs le maniérisme graphique de certains *tenores* isorythmiques, dénonce une conduite musicale « espiègle »[9]. D'ailleurs, les transcriptions modernes de certains cas ne font pas toujours l'objet de consensus et exposent par conséquent des interprétations divergentes. En outre, certaines éditions s'avèrent erronées ou lacunaires et trahissent ainsi les nombreuses difficultés qu'engendrent les diverses lectures métriques, à la fois graphiques et mentales, d'une même notation. En raison de cette sophistication intrinsèque, la variation a souvent été soulignée pour son rôle vraisemblablement didactique à l'égard du système rythmique achevé au début de l'*ars nova*. Le *tenor* d'*Inter densas*, dont les variations impliquent chaque degré de la prolation, a plus particulièrement été comparé à un modèle pédagogique destiné à instruire, par la pratique, la maitrise des différentes mensurations[10]. En outre, comme le signale Zazulia, le procédé est encore assez rare dans les motets du XIV^e^ siècle, les quelques exemples ayant été essentiellement composés à la fin du siècle[11]. La datation approximative des sept motets du tableau 3.1 le confirme. Ainsi, à l'échelle de la tradition médiévale du motet isorythmique, la variation semble propre aux pièces post-Machaut et invite à en comprendre les fondements.

L'objectif de ce chapitre sera donc d'étudier les modalités d'ordonnance des *taleae* à variation. Car si le principe de la variation a été plusieurs fois commenté, il a été

"Ars nova"», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, XX1 (1908), p. 38 ; « […] *aliquando rubie note vel alterius coloris mutant tempus, aliquando prolacionem, aliquando aliquod aliud.* », *Modus cantandi in mensurabilis* (anonyme) publié dans Lorenz Welker, « Ein anonymer Mensuraltraktat in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift », *Archiv für Musikwissenschaft*, XLVIII/4 (1991), p. 276.

[8] Voir à ce propos l'édition des *canones* présente dans Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, pp. 70-82.

[9] « *Solet aliquotiens cantor lascivia ductus in eodem cantu variare modum, ut nunc processus fiat per ternarium, nunc per dualitatem*. », Johannes Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 20.

[10] Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, pp. 194-9 ; Rob C. Wegman, « Petrus de Domarto's 'Missa Spiritus almus' and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century », *Early Music History*, X (1991), p. 251.

[11] Zazulia, « A Motet Ahead of its Time? », *A Critical Companion to Medieval Motet*, p. 349.

le plus souvent question d'étudier les moyens déployés par les compositeurs afin d'en contourner les difficultés mensuralistes : usage du *canon*, recours à un *tenor ad longum* ou à un *solus tenor*[12]. Les processus de composition des *taleae* à variation n'ont ainsi été abordés qu'à travers ces tentatives de simplification. Ce chapitre se divisera ainsi en trois sous-parties dont les thématiques porteront sur les principaux enjeux rythmiques suscités par la variation, à savoir l'altération, la pause et l'usage de la syncope et du point. Leur analyse permettra, d'une part, de démontrer que le choix des figures et des silences repose sur des enchainements prédéfinis exploitant les subtilités du chant mesurable et assurant ainsi la réalisation des variations. D'autre part, le rôle didactique de la variation sera revisité à l'égard de la théorie véhiculée par la notation. Des liens encore inexplorés seront dès lors mis en lumière concernant l'origine et la finalité pédagogique de certains *tenores*.

[12] Concernant ces deux derniers points, voir J. Michael Allsen, « Tenores ad longum and rhythmic cues in the early fifteenth-century », *Plainsong and Medieval Music*, XII/1 (2003), pp. 43-69 ; Shelley Davis, « The Solus Tenor in the Late 14th and 15th Centuries », *Acta Musicologica*, XXXIX/1/2 (1967), pp 44-64.

RÉCURRENCE ET UTILITÉ DE L'ALTÉRATION

Le *tenor* à variation le plus simple du corpus post-Machaut est sans nul doute celui d'*Ida capillorum*. Sa sobriété va de pair avec la datation précoce du motet (v. 1370). L'étude de ses *taleae* permet ainsi d'introduire les fondements les plus élémentaires de la variation. Avant d'aborder en détail le choix des figures et ses contraintes, les versions des manuscrits *Ivrea* et *Strasbourg*[13] invitent à constater l'utilisation d'un *canon* littéral. Cet usage s'avère l'une des conditions sine qua non de la compréhension des diverses mensurations sollicitées. Seul le *tenor* d'*Eya dulcis*, dans lequel la variation est constitutive de la *talea* et donc intégralement notée, fait exception. À l'image des exemples rencontrés antérieurement dans *Alpha vibrans* et *Salve virgo*[14], le *canon* d'*Ida capillorum* se veut concis et dénué de subtilités, à l'opposé des obscures arguties que commentera Tinctoris un siècle plus tard[15] :

> Le *tenor* est dit de quatre manières : premièrement en parfait ; deuxièmement en imparfait ; troisièmement par moitié [*per semi*] comme la première fois ; quatrièmement par moitié comme la seconde fois[16].

Talea d'*Ida capillorum* :

Bien que le degré visé par la variation ne soit pas explicitement mentionné, les consignes se réfèrent à l'évidence au mode. Le profil du *tenor*, uniquement ordonné à l'aide de brèves et de longues, le confirme. De plus, le *contratenor* dispose également d'un *canon* similaire dans lequel le terme *modus* est clairement stipulé[17]. L'expression *per semi* renseigne qui plus est une diminution lors des deux dernières répétitions.

---

[13] *Ivrea*, f. 6v ; *Strasbourg*, f. 74v.
[14] Voir le chapitre « *Color*, *talea* et *pars* », pp. 61-5.
[15] « *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens*. », Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Armand Machabey (éd.), Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1951, p. 9. Concernant la définition de Tinctoris, voir également Turner, « Sub obscuritate quadam ostendens », p. 165, ainsi que Zazulia, *Verbal Vanons and Notational Complexity*, pp. 7-8, 223-45.
[16] « *Tenor dicitur quatuor modis : Primo perfecte ; secundo imperfecte : tertio cese per semi de primo ; quarto cese per semi de secondo*. », la transcription adoptée est celle présente dans Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lx.
[17] « *Contratenor et dicitur sicud Tenor : primo de modo perfecto ; secundo de modo imperfecto ; tertio diminuitur per medium a primo ; quarto diminuitur per medium a secundo*. ». Günther propose notamment une retranscription de tous les *canones* d'*Ida capillorum*, *ibid*., p. lx.

Comme pour celui d'*Ida capillorum*, la plupart des *tenores* à variation procèdent du mode parfait vers le mode imparfait (Tab 3.1). Cette configuration imite le principe de la diminution : la voix concernée débute à l'aide de figures dont les durées seront par la suite divisées de moitié ou bien réduites au tiers. La variation permet donc, entre autres, d'aboutir à une diminution dont le ratio dépasse de simples rapports multiples. À titre d'exemple, le premier changement de mensuration du *tenor* d'*Ida capillorum* entraine une proportion sesquialtère (3:2) : la durée de la *talea* est raccourcie d'un tiers lors de sa seconde occurrence. Une variation s'avère dès lors plus délicate à organiser qu'une diminution. Elle implique en effet de veiller à ce que les figures puissent d'emblée s'adapter avec cohérence au sein de chaque métrique envisagée. Comme le remarque Leech-Wilkinson, une première difficulté liée à cette opération apparait dès le début du *tenor* d'*Ida capillorum* :

> Ainsi ▪ ▪ ┓ sera réduit dans le ratio 3:2 requis une fois lu dans le *modus perfectus* et ensuite dans le *modus imperfectus* (▫▫ ┓· [6 ▪] à ▫▫ ┓ [4 ▪]) tandis que ▪▪▪ ┓ ne le sera pas (▫▫▫ ┓· [6 ▪] à ▫▫▫ ┓ [5 ▪]). Le pattern rythmique, en d'autres termes, doit remplir un nombre entier de *longae* une fois lu aussi bien en mode parfait qu'imparfait[18].

Des mots de Leech-Wilkinson, il ressort un choix mathématisé des figures. Dans ces conditions, chaque motif rythmique est contraint de disposer d'une durée, comptabilisée ici en nombre de brèves, à la fois conforme aux contextes binaire et ternaire. Ceci rejoint plus concrètement la complétude du *modus* mentionnée par Muris[19] : chaque mesure du mode – dont la durée équivaut à une longue – doit être achevée et donc bénéficier d'une quantité appropriée de brèves justes[20]. Dans le mode parfait, ce nombre de brèves sera nécessairement un multiple de trois, tandis que pour le mode imparfait, il sera un multiple de deux.

---

[18] « *Thus ▪▪┓ will reduce in the required 3:2 ratio when read in modus perfectus and then modus imperfectus (▫▫┓·[6 ▪] vers ▫▫┓[4 ▪]) whereas ▪▪▪┓ will not (▫▫▫┓· [6 ▪] vers ▫▫▫┓[5 ▪]). The rhythmic patterns, in other words, must fill a whole number of longae when read in either perfect or imperfect mode*. », Daniel Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets*, p. 179. Les changements de graphie (notation noire/évidée) utilisés par Leech-Wilkinson n'ont pas d'impact particulier sur le propos. Ils ont été cependant conservés en vertu de la convenance qu'impose la citation.

[19] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, pp. 219-20. Voir à ce sujet le chapitre « Cadence finale des *tenores* », p. 91.

[20] L'adjectif *juste* est emprunté au *Libellus* (IV) de Muris afin de désigner une figure dont la valeur n'est ni altérée ni, plus largement, rendue imparfaite ou augmentée : « *On notera aussi que la minime, la semi-brève, la brève et la longue sont doubles, à savoir justes et altérées : elles sont justes lorsqu'elles ont la valeur simple correspondant à leur forme* […] », Meyer, *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 209.

Les figures 𝅜𝅜𝅜𝅝, utilisées comme exemple par Leech-Wilkinson, illustrent l'incompatibilité de certains passages : à raison de cinq brèves, le motif en question ne peut être pleinement intégré dans le mode imparfait. À l'inverse, sa restitution ne posera aucun problème dans le mode parfait, la longue finale étant parfaite *in abstracto*. Le compte adéquat de chaque mesure ne doit donc jamais être perdu de vue. Mais ceci repose davantage sur une sélection méthodique des figures et de leur agencement que sur le calcul systématique de leur durée. Dans la *talea* d'*Ida capillorum*, cette démarche se traduit principalement par la récurrence de l'enchainement *B-B*. Grâce à ce motif, le compositeur met en effet à profit le phénomène d'altération, spécifiquement prisé dans les *taleae* à variation.

L'altération est, par définition, le « redoublement de la valeur particulière d'une note selon sa forme »[21]. Celle-ci intervient uniquement quand la prolation concernée est parfaite et a lieu lorsque deux valeurs identiques se succèdent (*Sb-Sb* ; *B-B* ; [*M-M*]-*Sb*). Ces deux aspects trahissent nettement son origine modale[22]. L'altération concerne toujours la seconde figure ou moitié de l'égalité, dont la durée est ainsi doublée (1 + 2), et se retrouve couramment employée jusqu'à la fin du XV^e^ siècle[23]. Dans le cas d'une variation, elle permet en outre de pallier le nombre limité de figures pouvant être lues dans les deux modes. En effet, deux brèves isolées ne peuvent s'adapter correctement qu'au sein du mode imparfait (1 + 1). Mais par le biais de l'altération, il est dès lors envisageable d'intégrer parallèlement ce motif au sein d'un contexte ternaire : la durée de la seconde brève étant doublée, les deux figures complètent bel et bien une mesure du mode parfait (1 + 2).

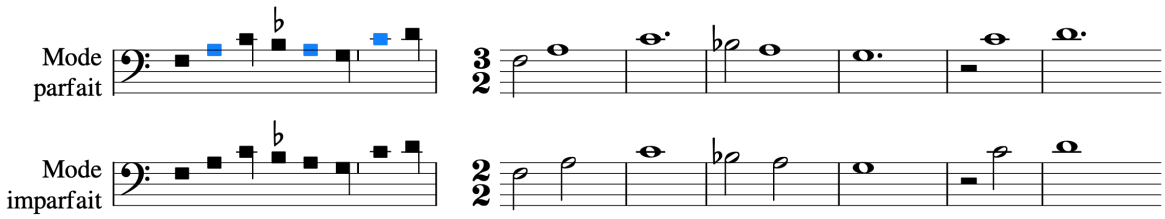
Cependant, l'altération répond à une autre règle. Celle-ci concerne plus particulièrement la figure qui suit l'altération, paramètre que l'*Ars cantus mensurabilis* décrit en ces termes : « Toute note avant une note plus petite ou égale n'est jamais altérée, mais elle est toujours altérée avant une note plus grande ou une pause de grande

[21] *Ibid*., p. 209. La définition donnée dans le *Libellus* est reprise dans la plupart des traités du XIV^e^ siècle, voir notamment Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, p. 165 ou encore Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 195.

[22] La définition du *Quatuor principalia* (Lib. IV, c. XXXIV) est à ce propos éloquente : « *Sciendum quod omnium alterationum causa, tres primi modi praedicti sunt vedelicet longa ante longam, longa ante punctum, et longa ante pausam longae, quod est signum perfectionis* […] », Edmond de Coussemaker (éd.), *Quatuor principalia IV. Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, Hildesheim, Olms, IV, 1963, p. 269.

[23] Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 114.

valeur »[24]. La proximité de deux figures similaires ne suffit pas. La valeur subséquente doit de même être plus importante afin de contraindre la seconde brève à achever le *modus* et, par conséquent, à doubler sa durée. C'est à l'aide de longues ajoutées après chaque couple de brèves que le compositeur d'*Ida capillorum* remplit cette condition. Plus qu'une simple figure additionnelle, la longue assure donc l'altération et se révèle, de fait, indispensable.



Exemple 3.1 Variation rythmique de la *talea* d'*Ida capillorum*

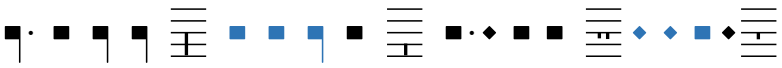
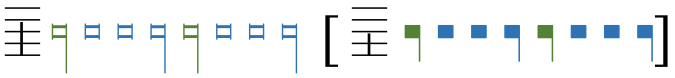
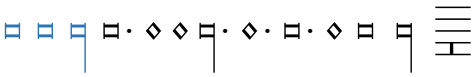
L'exemple 3.1, extrait d'*Ida capillorum*, illustre l'avantage du motif *B-B* suivi d'une longue (*B-B-L*)[25]. Les premières notes du *color*, distribuées sur la *talea* initiale et sa variation, ont été reportées dans leur forme simple ainsi qu'en notation moderne. Afin de mieux distinguer les brèves concernées par l'altération, ces dernières ont été colorées en bleu. Les deux transcriptions témoignent de la polyvalence de l'enchainement *B-B-L* : grâce aux longues, la binarité propre aux deux brèves consécutives (𝅜𝅜) s'efface d'elle-même une fois lue dans le mode parfait (𝅜𝅝). Par ailleurs, la répartition des figures, sur une durée totale de six longues, est analogue dans les deux cas. Cet aspect s'avère non négligeable en matière d'ordonnance : la disposition identique des cycles métriques permet de se repérer plus facilement lors de la conversion mentale de la *talea* et, par la suite, durant la composition du contrepoint.

En raison de sa commodité, la séquence *B-B-L* se retrouve fréquemment dans les *tenores* à variation. Son usage dépasse même le cadre des motets et se rencontre en abondance dans le *tenor* d'un *Gloria* d'*Ivrea* dont les changements de métriques (9:4:3:2) ont plus d'une fois été rapprochés de ceux d'*Ida capillorum*[26]. Le tableau 3.2 dresse à ce

[24] « *That any note before a lesser or equal note is never altered, but it is always altered before a greater note or a rest of greater value*. », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 195.
[25] Pour préciser le commentaire de Zazulia sur le *tenor* d'*Ida capillorum*, son articulation, à l'apparence particulièrement modale, semble toutefois moins dériver de l'héritage des modes rythmiques que de la nécessité de parfaire la variation. Voir Zazulia, « A Motet Ahead of its Time ? », *A Critical Companion to Medieval Motets*, p. 348.
[26] Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century France », pp. 10-1 ; Virginia Newes, « Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons. C. 1350 to 1450 », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th*

propos la liste des *taleae* post-Machaut dans lesquelles le motif apparait. Afin d'en faciliter l'identification, les figures sont à nouveau représentées en bleu. Dans *Inter densas* ainsi qu'*Alma polis*, les rythmes *M-M-Sb* et *Sb-Sb-B* sont de même signalés en raison de leur processus analogue. Si les *tenores* s'articulent le plus souvent à l'aide de brèves et de longues, l'altération peut s'effectuer semblablement dans les autres degrés de la mensuration. La complexité propre au *tenor* d'*Inter densas*, en réalité entièrement fondé sur l'altération des figures, sera étudiée plus en détail dans les pages suivantes.

Tableau 3.2 *Taleae* à variation comprenant les motifs *B-B-L* et *L-B-B-L*

Motet	*Talea*
Ida capillorum	
Alma polis	
Inter densas	
Eya dulcis	
Salve virgo *Talea* I	
Salve virgo *Talea* II	
Benedicta viscera	

Ces exemples sont également l'occasion de remarquer que, dans la moitié des cas, le motif *B-B-L* est précédé d'une longue (colorée en vert dans Tab. 3.2). La séquence *L-B-B-L* qui en dérive apparait dans les *taleae* d'*Ida capillorum*, *Eya dulcis*, *Salve virgo* et *Benedicta viscera*. La première longue possède à nouveau un rôle crucial dans la variation : une fois les brèves délimitées par deux longues, soit deux mesures du *modus*,

Centuries: Theory, Practice, and Reception History, Katelijne Schiltz & Bonnie J. Blackburn (éd.), Leuven, Peeters, 2007, pp. 20-4.

la lecture dans le mode parfait aboutira infailliblement à l'altération de la seconde brève |𝅝.|𝅗𝅥𝅝|𝅝.|. Ce stratagème est notamment cité par Muris dans son *Libellus* : « Chaque fois que deux brèves (sans point entre elles) se trouvent placées entre deux longues de mode parfait ou entre deux pauses de longues ou entre un point et une longue, la seconde est altérée, c'est-à-dire qu'elle vaut deux brèves »[27]. D'autres figures peuvent à l'inverse entraver l'altération, à l'exemple du motif 𝅘𝅥𝅝𝅘𝅥𝅝𝅘𝅥𝅝𝅘𝅥𝅝 dont le rythme équivaut à |𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥|𝅝.|. Au moyen d'une longue initiale, le compositeur s'assure donc que les brèves complètent à elles seules une mesure entière et ceci, peu importe la métrique utilisée. Dans le mode imparfait, les figures se traduiront en effet spontanément par 𝅝|𝅗𝅥𝅗𝅥|𝅝|.

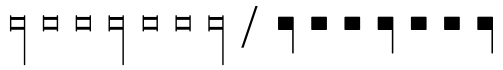
La récurrence des motifs *B-B-L* et *L-B-B-L* permet donc d'appréhender une spécificité essentielle des *tenores* à variation, particularité que ce chapitre s'efforcera par ailleurs de préciser : leurs *taleae* doivent préférablement se restreindre à une graphie et une articulation fondamentalement binaires. Les compositeurs exploitent ainsi la principale différence interprétative entre les prolations parfaites et imparfaites : « Au niveau imparfait de la mensuration, les valeurs des notes sont fixes et inaltérables, mais au niveau parfait, elles peuvent être changées par des procédures qui gardent les notes qui sont normalement parfaites au sein des limites de leurs propres unités de temps »[28]. L'invariance des figures dans une mensuration imparfaite incite les compositeurs à concevoir des *taleae* suivant des codes rythmiques et scripturaux binaires s'adaptant néanmoins, par le biais de l'altération et d'autres procédés comparables, à un contexte ternaire. Cette remarque rejoint l'exemple précédemment cité par Leech-Wilkinson : l'usage d'un motif isolé foncièrement ternaire comme 𝅘𝅥𝅝𝅘𝅥𝅝𝅘𝅥𝅝 est dès lors proscrit. Cet aspect précise par conséquent le processus de composition de ces *taleae* : bien que leur première occurrence dans le motet s'effectue généralement dans le mode parfait, leur ordonnance suit une articulation binaire, façonnée par des enchainements privilégiés tels que les motifs d'altération *B-B*, *B-B-L* et *L-B-B-L*.

La réussite de la variation repose donc sur les possibilités qu'offrent les métriques parfaites. L'altération, dont l'apparence graphique se confond avec celle de progressions binaires, est ipso facto la plus sollicitée d'entre elles. Cette popularité est par ailleurs confirmée par les quelques modèles théoriques présents dans le *Traité de*

[27] *Libellus*, IV, Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, p. 209.
[28] « *On imperfect levels of mensuration, the note values are fixed and unalterable, but on perfect levels, they made be changed by procedures that keep notes that are normally perfect within the bounds of their own time units* », DeFord, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 39.

Berkeley[29] et l'*Ars cantus mensurabilis*. Les motifs *L-B-B-L* et *B-B-L* sont en effet couramment utilisés afin d'illustrer les changements rythmiques lors d'une modification de la coloration[30] :

Traité de Berkeley (Imparfait/Parfait) :



Ars cantus mensurabilis :
(Imparfait/Parfait)

Malgré l'inversion des couleurs, les deux extraits s'avèrent particulièrement proches et rappellent de surcroit les passages retrouvés dans les motets précédents. Les figures employées semblent bel et bien les plus intuitives en vue de réaliser une variation. L'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* a cependant pris soin d'ajouter un point de division avant la dernière brève évidée, rompant ainsi avec une véritable variation. Il est plus que probable que le théoricien a eu l'intention de préciser la nature parfaite du second motif à l'aide de ce point. En outre, la primauté du mode imparfait dans ces exemples – chaque motif étant initialement présenté dans leur forme binaire – soutient l'hypothèse formulée auparavant à propos des *tenores* : par principe, le rythme est d'abord envisagé dans un contexte imparfait, suivant néanmoins des combinaisons de figures standardisées assurant la conversion.

Les enchainements *B-B-L* et *L-B-B-L* n'offrent cependant qu'un aperçu des possibilités permises par l'altération. Tandis que les traités se contentent, à titre didactique, d'illustrer des altérations simples dans lesquelles la figure altérée est précédée d'une figure identique, les *taleae* font preuve d'une plus grande diversité. Le seul usage de brèves et de longues ne peut en effet suffire à ordonner l'intégralité d'un *tenor*. En témoigne l'exemple d'*Ida capillorum* dont la répétition du motif *B-B-L* est interrompue par une pause de brève. Le rôle déterminant de ce silence en matière d'articulation mélodico-rythmique a déjà été étudié lors de la partie précédente[31]. Par conséquent, la nature jusqu'alors essentiellement rationnelle des changements métriques semble se

[29] Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, p. 172. Les figures sont ci-dessus transcrites dans leur forme simple.
[30] Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, pp. 220-1.
[31] Voir plus particulièrement « Périodes et articulation des *taleae* », pp. 134-51.

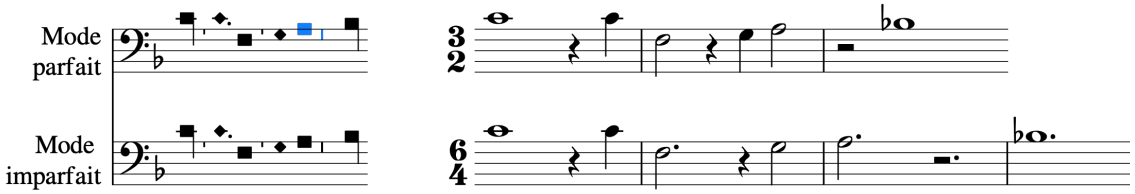
heurter au profil mélodique : bien qu'une *talea* à variation doive respecter de nombreuses règles du chant mesurable, elle doit également se plier au profil des *partes*.

Il est de ce fait nécessaire de concilier deux versants compositionnels qui, a priori, ne reposent pas sur des fondements communs. Le choix du motif *B-B-L* dans le *tenor* d'*Ida capillorum* confirme l'intérêt porté à l'articulation du *cantus firmus*. L'ordonnance des longues et des brèves s'adapte en effet aux moments cadentiels ou aux progressions dirigées tout en garantissant la variation. De la même manière, la pause de brève peut également être utilisée. Son usage doit néanmoins être plus minutieux que dans le cas d'une *talea* ordinaire. Contrairement aux figures, les pauses ont pour caractéristique d'être invariables. Leur durée restera alors identique dans n'importe quelle métrique et ne pourra se conformer à la variation qu'au moyen d'une disposition appropriée. Le compositeur d'*Ida capillorum* fait donc preuve d'ingéniosité en s'arrangeant pour que la brève intègre toutefois un motif d'altération, semblablement au motif *B-B-L*. Pour ce faire, il est indispensable de positionner la pause avant la brève destinée à être altérée, suivant la forme *Pb-B-L* (1+2+3). Une disposition inverse *B-Pb-L* (1+1+3) n'aboutirait en effet à aucune altération possible.

Exemple 3.2 Utilisation du motif *Pb-B-L* dans les *taleae* d'*Ida capillorum*, *Salve virgo* (début) et *Salve pater* (début)

L'enchainement *Pb-B-L* est donc fréquemment utilisé. Aux côtés *d'Ida capillorum*, dont les progressions dirigées et les sauts mélodiques sont accentués par les silences, les *taleae* de *Salve virgo* et *Salve pater* l'utilisent également à des fins mélodico-rythmiques (Ex. 3.2). Dans *Salve virgo*, Billart suit un agencement similaire à celui d'*Ida capillorum*. Le motif *Pb-B-L* apparait, dans un premier temps, dans l'intention de diviser le saut de quarte *la-ré* survenant dans les premier et troisième *colores*. La ressemblance entre les deux *tenores* investit de plus les autres figures comme le montre la succession *L-B-B-L-Pb-B-L*. Carmen place pour sa part la pause de brève au début du *tenor*, en vertu des avantages qu'offre l'introduction d'une *talea* à l'aide d'un silence. En outre, plutôt que d'employer une longue afin d'assurer l'altération de la brève, il utilise préférablement une pause de longue. Les deux premiers *sol* sont ainsi séparés.

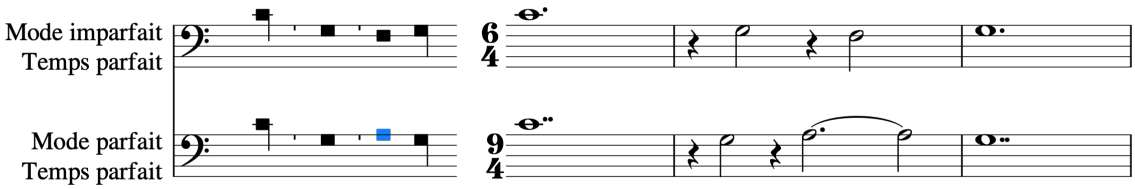
En insérant convenablement la pause de brève, suivant le modèle *Pb-B-L*, la *talea* peut donc être articulée selon le profil mélodico-rythmique du *color* tout en préservant sa polyvalence rythmique. La disposition inverse *B-Pb-L* ne conduisant pas à une altération, celle-ci s'avère plus compliquée à intégrer dans le mode parfait. C'est la raison même pour laquelle elle n'apparait que rarement. Sa manipulation délicate requiert d'incorporer la pause de brève au sein d'une autre perfection :



Exemple 3.3 Variation au début de la *talea* de *Benedicta viscera*

L'exemple ci-dessus, emprunté au *tenor* de *Benedicta viscera*, expose nettement la séparation des deux valeurs dans le mode parfait. La brève (en bleue) complète la mesure entamée par les figures *B-Psb-Sb*. La pause, quant à elle, rend imparfaite la longue suivante et intègre conséquemment sa perfection. Cette manière d'ordonner la pause n'est donc pas sans conséquence sur le choix des figures environnantes et fait preuve d'une complexité plus importante.

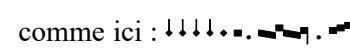
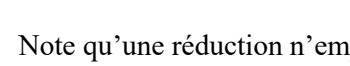
Paradoxalement à la sophistication conceptuelle de la variation, les compositeurs s'accordent préférablement sur le recours à une notation simple, voire rudimentaire, dénuée de grandes précisions. Dans le cas contraire, la conversion pourrait être rapidement entravée par de nombreuses indications incohérentes ou contradictoires. Cet aspect sera davantage détaillé dans le troisième chapitre concernant l'usage du *punctus*. Toutefois, l'un des motifs d'altération utilisés par Carmen permet d'ores et déjà d'anticiper l'intérêt de normes graphiques plus proches de l'enseignement de Muris que des traités contemporains du tournant du XV^e^ siècle :



Exemple 3.4 Imperfection de la brève altérée dans le *tenor* de *Salve pater*

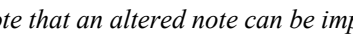
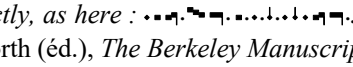
Carmen emploie dans ce passage un procédé assez rare : en plus d'utiliser un motif d'altération du type *L-B-B-L*, les deux brèves sont accompagnées de pauses de semi-brève les rendant imparfaites. Si l'imperfection de la première brève ne soulève pas d'ambiguïté, celle de la deuxième peut mener à des écritures diverses. L'imperfection d'une valeur altérée est en effet l'une des notions du chant mesurable les plus controversées et discutées du XIV^e^ siècle. Pour Muris, qui aborde le sujet dans son *Libellus*, ce genre d'imperfection n'implique pas de règle exceptionnelle. La consigne qu'il offre reste au contraire des plus sommaires : « On retiendra que la note altérée peut être rendue imparfaite *a parte ante* »[32]. Cette norme est en outre suivie de nombreux exemples d'altération dans lesquels l'imperfection n'est jamais illustrée.

Cette apparente lacune trouve ses raisons dans le long excursus sur l'imperfection qu'entreprend Muris dans le *capitulum* précédent. Le procédé y est traité avec tant de concision qu'il n'a sans doute pas paru utile au théoricien de devoir préciser le cas d'une figure altérée : celle-ci ne peut à l'évidence s'exprimer que sous la forme d'une imperfection *a parte ante* du type . C'est notamment de cette façon que Carmen positionne la seconde pause, juste avant la brève altérée. Pourtant, l'évolution du langage rythmique au cours du siècle laisse entrevoir de nouvelles possibilités. Le *Traité de Berkeley*, dont le contenu s'appuie partiellement sur le *Libellus*, enrichit la pensée de Muris à l'aide d'une autre pratique :

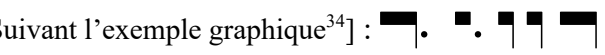
> Remarque qu'une note altérée peut être rendue imparfaite directement par *parte ante*, comme ici :  ; et aussi indirectement, tel que  . Note qu'une réduction n'empêche ni n'assiste une altération[33].

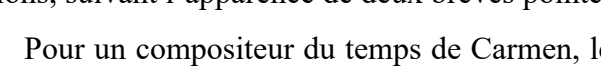
La seconde méthode, dite « indirecte », permet de séparer graphiquement la valeur d'imperfection de la note altérée. La subtilité apparait dans les premières figures ( ) de l'exemple proposé : dans ce cas, la semi-brève rend imparfaite la seconde brève altérée. Cette disposition, sur laquelle le traité ne s'attarde pas plus longuement, semble dériver de la confusion scripturale propre à l'imperfection *a parte ante* : une fois l'imperfection située entre les deux brèves, l'enchainement immédiat des deux valeurs identiques, sine

[32] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 209.

[33] « *Note that an altered note can be imperfected directly a parte ante, as here :*  *; and also indirectly, as here :*  . *Note that the reduction neither prevents nor assists alteration.* », Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript*, p. 169.

qua non à l'altération, n'est plus maintenu. À ce titre, l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* (v. 1375) ne reconnait plus l'imperfection *a parte ante* défendue par Muris et préconise l'imperfection indirecte dont il précise davantage les conditions :

> [Suivant l'exemple graphique[34]] : 
>
> Cependant, certains pourraient dire que, étant donné qu'elle [l'imperfection] est placée en premier, les longues ne se retrouvent pas entre deux *maximae*, depuis qu'entre la longue et la première *maxima*, il y a une imperfection. Il est vrai qu'elles ne se retrouvent pas entre deux *maximae*, mais plutôt entre un point et une *maxima*, ce qui est identique à ce qui est affiché plus haut. À partir de ce moment, certains pourraient dire que quand l'imperfection est placée en second, je lui mets un point[35].

En cherchant à concilier au maximum les différentes proximités requises à la fois par l'altération et l'imperfection, l'auteur perfectionne la méthode « indirecte » à l'aide du point : la brève pointée assure non seulement l'altération de la deuxième longue, mais également son imperfection. Chaque fois que, dans une mensuration parfaite, une figure précédant deux valeurs identiques est pointée, alors sa durée sera par convention soustraite à celle de la figure altérée. Par ce procédé, l'auteur clarifie le cas de plusieurs imperfections, suivant l'apparence de deux brèves pointées :  .

Pour un compositeur du temps de Carmen, le langage rythmique offre donc diverses possibilités sur l'imperfection d'une figure altérée. Certaines semblent en outre désuètes comparées au perfectionnement de la notation. Cependant, afin de parfaire la variation, Carmen se réfère à la manière *a parte ante* défendue par Muris qui, parce que plus ancienne, est conséquemment plus souple. Ni l'utilisation du point conseillée dans l'*Ars cantus mensurabilis* ni la méthode indirecte mentionnée dans le *Traité de Berkeley*

---

[34] La restitution graphique repose sur celle proposée par Balensuela dans son édition du traité, Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 199. La première *maxima* pointée n'apparait pas dans les illustrations manuscrites mais est rajoutée par le musicologue en raison du texte. Il est en effet question d'une *maxima* initiale délimitant, à l'aide de la seconde, les valeurs altérées. Cette manière suit à l'évidence le principe d'isolement des figures entre deux grandes perfections, comme vu chez Muris. L'illustration lacunaire dérive probablement du fait que la première *maxima* n'est pas obligatoire et peut être omise, l'absence de figures étant en effet sous-entendue comme une perfection.

[35] « *Nevertheless, one could say that, given what is placed first, the longae do not remain between two maximae, since between the longa and the first maxima, there is imperfection. It is true that they may not remain between two maximae, but rather between a punctus and a maxima, which is the same as was displayed above. Up to this time, one could say that when imperfection is placed second, I will put a punctus on it.* », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 199.

ne peuvent satisfaire une lecture de la *talea* dans le mode imparfait, au risque de compromettre, dans ce cas, les pauses de semi-brèves.

L'attachement aux préceptes du chant mesurable de la première moitié du XIV^e^ siècle se vérifie également dans le *tenor* d'*Inter densas*, dont la complexité en matière d'altération permet de conclure cette première partie sur la variation. Sa sophistication est telle que le *tenor* dispose de plusieurs retranscriptions différentes dans les éditions critiques menées par Günther, Harrison ou Lefferts[36]. L'inexactitude des restitutions reposant essentiellement sur une donnée abordée dans le deuxième sous-chapitre, une édition révisée du *tenor* apparaitra par la suite. Le *tenor* d'*Inter densas* surprend donc sur bien des points. D'une part, l'*unicum* présent dans *Chantilly*[37] laisse entrevoir une taille anormalement courte pour un motet aussi conséquent. Le *tenor* est en effet constitué d'une *talea* de seulement six figures, ordonnée comme ci-dessous :

Exemple 3.5 Édition critique du *tenor* d'*Inter densas*

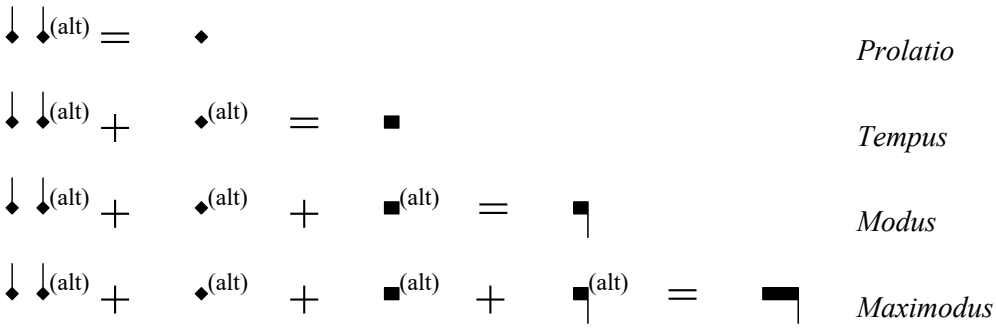
D'autre part, accompagnées de la citation *Admirabile est nomen tuum*, les quelques notes exposent une articulation mélodique intriquée. Le *color*, basé sur un hexacorde de *sib* à *sol*, n'est à l'évidence pas un *cantus firmus*. L'occurrence de chaque note ainsi que la progression brisée qui en résulte corroborent le recours à un *tenor* inventé. Qui plus est, comme le rappelle Günther, « le *color* n'a rien en commun avec les mélodies connues du texte *Admirabile est nomen tuum* »[38].

L'excentricité du chant témoigne d'un intérêt prononcé pour la sophistication dont le choix des figures n'est pas exempt : tout comme le *color* récite une à une les six notes de l'hexacorde, la *talea* se compose des cinq principales figures rythmiques rencontrées en France au XIV^e^ siècle. Celles-ci sont ordonnées de manière croissante, de

[36] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly,* pp. 66-70 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of The Fourteenth Century*, V, pp. 162-6. Harrison, préférant retranscrire l'intégralité du motet à l'aide du *solus tenor*, propose une restitution du *tenor* en annexe, *ibid*., p. 218 ; Peter Lefferts, *Three 14th-century Motets in honour of Gaston Febus*, North Harton, Antico Edition, 1986, pp. 13-9.
[37] *Chantilly*, f. 68v-69r.
[38] « *Ludwig* […] *has already indicated that this color has nothing in common with the known melodies to the text Admirabile est nomen tuum* […] », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxiv.

la minime à la *maxima*. Par ailleurs, comme permet de l'anticiper une taille aussi courte, la *talea* est interprétée huit fois dans des métriques différentes signalées à l'aide d'un *canon* littéral. Les modifications concernent les quatre degrés de la prolation, à savoir le *maximodus*, le *modus*, le *tempus* et la *prolatio*. Suivant Wegman, le *tenor* d'*Inter densas* a, en raison de sa dimension didactique, directement inspiré le *tenor* de la *Missa Dixerunt discipuli* (v. 1470) composée un siècle plus tard par Eloy d'Amerval[39].

L'alternance incessante des métriques requiert d'ordonner la *talea* avec minutie, suivant les principes mensuralistes énoncés jusqu'à maintenant. L'altération joue un rôle à nouveau fondamental, à un tel point que le procédé investit l'intégralité du *tenor*. Si les motets *Ida capillorum* et *Eya dulcis* ont déjà illustré l'usage parfois conséquent de l'altération, le compositeur d'*Inter densas* fait appel à une logique bien plus sophistiquée que celle induite par le simple motif *B-B-L*. Plutôt que d'utiliser des paires de figures identiques, l'altération s'opère au moyen de l'addition des valeurs :



Exemple 3.6 Additivité des figures et altérations dans la *talea* d'*Inter densas*

Pour emprunter une expression propre aux mathématiques, la disposition croissante des figures s'assimile à une suite récursive[40], à la manière de la célèbre suite de Fibonacci : la durée de chaque note est égale à la somme des valeurs qui la précèdent. Par exemple, l'addition des deux premières minimes donne la semi-brève suivante. Celle-ci, une fois ajoutée à la durée des *minimae*, équivaut à la brève. Le principe se réitère

[39] Wegman, « Petrus de Domarto's '*Missa Spiritus almus*' », pp. 250-2. Voir également à ce sujet Emily Zazulia, « The transformative impulse », *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Anna Maria Busse Berger & Jesse Rodin (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 591-2.

[40] Pour une définition plus détaillée ainsi qu'une approche pluridisciplinaire du principe de récursivité, voir Michael Corbis, *The Recursive Mind : The Origins of Human Language, Thought, and Civilization*, Princeton, Princeton University Press, 2011. Concernant plus précisément la récursivité de la suite de Fibonacci, voir A. F. Horadam, « A Generalized Fibonacci Sequence », *The American Mathematical Monthly*, LXVIII/5 (1961), pp. 455-59.

similairement pour les autres figures, à l'exception de la *maxima* dont la valeur clôt le système rythmique. La *talea* observe donc une répartition substantiellement binaire, fondée sur le doublement de chaque figure.

Dès lors, bien que les figures ne soient pas identiques, l'altération est de rigueur lorsque la prolation est parfaite. En effet, le procédé ne requiert pas nécessairement la succession de deux figures jumelles (*B-B*) ou analogues (*Pb-B*). Tant que les deux valeurs possèdent la même durée et sont positionnées avant une figure plus grande, l'altération est permise. Le premier exemple du *Traité de Berkeley* en a déjà illustré le fonctionnement. Dans le cas d'*Inter densas*, lorsque la *prolatio* et le *tempus* sont majeurs, la seconde minime sera altérée (Ex. 3.5). Par la suite, l'égalité entre les deux minimes (1/3 + 2/3) et la semi-brève (1) mènera parallèlement cette dernière à l'altération (1/3 + 2/3 + 2). L'altération peut, de cette manière, être répétée semblablement sur les figures suivantes jusqu'à la longue, la *maxima* ne pouvant être altérée parce qu'étant la plus longue figure du système mesuré[41]. La *talea* d'*Inter densas* peut donc se prêter à n'importe quelle combinaison de mensurations imparfaites ou parfaites.

La restitution ci-dessous illustre ainsi l'ingéniosité singulière du *tenor*. Le compositeur exploite presque toutes les configurations possibles. L'exemple 3.7[42] présente les diverses variations utilisées au *tenor*, dans leur ordre d'apparition. À ce sujet, la transcription moderne n'indique pas la durée précise des *maximae*. Cet aspect, au cœur des complexités liées à l'édition critique du *tenor*, sera davantage développé dans la seconde partie. Pour plus de clarté, les figures altérées sont dans chaque cas colorées en bleu. La fluctuation des notes concernées témoigne distinctement de la sophistication du motif. La *talea* peut être entièrement altérée, comme dans la première occurrence, ou dénuée d'altération, à l'image de la troisième variation. Les autres répétitions reposent sur l'alternance des figures altérées, de manière à ce que la *talea* ne soit jamais reproduite de manière identique. Ainsi, Günther considère à juste titre que le *tenor* n'est pas véritablement isorythmique et compare préférablement sa forme à celle, bien

[41] Cette notion étant implicite, elle est rarement relatée en ces termes dans les traités. Le plus souvent, les théoriciens se contentent de préciser que l'altération ne peut être réalisée que dans la *prolatio*, le *tempus* et le *modus* parfait. Voir Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, 194-5 ; Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, pp. 208-9.

[42] Les notes modernes utilisées tentent de reproduire le plus fidèlement possible l'articulation et la durée des figures originales. Cependant, suivant les normes éditoriales présentées dans l'édition des *tenores*, les longues altérées ont été le plus souvent transcrites à l'aide de notes carrées dont la durée est implicite et déduite à l'aide des mesures du *modus*. Les *maximae*, dont les durées réelles ne seront abordées que dans le sous-chapitre suivant, sont représentées à l'aide d'une longue moderne (évidée). Si besoin, se référer aux normes de transcription pp. 425-8.

qu'anachronique, d'une passacaille[43]. Sa durée dépend donc inévitablement de la qualité parfaite ou imparfaite des mensurations. La quatrième variation est, en ce sens, la plus courte des huit citations. L'exemple 3.6 invite également à remarquer que, grâce à l'altération, la répartition des notes au sein du *modus* est analogue dans chaque répétition. La longue occupe effectivement chaque fois la seconde mesure du *modus* tandis que la première mesure comprend les quatre figures précédentes. Seule la *maxima* peut être anticipée, comme dans les occurrences 2, 4, 6 et 8 dans lesquelles le mode est imparfait.

Exemple 3.7 Variations de la *talea* du *tenor* d'*Inter densas*

Cependant, la paternité du *tenor* d'*Inter densas* doit désormais être discutée. Car la *talea* n'a en effet pas été inventée, à proprement parler, par le compositeur du motet. Le mérite de cet astucieux motif revient à une autre personne dont l'identité permet de rapprocher une nouvelle fois la variation du savoir spéculatif de la *musica*

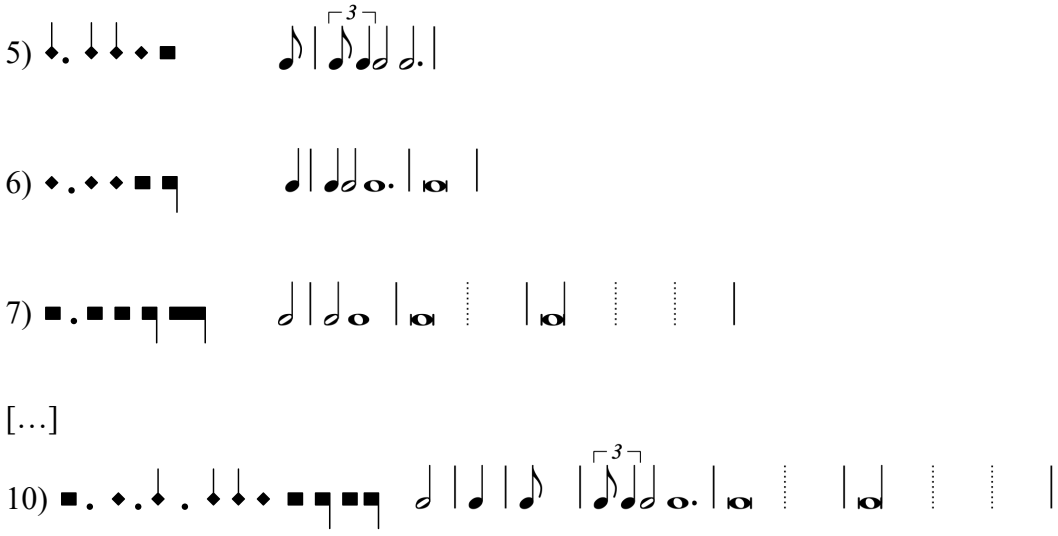
[43] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxiv.

mensurabilis. Tout comme les compositeurs se réfèrent habituellement à l'antiphonaire afin d'y extraire le *cantus firmus*, celui d'*Inter densas*, à défaut de recourir à un chant préconçu, emprunte le rythme de la *talea* à l'une des plus célèbres sources théoriques du XIV^e^ siècle : le *Libellus* de Muris. Le motif se retrouve effectivement à l'identique dans le chapitre consacré à l'altération, en guise de neuvième exemple[44] :

Exemple 3.8 Neuvième exemple du *Libellus* concernant l'altération

Le *tenor* d'*Inter densas* est rigoureusement similaire au modèle proposé par le théoricien. La première occurrence de la *talea*, dont la prolation est entièrement parfaite, en reproduit d'ailleurs fidèlement le rythme. Cet exemple d'altération est de loin le plus audacieux proposé dans le *Libellus*. À travers celui-ci, Muris révèle l'étonnante altération des figures une fois disposées dans l'ordre croissant. Une telle propriété n'a pu échapper à un mathématicien aussi aguerri que Muris, habitué à l'analyse systémique des suites arithmétiques, géométriques et harmoniques[45]. À ce propos, les occurrences exécutées dans une mensuration intégralement imparfaite ou parfaite peuvent être comprises comme des suites géométriques de raison respective 2 et 3 – dans les deux cas, la progression commence avec le rapport entre la seconde mimine et la semi-brève[46]. Au vu de l'originalité dont fait preuve Muris, il semble qu'il se soit toutefois livré à quelques expérimentations avant de parfaire son neuvième exemple[47] :

[44] *Libellus*, IV. Les exemples utilisés, en notation ancienne, sont des reproductions de ceux donnés par Meyer dans son édition critique du *Libellus*, Meyer, *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 208-9. Les restitutions modernes qui les accompagnent ont été, quant à elles, ajoutées afin de simplifier leur lecture.
[45] Voir plus particulièrement l'*Arithmetica speculativa* de Muris, Hubert L. L. Busard, « Die"*Arithmetica speculativa*" des Johannes de Muris », *Scientiarum Historia*, XXXIII/1 (1971), pp. 103-32.
[46] Prolation intégralement imparfaite : (M = 1) ; M = 1 ; Sb = 2 ; B = 4 ; L = 8 ; Mx = 16. Prolation intégralement parfaite : (M = 1) ; M = 2 ; Sb = 6 ; B = 18 ; L = 54 ; Mx = 162. Voir également à ce sujet les tableaux et restitutions dans Wegman, « Petrus de Domarto's '*Missa Spiritus almus*' », p. 250 ; Newes, « Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons », p. 26 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of The Fourteenth Century*, V, pp. 199-200.
[47] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, p. 208.



Exemple 3.9 Exemples du *Libellus* concernant l'altération

Les rythmes 5, 6 et 7 en sont en effet les prémices. Les trois exemples reposent tous sur le même principe : cinq figures dont les trois dernières progressent dans l'ordre croissant du système mensuraliste. Les deux premières ne servent pour leur part qu'à amorcer l'altération des troisième et quatrième figures, comme le montre leur transcription. D'ailleurs, la première figure n'est, en soi, pas indispensable : le point de séparation qui lui est ajouté permet uniquement de délimiter les valeurs suivantes de la perfection antérieure qui, dans les extraits, est hypothétique. C'est notamment pour cette raison que les points de divisions ont été reportés au moyen d'une barre de mesure dans l'exemple 3.8. À l'aide du point de division, Muris tente donc probablement de montrer comment réaliser une altération lorsque les premières valeurs sont précédées d'une figure identique.

Dans son neuvième exemple, Muris fusionne de cette façon les extraits 5, 6 et 7 pour organiser la plus longue séquence d'altération composée de figures croissantes. Le rythme clôt ainsi les modèles proposés par Muris en réapparaissant dans le dixième et dernier extrait (Ex. 3.9). Muris s'attache à le contextualiser à l'aide de perfections antécédentes, bien que celles-ci s'avèrent également inventives. Par ce geste, le théoricien souhaite potentiellement accentuer l'aspect sophistiqué de sa formule.

Bien que l'élaboration du rythme revienne à Muris, le compositeur d'*Inter densas* a le mérite d'avoir vu dans l'exemple du *Libellus* un rythme propice à la variation. L'originalité du motif a, dans un premier temps, vraisemblablement attiré son attention. Conscient de l'utilité de l'altération, le compositeur a par la suite envisagé toutes les

possibilités offertes par la récursivité des valeurs. En outre, un détail autre que le choix et l'ordre des figures tend à confirmer la provenance du motif. L'exemple de Muris contient effectivement une donnée mélodique non essentielle que le compositeur d'*Inter densas* a toutefois préservée. Il s'agit de la ligature ascendante *B-L*. Cette particularité graphique est présente dans diverses versions manuscrites du *Libellus*[48]. Meyer la reproduit fidèlement dans son édition critique du traité[49].

La conservation de cette ligature témoigne de l'intérêt que le compositeur porte à l'œuvre de Muris. En copiant le moindre détail, ce dernier souhaite à l'évidence préciser la source théorique dont provient le rythme. Il est en effet probable qu'il ait vu dans la ligature une alternative aux habituelles citations textuelles des *tenores*. Ce choix n'est, par ailleurs, pas sans conséquence sur la mélodie. La ligature en question nécessitant un intervalle ascendant, le compositeur a adapté le chant en conséquence. Le mouvement *B-L* s'accompagne dès lors de la tierce *si-ré* – de plus amples relations entre l'exemple du *Libellus* et l'organisation mélodique du *tenor* seront développées dans la partie V.

Le *tenor* d'*Inter densas* est donc à la fois un aperçu des possibilités qu'offre l'altération en matière de variation ainsi qu'un cas singulier à propos du rôle pédagogique de ces *tenores* et des connexions qui les rattachent à la théorie de la *musica mensurabilis*. La réussite des variations, si complexes soient-elles, repose ici sur le savoir-faire de Muris et est sans nul doute un hommage implicite à l'égard du *Libellus* dont le contenu reste encore largement cité et véhiculé à la fin du XIV^e^ siècle ainsi qu'au XV^e^ siècle. Suivant les nouvelles données apportées concernant l'origine des figures, il n'est pas invraisemblable qu'Eloy, dont le *tenor* de la *Missa dixerunt discipuli* (v. 1470) est quasi identique à celui d'*Inter densas*, se soit également référé à l'œuvre de Muris. Cependant, Rob C. Wegman a démontré que le compositeur s'est plutôt reporté directement au motet de *Chantilly* à en croire les ressemblances que partagent les *canones*[50].

Quoi qu'il en soit, le *tenor* d'*Inter densas*, dont l'implication pédagogique semble s'étaler jusqu'à la fin du XV^e^ siècle, démontre à nouveau la proximité de la

[48] Sur les versions manuscrites du *Libellus* consultées, celles présentant la ligature ascendante *B-L* sont les suivantes : Suisse, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 689 (1200), f. 86v ; Allemagne, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 24809, f. 138v ; Royaume Uni, London, British Library, Add. Ms. 23220, f. 13r.

[49] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, p. 208.

[50] « *That Eloy may well have known the motet is suggested by his verbal canon, which specifies that the first maxima of every statement is to be 'silenced' for the first three tempora of its duration. This recalls Inter densas, where the final maxima is to be silent for the last third of its duration whenever the major or minor mode is perfect.* », Wegman, « Petrus de Domarto's '*Missa Spiritus almus*'», p. 252.

variation – comme principe compositionnel – avec les théories du chant mesurable retrouvées chez Muris – ce que tendait déjà a prouvé l'imperfection des figures altérées rencontrées dans *Salve pater* de Carmen. Ces différents exemples confirment donc l'importance de l'altération en matière de variation et apportent une nouvelle vision de la dimension didactique des *tenores* concernés : si les *taleae* à variation sont agencées de manière à exposer les possibilités et intrications rythmiques offertes par le système mensuraliste depuis l'*ars nova*, le savoir des traités est lui-même essentiel en vue de les ordonner. L'œuvre spéculative peut même être dans certains cas un support fondamental, à l'image du *Libellus* pour le *tenor* d'*Inter densas*, à partir duquel s'inspirent les compositeurs. Contrairement à la sophistication inhérente à la variation, les compositeurs semblent d'ailleurs plus enclins à recourir à une notation dénuée d'une grande précision graphique afin d'assurer l'ambivalence du rythme au regard de la qualité de la prolation.

L'altération est ainsi le principe rythmique le plus employé dans les *tenores* à variation et permet de discriminer plusieurs enchainements de figures privilégiés retranscrits dans le tableau récapitulatif 3.4 pages 225-6. Grâce à l'étude de l'altération, l'ordonnance des *tenores* d'*Ida capillorum*, *Eya dulcis* ou *Inter densas* a pu être détaillée avec minutie. Cependant, quelques zones d'ombre apparaissent encore là où l'altération trouve ses limites. En effet, si les figures peuvent être interprétées autrement en fonction du contexte métrique, la notation et l'ordonnance des *tenores* à variation rencontrent une difficulté singulière lorsqu'il est question de positionner le silence : la pause, parce qu'inaltérable, va à l'évidence à l'encontre des fondements rythmiques sur lesquels repose l'achèvement d'une variation. Pourtant, il a été auparavant démontré, dans la partie II, que la pause est primordiale en matière d'articulation mélodico-rythmique. Dès lors, les compositeurs se sont visiblement heurtés à un problème structurel – inhérent à la *talea* – ainsi que graphique – lié au système mensuraliste – et ont ainsi développé, en conséquence, des stratégies différentes que l'analyse est désormais susceptible d'approfondir.

COMPLEXITÉS INHÉRENTES AUX PAUSES : LE CAS D'*INTER DENSAS*

La restitution complète du *tenor* d'*Inter densas* nécessite de résoudre un problème inhérent à la variation. Si le motif d'altération emprunté au *Libellus* n'implique pas de difficultés particulières quant à l'interprétation des figures, le silence qui l'achève s'avère bien plus complexe à déterminer. En effet, cette pause, dont l'utilité cadentielle a déjà été mentionnée lors du premier chapitre, n'apparait pas dans le *tenor* noté dans *Chantilly*[51]. Sa présence est uniquement signalée à la fin du *canon*. Le simple fait que le compositeur n'ait pas souhaité indiquer musicalement sa durée suffit à anticiper l'inconvénient principal que suscite l'usage des silences. Comme vu précédemment avec les motifs *Pb-B* et *B-Pb*, la pause ne peut ni être altérée, ni rendue imparfaite ou augmentée. L'immutabilité de sa durée, indépendamment de la mensuration, entraine par conséquent des difficultés d'ordonnance lorsque la *talea* est réalisée en vue d'une variation.

Cette constance s'avère d'ailleurs bien plus contraignante à propos des *pausae longae*. Tandis que les *pausae breves* peuvent aussi bien être utilisées dans le mode parfait qu'imparfait, les *pausae longae*, en vertu de leur graphie, ne peuvent convenir à tous les contextes comme le renseigne éloquemment le traité *Ars nova* :

> Ainsi, toutes les fois que l'on rencontre des pauses de trois temps en une seule figure, le mode est parfait, comme dans *Orbis orbatus*. Chaque fois que se rencontrent deux ou plusieurs pauses successives, dont chacune vaut deux temps, le mode est imparfait, comme dans le motet *Adesto sancta trinitas*[52].

Les deux motets cités sont tous deux présents dans le célèbre *Roman de Fauvel* dont le manuscrit *Fr. 146*, conservé à la Bibliothèque nationale de France, contient l'apparat musical. Conformément à ce qui est indiqué, le motet *Orbis orbatus* est bel et bien composé dans un mode parfait signalé par l'emploi du symbole de trois temps 𝅜 tandis

[51] *Chantilly*, f. 68v-69r.
[52] Philippi de Vitriaco, *Ars nova*, Reaney (éd.), pp. 45-6. Le texte latin est le suivant : « *Unde sciendum est quod quotiescumque pausae trium temporum in uno corpore reperiuntur, modus est perfectus, ut in Orbis orbatus. Quotiescumque vero duae vel plures pausae reperiuntur immediate, quarum quaalibet valet duo tempora, modus est imperfectus, ut in moteto Adesto sancta Trinitas, etc*. », *ibid*., p. 26.

que dans *Adesto sancta trinitas*, dont le mode est imparfait, les *pausae longae,* notées 𝄺, apparaissent souvent par paire.

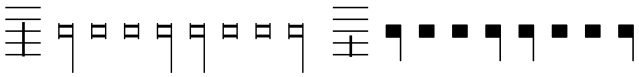
Suivant un discours globalement destiné à diffuser la nouvelle théorie du chant mesurable attribuée à Vitry et Muris, le traité se veut à la fois pragmatique et orienté vers la compréhension des pièces notées dans le style de l'*ars nova*. Le passage susmentionné est de fait une astuce afin de déduire aisément le *modus* employé qui, encore aujourd'hui, facilite la lecture des pièces du XIV^e^ siècle et, plus particulièrement, celle des voix les plus lentes – *tenor* et *contratenor*. C'est d'ailleurs par le biais de cet artifice qu'Apel initie le musicologue novice à la détermination du *modus*[53]. En outre, c'est la raison même pour laquelle Murino, consacrant quelques lignes à l'organisation des *pausae longae* dans le *tenor* de motet, soutient que le choix du *modus* implique à cet égard des restrictions strictes : « Similairement, tu peux ordonner certaines pauses comme celles-ci [*pausae longae* parfaites] dans le mode parfait et non dans l'autre, car cela signifie le mode parfait […] »[54].

Les *pausae longae* obligent donc à recourir à des graphies distinctes en fonction du mode. L'équivalent temporel de la pause de longue parfaite 𝄺 sera ainsi noté différemment dans le mode imparfait (𝄻). Seule la forme binaire 𝄺 peut être intégrée dans les deux mensurations[55]. Cette possibilité, que l'on rencontre dans le *tenor* de *Benedicta viscera*, témoigne à nouveau de la primauté des valeurs binaires dans la réalisation d'une variation. Dès lors, la pérennité scripturale de la *pausa longa* semble indissociable de la qualité du *modus*. Cette notion va bien entendu de pair avec la complétude du *mode* que la pause doit dans l'absolu respecter. En effet, comme expliqué lors de la partie II, Muris comme Murino signalent que la pause doit toujours être positionnée sur l'*initium* de la prolation dans laquelle elle s'inscrit[56].

Mais c'est également à la suite de son commentaire sur les silences que Murino précise que de plus « grandes subtilités » habitent la composition des *tenores*[57]. Parmi elles se trouve vraisemblablement une maitrise particulière des *pausae longae* dont

[53] Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 347.
[54] « *Item potes etiam tales pausas ponere in modo perfecto et non in alio, quia significat modum perfectionis, ut his, quia quot spatia tangent tot tempore valent.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 81.
[55] Voir à ce propos *supra*, n. 53.
[56] Meyer (éd.), *Jean de Murs*, pp. 208-9 ; Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 79.
[57] « *Si maiores subtilitates cupis habere quam in isto volumine continentur tunc stude fortifer in musica, et forte Deus prestabis tibi per suam gratiam maiorem intellectum atque subtilitatem.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 83.

un premier aperçu semble se rencontrer dans *Eya dulcis*. Suivant les normes citées précédemment, les diverses restrictions qui en dérivent aboutissent conséquemment à l'abandon de la pause de longue parfaite. Dans le cas contraire, la *talea* ne pourrait être convertie dans le mode imparfait. Un seul contre-exemple réside dans les *tenores* des motets post-Machaut et s'avère ainsi l'exception qui confirme la règle :

Talea du *tenor* d'*Eya dulcis* : 

Le *tenor* d'*Eya dulcis* est l'unique cas à disposer d'une variation notée (notation noire) et non mentalement envisagée. À ce titre, l'appellation de *talea* attribuée à l'exemple ci-dessus ne tient qu'à la graphie du motif. Il est en effet possible d'appréhender la première période, délimitée par les figures évidées, comme étant la véritable *talea* que Tapissier a, par la suite, réécrite dans le mode imparfait. Cette caractéristique résulte des restrictions qu'implique la notation invariable de la *pausa longa*. Le seul symbole à ne pas être répété à l'identique, en négligeant l'emploi simultané des figures évidées et noires, est bel et bien celui de la pause. La première partie de la *talea*, réalisée dans le mode parfait, utilise la graphie d'une pause ternaire tandis que la seconde période dispose d'une pause imparfaite. En écrivant la variation, Tapissier s'autorise de cette façon à transposer la durée du silence, ce qui n'aurait pu être possible dans le cas d'une variation véritablement homographique.

Devant le même problème, le compositeur d'*Inter densas* a opté pour une autre solution : celle du *canon*. Le langage verbal permet dans ce cas de pallier les insuffisances du langage musical. C'est là l'une des principales qualités du *canon* littéral soulignées par Zazulia, à l'origine de son succès au cours des XIV^e^ et XV^e^ siècles : « Ce genre d'annotation peut être vu comme analogue à la note marginale ou la glose ; les deux sont attrayantes pour leur flexibilité »[58]. Cependant, préciser la durée variable d'une pause, malgré la souplesse du langage, s'avère encore délicat. Outre les conflits rythmiques que cela entraine, un obstacle majeur apparait dans le *canon* d'*Inter densas* dont voici les versions latines lues par Günther et Harrison :

[58] « *This kind of annotation might be seen as analogous to a marginal note or gloss; both are attractive for their flexibility.* », Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*, p. 23.

Octies dicitur tenor : primo de modo et tempore maioris perfecto, 2° modo de modo et tempore maioris inperfecto, 3° de modo et tempore minoris perfecto, 4° de modo et tempore minoris inperfecto, 5° de modo maioris et tempore minoris perfecto, 6° de modo maioris et [tempore] minoris inperfecto, 7° de modo minoris et tempore maioris perfecto, 8° de modo minoris inperfecto et tempore maioris perfecto,

†*clugendo* [*cludendo*] *pausam ut modus sit perfectus.* (Günther)[59]
†*elugendo* [*eligendo*] *pausam ut modus sit perfectus.* (Harrison)[60]

La concision du *canon* repose sur plusieurs abréviations : tandis que les adjectifs *maioris* et *minoris* se réfèrent chaque fois au *modus* et à la *prolatio*, *perfecto* et *inperfecto* précisent la qualité du *maximodus* et du *tempus*. Si le sens des premières phrases se veut limpide, les derniers mots du *canon*, mentionnant l'interprétation de la pause, font quant à eux l'objet d'explications diverses. Au cœur de ces divergences se situe, dans un premier temps, un problème de lecture concernant le premier verbe employé. Selon Günther, qui lit *clugendo*, le terme serait une graphie erronée de *cludendo*, gérondif de *cludo* – « fermer, clore »[61]. Dans ce cas, il serait donc possible de traduire la dernière phrase du *canon* ainsi : « en closant la pause de manière à ce que le *modus* soit parfait ». Toutefois, Günther se garde de recourir à une traduction précise. Il n'est possible d'apercevoir sa véritable lecture du *canon* qu'à travers son édition du *tenor* qu'elle décrit en ces mots :

> La prescription selon laquelle toutes les citations avec le *modus perfectus* devraient être suivies par une pause concerne évidemment le *modus maior* [*maximodus*] seulement, donc les sections 1, 3, 5 et 7. En outre, une pause a été ajoutée après la quatrième citation, qui est entièrement imparfaite, mais doit être aussi longue que huit barres [de mesure du *tempus*] des voix supérieures, qui sont principalement en 𝔠.[62]

Günther ne conclut donc pas toutes les occurrences de la *talea* par une pause. Ce choix est sans conteste motivé par une lecture personnelle du syntagme *modus*

[59] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxiv.
[60] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth-century*, V, p. 199.
[61] « Claudo, cludo », *Le Grand Gaffiot*, pp. 327-6.
[62] « *The prescription that all statements with modus perfectus should be followed by a rest obviously concerns the modus maior only, hence the sections 1, 3, 5 and 7. Moreover, a pause has been added after the fourth statement, which is imperfect throughout, but has to be as long as eight bars of the upper voices, which are mainly in* 𝔠. », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxiv.

Exemple 3.10 Édition du *tenor* d'*Inter densas* selon Günther

perfectus que la musicologue comprend par *modus maior* parfait. En effet, elle suggère que la dernière phrase se rapporte au degré le plus élevé de la prolation, interprétation à l'évidence encouragée par le fait que la *talea* s'achève avec une *maxima*. Suivant la restitution moderne de Günther[63], la pause rend donc la *maxima* imparfaite dans les variations susmentionnées (Ex. 3.10).

Il est manifeste que, par cette lecture, Günther désire uniformiser la cadence des *taleae* I, III, V et VII. Néanmoins, cette interprétation force d'abord à s'interroger sur

[63] *Ibid*., pp. 66-70.

la pertinence et l'utilité de la pause uniquement à la fin de certaines répétitions. La première partie analytique a démontré à quel point le silence final est un élément fondamental de la morphologie mélodico-rythmique des *taleae*. Par son *canon*, le compositeur a donc vraisemblablement souhaité maintenir ce principe malgré la complexité que cela implique au regard des variations. Il est par conséquent peu probable qu'il se soit résolu à ne respecter que partiellement cette norme. D'autre part, un deuxième argument susceptible d'alimenter cette critique est l'exception faite à la quatrième occurrence (variation III). La prolation étant dans ce cas entièrement mineure, la *talea* apparait trop courte pour s'accorder convenablement avec les autres voix. Le décalage, non négligeable, équivaut à la durée d'une *maxima*. Günther comble alors ce moment indéterminé à l'aide d'un silence correspondant à deux *pausae longae* imparfaites (Fig.10). L'utilisation de la pause étant dès lors uniquement justifiée par la nécessité de faire coïncider les voix, Günther ne se fie donc plus à sa propre interprétation du *canon*. En outre, si l'édition de Lefferts concorde avec celle de Günther, nonobstant une mesure à l'échelle de la brève et non de la longue[64], la partition ne s'accompagne cependant d'aucune indication susceptible d'expliquer l'absence des pauses ainsi que la fin de la troisième variation.

Harrison entreprend pour sa part une édition différente. L'écart commence, dans un premier temps, dans sa lecture du *canon* où il discerne non pas *clugendo* mais *elugendo*, graphie maladroite du gérondif *eligendo*. Harrison propose en conséquence la traduction suivante des derniers mots : « Choisir les pauses [finales] de manière à ce que le mode puisse être parfait [en réalité de manière à ce que le *tempus* puisse être parfait] »[65]. Il n'est ainsi plus question de « clore la pause », expression par ailleurs étrange, mais de sélectionner le silence le plus adapté en vue du temps parfait et non du *modus*. Dans un second temps, Harrison décide de terminer chaque *talea* et variation à l'aide d'un silence, à l'inverse de Günther.

Si le terme *eligendo* semble convenir davantage au fonctionnement éventuel du *tenor*, la liberté que prend Harrison à l'égard du terme *modus* incite à s'interroger sur le bien-fondé de son interprétation. Pour comprendre la démarche de l'éditeur, il est avant tout nécessaire de préciser que, comme pour celle de Günther, la restitution qu'il livre a

[64] Peter Lefferts, *Three 14th-century Motets in honour of Gaston Fébus*, Newton Abbot, Antico Edition, 1986, pp. 13-9.
[65] « […] *choosing the [final] rests so that the mode may be perfect [actually so that the tempus may be perfect* […] », Harrison, *The Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, p. 199.

été déterminée empiriquement à l'aide du contrepoint global. Devant la confusion du *canon*, Newes soutient d'ailleurs que la solution exacte du *tenor* ne peut être confirmée que par l'intermédiaire des autres voix[66]. L'édition que propose Harrison est révélatrice à cet égard : le *tenor* étant pour sa part isolé du reste du motet, placé en annexe[67], seuls le *contratenor* et le *solus tenor* accompagnent les voix supérieures. Bien que Harrison mentionne peu l'implication des diverses parties, le *solus tenor* l'a probablement conforté dans le choix de clore toutes les *taleae* par une pause. À la fin de chaque *talea* en effet, le *solus tenor*, qui jusque-là suivait fidèlement la progression du *tenor*, s'émancipe des figures croissantes et expose essentiellement des semi-brèves consécutives dont Harrison voit l'origine dans les dernières mesures du *contratenor*[68]. Ce contraste, quelque peu anodin à l'échelle du XIV^e^ siècle[69], n'est d'ailleurs pas sans rappeler le profil de certains *contratenores* qui, lorsque le *tenor* se tait, évoluent à l'aide de valeurs brèves, palliant par un changement de texture l'absence du *cantus firmus*[70]. L'articulation du *solus tenor* permet de cette façon de déduire précisément la position et la durée des silences concluant chaque *talea*.

[66] « *The exact solution can only be verified by means of the upper parts and the solus tenor. This part is written in major prolation throughout, expressing duple values through imperfection or by several notes written at the same pitch, in a kind of simplified resolution notation*. », Virginia Newes, « Mensural Virtuosity in Non-fugal Canons », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Katelijne Schiltz & Bonnie Blackburn (éd.), Leuven, Peeters, 2007, p. 25. La transcription de Newes est pour sa part empruntée à l'édition de Günther, *ibid*., p. 26.

[67] Harrison (éd.), *The Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, p. 216.

[68] « *In the present case the solus T represents the original T (which consists of the notes of the hexachord on Bb in a certain order without repetitions or recurrences) with one, two or three bars adapted from the Ct at the end of each of the eight statements (bars 16-18, 29-30, etc.).* », *ibid*.

[69] « *Although the solus tenor generally summed up faithfully the composite bass line of the four-part settings, small deviations did sometimes occur, even in works as early as those credited to de Vitri*. », Shelley Davis, « The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries », *Acta Musicologica*, XXXIX/1/2 (1967), p. 50.

[70] Voir à ce propos les dernières règles déterminées par Westerhaus concernant le comportement du *contratenor* dans Andrew Westerhaus, « A lexicon of contratenor behaviour : case studies of equal-cantus Italian motets from the Ms Bologna Q.15 », *Plainsong and Medieval Music*, XVIII/2 (2009), p. 126.

Exemple 3.11 Restitution moderne du *tenor* d'*Inter densas*

Hormis une erreur vraisemblablement typographique au sujet de la cinquième variation[71], corrigée dans les exemples suivants, la version d'Harrison semble juste en tout point et rejoint ainsi l'édition critique présentée en annexe ainsi que la restitution située en page précédente. Chaque occurrence de la *talea* est donc reproduite accompagnée de sa pause finale et de sa transcription. Les barres de mesure standard délimitent le *modus* tandis que les plus grandes encadrent le *maximodus*. Dans chaque cas concerné, la longue altérée est précisée par la mention *alt.* et est symbolisée, peu importe sa qualité, par une note carrée moderne dont la durée équivaut toujours à deux mesures[72]. La valeur des *maximae* est également déterminée par le nombre de mesures que celles-ci occupent. Par ailleurs, contrairement aux éditions de Günther et Harrison, l'exemple

[71] Dans la sixième occurrence de la *talea* restituée en annexe de l'édition de Harrison, la durée de la dernière mesure excède la métrique 3/2. Deux erreurs apparaissent : tandis qu'un soupir semble avoir été malencontreusement inséré avant la pause, la blanche pointée précédente (liée à la ronde pointée de la mesure antérieure) devrait normalement laisser place à une noire. *Ibid*., p. 216.
[72] Au besoin, se référer aux normes de transcription, pp. 425-8.

présente la dernière variation accompagnée d'une pause, dans l'intention de suivre rigoureusement le *canon*, bien que son interprétation soit superflue[73].

Une fois reproduit graphiquement dans son intégralité (Ex. 3.11), le *tenor* emploie donc trois genres de *pausae longae* : parfaite, imparfaite simple et imparfaite double. La difficulté qu'entrainent les silences en matière de variation est de fait éloquente. Mais leur pluralité laisse, par conséquent, d'autant plus entrevoir l'ingéniosité que requiert leur synthèse au moyen d'une phrase aussi succincte que celle rencontrée à la fin du *canon*. C'est alors vraisemblablement à partir de son édition du *tenor*, similaire à celle proposée dans l'exemple 3.11, que Harrison interprète l'obscure consigne. Selon lui, pour déterminer d'emblée la durée de chaque pause, il est nécessaire de se référer à la quantité totale de semi-brèves de chaque occurrence qu'il est possible de résumer à l'aide du tableau suivant :

Tableau 3.3 Valeur de chaque *talea* suivant les calculs d'Harrison

Taleae	Nombre de *Sb*	*Taleae*	Nombre de *Sb*
Talea I	54	Variation IV (V)	36
Variation I (II)	24	Variation V (VI)	16
Variation II (III)	24	Variation VI (VII)	36
Variation III (IV)	16	Variation VII (VIII)	12

Apercevant dans ces résultats un dénominateur commun, Harrison suggère que la valeur du silence est déterminée de manière à ce que « le nombre total de semi-brèves (qu'elles soient parfaites ou imparfaites) soit divisible par trois »[74]. Voilà pourquoi il affirme que le *canon* se réfère au *tempus* et non au *modus*. Mais en réalité, nul besoin de procéder à un compte en semi-brèves pour retrouver des sommes ternaires. La quantité de brèves dans chaque occurrence égale en effet 18 ou 12, tous deux multiples de trois. Qui plus est, les calculs que propose Harrison nécessitent certaines modifications à l'égard des véritables prolations employées au *tenor*. Dans la *talea* IV, Harrison déduit la taille du *tenor* à l'aide de semi-brèves parfaites (8*B* x 2*Sb*), suivant la *prolatio* des autres voix, alors que le *canon* recommande pourtant une *prolatio* mineure (12*B* x 2*Sb*).

[73] Concernant l'interprétation des pauses finales des *tenores*, voir le sous-chapitre « Temporalité implicite de la cadence », pp. 97-104.
[74] « *The rests at the end of each talea should be chosen so as to make the total number of s (whether perf or imp) divisible by three*. », *ibid*., p. 200.

En outre, la théorie d'Harrison n'explique pas la restitution de la première variation. Celle-ci repose en effet sur l'imperfection de la *maxima* imparfaite. Ce principe, relativement rare, bien que cité dans certains traités du chant mesurable[75], n'est dès lors pas justifié par la nécessité de recourir à un total ternaire de semi-brèves. D'après l'interprétation d'Harrison, il serait effectivement plus simple de reconstituer la fin de la *talea* à l'aide d'une *maxima* juste suivie d'une *pausa longa* parfaite afin d'obtenir un multiple de trois pour somme. La longueur de la *talea* serait dans ce cas équivalente à 15 brèves, soit 30 semi-brèves. Harrison a donc préférablement déduit la durée de cette pause, tout comme celles des autres *taleae*, de manière empirique.

Il est donc fort probable que, malgré les diverses transcriptions du *tenor*, les consignes du *canon* demeurent confuses et ne permettent pas de comprendre, à ce stade, le véritable stratagème déployé par le compositeur. Toutefois, une autre hypothèse peut venir à bout de cette énigme. Afin de l'introduire, il semble dans un premier temps raisonnable de remarquer que la difficulté du *canon* réside moins dans la lecture du verbe *eligendo*/*clugendo* que dans la traduction du syntagme *ut modus sit perfectus*[76]. Si le sens de *modus* est réinterprété par Günther et Harrison, *perfectus* se heurte à toutes les variations qui, d'après le *canon*, ne disposent pas d'une prolation ternaire. Mais à nouveau, le *Libellus* de Muris, à partir duquel le compositeur a extrait le rythme de son *tenor*, est susceptible d'apporter quelques éléments de réponse. En effet, dans le texte qui accompagne l'exemple concerné, Muris précise cette condition particulière de l'altération :

> Notons en outre qu'une note est parfois altérée en raison de la perfection, à savoir pour parachever la perfection [*perfectio compleatur*]. Ainsi la brève est altérée pour parfaire le mode [*perficiendum modum*], la semi-brève pour parfaire le temps [*perficiendum tempus*] et la minime pour parfaire la prolation [*perficiendum prolationem*][77].

Ce commentaire semble concerner le cas d'altérations qui se situeraient en fin de partie ou qui seraient potentiellement suivies d'une figure plus petite, dans la

[75] Voir par exemple le *Libellus* de Muris, III, « *De imperfectione* » : « *Brevis imperfecta maioris prolationis potest imperfici ab una minima precedente vel sequente quo ad partem unam, et a duabus minimis quo ad ambas partes* […] », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 202.
[76] Pour une raison qui n'est malheureusement pas renseignée, Zazulia traduit notamment *clugendo* par *observant*, vraisemblablement selon le sens de *respecter* : « […] *observing a rest when the mode is perfect*. », Zazulia, « The transformative impulse », p. 592.
[77] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 208-9.

mesure où Muris ne les justifie que pour « parachever la perfection ». Ce phénomène se rencontre dès lors rarement en pratique. Ce n'est toutefois pas tant le principe en question qui est intéressant ici, mais plutôt le vocabulaire auquel a recours Muris en vue de désigner la complétude des différents degrés de la prolation ; procédé qu'il décrit à l'aide du verbe *parfaire – perficio*. Suivant son acception musicale commune, *perficio* est d'une part employé par Muris afin de qualifier la division par trois. Mais dans ce contexte, son usage est équivoque. Le théoricien utilise également *perficio* au sens de *terminer*, mentionnant ainsi l'achèvement de la prolation. En effet, *perficiendum* est utilisé comme synonyme de *perfectio compleatur* cité dans la phrase précédente. En raison de la qualité ternaire des prolations, parce que soumises à l'altération, les deux sens sont interdépendants et se confondent donc naturellement à travers *perficio*.

Ce second sens de *perficio* va en réalité de pair avec un usage de plus en plus répandu du nom *perfectio* afin de qualifier une « unité de la mensuration »[78], peu importe sa qualité parfaite ou imparfaite en matière de métrique. Un exemple éloquent se situe dans le *Compendium* de Muris à propos du *cantus regularis* :

> Qu'est-ce qu'un chant régulier ? C'est lorsqu'un chant de temps parfait accompagne un chant (de temps) parfait ou un chant de temps imparfait un chant (de temps) imparfait et que les perfections [*perfectionesque*] commencent et s'achèvent en même temps[79].

Suivant la définition qu'offre le théoricien, il est manifeste qu'une *perfectio* constitue ce que la tradition musicale du XIII^e^ siècle nomme préférablement *tempus*[80] : elle représente une unité complète de temps – équivalant à la longue, à la brève ou à la semi-brève – mais indépendante, dans l'absolu, d'une division par deux ou par trois. En ce sens, une longue imparfaite peut être qualifiée de *perfectio* à condition que sa durée coïncide bel et bien avec la mensuration, dans ce cas le *modus* imparfait. L'usage, dont on retrouve la trace

[78] « Perfectio », *Lexicon musicum*, XIV, p. 828.
[79] *Ibid*., p. 131. Le texte latin est : « *Quid est regularis ? Quando cantus fit de tempore perfecto contra perfectum vel de imperfecto contre imperfectum, perfectionesque simul incipiunt et terminantur.* », *ibid*., p. 130.
[80] À titre d'exemples : « *Concordantia dicitur esse, quando duae voces iunguntur in eodem tempore ita, quod una vox potest compati cum alia secundum auditum*. », Iohannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, Erich Reimer (éd.), Wiesbaden, Steiner, 1972, p. 67 ; « *Notandum, quod in omnibus istis observanda est aequipollentia in temporibus et concordantia in vocibus rectis* », Franco de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, Gilbert Reaney (éd.), 1974, p. 79.

dans le traité *Ars nova*[81], est également employé au début du XV^e^ siècle par Ugolino[82], chez qui l'influence de Muris a d'ores et déjà été soulignée.

La signification que les théoriciens accordent à *perfectio* et *perficio* incite donc à réviser la dernière phrase du *canon*. Au lieu de voir dans *perfectus* l'adjectif *ternaire*, il est possible d'y lire le participe passé de parfaire, au sens d'achever : « […] de manière à ce que le *modus* soit *achevé* ». Dès lors, cette nouvelle lecture, dont le sens est indépendant des qualités parfaite-imparfaite de la mensuration, éclaircit manifestement les transcriptions présentées précédemment et permet ainsi de déterminer chaque silence. Pour ce faire, il est néanmoins nécessaire de comprendre par *modus* le *modus maior – maximodus* – à l'instar de Günther. Car si la pluralité des métriques et le contrepoint impliquent une valeur chaque fois différente de la *maxima* – juste, imparfaite ou doublement imparfaite – toutes les pauses ont pour point commun d'achever le *maximodus* et cela peu importe la nature de celui-ci. La ou les silences concluant chaque occurrence de la *talea* coïncident effectivement avec les grandes barres de mesure dans l'exemple 3.11. Afin d'en comprendre concrètement le fonctionnement, la détermination des pauses est ci-dessous expliquée séparément pour chaque variation :

- *Talea* I : La première citation ne pose pas de souci particulier. Suivant le *canon*, le moyen le plus simple de parfaire le *maximodus* à l'aide d'un silence est de rendre imparfaite la *maxima* à l'aide d'une *pausa longa*.

- Variation I (*talea* II) : La première variation nécessite pour sa part l'imperfection de la *maxima* imparfaite. Ce procédé, peu fréquent dans les *tenores*, se rencontre à diverses reprises au début des voix supérieures des motets[83]. Si cette pratique est permise par Muris, le théoricien précise que, normalement, la figure concernée peut être rendue imparfaite par une *pars remota* placée avant ou après ou deux *partes remotae* situées de part et d'autre. Cependant, Muris précise également que certains chantres, comme Machaut, rendent imparfaite la figure au moyen de *partes remotae* postérieures en raison d'un « changement de qualité »[84]. Muris cite quelques lignes

[81] « *Modus perfectus vocatur quando tria tempora sive perfecta sive imperfecta pro perfectione qualibet accipiuntur, modus vero imperfectus quando duo.* », Philippi de Vitricao, *Ars nova*, Reaney (éd.), p. 25.
[82] « [...] *tunc cantus perfectus est cum his omnibus completur perfectionibus, cum autem aliquod istorum deficit cantus perfectus non est*. », Ugolino Urbevetanis, *Declaratio musicae disciplinae*, Seay (éd.), II, p. 84.
[83] À titre non exhaustif, voir le début du *motetus* de *Multipliciter amando*, le début du *triplum* de *Rex Karole* ou encore les premières figures du *triplum* d'*Alpha vibrans*.
[84] « On notera d'ailleurs que certains chantres, comme Guillaume de Machaut et quelques autres, rendent imparfaite […] la brève imparfaite de prolation majeure par deux minimes placées ensemble après ou avant

plus loin l'exemple quant à l'imperfection d'une *maxima*. Dès lors, l'imperfection à l'aide de la *pausa longa* imparfaite – valant deux *pausae breves* – s'insère à l'évidence dans cette démarche.

- Variation II (*talea* III) : Suivant simplement le *maximodus* parfait, la *talea* se conclut naturellement avec la *maxima* rendue imparfaite par une *pausa longa*.

- Variation III (*talea* IV) : Sachant que la *maxima* est imparfaite et que les longues qui la composent le sont également, aucune imperfection ne peut dans ce cas être envisagée. Muris est d'ailleurs très clair à ce sujet : une figure imparfaite dont les *partes propinquae* sont aussi imparfaites « ne peut être rendue imparfaite d'aucune façon puisqu'elle n'est pas divisible en trois parts égales »[85]. Aucun silence ne peut par conséquent intégrer la durée de la *maxima.* La pause doit dès lors compléter à elle seule une perfection entière du *maximodus*. Une seule solution s'offre donc : recourir à deux *pausae longae* imparfaites dont la durée totale équivaut une *maxima* imparfaite.

- Variation IV (*talea* V) : Comme pour la première occurrence de la *talea*, le *maximodus* parfait requiert de rendre imparfaite la *maxima* à l'aide d'une pause de longue.

- Variation V (*talea* VI) : Tout comme la première variation, la *maxima* est doublement imparfaite : d'abord en elle-même, puis par la *pausa longa* imparfaite.

- Variation VI (*talea* VII) : La *maxima* est rendue imparfaite par une *pausa longa*, suivant naturellement la qualité parfaite du *maximodus.*

- Variation VII (*talea* VIII) : Le principe est identique à celui de la variation III. Cependant, la pause finale est ici purement théorique. Elle est omise dans les faits en raison de la cadence finale du motet.

---

la brève […]. Ils affirment qu'à cet endroit la qualité est changée et considèrent […] la brève imparfaite de prolation majeure comme s'il s'agissait d'une brève parfaite de prolation mineure. », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, p. 203. Par la suite Muris précise que cette manière vaut également pour les degrés plus élevés et cite un exemple d'imperfection d'une *maxima* imparfaite.

[85] *Ibid*., p. 203.

Suivant cette interprétation de la dernière phrase du *canon*, chaque variation peut être achevée à l'aide d'une ou plusieurs *pausae longae* (III et VII) dont la mesure est précisément déterminée. La *maxima* finale est le plus souvent rendue imparfaite selon diverses règles mensuralistes, pour certaines peu communes au sein des *tenores*. La complétude du *maximodus* est dès lors employée comme une limite que le silence ne peut excéder et qui, par une lecture à rebours, permet de définir clairement la valeur d'imperfection de la *maxima*, lorsque celle-ci est bien entendu possible. En ce qui concerne l'ambiguïté qui règne entre *clugendo* et *elugendo*, bien que l'incertitude ne nuise pas concrètement à la mesure des silences, le *Codex de Chantilly* indique manifestement la graphie *clugendo*, telle que la relève Günther. D'ailleurs, ce sens, qui semblait auparavant abstrait, corrobore désormais la présente interprétation du *tenor*. En effet, dans chaque cas, il est nécessaire de conclure les *pausae longae*, soit déterminer leur durée exacte, en faisant en sorte que le *maximodus* soit également complété. Est ainsi offerte la traduction suivante des derniers mots du canon : « En terminant la pause de manière à ce que le *modus* [*maior*] soit achevé ».

Il est intéressant de souligner que la complexité d'*Inter densas* a suscité des ambitions comparables dans des œuvres plus tardives dont une, en particulier, détourne la logique du *canon* rencontré dans *Chantilly*. Dans la *Missa dixerunt discipuli*, attribuée à Eloy d'Amerval, la succession croissante des figures et les nombreuses variations ne sont pas les seuls éléments empruntés au *tenor* du XIV^e^ siècle. En effet, chaque section de la voix inférieure débute également avec un silence, non noté dans la partition, dont la durée irrégulière est à nouveau précisée à l'aide d'un *canon* :

> *Canon* du *tenor* pour toute la messe : en ne faisant pas les pauses, celles-ci comprenant des signes, mais [en faisant] bien une pause toujours lors des trois premiers temps [*tempora*], courant [ainsi] seize fois, en observant tous les signes[86].

Dans les faits, chaque pause de « trois temps » soustrait sa valeur à celle de la *maxima* initiale commençant le motif du *tenor*. Il est plus que probable que cette figure a été ajoutée par Eloy dans le seul but de calculer le silence. Ce stratagème mène d'ailleurs l'interprète à altérer la *maxima* de manière incongrue à l'égard des règles des *ars cantus*

[86] Traduction de l'auteur. « *Canon tenoris pro tota missa* [:] *non faciens pausas sed signis capiens has tempora prima tria prime semper bene pausa sexdecies currens cunctaque signa videns*. », Italie, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 14, f. 56v.

mensurabilis. À titre d'exemple, la première occurrence du *tenor* nécessite d'écourter la *maxima* de la moitié de sa durée[87]. Ainsi, en raison de la position initiale des pauses, Eloy préfère mentionner dans le *canon* leur mesure relative, celle-ci devant par la suite être déclinée suivant les mensurations indiquées par les « signes », plutôt que de recourir à une quelconque délimitation du *maximodus*. Peut-être le *canon* d'*Inter densas* semblait-il également trop confus à l'égard des silences, incitant dès lors Eloy à déterminer les pauses d'une autre manière.

Ainsi, afin de pallier les différentes variations du *modus* et du *maximodus*, le compositeur d'*Inter densas* a recours à un stratagème indépendant des qualités de la mensuration. C'est bien là toute l'habileté de cette technique : la graphie et la durée des pauses étant immuables, leur valeur est déterminée à l'aide d'une dimension commune à n'importe quel *maximodus*, parfait ou imparfait, ainsi que, plus largement, n'importe quel degré de la prolation. Dans les faits, l'interprétation de la *talea* exige néanmoins une connaissance approfondie des règles de la *musica mensurablis* selon le *Libellus* de Muris, traité dans lequel se trouve notamment mentionnée l'imperfection d'une figure imparfaite. Une telle proximité à l'égard du savoir du théoricien ne fait d'ailleurs que confirmer l'influence du *Libellus* auparavant soulignée par l'emprunt du neuvième modèle du chapitre *De alteratione*. De plus, le *tenor* d'*Inter densas* est dès lors un exemple éloquent quant aux limites qu'imposent la notation ainsi que la nature des *pausae longae* lorsque celles-ci sont employées dans le cadre d'une variation. À l'aide de son *canon*, le compositeur pallie la rigidité des silences qui ne peuvent être ni altérés, ni augmentés, ni rendus imparfaits – soit les principes mensuralistes les plus employés dans les variations en raison de leur souplesse.

[87] Voir notamment l'édition suivante, Eloy d'Amerval, *Missa Dixerunt discipuli*, Philippe Vendrix & Agostino Magro (éd.), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 1.

POINT, AUGMENTATION ET SYNCOPE

Ce troisième sous-chapitre a pour objectif de se concentrer sur les passages les plus complexes des *taleae* à variation. Ceux-ci peuvent être résumés à l'aide de deux procédés qui vont souvent de pair dans le contexte d'une variation, à savoir l'usage du point – tout type confondu – et le recours à un rythme syncopé. Certaines *taleae*, comme celles d'*Ida capillorum*, *Inter densas* ou encore *Eya dulcis*, en sont dépourvues. C'est pourquoi les pages suivantes seront exclusivement dédiées à l'analyse d'*Alma polis*, *Benedicta viscera* de Velut, *Salve pater* de Carmen et *Salve virgo* de Billart. Cette division au sein du corpus va manifestement de pair avec la datation tardive de ces motets, pour la plupart composés aux alentours des années 1400-1410.

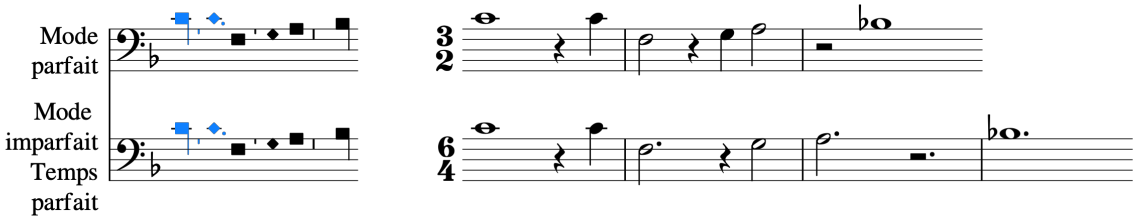
Outre la sophistication constitutive des syncopes, dont différents exemples seront étudiés par la suite, la difficulté des *taleae* relève essentiellement de leur notation. Celle-ci va en effet quelque peu à l'encontre des recommandations formulées précédemment : la réussite d'une variation repose sur une écriture généralement simple et dénuée de précisions graphiques, au risque, dans le cas contraire, d'empêcher la lecture de la *talea* dans des mensurations différentes. En d'autres termes, la notation doit être à la fois souple et implicite. Ce fondement est la raison même pour laquelle l'altération est utilisée aussi fréquemment, comme vu précédemment. Or, dans les *tenores* abordés ici, le *punctus* est souvent sollicité en dépit des intrications rythmiques qu'il suscite[88]. Bien que les exemples puissent être nombreux, la cause de ces complications est chaque fois similaire : alors que, dans une prolation imparfaite, le *punctus* a pour seule fonction d'augmenter la durée d'une figure, son usage est à l'inverse multiple dans les mensurations parfaites.

Trois catégories se distinguent plus particulièrement : *punctus perfectionis*, *punctus divisionis* et *punctus syncopationis*[89]. Tandis que le point de perfection a pour rôle de préciser la valeur ternaire d'une note, le point de division permet d'isoler les figures appartenant à des perfections différentes. Le *punctus syncopationis* est quant à lui une variante du point de division intervenant spécifiquement au début d'une syncope. Le

[88] Concernant les divers usages du point et sa théorie durant l'*ars nova*, voir le chapitre « Notational Dots and the Line of Musical Time », Desmond, *Music and the moderni*, pp. 198-236.
[89] Le sens attribué ici à *punctus syncopationis* comprend également les fonctions plus spécifiques que sont le *punctus demonstrationis* et le *punctus reductionis*. Concernant les subtilités de la terminologie et des usages, voir Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, pp. 396-7.

compositeur doit donc s'assurer que la lecture du point se transpose correctement au sein des diverses prolations. Il est possible de rappeler à cet égard l'adage de Muris, en réaction aux erreurs relevant d'un usage immodéré du *punctus* : « gardons-nous du point, car bien qu'il soit le plus petit en quantité, il est le plus grand en pouvoir »[90]. En effet, ce qui détermine sa valeur n'est autre que le contexte dans lequel celui-ci intervient.

Ainsi, l'usage du point présage d'ores et déjà de nombreux défis métriques que les compositeurs ont, la plupart du temps, adroitement résolus. Comme l'a habilement démontré Desmond, son usage participe en effet à la nouvelle conceptualisation du temps musical depuis l'*ars nova*[91]. Un premier exemple réside au début de la *talea* de *Benedicta viscera* :



Exemple 3.12 Conversion des premières figures de la *talea* de *Benedicta viscera*

Lorsque le mode est parfait (*talea* et seconde répétition), le point qui suit la semi-brève opère à la manière d'un *punctus divisionis*. Ainsi, la longue initiale est rendue imparfaite par la pause et la semi-brève cumulées. Il s'agit dans ce cas d'une imperfection par des *partes remotae*[92], les trois figures formant ainsi une perfection. Dans le mode imparfait, le point est également *divisionis*. Cette lecture repose sur le fait que le *tempus* est parfait. La présence du point permet donc, en séparant la semi-brève de la brève, de ne pas l'altérer. Bien sûr, l'élaboration de cet exemple est basée sur un choix spécifique des mensurations : Velut a pris soin de ne pas employer simultanément le mode imparfait, le temps parfait et la *prolatio* imparfaite (première répétition). Dans ce cas, le rôle du point aurait nécessairement été compris comme une augmentation de la semi-brève, générant ainsi une syncope que Velut aurait dû compléter par la suite.

L'habileté du passage en question s'appuie également sur l'*aequipollentia*[93] des figures, dans le but de simplifier la transition entre les deux modes. Dans le mode

[90] « *Cavendum est a puncto, quod licet sit minimum quantitate, est tamen maximum potestate*. », Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 104-5.
[91] Desmond, *Music and the moderni*, pp. 198-236.
[92] *Ibid*., pp. 198-9.
[93] La notion d'*aequipollentia* apparait au sein des premiers écrits théoriques du XIII[e] siècle de la *musica mensurabilis*. Cet emprunt à la logique scolastique (Jeremy Yudkin, « The "Copula" According to Johannes

imparfait, la longue devrait normalement être juste et valoir par conséquent deux brèves. Or, dans ce cas, la pause de semi-brève ainsi que la brève soustraient un tiers de la valeur de la longue dans le mode imparfait (Ex. 3.12). La longue ne vaut effectivement pas six semi-brèves mais quatre. Velut use en réalité de l'imperfection d'une figure imparfaite dont traite Muris ; processus déjà rencontré dans les occurrences II et VI du *tenor* d'*Inter densas*. À nouveau, l'imperfection de la longue à l'aide de deux *partes remotae* postérieures (*Psb-Sb*) est ici permise par la pratique spécifique de « certains chantres, comme Guillaume de Machaut »[94]. Dans le *tenor* de Velut, ce procédé simplifie à l'évidence l'équivalence entre les deux modes. En effet, dans chaque cas, la longue, la pause de semi-brève et la semi-brève forme une perfection, soit une mesure de longue (6 semi-brèves). Les valeurs progressent et s'achèvent ainsi de la même manière malgré la variation.

Toutefois, l'imperfection d'une figure imparfaite reste rare dans les *taleae* à variation. Un motif bien plus fréquent est le suivant : *L·-B-L*. On le retrouve dans un premier temps dans le *tenor* de *Salve virgo*, à la fin de la première *talea* :

Exemple 3.13 Conversion du *punctus* dans le *tenor* de *Salve virgo*

Dans les transcriptions des exemples, les ligatures modernes serviront à illustrer une augmentation ou une syncope à l'échelle du *modus*. Ainsi, dans l'extrait ci-dessus du *tenor* de *Salve virgo*, l'*aequipollentia* des semi-brèves[95] laisse par la suite place à une

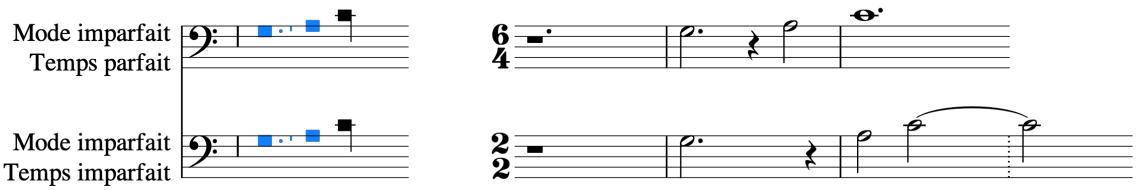
de Garlandia », *Musica Disciplina*, 34 (1980), pp. 71-2) répond au besoin nouveau de formuler l'égalité du temps musical en tant qu'unité de mesure. Johannes de Garlandia décrit ainsi la mesure commune des voix d'un *discantus* à l'aide de « l'équivalence des parties équivalentes », chaque mode étant réparti sur des temps – *tempore* – identiques et ternaires – « *Discantus est aliquorum diversarum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam* », Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, Reimer (éd.), p. 35. Le *De musica mensurata* de St-Emmeram ne tarde pas à proposer une définition qui restera inchangée au siècle suivant : « Par équivalence, j'entends que la place d'une longue ou d'une brève peut être remplacée par ce qui vaut cette même longue ou brève ». Traduction de l'auteur. « *Aequipollenta dico, ut si non inveniatur longa vel brevis, suo loco accipiatur illud, quod loco brevis vel longae repertum est*. », Yudkin (éd.), *De musica mensurata*, p. 220.

[94] *Supra*, n. 84.

[95] Ce passage, qui à l'évidence repose sur un changement de propriété, est abordé différent dans le *canon* au moyen de la phrase pour la moins étrange « *in semibrevibus secundae non emiolia observant* ». Pour plus de détails, voir l'apparat critique pp. 452-3.

longue pointée valant naturellement trois brèves dans le mode parfait – *punctus perfectionis*. La deuxième longue est quant à elle rendue imparfaite par la brève qui la précède. Dans le mode imparfait, le point ajouté à la longue renseigne nécessairement une augmentation. Celle-ci est par la suite complétée à l'aide de la brève suivante. La longue juste finale perpétue et achève sans encombre la progression du mode imparfait.

Les transcriptions de l'exemple 3.13 illustrent clairement la simplicité d'un tel motif lors d'une variation. Le même rythme se retrouve dès lors sous une forme légèrement différente dans *Salve pater* de Carmen. Dans ce cas, les figures sont notées dans le registre du *tempus.* La seconde figure est de même remplacée par une pause équivalente, soit une pause de semi-brève (*B·-Psb-B*). Toutefois, l'articulation des figures reste identique à l'exemple précédent :

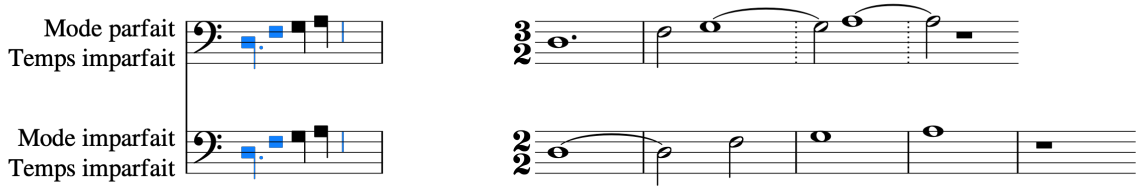


Exemple 3.14 Conversion du motif *B·-Psb-B* dans *Salve pater*

Ci-dessus ont été retranscrits deux extraits issus de la *talea* initiale de *Salve pater* (mode imparfait, temps parfait) et de sa troisième variation (mode imparfait, temps imparfait). Ces seuls passages suffisent à résumer la temporalité du motif *B·-Psb-B* dans les autres répétitions. Ainsi, dans le *tempus* parfait, la première brève est ternaire en raison du point de perfection, tandis que la seconde est, pour sa part, rendue imparfaite par la pause. Pour ce faire, la longue suivante garantit l'imperfection. Dans le temps imparfait cependant, la pause de semi-brève complète naturellement l'augmentation de la première brève. Le motif donne lieu à une syncope du *modus* dont la résolution apparaitra deux mesures plus tard.

Les exemples extraits de *Salve virgo* et *Salve pater* permettent de définir plusieurs règles relatives à l'usage des motifs de la forme *L·-B-L* ou *B·-Sb-B*. D'une part, la figure pointée, qui n'est autre que la première du motif, doit être complétée par une figure du degré inférieur – *pars propinqua* – (ou figures équivalentes) dans le cas d'une métrique imparfaite. C'est pourquoi celle-ci est toujours à proximité d'une valeur plus petite. D'autre part, afin d'intégrer la seconde figure au sein d'une perfection dans un contexte ternaire, le plus simple est de la faire suivre par une valeur du degré supérieur :

*L·-B-**L*** ou *B·-Sb-**B***. Cependant, cette dernière figure est parfois non adjacente, complexifiant quelque peu le repérage du motif ainsi que la détermination du rythme :



Exemple 3.15 Conversion du motif *L·-B/Pl* dans le *tenor* d'*Alma polis*

Le passage ci-dessus est emprunté au *tenor* d'*Alma polis*, le plus ancien des motets à variation post-Machaut concernés par l'usage du *punctus*. Ici, les deux dernières valeurs de l'enchainement *L·-B/Pl* sont éloignées, amenant par conséquent les deux longues parfaites intermédiaires en contretemps. La couleur bleue utilisée dans l'exemple 3.15 simplifie la reconnaissance de la dernière valeur – *pausa longa* – achevant la perfection ainsi que, de fait, les syncopes. Dans le mode imparfait, à l'instar des exemples antérieurs, l'augmentation de la première longue est complétée par la brève. La lecture des figures subséquentes ne pose aucun problème, leur notation étant propre au mode imparfait.

Le *tenor* d'*Alma polis* permet dès lors d'introduire plus spécialement le cas des syncopes dont l'intrication intrinsèque demande une méthodologie spécifique. Car à l'inverse des motifs abordés jusqu'à maintenant, la syncope s'appuie sur la séparation de figures appartenant à une même perfection. Les mots de Muris sont, à ce propos, instructifs :

> La syncope [*sincopa*] est la dissociation d'une figure en parties séparées [*partes separatas*] qui se complètent lorsque l'on comptabilise les perfections ; cela peut être réalisé dans le mode, le temps et la prolation[96].

Le décalage des valeurs par rapport à la progression de la mensuration concernée – *modus*, *tempus* ou *prolatio* – s'effectue en disséminant les parties d'une perfection (figure juste) au sein d'un rythme quelconque. Ainsi, lorsque chacune de ces « parties séparées » sera lue, les figures suivantes seront à nouveau coordonnées au cycle métrique. Leurs

[96] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 217.

valeurs ne seront donc pas identiques en fonction de la prolation employée : alors que le parfait requerra nécessairement une répartition ternaire des *partes separatas* (1 + 1 + 1 ; 1 + 2 ; etc.), l'imparfait n'en comptera que deux (1 + 1)[97].

Outre le passage d'*Alma polis*, une autre syncope se rencontre à la fin de la *talea* de *Benedicta viscera* :

Exemple 3.16 Syncope et conversion rythmique dans le *tenor* de *Benedicta viscera*

Dans l'exemple 3.16, les parties séparées ont été colorées en bleu afin de repérer plus rapidement l'agencement de la syncope dans le temps imparfait. La brève et la longue sont donc en contretemps en raison de la semi-brève, soit la première partie séparée. La pause de semi-brève, concluant la *talea*, achève par la suite le décalage des figures. La faisabilité de cette écriture nécessite cependant l'imperfection de part et d'autre de la longue : d'abord *a parte ante*, avec la moitié de la brève, puis *a parte post* avec la pause de semi-brève. Cette pratique est en quelque sorte le pendant de l'imperfection d'une figure imparfaite dans la mesure où Muris décrit les deux phénomènes simultanément[98]. Ainsi, lorsque le temps est parfait, aucune syncope n'apparait : la brève subit une imperfection *parte ante* tandis que la longue est également rendue imparfaite par la pause de semi-brève suivante. En outre, il est possible de signaler que Velut réitère dans ce cas l'imperfection de la longue imparfaite par une valeur *remota,* soit la pause de semi-brève, comme au début de la *talea*. La valeur de la longue égale donc cinq semi-brèves (cinq noires dans la transcription de l'exemple 3.16).

Les syncopes présentes dans *Alma polis* et *Benedicta viscera* restent relativement simples dans la mesure où les figures concernées sont aisément localisables, tout comme les perfections. Dans d'autres cas toutefois, le mécanisme de la syncope peut

[97] *Ibid*., p. 217. La définition mentionnée dans l'*Ars cantus mensurabilis* a pour intention de préciser cet aspect de la syncope en désignant les parties séparées à l'aide d'une terminologie distincte adaptée à chaque cas : *note mediante imperfecto* en parfait et *note mediante divisio* en imparfait. Voir Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 209.
[98] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, p. 203.

s'avérer bien plus complexe. Un exemple de ce type constitue la seconde *talea* de *Salve virgo* dont les parties séparées sont variables en fonction du mode choisi :

Exemple 3.17 Syncopes et variation dans la seconde *talea* de *Salve virgo*

L'abondance de points suffit à signaler la sophistication que requiert l'élaboration des diverses syncopes. Dans le mode parfait, la détermination des parties séparées (en bleu dans Ex. 3.17) est particulièrement ardue. Van den Borren résout notamment l'extrait en question ainsi :

> Le point suivant la première *longa* est un *punctus divisionis*, qui signifie qu'une autre barre de *modus* commence immédiatement après cette note. Le point suivant la première *semibrevis* est un *punctus demonstrationis* [*punctus syncopationis*] qui produit un rythme 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅝 [♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥]. Le point suivant la prochaine *brevis* dans le *tenor* possède la même signification, mais il est actuellement superflu et donc non reproduit dans la position analogue au *contratenor*[99].

Cette explication peut surprendre au premier abord : si l'hypothèse d'un *punctus syncopationis* accolé à la semi-brève et à la brève résout bel et bien la syncope, il est néanmoins légitime de s'interroger sur l'usage de ce point alors que le temps est imparfait. Il ne serait pas question dans ce cas d'indiquer, à l'aide du point, une quelconque division du mode, mais simplement de renseigner que la figure participe à la syncope. Comme le souligne Van den Borren, les deux points sont donc tous deux optionnels. En outre, l'éditeur constate que même lorsque le mode, le *tempus* et la *prolatio* sont imparfaits, le

[99] « *The dot following the first longa is a punctus divisionis, which signifies that another modus-bar begins immediately after this note. The dot following the first semibrevis is a punctus demonstrationis which produces a syncopated rhythm* 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅝. *The dot following the next brevis in the tenor has the same signification, but is actually superfluous and therefore not reproduced in the parallel place of the contratenor*. », Charles Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra. A continental Miscellany of the Fifteenth Century*, Burnham, The Plainsong and Mediaeval Music Society, 1932, p. xxxiii.

point de la semi-brève « doit être négligé »[100]. Le contrepoint ne permet effectivement pas de recourir à une augmentation.

Ces points, dont la présence est majoritairement optionnelle ou marginale, incitent à approfondir leur fonction au sein de la *talea*. Au vu des intrications rythmiques qui accompagnent l'élaboration d'une variation, il est probable que leur usage résulte de complications rencontrées par Billart. Pourtant, la *talea* dispose d'une particularité menant à penser que l'ensemble des points qui la constituent sont facultatifs. En effet, la *talea* est, une fois dénuée de ses points, naturellement adaptée à une variation :

Exemple 3.18 Seconde *talea* de *Salve virgo* dénuée de ses points

Cette prédisposition se manifeste de diverses manières : non seulement la lecture est relativement simple dans les deux cas, mais chaque mode est de même achevé. Il est peu probable que cet aspect soit le fruit du hasard et cela encourage, au contraire, à appréhender l'agencement des figures de l'exemple 3.18 comme un état initial de la *talea*.

Ce point de départ incite par conséquent à s'interroger sur les motivations qui ont poussé Billart à complexifier la *talea* à l'aide de tous ces points. Si un simple penchant pour la subtilité rythmique peut être suggéré, la démarche de Billart parait davantage guidée par des raisons pratiques inhérentes à la variation dont l'étude permet de remonter progressivement les étapes du processus créateur. Ce scénario de composition commence par une précision que Billart a souhaité apporter à la deuxième longue. Afin de s'assurer que la longue en question soit bel et bien rendue imparfaite par les deux semi-brèves qui la précèdent dans le mode parfait, l'imperfection procédant plutôt par parties postérieures[101], Billart a tenu à ajouter un point de perfection :

[100] « *The existence of these dots causes difficulties of application where the 2nd colour is repeated in imperfect modus and tempus (bars 80 ff.) : because of the context, the dot placed after the first semibrevis is to be neglected; but not so with the one placed after the first brevis, although it is omitted in the contratenor*. », *ibid*.
[101] Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 108.

Exemple 3.19 Implication du point de perfection sur la *talea* en mode imparfait

Dès lors, Billart a dû nécessairement compléter l'augmentation analogue dans le mode imparfait, au risque que la *talea* se conclue avec une pause de brève sans pour autant achever le mode (Ex. 3.19). Le choix de Billart s'est naturellement porté sur des figures dont la lecture, une fois celles-ci pointées, n'impacterait pas la progression du mode parfait. La première brève sélectionnée est à ce titre exemplaire : en plus d'être immédiatement complété par la semi-brève successive, le point ne perturbe en rien la progression du rythme (Ex. 3.20). En effet, celui-ci est dès lors compris comme un point de division. Cette étape explique également la présence de la longue syncopée dans le mode imparfait, dont les parties séparées (semi-brèves) sont d'ailleurs adjacentes.

Exemple 3.20 Répercussions des points d'augmentation dans la *talea* en mode parfait

Billart a naturellement positionné le second point d'augmentation sur l'autre brève suivie d'une semi-brève, pour les mêmes raisons citées précédemment. Comme l'a signalé Borren, ce point possède à l'évidence la fonction de *punctus syncopationis* dans le mode parfait. Cet usage, peu orthodoxe puisque le temps est imparfait, a ainsi le mérite de conserver la valeur de la syncope dans le mode ternaire. Cependant, le point soulève dans l'absolu une ambiguïté : celui-ci mène davantage à anticiper une augmentation de la brève et non une syncope au regard du temps imparfait (Ex. 3.20). C'est notamment pourquoi ce même point n'apparait pas au *contratenor*, Billart ayant à l'évidence remarqué sa signification trompeuse.

En résulte dès lors un problème comparable à celui survenu précédemment dans l'exemple 3.19 : cette fois, c'est le mode parfait qui se retrouve incomplet en raison du décalage des perfections. La pause de brève est, en effet, positionnée en contretemps du mode et ne peut achever convenablement la *talea* dans ces conditions (Ex. 3.20). Afin de préciser la fonction du point, Billart n'a pas eu d'autre solution que de stipuler davantage l'agencement de la syncope à l'aide d'un *punctus syncopationis* sur la première partie séparée (semi-brève). En résulte ainsi une notation particulièrement complexe qui rencontre conséquemment un ultime problème que Billart n'a pu résoudre : une fois la semi-brève pointée dans le mode parfait, celle-ci devrait normalement être augmentée dans le mode imparfait, la prolation étant mineure. Il faut croire que Billart mise ici sur la perspicacité de l'interprète pour remarquer que la *talea*, qui n'explore jamais le registre de la *prolatio*, ne dispose d'aucune minime ou pause de minime pour compléter cette augmentation spontanée. Ce n'est qu'à la suite de ce dernier constat que le rythme de la deuxième *talea* peut donc être entièrement résolu dans les deux modes.

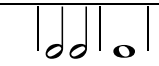
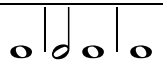
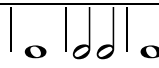
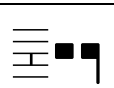
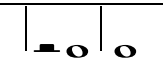
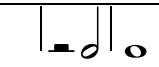
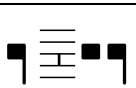
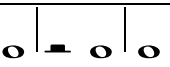
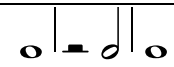
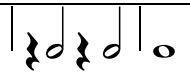
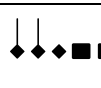
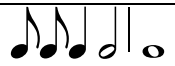
⁂

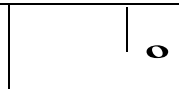
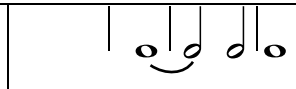
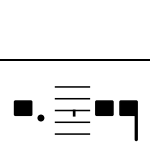
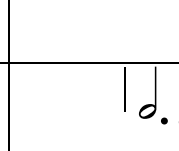
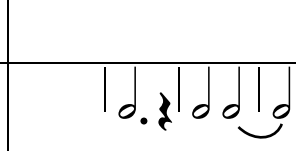
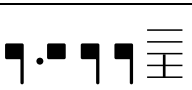
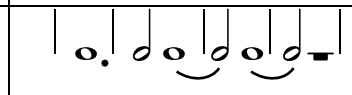
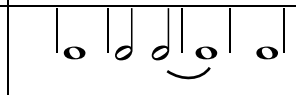
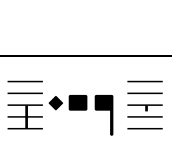
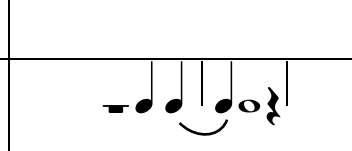
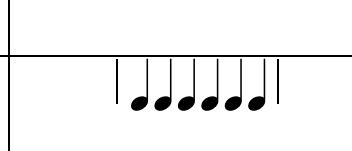
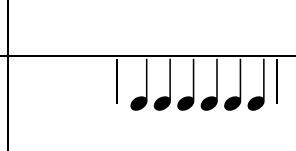
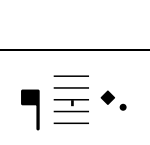
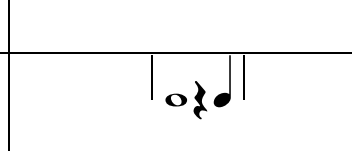
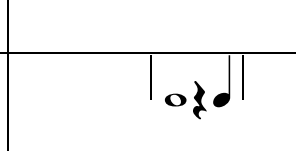
Les trois sous-chapitres précédents ont donc permis d'isoler les motifs rythmiques et procédés mensuralistes utilisés dans les *taleae* à variation en vue de dresser un vaste bilan des normes de composition sous-jacentes ; règles sur lesquelles il est désormais possible de conclure. Dans un premier temps, les *tenores* concernés révèlent un grand intérêt pour l'altération, manifesté par la récurrence des enchainements du type *B-B-L* ou *L-B-B-L*. Leur efficacité dépend de la simplicité naturelle de leur conversion et permet dès lors de constater la graphie essentiellement binaire des *taleae* : paradoxalement à la progression usuelle du parfait vers l'imparfait, les figures sont à l'origine ordonnées suivant un agencement foncièrement binaire. Le motif d'altération le plus sophistiqué, rencontré dans *Inter densas*, le démontre nettement. D'ailleurs, cet exemple singulier, emprunté au *Libellus* de Muris, a aussi été l'occasion d'enrichir plus concrètement les connexions entre la théorie du chant mesurable et les règles sur lesquelles reposent la variation : plus qu'un moyen didactique de véhiculer les normes des *ars cantus mensurabilis*, le *tenor* est dans ce cas directement inspiré du traité de Muris et confirme par la même occasion l'attachement des compositeurs à une notation sobre, voire anachronique, dépourvue de subtilités graphiques, dans l'intention de faciliter la variation.

En outre, le *tenor* d'*Inter densas* a également permis d'analyser les contraintes qu'imposent dans ce cas les *pausae longae*. Si les silences plus courts (pauses de brève ou de semi-brève) requièrent déjà un agencement minutieux, plus particulièrement au sein de motifs d'altération (*B-Pb-L*, etc.), la notation des pauses de longue est la plupart du temps assujettie à la qualité du *modus*. Le silence ne peut par conséquent intégrer facilement une variation, obligeant en particulier Tapissier à écrire complètement les figures et pauses suivant la nouvelle mensuration imparfaite. Une autre méthode, celle employée dans *Inter densas*, se résume à faire abstraction du symbole de la pause et de déterminer mentalement sa durée à l'aide d'un *canon*. Cette technique, si simple soit-elle à énoncer, s'avère en pratique délicate. L'interprétation du *canon* d'*Inter densas,* en plus d'exiger une révision du sens de *perfectus*, nécessite d'être familier des normes les plus maniérées du système mensuraliste, à l'image de l'imperfection d'une figure imparfaite ou du changement de qualité.

En marge des intrications suscitées par les pauses, l'usage du point se montre également des plus épineux. Au-delà des conversions incompatibles des figures, c'est la polysémie du *punctus* qui doit être anticipée afin que chaque prolation puisse être achevée convenablement. Certains stratagèmes ont ainsi pu être mis en avant, comme la complétude du point (augmentation/perfection) à l'aide d'une *pars propinqua* qui, parfois, est éloignée en vue d'élaborer une syncope. Qu'il soit question d'une partie séparée ou non, les compositeurs veillent à ce que la figure soit chaque fois intégrée à une perfection lors de la variation. Dès lors, certains motifs communs émergent des articulations les plus complexes des *taleae*, à l'image de ceux retranscrits dans le tableau 3.4 ci-dessus. Pour finir, l'étude du *punctus* a également permis de reconstituer en partie l'ordonnance du *tenor* de *Salve virgo*, guidée par la coercition réciproque des points.

Tableau 3.4 Principaux motifs de variation étudiés

	Motif	Mensuration parfaite	Mensuration imparfaite	Motet
Alteratio				*Ida capillorum*, *Alma polis*, *Salve virgo*, *Eya dulcis*, *Benedicta viscera*
				*Eya dulcis*, *Benedicta viscera*, *Salve virgo*
				*Ida capillorum*, *Salve virgo*, *Salve pater*
				*Ida capillorum, Salve virgo*
				*Salve pater*
				*Inter densas*

Augmentum				*Salve virgo*
				*Salve pater*
Sincopa				*Alma polis*
				*Benedicta viscera*
Aequipollentia				*Salve virgo*
				*Benedicta viscera*

LECTURE ET FORME RÉTROGRADES

DE *FERRE SOLET* À *ALPHA VIBRANS*, OU DE L'ANAGRAMME DES DURÉES AU PALINDROME

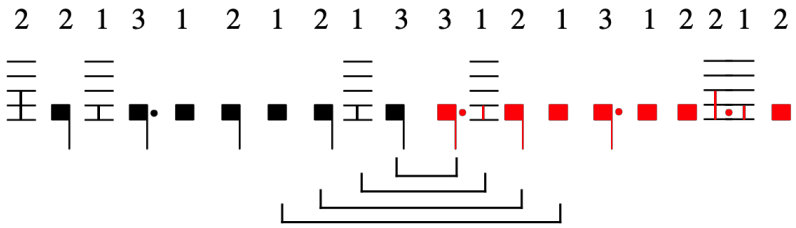
Ferre solet est de toute évidence le motet le moins bien connu du corpus post-Machaut. Cette faible popularité dérive de sa récente découverte par Louviot en 2015[1], à la suite de l'étude d'un manuscrit fragmentaire conservé à la Bibliothèque municipale de Douai[2]. Cette occasion d'élargir le répertoire des motets isorythmiques français s'est également accompagnée d'observations analytiques saisissantes. Louviot a plus particulièrement mis en évidence de multiples attributs structurels et littéraires, à savoir quelques acrostiches et télestiches révélant à la fois la date de composition (1373) et l'identité présumée du compositeur : Johannes Vavassoris[3]. Par ailleurs, *Ferre solet* se distingue par un agencement isorythmique singulier ainsi que deux *canones* dont la fonction est de préciser la configuration inhabituelle des répétitions rythmiques dont il sera plus amplement question durant les pages suivantes[4].

Cependant, malgré les nombreuses spécificités dont bénéficie le motet, certains éléments propres au *tenor* restent à introduire. L'ordonnance du *cantus firmus* fait notamment écho à un autre motet post-Machaut, *Alpha vibrans*, vraisemblablement plus tardif. Ce dernier, anonyme et daté aux alentours des années 1380-1390[5], dispose en effet d'étroites ressemblances avec la pièce de *Douai*. Au cœur de celles-ci se trouve plus spécialement un intérêt commun pour un agencement rétrograde au sein des *taleae.* S'il n'est pas inhabituel de rencontrer ce genre de structures dans le répertoire français du XIV^e^ siècle[6], le procédé permet dès lors d'entrevoir dans *Ferre solet* les prémices d'*Alpha*

[1] Louviot, « Quatre motets et un Gloria de la fin du XIV^e^ siècle ».
[2] *Douai*, f. 3v-4.
[3] Voir le chapitre « Délimitation du corpus », pp. 34-5.
[4] Voir Louviot, « Quatre motets et un Gloria de la fin du XIV^e^ siècle », pp. 51-67.
[5] Voir le chapitre « Délimitation du corpus », pp. 31-2.
[6] Voir notamment Newes, « Writing, Reading and Memorizing », pp. 218-234 ; Gilles Dulong, « Canons, palindrome musicaux et textes poétiques dans les chansons de l'*ars nova* », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, Katelijne Schiltz & Bonnie Blackburn (éd.), Leuven, Peeters, 2007, pp. 61-82 ; Eisenberg, « The Mirror of the Text », pp. 83-110 ;

vibrans en matière de temporalité : le motet de Vavassoris parait être un modèle que le motet de *Chantilly* s'évertue à parfaire. En plus d'exposer une connexion directe entre les deux œuvres, leur relation est également l'occasion d'appréhender la forme rétrograde comme un moteur de symétrie dont le rôle, avant d'être esthétique ou spéculatif, est essentiellement pratique au regard de l'ordonnance du *tenor*. En suivant ses principes sous-jacents, il est ainsi possible de restituer chaque étape de l'élaboration des *taleae* et d'en dégager les normes de composition les plus élémentaires.

L'analyse de ce processus si particulier débute avec le constat suivant : contrairement à *Alpha vibrans*, dont le *canon* stipule explicitement l'interprétation rétrograde des *taleae*, aucun des deux textes joints à *Ferre solet* ne mentionne la présence de formules comparables. La terminologie latine usuelle, à savoir *retrograde*, *retrogrando* ou encore *reverte*[7], n'apparait nullement. Pour cause, l'inversion des figures ne dépend pas du sens de lecture du *tenor*, mais intervient au sein même de la *talea*. Par ailleurs, seules huit valeurs médianes démontrent un semblant de symétrie dont l'axe se situe au milieu du motif rythmique, soit lors du changement de coloration (Ex. 3.21). Il s'agit plus concrètement d'une répétition inverse des durées, suivant les deux cellules *B-L-Pb-L* | *L-Pb-L-B*. Pour plus de clarté, les valeurs de chaque pause et figure, calculées en quantité de brèves, ont été reportées dans l'exemple 3.21. La disposition parfaitement centrée des figures susmentionnées incite à approfondir les origines de ce court palindrome que Vavassoris n'a cependant pas souhaité parachever dans le reste de la *talea*. En effet, si la troisième longue du motif noir apparait également dans la notation rouge, sa durée n'est toutefois pas conservée.

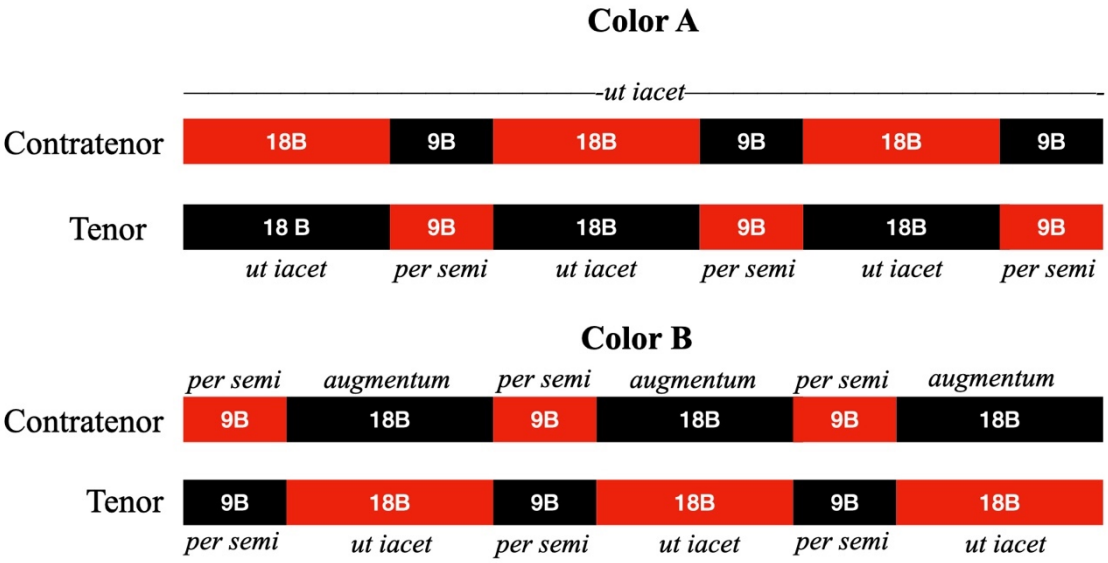


Exemple 3.21 *Talea* de *Ferre solet* et palindrome médian

Yossi Maurey, « A Courtly Lover and Earthly Knight Turned Soldiers of Christ in Machaut's Motet 5 », Early Music History, XXIV (2005), pp. 169-211.

[7] Voir plus particulièrement Turner, « Sub obscuritate quadam ostendens », p.166.

La symétrie des valeurs médianes repose sur un usage peu commun de la coloration. L'un des *canones* semble en effet préciser que les couleurs servent à délimiter réciproquement les passages de la *talea* destinés à la diminution[8] : lors du premier *color*, les sections rouges seront exécutées *per semi* tandis que les figures noires seront interprétées *ut iacet*. Pour le second *color*, ce schéma est inversé. Le *tenor* est ainsi entièrement mesuré suivant le *modus* parfait, peu importe la couleur des figures[9]. Il possède de ce fait une forme spécifique, basée sur l'enchainement de parties en *integer valor* et *per semi*, à laquelle se superpose un *contratenor* dont la structure s'appuie sensiblement sur celle des *taleae*. Celui-ci dispose cependant de sections de figures colorées d'ores et déjà diminuées : la notation noire (9*B*) rencontrée dans le *contratenor* manuscrit est deux fois plus courte que le motif rouge (18*B*). L'alternance de ses colorations s'avère par conséquent l'inverse des divisions des *taleae,* comme cela est illustré dans l'exemple 3.22. Lors du second *color*, les figures rouges du *contratenor* doivent être chantées *per semi* tandis que les noires doivent être augmentées. À nouveau, les sections qui en résultent coïncident avec celles du *tenor*.



Exemple 3.22 Structure des voix inférieures de *Ferre solet*

[8] « […] *nigre dicetur prima vice ut iacet, alie vero proferentur ad* [*medietate*] *disce quod versa dicatur vice*. », *Douai*, f. 4.

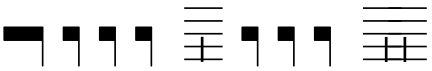
[9] Cette utilisation de la coloration graphique n'est pas mentionnée dans le chapitre de l'*Ars nova* consacré aux figures rouges, Philippi de Vitriaco, *Ars nova*, Reaney (éd.), pp. 28-9. Le *tenor* de *Ferre solet* renseigne donc une nouvelle fonction et tend ainsi a démontré que la précision visuelle qu'offre le changement de couleur est, à la fin du siècle, d'une utilité sans limites. Je tiens à remercier particulièrement Manon Louviot pour m'avoir démontré la justesse de cette interprétation malgré mes doutes antérieurs.

D'un point de vue formel, Vavassoris a donc composé les deux voix inférieures à l'aide d'une même période temporelle dont la durée varie au moyen de ratios doubles. L'origine du procédé se situe dans l'équivalence des notations noire et rouge des *taleae* : sachant que la durée des deux sections est graphiquement la même (18*B*), la diminution d'une d'entre elles entrainera nécessairement le rapport 2:1 au sein de la *talea*, soit le ratio sur lequel se base chaque partie du *contratenor* manuscrit. Par la suite, l'agencement est renversé dans cette seconde voix : Vavassoris divise par deux la valeur de la notation rouge (18/2) et augmente celle des figures noires (9 x 2). Dès lors, c'est sur l'égalité *in abstracto* des sections noires et rouges que repose bel et bien l'intégralité de la structure de *Ferre solet*.

Ordonner la *talea* à l'aide de deux motifs distincts comparables sur le plan de la durée est donc une des principales priorités du compositeur à un stade précoce de la réalisation du *tenor*. Celui-ci dispose, pour ce faire, de différentes possibilités. D'une part, il peut décider d'organiser la *talea* à l'aide d'une séquence rythmique répétée par la suite à l'identique, ou légèrement adaptée, de manière à ce que la valeur totale de ces figures et silences reste la même. Plusieurs *taleae* du XIV^e^ siècle suivent ce type d'agencement, à l'instar de celles présentes dans *Helas ! Ou sera pris confors* de Machaut et *Celsa cedrus* illustrées ci-dessous :

Helas ! Ou sera pris confors :

Celsa cedrus :

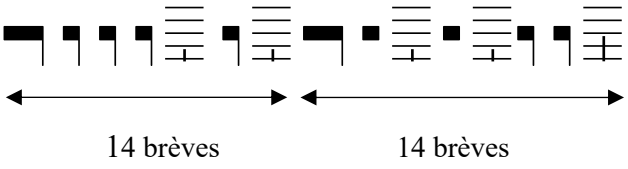


Alors que la *talea* élaborée par Machaut se constitue de deux périodes identiques (*12*B), celle de *Celsa cedrus* dispose également de deux parties équivalentes de douze brèves, délimitées par des *pausae longae,* que Kügle a, à cet égard, qualifiées d'hémistiches[10].

D'autre part, une seconde méthode consiste à réaliser une deuxième section complètement différente du début de la *talea,* mais observant une même durée ; le compositeur s'appliquant à mesurer chaque figure en conséquence. À nouveau, un bel exemple se trouve dans le répertoire de Machaut :

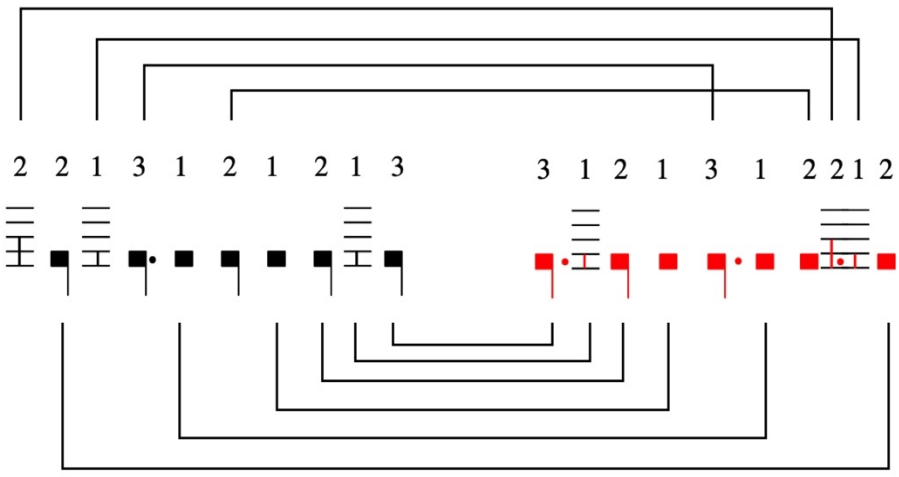
[10] Kügle, *The Manuscript Ivrea*, p. 101.

Eins que ma dame :



En admettant que la *pausa longa* commençant la *talea* d'*Eins que ma dame* marque en réalité la fin du motif, comme dans les *tenores* étudiés auparavant lors du chapitre « Fin des *taleae* », il est possible de discerner deux périodes principales dont la durée est identique malgré une articulation rythmique différente. Le degré de complexité entre les deux procédés est, de ce fait, assez distinct : tandis que la répétition stricte ou approximative des figures est intuitive, le recours à un motif complètement nouveau nécessite au préalable de calculer soigneusement la période initiale.

Cependant, une troisième façon peut également être avancée, à mi-chemin entre les deux méthodes précédentes. Celle-ci permet notamment de concilier la simplicité de la première technique et la diversité rythmique de la seconde. Il suffit de disposer différemment les valeurs du premier motif, de manière à ce que la durée totale demeure identique, mais que la combinaison des figures soit quant à elle dissemblable. En d'autres termes, pour utiliser une analogie littéraire, le compositeur doit procéder à une anagramme des valeurs. C'est exactement ce qu'entreprend Vavassoris (Ex. 3.23). En effet, hormis le palindrome central, la *talea* possède une équivalence considérable entre ces deux sections : les figures rouges ont été ordonnées de sorte que toutes les durées de la notation noire soient conservées. Les pauses communes accentuent d'ailleurs visuellement cet agencement et en trahissent ainsi la méthode. Les divergences



Exemple 3.23 Anagramme des valeurs dans la *talea* de *Ferre solet*

graphiques les plus trompeuses concernent la substitution de deux *longae* imparfaites par deux brèves altérées (Ex. 3.23).

Malgré la popularité controversée de l'anagramme dans la littérature médiévale[11], il est manifeste que la pratique à laquelle se livre Vavassoris trouve son modèle dans la poésie de son temps. Selon Jacqueline Cerquiglini, « le jeu anagrammatique joue chez Guillaume de Machaut un rôle fondamental »[12]. Dans le *Dit dou Lion*, en guise d'exemple, le poète invite le lecteur à percer son identité en « désassemblant » les lettres d'un vers pour autrement les « rassemblez »[13]. Dans le *Voir dit*, c'est le nom de Perone que Machaut dissimule à côté du tien[14]. Un autre cas célèbre se prête à la comparaison avec *Ferre solet* : il s'agit d'une anagramme laissée par Christine de Pizan où, à nouveau, il est question de retrouver le nom de la poétesse : **En escrit** y ay mis mon nom/**Crestine** y ay mis mon nom[15]. Cet intérêt pour la dissimulation de l'identité même de l'auteur est, à la fin du Moyen Âge, caractéristique de l'anagramme et coïncide de ce fait avec la matière des acrostiches et télestiches retrouvés par Louviot dans les voix supérieures.

Dans le cas du *tenor*, le procédé est d'une utilité pratique : grâce à l'anagramme des valeurs, Vavassoris s'assure que la seconde moitié de la *talea* égale la première et que la diminution *per semi* d'une d'entre elles aboutit conséquemment à un rapport double (2/1). Dès lors, il semble que le palindrome médian ne soit pas une fin stylistique ou intellectuelle en soi, mais plutôt un moyen d'accomplir le dessein structurel sous-jacent de la *talea* qui n'est autre que l'équité temporelle des deux périodes. Afin d'illustrer plus clairement cette technique, il est possible de convertir le défi musical du *tenor* en un jeu littéraire comparable à ceux de Machaut ou Christine de Pizan. La consigne serait de produire un mot en veillant à ce que la somme de ses lettres, suivant un compte alphabétique, corresponde à un second terme donné. En guise d'exemple, le terme initial sera *sator*, emprunté au célèbre carré latin éponyme. Pour résoudre ce

[11] Paul Zumthor, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 2016, p. 252.
[12] Jacqueline Cerquiglini, *"Un engin si soutil". Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 233.
[13] « Prenez tout le ver penultieme ; Et les lettres desassamblez ; Puis autrement les rassamblez ; Et dou darrein la premereinne ; Adont porrez savoir sans peine ; Mon nom et mon seurnom sans faille », Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*, v. 2174-9, Hœpffner (éd.), *Œuvres de Guillaume de Machaut*, II, p. 236. Voir Ernest Hoepffner, « Anagrammme und Rätselgedichte bei Guillaume de Machaut », *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXX (1906), pp. 401-13.
[14] Guillaume de Machaut, *Voir dit*, v. 9001. La solution exacte de l'anagramme est donnée par Cerquiglini dans *"Un engin si soutil"*, pp. 233-8.
[15] Chritine de Pizan, Cent balades, C, v. 24, Maurine Roy (éd.), *Œuvres poétique de Christine de Pisan*, Paris, Librairie Firmin Didot, I, 1886, p. 100.

problème, le moyen le plus simple est bien entendu de recourir à une anagramme, telle que *astro*. L'occurrence de chaque lettre étant conservée, *astro* équivaut à *sator*. Mais plutôt que de procéder à une réorganisation purement empirique des syllabes, l'anagramme peut également être guidée par une lecture rétrograde, soit dans ce cas *rotas*. Si tant est qu'il soit assuré que le mot donné possède un palindrome – dans la mesure où le rythme musical, tout comme la mélodie, échappe à la contrainte de la sémantique –, alors *rotas* est effectivement la réponse la plus adaptée à l'énoncé.

Suivant les diverses solutions de l'anagramme, la procédure la plus facile est donc celle avec laquelle le compositeur de *Ferre solet* commence à ordonner la section rouge de la *talea* : au moyen de leur répétition inverse, les valeurs sont conservées dans le nouveau motif. Toutefois, les dernières figures ont pour leur part été simplement interverties (Ex. 3.23), à l'image du vers de Christine de Pizan : le nom est en premier lieu inversé, Christ**ne** | **en** escrit, avant que les lettres suivantes ne soient permutées. L'arrêt spontané du stratagème au *tenor* dérive de contingences qui restent donc désormais à éclaircir. À ce propos, il semble que le palindrome total de la *talea* impliquerait une incohérence métrique non négligeable au regard des normes mélodico-rythmiques étudiées dans la partie II. Dans le cas d'une stricte répétition rétrograde des durées, la fin de la *talea* serait ordonnée à l'aide d'une syncope du *modus*, décalant par conséquent la note cadentielle de chaque *pars* par rapport à l'*initium modi*. Une telle situation, inconcevable à l'égard de la complétude du mode, a poussé le compositeur à ne pas poursuivre le palindrome et à remanier la position des valeurs en conséquence. D'ailleurs, il est certain que, en commençant la première période de la *talea* avec une syncope, Vavassoris savait au préalable que le recours systématique à une écriture rétrograde était impossible.

L'analyse de *Ferre solet* tend donc à démontrer que l'usage de procédés rétrogrades peut être avant tout un moyen fiable d'ordonner des motifs de taille identique, proche de l'anagramme, sans procéder à une simple répétition des valeurs ou des figures. Autrement dit, le semblant de palindrome retrouvé dans *Ferre solet* est surtout une manière d'assurer l'équivalence des périodes de la *talea* sur lesquelles repose la forme générale des voix inférieures. L'ambition esthétique du palindrome, souvent commentée pour sa sophistication intrinsèque dans le répertoire du XIV^e^ siècle[16], possède dans *Ferre solet* une place réduite une fois comparée à l'utilité structurelle de la symétrie.

[16] *Infra* n. 17.

L'indétermination de Vavassoris à parfaire la répétition rétrograde, au profit d'une logique mélodico-rythmique, est révélatrice.

L'utilité du palindrome des valeurs se rencontre également dans *Alpha vibrans*. Si son *tenor* a maintes fois été commenté pour les procédés rétrogrades sur lesquels repose son interprétation – valant notamment au motet d'être décrit comme particulièrement « attrayant »[17] par Laurie Koehler –, plusieurs principes qui sous-tendent cette structure si singulière demeurent non étudiés. À ce propos, le *tenor* de *Ferre solet* peut, dans un premier temps, apporter quelques indices. Car la voix inférieure d'*Alpha vibrans* partage avec ce dernier différentes spécificités. D'une part, l'usage de la coloration est à nouveau abondant. D'autre part, chaque *talea* doit être interprétée en diminution dans le corps du motet et alterne ainsi entre des lectures *ut iacet* et *per semi*. Mais le point commun le plus important réside dans l'ordonnance précise des figures qui, selon toute vraisemblance, résout les enjeux structurels rencontrés précédemment dans *Ferre solet*.

Afin d'en expliquer les bases, il est tout d'abord nécessaire de s'attarder sur le *canon* qui accompagne le *tenor* d'*Alpha vibrans* :

> Le rouge représente le mode parfait, le noir l'imparfait. À chaque *talea*, juste avant la pause, lire de manière rétrograde en diminution [*per semi*] jusqu'à la première note. Puis réitérer le mode diminué de la première jusqu'à la dernière note et répéter ainsi pour chaque *talea*[18].

Exemple 3.24 *Tenor* manuscrit d'*Alpha vibrans*

[17] « *Trotz der genauen Berechnung ihrer Teile ist "Alpha vibrans monumentum" ein außerordentlich klangvolles und ansprechendes Werk.* », Koehler, *Pythagorisch-platonische Proportionen*, p. 127. Voir également Newes, « Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons », pp. 20-2 ; Newes, « Writing, Reading and Memorizing », pp. 223-4 ; Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexity*. 103-6 ; Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005, pp. 245-8.

[18] « *Rubee dicuntur modo perfecto, nigre imperfecto. Et in qualibet talia antequem pausetur retroeatur per semi ab ultima ad primam ipsius tallie notam. Et iterum eodem modo diminuendo a prima ad notam ultimam eiusdem tallie redicatur.* », *Chantilly*, f. 64.

Si l'usage de ce genre de glose interprétative tend à devenir courant dans les motets de l'*ars subtilior*[19], *Alpha vibrans* est néanmoins le premier témoin de *tenor* à principe rétrograde réalisé à l'aide d'un *canon* – le prélude aux futurs motets adeptes de cette pratique comme *Veni Sancte Spiritus* de Dunstable ou encore *Balsamus et munda* de Dufay[20]. De manière analogue, la lecture du *canon* d'*Alpha vibrans* élucide les interrogations laissées par un *tenor* manuscrit bien trop court pour soutenir les autres voix : chacune des quatre *taleae* doit être exécutée normalement, puis deux fois plus vite à l'envers et, enfin, à l'endroit tout en maintenant la diminution rythmique[21].

Le procédé est donc particulièrement proche de *Ferre solet*, dans la mesure où l'usage de la diminution rencontre celui du palindrome. Il est fort à parier que, comme pour le *tenor* de *Douai*, le compositeur d'*Alpha vibrans* emploie la lecture rétrograde afin de s'assurer que les passages *per semi* induisent un ratio 1:2 par rapport à la *talea* originale. En somme, la répétition inverse des figures est à nouveau d'une utilité structurelle conséquente et permet, en outre, de varier l'ordonnance du *tenor* à partir d'un même motif. Ce qui dans *Ferre solet* se résume à une amorce d'ordonnance rétrograde est mené à son terme dans *Alpha vibrans*. Le rôle formel du palindrome est, qui plus est, corroboré par l'originalité de sa graphie. Suivant Newes, les figures en diminution ne doivent pas être véritablement lues de droite à gauche, la lecture n'étant pas à proprement parler rétrograde :

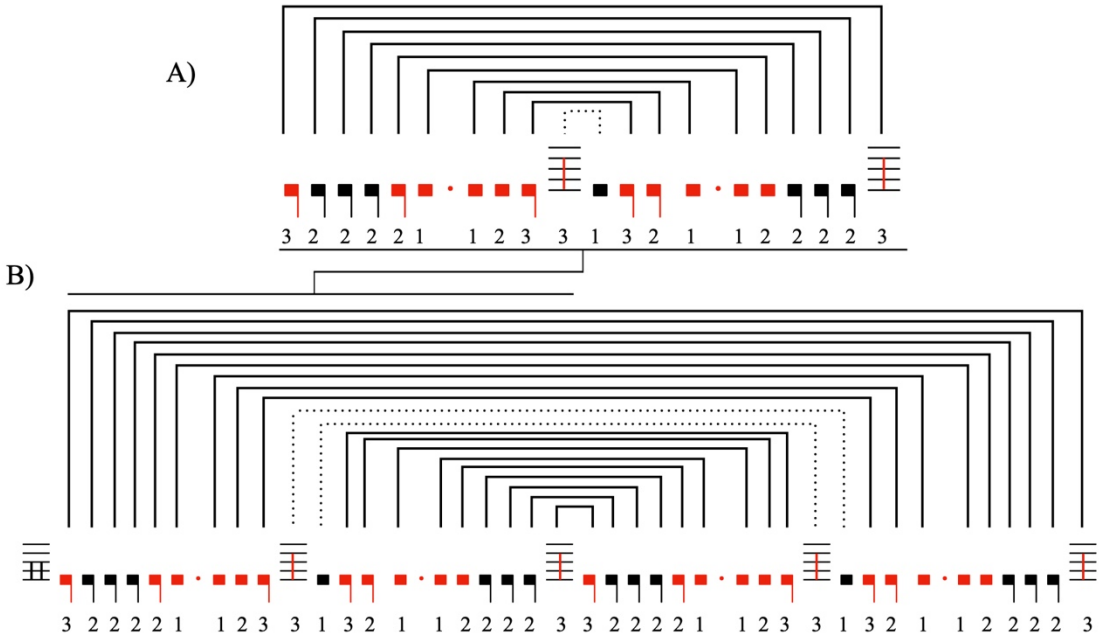
> En lisant la notation du premier segment de la *talea* du *tenor* à l'envers, nous rencontrons immédiatement des difficultés. Le point de division séparant les deux ligatures rouges dans la lecture à l'endroit donne lieu à longue-brève/brève-brève altérée brève/longue, équivalant à un total de trois mesures du *modus* ternaire. Quand ces deux ligatures sont renversées, cependant, nous ne pouvons pas, selon les règles, rallonger l'une des deux brèves (ou semi-brèves dans la diminution) pour compléter la mesure ternaire. Des problèmes similaires apparaissent dans la relecture rétrograde du second segment de la *talea*[22].

[19] Voir Zazulia, *Verbal Canon and Notational Complexity*, pp. 22-82.
[20] Voir Turner, « Sub obscuritate quadam ostendens », p. 166 ; Newes, « Writing, Reading and Memorizing », pp. 218-34.
[21] Voir à ce sujet le chapitre « *Color*, *talea* et *pars* : une terminologie pour l'analyse », pp. 59-60.
[22] « *In reading the notation of the first segment of the tenor talea backwards, we immediately run into difficulties. The dot of division separating the two red ligatures results in a forward reading of long-breve/breve-altered breve/long, adding up to a total of three ternary modus measures. When these two ligatures are reversed, however, we cannot, according to the rules, lengthen either of the first two breves (or semibreves in diminution) to fill out a ternary measure. Similar problems arise in the retrograde rereading of the second segment of the talea. »,* Newes, « Writing, Reading and Memorizing », p. 224.

La lecture stricte des figures de gauche à droite induit en effet diverses imprécisions rythmiques indiquant que les *taleae* n'ont manifestement pas été ordonnées en vue d'un déchiffrage à proprement parler rétrograde. C'est à l'aide de ce constat que Newes envisage la place prépondérante de la mémorisation dans l'interprétation du *tenor*. Malgré la difficulté qu'implique ce déchiffrage, la lecture inverse est donc cependant facilitée par l'usage de rythmes symétriques, ou « non rétrogradables » pour reprendre la terminologie contemporaine d'Olivier Messian : « qu'on les lise de droite à gauche ou de gauche à droite, l'ordre de leurs valeurs reste le même »[23]. Cette particularité va de pair avec la délimitation des couleurs, de manière à ce que les motifs successifs *L-L-L* et *L-B.-B-B* forment chacun un palindrome :

Finalement, en repérant cette spécificité, il est simple pour l'interprète de déduire le rythme en dépit du sens de lecture. La mise en lumière de ces palindromes éclaircit donc peut-être l'interprétation controversée d'*Alpha vibrans*. Tandis que Newes soutient en effet la possibilité d'une mémorisation du *tenor*[24], Anna Maria Busse Berger suggère que celle-ci n'était certainement que partielle en raison de la complexité qu'implique la lecture rétrograde de la mélodie[25]. Outre les raisons formelles énoncées précédemment, il est dès lors envisageable que le compositeur d'*Alpha vibrans* ait ordonné des enchainements palindromiques de figures pour, ne serait-ce qu'un peu, débarrasser le chantre des difficultés rythmiques inhérentes à la lecture inverse du *tenor*. D'autres cas abordés au chapitre suivant, à savoir *O flos in divo* et *Gratiosus fervidus*, offriront la possibilité d'explorer cette piste.

[23] Olivier Messian, *Technique de mon Langage Musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944, p. 12.
[24] Newes, « Writing, Reading and Memorizing », p. 224
[25] « *While Newes is probably right that singers sang the tenor by heart, I think they could have done so only when visualizing it or writing it down, and you will soon see that it is impossible.* », Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, p. 246.



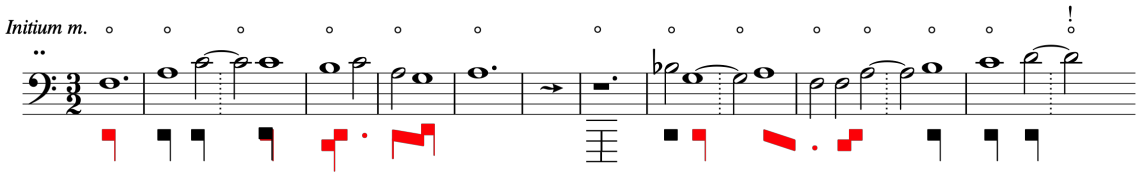
Exemple 3.25 Agencement rétrograde dans les *taleae* d'*Alpha vibrans* (A) et agencement rétrograde du *tenor* manuscrit (B)

Pour l'instant, le *tenor* d'*Alpha vibrans* amène davantage à souligner la structure anacyclique qui gouverne l'intégralité des figures. Car en réalité, l'agencement rétrograde des durées, qui se situe à une échelle particulièrement fine de l'ordonnance de la *talea*, génère également la forme du *tenor* manuscrit. L'étendue de la voix inférieure se résume effectivement à une concaténation de palindromes de valeurs dont l'origine se trouve dans les rythmes 1 et 2 illustrés précédemment. De premiers indices de cette structure ont été relatés par Günther dont l'analyse signale, dans un premier temps, la ressemblance entre les deux *taleae*[26]. Celles-ci sont en effet toutes deux constituées des motifs 1 et 2 accompagnés d'une longue parfaite. Au-delà de cette similarité, Günther remarque dans un second temps que la disposition des deux motifs est inversée dans les deux *taleae*, laissant conséquemment apparaitre un agencement rétrograde des durées et des colorations (Ex. 3.25, A). Le palindrome ne s'achève cependant pas là, mais se poursuit également dans les figures extrêmes : la première longue parfaite trouve sa valeur réciproque dans l'ultime pause parfaite[27]. Cet agencement n'est pas sans rappeler

[26] « *Both rhythmic patterns have changes from perfect* […] *to imperfect modus or tempus respectively. Indeed, they are very similar, if one of them is read backwards, for both make use of the rhythm* 𝅝𝅝𝅝𝅗𝅥𝅗𝅥𝅝𝅝𝅝. *In the first part this formula is preceded by* 𝅝. , *in the second part* 𝅗𝅥 *is added at the end.* » : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. xxxv-vi.

[27] Voir également le palindrome des durées que propose Koehler dans *Pythagoreisch-platonische Proportionen*, p. 126.

le contenu du *canon*. À l'image des prescriptions énigmatiques qui deviendront courantes au siècle suivant, les quelques mots laissés en regard de la voix inférieure recèlent un sens caché : le principe rétrograde ne se limite pas à la manière d'interpréter le *tenor*, mais investit également la composition des *taleae*. Cet intérêt manifeste pour la symétrie trouve son apogée dans la structure rythmique totale du *tenor* dont le vaste palindrome résulte inéluctablement de la simple répétition des *taleae* (Ex. 3.25, B).



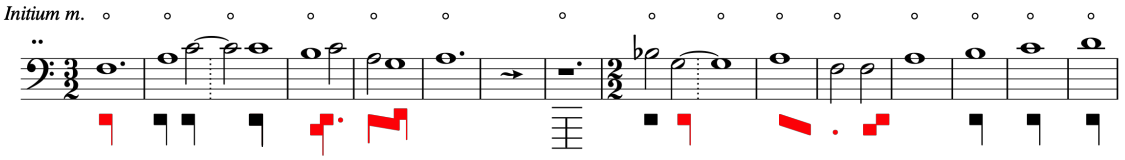
Exemple 3.26 *Initium modi* parfait dans les deux premières *taleae* d'*Alpha vibrans*

Deux figures contrarient toutefois ce plan sophistiqué et empêchent de parachever le palindrome des durées. Une pause parfaite et une brève imparfaite, choisies en guise de valeurs extrêmes, n'intègrent pas la symétrie retrouvée dans le reste des deux *taleae* (en pointillé dans Ex. 3.25). Il s'avère peu probable que cette anomalie soit le fruit d'une erreur, l'habileté de l'auteur en matière de composition rétrograde ayant été démontrée. Il ne semble pas non plus être question d'une maladresse du copiste, ce dernier ayant noté les dernières *taleae* de manière identique. En outre, les éditions critiques proposées par Günther et Harrison ne font pas état de difficultés ou d'incertitudes concernant le contrepoint à ce moment précis[28].

L'interruption de la symétrie n'est d'ailleurs pas le seul élément affecté par le choix singulier des figures centrales. La lecture du *tenor* suggère un problème d'ordre mensuraliste une fois arrivé au début de la deuxième *talea* (Ex. 3.23). Si la première *talea* est organisée suivant le mode parfait, la seconde ne permet pas de poursuivre le mode avec facilité. L'utilisation de la brève imparfaite, en lieu et place d'une potentielle longue parfaite, décale chaque figure ultérieure d'un temps (une brève) par rapport à l'*initium modi*. La plupart d'entre elles sont alors exécutées en syncope (ligatures dans Ex. 3.23) dont l'absence de résolution mène à transgresser la règle de l'achèvement du mode – *completo modo*. Cet ordre déraisonnable surprend au sein d'une composition dont le *tenor*

[28] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. xxxv-vi ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, v, p. 198.

exposait, il y a encore quelques lignes, une maitrise déconcertante du temps musical. Mais il est vain d'envisager en réaction une quelconque rupture ou indifférence à l'égard des règles élémentaires de la mensuration. Car l'insertion a priori inopportune de la brève noire participe en réalité à un agencement murement réfléchi, susceptible d'expliquer, en outre, le choix précis des figures.



Exemple 3.27 *Initium modi* et changement de mode dans les *taleae* d'*Alpha vibrans*

Le compositeur ne s'est pas contenté d'ordonner la seconde *talea* en miroir du motif initial : le *modus* est également inversé. En effet, une fois interprétée dans le mode imparfait, l'articulation de la *talea* II coïncide davantage avec l'*initium modi.* Dans ce cas, la brève noire complète la longue subséquente. Toutes les figures suivantes s'accordent sans heurts avec la mesure du *modus*. De plus, cette détermination du mode performatif est quelque peu corroborée par les indications lapidaires de Murino : dans son traité, ce dernier détermine en effet le *modus* de chaque *talea* en s'appuyant seulement sur la qualité de la première et de la dernière figure du motif[29]. Les combinaisons de figures utilisées dans la première *talea*, en plus d'exposer des palindromes rythmiques, peuvent donc être également lues dans les deux modes. L'écriture du *tenor* rejoint ainsi les variations étudiées lors du chapitre précédent. Le compositeur exploite l'ambivalence des motifs rouges et noirs qui, en vertu de leur notation respective, complètent chaque fois le *modus*, quelle que soit sa nature. C'est pour cette raison qu'une brève noire introduit la deuxième *talea* : sa fonction est d'achever le cycle du mode imparfait en s'additionnant à la première longue parfaite isolée, soit la seule figure à ne pouvoir intégrer la nouvelle mensuration. Le cas est identique aux motifs de variation employant l'augmentation, dans les métriques binaires, afin de pallier la perfection. L'ordonnance

[29] Bien que Murino ne mentionne pas explicitement les règles sur lesquelles reposent la détermination des différents *modi*, les nombreuses *taleae* (*colores*) qu'il décrit tendent à démontrer la primauté des symboles extrêmes. Cette manière rejoint en outre le principe du *completo modo*, dans le sens où, peu importe les syncopes susceptibles d'intervenir au sein du *tenor*, le chant doit nécessairement débuter et s'achever sur l'*initium modi*. Pour les différents exemples de Murino, voir Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, pp. 63-78.

des motifs *B-B-B* et *L-B.-B-B* n'est donc pas seulement motivée par la répartition palindromique de leurs valeurs : le compositeur a aussi choisi ces figures pour leur ambiguïté métrique. Tout comme la seconde *talea* s'avère le reflet visuel et temporel de la première, le *modus* est également renversé. C'est là le moyen que le compositeur a vraisemblablement trouvé pour pousser l'inversion temporelle à son paroxysme.

En plus de partager plusieurs caractéristiques stylistiques avec *Ferre solet*, le *tenor* d'*Alpha vibrans* permet donc d'introduire un paradoxe dont les prochains exemples, abordés dans le chapitre suivant, montreront la récurrence dans la composition des formes rétrogrades : malgré la lecture inverse du rythme, la répétition linéaire des durées est omniprésente. La sophistication qu'induit le déchiffrage du *tenor* perturbe peu la détermination du rythme qui, en raison d'enchainements de figures symétriques, se trouve facilitée. Mais derrière ces considérations performatives se dissimule également un intérêt en matière de composition. L'anagramme rencontrée dans *Ferre solet* contribue au même but que la rétrogradation des *taleae* d'*Alpha vibrans* : garantir par la répétition des valeurs un équilibre structurel particulièrement utile afin d'anticiper la forme générale du *tenor*, malgré les sections en diminution, tout en diversifiant l'ordonnance des figures.

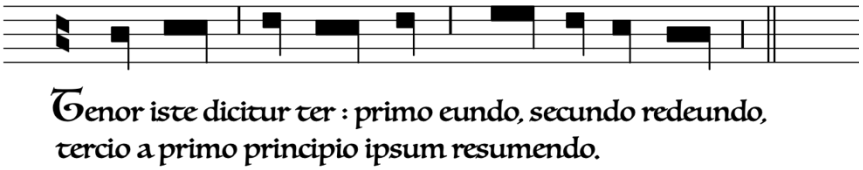
Si les *tenores* d'*Alpha vibrans* et *Ferre solet* démontrent un intérêt manifeste pour l'inversion des valeurs, les deux autres exemples sujets à un agencement rétrograde procèdent, pour leur part, à une stricte « relecture des symboles »[30]. Dans *Gratiosus fervidus* ainsi qu'*O flos in divo*, l'interprétation de la voix inférieure nécessite en effet de lire la *talea* de gauche à droite tout en respectant scrupuleusement les règles du chant mesurable. Pour le premier motet, la structure est comparable à *Alpha vibrans* puisque la *talea* est exécutée trois fois : d'abord *ut iacet*, à l'envers, puis de nouveau à l'endroit. Ce point commun tend à rapprocher stylistiquement les deux pièces, comme le suggèrent Newes et Eisenberg[31]. Dans *O flos in divo* de Loqueville, le *tenor* est à la fois basé sur une répétition rétrograde ainsi qu'une variation du *tempus*. Son analyse requerra ainsi quelques notions abordées dans le chapitre précédent.

À nouveau, le recours à une lecture rétrograde induit diverses contingences quant à la sélection des figures. Il est alors possible de déduire les obstacles rencontrés par les compositeurs et, par conséquent, les stratégies de composition déployées afin de les contourner. Suivant une maitrise du système mensuraliste, ces méthodes se traduisent par le recours à des rythmes souvent symétriques (« non rétrogradables ») qui ne sont pas sans rappeler ceux observés dans *Alpha vibrans*. Mais l'aspect le plus surprenant de ces *tenores* réside dans l'agencement sous-jacent des *taleae* qui, une fois ces dernières inversées, conserve une isorythmie proche de celle dessinée par des *taleae* ordinaires : derrière l'inversion des figures émerge un penchant paradoxal pour la préservation de réitérations rythmiques similaires.

Le *tenor* de *Gratiosus fervidus* est l'exemple le plus inventif. Afin d'appréhender les répétitions implicites que dissimule la rétrogradation des figures, il est d'abord essentiel de s'intéresser à l'éventail restreint de symboles organisant le *tenor*. Ils se limitent à quelques *longae* et *maximae* ternaires, conformément aux *modus* et

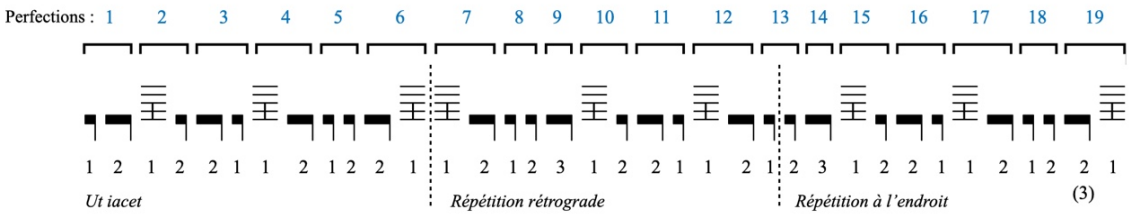
[30] « *It is apparent from the context of the other voices that in this case, as with Vitry's and Dufay's palindromic tenors, the retrograde portion of the tenor* [de *Gratiosus fervidus*] *is based on a rereading of the notational symbols themselves rather than on a reversal of their realized values.* », Newes, « Writing, Reading and Memorizing », p. 224.
[31] *Ibid*., p. 224 ; Eisenberg, « The Mirror of the Text », p. 105.

maximodus parfaits, ainsi qu'à trois *pausae longae* imparfaites dont la disposition isole distinctement trois périodes, suivant la structure standard d'une *talea* :



Exemple 3.28 *Tenor* manuscrit de *Gratiosus fervidus*

Si, comme le relève Newes, la lecture inverse de la *talea* conserve la position de chaque symbole, « les durées actuelles dans la réalisation rétrograde ne reflètent pas celles de la version normale »[32]. Dans l'exemple 3.29 ci-dessous, le *tenor* de *Gratiosus fervidus* a été entièrement retranscrit et les valeurs des figures et des pauses ont été indiquées, en quantité de longues, suivant la mesure du *maximodus* parfait (1= 1*L*). Par ailleurs, les perfections ont aussi été encadrées et numérotées en bleu afin d'illustrer clairement les fluctuations mensuralistes consécutives à la lecture rétrograde. Car dès la répétition de la *talea* (perfection 7), la durée de certaines figures varie en raison, le plus souvent, de l'altération des *longae*. Suivant le nouveau sens de lecture, les longues concernées par l'altération ne sont effectivement plus les mêmes. Ce changement entraine par conséquent le décalage de quelques perfections en comparaison de la première occurrence. Par exemple, la pause qui rend imparfaite la *maxima* lors de la perfection 4 force par la suite l'altération de la longue qui lui succède dans la perfection 10. Par



Exemple 3.29 Restitution complète du *tenor* de *Gratiosus fervidus*

[32] « *For this reason, the actual durations in the retrograde realization do not exactly mirror those of the normal version, and because the retrograde statement ends on the first note of a modus maior perfection, there is a further rhythmic displacements at the beginning of the final 'forward' statement of the tenor pattern.* », Newes, « Writing, Reading and Memorizing », p. 224.

répercussion, l'enchainement *Mx-L*, à la fin de la répétition rétrograde (perfections 12-13), ne complète plus une même perfection comme au début du *tenor* (perfection 1). La longue initiale de la dernière occurrence est désormais requise afin de compléter la treizième perfection[33]. Bien que la *talea* soit à nouveau lue à l'endroit, la disposition des figures par rapport à l'*initium maximodi* est donc différente de la citation *ut iacet*. L'articulation métrique cohérente du motif est néanmoins toujours assurée par l'altération des longues.

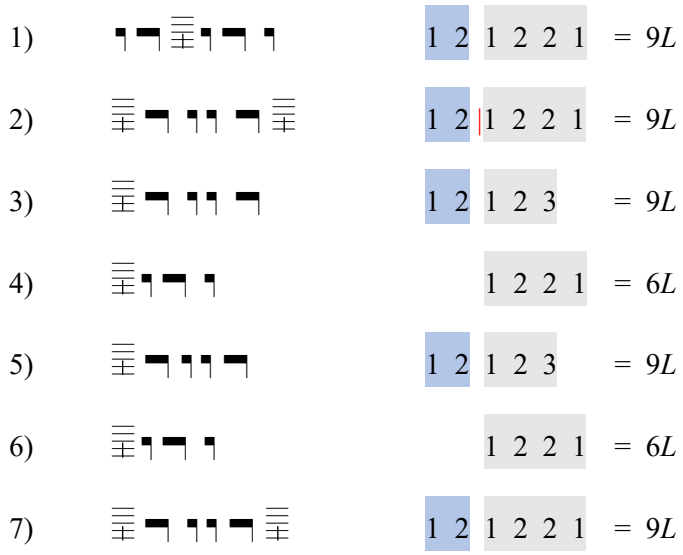
Quelques règles rythmiques imposées par la lecture rétrograde peuvent donc dorénavant être déduites. D'une part, le compositeur s'est arrangé pour que les *longae* soient toujours situées entre une valeur équivalente – *longa* ou *pausa longa* – et une *maxima* afin de, soit rendre imparfaite cette dernière, soit permettre l'altération. Dans les deux cas, chaque longue intègre conséquemment une perfection[34]. Malgré la complexité inhérente aux pauses, le compositeur les a adroitement disposées de manière à ce qu'elles occasionnent l'imperfection d'une *maxima* lorsqu'elles ne peuvent altérer une longue. Il n'est dès lors pas étonnant de rencontrer une méthode similaire dans *O flos in divo*, quoique plus simple, quant à la disposition des pauses de semi-brèves. Dans la *talea* initiale, dont le *tempus* est imparfait, les pauses de semi-brèves sont toutes placées à droite d'une semi-brève. En outre, deux perfections les encadrent, suivant le rythme *B-Sb-Psb-B*. Cette combinaison est en réalité l'inverse du motif d'altération *B-Psb-Sb-B*, auparavant rencontré dans d'autres *taleae* à variation[35]. C'est donc en disposant habilement les pauses dès l'ordonnance de la *talea* initiale que Loqueville assure la lecture rétrograde dans le *tempus* parfait, chaque semi-brève étant par conséquent altérée.

D'autre part, le compositeur de *Gratiosus fervidus* appréhende la *talea* comme une boucle temporelle, dans le sens où la fin et le début se complètent lors des perfections 12, 13 et 14. Le motif *L-Mx* introduisant la *talea* semble en effet justifié par le motif d'altération qu'engendre sa symétrie : *Mx-L-L-Mx.* Ce rythme est d'ailleurs celui qui achève la *talea* initiale et garantit l'altération, peu importe le sens de lecture. La *talea* de *Gratiosus fervidus* rejoint donc l'ensemble des *taleae* étudiées dans la partie I dont les premières figures sont ordonnées de façon à parachever les dernières[36]. Bien que la

[33] *Ibid.*
[34] Contrairement à ce qu'affirme Eisenberg, l'utilisation d'une mensuration parfaite dans le cas de pièces ou parties rétrogrades n'induit pas nécessairement de complexité plus importante. À l'inverse, le mode parfait est largement représenté. À la manière de *Gratiosus fervidus*, les motifs d'altérations pallient les potentielles contraintes que susciterait une métrique ternaire dans ce cas.
[35] Voir le sous-chapitre « Récurrence et utilité de l'altération », p. 186.
[36] Voir le sous-chapitre « Fin des *taleae* », pp. 121-33.

manière soit quelque peu différente dans le motet de Loqueville, les premières figures du *tenor* révèlent également la pensée omnidirectionnelle qui occupe l'ordonnance de la *talea*. L'enchainement *L-B* introduisant le *tenor* est à l'évidence justifié par le rythme iambique qui dérive de sa symétrie et qui, par essence, convient à une cadence finale[37].

Mais derrière les modifications de durée imposées par le renversement du *tenor* de *Gratiosus fervidus* se cache une tout autre articulation rythmique. En effet, les durées de chaque pause et figure manifestent plusieurs répétitions. Au premier abord, les trois occurrences du motif d'altération *Mx-L-L-Mx* (Ex. 3.26) laissent anticiper une réitération analogue des deux longues et, potentiellement, des *maximae*. Cependant, les équivalences rythmiques se manifestent bien au-delà de ces quelques figures. Le *tenor* peut notamment être in extenso synthétisé à l'aide des six premières valeurs introduisant la *talea*, soit la séquence temporelle 1 2 1 2 2 1 (Ex. 3.30). Par leur répétition, ces durées génèrent effectivement à elles seules la suite du *tenor*. Pour le démontrer, le *tenor* de *Gratiosus fervidus* a été ci-dessous agencé de manière à mettre en évidence les durées susmentionnées :



Exemple 3.30 Répétitions linéaires des valeurs dans le *tenor* de *Gratiosus fervidus*

Le *tenor* se compose ainsi de sept séquences de valeurs similaires. À partir du marqueur rouge indiqué au sein de la deuxième séquence, la voix inférieure est de plus

[37] En outre, « *The rather unusual final cadence, essentially a V-I root-position cadence, is a result of the retrograde interpretation of the tenor, which begins with an upward leap of a fifth*. », Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 524.

entièrement régie par la répétition, deux fois, des durées 1 2 2 1 1 2 1 2 3. À la fin de la dernière séquence, la *pausa longa* peut être négligée en raison de la cadence finale et n'est indiquée dans l'exemple 3.30 qu'afin de représenter la structure totale du *tenor*. Outre les valeurs communes, le *tenor* expose plusieurs répétitions rythmiques. Tandis que les figures des séquences 4 et 6 sont identiques, celles des séquences 2, 3, 5 et 7 sont également similaires – exceptée la pause finale dans la deuxième. Qui plus est, la plupart des séquences débutent avec une *pausa longa* dont l'usage n'est pas sans rappeler la fonction structurelle du silence délimitant habituellement les périodes d'une *talea*.

Il est flagrant que la récurrence des motifs *Mx-L-L-Mx* et *L-Mx-L*, tous deux symétriques, est à l'origine des répétitions rythmiques. Le principe est donc proche d'*Alpha vibrans* et, plus spécialement, du rythme *L-B.B-B* – ce qui n'est pas sans accentuer la possible parenté entre les deux pièces. Il reste donc désormais à déterminer la fonction de cette forme quasi isopériodique. Une première hypothèse concerne la distribution générale du motet et plus particulièrement celle des textes. Ce n'est pas la première fois que les paroles de pièces rétrogrades ont permis de confirmer une étroite proximité entre la structure musicale et la distribution du texte. Tandis qu'Eisenberg en a longuement démontré toutes les facettes au sujet du rondeau *Ma fin est mon commencement* de Machaut[38], Gilles Dulong s'est, pour sa part, évertué à souligner la cohérence poético-musicale de la ballade palindromique *Ci con cy gist* de Johannes Olivier[39]. Concernant *Gratiosus fervidus*, Günther a néanmoins relaté que la forme des strophes paraissait avoir été négligée en raison de la répartition inégale et discordante des vers dans les trois *taleae*[40]. La musicologue justifie cette distribution en négligeant la différence des rimes et en remarquant le palindrome qui émane des six vers occupant les deux premières occurrences du *tenor*[41]. Cependant, si cette vision nécessite, d'une part, de simplifier les premières rimes, il apparait que, d'autre part, le dernier quatrain n'intègre pas la forme rétrograde.

La répartition des vers au sein des périodes discernées précédemment semble toutefois plus prometteuse en vue de distinguer une logique structurelle. Si le schéma

[38] Einsenberg, « The Mirror of the Text », pp. 83-110.
[39] Dulong, « Canons, Palindromes Musicaux et Textes Poétiques », pp. 70-82.
[40] « *Strophes 1 and 3 rhymes on -atur (or -ator), strophes 2 and 4 on -avit. This strophic form seems to be neglected in the composition, because Aa and Ab are both made up of 6 lines, but in this way the rhymes are identical in both taleae, if they are read backward in Ab. The rhyme scheme aaaabb bbaaaa corresponds to the retrograde T in Ab.* », Günther (éd.) *The Motets of Manuscripts Chantilly*, p. l.
[41] *Ibid*.

rimique des quatrains n'est pas préservé, la distribution du texte diminue au fur et à mesure que les périodes progressent :

1)		a a b	3 v.
2)		b c c	3 v.
3)		c c b	3 v.
4)		b b	2 v.
5)		b c	2 v.
6)		c ½ c (*Sanctus ac pro populo* |	1, 5 v.
7)		½ c (| *Deum exoravit*) c	1, 5 v.

Exemple 3.31 Répartition du texte en fonction des séquences de valeurs dans le *tenor* de *Gratiosus fervidus*

Cet agencement a donc pour intention de répartir avec cohérence les seize vers au sein de trois sections du *tenor*. La division par trois du nombre total de vers n'aboutissant pas un nombre entier, le compositeur a privilégié une répartition inégale et décroissante, suivant ce qui peut être observé dans de nombreux passages en diminution des motets du XIV^e^ siècle. D'ailleurs, les derniers vers s'émancipent de la distribution syllabique et disposent de mélismes et hoquets *sine littera* afin d'occuper l'espace imparti. D'ailleurs, un même vers (*Sanctus ac pro populo* | *Deum exoravit*) chevauche les deux dernières périodes. La transition musicale respecte toutefois la césure, chaque vers observant plus particulièrement la forme goliardique 7pp + 6p (ex. : *Sanctus ac pro pópulo* | *Deum exorávit*) fréquente depuis le XII^e^ siècle[42]. Il apparait donc que les répétitions rythmiques discriminées dans les exemples 3.30 et 3.31 ne sont pas collatérales au palindrome, mais constituent bel et bien une structure sous-jacente employée par le compositeur en vue d'ordonner initialement le *tenor*. Les « pseudo-

[42] Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, pp. 145-6.

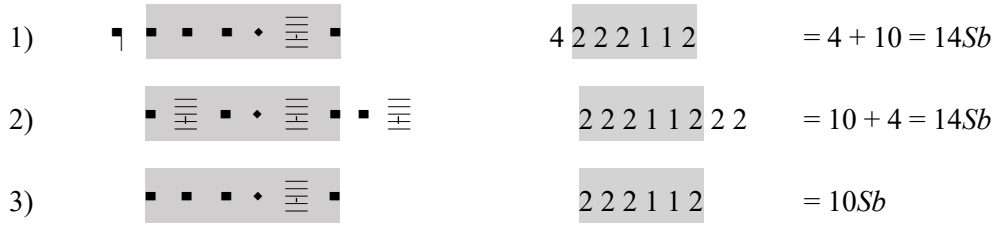
taleae » qui en dérivent jouent à l'évidence un rôle isopériodique et strophique comparable à ce qu'il est possible de rencontrer dans d'autres motets[43].

Celles-ci peuvent également avoir été ordonnées à des fins performatives, réduisant ainsi le *tenor* à une simple succession de valeurs et rythmes similaires. Cette hypothèse rejoint ainsi celle formulée par Newes et Busse Berger concernant la mémorisation des *tenores* rétrogrades. À propos de *Gratiosus fervidus*, Busse Berger a notamment suggéré le paradigme suivant : « un chanteur pourrait avoir mémorisé l'image visuelle des notes du *tenor*, et ainsi les interpréter à l'envers en visualisant le *tenor* […] ». Mais il est probable que les rythmes mis en évidence précédemment participent également à la mémorisation du *tenor* et accompagnent ainsi la projection mentale défendue par Busse Berger : une fois la redondance du rythme appréhendée, la mémorisation et l'interprétation des figures s'avèrent facilitées.

L'utilité mnémonique peut être de même compositionnelle, comme le suggèrent les propos nuancés de Busse Berger : car si la musicologue concède, sur la base d'analyses et de témoignages historiques, que les *taleae* et les *colores* peuvent être des processus naturellement enclins à la mémorisation et la visualisation des motets lors de leur composition[44], les complexités mensuralistes des palindromes la conduisent à modérer l'implication de la projection mentale dans leur cas[45]. Pour *Gratiosus fervidus* cependant, les séquences mises en évidences démontrent explicitement que, malgré la lecture inverse des figures, la périodicité du *tenor* demeure comparable à une forme isorythmique standard, dont les unités ont été à ce titre précédemment qualifiées de « pseudo-*taleae* ».

En outre, pour conclure, le *tenor* rétrograde composé par Loqueville témoigne également d'un intérêt pour des répétitions rythmiques sous-jacentes. Leur apparition est d'ailleurs plus simple que dans *Gratiosus fervidus* : celles-ci apparaissent au sein même de la *talea* initiale et ne dérivent donc pas de la lecture rétrograde. La segmentation de la *talea* d'*O flos in divo* suit toutefois un agencement isopériodique similaire au *tenor* précédent :

[43] Voir à ce propos Sander, « The Medieval Motet », pp. 497-73.
[44] « *More specifically, the composer would use mnemonic techniques to organize both the larger structure of the motet and the filling-in of the different parts. He would begin by picking a tenor from his mental inventory of chant, organize it by repeating the pitch patterns (colores), and then divide it into shorter repetitive rhythmic units (taleae).* », Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, p. 249.
[45] *Ibid*., p. 248.



Exemple 3.32 Répétition des valeurs dans le *tenor* d'*O flos in divo*

La *talea* se compose de trois parties particulièrement proches en matière de figure et de valeurs. La même succession (surlignée en gris ci-dessus) apparait dans chacune des trois périodes, à l'exception d'une légère modification rythmique dans la deuxième. L'une des brèves est effectivement remplacée par une pause équivalente en raison de l'articulation mélodico-rythmique du rythme spondaïque *B-B-Pb sur les* secondes descendante et ascendante *sol-fa* (première *pars*) et *sol-la* (deuxième *pars*). D'ailleurs, le motif est également précédé d'une *pausa brevis* en vue de la lecture rétrograde des deux *partes*, le rythme étant dès lors symétrique sur les deux mouvements mélodiques inverses *la-sol* et *fa-sol*.

⁂

L'étude des schémas rétrogrades aura donc permis de constater la diversité avec laquelle l'inversion des figures investit l'organisation des *taleae*. Au sein de cette mixité, quelques principes communs surgissent néanmoins. D'une part, le choix des rythmes est naturellement orienté vers des enchainements simples, souvent symétriques, dont les codes sont similaires à ceux observés dans les *taleae* à variation. Les motifs d'altération, rencontrés dans *Alpha vibrans*, *Gratiosus fervidus* et *O flos in divo,* sont notamment sollicités. Leur récurrence dénote une certaine souplesse métrique dont on retrouve le plus bel exemple dans *Alpha vibrans* : les enchainements de figures sur lesquels repose principalement le palindrome entre les *taleae* I et II sont groupés de manière à être lus à la fois dans le mode parfait et le mode imparfait. Même si non indiqué dans le *canon* qui accompagne le *tenor*, le procédé de la variation est alors omniprésent.

Par ailleurs, bien que les *tenores* à forme rétrograde aient souvent été différenciés de ceux véritablement isorythmiques – si tant est qu'il y en est –, une structure périodique émerge des variations rythmiques. S'il a pu être précédemment

proposé que celles-ci concourent à la mémorisation et l'interprétation du *tenor*, il est avant tout raisonnable d'y voir la réminiscence des procédés isorythmiques et isopériodiques rencontrés dans les autres motets. Malgré les formules rétrogrades, les compositeurs semblent attachés à la répétition plus ou moins rigoureuse d'unités temporelles similaires – rythme ou période. L'intention est chaque fois structurelle et peut même, dans certains cas, être rapprochée de l'organisation des voix supérieures. Le *tenor* de *Gratiosus fervidus* révèle à ce titre un agencement isopériodique dans lequel les paroles du *triplum* sont réparties avec cohérence. Dans une tout autre mesure, le cas de *Ferre solet* a aussi été l'occasion d'apercevoir la transposition du procédé poétique de l'anagramme dans l'ordonnance du *tenor*, permettant ainsi de rapprocher son rythme des jeux littéraires qui régissent le versant textuel des voix supérieures.

Ces différents éléments témoignent donc de la proximité des compositeurs avec les codes poétiques et tendent à démontrer une attention particulière accordée aux textes. Si ces considérations se limitent généralement à des correspondances poético-musicales à grande échelle, telle que l'adéquation structurelle des périodes et des strophes remarquée dans *Gratiosus fervidus*, la partie IV aura ainsi pour but de démontrer que la versification peut, dans certains cas, influencer plus précisément le choix des figures du *tenor*. Cette étude parachèvera de ce fait les divers aspects de l'ordonnance des *taleae* et invitera à étudier le *tenor* au regard d'un geste créateur qui, en marge des traités du chant mesurable, se plie avec habileté aux exigences de la seconde rhétorique et des *ars poeticae*.

IV. PRIMAUTÉ CONCEPTUELLE DES TEXTES ET IMPLICATION DANS L'ORDONNANCE DU *TENOR*

CONCORDARE CUM MATERIA

Le *tenor* a généralement reçu une attention particulière dans l'étude des polyphonies médiévales des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Pour cause, sa fonction de base contrapuntique, sur laquelle la plupart des *ars contrapuncti* sont unanimes[1], incite à le considérer comme la clef de voute du chant mesurable. Les métaphores architecturales des théoriciens sont notamment inspirantes : pour Grocheio ainsi que l'auteur du *Speculum musicae*, l'œuvre polyphonique est comparable à un édifice dont le *tenor* est la « fondation »[2]. Plus loin dans son *Ars musicae*, Grocheio soulignera à nouveau la primauté du *tenor* à l'aide, cette fois, d'une analogie anatomique : le *tenor* doit être réalisé en premier lieu, tout comme « la nature, dans la génération des animaux, forme d'abord les membres principaux, le cœur, le foie, le cerveau […] »[3].

L'usage du terme *tenor* est, par son étymologie, parfaitement adapté au rôle structurel qui lui est assigné. Du latin *teneo*, soit le verbe « tenir »[4], son usage se rencontre néanmoins dans le domaine musical bien avant les règles de la *musica mensurabilis*. Pour Isidore de Séville, le *tenor* est un synonyme de « accent », comme *tonus*, soit le moment

[1] Les mouvements et intervalles des autres voix sont en effet souvent relatifs à ceux du *tenor*. À titre non exhaustif, voir plus particulièrement Johannes de Garlandia, *Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*, Edmond de Coussemaker (éd.), Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, 1963, III, pp. 12-13 ; Philippe de Vitry, *Ars contrapunctus*, Coussemaker (éd.), *ibid*., p. 27 ; Anonymous, *Quatuor Principalia IV*, Coussemaker (éd.), *ibid*., IV, pp. 281-95 ; Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la Musique*, pp. 224-29.

[2] « *Tenor autem est illa pars supra quam omnes alie fundantur. Quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 86 ; « […] *idest de tenore supra quem discantus fundatur sicut aedificium aliquod supra suum fundamentum*. », Jacobi Leodiensis, *Speculum musicae,* Bragard (éd.), III, p. 9.

[3] « […] *Quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia puta cor, epar, cerebrum* […] », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 88. Voir à ce propos Zayaruznaya, *The Monstrous New Art*, pp. 31-2.

[4] « Teneo », *Le Grand Gaffiot*, p. 1580.

où le « son augmente puis décroit »[5]. Pour Martianus Capella, il est de ce fait proche d'une « intensité » – *intentione* – du langage[6]. Ce n'est qu'à partir du IXe siècle, dans la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, que le *tenor* est employé, entre autres[7], pour désigner le ton de récitation des psaumes – *tenorem versiculi*[8]. Cet emploi va de pair avec un sens plus général en vue de qualifier n'importe quelle note destinée à être tenue[9]. Pour Gui d'Arezzo, le *tenor* peut dès lors également signifier la note finale d'un chant : « *Tenor vero, id est mora ultimae vocis* […] »[10].

Devant le besoin de recourir à un vocabulaire propre au chant mesurable, le XIIIe siècle manifeste une nouvelle acception à l'aide d'un glissement sémantique. De la note *tenue*, le *tenor* est dans ces conditions la voix qui *tient* les parties de déchant : « *quod discantum tenet et ab ipso ortum habet* »[11]. La popularité de ce statut est tel que le *tenor* se rencontre également hors du savoir musical, à l'exemple de l'*Hexaëmeron* de Robert Grosseteste : « Bien que les choses de ce bas monde soient troublées par le hasard et le désordre, les cieux et les choses célestes n'abandonnent jamais, même pour le plus bref instant, le *tenor* de leur ordre »[12]. Les mots de Grosseteste partagent avec les traités musicaux l'image d'un *tenor* insufflant l'ordre, qui « régule » les autres parties et leur « donne leur quantité »[13]. Le *tenor* semble ainsi intégrer un idéal de composition à la fois musical, architectural, anatomique ou encore astronomique qui n'a pas manqué d'influencer la vision moderne des polyphonies du Moyen Âge : « L'édifice musical fut

[5] « *They say 'accent' and 'pitch' (tonus) and 'tenor' (tenor), because at that place the sound increases and falls away* », Stephen Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach & Oliver Berghof (éd.), *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 49.
[6] « Tenor », *Lexicon musicum*, XVIII, p. 1453. Cette définition va d'ailleurs persister durant tout le Moyen Âge, au point de la retrouver dans le troisième livre du *Quatuor principalia* : « *Tonus, secundum Jeronimum, est acuta annuntiatio vocis, est enim totius armoniae differentia, et quantitas quae in vocis accentum vel tenore consistit*. », *Quatuor principalia. III*, Coussemaker (éd.), IV, p. 227.
[7] Pour plus de précisions sur les usages du terme *tenor*, voir « Tenor », *Lexicon musicum*, pp. 1453-4.
[8] « *Quarta est quae tenorem versiculi usque in quinta ante novissimam syllabam ut supra conservat*. », Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, Lawrence Gushee (éd.), Rome, American Institute of Musicology, 1975, p. 112.
[9] Un commentaire anonyme (XIIe siècle) du *Micrologus* de Gui d'Arezzo est particulièrement clair sur la proximité des deux définitions : « *Tenor alius repercussus, alius non repercussus, ut ille per quem distinctionem syllabasque et neumas discernimus, quando in fine aliquarum vocum aliquamdiu immoramur*. », Joseph Smits van Waesberghe (éd.), *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1957, p. 150.
[10] Guidonis Aretini, *Micrologus*, Joseph Smits van Waesberghe (éd.), Rome, American Institute of Musicology, 1955, p. 163.
[11] Franconis de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, Reaney (éd.), p. 69.
[12] « *Though the things below are troubled as if by chance and without ordering, the heaven and heavenly things never abandon even for the briefest moment the tenor of their ordering.* », Robert Grosseteste, *On the Six Days of Creation. A Translation of the Hexaëmeron*, Christopher Martin (éd.), London, Bristish Academy, 1996, p. 119.
[13] « *Eas regulat et eis dat quantitatem quemadmodum ossa partibus aliis* », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 86.

créé histoire après histoire, et le *tenor* était la fondation. À partir de ce point de vue seulement, une analyse de la structure harmonique de n'importe quelle musique médiévale peut être tentée »[14].

Cependant, les théoriciens dissimulent une réalité à l'évidence bien plus nuancée. D'une part, bien que les traités de contrepoint déterminent, par tradition, le moindre intervalle ou conduite mélodique par rapport au *tenor*, la composition peut, dans l'absolu, suivre un schéma inverse : rien n'empêche en effet qu'à partir d'une voix « supérieure », un *tenor* soit par la suite façonné tout en respectant les règles contrapuntiques. Ce procédé a notamment été proposé à de nombreuses reprises pour les formes à refrain chez Machaut, dans lesquelles les parties hautes sont donc avant tout définies par une structure poétique[15]. Le poète corrobore d'ailleurs lui-même cette hypothèse concernant l'un de ses rondeaux : « Je vous envoie un rondel noté, dont je fis, piece ha, le dit et le chant, s'i ay fait nouvellement teneure et contreteneure »[16].

D'autre part, Wolfgang Dowling a suggéré, à l'inverse d'une réalisation séquentielle des voix, que le *cantus* et le *tenor* peuvent être dans certains cas composés simultanément[17]. Concernant les ballades de Machaut, Theodore Karp a quant à lui remarquablement démontré, sur la base de la cohérence « tonale » des voix, que l'ordre de composition du duo initial (*cantus-tenor*) varie en fonction de l'œuvre et que, par conséquent, la recherche d'une même et unique procédure est vaine[18]. Plus récemment, Plumley a, pour sa part, proposé de concilier les compositions « linéaire et verticale » : le contrepoint des chansons de Machaut débuterait avec une version épurée du *cantus*, par la suite étoffé une fois le contrepoint achevé[19].

---

[14] « *The musical edifice was created story by story, and the tenor was the foundation. Only from this viewpoint can an analysis of the harmonic structure of any medieval music be attempted*. », Gilbert Reaney, « Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume De Machaut », *Musica Disciplina*, VII (1953), p. 135.

[15] « *Counterpoint is successive, i.e. the cantus will be composed first, the tenor second, triplum or contratenor third in three-part songs, and triplum or second cantus last in four-part works*. », Gilbert Reaney, « *Ars Nova* in France », *Ars Nova and the Renaissance 1300-1540*, Dom Anselm Hughes & Gerald Abraham (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1960, p. 28.

[16] Guillaume de Machaut, *Le Livre du voir dit*, Paul Imbs (éd.), Librairie Générale Française, Lettres gothiques, 1999, p. 524.

[17] Wolfgang Dömling, « Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut », *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, XVI (1970), pp. 67-88.

[18] Theodore Karp, « Compositional Process in Machaut's Ballades », *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honor of Gwynn S. McPeek*, Carmelo Comberiati & Matthew Steel (éd.), New York, Gordon and Breach Science Publishers, pp. 64-78.

[19] Yolanda Plumley, *The Grammar of the 14th Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, New York and London, Garland Publishing, 1996, pp. 129-41.

De la complexité inhérente à la composition des pièces à refrain ressort donc une seule certitude : le *tenor* n'est pas nécessairement à l'origine du contrepoint. Une lecture plus critique des témoignages contemporains révèle notamment que le rôle de « fondation » du *tenor* concerne essentiellement les genres polyphoniques issus du répertoire de l'École de Notre-Dame. À ce titre, le *tenor* peut être envisagé de deux manières que précise Grocheio :

> Je dis « ordonner », puisque dans le motet et l'*organum*, le *tenor* est tiré d'un chant ancien [*cantu antiquo*] précédemment composé. Mais il est déterminé plus pleinement par l'artiste à l'aide d'un mode et d'une mesure correcte. Et je dis « composer », parce que dans le conduit, le *tenor* est complètement inventé et modifié, et continue selon la volonté de l'artiste[20].

Ainsi, tandis que l'*organum* et le motet respectent la technique du *cantus prius factus*, le conduit dispose d'un *tenor* inventé, seul fruit de la « volonté de l'artiste » – *secundum voluntatem artificis*. Ce dernier cas ne signifie pas pour autant que le conduit relève de problématiques similaires à celles des formes poétiques : le *tenor* demeure en effet systématiquement réalisé en premier. Néanmoins, à la différence des deux autres genres, sa réalisation est étroitement liée à l'agencement du texte. Pour les parties *cum littera*, les paroles, dont la forme est strophique et la versification rythmique, privilégient une structure essentiellement poétique[21]. En outre, l'accentuation des vers peut également influencer le profil du *tenor* dont le rythme est, tout comme le texte, réutilisé dans l'ensemble des voix[22].

L'utilisation d'un chant préexistant, non soumis au vers rythmique mais à la prose, conduit à des profils bien différents. Dans le *tenor* de l'*organum*, seul compte l'aspect syllabique ou mélismatique du verset en question : si le passage est syllabique,

---

[20] Traduction de l'auteur. « *Dico autem ordinare quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito. Sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere quoniam in conductibus tenor totaliter fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 88.

[21] Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, pp. 56-63 ; Mark Everist, *Discovering Medieval Song. Latin Poetry and Music in the Conductus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 48-90.

[22] Concernant la place de l'accentuation poétique dans le conduit, voir plus particulièrement Gordon A. Anderson, « The Rhythm of "*cum littera*" Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources », *Journal of the American Musicological Society*, XXVI/2 (1973), pp. 288-304 ; Christopher Page, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, London, Royal Musical Association, 1997 ; Janet Knapp, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *Journal of the American Musicological Society*, XXXII (1979), pp. 383-407 ; Ernest H. Sanders, « Conductus and Modal Rhythm », *Journal of the American Musicological Society*, XXXVIII (1985), pp. 439-69.

les valeurs du *tenor* seront longues et non mesurées – *organum purum*. Si la distribution est à l'inverse mélismatique, les figures seront au contraire plus rapides et mesurées par un mode rythmique – style du déchant[23]. Le *tenor* du motet français, suivant l'articulation des déchants, ne manifeste pas dans ses débuts une influence plus prononcée sur les autres voix qu'en témoigne le *tenor* d'un *organum* quelconque. Au contraire, de nombreuses facettes du motet invitent à remarquer ponctuellement l'ascendance des parties supérieures : tandis que le motet enté comprend, par l'usage de refrains poétiques ou mélodiques, des contingences structurelles propres aux voix supérieures[24], le rondeau-motet démontre nettement l'influence de leur forme poétique sur l'organisation du *tenor*[25]. Plus généralement, lorsque le *tenor* n'est pas soumis à la structure des autres voix, celui-ci semble, par la répétition incessante des *ordines*, progresser de manière indépendante[26].

L'aspect hybride du motet de l'*ars antiqua* n'a toutefois pas empêché les théoriciens contemporains, à la manière de Grocheio, de mettre régulièrement en avant l'aspect primordial du *tenor*. À l'évidence, sa fonction de base contrapuntique – inhérente à l'usage d'un chant préexistant – et de support mesuré suffit à justifier son statut de « fondation ». Sur ce dernier point, le *De musica libellus* (anonyme, v. 1270-1280)[27] livre notamment quelques précisions : tout en s'appuyant sur les motets *Bone compaignie* et *O quam sancta*, l'auteur stipule que les mouvements *L-B*, spécifiques au premier mode rythmique, se rapportent par équivalence – *aequipollentia* – aux longues du *tenor* – cinquième mode[28].

---

[23] Voir à ce propos Catherine A. Bradley, *Polyphony in Medieval Paris. The Art of Composing with Plainchant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 15.

[24] Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century. Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 76-89. Voir également le chapitre « Framing Motets: Quoting and Crafting Refrains against Plainchant Tenors », Bradley, *Polyphony in Medieval Paris*, pp. 146-78.

[25] Everist, *French Motets in the Thirteenth Century*, pp. 90-108. Voir également à ce propos le constat de Sanders : « *Particularly striking are motets that accommodate refrains and motets with upper voices shaped like rondeaux ; necessarily the tenors are often unpatterned or irregularly shaped (just as in the conductus motet Latex silice) and in the cases of rondeau motets they are bent to fit the form of the motetus*.», Sanders, « The Medieval Motet », p. 534.

[26] Everist, *French Motets in the Thirteenth Century*, p. 92.

[27] Pour la datation, se référer à C. Matthew Balensuela, « Anonymous theoretical writings, S2 : Catalogue », *The New Grove*, I, p. 697.

[28] « *Et ratio est, quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars ; et a dignori et nobiliori debet res denominari. Si ergo motellus est de primo modo sicut : Bone compaignie ; et O quam sancta, et multi alii, et tenor est de quinto modo, motellus dicitur judicari de quinto, quia una longa et una brevis in motello equipollent uni longe in tenore ; quia qualibet longa in tenore valet unam longam et unam brevem per regulam supradictam in primo modo*. », Anonymous VII, *De musica libellus*, Scriptorum de musica medii aevi, Coussemaker (éd.), I, p. 379. On ne peut d'ailleurs s'empêcher d'apercevoir dans ce commentaire, ainsi que dans la multitude d'autres passages similaires retrouvés dans les traités, les conseils que prodiguait Apel afin de débuter la transcription des polyphonies du XIII^e^ siècle – profitant de l'*equipollentia* des voix

Ce n'est qu'avec l'apparition des principes isorythmiques que le rôle de « fondation » assignée au *tenor*, bien que plus rare dans les traités au cours du XIV^e^ siècle[29], prend dans la littérature musicologique une nouvelle dimension. À travers la répétition de motifs rythmiques et mélodiques de grande ampleur, dont les prémices remontent aux derniers feux de l'*ars antiqua*[30], le *tenor* semble organiser la structure à grande échelle du motet. Parallèlement, l'abandon d'agencements poético-musicaux dans les voix supérieures manifeste, à l'évidence, une perte d'autonomie formelle. Les répétitions du *triplum* et du *motetus*, bien que souvent sporadiques, s'accordent généralement avec le cycle des *taleae*. Les modélisations numériques de Sanders illustrent éloquemment ce bouleversement général de la forme dans le motet français dès les premières décennies de l'*ars nova*[31].

Cependant, l'influence du *tenor* ne peut se vérifier de la même manière dans l'ensemble du répertoire. Zayaruznaya a notamment recensé pas moins de quatorze motets dans lesquels les voix supérieures possèdent des agencements différents de l'isorythmie du *tenor*[32]. Outre les problématiques structurelles que ces exemples soulèvent, car nuançant la vision d'un motet réglé par la proportion et la symétrie, la démonstration d'une « forme divisée » révise par conséquent le rôle du *tenor* dans la composition. Zayaruznaya a ainsi offert une relecture critique de diverses notions liées au concept du *tenor fondateur*[33]. Certaines, comme le *color* et la *talea*, ont déjà été discutées au début du second chapitre. Mais un troisième terme, dont il a été brièvement question lors de l'introduction, est plus spécialement au cœur de la controverse : la *materia*.

Paradoxalement à l'intérêt qu'a suscité ce mot dans les études dédiées au motet isorythmique, l'histoire qui le relie à la composition du genre est relativement

---

vis-à-vis du *tenor* : « *It is advisable always to start with transcribing the tenor which, owing to the greater simplicity and regularity of its rhythm and notation, gives a desirable basis for the interpretation of the duplum and triplum*. », Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, p. 245.

[29] Les traités du XIV^e^ siècle usent en effet peu de la métaphore de la « fondation » en ce qui concerne la voix du *tenor*. Le plus bel exemple reste le passage du *Speculum musicae* (v. 1330). La métaphore réapparait néanmoins au début du XV^e^ siècle chez Ugolino : « *Ad hoc respondendo dicimus quod tenor, contratenor, superior, triplum et quadruplum, si reperitus unus et idem cantus, sunt licet vario modo, se habeant et diverso, tendunt enim ad unum finem et ad diversarum consonantiarum ordinatam congeriem, quorum omnium findamentum est ipse tenor.* », Ugolino Urbevetanis, *Declaratio musicae disciplinae, liber tertius*, Seay (éd.), p. 217.

[30] Harbinson, « Isorhythmic Technique in the Early Motet », pp. 100-9.

[31] Voir notamment à ce propos les différents exemples proposés dans Sanders, « The Medieval Motet », pp. 558-67.

[32] Pour la liste exhaustive de ces motets, voir Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, p. 168.

[33] L'expression est empruntée à Zayaruznaya, « Foundational tenors and the power dynamic of compositional process », *Upper-voice Structures and Compositonal Process*, pp. 12-21.

mince. Celle-ci trouve son origine dans les premières lignes du *De modo componendi tenores motetorum* d'Egidius de Murino :

> Premièrement, prends un *tenor* extrait d'une antienne, d'un répons ou d'un autre chant de l'antiphonaire. Les mots doivent concorder avec la *materia* à partir de laquelle est fait le motet[34].

Ce n'est pas tant le mot *materia* qui interroge en premier lieu, mais plutôt sa position dans la réalisation de la voix inférieure : « Le *tenor* est ainsi le point d'origine mélodique, harmonique et rythmique pour le motet, bien qu'il soit en réalité précédé par la *materia* du motet, sur la base de laquelle il est choisi »[35]. La nature de la *materia* a longtemps fait l'objet d'un consensus : le milieu musicologique tend majoritairement à la définir comme le sujet littéraire du motet[36], soit la thématique partagée par toutes les voix malgré l'usage de textes différents. Par conséquent, non seulement la *materia* serait déterminée avant le *cantus firmus*, mais elle influencerait également sa sélection : de manière à ce que les mots – *verba* – du chant concordent avec la *materia*.

Tout en soulignant certaines incompréhensions quant à la place de la *materia* dans le processus créateur[37], Zayaruznaya a parallèlement remis en question sa signification conventionnelle. Deux points se dégagent plus particulièrement. D'une part,

---

[34] Traduction de l'auteur. « *Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario et debent verba concordare cum materia de qua vis facere motetum*. », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.

[35] « *The tenor is thus the melodic, harmonic and rhythmic point of origin for the motet, though it is in fact preceded by the motet's materia, on whose basis it is chosen*. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 6.

[36] « *The possibility of combining two unrelated poems in the upper voices ceases to exist, since the selection of the tenor is no longer determined by arbitrary considerations of contrapuntal convenience, but is governed by the need of having its text correspond like a motto to the poetic conceit of the upper voices.* », Sanders, « The Medieval Motet », p. 556 ; « […] *the words should concord with the matter of which you wish to make the motet. In other words, the texts; and indeed in practice the chant incipit almost always bears some relation to the message of the upper-voice texts.* », Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques*, p. 21 ; « *Daniel Leech-Wilkinson reasonably interprets it as "the message of the upper-voice texts", and I would suggest a direct analogue to the French "matière"*. », Zayaruznaya, *The Monstrous New Art*, p. 77 ; « *Egidius de Murino, one of the very few contemporary authors to discuss motet-composition, confirms that a motet has 'a subject'*. », Jacques Boogaart, « *Speculum mortis*: Form and Signification in Machaut's Motet *Hé! Mors/Fine Amour/Quare non sum mortuus* (M3) », *Machaut's Music: New Interpretations*, Elizabeth Eva Leach (éd.), Woodbridge, Boydell and Brewer, 2003, p. 14 ; « *The primary factor that led a composer to choose a tenor or a motet was to suit the symbolic, ritual or topical significance of its attached words to the subject of the texts of the upper parts (whether or not these had already been composed)*. », Margaret Bent, « Words and Music in Machaut's Motet 9 », *Early Music*, XXXI/3 (2003), p. 372 ; « *What Egidius is saying, as scholars have noted, is this: whereas the choice of tenor is of prime importance in composing a motet, that tenor is not randomly selected. Rather, its choice depends either on a preexistent text(s) that will constitute the upper voice(s), or at least on some notion of what the subject matter of that text will be*. », Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims*, p. 146.

[37] Zayaruznaya, *Upper-voice Structures and Compositional Process*, pp. 13-4.

l'aspect fortement polysémique de la *materia* est en général ignoré de la littérature musicologique. D'autre part, malgré le consensus qui l'entoure, la *materia* induit des conclusions différentes : « Parfois, "*materia*" a été interprétée comme le thème principal, le sujet dont traite le motet. D'autres fois, il a été suggéré que les textes des voix supérieures étaient entièrement écrits avant la sélection du *tenor* »[38]. Les affirmations de Sanders et Leech-Wilkinson défendent effectivement ce scénario[39]. Celui-ci se révèle dès lors crucial en ce qui concerne la composition du *tenor*. Car dans le cas où il est seulement question du sujet littéraire, la primauté de la *materia* n'exclut pas pour autant l'idée d'une réalisation simultanée ou postérieure des paroles par rapport au *tenor*. À l'inverse, si le choix de la *materia* implique une écriture précoce des textes, dans leur intégralité, alors l'ascendance de contingences poétiques sur la composition du *tenor* s'avère désormais envisageable.

C'est notamment cette seconde hypothèse qu'a plus récemment défendue Zayaruznaya à l'aide du motet *Colla*/*Bona* de Philippe de Vitry[40]. Suivant ce nouveau paradigme, les textes, élaborés antérieurement, seraient à la base de diverses décisions formelles et influenceraient par conséquent l'ordonnance du *tenor*. Ce bouleversement compositionnel s'accompagne également d'un basculement sémantique de la *materia* : non plus « sujet littéraire », la *materia* est dorénavant considérée comme le texte lui-même. Cette partie propose donc d'apporter plusieurs précisions sur la signification et l'usage du terme latin, à la fin du Moyen Âge, susceptibles d'éclaircir le rôle des paroles sur la composition du *tenor*. Les pages qui suivront s'efforceront, de fait, de proposer une approche polysémique de la *materia* dans laquelle l'acception de « sujet littéraire » sera plus spécialement précisée au regard des traités poétiques et musicaux. Car cette définition consensuelle confère à la *materia* un attribut sujet à caution : celui d'une matière littéraire à la fois brève et évasive. Ainsi, les bases théoriques sur lesquelles reposera par la suite l'analyse de certains *tenores* post-Machaut, trahissant une réflexion poétique dans l'élaboration de hoquets triples, seront formulées.

⁂

[38] « *Sometimes 'materia' has been interpreted as a broad theme, the subject-matter which a motet treats. At other times it has been suggested that the upper-voice texts were fully written before the tenor was selected.* », Zayaruznaya, « *Materia* Matters: Reconstructing *Colla*/*Bona* », p. 287. Zayaruznaya se réfère ici spécifiquement aux propos de Leech-Wilkinson et Bent, *supra*, n. 36.
[39] *Supra*, n. 36.
[40] Zayaruznaya, *Upper-voice Structures and Compositional Process*, pp. 85-103 ; Zayaruznaya, « *Materia* Matters: Reconstructing *Colla*/*Bona* », *A Critical Companion to Medieval Motets*, pp. 287-99.

Le terme latin *materia* est foncièrement polysémique. Le *Grand Gaffiot* livre pas moins de sept acceptions dont les trois premières concernent seulement les sens propres : « la matière, le principe des choses », les « matériaux » ou, plus spécialement, « le bois de construction »[41]. Les quatre définitions suivantes sont, pour leur part, relatives à la littérature, le langage ou encore l'argumentation : « matière, sujet, thème » ; « aliment, occasion, prétexte » ; « ressources de l'esprit, étoffe, fonds » ; « sujet traité, question, exposé »[42]. Dans les traités musicaux du XIV^e^ siècle, la *materia* est ainsi ambiguë. Dans le premier livre du *Quatuor principalia*, elle est l'objet, physique ou intellectuel, de la musique : « la *materia* musicale est le son [*sonus*] ou la voix [*vox*] »[43]. Plus loin, le même énoncé se trouve brièvement développé : « la *materia* de cette science est le son ordonné ou la voix ordonnée »[44]. Grocheio, en des termes proches de ceux du *Quatuor principalia*, en précise néanmoins la nature en la distinguant explicitement de la forme :

> Certains décrivent la musique en la considérant selon la *forma* et la *materia*. Ils disent qu'elle concerne le nombre relatif aux sons. D'autres, considérant son opération, disent que c'est un art appliqué pour chanter[45].

Tandis que la *forma* se rapporte aux nombres – Grocheio ayant rappelé précédemment les diverses proportions musicales[46] – la *materia* est le son, l'entité physique organisée par les ratios harmoniques. Sa signification excède dès lors la thématique de la science pour renouer avec la « matière » du phénomène musical.

Dans d'autres contextes, la *materia* se réfère sans équivoque au sujet littéraire des paroles. Un exemple se rencontre à nouveau dans l'*Ars musicae* de Grocheio, lorsque le théoricien entreprend de définir le *cantus coronatus*[47] :

---

[41] « Materia », *Le Grand Gaffiot*, p. 964.
[42] *Ibid*.
[43] Traduction de l'auteur. « *Quod est genus in musica, et quod materia musicae est sonus vel vox* », Anonymous, *Quatuor principalia I*, Coussemaker (éd.), IV, p. 204.
[44] « *Materia hujus scientiae est sonus ordinatus vel vox ordinata*. », *ibid*., p. 204.
[45] « *Describunt autem musicam quidam ad formam et materiam considerantes. Dicentes eam esse de numero relato ad sonos. Alii autem ad eius operationem considerantes, dicunt eam artem ad cantandum deputatam*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 56.
[46] *Ibid*., pp. 51-7.
[47] On remarquera ainsi l'utilisation polysémique de la *materia* au sein d'un même traité.

> Il [le *cantus coronatus*] est normalement composé par les rois et les nobles. Il est aussi chanté devant les rois et princes de la terre, de manière à ce que leurs esprits se meuvent vers l'audace et le courage, la magnanimité et la libéralité qui, ensemble, font un bon gouvernement. Ainsi, ce chant concerne une *materia* délectable et élevée, comme l'amitié et l'amour[48].

Il est clair qu'ici, la *materia* est la thématique du poème. Grocheio en illustre deux : « l'amitié et l'amour ». Christopher Page use donc, à juste titre, du composé *subject-matter* dans sa traduction du traité[49]. Chez Murino, le sens de la *materia* semble similaire. La concordance des mots – *verba* – du *tenor* renseigne en effet une *materia* sémantique comparable aux exemples proposés par Grocheio. Charles Warren emploie à cet égard le terme *subject*[50]. Zayaruznaya suggère par conséquent une correspondance directe avec le français « matière », terme usuel, pour le sujet d'un texte, fréquemment rencontré dans la littérature vernaculaire de la fin du Moyen Âge[51]. Le traité de Murino n'est d'ailleurs pas la seule source dans laquelle la « matière » et la réalisation du motet sont rapprochées. Les *Règles de la seconde rhétorique*, rédigées au début du XV^e^ siècle[52], citent quelques principes fondamentaux :

> Et premierement, que nul ouvrier de rethorique, de quelque estat et condicion que il soit, ne mette langage en avant, soit en lay, en ballade, en rondel, en virelay, en motet, en rothuenge, en sote chançon, en serventois, en arbalestriere, en pastourelle ne en quelque taille que ce soit, que le langage derrain ne se rapporte au premier. Item, que nulz ne parle de matiere que il ne puist et sache sauve en tout bon entendement applicatif[53].

Par « motet », l'auteur anonyme comprend une forme poétique distincte et codifiée : « il est clair que dans les premières années du XV^e^ siècle au moins la forme avait été régularisée. En effet, une analyse des propres productions de Machaut montre que cela

---

[48] Traduction de l'auteur. « *Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi. Et etiam corma regibus et principibus terre decantari ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem magnanimitatem et liberalitatem commoveat. Que omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et karitate*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 68.
[49] « *This kind of cantus delas with delightful and lofty subject-matter, such as friendship and love* […] », Page, « Johannes de Grocheio on secular music », p. 24. Pour leur part, Mews *et al.* utilisent le terme *material* qui, bien qu'au sens plus vague, respecte au mieux l'étymologie : « *For this cantus is about delightful and lofty material, such as friendship and love*. », Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 69.
[50] « *The words ought to fit the subject of the motet.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.
[51] Zayaruznaya, *The Monstrous New Art*, p. 77.
[52] Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, pp. xxvi-xxviii.
[53] *Ibid*., pp. 48-9.

est déjà vrai, dans une large mesure, au siècle précédent »[54]. Le traité confirme donc la primauté d'une « matière » dans l'élaboration d'un motet, sujet à propos duquel le poète doit s'assurer que le sens peut être appliqué à son art. Lorsque Murino implique la *materia* dans le choix du *tenor*, son conseil s'appuie à l'évidence sur ceux retrouvés en poésie.

D'ailleurs, comme le soulignent Ferlampin-Acher et Girbea, « il semble bien que le vernaculaire soit pionnier pour ce qui est de la promotion de la "matière"/*materia* littéraire, car ce n'est que progressivement que les théoriciens développent en latin une réflexion autour de la *materia* »[55]. En effet, bien que la *materia* se rencontre dans les grammaires et rhétoriques latines depuis Donatus, celle-ci désigne davantage le sujet de la science elle-même et non un thème narratif[56]. Ce n'est qu'avec la recrudescence de la « matière », dès le XII^e^ siècle, que les traités poétiques latins l'emploient de manière analogue : si pour Thierry de Chartres la *materia* est l'objet disciplinaire de la rhétorique[57], elle est pour Geoffroy de Vinsauf une « idée archétypale » – *archetypus*[58] – à la base de l'œuvre poétique.

Mais la *materia* utilisée par Murino a plus récemment reçu une autre signification. Par le biais des paroles du motet *Apollinis eclipsatur* (*Ivrea*), dans lesquelles Murino est lui-même mentionné, Zayaruznaya souligne que la *materia* renvoie davantage au texte du *triplum* – contenant – qu'à son sujet – contenu :

> […] le *motetus* de ce même motet [*Apollinis eclipsatur*] nous donne plutôt une définition précise pour *materia* quand il se réfère à son propre *triplum* comme l'endroit où les noms des musiciens loués dans le motet peuvent être trouvés : *musicorum tripli materia*/*noticiam dat de nominibus* (la *materia* du *triplum* donne les noms des musiciens). Dans ce contexte, la *materia* ne peut signifier quelque chose d'aussi général que « idée principale » ou « thème » parce que l'idée principale du motet est de célébrer la réussite d'un groupe de chanteurs. C'est seulement dans les mots à proprement parler mis en

[54] « […] *it is clear that by the early years of the fifteenth century at least the form had been regularized. Indeed, an analysis of Machaut's own productions shows that this already to a large extent true of the previous century*. », Rigg & Rutson (éd.), *Supplement to Volume V*, p. 23.
[55] Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea, « Introduction », *Matière à débat. La notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 12-3.
[56] Voir notamment les exemples présents dans Rita Copeland & Ineke Sluiter, *Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 143, 146, 385, 388, 407 & 411.
[57] *Ibid*., p. 407.
[58] Danièle James-Raoul, « La *materia* en Question dans les Arts Poétiques Médio-latins des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Matière à débat. La notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 41.

> musique que les noms des chanteurs peuvent être trouvés. Ainsi, *tripli materia* ne peut ici que représenter le texte du *triplum*[59].

Si tant est que Murino néglige la pluritextualité par l'emploi du singulier (*materia* et non *materiae*), cette déduction invite par conséquent à relire l'introduction du *De modo componendi* ainsi : « les mots du *tenor* doivent concorder avec le texte (*materia*) à partir duquel est fait le motet ». Les seules parties versifiées étant le *triplum* et le *motetus*, la *materia* se rapporterait nécessairement aux poèmes des voix supérieures.

Cependant, l'extrait d'*Apollinis eclipsatur* est l'occasion de mettre en lumière diverses nuances de la *materia* capables d'en préciser l'usage, aussi bien dans le motet d'*Ivrea* que chez Murino. Parce que si le raisonnement de Zayaruznaya renseigne une perspective déterminante – les pages qui suivront apporteront à ce sujet plusieurs preuves théoriques –, il se heurte toutefois à un sens consensuel : la *materia* d'*Apollinis eclipsatur* ne peut être une « idée principale », car celle-ci serait trop « générale » pour intégrer les noms des musiciens. La *materia* est de fait couramment considérée comme une entité sémantique vague dont l'énoncé est condensé en un minimum de termes, à la manière des exemples précédents proposés par Grocheio : l'amour et l'amitié. Outre le fait, par convention, de définir succinctement le sujet d'un texte, cet aspect dérive également de la citation du *tenor* qui, parce que limitée à quelques mots, a généralement poussé les musicologues à circonscrire le thème des voix supérieures à ces mêmes mots :

> […] la sélection du *tenor* n'est plus déterminée par des considérations arbitraires de convenances contrapuntiques, mais est gouvernée par le besoin d'avoir son texte qui correspond à une devise du concept poétique des voix supérieures[60].

En tant que sujet littéraire, la *materia* est pourtant parfois utilisée pour désigner non pas une idée limitée, mais un tout : « *Materia* désigne souvent en latin un ensemble de motifs, de contenus, de thèmes ou de sujets, comme par exemple dans le titre

---

[59] « […] *the motetus of this same motet gives us a rather precise definition for materia when it refers to its own triplum as the place where the names of the musicians lauded in the motet may be found: musicorum tripli materia/noticiam dat de nominibus (the materia of the triplum gives the names of the musicians). In this context materia cannot mean anything as general as "main idea" or "theme" because the main idea of the motet is to celebrate the achievements of a group of singers. It is only in the actual words set to music that the names of the singers can be found. Thus tripli materia here can only mean the triplum text.* », Zayaruznaya, *Upper-Voice Structures and Compositional Process*, p. 87.

[60] « […] *the selection of the tenor is no longer determined by arbitrary considerations of contrapuntal convenience, but is governed by the need of having its text correspond like a motto to the poetic conceit of the upper voices.* », Sanders, « The Medieval Motet », p. 556.

de l'ouvrage de Dioscoride *Materia medica* ou bien dans celui du traité d'Etienne de Bourbon *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* »[61]. Les deux exemples, choisis par Ferlampin-Acher et Girbea pour leur distance chronologique flagrante, témoignent d'un sens plus souple que celui habituellement répandu : le sujet d'un texte, comme celui d'une science, ne peut manifestement être résumé en quelques mots. Cet usage se rencontre également en français, où la « matière » peut être comparable à un « cycle » dans le domaine du récit, à l'exemple des célèbres *Matières de France, de Bretagne et de Rome* par Jehan Bodel[62].

Dans la *Poetria nova*, Geoffroy de Vinsauf témoigne également de la souplesse sémantique de la *materia*. Si celle-ci correspond au « matériau préexistant » ou à l'« essence » du poème, pour reprendre les termes de Danièle James-Raoul[63], elle doit par la suite être « habillée par les mots » selon « l'art poétique »[64]. Afin d'introduire cette étape, le poète propose la métaphore suivante :

> Un petit fragment de *materia* [*formula materiae*] est comparable à un petit morceau de cire : d'abord, il est dur au toucher ; mais si le zèle du génie le fait cuire à son feu, il mollit aussitôt à ce feu et prend forme, quelle qu'elle soit, à laquelle le voue la main[65].

Pour reprendre la dichotomie du théoricien, la *materia*, soit « l'idée archétypale », se fond, lorsque développée suivant les codes rhétoriques, en une *res materiata*[66]. Pour ce faire, les moyens sont nombreux et semblent sans limites[67], au point de rendre légitime le choix de n'importe quelle *materia* : « tout objet, toute "petite parcelle de matière" est en droit sujet poétique […] »[68]. C'est notamment cet aspect de la métaphore qui mérite ici une attention particulière. Car si la *materia* originale peut être par la suite « amplifiée,

---

[61] Ferlampin-Acher, « Introduction », *Matière à* débat, p. 13.
[62] Pierre Gallais, *L'imaginaire d'un Romancier Français de la Fin du XII^e siècle, (Description de la continuation-Gauvain)*, Amsterdam, Rodopi, 1988, II, p. 778-9. Concernant plus particulièrement la qualification de « cycle » en ce qui concerne les matières de Bodel, voir Jérôme Devard, « La vision généalogique structurante de la Matière de France : Quand la "geste" s'oppose au "cycle" », *Matière à débat*, Ferlampin-Acher & Girbea (éd.), pp. 289-303.
[63] James-Raoul, « La *materia* en Question dans les Arts Poétiques », *Matière à débat*, p. 41.
[64] « *When due order has arranged the material in the hidden chamber of the mind, let poetic art come forward to clothe the matter with words.* », Margaret Nims (éd.), *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967, p. 17.
[65] Traduction proposée dans Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la Parole. Une Lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 89.
[66] James-Raoul, « La *materia* en Question dans les Arts Poétiques », *Matière à débat*, p. 14.
[67] *Ibid*., p. 45.
[68] Tilliette, *Des Mots à la Parole*, p. 89.

c'est-à-dire étirée, étendue, grossie et enjolivée »[69], elle peut être elle-même déjà riche. En effet, pour Vinsauf, il est ci-dessus question d'un « petit fragment de *materia* », sous-entendant ainsi qu'une *materia* « intégrale » est potentiellement plus conséquente. C'est d'ailleurs ce que confirme le poète quelques lignes plus loin, lorsqu'il est dit que la *materia* peut être initialement courte – *brevis*, *brevissima* – ou vaste – *prolixa*[70]. En outre, bien qu'elle soit le plus souvent développée, la *materia* peut être abrégée – *abreviare* –, diminuée – *diminuere* – ou encore résumée – *substractio*[71]. Dans ce cas, « la substance » qu'elle constitue se doit d'être assez dense et complexe pour pouvoir être par la suite restreinte.

Cet aspect de la *materia* s'éclaire à la lecture du *Summa arte prosandi* de Conrad de Mure dont le contenu s'appuie sensiblement sur l'œuvre de Vinsauf. Bien que le thème – *thema* – et la *materia* soient généralement confondus dans les traités, l'auteur émet la distinction suivante :

> Le thème et la matière sont différents l'un de l'autre. Le thème est un sujet proposé dans sa généralité ou bien c'est un bref discours ou une explication à travers laquelle l'auditeur comprend l'intention du locuteur. […] La matière est un enchainement de mots et de sentences, complet, fait avec art, obtenu à partir de ce qui figure dans le thème[72].

Conrad de Mure propose à cet égard un exemple de ce qu'il entend respectivement par *thema* et *materia*. Prenant pour thème « sachez que Zurich a levé une armée contre Bâle », l'auteur propose la *materia* suivante :

> Sachez que Zurich, soutenue par l'aide et les conseils de ses alliés, marcha contre Bâle avec une grande armée et ses bagages et y assiégea la citadelle. Cependant, celle-ci étant imprenable, ils rentrèrent chez eux sains et saufs, mais n'ayant remporté aucune victoire[73].

---

[69] James-Raoul, « La *materia* en Question dans les Arts Poétiques », p. 45.
[70] *Ibid*.
[71] *Ibid*.
[72] Traduction proposée dans Ferlampin-Acher & Girbea, « Introduction », *Matière à débat*, p. 13.
[73] « *For example: "Know that Zürich has led an army against Basel."* […] *For example: "Know that Zürich, supported by the aid and counsel of its allies, marched against Basel with great host and baggage and besieged the citadel there. However, finding it impregnable, they returned home safe and sound, but having gained no victory."* », Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 42.

La différence entre les deux notions est flagrante. D'une part, le thème précède la réalisation de la *materia*. D'autre part, cette dernière est formellement et sémantiquement plus développée que le thème. Elle peut par ailleurs être *remota*, sa forme primitive, ou *propinqua*, une fois retravaillée et révisée selon les intentions de l'auteur[74]. La *materia* recouvre donc non seulement des sens multiples au sein des traités, mais diffère également entre les auteurs. Il est en effet difficile de distinguer du thème proposé par Conrad de Mure, l'une des *materiae* proposées, dans son état initial, par Vinsauf : « célébrer les fêtes des rois et les joyeusetés des fêtes »[75]. C'est pourquoi Conrad précise que les deux termes, *thema* et *materia*, peuvent être toutefois synonymes[76]. Il n'en demeure pas moins que, pour lui, la *materia* se réfère à une entité complexe « dessinée à partir d'idées succinctes »[77].

Afin de résumer ce qui a été dit jusqu'à maintenant, le tableau 4.1 reproduit les aspects que revêt la *materia* selon les auteurs vus précédemment tout en essayant de faire coïncider les acceptions ou les exemples similaires. Les indications qu'offre Mathieu de Vendôme dans son *Ars versificatoria* ont également été ajoutées. La *materia*, dès lors divisée en deux parties, peut être *illibata* – complète – ou *executa* – accomplie[78]. Cette dichotomie reprend sensiblement les deux grands axes qui divisent chez les autres auteurs la *materia*, à savoir une matière qui peut-être, outre un « archétype », une source sommaire ou, au contraire, travaillée selon les codes rhétoriques et la volonté des auteurs.

---

[74] Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, p. 44 ; Douglas Kelly, « *Matiere* and *genera dicendi* in Medieval Romance », *Yale French Studies*, LI (1974), p. 150.
[75] « *In this way you may celebrate the feasts of kings and the joys of the feast. In this way we amplify by a long description the brief matter proposed*. », Nims (éd.), *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, p. 39.
[76] Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, p. 41.
[77] « *Thema and materia overlap in meaning, but they are not identical in practice. Rather their range of meaning suggests the invention of complex materia drawn from succinct ideas*. », *ibid*., p. 42.
[78] « *Amplius, materia de qua aliquis agere proponet, aut erit illibata, aut ab aliquo poeta primitus executa.* », Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherche et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971, p. 180. Voir plus particulièrement Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, p. 48.

Pour conclure sur la polysémie de la *materia* dans les arts poétiques et musicaux, une dernière acception mérite d'être signalée. En raison de son développement rhétorique – *materia*/*res materiata* ; *materia remota*/*propinqua*, etc. –, la *materia* est également employée pour désigner la narration elle-même[80] ainsi que, par extension, le contenu du poème comme sa forme. Comme le souligne James-Raoul, « la *materia* ainsi traitée est devenue consubstantielle à la forme […] »[81], au point que l'un des plus célèbres commentaires du XII^e^ siècle de l'*Ars poetica* d'Horace s'intitule sobrement *Materia*[82]. En français, la « matière » peut être employée de la même manière, comme dans *La Belle Hélène de Constantinople* où le terme est « synonyme de "conte" ou "estoire" »[83].

Geoffroy de Vinsauf	**Conrad de Mure**	**Matthieu de Vendôme**	**Johannes de Grocheio**
Materia (*archetypus*) Ex *:* « Célébrer les fêtes des rois et les joyeusetés des fêtes ».	*Thema* (≈ *materia*) Ex : « Sachez que Zurich a levé une armée contre Bâle. »	*Materia* Sujet littéraire	*Materia* Ex : « Amour, amitié »
	Materia (*remota* ?) Ex : « Sachez que Zurich, soutenue par l'aide et les conseils de ses alliés… »	*Materia illibata* Texte en prose, ébauche	Tableau 4.1 Définitions et exemples de la *materia*
Res materiata : Ex : « Quand le divan festif accueille les rois et de puissants princes… »[79]	*Materia propinqua* Addition des intentions de l'auteur et révisions.	*Materia executa* Texte rédigé selon l'art de la versification	

[79] « *When the festal couch welcomes kings and powerful princes* […] », Nims (éd.), *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, p. 38.
[80] James-Raoul, « La *materia* en Question dans les Arts Poétiques », *Matière à débat*, p. 45.
[81] *Ibid*., p. 46.
[82] *Ibid*., p. 47. Voir également à ce sujet Karin Margareta Fredborg, « The "*Ars poetica*" in the Eleventh and Twelfth Centuries: From the "*Vienna scholia*" to the "*Materia*" Commentary », *Aevum*, LXXXVIII/2 (2014), pp. 399-442.
[83] Ferlampin-Acher et Girbea, « Introduction », *Matière à débat*, p. 10.

Il est ainsi possible de résumer les significations de la *materia* dans les arts poétiques et musicaux à l'aide de quatre principales définitions dont les frontières restent cependant poreuses, à l'image des terminologies employées par les théoriciens (Tableau 4.2). Ces diverses facettes de la *materia* incitent dès lors à réviser les propos de Murino, tout comme les paroles d'*Apollinis eclipsatur*, au regard d'une polysémie qui, bien que vaste, est néanmoins délimitée par le cadre poétique. En outre, plusieurs remarques peuvent affiner l'usage de la *materia* dans les deux cas susmentionnés. En ce qui concerne *Apollinis eclipsatur*, il semble peu probable, tel que le souligne Zayaruznaya, que le poète se réfère à une *materia* comme archétype ou thème (1), bien que celle-ci puisse déjà se constituer d'une ou plusieurs idées coordonnées au sein de quelques lignes. La seconde définition, *materia remota* ou *illibata* (2), ne peut également correspondre aux propos du poète. Cette signification est propre à la création des paroles et ne possède donc pas de réalité concrète une fois le texte achevé.

Tableau 4.2 Définitions de la *materia* et position des textes dans la composition du motet

La *materia* peut être :	**Egidius de Murino, *De modo componendi tenores motetorum*/Ordre de réalisation des textes**
1) *Materia* (*archetypus* ou *thema*) Idée(s) ou sujet(s) à la base d'un poème pouvant s'exprimer à l'aide d'un mot ou d'un ensemble de phrases.	Paroles réalisées avant, pendant ou après la sélection du *cantus firmus*.
2) *Materia remota* ou *illibata* *Materia* sous la forme d'un court texte en prose néanmoins plus développé que le thème, l'archétype ou le sujet.	Paroles en cours de réalisation pendant la sélection du *tenor.*
3) *Res materiata*, *materia propinqua* ou *executa* Texte rédigé selon les codes rhétoriques ainsi que la volonté du poète.	Paroles intégralement réalisées avant la sélection du *tenor.*
4) *Materia* (poème) Forme-sens désignant, par métonymie, l'œuvre elle-même.	

Les dernières acceptions (3 et 4) peuvent quant à elles convenir, car leur sens se rapporte au poème finalisé. Au vu de cette ambiguïté, celles-ci peuvent être appréhendées comme une seule et même *materia*, à savoir un texte qui, parce qu'achevé suivant les règles rhétoriques, est considéré comme l'œuvre poétique. Cette acception rejoint donc quelque peu la suggestion de Zayaruznaya. Toutefois, pour nuancer ses propos, cette *materia* ne peut être uniquement comprise au même titre qu'un texte, soit une organisation de mots et de phrases en prose ou en vers. La *materia* se réfère en effet davantage au contenu, à la « matière » du poème, et, seulement par métonymie, à la forme, sans être pour autant réduite à ce simple état.

Concernant l'introduction du *De modo componendi*, l'intervention de la *materia* dans la conception du motet est bien trop précoce pour pouvoir éliminer avec certitude certaines acceptions. Cette imprécision donne ainsi lieu à plusieurs scénarii récapitulés dans la seconde colonne du tableau 4.2. Si tant est que Murino entende par *materia* l'archétype ou le thème des textes du motet, suivant la définition la plus consensuelle, les paroles peuvent être soit d'ores et déjà composées, en cours de réalisation ou sur le point d'être rédigées. Cette *materia* peut se résumer à l'aide de quelques mots ou se constituer d'un passage textuel, de longueur variable, signalant les grandes lignes du sujet littéraire. Comme pour *Apollinis eclipsatur*, il est peu probable que Murino fasse précisément référence à une *materia remota* ou *illibata*. D'une part, celle-ci n'est autre qu'une étape spécifique à l'élaboration du poème et ne semble donc pas avoir plus d'incidence sur le choix du *tenor* que ne le possède la *materia* initiale. D'autre part, Murino aurait certainement employé un vocabulaire plus rigoureux, inspiré du savoir poétique. Dans ce cas néanmoins, les textes seraient logiquement en cours de réalisation lors de la sélection du *cantus firmus*.

Pour rejoindre la pensée de Zayaruznaya, il est également possible, au regard de la signification du terme *materia*, que Murino se concentre plus particulièrement sur l'œuvre poétique dans son intégralité. Sa conception précèderait conséquemment le choix du *cantus firmus*. Les poèmes étant multiples, généralement au nombre de deux, l'usage du singulier pour les désigner reste discutable. Peut-être Murino considère-t-il cependant la cohérence globale des textes comme un ensemble. Il semble ainsi que les acceptions extrêmes, *materia* comme thème et comme œuvre, demeurent les sens les plus plausibles.

Devant l'imprécision qu'offre la *materia* comme thème, un dernier point peut corroborer, dans ces conditions, la primauté des textes. Lorsque Vinsauf décrit les différents moyens d'aboutir à une *res materiata*, le théoricien spécifie que la *materia* peut

également être échangée ou modifiée. Le processus qu'il présente n'est donc pas totalement linéaire, mais nécessite au contraire de réviser parfois la *materia* initiale. Un tel acte n'est alors pas sans conséquence sur la création du poème, le poids sémantique propre à la *materia* influençant aussi bien l'œuvre finale que l'ambition du poète lui-même. Un passage de Grocheio est à ce sujet particulièrement éclairant :

> Le nombre de vers dans un *cantus gestualis* n'est pas fixé, mais est développé selon la richesse de la *materia* et la volonté du compositeur. Aussi, le même chant doit être répété dans tous les vers[84].

Le commentaire reprend exactement la dichotomie des poètes : l'achèvement du poème dépend à la fois de la *materia*, qui peut être « riche », et du compositeur-poète qui peut amplifier, à son bon vouloir, le nombre de vers. Si tant est que la *materia* puisse être réévaluée dans le cadre du processus créateur, ce geste n'est donc pas sans conséquence sur la sélection du *tenor*. En effet, le compositeur doit être impérativement sûr que la *materia* adoptée reste inchangée par la suite, au risque de compromettre le choix du *cantus firmus*. Cet aspect invite alors à mesurer l'utilité de recourir à des textes intégralement réalisés, dans lesquels la *materia* – le sujet littéraire – est dès lors fixe.

Les diverses acceptions de la *materia*, à défaut de livrer une certitude sur son emploi chez Murino, incitent bel et bien à reconsidérer la position des paroles dans le processus créateur du motet. Là où la théorie se heurte à des imprécisions terminologiques, l'analyse peut démontrer que l'influence des textes est, dans certains cas, fondamentale dans l'ordonnance du *tenor*. Si les relations à grande échelle des structures poétiques et musicales – essentiellement isorythmiques – peuvent confirmer des affinités, quelques passages, impliquant plus particulièrement des éléments formels de la versification rythmique, invitent à approfondir la primauté des paroles dans le motet. La seconde partie s'intéressera de ce fait au cas des hoquets triples dont la réciprocité des silences entre les voix permet, à diverses reprises, de proposer de nouveaux paradigmes de composition fondés sur les textes des voix supérieures.

[84] Traduction de l'auteur. « *Numerus autem versuum in cantu gestuali non est determinatus sed secundum copiam materie et voluntatem compositoris ampliatur. Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari*. », Johannes Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 70.

LA FONDATION POÉTIQUE DU HOQUET TRIPLE

Comparés à leurs homologues de l'*ars antiqua*, les théoriciens du XIV^e^ siècle ont laissé peu de commentaires concernant la composition des hoquets. Ce silence va de pair avec la disparition du « hoquet indépendant »[85] dès les débuts de l'*ars nova*. L'auteur du *Speculum musicae* (v. 1330) constate en effet l'abandon des « anciens genres » comme l'*organum*, le conduit et le hoquet – cette dernière technique perdurant dès lors exclusivement au sein des motets[86]. Le traité laisse toutefois entrevoir les diverses formes de hoquet que connut le XIII^e^ siècle : double (à deux voix), triple (à trois voix), quadruple (à quatre voix) ou encore contre-double (deux voix contre deux autres)[87].

Peu importe l'effectif, la méthode repose toujours sur « la concordance de sons et silences produite par l'arrangement décalé de pauses entre les voix »[88]. Tandis que les deux derniers styles – quadruple et contre-double – se raréfient au cours du XIV^e^ siècle[89], les hoquets doubles et triples subsistent dans des proportions nuancées. Le double, intégré par principe aux deux voix supérieures des motets, est le plus répandu. L'œuvre de Vitry et de Machaut en présente de nombreux exemples. Le triple, moins

[85] L'appellation est empruntée à la tripartition proposée par Dalglish afin de désigner le hoquet en tant que genre musical autonome : « *To this class belong all compositions in which the hocket itself constitutes the major stylistic trait. Such works are (apparently) freely invented, textless, use hocketing throughout, and are based on a liturgical tenor* ». William Dalglish, « The Hocket in Medieval Polyphony », *The Musical Quarterly*, LV/3 (1969), p. 349.

[86] « *A se repellunt cantus antiquos organicos, conductos, motellos, hoketos duplices, contraduplices et triplices, nisi quod aliquos illorum inserunt in motetis vel motellis suis.* », Jacobi Leodiensis, *Speculum musicae*, Bragard (éd.), III, p. 23. Un commentaire similaire apparait également dans un traité italien datant de la moitié du XIV^e^ siècle. Voir Santorre Debenedetti, « Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale », *Studi Medievali*, II (1906-1907), p. 79. Plusieurs passages hoquetés se retrouvent toutefois dans d'autres œuvres polyphoniques françaises du XIV^e^ siècle comme des ballades ou des rondeaux. Voir à ce sujet Ernest Sanders, « Hocket », *The New Grove*, XI, pp. 567-70 ; « The Medieval Hocket in Practice and Theory », *The Musical Quartely*, LX/2 (1974), p. 251. Néanmoins, force est de constater que ces hoquets sont pour la plupart sporadiques, courts et peu sophistiqués comparés à ceux présents dans les motets.

[87] « […] *cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles, duplices, triplices et quadruplices : item hoketos similiter duplices, contraduplices, triplices et quadruplices* », Jacobi Leodiensis, *Speculum musicae*, Bragard (éd.), p. 89. Peter Jeffery avance l'hypothèse d'une définition plus précise du hoquet contredouble à l'aide de sa découverte d'un hoquet à quatre voix (*In seculum*) dans un fragment de l'Université de Salzbourg : « *The term contraduplex or counterdouble aptly describes the Salzburg piece, which was written on the page as two duplex hockets but in fact can be assembled into one doubly-duplex or contraduplex hocket.* », Jeffery, « A Four-Part "*In seculum*" Hocket », p. 8.

[88] « […] *the dovetailing of sounds and silences produced by the staggered arrangement of rests between the voices produces the well-known "hocket" effect.* », Sanders, « The Medieval Hocket in Practice and Theory », p. 248.

[89] Un exemple de hoquet quadruple du XIV^e^ siècle se trouve notamment dans un arrangement polyphonique anglais du trope *Spiritus et alme* dont Sanders livre une transcription dans Ernest Sanders, « Cantilena and Discant in 14th Century England », *Musica disciplina*, XIX (1965), pp. 24-6.

fréquent, se retrouve essentiellement dans des motets postérieurs à 1350[90]. Il se caractérise par un hoquet entre les voix supérieures et une voix inférieure, *tenor* ou *contratenor*, suivant une alternance stricte : « tandis que deux [chantres] chantent, un troisième se tait »[91].

Tableau 4.3 Motets post-Machaut comportant des hoquets triples

Motet	**Voix hoquetées**	**Texte**	**Sources**
Apta caro	*Triplum*, *motetus* et *tenor*	*Cum littera*	*Iv.* f. 5v-6 ; *Ch.* f. 60v-61 ; *Dur.* f. 338v-339 ; *Mod. A* f. 17v-18 ; *Trém* (47)
Multipliciter amando	*Triplum*, *motetus* et *tenor*	*Cum littera*	*Ch* f. 69v-70 *Do* f. 1v-2
Rex Karole (Phillipe Royllaert)	*Triplum*, *motetus* et *tenor* (*solus tenor*)	*Cum littera*	*Ch* f.65v-66 *Str* f.7v ; *Wa*
Alpha vibrans	*Triplum, motetus* et *contratenor*	*Sine littera*	*Ch* f.64v-65
A virtutis ignitio (Johannes Cesaris)	*Triplum*, *motetus* et *tenor*	*Cum littera*	*Oxf* f. 116v-117
Cuius fructus ventris	*Triplum*, *motetus* et *contratenor*	*Cum littera*	*Q. 15* f. 264v-265 *Dij.* f. 4v ; *Ao.* 186v-187.

Le tableau ci-dessus dresse la liste des motets post-Machaut comportant des hoquets triples[92]. L'ensemble illustre un usage pour le moins inégal de la dichotomie *cum littera*/*sine littera* – « syllabique/neumatique et mélismatique »[93] – définie par les théoriciens médiévaux[94] : face aux cinq autres motets, *Alpha vibrans* est le seul à

[90] Les motets du *codex Ivrea* comprenant des hoquets triples figurent parmi les plus récents, à savoir *Apta caro* (post-Machaut) et *Febus mundo oriens* (v. 1365, voir « Délimitation du corpus », pp. 24-5).
[91] « *Item, sciendum est quod quaelibet truncatio fundari debet super excogitatum tenorem vel supra certum cantum sive sit vulgale sive latinum ut semper unus cantet dum alius tacet aut si triplex fuerit duo cantent dum alius tacet* », extrait de la version du *Quatuor principalia* (1350) conservée dans *Add. 4909*, Royaume-Uni, Londres, British Library, Add. 4909, f. 55. Voir notamment les exemples de hoquets triples que propose Walter Odington dans le *De speculatione musice*, annexes II, p. 467.
[92] Le tableau ne comprend que les motets dans lesquels les hoquets triples sont distincts (souvent périodiques) et possèdent plus d'une troncation dans chaque voix concernée.
[93] Les formules *cum littera* et *sine littera* sont ici traduites à l'aide des adjectifs « syllabique/neumatique », en fonction de la quantité plus ou moins faible de notes assignées à une syllabe, et « mélismatique » communément utilisés et récemment rappelés par Everist : « *One fundamental distinction needs to be drawn between monophonic and polyphonic conductus repertories, between what medieval theory called musica cum littera and musica sine littera, and what is today termed syllabic/neumatic and melismatic music*. », Everist, *Latin Poetry and Music in the Conductus*, p. 6.
[94] Concernant les mentions théoriques de la dichotomie *cum littera*/*sine littera*, voir Sanders, « Conductus and Modal Rhythm », pp. 445-50 ; Ernest H. Sanders, « *Sine littera* and *Cum littera* in Medieval

perpétuer l'ancienne pratique mélismatique du hoquet. Ce déséquilibre est significatif de l'intérêt grandissant porté au hoquet *cum littera*, depuis la seconde moitié du XIII^e^ siècle, au détriment de son opposé, relégué, semble-t-il, à la composition désuète des *organa*[95]. La distinction entre les deux procédés ne concerne toutefois pas uniquement l'articulation des paroles. La répartition plus ou moins syllabique d'un texte entraine également des modifications en matière d'ordonnance rythmique. L'*Anonyme de St-Emmeram* (v. 1270) en souligne plusieurs aspects :

> S'il possède du texte, il [le hoquet] pourra être réalisé selon le premier mode, le second ou le troisième, etc., ainsi que selon l'accord d'un mode avec un autre ou avec plusieurs, ainsi qu'au moyen d'échanges de notes et de silences subtilement disposés d'une voix à l'autre ; et parfois une *resecatio* pourra être trouvée, mais dans de rares cas seulement. S'il est sans texte, il possède la même découpe [*eadem est vocum altrinsecatio*] des notes dans chaque partie, mais devra posséder davantage d'échanges et de découpes [*resecanda*][96].

Si le hoquet *cum littera* n'implique pas de restriction à l'égard du mode rythmique, une différence majeure concerne l'emploi délicat de la *resecatio*[97] – la troncation à l'échelle de la semi-brève. Bien que non stipulée, la raison de cet avertissement est simple à déduire : la semi-brève étant la plus petite figure du chant mesurable au XIII^e^ siècle, la *resecatio* se révèle être la plus fine découpe temporelle possible. Une valeur qui, en raison de sa rapidité, apparait inappropriée à la diction satisfaisante des paroles. La dernière phrase laissée par le théoricien sous-entend un propos similaire : seules les voix du hoquet *sine littera* peuvent suivre une même troncation – *eadem est vocum altrinsecatio* – et comprendre davantage d'interruptions. Par conséquent, si l'absence d'un texte autorise de nombreuses coupures, ordonnées au moyen d'imitations rythmiques, sa présence

---

Polyphony », *Music and Civilisation : Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates & Christopher Hatch (éd.), New York, W. W. Norton, 1984, pp. 215-31.

[95] Sanders, « The Medieval Hocket in Practice and Theory », p. 250. Sur les motets d'*Ivrea*, hormis les répertoires de Machaut et Vitry, 18 disposent de passages hoquetés (tous types confondus). Sur ces 18 motets, seulement quatre comprennent des hoquets *sine littera* (*Post missarum*, *Zolomina zelus virtutibus*, *Rachel, plorat filios* et *In virtute nominum*). Cette analyse a été effectuée à l'aide de l'édition des motets de provenance française Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*.

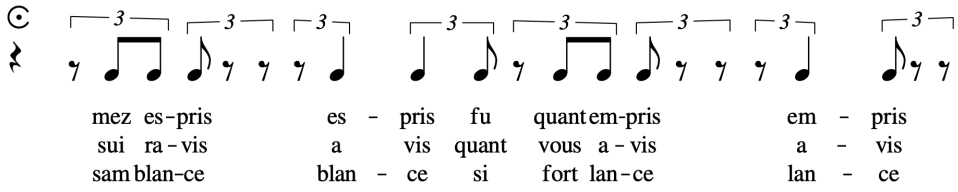
[96] Traduction de l'auteur. « *Si cum littera, sic erit secundum primum modum vel secundum vel tertium et cetera, aut secundum convenientiam unius modi cum altero vel pluribus, et hoc per mutuationem vocum et pausationum subtiliter hinc et inde ; et quandoque potest ibi resecatio reperiri, tamen hoc est raro. Si sit sine littera, eadem est vocum altrinsecatio sed seapius mutuanda ac etiam resecanda.* », cité dans Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 234.

[97] Concernant l'emploi du terme, voir Curran, « Hockets Broken and Integrated », pp. 43-51 ; Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 234.

requiert, à l'inverse, de modérer la quantité des silences et d'ajuster vraisemblablement leur position à la longueur des mots.

Plusieurs exemples du XIII^e^ siècle sont susceptibles d'illustrer cette influence du texte sur le discours musical. Dans le motet *Coument se poet nul tenir*/*Se je chante* du *Codex Montpellier*[98], les hoquets textuels se composent des cellules rythmiques 𝄾𝅘𝅥𝅯𝄾𝅘𝅥𝅯𝄾𝅘𝅥𝅯𝄾𝅘𝅥𝅯 et 𝅘𝅥𝅯𝄾𝅘𝅥𝅯𝄾𝅘𝅥𝅯𝄾, adaptées à des parties monosyllabiques comme *que* | *ne* | *suell* ou *a* | *son* | *cuer*[99]. L'adéquation entre l'agencement des silences et la syntaxe démontre ainsi l'attention portée aux paroles : grâce à une distribution syllabique, les trois brèves tronquées respectent la succession des monosyllabes. Le *De speculatione musicae* de Walter Odington propose notamment une configuration similaire dans un hoquet pluritextuel composé sur la clausule *In seculum*[100].

Suivant l'héritage de l'*ars antiqua*, plusieurs motets du XIV^e^ siècle perfectionnent ce procédé. Outre le penchant de plus en plus prononcé pour le lyrisme des voix, cet essor est motivé par les obstacles formels qu'impose l'isorythmie. Un même passage hoqueté peut désormais être accommodé à des paroles différentes en matière de contenu, mais également de structure. Selon Schmidt-Beste, trois méthodes émergent en conséquence : « choisir ou écrire un poème avec une exacte correspondance des limites des mots entre chaque strophe », « adapter le texte disposé sous le hoquet (possible dans les cas d'arrangements musicaux qui ne sont pas entièrement syllabiques) » ou « modifier la musique, le hoquet lui-même, pour faire correspondre le texte »[101]. La première option est de loin la plus utilisée. Les hoquets accompagnés de paroles aux versifications ou tailles de mots identiques sont en effet nombreux. À titre d'exemple, le motet *L'ardure*



Exemple 4.1 Répartition des syllabes dans les hoquets du *motetus* de *L'ardure qu'endure*

[98] France, Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H. 196 (Codex de Montpellier), f. 308v-309.
[99] Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 238.
[100] Voir la restitution du hoquet dans l'exemple A.2, p. 467.
[101] « *1. Choose or write a poem with exact correspondence of word boundaries between strophes; 2. adapt the text underlay (possible in musical settings which are not entirely syllabic); 3. modify the music, i.e., the hocket itself, to match the text.* », Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 241.

qu'endure[102] révèle tout l'intérêt de cette méthode (Ex. 4.1). Lors des trois *taleae*, le hoquet du *motetus* se conforme à trois passages textuels distincts. La répartition intacte des mots est cependant chaque fois assurée par le groupement équivalent des syllabes : 3 + 3 + 3 + 2 ; *mez espris* | *espris fu* | *quant empris* | *empris*, etc.

La composition des rythmes s'effectue donc en fonction des paroles sélectionnées pour le hoquet. La manière est effectivement semblable à celle du motet de *Montpellier* : les silences marquent la séparation de chaque groupe de mots tandis que le nombre de figures, en l'occurrence onze, est identique à celui des syllabes. L'emploi rigoureux du syllabisme s'avère dès lors particulièrement utile dans la détermination du rythme et de sa mesure. Des principes comparables se vérifient dans d'autres motets et témoignent de même de l'autorité structurelle des textes sur le hoquet[103]. Pour rejoindre la pensée de Zayaruznaya concernant les motets de l'*ars nova*, qu'il est possible de généraliser au corpus post-Machaut, « il y a très peu de hoquets textuels vagues ou aléatoires dans le répertoire. En général, les hoquets ont des mots ou n'en ont pas. Quand ils en ont, c'est souvent clair parce que la poésie est écrite pour les accueillir »[104].

Par conséquent, cet aspect conduit à s'interroger plus spécifiquement sur la composition des hoquets triples. En effet, si les voix supérieures reposent sur l'agencement des paroles, qu'en est-il de la voix inférieure également hoquetée ? Suivant l'alternance des troncations, ses silences doivent être décalés par rapport à ceux du *triplum* et du *motetus*. Dans l'hypothèse que ces hoquets triples fassent preuve d'un syllabisme identique à *L'ardure qu'endure*, le *tenor* hoqueté devrait donc s'adapter, par ricochet, aux textes des voix supérieures. Pour reprendre les mots de Newes, « les échanges de motifs [patterns] rythmiques complémentaires », tels que retrouvés dans les hoquets, démontrent que, dans ce cas, les voix « ont été conçues simultanément, plutôt que superposées l'une sur l'autre »[105]. Or, dans le cas des motets, le *tenor* doit être

[102] *Chantilly*, f. 66v-67. Pour une analyse et édition du texte, voir Rigg & Rutson, *Supplement to Volume V*, p. 31.
[103] Il est notamment possible de mentionner, à titre non exhaustif, les motets cités par Schmidt-Beste, *Bone pastor Guillerme* et *O livoris feritas* de Machaut, et *Vos qui admiramini* de Vitry, Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », pp. 242-5.
[104] « *After looking closely at the hocketed sections of ars nova motets it is my impression that there are very few loosely or haphazardly texted hockets in the repertory. Usually, hockets have words or they do not. When they do, it is often obvious because the poetry is written to accommodate them*. », Anna Zayaruznaya « Hocket as Compositional and Scribal Practice in the *Ars nova* Motet – A Letter from Lady Music », *The Journal of Musicology*, XXX/4 (2013), p. 491.
[105] « *The exchange of complementary rhythmic patterns between two voices shows that they have been conceived simultaneously, rather than superimposed one on the other*. », Virginia Newes, « Imitation in the *Ars nova* and *Ars subtilior* », *Revue belge de Musicologie*, XXXI (1977), p. 44.

composé avant les autres voix. Les indications d'Egidius de Murino à ce sujet ne laissent place à aucune ambiguïté[106]. À cela s'ajoute la hiérarchie compositionnelle du hoquet livrée dans le *Quatuor principalia* :

> De même, il faut savoir qu'une troncation [hoquet] doit être fondée sur un *tenor* inventé [*excogitatum*] ou sur un chant déterminé [*certum cantum*], en langue vulgaire ou en latin, de telle sorte que toujours un [chantre] chante tandis qu'un autre se tait ou, si elle est triple [*triplex*], tandis que deux chantent un troisième se tait[107].

Suivant la tradition manuscrite anglaise, ce passage s'appuie sensiblement sur la définition plus ancienne du *De speculatione musicae* d'Odington[108]. Le hoquet est ainsi qualifié de « troncation ». Cette appellation se réfère, comme le souligne William Dalglish[109], à l'enseignement de l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon[110]. Bien que la définition perpétue une théorie passée[111], l'auteur du *Quatuor principalia* se limite à la réalisation du hoquet autonome dont l'usage d'un *tenor* préexistant rend partiellement compte de son intégration au sein du motet : le hoquet est élaboré à partir d'un chant initial, inventé[112] ou déterminé, extrait du plain-chant ou non. De même, le respect des

---

[106] « […] *tunc accipe tenorem et contratenorem si componis cum quatour, et ordinabis triplum super bene ut concordet cum tenore et contratenore* […]. *Hoc facto procede ad motetum id est ad quintam et concordabis et colorabis cum triplo et tenore et contartenore cum si est cum quatour, et ita fac usque ad finem. Postaquam cantus est factus et ordinatus tunc accipe verba que debent esse in moteto, et divide ea in quatour partes, et prima pars verborum compone super primam partem cantus sicut melius potes, et sic procede usque ad finem. Et aliquando est neccesse extendere multas notas super pauca verba, et aliquando est necesse extendere multa verba super pauca tempora quousque perveniatur ad complementum.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, pp. 59-61.

[107] Traduction de l'auteur. *Supra*, n. 91.

[108] « *Ista truncatio fit super excogitatum tenorem vel super cantum, ut semper unus taceat, dum alius cantat; vel si triplex, sic: duo cantent et tertius taceat.* », Walter Odington, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, Edmond de Coussemaker (éd.), Hildesheim, Olms, IV, 1963, p. 248. Au sujet de l'influence d'Odington sur la théorie musicale anglaise voir Elina Hamilton, « Walter of Evesham's De speculatione musicae : Authority of music theory in medieval England », *Musica Disciplina*, LXIII (2014), pp. 153-66.

[109] Dalglish, « The Hocket in Medieval Polyphony », pp. 361-3.

[110] « *Truncatio est cantus rectis obmissisque vocibus truncate prolatus. Et sciendum quod truncatio tot modis potest fieri quot longam, brevem vel semibrevem contingit partiri* » ; « *Et notandum quod ex truncationibus dictis cantantur oketi vulgares ex obmissione longarum et brevium et etiam prolatione. Et notandum quod in omnibus istis observanda est aequipollentia in temporibus, et concordantia in vocibus rectis. Item sciendum quod quaelibet truncatio fundari debet supra cantum prius factum, licet sit vulgaris et latinum.* », Franconis de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, Reaney (éd.), XVIII, pp. 77 & 79.

[111] Dalglish propose notamment une traduction équivoque du *cantus* mentionné par Francon. Selon lui, le substrat initial d'un hoquet pourrait également être, au XIII^e^ siècle, une polyphonie. Voir Dalglish, « The Hocket in Medieval Polyphony », pp. 362-3.

[112] En raison de sa rareté dans les traités, il est par ailleurs possible que le terme *excogitatum* possède ici un second sens. Odington l'emprunte indubitablement à l'*Ars musica* de Lambertus dans laquelle demeure un passage sur la durée des silences – *vox omissa* – d'un hoquet : « *Omissa autem vox est illa proportio sive mora, in qua quelibet figura superius prenominata secundum magis et minus proportionaliter habet fieri,*

paroles, autrefois sous-entendu dans l'*Anonyme de St-Emmeram*, réapparait explicitement sous la forme d'un précepte : « *Et super omnia eciam cavendum est, ne per truncationes fiat decisio alicuius dictionis in cantilenis* »[113].

À ce stade, diverses hypothèses seraient toutefois susceptibles de clarifier l'apparent paradoxe de la textualité du hoquet triple dans les motets. D'une part, il pourrait être avancé que, dans ce cas particulier, les compositeurs n'accordent aucune importance aux paroles. Cette première idée s'effacera d'elle-même lors de la partie analytique suivante. D'autre part, une issue plausible serait que la répartition des mots et des syllabes interviendrait dès la réalisation du *tenor* : avant même d'être mis en musique, les textes serviraient de « plan formel »[114], pour reprendre les termes de Zayaruznaya, sur lequel s'appuierait le compositeur pour prévoir et organiser chaque troncation.

Ce postulat est corroboré par le fait que, comme démontré précédemment, la polysémie qui accompagne la *materia* suggère que les paroles du motet peuvent être réalisées avant le choix du *cantus firmus*. Il est donc envisageable que les compositeurs aient pu s'y référer durant l'ordonnance du *tenor*. Ainsi, c'est cette hypothèse que le présent chapitre propose d'explorer. À travers l'étude approfondie des motets *Apta caro*, *Cuius fructus ventris* et *A virtutis ignitio*, ainsi que d'autres exemples du tableau 4.3, le hoquet triple sera reconsidéré à la lumière des textes, dévoilant de cette manière des facettes inédites de la réalisation du *tenor*. Ces aspects nécessiteront de se concentrer sur les enjeux poétiques du bas Moyen Âge. À la croisée de la poésie rythmique latine et de la seconde rhétorique, les compositeurs français du tournant du XV^e^ siècle exploitent certaines pratiques de la versification dont les paroles des motets ne sont pas exemptes. Thomas Schmidt-Beste a notamment mis en avant l'usage récurrent de la déclamation rythmique dans plusieurs motets post-Machaut, attestant ainsi de l'importance de maitriser les qualités formelles du vers[115]. Le discours musical progressant par ailleurs

et hoc tacite rectam mensuram excogitando secundum quod quelibet figura pro sua parte contenet in se. », Christian Meyer & Karen Desmond (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, New York, Routledge, 2015, p. 96. Au sein d'une pensée empreint de rythmique modale, chaque pause doit s'intégrer convenablement dans un mode spécifique. Pour cela, sa durée est calculée en proportion d'une figure initiale parfaite – *recta*. Sa détermination n'est donc pas aléatoire, mais repose au contraire sur les règles élémentaires de l'altération rythmique et nécessite de garder à l'esprit la mesure du mode. Le sens de *excogitando* rejoint ainsi la première acception proposée dans *Le Grand Gaffiot*, soit « trouvé à l'aide de la réflexion », « Excogito », p. 625. Ainsi, Curran considère que la formule « *tacite rectam mensuram excogitando* » renvoie le lecteur à un calcul mental, Curran, « Hocket Broken and Integrated », p. 96. La composition sur un *tenor excogitatum* peut donc non seulement désigner un *tenor* inventé, mais également un *tenor* dont la mesure est calculée en prévision d'un hoquet.

[113] *Quatuor principalia*, Coussemaker (éd.), IV, p. 296.

[114] Zayaruznaya, *Upper-voice Structures and Compositional Process*, p. 88.

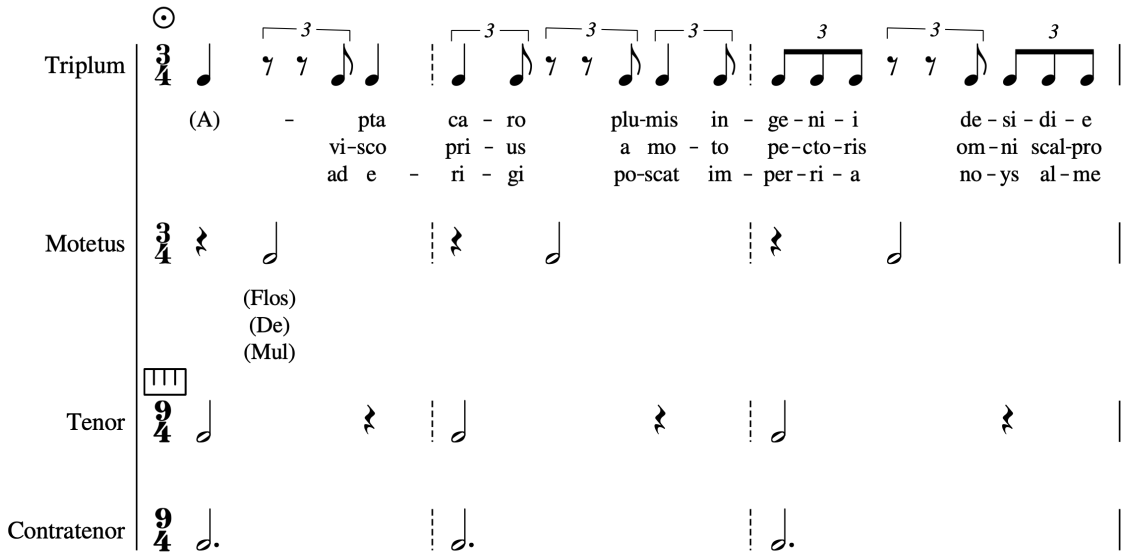
[115] Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, pp. 195-215.

vers une sophistication du rythme, le hoquet textuel se retrouve ainsi au cœur de préoccupations à la fois poétiques – encadrées par la césure et la rime – et musicales – engendrées par la *talea* et le *color*. L'analyse mettra donc en évidence les procédés compositionnels visant à concilier les deux arts ainsi que leurs répercussions sur le *tenor*.

HÉMISTICHES ET TRONCATIONS DU *TENOR* : L'EXEMPLE D'*APTA CARO*

Apta caro est un exemple emblématique de l'histoire du motet. Transmis dans pas moins de cinq manuscrits, il est également cité dans le *Tractatus figurarum* en tant qu'exemple de l'art « subtilement ordonné » qu'insufflent les compositeurs après Vitry[116]. Face à la sophistication dont il fait preuve, ce statut est mérité : une isorythmie totale, de nombreuses syncopes et une abondance de hoquets[117]. Ce dernier point est probablement le plus singulier. Il est rare de trouver au sein des motets plus d'un passage hoqueté par *talea*. *Apta caro* en comprend trois répartis au début, au milieu et à la fin de chaque période isorythmique. Chacun d'entre eux est rythmiquement distinct et accompagne une quantité différente de paroles.

Les troncations du premier hoquet respectent une alternance régulière (Ex. 4.2). La « première voix »[118] à introduire le hoquet est le *motetus*. L'ordre se poursuit avec le *triplum* et le *tenor* et restera inchangé jusqu'à la fin du hoquet. Suivant scrupuleusement la règle « lorsque deux [chantres] chantent, le troisième se tait »[119], les



Exemple 4.2 Hoquet triple introduisant les *taleae* d'*Apta caro*

[116] Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, p. 66.
[117] Voir Günther (éd.), *The Motets of the Manuscript Chantilly*, p. xxv ; Popin, « Subtilité est affaire de raison », p. 52 ; Desmond, *Music and the Moderni. 1300-1350*, pp. 47-69.
[118] « *Primum vero in hoquetis est qui primo truncare incipit*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), 86. Voir également Dalglish, « The Hocket in Medieval Polyphony », p. 348.
[119] *Supra*, n. 91.

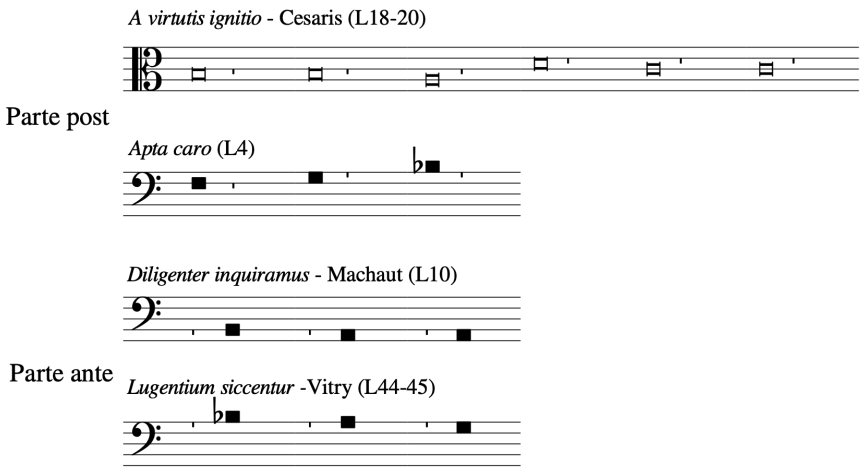
silences de chaque voix se décalent semblablement à des « tuiles de toits » pour reprendre la métaphore de Grocheio[120]. Leur périodicité souligne distinctement le temps parfait. La conformité est telle que les barres de mesure (mensuration du *tempus*) ajoutées dans l'exemple 4.2 délimitent les trois cycles constitutifs du hoquet. Le *contratenor*, non destiné à être tronqué, assure la fonction de « basse contrapuntique » préconisée par Lambertus[121].

Tout comme *Apta caro*, la majorité des motets pourvus de hoquets triples est réalisée dans le temps parfait. Au siècle où l'utilisation d'une métrique imparfaite semble être un gage de modernité, ce choix ne peut être désintéressé. En effet, une mesure ternaire facilite la périodicité des troncations : le temps parfait contenant autant de semi-brèves que le hoquet triple contient de voix, le cycle des silences se renouvelle simultanément à la mesure du *tempus*. Cette astuce fait du temps parfait la métrique privilégiée en matière de hoquet triple. Le motet *Multipliciter amando* est révélateur : réalisé dans le temps imparfait, son compositeur a cherché à imiter ponctuellement une écriture ternaire pour le hoquet. Le *tenor* retranscrit dans l'exemple 4.3 révèle cette intention. En progressant à l'aide de syncopes, celui-ci épouse implicitement les formes du temps parfait à l'aide du rythme 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥|, s'accordant ainsi avec les troncations des deux voix supérieures.

Exemple 4.3 Hoquet triple de *Multipliciter amando* et modification implicite du *tempus* au *tenor*

[120] « *Sic enim unus iacet super alium ad modum tegularum et cooperturae domus et sic continua abscisio fiet.* », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 88.
[121] Meyer (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, pp. 114-5. Voir également Curran, « Hockets Broken and Integrated », p. 50.

D'autres motifs rythmiques auraient pu reproduire une articulation ternaire au *tenor*. Cependant, à l'aide de ce dernier, le compositeur ne se contente pas de contrefaire un temps parfait, mais suit en réalité une conduite standardisée. Il est en effet fréquent de rencontrer au XIV^e^ siècle des *tenores* hoquetés aux rythmes similaires, marqués par des successions de brèves tronquées (Ex. 4.4). Deux manières se dégagent principalement : la troncation *a parte post* ▪⊤ et celle *a parte ante* ⊤▪ [122]. Ces deux motifs sont un héritage du rythme modal, les hoquets des motets de l'*ars antiqua* étant le plus souvent organisés à l'aide des premier et deuxième modes[123].



Exemple 4.4 Troncations *a parte post* et *a parte ante*

Comme celui d'*A virtutis ignitio* de Cesaris, le *tenor* d'*Apta caro* intègre la première manière (Ex. 4.4). *Diligenter inquiramus* de Machaut et *Petre clemens*/*Lugentium siccentur* se rattachent, quant à eux, à la troncation *a parte ante*. Le principe reste néanmoins identique dans chaque cas : un seul type de troncation est choisi et est réitéré un nombre variable de fois, proposant des hoquets de tailles diverses. Le *tenor* d'*Apta caro*, bien que comparable à celui d'*A virtutis ignitio*, est ainsi deux fois plus court. Dès lors, si le rythme du hoquet parait préconçu, sa longueur l'est moins. Car ce paramètre dépend d'un tout autre facteur qui invite à s'éloigner de la métrique musicale pour se concentrer sur celle des textes.

[122] Meyer (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, p. 112
[123] Hans Tischler, « Some Rhythmic Features in Early 13th-Century Motets », *Revue belge de Musicologie*, XXI/1 (1967), p. 114.

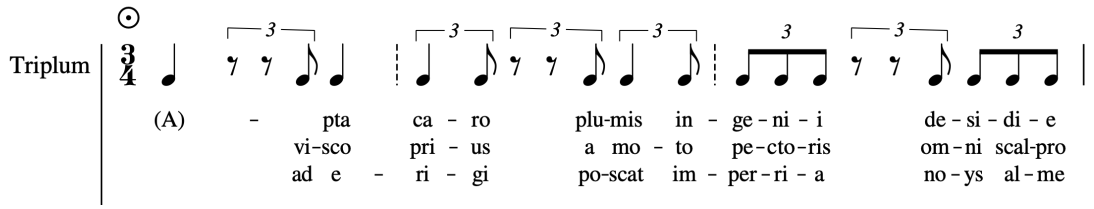
Les paroles d'*Apta caro* s'accordent avec la structure isorythmique. Les 29 vers du *triplum* sont divisés en trois groupes de 10, 10 et 9 vers respectivement répartis au-dessus des trois *taleae*. Concernant le *motetus*, une configuration semblable apparait : chacune des trois strophes du poème coïncide avec une *talea*. Le rapport texte/musique au *triplum* est encore plus fin dans le premier hoquet (Ex. 4.5). La distribution syllabique rappelle en effet celle précédemment observée dans *L'ardure qu'endure*. Hormis la première voyelle « a » chantée avant le hoquet, parce qu'utilisée dans le *bicinium* d'introduction, chacune des quatorze syllabes est associée à une seule figure. Les imprécisions au sujet de la répartition manuscrite des paroles, particulièrement fréquentes dans le cas des hoquets, sont ainsi évitées. Il ne peut malheureusement en être dit autant du *motetus* dans lequel le compositeur a opté pour un hoquet mélismatique, peut-être en raison de la brièveté du texte[124]. Une version *cum littera* du *motetus* apparait néanmoins dans le manuscrit *Durham* où, contrairement au *triplum*, les mots sont scindés par des silences. Comme l'a démontré Zayaruznaya, cette distribution est toutefois la plus imprécise des quatre sources d'*Apta caro*[125].

Les silences du *triplum*, regroupés en trois paires de pauses de minime, encadrent les mots sans jamais les scinder. La constance de ce principe tout au long de la pièce catalogue *Apta caro* parmi les motets dont les hoquets sont à texte « non brisé »[126]. Mais ces pauses respectent en réalité bien plus que l'intégrité des termes. En effet, leur position se conforme également aux hémistiches des vers :

[124] Zayaruznaya a mené une analyse approfondie de la répartition des syllabes dans les hoquets d'*Apta caro*, y compris ceux présents au *motetus* : Zayaruznaya, « Hocket as Compositional and Scribal Practice », pp. 468-76. Zayaruznaya a également démontré que la répartition des syllabes dépend inévitablement de la notation adoptée par le copiste, plus ou moins prescriptive. L'analyse comparée que livre la musicologue au sujet des quatre versions manuscrites d'*Apta caro* (*Mod*, *Ch*, *Iv* et *Dur*) témoigne de différences significatives quant à la concordance texte/musique. Concernant la répartition textuelle du *triplum* illustrée ci-dessus, quelque peu épargnée par l'imprécision des copistes en raison du syllabisme, les exemples se réfèrent à l'édition critique de Günther, Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 8-13, qui s'appuie essentiellement sur la version de *Mod* dont Zayaruznaya a démontré la répartition textuelle plus convaincante que celle présente dans *Ch* ou *Iv*, sources sur lesquelles repose pour sa part l'édition de Harrison, Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, pp. 17-23.

[125] Zayaruznaya, « Hocket as Compositional and Scribal Practice », p. 469.

[126] La locution « non brisé » est utilisée conformément à l'adjectif anglais *unbroken* employé par Zayaruznaya afin de qualifier le texte du hoquet d'*Apta caro, ibid*., p. 473. Les adjectifs *broken* et *unbroken* sont également tous deux utilisés par Schmidt-Beste afin de définir les textes des hoquets dans lesquels les mots sont divisés ou non par les silences, Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », pp. 236-68.



Apta caro | *plumis ingenii* | *desidie*
visco prius | *a moto pectoris* | *omni scalpro*
ad erigi | *poscat imperria* | *noys alme*

Exemple 4.5 Syllabisme et hémistiches au *triplum* dans le premier hoquet d'*Apta caro*

Le texte du *triplum* est entièrement composé de vers décasyllabiques. Les trois phrases utilisées dans le premier hoquet comprennent ainsi chacune un décasyllabe accompagné des quatre premières syllabes du vers suivant (ex. : *apta caro plumis ingenii* + *desidie*). Tandis que les premières pauses ont pour rôle d'introduire le hoquet, les secondes s'intercalent entre les deux hémistiches du premier vers. En effet, dans les décasyllabes, la césure poétique séparant les hémistiches se place usuellement à la suite des quatre premières syllabes[127] (ce point sera davantage développé par la suite). De même, la fin du second hémistiche (fin du vers), composé de six syllabes (ex. : *plumis ingenii*), coïncide à nouveau avec la troisième paire de pauses du hoquet.

La césure est un élément fondamental de la poésie rythmique. Elle constitue, avec la rime et l'accent, la qualité rythmique du vers. Les textes latins des motets du XIV^e^ siècle se rattachent majoritairement à ce style de versification. Rares sont ceux présentant des mètres quantitatifs[128]. De ce fait, le motet est l'un des témoins de l'abandon progressif – quoique déjà largement prononcé à la fin du Moyen Âge – du classicisme latin au profit du vers rythmique. L'une des premières compilations théoriques de cet art apparait dans le traité *De rythmico dictamine* réalisé au XIII^e^ siècle[129]. Les vers relativement longs, tels que le décasyllabe, y sont d'ores et déjà accompagnés de leur césure à place fixe[130]. Le

[127] Pour les différents décasyllabes rythmiques latins, voir plus particulièrement Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, pp. 146-7.
[128] Voir à ce sujet Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, p. 26.
[129] Pour les manuscrits du *De rythmico dictamine* et de la tradition des *Artes* voir Massimiliano Gaggero, *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens. Testi e manoscritti dell'area galloromanza*, Milano, Ledizioni, 2016, p. 16.
[130] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, pp. 83-115 ; Alain Chevrier, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Paris, Classique Garnier, 2011, pp. 13-26.

décasyllabe latin y est divisé en deux parties égales, 5 + 5, comme chez Abélard[131], ou inégales, 4 + 6. Les siècles suivants ne retiendront néanmoins que la seconde coupe[132], à l'égal des traités de rhétorique vulgaire du XV^e^ siècle :

> Vers de .x. piés de .x. lignes rimés
> Sont vers dizains, déroisiés en ce point.
> Es balades sont il souvent trouvés,
> Quant le refrain leur est donné a point.
> Mais touteffois oublier ne fault point
> À faire arrest et poser au quart piét,
> Car autrement il seroit reprochiét[133].

Cette césure est déjà particulièrement ancrée dans les motets du XIV^e^ siècle, qu'ils soient latins ou français. Les dix-sept textes décasyllabiques retranscrits et analysés par Rigg et Rutson la possèdent sans exception[134]. Comme l'indique ci-dessus l'auteur du *Traite de rhétorique*, son implication se matérialise par un « arrêt » de la diction. Sans cette dimension sonore, il lui serait impossible de remplir sa fonction première qui n'est autre que « permettre le décompte des syllabes qui composent le *rythmus* »[135]. La césure est en ce sens un repère offrant à l'auditeur la possibilité d'appréhender la structure du vers.

---

[131] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 80. L'exemple cité par Lote est l'hymne *Tuba Domini*. Voir également au sujet de la versification de cet hymne, Henry Taylor, *The Mediaeval Mind*, London, Macmillan, II, 1911, p. 163.

[132] Lote reconnait néanmoins la césure 5 + 5 au sein de certains décasyllabes français. Il cite notamment quelques vers de Blondel de Nesles extraits du *Chansonnier de Berne* (XIII^e^ siècle). Par ailleurs, il admet également l'apparition plus tardive de la forme 6 + 4, inversement de la coupe « classique » : « Elle se manifeste à la fin du XII^e^ siècle dans *Aiol*, puis dans trois passages du *Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel, dans la parodie d'Audigier et dans la poésie lyrique, notamment dans les recueils de Maetzner, de Bartsch, et dans les *Trouvères belges* de Scheler, en des pièces que Otten a énumérées […]. Cependant cette forme n'a pas connu une très brillante carrière. Elle a été en effet condamnée par les *Leys d'Amors* en ces termes : "Il faut observer que dans les vers de dix syllabes, le repos est à la quatrième syllabe, et qu'on ne doit jamais changer cette mesure ; c'est-à-dire qu'il ne faut jamais placer le repos à la sixième syllabe, au lieu de la quatrième ; car cela n'est pas harmonieux […]" », Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 165

[133] Extrait du *Traite de Rhétorique* (Anonyme) édité dans Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, p. 261. Peut également être cité l'*Art de Rhétorique* de Jean Molinet : « car en toutes lignes de dix ou de xj. sillabes, soit en balade ou d'autre taille, tousjours la quarte sillabe ou piét doit estre de mot complet, et doit on illec reposer en la pronunçant », *ibid*., pp. 237-8. Le passage des *Leys d'Amors* concernant la césure 4 + 6 est le suivant : « *Bordo de .x. sillabas vol pauza en la quarta, de .xi. en la quinta, de .xii. en la seyxena.* », Joseph Anglade (éd.), *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, Edouart Priva, 1919, p. 95.

[134] Rigg & Rutson, *Supplement to Volume V*, pp. 2-32.

[135] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 84.

Au terme « arrêt » se substitue généralement celui de « pause » dans les traités vernaculaires. Tandis qu'au XIV^e^ siècle les *Leys d'Amors* parlent de « pause suspensive » – *pauza suspensiva*[136] –, Evrart de Conty traite de la « pause legiere »[137]. Son utilisation sera chez ce dernier « l'occasion de souligner l'organisation arithmético-musicale du vers. Celle-ci tire son origine dans le mythe fondateur, bien connu, des marteaux de Pythagore, dont les poids proportionnels donnaient les rapports harmoniques […] »[138]. La forme 4 + 6 du décasyllabe est de cette manière rapprochée du ratio sesquialtère (2/3), celui de la quinte. Cette analogie avec la science musicale a pour ambition de justifier par la théorie une pratique à la fois orale et structurelle, celle de la pause, devenue indissociable des œuvres de seconde rhétorique. Dans un même dessein, Jean Molinet ira jusqu'à présenter graphiquement des décasyllabes aux hémistiches séparés par des blancs, témoignant l'importance de signaler la coupe interne du vers[139].

Les théories latines du vers rythmique livrent également quelques termes pour aborder la division du vers. Cette terminologie apparait toutefois souvent lacunaire en ce qui concerne la coupe médiane, dans la mesure où les auteurs se concentrent davantage sur les hémistiches que sur ce qui les sépare. Pour Albéric du Mont-Cassin (XI^e^ siècle), les *partes membri* sont ainsi divisées par des *sectiones* – ici, la césure[140]. Dans le *De dictamen rythmicum* (XII^e^ siècle), le théoricien se contente pour sa part de citer les deux parties d'un vers, *medium distinctionis* et *finis distinctionis*[141]. Les précisions formelles qu'offrent les traités sont, en outre, quelquefois trompeuses : alors que l'auteur du *De rythmico dictamine* renseigne précisément la coupe des vers les plus longs, il ne le fait

[136]« *Cant Izidoris ha parlat en son libre de coma, colum e de peryodus, so es de pauza suspensiva, plana e final, el tracta de bel parlar, pur et honest de rhetorica* […] », Anglade (éd.), *Las Leys d'Amors*, p. 39

[137] « Quant est aussi des rimes, il convient qu'il y ait certain nombre de sillebes, maiz il ne convient ja quil y ait observance de longue ne de brieve, ainz souffit que elles soient proferees indifferemment, sauf tant qu'il est assés appartenant en bien seant en la prolacion des rimes qu'il y ait pauses et aucune demeure legiere en certains lieux, aussi comme pour comparer une partie à l'autre musicaument », Evrart de Conty, *Le livre des eschez amoureux moralisés*, Françoise Guichard-Tesson & Bruno Roy (éd.), Montréal, Éditions CERES, 1993, p. 167.

[138] Denis Huë, « Le Vers et le Nombre : Notes sur Quelques Théories Poétiques », *Nouvelle Revue du XVI^e^ siècle*, XVIII/1 (2000), p. 34.

[139] Roseline Foltz-Amable, « Les Arts de Seconde Rhétorique de la Fin du XIV^e^ Siècle à la Première Moitié du XVI^e^ siècle : une *Deffence* et *Illustration de la langue françoyse* avant l'heure », *Questes* [En ligne], 33 (2016), p.51, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/questes/4293 ; DOI : 10.4000/questes.4293.

[140] Bourgain, « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », p. 158.

[141] *Ibid*., p. 159.

qu'en précisant la qualité accentuelle des syllabes concernées et évite ainsi de recourir à un vocabulaire relatif aux hémistiches ainsi qu'à la césure[142].

Si le terme *sectio* ne précise pas la nature sonore de la césure – un aspect sur lequel le classicisme latin fait également l'impasse[143] –, l'emploi vernaculaire du mot « pause » est bien plus révélateur. Selon Lote, la *pauza suspensiva* citée dans les *Leys d'Amors* est empruntée à la définition d'Isidore de Séville sur la *positura*, laquelle est déterminée comme un délai propice à la reprise du souffle[144]. La durée succédant à la coupe interne, comme celle suivant l'accent de la rime que les *Leys d'Amors* nomment *pauza plana*[145], est le meilleur moment pendant lequel suspendre la diction pour inspirer. Lote rappelle toutefois que la césure et la rime se caractérisent avant tout par l'allongement de la syllabe, à la manière d'un accent. C'est cette condition même que semble effectivement souligner le *De rythmico dictamine*. La pause poétique s'assimile ainsi davantage au sens de *mora* que de *cessatio,* la respiration qui l'accompagne n'étant qu'optionnelle[146]. Mais sa systématisation théorique dans les écrits de seconde rhétorique dès le XIV^e^ siècle, qui lui vaut d'être souvent connotée à ce style[147], est néanmoins le signe d'un nouvel usage enclin à privilégier la pratique du silence. Pour reprendre les mots prudents de Denis Hüe, la césure se conçoit dès lors comme une « respiration effective ou implicite »[148]. La plupart des auteurs modernes reconnaissent ainsi à la césure une

[142] À titre d'exemple : « *In rithmis septem sillabarum dictio debet in quarta sillaba spondaice terminari*. », Lote, Histoire du Vers Français, I, p. 81. Voir également à ce sujet Bourgain, « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », p. 159.

[143] « *Theorists of verse do not agree on two points : (1) if the break in the classical period corresponded to a true stop; and (2) to what degree it did so. One fact, however, is certain: the importance of the break as a metrical limit was greater in the Middle Ages than it had been previously. One sees it already in the use of rhyme before the break, and it is even more emphasized by the very common us of a syllaba anceps before a break*. », Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, p. 62.

[144] *Supra*, n. 136 ; Lote, *Histoire du Vers Français*, I, pp. 133-4.

[145] « *Pauza plana pot estar en la fi de cascun bordo o de cobla, en cant qu'es preza per plana alenada*. », Anglade (éd.), *Las leys d'Amors*, p. 95.

[146] Lote, *Histoire du Vers Français*, pp. 132-4. Il est possible de souligner que le terme *mora*, utilisé par Lote à titre de comparaison bien que non mentionné par les auteurs médiévaux des *Artes* ou de seconde rhétorique, est toutefois présent dans l'*Ars musica* de Lambertus concernant la description du hoquet. La « voix omise », correspondant à la troncation, est décrite comme la « proportion ou le délai (*mora*) avec lequel chaque figure peut être complétée dans l'intention de poursuivre le mode rythmique. En d'autres termes, il s'agit ni plus ni moins d'une troncation dont la durée s'intègre dans un mode, à la manière des troncations de la brève *a parte ante* et *a parte post* vues précédemment. « *Omissa autem vox est illa proportio sive mora, in qua quelibet figura superius prenominata secundum magis et minus proportionaliter habet fieri, et hoc tacite rectam mensuram excogitando secundum quod quelibet figura pro sua parte contenet in se*. », Meyer (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, p. 112.

[147] « L'usage proprement 'gallican' de la césure, mis en évidence dans les arts de rhétorique, permet de mesurer l'écart avec le modèle latin. », Foltz-Amable, « Les Arts de Seconde Rhétoriques », p. 51 ; « Davantage, nous voyons apparaître un élément nouveau, constitutif et organique du vers [chez Conty], la « pause et […] demeure legiere » : la césure. », Hüe, « Le Vers et le Nombre », p. 33

[148] Hüe, « Le Vers et le Nombre », p. 34.

manifestation acoustique comparable à un arrêt de la diction, qu'il soit question de la versification vernaculaire comme latine[149].

Cette acception de la pause ne se limite pas à l'art poétique. Les traités musicaux proposent une définition similaire. Johannes de Muris l'introduit notamment en ces termes : « On entend par "pause" une suspension des sons, ou une inspiration mesurée pour autant de temps que les intervalles auront représentés […] »[150]. Son utilité performative, la respiration effective, est également séparée de sa fonction stylistique qui n'est autre qu'interrompre le flux mélodique – la « suspension des sons ». Ce second rôle n'est toutefois pas purement musical. Au contraire, la pause suit fréquemment un schéma structurel intimement lié aux paroles. Dès le XIII^e^ siècle, le répertoire noté de la musique mesurée *cum littera* laisse en effet apparaitre de nombreuses unités textuelles – vers ou syntagmes – délimitées par des silences[151]. L'usage se rattache à une articulation de la mélodie bien plus ancienne, rythmée non seulement selon le temps musical, mais également à l'aide de la prosodie[152]. Selon Lote, la transposition musicale de la césure poétique atteint son apogée au XV^e^ siècle[153]. La remarque fait notamment écho aux commentaires de Gerold sur la césure 4 + 6 des décasyllabes dans le *Chansonnier de Bayeux* : « Dans la plupart de nos chansons la césure est marquée très nettement soit par une pause, soit par l'allongement de la note de la quatrième syllabe, soit par des fioritures et mélismes »[154]. Un exemple éloquent est celui des chansons de Dufay, dans lesquelles

[149] Voir notamment David Califf, *A Guide to Latin Meter and Verse Composition*, London, Anthem Press, 2002, p. 14 ; Dirk Panhius, *Latin Grammar*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, p. 216.
[150] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, p. 219.
[151] Probablement en raison du rôle accentuel évident de la pause musicale à l'égard du texte, il n'existe pas à ma connaissance d'étude globale sur le sujet concernant la musique du Moyen Âge. Ne peuvent être donc citées ici, à titre non exhaustif, que quelques études sur le répertoire des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles dans lesquelles cet aspect est abordé : Hans Nathan, « The Function of Text in French 13th-Century Motets », *The Musical Quartely*, XXVIII/4 (1942), pp. 449-50 ; Daniel Leech-Wilkinson, « The Emergence of *ars nova* », *The Journal of Musicology*, XIII/3 (1995), p. 291 ; David Maw, « 'Bona cadentia dictaminum' : Reconstructing Word Setting in Machaut's Songs », *Music & Letters*, XCIV/3 (2013), p. 396 ; Bain, « Theorizing the Cadence in the Music of Machaut », pp. 346-7.
[152] Voir plus particulièrement le chapitre XV du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, « Donc de même qu'en métrique il y a des lettres, syllabes, parties, pieds et vers, de même en musique il y a des phtongues (*phtongi*), c'est-à-dire des sons dont un, deux ou trois se groupent en syllabes et ces même syllabes, seules ou doublées, constituent le neume, c'est-à-dire une partie de la cantilène. Une partie ou plusieurs constituent une phrase (*distinctionem*), c'est-à-dire un lieu délimité par la respiration. Il faut noter à ce sujet qu'une partie doit être notée et interprétée (*notanda et experimenda*) tout entière de façon groupée et cela est vrai davantage encore pour la syllabe », Gui d'Arezzo, *Micrologus*, Colette (éd.), p. 63.
[153] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 132.
[154] Théodore Gérold (éd.), *Le Manuscrit de Bayeux. Texte et Musique d'un Recueil de chansons du XV^e^ siècle*, Strasbourg, Librairie Istra, 1921, p. xliii.

Boone souligne notamment la correspondance de la coupe interne du décasyllabe avec des pauses musicales[155].

Suivant la concordance pratique entre la pause poétique et musicale, le compositeur d'*Apta caro* a donc assimilé les coupes des hémistiches – césure et rime – et les silences. Ce procédé se manifeste surtout dans les passages hoquetés en raison des exigences de composition qu'ils requièrent. L'emploi des pauses en est une première et nécessite de s'interroger au préalable sur leur nombre et leur position. L'obstacle est en effet le même que celui effleuré un siècle plus tôt dans l'*Anonyme de St-Emmeram* : la quantité des silences n'est pas sans conséquence sur la répartition des paroles[156]. Mais au lieu de se concentrer sur l'unité des mots, le compositeur a souhaité respecter la forme des vers suivant les fondements poétiques de son temps. Les paroles du *triplum*, appelant à prier Marie, révèlent à ce propos un intérêt manifeste pour les règles rhétoriques : « *Visco prius amoto pectoris omni scalpro poliat rethoris crispatura Cirrei pectinis* »[157], « Laissez-le polir [le cœur] avec le burin de chaque poète ». Cet extrait rappelle entre autres l'*Ars poetica* d'Horace, dans laquelle l'auteur latin reproche aux mauvais poètes de ne pas user de la lime pour travailler plus longuement leurs vers[158]. En bon poète, le compositeur d'*Apta caro* s'arrange donc pour que le nombre d'hémistiches sélectionnés détermine par conséquent celui des troncations au *triplum* : trois paires de pauses à raison de trois hémistiches (4 + 6 + 4).

Compte tenu de l'alternance polyphonique stricte des silences, cette division du texte impacte la réalisation des autres voix. Dans le cas du *motetus*, les pauses, bien qu'elles ne s'adaptent pas directement à des vers, s'accordent effectivement en position

---

[155] « *Second, the coupe, as a salient point within the verse, is reflected in the setting of ten-syllable lines by an articulative movement, be it a pause, arrival, or change in melodic direction at S4, and by its placement on the initium*. », Graeme Boone M., *Patterns in Play. A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1999, p. 84.

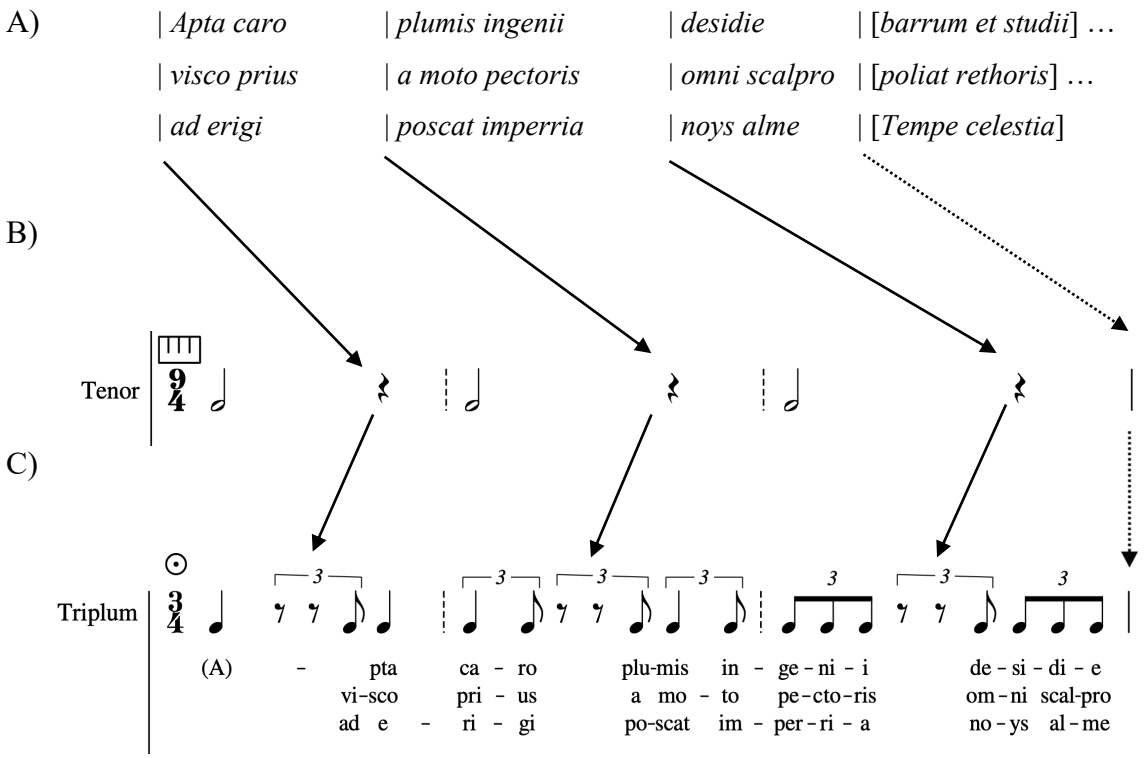
[156] Voir précédemment p. 267.

[157] *Triplum*, 11-13. La traduction du terme *rethoris* suit ici davantage la traduction proposée par Rigg (*poet*) que celle de Günther (*orator*). En effet, il semble essentiel de comprendre ce terme dans le sens que lui accorde un auteur du XIV^e^ siècle et non suivant l'acception antique. Depuis le siècle précédent, la rhétorique, au sein du *trivium*, se rapporte davantage à la versification rythmique. Celle-ci est en effet, de par la rime, initialement définie comme une couleur rhétorique (*similiter desinens*). Au XIV^e^ siècle, la rhétorique est ainsi la science relative à l'organisation du vers. Les exemples sont à ce sujet nombreux. Dante définit pour sa part l'art du rhétoricien comme « l'ordre du discours » – *l'ordine del sermone* – d'une chanson : « *O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però ; ma ponete mente la sua bellezza, che è grande sì per [la] construzione, la quale si pertiene alli gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici*. », Dante Alighieri, *Convivio*, Franca Brambilla Ageno (éd.), Firenze, Le Lettere, 1995, p. 117, tandis que pour Machaut, Rhétorique est celle par qui le texte est mis « en metre et en rimer », Guillaume de Machaut, *Prologue*, Ernest Hœpffner (éd.), Paris, Firmin-Didot, I, 1908, p. 2. L'allusion à l'*Ars poetica* d'Horace confirme par ailleurs l'usage de *rethoris* à des fins plus poétiques qu'oratoires.

[158] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxiv.

et en nombre avec celles du *triplum*. Cet aspect se conforme à la hiérarchie prescrite par Egidius de Murino : le *motetus* doit être composé suivant le *triplum* – ceci laisse d'ores et déjà entrevoir la primauté du *triplum* en matière de hoquet dont il sera davantage question plus loin. Mais concernant le *tenor*, intégralement élaboré en premier lieu, l'ordonnance de son rythme anticipe celui de la voix supérieure.

Le compositeur dispose donc pour seul plan formel du texte. La réalisation du *tenor* du hoquet triple relève par conséquent d'un processus dans lequel les paroles sont le point de départ. Le paradigme qui suit tente d'en définir les étapes. La détermination des troncations s'effectue, dans un premier temps, en contemplant les vers (A, Ex. 4.6) et en repérant les diverses coupes – césures et rimes. Sur ce point, le compositeur semble libre. Si l'emploi d'un mode parfait peut avoir encouragé le choix de trois hémistiches, les deux hoquets analysés par la suite démontreront que ce facteur est contestable. Ainsi, une fois les hémistiches sélectionnés, le *tenor* est segmenté selon le nombre de coupes. La première troncation du *tenor* ayant pour fonction de commencer le hoquet, son silence s'assimile au début du premier hémistiche choisi ou en d'autres termes la fin du vers précédent (B). La troncation suivante correspond de même à la césure de l'hémistiche tétrasyllabique. La fin du vers est accentuée par la dernière pause du *tenor*.



Exemple 4.6 Paradigme de composition du premier hoquet triple d'*Apta caro*

L'hémistiche du second vers (ex. : *desidie*) marque pour sa part la fin du hoquet en coïncidant avec la mesure du *tempus* (flèche en pointillé). Ces trois troncations se répercutent par la suite sur les voix supérieures et dressent dès lors les fondations de la future distribution des hémistiches au *triplum* (C). Comme illustré précédemment, l'agencement des pauses au *tenor* suit une articulation rythmique standardisée. Afin d'ordonner les trois silences, le compositeur d'*Apta caro* a opté pour la troncation *a parte post* étendue sur trois brèves. Mais si cette périodicité se conforme aux coupes poétiques, il reste à s'assurer que la durée entre chaque silence est suffisante pour accueillir le bon nombre de syllabes au *triplum*. Cet aspect repose entièrement sur le syllabisme. En effet, ce principe permet au compositeur de mesurer le texte et de déterminer la place minimale nécessaire à chaque hémistiche. Cette déduction est d'autant plus importante dans le cas de vers décasyllabiques. L'hémistiche à six syllabes, le plus long employé au XIV^e^ siècle, impose de déterminer précisément l'espace entre les silences. Cela encourage ainsi le compositeur à privilégier la *prolatio* parfaite. Une fois divisée en six minimes, la brève imparfaite séparant chaque pause suffit à accueillir théoriquement n'importe quel hémistiche.

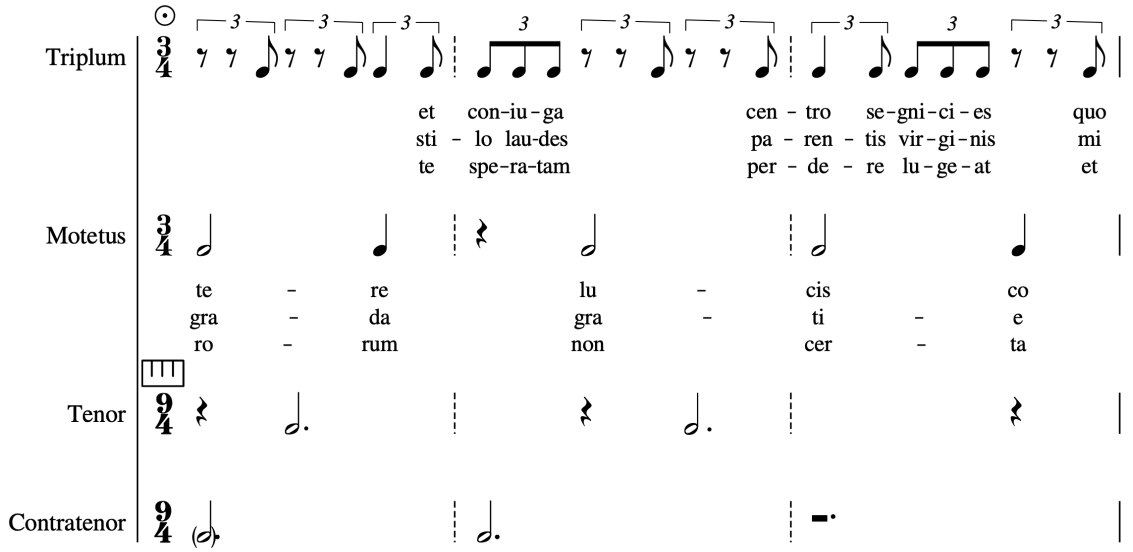
Si le *tenor* n'indique en rien la nature de la *prolatio*, il est donc peu probable que le compositeur n'ait pas anticipé cette question lors de son ordonnance. Pour autre preuve, l'enchainement trochaïque des figures musicales suit partiellement le rythme poétique des vers. L'influence du vers rythmique sur l'articulation des voix supérieures n'est pas étrangère au motet isorythmique. Depuis l'*ars nova*, différents exemples de passages en déclamation apparaissent rythmés, même partiellement, par l'alternance accentuelle des vers latins[159]. Dans *Apta caro*, les vers du *triplum* respectent le schéma 4 + 6pp – le premier hémistiche étant soit paroxytonique ou proparoxytonique – particulièrement fréquent depuis le XII^e^ siècle[160]. En guise d'exemple, les premières paroles du hoquet se scandent ainsi : *ápta cáro* | *plumís ingénii* | *desídie* ; etc. L'ictus rythmique se superpose dès lors manifestement au temps de la *prolatio*, à raison de quatre coïncidences sur cinq : *ap**ta ca**ro* | *plu**mis** in**ge**nii* | *de**si**die*.

En outre, le dernier hémistiche du *triplum* est révélateur. Suivant les limites du *tempus*, le compositeur s'astreint à ne pas déborder sur la mesure ultérieure. La

[159] Voir plus particulièrement à ce sujet Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, pp. 195-260.
[160] « *This rhythmic verse of ten syllables was extremely popular in the twelfth century and later. It is composed of 4 + 6 syllables; the cadence before the break is free but the final cadence is always proparoxytone*. », Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, p. 147.

dernière troncation du *tenor* ne laisse donc qu'une durée équivalente à une semi-brève parfaite pour disposer les quatre syllabes. Grâce à l'utilisation d'une minime en contretemps, selon le modèle des *hoketi lascivi*[161], introduisant par ailleurs les hémistiches précédents, il est dès lors envisageable d'intégrer le tétrasyllabe sur une période aussi courte. Toutefois, si l'hémistiche en question avait été hexasyllabique, il aurait été impossible de positionner autant de syllabes tout en respectant la troncation ainsi que la mesure du *tempus*. La distribution des hémistiches et le choix de la *prolatio* étaient donc vraisemblablement déterminés dès l'ordonnance du *tenor*.

L'influence des textes sur le *tenor* va encore plus loin lors du second hoquet d'*Apta caro*, situé au milieu de chaque *talea* (Ex. 4.7). Cette fois-ci, les paroles du *triplum* ne comprennent qu'un seul vers. La répartition du texte est en outre sujette à plus de confusions, là où, paradoxalement, le *motetus* est plutôt constant. Les sources présentent conséquemment quelques imprécisions, plus particulièrement au sujet des trois premiers



Exemple 4.7 Second hoquet du motet *Apta caro*

[161] L'utilisation de ces minimes démontre à l'évidence une attirance pour la rapidité et la virtuosité. Loin d'être une particularité introduite au cours de l'*ars nova*, ces troncations perpétuent les *hoketi lascivi* de la fin XIII[e] siècle : « *Ex hiis itaque semibrevibus proveniunt hoketi lascivi quamplures in hoc more* », Robertus de Handlo, *The Rules*, Peter Lefferts (éd.), Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1991, p. 104. Cette pratique semble assimilée aux hoquets appréciés des jeunes personnes, car « instables et véloces », décris par Grocheio : « *Hoquetus est cantus abscisus ex duobus vel pluribus compositus* […]. *Cantus autem iste cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), pp. 84-6. Cette recherche d'instabilité, qualifiée de *jazzy* par Sanders, (« The Medieval Hocket in Practice and Theory », p. 255) se manifeste semblablement dans plusieurs hoquets du XIV[e] siècle. Lorsque la *prolatio* est majeure, les cellules rythmiques sont en effet couramment introduites par une minime en contretemps.

syntagmes du *triplum* (*et coniuga* ; *stilo laudes* ; *te speratam*). Dans *Ivrea*[162], manuscrit sur lequel repose essentiellement l'édition d'Harrison, les quatre syllabes semblent aléatoirement partagées sur les huit premières figures. Les mots se retrouvent ainsi souvent scindés par les pauses (ex. : *conui-ga* ; *sti-lo* ; *lau-des*)[163].

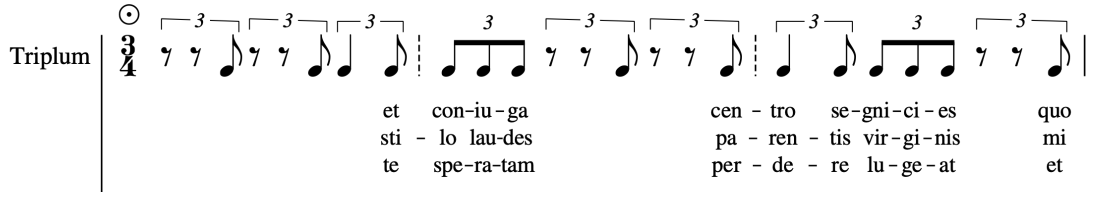
Cependant, Zayaruznaya a démontré que la version de *Modena A*[164] semble la plus correcte en matière de distribution textuelle dans les hoquets[165]. Le syllabisme est en effet préservé, à l'image du motet global, et propose de cette façon une répartition des syllabes équivalentes entre chaque *talea*. L'isorythmie s'accorde en ce sens avec la périodicité de la versification, suivant la principale méthode recensée par Schmidt-Beste[166]. C'est notamment sur cette source que Günther s'est basée pour son édition. L'exemple ci-dessous retranscrit le second hoquet d'*Apta caro* conformément au manuscrit de *Modena A* ainsi qu'à la restitution, identique, de Günther. La version de *Chantilly*[167] comprend de surcroit la même distribution, ce qui en renforce la convenance.

Comme dans le premier hoquet, la césure entre les deux hémistiches est signalée par les pauses médianes : les quatre premières syllabes (*et coniuga* ; *stilo laudes* ; *te speratam*) sont écartées des six autres (*centro segnicies* ; *parentis virginis* ; *perdere lugeat*) à l'aide des pauses de minime. Le hoquet est toutefois moins régulier que le précédent. D'une part, l'alternance des trois voix est inachevée. Le *motetus* ne poursuit pas les troncations aussi rigoureusement que les autres voix, probablement afin de préserver l'intégrité des mots. Comme pour le *triplum*, les silences se conforment en effet à la césure des vers : *adultere lucis* | *connubio* ; *et a grada* | *gratie linea* ; *numerorum* | *non certa filia*.

D'autre part, les silences étant plus fréquents au *triplum*, leur décalage avec ceux du *tenor* n'est plus aussi systématique qu'avant. Certains se superposent même. La procédure du hoquet a donc changé. Ce passage révèle le défi que s'est lancé le compositeur et qui s'achèvera lors du hoquet final : réaliser des troncations de plus en plus complexes à mesure que progresse chaque *talea*. La forme standard est en effet délaissée au profit d'une nouvelle manière de coordonner la mesure musicale et les deux

[162] *Ivrea*, f. 5v-6.
[163] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, pp. 17-23
[164] *Modena A*, f. 17v-18.
[165] Zayaruznaya, « Hocket as Compositional and Scribal Practice », pp. 468-76. Voir également *supra*, n. 24.
[166] Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 241.
[167] *Chantilly*, f. 60v-61.

hémistiches. En raison du temps parfait, le compositeur a tenu à distribuer ces derniers sur trois mesures du *tempus*, suivant une répartition des plus équitables :



Exemple 4.8 Rythme et hémistiches du second hoquet d'*Apta caro*

Les deux rythmes utilisés sont identiques. D'une durée équivalente à quatre semi-brèves, ils divisent approximativement les trois mesures du *tempus* en deux parties égales (4*Sb* + 4*Sb* = 8*Sb* ≈ 9*Sb*). En raison de la prolation parfaite, cette segmentation ne peut être améliorée. Le compositeur a par ailleurs pris soin d'ordonner six figures (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) pouvant s'adapter aussi bien aux hémistiches à quatre syllabes (*et coniuga* ; *stilo laudes* ; *te speratam*) que ceux à six syllabes (*centro segnicies* ; *parentis virginis* ; *perdere lugeat*). Cette cellule rythmique est la même que celle accompagnant les hémistiches hexasyllabiques du hoquet précédent. Elle sera réutilisée à l'identique dans le hoquet final.

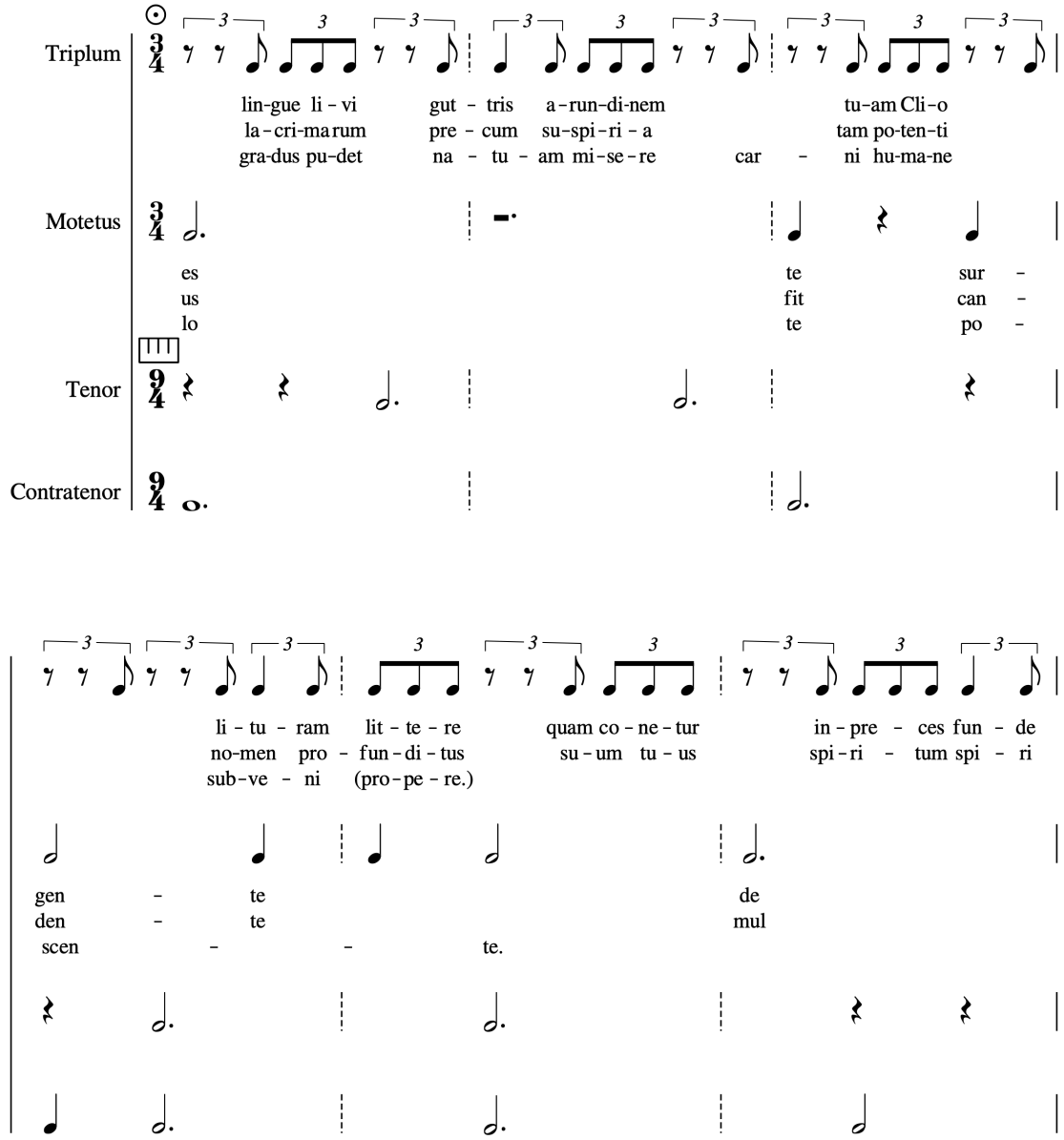
D'un point de vue métrique, la répartition des hémistiches diverge du temps parfait dans lequel est noté le motet (Ex. 4.8). Comme le constate Allsen, le « module de quatre semi-brèves déborde des groupes de trois semi-brèves de ⊙ »[168]. En d'autres termes, le rythme du *triplum* semble davantage écrit dans le temps imparfait, engendrant une discordance avec la prolation originale. La voix supérieure n'est d'ailleurs pas la seule à perturber la métrique. Le *tenor* suit également le temps imparfait. Pour ce faire, le compositeur exploite les équivalences rythmiques qu'offre la syncope. L'intégration des deux pauses entre chaque brève parfaite génère le profil binaire suivant | 𝄽𝅗𝅥. | 𝄽𝅗𝅥. |[169]. Si ce genre de substitution métrique ne possède pas de mention théorique précise, l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* y fait quelque peu allusion à travers le nom d'« imperfection » attribué à la syncope en milieu ternaire – « un ensemble médian imparfait »[170].

[168] « *In this case, a four semi-semibreve module spills over the three-semibreve groupings of* ⊙», Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 30.
[169] Voir à ce propos Desmond, *Music and the Moderni. 1300-1350*, pp. 59-60.
[170] « *It is a syncopa when there is an imperfect mediating group with respect to the whole of any note – or, a division made in modus, tempus, or prolation.* », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 209.

L'important n'est pas tellement de signaler ce type d'équivalence rythmique, devenu courant à la fin du XIV^e^ siècle, mais de constater son utilité dans l'ordonnance du *tenor*. Désormais pensé selon une division binaire du temps musical (mesure du *modus*), le *tenor* laisse entrevoir la répartition équitable des hémistiches. Il pose les bases mesurées d'un hoquet réglé par l'organisation interne des vers : ses silences délimitent les deux périodes dans lesquelles les hémistiches seront ultérieurement intégrés à la voix supérieure. La superposition de ses pauses avec celles du *triplum* montre clairement cette intention (Ex. 4.7). Ainsi, alors que le premier hoquet d'*Apta caro* met essentiellement en lumière l'influence des paroles sur la longueur du *tenor* hoqueté, ce deuxième exemple démontre que la répartition des hémistiches peut également affecter son rythme. L'écriture syncopée est effectivement un moyen d'approcher une division binaire du *modus* et de respecter, par conséquent, la coupe médiane du vers.

Le dernier hoquet ponctuant la fin de chaque *talea* est plus complexe (Ex. 4.9). À la manière du précédent, le *motetus* ne dispose pas concrètement d'un profil hoqueté. Les autres voix, bien que plus impliquées dans les troncations, ne présentent pas de régularité manifeste quant à la position de leurs silences. C'est probablement en raison de ce semblant de désordre qu'Allsen qualifie ce passage de « pseudo-hoquet »[171]. Il est donc plus difficile d'identifier des rapports structurels précis entre les vers et le *tenor*. Seul le *triplum* persiste à respecter la césure de chaque vers suivant des rythmes similaires à ceux déjà observés. La répartition des hémistiches démontre une fois de plus l'importance du syllabisme dans la mesure globale : deux motifs rythmiques (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯et 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) accompagnent chaque hémistiche conformément à leur nature hexasyllabique ou tétrasyllabique. Une seule exception apparait avec le dernier vers *carni humane subveni propere*. Poétiquement, celui-ci est bel et bien un décasyllabe suivant l'élision de la dernière syllabe de *humane*[172]. Mais cette pratique ne peut s'adapter, en principe, à l'articulation musicale. Dès lors, le dernier vers est considéré comme un vers de onze syllabes dont la coupe (5 + 6) suit les normes de l'hendécasyllabe latin[173]. Bien que le terme *carni* soit divisé, les silences respectent à nouveau la répartition des deux hémistiches.

[171] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 30.
[172] Rigg & Rutson, *Supplement to Volume V*, p. 5.
[173] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 164.



Exemple 4.9 Hoquet final du motet *Apta caro*

Il est même possible de remarquer que les troncations du *motetus*, si peu nombreuses soient-elles, s'accordent également avec l'agencement du texte. Il n'est cependant plus question de décasyllabes. Chaque strophe du *motetus* se conclut avec un vers tétrasyllabique – vers brisé[174] – dont l'organisation des syllabes est similaire :

[174] *Ibid*., p. 171. Les *Leys d'Amors* nomment ces vers *biocat* : « *Bordos es una partz de rima que al may conte .xii. sillabas, et a tot lo mens quatre, so donx no son enpeutat, o biocat, quar adonx podon esser no tan solamen de quatre, mas de tres o de mens*. », Anglade (éd.), *Las leys d'Amors*, p. 62.

te | *surgente* 1 + 3
fit | *candente* 1 + 3
te | *poscente* 1 + 3

Cette coupe interne peut ne pas être considérée comme une césure à proprement parler. En raison de sa brièveté, le tétrasyllabe n'impose pas nécessairement une séparation nette entre les hémistiches. De même, la position de la césure, si tant est qu'il y en ait une, ne relève pas d'une place fixe[175]. Cependant, la systématisation de la coupe 1 + 3 au *motetus* a incité le compositeur à positionner la pause de semi-brève en conséquence (Ex. 4.9). La pause de brève qui précède chacun des trois vers accompagne quant à elle la séparation attendue à la suite de la rime antérieure. Comme dans le second hoquet, le manque de troncations au *motetus* résulte vraisemblablement de l'intérêt porté à l'unité des mots. Étant donné la faible quantité de syllabes concernées, ce choix relève néanmoins d'enjeux structurels plus souples que ceux retrouvés au *triplum*. La durée du hoquet est en effet suffisamment longue pour distribuer librement le peu de texte concerné.

Comme expliqué auparavant, la complexité du hoquet final tient essentiellement à l'absence de périodicité. Même si le syllabisme du *triplum* démontre une attention renouvelée à l'égard des hémistiches, la disposition apériodique des silences déjoue toutes tentatives visant à rationaliser la place des césures dans la métrique musicale. En réalité, cet agencement dérive directement du syllabisme : l'alternance des deux motifs rythmiques (𝄾𝄾𝅗𝅥| 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥| et 𝄾𝄾𝅗𝅥| 𝅘𝅥| 𝅗𝅥| 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥|), accompagnant respectivement les hémistiches à quatre et six syllabes, s'émancipe du cadre métrique ternaire.

La conduite syncopée du *tenor* n'est toutefois pas sans rappeler celle analysée lors du hoquet précédent. Mais le compositeur semble cette fois attribuer au *tenor* la seule fonction de circonscrire la longueur globale du hoquet. Ses silences le délimitent à l'aide de deux parties d'égale durée (3*B* + 3*B*). En outre, la succession des syncopes révèle un profil symétrique dont le centre se situe entre les deux pauses médianes. Cette forme augure la répartition à grande échelle des vers. Les silences sont à nouveau utilisés comme

[175] « 'Il faut savoir, disent les *Leys d'Amors*, que, dans quelques vers, on peut faire des repos ou n'en pas faire à volonté ; et que, dans d'autres, il faut en faire nécessairement.' Plus loin, on lit que le repos est indifférent dans les vers de quatre, six et huit syllabes. Plus loin encore se trouve cette phrase : 'Il faut savoir encore que dans les vers de 4 et 6 syllabes, on n'observe l'accent qu'à la fin, comme nous l'avons déjà dit. Cependant, lorsque dans les vers de 4, de 6 ou de 8 syllabes il y a un repos, il faut à ce repos placer l'accent, c'est-à-dire qu'à l'endroit où est un repos, il faut qu'il y ait un accent aigu.' », Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 166.

des repères permettant de distribuer équitablement les six hémistiches du *triplum* réservés au hoquet, à raison de trois hémistiches par période du *tenor*.

Les hoquets d'*Apta caro* ont donc permis d'introduire à diverses reprises l'implication des paroles sur l'ordonnance du *tenor*. Si les problématiques visant à concilier les textes et les troncations concernent essentiellement la composition des voix supérieures, elles se manifestent en premier lieu durant la réalisation de la *talea*. Le compositeur détermine en effet la conduite rythmique la plus adaptée afin de scinder, par la suite, les vers. Selon les codes de la versification, celle-ci se conforme à la succession des coupes élémentaires – césures et rimes. Une fois les hémistiches analysés et sélectionnés, les troncations du *tenor* sont définies. Leur nombre ainsi que leur position anticipent de cette façon le futur hoquet des voix supérieures et assurent la répartition convenable des syllabes.

Il semble toutefois que le compositeur, dans le cadre d'un hoquet, n'accorde pas le même intérêt à chaque texte des voix supérieures. L'étude d'*Apta caro* a effectivement démontré l'attention manifeste attribuée au poème du *triplum*, au détriment de celui du *motetus*. Dans le premier hoquet, le *motetus* observe d'ailleurs une écriture *sine littera*. En outre, l'emploi irrégulier des troncations est à ce propos éloquent : plutôt que d'anticiper la position des silences comme dans le *triplum*, le compositeur préfère éviter certaines pauses et conserver à la fois l'intégrité des vers ainsi qu'un débit rythmique relativement lent.

Plusieurs raisons sont susceptibles d'expliquer la primauté du texte du *triplum*. D'une part, comme le renseigne Murino[176], le *triplum* est la première voix supérieure réalisée à la suite du *tenor* et du *contratenor*. Pour des raisons contrapuntiques comme structurelles, le compositeur doit donc prévoir avant tout l'articulation du *triplum*. D'autre part, comme dans la majorité des motets, le texte du *triplum* est plus long que celui présent au *motetus* (29 vers contre 15). Cette distinction est à l'origine de disparités dans la manière de distribuer les paroles, le *triplum* étant ainsi plus enclin au syllabisme[177]. L'usage fréquent de figures courtes au *triplum*, semi-brèves et minimes, en est la conséquence directe : les valeurs rythmiques doivent être nécessairement plus petites afin d'accueillir un plus grand nombre de syllabes. Le hoquet est, de ce fait, un

[176] « […] *et quando vis potes divider contratenorem, tunc accipe tenorem et contratenorem si componis cum quatour, et ordinabis triplum super bene ut concordet cum tenore et contratenore*. », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 59.
[177] Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, p. 200.

défi plus ardu au *triplum* qu'au *motetus* : les risques de scinder malencontreusement les vers au milieu d'un mot ou suivant une coupe incorrecte sont en effet plus propres à survenir là où la quantité textuelle est la plus considérable. L'étude du motet suivant, *Cuius fructus ventris*, étayera notamment l'ascendance principale des paroles du *triplum* sur l'ordonnance du *tenor*.

RÉORGANISATION POÉTIQUE ET CHOIX DES *TALEAE* DANS *CUIUS FRUCTUS VENTRIS*

À l'instar d'*Apta caro*, le motet *Cuius fructus ventris*, composé au début du XV^e^ siècle, se distingue du corpus en raison d'un intérêt prononcé pour les hoquets. Suivant une isorythmie presque totale, chacune de ses trois *taleae* dispose d'un long hoquet triple se développant sur une durée équivalente à six brèves parfaites. Les deux voix supérieures hoquettent cette fois-ci avec le *contratenor* (Ex. 4.10). Ce dernier adopte en ces circonstances un profil rythmique en valeurs brèves similaire à celui du *triplum* et du *motetus*. Cette articulation, en rupture avec la voix inférieure, est caractéristique de l'abandon du duo *tenor-contratenor* au tournant du XV^e^ siècle[178]. Le contraste d'écriture est manifeste : alors que le *contratenor* imite initialement les longues figures du *tenor* au

Exemple 4.10 Hoquet triple de la première *talea* de *Cuius fructus ventris*

[178] Andrew Westerhaus, « A Lexicon of Contratenor Behaviour: Case Studies of Equal-cantus Italian motets from the MS Bologna Q. 15 », *Plainsong and Medieval Music*, XVIII/2 (2009), p. 117 ; Signe Rotter-Broman, « Was There an "*Ars Contratenoris*" in the Music of the Late Trecento ? », *Studi Musicali*, XXXVII/2 (2008), pp. 339-57.

début du motet, son rythme accélère subitement à l'approche des passages hoquetés. Le *tenor*, dénué de silences, comprend quelques successions de brèves et de semi-brèves.

Dans l'intention d'étudier l'incidence des textes du hoquet sur la composition du *tenor*, l'absence de troncations au sein de ce dernier peut mener à s'interroger sur la légitimité de *Cuius fructus ventris* dans cette analyse. Pourtant, ce motet est un exemple significatif des enjeux structurels que soulève le hoquet *cum littera* pour l'ordonnance des *taleae*. Car si la position et le nombre des silences affectent davantage le *contratenor*, dont la relation avec la versification sera également démontrée, la distribution rhétorique des paroles influence avant tout l'isorythmie du *tenor* dans son ensemble. Le cas de *Cuius fructus ventris* est de ce fait susceptible d'éclaircir plus largement certaines interrogations relatives à l'adéquation des formes poétiques et musicales dans le motet.

Afin d'appréhender l'ascendance du texte sur les *taleae*, il est dans un premier temps nécessaire de se concentrer sur la genèse du hoquet en question. Le rôle structurel du *tenor* est à l'évidence moins manifeste que dans *Apta caro*. L'absence de troncations suggère en effet que la composition du hoquet concerne essentiellement les trois voix élaborées avec des silences, à savoir le *contratenor*, le *triplum* et le *motetus*. Le *tenor* assure la fonction de « soutien harmonique ». Dès lors, il est possible que, contrairement à *Apta caro*, les divers paramètres formels du hoquet – nombre, taille et position des pauses – soient complètement indépendants du *tenor*. Si les paroles du motet influencent à nouveau ces différents éléments, leur ascendance se limiterait conséquemment aux seules voix hoquetées.

Cependant, plusieurs indices révèlent que la composition du hoquet fut, au contraire, envisagée lors de la réalisation du *tenor*, à commencer par l'articulation rythmique de ce dernier. D'une part, l'usage du temps parfait, généralisé par la suite dans chaque voix, anticipe la mesure du hoquet triple : comme dans le premier exemple d'*Apta caro*, cette métrique coïncide effectivement avec la périodicité des troncations. D'autre part, la partie centrale du *tenor* est ponctuée par la réitération du motif *B-Sb*, amorcée par l'imperfection de la longue parfaite en raison de la première semi-brève (Ex. 4.10, mesure 3). Ce profil, quelque peu modal, concorde avec le cycle des troncations et semble par conséquent renforcer les répétitions du hoquet.

Ce rythme n'est, en effet, pas anodin au sein du *tenor* de *Cuius fructus ventris*, alors majoritairement composé de brèves et de longues. Si le rôle de soutien harmonique s'accompagne souvent de figures longues, d'autres hoquets périodiques de compositions contemporaines exposent une préférence pour des articulations rythmiques

« modales »[179]. Cette inclination rappelle notamment les troncations *a parte post* et *a parte ante* rencontrées précédemment dans plusieurs *tenores* hoquetés. Le *contratenor* d'*A virtutis ignitio*, dont les hoquets seront analysés lors de la troisième partie, est à ce propos significatif. Son rythme s'évertue à répéter le motif inverse *Sb-B*, chaque mesure du *tempus* s'accordant avec le renouvellement des silences dans les autres voix :

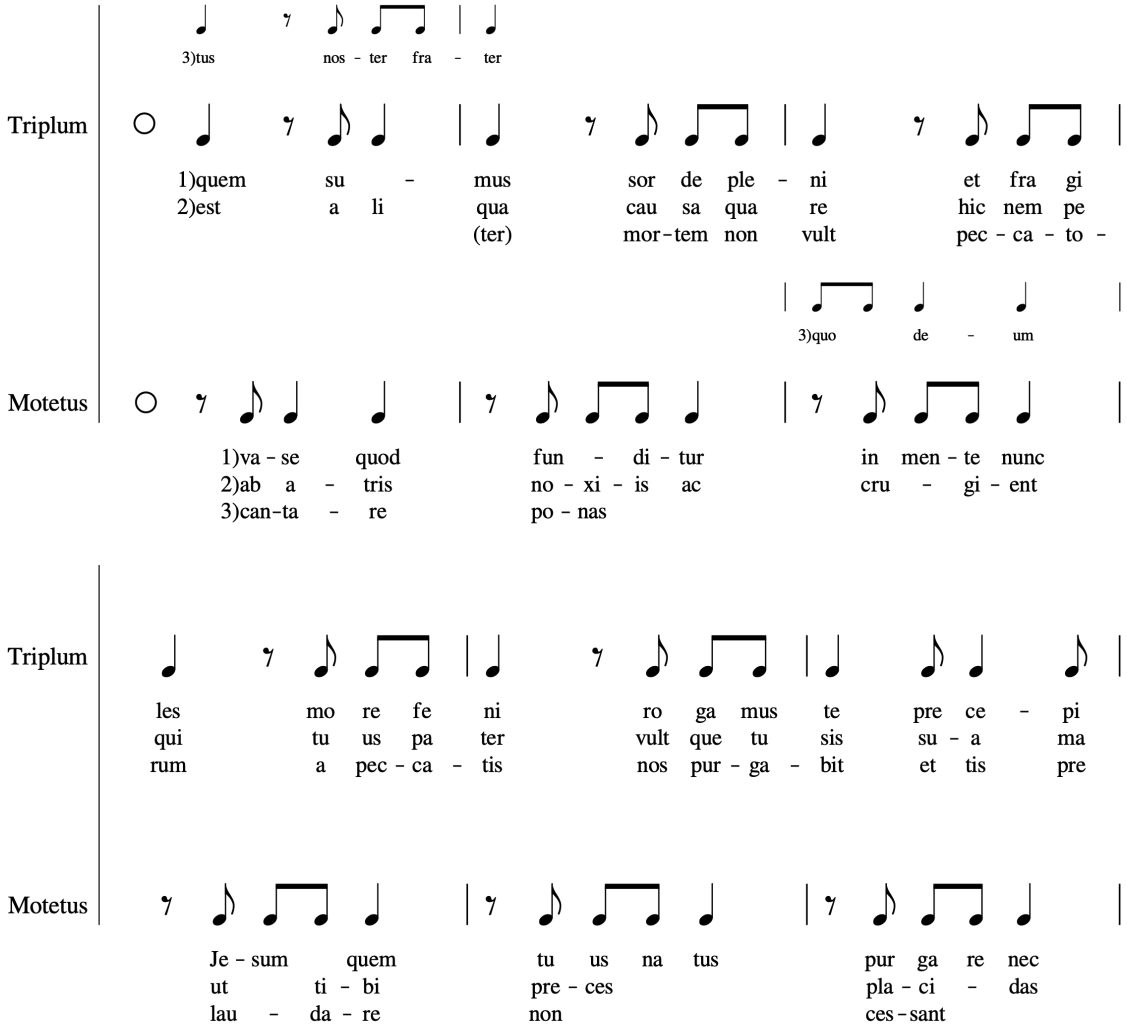
Exemple 4.11 *Contratenor* accompagnant le premier hoquet triple d'*A virtutis ignitio*

Bien que le motif *B-Sb* ne constitue pas l'intégralité du *tenor* hoqueté de *Cuius fructus ventris*, le compositeur présage à l'évidence la future position des troncations. Sans plus d'éléments concrets, l'impact du hoquet sur le choix précis des figures de la *talea* ne peut être approfondi. Il est toutefois possible de souligner également la longue parfaite introduisant les troncations, retrouvée à un seul autre endroit dans chaque *talea*. Sa présence peut éventuellement répondre au rôle de soutien harmonique, tel que rencontré en introduction de nombreux hoquets du XIV^e^ et du début du XV^e^ siècle[180].

Concernant les silences présents dans les autres voix, leur disposition s'adapte à l'intégrité des mots. Aucun terme n'apparait scindé par une pause, que ce soit au *triplum* ou au *motetus*. Contrairement à *Apta caro*, la distribution textuelle des voix supérieures est par ailleurs semblable. Cette proximité s'accompagne d'une articulation rythmique similaire, principalement basée sur la répétition du motif 𝄾♪♪♪♩ (Ex. 4.12). Des écarts se constatent néanmoins dans la distribution précise des vers. Le syllabisme est en effet bien plus rigoureux au *triplum*. Le *motetus* use pour sa part d'une écriture quelque peu mélismatique, en partie illustrée par les mots *ponas*, *preces* ou encore *non* (Ex. 4.12).

[179] Outre le motet de Cesaris commenté ci-dessus, un exemple de ce type d'articulation modale se retrouve également dans le motet *Pie pater Dominice/O Petre martir* (Amen final ; *contratenor* et *tenor*) d'Antonius de Cividale.

[180] À titre non exhaustif, voir les hoquets doubles des motets *Impudenter circumivi/Virtutibus* (Vitry, *Li*, début de *talea* en diminution), *O Philippe/O bone dux* (*Lp*, milieu de *talea*), *Flos ortus/Celsa* (*Li*, début de *talea*) *Rachel plorat filios/Ha fratres* (*Li*, début de *talea*), *A vous, vierge de douçour/Ad te, virgo* (*Li*, fin de *talea*), *Benedicta viscera* (Velut, *Lp*, milieu de *talea*),



Exemple 4.12 Répartition des vers dans les voix supérieures des hoquets triples de *Cuius fructus ventris*

Ceci laisse donc entrevoir la primauté structurelle du *triplum* malgré un nombre égal de vers entre les deux textes, soit 24 vers octosyllabiques.

Un second élément distingue la distribution textuelle des voix supérieures. La répartition des syllabes au *triplum* respecte rigoureusement la coupe des vers, à la différence du *motetus*. Ces derniers étant octosyllabiques, chacun de leurs hémistiches se compose de quatre syllabes suivant la forme 4 + 4[181]. Comme dans *Apta caro*, la césure est musicalement soulignée à l'aide d'une pause :

[181] Dans les vers suivant cette page, les parties entre parenthèses correspondent aux fractions absentes du hoquet ou dont la dernière syllabe est située en introduction.

Talea 1	*Talea* 2	*Talea* 3
[*quam quem*] *sumis* | *sorde pleni*	*est aliqua* | *causa quare*	[*tuus natus*] | *noster frater*
et flagiles | *more feni*	*hic nempe qui* | *tuus pater*	*mortem non vult* | *peccatorum*
rogamus te | *precepia*	*vult que tu sis* | *sua mater*	*a peccatis* | *nos purgabit*

Cette structure est aussi ancienne que l'octosyllabe lui-même. Elle apparait sous sa forme primitive dans le dimètre iambique latin[182]. Dès le XII^e^ siècle, les vers français comme latins en font l'usage, bien que non systématique, à l'image des octosyllabes présents dans le *Voyage de saint Brendant* ou les *Proses* d'Adam de Saint-Victor[183]. Cette coupe se standardise de ce fait au sein des premiers traités de poésie rythmique comme le *De rythmico dictamine*[184]. L'octosyllabe devient par ailleurs rapidement le vers de prédilection des auteurs romans : « Au XIV^e^ siècle, il est de beaucoup le type le plus répandu : on le trouve chez Machaut, Froissart, E. Deschamps, dans un grand nombre de poèmes à forme fixe »[185]. Outre ses lignes vernaculaires, Machaut propose notamment des exemples d'octosyllabes latins césurés. La régularité du *motetus* de *Plange, regni respublica* est en effet irréprochable :

Tu qui gregem | *tuum ducis,*
Opera fac | *veri ducis,*
Nam ducere | *et non duci,*
Hoc competit | *vero duci*[186].

La césure 4 + 4 est par conséquent celle que défendent les représentants de la seconde rhétorique. Molinet l'illustre pour sa part à l'aide de ses « vers huitains » dans

[182] Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, pp. 64-5.
[183] À titre d'exemples, les vers 163-5 : « Vint al roceit | que li vilain ; Or apelent | le Salt Brendan ; Icil s'estent | durement luin », cités dans Glyn Burgess, « Les Fonctions des Quatre Éléments dans le *Voyage de saint Brendan* par Benedeit », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVIII/149 (1995), p. 4 ; « *Ave, virgo* | *singularis* ; *Mater nostri* | *salutaris* ; *Quae vocaris* | *Stella maris* », cité dans Lote, *Histoire du Vers Français*, I, 48. Concernant plus largement l'octosyllabe français, voir Evelyn Vitz, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge, Brewer, 1999, pp. 4-25 ; Danièle James-Raoul & Françoise Laurent (éd.), *Les poétiques de l'octosyllabe*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018.
[184] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 81.
[185] *Ibid*., II, p. 43.
[186] Leo Schrade (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century. The Works of Guillaume de Machaut*, Monaco, L'oiseau-Lyre, 1974, III, pp. 22-3.

son *Art de rhétorique*[187]. Mais plus qu'un simple vers parmi les divers schémas poétiques des traités, l'octosyllabe connait un succès à nouveau manifeste : « Au XV^e^ siècle, il balance la fortune du décasyllabe, et même l'emporte peut-être sur lui : c'est le vers favori de Villon, celui des poèmes dramatiques sérieux et des auteurs de farces »[188]. Hormis *Cuius fructus ventris*, quelques motets contemporains permettent d'observer sa forme latine, bien moins populaire. Des exemples se trouvent notamment dans les motets de Tapissier et Cesaris[189].

Le rythme hoqueté 𝄾♪♪♪♩ du *triplum* dérive à l'évidence de la constitution des hémistiches réguliers. Suivant la méthode du syllabisme, les quatre figures accompagnent chacune des quatre syllabes tandis que la pause de minime marque la coupe interne ou externe des octosyllabes. Grâce à la répétition de ce motif, le compositeur peut répartir chaque vers destiné aux passages hoquetés. Cependant, comme soulignée précédemment, la réutilisation du rythme hoqueté au *motetus* n'aboutit pas à une distribution textuelle similaire. Les vers du second *superius* exposent en effet un agencement plus irrégulier :

Talea 1	*Talea 2*	*Talea 3*
[*fedo*] *vase* | *quod funditur*	[***pro me vas tergat***] ***ab atris***	[*sed ad ignem*] | *me cantare*
in mente nunc | *habui* † (7?)	*noxiis ac* | *crugient* (7)	***ponas quo deum laudare***
quem tuus natus purgare	***ut tibi preces placidas***	***non cessant*** **[*omnes beati*]**
nec [*suum vas* et *mundare*]		

Sur les dix vers concernés au *motetus*, la moitié n'est pas construite sur une coupe interne de type 4 + 4 (vers en gras). En effet, plusieurs d'entre eux nécessiteraient de scinder un mot en leur milieu pour y parvenir (ex. : *quem tuus na-tus purgare* ou encore *pro me vas ter-gat ab atris*). Ce genre d'irrégularité n'est pas exceptionnel dans les octosyllabes du bas Moyen Âge. La forme non césurée est en effet si courante qu'elle investit sans modération de nombreux monuments littéraires de la tradition romane, comme *Yvain* de Chrétien de Troyes[190]. Plus proche du paysage musical, l'apparente

[187] « Dittes le mot | du bon du cuer ; Sans mettre avant | tant de reffus ; Prenez merci | contre rigueur », extrait de l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet cité dans Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, p. 221.
[188] Lote, *Histoire du Vers Français*, II, p. 43.
[189] Plus particulièrement les textes d'*A virtutis ignitio* de Cesaris et le *motetus* d'*Eya dulcis* de Tapissier.
[190] *Ibid.*, p. 167-212. Concernant l'épineuse question de la césure de l'octosyllabe français comme latin, voir Dominique Billy, « De l'octosyllabe archaïque à l'octosyllabe des troubadours », *Poétiques de*

standardisation de la césure dans le *Dies irae* ne suffit pas, au XIII^e^ siècle, à scinder correctement l'ensemble des vers – *Donum fac remissionis* ; *Statuens in parte dextra* ; *Flammis acribus addictis*[191]. Ce constat se généralise à de nombreuses œuvres dont la séparation équitable des hémistiches apparait souvent aléatoire. Si Machaut utilise une césure fixe dans les octosyllabes de *Plange, regni respublica*, certains vers d'*Inviolata genitrix* apparaissent pour leur part irréguliers[192]. Bon nombre d'autres motets français du XIV^e^ siècle, pour beaucoup anonymes, exposent des versifications instables comparables[193].

Cette irrégularité dévoile la frontière qui sépare la dimension spéculative des traités et la dimension performative de l'octosyllabe. À mi-chemin entre les vers « courts » et « longs », le besoin de mesurer ce dernier à l'aide d'une césure repose sur des paramètres subjectifs. En effet, le repos est « laissé au jugement du poète »[194] :

> On doit considérer que, pour des raisons de commodité, les poètes ont admis des césures irrégulières, dont la poésie latine liturgique donnait déjà des exemples. Ces césures irrégulières, qu'on rencontre dans tous les mètres, ont été beaucoup plus fréquentes dans l'octosyllabe, à cause de son exiguïté. […] Il est indiscutable qu'au XIV^e^ siècle, à l'époque où furent rédigées les *Leys d'Amors*, le vers de huit syllabes pouvait avoir la forme césurée ou la forme non césurée[195].

Les théoriciens de la « nouvelle versification » ne dérogent pas à cette pratique. Tandis que l'*Art et science de rhétorique* rapporte le caractère « *tant fol, embridé et hanteur* » de certains sages, perdant ainsi « *le sens, bien, hon-neur et le corps* »[196], Molinet reproche le manque d'empathie de l'amante en ces termes : « *qu'en vostre deffaulte il define* ; *je tesmoingne-ray, sans nul sy* ; *que vous serez murdriere fine* »[197]. Simultanément, les octosyllabes latins, dans le sillage de ceux précédemment réalisés par Machaut, perpétuent l'irrégularité de la césure. Celle-ci s'avère toutefois moins fréquente

l'octosyllabe, Danièle James-Raoul & Françoise Laurent (éd.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, pp. 59-78.

[191] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, pp. 82-4.

[192] À titre d'exemples, les vers du *triplum* suivants : « *Ut pellat ma-la plurima* ; *Lux luci splen-didissima* ; *Nec directo-rem sequimur* », Schrade (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, III, pp. 29-31.

[193] Sur l'ensemble des motets présents dans les codices *Ivrea*, *Chantilly* ou *Modena*, 15 textes se composent en partie ou intégralement d'octosyllabes. La majorité d'entre eux comprennent quelques vers non césurés.

[194] Lote, *Histoire du Vers Français*, I, p. 84.

[195] *Ibid*., pp. 213-40.

[196] Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, 274.

[197] *Ibid*., p. 220.

que le vers césuré. À titre d'exemples, le *triplum* du motet d'*A virtutis ignitio* de Cesaris ne dispose que de 7 vers non césurés sur 28, tandis que le *motetus* d'*Eya dulcis* de Tapissier en comprend 4 sur les 16. Le *motetus* de *Cuius fructus ventris*, plus hétérogène, se compose de 10 octosyllabes non césurés sur 22.

La fréquence de cette irrégularité contraste avec la scission rigoureuse du décasyllabe constatée auparavant à propos d'*Apta caro*. La disparité est d'autant plus marquée que les vers du *motetus* de *Cuius fructus ventris* ne sont pas tous des octosyllabes. Tel était le cas précédemment des vers heptasyllabiques *In mente nunc habui* et *Noxiis ac crugient*. Ainsi, alors que le décasyllabe dispose d'une forte régularité numérique, plusieurs textes octosyllabiques incluent, de manière sporadique, des vers plus longs ou plus courts. Cet aspect, qui fut l'une des spécificités du *Roman d'Hector et Hercule*[198], se retrouve fréquemment dans les œuvres vernaculaires plus tardives. La *Passion de Palatinus* achevée au début du XIV^e^ siècle l'atteste[199], tout comme les textes latins des motets post-Machaut. Le corpus révèle de surcroit une recrudescence d'octosyllabes imparfaits au tournant du XV^e^ siècle.

L'octosyllabe, bien que particulièrement instable en matière de quantité syllabique et de césure, s'avère populaire. L'absence d'une coupe interne fixe entraine nécessairement une distribution plus hasardeuse. Le *motetus* de *Cuius fructus ventris* le montre clairement : l'indivisibilité des mots s'effectue au détriment du syllabisme. De cette manière, l'imperfection de l'octosyllabe s'oppose à la première option définie par Schmidt-Beste concernant l'isorythmie du hoquet. Le compositeur a donc recours à la seconde possibilité, qui n'est autre que de réajuster la distribution du texte en fonction de la longueur des mots. Ceci a donc pour conséquence de répartir différemment les vers du *motetus* à chaque *talea*, à l'inverse du *triplum* dont les vers disposent, à première vue, d'une césure régulière. Il apparait ainsi une autre raison potentielle encourageant le compositeur à baser avant tout son hoquet sur le texte du *triplum.*

Toutefois, les hoquets du *triplum* dissimulent une réalité bien plus complexe. Le poème n'est en effet pas totalement constitué d'hémistiches réguliers. Tout comme

[198] Joseph Palarmo, *Roman d'Hector et Hercule : chant épique en octosyllabes italo-français*, Genève, Droz, 1972, p. 45.
[199] Grace Franck (éd.), *La Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e^ Siècle*, Paris, Honoré Champion, 1922, pp. viii-x.

pour le *motetus*, certains vers (en gras), aléatoirement disséminés, ne possèdent pas de césure[201] :

1	2
Cuius fructus | *ventris Jesus*	***ut tua prece paratum***
licet flos pudoris Jesus	*nobis te quam* | *tuum natum*
tui non sit | *O Maria*	***queamus† digne laudare***
quam quem sumis | *sorde pleni*	*cui audatter* | *hoc facimus*
et fragiles | *more feni*	*taliter quem* | *presumimus*
rogamus te | *precepia*	*est aliqua* | *causa quare*

3	4
hic nempe qui | *tuus pater*	*audax poste* | *tuus pater*
vult que tu sis | *sua mater*	*tuus natus* | *noster frater*
pro saluando | *peccatores*	*mortem non vult* | *peccatorum*
quos a morte | *redimendo*	*a peccatis* | *nos purgabit*
mortis sponte | *se subdendo*	*et tis prece* | *reservabit*
mortis subiit dolores	***pergatis regna† polorum***

Les paroles du *triplum* exposent en effet cinq vers non césurés répartis dans chacun des quatre sizains constitutifs. Le texte du *triplum* n'est donc pas irréprochable concernant la régularité numérique des vers, bien que la proportion de vers non césurés soit plus faible qu'au *motetus* (10/22). En vue de réaliser un hoquet triple, qui plus est d'une durée conséquente (six mesures de brève), le compositeur doit donc avant tout veiller à ce que les vers distribués au sein des troncations soient bel et bien réguliers. De fait, le simple recours à un rythme de quatre figures, ainsi adapté aux hémistiches tétrasyllabiques, ne garantit pas une répartition optimale si le vers intervenant au hoquet

[201] Pour le *triplum*, la transcription des paroles a été essentiellement réalisée à l'aide du manuscrit *Dijon 2837* (f. 4v), anciennement catalogué comme « pages de garde de l'incunable 20397 » à la Bibliothèque municipale de Dijon. La musique (seul le *triplum* et le *tenor* ont été préservés) est globalement identique à la version présente dans *Q. 15*. Quelques altérations (*musica ficta*) précisées dans *Dijon 2837* clarifient la conduite mélodique et compensent ainsi certaines erreurs contrapuntiques. La précision du texte permet par ailleurs de déterminer la structure poétique du *triplum* plus facilement qu'à l'aide du *Q. 15* dans lequel les variantes sont nombreuses : *Dij*, (4) *pleni*, *Q. 15*, *plene* ; *Dij*, (5), *fragiles*, *Q. 15*, *flagiles* ; *Dij*, (7), *paratum*, *Q. 15*, *paratam* ; *Dij*, (8), *nobis que te tuum*, *Q. 15*, *nobis te que tuum* ; *Dij*, (13), *nempe*, *Q. 15*, *neupe* ; *F,* (19), *posce tuus*, *Q15*, *posce tuis* ; *F,* (20), *tuus*, *Q15*, *tuis*. C'est à l'aide de la version du *Q. 15* que Cox restitue les deux textes avec, dès lors, plusieurs imprécisions graphiques et une distribution incohérente des vers, Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 162-3. Les paroles ont donc été spécialement corrigées et révisées pour l'analyse. Concernant le *motetus*, le recours au manuscrit *Aosta D19* (186v-187) permet de pallier certaines erreurs ou difficultés de lecture présentes dans *Q. 15*. Toutefois, les deux versions s'avèrent assez différentes, plus particulièrement là où la reconnaissance graphique est sujette à des confusions.

ne peut se décomposer en deux membres égaux, à l'image de la distribution disparate du *motetus*.

La justesse qu'offre le hoquet du *triplum* n'est à l'évidence pas le fruit du hasard. La dissémination des vers irréguliers au sein du poème est en effet susceptible d'entrainer, dans l'absolu, la distribution d'un hémistiche non adapté au sein des troncations. Le choix méthodique des vers s'effectue donc par défaut et dépend de la disposition des vers non césurés. Bien qu'aléatoires, les vers irréguliers semblent scinder le poème en trois grandes parties inégales respectivement délimitées comme suit : *licet flos pudoris – ut tua prece paratum* ; *queamus digne laudare – mortis sponte se subdendo* ; *mortis subiit dolores – pergatis regna polorum.* Les vers réguliers isolés entre ceux irréguliers, *Cuius fructus ventris Jesus* et *nobis te quam tuum natum*, sont ci-dessous représentés entre crochets. Ces derniers, n'offrant que deux hémistiches parce qu'isolés des autres vers césurés, ne peuvent être utilisés dans le hoquet :

I (8 vers)	II (9 vers)	III (7 vers)
[*Cuius fructus ventris Jesus*]	***queamus† digne laudare***	***mortis subiit dolores***
licet flos pudoris Jesus	*cui audatter hoc facimus*	*audax posce tuus pater*
tui non sit O Maria	*taliter que presumimus*	*tuus natus noster frater*
quam quem sumus sorde pleni	*est aliqua causa quare*	*mortem non vult peccatorum*
et fragiles more feni	*hic nempe qui tuus pater*	*a peccatis nos purgabit*
rogamus te precepia	*vult que tu sis sua mater*	*et tis prece reservabit*
ut tua prece paratum	*pro saluando peccatores*	***pergatis regna† polorum***
[*nobis te quam tuum natum*]	*quos a morte redimendo*	
	mortis sponte se subdendo	

Dans cette disposition, les vers hoquetés se trouvent au sein de ces trois parties, entre les vers irréguliers représentés en gras. Par ailleurs, les contraintes périodiques liées à l'isorythmie requièrent que les vers hoquetés soient équitablement répartis en proportion des 24 vers du poème ; si tant est que le compositeur n'ait pas l'intention d'ajouter un prélude – *bicinium* d'introduction, par exemple –, un postlude[202]

[202] Les termes « prélude » et « postlude » sont ici employés pour désigner de possibles sections musicales hors de la structure isorythmique, respectivement « avant » et « après » celle-ci. Si cet usage est bien entendu anachronique à l'égard de la période étudiée, les deux notions se conforment, par leur définition, aux parties non-isorythmiques rencontrées dans les motets. Bien que l'utilisation analytique du mot « postlude » semble plus répandue dans ce cas (voir, en guise d'exemple, Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 512), l'emploi de prélude s'avère tout aussi pratique en raison de sa neutralité face au commun mais néanmoins inconvenable « *introitus* ». Comme le souligne Zayaruznaya, ce dernier terme, rencontré dans

ou toute autre partie en marge de l'isorythmie. Dans le cas de *Cuius fructus ventris*, à l'égal de la majorité du répertoire post-Machaut issue du style franco-bourguignon[203], la structure générale est entièrement dépendante de l'isorythmie. Mais les vers irréguliers sont ici assez éloignés pour permettre de diviser l'intégralité du texte en trois parties de huit vers tout en pondérant le nombre de vers réguliers par partie. Pour cela, il suffit au compositeur de basculer le dernier vers de la seconde partie, *mortis sponte se subdendo*, au début de la troisième section :

I (8 vers)	II (8 vers)	III (8 vers)
cuius fructus ventris Jesus	***queamus† digne laudare***	*mortis sponte se subdendo*
licet flos pudoris Jesus	*cui audatter hoc facimus*	***mortis subiit dolores***
tui non sit O Maria	*taliter quem presumimus*	*audax posce tuus pater*
quam quem sumus sorde pleni	*est aliqua causa quare*	*tuus natus noster frater*
et fragiles more feni	*hic nempe qui tuus pater*	*mortem non vult peccatorum*
rogamus te precepia	*vult que tu sis sua mater*	*a peccatis nos purgabit*
ut tua prece paratum	*pro saluando peccatores*	*et tis prece reservabit*
nobis te quam tuum natum	*quos a morte redimendo*	***pergatis regna† polorum***

À l'évidence, ce schéma semble le plus convenable en vue d'une répartition isorythmique tout en optimisant le nombre de vers réguliers successifs et, par conséquent, susceptibles d'être tronqués. Le cœur de chaque strophe laisse en effet quatre vers réguliers (en gris ci-dessus) disposés à la même place afin de satisfaire l'isorythmie du hoquet. C'est donc cette répartition que choisit le compositeur. En effet, les trois nouvelles strophes se répartissent de cette manière dans chaque cycle isorythmique. Le début des trois *taleae* permet notamment d'apercevoir la précision de cette répartition. Les premiers vers de chaque strophe musicale du *triplum* se retrouvent chaque fois au début des *taleae*. Il est toutefois possible de remarquer un décalage progressif entre l'introduction du motet (*talea* I) et la dernière *talea*. Tandis que la syllabe *cu* du premier vers *Cuius fructus ventris* est distribuée sur la brève initiale de la période isorythmique, l'introduction des vers suivants s'effectue respectivement sur la seconde mesure du

plusieurs sources, concerne uniquement les introductions musicales dénuées de paroles, Anna Zayaruznaya, « [*I*]*ntroitus*: Untexted Beginnings and Scribal Confusion in the Machaut and *Ivrea* Manuscripts », *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, V/1 (2016), pp. 47-73.

[203] « *The are relatively few non-isorythmic additions to the forms of these motets. In contrast to the frequency of introitus sections in fourteenth-century French motets, only one Franco-Burgundian motet* […] *Franchois' Ave virgo, begin with an introitus.* », Allsen, *Style and Intertextuality in Isorhythmic Motet*, p. 58.

tempus ainsi que la dernière minime de la seconde mesure. Ce retard contraste donc avec la précision rhétorique que semble imposer le hoquet. Comme dans de nombreux motets, la récurrence du syllabisme, particulièrement au *triplum*, ne s'accompagne pas nécessairement d'une distribution textuelle strictement identique entre les périodes isorythmiques. L'abondance de figures permet de fait d'adapter différemment les vers.

À l'inverse, les passages hoquetés ne disposent cependant pas d'une telle souplesse. C'est la raison même pour laquelle la réalisation du hoquet nécessite un plan compositionnel tel que celui décrit jusqu'à maintenant. Ce n'est donc pas un hasard si les trois vers distribués au sein des passages hoquetés du *triplum* (colorés en rouge ci-dessous) se superposent aux quatre vers réguliers (en gris ci-dessous) regroupés au milieu des trois strophes musicales :

Talea I (8 vers)	*Talea* II (8 vers)	*Talea* III (8 vers)
Cuius fructus ventris Jesus	***queamus† digne laudare***	*mortis sponte se subdendo*
licet flos pudoris Jesus	*cui audatter hoc facimus*	***mortis subiit dolores***
tui non sit O Maria	*taliter que presumimus*	*audax poste tuus pater*
quam quem | sumus | sorde pleni |	*est | aliqua | causa quare |*	*tuus natus | noster frater |*
et fragiles | more feni |	*hic nempe qui | tuus pater |*	*mortem non vult | peccatorum |*
rogamus te | prece pia	*vult que tusis | sua mater*	*a peccatis | nos purgabit |*
ut tua prece paratum	*pro saluando peccatores*	*et tis prece reservabit*
nobis te quam tuum natum	*quos a morte redimendo*	***pergatis regna† polorum***

Les mots colorés en rouge sont ceux apparaissant précisément au sein des hoquets. Ces derniers ne sont pas tous destinés à être entièrement hoquetés. Dans la première strophe, le hoquet débute sur le second terme *quem* du quatrième vers, tandis que dans la deuxième strophe, il commence avec le premier mot *est*. Dans les deux cas toutefois, la deuxième troncation (barre verticale) coïncide avec la césure du quatrième vers. Ainsi, la répartition du texte se poursuit similairement entre les silences. La dernière section possède une répartition quelque peu différente. Il est en effet possible de constater un décalage d'un hémistiche par rapport à l'organisation des strophes précédentes : la seconde troncation intervient à la fin du quatrième vers et non à sa césure. Cet écart résulte à l'évidence du retard, constaté précédemment, de la troisième strophe quant à la répétition isorythmique. Toutefois, l'agencement du hoquet n'est pas perturbé pour autant : la coupe fixe des vers assure une répartition identique des hémistiches au sein du dernier hoquet.

Comme dans *Apta caro*, le rythme hoqueté ainsi que la position des troncations au *triplum* dépend donc de l'agencement interne des vers. Afin de pallier la présence d'octosyllabes non césurés dans le texte, le compositeur a restructuré le poème et ainsi équilibré périodiquement la position des vers réguliers. Ceci l'a par conséquent conduit à adapter les quatre sizains constitutifs du poème initial en trois groupes de huit vers. Mais la portée de ce geste ne se limite pas à la distribution textuelle du *triplum*. Effectivement, cet aspect n'est également pas sans conséquence sur l'organisation du *cantus firmus*. Tout au long de cette démonstration, les problématiques liées aux hoquets ont en réalité dissimulé un aspect du *tenor* qu'il est temps de mettre en lumière.

Lors de sa récente critique de la primauté structurelle du *tenor*, Zayaruznaya a souligné le consensus visant à constamment appréhender la répartition des textes à travers le prisme de l'isorythmie[204]. L'analyse d'Harrison, sur laquelle s'appuie la musicologue pour illustrer ses propos[205], laisse notamment entrevoir de nombreux cas où la structure poétique des textes ne coïncide pas avec la répétition des *taleae*. La coordination texte-musique est dès lors dépréciée en comparaison à d'autres motets où les formes strophiques et musicales concordent. En raison de sa forme, *Cuius fructus ventris* se situerait donc parmi les motets où la coordination est la moins élevée : les quatre sizains constitutifs des deux voix supérieures se retrouvent en effet divisés en trois *taleae*. Mais cette structure n'est pas la conséquence d'une subordination des textes à l'isorythmie du *tenor*. L'étude approfondie des paroles révèle effectivement l'inverse : si le *tenor* se compose de trois *taleae*, et non de quatre – suivant l'organisation strophique initiale –, c'est parce que les problématiques liées à la textualité du hoquet ont précédemment encouragé le compositeur à diviser le poème de son *triplum* en trois parties égales dans lesquelles il est possible de coordonner l'isorythmie du hoquet aux répétitions d'hémistiches réguliers.

Toutefois, cet aspect ne concerne une fois de plus que le poème du *triplum*. Malgré une structure identique entre les deux textes, les paroles du *motetus* sont contraintes de s'adapter aux motifs hoquetés conçus pour le *triplum*. Cette apparente négligence envers la seconde voix supérieure témoigne en réalité d'une complication rencontrée par le compositeur. Les deux textes, bien que comparables car composés de quatre sizains octosyllabiques, ne disposent pas pour autant d'une versification en tout point identique. Comme expliqué au début de l'analyse, les césures 4 + 4 ne sont pas

[204] Zayaruznaya, *Upper-voice Structures and Compositional* Process, pp. 11-21.
[205] *Ibid*., pp. 16-8 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, p. 204.

réparties de la même manière. De même, les vers irréguliers, beaucoup plus présents dans le texte du *motetus*, ne se superposent pas forcément à ceux du *triplum*. Il n'est donc pas envisageable de concilier la forme des deux textes suivant la position des césures et, de ce fait, suivant la position et la taille des vers hoquetés. Ainsi, le compositeur a pris pour référence le poème disposant d'un maximum de vers césurés.

Comme pour *Apta caro*, il est donc possible de proposer un nouveau paradigme de composition du *tenor*. Celui-ci commence avec l'analyse approfondie des textes dans lesquels le compositeur a remarqué la nature irrégulière de certains vers (A dans Ex. 4.13). Les deux poèmes étant identiques en taille (quatre sizains octosyllabiques), il est fort probable que le compositeur a choisi de placer au *triplum* celui dont le nombre de vers non césurés est le plus faible. Après avoir envisagé la restructuration idéale du poème en trois strophes, sur la base d'une répétition identique

Exemple 4.13 Paradigme de composition du *tenor* de *Cuius fructus ventris*

des hémistiches réguliers dans chacune d'entre elles, le compositeur a donc conséquemment ordonné le *tenor* à l'aide de trois *taleae* (B).

L'influence du texte sur l'organisation rythmique du *tenor* est par ailleurs corroborée par le profil singulier du *color*. Ce dernier porte en effet les traces d'un réajustement. Lors de la troisième *talea*, le *color* n'est que partiellement répété (C). Seule la première phrase de l'antienne *Ante thronum trinitatis* est réitérée. Par conséquent, les *taleae* I et III sont mélodiquement identiques tandis que la seconde est la seule à disposer de la deuxième phrase de l'antienne. Comme le remarque Allsen, cette structure a notamment forcé le copiste du manuscrit *Aosta* à préciser la notation à l'aide d'un « signe de congruence au-dessus de la fin de la première *talea* indiquant que seule la première *talea* est répétée »[206].

Deux hypothèses sont susceptibles d'expliquer cette forme : soit le *tenor* disposait à la base de quatre *taleae* superposées à la répétition des deux phrases du *cantus firmus*, soit il en comprenait seulement deux réparties sur un *color* (deux phrases de l'antienne). En d'autres termes : le *tenor* a été soit raccourci, soit allongé. Dans les deux cas, la forme permet de répondre aux interrogations de Zayaruznaya concernant les raisons qui poussent Boen à envisager qu'un *tenor* isorythmique peut être trop court[207]. Dans le cas de *Cuius fructus ventris*, il semble que le *tenor* fut, à un stade primitif, trop court ou trop long pour se conformer à la forme tripartite des paroles du *triplum*, une fois celles-ci réorganisées. Le compositeur a donc adapté le nombre de *taleae*, mais également la répétition du *color* afin d'obtenir un *tenor* structuré en trois parties.

Comme constaté au début de cette analyse, la perspective d'un hoquet triple a de même entrainé une articulation rythmique particulière au sein du *tenor*. Les vers réguliers propices au hoquet étant répartis au cœur des nouvelles strophes, le compositeur a partiellement ordonné les figures médianes de la *talea* suivant la répétition du motif *B-Sb*. Bien entendu, ce profil reste approximatif et n'a pas pour ambition, à l'inverse du *tenor* d'*Apta caro*, de définir précisément les limites du futur hoquet. Le compositeur a toutefois veillé à ce que, par la suite, la mesure ternaire des passages hoquetés dans les autres voix soit coordonnée avec le motif du *tenor*. En outre, la composition du motif

[206] « *I-AO further gives a sign of congruence above the end of the first talea showing that only the first talea is repeated.* », Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 340.
[207] Zayaruznaya, *Upper-voice structures and Compositional Process*, pp. 87-8 ; « *Sed quia nimis brevis mansisset tenor si solis triginta corporibus fuisset usus, ergo adiunxit et alia triginta que medietatem faciunt aliorum et servatur in ipsis idem color qui prius*. », Johannis Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 29.

hoqueté 𝄾♪♪♪♩ est directement issue des octosyllabes réguliers du *triplum*. La courte taille des hémistiches influence à nouveau le choix de la *prolatio*. Nul besoin dans ce cas de recourir à la *prolatio* majeure : les six minimes constitutives du *tempus* parfait/*prolatio* mineure sont assez nombreuses pour répartir chaque tétrasyllabe tout en accueillant une pause de minime.

Suivant les répétitions rythmiques strictes qui caractérisent davantage les hoquets du tournant du XV^e^ siècle, le motif est par la suite réutilisé au *motetus*. Le *contratenor*, dénué de paroles, hoquette pour sa part avec un rythme proche :

Exemple 4.15 Passage hoqueté du *contratenor*

Cette proximité avec le rythme des voix supérieures indique potentiellement que le motif hoqueté a été élaboré avant même l'ordonnance du *triplum*. À en croire Murino, la composition du *contratenor* d'un motet suit celle du *tenor* et précède, par conséquent, celle des voix supérieures[208]. Le rythme du *contratenor* anticipe donc peut-être celui des autres passages hoquetés, ce qui livrerait la preuve que le rythme des voix supérieures était déjà précisément envisagé lors de la réalisation des voix inférieures. Cependant, il est nécessaire de rappeler que la hiérarchie que propose Murino est contredite par l'*Ars contratenoris*, rédigé au XIV^e^ siècle, dans lequel la composition de la seconde voix inférieure s'appuie, dans l'absolu, sur le duo *tenor-discantus*[209]. Ce principe, récurrent dans les chansons, interfère parfois avec la composition à quatre voix des motets. Comme le souligne Ernst Apfel, les motets *Apta caro* et *Ida capillorum* semblent en effet avoir été originalement composés à trois voix avant d'avoir été augmentés, par la suite, d'un *contratenor*[210]. Ces cas restent cependant des exceptions, la composition à quatre voix du motet isorythmique débutant essentiellement avec le duo *tenor-contratenor*.

---

[208] « *Et quando tenor est bene ordinatus, tunc si vis facere motetum cum quatuor, tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem* […] », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 59.
[209] « *Si enim qui vult facere contratenorem supra quemlibet tenorem, debet videre ubi discantus incipiat, et si discantus incipit in octava, tunc contratenor debet habere quintam, si tenor fit in gravibus* […] », cité dans Andrew Hughes, « Some Notes in the Early Fifteenth-Century Contratenor », *Music & Letters*, L/3 (1969), p. 376. Voir également à ce sujet, Rotter-Broman, « Was there an *Ars contratenoris* in the music of the Late Trecento ? », pp. 339-57 ; Westerhaus, « A lexicon of contratenor behaviours », pp. 116-7.
[210] Ernst Apfel, « Four-Voice Counterpoint in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspective from the German Musicology*, Kevin Moll (éd.), New York & London, Garland Publishing, 1997, p. 247.

À ce sujet, l'analyse du contrepoint de *Cuius fructus ventris* s'avère révélatrice. Le *contratenor* est agencé à l'aide de répétitions rythmiques et mélodiques coïncidant avec les *taleae* et les *colores*. En somme, le *contratenor* peut être qualifié d'isorythmique au même titre que le *tenor.* Les deux voix engendrent, par une écriture qui plus est essentiellement homorythmique, de nombreuses consonances. Ceci encourage donc à penser que la composition de la seconde voix inférieure n'a pu être effectuée qu'à partir du *cantus firmus* et non à partir d'une potentielle formation initiale à trois voix (*tenor*, *triplum*, *motetus*). Dans le cas contraire, le contrepoint du *contratenor* tiendrait compte des différentes mélodies des voix supérieures et laisserait apparaitre, par conséquent, des variations et non de parfaits *colores*. Si sa réalisation précède donc celle du *triplum* et du *motetus*, il est donc assuré que le compositeur a bel et bien planifié le hoquet triple dès la réalisation des deux voix inférieures. Les indices rythmiques décelés au début de ce sous-chapitre tendaient déjà à le démontrer. Ainsi, le rythme hoqueté du *contratenor* est, à l'instar de celui des voix supérieures, également tributaire de la taille des hémistiches.

L'étude de *Cuius fructus ventris* a ainsi démontré que la versification des paroles peut influencer l'organisation à grande échelle de la structure isorythmique. Les complexités relatives à la textualité des hoquets nécessitent en effet de définir minutieusement le nombre de *taleae*. Il est clair que le compositeur souhaite, par ce procédé, déjouer l'imperfection aléatoire de certains vers. À nouveau, cette méthode repose principalement sur les bases de la versification rythmique. Tout l'enjeu réside dans l'adéquation des répétitions strictes du rythme hoqueté avec les réitérations tout aussi rigoureuses des hémistiches réguliers. Ce motet illustre alors une réciprocité intéressante entre les structures musicale et poétique, plus spécifiquement en ce qui concerne les hoquets : si le poème doit se plier à une distribution isorythmique initialement ordonnée au *tenor*, ce dernier doit néanmoins tenir compte des possibilités offertes par la versification.

TRONCATION DES MOTS ET ARTICULATION DU SENS : LA DIMENSION DIALECTIQUE DU HOQUET *CUM LITTERA*

Bien que de nombreux hoquets textuels adoptent une répartition syllabique, leurs troncations ne respectent pas toujours la limite des termes. En effet, certains silences scindent ponctuellement les mots et les réduisent à une succession heurtée de syllabes – hoquet à texte brisé. Comme le souligne Schmidt-Beste, la littérature musicologique conçoit généralement cette pratique comme fautive à l'égard des paroles : « Les spécialistes ont réprimandé les compositeurs et/ou les copistes pour avoir "déchiré sensiblement" des mots dans des passages hoquetés, obscurcissant ainsi le texte et détruisant leur intégrité »[212].

À l'origine de ce point de vue demeurent divers témoignages des XIII^e^ et XIV^e^ siècles dans lesquels le hoquet est en effet controversé. Il est pourtant possible de constater, dans les motets post-Machaut, certains hoquets à texte brisé dont les paroles sont distribuées suivant une logique distincte. Le recours à la troncation des termes résulte notamment de facteurs poétiques et répond à des problématiques similaires à celles observées dans *Apta caro* et *Cuius fructus ventris*. Contrairement à l'apparente négligence des textes qui émane de la rupture des mots, les silences assurent la pérennité d'autres paramètres rhétoriques incitant à réviser les connaissances actuelles sur la réalisation du hoquet. L'objectif final de cette partie sera ainsi de présenter, à travers l'exemple d'*A virtutis ignitio* de Cesaris, un nouveau paradigme de composition du *tenor* hoqueté basé sur l'agencement des paroles.

⁂

[212] « *Scholarly authors have chastised composers and/or scribes for 'senselessly tearing apart' words in hocket passages, thereby obscuring the text and destroying its integrity*. », Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 245.

Avant d'entreprendre l'analyse d'*A virtutis ignitio* et de *Rex Karole*, il doit être signalé que la nature « agrammaticale » de certains hoquets pâtit de confusions nées d'interprétations modernes. Certes, la pratique du hoquet se retrouve fréquemment controversée dans diverses sources médiévales. Mais lorsque ces critiques s'attardent sur la dimension textuelle, elles suggèrent qu'un hoquet est répréhensible non pas en raison de la possible scission des mots, mais plutôt de l'incompréhensibilité des paroles. Cette nuance, dont les prémices apparaissent, entre autres, dans les travaux de Schmidt-Beste et Leach, est fondamentale afin d'appréhender l'implication du versant poétique dans l'organisation des troncations et de révéler par la suite l'ordonnance rhétorique de certains hoquets à texte brisé. Ainsi, cette partie propose de réviser la somme des sources susceptibles d'éclaircir les polémiques qui entourent le hoquet *cum littera* durant les derniers siècles du Moyen Âge.

Dans l'intention d'étudier les origines improvisées du hoquet, Dalglish rapporte plusieurs écrits des XII^e^ et XIII^e^ siècles concernant les débuts du procédé[213]. Les plus anciens mentionnent une pratique déjà sujette à controverse, liée au style polyphonique critiqué de l'École de Notre-Dame. Pour Jean de Salisbury, le caractère efféminé des parties supérieures, dont les chantres sont assimilés à des sirènes[214], s'accompagne de passages vraisemblablement hoquetés : « En effet, telle est leur fluidité dans les montées et descentes, comme dans leur coupe [*sectio*] ou dans leur redoublement des notes »[215]. Cette opinion est de même partagée par Bernard de Clairvaux : « Faites en sorte, frères, de participer à l'office avec respect et ponctualité […], sans chanter à la manière d'une femme avec une voix fractionnée [*fractis vocibus*] et étouffée se faufilant par le nez »[216].

Au XIII^e^ siècle, les critiques théologiques observent un discours similaire, à nouveau alimenté par le caractère inapproprié de la virtuosité des polyphonies envers la sobriété que requiert la liturgie. En des termes proches de ceux de Bernard de Clairvaux,

---

[213] Dalglish, « The Origin of the Hocket », pp. 5-10.

[214] « *Cum praecinentium et succinentium, canentium et decinentium, intercinentium et occinentium praemolles modulationes audieris, sirenarum concentus credas asse, non hominum.* », extrait du *Policratus* de Jean de Salisbury cité dans Dalglish, « The Origin of the Hocket », p. 7, originalement cité dans Clement Webb (éd.), *Ioannis saresberiensis episcopi carnotensis policratici*, London, E Typographeo Clarendoniano, 1909, pp. 41-2.

[215] « *Ea siquidem est ascendendi descendendique facilitas, ea sectio uel geminatio notularum* […] », *ibid*., p. 7.

[216] « *Strenue quidem, ut sicut reverenter, ita et alacriter Domino assitatis* […]*, non fractis et remissis vocibus muliebre quiddam balba de nare sonantes* […] », extrait du *Sermon n°47 du Cantique des cantiques*, *ibid*., p. 8, originalement cité dans Jean Leclercq (éd.), *Sancti Bernardi opera*, Rome, Editiones cistercienses, 1958, p. 66.

la *Statuta antiqua* de l'Ordre des Chartreux (avant 1259) mentionne la *fractio vocis* parmi d'autres procédés – *inudatio vocis*, *geminatio puncti* – prédisposés à mener imprudemment les chantres vers la délectation[217]. Qu'il soit question de *fractio vocis* ou *sectio notularum*, les remontrances se réfèrent constamment à un débat du chant ecclésiastique retrouvé auparavant chez saint Augustin : les chants, lorsqu'« exécutés par une voix agréable et savante »[218], sont enclins à privilégier le plaisir à défaut de la raison.

L'utilisation du terme musical « hoquet » – *hoquetus* – apparait pour la première fois dans les écrits théoriques de la fin du XIII^e^ siècle. Son étymologie reste à ce jour encore discutée, partagée entre une origine latine ou française[219]. Suivant la première proposition, le terme dériverait du verbe latin *occare* (couper)[220]. Cette proposition est notamment soutenue par la correspondance avec le nom *hoccitatio* (hoquetement ?) retrouvé chez Lambertus[221]. Selon l'ascendance française, *hoquetus* serait une latinisation du mot « hoquet »[222] dont la définition renvoie initialement à une « secousse en général »[223]. Plusieurs passages semblent confirmer que, comme le souligne Schmidt-Beste, les théoriciens l'ont effectivement emprunté à la langue vernaculaire : tandis que Lambertus considère que le terme est d'un usage populaire – *vulgariter appellatur*[224] –, l'*Anonyme IV* le présente d'une manière exclusivement française : « le hoquet Gallice »[225]. Il est d'ailleurs étonnant que l'emploi régulier de la lettre « k », préférablement française, dans la moitié des graphies latines – *hokectus*, *hoketatio*, *oketus*[226] – n'ait pas encouragé une étude étymologique plus approfondie.

---

[217] « *Quia boni monachi officium est plangere potius, quam cantare, sic cantemus voce, ut planctus, non cantus delectatio sit in corde : quod … poterit fieri, si ea, quae cantando delectationem afferunt, amputentur, ut est fractio & inundatio vocis, & geminatio puncti, & similia* […] » extrait de la *Statuta antiqua* de l'Ordre des Chartreux, *ibid*., p. 8.

[218] Saint Augustin, *Les confessions*, Joseph Trabucco (éd.), Paris, Garnier Frères, 1964, p. 236.

[219] Voir Wolf Frobenius, « Hoquetus », *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Albrecht Riethmüller & Hans Heinrich Eggebrecht (éd.), Stuttgart, Verlag, III, 1972, pp. 1-3. L'hypothèse de l'origine arabe *al-qat* n'est pas mentionnée ci-dessus en raison de sa légitimité aujourd'hui largement critiquée.

[220] Schmidt-Beste propose également, suivant Frobenius (« Hoquetus », p. 2), la forme postclassique *occitare* (« Singing the Hiccup », p. 246). Pour *occare*, voir Du Gange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, http://ducange.enc.sorbonne.fr/OCCARE2, consulté le 31 mai 2020.

[221] Meyer (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, p. 112.

[222] Sanders, « The Medieval Hocket in Practice and Theory », p. 248 ; Frobenius, « Hoquetus », *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, p. 2 ; Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », pp. 247-8.

[223] Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française et de tous ses Dialectes du IX^e^ au XV^e^ Siècles*, Paris, 1884 (Vaduz, Kraus, 1965), III, p. 495.

[224] *Supra*, n. 221.

[225] Edmond de Coussemaker (éd.), *Anonymous IV*, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, I, 1963, p. 350.

[226] Pour une liste exhaustive des graphies, voir Frobenius, « Hoquetus », *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, p. 1.

Les définitions du XIII^e^ siècle sont ainsi nombreuses et usent de divers qualificatifs ou synonymes similaires à ceux rencontrés dans les textes cités par Dalglish : *resecata*, *truncatio* ou encore *abscisio*[227]. Leur signification se rapporte uniquement à des paramètres sonores ou musicaux : si Lambertus traite de la « musique découpée » – *resecata musica*[228] –, Garlandia définit le hoquet à l'aide de « sons amputés » – *abscisio sonorum*[229]. L'auteur de l'*Anonyme de St-Emmeram* est l'un des rares théoriciens à aborder le cas particulier du hoquet *cum littera*. Comme vu au début du chapitre, celui-ci préconise en outre de ne pas employer de troncations à l'échelle de la semi-brève – *resecatio*. Si les recommandations restent vagues, le souhait d'assurer par ce biais une bonne diction des paroles est clair. Ce respect des textes transparait notamment dans la pratique raisonnée du syllabisme illustrée avec le motet *Coument se poet nul tenir* du *Codex Montpellier*[230].

Ce n'est qu'à partir du XIV^e^ siècle qu'apparaissent des commentaires s'attardant sur la textualité incorrecte du hoquet. Il est toutefois vain de les chercher dans la célèbre *Docta Sanctorum* du Pape Jean XXII (1324-25), bien que maintes fois considérée comme l'une des critiques les plus substantielles du hoquet[231]. S'il a parfois été dit, ou sous-entendu, que son usage est ici condamné par peur de voir « le texte liturgique se disloquer »[232], cette lecture ne repose que sur des extrapolations. En effet, la décrétale ne se limite dans les faits qu'à réprimander ceux qui « coupent ces mélodies [celles de l'Église] par des hoquets » [233] – *melodias hoquetis intersecant.* Il n'est en aucun cas question de reprocher concrètement la troncation des paroles et encore moins celle des mots[234]. La dimension concernée – *melodias* – est purement musicale. La cause d'une telle conjecture est vraisemblablement double : d'une part, la critique du hoquet est dans ce cas généralement interprétée uniquement à travers le souhait de Jean XXII que le

[227] Pour l'usage de ces termes et d'autres, voir Curran, « Hockets Broken and Integrated », pp. 39-56.
[228] Meyer (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, p. 112.
[229] Curran, « Hockets Broken and Integrated », p. 41.
[230] Voir en introduction de la présente partie, p. 270.
[231] À titre non exhaustif : Dalglish, « The Origin of the Hocket », p. 10 ; Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007, pp. 185-6 ; Zayaruznaya, « Hockets as Compositional and Scribal Practice », pp. 462-3 ; Étienne Anheim, « Une Controverse Médiévale sur la Musique : La Décrétale *Docta Sanctorum* de Jean XXII et le Débat sur l'*Ars Nova* dans les Années 1320 », *Revue Mabillon*, XI (2000), p. 225.
[232] *Infra*, n. 234. Voir aussi Zayaruznaya, « Hocket as Compositional and Scribal Practice », pp. 462-3.
[233] D'après la traduction française proposée dans Anheim, « Une Controverse Médiévale sur la Musique », p. 246.
[234] Contrairement à ce que suppose notamment Anheim : « La parenté de vocabulaire est claire ; mais les redondances de la décrétale, *cespitere*, *percutere*, *intersecare*, trahissent l'angoisse de voir le texte liturgique se disloquer. Les notes courtes disloquent les syllabes, de sorte que l'auditeur ne peut plus percevoir la totalité du mot et qu'il en est réduit à entendre une succession de sons. », *ibid*., p. 231.

« discours ne trébuche pas »[235]. Or, ce n'est là qu'une volonté parmi beaucoup d'autres visant à condamner des pratiques souvent proprement musicales[236]. La majorité des critiques regrette ou blâme en effet différents aspects mélodiques et harmoniques des chants : « *placida modulatione* » ; « *dulcis* […] *sonus* » ; « *maturo tenore distinctaque gradatione* » ; « *gradualis fundamenta* » ; « *multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque temperatae* » ; « *consonantiae* » ; « *octavae, quintae, quartae et huiusmodi* »[237]. D'autre part, le texte est parallèlement appréhendé en regard d'un répertoire erroné. En effet, bien que l'idée soit encore largement véhiculée aujourd'hui, la décrétale ne s'intéresse en aucun cas au paysage musical de l'*ars nova*, mais se concentre au contraire sur les *organa*, déchants et motets du siècle passé[238]. La critique s'inscrit en réalité dans la tradition de celles apparues au cours du XIII^e^ siècle[239] et concerne donc une pratique essentiellement mélismatique du hoquet.

L'une des plus anciennes gloses du hoquet textuel est néanmoins contemporaine de la bulle papale. Peu connu, le passage est extrait des *Nouvelletez dou monde*[240] rédigées vers 1325. Cet écrit anonyme se compose de trois parties décriant chacune une « nouveauté » dans le quotidien du début du XIV^e^ siècle. Ainsi, avant de blâmer le port de la robe à boutons, l'auteur livre un bref réquisitoire à l'encontre des chansons hoquetées :

> Et entendez que par les chancons qui issent de la bouche, qui est l'estrument de parole que Diex a donnee a homme, et non pas a nulle autre creature terrienne, nous entendons la lumiere de reson, que Diex a donnee a l'omme pour congnoistre bien et mal, le bien pour le faire, et le mal pour soi en retraire. Et par le hoquetement dou chant, qui empeeche l'entendement des paroles, nous entendons les esmouvemenz et la desordenance de propre volenté qui empesche la lumière de droite reson, aussi comme la taie quand elle vient sus l'oil empesche la veue[241].

---

[235] *Ibid*., p. 140.
[236] La lecture de Sachs (*Rhythm and Tempo*, p. 192) est particulièrement révélatrice à ce sujet : alors que Sachs résume avec fidélité la bulle papale, ses conclusions sont finalement celles de Coussemaker dont le discours, au-delà des procédés purement musicaux abordés par Jean XXII, évoque leur incidence sur les paroles.
[237] Anheim, « Une Controverse Médiévale sur la Musique », p. 245.
[238] Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 346-7 ; Leach, *Sung Birds*, p. 185-6 ; Dalglish, « The Origin of the Hocket », p. 10.
[239] *Ibid*., p. 186 ;
[240] France, Paris, Bibliothèque Nationale, *Recueil de textes d'édification et de traités de dévotion en prose et en vers. Nouvelletez dou monde*, *N. a. f. 4338*, f. 107r-107v.
[241] Suivant l'édition proposée dans Audrey Sulpice, « Le *Treictié des nouvelletez du monde* », *Sens, Rhétorique et Musique, Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Sophie Albert,

Par « chansons », l'auteur entend probablement des pièces populaires hoquetées, à l'image de la chanson provençale *A l'entrade d'avrillo* citée dans le septième livre du *Speculum musicae* (v. 1330) en tant qu'exemple de hoquet double[242]. Le hoquet est défini comme une pratique qui nuit à l'entendement des paroles. Plus loin dans le texte, son interprète est dès lors comparé à un être physiologiquement destiné à émettre un son et à marcher, mais enclin, par nature, à la déraison : « C'est-à-dire qu'il laissa faire sa propre volonté naturellement encline à pécher »[243].

Le sens de cette métaphore relève à la fois de préceptes musicaux et grammaticaux. Elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *De musica* de saint Augustin. Dans celui-ci, l'ours est cité avec le rossignol et l'éléphant afin de démontrer que l'animal ne peut acquérir la science musicale :

> Le Maitre : Et comment qualifier ceux qui prennent plaisir à les écouter sans avoir aucune teinture de cette science ? Nous voyons des éléphants, des ours, et d'autres animaux exécuter des mouvements en cadence, aux sons de la voix humaine, les oiseaux eux-mêmes s'enivrent de leurs chants, et ils ne les prodigueraient pas sans doute avec tant d'ardeur, s'ils n'obéissaient à l'attrait du plaisir plutôt qu'aux calculs de l'intérêt ; à ce titre, ne faut-il pas comparer aux animaux de pareilles gens ?[245]

Comme dans les *Nouvelletez dou monde*, la faculté de se mouvoir, en l'occurrence en cadence, est opposée au savoir. Cette analogie a pour seul but d'accentuer le caractère impropre du hoquet : sa pratique est ainsi rapprochée du chant inculte des animaux motivés par le plaisir et non la connaissance.

L'indistinction du texte est, d'après l'auteur, une conséquence directe du « hoquetement dou chant », comparable à la cécité provoquée par une taie une fois déposée sur l'œil. À la place des mots sont donc entendus « les mouvements et le désordre de la propre volonté empêchant la lumière de sons justes ». Mais la critique est en réalité bien plus précise sur la dimension altérée par le hoquet : il s'agit de « l'entendement des

Mireille Demaules, Estelle Doudet, Sylvie Lefèvre, Christopher Lucken & Agathe Sultan (éd.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2015, pp. 729-35. Pour le passage intégral, voir également l'édition A.3, p. 468.

[242] Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae, Liber septimus*, Bragard (éd.), VII, pp. 68-9. Voir notamment Dalglish, « The Hocket in Medieval Polyphony », pp. 349-53.

[243] Pour la modernisation du texte, voir A.3, p. 468.

[245] Saint Augustin, *De musica. Traité de musique*, MM. Thénard et Citoleux (éd.), Paris, Éditions du Sandre, 2006, pp. 40-1.

paroles ». Comme le renseigne le lexique de Godefroy, l'acception première du terme « entendement », au XIV^e siècle, est proche de la définition actuelle : « sens, jugement, signification conservée »[246]. Ainsi, c'est le sens même des paroles qui est, selon l'auteur, dénaturé par les « mouvements » du hoquet, et non les phrases ou les mots en tant que composantes purement syntaxiques.

La métaphore commune au *De musica* peut en outre aider à préciser les circonstances de cette inintelligibilité. Pour cela, il est nécessaire de s'écarter temporairement du domaine spécifiquement musical pour s'intéresser aux sciences du langage. « L'ours chantant » de saint Augustin fait plus largement écho aux nombreuses comparaisons zoologiques employées par les grammairiens et retrouvées dans d'autres commentaires du XIV^e siècle sur le hoquet. À défaut de l'ours, Gace de la Bigne[247] et l'auteur du *Speculum musicae*[248] usent préférablement du chien, exemple récurrent des traités de grammaire, dont les aboiements rappellent les heurts des passages hoquetés. Leach a éloquemment démontré que ces analogies tendent à rapprocher le hoquet de la *vox confusa*[249], concept hérité de la grammaire antique. Celui-ci concerne les sons « étrangers à la formulation d'un sens […], de sorte qu'ils appartiennent aussi bien aux animaux qu'à l'homme »[250].

Mais contrairement aux *Nouvelletez dou monde*, le *Roman des deduis* et le *Speculum musicae* ne témoignent pas d'une causalité directe entre le hoquet et l'incompréhensibilité du texte : alors que Gace de la Bigne n'apporte aucun éclaircissement sur le sujet, le théoricien se limite à décrire la manière avec laquelle les chantres « divisent leur voix »[251]. Dès lors, l'extrait des *Nouvelletez dou monde* s'avère être un exemple rapprochant les critiques du hoquet et son rapport conflictuel avec le texte. Il corrobore et précise plusieurs points développés par Leach qu'il est désormais nécessaire d'aborder.

---

[246] « Entendement », Godefroy (éd.), *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française*, III, p. 255.
[247] « Les uns vont chantans le motet ; Les autres font double hoquet ; Les plus grans chantent la teneur ; Les autres la contreteneur », Gaces de la Bigne, *Le Roman des Deduis*, Ake Blomqvist (éd.), Karlshamn, Studia Romanica Holmiensa, 1951, p. 375.
[248] « *Horum aliqui nimis hoketant, nimis voces suas in consonantiis frangunt, scandunt et dividunt, et in locis inopportunis saltant, hurcant, iupant et, ad modum canis, hawant, latrant et, quasi amentes, incompositis et anfractis pascuntur vexationibus, harmonia utuntur a natura remota.* », Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae,* Bragard (éd.), III, p. 23.
[249] Leach, *Sung Birds*, pp. 24-35 &184, ainsi que le tableau 1. 1 p. 297.
[250] Jacqueline Dangel, « Grammaire et esthétique littéraire à Rome : tradition et modernité », *Tradition classique et modernité. Actes du 12ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2002, p. 76.
[251] *Supra*, n. 242. Leach, *Sung Birds*, p. 182.

Aussi loin que remonte Eco dans son étude du *latratus canis*[252], il semble que ce soit Boèce qui, dans son commentaire au *De interpretatione* d'Aristote, transmet à la tradition médiévale les problématiques liées à la catégorisation des vocalisations animales[253]. Il introduit également à ce titre deux notions fondamentales sur lesquelles s'appuient les traités de grammaire de la fin du Moyen Âge : la *vox significativa naturaliter* et la *vox significativa ad placitum*. Les deux principes relèvent de la partie signifiante du son – *vox significativa* : toutes deux peuvent exprimer un concept, à l'inverse de la *vox non significativa* qui « ne représente rien à l'audition, comme "bu" ou "ba" »[254]. Ainsi, pour Petrus Hispanus, l'aboiement du chien illustre le versant « naturel » de la *vox significativa* tandis que la qualité *ad placitum* – en vue d'un souhait – convient aux mots, aux phrases, à « un son qui signifie selon une convention »[255] :

> La *vox significativa ad placitum* est ce qui représente selon le souhait de celui qui l'utilise, comme « homo ». La *vox significativa naturaliter* est ce qui représente la même chose universellement, comme la plainte des malades ou l'aboiement du chien[256].

Les traités de dialectique n'ont pas pour ambition de traiter plus spécifiquement de la *vox significativa naturaliter*, celle-ci n'étant pas constitutive du discours[257]. De surcroit, la trivialité qui ressort de la distinction *ad placitum*/*naturaliter*, une fois illustrée par la dualité sémantique/asémantique (mot/aboiement), a rarement incité les grammairiens à en développer les postulats. Abélard se démarque à ce titre : « Abélard ne dit pas que le chien le fait [exprimer un concept précis] de sa propre volonté : il est mû par une autre volonté, d'ordre naturel – une sorte de *volonté agent* »[258]. Par ce constat, Abélard intègre une notion fondamentale de la dichotomie *ad placitum*/*naturaliter* : le libre arbitre. Suivant une réflexion analogue, Albert le Grand partage également, dans son

---

[252] Umberto Eco, « *Latratus canis* », *Tijdschrift voor Filosofie*, XLVII/1 (1985), pp. 3-14 ; Umberto Eco, « Sur l'aboiement du chien (et autres archéologies zoosémiotiques) », *Écrits sur la Pensée au Moyen Âge*, Paris, Bernard Grasset, 2016, pp. 625-78.
[253] *Ibid*., pp. 657-63.
[254] « *Vox non significativa est illa que auditui nichil representat, ut 'bub', 'ba'* », Peter of Spain (Petrus Hispanus Portugalensis), *Tractatus, called afterwards Summule logicales,* L. M. De Rijk (éd.), Assen, Koninklijke Van Gorcum & Comp. B. V., 1972, p. 2.
[255] Jean Jolivet, *Arts du Langage et Théologie chez Abélard*, Paris, Vrin, 1982, p. 32.
[256] Traduction de l'auteur. « *Vox significativa ad placitum est illa que ad voluntatem instituentis aliquid significat, ut 'homo'. Vox significative naturaliter est illa qua apud omnes idem representat, ut gemitus infirmorum dolorem, labratus canum, etc*. », Peter of Spain, *Tractatus*, De Rijk (éd.), p. 3.
[257] Egbert Bos, « La Théorie de la Signification de la *vox significativa ad placitum* (*nomen*, *verbum*, *oratio*) », *Gilbert de Poitiers et ses Contemporains aux origines de la Logica Modernorum*, Jean Jolivet & Alain de Libera (éd.), Napoli, Bibliopolis, 1987, p. 83.
[258] Eco, « Sur l'aboiement du chien », p. 656.

commentaire du *De anima* d'Aristote, l'ascendance de la nature sur les cris des animaux[259]. C'est la raison même pour laquelle l'auteur des *Nouvelletez dou monde* rappelle que la « propre volonté » du chantre est « naturellement » destinée à pécher : ses actes sont uniquement soumis à un mécanisme naturel et sans raison, responsable de la *vox significativa naturaliter* dont il fait preuve lorsqu'il chante.

La différence entre l'homme et l'animal est parfois encore plus affirmée chez certains grammairiens. Elle repose en outre sur une tradition parallèle à la classification *significativa/non significativa* héritée de Priscien :

> Il y a quatre différentes sortes de sons : « articulé » [*articulata*], « inarticulé » [*inarticulata*], « avec des lettres » [*litterata*], « sans lettres » [*illiterata*] : le son « articulé » est concentré, c'est-à-dire qu'il est exprimé en combinaison avec le sens mental de l'interlocuteur. « Inarticulé » est l'opposé, proprement le son qui n'est originaire de la moindre affection mentale. Le son « avec des lettres » peut s'écrire, le son « sans lettres » ne le peut[260].

Afin d'illustrer les différentes combinaisons offertes par les quatre types de sons, les cris d'animaux sont fréquents dans les traités de dialectique et souvent identiques à ceux mentionnés par Priscien[261]. Ainsi, dans le *Speculum doctrinal*, Vincent de Beauvais cite le coassement – *coax* – comme exemple de *vox inarticulata* et *litterata*, tandis que le meuglement est une *vox inarticulata* et *illiterata*[262]. Dans l'intention d'approfondir la critique du hoquet textuel soulevée dans les *Nouvelletez dou monde*, l'emploi de l'allégorie animale peut mener à la déduction suivante : la sonorité du hoquet est comparée à une *vox inarticulata*, suivant la majorité des vocalisations bestiales. En ce sens, l'exemple confirme le fait que l'auteur considère les paroles comme des vecteurs de signification et non de simples entités grammaticales.

Cette analogie entre la pratique du hoquet et la *vox inarticulata* s'intensifie dans la mesure où elle apparait au début du XIV^e^ siècle, au moment même où les catégories

---

[259] *Ibid*., p. 656.

[260] « *There are four different kinds of sound: "articulate", "inarticulate", "literate", "illiterate": "articulate" sound is compressed, that is to say it is expressed in combination with a mental meaning of the speaker. "Inarticulate" is the opposite, namely sound that does not originate in any mental affection. "Literate" sound can be written, "illiterate" sound cannot*. », Copeland & Sluiter, *Medieval Grammar & Rhetoric*, p. 172.

[261] *Ibid*., p. 173.

[262] Vincent de Beauvais, *Bibliotheca Mundi sev Speculi Maioris Vincentii Burgundi Praesulis Bellovacensis*, *Ordinis Praedicatorum, Theologi ac Doctoris Eximii, Tomus Quartus*, *(Speculum quadruplex)*, Douai, Baltazar Belleri, 1624, p. 83.

de Priscien investissent considérablement le savoir musical[263]. En réalité, cette appropriation des règles grammaticales n'est pas sans précédent : dès le XIII^e siècle, Jérôme de Moravie et Johannes Aegidius de Zamora considèrent déjà le chant liturgique comme une *vox articulata*, parce que comparable à une articulation graphématique en raison du nom des notes – lettres et syllabes[264]. La quadripartition de Priscien, telle qu'introduite par la suite dans la théorie musicale, va cependant permettre de préciser la nature du son musical en distinguant la signification – *articulata* – de la forme – *litterata*[265]. Par ailleurs, les deux notions vont cette fois concerner des qualités pratiques du phénomène sonore. La plus éloquente source de cet apport est le *Lucidarium* de Marchetto de Padoue :

> Il est dit qu'il y a une *vox articulata et litterata*, une autre *inarticulata illiterata*, une autre *articulata illiterata*, et une autre *inarticulata et litterata*. La *vox articulata et litterata* est intelligible et s'écrit, comme « Petrus » et « Martinus ». La *vox inarticulata illiterata* n'est pas intelligible et ne peut s'écrire, comme le rugissement du lion et le meuglement du bœuf […]. Seule la *vox articulata et litterata*, qui est intelligible et s'écrit, est celle que nous disons concerner la *musica harmonica*[266].

Par *musica harmonica*, le théoricien entend la musique exécutée avec les voix humaines[267]. L'adoption de la classification de Priscien parait dès lors inévitable : « Comme la musique, le langage est une production rationnelle naturelle à l'homme ; et comme le langage, la *musica harmonica* est articulée au moyen de la *vox*, un sujet avec lequel sont introduites de nombreuses grammaires médiévales »[268]. Le *Lucidarium* est, de

---

[263] Avant les XIII^e et XIV^e siècles, l'intégration des quatre *voces* de Priscien dans le domaine musical est rare. Il est toutefois possible de citer un commentaire anonyme du *Micrologus* de Guido d'Arezzo, réalisé au XI^e siècle, voir Van Waesberghe (éd.), *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, p. 164.

[264] Leach, *Sung Birds*, pp. 29-31.

[265] *Ibid*., p. 39.

[266] Traduction de l'auteur. « *Notandum est quod vocum alia articulata et litterata, alia inarticulata illiterata, alia articulata illiterata, et alia inarticulata et litterata dicitur. Vox articulata et litterata est que intelligi et scribi postest, ut Petrus et Martinus. Inarticulata illiterata vox est que nec intelligi nec scribi potest, ut rugitus leonis et mugitus bovis.* […] *De quibus solum articulatam et litteratam vocem, que intelligi et scribi potest, dicimus ad musicam armonicam pertinere*. », Marchetto da Padova, *Lucidarium*. *Pomerium*, Marco Della & Tiziana Sucato & Carla Vivarelli (éd.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 30.

[267] « *Sed quia harmonia prima dicitur, eo quod in voce hominis ipso naturaliter sit formatur : id circo qui sit ipsa, primo videndum* est. », *ibid*.

[268] « *Like music, language is a rational production natural to humans; and like language, musica harmonica is articulated by means of vox, a subject with which many medieval grammars opened.* », Leach, *Sung Birds*, p. 24.

ce fait, au commencement d'une longue tradition théorique dans laquelle s'insèrent par la suite d'autres écrits des XIV^e^ et XV^e^ siècles[269].

La musique vocale ne relève donc que de la *vox articulata et litterata*, soit l'opposé de ce qui détermine le rugissement du lion ainsi que le cri des autres animaux – à l'exception des chants d'oiseaux qui, pour leur part, peuvent être retranscrits[270]. La vocalisation des quadrupèdes est parfois considérée comme une *vox confusa*, notion introduite par la grammaire de Donatien et qui, dans plusieurs traités musicaux[271], résume la *vox inarticula et illiterata* de Priscien. Johannes Ciconia, reconnaissant à la fois l'influence de Priscien et Donatien, classe ainsi comme Marchetto de Padoue le meuglement parmi ce « qui ne peut s'écrire ni être intelligible »[272]. Dès lors, par le biais de sa métaphore, l'auteur des *Nouvelletez dou monde* rapproche vraisemblablement le hoquet de la *vox confusa* : une fois distribuées dans un hoquet, les paroles chantées, relevant de la *vox articulata et litterata*, sont altérées au point de devenir inintelligibles et impossibles à retranscrire.

Bien que Leach soutienne également l'assimilation du hoquet avec la *vox confusa*, l'aspect conséquemment *illiterata* du procédé est intrigant. Si tant est que l'auteur des *Nouvelletez dou monde* ait clairement à l'esprit les concepts de Priscien ou de Donatien, dans quelle mesure le chant entendu peut-il rompre avec l'écriture et, ainsi, rompre avec sa propre nature ? Il semble peu probable que les « mouvements désordonnés » aient altéré le texte au point de déjouer toutes tentatives de transcription. La *vox illiterata* est en réalité tributaire de la métaphore et est, par conséquent, un accident de la *vox inarticulata* qui, pour sa part, est clairement introduite par le manque d'« entendement du chant ». Consciente de l'incohérence de la *vox illiterata* dans le

[269] À titre non exhaustif : Hochadel Matthias (éd.), *Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 210 ; Johannes Ciconia, *Nova musica, Liber primus de consonantiis,* Oliver Ellsworth (éd.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 70 ; Johannes de Olomons, *Palma choralis*, Albert Seay (éd.), Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1977, pp. 5-6 ; Franchino Gaffurio, *Extractus parvus musice*, Alberto Gallo (éd.), Bologna, Università degli Studi de Bologna, 1969, p. 68.
[270] Voir le chapitre « Rational Song » dans Leach, *Sung Birds*, pp. 11-54.
[271] Pour des traités antérieurs voir Leach, *Sung Birds*, p. 297.
[272] « *Confusa autem vox est que nec scribi nec intelligi potest* […]. *Inarticulata et illitterata que nec intelligi nec scribi potest, ut mugitus pecudum, vel strepitus murorum*. », Johannes Ciconia, *Nova musica, Liber primus de consonantiis*, Oliver B. Ellsworth (éd.), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993, p. 70.

contexte d'une œuvre musicale vocale, c'est d'ailleurs essentiellement l'absence de sens que met en relief Leach à propos du hoquet et, plus largement, du motet[273].

L'étude des *Nouvelletez dou monde* a cependant permis de mettre en lumière un témoignage visant à rapprocher explicitement la textualité du hoquet de la *vox confusa* et, plus particulièrement, de la *vox inarticulata*. En revanche, l'auteur ne laisse pas entrevoir pour autant les facteurs musicaux précis responsables de cette assimilation. Les « mouvements désordonnés » peuvent effectivement décrire différents paramètres, aussi bien rythmiques que mélodiques. Il peut s'agir de successions exacerbées de figures brèves, rappelant le caractère « véloce » des *hoketi lascivi* décrit par Robert de Handlo[274], ou de profils mélodiques sinueux, vraisemblablement fragmentés par les silences, analogues à la critique de la *Docta sanctorum*. Mais il est important de souligner qu'il n'est en aucun cas reproché à ces mouvements de scinder les mots par des silences.

Plus généralement, aucun des commentaires abordés jusqu'à présent ne fait état du procédé. Les termes *pausa*, *pausula*, *suspirium*, *tacita mensura*, *vocum ammissio* ou encore *aspiratio mensurata* ne sont d'ailleurs jamais employés hors du cadre théorique musical. En outre, les quelques traités abordant le hoquet textuel peuvent mener à un constat identique. L'extrait du *Quatuor principalia* (v. 1350) « *ne per truncationes fiat decisio alicuius dictionis in cantilenis* »[275], censé désapprouver la troncation des mots[276], livre en réalité une affirmation qui peut être plus nuancée. Bien que le terme *decisio* désigne manifestement une coupure, son objet, *dictionis*, ne peut être objectivement traduit exclusivement par « mot ». Il n'est pas fait mention de *dictum* ni de *verbum*, mais bien du génitif singulier de *dictio*, soit principalement le discours en tant qu'« action de dire, d'exprimer, de prononcer »[277]. Ainsi, cette notion semble à peine préciser l'emploi modéré de la *resecatio* conseillé auparavant dans l'*Anonyme de St-Emmeram*.

---

[273] « *Canon and motets already obscure the words on account of their polytextuality (different words sung simultaneously in the motet, the same words sung at different times in canons). For those who valued these forms, immediate comprehensibility cannot have been the aim of these pieces*. », Leach, *Sung Birds*, p. 186.
[274] Robertus de Handlo, *The Rules*, Lefferts (éd.), p. 104
[275] Coussemaker (éd.), *Quatuor principalia*, IV, p. 296.
[276] Selon les conclusions de Schmidt-Beste et Zayaruznaya, respectivement : « *According to John of Tewkesbury – and indeed according to most modern scholars and editors – word boundaries and phrase segments in the individual voice parts should ideally be coordinated in such a way that no word is interrupted by a rest* », Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 236 ; « *Later in the century, the author of the Quatuor principalia explicitly warns his readers of the text-setting difficulties attendant to hocket : " Above all, one must be careful lest a splitting of some word is made in the cantilenae on account of truncations ". In short, Rhetoric is offended by cut-up words, not cut-up notes*. », Zayaruznaya, « Hockets as Compositional and Scribal Practice », p. 463. Zayaruznaya s'appuie sur la traduction du *Quatuor principalia* suivante : Luminata Florea Aluas, *The Quatuor principalia musicae : A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary*, Ph.D., Indiana University, 1996, p. 752.
[277] « Dictio », *Le Grand Gaffiot*, p. 526.

Une critique explicite de la scission des mots apparait toutefois au milieu du XIV^e^ siècle. Celle-ci demeure dans le motet *Musicalis sciencia*, réalisé vers 1350 et conservé dans le manuscrit *Picardie 67*[278]. Présenté sous la forme d'une lettre d'un partisan de Rhétorique adressée à Musique, le texte du *motetus* réprouve la tendance de certains compositeurs à diviser les « choses simples » par des « soupirs » – *nam dividunt simplicia, faciendo suspiria*. L'expression est de même paraphrasée dans le *triplum* – *lingua secans incomplexa sit in silentio nexa* :

Triplum, 26 – 35 :

> Je souhaite vous saluer et observer vos préceptes, qu'il n'y ait pas de mouvement erroné à l'égard de Dame Rhétorique, ni contre la grammaire ; la langue coupant des éléments non complexes [*incomplexa*] doit être nouée dans le silence ; faites attention à tous vos vices ; portez-vous bien dans la mélodie.

Motetus, 8 – 14 :

> Une très grande corruption survient, par l'intermédiaire de nombreux chanteurs, au sein de nos dictions : car ils divisent des éléments simples [*simplicia*], faisant des soupirs [*suspiria*]. La piété [l'exigence] ayant été entendue, c'est pourquoi je demande de remédier promptement à cela[279].

Véhiculer ce discours au moyen d'un motet est symbolique. D'une part, le compositeur use du genre musical médiéval le plus propice à la morale, dans un style proche d'une *admonitio regum.* L'utilisation d'une forme épistolaire accentue de surcroit la teneur du message : le compositeur entend défendre son propos en présentant un texte structuré par les célèbres codes rhétoriques de l'*ars dictaminis* – la rédaction de lettre[280]. D'autre part, la pratique qu'il dénonce est caractéristique du motet. *Musicalis sciencia* s'attaque donc à la source du problème en se positionnant comme un modèle à suivre parmi ses semblables. La critique est dès lors ouverte : pas moins d'une vingtaine de

[278] France, Paris, Bibliothèque Nationale, *Picardie 67*, f. 67v.
[279] Traduction de l'auteur. « *Salutatem et observare sua precepta mandare vestrum cuilibet cupio, ne sit erroris motio in dominam rethoricam, neque contra grammaticam ; lingua secans incomplexa sit in silentio nexa ; cuncta vicia cavete ; in melodia valete* » ; « *quod maxima corruptio fia a multis canentibus in nostris dictaminibus : nam dividunt simplicia, faciendo suspiria. Quare pietate rogito remedium his audito.* » selon l'édition critique des textes latins dans Rigg, *Supplement to Volume V*, p. 21.
[280] À ce sujet, voir notamment le chapitre « *Ars dictaminis* : The Art of Letter-Writting » dans James Murphy, *Rhetoric in the Middles Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974, pp. 194-268.

« sujets »[281] de la science musicale sont cités. Bien que la génération de certains, comme celle de Vitry ou Muris, soit presque révolue, la réprimande vise de toute évidence un répertoire contemporain.

Les « mouvements et le désordre » des *Nouvelletez dou monde* semblent se retrouver dans le « mouvement erroné » – *erroris motio* – introduit au *triplum*. Les modalités de cette maladresse sont décrites à deux reprises : tandis que le *triplum* condamne au silence quiconque découpe des « éléments non complexes », le *motetus* déplore la division des « choses simples ». Comme le remarque Zayaruznaya, *simplicia* s'apparente à un concept grammatical de Priscien : par *simplicia*, ce dernier comprend le mot dans sa forme la plus simple, qu'il distingue des mots composés – *composita* – au moyen d'un ou plusieurs affixes[282]. De même, la musicologue rapproche *incomplexa* d'une notion syntaxique : « similairement, le mot "*incomplexa*" du *triplum* se réfère à la *vox incomplexa*, ou mot simple, contrasté par Thomas d'Aquin avec la *vox complexa,* ou expressions complexes »[283]. Malgré l'absence du terme *vox* dans les paroles, il est légitime de concevoir son emploi comme implicite au regard de la popularité du concept. Ceci mène donc Zayaruznaya à conclure que « Rhétorique est offensée par la scission des mots, non la scission des notes »[284].

Cependant, ce constat néglige un aspect essentiel des termes *simplicia* et *incomplexa*, tels qu'ils apparaissent au bas Moyen Âge, ainsi que, par conséquent, la raison même poussant Rhétorique à intervenir auprès de Musique. S'il est vrai que, chez Priscien, *simplicia* se limite essentiellement à définir le mot en tant qu'unité syntaxique, le terme recouvre néanmoins une acception plus large dans les grammaires latines des

---

[281] « *Subscriptis suis subjectis* », *triplum*, 6.

[282] « *"Simplicia" are a grammatical concept – Priscian, for example, divides verbs into "simplicial" (cupio, taceo) and "composite" (concupio, conticeo)* », Zayaruznaya, « Hockets as Compositional and Scribal Practice », p. 463. À titre d'exemple, Priscien, dans le *De adverbio*, definit dans l'adverbe ainsi : « *Hic tamen, quae et simplicia habent adverbia, etiam composita possunt esse, ut docte indocte, prudenter imprudenter ; nam efficaciter sine dubio decompositum est, cum a simplici adverbio non componitur, sed a nomine composito derivatur*. », Marc Baratin, Frédérique Biville, Guillaume Bonnet, Laurence Chambon, Bernard Colombat, et al., « Le *De adverbio* de Priscien », *Histoire Épistémologie Langage*, XXVII/2 (2005), p. 70.

[283] « *Similarly, the triplum's "incomplexa" refers to vox incomplexa, or single words, contrasted by Aquinas with vox complexa, or complex expressions* », Zayaruznaya, « Hockets as Compositional and Scribal Practice », p. 463. À titre d'exemple, voir le commentaire de saint Thomas d'Aquin sur le *Peri hermeneias* d'Aristote : « *Et quia ea, de quibus promiserat se dicturum, sunt voces significativae complexae vel incomplexae, ideo praemittit tractatum de significatione vocum* […] », S. Thomae Aquinatis, *In Aristotelis Libros Peri Hermeneias et Posteriorum Analyticorum*, P. Fr. Raymundi & M. Spiazzi (éd.), Torino, Marietti, 1964, p. 9.

[284] « *In short, Rhetoric is offended by cut-up words, not cut-up notes*. », Zayaruznaya, « Hockets as Compositional and Scribal Practice », p. 463.

XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Le *Graecismus* d'Evrard de Béthune, grammaire versifiée réalisée au début du XIII^e^ siècle, confirme un sens équivoque :

> Ceux-ci [les pronoms ; *ego*, *tu*, etc.] sont dit « simples » [*simplicia*] selon deux manières : premièrement, ils sont dits simples pour être des figures ; cela respecte ce que les Grecs disent ; ou sont simples, parce que de signification simple [*significatio simplex*].[285]

Les prémices de cette nuance apparaissent déjà au siècle précédent. Chez Abélard, le mot – ici *dictio* – ne peut se limiter à la simple distinction *simplex*/*composita* :

> Quand il s'agit de distinguer le mot simple (*dictio simplex*) du mot composé (*dictio composita*), Abélard débouche sur des problèmes plus proprement dialectiques que grammaticaux : […] il distingue les « mots définis » (*dictiones definitae*), qui ont un sens déterminé (*certam significationem*), des « indéfinis » (*indefinitae*), qui ont un sens indéterminé (*incertam significationem*)[286].

La détermination du mot devient en effet une question plus dialectique que véritablement grammaticale. La distinction syntaxique ne suffit plus à rendre compte de ces diverses propriétés au sein du discours et, plus particulièrement, de celles relatives à sa signification. Les notions *simplex* et *composita* se retrouvent conséquemment extraites du savoir proprement grammatical pour apparaitre connotées à la *vox significativa* dans les traités de dialectique. Ainsi, qu'il soit question du *Summulae de dialectica* (1335) de Jean Buridan[287] ou du *Tractatus* de Petrus Hispanus, les deux concepts sont utilisés non plus à des fins syntaxiques, mais dans le but de préciser les diverses natures de la *vox significativa ad placitum* : « Les *voces significativae ad placitum* sont entre autres simples [*simplex*] ou non complexes [*incomplexa*], comme le nom et le verbe, ou composées [*composita*] ou complexes [*complexa*], comme le discours. »[288]

Le passage du *Tractatus* permet en outre d'apercevoir l'antinomie qui réside entre les termes *simplex* et *complexa*, ce dernier pouvant effectivement se substituer, dans le cadre dialectique, à *composita*. De cette manière, la synonymie que propose

---

[285] « *Haec et simplicia sunt dicta modisque duobus ; Primo dicuntur haec simplicis esse figurae ; Hoc quoque respectu Graecorum dicitur esse ; Vel sunt simplicia, quia signification simplex*. », Eberhardi Bethuniensis, *Graecismus*, Iohannes Wrobel (éd.), Uratislauiae, G. Koebneri, 1887, p. 146.
[286] Jolivet*, Arts du Langage et Théologie chez Abélard*, p. 33.
[287] John Buridan, *Summulae de dialectica*, pp. 10-11.
[288] « *Vocum significativarum ad placitum alia simplex sive incomplexa, ut nomen et verbum, alia composite sive complexa, ut oratio*. », Peter of Spain, *Tractatus*, De Rijk (éd.), p. 2.

Zayaruznaya entre *simplicia* et *incomplexa* est tout à fait juste. Mais il est également manifeste que ces termes, mis en parallèle au sein du motet, sont tous deux extraits du savoir dialectique. Il n'est pas question d'un emprunt direct à la grammaire de Priscien, dans laquelle le dualisme *complexa*/*incomplexa* est qui plus est absent. L'analogie entre *simplicia* et *incomplexa* ne prospère en effet qu'en connotation de la *vox significativa*. L'implication de ces termes en matière de signification apparait d'ailleurs fondamentale dans la révision du *De interpretatione* selon Boèce par Thomas d'Aquin ou encore Duns Scot[289].

Par *simplicia* et *incomplexa*, le compositeur entend donc désigner le mot en tant qu'unité de sens et non seulement grammaticale. Son propos rejoint ainsi celui de l'auteur anonyme des *Nouvelletez dou monde*. D'ailleurs, un dernier indice permet d'apercevoir à nouveau l'inspiration proprement dialectique de *Musicalis sciencia*. Lorsqu'il est question de réprimander les chantres, le verdict est exprimé en ces termes : « La langue coupant des éléments non complexes doit être nouée dans le silence ». La partie du corps vouée à être enrayée n'est autre que la langue, l'un des principaux organes de l'émission vocale que les traités de dialectique présentent constamment[290].

Musicalis scientia livre à l'évidence le témoignage le plus complet sur la mauvaise division des mots à l'aide de silences – *suspiria*. Cependant, les hoquets doubles apparaissant au cours du motet ne laissent pas entrevoir une disposition particulière des termes. Pour cause, les hoquets sont tous mélismatiques. Cette manière est probablement la solution la plus simple employée par le compositeur afin de ne pas contrarier les règles rhétoriques[291]. Mais il est également nécessaire de souligner qu'aucun élément ne suggère que les textes visent précisément la pratique du hoquet. Le terme *hoquetus* n'est en effet jamais cité. La critique est visiblement plus large et s'attaque à toutes les articulations poético-rythmiques – vraisemblablement syllabiques – dans lesquels la présence de

[289] Laurent Cesalli, *Le Réalisme Propositionnel. Sémantique et ontologie des propositions chez Jean Duns Scot, Gauthier Burley, Richard Brinkley et Jean Wyclif*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007, p. 104.
[290] À titre d'exemple: « *Naturalia instrumenta dicuntur quibus vox formatur : labia, dentes, lingua, palatum, guttur et pulmo*. », Peter of Spain, *Tractatus*, De Rijk (éd.); p. 1 ; « *"there are nine organs: throat, tongue and the palate, four tenth and the two lips together"; or someone else added these lines in my copy*. », John Buridan, *Summulae de dialectica*, p. 9. Concernant plus largement les métaphores et expressions musicales empruntées aux sciences du *trivium* à la fin du Moyen Âge, voir Margaret Bent, « Grammar and Rhetoric in Late Medieval Polyphony. Modern Metaphor or Old Simile? », *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middles Ages*, Mary Carruthers (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 52-71.
[291] Avis notamment partagé par Zayaruznaya : *« Each of the motet's seven taleae end with a six-breve hocket section that carries no text (ex. 1). As a result those singing it are in no danger of sinning against either Rhetoric or Grammar*. », Zayaruznaya, « Hockets as Compositional and Scribal Practice », pp. 463-4.

silences nuit à la compréhension des paroles. Peut-être le compositeur avait-il ainsi moins à l'esprit le hoquet que la concordance globale des fins de vers et des pauses ou d'autres procédés assimilés.

Comme vu tout au long de cette partie, la citation du hoquet au sein de critiques plus vastes a souvent conduit la littérature musicologique à conjecturer sur sa nature « agrammaticale ». Les conséquences sur certains choix de traduction sont éloquentes. Un dernier exemple est la *Règle canonique* du Concile de Bâle en 1435. La traduction de Don Harrán laisse apparaitre un passage particulièrement édifiant : « ils [les chantres] doivent les interprétées [leurs prières/chants] ni dans la gorge ni entre les dents ; ni en les avalant vers le bas ou en hoquetant les mots […] »[292]. Cet exemple est notamment rapporté par McGee et cité par Leach afin d'attester que la critique du hoquet s'étend jusqu'au début du XV^e^ siècle[293]. Or, la version latine est : « *non in gutture vel inter dentes : seu deglutiendo aut* ***sincopando*** *dictiones* […] »[294]. La pratique de la syncope a laissé place à celle du hoquet, probablement en raison des *dictiones* influençant Harrán à assimiler le procédé aux anciennes récriminations à l'encontre du hoquet. À nouveau, la critique ne vise donc pas à l'origine des troncations, mais toutes les articulations dans lesquelles les paroles sont syncopées et, par conséquent, susceptibles d'être inintelligibles.

Ainsi, les sources abordées jusqu'à maintenant exposent une vision assez nuancée du hoquet à texte brisé. Si son usage est effectivement répréhensible, il semble que ce soit surtout en raison de l'altération, ou la perte, de la signification des paroles. Il est notamment possible de distinguer différentes phases. D'une part, l'attention portée à la distribution des paroles hoquetées apparait à la fin du XIII^e^ siècle dans l'*Anonyme de St-Emmeram*. Le passage est aussi ancien que les premiers commentaires théoriques sur le hoquet *cum littera*. L'intérêt pour les textes se retrouve par la suite dans la synthèse des traditions musicales anglaise et française que constitue le *Quatuor principalia* vers 1350. De nouveau, le conseil reste toutefois flou sur la manière et les raisons de ne pas couper ce qui est dit – *dictionis*.

D'autre part, la dimension dialectique des paroles n'apparait explicitement qu'au début du XIV^e^ siècle. Les métaphores zoologiques émergent à de nombreuses

[292] « […] *they must perform them neither in the throat nor between the teeth*, *nor by swallowing them down or hocketing the words* […] », Don Harrán, *In Defense of Music*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989, p. 110.
[293] McGee, *The Sound of Medieval Song*, p. 22 ; Leach, *Sung Birds*, p. 186.
[294] Harrán, *In Defense of Music*, p. 110.

reprises et renvoient à l'intégration de la *vox significativa* et des *voces* de Priscien et Donatien – *vox illiterata* ; *vox inarticulata* ; *vox confusa* ; etc. – dans la description du hoquet. Là où l'auteur du *Speculum musicae* et Gace de la Bigne restent muets, les *Nouvelletez dou monde* (v. 1325) présentent une critique formelle du manque d'« entendement » des paroles. Cette remarque réapparait plus tard dans le motet *Musicalis sciencia*, notamment contemporain du *Quatuor principalia* : tandis que le vocabulaire inspiré des traités dialectiques démontre le souhait de respecter la *vox significativa*, les « mouvements erronés » sont décrits, pour la première fois, à l'aide de « silences » – *suspiria* – divisant des entités plus sémantiques que syntaxiques.

Les discussions relatives à la signification altérée des paroles sont donc spécifiques au XIV^e^ siècle. Cet engouement à l'égard du sens corrèle non seulement avec une pratique de plus en plus prononcée du hoquet *cum littera*, en outre intégrée dans le genre essentiellement syllabique qu'est le motet, mais également au moment où la rhétorique du vers numérique s'émancipe de la grammaire pour, par l'intermédiaire des chansons, constituer son propre savoir que les traités du XV^e^ siècle baptiseront par la suite « seconde rhétorique ». L'enjeu du hoquet textuel réside donc davantage dans la manière raisonnée de préserver le sens du discours ou, en d'autres termes, d'ordonner rythmiquement la *vox significativa*/*articulata*. De ce fait, l'important n'est pas ce que divisent les silences, mais plutôt ce qu'ils ne divisent pas : ce qui est compris parce qu'articulé entre les pauses.

IMPLICATION DES PAROLES DANS LA COMPOSITION DES HOQUETS TRIPLES À TEXTE BRISÉ

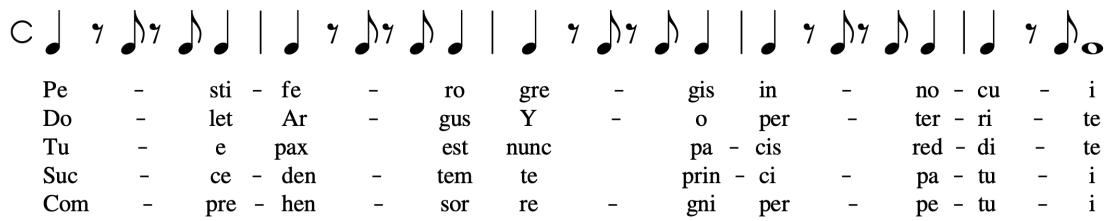
Les témoignages présentés dans la partie précédente incitent donc à réviser le rôle des paroles dans les hoquets à texte brisé. D'une manière générale, les critiques apparues dès le XIV^e^ siècle reprochent un manque d'intelligibilité. Cette lacune concerne à l'évidence n'importe quelle pratique musicale *cum littera* dont les mots, sans pour autant être scindés, sont intégrés au sein de mouvements « désordonnés », « erronés » ou syncopés, suivant la *Règle canonique* du Concile de Bâle. Néanmoins, le hoquet à texte brisé semble être un défi particulier. Le motet *Musicalis scientia* en témoigne : la scission des mots – *simplicia* et *incomplexa* – par des pauses est susceptible de nuire à leur compréhension. Mais ce style de composition ne doit pas pour autant être systématiquement considéré comme un affront à l'égard des paroles. En effet, certains compositeurs se sont évertués à assurer une diction satisfaisante, malgré des silences parfois nombreux.

Tout en s'appuyant sur les conclusions avancées dans la partie précédente, l'analyse se focalisera spécifiquement sur les motets *Rex Karole* de Philippe Royllaert et *A virtutis ignitio* de Johannes Cesaris. Tous deux se constituent de hoquets triples à texte brisé représentatifs de l'intérêt porté à l'articulation des paroles. Comme pour *Apta caro* et *Cuius fructus ventris*, les méthodes employées permettront ainsi, le cas échéant, d'observer de nouveaux paradigmes d'ordonnance du *tenor* basés sur une distribution optimale des textes.

⁂

Malgré les réprobations de *Musicalis scientia*, la pratique du hoquet à texte brisé n'a pas empêché certains motets de connaitre un succès particulier[295]. C'est le cas de *Rex Karole*, composé vers 1375 par Phillipe Royllaert et cité dans plusieurs traités dont l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* (1375)[296]. La fin de chaque

[295] « *This motet was obviously very popular and in use for a long time. Not only the three sources which preserve it but also documentary evidence testify to this, for apparently the composition was copied in 1423 or 1424 for the Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in's Hertogenbosch, Holland. The celebrity of the work is clear from the two theoretical references mentioned by Ludwig and van den Borren.* », Günther (éd.), *The Motets of Manuscripts Chantilly*, p. xxx.
[296] Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 241.



Exemple 4.15 Distribution des paroles dans les hoquets du *triplum* de *Rex Karole*

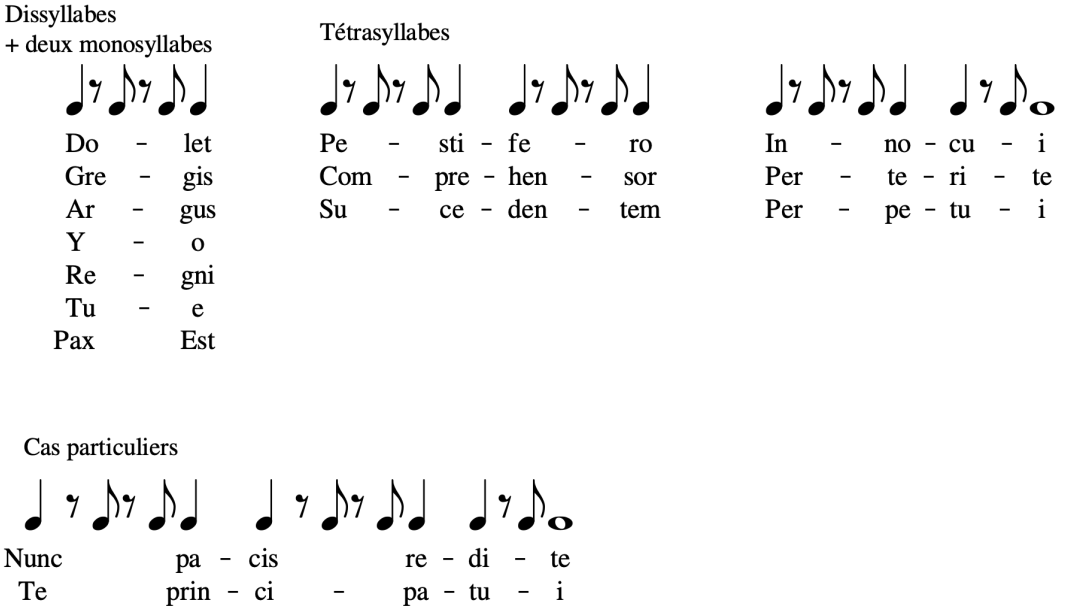
période isorythmique est ponctuée d'un long hoquet triple *cum littera* (*triplum*, *motetus* et *tenor*). Bien que la version de *Chantilly* expose également des troncations au *contratenor*, Harrison précise que cette voix n'est pas d'origine. De sa lecture dérive en effet une « texture à quatre parties incomplète »[297]. De plus, le *solus tenor* ne semble pas avoir été élaboré à partir du *contratenor* présent dans le manuscrit : lorsque celui-ci possède les notes les plus graves de l'harmonie, le *solus tenor* ne les reproduit pas constamment.

Le *triplum* se compose de cinq occurrences du motif 𝅗𝅥𝄾𝅘𝅥𝅘𝅥𝄾𝅘𝅥𝅘𝅥 dans lesquelles les syllabes ne sont positionnées que sur les semi-brèves[298], ou l'*initium prolationis* pour reprendre la terminologie analytique proposée par Boone[299]. Les dernières figures du motif concluant le hoquet sont chaque fois remplacées par une longue cadentielle (Ex. 4.15). Le *motetus* dispose pour sa part d'un rythme différent basé sur la répétition du motif 𝄾𝅘𝅥𝅘𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥. La lecture que propose Schmidt-Beste indique que ses syllabes sont également placées sur les semi-brèves[300]. Cependant, la répartition est bien plus variable en ce qui concerne le choix des vers et révèle que le compositeur les a disposés

[297] « *However, the Ct of Ch seems not to be the original Ct, since it and the original T do not make with the Tr and D a musically complete four-part texture*. », Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, p. 198.
[298] Le placement des mots s'accorde avec la récente transcription proposée par Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », pp. 256-7, et se détache ainsi des versions de Günther et Harrison, Günther, *The Motets of Chantilly*, pp. 17-22 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 141-8. Ces derniers présentent pour leur part une répartition variable du texte en fonction des *taleae*. Les deux éditeurs s'efforcent manifestement de suivre la distribution présente dans *Chantilly,* malgré une superposition souvent incertaine des syllabes et des figures[298]. Pourtant, le manuscrit livre en réalité plusieurs indices quant à l'emplacement correct des mots. Ceux-ci ne sont autres que les espaces typographiques séparant deux à deux les syllabes. Cette configuration des paroles reproduit dès lors l'articulation des semi-brèves introduisant et concluant chaque motif hoqueté et permet donc de positionner convenablement chaque syllabe.
[299] Boone, « Marking Mensural Time », pp. 9-10.
[300] Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 193.

avec moins de vigilance qu'au *triplum*. Au vu des analyses menées précédemment, l'agencement confus du *motetus* ne surprend pas. Il est de même probable que la notation plus imprécise de cette voix ne permette pas d'appréhender correctement la distribution des syllabes.

D'après la restitution proposée dans l'exemple 4.15, les paroles du *triplum* suivent une organisation similaire pour chaque vers. Aucune place n'est laissée au hasard malgré la troncation récurrente des mots. Il est d'ailleurs possible de relever une adéquation entre la quantité syllabique des termes et le nombre de motifs rythmiques. Tandis que la majorité des dissyllabes sont partagés sur les deux semi-brèves d'un même motif, les mots à quatre syllabes sont nécessairement répartis sur deux motifs. Concernant les tétrasyllabes concluant les hoquets (*innocui* ; *perperite* ; *perpetui*), leur dernière syllabe s'accompagne naturellement de la longue cadentielle. Les monosyllabes consécutifs *pax* et *est* sont quant à eux traités comme un dissyllabe, exploitant ainsi une seule cellule. L'exemple 4.16 ci-dessous propose d'en représenter le principe pour chaque mot :



Exemple 4.16 Distribution des mots en fonction des motifs hoquetés dans le *triplum* de *Rex Karole*

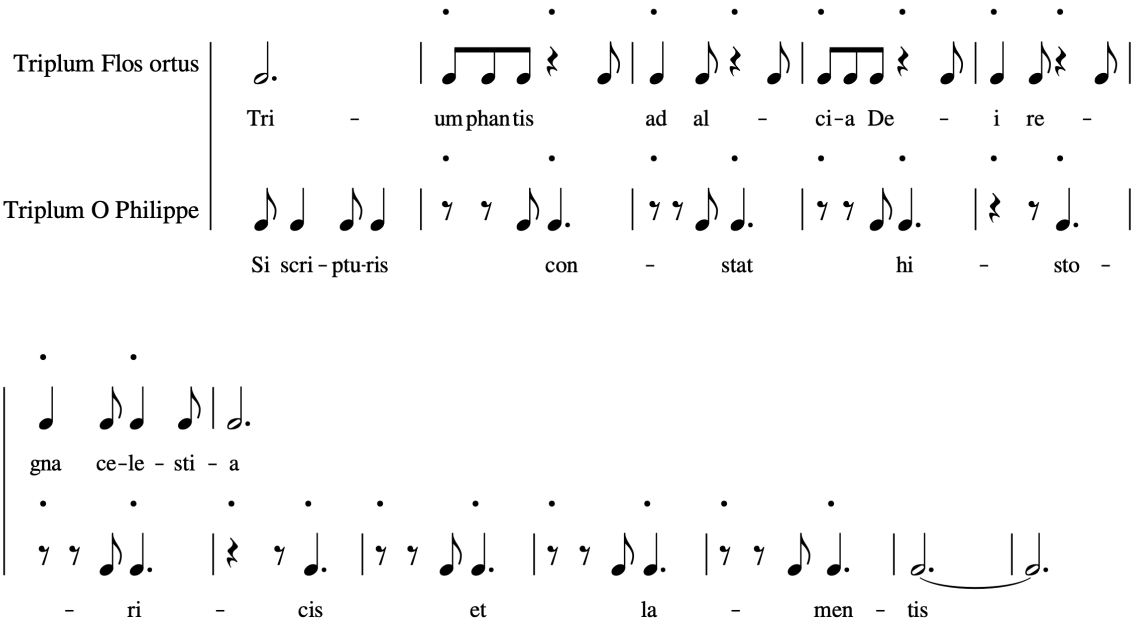
Néanmoins, quelques écarts se manifestent occasionnellement (cas particuliers, Ex. 4.16). Les termes successifs *nunc*, *pacis* et *redite*, ainsi que *te* et *principatui* ne sont pas coordonnés à la répétition du motif. Ces divergences dérivent

assurément de leur taille singulière. La distribution générale des paroles repose en effet sur la régularité de leur versification. Le *triplum* se compose exclusivement de décasyllabes respectant la césure 4 + 6. Cette constance numérique va de pair avec certaines redondances quant à la longueur des mots. C'est notamment pour cette raison que l'exemple 4.16 n'offre qu'une si faible variété de tailles différentes. Dans les décasyllabes du hoquet, le premier hémistiche comporte le plus souvent un tétrasyllabe ou deux dissyllabes. Les seconds hémistiches, plus longs, laissent apparaitre des configurations disparates comprenant parfois des trissyllabes ou des pentasyllabes. C'est le cas des deux hémistiches signalés précédemment, *nunc pacis reditus* (1 + 2 + 3) et *te principatui* (1 + 5), dont la répartition impaire des mots va ainsi à l'encontre de la binarité des semi-brèves. Le motif rythmique ♩𝅗𝅥𝅘𝅥𝅮𝅗𝅥𝅘𝅥𝅮𝅗𝅥♩ est en effet structuré suivant les tailles – dissyllabes et tétrasyllabes – les plus fréquentes dans les vers concernés.

Dans son étude des hoquets à texte brisé, Schmidt-Beste suggère que la distribution de *Rex Karole* manifeste le souhait de diviser les syllabes plutôt que les mots[301]. C'est du moins la thèse défendue par le musicologue au sujet de différents motets du XIV^e^ siècle : les silences auraient préférablement pour fonction d'isoler les phonèmes et non les syllabes à proprement parler. À titre d'exemple, le mot *comprehensor* rencontré dans *Rex Karole* serait décomposé en huit fragments suivant le nombre de figures qui l'accompagne (Ex. 4.16), de manière à ce que l'attaque des syllabes soit toujours placée sur une semi-brève (en gras dans l'exemple suivant) : ***co*** | *o* | *om* | ***pre*** | ***he*** | *e* | *en* | ***sor***[302]. Ce nouveau regard porté sur le hoquet à texte brisé tente donc de théoriser une répartition déterminée par la correspondance des syllabes avec l'*initium* de la *prolatio* :

> […] toutes les notes suivant les silences incorporés par le principe du hoquet ont été des minimes sur les « temps faibles », résultant d'une *resecatio* de la semi-brève parfaite pour utiliser la terminologie de l'*Anonyme de St-Emmeram*. Les débuts des perfections, à l'inverse, ont toujours reçu leur propre syllabe dans *Flos ortus*/*Celsa cedrus* et *Rex Karole*/*Leticie pacis*, ne serait-ce que par ce qu'elles suivent toujours les *resecationes*[303].

[301] « *If a 'hocket', like a hiccup, is a series of sudden physical events cutting off the flow of speech, this would be made most evident in a musical composition not by aligning the words and the snippets of music, but precisely by interrupting the words themselves. Indeed, the 'hiccup effect' would be most palpable if this interruption made itself felt not between syllables, but in the middle of a syllable, that is on the vowel itself.* », Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 250.
[302] *Ibid*., pp. 256-7.
[303] « *A look at the previous examples shows that all the notes following rests bridged by the hiccup principle had been minims on 'weak beats', resulting from of a resecatio of the perfect semibreve, to use the terminology of the Anonymous of St. Emmeram. The beginnings of perfections, conversely, had always*



Exemple 4.17 Répartition des syllabes selon Schmidt-Beste dans les hoquets (*triplum*) de *Flos ortus* et *O Philippe*/*O bone dux*

Cette répartition des syllabes met en évidence l'existence d'une logique poético-rythmique du hoquet distincte de celle d'*Apta caro* ou *Cuius fructus ventris*. L'important n'est pas de veiller à ce que les silences épousent la délimitation des termes, ni même celle des hémistiches, mais plutôt à ce que les syllabes soient disposées sur les perfections[304] – les « temps forts » de la *prolatio*. Afin de corroborer cette hypothèse, Schmidt-Beste propose de réviser la distribution textuelle d'autres motets du XIV^e^ siècle dont *Flos ortus* et *O Phillipe*/*O bone dux* présents dans *Ivrea* (Ex. 4.17). Les distributions ont été restituées ci-dessus. Durant les passages hoquetés, l'*initium* de la *prolatio*, parfaite dans les deux cas, est représenté à l'aide de points surmontant le rythme. La mesure du *tempus* est par ailleurs indiquée à l'aide de barres. Ces deux exemples démontrent nettement qu'à la suite d'un silence, la syllabe est préférablement attaquée sur le temps suivant. Il en ressort par conséquent une quantité importante de syllabes coordonnée au cycle de la *prolatio*. Selon Schmidt-Beste, cette distribution se rattache à une prédilection globale pour la répartition des syllabes accentuées sur les perfections, soit les « pierres

received their own syllable in Flos ortus/Celsa cedrus and Rex Karole/Leticie pacis, if simply because they had followed the resecationes », *ibid*., p. 262.

[304] À l'évidence, Schmidt-Beste entend par *perfection* le « temps fort » de la métrique en question (*prolatio*), et non le temps d'une métrique exclusivement parfaite.

angulaires de la concordance polyphonique »[305]. Les temps musicaux sont effectivement privilégiés en matière de distribution textuelle, ne serait-ce que parce que les pôles accentuels des vers – césure et rime – coïncident habituellement avec la métrique[306]. Les exemples précédents le confirment notamment : les syllabes *celesti**a***, coupe externe, et *lamen**tis***, coupe interne, sont, par principe, distribuées sur une valeur non seulement plus étendue, mais coïncidant également avec le *tempus* et le *modus*.

En revanche, les passages hoquetés ne semblent pas respecter une quelconque accentuation poétique contrairement au premier hoquet d'*Apta caro*. L'articulation est en effet bien éloignée du style de la déclamation rythmique, malgré l'intérêt pour le syllabisme. Concernant *Flos ortus*, ses octosyllabes ne possèdent d'ailleurs pas de rythme précis[307]. Pour preuve, les toniques dans les deux vers s'ordonnent ainsi : *Triumphántis ád á**l**cia*, *Déi régna celéstia*. Autrement dit, leur agencement n'a que peu en commun avec la distribution des syllabes sur les semi-brèves : *Tri**um**phantis **ad** al**ci**a De**i** re**gna** ce**les**tia*. Pour *O Philippe, Franci qui generis*, le cas est inversé. Les décasyllabes, tous proparoxytons (4 + 6pp)[308], ont un rythme clair dont le compositeur ne s'est toutefois pas soucié : chaque syllabe est en effet disposée, sans distinctions, sur le second temps d'une mesure (Ex. 4.17).

Les hoquets de *Rex Karole* suivent un agencement identique à *O Philippe, Franci qui generis*. Malgré le rythme poétique, les syllabes sont toutes distribuées sur des semi-brèves et, plus particulièrement, sur des temps de la *prolatio*. Cette répartition ne préserve donc pas l'alternance rythmique des vers. Pourtant, elle trahit une attention spécifique à l'égard des textes et peut être ainsi considérée comme une alternative au syllabisme rencontré dans *Apta caro* et *Cuius fructus ventris* : le rythme hoqueté et ses répétitions ne se concentrent plus sur les hémistiches, mais sur le mot lui-même ; la délimitation des pauses ne suit plus les coupes poétiques, mais les syllabes ; la disposition

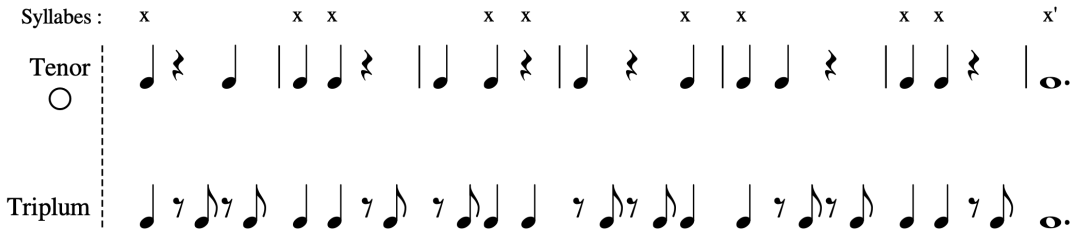
[305] « *Furthermore, given the extent to which the perfection was privileged by the discant theorists as a cornerstone of polyphonic concord, it seems less likely that such note values would have been swallowed or passed over in texting, even when preceded by a rest. Jonathan King and Graeme Boone have argued the close correlation in texting of the principium perfectionis (within the context of the typical modal long-short alternation that characterizes much of the repertory) with the 'strong' syllables of the rhythmic verse that is being set; by extension of this principle, the case can be made for supplying perfections with their own syllables as a matter of course in texted hockets*. », Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 262.
[306] Voir à ce propos Graeme Boone, *Patterns in Play*, pp. 82-8 ; Lawrence Earp, « Declamatory Dissonance in Machaut », *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Suzannah Clark & Elizabeth Eva Leach (éd.), pp. 102-22 ; Maw, «"Trepasser mesure": Meter in Machaut's Polyphonic Songs », pp. 65-78.
[307] Rigg & Rutson, *Supplement to Volume V*, p. 8.
[308] *Ibid*., p. 2.

des figures n'est plus aussi libre, mais semble respecter un *ictus* rythmique – *initium prolationis* – parfois coordonné à la longueur des mots. De la scission des termes ressort donc, paradoxalement, une logique privilégiant le mot au détriment du vers.

Devant l'impossibilité de conserver l'articulation intrinsèque des termes, et encore moins celle du vers, certains compositeurs se sont manifestement tournés vers d'autres moyens que les hémistiches pour assurer l'intelligibilité des paroles : d'une part, en préférant le positionnement des syllabes sur les temps métriques, souvent matérialisés à l'aide de semi-brèves, surtout lorsque celles-ci sont séparées du reste du mot à cause d'un silence. D'autre part, en recourant à un motif rythmique susceptible de se conformer à la quantité syllabique des termes, comme représenté dans l'exemple 4.16 à propos de *Rex Karole*. Ces principes semblent ainsi résoudre certaines critiques vues dans la partie précédente. Pour les *Nouvelletez dou monde*, il était effectivement question de « mouvements désordonnés ». Si tant est que ces derniers soient de nature rythmique, il est difficile de voir dans les hoquets de *Rex Karole* la moindre intrication : la distribution du texte s'ajuste au mètre de la *prolatio*, tandis que les figures, alternant les brèves et les minimes syncopés, se réitèrent toutes les deux syllabes et s'adaptent par conséquent aux longueurs standards des mots.

Comme pour *Apta caro* ou *Cuius fructus ventris*, la taille des hoquets de *Rex Karole* a donc été déterminée à partir des paroles du *triplum*. L'utilisation exclusive de brèves sur les temps de la *prolatio* implique en effet de calculer à l'avance la durée minimale durant laquelle peut se développer le hoquet. Cela nécessite donc dans un premier temps de prévoir la quantité de texte. Suivant la versification analogue de chaque vers, Royllaert s'est référé à la taille des décasyllabes. Mais une dizaine de semi-brèves ne peut suffire à intercaler des silences entre les syllabes. C'est la raison pour laquelle Royllaert a décidé de distribuer chaque vers sur dix mesures de brèves imparfaites. Dans ce compte est sous-entendu, par commodité[309], un tiers de la longue finale – soit une brève – sur laquelle est répartie la dernière syllabe.

[309] En raison de la rupture du *modus* dans les parties supérieures, dérivant vraisemblablement du mode parfait du *tenor*, Schmidt-Beste remplace, à titre purement artificiel, la longue finale par une brève (blanche) dans ses transcriptions rythmiques, Schmidt-Beste, « Singing the Hiccup », p. 256. Afin de respecter au mieux l'articulation et la graphie originale, la longue (ronde) est préservée dans les figures 20 et 21.



Exemple 4.18 Paradigme de composition du *tenor* hoqueté de *Rex Karole*

Cependant, cette démarche a nécessairement lieu avant la composition du *triplum*. La raison est la même que pour les hoquets triples étudiés précédemment : les bases du hoquet, soit les premières troncations, apparaissent initialement au *tenor*. La détermination de la taille du hoquet anticipe donc à nouveau la composition des voix supérieures. Bien que réalisé dans le temps et le mode parfaits, il est simple de retrouver les dix brèves imparfaites des voix supérieures dans sa durée. Les métriques du *triplum* et du *tenor* se superposent d'ailleurs parfaitement (Ex. 4.18). Une fois résumé au moyen d'un dénominateur commun (semi-brève), le *tenor* hoqueté, dont la mesure du *tempus* est ci-dessus illustrée à l'aide de barres de mesure, dispose d'une durée identique au *triplum* : 6 x 3*Sb* + *L* = 9 x 2*Sb* + *L*.

Un second indice tend à démontrer que la mesure du hoquet a été clairement déterminée lors de l'élaboration de la *talea*. La fin du *tenor* hoqueté est accentuée par une longue cadentielle, au-dessus de laquelle se superposeront par la suite celles des voix supérieures. Ayant donc anticipé la position de la cadence lors de l'élaboration de la *talea*, Royllaert a à l'évidence également anticipé le positionnement de la dernière syllabe des vers dédiés aux hoquets (x' dans Ex. 4.18). La mesure du *tenor* hoqueté est donc particulièrement précise, dans le sens où celui-ci a été conçu pour que la rime soit disposée lors de la longue cadentielle et que, par conséquent, les neuf syllabes précédentes soient distribuées durant le passage hoqueté, à raison d'une syllabe toutes les deux semi-brèves.

L'irrégularité des silences ne permet pas d'entrevoir une interaction plus substantielle avec les pauses des voix supérieures. Le *tenor* hoqueté n'est pas complètement apériodique pour autant : le rythme des trois premières mesures de brève est répété à l'identique dans les mesures suivantes. En revanche, aucune des deux voix supérieures ne semble en effet tenir compte de cet aspect. La périodicité, bien que

répandue dans les hoquets, n'est cependant pas une condition sine qua non. Le dernier hoquet d'*Apta caro* en a déjà témoigné : le nombre plus important de vers destinés à être tronqués corrèle avec une écriture hoquetée bien moins régulière. Il est possible qu'à nouveau, la distribution singulière des paroles ait forcé le compositeur à ne pas envisager de périodicité adéquate au *tenor*. D'ailleurs, nul besoin ici d'anticiper avec précision le motif rythmique, l'objectif étant simplement de prévoir la durée totale du hoquet.

L'analyse de *Rex Karole* a donc permis d'étudier une autre manière de composer le hoquet triple à l'aide des textes. Cette manière repose sur plusieurs points clefs qu'il est possible de résumer ainsi : d'une part, l'utilisation privilégiée des temps métriques pour la distribution des syllabes – le plus souvent ceux de la *prolatio* –, d'autre part, l'utilisation d'un rythme périodique capable de s'adapter à la longueur des mots. Ces deux éléments semblent être un moyen de distribuer convenablement les paroles malgré leurs nombreuses troncations. Bien que l'impact de ces éléments sur la composition du *tenor* se limite pour l'heure à une simple question de longueur, leur présence dans *A virtutis ignitio* va désormais permettre d'approfondir davantage l'impact des textes sur la composition du tenor hoqueté.

Exemple 4.19 Hoquet triple de la première *talea* d'*A virtutis ignitio*

La figure ci-dessus représente la transcription moderne du hoquet triple concluant la première *talea* d'*A virtutis ignitio* (v. 1400). Comme souvent dans les hoquets postérieurs à 1350, les deux voix supérieures progressent en imitation rythmique[310] : tandis que le *triplum* consiste en six répétitions du motif 𝅀𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥, le *motetus* a

[310] Sanders, « Hocket », *The New Grove*, p. 570 ; Newes, « Imitation in the *Ars nova* and *Ars subtilior* », p. 47.

recours à la même cellule hoquetée décalée d'une semi-brève, provoquant par conséquent le tuilage des silences. L'agencement est ainsi proche du motet *Cuius fructus ventris* analysé antérieurement. Le *tenor* est cependant la troisième voix hoquetée. Le *contratenor* complète pour sa part les vides harmoniques occasionnés par les pauses. Les figures et les troncations sont en outre identiques dans les trois autres *taleae*. Seules les paroles ainsi que leur distribution varient.

La disposition des silences d'*A virtutis ignitio* semble n'accorder aucune attention à l'égard des mots, souvent séparés en deux, trois ou quatre parties. Leur division est de surcroit systématique : la plupart des termes plus grands que les monosyllabes sont scindés par une ou plusieurs pauses de semi-brève. Cette répartition, reproduite dans l'édition de Reaney[311], ne repose pas sur une lecture subjective de l'*unicum* présent dans le manuscrit *Oxford 213*. En attestent les pointillés notés par le copiste[312] – dont Bonne a notamment souligné la rigueur en matière de reproduction[313] – reliant chaque syllabe à sa figure respective lorsque leur superposition est décalée ou incertaine (Fig. 4.1).

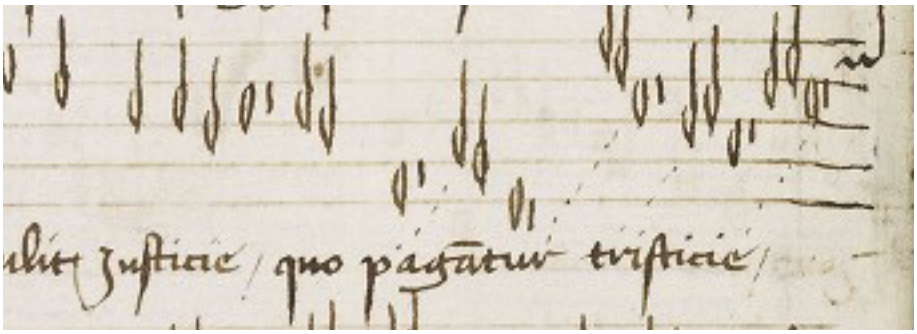
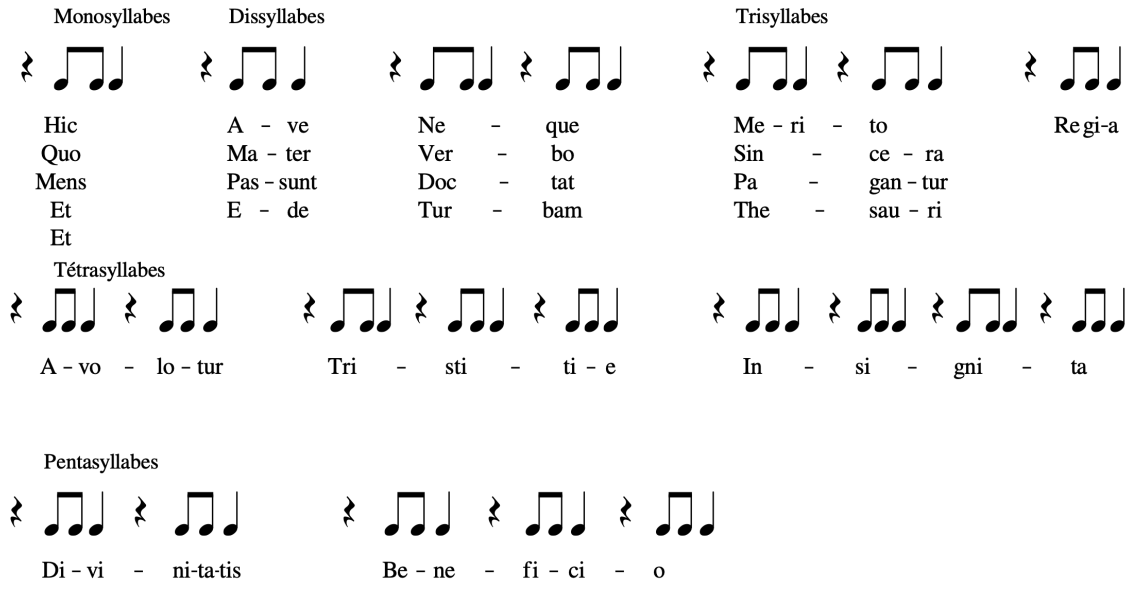


Figure 4.1 Liaisons des syllabes et des figures dans le *triplum* d'*A virtutis ignitio* (*Oxford 213*, f. 116v.)

[311] Gilbert Reaney (éd.), *Early fifteenth-century Music I, Baude Cordier, Johannis Cesaris, Johannis Carmen, Johannis Tapissier*, American Institute of Musicologie, 1956, pp. 32-9.
[312] *Oxford 213*, f. 116v.
[313] Graeme M. Boone, *Dufay's Early Chansons: Chronology and Style in the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Ph.D., Harvard University, 1987, pp. 23-4. Voir également Fallows (éd.), *Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213*, I, p. 4.



Exemple 4.20 Distribution des mots en fonction des motifs hoquetés dans les hoquets d'*A virtutis ignitio*

Comme le souligne Schmidt-Beste à propos de la réalisation d'*Oxford 213*, la minutie du copiste va souvent de pair avec les passages en déclamation (syllabiques) dans lesquels les paroles guident sensiblement le rythme musical[314]. Pourtant, le respect de l'articulation textuelle semble se perdre dans ce cas dans les nombreux silences altérant l'intégrité des mots. Plusieurs raisons sont néanmoins susceptibles d'expliquer le recours à un hoquet à texte brisé. D'une part, il est possible que l'irrégularité des hémistiches ait encouragé Cesaris à ignorer un agencement basé sur la structure du vers. En effet, plusieurs octosyllabes des deux textes du motet ne suivent pas une césure du type 4 + 4. Dans les passages hoquetés, il s'agit du vers *merito beneficio* au *triplum* ainsi que les vers *thesauri neque mortale* ; *et doctat ede regia* et *et turbam divinitatis* au *motetus*. Plutôt que de procédé à un remaniement poétique comparable à *Cuius fructus ventris*, Cesaris a pris soin de diviser avec simplicité les deux poèmes : le *triplum* étant constitué de 30 vers et

[314] « *Schließlich zeigt das untersuchte Beispiel exemplarisch, daß Klarheit der Textierung und Klarheit der daraus resultierenden Deklamation fast immer zusammenfallen: Die Präzision des Textunterlegung in den Quellen ist immer dort am höchsten, wo die Textierung selbst annähernd oder vollständig syllabisch ist, wo also von Textdeklamation im Sinne einer gezielten Assoziation rhythmischer Dauern mit bestimmten Textsilben überhaupt die Rede sein kann.* », Schmidt-Beste, *Textedeklamation in der Motette*, p. 62.

le *motetus* de 20, Cesaris a opté pour quatre *taleae*, soit respectivement quatre septains et quatre quintils[316].

D'autre part, il est indéniable que la distribution brisée des textes dépend de la brièveté du motif hoqueté et du peu d'occasions que celui-ci offre pour répartir les paroles. D'autant plus que Cesaris s'évertue à ne pas disposer de syllabe sous la seconde minime de chaque cellule. Cette note est à l'évidence chaque fois considérée comme un ornement mélodique non destiné à recevoir du texte[317]. Sur les 23 mots présents dans les hoquets demeurent seulement deux contrexemples au *motetus* : *regia* et *divinitatis* (Ex. 4.20). Il est étonnant que la rigueur de ce principe s'interrompe spontanément. Toutefois, l'articulation de *divinitatis* résulte, pour sa part, d'une contingence structurelle et non d'une entorse délibérée à la répartition imposée ailleurs dans le motet : *divinitatis* étant le dernier terme du *motetus*, Cesaris a dû en effet en resserrer l'écriture afin de faire cadencer toutes les voix simultanément.

La distribution méthodique des syllabes sur les temps de la *prolatio* – premières minimes et semi-brèves – rappelle l'exemple de *Rex Karole* et des autres motets vus précédemment. Cet aspect trahit à nouveau la primauté de l'*initium prolationis* en matière de distribution textuelle. Afin d'en approfondir la nature, l'exemple 4.20 propose de représenter la répartition rythmique des 23 mots concernés, classés en fonction de leur quantité syllabique. Cette vue d'ensemble permet, dans un premier temps, de remarquer un contraste entre les termes les plus courts et les plus longs. Au-delà des trissyllabes, l'articulation est en effet plus variable : aucun tétrasyllabe ou pentasyllabe ne suit une répartition similaire. Concernant les deux pentasyllabes, leur disparité

[316] À ce propos, les deux textes d'*A virtutis ignitio* disposent de formes strophiques singulières qu'Allsen interprète comme suit : « *Tr = mostly five-line stanzas [(1 x (8a 8a 8b 8b)) + (4 x (8a 8a 8a 8b 8b)) + (1 x (8a 8a 8a 8b))]. The "a" rhyme (-io) of the first, incomplete, stanza is replicated in the final line of the text. It is as if the two incomplete stanzas at the beginning and end of the text are used to link the text into a ring […]. Mo = mostly five-line stanzas [(1 x (8a)) + (3 x (8a 8a 8a 8b 8b)) + (1 x (8a 8a 8b 8b))]. As in the triplum, the text begins and ends with incomplete stanzas, but there is no apparent link between the beginning and end in this text* […] », Allsen, S*tyle and Intertextuality*, p. 440. La complexité des formes strophiques et l'incohérence du *motetus* soulignées par Allsen indiquent vraisemblablement que les deux formes sont autres. En réalité, la solution est bien plus simple. Les deux textes possèdent exactement la même forme strophique, soit une succession de quintils de forme AABBB. La difficulté dérive du fait que les deux poèmes n'étaient à l'origine qu'un seul et même long texte d'une cinquantaine de vers. En effet, la lecture successive des deux textes résout l'incohérence des vers initiaux et finaux. Pour preuve, le vers final du *triplum merito benefi**cio*** se complète à l'aide du premier vers du motetus *ergo beata nas**cio***. Dès lors, la succession des strophes est préservée au cours du texte initiale.

[317] L'ornement employé est similaire à ce qu'il est commun d'appeler aujourd'hui, en harmonie classique, une note « échappée ». Cet usage contrôlé des dissonances sur les parties faibles du temps musical est symptomatique du changement de composition qui accompagne le XV^e^ siècle. Voir à ce sujet Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, I, p. 591.

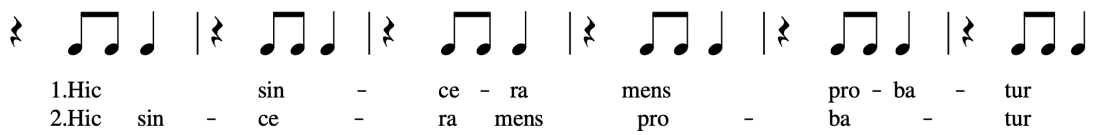
s'explique à nouveau en raison du resserrement des mots concluants les deux voix supérieures.

Dans les mots plus courts, également plus nombreux, les distributions se révèlent au contraire régulières et rappellent davantage celles du *triplum* de *Rex Karole* (Ex. 4.20). Tous les monosyllabes sont répartis dans une seule cellule rythmique, chaque fois sur la première minime. Concernant les dissyllabes, deux schémas se distinguent équitablement : d'une part, la moitié d'entre eux ont leurs syllabes disposées sur les deux seconds temps de la *prolatio* d'une même cellule. D'autre part, les dissyllabes restants sont placés sur deux motifs distincts, à raison d'une syllabe par motif. Cesaris privilégie en outre la distribution des syllabes sur le second *initium prolationis* des motifs. Ce principe se vérifie dans tous les mots, quelle que soit leur taille. Pour les trissyllabes, trois d'entre eux – *sincera* ; *pagantur* ; *thesauri* – possèdent une répartition identique sur deux motifs. Cette configuration est inversée pour *merito* : la quantité des syllabes est intervertie entre les deux cellules. *Regia*, abordé précédemment, est quant à lui l'unique trissyllabe partagé de cette façon.

Ainsi, le nombre d'occurrences du motif rythmique est chaque fois proportionnel à la longueur des mots, semblablement au *triplum* de *Rex Karole*. Tandis que les monosyllabes n'intègrent qu'un seul motif, les dissyllabes en requièrent un ou deux. Les trissyllabes exigent quant à eux deux motifs, à l'exception de *regia*. Les mots plus longs, bien qu'irréguliers, suivent également ce postulat. Aucun d'eux n'est en effet distribué sur moins de deux motifs. Les trois tétrasyllabes – *avolotur* ; *tristitie* ; *insignita* – sont respectivement répartis sur deux, trois et quatre cellules. Concernant les deux pentasyllabes, leur cas a déjà été abordé : le resserrement d'écriture qui les accompagne fausse la proportion entre la quantité syllabique et le nombre de motifs.

Contrairement à *Rex Karole*, les paroles semblent donc suivre un syllabisme bien moins drastique : certains temps de la *prolatio*, bien qu'accompagnés d'une figure (semi-brève ou minime), ne disposent pas de syllabes. C'est notamment le cas de plusieurs semi-brèves achevant les motifs. Pour cause, comme expliqué précédemment, les syllabes sont préférablement situées sur la première minime. En réalité, la distribution des hoquets d'*A virtutis ignitio* repose sur un dernier principe sous-jacent, cette fois ignoré des hoquets de *Rex Karole* : Cesaris s'efforce de ne jamais rapprocher deux syllabes de deux mots différents au sein d'un même motif. Afin d'illustrer ce principe, la répartition du premier vers du *triplum* a été retranscrite ci-dessous (1), accompagnée d'une version hypothétique (2) exemplifiant ce que Cesaris s'est astreint à ne jamais commettre. Pour

plus de clarté, les motifs hoquetés sont séparés à l'aide de barres verticales (mesure du *tempus*) :



Exemple 4.21 Répartition des syllabes du premier vers hoqueté du *triplum* d'*A virtutis ignitio*

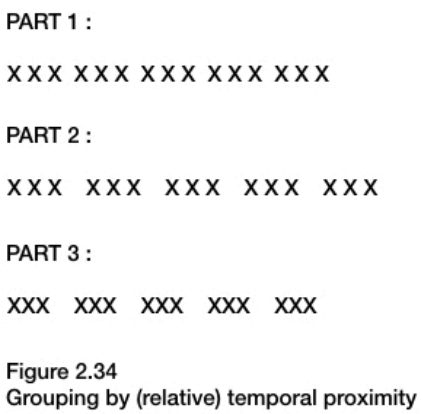
Suivant la méthode de Cesaris, deux syllabes appartenant à deux mots différents, comme ***hic*** et ***sin****cera* ou *sincer****a*** et ***mens***, ne peuvent en aucun cas être intégrées dans un même motif hoqueté. L'éventuelle version 2 va de cette manière à l'encontre. Les syllabes susmentionnées y sont en effet rapprochées à distance d'une semi-brève. Dans la version 1, tous les mots sont au contraire espacés par une pause. Ce postulat peut en outre, grâce à l'exemple 4.20, aisément se vérifier dans l'ensemble des mots, que ce soit ceux du *triplum* ou du *motetus*.

L'intérêt de cette pratique est vraisemblablement performatif. Outre le fait de réutiliser les procédés retrouvés dans *Rex Karole*, Cesaris va plus loin en s'arrangeant pour que les syllabes non adjacentes ne soient jamais rythmiquement rapprochées. Il est possible d'en trouver la raison en interrogeant davantage les effets d'une telle distribution sur l'interprétation. Cet aspect relève plus proprement de la cognition musicale. En quête d'un regard objectif sur la compréhension des textes du motet, Zayaruznaya a déjà introduit à cet égard l'utilité des sciences cognitives[318]. Depuis les théories controversées de Page[319], elle est l'une des rares spécialistes à avoir tenté d'aborder la textualité du motet de manière physiologique. Suivant la pensée de Bent, selon laquelle la compréhension simultanée de plusieurs textes est avant tout une question d'entrainement[320], Zayaruznaya met plus particulièrement en parallèle la performance du motet avec le scénario psychoacoustique connu sous le nom de *cocktail party problem*[321]. En somme, l'énoncé interroge la manière avec laquelle l'être humain est capable de traiter

[318] Voir à ce propos le chapitre « Hearing Voices » dans Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, pp. 73-105.
[319] Page, *Discarding Images*, pp. 99-111.
[320] Margaret Bent, « Reflections on Christopher Page's Reflections », *Early Music*, XXI (1993), p. 632.
[321] Edward Cherry, « Some experiments on the recognition of speech with one and with two ears », Journal of the Acoustical Society of America, XXV (1953), pp. 975-79 ; Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 529.

en même temps différents flux sonores, à l'image d'un individu cherchant à distinguer son interlocuteur parmi le bruit ambiant d'une « *cocktail party* ». Par ce biais, l'objectif de Zayaruznaya n'est pas de prouver que la compréhension des textes est une condition sine qua non à la réalisation du motet, mais plutôt « que l'idée que les textes dans un arrangement polytextuel sont *de facto* inintelligibles est un préjudice moderne »[322].

Outre la superposition des paroles, la pratique du hoquet à texte brisé semble également être un cas d'école en matière de cognition au sein du motet : comment la perception des termes peut-elle être assurée malgré leur scission ? Comme vu précédemment avec *Rex Karole*, le recours à un syllabisme sur les temps métriques tend certainement à améliorer leur distinction. Certains paradigmes psychologiques peuvent en outre éclairer la distribution textuelle élaborée par Cesaris. En effet, la répartition des syllabes illustrée dans l'exemple 4.21 rappelle le contexte de plusieurs paradigmes cités par Albert Bregman en vue de déterminer l'influence de la temporalité d'un flux sonore sur sa compréhension. D'une manière générale, la ségrégation du flux peut être engendrée par l'isolement de certaines parties ainsi que leur périodicité :



Exemple 4.22 Exemples de Bregman concernant l'effet de proximité des sons

> Des parties d'une donnée sensorielle s'organiseront elles-mêmes dans des groupes basés sur la proximité. Si la séparation temporelle est vue comme une sorte de proximité, ainsi les sons qui sont proches d'un autre dans le temps se grouperont avec celui-ci. […] Pour cette raison, la séquence dans la partie 2 devrait être plus fortement organisée en matière

[322] « *That is not to say that medieval performances would have been ideal in terms of intelligibility. We cannot know that. But we recognize that the idea that texts in a polytextual setting are unintelligible de facto is a modern prejudice, born in part of 1980s performance aesthetics and supported in large part by digital mediation to which much of our listening is subject*. », Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, p. 105

de triplets que la précédente. Bien que les espaces entre les sons proches soient les mêmes, les vides séparant les groupes de triplets sont plus longs. La même amélioration de groupement peut être atteinte en réduisant l'espacement intra-triplet, comme dans la partie 3.[323]

La qualité de la ségrégation du flux repose donc en partie sur la proximité temporelle des éléments. Les exemples que Bregman utilise, reproduits dans l'exemple 4.22,[324] représentent distinctement la segmentation cognitive : l'individu aura tendance à grouper ce qui est proche dans le temps et à comprendre cet ensemble comme un tout. De ce fondement dérive également des paradigmes plus précis dont le contexte rappelle fortement les conditions du hoquet. Par exemple, Bregman résume notamment certains travaux de Walter Dowling dans lesquels la mémorisation d'entités sonores est améliorée par des conditions musicales comparables aux troncations retrouvées dans *A virtutis ignitio* : la ségrégation de phrases mélodiques, même dénuées d'une logique tonale ou modale, est améliorée par l'allongement de leur « dernière note » ainsi que la présence d'un « court silence »[325]. Suivant les précisions de Bergman, il est possible de restituer musicalement les versions rythmiques – sans données mélodiques – les plus prédisposées à la ségrégation du flux sonore[326] :

A) Version avec phrasé ♩♩♩♩♩. 𝄾♩♩♩♩♩. 𝄾 𝄽 B) Version sans phrasé ♩♩♩♩♩♩♩♩♩ 𝄽

[323] « *Parts of a sensory input will organize themselves into groups based on proximity. If a temporal separation is viewed as a sort of proximity, then sounds that are near to one another in time will group with one another. In part 1 of figure 2.34, all the tones have the heard as a series of triplets.* […] *For this reason the sequence in part 2 would be more strongly organized in terms of triplets than the previous one. Although the spaces between the nearest tones are the same, the gaps separating the triplets groups are longer. The same enhancement of grouping can be achieved by reducing the within-triplet spacing, as in part 3*. » Bregman, *Auditory Scene Analysis*, p. 196.

[324] Reproduction de la *Figure 2.34, Grouping by (relative) temporal proximity*, *ibid*., p. 196.

[325] *Infra*, n. 327.

[326] « *A similar conclusion about the effects of rhythmic grouping can be reached from the results of an experiment by Dowling. His subject heard a sequence composed of four phrases each consisting of five tones. They can be diagrammed as follows: ABCDE FGHIJ KLMNO PQRST. The separation between the phrases was achieved by lengthening the last note in each one and adding a short silence (if the first four notes are thought of as quarter notes, the fifth can be thought of as a dotted quarter note which was followed by an eighth rest). Immediately afterward, the subject was presented with a test pattern of five tones and was asked whether it had occurred in the original sequence*. […] *The test sequences that preserved the original phrasing were much easier to recognize. This result shows that an essential part of the memory for a sequence is its rhythmic pattern*. », Bregman, *Auditory Scene Analysis*, pp. 445-6.

Le rythme A est sans nul doute le plus adapté à la distinction et la mémorisation de motifs mélodiques. À la lumière du langage musical, cet aspect semble presque trivial. Difficile en effet de ne pas voir dans l'allongement de la note finale, ainsi que le silence subséquent, le profil rythmique d'une fin de phrase ou, plus spécifiquement, d'une cadence. Dans le cas contraire, soit l'exemple B, l'indistinction temporelle entre les phrases mélodiques tend à perturber leur intégration cognitive : en somme, le discours musical est appréhendé comme un ensemble, sans distinction apparente d'unités musicales plus petites. Outre les composantes acoustiques comme la mélodie, le timbre, l'espace ambiant ou encore la pluralité des sources sonores, « ce résultat montre qu'une partie essentielle de la mémorisation d'une séquence est son motif rythmique [*rhythmic pattern*] »[327].

Concernant le rythme hoqueté d'*A virtutis ignitio*, il est possible de retrouver les divers éléments rythmiques caractéristiques de l'exemple A : le silence – pause de semi-brève – suit la figure la plus longue – semi-brève – et achève ainsi le motif. D'un point de vue purement musical, l'agencement du hoquet de Cesaris encourage donc à isoler chaque motif rythmique. Le hoquet aurait d'ailleurs certainement pu remplacer le rythme proposé par Dowling dans son test. Si le versant musical semble donc parfaitement adéquat aux règles cognitives, un problème apparait manifestement lorsque les éléments sonores à appréhender – paroles, mélodie et rythme – possèdent des structures périodiques différentes. Si les triplets proposés précédemment par Bregman se constituaient de mots concrets, il est clair que la ségrégation du texte ne pourrait être améliorée que par le choix adéquat de trissyllabes ou de suites équivalentes de mots plus courts :

Version 1)	X X X	X X X	X X X	X X X
	Pre-ben-da	*vel ar-tis*	*a-mo-re*	*non fer-tur*

Dans la version 1, l'exemple des triplets de Bregman a été superposé à des paroles extraites du motet post-Machaut *Degentis vita*. Dans ce cas, l'agencement des syllabes convient parfaitement à l'unité des triplets (3 ; 1 + 2 ; 3 ; 1 + 2). L'intégrité des mots est assurée malgré la périodicité du rythme et correspond ainsi au profil d'un hoquet à texte non brisé, similaire à ceux d'*Apta caro* ou *Cuius fructus ventris*. Dans le cas d'un hoquet

[327] *Ibid.*

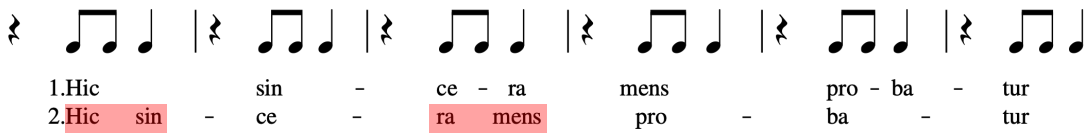
à texte brisé, un syllabisme aussi rigoureux que celui employé dans la version 1 pourrait mener à une version proche de celle illustrée ci-dessous :

Version 2)

	X		X		X			X		X		X			X		X		X			X		X		X
In		*vir-tu*-	-	-	-	-	-	*te*	*no-mi*-	-	-	-	-	-	*num quam plu*-	-	-	-	-	-	*res i-gna* – (*ri*)				

Dès lors, les triplets isolent des unités linguistiques dont les vers, dans leur forme originale, sont dénués. Ces unités correspondent dans la version 2 aux entités *in-virtu*, *te-nomi*, *num-quam-plu* et *res-i-gna*. En d'autres termes, l'inadéquation du rythme musical tend à générer des unités linguistiques « chimériques » [328]. Cette expression est utilisée par Bregman afin de définir des phénomènes musicaux non naturels, comme des mots inventés, suscités par des biais cognitifs. Dans ce cas, il est dès lors facile d'imaginer le manque de clarté du discours : contrairement à la version 1, l'auditeur doit corriger la distanciation nécessaire entre les syllabes afin de recréer mentalement la structure syntaxique des vers.

Dans le cas de motifs hoquetés particulièrement brefs, à l'image de ceux d'*A virtutis ignitio*, il est manifeste que la répartition des vers induit des unités chimériques non seulement nombreuses, mais également difficile à corriger mentalement. L'hypothétique répartition erronée d'*A virtutis ignitio*, présentée dans l'exemple 4.23, en démontre plusieurs cas potentiels. La proximité entre certaines syllabes peut conduire l'auditeur à discriminer les unités linguistiques chimériques telles que *hic-sin* ou *ra-mens* (encadrées en rouge) :



Exemple 4.23 Unités linguistiques chimériques dans le hoquet

Cesaris propose donc, à l'inverse, une distribution dans laquelle le rapprochement des syllabes appartenant à des mots différents est évité. Ce principe est notamment à l'origine des diverses concordances représentées dans l'exemple 4.20. Ces hoquets sont ainsi des

[328] *Ibid*., p. 459.

exemples particulièrement éloquents de l'importance de l'intelligibilité des paroles malgré la troncation des mots. Cependant, cette attention à l'égard des textes reste soumise à l'isorythmie. Le rythme hoqueté doit, comme dans les autres motets, convenir à différents vers alors que le nombre et la taille des mots qui les composent sont chaque fois distincts.

En d'autres termes, la composition du hoquet nécessite d'anticiper le nombre minimal de motifs hoquetés susceptibles d'accueillir chaque vers. Ainsi, il est nécessaire de veiller à ce que la longueur du passage hoqueté suffise à répartir chaque vers. Cet aspect se détermine nécessairement durant la composition de la *talea*. En effet, le hoquet se manifeste initialement à la voix du *tenor*. Tout comme pour les motets précédents, le nombre de troncations ainsi que la mesure du hoquet ne peuvent être déterminés aléatoirement, au risque de compromettre, par la suite, la distribution des paroles dans les voix supérieures. Contrairement à *Rex Karole*, la proximité périodique entre les silences démontre une minutie particulière dans la concordance des différents hoquets, concordance comparable à ce qu'il est possible d'observer dans les hoquets *Apta caro* et *Cuius fructus ventris*.

Avant d'entreprendre l'ordonnance du *tenor* hoqueté, il a donc été nécessaire pour Cesaris de savoir quel vers est le plus long, en fonction du nombre de mots et de leur quantité syllabique, et de déterminer, par conséquent, la mesure minimale dans laquelle celui-ci peut être distribué. Dans un premier temps, Cesaris a donc déterminé la métrique musicale dans laquelle réaliser le hoquet. Comme dans la plupart des hoquets triples observés précédemment, Cesaris use du temps parfait par commodité : chacune des trois voix concernées disposera d'une périodicité adaptée au cycle ternaire du *tempus*. Cesaris a notamment recours à une articulation des brèves *a parte post*. À ce stade, la répartition des syllabes peut être clairement envisagée sans nécessairement anticiper l'agencement précis du motif hoqueté : à raison de trois temps par mesure du *tempus* dont un est réservé à la troncation, le motif ne disposera que de deux temps sur lesquels disposer les syllabes. Dès lors, suivant la règle de non proximité des syllabes adjacentes, il est simple de déterminer le nombre de motifs hoquetés, ou de mesure, minimal destiné à chaque terme. Ce calcul revient à observer les longueurs proportionnelles minimales des mots distingués dans l'exemple 4.20 qu'il est possible de résumer ainsi : monosyllabe = 1 ; dissyllabe = 1 ; trissyllabe = 2 ; tétrasyllabe = 2 ; pentasyllabes = 2. Ci-dessous sont ainsi indiquées les sommes de chaque vers présent dans les passages hoquetés :

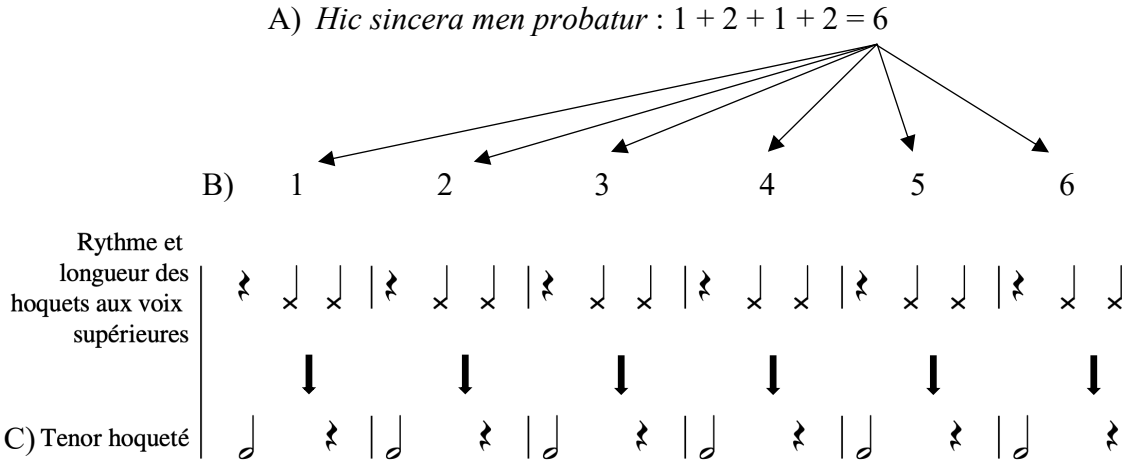
Vers du *triplum* :	**Nombre minimum de motifs par mot/vers :**
Ave mater insignita	1 + 1 + 2 = 4
Hic sincera men probatur	1 + 2 + 1 + 2 = 6
Quo pagantur tristitie	1 + 2 + 2 = 5
Merito beneficio	2 + 2 = 4

Vers du *motetus* :	**Nombre minimum de motifs par mot/vers :**
Thesauri neque mortale	2 + 1 + 2 = 5
Verba possunt avologo	1 + 1 + 2 = 4
Et doctat ede regia	1 + 1 + 1 + 2 (1 réel) = 5 (4 réel)
Et turbam divinitatis	1 + 1 + 2 = 4

En moyenne, l'agencement des différents vers demande une quantité minimale de quatre à cinq motifs. Suivant la répartition singulière de *regia*, le vers correspondant s'accompagne d'un résultat théorique (5) et du résultat réel (4). Les deux pentasyllabes finaux sont eux aussi appréhendés à l'aide de leur distribution pratique (2). Cependant, le vers *hic sincera men probatur* au *triplum* requiert d'être réparti sur pas moins de six motifs : bien que ses mots ne soient pas les plus longs (deux monosyllabes et deux trissyllabes), il est le vers possédant le plus de termes et, par conséquent, nécessitant le plus de motifs rythmiques distincts. Il est donc la raison même pour laquelle le hoquet se développe sur six mesures de brève (six motifs hoquetés). Si le hoquet avait été plus court, des syllabes de mots différents (adjacents) de ce vers auraient nécessairement été rapprochées au sein d'un même motif rythmique, provoquant par conséquent des unités linguistiques chimériques.

Ainsi la composition du *tenor* hoqueté peut être représentée à l'aide du paradigme de l'exemple 4.24. Dans un premier temps, Cesaris a choisi de réserver un octosyllabe du *triplum* et du *motetus* pour chaque passage hoqueté. La sélection précise des vers est tributaire de la position des hoquets à la fin de *talea* : suivant la répartition poético-musicale du motet (quatre septains au *triplum* et quatre quintils au *motetus*), les vers choisis pour les hoquets sont nécessairement ceux achevant la fin de chaque strophe.

Dans un second temps, le calcul du vers le plus long (A) – *hic sincera men probatur* – restitué à la page précédente indique que celui-ci ne peut être distribué que dans six mesures de brève (B), à raison d'une distribution des syllabes uniquement sur les temps de la *prolatio* – *initium prolationis*. Suivant une structure simple du *tenor* hoqueté, Cesaris opte pour l'ordonnance de six brèves tronquées suivant l'impefection *a parte post* (C).



Exemple 4.24 Paradigme de composition du *tenor* hoqueté d'*A virtutis ignitio*

Comme dans les motets précédents, le rythme des voix supérieures n'a pas nécessairement été précisément déterminé durant l'élaboration du *tenor* hoqueté. La distribution pondérée des vers suffit à prédire le nombre de troncations au *tenor*. À ce stade en effet, l'articulation des voix supérieures peut être mentalement envisagée sous une forme épurée, suivant seulement la périodicité des pauses ainsi que la présence de figures sur les temps de la *prolatio*. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que Cesaris a cette fois-ci prêté attention aux deux textes des voix supérieures et non uniquement au *triplum*. La distribution des syllabes fonctionne effectivement de la même manière dans les deux cas. Cette indistinction dérive vraisemblablement d'un intérêt de plus en plus prononcé pour l'écriture imitative dans les polyphonies du tournant du XV^e^ siècle[330]. À titre de comparaison, les motets *Eya dulcis* de Tapissier et *Venite adoremus* de Carmen offrent de nombreux passages dans lesquels les voix supérieures progressent à l'aide de

[330] Voir à ce sujet Newes, « Imitation in the *Ars nova* », pp. 38-59.

figures semblables bien que décalées. De par la périodicité des silences, les passages hoquetés s'avèrent être des moments propices à ce type d'écriture. Newes considère à cet égard que les imitations trouvent leur origine dans « le rythme angulaire » [331] des hoquets syllabiques présents, entre autres, dans le répertoire de la fin du XIV^e^ siècle.

⁂

Ce chapitre a ainsi permis de mettre en évidence l'implication des paroles des voix supérieures sur l'ordonnance rythmique du *tenor* dans le cadre d'un hoquet triple. Afin de synthétiser les diverses analyses menées précédemment, il est possible de distinguer deux principales manières d'envisager l'élaboration d'un hoquet *cum littera*. D'une part, certains compositeurs optent pour une répartition parfaitement syllabique des textes, respectant dès lors l'articulation du vers rythmique en matière de césure et de rime. Dans les *tripla* d'*Apta caro* et *Cuius fructus*, le syllabisme rigoureux s'accompagne d'une adéquation stricte des pauses avec les coupes poétiques. Le discours musical est, dans ces cas, manifestement basé sur la forme du texte, au point de parfois imiter le rythme propre du vers.

D'autre part, lorsqu'il est question d'un hoquet à texte brisé, la distribution des syllabes n'est pas aléatoire pour autant. Plutôt que de se concentrer sur les hémistiches, les compositeurs rompent l'intégrité des mots tout en répartissant les syllabes sur les *initia* de la *prolatio*. Cet emploi va de pair avec une concordance précise du nombre de syllabes par motifs rythmiques. Tandis que dans *Rex Karole* le nombre de motifs hoquetés est proportionnel à la quantité syllabique des mots, le hoquet d'*A virtutis ignitio*, suivant ce même principe, expose une attention particulière à ne pas rapprocher les syllabes issues de termes différents malgré leur troncation. Ces deux manières d'envisager le hoquet *cum littera* disposent d'un point commun qui n'est pas sans conséquence sur la composition du *tenor*. Qu'il soit question du respect des hémistiches ou d'une adéquation des syllabes avec les « temps forts » de la *prolatio*, la répartition des vers s'appuie chaque fois sur le syllabisme afin de mesurer la taille du hoquet.

Dès lors, la place laissée à la distribution de chaque syllabe est anticipée à un stade précoce de la réalisation du motet. Cette détermination intervient en effet

[331] « *Examples of such imitative dialogue in syllabic declamation may be found in the French motets and particularly in mass settings from the Avignon region, where they serve to emphasize certain words of the liturgical text. These imitations have their origin in the angular rhythms of the hocket.* », *ibid*., p. 59.

nécessairement dès l'ordonnance du *tenor*. Dans le cas d'*Apta caro*, la position des troncations est définie à partir des décasyllabes dont la coupe 4 + 6 incite le compositeur à disposer les pauses en conséquence. Dans *Cuius fructus ventris*, bien que la troisième voix hoquetée soit le *contratenor*, le choix du nombre de *taleae* et de *colores* s'appuie sur la tripartition du poème du *triplum* en vue de maximiser la quantité d'octosyllabes réguliers par section. Concernant les hoquets à texte brisé, la régularité numérique des vers influence également la durée et le nombre de troncations. Dans *Rex Karole*, la stricte répartition des syllabes sur les *initia prolationis* permet de prédire rapidement la longueur adéquate du *tenor* hoqueté en tenant compte des tailles des mots les plus fréquentes rencontrées dans les décasyllabes. L'apogée de cette pratique se situe dans *A virtutis ignitio* où la mesure du *tenor* hoqueté est déterminée à partir de la longueur minimale dans laquelle insérer chaque vers tout en respectant l'éloignement des syllabes adjacentes, à des fins vraisemblablement dialectiques.

Cette implication directe de la versification sur l'ordonnance du *tenor* invite donc à réviser la hiérarchie du processus créateur introduite par Murino. Bien que les questions relatives aux paroles soient lacunaires ou apparaissent tardivement à la suite de la composition du *tenor*, l'élaboration d'un hoquet triple *cum littera* suppose, comme démontré au cours de ce chapitre, de se concentrer initialement sur les textes. Le poème de référence est le plus souvent celui du *triplum* en raison de sa taille généralement plus longue que celle du *motetus*. Cette étape dans la réalisation du motet corrobore ainsi une rédaction des paroles antérieure au *tenor*, en accord avec les conclusions sur la *materia* abordées dans la partie précédente. La dimension poétique du hoquet apporte une preuve supplémentaire de la nature fondamentalement textuelle du plan formel proposé par Zayaruznaya. L'ordonnance du *tenor* ne se limite donc pas au simple choix du *cantus firmus* ainsi qu'à une morphologie mélodico-rythmique : les structures littéraires à grande échelle – la strophe – et à petite échelle – le vers – guident le compositeur lors de l'élaboration de la *talea*, en vue de parachever le hoquet *cum littera*.

V. ORIGINE MÉLODIQUE DU *TENOR*

CANTUS FIRMUS COMMUN ET EMPRUNT ENTRE MOTETS : L'ANTIENNE *ANTE THRONUM TRINITATIS*

Le répertoire des motets isorythmiques recèle de nombreuses connexions stylistiques dans lesquelles le *tenor* possède souvent un rôle central. À titre d'exemple, lorsque Kügle entreprend de recenser quelques motets apparentés du manuscrit *Ivrea*[1], les correspondances concernent à plusieurs reprises les voix inférieures. C'est ainsi qu'*Almifonis melos* et *Garison selon nature* sont rapprochés en raison de leur ratio *color*/*pars* semblable[2] et de leurs *taleae* « calculées en semi-brèves plutôt qu'en brèves »[3]. Leech-Wilkinson propose également d'autres exemples[4]. Outre leurs structures isorythmiques analogues, trois des motets composés par Vitry sont notamment mis en relation conformément à leur début au « profil similaire avec une valeur de note longue au *tenor* suivie d'une pause de longue, contre une pause suivie par une *longa* au *contratenor* »[5]. Les liens potentiels qu'entretiennent les *tenores* relèvent donc de spécificités parfois fines du processus d'ordonnance. Des cas comparables se sont d'ailleurs déjà présentés à propos du corpus post-Machaut. Comme cela a été vu lors de la partie II, les *tenores* de *D'ardant desir* et *L'ardure qu'endure* disposent d'une apparence voisine incitant à remarquer une proximité encore plus étroite que celle suggérée par leurs ressemblances déjà flagrantes : au-delà de leur présence dans *Chantilly* et de leur attachement aux textes français, inhabituel étant donné la désuétude de la poésie vernaculaire dans les motets de la fin du siècle, leurs voix inférieures possèdent toutes deux des *longae* rouges imparfaites, successives et entrecoupées de silences – *pausae breves* et *pausae longae*.

[1] Kügle, *The Manuscript Ivrea*, pp. 119-40.
[2] *Ibid*., p. 135.
[3] « *The tenor design in Almifonis/Rosa required the composer, as it did in Douce/Garison, to calculate the talea in semibreves rather than breves, a fact that, again, relates Almifonis/Rosa to Douce/Garison.* », *ibid*., p. 136.
[4] Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century », pp. 1-22.
[5] « […] *the three four-part motets (V7, V11 and V14) begin in similar fashion with a large note-value in the Tenor followed by a longa rest, against a rest followed by a longa note in the Contratenor*. », *ibid*., p. 2.

En dehors de l'isorythmie ou de l'articulation des figures, le choix du *cantus firmus* peut être aussi, à cet égard, un paramètre révélateur. La réutilisation d'un chant liturgique, durant l'*ars nova*, est d'ailleurs courante dans le répertoire d'un même compositeur : tandis que Machaut exploite à deux reprises le répons *Circumdederunt me* du Dimanche de la Passion, à la fois dans *Veni creator spiritus* et *Ha ! Fortune*[6], trois des motets attribués à Vitry sont élaborés sur le même *Neuma* [*quinti toni*][7]. L'emprunt entre des auteurs différents a parfois pu être également mis en lumière. L'un des exemples les plus célèbres n'est autre que le *tenor* d'*Eins que ma dame* de Machaut dont la mélodie coïncide rigoureusement avec celle du motet *Presidentes in thronis seculi*[8] retrouvé dans le *Roman de Fauvel*. Ainsi, comme l'affirme Clark, « jusqu'à et à moins qu'une source soit repérée pour cette mélodie, il apparait que la source du *tenor* de Machaut doit avoir été le motet plus ancien »[9]. La découverte dans l'œuvre de Machaut d'un acrostiche se référant au *Roman de Fauvel* a depuis confirmé l'hypothèse de Clark[10]. Toutefois, le peu d'emprunts de ce genre, connus et avérés à ce jour, dépend en partie du manque d'attribution parmi les pièces du XIV^e^ siècle : plusieurs correspondances n'ont pu dépasser le stade de la simple conjecture en raison de l'anonymat. Le répertoire de Machaut laisse néanmoins penser que l'emprunt à d'autres compositeurs est répandu dans les motets : en effet, non seulement ce dernier a réalisé l'*introitus* de *Veni creator spiritus* à partir de *Virtutibus laudabilis* de Vitry[11], mais il a aussi réutilisé la *talea* de *Garison selon nature* pour ordonner le *tenor* de *Qui plus aimme*[12].

Finalement, la récurrence d'un *cantus firmus* révèle surtout la popularité du chant en question, une connexion directe entre les motets ne pouvant être, le plus souvent, que seulement supposée. Le corpus post-Machaut comprend à ce propos plusieurs occurrences d'un même chant liturgique. *Apta caro* et *Rex Karole* disposent tous les deux comme *cantus firmus* de l'antienne *Alma redemptoris mater*, communément attribuée à Hermannus Contractus. L'exemple 5.1, situé à la page suivante, restitue les deux *cantus firmi* comparés à la version qu'offre Harrison[13]. Celle-ci, retrouvée dans un antiphonaire

[6] Voir à ce propos Clark, *Concordare cum materia*, pp. 40-2.
[7] Voir Sanders, « The Early Motets of Philippe de Vitry », pp. 29-31.
[8] Clark, *Concordare cum materia*, pp. 43-5.
[9] « *Until and unless a chant source is located for this melody it appears that Machaut's tenor source must have been the earlier motet*. », *ibid*., p. 43.
[10] Melanie Schaffer, « Finding Fortune in Motet 13 : Insights on ordering and borrowing in Machaut's motets », *Plainsong & Medieval Music*, XXVI/2 (2017), pp. 115-139.
[11] Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century », pp. 3-4.
[12] *Ibid*., pp. 5-6.
[13] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 208-9.

Exemple 5.1 Comparaison du *cantus firmus* d'*Apta caro* et *Rex Karole* avec l'antienne *Alma redemptoris mater*

du XIV^e^ siècle conservé à la British Library[14], a le mérite de coïncider avec chaque *tenor*. Bien que la source liturgique soit identique, les deux voix n'empruntent pas le même extrait. Dans *Apta caro*, c'est le mélisme initial qui a été choisi. L'emploi de passages *sine littera* est courant dans les motets du XIV^e^ siècle et plus particulièrement dans les plus anciens. Cette pratique, distinctive de la tradition française, est un héritage de la composition des parties de *discantus* dans les *organa*. Dans *Rex Karole*, dont la création est plus récente (v. 1375), la mélodie du *tenor* débute à partir du mélisme de *virgo* et s'étend jusqu'à la fin de l'antienne. Elle comprend ainsi une écriture à la fois

[14] Royaume-Uni, London, British Library, Add. Ms. 30072, f. 368.

mélismatique et syllabique. Cette diversité est, entre autres, caractéristique du changement progressif qui accompagne le choix du *cantus firmus* au tournant du XV^e^ siècle. En outre, Royllaert, le compositeur de *Rex Karole*, a transposé un court passage de l'antienne (entre crochets dans Ex. 5.1) une quinte au-dessus – ces deux points seront davantage développés lors du dernier chapitre.

Le début du chant se retrouve également dans *Virtutibus laudabilis* de Vitry, la mélodie étant d'ailleurs identique à celle présente dans *Apta caro*[15]. C'est de toute évidence pour cette raison que Boen prend pour exemple ces deux motets, en vue de comparer diverses manières d'ordonner un *tenor*[16]. La récurrence d'*Alma redemptoris mater* témoigne donc de sa popularité en guise de base contrapuntique et marque les prémices d'un intérêt pour les textes et *cantus firmi* à thème marial au tournant du XV^e^ siècle[17]. En dehors de cette popularité, les trois *tenores* ne disposent toutefois pas de similitudes concrètes en matière de rythme ou d'agencement. Le seul rapprochement stylistique méritant d'être signalé est que *Rex Karole* et *Apta caro* possèdent tous deux des hoquets triples dans lequel le *tenor* participe aux troncations ; ils intègrent ainsi le groupe de motets étudiés précédemment dans la partie IV. S'il y a une influence entre les deux œuvres post-Machaut, celle-ci se résume à l'emprunt de la même source liturgique par Royllaert : peut-être ce dernier a-t-il en effet été encouragé à choisir l'antienne après avoir pris connaissance d'*Apta caro* ? La même hypothèse peut être suggérée à propos du *tenor* de *Virtutibus laudabilis*, à partir duquel seraient, dans ce cas, potentiellement inspirés *Apta caro* et *Rex Karole*[18].

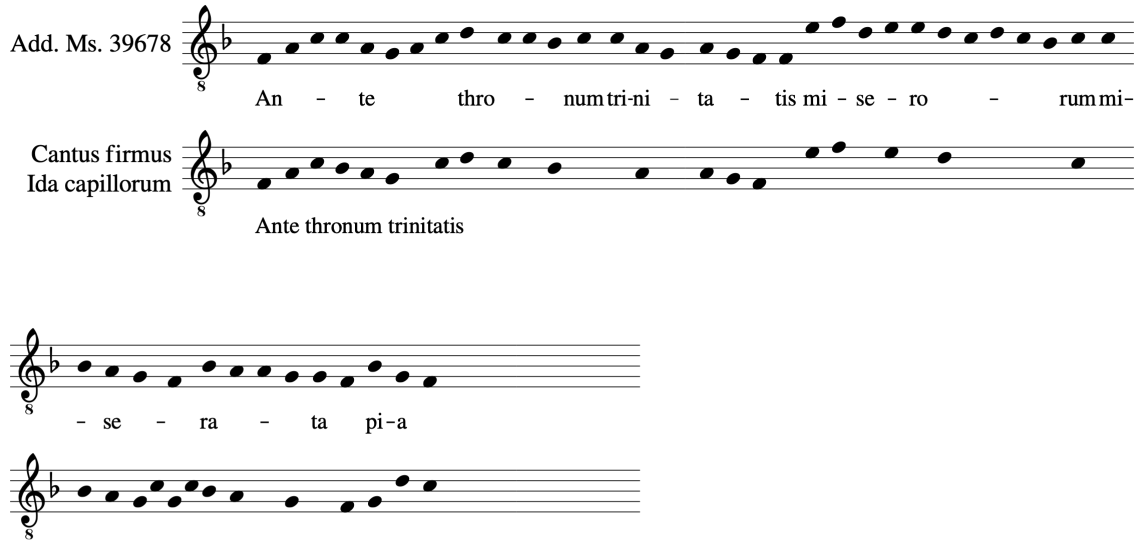
Si les occurrences d'*Alma redemptoris mater* ne permettent que de conjecturer les possibles liens que partagent les pièces susmentionnées, d'autres motets post-Machaut offrent l'opportunité d'établir une connexion plus fine concernant la sélection et l'ordonnance de leur *cantus firmus*. C'est plus particulièrement sur ce petit ensemble que se concentrera le reste de ce chapitre, présentant entre autres l'un des rares cas avérés d'imitation entre motets. En plus de compléter l'identification des différents *cantus firmi* du corpus post-Machaut, cette analyse soulignera une facette singulière de la

[15] Voir à ce sujet Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century », pp. 8-7.
[16] Johannes Boen, *Ars (musicae)*, Gallo (éd.), p. 29.
[17] Pour le répertoire isorythmique français, voir Allsen, *Style and Intertextuality*, pp. 64-73.
[18] C'est notamment à partir de ce lien que Kügle attribue à *Apta caro* une datation précoce et rapproche le motet du corpus de Vitry, Kügle, *The Manuscript Ivrea*, p. 145. Leech-Wilkinson suppose également une possible attribution à Vitry en raison du *cantus firmus* commun (Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century », p. 9) bien qu'il suggère aussi, plus raisonnablement, l'œuvre d'un compositeur contemporain, Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques*, pp. 162-3.

diversité des sources sur lesquelles s'appuie le choix d'un *tenor* et elle en éclaircira la mise en œuvre.

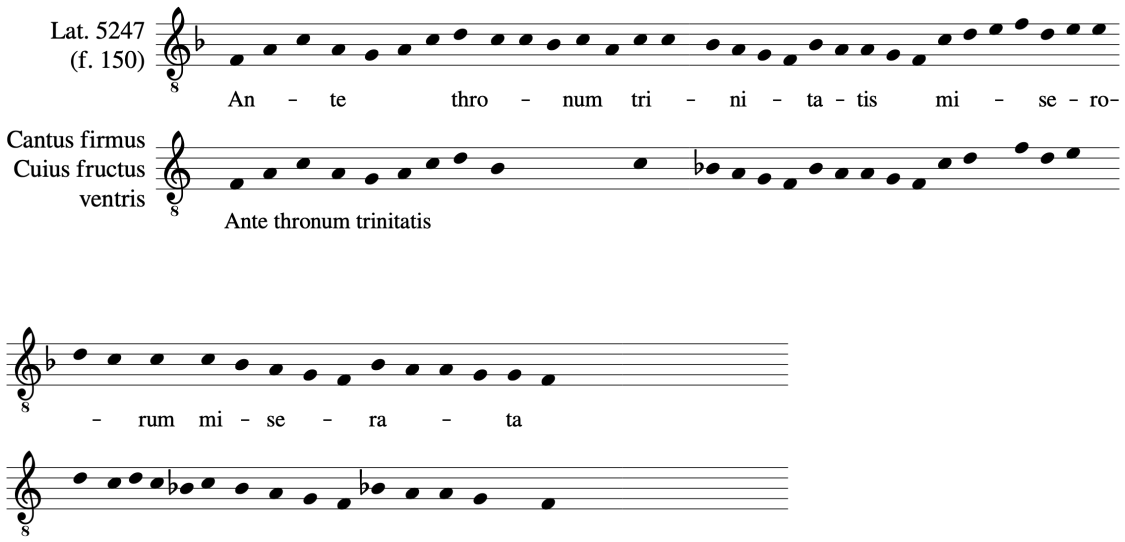
Le point de départ de cette étude se situe dans le motet *Ida capillorum*, attribué à Egidius de Puisieux, qui a par le passé donné quelques difficultés aux spécialistes en vue de confirmer l'origine de son *cantus firmus*. Ce dernier est pourtant indiqué dans les manuscrits au moyen de la citation explicite *Ante thronum trinitatis*[19], invitant à se référer à l'antienne éponyme. Cependant, l'articulation mélodique quelque peu singulière du *tenor* incite Ludwig à penser qu'il s'agit d'une ancienne version du chant[20]. Günther, s'appuyant sur cette hypothèse, propose d'en comparer le profil avec cinq variantes d'*Ante thronum trinitatis*, du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, et constate à son tour que « seul le début du *tenor* est proche de la mélodie liturgique »[21]. En effet, le reste ne semble conserver qu'un bref squelette de l'antienne[22] : tandis que la septième ascendante *fa-mi* au milieu du *cantus* n'apparait dans aucune des versions fournies par la musicologue, de nombreuses autres notes sont également absentes.

C'est dans l'édition d'Harrison qu'apparait une variante d'*Ante thronum trinitatis*, extraite d'un graduel de l'Abbaye prémontréenne Saint Mary de Parco[23], comparable à celle utilisée dans *Ida capillorum*. L'intervalle *fa-mi* est entre autres présent



Exemple 5.2 Comparaison entre l'antienne *Ante thronum trinitatis* et le *tenor* d'*Ida capillorum*

[19] « *Ante thronum* » dans *Ivrea*, f.6v ; « *Ante thronum trinitatis* », *Chantilly*, f. 61v.
[20] Friedrich Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musilkalische Werke II, Einleitung*, Leipzig, Publikationen älterer Muzik III, I, 1928, p. 61.
[21] « […] *for Ludwig has already indicated that only the beginning of the T is close to the liturgical melody*. », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lix.
[22] *Supra*, n.18.
[23] Royaume-Uni, London, British Library, Add. Ms. 39678, f. 228v.



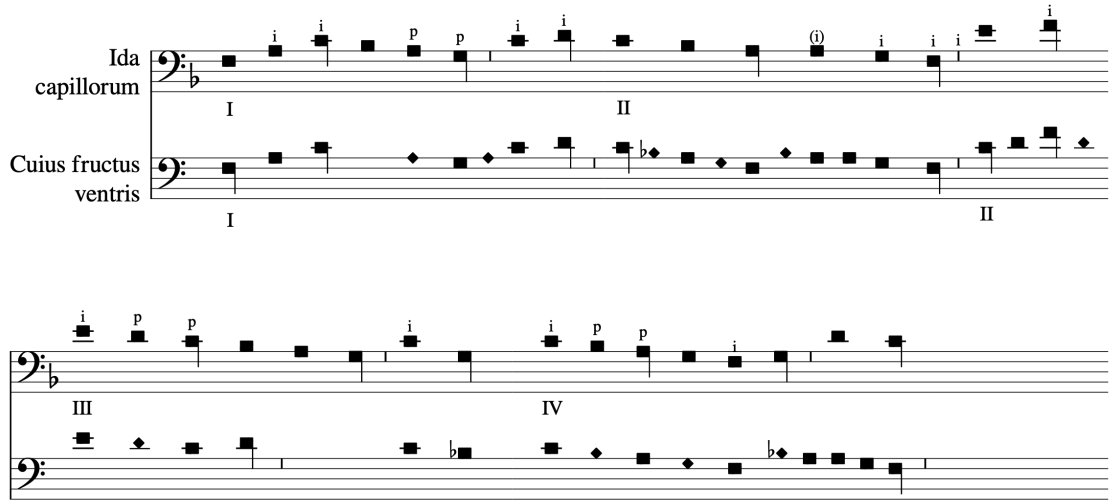
Exemple 5.3 Comparaison entre l'antienne *Ante thronum trinitatis* et le *tenor* de *Cuius fructus ventris*

et suggère que le compositeur a donc suivi une mélodie proche de celle contenue dans le manuscrit en question (Ex. 5.2). Clark rappelle à ce titre que la complexité de retrouver dans ce cas une source exacte dérive de la nature même du chant marial : « Ces mélodies, cependant, apparaissent particulièrement instables et enclines à des variantes locales ; elles sont aussi plus difficiles à circonscrire dans les manuscrits, parce que l'utilisation d'antiennes mariales est plus fluctuante et souvent en dehors de la structure formelle de l'office »[24]. Au même degré qu'*Alma redemptoris mater*, *Ante thronum trinitatis* semble jouir toutefois d'une certaine popularité au sein des motets post-Machaut. En effet, comme le relève Wright[25], le *tenor* de *Cuius fructus ventris*, composé entre 1400 et 1420, possède également pour *cantus firmus* d'une forme plus commune de l'antienne. La provenance du chant est d'ailleurs clairement indiquée dans *Dijon 2837*[26]. À titre de comparaison, l'exemple 5.3 prend pour référence le *Liber prosarum* présent dans le manuscrit *Lat. 5247* de la Bibliothèque nationale de France[27].

Dans *Ida capillorum* et *Cuius fructus ventris*, la source liturgique est donc identique bien que les versions utilisées soient différentes. La popularité de l'antienne

[24] « *These melodies, however, appear to be particularly unstable and susceptible to local variants ; they are also more difficult to locate in manuscripts, since the use of Marian antiphons is more variable and often stands outside the formal structure of the Office*. », Clark, *Concordare cum materia*, pp. 64-5.
[25] Wright, « A Fragmentary Manuscript of Early 15th-Century Music », p. 310.
[26] *Dijon 2837*, f. 4v.
[27] France, Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 5247, f. 150.

dérive probablement de son profil particulièrement favorable à l'articulation mélodico-rythmique d'un *tenor*. En effet, dans les deux cas, le chant comprend de nombreuses secondes descendantes, souvent *sol-fa*, dont l'éloignement facilite conséquemment la détermination de *partes* et de périodes. Tandis que le compositeur d'*Ida capillorum* utilise ces mouvements mélodiques comme passages cadentiels et progressions au sein même des *taleae*, celui de *Cuius fructus ventris* les exploite afin de délimiter les deux *partes* constitutives de son *tenor*. En outre, cette articulation va de pair avec la prédominance du ton *fa* dont la récurrence dans le corpus post-Machaut, évoquée au dernier chapitre, tend à indiquer que ce paramètre a influencé le choix des compositeurs.



Exemple 5.4 Comparaison entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Cuius fructus ventris*

S'il est avéré que les citations du *cantus* sont différentes, quelques ressemblances dans l'ordonnance du rythme forcent malgré tout à constater un processus semblable entre les deux motets. En effet, plusieurs figures similaires sont positionnées à l'identique, respectant avec cohérence la mélodie de l'antienne. Dans l'exemple 5.4, celles-ci sont indiquées de deux façons : la lettre « i » au-dessus du *tenor* d'*Ida capillorum* désigne les figures véritablement communes, tandis que le « p » signale les progressions proportionnellement analogues (ex. : *B-L* et *Sb-B*). En outre, les notes des deux voix ont été superposées de manière à faire émerger les concordances mélodiques, au détriment de l'agencement des *taleae*. Ces dernières sont néanmoins délimitées à l'aide de la numérotation usuelle en chiffres romains.

Dès lors, de nombreux passages offrent des ressemblances saisissantes. Dans un premier temps, la première *talea* d'*Ida capillorum* se retrouve nettement au début du

tenor de *Cuius fructus ventris*. Sur les neuf symboles présents, pauses et figures confondues, six coïncident. Certaines nécessitent toutefois une substitution proportionnelle : c'est en particulier le cas de la seconde descendante *la-sol*, respectivement accompagnée des motifs *B-L* et *Sb-B*. Conformément aux données développées dans la partie II, il semble que l'usage de rythmes iambiques résulte dans ce cas du mouvement mélodique privilégié 2-1. Dans un second temps, si d'autres équivalences temporelles apparaissent ensuite, la coïncidence des brèves et des longues est ailleurs manifeste. La fin de la première *talea* de *Cuius fructus ventris* est notable : l'enchainement *B-L-Pl*, caractéristique des conclusions de *talea* ou de période, est aussi présent dans *Ida capillorum* sur les mêmes notes du *cantus* (*la*, *sol*, *fa*).

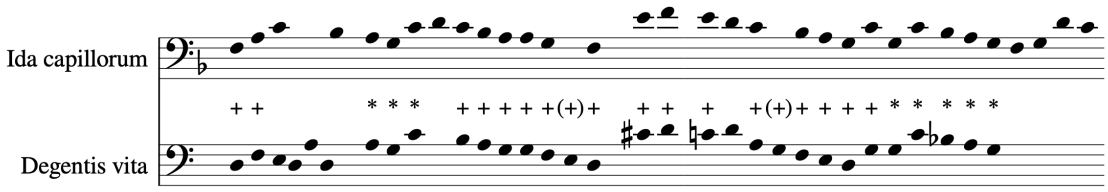
Malgré les parallèles que présentent les deux *tenores*, il est délicat d'évoquer sans crainte une connexion entre les deux motets. Suivant la pensée d'Allsen, selon laquelle l'usage d'une mélodie distincte dans *Cuius fructus ventris* indique que le compositeur s'est directement référé au chant[28], il pourrait être avancé que les ressemblances décelées ne dépendent que de procédés mélodico-rythmiques élémentaires – ce qui confirmerait par ailleurs la standardisation de la logique articulatoire du *tenor* dans les motets post-Machaut. Cependant, il est également déraisonnable de réduire les potentielles traces d'une inspiration au seul profil identique des *cantus firmi*. Il est effectivement envisageable que le compositeur de *Cuius fructus ventris*, bien que citant une version différente de l'antienne, ait aussi pris pour modèle *Ida capillorum.* L'imitation d'un schéma prédéfini n'implique pas nécessairement d'en respecter tous les détails. Le début de *Veni creator spiritus* de Machaut, modelé à partir de l'*introitus* de *Virtutibus laudabilis*, le montre bel et bien : plutôt que de suivre rigoureusement le chant de référence, Machaut préfère l'ornementer au point de le rendre par moment difficile à détecter[29]. Ainsi, plutôt que d'adopter un regard aussi catégorique que celui d'Allsen, l'hypothèse d'une éventuelle inspiration ne peut être complètement écartée.

Si cette connexion ne peut toutefois être plus approfondie, il est possible de relier le *tenor* d'*Ida capillorum* à un autre motet post-Machaut dont le *cantus firmus* a jusqu'alors échappé à toute tentative d'en découvrir l'origine. Il s'agit de *Degentis vita*, l'un des motets les plus anciens du *Codex Chantilly*. Sa composition se situe

[28] « *However, Cuius fructus apparently drew its melody directly from the chant, rather than from the older motet tenor, since the color of Cuius fructus ventris is somewhat different than that of Ida Capillorum.* », Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 340.
[29] Voir notamment l'illustration « Ex. 4 » dans Leech-Wilkinson, « Related Motets from Fourteenth-Century », p. 4.

approximativement autour de 1370 et est, de fait, contemporaine de celle d'*Ida capillorum*. La citation *vera pudicicia*, qui accompagne le *tenor* dans *Chantilly*[30], ne renvoie à aucun passage liturgique connu. Tandis que dans son édition, Günther mentionne que la source du *cantus firmus* ne peut être tracée, Harrison rapporte de même que celle-ci n'a pu être identifiée[31]. Clark n'apporte aucun indice supplémentaire[32]. L'incapacité à retrouver la provenance de la mélodie résulte également, et sans conteste, de son profil atypique. Dès les premières notes, plusieurs sauts de quinte (*ré-la* et inversement) évoquent davantage l'articulation d'une voix inférieure inventée, à la manière d'un *contratenor* dont la fonction se résumerait principalement à compléter l'harmonie. Par la suite, d'autres intervalles conséquents contrastent de même avec l'aspect habituel d'un *tenor*.

Toutefois, ces singularités constituent paradoxalement une première piste en vue de déterminer la provenance du *cantus firmus*. Ce profil spécifique rappelle en effet fortement le *tenor* d'*Ida capillorum*. Afin de l'illustrer, l'exemple 5.5 propose de confronter les deux voix. D'une part, toutes deux disposent exactement de 32 notes. Dans le *tenor* de *Degentis vita*, 26 coïncident avec *Ida capillorum*. Deux principes se distinguent plus particulièrement : la mélodie est soit identique, soit transposée. Dans l'intention de visualiser ce phénomène, les figures sont surmontées d'un astérisque (*) quand la hauteur est la même, ou du symbole + lorsqu'a lieu une transposition :



Exemple 5.5 Comparaison mélodique entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Degentis vita*

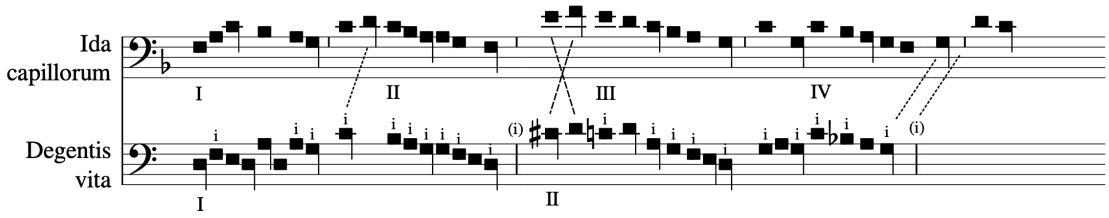
Au début, seule la tierce initiale est commune, bien que la qualité majeure/mineure soit différente entre les deux voix. Les concordances sont par la suite plus nombreuses. Le passage le plus frappant concerne sans nul doute le milieu des *tenores*, marqué par une progression distinctive : après une longue descente conjointe,

[30] *Chantilly*, f. 63r.
[31] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxii ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth-Century*, V, p. 197.
[32] Clark, *Concordare cum materia*, p. 263.

étendue sur l'ambitus *ré-fa* pour *Ida capillorum* et *do-ré* pour *Degentis vita*, une septième majeure ascendante intervient (*fa-mi* ; *ré-do#*) pour se résoudre sur l'octave (*fa*-[*mi*]-*fa* ; *ré*-[*do#*]-*ré*) avant de laisser place à une nouvelle descente diatonique suivie d'un saut de quarte (*sol-do* ; *ré-sol*). En somme, le *tenor* de *Degentis vita* est le plus souvent une tierce mineure en dessous de celui d'*Ida capillorum*, bien que le degré de transposition varie également entre la seconde à la quarte inférieure. Pour finir, ces cinq dernières notes se retrouvent quant à elles à la même hauteur.

Deux hypothèses peuvent ainsi être dès à présent formulées concernant *Degentis vita*. D'une part, il peut être suggéré qu'afin de réaliser le *tenor*, son compositeur se serait référé à une variante d'*Ante thronum trinitatis*, ou à une autre mélodie, similaire à celle sur laquelle s'est appuyé Egidius de Puisieux ; une variante probablement transposée une tierce en dessous des formes plus communes de l'antienne. D'autre part, il peut également être avancé que le compositeur de *Degentis vita* se serait inspiré de la voix inférieure d'*Ida capillorum*. Si les quelques différences mélodiques représentées dans l'exemple 5.5, bien qu'infimes à l'échelle des deux *tenores*, plaident en faveur d'une énième version du chant, un autre paramètre corrobore toutefois le second scénario.

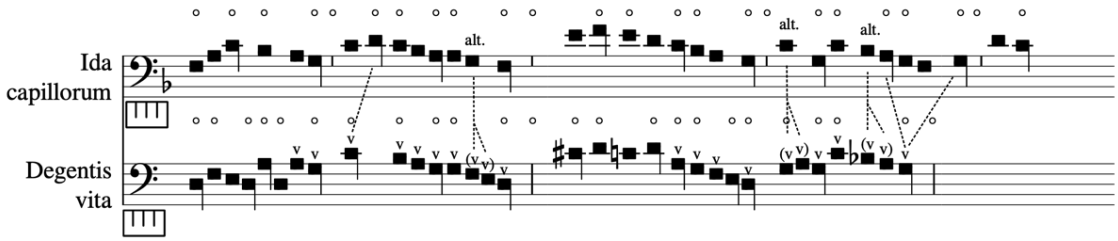
En plus de leurs mélodies similaires, les deux *tenores* partagent de multiples ressemblances en matière d'ordonnance. L'exemple 5.6 propose à cet égard de les superposer, augmentés de leurs figures en notation simple, de manière à ce que les concordances mélodiques mises en évidence précédemment soient conservées. Comme pour *Cuius fructus ventris*, les lettres « i » signalent dans le *tenor* de *Degentis vita* les symboles identiques. Les silences dont les positions coïncident ont été indiqués à l'aide du signe « (i) », dans le sens où leurs graphies, tributaires de leurs durées, ne sont pas à proprement parler égales. Il n'en demeure pas moins que, à l'instar de 19 autres figures illustrées ci-dessous, celles-ci trouvent leur source dans *Ida capillorum* :



Exemple 5.6 Comparaison graphique entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Degentis vita*

Le milieu des deux voix est à nouveau éloquent. Les similitudes mélodiques relevées précédemment s'accompagnent de figures semblables. La notation de la *talea* II d'*Ida capillorum* est comparable au passage analogue du second *tenor*. Le compositeur de *Degentis vita* a par ailleurs pris soin de placer une pause au même endroit. Le saut de septième majeure ascendante est, de la sorte, traité similairement. Si la résolution vers l'octave ne suit plus les mêmes codes graphiques, le *tenor* de *Degentis vita* expose cependant une articulation proche en inversant, à la manière d'un chiasme, la longue et la brève présentes dans *Ida capillorum*. Par la suite, la seconde descente diatonique remploie un profil semblable. Les notes terminales sont également particulièrement ressemblantes à celles rencontrées aux abords de la *talea* IV.

En prenant un léger recul, il apparait que les *taleae* de *Degentis vita* sont positionnées de manière raisonnée par rapport au matériau musical qu'offre le motet de référence. Tandis que, dans ce dernier, les pauses achevant habituellement la fin des *taleae* sont anticipées – conformément au décalage des rythmes cadentiels observé dans d'autres *tenores* analysés dans la partie II –, le compositeur de *Degentis vita* les recycle dans le dessein de clore cette fois-ci les *taleae*. Celui-ci a indéniablement remarqué leur rôle conclusif, les *pauses* étant intégrées au sein de motifs mélodico-rythmiques terminaux. La fin de la première *talea* de *Degentis vita* est à ce propos significative. Afin de parfaire la répétition rythmique, le compositeur a remanié l'articulation des figures tout en s'inspirant de l'agencement de la dernière période d'*Ida capillorum* : en plus de préserver un enchainement iambique, il conserve aussi la conclusion sur *sol* en veillant à ce qu'elle incorpore un mouvement cadentiel 2-1 représentatif des *tenores*.



Exemple 5.7 Comparaison rythmique entre les *tenores* d'*Ida capillorum* et *Degentis vita*

Afin d'approfondir cette comparaison, l'exemple 5.7 indique, parmi les figures précédemment mises en exergue dans *Degentis vita*, celles dont les valeurs réelles sont identiques à la voix de référence (surmontées de la lettre « v »). Suivant les

nombreuses concordances relevées, la ressemblance entre les deux *tenores* excède donc les dimensions mélodique et scripturale : le rythme d'*Ida capillorum* est le plus souvent également conservé dans *Degentis vita*. Pour comparer les deux voix dans une même mensuration, le *tenor* d'*Ida capillorum* est transcrit conformément à sa première occurrence en mode parfait.

Dès lors, il apparait nettement que le motif d'altération *B-B-L*, précédemment étudié dans la partie III, est maintenu dans *Degentis vita*. Plutôt que de reprendre trait pour trait le rythme de son modèle, le compositeur alterne toutefois entre deux brèves et deux *longae* consécutives. Cette légère modification a pour effet de préserver une disposition métrique similaire des figures. Alors que chaque pause et chaque longue est positionnée sur l'*initium modi*, la descente conjointe concluant la *talea* I de *Degentis vita* est révélatrice : les figures suivent fidèlement la configuration retrouvée dans *Ida capillorum*, observant ainsi une progression « dactylique » du type ***L*-*B*-*B*-*L*-*B*-*B*-*L***. Les dernières figures nécessitent néanmoins une substitution, comme aux abords de la fin de la *talea* II, où l'enchainement *B-Balt-L* est troqué contre le rythme équipollent *B-B-B-L*. Il est probable que le compositeur, n'ayant pas perpétué le principe de variation, n'a par conséquent pas jugé utile de garder le motif d'altération pour les cadences. Deux autres passages (signalés par alt. dans Ex. 5.7) requièrent de considérer ce changement pour contempler, dans son intégralité, le parallélisme métrique.

Étant données les nombreuses similitudes mélodico-rythmiques entre les deux *tenores*, il est désormais indubitable que celui de *Degentis vita* a été composé en prenant pour modèle *Ida capillorum*. Les deux motets disposent en outre, tel que l'a brièvement souligné Günther[33], d'un dernier point commun qui mérite d'être mentionné en vue de parfaire la comparaison. Alors que la majorité des motets de la fin du XIV^e^ siècle possède des textes latins dont la versification est rythmique, comme souligné auparavant durant l'étude des hoquets *cum littera*, *Ida capillorum* et *Degentis vita* dérogent tous deux à cette norme. Pour le premier motet, la métrique est bien connue : il s'agit de l'hexamètre dactylique[34]. En d'autres termes, chaque vers est constitué de six pieds dont le rythme est initialement un dactyle, potentiellement remplacé par un spondée. En raison de la rime interne, les vers étant léonins, la scansion suit la coupe

[33] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lx.
[34] Rigg (éd.), *Supplement to Volume V*, p. 6 ; Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lx. L'édition et la traduction la plus récente des deux textes se trouvent dans Zazulia, « A Motet Ahead of its Time ? », pp. 353-4.

penthémimère[35] donnée ci-dessous, à titre d'exemple, pour les deux premiers vers du *motetus* :

Pōrtĭŏ | nātū - | rē // prē - | cēllēn - | tīs gĕnĭ - | tūre
Īdē | rēctū - | rē // jūs - | tē sānc - | tēquĕ stă - | tūre

Dans *Degentis vita*, la structure des paroles est à l'inverse sujette à controverse. Selon Rigg, les deux textes n'observent pas un nombre fixe de syllabes et possèdent 42 vers pour le *triplum* et 21 pour le *motetus*[36]. L'éditeur parvient néanmoins à résumer le premier poème à l'aide de quatrains et le second au moyen d'un cinquain (abaab) suivi de deux quatrains (abab et cdcd), comme ci-dessous :

Triplum :		*Motetus* :	
Degentis vita	a	*Cum vix artidici*	a
Quid prodest arte polita ?	a	*promoti sint ad habere*	b
Nil sed invita	a	*astrologi logici,*	a
Precio manus et redimita	a	*quod scientifici,*	a
		quid agam Petrus misere,	b
et pro dulcore	b		
Prebenda vel artis amore	b	*nominis et modici ?*	a
Non fertur flore	b	*Miserere !*	b
Stirpis sed sanguinis ore	b	*Nescio blandidici :*	a
…		*dicantur eo miserere.*	b
		Leno, scurra, malus	c
		Et adulans, qui joculatur	d
		Herens et talis qualis	c
		Cito deliciatur	d
		…	

[35] À ce propos, voir Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, p. 59 ; Jean-Louis Charlet (éd.), *Métrique latine humaniste des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2020, pp. 55-73.
[36] Rigg (éd.), *Supplement to Volume V*, pp. 13-5.

Sur ce point, l'analyse de Günther est radicalement différente[37]. La musicologue voit préférablement dans les vers du motet des hexamètres léonins, similairement au *triplum* d'*Ida capillorum*. Cette vision est en outre soutenue par Schmidt-Beste qui, dans l'intention de retracer l'histoire des métriques quantitatives dans le motet médiéval, cite brièvement comme exemple les paroles de *Degentis vita*[38]. Günther agence donc les vers selon « une rime interne » et, par conséquent, une césure « à la cinquième, sixième ou septième syllabe »[39]. Pour les premières lignes du *motetus*, Günther offre notamment la configuration suivante[40] :

Cum vix artidici // promoti sint ad habere
astrologi logici, // quid agam ? Petrus miserere
hominis et modici, // quod scientifici, miserere.
Nescio blandidici // dicantur, eo miserere.

La coexistence de ces deux regards dépend en réalité d'une différence de lecture entre les éditeurs. En effet, alors que pour le second vers du *motetus*, Günther discerne les mots *astrologi logici, quid agam ? Petrus miserere*, Rigg et Harrison proposent *astrologi logici, quod scientifici, quid agam Petrus misere*[41]. Pour résumer, les syntagmes *quod scientifici* et *quid agam Petrus misere*[*re*] sont intervertis. Cette inversion résulte d'un choix éditorial dont la raison n'est malheureusement pas expliquée[42]. Une vérification auprès des versions du *motetus* présentes dans *Chantilly* et dans *Barcelona* permet ainsi de confirmer la lecture de Günther[43]. Outre la liberté structurelle que s'octroient Rigg et Harrison, une attention plus minutieuse à l'égard de *Chantilly* donne également raison à Günther à propos du terme *miserere* à la suite de

[37] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. xxii-xxiii.
[38] Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, pp. 238-9.
[39] « […] *both texts consist of Leonine hexameters with internal rhymes on the fifth, sixth or seventh syllable*. », *ibid*., Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxiii.
[40] Dans l'édition de Günther, la césure est simplement signalée par un espace typographique, *ibid*.
[41] Pour les deux éditions d'Harrison, voir Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth-Century*, pp. 117-8 & 124-5.
[42] En effet seule la mention « 4-6, *line order editorial ; MS order 5,6,4* » est signalée dans l'apparat critique du texte, Rigg (éd.), *Supplement to Volume V*, p. 14. Il semble toutefois que les vers sont ceux présents dans *Chantilly* malgré le fait qu'une erreur se soit glissée dans l'édition concernant le terme *miserere* que Rigg et Harrison (*supra*, n. 34) remplace par *misere*, suivant probablement la version du manuscrit *Barcelona*, comme expliqué ci-dessus. Cependant, il est étrange que Rigg, suivant à l'évidence en partie le manuscrit précédent, n'ait toutefois pas relevé que *modici*, au vers 3 du *motetus*, est remplacé par *laeticia*. Accompagné des autres variations que rapporte Rigg à propos de *Barcelona*, il semble que le texte de *Chantilly* est le plus juste.
[43] *Chantilly*, f. 63 ; *Barcelona*, f. 9.

Petrus et *scientifici* : en effet, sa distribution syllabique encourage à le privilégier au détriment de *misere*, indiqué dans *Barcelona* au moyen de l'abréviation *mife.*

Le respect du mot *miserere* est crucial en vue de retrouver la métrique poétique au début du *motetus*. Afin de confirmer définitivement l'analyse de Günther, qui ne livre qu'une simple édition des vers accompagnés de leur césure, une scansion des premières lignes de chacune des voix supérieures est proposée :

Triplum :

Dēgēn - | tīs vī - | tā // quīd | prōdēst| ārtĕ pŏ - | līta
Nīl sēd | īnvī - | tā // prĕcĭ - | ō mănŭs | ē rĕdĭ - | mīta
Ēt prō | dūlcō - | rē // prē - | bēndă vĕl | ārtĭ ă - | mōre
Nōn fēr - | tūr flō - | rē // stīr - | pīs sēd | sānguĭnĕs | ōre
…

Motetus :

Cūm vīx | ārtĭdĭ - | cī // prō - | mōtī | sīnt ăd hă - | bēre
Āstrŏlŏ - | gī lŏgĭ - |cī, // quĭd ăg - | ām ? Pē - | trūs mĭsĕ - | rēre
†Nōmĭnĭs | ēt mŏdĭ – |cī, // quōd | sciēntĭfĭ - |cī, mĭsĕ - | rēre.
Nēscĭŏ | blāndĭdĭ – | cī // dī - | cāntŭr, ĕ - | ō mĭsĕ - | rēre.
…

Les quatre premiers vers de chaque texte suffisent à anticiper l'agencement du reste des paroles. Suivant la conclusion standard de l'hexamètre[44], le cinquième pied est un dactyle tandis que le dernier est le plus souvent un trochée. Il y a de cette manière peu de place à l'hétérodynie à la fin des vers[45], ces derniers démontrant d'ailleurs une coïncidence de l'ictus et de l'accent prosodique globalement régulière. C'est notamment afin de respecter la clarté du troisième vers du *motetus* que *hominis*, restitué par Günther, a été ci-dessus remplacé par *nominis*, tel que l'on peut le lire dans *Chantilly* et *Barcelona*[46]

[44] Norberg, *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, p. 59.
[45] Voir plus particulièrement à ce sujet Carole Fry, « Quelques principes généraux d'une stylistique de la métrique : L'exemple du substantif en premier mot de l'hexamètre dactylique latin », *Latomus*, LXXI/2 (2012), pp. 306-7.
[46] *Supra*, n. 36.

ainsi que dans l'édition de Rigg et Harrison[47]. La césure est de même également constante, à la moitié du troisième pied, et suit de fait la coupe penthémimère retrouvée précédemment au *triplum d'Ida capillorum.*

Degentis vita emprunte donc à *Ida capillorum* bien plus que son *tenor* en réutilisant à son tour l'hexamètre léonin. Au vu de la rareté des mètres quantitatifs dans le répertoire des motets, ce nouveau point commun corrobore l'influence directe d'*Ida capillorum* sur la composition de *Degentis vita*. Ce constat n'est pas sans conséquence sur la chronologie des motets qui, cependant, ne peut rester qu'approximative. Lors de la délimitation du corpus, les récentes avancées de Zazulia ont permis de déduire qu'*Ida capillorum* figure parmi les pièces les plus modernes d'*Ivrea*[48]. Sa datation, vraisemblablement située autour de 1370, ne peut néanmoins dépasser l'année 1376, soit le *terminus ante quem* donné par le fragment de *Trémoïlle* pour les 32 premiers folios[49]. Pour *Degentis vita*, son indexation au début de *Trémoïlle* impose donc une temporalité similaire. Toutefois, étant donné la connexion établie entre les deux motets, il est désormais judicieux de situer la composition de *Degentis vita* à la suite de celle d'*Ida capillorum*, potentiellement peu avant 1376. Cette conclusion va, qui plus est, de pair avec l'absence de *Degentis vita* dans *Ivrea*, peut-être en raison d'une datation plus récente.

Le *tenor* de *Degentis vita* est donc un cas singulier au sein du corpus post-Machaut et, plus largement, parmi les motets français isorythmiques. Cet exemple offre en effet l'opportunité d'observer un *tenor* emprunté à un autre motet, aussi bien en matière de mélodie que de rythme, sans malgré tout procéder à une reproduction fidèle. Les diverses transpositions ainsi que l'équivalence de certaines figures participent à une liberté créatrice et témoignent alors de la distance qu'adopte le compositeur à l'égard de son modèle. Cette pratique rejoint de ce fait les commentaires de Clark au sujet de la variété des *cantus firmi* au XIV^e^ siècle, dont « certaines mélodies semblent rester intactes, d'autres sont légèrement modifiées, et quelques chants apparaissent être plus des inspirations que des sources pour leurs *tenores* »[50]. La voix inférieure de *Degentis vita* s'inscrit à mi-chemin entre ces deux dernières catégories. Si les libertés que s'octroie le

[47] Rigg (éd.), *Supplement to Volume V*, p. 14 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, pp. 118 & 125.
[48] Zazulia, « A Motet Ahead of its Time ? », pp. 341-54.
[49] Bent, « A Note on the Dating of the Trémoïlle Manuscript », p. 222.
[50] « *Some melodies seem to remain intact, others are changed slightly, and some chants appear to be more inspirations than sources for their tenors*. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 68.

compositeur peuvent être supposément attribuées à la nature non conventionnelle de la source, Clark a démontré que l'altération des mélodies – extraites d'un *cantus* liturgique ou d'un autre motet – est, bien que généralement modérée, chose courante dans les répertoires de Machaut et d'*Ivrea*[51]. Le peu de cas avérés et comparables à *Degentis vita* au XIV^e^ siècle ne permet cependant pas d'appréhender de manière suffisante la popularité ni les modalités de l'emprunt d'un *tenor* de motet préexistant. Mais une dernière correspondance, prenant à nouveau potentiellement pour référence *Ante thronum trinitatis*, contribue à intégrer *Ida capillorum* et *Degentis vita* au sein d'un réseau de contrafactures probablement plus vaste. La concordance outrepasse toutefois les limites poreuses du corpus post-Machaut et se rencontre au *tenor* d'un motet dont il a déjà été question au cours de cette thèse : *Febus mundo oriens*.

Le *tenor* de *Febus mundo oriens*, dont l'*unicum* apparait dans *Ivrea*, dispose de plusieurs particularités stylistiques. D'une part, un court texte latin, dédié à Gaston III, est précisément distribué. Aucune citation littérale liée à un *cantus firmus* n'accompagne cependant le poème. D'autre part, le *tenor* arbore une mélodie dans laquelle les sauts de quarte sont fréquents et succèdent à diverses descentes conjointes. L'ambitus, dès lors conséquent, s'étend sur l'octave fa^2-fa^3. Sans grande surprise, ces éléments n'ont pas permis d'en tracer l'origine dans un chant liturgique, conduisant ainsi Harrison à conclure que le *tenor* a été librement inventé[52]. Or, les premières notes, bien que ponctuées par des sauts consécutifs de quarte et de septième, rappellent pourtant la version d'*Ante thronum trinitatis* présente dans *Ida capillorum* et reprise dans *Degentis vita.*

Les astérisques au-dessus du *tenor* de *Febus mundo oriens* représentent les notes concordant avec le *cantus firmus* d'*Ida capillorum* (Ex. 5.8). Dans un premier temps, il doit être remarqué que l'hexacorde employé est similaire, soit l'*hexacordum molle* caractéristique du ton *fa* autour duquel évolue le *cantus*. Dans un second temps, la septième majeure ascendante et sa progression sur l'octave (*fa-mi-fa*) sont de même significatives de cette version de l'antienne – c'est d'ailleurs à l'aide de ce passage que Clark confirme l'identification du *tenor* d'*Ida capillorum*[53]. À la suite, les mouvements

[51] *Ibid*., pp. 54-68.
[52] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, p. 193.
[53] Clark, *Concordare cum materia*, p. 65.

Exemple 5.8 Comparaison entre les *tenores* d'*Ida capillorum*, *Degentis vita* et *Febus mundo oriens* (début)

mélodiques descendants sont également proches du premier *tenor*. Lors de la résolution de la septième, il ne peut être ignoré une ressemblance manifeste avec l'adaptation de *Degentis vita* (indiquée dans les deux portées supplémentaires dans Ex. 5.8). En effet, les deux voix réitèrent l'intervalle de seconde avant de se diriger vers la quarte inférieure. Si le choix du bécarre – *mi*b dans ce cas – n'apparait pas dans *Febus mundo oriens*, la proximité mélodique entre les deux pièces à ce moment précis incite à rapprocher le motet dédié à Fébus non seulement d'*Ida capillorum*, mais également de *Degentis vita*.

Sur le plan rythmique, les ressemblances sont moins nombreuses et concernent surtout la disposition des silences et, ipso facto, des périodes (Ex. 5.9). Tout comme les deux *tenores*, la première période s'achève après la seconde descendante *sol-fa*. Le choix d'une pause de brève est donc identique à celui d'*Ida capillorum*. Les figures suivantes contrastent cependant avec la lente articulation des autres voix. L'usage de minimes, rare dans les *tenores* isorythmiques de la moitié du XIV^e^ siècle, peut être ici comparé à une notation mesurée du *flos harmonicus* – équivalant du trille – décrit par Jérôme de Moravie[54]. Toutefois, la période subséquente évoque à nouveau *Ida capillorum* : en plus de positionner une pause de brève, le compositeur de *Febus mundo oriens* décide de conclure la période sur *sol* et non sur *fa*. Il suit ainsi un plan cadentiel analogue à celui d'Egidius de Puisieux. Il en va de même pour le dernier mouvement 2-

[54] Voir McGee, *The Sound of Medieval Song*, pp. 62-4.

1, ponctué par une *pausa longa* rappelant *Degentis vita*, dont l'arrêt sur *sol* est semblable aux deux autres *tenores*.

Exemple 5.9 Comparaison rythmique entre les *tenores* d'*Ida capillorum*, *Degentis vita* et *Febus mundo oriens*

Comme pour les ressemblances constatées dans *Cuius fructus ventris*, les quelques figures et pauses communes sont probablement le fruit d'articulations mélodico-rythmiques comparables. Le fait qu'elles se limitent uniquement aux passages cadentiels corrobore cette hypothèse. Par ailleurs, la datation précoce bien qu'approximative de *Febus mundo oriens* (v. 1365) empêche de débattre plus longuement sur un potentiel emprunt à l'un ou l'autre des deux motets post-Machaut. Dans ce cas, la mélodie sur laquelle est basé le *tenor* est soit une variante d'*Ante thronum trinitatis* ou d'un chant semblable encore inconnu – toutefois proche du *tenor* d'*Ida capillorum* –, soit une adaptation de l'antienne, retravaillée au point de dénaturer profondément l'ossature mélodique liminaire. Concernant la première hypothèse, la comparaison avec plusieurs formes d'*Ante thronum trinitatis* ne permet cependant pas d'envisager raisonnablement l'existence d'une version contrastante à ce point. Quelle que soit la source de *Febus mundo oriens*, le *tenor* intègre donc vraisemblablement les cas dont l'emprunt se résume à une inspiration libre et non à une citation rigoureuse, à l'image de *Degentis vita*.

S'il s'avère difficile d'apporter plus de certitude au sujet de *Febus mundo oriens*, les ressemblances illustrées dans l'exemple 5.9 incitent à formuler un ultime scénario concernant des deux motets post-Machaut. Dans la mesure où leurs *tenores* disposent de certains points communs avec *Febus mundo oriens*, relégués plus haut à de simples procédés mélodico-rythmiques, il n'est pas impossible que leurs compositeurs se soient néanmoins inspirés de la voix inférieure en question. Si *Degentis vita* partage bien plus d'analogies avec l'œuvre d'Egidius de Puisieux, le motif mélodique mis en exergue

dans l'exemple 5.8, en partie comparable à un trille, trouve potentiellement son origine dans *Febus mundo oriens* qui, en outre, le réutilise transposé une quinte plus bas durant la deuxième *talea*. De même, cette inspiration peut aussi éclaircir la présence de la *pausa longa*. Pour le *tenor* d'*Ida capillorum*, la position et le choix des *pausae breves* peuvent également s'expliquer ainsi. Plus significatif est peut-être l'arrêt sur *sol*, avant la troisième pause de brève, alors que l'antienne semble préférablement se diriger vers *fa.* Une telle hypothèse, qui doit être appréhendée avec prudence, impliquerait par ailleurs que les auteurs d'*Ida capillorum* et de *Degentis vita* aient donc tous deux remarqué la proximité de leur source – respectivement, l'antienne pour le premier et le *tenor* d'*Ida capillorum* pour le second – avec la voix inférieure de *Febus mundo oriens*.

⁂

Ce premier chapitre consacré à l'étude des *cantus firmi* a donc permis de mettre en lumière à la fois la popularité de l'antienne *Ante thronum trinititatis* dans les motets post-Machaut ainsi que plusieurs liens compositionnels, avérés ou potentiels. Dans un premier temps, deux *tenores*, ceux d'*Ida capillorum et Cuius fructus ventris*, emploient explicitement le chant liturgique dont la citation littérale apparait d'ailleurs dans certains manuscrits. Les deux motets n'utilisent toutefois pas la même version de l'antienne, celle d'*Ida capillorum* s'inscrivant à l'évidence dans une tradition plus ancienne qui, cependant, semble assez fréquente à la fin du Moyen Âge. Cette mélodie, caractéristique pour son « changement à l'octave supérieure »[55], se rencontre d'une part dans *Degentis vita* dont les parallèles rythmiques que son *tenor* entretient avec celui d'*Ida capillorum* confirment l'emprunt direct, sans compter l'usage commun de l'hexamètre léonin. Cette relation corrobore de fait une datation un peu plus récente pour *Degentis vita*, dans les dernières années précédant la rédaction de *Trémoïlle* (1376).

D'autre part, la reconnaissance d'un chant semblable au début de *Febus mundo oriens*, quant à lui plus ancien, tend à élargir la popularité de l'antienne dans les *tenores* isorythmiques du XIV^e^ siècle, bien que cette identification potentielle de la source ne repose que sur la comparaison avec le *cantus firmus* d'*Ida capillorum*, la nature de la mélodie ne pouvant être dans ces conditions confirmée davantage. Finalement, le lien le

[55] « *The tenor of H5 / G14, Portio nature precellentis geniture / Ida capillorum matris domini dominorum / T. Ante thronum trinitatis / Contratenor, is one of the latter: after the words Ante thronum trinitatis and the distinctive turn to the upper octave that follows* […]. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 65.

plus étroit entre ces différentes pièces réside donc entre *Ida capillorum* et *Degentis vita*, et peut-être ainsi de telles correspondances permettent d'envisager l'hypothèse d'une paternité commune, peut-être celle d'Egidius de Puisieux. Dans la mesure où plusieurs *tenores* du XIV^e^ siècle dont les *cantus firmi* sont identiques sont l'œuvre d'un même compositeur, à l'exemple de Vitry et de Machaut[56], cette hypothèse ne peut être exclue.

La pratique de *Degentis vita* introduit dès lors une facette du *tenor* qui s'écarte des normes décrites par Murino, suivant lesquelles la mélodie doit être extraite de l'antiphonaire[57]. Si le répertoire religieux utilisé est, dans les faits, plus vaste – sans compter les possibles chants vernaculaires –, différents *tenores* exposent, à l'image de *Degentis vita*, une liberté plus importante matérialisée par une altération du chant de référence ainsi que par le recours à une citation littérale ne coïncidant pas avec la source de la mélodie. Ce genre d'écart paraît propre aux derniers motets du XIV^e^ siècle selont les observations de Clark : « En effet, dans le *Codex Chantilly*, il y a des motets qui paraissent emprunter les textes liturgiques pour leurs *tenores*, mais appliquent ces textes à de nouvelles mélodies »[58]. D'autres encore, à l'image de *Degentis vita*, proposent des paroles qui semblent s'éloigner de la sphère du chant liturgique et encouragent, par conséquent, à constater des procédés compositionnels bien plus contrastants.

Dès lors, le corpus post-Machaut voit naitre des *tenores* dont les mélodies sont le plus souvent inconnues, empruntées ou inventées, et en dessous desquelles les quelques mots latins n'ont plus pour fonction de relater l'origine précise du *tenor,* mais plutôt « d'ancrer le motet à une tradition générique »[59]. C'est pourquoi le chapitre suivant aura pour objectif d'étudier davantage l'ensemble de ces *tenores* dont la composition se distingue des codes imposés par l'usage ordinaire du *cantus firmus* et proposera ainsi de tenter d'identifier non seulement la source mélodique, mais également la provenance et le rôle des citations textuelles.

[56] *Supra*, n. 6 & 7.
[57] *Infra*, n. 63.
[58] « *Indeed, in the Chantilly codex, there are motets that appear to borrow liturgical texts for their tenors, but apply these texts to new melodies*. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 68.
[59] « *In these cases, it is possible that the use of a liturgical-oriented tenor text serves to anchor the motet to generic tradition and its symbolic possibilities, while claiming maximum compositional flexibility by allowing a new melody*. », *ibid*., p. 49.

CANTUS NON LITURGIQUES, INVENTÉS ET CITATIONS LIBRES : LES ORIGINES ALTERNATIVES DU *TENOR*

Parmi les nombreux codes stylistiques que respecte le motet isorythmique, l'utilisation d'un *cantus firmus* comme base au futur contrepoint est, avec la *talea*, l'un des plus fondamentaux. L'usage d'une mélodie préexistante au *tenor*, suivant la technique du *cantus prius factus* jadis mentionnée par Francon[60], est entre autres renseigné par Grocheio : « Je dis *ordonné*, parce que dans le motet et l'*organum*, le *tenor* est pris à partir d'un *cantus* ancien [*antiquo*] et composé précédemment »[61]. Ce *cantus antiquus* est, dans la majorité des motets, d'essence liturgique. Si ce point est implicite chez Grocheio, il s'avère bien plus clair dans le *De modo componendi* de Murino où il est indiqué que le *tenor* doit être extrait « d'une antienne, d'un répons, ou d'un autre chant de l'antiphonaire »[62]. Bien entendu, ce cadre convient à une démarche purement pédagogique et néglige de fait les nombreuses possibilités s'offrant aux compositeurs : s'il est vrai que les *cantus firmi* sont, au XIV^e^ siècle, pour la plupart empruntés à de simples antiennes ou répons[63], quelques introïts, alléluias ou encore chansons vernaculaires attestent une plus grande variété.

La mélodie préexistante du *tenor* n'est pas la seule exigence formulée par Murino. Les mots – *verba* – du chant doivent aussi « concorder avec la *materia* »[64] dont la nature, en raison de la polysémie du terme, a été discutée dans la partie IV. Ce qui peut être compris comme le sujet ou le thème des textes doit donc, selon Murino, se retrouver à la voix inférieure. Celle-ci ne possédant communément pas de paroles destinées à être interprétées[65], la relation qu'elle entretient avec les voix supérieures se manifeste le plus souvent à travers la brève citation textuelle qui l'accompagne. Cette dernière se résume à

[60] En guise d'exemple : « *Item sciendum quod quaelibet truncatio fundari debet supra cantum prius factum, licet sit vulgaris et latinum*. », Franconis de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, Reaney (éd.), p. 79.
[61] « *Dico autem ordinare quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 88.
[62] « *Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii, vel alterius cantus de antiphonario* […]. », Warren (éd.), *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.
[63] Voir à ce sujet Gordon A. Anderson, « Responsory Chants in the Tenors of Some Fourteenth-Century Continental Motets », *Journal of the American Musicological Society*, XXIX/1 (1976), pp. 119-127 ; Clark, *Concordare cum materia*, pp. 73-5 & 97-127.
[64] « […] *et debent verba concordare cum materia de qua vis facere motetum* […]. », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.
[65] « *Plura autem dictamina quia quilibet debet habere discretionem sillabarum tenore excepto*. », Johannes de Grocheio, *Ars musice*, Mews (éd.), p. 84.

quelques mots, tirés plus ou moins soigneusement du passage musical utilisé[66]. Le répertoire de Machaut est, à titre d'exemple, explicite en ce qui concerne le poids sémantique de la citation : tandis que dans *Amour et biaute*, le *tenor* apparait avec l'expression latine *amara valde* – « très amère», extrait du mélisme employé[67] – dont l'interaction littéraire avec les paroles dépasse la simple allitération en évoquant « l'attente anxieuse, où l'amant peut être accepté ou refusé par l'aimée »[68], l'inscription *suspiro* assignée à la voix inférieure de *De souspirant*[69], dérivant du livre de Job[70], se révèle encore plus éloquente. En plus d'être un indice particulièrement utile en vue de retracer l'origine de la mélodie, ces quelques mots permettent donc d'observer l'incidence non négligeable de la *materia* sur le choix du *cantus firmus* et du contexte biblique duquel il est issu.

Toutefois, force est de constater que ces différentes normes ne peuvent convenir à la composition de tous les *tenores* isorythmiques. D'une part, la mélodie peut dans certains cas être inventée. S'il n'est pas toujours aisé d'en prouver l'originalité, le profil atypique de certains *tenores* est flagrant, à l'image de l'hexacorde déstructuré retrouvé dans *Inter densas*. Même lorsque le chant s'avère en outre emprunté – le *tenor* de *Degentis vita* étudié précédemment en est un bon exemple –, les sources peuvent être multiples et parfois difficiles à tracer. D'autre part, ces procédés vont généralement de pair avec le recours à des citations dont la provenance est incertaine ou indépendante du *cantus* utilisé. Ce genre de pratique rejoint notamment les commentaires de Clark concernant *L'ardure qu'endure* et *D'ardant desir* qui « empruntent un texte liturgique sans sa mélodie »[71]. La musicologue, indiquant que cet écart semble propre aux « motets tardifs transmis dans le *Codex Chantilly* »[72], laisse donc penser que cette pratique est le fruit de la modernité. C'est en outre en raison de ces singularités que Clark attribue à la source mélodique ou textuelle du *tenor* une fonction anagogique, affirmant que « le

[66] Voir à ce propos Clark, *Concordare cum materia*, pp. 46-9.
[67] Celui-ci est extrait du répons *Plange quasi virgo* du Samedi saint (CAO 7387).
[68] Jacques Boogaart, « L'Amant confus : Interprétation du Motet 2, Tous Corps / de Souspirant Cuer / Suspiro, de Guillaume de Machaut », *La Chanson de Trouvères. Formes, Registres, Genres*, Marie-Geneviève Grossel (éd.), Valencienne, Presse Universitaire de Valenciennes, 2012, pp. 33-4. Voir également Robertson*, Guillaume de Machaut and Reims*, p. 110.
[69] Voir Boogaart, « L'Amant confus : Interprétation du Motet 2 », pp. 31-48 ; Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims*, pp. 113-15 ; Huot, « Patience in Adversity », pp. 222-37.
[70] Job, 3 : 24-26. La source musicale est le répons *Antequam comedam suspiro* (CAO 6106).
[71] « *Finally, some tenors with liturgically-based tags have melodies that do not appear to correspond with a chant source at all. This is especially true of the slightly later motets transmitted in the Chantilly codex, where two motets appear to borrow a liturgical text without its melody*. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 49.
[72] *Ibid*.

fragment liturgique est venu à être utilisé en partie pour ce qu'il pourrait apporter au symbolisme du motet »[73] et non plus pour ses caractéristiques musicales.

Cependant, pour clarifier les propos de Clark, les motets post-Machaut concernés se limitent essentiellement à ceux préservés dans *Chantilly* et non au-delà (Tab. 5.1). Le corpus abordé ci-dessous se constitue toutefois uniquement des *tenores* dont la citation textuelle est connue. Un seul motet plus récent, *Ad honorem* de Grenon, dispose d'une mention latine ne concordant pas avec la mélodie empruntée. Pour les quatre cas précédents, à l'exception de *Degentis vita*, une source musicale précise n'a pu être jusqu'alors identifiée – les pages suivantes seront néanmoins en mesure de fournir quelques indices. L'objectif de ce chapitre sera ainsi d'éclaircir la composition singulière de ces cinq *tenores* et de mettre en exergue, dans la mesure du possible, des processus communs. L'accent sera notamment mis sur l'origine et la fonction des citations en vue de définir leurs modalités de sélection.

Tableau 5.1 *Tenores* dont la citation textuelle est indépendante de la source mélodique

Motet	**Texte du *tenor***	**Mélodie du *tenor***
Degentis vita	*Vera pudicicia*	Empruntée et modifiée (cf. *Ida capillorum*, *Ante thronum trinitatis*)
L'ardure qu'endure	*Ego rogavi Deum [Tenor] Ut ignis iste non dominetur michi*	Inconnue
Inter densas	*Admirabile est nomen tuum*	Inconnue, probablement inventée
D'ardant desir	*Nigra est sed formosa*	Inconnue, probablement inventée
Ad honorem	*Isti semper celestibus*	Connue, extraite du *Répons Homo quidam*

Comme cela a été démontré dans le chapitre précédent, le *tenor* de *Degentis vita* est inspiré de celui d'*Ida capillorum*, aussi bien pour la mélodie que le rythme. Sa composition se situe de fait à mi-chemin entre un *tenor* inventé et un *tenor ex cantus prius factus.* L'une des traces de cette composition ambiguë réside dans la citation latine *vera pudicicia* (ou *pudicitia* conformément à sa graphie usuelle) qui, dans l'absolu, peut être traduite par *véritable pudicité* ou *chasteté*[74]. Présents dans le *Codex Chantilly*, ces mots

[73] « *It is possible, though, that a liturgical fragment came to be used in part for what it could bring to the symbolism of a motet.* », *ibid*., p. 69.
[74] « Pudicitia », *Le Grand Gaffiot*, p. 1273.

ne s'avèrent toutefois d'aucune utilité en vue de retrouver l'origine du *tenor :* leur nature n'est à l'évidence pas liturgique. Une seule occurrence de *pudicitia* apparait dans la *Vulgate* (Exode, 21 : 10)[75], mais n'a pas été reprise dans le plain-chant. Suivant Günther, la signification de la citation concorde néanmoins avec les paroles du *motetus* que la musicologue résume ainsi :

> Dans le *motetus,* l'auteur, incapable de trouver une solution à son problème [le bien-fondé d'une vie dévouée à l'art énoncée au *triplum*], semble se demander ce qu'il devrait faire quand les astrologues et les logiciens ont tout le pouvoir. Il se tourne vers Pierre, par pitié, parce que les intellectuels – soyez miséricordieux ! – sont dits être, d'une certaine manière, vantards – soyez donc miséricordieux (2-4) ! […] Il se qualifie d'homme modeste (3), l'un des rares misérables (7) qui ne se moquent pas des intermédiaires et des ménestrels, des hommes mauvais, flatteurs et en quête de plaisir (5/6). Dans la prière de fin, comme il sied au texte du *tenor Vera pudicicia*, il se tourne vers la sainte Vierge Marie qui est d'une véritable sagesse (cf. *triplum*, ligne 7) et purifie son cœur des péchés, lui apportant une beauté céleste[76].

Les vers auxquels fait dernièrement référence Günther sont *cordis tu scelera mea purgans, vera sophia* et *celi dans decora, virgo salutifera*[77]. La ressemblance à la fois littérale et sémantique entre *vera sophia* – véritable sagesse – et la citation du *tenor* rappelle les exemples mentionnés auparavant dans les deux motets de Machaut. Une autre occurrence similaire apparait également au septième vers du *triplum*, comme le renseigne Günther, à propos de ceux « dissimulant la vérité et supportant le mensonge » – *vera tegens et falsa regens* – qu'il est possible d'assimiler aux astrologues, logiciens et autres *scientifici* dénoncés au *motetus*. Tandis que le discours s'insère à l'évidence dans une vaste critique menée au XIV^e^ siècle à l'encontre de l'astrologie – dont témoigne le

---

[75] « *Quod si alteram ei acceperit, providebit puellae nuptias, et vetimenta, et pretium pudicitiae non negabit.* », Exode, 21 : 10.

[76] « *In the Motetus the author, unable to find a solution for his problems, seems to be asking what he shall do when astrologers and logicians have all the power. He turns to Peter for mercy because the intellectuals – be merciful ! – are said to be in some way (mere) braggarts – therefore be merciful (2-4) ! […] He calls himself a modest man (3), one of the wretched few (7) who will not mix with go-betweens and minstrels, evil men, flatterers and pleasure-seekers (5/6). In the concluding prayer, as befits the Tenor text incipit Vera pudicicia, he turns to the Blessed Virgin Mary who is true wisdom (cf. Triplum, line 7) and purifies his heart of sins, bringing heavenly beauty to him*. », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxi.

[77] *Motetus*, 9-10.

Tractatus contra judiciarios astronomos de Nicole Oresme[78] – et du sophisme[79] – dont Tanay a éloquemment démontré la présence dans les œuvres musicales[80] –, l'absence de source liturgique empêche cependant d'approfondir la pertinence de l'extrait textuel au regard de son contexte biblique éventuel.

Il semble toutefois que le texte du *tenor* ne soit pas pour autant inventé. La locution *vera pudicitia*, à défaut de ne pas apparaitre dans la bible, est au cœur d'une longue tradition littéraire du droit canonique dont il est possible de situer l'origine chez saint Augustin, dans le quatrième livre du *Contra Julianum Pellagianum* où la *pudicitia* est, dans un premier temps, distinguée de la virginité :

> La chasteté [*pudicitia*] appartient à l'âme, la virginité [*virginitas*] au corps. La première peut rester intacte dans l'âme ; la seconde peut être enlevée au corps par violence, et lorsque la seconde reste intacte dans le corps, la première peut se corrompre dans l'âme par une volonté impudique[81].

Suivant la tradition romaine[82], saint Augustin définit la *pudicitia* comme une vertu. Il respecte en ce sens l'enseignement de Tertullien qui en a précédemment popularisé le concept dans le *De pudicitia* : la pudicité est « le préjugé de toute vertu »[83]. Celle-ci relève de l'âme et doit être ainsi distinguée de son pendant sensible. C'est pour cette raison qu'elle est aussi et surtout une affaire de foi, tel que le précise saint Augustin dans un second temps :

> C'est pourquoi je n'ai pas dit, que sans la foi il n'y a point de véritable mariage, de véritable veuvage, de véritable virginité, mais qu'il n'y a de véritable chasteté [*vera*

[78] Voir à ce propos Stefano Caroti, *La critica contro l'astrologia di Nicole Oresme e la sua influenza nel medioevo e nel Rinascimento*, Roma, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, 1979.
[79] Voir à ce propos Béatrice Périgot, « Antécédences : De la *disputatio* médiévale au débat humaniste », *Memini*, XI (2007), pp. 43-61.
[80] Dorit Tanay, « "Nous faysoms contre Nature…" : Fourteenth-Century Sophismata and the Musical Avant Garde », *Journal of the History of Ideas*, LIX/1 (1998), pp. 29-51 ; *Noting Music, Marking Culture*, pp. 207-45.
[81] Le texte latin est : « *Pudicitia res est animi, virginitas corporis. Denique illa integra in animo permanente, potest ista de corpore violenter auferri ; et cum ista integra manet corpori, potest illa in animo lasciva voluntate corrumpi.* », H. Barreau (éd.), *Œuvres Complètes de saint Augustin Évêque d'Hippone*, Paris, Librairie de Louis Vivès, 1873, p. 295.
[82] Voir à ce sujet Hans-Friedrich Mueller, « Vita, Pudicitia, Libertas : Juno, Gender, and Religious Politics in Valerius Maximus », *Transactions of the American Philological Association*, CXXVIII (1998), pp. 221-63 ; Carlos Noreña, « Hadrian's chastity », *Phoenix*, LXI/3/4 (2007), pp. 296-317.
[83] Suivant la première phrase du *De pudicitia*, Antoine-Eugène Genoud (éd.), *Tertullien*, *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 1103.

pudicitia], soit dans le mariage, soit dans le veuvage, soit dans la virginité, que celle qui est fondée sur la véritable foi[84].

Par la suite, cette *vera pudicitia* réapparait à quelques occasions en vue de distinguer le fidèle de l'impie. Par manque de foi donc, « il ne peut y avoir de chasteté véritable [*vera pudicitia*] dans l'esprit d'un infidèle »[85]. Cette *vera pudicitia* est ainsi à la base de divers argumentaires de la fin du Moyen Âge, concernant le plus souvent les modalités du mariage. Dans le *Décret de Gratien*, il est rappelé que, selon saint Augustin, « il n'y a pas de véritable chasteté entre un homme infidèle et son épouse »[86]. De même, les *Sententiarum* de Pierre Lombard sont formelles et s'appuient à nouveau sur les paroles du Père de l'Église[87]. La formule de saint Augustin se rencontre même chez saint Thomas d'Aquin, suivant également la leçon du « Maitre des sentences », en vue de réfuter la *vera pudicitia* dans le mariage entre infidèles[88].

Au-delà de sa position particulière dans les écrits, parce que souvent accompagnée de questions relatives au domaine matrimonial ou à la virginité, la *vera pudicitia* est donc, en tant que vertu, essentiellement employée afin de discriminer l'infidèle ; ce dernier en étant par nature dépourvu. S'il ne peut être assuré que le compositeur de *Degentis vita* emprunte la locution latine aux textes précédents, il n'en demeure pas moins que sa présence renforce la thématique des voix supérieures. La citation n'a pas pour seule intention de qualifier la Vierge Marie, mais d'affirmer le caractère vertueux du poète qui, suivant une « vie dévouée à l'art raffiné »[89], se distingue des différents pécheurs – *peccatore* – à cause desquels « la Virtue décroit, mais

[84] « *Propter quod ego non dixi : Verum conjugium, sive vidustas, sive virginitas ; sed : "Vera pudicitia, sive conjugalis, sive vidualis, sive virginalis, dicenda non est, nisi quae verae fidei mancipatur"*. », Barreau (éd.), *Œuvres Complètes de saint Augustin*, p. 295.
[85] « […] *aut in animo infidelis pudicitia vera esse non possit* […]. », *ibid*., p. 268.
[86] « *Non est vera pudicitia hominis infidelis cum coniuge sua*. », Aemilius Friedberg (éd.), *Decretum magistri Gratiani*, Leipzig, Corpus iuris canonici, I, 1879, col. 1078.
[87] « *Augustiniam etiam dicit quia non est vera pudicitia infidelis cum fideli. Sed vera negatur esse pudicitia, non quod infidelium conjugium non sit verum* […]. », Petri Lombardi, *Sententiarum, Libri quatuor*, Jacques-Paul Migne (éd.), Patrologiae series secunda, Paris, 1880, CXCII, col. 935.
[88] « Le mariage est un état où la pureté est gardée. Or, saint Augustin, a dit ces paroles, qui sont rapportées par le Maitre des sentences : " Entre un infidèle et son épouse, il n'y a pas de vraie pureté. Il n'y a donc pas non plus un vrai mariage". », Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, François Lachat (éd.), Paris, Louis Vivès, 1873, XV, p. 270
[89] « *Degentis vita qui prodest arte polita ?* », *triplum*, 1.

l'hypocrisie de Simon fleurit parmi le clergé »[90]. L'auteur fait à l'évidence référence à la simonie, plus sévèrement réprimandée dès le début du XIV^e^ siècle[91].

Si le *tenor* de *Degentis vita* est en réalité contrefait à partir de celui d'*Ida capillorum*, la citation latine est aussi une alternative à l'usage traditionnel. Bien qu'elle ne soit pas d'origine liturgique, elle est cependant, jusqu'à preuve du contraire, empruntée au droit canonique. Le compositeur s'appuie dans ce cas sur l'autorité de saint Augustin, abondamment invoqué dans les textes mentionnant la *vera pudicitia*. Dès lors, il paraît limiter son choix aux mêmes sources littéraires qui, à côté des écrits bibliques, constituent le plain-chant, à savoir les écrits des Pères de l'Église[92]. Bien que la citation latine n'apparaisse pas dans la liturgie, elle demeure, par sa provenance, tout aussi légitime que n'importe quelles paroles d'une antienne ou d'un répons. Il est à ce titre possible d'aller encore plus loin en quête d'une assimilation entre le texte de saint Augustin et la citation du *tenor*, dans la mesure où le *Contra Julianum Pelagianum* est avant tout une critique à l'encontre de Julien d'Éclane et de sa doctrine, alors considérée comme hérétique, ainsi qu'une réponse aux accusations de manichéisme lancées par ce dernier contre saint Augustin. Peut-être le compositeur de *Degentis vita* a-t-il par conséquent vu dans la source de saint Augustin un réquisitoire susceptible d'évoquer au mieux les récriminations prononcées aux voix supérieures.

Il y a peu à dire sur le *tenor* de *L'ardure qu'endure*, car aucune source pour la mélodie n'a pu être découverte. Il peut être seulement noté que le *tenor* est plus ou moins proche de l'antienne *Maria et flumina benedicite domino* de l'Épiphanie (CAO 3700)[93]. Le texte est quant à lui semblable au début de l'antienne *Ego rogavi Dominum meum Jesum Christum* dédiée à sainte Lucie (CAO 2584)[94] :

Antienne : *Ego rogavi Dominum meum Jesum Christum ut ignis iste non dominetur michi*

Tenor : *Ego rogavi Deum* [*Tenor*] *ut ignis iste non dominetur michi*

---

[90] « *Virtus decrescit sed Symonis ypocrisia clero vigessit* », *triplum*, 15-16.
[91] « *By the dawn of the fourteenth century, such was the increasing anxiety on the part of canonists and church officials about simoniacal arrangements that even an agreement simply to improve the quality of a confraternity might imply simony*. », William Courtenay & Karl Shoemaker, « The Tears of Nicolas: Simony and Perjury by a Parisian Master of Theology in the Fourteenth Century », *Speculum*, LXXXIII/3 (2008), p. 613.
[92] Voir à ce sujet David Hiley, *Gregorian Chant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 34-41.
[93] Voir le chapitre suivant, pp. 400-1.
[94] Clark, *Concordare cum materia*, pp. 153-9.

La différence entre les deux textes se résume à la substitution de *Dominum meum Jesum Christum* par *Deum*. La phrase du *tenor* est de cette façon une version abrégée des paroles liturgiques. Dès lors, la réutilisation inexacte des termes peut dans ce cas potentiellement s'expliquer en raison d'une erreur manuscrite. Dans *Chantilly*, le copiste a en effet visiblement oublié d'introduire le mot *tenor* avant de noter la citation latine. Comme reproduit ci-dessus, il aurait donc inséré le nom de la voix au sein même de la citation. Cette interruption lors de sa notation pourrait être à l'origine de l'altération du texte. Peut-être même l'erreur est-elle volontaire, dans l'intention de raccourcir les paroles.

Concernant *Inter densas*, l'étude de son *tenor* lors de la partie III a d'ores et déjà permis de remarquer l'emprunt au *Libellus* : la *talea* est, pour rappel, extraite du neuvième exemple proposé par Muris au sujet de l'altération. La citation du *tenor* a par ailleurs été ajoutée par une autre main, après la rédaction du manuscrit[95]. Le texte, *Admirabile est nomen tuum*, peut d'une part être tracé dans l'antienne du même nom, pour l'office des matines de la Toussaint (CAO 1283). Comme souligné précédemment, la mélodie liturgique n'a cependant rien en commun avec le *tenor* qui est manifestement inventé. D'autre part, les mots latins dérivent à l'origine du deuxième verset du psaume 8 :

> *Domine Dominus noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra quoniam elevata est magnificentia tua super caelos*[96].

Suivant Günther, la citation du *tenor* est de toute évidence métaphorique et renvoie, par l'intermédiaire du psaume, à Gaston III[97]. Cette lecture repose sur la connotation divine dont dispose le surnom *Fébus* que s'est attribué le comte de Foix[98]. Cependant, Clark considère que le texte est employé en référence à la liturgie de la Toussaint. Ces divergences ne sont dès lors pas sans conséquence sur la provenance de la citation : tandis que pour Günther, les mots sont issus du psaume, Clark propose au contraire un emprunt direct aux paroles de l'antienne[99].

[95] Voir Upton, « The creation of the Chantilly Codex (Ms. 564) », p. 340.
[96] Ps., 8 : 2.
[97] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. lxiii.
[98] Concernant les diverses facettes du surnom *Fébus*, voir Tucoo-Chala, « Origine et signification du surnom de Gaston III », pp. 61-9.
[99] Clark, *Concordare cum materia*, p. 117.

Il est toutefois préférable de suivre l'hypothèse de Günther, car ce n'est pas la première fois qu'une louange adressée à Gaston III use d'un psaume. Le chroniqueur Jean Froissart rapporte que, lors des festivités de 1388 en l'honneur de la victoire de Launac, « hommes, femmes et enfants vinrent à pied chercher le comte au château d'où partirent les processions. Ils gagnèrent l'église en chantant un psaume du psautier de David qui dit "Béni soit le Seigneur, mon Dieu, qui conduit mes mains au combat et guide mes doigts à la guerre" »[100]. Cet usage élogieux du psaume *Benedictus Dominus* (Ps. 144), à la demande de Gaston lui-même, est selon Tucoo-Chala la preuve que le comte de Foix se comparait délibérément à David, soit « l'exécuteur de la volonté de Dieu »[101]. L'historien rapporte en outre la richesse de ses connaissances en matière de théologie, surtout au sujet « des psaumes et de l'Ancien Testament », lui permettant de se mesurer aux meilleurs lettrés et témoignant son attachement aux poèmes bibliques[102]. Il est donc tout à fait probable que la citation *Admirabile est nomen tuum* intègre cette tradition panégyrique à l'égard de Gaston III. Sachant que la mélodie de l'antienne n'est, qui plus est, pas utilisée au *tenor*, il semble plus judicieux de penser que l'initiateur de ces mots ait eu préférablement le psaume en tête. Dans la mesure où la citation a été ajoutée après que le motet a été rédigé, il demeure toutefois difficile d'évaluer le rôle exact du compositeur concernant sa sélection.

L'origine de la mélodie peut cependant être brièvement clarifiée. Bien que son profil suggère une invention libre, il est possible de retrouver dans certains exemplaires du *Libellus* la distribution du neuvième modèle d'altération sur un hexacorde :

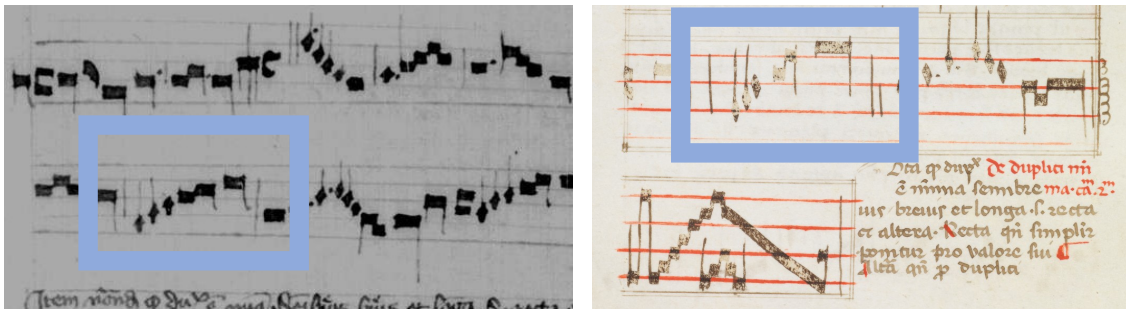


Figure 5.1 Neuvième exemple d'altération du *Libellus* de Muris dans *München 24809* (f. 138v.) et *Einsiedeln 689* (f. 86v.)

[100] Cité dans Tucoo-Chala, *Gaston Fébus : un grand prince d'Occident*, p. 71.
[101] *Ibid*., p. 187.
[102] « Sa culture lui permettant de rivaliser avec les princes les plus lettrés de son époque, et de les surpasser par son talent d'écrivain, offre une palette étonnamment variée avec des éléments de provenances tout à fait diverses, voire contradictoires. Le théologien averti nourri des psaumes et de l'Ancien Testament, est parfaitement capable de résoudre les énigmes les plus complexes soumises à sa perspicacité par des auteurs pétris d'Ovide et de mythologie. », *ibid*., p. 405.

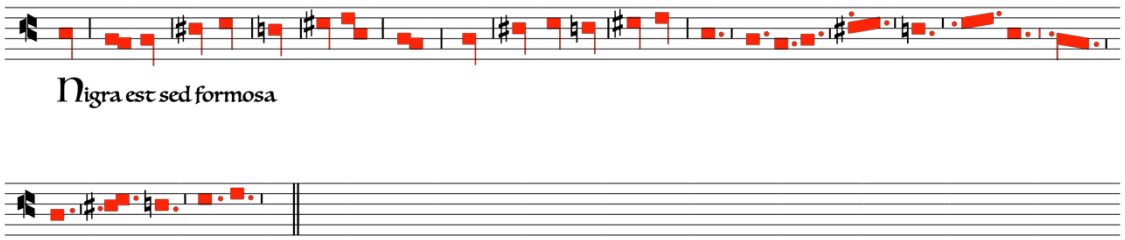
Suivant les deux manuscrits représentés ci-dessus[103], les figures réutilisées dans *Inter densas* s'accompagnent d'une progression mélodique diatonique. Néanmoins, lorsque ce genre d'exemples est, dans les *ars* du chant mesurable, donné sur des portées, les clefs sont le plus souvent aléatoires ou facultatives. Ainsi, il est dangereux d'accorder le moindre crédit aux hauteurs proposées qui, dans les deux cas mentionnés, ne correspondent d'ailleurs pas à l'hexacorde *si*b-*sol*. Mais il est toutefois envisageable que le compositeur, tout en empruntant le motif rythmique, ait été influencé par une mélodie similaire à celles retrouvées dans les manuscrits précédents. Selon cette hypothèse, il lui a donc été nécessaire de procéder à un réagencement des intervalles dans l'intention d'ordonner un *tenor* à partir duquel organiser le contrepoint, expliquant de cette façon le profil atypique du *cantus*. Comme remarqué lors de la partie III, le compositeur a de plus conservé une disposition de la brève et de longue identique à la ligature fournie dans la plupart des versions du *Libellus*, ce qui corrobore à nouveau la place du traité dans l'arrangement de la mélodie.

Si le chant présent dans *Inter densas* tend à illustrer un nouveau lien avec l'œuvre de Muris et, conséquemment, avec le savoir théorique de la *musica mensurabilis*, *D'ardant desir* est également instructif à ce propos. Réalisé à partir d'un *tenor supra motetum*, il en est le seul exemple au sein du corpus post-Machaut[104]. Malgré les précisions de Murino, d'après lesquelles le *tenor* doit être, en dépit de sa position, extrait de l'antiphonaire[105], force est de constater que cette méthode n'est pas des plus simples. Elle oblige à choisir un *cantus firmus* dont le profil mélodique peut être assimilé à celui d'une voix supérieure, ne serait-ce que pour organiser avec cohérence les cadences et autres progressions dirigées. C'est pour cette raison que le compositeur de *D'ardant desir*

[103] Allemagne, München, Bayerische StaatsBibliothek, Clm 24809, f. 138v. ; Suisse, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 689 (1200), f. 86v.
[104] Le *tenor* d'*Ave virgo* n'est en effet pas considéré comme tel, bien que sa position soit la plupart du temps intermédiaire. Pour cause, le *tenor* maintient le statut de voix inférieure au début et à la fin du *color*, soit pendant les passages cadentiels les plus importants, et est donc composé que partiellement au-dessus du *contratenor* (*cantus firmus*).
[105] « *Est alius modus componendi motetos quam superius dictum est, videlicet : quod tenor vadat supra motetum et sic ordinabis : Accipe tenorem de antiphonario sicut superius dictum est* […] », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 83.

a préféré recourir à un *tenor* inventé[106]. Les cadences de *superius* et l'usage flexible de certaines altérations sont entre autres révélateurs[107].

La citation *Nigra est sed formosa,* « Elle est noire, mais belle », est pour sa part empruntée au *Cantique des cantiques*[108], suivant toutefois une légère variation : *Nigra sum*, *sed formosa,* « Je suis noire, mais belle ». Le sujet a de fait été sciemment modifié. Cette adaptation fait manifestement écho à l'ordonnance du *tenor* qui, paradoxalement, est dénuée de figures noires. Ce trait d'esprit n'est pas sans rappeler les nombreux jeux similaires, s'appuyant sur une interprétation cachée des couleurs, retrouvés dans les pièces françaises de l'*ars subtilior*[109]. Afin d'éclaircir cet agencement si particulier, le *tenor* est ci-dessous représenté tel qu'il apparait dans *Chantilly* :



Exemple 5.10 *Tenor* manuscrit de *D'ardant desir*

Outre l'absence de figures noires, Harrison remarque que les brèves pointées rouges – la coloration rouge représentant une mensuration imparfaite – « auraient très bien pu être écrites en noir »[110]. Ce constat mène donc Clark à préciser que le point « annule l'effet de la coloration »[111]. Elle avance ainsi que la véritable signification du texte serait de renseigner que « la notation est noire en conception, mais rouge pour la

[106] Clark présume néanmoins que, suivant l'altération de la citation, la mélodie pourrait être également le fruit d'une modification : « *The text variant – from Nigra sum, as it appears in the antiphon and in the Song of Songs, to Nigra est, a shift from a first-person assertion to a third-person description – may suggest the possibility of alteration of texts as well as melodies*. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 117.
[107] « *The short and unusual color melody lying in the middle voice does not seem to be a cantus prius factus or at least must have been changed for polyphonic use, since the last sharp (before G) appears twice in A (bars 12 and 25), but is missing and indeed would have been wrong in B (bars 35 and 52).* », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxxvii.
[108] Cant., 1 : 5. Le texte original *Nigra sum, sed formosa* est toutefois employé dans la liturgie, dans l'antienne des vêpres du commun des vierges (CAO 3878).
[109] Voir notamment à ce propos Lucy G. Cross, « Ars Subtilior », *A performer guide to medieval music*, Ross W. Duffin (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 230-1 ; Jason Stoessel, « Symbolic Innovation: The Notation of Jacob de Senleches », *Acta Musicologica*, LXXI/2 (1999), pp. 142-6 ; Zazulia, *Verbal Canons and Notational Complexities,* pp. 26-40.
[110] « *The red b in the second color of the T are dotted, and are thus made perfect. This is presumably for appearance sake, for they could just as well be written black.* », Harrison (éd.), *Polyphonic Music*, p. 200.
[111] « […] *the red breves, on the other hand, are dotted, thereby making them triple and negating the effect of coloration.* », Clark, *Concordare cum materia*, p. 118.

beauté »[112]. Cependant, le rôle de la citation *Nigra est sed formosa* n'a pas été plus approfondie et a été par conséquent réduite à une simple « plaisanterie graphique »[113]. Pourtant, le message que souhaite délivrer le compositeur sous-entend une hypothèse plus fine qui ne peut être appréhendée qu'une fois le fonctionnement du *tenor* convenablement saisi. Car en raison de l'usage en partie futile de la coloration rouge, l'étude des rapports mensuralistes entre les voix a occasionnellement entrainé quelques incompréhensions. D'une part, contrairement à ce qu'affirme Clark, toutes les longues du motet ne sont pas imparfaites[114]. Les *longae* noires présentes au *triplum* et au *motetus* valent bien trois brèves. Toutefois, leur durée égale les *longae* rouges, de manière à ce que l'*aequipollentia* donne lieu à un ratio sesquialtère entre les brèves (2/3). D'autre part, si Harrison en déduit que les brèves rouges auraient pu être simplement inscrites en noir, il est possible d'en conclure de même pour les *longae* : comme il a été dit précédemment, l'équivalence des longues indique que toutes les figures du *tenor* auraient pu être noires.

Dans ces conditions, seules les pauses auraient dû être notées selon une graphie ternaire (trois interlignes) en vue de respecter la perfection du *modus*. Elles apparaissent cependant sous leur forme binaire afin de préciser la mensuration. Sachant qu'il aurait été donc plus limpide d'écrire l'intégralité du *tenor* à l'aide de figures noires, le recours à la notation rouge peut être ici interprété comme une manière d'en railler justement l'usage. Cette démarche n'est pas marginale, mais suit en réalité diverses mentions théoriques et pratiques contemporaines visant à réduire l'emploi des notes rouges – Jason Stoessel a d'ailleurs déjà contribué à en souligner quelques exemples[115] – dont le sens, depuis le traité *Ars nova*, s'avère équivoque lorsqu'il est question de temporalité. Dans l'absolu, une figure rouge peut soit préciser un changement de durée (ex. $L = 2\ B < L = 3\ B$), soit une modification de la mensuration (ex. $L = 2\ B = L = 3\ B$). Cette ambiguïté a poussé plusieurs théoriciens à limiter ainsi l'usage de la coloration rouge. On en trouve des traces dans l'*Ars cantus mensurabilis*, où il est indiqué que si la coloration rouge, afin de parfaire une figure, peut être employée, les « Français » optent de préférence pour le point d'augmentation dans un contexte imparfait[116]. Cette dernière

[112] « *The tenor text most likely serves in part as an implicit acknowledgement that its notation is black in conception, but red for beauty*. », *ibid*., p. 118.
[113] « *In fact, the tenor text seems to carry a notational joke* […] », *ibid*.
[114] « *Longs in this motet are imperfect, and the two-breve long rests confirm imperfect modus* […] », *ibid*.
[115] Stoessel, « Symbolic Innovation », pp. 142-6.
[116] « *Sed debent ponere semibrevem nigram et punctatam quia punctum habet perficere longam id in modo, brevem in tempore, semibrevem in prolatione imperfecta in modo, tempore, et prolatione perfecta; punctus non exercet ibi talem officium nec contrarium, sed bene evacuation ut patet in quampluribus Gloriis,*

manière est davantage défendue dans le *Tractatus figurarum*[117] : comme le remarque Schreur, « lorsqu'il s'agit de montrer un changement de durée [une augmentation], l'auteur préfère utiliser le point d'addition »[118].

Une autre limite imposée à la coloration rouge concerne cette fois la diminution des figures, soit l'imperfection d'une figure en matière de durée. À nouveau, il est possible d'en retrouver les prémices dans l'*Ars cantus mensurabilis*, alors que le théoricien se concentre sur les syncopes. Ce dernier stipule qu'une figure « réduite par syncope » ne doit pas nécessairement être colorée[119]. Cette disposition semble davantage toucher la première *pars separata*, l'auteur privilégiant dans ces exemples le *punctus syncopationis*. Le *Tractatus figurarum* s'avère encore plus drastique et interdit toute diminution à l'aide de la coloration rouge au profit de la notation évidée[120]. Finalement, les façons de modifier la durée d'une figure par le biais de la notation rouge se trouvent considérablement limitées.

Les notes rouges ne sont donc employées correctement dans le *Tractatus figurarum* qu'afin de signaler un changement de mensuration, lorsque que le *tempus* imparfait *prolatio* majeure est superposé au *tempus* parfait *prolatio* mineure[121] : en d'autres termes, il s'agit une manière de noter les mutations de qualité naguère mentionnées par Muris[122]. Dans la mesure où le traité interroge les divergences des voix supérieures par rapport au *tenor*[123], le théoricien se préoccupe davantage du *tempus* et de la *prolatio*, bien que le même rapport de mensuration à l'échelle du modus – *modus* parfait *tempus* imparfait/*modus* imparfait *tempus* parfait – puisse également faire l'objet d'une notation rouge. C'est alors conformément à cet usage que le compositeur de *D'ardant desir* colore en rouge les *longae* du premier *color*. Cependant, étant donné qu'il n'y a pas de valeurs autres que des *longae* dans cette partie du *tenor*, la couleur se révèle superflue.

---

rondellis, et motectis. Sic utuntur galli in eorum rondellis: loco minoris, ponunt semibrevem punctatam. », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 240.

[117] Voir notamment le chapitre VI « *De augmentatione et diminutione figurarum* », Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, pp. 82-9.

[118] « *When it is necessary to show a change of duration, the author prefers to use the dot of addition* […] », *ibid*., p. 87.

[119] « *Quod nota per sincopam reducta dicitur habere priorem locum, quem potest habere per regulam iuris, qui prior est tempore potior est in iure. Ergo ipsa prius debet colorari quam aliqua alia*. », Balensuela (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, p. 210.

[120] « *Consideret ergo unusquisque per viam rationis quod omnis res plana atque perfecta si ad plenitudinem eius avacuetur non est dubium quin propter evacuationem accipit diminutionem atque imperfectionem*. », Schreur (éd.), *Tractatus firgurarum*, p. 72.

[121] *Ibid*., pp. 92-7.

[122] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, pp. 202-3.

[123] « *Incipit tractatus figurarum per quas diversimode discantatur non sequentes ordinem tenoris sed alterius temporis*. », Schreur (éd.), *Tractatus firgurarum*, p. 66.

C'est lors du second *color*, alors que le compositeur décide de recourir à une diminution de la *talea*, que cette « notation extrêmement compliquée »[124], pour reprendre les termes de Günther, mène à remarquer différents paradoxes mensuralistes occasionnés par la coloration.

La difficulté réside dans l'intention de noter la diminution. Si celle-ci peut être déduite mentalement, sa transcription n'engendre normalement pas de problèmes spécifiques. Suivant l'enseignement de Muris, chaque figure doit naturellement être changée par la figure voisine du degré inférieur (*L* = *B* ; *B* = *Sb* ; etc.)[125]. Lorsque toutes les mensurations employées sont identiques en qualité, les durées sont simples à déterminer : chaque figure est remplacée par le tiers de sa valeur initiale lorsque toutes les prolations sont majeures, ou par la moitié de sa valeur – *per semi* – lorsque toutes les prolations sont mineures. Mais lorsque les mensurations sont de qualités diverses, la diminution est nécessairement *per semi*. Ceci mène donc à accorder potentiellement deux durées différentes pour une même figure. Le *tenor* d'*Alma polis*, dont la *talea* dispose d'une partie en diminution, le démontre bel et bien : tandis que les brèves sont naturellement binaires (2*Sb*), celle qui introduit la diminution doit être pointée afin d'égaler une division par deux de la longue parfaite au début de la *talea* (*L*/2 = 3*B*/2 = 3*Sb* = *B***.**).

Cette situation est comparable à celle observée dans le *tenor* de *D'ardant desir*. Celle-ci est toutefois plus complexe en raison de la notation rouge. En effet, le recours à des brèves rouges, d'après la coloration imposée au début du *tenor*, mène à deux solutions contradictoires. Dans un premier temps, suivant une lecture implicite, les brèves rouges simples, sans être accompagnées de points, auraient pu être correctement interprétées : sachant que la mensuration initiale est le *modus* imparfait *tempus* parfait, elles auraient pu être instinctivement comprises comme étant ternaires. Mais dans ce cas, une interrogation s'impose nécessairement à l'interprète : quelle fonction la coloration rouge joue-t-elle alors dans cette lecture ? Dans un second temps donc, la brève rouge peut être saisie comme imparfaite, et cela de deux manières différentes. D'une part, elle devrait perdre un tiers de sa valeur originelle et ainsi équivaloir à une brève noire (*B* - 1/3*B* = *B*). D'autre part, elle devrait directement égaler une brève noire tout en indiquant une mensuration inverse (*B* = *B*) – ce que soutient le *Tractatus figurarum*. Par

[124] « *The T consists only of notes and rests of equal length* […], *but has an extremely complicated notation*. », Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, p. xxxvii.
[125] Meyer (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, pp. 218-9.

conséquent, un nouveau rapport sesquialtère apparaitrait entre les brèves (*B* = 2*Sb* = *B* = 3*Sb*).

L'important n'est pas ici de trancher entre ces deux hypothèses, mais plutôt de remarquer que la durée d'une brève rouge est conséquemment toujours identique à celle d'une brève imparfaite noire retrouvée dans les voix supérieures. Par le biais de son *tenor*, le compositeur *D'ardant desir* dénonce ainsi, suivant une démonstration par l'absurde, l'inutilité de la coloration rouge. Afin de souligner davantage l'ambiguïté des brèves rouges, il a par la suite tenu à les parfaire à l'aide de points. Le rôle du point est donc moins de parfaire les figures que de signaler la vacuité de la couleur rouge qui, pourtant, semblait à première vue indispensable. Bien entendu, la réussite de cette notation repose sur le recours à des figures successives identiques.

La notation rappelle de cette façon les règles du *Tractatus figurarum,* adaptées à la mesure du *modus*. Comme il a été vu précédemment, le théoricien évite l'ambiguïté de la notation rouge en supprimant son usage en dehors de toute *aequipollentia*, privilégiant dans ce cas l'utilisation du point ou de la notation évidée. Selon ces règles, le *modus* imparfait *tempus* parfait, superposé à la mensuration inverse, devrait être notée ainsi : *L* = ; *B* = ; *Sb* = . L'imprécision escomptée dans le *tenor* de *D'ardant desir* est alors patente : les brèves auraient dû être colorées en noir et non en rouge. Le compositeur parait dès lors discréditer la coloration rouge à deux reprises : d'une part, au sujet de l'équivoque entre l'imperfection de la mensuration et la durée de la figure et, d'autre part, relativement à l'impossibilité de procéder conséquemment à une diminution sans induire de confusions.

En outre, le *tenor* peut être indirectement rapproché du *Tractatus figurarum* dans la mesure où il semble puiser sa composition dans le *De modo componendi* de Murino, les circulations des deux traités étant intimement liées[126]. Pas moins de quatre sources manuscrites font effectivement apparaitre les traités ensemble, attribuant ainsi par erreur le *Tractatus figurarum* à Murino. Concernant la connexion entre le *tenor* de *D'ardant desir* et l'œuvre théorique authentifiée de Murino, deux liens majeurs peuvent être énoncés. Dans un premier temps, la voix inférieure, en négligeant la diminution, est un rare cas de *tenor ordinatus* tel que décrit dans le *De modo componendi*[127] ; la *talea*

[126] Schreur (éd.), *Tractatus figurarum*, pp. 3-4.
[127] « *Tenor iste est de modo perfecto et quelibet nota sive maxima valet sex tempora, et est coloratus, quia omnes partes eius sunt similes, et vocatus tenor ordinatus, quia non est aliqua mixtura in eo nisi pausa.* », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 63.

n'étant constituée que de longues rouges identiques. Dans un second temps, la technique du *tenor supra motetum* est également relatée par Murino. Il n'est dès lors pas impossible que le compositeur se soit délibérément inspiré du traité en question pour élaborer son motet et, plus encore, qu'il ait eu entre les mains le *Tractatus figurarum*. L'influence d'une œuvre théorique ayant pu être précédemment démontrée au sujet d'*Inter densas*, ce fait incite d'autant plus à envisager la perspective d'un tel lien.

Le dernier motet restant à aborder est *Ad honorem* de Grenon, dont la mélodie du *tenor* est clairement empruntée au répons *Homo quidam*. Cependant, la citation latine qui l'accompagne dans la version d'*Oxford 213* n'apparait pas dans les paroles du chant. Aucune véritable occurrence n'a pu en outre être découverte dans la liturgie ou ailleurs. Sa transcription laisse d'ailleurs entrevoir quelques variations en fonction des analystes. Tandis qu'Allsen[128] lit *Iste semper celestibus*, Reaney ainsi que Fallows[129] discernent pour leur part *Isti semper celestibus* – suivant ce qu'il est possible de lire de préférence dans le manuscrit. Ces variations dérivent à l'évidence d'une syntaxe, hors de tout contexte, quelque peu confuse : on s'attendrait en effet davantage à trouver le pluriel *Istis semper celestibus* [*caelestibus*] ou peut-être la forme *Isti semper in caelestibus*. Il est possible de signaler une brève ressemblance avec un passage des commentaires de saint Jérôme sur le psaume 81, à propos de la chute du diable : « Il est tombé parce qu'il était toujours dans les hautes sphères des cieux » – « *Propterea cecidit, quia semper in caelestibus versabatur* »[130]. Par ailleurs, l'expression du *tenor* rappelle également la troisième strophe de l'hymne *Verbum eternum explicat* retrouvée dans l'*Office de saint Richard de Hampole* (v. 1380)[131]. Toutefois, aucune de ces pistes ne semble assez pertinente pour être véritablement défendue.

La seule certitude concernant la citation *Isti semper celestibus* est que sa raison d'être dépend à nouveau des textes des voix supérieures, dédiés à la Sainte Trinité. Les premiers vers du *motetus* sont à cet égard édifiants : « *Celorum regnum sempiternum* ; *cunctis regnis ceteris supernum* », dont les paroles du *tenor* formulent une synthèse.

[128] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 509.
[129] Fallows (éd.), *Oxford Bodleian Library*, pp. 356 & 360 ; Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, VII, p. 19.
[130] Version latine et traduction française dans Abbé Bareill (éd.), *Oeuvres complètes de saint Jérôme*, Paris, Louis Vivès, 1884, XI, p. 579.
[131] La strophe en question est « *Que sunt superna sapuit* ; *conformans se* ***celestibus*** ; *in* ***istis semper*** *studuit* ; *cresseus sanctis profectibus.* », Reginald M. Woolley (éd.), *The Officium and Miracula of Richard Rolle of Hampole*, New York, The Macmillian Co., 1919, p. 51.

Tableau 5.2 Récapitulatif des concordances textuelles et mélodiques

Motet	**Citation**	**Concordance du texte dans la liturgie**	**Concordance biblique ou extraliturgique du texte**	**Source ou concordance mélodique**
Degentis vita	*Vera pudicicia*	/	Saint Augustin, *Contra Julianum*, Livre IV, c. VIII & III. *Décret de Gratien*, *Causa* XXVIII, q. I. Pierre Lombard, *Sentenciarum*, Livre IV, *Distinctio* XXXIX, c. VIII. Saint Thomas d'Aquin, *Tractatus de matrimonio*, *Questio* LIX, a. II.	Mélodie empruntée à *Ida capillorum*, antienne *Ante thronum trinitatis*
L'ardure qu'endure	*Ego rogavi Deum [Tenor] Ut ignis iste non dominetur michi*	Antienne *Ego rogavi Dominum meum Jesum Christum, ut ignis iste non dominetur mihi*, Sainte-Lucie	/	Semblable à l'antienne *Maria et flumina benedicite domino*
Inter densas	*Admirabile est nomen tuum*	Antienne *Admirabile est nomen tuum Domine*, Toussaint	Psaumes, 8 : 2, *Domine Dominus noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra*	Usage de l'hexacorde rencontré dans certaines versions du *Libellus*.

			quoniam elevata est magnificentia tua super caelos	
D'ardant desir	*Nigra est sed formosa*	/	Cantique des Cantiques, 1 : 5, *Nigra sum*, *sed formosa, filiae Jerusalemen, sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis*	/
Ad honorem	*Isti semper celestibus*	? Saint Jérôme, *Brevarium in psalmos*, Ps. LXXXI. ? *Office de Richard de Hampole*, IN LAUDIBUS, *YPMUS Verbum eternum explicat*	/	Répons *Homo quidam*, Fête-Dieu

⁂

Ce chapitre a donc permis d'en apprendre plus sur la réalisation hors-norme des cinq *tenores* post-Machaut (voir Tab. 5.2). Si, au premier abord, ces différents exemples exhortent à réviser les principes de composition énoncés par Murino, leur analyse tend au contraire à les rapprocher des codes usuels du *tenor* isorythmique. D'une part, bien que la citation ne dérive pas toujours d'un chant liturgique, elle semble toutefois se référer le plus souvent à une autorité à la fois littéraire et religieuse. La citation parait en outre se limiter aux textes et recueils à partir desquels est issu le répertoire sacré, à savoir les livres bibliques (Cantique des cantiques, Psaumes) ainsi que les écrits des Pères de l'Église. Ce dernier versant ne peut cependant être déduit qu'au seul moyen du *tenor* de *Degentis vita* dont la mention *Vera pudicitia*, popularisée et véhiculée par le droit canonique, trouve sa source chez saint Augustin. Il est également possible d'ajouter l'origine potentielle, bien qu'incertaine, de la citation d'*Ad honorem* retrouvée partiellement dans les commentaires de saint Jérôme. Le choix du texte semble donc néanmoins guidé de manière à restituer l'essence littéraire d'un *cantus firmus* standard, revêtant ainsi l'apparence d'un chant « liturgiquement orienté » pour reprendre l'expression de Clark.

D'autre part, si le recours à une citation hors du plain-chant s'accompagne potentiellement d'une provenance extraliturgique de la mélodie, cette dernière peut toutefois être empruntée ou inspirée d'une source. Dans *Degentis vita* et *Inter densas*, il n'est malgré tout pas question d'un *cantus prius factus* au sens strict, mais plutôt d'une adaptation ou d'une altération. Les sources s'avèrent en outre variées, dans la mesure où le *tenor* d'*Inter densas* imite peut-être certaines versions du *Libellus*. Pour *Ad honorem* et *L'ardure qu'endure*, leurs mélodies sont, à l'inverse, de toute évidence issues du plain-chant. Seul le *tenor supra motetum* de *D'ardant desir* est donc librement inventé.

Dans la plupart des cas, la détermination de la citation est orientée par sa signification qui doit concorder avec le discours des voix supérieures – relatif à la *materia*. Souvent, les termes du *tenor* apparaissent d'ailleurs au sein même des paroles, suivant les nombreux exemples comparables rencontrés au cours du XIV^e^ siècle. Dès lors, cette étape de la composition tend à démontrer l'influence des paroles du motet sur, non pas le *cantus firmus*, mais sur la citation. C'est en fonction de la *materia* que les compositeurs de *Degentis vita*, *Inter densas* et *Ad honorem* ont à l'évidence déterminé les mots du *tenor*. Pour *D'ardant desir*, il est d'ailleurs certain que le passage *Nigra est, sed*

formosa a été choisi simultanément ou postérieurement à l'ordonnance de la *talea* ainsi qu'à la structure isorythmique globale.

Toutefois, dans ce cas, le texte latin emprunté au Cantique des cantiques se rapproche davantage de l'usage des *canones*. Sa fonction est en effet de préciser la notation du *tenor* et de livrer un indice sur les raisons qui ont poussé le compositeur à recourir à une écriture aussi sophistiquée. Plus encore, il semble que le compositeur profite du *tenor* pour prendre position sur un débat théorique de son temps. Il en ressort donc que, parmi les cinq *tenores* étudiés lors de ce chapitre, le seul dont l'invention de la mélodie est certaine est également l'unique exemple dont il est assuré que la citation est le produit d'une modification intentionnelle de la source littéraire. *D'ardant desir* demeure, en ce sens, le paroxysme des compositions alternatives du *tenor* rencontrées à la fin du XIV^e^ siècle.

IDENTIFICATION DES *CANTUS FIRMI*

Les cinq *tenores* analysés précédemment constituent toutefois une minorité au sein du corpus post-Machaut. La plupart dérivent en effet d'un *cantus firmus* liturgique et suivent ainsi les codes enseignés par Murino. Afin de comprendre leur mode de sélection, le début de ce chapitre sera donc consacré à l'identification des mélodies et intègrera, entre autres, les données recueillies dans les deux chapitres antérieurs. Si certaines sources sont bien connues, d'autres mériteront plus d'attention. Pour quelques *tenores* en effet, il sera notamment question de proposer une identification inédite du *cantus firmus* ou, du moins, de souligner plusieurs indices relatifs à son contexte liturgique – les motets concernés sont indiqués en gris dans le tableau 5.3. Pour d'autres, il s'agira d'apporter quelques précisions supplémentaires sur les versions des chants employés ainsi que sur de possibles concordances plus exactes découvertes. Une fois ce travail achevé, les derniers sous-chapitres seront dédiés à l'analyse des paramètres qui sous-tendent le processus de sélection du *cantus firmus*.

PRÉCISIONS ET COMMENTAIRES SUR QUELQUES SOURCES CONNUES

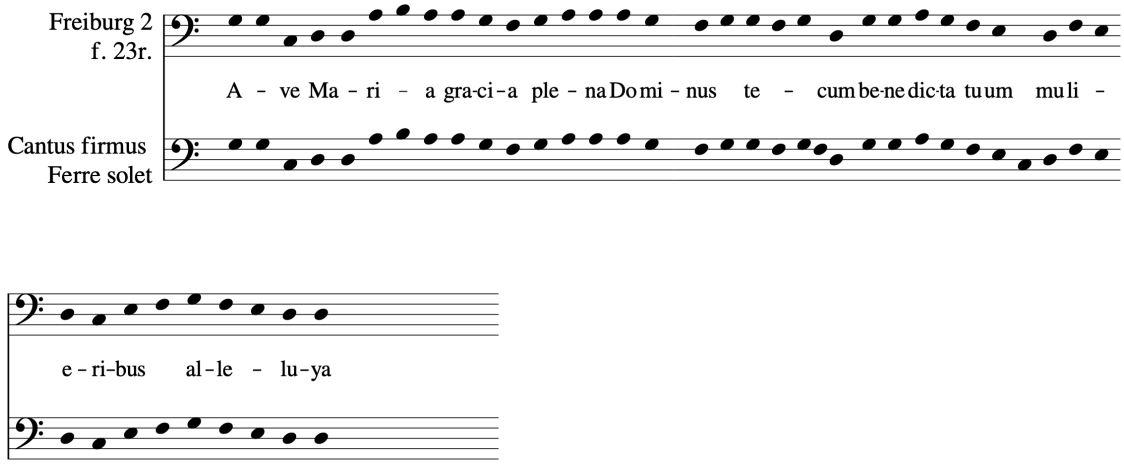
Dans un premier temps, il est nécessaire de s'attarder sur quelques *tenores* dont la source est pourtant connue. Si pour certains motets, les parties précédentes ont déjà minutieusement abordé la nature de leur mélodie, d'autres méritent encore quelques précisions. C'est notamment le cas de *Ferre solet* dont le *cantus firmus* n'a jusqu'à maintenant fait l'objet que d'une seule étude réalisée par Louviot[1]. Suivant la version de l'antienne *Ave Maria gratia plena* rencontrée dans le *Liber Usualis*[2], plusieurs discordances ont été signalées[3]. Cependant, la variante préservée dans un manuscrit du Couvent des Cordeliers de Fribourg[4] permet d'effacer tout soupçon concernant une possible altération de la mélodie :

[1] Louviot, « Quatre motets et un Gloria de la fin du XIV^e siècle », p. 117.
[2] *Liber Usualis*, Parisiis,Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée & Socii, 1954, p. 1416.
[3] Louviot, « Quatre motets et un Gloria de la fin du XIV^e siècle », p. 117.
[4] Allemagne, Freiburg, Franziskanerkloster, Ms. 2, f. 23r. Dans la plupart des extraits cités dans ce chapitre, les clefs originales ont été modifiées afin de faciliter la comparaison des mélodies.

Tableau 5.3 *Cantus firmi* dans l'ensemble du corpus post-Machaut

Motet < 1400	***Cantus firmus***	**Motet > 1400**	***Cantus firmus***
Apta caro	Antienne *Alma redemptoris mater*	*Eya dulcis*	Semblable à l'alléluia *Posuisti domine super caput*
Ida capillorum	Antienne *Ante thronum trinitatis*	*Salve virgo*	Antienne *Salve regina*
Degentis vita	*Tenor* d'*Ida capillorum*	*A virtutis ignitio*	Antienne *Benedicta filia tua domino*
Ferre solet	Antienne *Ave Maria gracia plena*	*Venite adoremus*	Invitatoire *Alleluia spiritus domini replevit orbem*
Pictagore per dogmata	Antienne *Rosa vernans caritatis*	*Salve pater*	Introït *Jubilate deo omnis terra alleluia*
Rex Karole	Antienne *Alma redemptoris mater*	*Benedicta viscera*	Antienne *Regina caeli*
L'ardure qu'endure	Semblable à l'antienne *Maria et flumina benedicite*	*O flos in divo*	Semblable au répons *Iste est Iohannes qui supra*
Gratiosus fervidus	Nombreux répons possibles	*Cuius fructus ventris*	Antienne *Ante thronum trinitatis*
Alma polis	Répons *In dedicatione templi*	*Ave virgo*	Antienne Sancta maria succurre miseris
Inter densas	*Tenor* inventé, peut-être inspiré du *Libellus*	*Nova vobis gaudia*	Deux *cantus firmi* ? :

			? *Talea* I, *Ecce veniet dominus protector noster* ? *Talea* II, *Ecce veniet dominus princeps regum*
D'ardant desir	*Tenor* inventé	*Plasmatoris humani*	Graduel *Haec dies*
Alpha vibrans	Répons *Amicum querit*	*Ave virtus virtutum*	Séquence *Laetabundus*
Multipliciter amando	Communion *Introibo ad altare*	*Ad honorem*	Répons *Homo quidam*



Exemple 5.11 Comparaison entre l'antienne *Ave Maria gratia plena* de *Freiburg 2* et le *tenor* de *Ferre solet*

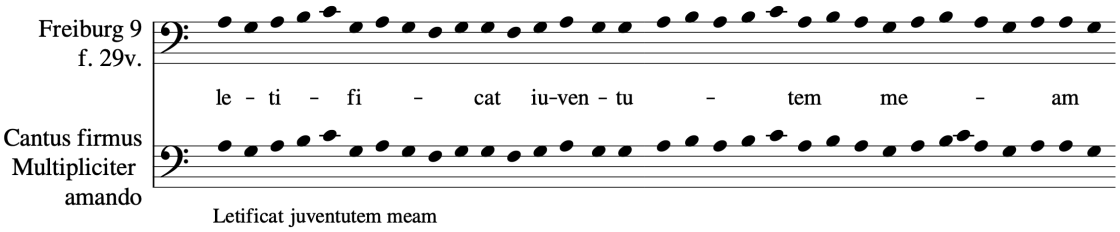
Concernant le *tenor* de *Pictagore per dogmata*, la source du *cantus firmus* est peu connue. Ni Günther ni Harrison ne proposent une origine à la fois textuelle et mélodique[1]. Harrison relève néanmoins que la citation *Rosa vernans caritatis* semble issue de la messe pour saint Louis de Toulouse, bien que la mélodie soit quant à elle différente du chant correspondant[2]. Ce n'est que dans la thèse de Clark qu'apparait pour la première fois une concordance complète[3], suivant la version de l'antienne *Rosa vernans caritatis* retrouvée dans le manuscrit *Lat. 861*[4]. Outre cette provenance, il peut être également signalé que le début du *tenor* coïncide avec l'alléluia homonyme pour la Saint-Simplicien trouvé dans un *Graduale romanum ad usum fratrum Eremitarum S. Augustini* (XV^e^ siècle) conservé dans *Freiburg L516*[5].

Si Clark a, à diverses reprises, démontré que la discrimination de modifications mélodiques au sein des *cantus firmi* s'avère complexe en raison des nombreuses variantes propres à la tradition grégorienne[6], de rares *tenores* emploient manifestement quelques mutations à des fins probablement contrapuntiques. Dans *Rex Karole*, il a déjà été vu que plusieurs notes ont spontanément été transposées à la quinte

[1] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, p. 198 ; Günther (éd.), *The Motets of Manuscripts Chantilly*, p. xlii.
[2] « *The text of T is the beginning of the verse of the Alleluia in the Mass of St-Louis of Toulouse, but the music is not the same*. », Harrison (éd.), *Polyphonic Music*, p. 198.
[3] Clark, *Concordare cum materia*, pp. 263-4.
[4] France, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds latin 861, f. 433v.
[5] Allemagne, Freiburg, Kantons- und Universitätsbibliothek, Ms. L 516, f. 43r.
[6] Clark, *Concordare cum materia*, pp. 37-69.

supérieure. Le même phénomène se rencontre dans *Plasmatoris humani* où les *ré*[3] et *mi*[3], soit les notes les plus aiguës du graduel *Haec dies*, ont été troquées contre des *sol*. Par ailleurs, des passages inventés ont été insérés au début de chaque *talea*. Un tel agencement ne surprend toutefois pas au vu de l'originalité dont fait preuve Grenon dans ses motets : *Plasmatoris humani* est un des premiers témoins de l'arrangement plus libre du *cantus firmus* structurel caractéristique des polyphonies du XV[e] siècle[7]. Quelques modifications plus légères se manifestent également à de rares occasions. Quand elles peuvent être observées, celles-ci se concentrent dans les parties cadentielles. Dans le *tenor Rosa vernans caritatis* de *Pictagore per dogmata*, Clark a déjà souligné l'absence d'un unisson présent dans la version de *Lat. 861*[8], aussi rencontré dans le *Graduel romanum* cité précédemment, faisant apparaitre une seconde descendante à la fin de la première *talea*. Des exemples comparables résident dans le *tenor* de *Salve virgo*, dont les notes finales *mi-ré* ne paraissent pas dériver du chant liturgique[9], ou encore dans *Apta caro*, où la répétition finale du *fa* a peut-être également été ignorée afin de parachever la cadence finale[10].

En dehors de ces exemples, les *cantus firmi* semblent cependant plutôt se conformer à une version. Comme pour *Ferre solet*, il est d'ailleurs possible de proposer quelques sources plus proches que celles mentionnées par Harrison, Günther ou d'autres éditeurs. C'est plus particulièrement le cas du *tenor* de *Multipliciter amando* dont la mélodie est identique à la fin du chant de communion *Introibo ad altare* présent dans *Freiburg 9*[11] :



Exemple 5.12 Comparaison entre la version d'*Introibo ad altare* présent dans *Freiburg 9* et le *tenor* de *Multipliciter amando*

[7] Voir plus particulièrement Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet*, pp. 89-91.
[8] Clark, *Concordare cum materia*, p. 220.
[9] Comparaison avec les versions de l'antienne *Salve regina* trouvées dans *Chicago 142b*, f. 153v ; *Klosterneuberg 1012*, f. 48v ; *Köln 1161*, f. 89r ; *Wien 1799*, f. 124r ; *N. a. lat. 1412*, f. 105r ; *Lat. 15182*, f. 313r. La version de *Chicago 142b* est la plus proche du *cantus firmus*.
[10] Comparaison avec *Porrentruy 18*, f. 3r ; *N. a. lat. 1535*, f. 96v *; Lat. 5247*, f. 138v.
[11] Allemagne, Freiburg, Franziskanerkloster, Ms. 9, f. 29v.

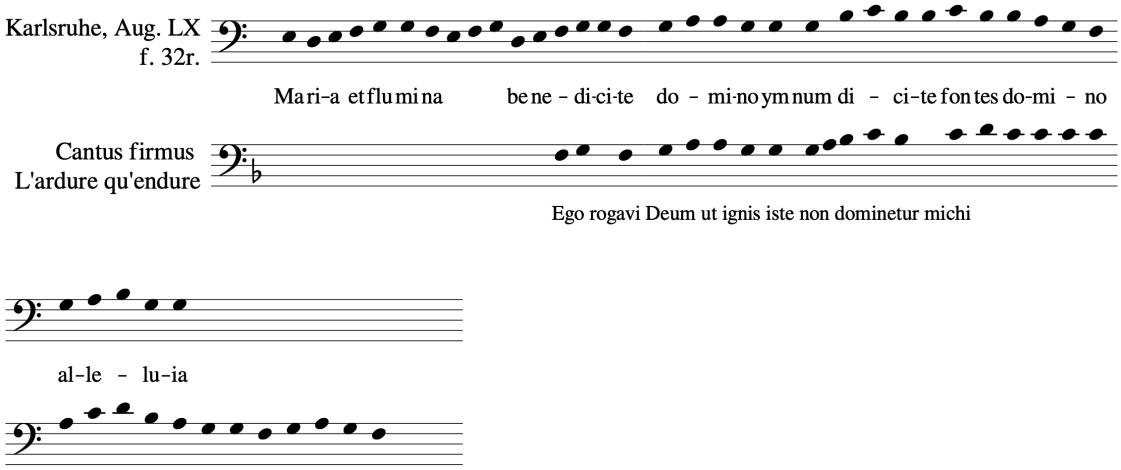
Il en va de même pour le *tenor* de *Salve pater* dont le *cantus* est, entre autres, identique à l'antienne retrouvée dans le graduel de *Porrentruy 18*[12]. L'analyse comparée de plusieurs variantes peut, dans d'autres cas, également suggérer l'usage d'une version encore inconnue, à l'instar du *tenor* de *Benedicta viscera* dont la mélodie est à mi-chemin entre celle du manuscrit *N.a.lat. 1412*[13] et celle de *Montréal 93*[14] (Ex. 5. 13). Les deux notes de la cadence ajoutée, indiquées en bleu ci-dessous, semblent en outre dériver du chant liturgique. La mélodie utilisée par Velut est néanmoins bien plus courte que les versions ci-dessous, ce qui sous-entend qu'il n'a sans doute pas utilisé la fin de l'antienne.

Exemple 5.13 Comparaison des versions de la fin de l'antienne *Regina caeli* de *Montréal 93* et *N. a. lat. 1412* avec le *tenor* de *Benedicta viscera*.

[12] France, Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurasienne, Ms. 18, f. 77r.
[13] France, Paris, Bibliothèque nationale, N. a. lat. 1412.
[14] Canada, Montréal, McGill University, Ms. Medieval 0093.

Il est désormais temps de s'intéresser aux *tenores* des motets précédemment signalés en gris dans le tableau 5.3. Ces derniers disposent tous d'une source jusqu'alors inconnue ou dont la nature est controversée. Ce sous-chapitre a dès lors pour ambition de combler ces lacunes en révisant l'origine des *cantus firmi*, dans la mesure du possible, ainsi qu'en proposant, dans certains cas, une identification inédite. Cette étude permettra ainsi de parfaire le bilan des mélodies utilisées sur lequel s'appuiera par la suite l'analyse des *cantus firmi*. Bien entendu, l'objectif ne sera pas de déterminer les références manuscrites précises sur lesquelles les compositeurs se sont potentiellement appuyés pour extraire leur *cantus firmus*. Les plains-chants ne seront cités en comparaison des *tenores* qu'afin d'indiquer la mélodie de référence et ne témoignerons, au mieux, que d'une tradition commune du chant liturgique. Par ailleurs, l'identification de variantes fait face à des obstacles épistémologiques qui dépassent de loin la teneur de cette thèse[15]. La comparaison sera dans ce cas uniquement mélodique, suivant le taux de notes et d'intervalles coïncidents.

Pour commencer, il a d'ores et déjà été question du *tenor* de *L'ardure qu'endure* dont la citation est, jusqu'à preuve du contraire, extraite de l'antienne *Ego rogavi Dominum meum Jesum Christum*. La mélodie ne correspond néanmoins pas avec

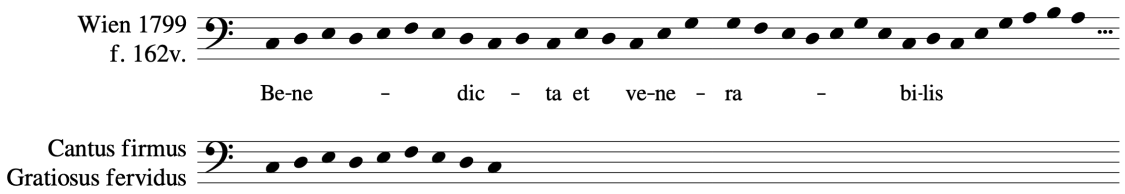


Exemple 5.14 Comparaison entre l'antienne *Maria et flumina benedicite domino* et le *tenor* de *L'ardure qu'endure*

[15] Je renvoie notamment le lecteur vers la thèse de Daniel Saulnier, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc. Description, typologie, perspectives*, Ph.D., École Pratique des Hautes Études, 2005.

le chant, mais rappelle quelque peu le début de l'antienne *Maria et flumina benedicite Domino* pour l'Épiphanie. Ci-dessus est proposée une comparaison entre les deux *cantus* (Ex. 5.14). Les quelques ressemblances avec le *tenor* sont cependant bien trop maigres pour admettre que l'antienne en est bel et bien la source. Les fins des deux mélodies sont en effet complètement différentes[16]. Toutefois, la concordance stricte des unissons *la* et *sol* contribue à confirmer l'hypothèse d'une provenance liturgique et, pourquoi pas, à envisager l'existence d'une variante de l'antienne *Ego rogavi Dominum meum Jesum Christum* [*Deum*] dont une section serait semblable à *Maria et flumina benedicite domino*.

En raison de sa brièveté, le *tenor* de *Gratiosus fervidus* fait l'objet de plusieurs hypothèses. Pour Günther, qui situe la composition du motet à Padoue, la thématique de saint Georges exposée dans les voix supérieures l'encourage à voir l'origine du *cantus firmus* dans l'invitatoire aux matines de la Saint-Georges[17]. Toutefois, ce choix est davantage orienté par le contexte italien controversé du motet plutôt qu'en raison d'une véritable correspondance mélodique. En effet, l'assimilation avec l'invitatoire repose sur une transposition à la quarte supérieure ainsi que deux modifications. Le *tenor* ne comprenant que neuf notes, la comparaison s'avère peu substantielle. Anderson propose pour sa part deux autres sources dont le début de l'une, l'alléluia *Dies sanctificatus illuxit nobis*, coïncide parfaitement[18]. Bon nombre d'autres chants pourraient cependant convenir. L'exemple se limitera ci-dessous au répons *Benedicta et venerabilis* pour la Nativité de Marie. Le *color* particulièrement court mêlé à l'absence de citation textuelle ne permet donc pas de déterminer précisément l'origine du *tenor*.



Exemple 5.15 Comparaison du *tenor* de *Gratiosus fervidus* avec le répons *Benedicta et venerabilis*

[16] La version proposée dans l'exemple 5.14 est en outre la plus proche des mélodies consultées. Les sources manuscrites françaises *Lat. 15181* (f. 170r.) et *Lat. 12044* (f. 27r.) indiquent un penchant pour une forme plus épurée de l'antienne et, de fait, plus éloignée du *cantus firmus* de *L'ardure qu'endure*.
[17] Günther (éd.), *The Motets of Manuscripts Chantilly*, p. xlix.
[18] Anderson, « Responsory Chants in the Tenors », p. 122. L'autre source est le début d'un *Kyrie* nécessitant une transposition à la quarte inférieure.

Concernant *Alma polis*, bien que Clark et Harrison n'identifient pas de source[19], Günther propose l'hypothèse selon laquelle le *tenor* serait issu du « texte largement diffusé *In omnen terram exivit sonus eorum* »[20]. Cette théorie repose sur le fait que deux autres motets, *Apollinis eclipsatur* et *Sub Arturo*, comparables à *Alma polis* en raison des nombreux musiciens cités dans leurs paroles[21], utilisent l'offertoire mentionné plus haut. Néanmoins, malgré la ressemblance que suggère Günther avec le *tenor* d'*Apollinis eclipsatur*, la mélodie d'*Alma polis* ne correspond qu'approximativement au chant liturgique en question. Par ailleurs, l'absence de citation au *tenor* – celle-ci étant remplacée par un *canon* dans *Chantilly* – ne livre aucun indice sur sa provenance.

Toutefois, la mélodie du *tenor* concorde en tous points avec un passage extrait du répons *In dedicatione templi decantabat populus* :

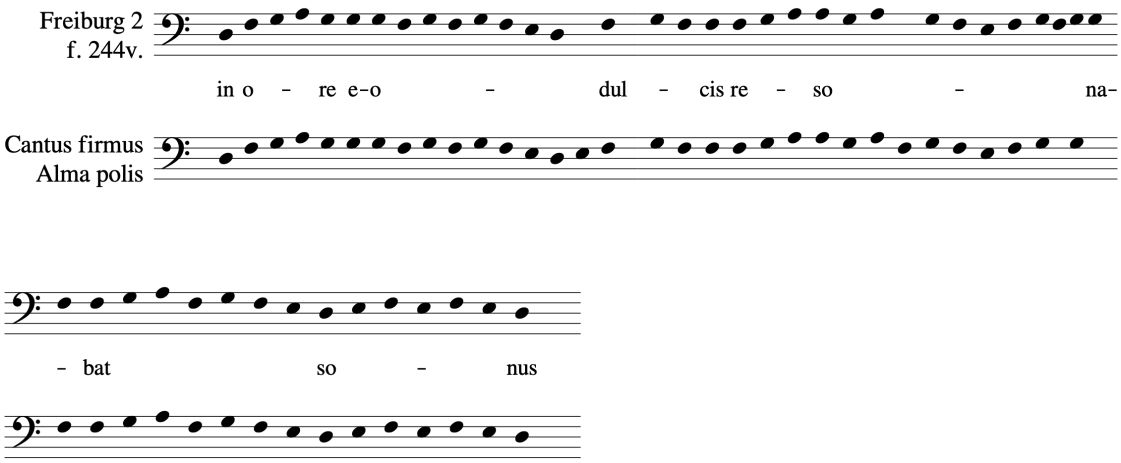


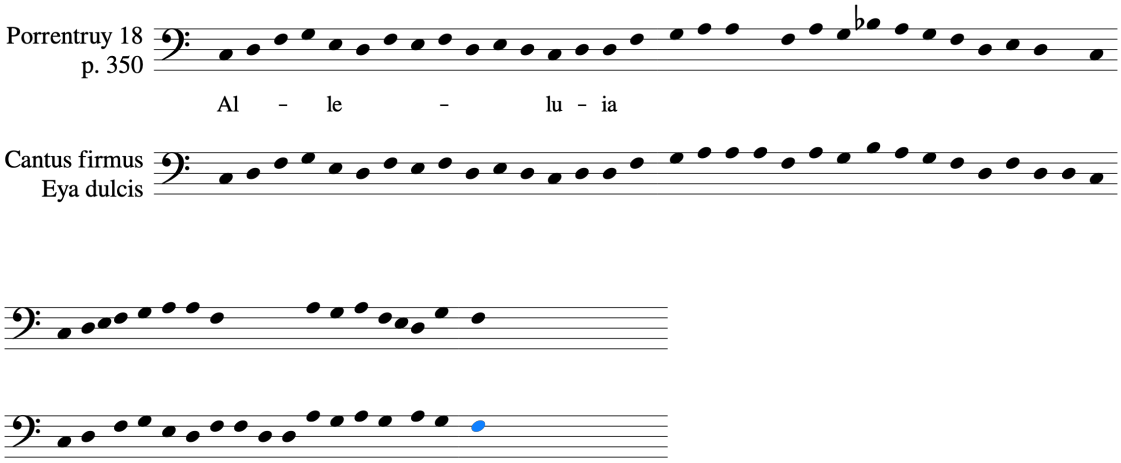
Figure 5.16 Comparaison entre le *cantus firmus* d'*Alma polis* et la fin du répons *In dedicatione templi decantabat populus*

D'un point de vue purement musical, il ne fait aucun doute que le *cantus firmus* d'*Alma polis* est tiré de cette mélodie. Celle-ci se rapporte toutefois au répertoire particulièrement

[19] Clark, *Concordare cum materia*, p. 265 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, p. 199.
[20] « *The color of this T is probably a hitherto untraceable melody to the widely diffused text In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terrae verba eorum, for both similar musician motets mentioned above are based on liturgical melodies with the text incipit In omnen terram.* », Günther (éd.), *The Motets of Manuscripts Chantilly*, p. xlvi.
[21] Voir à ce propos Howlett, « Apollinis eclipsatur », pp. 152-9.

centonisé des répons du 1er ton[22] et offre ainsi de multiples concordances au sein des chants grégoriens. Mais le texte conduit à considérer le répons *In dedicatione templi* comme étant bel et bien la source du *tenor*. En effet, les paroles concernées sont précisément « *in ore eorum dulcis resonabat sonus* », soit « dans leur bouche résonnait un doux son ». Le sens de cette phrase n'est pas sans évoquer le thème des voix supérieures, qui n'est autre que de louer différents musiciens et compositeurs du XIVe siècle. Il est d'ailleurs possible d'en retrouver une paraphrase dans les pénultièmes vers du *triplum* : « *Quorum fuit melodia* ; *ac dulcior armonia* ; *in canore et cantamen* ; *modulamen hoc carmine* »[23]. Les dernières paroles du répons constituent de la sorte une citation parfaite pour *Alma polis*. Ainsi, bien que seule une version du motet accompagnée des mots latins au *tenor* puisse confirmer l'identification du répons, *In dedicatione templi decantabat populus* sera considéré comme la source du *cantus firmus*.

Une certitude tout aussi grande accompagne le *cantus firmus* d'*Eya dulcis.* Bien qu'Allsen suggère une origine non liturgique[24], pour des raisons qui ne sont pas précisées, la longue mélodie du *tenor* peut toutefois être rapprochée de l'alléluia *Posuisti Domine super caput* du Commun d'un Martyr :



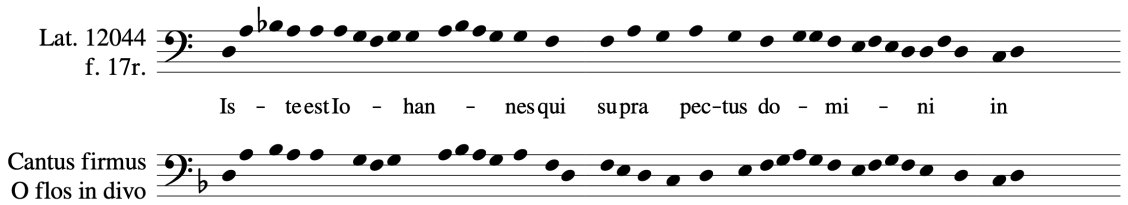
Exemple 5.17 Comparaison entre le *tenor* d'*Eya dulcis* et l'alléluia *Posuisti Domine super caput*

Le *tenor* est largement similaire à la version présente dans *Porrentruy 18*. La fin demeure cependant assez différente de ce qu'il est possible de trouver dans les sources consultées

[22] Voir à ce propos Paolo Ferretti, *Esthétique grégorienne ou Traité des formes musicales du chant grégorien*, Paris-Tournai, Desclée, 1938, pp. 62-85 & 92 ; Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, I, p. 132.
[23] *Triplum*, 31-4.
[24] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 536.

du chant[25]. Le mouvement cadentiel, dont la note ajoutée (indiquée ci-dessus en bleu), concorde toutefois. Peut-être Tapissier s'est-il ainsi référé à une mélodie issue d'une autre tradition. Quoi qu'il en soit, le *cantus firmus* semble coïncider avec la partie d'alléluia, indiquant que Tapissier s'est manifestement évertué à n'utiliser que cette section du chant.

Comme *Eya dulcis*, l'origine du *tenor* d'*O flos in divo* a généralement été écartée du répertoire du plain-chant. Pour cause, tandis que Cox n'indique pas de concordance[26], Allsen mentionne quelques doutes quant à sa nature liturgique.[27] Un scepticisme à l'évidence encouragé par un profil mélodique plutôt inhabituel[28]. Toutefois, le *tenor* composé par Loqueville possède une articulation en partie comparable au répons *Iste est Iohannes* pour la Saint-Jean l'Évangéliste :



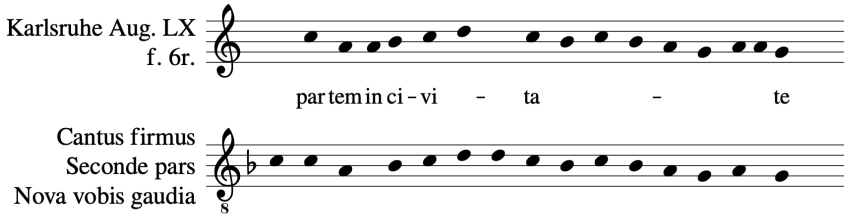
Exemple 5.18 Comparaison entre le *tenor* d'*O flos in divo* et le répons *Iste est Iohannes qui supra*

Bien que le début du *tenor* soit identique, la suite diverge rapidement avant de faire à nouveau apparaitre une conclusion semblable. Le répons *Justus germinavit sicut lilium* dispose également, dans certaines versions, d'une introduction analogue marquée par un saut de quinte suivi de l'attraction du *si*b[29]. Cependant, les mélodies présentent en moyenne moins de concordances que le répons restitué ci-dessus. Les paroles du *triplum* et du *motetus*, dédiées à saint Ivo, ne permettent pas d'établir un lien concret avec le passage du répons. En raison de la forme rétrograde que s'est imposé Loqueville, le choix du *cantus firmus* semble d'ailleurs davantage guidé par le premier intervalle de quinte qui, une fois interprété à l'envers, adopte les traits d'une *clausula basizans*.

[25] En plus de *Porrentruy 18*, les sources consultées pour ce chant sont France, Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 1112, f. 208r ; France, Paris, Bibliothèque nationale, N. a. lat. 1414, f. 101v. & 119r.
[26] Cox, *The Motet of MS Bologna*, p. 216.
[27] Allsen, *Style and Intertextuality*, p. 523.
[28] « *The rather unusual final cadence, essentially a V-I root-position cadence, is a result of the retrograde interpretation of the tenor, which begins with an upward leap of a fifth*.», *ibid*., p. 524.
[29] Voir *San Pietro B.79*, f.177r. ; *Freiburg 2*, f. 231r.

Pour finir, le *tenor* de *Nova vobis gaudia* apparait être un cas des plus singuliers au sein du corpus. L'origine de sa mélodie a longtemps été éludée jusqu'à ce que Bent, lors de son édition de *Bologna Q. 15*, relève une ressemblance avec le *tenor* du *Kyrie Angelorum* de Binchois[30]. Face à l'absence d'autres correspondances, l'hypothèse de Bent s'est dès lors imposée en dépit d'une concordance qui, dans les faits, se révèle sporadique et que Nosow décrit ainsi comme n'étant « en aucune façon identique »[31]. En outre, les trois autres motets de Grenon tendent à démontrer que le compositeur privilégie la citation pure. Bien que les *tenores* d'*Ave virtus virtutum* et *Plasmatoris humani* comprennent également des sections inventées, celles-ci ne concernent jamais une altération de la source. Au contraire, la mélodie est chaque fois utilisée avec tellement de rigueur que l'identification des *cantus firmi* de *Plasmatoris humani* et *Ad honorem* sont d'une grande simplicité malgré le manque de références textuelles au *tenor*. La manière de Grenon semble ainsi s'opposer à la paraphrase du *cantus* de Binchois que défend l'hypothèse de Günther.

Dans l'intention d'approfondir l'origine du *tenor* de *Nova vobis gaudia* d'autres hypothèses peuvent d'ailleurs être proposées. Elles requièrent, d'une part, de se concentrer sur la forme étrange de la voix inférieure dont la mélodie se divise en deux *partes* inégales. Alors que la première *pars* se compose de 16 notes, la seconde n'en comprend que 15. Cette différence se manifeste parallèlement dans leurs *taleae* respectives dont les fins sont rythmiquement distinctes bien qu'équivalentes : *B-B-B* pour la *talea* I et *L-B* pour la *talea* II. Cet agencement dérive donc d'un processus à l'évidence inhabituel, relatif au *cantus firmus*, et au sujet duquel la seconde *pars* offre un premier indice. Car si la recherche d'une occurrence exacte de l'intégralité de la mélodie reste vaine, les dernières notes concordent en revanche avec un passage du répons *Ecce veniet*

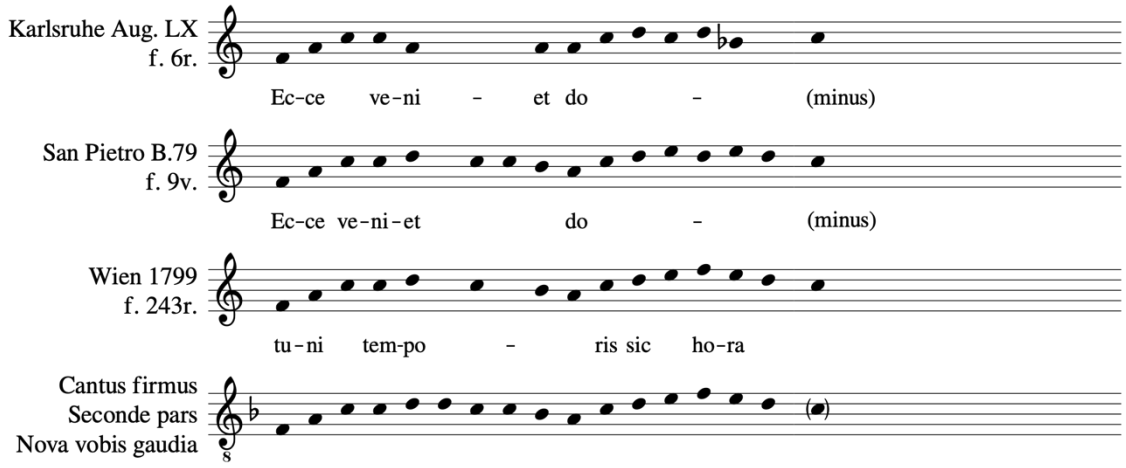


Exemple 5.19 Comparaison entre la seconde *pars* du *tenor* de *Nova vobis gaudia* et le répons *Ecce veniet dominus princeps regum*

[30] Bent (éd.), *Bologna Q15*, I, p. 204. Si ce dernier semble renvoyer, par son intitulé, au *Kyrie De Angelis* (*Kyrie VIII* dans le *Liber Usualis*), les deux *cantus* ne manifestent aucune similitude.
[31] « *A close comparison between Grenon's tenor and the cantus formus of Binchois' Kyrie "Angelorum", transmitted in Bologna Q15, no. 97, and eight concordant manuscripts, shows a clear but by no means identical relationship*. », Nosow, *Ritual Meanings*, p. 177.

dominus princeps regum du deuxième dimanche de l'Avent, suivant la version rencontrée dans *Karlsruhe Aug. LX* (Ex. 5.19)

Outre la relation entre les deux mélodies, l'usage d'un répons du temps de l'Avent est peut-être motivé par la thématique des voix supérieures, soit la célébration de Noël comme l'indique éloquemment le refrain. Selon Nosow, Grenon aurait d'ailleurs composé son motet pour les premières vêpres du réveillon[32]. Concernant la première *pars*, plusieurs concordances peuvent être proposées. Il doit, dans un premier temps, être remarqué que le chant ressemble modérément au début du répons précédent. Malgré tout, deux autres extraits se révèlent plus proches. Parmi eux, l'introduction d'un nouveau répons du deuxième dimanche avant Noël, *Ecce veniet dominus protector noster*, expose de nombreux points communs avec le *tenor* de *Nova vobis gaudia*. Cette comparaison repose cependant sur une variante commençant à l'aide de la triade *fa-la-do*, qui n'a pu être retrouvé que dans le manuscrit *San Pietro B.79*[33]. Dans les autres versions, un *do* apparait à la place du *fa* initial. Du reste, la mélodie empruntée par Grenon possède



Exemple 5.20 Comparaison entre la première *pars* du *tenor* de *Nova vobis gaudia* et les répons *Ecce veniet dominus princeps regum*, *Ecce veniet dominus protector noster* et *Opportuni temporis sic hora captata*

[32] *Ibid*., p. 180.

[33] Il s'agit d'un manuscrit de chant vieux-romain. Si l'usage est de fait éloigné de la composition des motets français du tournant du XV^e^ siècle, la ressemblance avec le *tenor* de Grenon peut néanmoins indiquer une tradition grégorienne commune du répons à laquelle le répertoire vieux-romain n'a peut-être pas été hermétique. Voir à ce sujet Philippe Bernard, « Bilan historiographique de la question des rapports entre les chants "vieux-romain" et "grégorien" », *Ecclesia orans*, XI (1994), pp. 323-53.

également une grande ressemblance avec un passage du répons *Opportuni temporis sic hora captata* dont est représentée la version de *Wien 1799* dans l'exemple 5.20.

Plusieurs postulats peuvent être énoncés à partir de ces concordances. D'une part, il est possible que Grenon ait seulement utilisé le répons *Ecce veniet dominus princeps regum* tout en supprimant le corps du chant. Suivant les exemples 5.19 et 5.20, le début et la fin (avant-dernières paroles) du répons uniquement paraissent avoir été cités. D'autre part, Grenon a potentiellement exploité deux sources différentes. Le choix des deux répons de l'Avent, dont l'incipit est identique, relèverait dans ce cas d'un intérêt symbolique quant à la célébration de Noël. Pour finir, peut-être le début du *tenor* correspond-il à une tout autre origine, à l'image du répons *Opportuni temporis* pour la Sainte-Ursule de Cologne. Le fait est que la mélodie qu'emploie Grenon, comme celle utilisée par Loqueville, intègre à l'évidence le répertoire particulièrement centonisé des répons. Si sa source ne peut être parfaitement tracée, le genre liturgique à laquelle elle se rattache est certain.

Quoi qu'il en soit, l'usage de deux mélodies disjointes puis regroupées au sein du *tenor* est probable et expliquerait notamment la taille inégale des *partes*. Comme l'illustre l'exemple 5. 20, le *do* introduisant la seconde *pars* (indiqué entre parenthèses) semble en outre à la fois provenir de la fin des sources mentionnées plus haut et du début du passage *partem in civitate* reporté dans l'exemple 5.19. En d'autres termes, Grenon paraît s'être arrangé pour que le *do* fasse office de jonction entre les deux *partes* afin de, sans doute, assurer la transition.

⁂

Pour conclure, il n'a donc pas été possible d'identifier concrètement les *cantus firmi* de *L'ardure qu'endure* ainsi que de *Gratiosus fervidus*. Tandis que, pour le premier, la vague assimilation avec l'antienne *Maria et flumina benedicite* permet seulement de conjecturer sur une provenance bel et bien liturgique, bien trop de chants différents peuvent convenir pour le second dont la brièveté empêche par conséquent toute tentative visant à en déterminer la source exacte. Dans d'autres cas, une mélodie a pu être au contraire proposée avec assurance. D'une part, l'alléluia *Posuisti domine super caput* coïncide nettement avec le *tenor* de Tapissier. D'autre part, il est plus que certain que le répons *In dedicatione templi decantabat populus* est la source utilisée dans *Alma polis*, la concordance mélodique s'accompagnant d'une citation parfaitement cohérente avec le

thème des voix supérieures. Enfin, les *tenores* d'*O flos in divo* et *Nova vobis gaudia* n'ont pu faire l'objet que de suppositions qui, toutefois, tendent à indiquer l'usage d'un ou plusieurs répons. Les sources potentielles mentionnées précédemment au sujet du motet de Grenon seront ainsi préférées à la suggestion de Bent. Les deux *cantus* seront dès lors considérés comme des répons pour les analyses statistiques ultérieures.

CARACTÉRISTIQUES ET SÉLECTION DU *CANTUS FIRMUS*

Grâce aux données recueillies précédemment, dont la totalité est résumée dans le tableau 5.3, il est désormais possible d'aborder l'ensemble des *tenores* post-Machaut avec plus de précision. L'objectif de ce dernier chapitre sera plus spécialement de définir les divers paramètres purement musicaux susceptibles d'orienter le compositeur dans le choix du *cantus firmus*. Dans un premier temps, il sera question d'étudier les caractéristiques mélodiques des *tenores* et tenter ainsi de déterminer un profil type au sein du répertoire. Dans un second temps, l'observation se concentrera sur les genres liturgiques utilisés ainsi que sur les codes stylistiques qui les accompagnent. Les données seront présentées au regard des recherches menées par Clark, Fuller ou encore Anderson sur les motets de l'*ars nova* et permettront ainsi d'appréhender la sélection de la mélodie de manière diachronique.

ANALYSE MÉLODIQUE DES *TENORES*

Les *tenores* de l'*ars nova* démontrent des préférences distinctes quant au choix des tons pour les cadences finales. Clark a en particulier signalé une nette inclination pour les notes *fa*, *sol* et *do* dans l'ensemble du répertoire[34]. Les recherches de Fuller au sujet des motets de Machaut corroborent en outre ces résultats en soulignant que le compositeur opte plutôt pour la finale *fa*, le reste des *tenores* étant équitablement réparti entre *sol* et *ré*[35]. Parmi le corpus post-Machaut, il est possible de déceler un schéma similaire. Sur les 26 *tenores*, pas moins de onze se concluent sur *fa* (se référer au tableau 5.4). Les finales suivantes les plus utilisées sont *sol*, apparaissant dans six cas, et *ré*, avec cinq occurrences. Trois *tenores* se terminent sur *do*, tandis que le ton le moins représenté est *la*, employé dans *D'ardant desir*.

[34] Clark, *Concordare cum materia*, p. 25.

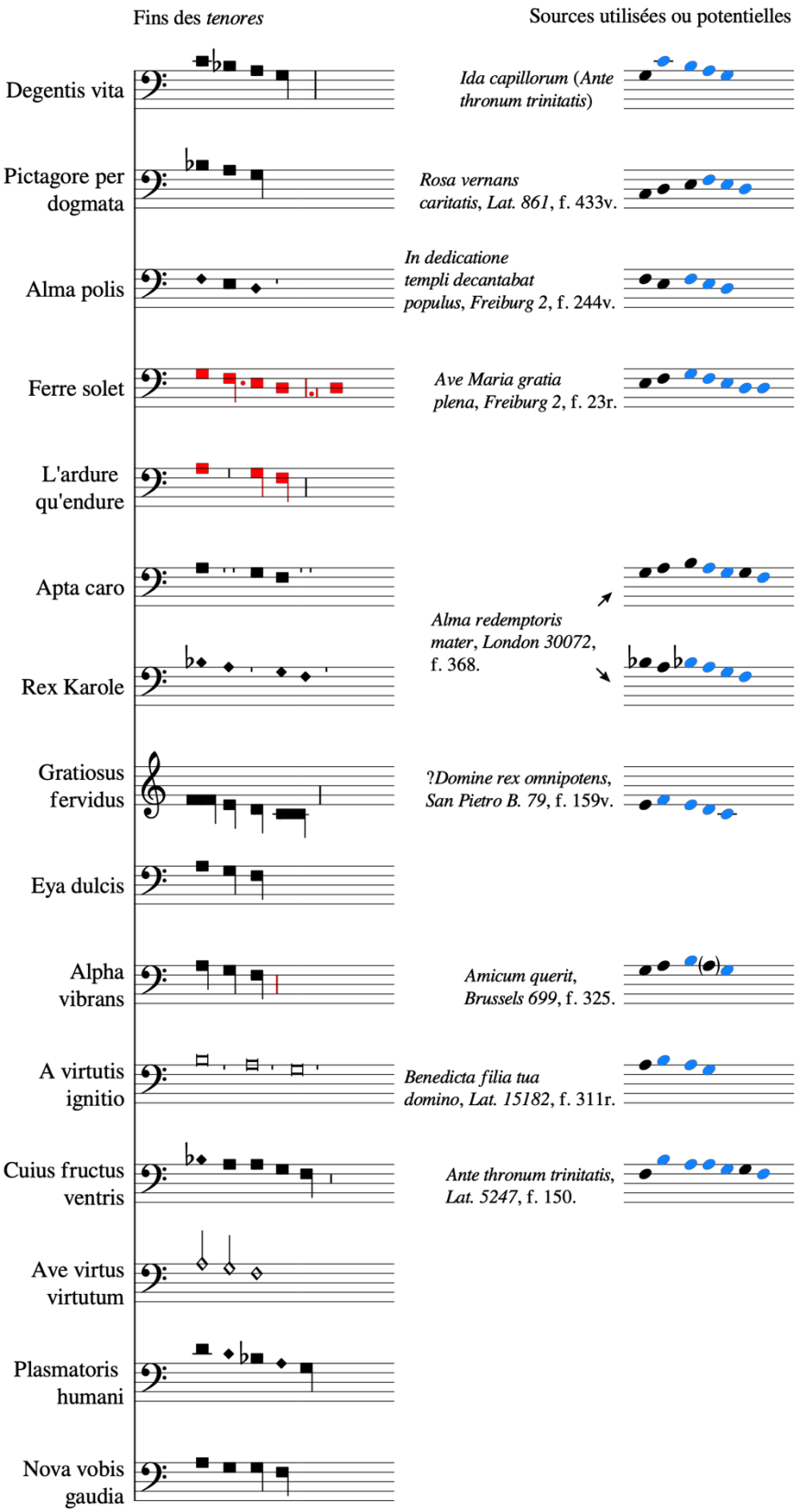
[35] « *In his motets on plainsong tenors, Machaut favors chant segments ending on F, choosing them for nearly half his work (nine out of twenty). The rest are evenly split between G and D finals (five of each). The one exception, the C final of O series summe rata (no. 17) fits with the overall preference for tritus*. », Fuller, « Modal Tenor and Tonal Orientation », p. 213. Voir également Hartt, *Sonority, Syntax, and Line*, pp. 99-101.

Étant considérés les quelques exemples de cadences ajoutées, le choix de la finale peut être dépendant ou non du *cantus firmus*. Dans *Plasmatoris humani* et *Nova vobis gaudia* de Grenon, les mouvements conclusifs hors du cadre isorythmique ne se rencontrent pas dans les sources signalées ou proposées précédemment. Pour les autres motets concernés, la finale paraît à l'inverse dériver du passage utilisé. Bien que ce constat requière parfois d'adopter une certaine souplesse analytique, en raison de l'absence de concordances significatives dans le répertoire liturgique, la tendance générale semble donc de respecter le contexte mélodique du chant emprunté.

Lorsque que le *tenor* est inventé, la détermination de la finale est nécessairement opérée *ex nihilo.* C'est notamment le cas de *D'ardant desir*, où la présence du *la* résulte manifestement de la position intermédiaire du *tenor supra motetum*. Dans *Ave virgo*, la finale *ré* du *tenor* est de même indépendante du *cantus firmus*, la mélodie étant attribuée au *contratenor*. Dès lors, *Ave virgo* est le seul exemple du corpus post-Machaut dont le *cantus firmus* s'achève sur *la*. Comme pour *D'ardant desir*, ce choix est guidé par la situation médiane du *contratenor* lors de la dernière cadence : tandis que le *tenor* se conclut naturellement avec la seconde *mi-ré*, le *cantus firmus* dispose du mouvement de *superius* réciproque *sol-la*. La même cadence peut d'ailleurs être observée dans le motet *Veni, creator spiritus* de Machaut.

Si la position de la mélodie ou du *tenor* influence la détermination de la finale, Clark suggère que la préférence pour les tons *fa*, *sol* et *do* dans les motets de l'*ars nova* va de pair avec un penchant pour les « échelles avec une tierce majeure au-dessus de la finale » et ajoute que ce « phénomène est particulièrement frappant dans le répertoire d'*Ivrea* »[36]. Cependant, cette attitude apparait moins flagrante dans le corpus post-Machaut. Pour cause, parmi les *tenores* se terminant sur *sol*, la moitié d'entre eux use de l'hexacorde *molle* impliquant par conséquent le *si*b. Une fois ces *tenores* additionnés à ceux employant pour finale *ré* ainsi qu'à celui *D'ardant desir*, dont la cadence suit la progression E $\frac{+6}{3}$ > D $\frac{8}{5}$, pas moins de neuf motets se concluent donc dans un mode dont la première tierce est mineure, soit environ 1/3 du corpus. Cette proportion s'avère ainsi moins négligeable que ce qu'il est possible d'observer dans les pièces plus anciennes.

[36] « *Finally, many chant-based tenors have a final on F, G or C, and therefore are based on a scale with a major third above the final; this phenomenon is particularly striking in the Ivrea repertory*. », Clark, *Concordare cum materia*, p. 25.



Exemple 5.21 Motifs descendants à la fin des *tenores*

Par ailleurs, une tendance globale pour des motifs mélodiques cadentiels plus amples que la seconde peut être remarquée. Dans l'exemple 5.21 sont reproduites les fins de quinze *tenores* caractérisées par une articulation mélodique descendante et conjointe s'étendant sur une tierce, une quarte ou une quinte. Ce schéma est vraisemblablement lié à la recrudescence d'antiennes dans les *tenores*, comme il sera vu par la suite, et dont les cadences se développent généralement au-delà de la seconde descendante[37]. Par ailleurs, l'intérêt de ce genre de configurations est à l'évidence contrapuntique : suivant les notes adjacentes et descendantes du *tenor*, l'élaboration de progressions harmoniques dirigées ou plus largement contiguës est facilitée et assure ainsi une conduite privilégiée et cohérente des voix supérieures. En guise d'exemple, la fin du *triplum* de *Degentis vita* est marquée par le mouvement contraire, certes peu commun, *mi-fa-fa#-sol* alors intégré au contrepoint C $\frac{5}{3}$> Bb $\frac{5}{3}$ > A$\frac{+6}{+3}$ > G $\frac{8}{5}$. Une manière plus répandue apparait, à titre d'exemple, dans la dernière cadence d'*Alpha vibrans*, suivant les progressions A $\frac{8}{5}$ > G $\frac{+6}{+3}$ > F $\frac{8}{5}$.

Dans dix *tenores* de l'exemple 5.21, il est possible de retracer l'origine de ces mouvements cadentiels dans le *cantus firmus*. Dans *Alpha vibrans*, le compositeur semble avoir légèrement modifié le répons *Amicum querit* en introduisant une note de passage au sein de la tierce *si-sol* – si tant est que cette particularité ne dépende pas d'une variante du chant. Dès lors, outre la nécessité de choisir ou d'arranger la mélodie de manière à disposer une seconde descendante à la fin du *tenor*, ce penchant pour des motifs conclusifs plus conséquents influence sans doute, dans une moindre mesure toutefois, la sélection du *cantus firmus*. Dans neuf des motets exposés dans l'exemple 5.21, les compositeurs ont en effet présumément défini le *cantus firmus* en prenant en considération ce paramètre. Si de tels passages peuvent se retrouver dans n'importe quelle pièce du plain-chant, la méthode restreint néanmoins le nombre d'occasions potentielles d'achever le *cantus firmus* et guide, de ce fait, plus concrètement le compositeur dans la délimitation de l'extrait liturgique.

Cela s'avère d'autant plus contraignant lorsque le compositeur décide de respecter une portion bien précise du texte. Dans *Ferre solet,* par exemple, l'antienne *Ave Maria gratia plena* se prête parfaitement à cette démarche dans la mesure où les dernières paroles se concluent, par nature, au moyen d'un tétracorde descendant (Ex. 5.21). Vavassoris a ainsi certainement vu dans le chant une source particulièrement adaptée au

[37] Homan, « Final and Internal Cadential Patterns », p. 77.

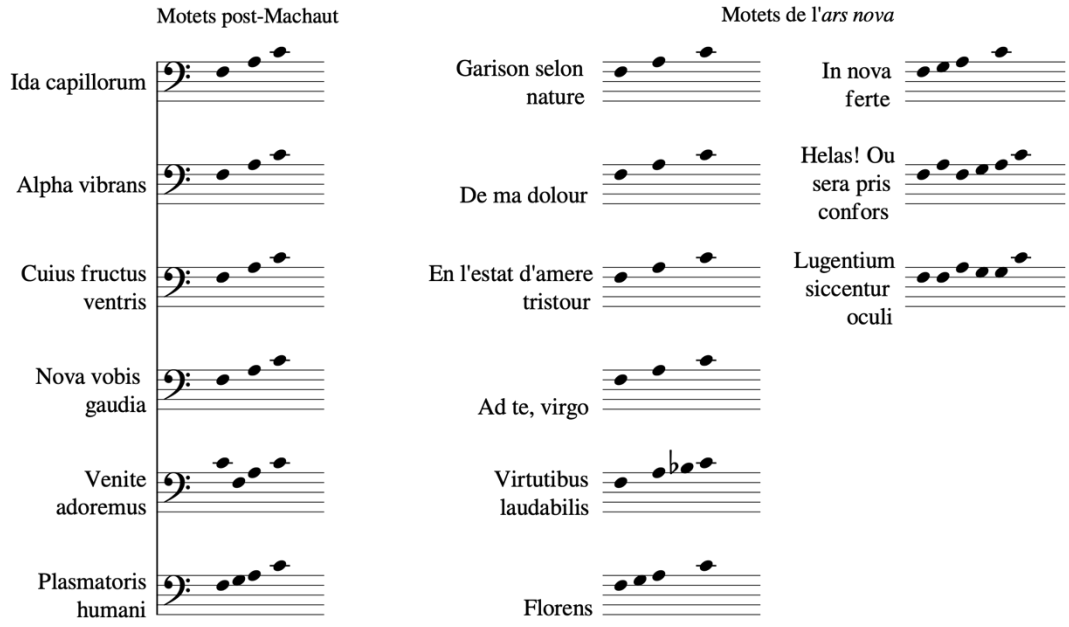
tenor de son motet, aussi bien musicalement que littérairement. Le même constat peut être fait à propos du *cantus firmus* d'*Alma polis,* déterminé lors du chapitre précédent : la section du texte *in ore eorum dulcis resonabat sonus* tiré du répons *In dedicatione templi,* dont le sens renforce la *materia* des voix supérieures, peut être intégralement citée au *tenor* parce que s'achevant convenablement à l'aide de trois notes conjointes.

Tableau 5.4 Notes initiales et finales dans les *tenores* post-Machaut

Motet < 1400	**Début**	**Finale**	**Motet > 1400**	**Début**	**Finale**
Apta caro	*fa*	*fa*	*Eya dulcis*	*do*	*fa*
Ida capillorum	*fa*	*do*	*Salve virgo*	*la*	*ré*
Ferre solet	*sol*	*ré*	*A virtutis ignitio*	*do*	*sol*
Degentis vita	*ré*	*sol*	*Venite adoremus*	*do*	*fa*
Rex Karole	*fa*	*fa*	*Salve pater*	*sol*	*sol*
L'ardure qu'endure	*fa*	*fa*	*Ave virgo*	*Cantus* : *la* *Tenor* : *ré*	*Cantus* : *la* *Tenor* : *ré*
Pictagore per dogmata	*sol*	*sol*	*Benedicta viscera*	*do*	*fa*
Alma polis	*ré*	*ré*	*Cuius fructus ventris*	*fa*	*fa*
Gratiosus fervidus	*do*	*do*	*O flos in divo*	*ré*	*ré*
Alpha vibrans	*fa*	*fa*	*Nova vobis gaudia*	*fa*	*fa*
Inter densas	*sol*	*do*	*Plasmatoris humani*	*fa*	*sol*
Multipliciter amando	*la*	*sol*	*Ave virtus virtutum*	*ré*	*fa*
D'ardant desir	*mi*	*la*	*Ad honorem*	*fa*	*fa*

Bien que moins standardisé, le début des *tenores* repose également sur des préférences tonales. D'une part, il peut être à nouveau signalé une nette prédominance pour le ton initial *fa*, à raison de neuf *tenores* (Tab. 5.4). Les notes privilégiées suivantes apparaissent pour leur part dans des proportions presque équivalentes : cinq *tenores*

commencent sur *do*, quatre sur *sol*, quatre sur *ré* et trois à l'aide d'un *la*. Le *tenor* de *D'ardant desir* fait office d'exception (*mi*) en raison de sa position inhabituelle dans la polyphonie. Si ces données démontrent que le début des *tenores* est moins uniformisé que la dernière cadence, il est intéressant de remarquer que la moitié des *tenores* du corpus post-Machaut débute et s'achève au moyen du même ton (en gris dans Tab. 5.4). Ce phénomène, comparable à ce que Fuller a pu observer à quelques reprises chez Machaut et Vitry[38], indique vraisemblablement une prédilection pour une mélodie dont les notes prédominantes, alors situées aux extrémités du chant, esquissent une orientation tonale cohérente. C'est notamment l'un des principaux facteurs permettant de, comme l'a montré Fuller au sujet d'*O series summe rata* de Machaut, rehausser la conclusion d'un motet[39]. Cette prédilection pour des tons identiques semble toutefois propre aux motets plus tardifs. Chez Machaut, seuls sept *tenores* sont en effet concernés, soit seulement 30% de son répertoire[40]. Un ratio un peu plus élevé, mais inférieur à celui du corpus post-Machaut, apparait qui plus est dans les motets de l'*ars nova* édités par Harrison, à raison de 38%.



Exemple 5.22 Introductions similaires des *tenores*

[38] À titre non exhaustif, Fuller, « Modal Tenor and Tonal Orientation », pp. 202, 215, 222 & 231.
[39] « *Two factors combine to enhance this final cadence, which marks the end of the tonal circuit. One is the constitution of the sonority: it is the first C octave-fifth to end a talea and the only time that the opening sonority of the piece is duplicated at a talea ending. Unlike the several other C cadences, this one reinstates the point of departure*. », *ibid*., p. 222.
[40] Hartt, *Sonority, Syntax, and Line*, p. 102.

Concernant les *tenores* sur un *fa*, un dernier point mérite d'être signalé. Six d'entre eux commencent avec le motif *fa-la-do* ou une introduction similaire quelque peu ornée (Ex. 5.22). Pour *Ida capillorum* et *Cuius fructus ventris*, cette ressemblance résulte naturellement de leur *cantus firmus* commun. La récurrence du motif s'accompagne en outre d'une harmonisation généralement semblable, suivant le schéma $F\frac{8}{5} > A\frac{8}{5} > C\frac{8}{5}$. Il semble cependant qu'en vue du caractère harmonique peu conséquent qu'offre ces progressions neutres, la récurrence de ce type d'introduction soit davantage stylistique, comme le suggèrent d'autre part les nombreux *tenores* similaires retrouvés dans le répertoire plus ancien du XIV^e^ siècle. L'exemple 5.22 ne propose à ce titre qu'une liste non exhaustive de cas comparables, allant des plus simples aux plus ornementés. Cette inclination pour la triade *fa-la-do* est donc probablement un paramètre de plus à ajouter à propos à la sélection du *cantus firmus*. Ce n'est d'ailleurs surement pas un hasard si les antiennes *Alma redemptoris mater* et *Ante thronum trinitatis*, dont la popularité dans les motets a été précédemment démontrée, intègrent l'exemple 5.22. Hoppin considère à cet égard *Alma redemptoris mater* comme un modèle du renouveau de « l'organisation tonale » qui marque le répertoire tardif du plain-chant[41].

[41] Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, I, p. 93.

Lors de son étude sur la proportion de répons employés dans les motets français du XIV^e^ siècle, Anderson a éloquemment mis en lumière plusieurs changements concomitants avec la chronologie des différents répertoires[42]. Le premier bouleversement a lieu au tournant du siècle et se manifeste par l'abandon progressif de *cantus firmi* issus de la messe au profit de chants des offices. Ce changement va également de pair avec une préférence pour le répons. À titre d'exemple, parmi les motets les plus récents de *Fauvel* (début du XIV^e^ siècle), ceux basés sur un répons constituent 25% du corpus, contre environ 21% pour ceux composés à partir d'un extrait de la messe[43]. Le répertoire de Machaut est à ce propos encore plus révélateur : des dix-huit *tenores* authentifiés, pas moins de la moitié possède un répons en guise de *cantus firmus*[44].

La seconde évolution que relève Anderson concerne la plus grande liberté avec laquelle les compositeurs manipulent le répons. Contrairement à la composition des *organa* et clausules de l'École de Notre-Dame, le passage emprunté ne se limite plus aux parties de soliste – incipit, verset et *Gloria patri*. Le basculement se vérifie d'ores et déjà dans les derniers motets de l'*ars antiqua*, caractérisés par « une tendance à utiliser les répons d'une manière générale ainsi qu'à employer en particulier les parties chorales du chant »[45]. Les motets de l'*ars nova* perpétuent cette liberté et, bien qu'exploitant le plus souvent des sections de soliste, usent davantage des extraits de la *repetenda*[46]. Selon Clark, le phénomène accompagne l'attitude de plus en plus négligente des compositeurs du XIV^e^ siècle à l'égard du *cantus firmus*, marquée par le recours à des *tenores* inventés et des citations discordantes.

En outre, les données d'Anderson tendent à démontrer une préférence pour les antiennes dans le *Codex Chantilly*, au détriment donc des répons pourtant si représentés durant l'*ars nova*. Anderson décrit cependant ce résultat comme « énigmatique », en raison d'un corpus de cinq motets – soit ceux de *Chantilly* auxquels sont retranchés ceux déjà présents dans *Ivrea* – bien trop restreint pour être significatif.

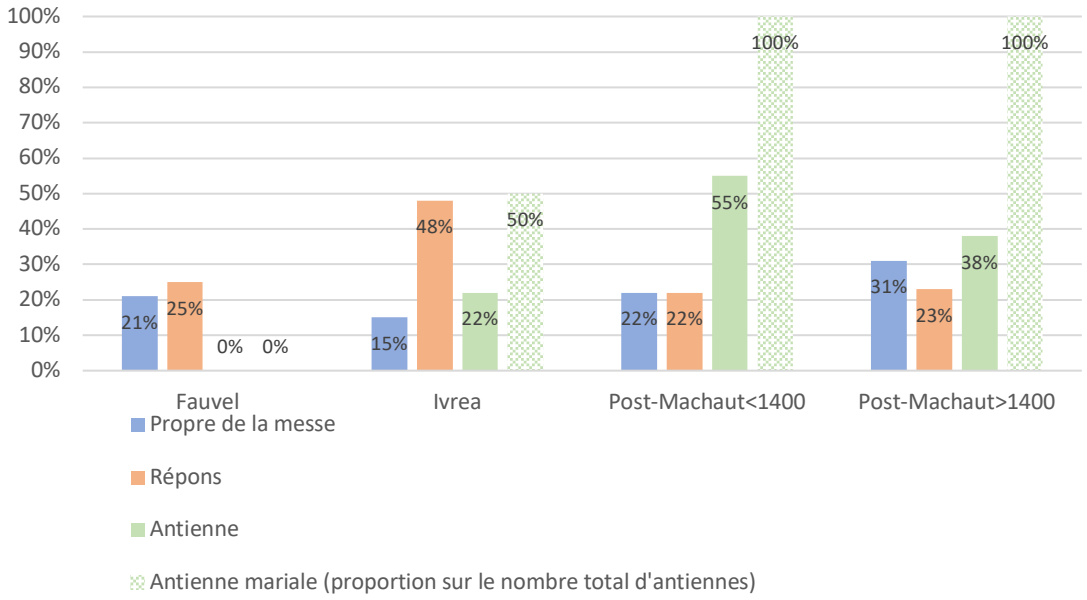
[42] Anderson, « Responsory Chants in the Tenors », pp. 119-127.
[43] *Ibid*., p. 123.
[44] Clark*, Concordare cum materia*, pp. 71-3.
[45] « *The motets in this group are predominantly from the late thirteenth century and indicate a trend toward the use of Responsories in general as well as the use of choral portions of the chant in particular*. », Anderson, « Responsory Chants in the Tenors », p. 126.
[46] *Ibid*.

Dès lors, Anderson ne tient pas véritablement compte de *Chantilly* et conclut que l'utilisation de répons dans les motets « atteignit un climax durant la moitié et la fin du XIV^e^ siècle, et resta généralement une démarche populaire jusqu'à la moitié du XV^e^ siècle »[47]. Suivant ce même déséquilibre des sources, Clark défend également la prédominance du répons dans l'ensemble des motets français du XIV^e^ siècle[48].

Toutefois, les motets post-Machaut, à commencer par ceux présents dans *Chantilly*, divergent bel et bien de cette norme et invitent par conséquent à en préciser l'évolution. Grâce aux nouveaux *cantus firmi* et sources potentielles signalées précédemment, le corpus tend à indiquer un net changement concernant le choix du genre liturgique ainsi que d'autres spécificités stylistiques qui résultent indéniablement des variations remarquées par Anderson au cours du siècle. D'une part, sur les neuf motets post-Machaut composés avant 1400 et basés sur un *cantus firmus* authentifié, cinq utilisent une mélodie extraite d'une antienne (55%)[49]. Seulement deux se fondent sur un répons (22%). Les deux motets restants, *Multipliciter amando* et *Pictagore per dogmata*, citent pour leur part respectivement un chant de communion et un alléluia. Dans l'autre partie du corpus, la primauté de l'antienne est à nouveau manifeste à raison de cinq motets (38%) contre trois employant un répons (23%). Les *tenores* démontrent cependant une plus grande variété, avec la présence d'un graduel, d'un introït, d'une séquence et d'un invitatoire.

Si la prédilection pour des chants issus de la liturgie des Heures reste globalement intacte, la popularité du répons s'estompe donc clairement au profit de l'antienne. Ce contraste est notamment illustré dans le graphique 5.1 où est indiqué le pourcentage d'antiennes, répons et chants du propre de la messe dans *Fauvel*[50], *Ivrea* ainsi que le corpus post-Machaut. Il apparait explicitement que la notoriété du répons connait son apogée non pas à la fin du siècle, comme le prétendait Anderson, mais plutôt au milieu. De même, l'augmentation croissante du nombre d'antiennes au cours du siècle est flagrante. Leur succès trouve, dans un premier temps, son origine dans le recours

[47] « […] *the use of Responsories for motet tenors began slowly in the early thirteenth century, became significant in the decades both before and after the turn of the century, reached a climax in the mid- and late fourteenth century, and generally remained a popular procedure until the mid-fifteenth century*. », *ibid*., p. 127.
[48] Clark, *Concordare cum materia*, p. 72.
[49] Ces calculs ne prennent donc pas en compte *Gratiosus fervidus*, *Inter densas*, *L'ardure qu'endure* et *D'ardant desir* en raison des lacunes relatives à l'origine de leur *cantus firmus* ou de l'absence de *cantus firmus*. Pour le *tenor* de *Degentis vita*, celui-ci figure parmi les antiennes (*Ante thronum trinitatis*).
[50] Les données pour *Fauvel* sont issues de l'analyse d'Anderson (« Responsory Chants in the Tenors », p. 123), tandis que les pourcentages pour *Ivrea* ont été recalculés en gardant les motets de Machaut qui s'y trouvent et en supprimant les occurrences d'*Ida capillorum* et *Apta caro*.



Graphique 5.1 Pourcentage des genres liturgiques utilisés au *tenor* dans *Fauvel*, *Ivrea* et le corpus post-Machaut

progressif aux parties chorales des répons qui, par assimilation, a certainement entrainé les compositeurs à se référer également à des antiennes[51]. Dans un second temps, ce changement va aussi de pair avec une indifférence à l'égard de l'articulation syllabique ou mélismatique des chants. Alors que dans les motets de l'*ars nova* édités par Harrison, l'emploi de chants mélismatiques fait encore autorité, les *cantus firmi* semblent préférablement issus de passages syllabiques ou ornés dans le corpus post-Machaut. L'usage occasionnel d'autres genres que l'antienne, comme la séquence *Laetabundus* dans *Ave virtus virtutum* ou encore l'introït *Jubilate deo omnis terra alleluia* dans *Salve pater*, participe du reste à la récurrence du syllabisme.

La situation à la fin du XIV^e^ siècle, telle qu'illustrée dans le graphique 5.1, corrobore donc les propos de Murino selon lesquels la sélection du *cantus firmus* se limite au répertoire de l'antiphonaire. Plus encore, l'antienne est le premier genre venant à

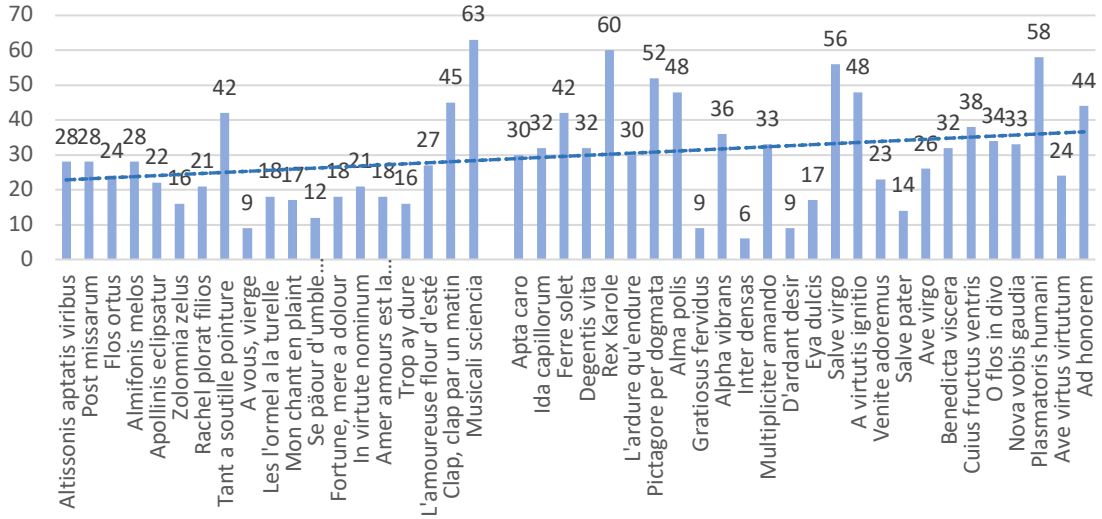
[51] En outre, la popularité de l'antienne, tout comme celle du répons à partir de la fin du XIII^e^ siècle, va de pair avec le nouveau statut qu'adopte l'antiphonaire en comparaison du graduel. À partir du XIII^e^ siècle, l'antiphonaire se voit progressivement octroyer la fonction de livre de pupitre. Si, comme le rappelle Michel Huglo, les chants continuent d'être interprétés par cœur, le livre liturgique dispose d'une plus grande popularité par sa présence : « sur le pupitre appuyé sur le montant arrière des stalles basses de chaque côté du chœur, un antiphonaire est ouvert devant le chantre hebdomadaire », Michel Huglo, *Les livres de chants liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 93. Les versions bipartites d'antiphonaires qui apparaissent au XIV^e^ siècle trahissent clairement un recours au livre devenu courant durant les offices, *ibid*., p. 93. Il n'est dès lors pas improbable que cette nouvelle proximité à l'égard de l'antiphonaire ait participé à la promotion socioculturelle du livre auprès des compositeurs dès l'*ars antiqua*, les incitant alors à se tourner progressivement vers les antiennes et répons de la liturgie des Heures.

l'esprit du théoricien ; ce dernier sous-entendant ainsi peut-être la primauté du genre par rapport au répons ainsi qu'aux « autres chants de l'antiphonaire »[52]. Parmi les antiennes utilisées, le corpus post-Machaut démontre également une seconde tendance qui n'est autre que de privilégier les antiennes mariales. Dans les *tenores* plus anciens, les antiennes mariales sont peu représentées ou, du moins, dans des proportions disparates : tandis que seulement trois motets composés par Machaut sont concernés, le manuscrit *Ivrea* n'en comprend également que trois (soit 50% des motets fondés sur une antienne). Le taux d'antiennes mariales est dès lors bien maigre en comparaison des motets plus tardifs : toutes les antiennes recensées sont en effet dédiées à la Vierge Marie. Dans le graphique 5.1, le pourcentage d'antiennes mariales au sein de chaque répertoire est précisé, calculé sur la base du nombre total d'antiennes authentifiées. L'augmentation des antiennes mariales est dès lors concomitante à celle plus globale des antiennes. Cette constante dans les motets post-Machaut s'avère ainsi particulièrement instructive quant à la sélection du *cantus firmus* : lorsqu'un compositeur souhaite édifier son motet à partir d'une antienne, son choix se dirige par principe vers une antienne mariale. Ce choix va bien entendu de pair avec la thématique des motets qui, au tournant du XV^e^ siècle, est exclusivement religieuse et, le plus souvent, dédiée à Marie.

Un dernier paramètre propre au répertoire post-Machaut concerne la taille du *cantus firmus*, ou plus largement du *color*, quel qu'en soit l'origine. Le corpus est en effet marqué par des mélodies particulièrement longues contrastant avec celles plus courtes des motets de l'*ars nova*. À titre de comparaison, tandis que les *cantus firmi* des motets édités par Harrison, exceptés ceux présents dans *Chantilly*, disposent en moyenne de 25 notes, la moyenne dans les *tenores* post-Machaut s'élève à 33 notes. La confrontation des deux répertoires est en particulier représentée dans le graphique 5.2. Les motets les plus anciens sont classés dans leur ordre d'apparition dans l'édition de Harrison. Les motets post-Machaut sont, quant à eux, organisés suivant leur datation. Ainsi, à la vue de l'histogramme, la taille généralement plus grande des *colores* plus tardifs est manifeste. La courbe de tendance illustre d'ailleurs l'accroissement global du nombre de notes. Ce bilan est cependant légèrement faussé dans la mesure où les *tenores* d'*Inter densas*, *Gratiosus fervidus* et *D'ardant desir* disposent d'un *color* anormalement court par rapport au reste du corpus post-Machaut. Ce n'est ainsi surement pas une

[52] « *Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario* […] », Warren, *Tractatus diversarum figurarum*, p. 58.

coïncidence si, sur ces trois motets, il est assuré que deux *colores* sont inventés. Sans compter ces trois cas, la moyenne s'élève donc à 37 notes par *color*.



Graphique 5.2 Nombre de notes par *color*/*cantus firmus* dans les motets édités par Harrison (gauche) et le corpus post-Machaut (droite)

Cet accroissement de la taille des *cantus firmi* est en outre intimement lié aux nombreuses antiennes mariales empruntées. En effet, hormis leur thématique commune, ces antiennes se caractérisent le plus souvent par des mélodies « plus longues et plus ornées qu'en moyenne »[53]. Les chants s'avèrent parfois tellement conséquents et complexes que quelques sources du XV^e^ siècle rapportent la difficulté de les mémoriser ainsi que les erreurs commises durant leur transcription[54]. Ce n'est donc pas un hasard si le *color* de *Rex Karole*, soit le plus dense de l'ensemble post-Machaut (60 notes), est issu de l'antienne *Alma redemptoris mater.* Le même constat peut en outre être mentionné à propos des motets de Machaut dont *Inviolata genitrix*, alors basé sur l'antienne mariale *Salve, regina mater misericordiae*, dispose également du plus long *cantus firmus* du corpus. Ce dernier aspect est ainsi susceptible d'expliquer en partie comment l'antienne a pu progressivement supplanter l'usage du répons : les compositeurs ont certainement

[53] « *Some antiphons for the Blessed Virgin Mary from the central and late Middle Ages are also longer and more ornate than average.* », Hiley, *Gregorian Chant*, p. 50 ; « Non seulement leur texte est bien plus long, mais elles sont traitées musicalement de façon plus élaborée, avec des tessitures plus étendues, une organisation tonale plus affirmée et même parfois des mélismes […] », Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, I, p. 128.

[54] Voir Barbara Haggh, « Nonconformity in the Use of Cambrai Cathedral: Guillaume Du Fay's Foundations », *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, Margot E. Fassler & Rebecca A. Baltzer (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 385-6.

aperçu dans l'antienne mariale une alternative équivalente à l'articulation généralement ornée des répons.

⁂

Suivant les divers points étudiés, le choix du *cantus firmus* dans les motets post-Machaut peut être réduit à différents paramètres concernant aussi bien le genre liturgique que des caractéristiques purement mélodiques. D'une part, les compositeurs privilégient davantage les antiennes mariales. L'usage du répons, encore en vigueur malgré sa désuétude progressive au cours du XIV^e^ siècle, prospère de fait dans des proportions variables et tend même à se faire détrôner par les chants du propre de la messe dans les motets postérieurs à 1400. La préférence toutefois globale pour des chants des offices s'accompagne également d'une prédilection pour des extraits plus longs que ceux investissant les *tenores* de l'*ars nova*, la moyenne réelle avoisinant les 37 notes.

D'autre part, la moitié des *tenores* du corpus post-Machaut dispose d'une note d'introduction et d'une finale identique. Cette proportion est à nouveau bien plus élevée que dans les pièces plus anciennes et témoigne manifestement d'un intérêt tout particulier pour des mélodies dont l'orientation tonale est stable. Par ailleurs, un penchant pour le ton *fa* se vérifie à la fois au début et à la fin des *cantus*. Si cette récurrence, déjà présente dans les *tenores* antérieurs, a incité Clark à mentionner une inclination pour les modes à tierce initiale majeure, le corpus post-Machaut s'avère moins rigoureux sur ce point. Le ton *ré* est d'ailleurs la troisième finale la plus utilisée après le *sol*. La prédominance du *fa* se vérifie toutefois également dans quelques introductions qui, à l'instar de différents *cantus firmi* du XIV^e^ siècle, démontrent l'attrait stylistique pour la triade *fa-la-do*.

CONCLUSION

Les différents chapitres ont donc permis de mettre en lumière diverses facettes de la composition du *tenor* sur lesquelles il est désormais temps de conclure. Pour ce faire, les dernières lignes de cet écrit entendent résumer chaque étape du processus créateur, tentant ainsi de formuler les préceptes que dissimulent les traités ou que la lecture d'un *De modo componendi tenores motetorum* ne permet que d'effleurer. S'il est un point, toutefois, sur lequel les théoriciens s'avèrent formels, c'est l'origine liturgique du *cantus firmus*. Tandis que Murino restreint simplement le choix au répertoire de l'antiphonaire, le corpus post-Machaut manifeste un penchant pour les antiennes mariales et leur articulation ornée. D'autres paramètres pallient quelque peu les faiblesses des traités sur les critères de sélection : à l'inclination pour le degré *fa*, hérité des motets de l'*ars nova*, se mêle un engouement pour la recherche d'une stabilité tonale ainsi que le recours à de longues mélodies, indifféremment mélismatiques ou syllabiques.

Mais le choix du *cantus firmus* excède la dimension musicale et requiert par ailleurs de soumettre les mots du plain-chant à la *materia* du motet. Malgré la nature incertaine de la matière littéraire, qui empêche de confirmer une réalisation intégrale des textes en amont du *tenor*, sa prépondérance lors de la sélection du chant souligne un premier aspect de l'implication des paroles dans l'élaboration précoce de la voix inférieure. Dans le cas de compositions dites « alternatives » du *tenor*, sur lesquelles les théoriciens restent muets, le choix de la citation s'efforce d'ailleurs de respecter la *materia*. Dans ce cas, les mots latins tirent qui plus est leur origine des mêmes autorités littéraires qui fondent le plain-chant, c'est-à-dire les livres bibliques et les écrits des Pères de l'Église. Bien que la provenance des mélodies puisse outrepasser le cadre de la liturgie des Heures, au profit de l'invention et de l'emprunt à un autre motet, la profondeur sémantique et herméneutique de la citation démontre donc un attachement manifeste au poids symbolique qui, par tradition, gouverne en partie la sélection du *cantus firmus* depuis les débuts du motet isorythmique.

La phase qui suit la sélection de la mélodie concerne la délimitation des *partes*. La méthode s'appuie sur l'identification de mouvements privilégiés destinés à soutenir un contrepoint cadentiel, des progressions dirigées ou tout autre passage polyphonique déterminant susceptible de structurer le motet. Les compositeurs post-

Machaut dévoilent une grande maitrise de cette étape et n'hésitent pas, entre autres, à décaler les formules conclusives par rapport à la périodicité des *partes* ainsi qu'à augmenter, par conséquent, les possibilités formelles offertes par le *cantus firmus.* Ainsi, l'agencement du *tenor* démontre une certaine souplesse contrastant avec l'habituelle rigueur de l'isorythmie. Cette émancipation des contraintes structurelles imposées par la répétition des *partes* et des *colores* trouve d'ailleurs son accomplissement dans l'ordonnance du *tenor.* Il n'est de fait pas question d'organiser une succession arbitraire de figures, comme semble le sous-entendre Boen, mais bel et bien de prendre en considération, même partiellement, le profil mélodique du *cantus firmus*. Suivant des procédés mélodico-rythmiques, essentiellement représentés par la concordance des secondes avec des motifs iambiques et spondaïques, la *talea* articule le *tenor* et réduit sa morphologie à une concaténation de périodes. Au sein de celles-ci, la place du silence y est prédominante : les pauses, héritées des pratiques isopériodiques des *ars nova* et *antiqua*, en ponctuent la fin et délimitent en conséquence les unités constitutives de la *talea.* Le *tenor* dispose ainsi d'une articulation profondément mélodico-rythmique qui n'est alors pas si différente du « phrasé » commun d'une partie mesurée de déchant. Conscient de cette analogie, Grenon la développe notamment en prenant pour *cantus firmus* la séquence *Laetabundus* et démontre dès lors la facilité avec laquelle les éléments fondamentaux du *tenor* s'adaptent à ceux d'un chant proprement versifié et rythmé : des accents résultent les figures et des césures et cadences dérivent les pauses et les périodes.

Les procédés mélodico-rythmiques ne constituent cependant qu'un versant de l'ordonnance du *tenor*, soit une base à laquelle peuvent être cumulées d'autres stratégies de composition. À ce stade, plusieurs possibilités s'offrent aux compositeurs. Dans le cas d'un *tenor* à variation, le choix des figures répond essentiellement aux exigences qu'impose l'interprétation de la *talea* dans des mensurations diverses. Les motifs d'altération ou encore l'usage raisonné des *pausae longae* et du *punctus* sont autant de procédés garantissant l'ambivalence métrique du rythme. Ainsi, derrière la sophistication qui émane des variations, la composition laisse entrevoir un paradoxe : ces *tenores*, généralement considérés pour leur nature didactique à l'égard des règles du chant mesurable, arborent une notation simple dont les codes paraissent antérieurs à ceux de leur temps. Par ailleurs, les *taleae* révèlent une préférence pour des rythmes par essence binaires, facilement modulables, dans l'intention de parachever simplement les variations. Concernant l'usage de lectures rétrogrades, une prédilection pour des répétitions sous-jacentes tend à nouveau à modérer la complexité de leur agencement.

Mais si ces processus obligent les compositeurs à se concentrer sur des principes surtout mensuralistes, la détermination du rythme peut aussi être influencée par des procédés poétiques dans lesquels le *tenor* est impliqué. Cet aspect a pu être abordé par le biais des hoquets triples *cum littera* dont les troncations sont coordonnées à la périodicité des *taleae*. La distribution syllabique des paroles, naturellement basée sur la forme du vers, induit une réciprocité structurelle qui lie le plus souvent le *triplum* – conformément à la hiérarchie de Murino – et le *tenor* : dans un premier temps, les compositeurs agencent les passages hoquetés ainsi que la périodicité du *tenor* suivant la versification du poème pour, dans un second temps, procéder à leur répartition optimale. Bien que le calcul soit omniprésent, d'après la rationalité que suppose la manipulation du vers rythmique, ces méthodes de composition sont à nouveau l'occasion de remarquer la portée des paroles sur la réalisation du *tenor* : plus qu'un plan formel sur lequel s'appuient Royllaert ou encore Cesaris, le texte peut également guider l'ordonnance minutieuse de certaines parties de la *talea* ou entrainer des reconsidérations plus conséquentes envers la structure isorythmique globale.

À maintes reprises, il a donc été démontré la proximité qu'entretiennent les compositeurs post-Machaut avec, d'une part, les arts poétiques, à mi-chemin entre le savoir latin et la rhétorique vernaculaire, et, d'autre part, les *ars* du chant mesurable, dont l'élaboration des motets requiert la maitrise. La composition du *tenor* isorythmique au tournant du XV^e^ siècle est ainsi le fruit d'un syncrétisme des savoirs : tandis que la gestion parfois complexe du temps musical s'entremêle à la primauté des textes, se reflète dans l'articulation du *tenor* la volonté d'exploiter avant tout les qualités mélodiques du *cantus firmus*. Tenter de comprendre la composition du *tenor* nécessite donc d'admettre la nature hétérogène du processus créateur ainsi que la faible place laissée au libre arbitre et à la sophistication purement intellectuelle. Il est en outre manifeste qu'une étude entièrement consacrée à l'implication des textes à travers des procédés syllabiques autres que le hoquet permettrait de renouveler les paradigmes de composition précédemment proposés à cet égard. De même, l'intégration des données relatives à la morphologie du *tenor*, ainsi qu'au choix du *cantus firmus*, au sein du vaste corpus que constitue le motet isorythmique français depuis le XIII^e^ siècle est susceptible d'enrichir le regard porté sur le développement d'un genre qui, tout en marquant l'apogée de la tradition musicale de la fin du Moyen Âge, ne cesse de fasciner le musicologue d'aujourd'hui en quête d'en percer toutes les subtilités.

ANNEXES I

NORMES POUR LA TRANSCRIPTION DES *TENORES*

La transcription en notation moderne des *tenores* isorythmiques se heurte souvent à des compromis quant à la graphie originale. Pour cause, la distance en matière de durée entre les voix supérieures et inférieures implique que chaque figure ne peut être parfaitement intégrée au sein d'une seule et même métrique actuelle. Par convention, l'édition des motets s'effectue le plus souvent à l'aide de la mensuration des voix supérieures. Ce phénomène résulte en partie de la correspondance du *tempus* et de la *prolatio* avec les principales métriques contemporaines dans lesquelles l'unité est la noire ou la croche : 9/8 ; 6/8 ; 3/4 ; 2/4.

Cependant, force est de constater qu'aucune de ces métriques ne renseigne la qualité du *modus*, soit la mensuration fondamentale des *tenores*. Les mesures sont de fait trop petites pour inclure la valeur de la longue. C'est sur ce point que divergent la plupart des éditions, tiraillées entre le souhait d'indiquer la durée réelle des figures ou de conserver l'articulation du *modus* ainsi que l'intégrité graphique des notes. Dans l'édition des motets de sources françaises du XIV^e^ siècle, Harrison transcrit par exemple le *tenor* suivant les métriques des voix supérieures[55]. Il représente néanmoins le *modus* à l'aide de barres de mensuration dont la taille se détermine en comptant les mesures les séparant. L'unité graphique de la longue et de la brève altérée est donc supprimée au profit de rythmes ligaturés. C'est surement en raison de ce constat que Günther préfère pour sa part employer deux mesures distinctes[56] : tandis que les voix supérieures sont transcrites dans des métriques simples, le *tenor* et le *contratenor* sont indiqués dans des métriques multiples comme 3 x 9/8 ou encore 2 x 2/4. Dès lors, l'intégrité des figures du *tenor* est le plus souvent conservée. Le multiplicateur, 3 ou 2, précise qui plus est rapidement la

[55] Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V. Pour un apercu, voir le chapitre « Cadence finale des tenores », p. 102.
[56] Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*. De même, voir le chapitre « Cadence finale des *tenores* », p. 102.

qualité du *modus*. Reaney utilise également une notation comparable[57]. Il se garde néanmoins de mentionner explicitement la moindre métrique moderne.

Dans ces systèmes, la transcription du *tenor* rencontre toutefois de nouvelles contraintes. Parmi les différentes notes modernes employées, plusieurs symbolisent une valeur implicite, sans considération de leur durée usuelle au sein des mesures. La détermination des figures repose dès lors essentiellement sur la lecture des rythmes du *triplum* et du *motetus*, plus précisément reportés. À ces durées sous-entendues s'ajoute également une variété de notations en vue de décrire les durées fluctuantes d'une même figure. Pas moins de cinq manières de représenter la longue sont entre autres utilisées par Günther.

Afin de respecter la graphie originale des *tenores* ainsi que leur mesure, les notations modernes appliquées dans les exemples de cette thèse s'appuient donc partiellement sur les codes de transcription employés, entre autres, par Leo Schrade dans son édition de certains motets de Philippe de Vitry[58]. La nomenclature des rythmes utilisés a été par endroit remaniée pour convenir spécialement à l'articulation des *tenores*. Les principales conversions sont notamment reproduites dans le tableau A (p. 428). Les métriques dont la mesure est calculée au moyen de la noire (9/**4** et 6/**4**) permettent de retranscrire le *tempus* parfait (groupes de trois noires), le *tempus* imparfait étant pour sa part représenté par les deux autres métriques (3/**2** et 2/**2**)[59]. La qualité du *modus*, parfaite ou imparfaite, est respectivement matérialisée par les métriques ternaires (**9**/4 et **3**/4) et binaires (**6**/4 et **2**/2). Dès lors, tandis que les diverses brèves sont reproduites à l'aide de seulement deux notes distinctes (blanche et blanche pointée), les *longae* sont symbolisées selon trois formes différentes : ronde, ronde pointée et ronde double pointée. Dans ce dernier cas, la valeur de la ronde n'a pas pour ambition de représenter la durée réelle de la figure. En effet, la note moderne ne comprend que sept noires (semi-brèves) tandis que la *longa* en comporte neuf.

Cependant, l'avantage de ce système de transcription est double. D'une part, les conversions usent d'un minimum de notes différentes. Cette économie des valeurs repose sur la délimitation de la *prolatio* au sein même de la noire – croche simple ou triolet. Afin d'indiquer clairement la qualité de la *prolatio*, celle-ci sera indiquée à l'aide

[57] Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, I & VII.
[58] Schrade (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, I.
[59] Les métriques sont en outre celles utilisées par Van den Borren dans *Polyphonia sacra*, mais employées au *tenor* et non aux voix supérieures.

de points positionnés au-dessus des indications de métrique. La *prolatio* imparfaite sera symbolisée à l'aide de deux points (••), tandis que la *prolatio* parfaite sera représentée à l'aide de trois points (•.•). D'autre part, la durée des figures conséquentes, *longa* altérée et *maxima*, est déterminée par le nombre de mesures du *modus* – double ou triple. Graphiquement, le symbole employé est celui de la carrée moderne. Afin de distinguer la *longa* altérée de la *maxima* imparfaite, l'exposant alt. est spécifié. Lorsque, dans de rares cas, la durée d'une figure est irrégulière, sa valeur est de même mentionnée plus précisément au-dessus de la portée. Sauf indication contraire, le plus souvent pour des raisons didactiques, les ligatures rythmiques sont donc évitées et l'intégrité des valeurs conservées. Par ailleurs, les clefs ont également été modifiées (clef de *fa* 3 le plus souvent) afin de simplifier la lecture.

NORMES POUR L'ÉDITION CRITIQUE DE LA NOTATION MANUSCRITE

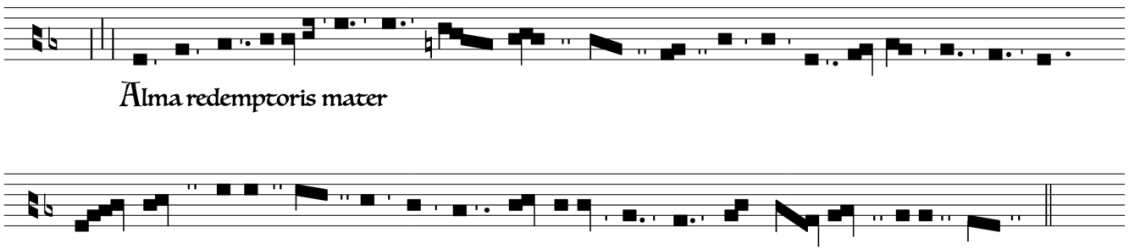
Tous les *tenores* des motets post-Machaut ont, dans les pages suivantes, été reportés conformément à leur notation manuscrite. Pour ce faire, les restitutions s'appuient sur les sources les plus lisibles ou dont la notation est la plus simple. Dans le cas où des erreurs de la main des copistes apparaissent, celles-ci ont été naturellement corrigées en prenant soin de respecter la notation employée. Les graphies, qu'il soit question de figures simples ou de ligatures, ont été reproduites le plus fidèlement possible. Les clefs originales et les citations latines ont également été conservées. L'apparat critique répertorie les principales caractéristiques des *tenores* ainsi que quelques observations et commentaires sur les notations. Lorsqu'un *canon* est directement noté sous le *tenor*, celui-ci a été reporté. De plus, pour certains *tenores*, l'édition en notation manuscrite s'accompagne également d'une transcription moderne complète, suivant les normes précisées plus haut.

Tableau A Conversion et équivalence des figures pour la transcription	**Métrique**	***Prolatio perfecta***	***Prolatio imperfecta***				**alt.**	***Maximodus perfectus***	***Maximodus imperfectus***
Modus perfectus Tempus perfectum	9/4								
Modus perfectus Tempus imperfectum	3/2								
Modus imperfectus Tempus perfectum	6/4								
Modus imperfectus Tempus imperfectum	2/2								

ÉDITIONS MUSICALES

1) APTA CARO/FLOS VIRGINUM

NOTATION MANUSCRITE :



TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Ivrea*, f. 5v-6 ; *Chantilly*, f. 60v-61 ; *Durham*, f. 338v-339 ; *Modena A*, 17v-18 ; *San Lorenzo*, f. 61v & 70v (illisible).

Éditions : Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 24-9 ; Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 8-13.

Cantus firmus : Antienne *Alma redemptoris mater*.

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae* et est précédé de trois pauses de longue parfaites. Le *color* est répété une fois, soit un rapport *color*/*talea* équivalant à 2/3.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus perfectus*, *tempus perfectum*

Variantes et erreurs : Dans *Mod A* et *Ch*, pas de *si*b à la clef ; *Mod A*, 5, *Psb* en trop ; *Iv*, 7, absence des points de perfection ; *Dur*, 17, point (de perfection ?) en trop ; *Mod A*, 20, *fa*/*L*.

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Les versions de *Chantilly* et *Durham* sont les plus précises en matière de rythme. La plupart des points de division et de perfection y sont rigoureusement notés. La version de *Modena A* renseigne quant à elle le *si* bécarre mesure 9, sous-entendu en *ficta* dans les autres manuscrits. *Modena A* présente également un second *si* bécarre à la mesure 18 qui n'apparait cependant pas dans les autres versions. Celui-ci est en effet facultatif, mais son emploi n'est pas sans conséquence sur la mélodie du *motetus* : le *si* chanté simultanément devra être également bécarre. Günther suit la version de *Modena A* tandis que Harrison préfère faire apparaitre un *si* bémol au *motetus*. La présente édition se contente pour sa part de suivre *Modena A*, tout en signalant qu'un *si* bémol est également possible. Par commodité, la présente édition utilise un *si* bémol à la clef, conformément aux versions d'*Ivrea* et de *Durham*. En somme, les différents manuscrits ne présentent que peu de divergences concernant le *tenor* dont la lecture ne soulève, en outre, aucun problème particulier.

2) IDA CAPILLORUM/PORTIO NATURE (EGIDIUS DE PUISEUX)

NOTATION MANUSCRITE :

Tenor. Ante thronum trinitatis
Tenor dicitur quatuor modis : Primo perfecte ; secundo imperfecte ;
tertio cese per semi de primo; quarto cese per semi de secundo.

TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Ivrea*, f. 6v-7 ; *Chantilly*, f. 61v-62 ; *Strasbourg*, f. 74v-75.

Éditions : Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 24-9 ; Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 57-65.

Cantus firmus : Antienne *Ante thronum trinitatis.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de quatre *taleae* disposées sur un *color*.

Agencement réel du *tenor* : Suivant les indications des *canones* présents dans *Ivrea* et *Strasbourg*, le *tenor* manuscrit est interprété quatre fois : dans le *modus perfectus*, le *modus imperfectus*, puis le *modus perfectus per semi* et enfin le *modus imperfectus per semi*. Le *color* est donc conséquemment chanté quatre fois.

Mensuration : Variable, d'abord *modus perfectu*s, *tempus imperfectum*, puis *modus imperfectu*s, *tempus imperfectum*, puis *tempus perfectum*, puis *tempus imperfectum*.

Variantes et erreurs : *Ch* & *Str*, symboles de répétition à la fin du *tenor* (respectivement : ♦ ♦ ♦ ♦ : et | | |) ; *Iv* & *Str*, présence d'un *canon* littéral, voir ci-dessous.

***Canon* et traduction** : *Strasbourg* (version employée dans l'édition) : « Le *tenor* est dit de quatre manières : premièrement en parfait ; deuxièmement en imparfait ; troisièmement en diminution (*per semi*) de la première fois ; quatrièmement en diminution de la deuxième fois ».

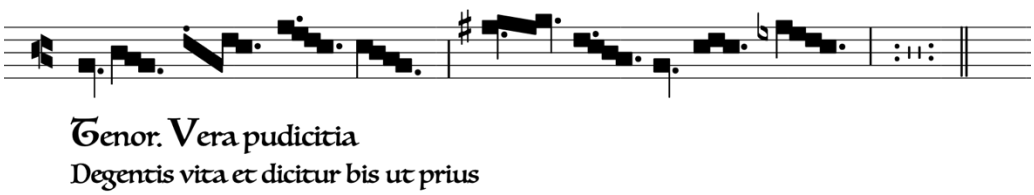
Ivrea : « *Primo dicitur perfecte, secundo inperfecte, tertio sese per semi de primo, quarto de secundo* ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

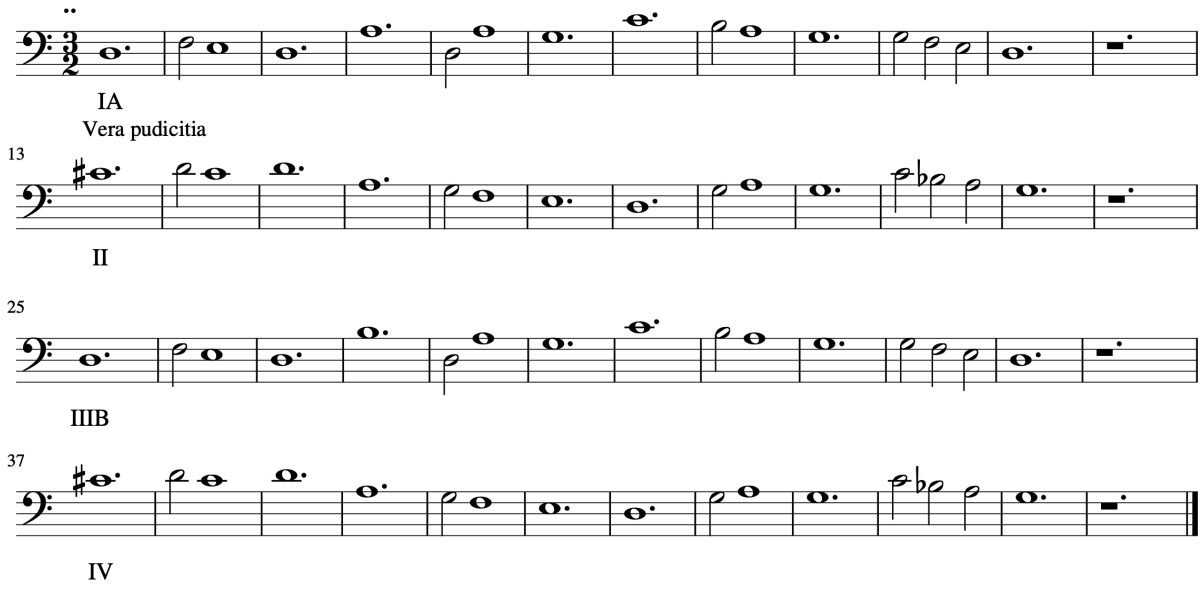
Le *tenor* manuscrit s'avère bien trop court pour manifester des différences fondamentales dans la notation. La seule divergence méritant d'être signalée concerne la notation des répétitions qui, dans *Chantilly*, ne repose que sur des symboles musicaux signalant que le *tenor* doit être exécuté quatre fois. *Strasbourg* contient également des signes de répétition, sous la forme de trois courtes barres verticales.

3) DEGENTIS VITA/CUM VIX ARTIDICI

NOTATION MANUSCRITE :



TRANSCRIPTION MODERNE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : Seules les sources faisant apparaitre le *tenor* sont : *Chantilly*, f. 62v-63 ; *Barcelona*, f. 8v-9 ; *Nürnberg*, f. 2 ; *Ipswich*, f. 2v.

Éditions : Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 116-23 & 124-27 (version *Barcelona*); Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 4-7.

Cantus firmus : *Ante thronum trinitatis* (cf. *Ida capillorum*).

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae* disposées sur un *color.*

Agencement réel du *tenor* : Suivant les symboles de répétition et le *canon* présent dans *Barcelona*, le *tenor* manuscrit est interprété deux fois. Le *color* est donc en conséquence également chanté deux fois.

Mensuration : *Modus perfectus*, *tempus imperfectum*.

Variantes et erreurs : *Ips*, clef d'ut 4 ; *Nü*, absence de tous les points de perfection ; *Barc*, 13, 37, pas de do # ; *Nü* & *Barc*, 22, 46, pas de sib ; *Ips*, ~ (symbole de répétition ?) ; *Barc*, symbole de répétition : ♦ : ♦ : ; *Barc*, présence d'un *canon* littéral (voir ci-dessous).

***Canon* et traduction** : « *Degentis vita* et, la deuxième fois, il est dit [le *tenor*] comme la première fois ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Tout comme dans *Ida capillorum*, la brièveté des *taleae* et la simplicité des rythmes réduisent les risques de divergence ou de potentielles erreurs dans les manuscrits. Deux sources se démarquent toutefois par leurs imprécisions respectives. D'une part, *Barcelona* ne dispose d'aucune altération. D'autre part, *Nürnberg* ne présente aucun point de perfection. Si l'absence du *do#* dans *Barcelona* peut considérablement nuire à l'interprétation du *tenor* (son usage n'étant que difficilement implicite), les points de perfection s'avèrent facultatifs. Le *tenor* précédent, avec lequel celui de *Degentis vita* possède une grande ressemblance, en illustre parfaitement le cas. Pour des raisons de clarté, ainsi que selon la plupart des sources, tous les points de perfection ont néanmoins été rigoureusement reportés dans l'édition critique. Il est possible que leur présence permette de conforter l'interprète dans une lecture purement ternaire du *tenor* malgré la récurrence du rythme à variation *L-B-B-L*.

4) FERRE SOLET/ANATHEOS DE GRACIA (JOHANNES VAVASSORIS)

NOTATION MANUSCRITE :

TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Douai*, f. 3v-4.

Éditions : Manon Louviot, « *Quatre Motets et un Gloria de la Fin du XIV^e^ Siècle* », pp. 150-6.

Cantus firmus : Antienne *Ave maria gratia plena*.

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae* disposées sur un *color*.

Agencement réel du *tenor* : Chaque *talea* se divise en deux parties nettement contrastées à l'aide des colorations noire et rouge : lors de la première lecture, la notation rouge doit

être exécutée en diminution. Lors de la seconde lecture, c'est au tour de la notation noire d'être lue en diminution.

Mensuration : *Modus perfectus, tempus imperfectum.*

Variantes et erreurs : Les trois premières *Pl* sont absentes ou illisibles ; *ré*/*B* absent ; *Psb* en trop.

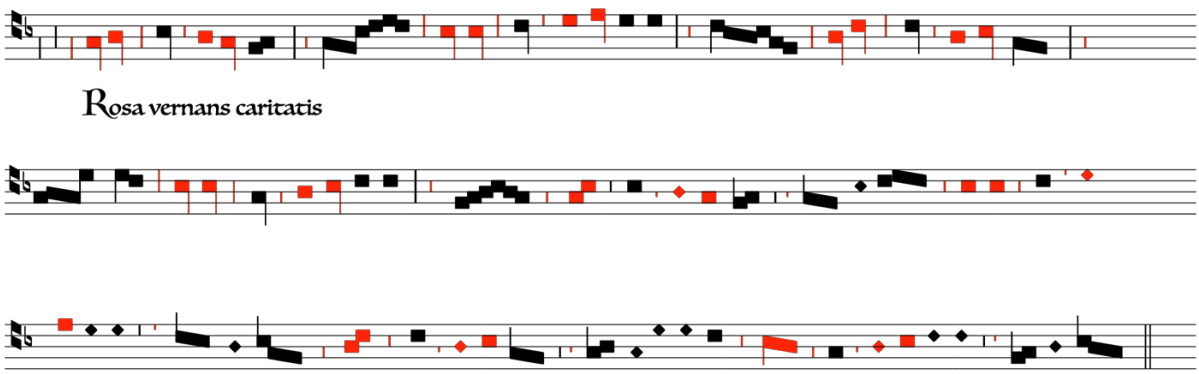
***Canon* et traduction** : *Iste sic prima dicitur vice manente perfectione in rubeis (ut vacuis) notis hic totaliter dicitur huic ad … Sed secunda vice rubre perfecte de prima nigre ut figurate sunt at que coloratae.*

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Malgré la sophistication qui préside l'ordonnance de ce *tenor*, le copiste de *Douai* a pris soin de préciser l'intégralité des points de division et de perfection. La minutie est telle qu'un point de division a été ajouté après les premières *pausae longae* parfaites et la *pausa longa* imparfaite introduisant la première *talea*. Dans l'édition en notation ancienne, les paroles de l'antienne n'ont pas été disposées comme dans le manuscrit pour des raisons de commodité et d'imprécision quant à la position exacte des syllabes. La distribution du texte dans la restitution moderne suit l'édition de Louviot.

5) PICTAGORE PER DOGMATA/O TERRA SANCTA

NOTATION MANUSCRITE :



TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 63v-64.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 33-9 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 128-35.

Cantus firmus : Antienne *Rosa vernans caritatis.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de quatre *taleae* répétées par la suite suivant une diminution *per semi*.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : La majorité du *tenor* semble ordonnée suivant le *modus imperfectus*, *tempus imperfectum*. Cependant, la longue parfaite concluant chaque *talea* ne peux être intégrée correctement au sein du mode. Dans l'édition moderne, une mesure en 3/2 (3/4 lors de la diminution) a de ce fait été ajoutée.

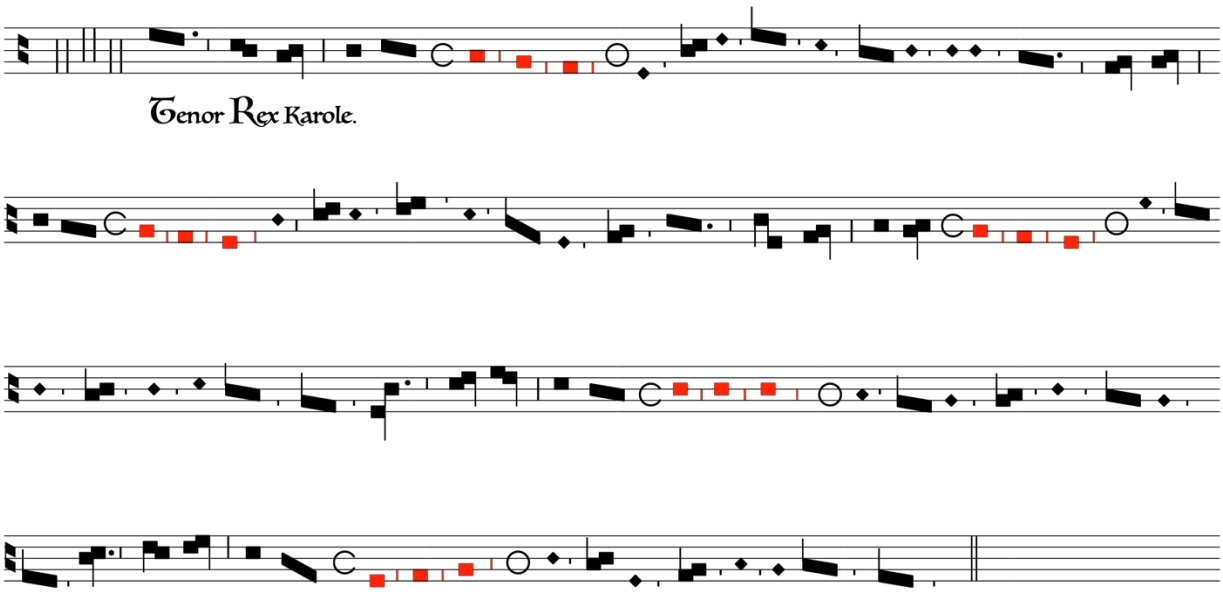
Variantes et erreurs : 10-11, les deux *B* sont omises.

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

La coloration rouge indique le *modus* imparfait. Les deux premières *pausae longae* ne font pas partie de la structure isorythmique du *tenor*. D'ailleurs, elles n'ont pas été colorées par le copiste, certainement dans l'intention de distinguer clairement l'introduction du motet – *bicinium* entre *motetus* et *contratenor* – et le début de la première *talea*. Les figures noires occasionnent plusieurs syncopes du *modus* et du *tempus*. Celles-ci ne sont cependant pas très développées, une *pars separata* apparaissant immédiatement à la suite de chaque figure syncopée. Comme dit plus haut, seule la longue parfaite concluant chaque *talea* ne se résout pas au moyen d'une *pars separata*, obligeant ainsi à abandonner spontanément le *modus* imparfait.

6) REX KAROLE/LETICIE (PHILIPPE ROYLLAERT)

NOTATION MANUSCRITE :



TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 65v-66 ; *Strasbourg*, f. 7v (*Tenor*) ; *Washington*, f. 2v.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 17-22 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 141-8.

Cantus firmus : Antienne *Alma redemptoris mater.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* dispose de cinq *taleae* pour deux *colores*.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : La première partie des *taleae* est ordonnée suivant le *modus perfectus, tempus perfectum*. La coloration rouge indique l'usage du *modus imperfectus, tempus imperfectum* et le passage hoqueté concluant chaque *talea* est réalisé dans le *tempus perfectum*.

Variantes et erreurs : *Str*, absences des premières *Pl* ; absence du point de division après la première brève ; 13, absence de *Psb* ; 61 répétition du *do*/*Sb*.

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

La seule notation du *tenor* est la copie réalisée par Coussemaker de la version anciennement présente dans le manuscrit *Strasbourg*. La partie est d'ailleurs malencontreusement intitulée *contratenor*. En outre, l'écriture semble en certains endroits implicite et repose à l'évidence sur la lecture du *solus tenor*. Les six premières *pausae longae* (*bicinium* d'introduction) et les points d'orgue présents sur chaque longue au début des *taleae* n'ont en effet été indiqués que sur cette voix – les points d'orgue ont été positionnés au *tenor* seulement dans l'édition moderne. De même, un *si*b a été ajouté à la clef de l'édition moderne afin d'en simplifier la lecture ; la plupart des altérations étant implicites dans la notation manuscrite du *tenor*. Le *tempus* et la *prolatio* sont clairement indiqués à l'aide des signes mensuralistes dans *Strasbourg*.

7) L'ARDURE QU'ENDURE/TRES DOUS ESPOIR

NOTATION MANUSCRITE :

TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 64v-68.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 29-33 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 149-54.

Cantus firmus : /

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae* par *color*, répétées en diminution.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus imperfectus, tempus imperfectum.*

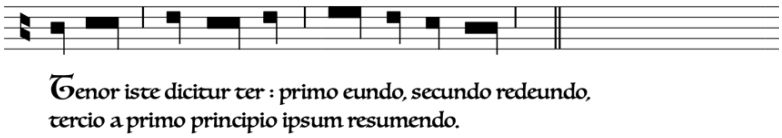
Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

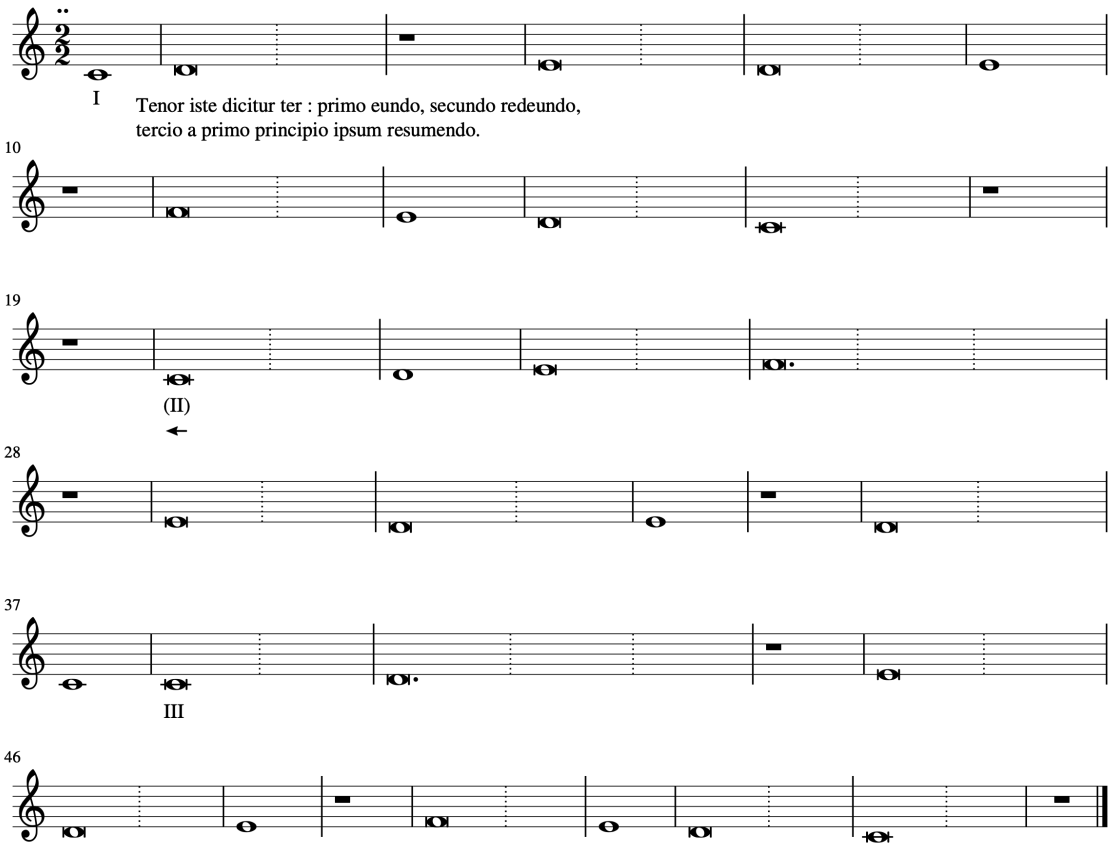
Le *tenor* de *L'ardure qu'endure* fait partie des rares *tenores* de la fin du XIV^e^ siècle à conserver l'usage de la *maxima*. L'alternance des colorations provoque diverses syncopes du *modus* dont la résolution s'avère toutefois assez simple.

8) GRATIOSUS FERVIDUS/MAGNANIMUS OPERE

NOTATION MANUSCRITE :



TRANSCRIPTION MODERNE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Modena A*, f. 50v ; *Padoua A*, f. 47v ; *Belfast* (sans *tenor*).

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 46-8 ; Fischer & Gallo (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, XII, pp. 22-5.

Cantus firmus : /

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose d'une *talea* et d'un *color* répétés de manière rétrograde, puis à nouveau à l'endroit.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Maximodus perfectus, modus imperfectus, tempus imperfectum*.

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « Le *tenor* doit être dit trois fois : premièrement à l'endroit, deuxièmement à l'envers et troisièmement comme la première fois à l'endroit ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

9) ALMA POLIS/AXE POLI (EGIDIUS DE AUROLIA)

NOTATION MANUSCRITE

TRANSCRIPTION MODERNE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 67v-68.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 40-5 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 155-61.

Cantus firmus : Répons *In dedicatione templi.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae* par *color* possédant une diminution interne.

Agencement réel du *tenor* : Les trois *taleae*, et donc le *color*, sont répétées dans le mode imparfait.

Mensuration : *Modus perfectus, tempus imperfectum* puis *modus imperfectum, tempus imperfectum.*

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « Le *tenor* doit être chanté deux fois : premièrement dans le *modus* parfait avec une diminution par moitié. Deuxièmement dans le *modus* imparfait avec une diminution par moitié. »

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

La perfection des premières longues induit une articulation syncopée dès les premières mesures. L'origine est à l'évidence le point de perfection ajouté à la première longue qui, une fois lu dans le mode imparfait, devient un point d'augmentation et complète ainsi la brève subséquente. Suivant la transcription moderne proposée, l'intégration des premières figures de chaque diminution dans une perfection du mode permet d'éviter les irrégularités métriques que l'on constate dans l'édition de Günther.

10) INTER DENSAS/IMBRIBUS IRRIGUIS

NOTATION MANUSCRITE :

TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 68v-69.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 66-70 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 162-6 ; Lefferts (éd.), *Three 14th-century Motets*, pp. 13-9.

Cantus firmus : /

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose visuellement d'une *taleae* destinée à être réinterprétée dans sept autres combinaisons de mensurations.

Agencement réel du *tenor* : Huit réitérations de la *talea* dans des mensurations différentes. Voir la transcription moderne.

Mensuration : Voir la transcription moderne ci-dessus ainsi que le *canon* ci-dessous.

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « *Octies dicitur tenor : primo de modo et tempore maioris perfecto, 2° modo de modo et tempore maioris inperfecto, 3° de modo et tempore minoris perfecto, 4° de modo et tempore minoris inperfecto, 5° de modo maioris et tempore*

minoris perfecto, 6° de modo maioris et [tempore] minoris inperfecto, 7° de modo minoris et tempore maioris perfecto, 8° de modo minoris inperfecto et tempore maioris perfecto, clugendo [cludendo] pausam ut modus sit perfectus ».

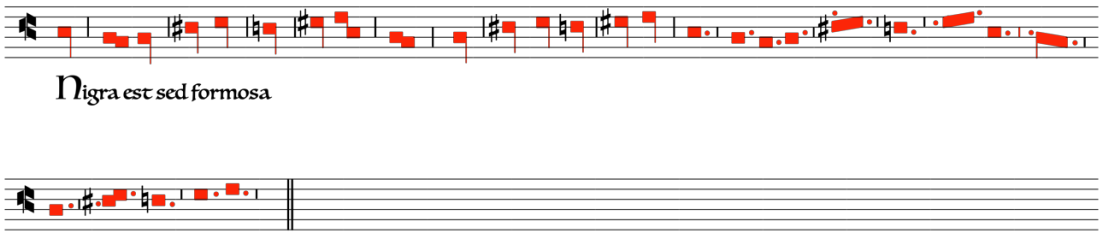
Pour une traduction, voir le chapitre « *Talea* à variation », pp. 200-211.

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Comme démontré dans le chapitre « *Talea* à variation », pp. 189-95, le rythme atypique de la *talea* est inspiré du *Libellus* de Muris.

11) D'ARDANT DESIR/EFUS D'AMER

NOTATION MANUSCRITE :



TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 72v.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 27-8 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 178-80.

Cantus firmus : /

Agencement du *tenor* manuscrit : Trois *taleae*, sur deux *colores*, suivies de leur répétition en diminution.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus imperfectus, tempus perfectum.*

Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Ce *tenor* est un rare cas de *tenor ordinatus* tel que mentionné par Egidius de Murino. De plus, le *tenor* se trouve en position médiane, au-dessus du *motetus*.

12) ALPHA VIBRANS/CETUS VENIT

NOTATION MANUSCRITE :

TRANSCRIPTION MODERNE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 64v-65.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 23-6 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, V, pp. 136-40.

Cantus firmus : /

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* manuscrit se compose de quatre *taleae*.

Agencement réel du *tenor* : Chaque *talea* doit être interprétée normalement à l'endroit, puis en observant une lecture rétrograde en diminution, puis en répétant à nouveau le rythme à l'endroit tout en continuant la diminution.

Mensuration : *Modus perfectus*, *tempus imperfectum* (I et III) et *modus imperfectus, tempus imperfectum* (II et IV).

Variantes et erreurs : /

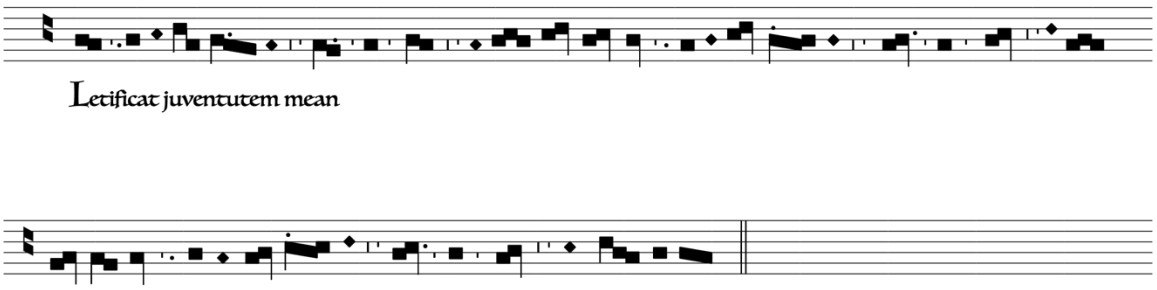
Canon et traduction : « *Rubee dicuntur modo perfecto, nigre imperfect. Et in qualibet talia antequem pausetur retroeatur per semi ab ultima ad primam ipsius tallie notam. Et iterum eodem modo diminuendo a prima ad notam ultimam eiusdem tallie rediatur* ».

« Les notes rouges sont dites dans le mode parfait, les noires dans le mode imparfait. Et dans chaque *talea*, avant la pause, il faut revenir par moitié de la dernière à la première note de cette même *talea*. Et il faut recommencer en diminution de la première à la dernière note de cette même *talea*. »

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

13) MULTIPLICITER AMANDO/FAVORE HABUNDARE

NOTATION MANUSCRITE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Chantilly*, f. 69v-70 ; *Douai*, f. 1v-2.

Éditions : Günther (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly*, pp. 14-16 ; Harrison (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, v, pp. 167-71 ; Louviot, « *Quatre Motets et un Gloria de la Fin du XIV^e Siècle* », pp. 138-42.

Cantus firmus : Communion *Introibo ad altare.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae*.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus perfectus, tempus imperfectum.*

Variantes et erreurs : Les versions de *Chantilly* et de *Douai* sont identiques et disposent par conséquent des mêmes erreurs. Celles-ci ont été corrigées dans l'édition proposée ci-dessus : absence du point après la première *Psb* ; absence d'une *longa* au début de la deuxième *talea* ; absence du point après la première *Psb* de la troisième *talea.*

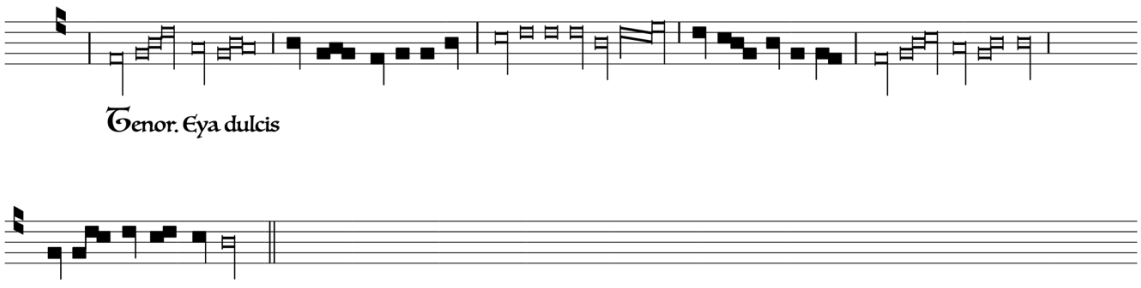
COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

La notation du *tenor* fait preuve de difficulté dès les premières mesures en raison de la présence incongrue d'un point après la première pause de semi-brève. Günther interprète ce point comme un *punctus divisionis* et rend donc imparfaite la longue antérieure à l'aide de la pause. Cependant, l'articulation syncopée qui apparait par la suite dans son édition renseigne une valeur de longue (*sol*) inhabituelle (2,5*B*). Günther semble lui enlever le sixième de sa durée en raison de la semi-brève antérieure. Le point qui suit la brève *la* est interprété comme un point de perfection dont le rôle est de conclure la syncope de la longue. Cependant, Harrison opte pour une autre solution qui semble plus correcte. Ce dernier ne semble pas tenir compte du premier point et articule ainsi les figures simplement, suivant une légère syncope du *tempus* (*la*) aussitôt résolue. Harrison ne donne toutefois aucune information sur l'interprétation du point.

Conformément à la présence à l'évidence futile du point, il est possible que celui-ci joue le rôle d'un *punctus syncopationis* malgré la qualité imparfaite du *tempus*. Cette hypothèse est légitime sachant que le point ne semble pas influencer la durée des figures environnantes. En outre, il n'est pas impossible que le *punctus syncopationis*, si pratique dans les mensurations ternaires, ait par son utilité forcé les compositeurs à spontanément s'en servir dans des métriques binaires afin de signaler la présence d'une syncope. Une telle hypothèse nécessiterait, pour être confirmée, de retrouver des exemples similaires dans le répertoire contemporain.

14) EYA DULCIS/VALE PLACENS (JEAN TAPISSIER)

NOTATION MANUSCRITE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Oxford 213*, f. 139v-140.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, I, pp. 72-8.

Cantus firmus : Alléluia *Posuisti domine super caput*.

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae*.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus perfectus, tempus perfectum* pour la notation blanche ; *modus imperfectus, tempus imperfectum* pour la notation noire.

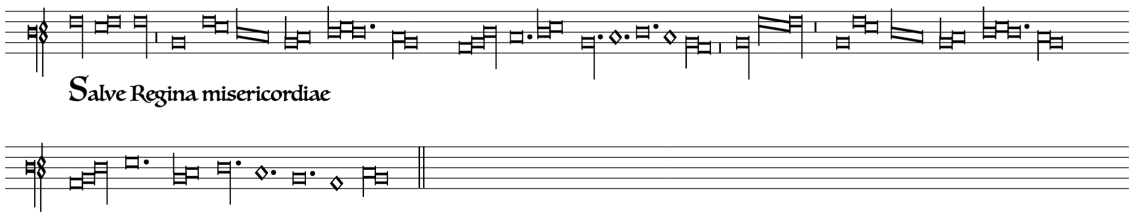
Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Tapissier semble vouloir recourir à une répétition quasi homographique des *taleae* (de la notation évidée à la notation noire). Seules les *pausae longae* contrarient ce processus.

15) SALVE VIRGO/VITA VIA (BILLART)

NOTATION MANUSCRITE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Oxford 213*, f. 114v-115.

Éditions : Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra*, pp. 159-66.

Cantus firmus : Antienne *Salve regina.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux paires de *taleae* (I, III et II, IV), similairement au *tenor* manuscrit d'*Alpha vibrans*.

Agencement réel du *tenor* : Les deux premières *taleae* sont répétées dans le *modus imperfectus*. Les deux dernières sont interprétées *ut iacet*. L'ensemble donne donc au total six occurrences.

Mensuration : *Modus perfectus, tempus imperfectum* ; *modus imperfectus, tempus imperfectum* ; *modus perfectus*, *tempus perfectus*.

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « *Primus color dicitur bis : primo de modo perfecto antequam reincipiat sequens color. 2°de imperfect in semibrevibus secundae non hemiolia observant. 2us color ut jacet et reiterator de modo imperfect et de tempore. Tertius color de modo perfecto et de sua prolatione. 4us ut jacet*. »

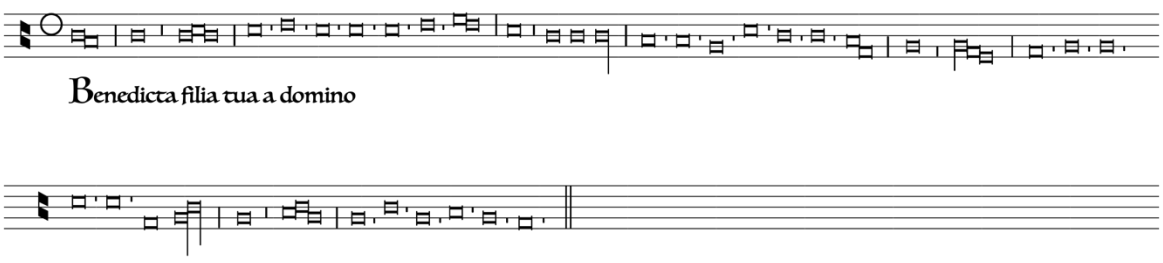
« Le premier *color* est dit deux fois : premièrement en mode parfait avant de commencer à nouveau le *color* suivant. Deuxièmement, en mode imparfait de manière à ce que dans les semi-brèves une hémiole ne soit pas observée. Le 2e *color* comme noté, puis réitéré en mode et temps imparfaits. Le troisième *color* en mode et prolation parfaits. Le 4e comme noté ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

La manière d'indiquer, dans le *canon*, le recours à la division de la longue imparfaite (*tempus* imparfait) à l'aide de six semi-brèves égales est assez inhabituelle. Van den Borren relève notamment cette difficulté dans son édition (p. xxxiii), mais suggère que la phrase *in semibrevibus secundae non hemiolia observant* signifie la répartition de trois semi-brèves par brève. Cette distribution, si elle est musicalement correcte, est cependant contradictoire avec les termes du *triplum* qui stipulent justement l'absence du ratio 3/2 (*hemiola*). Normalement, la difficulté pour l'interprète serait ici de vouloir exécuter les semi-brèves suivant le *tempus* imparfait et la *prolatio* majeure. Pour contrer l'imperfection du *tempus*, le *canon* devrait normalement préciser que les six semi-brèves s'insèrent bel et bien dans la mesure de deux brèves, soit le rapport sesquialtère (*hemiola*). Il est ainsi possible que le *canon* soit ici corrompu et que la négation (*non*) ait été malencontreusement ajoutée.

16) A VIRTUTIS IGNITIO/ERGO BEATA (JOHANNES CESARIS)

NOTATION MANUSCRITE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Oxford 213*, f. 116v-117.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, I, pp. 32-9 ; Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra*, pp. 174-9.

Cantus firmus : Antienne *Benedicta filia tua domino.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de quatre *taleae.*

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus imperfectus, tempus perfectum.*

Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

17) VENITE ADOREMUS/SALVE SANCTA (JOHANNES CARMEN)

NOTATION MANUSCRITE :

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 253v-254, 311-312 ; *Oxford 213*, f. 116v-117.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, I, pp. 39-48 ; Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra*, pp. 167-73 ; Cox*, The Motets of MS Bologna*, pp. 238-54.

Cantus firmus : Invitatoire *Alleluia spiritus domini replevit orbem*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de trois *taleae* sur deux *colores*.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensuration : *Modus imperfectus, tempus perfectum.*

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « *Tibi color cantus bis pronunciandus unde duo primi colores de maiori in tempore imperfect. Ultimus cum primo de minori in tempore perfecto. Item secundus et ultimus de eadem in tempore imperfecto* ».

« Le *color cantus* doit être dit deux fois, pendant lesquelles les deux premiers *colores* sont en mode majeur temps imparfait. Le dernier et le premier *color* sont en mode mineur temps parfait. Item, le second et le dernier *color* sont de même mode en temps imparfait ».

La version du folio 342r dans *Bologna Q. 15* est une version abrégée du *canon*.

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

18) SALVE PATER/FELIX ET BEATA (JOHANNES CARMEN)

NOTATION MANUSCRITE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 278v-279.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, I, pp. 48-54 ; Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 450-60.

Cantus firmus : Introït *Jubilate deo omnis terra alleluia.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae.*

Agencement réel du *tenor* : Le *tenor* manuscrit est répété deux fois, suivant les variations des mensurations renseignées ci-dessous.

Mensurations : *Modus imperfectus, tempus perfectum, prolatio imperfecta* (I, *ut iacet*) ; *modus perfectus, tempus perfectum, prolatio imperfecta* (II, *ut iacet*) ; *modus perfectus, tempus imperfectum, prolatio perfecta* (I) ; *modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio imperfecta* (II) ; *modus perfectus, tempus perfectum, prolatio imperfecta* (I) ; *modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio imperfecta* (II).

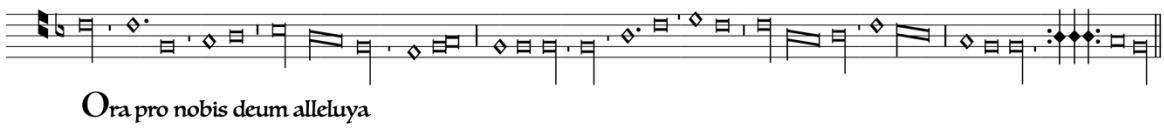
Variantes et erreurs : L'*unicum* de *Bologna Q. 15* possède à l'évidence une erreur : il manque la première *Psb* dans la *talea* I.

Canon et traduction : « Le *tenor* est dit trois fois suivant les prolations du motet [des voix supérieures] ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

19) BENEDICTA VISCERA/AVE MATER (GILET VELUT)

NOTATION MANUSCRITE :



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Oxford 213*, f. 102v-103.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, II, pp. 137-45 ; Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra*, pp. 217-24.

Cantus firmus : Antienne *Regina caeli.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae.* Une cadence finale est également ajoutée après les signes de répétition.

Agencement réel du *tenor* : Le *tenor* manuscrit est répété deux fois, suivant les variations de la mensuration renseignée ci-dessous.

Mensurations : *Modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio perfecta ; modus imperfectus, tempus perfectum, prolatio perfecta* ; *modus perfectus, tempus imperfectum, prolatio imperfecta.*

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « *Canon : qui primum dicitur de modo perfecto, temporis imperfecti perfecte, 2° de modo imperfecto perfecti perfecte, 3° de modo perfecto et de tempore imperfecto imperfecte*. »

« Canon : [le *tenor*] doit être premièrement dit en *modus* parfait, *tempus* imparfait et *prolatio* parfaite, deuxièmement en *modus* imparfait, *tempus* parfait et *prolatio* parfaite, troisièmement en *modus* parfait, temps imparfait et *prolatio* imparfaite. »

20) O FLOS IN DIVO/SACRIS PIGNORIBUS (RICHARD LOQUEVILLE)

NOTATION MANUSCRITE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 283v-284.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, III, pp. 21-3; Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 491-97.

Cantus firmus : Répons *Iste est Iohannes qui supra* ?

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae.*

Agencement réel du *tenor* : Le *tenor* manuscrit est répété une fois à l'envers, suivant un changement du *tempus* et de la *prolatio*.

Mensurations : *Modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio perfecta* ; *modus imperfectus, tempus perfectum, prolatio imperfecta*.

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « Ce *tenor* doit être dit comme écrit puis, deuxièmement, de manière rétrograde. »

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

Dans l'*unicum* de *Bologna Q. 15*, la tessiture basse du *tenor* a incité le copiste à rajouter une clef de *fa* qui a été reportée dans l'édition ci-dessus.

21) CUIUS FRUCTUS VENTRIS/TE MARIA ROGITASSEM

NOTATION MANUSCRITE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 264v-265 ; *Dijon 2837*, f. 4v. ; *Aosta*, f. 186v-187.

Éditions : Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 338-45.

Cantus firmus : Antienne *Ante thronum trinitatis.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae.*

Agencement réel du *tenor* : Le *tenor* manuscrit est répété une fois.

Mensurations : *Modus perfectus, tempus imperfectum.*

Variantes et erreurs : Dans *Dijon 2837* (début du *tenor* seulement), les points sont absents. La citation du *tenor* est absente de *Bologna Q. 15* et *Aosta*. Dans *Aosta*, la notation utilisée est évidée et un *signum congruentiae* est positionné à la fin de la première *talea*.

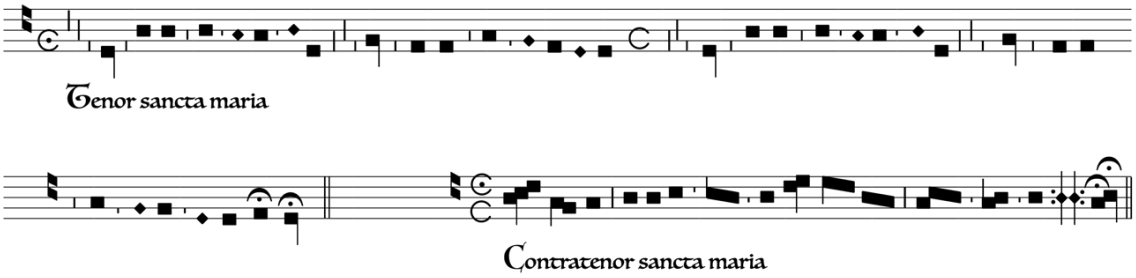
Canon et traduction : « *Tenor iste dicitur de modo perfecto et tempore perfecto* ».

« Ce *tenor* doit être dit en mode parfait et en temps parfait ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

22) AVE VIRGO (MONOTEXTUEL, JOHANNES FRANCHOIS)

NOTATION MANUSCRITE



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 269v-270r.

Éditions : Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 363-78 ; Igoe, « Johannes Franchois de Gembloux », pp. 32-40.

Cantus firmus : Antienne *Sancta maria succurre miseris* (*Contratenor*).

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de quatre *taleae* sur deux *colores*.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Agencement du contratenor manuscrit : Le *contratenor* se compose de deux *taleae*.

Agencement réel du *contratenor* : Le *contratenor* manuscrit est répété dans le *tempus imperfectum, prolatio imperfecta*.

Mensurations du *tenor* : *Modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio perfecta*; *modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio imperfecta*.

Mensurations du contratenor : *Modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio perfecta*; *modus imperfectus, tempus imperfectum, prolatio imperfecta*.

Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

23) NOVA VOBIS GAUDIA (MONOTEXTUEL, NICOLAS GRENON)

NOTATION MANUSCRITE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 214v-215r.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, VII, pp. 31-3 ; Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 80-8.

Cantus firmus : Probablement un répons.

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae.*

Agencement réel du *tenor* : Le *tenor* manuscrit est répété une fois. Une cadence finale est ajoutée après la structure isorythmique.

Mensurations : *Modus perfectus, tempus perfectum.*

Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

24) PLASMATORIS HUMANI/VERBIGINE (NICOLAS GRENON)

NOTATION MANUSCRITE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Bologna Q. 15*, f. 259v-260.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, VII, pp. 25-30 ; Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 311-22.

Cantus firmus : Graduel *Haec dies.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae*, par *color*, suivies de leur répétition en diminution (approximative). Les dernières notes du *tenor* sont ajoutées pour la cadence finale.

Agencement réel du *tenor* : Idem.

Mensurations : *Modus perfectus*, *tempus perfectum*, *prolatio imperfecta*.

Variantes et erreurs : /

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

La fin du *tenor* est notée sur le folio 260r. La notation évidée, utilisée au début du *tenor*, indique que les semi-brèves sont imparfaites. L'isorythmie est en outre approximative. D'une part, chaque *talea* est introduite à l'aide d'un passage librement inventé, aussi bien rythmiquement que mélodiquement. Les diminutions sur lesquelles se conclut le *tenor* ne sont pas les restitutions *per semi* exactes des deux *taleae* initiales.

25) AVE VIRTUS VIRTUTUM/PROPHETARUM (NICOLAS GRENON)

NOTATION MANUSCRITE

APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Oxford 213*, f. 120v-121.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, VII, pp. 10-17 ; Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra*, pp. 194-202.

Cantus firmus : Séquence *Laetabundus*.

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose d'une seule *talea*. Un postlude (cadence ajoutée) est ajouté à la suite du *cantus firmus*.

Agencement réel du *tenor* : La *talea* doit être exécutée deux fois, soit les deux versets de la séquence, dans quatre degrés différents de la prolation. D'abord à l'échelle du *maximodus* (*Mx-L*), puis du *modus* (*L-B*), puis du *tempus* (*B-SB*) et, pour finir, de la *prolatio* (*SB-M*).

Mensurations : *Maximodus perfectus, modus perfectus, tempus perfectum* (*prolatio perfecta*).

Variantes et erreurs : /

Canon et traduction : « *Crescit in octuplo ; semel hic tenor incipiendo. Fac in sextuple ; crescat semel in decanendo ; Postea bis canitur ; in duplo cum bene crescit. Sed bis concinitur ; tandem velut his requiescit* ».

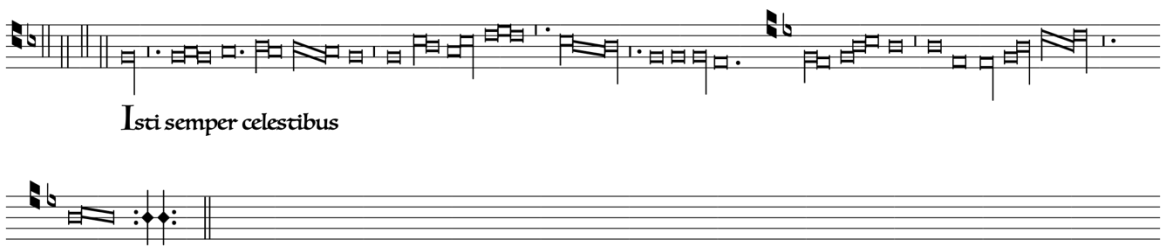
« Au début, le *tenor* est augmenté au ratio octuple. Après au ratio sextuple, celui-ci diminuant simultanément. Par la suite, il doit être chanté deux fois, dans la proportion double. Mais pour finir, il doit être chanté deux fois de la façon dans laquelle il apparait ici ».

COMMENTAIRE SUR LA NOTATION : /

Le *canon* dispose d'un agencement graphique singulier, voir Turner, « Sub obscuritate quadam ostendens », p. 182.

26) AD HONOREM/CELORUM REGNUM (NICOLAS GRENON)

NOTATION MANUSCRITE



APPARAT CRITIQUE :

Sources : *Oxford 213*, f. 127v-128 ; *Bologna Q. 15*, f. 245v-247.

Éditions : Reaney (éd.), *Early Fifteenth-Century Music*, VII, pp. 18-24 ; Van den Borren (éd.), *Polyphonia sacra*, pp. 203-14 ; Cox, *The Motets of MS Bologna*, pp. 174-87.

Cantus firmus : Répons *Homo quidam.*

Agencement du *tenor* manuscrit : Le *tenor* se compose de deux *taleae*.

Agencement réel du *tenor* : Le *tenor* manuscrit doit être répété une fois en diminution.

Mensurations : *Modus perfectus, tempus imperfectum.*

Variantes et erreurs : La répétition du *tenor* n'est pas indiquée dans *Bologna Q. 15*. Aucun signe de répétition n'apparait et le *canon* ne mentionne pas la diminution : « *tenor dicitur ut iacet* ».

Canon et traduction : « *Tenor dicitur bis primo ut iace, secundo cise per [semi]* » (*Oxford 213*).

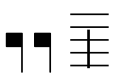
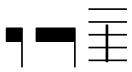
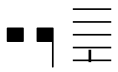
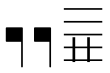
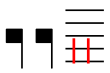
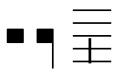
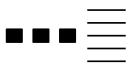
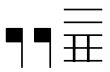
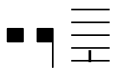
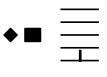
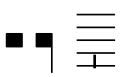
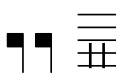
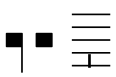
« Le *tenor* est chanté deux fois, premièrement comme noté, deuxièmement par moitié. »

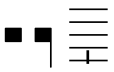
COMMENTAIRE SUR LA NOTATION :

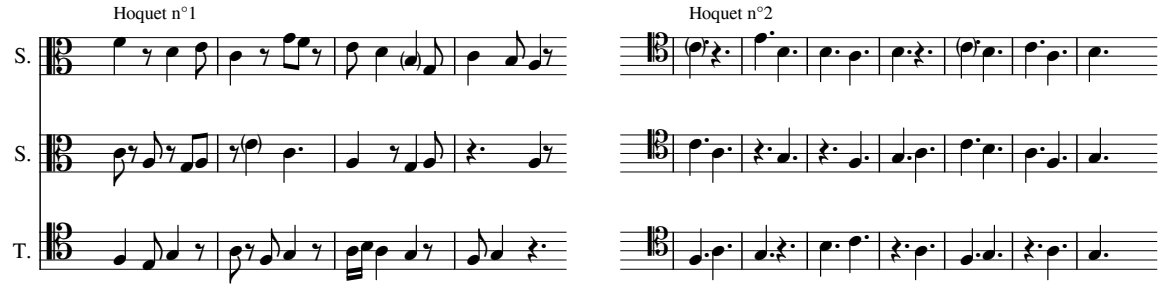
Dans *Oxford 213*, le copiste a spontanément changé la clef d'*ut* en raison d'une tessiture plus grave à la fin du *tenor*. L'usage a été conservé dans l'édition ci-dessus.

ANNEXES II

Tableau A1 Fins des *taleae* des motets de Guillaume de Machaut

Motet	Fin de *talea*	Motet	Fin de *talea*
Amour et biaute		*Eins que ma dame*	
De souspirant		*De ma dolour*	
Fine amour		*Faus Samblant m'a deceu*	
Puis que la douce rousse		*Se j'aim mon loyal amy*	
Qui plus aimme		*O series summe rata*	
S'amours tous amans		*Bone pastor, qui pastores*	
Lasse ! Je sui en aventure		*Diligenter inquiramus*	
Ha ! Fortune		*Biaute paree de volour*	
O livoris feritas		*Veni creator spiritus*	
Helas ! Ou sera pris confors		*Plange regni respublica*	

Fin cuers doulz		*Inviolata genitrix*	
Corde mesto			



Exemple A.2.a Exemples de hoquets proposés par Walter Odington, *De speculatione musice*,[1], Edmond de Coussemaker (éd.), Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, 1963, IV, p. 249.

Exemple A.2.b Hoquet *cum littera* proposé par Walter Odington, *De speculatione musice*[2]

[1] Les notes en parenthèses désignent les figures dont la présente transcription, depuis les relevés de Coussemaker, ont nécessité une correction en raison d'erreurs contrapuntiques.

[2] La transcription a entrainé plusieurs remaniements par rapport à la version manuscrite en quelques endroits erronée du traité, Royaume-Uni, Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 410, f. 35v. Toutefois, ces divergences ne concernent pas les parties en hoquet dont la notation est juste.

Ci commence un petit trectié des nouvelletez dou monde, qui sunt empeechement de vertu et de sauvement selonc ce que elles sunt entendues espirituement.

Les chancons hoquetees.

LES CHANSONS HOQUETEES. Et entendez que par les chancons qui issent de la bouche, qui est l'estrument de parole que Diex a donnee a [l'] homme, et non pas a nulle autre creature terrienne, nous entendons la lumiere de reson, que Dieu a donnee a l'omme pour congnoistre bien et mal, le bien pour le faire, et le mal pour soi en retraire. Et par le hoquetement dou chant, qui empeeche l'entendement des paroles, nous entendons les esmouvemenz et la desordenance de propre volenté, qui empesche la lumiere de droite reson, aussi comme la taie quand elle vient sus l'oil empesche la veue. Or lessiez donc, biau filz, les hoquetemens, c'est a dire les desordenez esmouvemenz de vostre propre volenté. Et vous souviengne de l'enseignement dou sage chevalier ancien, qui out en sa garde et en sa doctrine I joene homme de grant hautece et de grant noblece, a qui il ensegna, quand il le lessa, que il eust touzjours propre volente souz les piez, et sus son chief droite reson, c'est a dire que il lessast a faire sa propre volenté, qui naturement est enclinee a pechie, pour faire reson qui naturement veut tout bien, toute egauté et toute loiauté. Or avons des chansons hoquetees[1].

MODERNISATION :

Ici commence un petit traité sur les nouveautés du monde qui sont un obstacle à la vertu et au salut selon qu'elles sont entendues spirituellement.

Les chansons hoquetées. Est entendu par chanson ce qui est issu de la bouche, l'instrument de la parole que Dieu a donnée à l'homme et à nulle autre créature terrestre. Nous entendons la lumière de son que dieu a donnée à l'homme afin de connaitre [distinguer] le bien et le mal. Le bien pour le faire et le mal pour s'en éloigner. Par les hoquets du chant, qui empêchent l'écoute des paroles, nous entendons les mouvements et le désordre de la propre volonté qui empêche la lumière de son juste ; tout comme la taie qui se dépose sur l'œil empêche la vue. Désormais, laissez donc bel homme [homme bon] les hoquets, c'est-à-dire les mouvements désordonnés de votre propre volonté. Souvenez-vous de l'enseignement du sage et ancien chevalier qui eut dans sa garde et sa doctrine un homme loué [digne de louanges], grand et noble à qui il enseigna, une fois qu'il le laissa, qu'il eut toujours sa propre volonté sous les pieds, et le son juste sur sa tête. C'est-à-dire qu'il laissa faire sa propre volonté, naturellement encline à pécher, pour faire des sons qui naturellement sont entièrement bons, égaux et loyaux. Désormais, nous avons des chansons hoquetées.

Édition A.3 Transcription et modernisation des *Nouvelletez dou monde*, *N. a. f. 4338*, f. 107r.

[1] Suivant l'édition proposée dans Sulpice, « Le *Treictié des nouvelletez du monde* », pp. 729-8.

BIBLIOGRAPHIE

FAC SIMILÉS

Bent, Margaret, *Bologna Q15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, Lucca, Lim Editrice, 2008.

Fallows, David (éd.), *Oxford, Bodleian Library. MS. Canon. Misc. 213*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1995.

Hesbert, Dom (éd.), *Le Tropaire-Prosaire de Dublin. Manuscrit Add. 710 de l'Université de Cambridge (Vers 1360)*, Rouen, Imprimerie Rouennaise, 1966.

Kügle, Karl (éd.), *Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115. Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.

Plumley, Yolanda & Anne Stone (éd.), *Codex Chantilly, Bibilothèque du Château de Chantilly, Ms. 564, Fac-similé*, Turnhout, Brepols, 2008.

Stone, Anne (éd.), *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, α. M. 5. 24*, Lucca, Lim Editrice, 2005.

Van den Borren, Charles (éd.), *Le manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg brulé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker,* Anvers, Imprimerie E. Secelle, 1924.

ÉDITIONS CRITIQUES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Aluas, Luminata Florea, *The Quatuor principalia musicae : A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary*, Ph.D., Indiana University, 1996.

Anglade, Joseph (éd.), *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, Edouart Priva, 1919.

Bailly, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, Louis Séchan et Pierre Chantraine (éd.), Paris, Hachette, 2000.

Balensuela, C. Matthew (éd.), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*. *A New Critical Text and Translation*, London, University of Nebraska Press, 1994.

Baratin, Marc, Frédérique Biville, Guillaume Bonnet, Laurence Chambon, Bernard Colombat *et al*. (éd.), « Le *De adverbio* de Priscien », *Histoire Épistémologie Langage*. XXVII/2 (2005), pp. 7-91.

Barney, Stephen, W. J. Lewis, J. A. Beach & Oliver Berghof (éd.), *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Barreau, H. (éd.), *Œuvres Complètes de saint Augustin Évêque d'Hippone*, Paris, Librairie de Louis Vivès, 1873.

Bernhard, Michael (éd.), *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1991-2016.

Besseler, Heinrich (éd.), *Guillelmi Dufay, Opera Omnia*, Rome, American Institute of Musicology, 1997.

Birnbaum, Stanley H., *Johannes de Garlandia, Concerning Measured Music (De mensurabili musica)*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978.

Blomqvist, Ake (éd.), *Gaces de la Bigne, Le Roman des Deduis*, Karlshamn, Studia Romanica Holmiensa, 1951.

Bragard, Roger (éd.), *Jacobi Leodiensis, Speculum musicae*, Rome, American Institute of Musicology, Corpus scriptorum de musica, III, 1955-1973.

Brambilla Ageno, Franca (éd.), *Dante Alighieri, Convivio*, Firenze, Le Lettere, 1995.

Colette, Marie-Noël & Jean-Christophe Jolivet (éd.), *Gui d'Arezzo, Micrologus*, Paris, Éditions IPMC, 1993.

Coussemaker, Edmond de (éd.), *Quatuor principalia IV*. Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, IV, 1963.

----*Philippe de Vitry, Ars contrapunctus*, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, III, 1963.

----*Johannes de Garlandia, Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, III. 1963.

----*Anonymous VII, De musica libellus*, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, I, 1963.

----*Walter Odington, De speculation musice*, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, IV, 1963.

----*Anonymous IV*, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, Hildesheim, Olms, I, 1963.

Cserba, S. M. (éd.), *Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica*, Regensburg, Pustet, 1935

Dauphant, Clotilde (éd.), *Eustache Deschamps, Anthologie*, Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 2014.

Della, Marco, Tiziana Sucato & Carla Vivarelli (éd.), *Marchetto da Padova, Lucidarium. Pomerium*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007.

De Rijk, L. M. (éd.), *Peter of Spain (Petrus Hispanus Portugalensis), Tractatus, called afterwards Summule logicales*, Assen, Koninklijke Van Gorcum & Comp. B. V., 1972.

Deschaux, Robert (éd.), *Martin le Franc, Le champion des dames*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999.

Ellsworth, Oliver B. (éd.), *The Berkeley Manuscript,* Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1984.

----*Johannes Ciconia. Nova musica and De proportionibus*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993.

Friedberg, Aemilius (éd.), *Decretum magistri Gratiani*, Leipzig, Corpus iuris canonici, 1879.

Frobenius, Wolf, *Johannes Boens, Musica und seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart, Verlags-Gesellschaft, 1971.

Gallo, Alberto (éd.), *Johannis Boen, Ars (musicae)*, Rome, American Institute of Musicology, Corpus scriptorium de musicae, XIX, 1972.

---- *Prosdocimi de Beldomandis opera 1 : Expositiones tractatus pratice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, Bologna, Università degli Studi de Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, III, 1966.

Genoud, Antoine-Eugène (éd.), *Tertullien*, *Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

Godefroy Frédéric (éd.), *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française et de tous ses Dialectes du IX^e^ au XV^e^ Siècles*, Paris, 1884 (Vaduz, Kraus, 1965).

Grove, George (éd.), *A Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillian & Co., 1910.

Guichard-Tesson, Françoise & Roy, Bruno (éd.), *Evrart de Conty, Le livre des eschez amoureux moralisés*, Montréal, Éditions CERES, 1993.

Günther, Ursula (éd.), *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, Ms 564 (Olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, α. M. 55 24 (Olim Lat. 568)*, Rome, Corpus Mensurabilis Musicae, 1965.

Gushee, Lawrence (éd.), *Aurelianus Reomensis, Musica disciplina*, Rome, American Institute of Musicology, 1975.

Harrison, Frank (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Motets of French Provenance*, Monaco, Edition de l'Oiseau-Lyre, V, 1968.

Hœpffner, Ernest (éd.), *Guillaume de Machaut, Prologue*, Paris, Firmin-Didot, I, 1908.

Hoppin, Richard (éd.), *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J. II. 9*, Rome, American Institute of Musicology, II, 1961.

Huff, Jay A. (éd.), *Prosdocimus de Beldemandis, A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner (Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum)*, Rome, American Institute of Musicology, 1972.

Imbs, Paul (éd.), *Guillaume de Machaut, Le Livre du voir dit*, Librairie Générale Française, Lettres gothiques, 1999.

Jourdain, Charles (éd.), *Index chronologicus chartarum pertinentium ad historiam universitatis Parisiensis*, Paris, Apud L. Hachette et Socios, 1862.

Lacas, Pierre-Paul, *Dictionnaire de la Musique. Les Compositeurs*, Paris, Albin Michel, 1998.

Lachat, François (éd.), *Saint Thomas d'Aquin, Somme théologique*, Paris, Louis Vivès, 1873.

Langlois, M. E. (éd.), *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Parie, Imprimerie Nationale, 1902.

Lefferts, Peter, *Three 14th-century Motets in honour of Gaston Febus*, North Harton, Antico Edition, 1986.

---- *Robertus de Handlo, The Rules*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1991.

Ludwig, Friedrich, *Guillaume de Machaut, Musilkalische Werke II, Einleitung*, Leipzig, Publikationen älterer Muzik III, I, 1928.

Machabey, Armand (éd.), *Johannes Tinctoris, Terminorum musicae diffinitorium*, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1951.

Martin, Christopher F. J. (éd.), *Robert Grosseteste, On the Six Days of Creation. A Translation of the Hexaëmeron*, London, Oxford University Press, 1996.

Matthias, Hochadel (éd.), *Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2002.

Mews, Constant J., John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon & Carol J. Williams (éd.), *Johannes de Grocheio, Ars musice*, Kalamazoo, Varia, Medieval Institute Publications, 2011.

Meyer, Christian (éd.), *Jean de Murs. Écrits sur la musique*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

Meyer, Christian & Karen Desmond (éd.), *The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles*, New York, Routledge, 2015.

Migne, Jacques-Paul (éd.), *Petri Lombardi, Sententiarum, Libri quatuor*, Patrologiae series secunda, Paris, CXCII, 1880.

Nims, Margaret (éd.), *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967.

Palarmo, Joseph (éd.), *Roman d'Hector et Hercule : chant épique en octosyllabes italo-français*, Genève, Droz, 1972.

Plumley, Yolanda & Anne Stone (éd.), *Codex Chantilly, Bibilothèque du Château de Chantilly, Ms. 564, Introduction,* Turnhout, Brepols, 2008.

Riethmüller, Albrecht & Hans Heinrich Eggebrecht (éd.), *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Stuttgart, Verlag, 1972.

Rigg, Arthur G. & Elizabeth Rutson (éd.), *Supplement to Volume V : Motets of French Provenance. Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Frank Harrison (éd.), Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1968.

Raymundi P. Fr. & M. Spiazzi (éd.), *S. Thomae Aquinatis, In Aristotelis Libros Peri Hermeneias et Posteriorum Analyticorum*, Torino, Marietti, 1964.

Raynouard, M. (éd.), *Lexique Roman ou Dictionnaire de la Langue des Troubadoures*, Paris, Silvestre, 1840.

Reaney, Gilbert (éd.), *Early fifteenth-century Music I, Baude Cordier, Johannis Cesaris, Johannis Carmen, Johannis Tapissier*, American Institute of Musicology, 1955.

---- *Early fifteenth-century Music II, Franchois Lebertoul, Guillaume le Grant, Johannis le Grant, Guillermi Malbecque, Johannis Reson, Gilet Velut*, American Institute of Musicology, 1959.

---- *Early fifteenth-century Music III, Richard Loqueville, Etienne Grossin, R. Libert, Benoit*, American Institute of Musicology, 1966.

---- *Early fifteenth-century Music VII, Nicolaus Grenon, Hubertus de Salinis, Beltrame Feragut*, American Institute of Musicology, 1983.

----*Franco de Colonia, Ars cantus mensurabilis*, Rome, American Institute of Musicology, 1974, p. 79.

Reaney, Gilbert, André Gilles & Jean Maillard (éd.), *Philippi de Vitriaco, Ars nova*, American Institute of Musicology, 1964.

Reimer, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia, De mensurabili musica*, Wiesbaden, Steine, 1972.

Roy, Maurine (éd.), *Œuvres poétique de Christine de Pisan*, Paris, Librairie Firmin Didot, I, 1886.

Sadie, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Washington, Macmillian, 1980.

Schrade, Leo (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century. The Works of Philippe de Vitry. The Roman de Fauvel*, Monaco, L'oiseau-Lyre, I, 1957.

----*Polyphonic Music of the Fourteenth Century. The Works of Guillaume de Machaut*, Monaco, L'oiseau-Lyre, II-III, 1957.

Seay, Albert (éd.), *Ugolino Urbevetanis, Declaratio musicae disciplinae*, Rome, American Institute of Musicology, 1960.

Schreur, Philip E., (éd.), *Tractatus figurarum. Treatise on Noteshapes*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.

Thénard, Citoleux MM. (éd.), *Saint Augustin, De musica. Traité de musique*, Paris, Éditions du Sandre, 2006.

Trabucco, Joseph (éd.), *Saint Augustin, Les confessions*, Paris, Garnier Frères, 1964.

Van, Guillaume de (éd.), *Guglielmi Dufay opera omnia*, Rome, American Institute of Musicology, 1949.

Van den Borren, Charles (éd.), *Polyphonia sacra*. *A continental Miscellany of the Fifteenth Century*, Burnham, The Plainsong and Mediaeval Music Society, 1932.

Van Waesberghe, Joseph Smits (éd.), *Guidonis Aretini, Micrologus*, Rome, American Institute of Musicology, 1955.

---- *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1957.

Vendrix, Philippe & Agostino Magro (éd.), *Eloy d'Amerval, Missa Dixerunt discipuli*, Paris, Honoré Champion, 1997.

Warren, Charles W., *Tractatus diversarum figurarum. A Translation and Commentary*, Ph.D., The Ohio State University, 1962.

Woolley, Reginald M. (éd.), *The Officium and Miracula of Richard Rolle of Hampole*, New York, The Macmillian Co., 1919.

Wrobel, Iohannes (éd.), *Eberhardi Bethuniensis, Graecismus*, Uratislauiae, G. Koebneri, 1887.

Yudkin, Jeremy (éd.), *De Musica Mensurata. The Anonymus of St. Emmeran*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE

Abiker, Séverine, *Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers. XII^e^-XIV^e^ siècles*, Ph.D., Université de Poitiers, 2008.

Allsen, J. Michael, *Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400-1440*, Ph.D., The University of Wisconsin, Madison, 1992.

---- « Tenores ad longum and rhythmic cues in the early fifteenth-century motet », *Plainsong and Medieval Music*, XII/1 (2003), pp. 43-69.

Anderson, Gordon A., « The Rhythm of "cum littera" Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources », *Journal of the American Musicological Society*, XXVI/2 (1973), pp. 288-304.

---- « Responsory Chants in the Tenors of Some Fourteenth-Century Continental Motets », *Journal of the American Musicological Society*, XXIX/1 (1976), pp. 119-127.

Anheim, Etienne, « Du Symbole au Signe : Remarques sur la Parenté entre Ars nova et Nominalisme », *Médiévales*, XVI/32 (1997), pp. 9-19.

---- « Une Controverse Médiévale sur la Musique : La Décrétale Docta Sanctorum de Jean XXII et le Débat sur l'Ars Nova dans les Années 1320 », *Revue Mabillon*, XI (2000), pp. 221-46.

Angles, Higini, « Dos tractats medievals de musica figurata », *Musikwissenschaftliche Beiträge: Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, W. Loot, H. Osthoff & W. Wolffheim (éd.), Berlin, Breslauer, 1929, pp. 6-10.

Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, Cambridge, The Mediæval Academy of America, 1949.

---- *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1950.

---- « Remarks about the Isorhythmic Motet », *L'Ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 139-44.

---- « The Development of French Secular Music During the Fourteenth Century », *Musica disciplina*, XXXVII (1973), pp. 41-59.

Apfel, Ernst, « Four-Voice Counterpoint in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspective from the German Musicology*, Kevin Moll (éd.), New York & London, Garland Publishing, 1997, pp. 245-67.

Atlas, Allan, « On the Identity of Some Musicians at the Brescian Court of Pandolfo III Malatesta », *Current Musicology*, XXXVI (1983), pp. 11-20.

Bain, Jennifer, « Theorizing the Cadence in the Music of Machaut », *Journal of Music Theory*, XLVII/2 (2003), pp. 325-62.

Bazin-Tacchella, Sylvie, Laurence Hélix & Muriel Ott (éd.), *Guillaume de Machaut, Le Livre du voir dit*, Paris, Atlande, 2001.

Bent, Margaret, « A Note on the Dating of the Trémoïlle Manuscript », *Beyond the Moon : Festschrift Luther Dittmer*, Bryan Gillingham and Paul Merkley (éd.), Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990, pp. 217-42.

---- « Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut's Motet 15 », *Early Music History*, X (1991), pp. 15-27.

---- « The Fourteenth-Century Italian Motet », *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Giulio Cattin (éd.), Certaldo, Edizioni Polis, 1992, VI, pp. 85-125.

---- « Reflections on Christopher Page's Reflections », *Early Music*, XXI (1993), pp. 625-33.

---- « Editing Early Music: The Dilemma of Translation », *Early Music*, XXII/3 (1994), pp. 373-92.

---- « Early Papal Motets », *Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, Richard Sherr (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 5-42.

---- « Words and Music in Machaut's Motet 9 », *Early Music*, XXXI/3 (2003), pp. 363-88.

---- *Bologna Q15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript. Introductory Study*, Lucca, Lim Editrice, I, 2008.

---- « What Is Isorhythm ? », *Quomodo cantabimus canticum ? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, David. B Cannata, Gabriela I. Currie, Rena C, Mueller & John L. Nádas (éd.), Middleton, American Institute of Musicology, 2008, pp. 121-143.

---- « Grammar and Rhetoric in Late Medieval Polyphony. Modern Metaphor or Old Simile ? », *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middles Ages*, Mary Carruthers (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 52-71.

Bernard, Philippe, « Bilan historiographique de la question des rapports entre les chants "vieux-romain" et "grégorien" », *Ecclesia orans*, XI (1994), pp. 323-53.

Berthet, B. M., « Au Sujet de la Taille », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, IV/4 (1949), pp. 431-32.

---- « Au sujet de la taille. Correspondance », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, VI/1 (1951), pp. 93-5.

Besseler, Heinrich, « Studien zur Musik des Mittelalters. II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry », *Archiv für Musikwissenschaft*, XVIII/2 (1927), pp. 137-258.

Boogaart, Jacques, « Love's Unstable Balance. Part I: Analogy of Ideas in Text and Music in Machaut's Motet 6 », *Muziek & Wetenschap*, III (1993), pp. 1-23.

---- « Encompassing Past and Present: Quotations and Their Function in Machaut's Motets », *Early Music History*, XX (2001), pp. 1-86.

---- « *Speculum mortis*: Form and Signification in Machaut's Motet *Hé! Mors/Fine Amour/Quare non sum mortuus* (M3) », *Machaut's Music: New Interpretations*, Elizabeth Eva Leach (éd.), Woodbridge, Boydell and Brewer, 2003, pp. 13-30.

Boone, Graeme M., *Dufay's Early Chansons: Chronology and Style in the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Ph.D., Harvard University, 1987.

---- *Patterns in Play. A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1999.

---- « Marking Mensural Time », *Music Theory Spectrum*, XXII/1 (2000), pp. 1-43.

Bos, Egbert, « La Théorie de la Signification de la vox significativa ad placitum (nomen, verbum, oratio) », *Gilbert de Poitiers et ses Contemporains aux origines de la Logica Modernorum*, Jean Jolivet & Alain de Libera (éd.), Napoli, Bibliopolis, 1987, pp. 73-90.

Bourgain, Pascale, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXLVII (1989), pp. 231-82.

---- « Le Vocabulaire Technique de la Poésie Rythmique », *Archivum latinitatis medii aevi*, LI (1992-93), pp. 139-93.

Bradley, Catherine A., *Polyphony in Medieval Paris. The Art of Composing with Plainchant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Brittain, Frederick, *The Medieval Latin and Romance Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Burgess, Glyn, « Les Fonctions des Quatre Éléments dans le Voyage de saint Brendan par Benedeit », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVIII/149 (1995), pp. 3-22.

Rotter-Broman, Signe, « Was there an Ars contratenoris in the music of the Late Trecento ? », communication lue au Tenth International Symposium on Late Medieval and Early Renaissance Music, Novacella/Neustift, 2006.

---- « Was There an "*Ars Contratenoris*" in the Music of the Late Trecento ? », *Studi Musicali*, XXXVII/2 (2008), pp. 339-57.

Bregman, Albert, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, The MIT Press, 1990.

Brownlee, Kevin, « Machaut's Motet 15 and the Roman de la Rose: The Literary Context of *Amours qui a le pouoir/Faus samblant m'a deceü/Vidi Dominum* », *Early Music History*, X, (1991), pp. 1-14.

Busard, Hubert L. L., « Die "Arithmetica speculative" des Johannes de Muris », *Scientiarum Historia*, XXXIII/1 (1971), pp. 103-32.

Busse Berger, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005.

Caldwell, John, « Plainsong and polyphony 1250-1550 », *Plainsong in the Age of Polyphony*, Thomas Forrest Kelly (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 6-31.

Califf, David, *A Guide to Latin Meter and Verse Composition*, London, Anthem Press, 2002.

Carapetyan, Armen, « A Fourteenth-Century Florentine Treatise in the Vernacular », *Musica Disciplina*, IV/1 (1950), pp. 81-92.

Caroti, Stefano, *La critica contro l'astrologia di Nicole Oresme e la sua influenza nel medioevo e nel Rinascimento*, Roma, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, 1979.

Cerquiglini, Jacqueline, *"Un engin si soutil". Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e^ siècle*, Paris, Champion, 1985.

Cesalli, Laurent, *Le Réalisme Propositionnel. Sémantique et ontologie des propositions chez Jean Duns Scot, Gauthier Burley, Richard Brinkley et Jean Wyclif*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007

Charlet, Jean-Louis (éd.), *Métrique latine humaniste des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2020.

Cherry, Edward, « Some experiments on the recognition of speech with one and with two ears », *Journal of the Acoustical Society of America*, XXV (1953), pp. 975-79.

Chevrier, Alain, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Paris, Classique Garnier, 2011.

Clark, Alice V., *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet*, Ph.D., Princeton University, 1996.

---- « Listening to Machaut's Motets », *The Journal of Musicology*, XXI/4 (2004), pp. 487-513.

Cobin, Marian, *The Aosta Manuscript: A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony*, Ph.D., New York University, 1978.

Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, New York, Oxford University Press, 2001.

Copeland, Rita, Ineke Sluiter, *Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Corbis, Michael, *The Recursive Mind: The Origins of Human Language, Thought, and Civilization*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

Couderc Chamiyé, Claire, *Memoria et Intervocalité dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*, Ph. D., Université Paris-IV Sorbonne, 2011.

Cox, Bobby W., *The Motets of MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15*, Ph.D., North Texas State University, 1977.

Cross, Lucy G., « Ars Subtilior », *A performer guide to medieval music*, Ross W. Duffin (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 228-34.

Cumming, Julie, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Curran, Sean, « Hockets Broken and Integrated in Early Mensural Theory and an Early Motet », *Early Music History*, XXXVI (2017), pp. 31-104.

Cuthbert, Michael S., « Trecento: Sacred Music and Motets », *The Cambridge History of Medieval Music*, Mark Everist & Thomas Kelly (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 1079-99.

Dalglish, William, « The Hocket in Medieval Polyphony », *The Musical Quarterly*, LV/3 (1969), pp. 344-63.

Dangel, Jacqueline, « Grammaire et esthétique littéraire à Rome : tradition et modernité », *Tradition classique et modernité. Actes du 12ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2002, pp. 65-85.

Davis, Shelley, « The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries », *Acta Musicologica*, XXXIX/1/2 (1967), pp. 44-64.

Debenedetti, Santorre, « Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale », *Studi Medievali*, II (1906-1907), pp. 59-82.

DeFord, Ruth I., *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Desmond, Karen, *Music and the moderni, 1300-1350. The ars nova in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Dillon, Emma, *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260-1330*, New York, Oxford University Press, 2012.

Dömling, Wolfgang, « Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut », *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, XVI (1970), pp. 67-88.

---- « Isorhythmie und Variation. Über Kompositionstechniken in der Messe Guillaume de Machauts », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXVIII/1 (1971), pp. 24-32.

Dragonetti, Roger, *La Technique Poétique des Trouvères dans la Chanson Courtoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

Dronke, Peter, *The Medieval Lyric*, Cambridge, D. S. Brewer, 1996.

Droz, E. & G. Thibault, « Un chansonnier de Philippe le Bon », *Revue de Musicologie*, VII/17 (1926), pp. 1-8.

Earp, Lawrence, « Machaut's Role in the Production of Manuscript of his Works », *Journal of the American Musicological Society*, XLII/3 (1989), pp. 461-503.

---- « Declamatory Dissonance in Machaut », *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Suzannah Clark & Elizabeth Eva Leach (éd.), Woodbridge, The Boydell Press, 2005, pp. 102-22.

Eco, Umberto, « *Latratus canis* », *Tijdschrift voor Filosofie*, XLVII/1 (1985), pp. 3-14.

---- « Sur l'aboiement du chien (et autres archéologies zoosémiotiques) », *Écrits sur la Pensée au Moyen Âge*, Paris, Bernard Grasset, 2016, pp. 625-78.

Eggebrecht, Hans Heinrich, « Machauts Motette Nr. 9 », *Archiv für Musikwissenschaft*, XIX (1962), pp. 281-93.

Eisenberg, Michael, « The Mirror of the Text », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Katelijne Schiltz & Bonnie Blackburn (éd.), Leuven, Peeters, 2007, pp. 83-110.

---- *Guillaume de Machaut: Secretary, Poet, Musician*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2011.

Everist, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century. Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

---- *Discovering Medieval Song. Latin Poetry and Music in the Conductus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Faral, Edmond, *Les Arts Poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherche et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971.

Fassler, Margot E, « The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony », Speculum, LVII/2 (1987), pp. 345-74.

---- *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2011.

Ferlampin-Acher, Christine, Catalina Girbea (éd.), *Matière à débat. La notion de matiere littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Ferreira, Manuel Pedro, « Mesure et temporalité : vers l'Ars Nova », *La rationalisation du temps au XIII^e^ siècle. Musique et mentalités*, Marcel Pérès (éd.), Grâne, Créaphis, 1991, pp. 65-120.

Ferretti, Paolo, *Esthétique grégorienne ou Traité des formes musicales du chant grégorien*, Paris-Tournai, Desclée, 1938.

Fredborg, Karin Margareta, « The "Ars poetica" in the Eleventh and Twelfth Centuries: From the "Vienna scholia" to the "Materia" Commentary », *Aevum*, LXXXVIII/2 (2014), pp. 399-442.

Fritz, Jean-Marie, « Du Modèle à la Mode. Science et expérience dans le Champion des Dames de Martin le Franc », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, XXVII (2014), pp. 123-37.

Fuller, Sarah « On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections », Journal of Music Theory, XXX/1 (1986), pp. 35-70.

---- « Line, ‘Contrapuntus’ and Structure in a Machaut Song », *Music Analysis*, VI/1:2 (1987), pp. 37-58.

---- « Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut », *Current Musicology*, XLV-XLVII (1990), pp. 199-245.

---- « Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in “Ars Nova” Music », *Journal of Music Theory*, XXXVI/2 (1992), pp. 229-58.

Gaggero, Massimiliano, *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens. Testi e manoscritti dell’area galloromanza*, Milano, Ledizioni, 2016.

Gallais, Pierre, *L’imaginaire d’un Romancier Français de la Fin du XII^e siècle, (Description de la continuation-Gauvain)*, Amsterdam, Rodopi, II, 1988.

Gallo, Alberto, *Music of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Gérold, Théodore (éd.), *Le Manuscrit de Bayeux. Texte et Musique d’un Recueil de chansons du XV^e siècle*, Strasbourg, Librairie Istra, 1921.

Gómez, Ma Carmen, « Une Version a cinq Voix du Motet “Apollinis Eclipsatur/Zodiacum Signis” dans le Manuscrit “E-BCEN” 853 », *Musica Disciplina*, XXXIX (1985), pp. 5-44.

Gross, Guillaume, « Organum at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries: Rhetoric in Words and Music », *Plainsong & Medieval Music*, XV/2 (2006), pp. 87-108.

Günther, Ursula, « The 14th-Century Motet and Its Development », *Musica Disciplina*, XII (1958), pp. 27-58.

Günther, Ursula, « Das Ende der Ars nova », *Die Musikforschung*, XVI (1963), pp. 105-120.

---- « Problems of Dating in Ars Nova and Ars Subtilior », *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, Agostino Ziino (éd.), Certaldo, Edizioni Polis, 1978, IV, pp. 289-301.

---- « Eine ballade auf Mathieu de Foix », *Musica Disciplina*, XIX (1965), pp. 69-81.

Gushee, Lawrence, « New Sources for the Biography of Johannes de Muris », *Journal of the American Musicological Society*, XXII/1 (1969), pp. 3-26.

Haggh, Barbara, « Contemplating the Chantilly Codex », *Early Music*, XXX/2 (2002), pp. 264-9.

Hallmark, Anne, « Some evidence for French influence in northern Italy, c. 1400 », *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Stanley Boorman (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 193-225.

Hamilton, Elina, « Walter of Evesham's De speculatione musicae : Authority of music theory in medieval England », *Musica Disciplina*, LXIII (2014), pp. 153-66.

Harbinson, Denis, « Isorhythmic Technique in the Early Motet », *Music and Letters*, XLVII/2 (1966), pp. 100-9.

Harrán, Don, *In Defense of Music*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989.

Hartt, Jared C., *Sonority, Syntax, and Line in the Three-Voice Motets of Guillaume de Machaut*, Ph.D., Washington University, 2007.

---- « Tonal and Structural of Isorhythmic Design in Guillaume de Machaut's Tenors », *Theory and Practice*, XXXV (2010), pp. 57-94.

---- (éd.), *A Critical Companion to Medieval Motets*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2018.

Hiley, David, *Gregorian Chant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Hoepffner, Ernest, « Anagrammme und Rätselgedichte bei Guillaume de Machaut », *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXX (1906), pp. 401-13.

Homan, Frederick, « Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant », *Journal of the American Musicological Society*, XVII/1 (1964), pp. 66-77.

Hoppin, Richard & Suzanne Clercx, « Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIV^e^ siècle », *L'Ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e^ siècle*. *Les Colloques de Wégimont*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 63-89.

Hoppin, Richard, *La Musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga, 1991.

Horadam, A. F., « A Generalized Fibonacci Sequence », *The American Mathematical Monthly*, LXVIII/5 (1961), pp. 455-59.

Huë, Denis, « Le Vers et le Nombre : Notes sur Quelques Théories Poétiques », *Nouvelle Revue du XVI^e^ siècle*, XVIII/1 (2000), pp. 25-40.

Hughes, Andrew, « Some Notes in the Early Fifteenth-Century Contratenor », *Music & Letters*, L/3 (1969), pp. 376-96.

Huot, Sylvia, « Patience in Adversity: The Courtly Lover and Job in Machaut's Motets 2 and 3 », *Medium Aevum*, LXIII (1994), pp. 222-37.

Ilvonen, Eero, *Parodies de Thèmes Pieux dans la Poésie Française. Pater- Credo – Ave Maria – Laetabundus*, Genève, Slatkine, 1965.

James-Raoul, Danièle & Laurent, Françoise (éd.), *Les poétiques de l'octosyllabe*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018.

Jeffery, Peter, « A Four-Part “In speculum” Hocket and a Mensural Sequence in an Unknown Fragment », *Journal of the American Musicological Society*, XXXVII/1 (1984), pp. 1-48.

Jolivet, Jean, *Arts du Langage et Théologie chez Abélard*, Paris, Vrin, 1982.

Karp, Theodore, « Compositional Process in Machaut’s Ballades », *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honor of Gwynn S. McPeek*, Carmelo Comberiati & Matthew Steel (éd.), New York, Gordon and Breach Science Publishers, pp. 64-78.

Kelly, Douglas, « *Matiere* and *genera dicendi* in Medieval Romance », *Yale French Studies*, LI (1974), pp. 147-59.

---- *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992.

Knapp, Janet, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *Journal of the American Musicological Society*, XXXII (1979), pp. 383-407.

Koehler, Laurie, *Pythagorisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior*, Kassel, Bärenreiter, 1990.

Kügle, Karl J., « Codex Ivrea, Bibl. cap. 115 : A French Source ‘Made in Italy’», *Revista de Musicología*, XIII/2 (1990), pp. 527-61.

---- *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115: Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Ottawa, The Institute of Mediæval Music, 1997.

Lavacek, Justin, « Contrapuntal Ingenuity in the Motets of Machaut », *Intégral*, 28/29 (2014-2015), pp. 125-80.

Leach, Elizabeth Eva, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007.

Leech-Wilkinson, Daniel, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, New York & London, Garland Publishing, 1989.

Leech-Wilkinson, Daniel, « Related Motets from Fourteenth-Century France », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CIX (1982-83), pp. 1-22.

Leech-Wilkinson, Daniel, « The Emergence of ars nova », *The Journal of Musicology*, XIII/3 (1995), pp. 285-317.

Long, Michael, « Arma virumque cano : Echoes of a Golden Age », *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, Paula Higgins (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 133-54.

Louviot, Manon, « Quatre motets et un Gloria de la fin du XIV^e^ siècle. Édition et étude critique d'un fragment manuscrit de musique polyphonique (Douai, Bibliothèque municipale, ms. 1105/3, fragm. 74.4) », Mast., Université François-Rabelais (Université de Tours), 2015.

Ludwig, Friedrich, « Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, V/2 (1904), pp. 177-224.

---- « Die Quellen der Motetten ältesten Stils », *Archiv für Musikwissenschaft*, V (1923), pp. 185-222.

Maw, David, « "Trespasser mesure": Meter in Machaut's Polyphonic Songs », *The Journal of Musicology*, XXI/1 (2004), pp. 46-126.

---- « 'Bona cadentia dictaminum' : Reconstructing Word Setting in Machaut's Songs », *Music & Letters*, XCIV/3 (2013), pp. 383-432.

McGee, Timothy J., The Sound of Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Michaëlsson, Karl, « Taille 'Impot' », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXVI (1956), pp. 36-9.

Moll, Kevin N., « Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony », *Current Musicology*, LXIV (1998), pp. 26-72.

Mueller, Hans-Friedrich, « *Vita*, *Pudicitia*, *Libertas* : Juno, Gender, and Religious Politics in Valerius Maximus », *Transactions of the American Philological Association*, CXXVIII (1998), pp. 221-63.

Mullally, Robert, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, London and New York, Routledge, 2016.

Murphy, James, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974.

Nathan, Hans, « The Function of Text in French 13th-Century Motets », *The Musical Quartely*, XXVIII/4 (1942), pp. 445-62.

Newes, Virginia, « Imitation in the Ars nova and Ars subtilior », *Revue belge de Musicologie*, XXXI (1977), pp. 38-59.

---- « Writing, Reading and Memorizing: The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14th and Early 15th Century », *Early Music*, XVIII/2 (1990), pp. 218-34.

---- « Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons. C. 1350 to 1450 », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Katelijne Schiltz & Bonnie J. Blackburn (éd.), Leuven, Peeters, 2007, pp. 19-46.

Norberg, Dag, *Manuel Pratique de Latin Médiéval*, Paris, Éditions Picard, 1968.

---- *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, Washington, The Catholic University of America Press, 2004.

Noreña, Carlos, « Hadrian's chastity », *Phoenix*, LXI/3/4 (2007), pp. 296-317.

Nosow, Robert, « The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia », *Musica Disciplina*, XLV (1991), pp. 221-75.

---- *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge University Press, 2012.

Page, Christopher, *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

---- « Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation, *Plainsong and Medieval Music*, II/1 (1993), pp. 17-41.

---- *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, London, Royal Musical Association, 1997.

Panhius, Dirk, *Latin Grammar*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006.

Paris, Gaston, « La chanson à boire anglo-normande parodiée du Letabundus », *Romania*, XXI/82 (1892), pp. 260-3.

Pesce, Dolores, « Montpellier 8 Portare Motets and Tonal Exploration », *The Montpellier Codex, The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, Catherine A. Bradley & Karen Desmond (éd.), Woodbridge, The Boydell Press, 2018.

Périgot, Béatrice, « Antécédences : De la disputatio médiévale au débat humaniste », *Memini*, XI (2007), pp. 43-61.

Pirro, André, *La Musique à Paris sous le Règne de Charles VI. 1380-1422*, Baden-Baden, Librairie Valentin Koerner, 1971.

Plumley, Yolanda, *The Grammar of the 14th Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, New York and London, Garland Publishing, 1996.

---- « An ‘Episode in the South’? Ars Subtilior and Patronage of French Princes », *Early Music History*, XXII (2003), pp. 103-68.

Plumley, Yolanda & Anne Stone, *Codex Chantilly. Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564. Introduction*, Turnhout, Brepols, 2008.

Powell, Newman W., « Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux », *Journal of Music Theory*, XXIII/2 (1979), pp. 227-73.

Popin, Marielle, « Subtilité est affaire de raison », *Médiévales*, XVI/32 (1997), pp. 47-57.

Reaney, Gilbert, « Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume De Machaut », *Musica Disciplina*, VII (1953), pp. 129-46.

---- « The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form », *Acta Musicologica*, XXVII/1/2 (1955), pp. 40-58.

---- « Ars Nova in France », *Ars Nova and the Renaissance 1300-1540*, Dom Anselm Hughes & Gerald Abraham (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1960, pp. 15-29.

Reichert, Georg, « Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts », *Archiv für Musikwissenschaft*, XIII/3-4 (1956), pp. 197-216.

Rico, Gilles, *Music in the Arts Faculty of Paris in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Ph.D., University of Oxford, 2005.

Robertson, Anne W., *Guillaume de Machaut and Reims. Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Roesner, Edward H., « The Performance of Parisian Organum », *Early Music*, VII/2 (1979), pp. 174-89.

Roger Kévin, « Le Motet du XIV^e^ siècle, une Subtile Histoire du Temps », Mast., Université de Bourgogne, 2017.

---- « Voice Rests and Musical Periodicity: New Look on Guillaume de Machaut’s Motet Structure », communication à l’occasion de la MedRen 2019 à Bâle le 06/07/019.

Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York, Norton & Company, 1953.

Sanders, Ernest H., « Cantilena and Discant in 14th Century England », *Musica disciplina*, XIX (1965), pp. 7-52.

---- « The Medieval Motet », *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, Francke, 1973, pp. 497-573.

---- « The Medieval Hocket in Practice and Theory », *The Musical Quartely*, LX/2 (1974), pp. 246-56.

---- « The Early Motets of Philippe de Vitry », *Journal of the American Musicological Society*, XXVIII/1 (1975), pp. 24-45.

---- « *Sine littera* and *Cum littera* in Medieval Polyphony », *Music and Civilisation: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates & Christopher Hatch (éd.), New York, W. W. Norton, 1984, pp. 215-31.

---- « Conductus and Modal Rhythm », *Journal of the American Musicological Society*, XXXVIII (1985), pp. 439-69.

Saulnier, Daniel, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc. Description, typologie, perspectives*, Ph.D., École Pratique des Hautes Études, 2005.

Schaffer, Melanie, « Finding Fortune in Motet 13: Insights on ordering and borrowing in Machaut's motets », *Plainsong & Medieval Music*, XXVI/2 (2017), pp. 115-39.

Schmidt-Beste, Thomas, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 197.

---- « Singing the Hiccup – On Texting the Hocket », *Early Music History*, XXXII (2013), pp. 225-75.

Sparks, Edgar, *Cantus firmus in Mass and Motet. 1420-1520*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1963.

Stevens, John E., *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama*. 1050-1350, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Stoessel, Jason, « Symbolic Innovation: The Notation of Jacob de Senleches », *Acta Musicologica*, LXXI/2 (1999), pp. 136-64.

Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Sulpice, Audrey, « Le *Treictié des nouvelletez du monde* », *Sens, Rhétorique et Musique, Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Sophie Albert, Mireille Demaules, Estelle Doudet, Sylvie Lefèvre, Christopher Lucken & Agathe Sultan (éd.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2015, pp. 723-35.

Tanay, Dorit, « "Nous faysoms contre Nature…" : Fourteenth-Century Sophismata and the Musical Avant Garde », *Journal of the History of Ideas*, LIX/1 (1998), pp. 29-51.

---- *Noting Music, Marking Culture: The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250-1400*, Holzgerlingen, Hänssler-Verlag, 1999.

Taylor, Henry, *The Mediaeval Mind*, London, Macmillan, II, 1911.

Tilliette, Jean-Yves, *Des Mots à la Parole. Une Lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.

Tischler, Hans, « Some Rhythmic Features in Early 13th-Century Motets », *Revue belge de Musicologie*, XXI/1 (1967), pp. 107-17.

Trowell, Brian, « A Fourteenth Century Ceremonial Motet and its Composer », *Acta Musicologica*, XXIX (1957), pp. 65-75

Tucoo-Chala, Pierre, « Origine et signification du surnom de Gaston III de Foix dit "Fébus" », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, LXVI/25 (1954), pp. 61-9.

---- *Gaston Fébus et la Vicomté de Béarn 1343-1391*, Bordeaux, Bière, 1960.

---- *Gaston Fébus : un grand prince d'Occident au XIVe siècle*, Pau, Marrimpouey, 1983.

Turner, Charles, « Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450 », *Music Analysis*, X/1/2 (1991), pp. 82-124.

---- « *Sub obscuritate quadam ostendens*: Latin Canon in the Early Renaissance Motet », *Early Music*, XXX/2 (2002), pp. 165-87.

Upton, Elizabeth R., « The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564) », *Studi Musicali*, III/2 (2012).

Van, Guillaume de, « A Recently Discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphony », *Musica Disciplina*, II (1948), pp. 5-74.

Vitz, Evelyn, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge, Brewer, 1999.

Warren, Charles, « Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay », *Dufay Quincentenary Conference*, Allan Atlas (éd.), Brooklyn, Brooklyn College of the City University of New York, 1976, pp. 128-43.

Wegman, Rob C., « Petrus de Domarto's 'Missa Spiritus almus' and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century », *Early Music History*, X (1991), pp. 235-303.

Welker, Lorenz, « Ein anonymer Mensuraltraktat in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift », *Archiv für Musikwissenschaft*, XLVIII/4 (1991), pp. 255-81.

Werner, Eric, « The Mathematical Foundation of Philippe de Vitri's *Ars nova* », *Journal of the American Musicological Society*, IX/2 (1956), pp. 128-32.

Westerhaus, Andrew, « A Lexicon of Contratenor Behaviour: Case Studies of Equal-cantus Italian motets from the MS Bologna Q. 15 », *Plainsong and Medieval Music*, XVIII/2 (2009), pp. 113-40.

Wilkins, Nigel, « The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians », *Nottingham Mediaeval Studies*, XXII (1968), pp. 40-84.

Wolf, Johannes « Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der “Ars nova”», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, XX1 (1908), pp. 33-8.

---- « Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahhunderts », Archiv für Musikwissenschaft, I (1918-19), pp. 331-45.

Wright, Craig, « Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures », *The Musical Quarterly*, LIX/2 (1973), pp. 177-89.

---- « A Fragmentary Manuscript of Early 15th Century Music in Dijon », *Journal of the American Musicological Society*, XXVII/2 (1974), pp. 306-15.

---- *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documented History*, Henryville, The Institute of Mediæval Music, 1979

---- *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Yudkin, Jeremy, « The “Copula” According to Johannes de Garlandia », *Musica Disciplina*, 34 (1980), pp. 67-84.

Zara, Vasco, « *Tempus*, *talea*, *tenor* : Nicolas Oresme et ‘la douce musique du gouvernement royale’ », *Valeurs et Systèmes de Valeurs. Moyen Âge et Temps Modernes*, Patrick Boucheron, Laura Gaffuri & Jean-Philippe Genet (éd.), Paris, Publication de la Sorbonne, 2016, pp. 137-63.

Zayaruznaya, Anna, *Form and Idea in the Ars nova Motet*, Ph. D., Harvard University, 2010.

---- « Hocket as Compositional and Scribal Practice in the Ars nova Motet – A Letter from Lady Music », *The Journal of Musicology*, XXX/4 (2013), p. 461-501.

---- *The Monstrous New Art: Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

---- « [*I*]*ntroitus*: Untexted Beginnings and Scribal Confusion in the Machaut and *Ivrea* Manuscripts », *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, V/1 (2016), pp. 47-73.

---- *Upper-Voice Structures and Compositional Process in the Ars nova Motet*, London & New York, Routledge, 2018.

Zazulia, Emily C., *Verbal Canons and Notational Complexity in Fifteenth-Century Music*, Ph.D., University of Pennsylvania, 2012.

---- « The transformative impulse », *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Anna Maria Busse Berger & Jesse Rodin (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 587-601.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 2000.

---- *Le masque et la lumière*, Paris, Le Seuil, 2016.

RESSOURCES NUMÉRIQUES

Du Gange (éd.), *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, http://ducange.enc.sorbonne.fr/OCCARE2

Foltz-Amable, Roseline, « Les Arts de Seconde Rhétorique de la Fin du XIV^e^ Siècle à la Première Moitié du XVI^e^ siècle : une Deffence et Illustration de la langue françoyse avant l'heure », *Questes* [En ligne], 33 (2016), mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/questes/4293 ; DOI : 10.4000/questes.4293.

Huet, Gérard (éd.), *Héritage du Sanskrit. Dictionnaire sanskrit-français*, p. 359 & p. 363, édition numérique sous sa version 3.21, à la date du 25 Février 2020, disponible à l'adresse suivante : http://sanskrit.inria.fr/

Lote, Georges, *Histoire du Vers Français*, Nouvelle édition [en ligne] : Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, I, 1991, p. 81, http://books.openedition.org/pup/1788.

Meyer, Christian, « Le Répertoire des Proses de l'Abbaye Saint-Pierre-et-Sainte-Rictrude de Marchienne. Contribution à l'Histoire d'un Genre Poético-Musical », consulté sur HAL, Archives ouvertes : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01418935/document le 09/05/2020.

Pokorny, Julius (éd.), *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Bern & München, Verlag, 1959, édition numérique augmentée par George Starostin et révisée par A. Lubotsky, consultée le 01/03/2020 : https://academiaprisca.org/indoeuropean.html.

Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine : http://www.atilf.fr/dmf.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abélard, Pierre, 280, 319, 326
Adam de Saint-Victor, 299
Albéric du Mont-Cassin, 281
Albert le Grand, 319
Alexandre de Villedieu, 114
Amerval, Eloy d', 190, 195, 210-211
Aristote, 319, 320, 325
Augustin, saint, 314, 317-318, 378-380, 390, 392
Augustinus, Egidius (Magister), 30
Aurelianis, Egidius de, 30
Aurélien de Réomé, 249
Aurolia, Egidius de, 30, 45

B

Bar, duc de, 40
Bède, 164
Beldemandis, Prosdocimus de, 48, 54-56, 60, 66, 101, 115
Bernard de Clairvaux, 152, 313
Bernard de Cluny, 159
Billard (Aubert), 39
Binchois, Gilles, 37, 405
Blondel de Nesles, 280
Boen, Johannes, 2, 5-6, 8, 12, 25-26, 48-51, 59-60, 62, 67, 69, 149, 175-176, 309, 356, 423, 470
Boulogne, Guy de, 27
Boulogne, Ida de, 27
Boulogne, Jeanne de, 31-32
Buridan, Jean, 326-327
Busnois, Antoine, 163

C

Carmen, Johannes, 16, 20, 37-42, 45, 65, 82, 91, 104, 130-131, 139-140, 146-148, 185-188, 196, 212, 215, 339, 350
Cesaris, Johannes, 16-17, 20, 37-39, 42, 45, 128, 134, 268, 277, 297, 300, 302, 312, 330, 339, 340-344, 346-350, 424
Charles V, 24, 29, 39-40, 218
Chrétien de Troyes, 300
Christine de Pizan, 230-231
Ciconia, Johannes, 19, 43, 322
Civitato, Antonius de, 43
Conrad de Mure, 261-263
Cotto, Johannes, 114, 125

D

Dante Alighieri, 284
Donatien, 322, 329
Dufay, Guillaume, III, 20, 37, 43, 71, 99, 134, 152, 163, 167-169, 233, 239, 283-284, 310, 339
Duns Scotus, Johannes, 327

E

Edouard III, 28
Etienne de Bourbon, 260
Eustache Deschamps, 51, 163
Evrart de Béthune, 326
Evrart de Conty, 281-282

F

Franchois, Johannes, III, 30, 40-41, 45, 124, 305, 459
Francon de Cologne, 86, 100, 272, 374
Froissart, Jean, 299, 382

G

Gace de la Bigne, 318, 329
Gaffurius Franchinus, 56
Gaston III (Febus), 25, 31-32, 38, 369, 381-382
Gauthier de Coinci, 152, 162
Gemblaco, Johannes Franciscus de (Liège, Johannes Franciscus de), 41
Genève, Robert de (Clément VII), 27, 30-31, 38
Geoffroy de Vinsauf, 258, 260-265
Georges, saint, 35, 401
Goscalcus, 56
Grégoire XI (Pape), 29, 43
Grégoire XII (Pape), 43
Grenon, Nicolas, III, 17, 20, 35, 40-45, 83, 91, 93, 104, 107, 128-129, 132, 144, 148, 151-153, 156, 160, 162-163, 166-172, 376, 389, 398, 405-408, 410, 423
Grocheio, Johannes de, 3, 7, 10, 12, 49-50, 78, 152-154, 166, 248-249, 251-252, 256-257, 259, 263, 266, 275-276, 287, 374
Grosseteste, Robert, 249
Gui d'Arezzo, 114, 249, 283, 321

H

Hermannus Contractus, 354
Horace, 263, 284
Hugues Roger de Beaufort, 27

I

Isidore de Séville, 248, 282

J

Jean Alanus, 28
Jean de Berry, 7, 17, 20, 31-32, 37
Jean de Garlande (grammairien), 48, 165
Jean de Salisbury, 313
Jean Ier de Bohême, 7
Jean Ier de Bourgogne, 163
Jean sans Peur, 17, 38, 41
Jean XXII (Pape), 43, 315-316, 474
Jeanne I, 27
Jehan Bodel, 260, 280

Jérôme de Moravie, 78, 115, 125, 321, 370
Johannes Aleyn, 28
Johannes de Garlandia, 47-48, 51, 100, 207, 214, 248, 315

L

Lambertus (Magister), 272, 276-277, 282, 314-315
Le Franc, Martin, 16, 37, 41, 249
Leodio, Nicolaus Frangens de, 43
Lombard, Pierre, 379, 390
Loqueville, Richard, 39, 40, 45, 239, 241-242, 245, 404, 407
Louis de Toulouse, saint, 397
Louis I d'Anjou, 20
Lucie, sainte, 380

M

Machaut, Guillaume de, XI, 7-9, 11, 14-15, 19-23, 35-36, 41, 45, 51, 68-69, 71, 73-76, 81, 86, 90, 93, 95, 98-99, 102, 107, 109-114, 118, 121-122, 133, 134-136, 152, 163, 171, 208, 214, 226, 228, 230, 243, 250, 254, 257-258, 267-269, 271, 277, 283-284, 299, 301, 305, 335, 354, 357, 373, 375-377, 409, 416-417, 465
Marchetto de Padoue, 321-322
Marie, Vierge, 377, 379, 401, 419
Martianus Capella, 249
Mathieu de Foix, 24
Mathieu de Vendôme, 48, 262-263
Messian, Olivier, 234
Michel (chapelain de Charles V), 24
Molinet, Jean, 280-281, 299, 300-301
Murino, Egidius de, 2-3, 5, 8, 33, 50-51, 66-69, 77, 81, 111, 118, 149, 198, 237, 254, 257-259, 264-266, 272, 285, 293, 310, 352, 373-374, 383, 388, 392, 394, 418, 422, 424, 448
Muris, Johannes de, VI, 2, 5, 7, 47, 50-51, 53-60, 66-67, 86, 90, 91, 93, 115, 149, 174, 179, 183, 186-188, 193-196, 198, 206-209, 211, 213-214, 216-217, 221, 283, 325, 381, 383, 386-387, 447

O

Odington, Walter, 268, 270, 272, 466
Olivier, Johannes, 243
Oresme, Nicole, 34, 53, 378
Orvieto, Ugolino de, 54, 66, 91, 115, 208, 253

P

Petrus Hispanus, 319, 326
Philippe le Hardi, 37-39
Pipudi, 56
Porta, Johannes de, 30
Priscien, 320, 321-322, 325, 327, 329
Puisieux, Egidius de (Puisieus, Egidius de), 26, 45, 357, 362
Pycard, 40

R

Richard de Hampole, 389, 391
Robert de Handlo, 287, 323
Romanus, Antonius, 43
Royllaert, Philippe, 29, 330

S

Sicard de Crémone, 153, 154

T

Tapissier, Jean (Jean de Noyer), 16-17, 37-39, 44-45, 104, 107, 199, 222, 300, 302, 339, 350, 404, 407, 452
Tertullien, 378
Thierry de Chartres, 30, 258
Thomas d'Aquin, 325, 327, 379, 390

U

Urbain VI (pape), 38

V

Valois, maison des, 20
Vavassoris, Johannes, IX, 34, 45, 143, 145, 225-226, 228-232, 412
Velut, Gillet, 39, 40, 45, 91, 96, 105, 148, 212-214, 217, 297, 399
Venance Fortunat, 164
Vicentino, Nicola, 86
Villon, François, 300
Vincent de Beauvais, 320
Vitry, Phillipe de, 5, 7, 12, 14-15, 19-20, 22, 69-70, 80, 112-113, 175, 198, 239, 248, 255, 267, 269, 271, 275, 297, 325, 353-354, 356, 373, 414, 426, 469, 473, 476, 483, 487, 494

Z

Zacharie, Nicolas, 42
Zamora, Johannes Aegidius de, 321
Zevio, Altichiero da, 35

Kévin ROGER

La composition du *tenor* dans le motet isorythmique français post-Machaut (1370-1420)

Résumé

Parmi les différents genres polyphoniques rencontrés en France à la fin du Moyen Âge, le motet isorythmique est probablement le plus singulier. Outre la pluritextualité caractéristique des parties supérieures, le motet se distingue par son *tenor* — la voix inférieure — dont la composition respecte des codes spécifiques. Tandis que ses notes sont initialement empruntées au répertoire du plain-chant — *cantus firmus* —, avant d'être réparties en diverses *partes*, le *tenor* est par la suite organisé suivant des répétitions rythmiques — *taleae* — et mélodiques — *colores*. Cependant, bien que ces étapes soient aujourd'hui bien connues, les théoriciens ont laissé peu d'indices sur le processus précis de leur réalisation. Alors que les traités suggèrent une sélection arbitraire du cantus firmus, les principes qui sous-tendent les diverses segmentations et répétitions du *tenor* s'avèrent entre autres peu abordés. Ces lacunes dépendent aussi en partie du corpus étudié. Le motet isorythmique va, dans la littérature musicologique, essentiellement de pair avec le style simple de l'*ars nova* dont les plus célèbres représentants sont Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut. Pourtant, les complexités et sophistications propres aux pièces plus tardives sont susceptibles de renseigner davantage d'informations sur les problématiques susmentionnées. Cette thèse propose ainsi d'étudier la composition du tenor au sein des motets de la tradition française réalisés au tournant du XV^e^ siècle, soit du Codex de Chantilly aux motets de Nicolas Grenon (v. 1370-1420). En plus de recourir à une approche mélodico-rythmique du *tenor*, l'ordonnance de la *talea* sera analysée au regard des innovations rythmiques — variation et forme rétrograde — devenues récurrentes à partir de la fin du XIV^e^ siècle. À la lumière des récentes avancées de Zayaruznaya, l'implication des voix supérieures et de leurs textes sera par ailleurs reconsidérée. Pour finir, les modalités de sélection du *cantus firmus* feront également l'objet d'une étude approfondie.

Résumé en anglais

Among the various French polyphonic genres at the end of the Middle Ages, the isorhythmic motet is probably the most singular. Beyond the pluritextuality of the upper-voices, the motet is distinguished by its *tenor* – the lower voice – whose composition follows specific norms. While its melody is firstly stemmed from the plain-chant – *cantus firmus* –, before to be divided in *partes*, the *tenor* is subsequently arranged with rhythmic – *taleae* – and melodic – *colores* – repetitions. Nevertheless, although these steps are well-known nowadays, music theorists reveal little detail concerning their realisation: if treatises suggest an arbitrary choice of the *cantus firmus*, the principles underpinning the *tenor* sections and repetitions are little known. These gaps stem partially from the corpus studied. The isorhythmic motet is, in the musicological literature, often represented by the *ars nova* and, more particularly, the work of Phillipe de Vitry and Guillaume de Machaut. However, complexities and sophistications particular to the latter pieces enable to inform more information about the aforementioned issues. Therefore, this dissertation invites to study the *tenor* composition within motets of French tradition of the turn of the XV^th^ century, namely the *Chantilly Codex* to Nicolas Grenon's motets (around 1370-1420). In addition to undertake a melodic-rhythmic approach of the *tenor*, the layout of the *talea* will be analysed in relation to recurring rhythmic innovations appeared from the end of the XIV^Th^ century. According to the recent Zayaruznaya's research, the implication of the upper voices and their lyrics will be also reconsidered. Finally, the method of the *cantus firmus* selection will be reviewed.