

# L'art du contrepoint dans la musique de l'*Ars nova* : un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry

David Chappuis (2005)

**Résumé :** Les traités de contrepoint du XIV<sup>e</sup> siècle décrivent de manière très précise les pratiques musicales de l'*Ars nova*. Les manuscrits de musique polyphonique semblent pourtant ne pas suivre les principes des théoriciens, ne contenant que très peu d'altérations... En partant des écrits de Jean de Murs (*Ars contrapuncti*), de Petrus dictus Palma oiosa (*Compendium de discantu mensurabili*) et de deux traités anonymes (manuscrit de Berkeley et *De varietate et modo discantandi*), nous montrerons, à l'aide d'un exemple tiré de l'œuvre de Philippe de Vitry, comment la connaissance du contrepoint et de la solmisation permet de comprendre, d'interpréter et d'enseigner la musique de l'*Ars nova*.

## 1. Introduction

Au XXI<sup>e</sup> siècle, un chanteur interprétant la musique polyphonique de l'*Ars nova* passe généralement par la lecture de transcriptions, posant de nombreux problèmes d'approche du texte.

D'une part, les problèmes intrinsèques, soulevant la question de la pertinence :

- de la mise en partition : impliquant, au niveau polyphonique, une primauté du rôle joué par l'œil sur celui de l'oreille, la polyphonie apparaissant visuellement avant même que n'ait retenti le premier son ;
- de la notation : rythmes, chiffrages, ajouts de barres de mesure, autant de choix que le transcripateur ne prend pas la peine de justifier, laissant le lecteur dépourvu d'arguments, n'ayant pas l'original sous les yeux ;
- des altérations ajoutées par les éditeurs : altérations, là aussi sans justification aucune, ne résistant pas à l'analyse, en raison de l'incohérence qui règne dans les propositions, y compris au sein d'une même pièce.

D'autre part, les problèmes extrinsèques, concernant la culture musicale de l'interprète qui, pour lire cette transcription, met en jeu sa propre formation, celle-ci n'ayant plus rien à voir avec la formation que recevait un chanteur au Moyen Âge.

## 2. Un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry

Le choix d'une œuvre de Philippe de Vitry, comme illustration de la problématique soulevée dans l'introduction, repose bien évidemment sur la notoriété de l'auteur présumé du traité de l'*Ars nova* (vers 1322).

Philippe de Vitry, compositeur, poète et théoricien français, est né en 1291 et mort en 1361. Grand érudit, intellectuel, homme de lettres et musicien, il est considéré par ses pairs comme un poète unique (Pétrarque, dans une lettre datant de 1351), comme le plus grand maître de la science musicale (Leo Hebraeus), comme celui qui a élaboré des motets mieux que quiconque (Gace de la Buigne), comme le plus grand musicien vivant avec Guillaume de Machaut (Gilles le Muisis, 1350).

Parmi les quatorze ou quinze motets qui lui sont attribués, nous avons choisi *Hugo hugo princeps invidie*, motet dirigé contre un certain Hugues – que Philippe de Vitry considère comme un jaloux, hypocrite et menteur – et contre les faux prophètes qui prospèrent dans une époque qualifiée de décadente.

Il ne reste actuellement que deux sources manuscrites : l'une à Ivrea (Bibliothèque Capitulaire, manuscrit 115), l'autre à Cambrai (Bibliothèque Municipale, manuscrit 1328). La voix du *motetus* commence par le texte *Hugo hugo princeps invidie*, celle du *triplum* par *Cum statua nabucodonosor*. Le *tenor* porte l'indication *Cum statua* dans la version d'Ivrea et *Magister invidie* dans celle de Cambrai ; la mélodie (*color*) n'est pas répertoriée, elle a certainement été composée par Philippe de Vitry.

Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi une transcription du motet (dénommée ci-après : la transcription) publiée aux Éditions de L'Oiseau-Lyre<sup>1</sup>. Transcription faite à partir du manuscrit d'Ivrea, ne contenant malheureusement aucune mention des variantes, pourtant fort intéressantes, du manuscrit de Cambrai (variantes lisibles, malgré la dégradation subie par l'original).

## 2.1. Problèmes de mise en partition

La mise en partition augmente considérablement la place nécessaire à l'écriture du motet. Elle triple le nombre de pages : une page pour les manuscrits, trois pour la transcription. La lisibilité du *tenor* en est ainsi fortement réduite :

- dans les manuscrits, le *tenor* occupe un espace d'une dizaine de centimètres. Le rythme étant le même dans les trois phrases du *color* (mélodie), la *talea* (cellule rythmique répétée) est immédiatement perceptible. En chantant le motet, le ténoriste définira le nombre de reprise du *color* : il le répétera jusqu'à ce que *motetus* et *triplum* aient terminé leur partie (le motet contient trois *colores*).
- dans la transcription, le *tenor* occupe les trois pages de la mise en partition. L'éditeur utilise alors des lettres majuscules et des chiffres romains pour indiquer *color* et *talea* : A I, II, III ; B I, II, III ; C I, II, III. Encore fallait-il le savoir, car aucune explication n'est donnée.

## 2.2. Problèmes de notation

Trois degrés de prolation, parmi les quatre théorisés par Jean de Murs<sup>2</sup> et Philippe de Vitry<sup>3</sup> sont présents dans ce motet<sup>4</sup> :

<sup>1</sup> Voir Leo SCHRADE, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, volume I, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco, 1974, p. 82-84. Ce volume contient le *Roman de Fauvel*, les oeuvres de Philippe de Vitry et le cycle français des Messes de l'ordinaire (Tournai, Toulouse et Barcelone).

<sup>2</sup> Voir *Notitia artis musicae* (second livre, chapitre V à VII) : Christian MEYER, *Jean de Murs, Écrits sur la musique*, Sciences de la Musique, CNRS éditions, 2000, p. 86-93.

<sup>3</sup> Voir les chapitres XV à XVIII du traité *Ars nova* : Gilbert REANEY, André GILLES et Jean MAILLARD, *Philippi de Vitriaco, Ars nova*, Corpus Scriptorum de Musica, American Institute of Musicologie, 1964, p. 23-27 pour la version latine, p. 43-47 pour la traduction française.

- la longue est parfaite (*modus perfectus*), elle vaut trois brèves ;
- la brève est imparfaite (*tempus imperfectum*), elle vaut deux semi-brèves ;
- la semi-brève est parfaite (*prolatio maior*), elle vaut trois minimes.

Le système en vigueur dans notre notation rythmique actuelle ne permet pas de trouver un chiffre réalisant les trois degrés susmentionnés : il faudrait une mesure à trois temps, contenant des temps binaires, dont la subdivision devrait être à nouveau ternaire... Ce que l'on ne peut trouver ni dans la mesure à 3/4, ni dans celle à 9/8. La solution proposée par l'éditeur est de regrouper trois mesures à 6/8, dans les voix du *motetus* et du *triplum*, pour une mesure à 3/2 au *tenor*<sup>5</sup>.

### 2.3. Problèmes d'altérations

Six altérations (deux par pages) sont ajoutées par l'éditeur :

#### EXEMPLE 1

The image shows a musical score for three voices: motetus (top), triplum (middle), and tenor (bottom). The score is divided into six measures, each labeled with its measure number: mes. 33, mes. 36, mes. 58, mes. 61, mes. 94, and mes. 131. The notation includes various accidentals: sharps (#) and flats (b). In measures 33 and 36, the motetus part has a sharp on the note 'f', and the triplum part has a sharp on the note 'f'. In measures 58 and 61, the triplum part has a sharp on the note 'f'. In measures 94 and 131, the motetus part has a flat on the note 'f', and the tenor part has a flat on the note 'f'.

En ce qui concerne les deux premières altérations (mesures 33 et 36), l'éditeur propose de hausser les « f » (au sujet des lettres, voir ci-dessous, note 22) du *motetus*, à cause de leur rencontre verticale avec les « ff » du *triplum*, provoquant un triton. Propositions influencées par la présence d'un « f# » dans la voix du *motetus*, dans le manuscrit d'Ivrea, quelques brèves plus loin (voir transcription, p. 82, mesure 39).

Pour les deux altérations suivantes (mesures 58 et 61), le cas de figure est le même, appliqué à la voix du *triplum*.

Quant aux deux dernières altérations (mesures 94 et 131), l'éditeur propose de baisser les « ff » du *motetus* et du *tenor*, à cause de leur rencontre avec les « f » du *triplum*, provoquant une fausse quinte.

<sup>4</sup> L'absence de maxime ainsi que le groupement de cinq longues dans la *talea* du *tenor* ne permet pas de définir une perfection ou une imperfection au niveau du *maximodus*.

<sup>5</sup> Pourquoi une mesure à 3/2 et non pas trois mesures à 6/8, comme dans les deux autres voix ? D'autant plus que l'éditeur ajoute des points aux blanches, qui évidemment ne devraient pas en avoir !

À ce stade de l'analyse, nous pourrions tenter une interprétation des ajouts de l'éditeur : en présence d'un triton, il faut hausser la note du bas, en présence d'une fausse quinte la baisser. L'observation attentive de la transcription nous montre que cette interprétation n'est pas valable, ou pour le moins, n'est pas rigoureusement suivie par l'éditeur :

#### EXEMPLE 2

The image shows a musical score for Example 2, consisting of four measures labeled 'mes. 6', 'mes. 13', 'mes. 51', and 'mes. 103'. The score is written on three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing notes and rests. The middle and bottom staves are for a lute, with a treble clef and a bass line. The notes in the lute part are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The measures are separated by vertical bar lines.

Dans les mesures 6 et 13, les « b » du *motetus* devraient être baissés et dans les mesures 51 et 103, les « f » du *motetus* devraient être haussés...

L'absence d'altération peut-elle se justifier par le fait qu'il n'y a pas de rencontre simultanée avec la dissonance ? Si tel était le cas, nous pourrions alors reformuler notre hypothèse : l'interprète doit corriger les intervalles de triton ou de fausse quinte lorsqu'il y a une rencontre simultanée entre les voix...

Malheureusement, notre interprétation est à nouveau démentie par la transcription, puisque la quatrième altération proposée par l'éditeur intervient après une rencontre simultanée de quinte avec le *motetus* (voir exemple 1, mesure 61).

### 3. L'art du contrepoint

Afin de résoudre les problèmes posés par les transcriptions, nous pensons qu'il est nécessaire d'envisager une approche différente du répertoire, en travaillant directement à partir des sources (copies ou facsimilés) et en mettant en pratique les enseignements de l'*ars musica*<sup>6</sup>, décrits dans les traités de solmisation, de notation et de contrepoint. L'objectif étant de retrouver une pratique musicale correspondant à celle des musiciens de l'*Ars nova*, permettant ainsi de comprendre, d'enseigner et d'interpréter les œuvres polyphoniques de façon pertinente, critique et différenciée.

<sup>6</sup> Dans la culture du Haut Moyen Âge, la Musique est avant tout une discipline du savoir (*musica disciplina*). Elle participe à ce titre de la connaissance du monde. Sous l'influence des chantres et des musiciens, elle se mue au fil des siècles en *ars (ars musica)*, décrivant, organisant et codifiant les pratiques sans cesse renouvelées par ces « gens d'expériences ». Christian MEYER, *Les traités de musique, Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Fasc. 85, Brepols Turnhout-Belgium, 2001, p. 9.

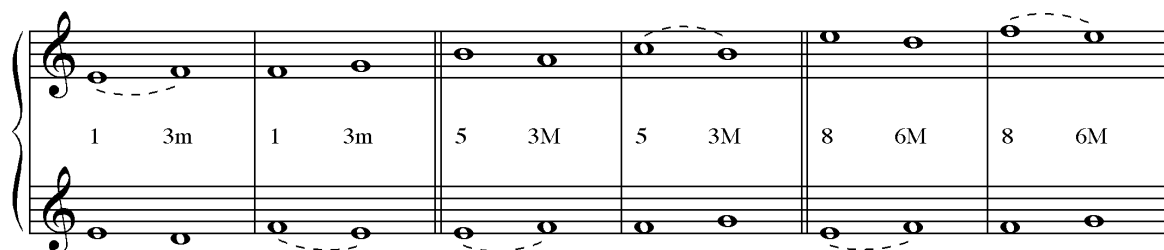
Étant donné les limites que nous avons fixées à notre texte, nous nous occuperons principalement de l'art du contrepoint, proposant d'abord une synthèse des traités de Jean de Murs<sup>7</sup>, de Petrus dictus Palma ociosa<sup>8</sup> et de deux auteurs anonymes<sup>9</sup>, pour donner ensuite des exemples d'application sur le motet de Philippe de Vitry<sup>10</sup>.

Nous suivrons la présentation (la *dispositio*) de Petrus, divisant son traité en trois chapitres : le déchant simple (*discantus simplex*), la fausse musique (*falsa musica*) et les fleurs musicales mesurées (*flores musicae mensurabilis*).

### 3.1. Le déchant simple (*discantus simplex*)

Le déchant ou contrepoint simple<sup>11</sup>, c'est la composition polyphonique simple et ordinaire à partir des consonances parfaites (unisson, quinte et octave) et des consonances imparfaites (tierce mineure, tierce majeure et sixte majeure). Chaque consonance parfaite requiert par nature après elle (*requirit post se naturaliter*) une consonance imparfaite (l'unisson, la tierce mineure ; la quinte, la tierce majeure ; l'octave, la sixte majeure) :

EXEMPLE 3<sup>12</sup>



De même, chaque consonance imparfaite requiert par nature après elle une consonance parfaite (la tierce mineure, l'unisson ; la tierce majeure, la quinte ; la sixte majeure, l'octave) :

<sup>7</sup> *Ars contrapuncti*, voir Christian MEYER, *Jean de Murs, Écrits sur la musique*, op. cit., p. 223-229.

<sup>8</sup> *Compendium de discantu mensurabili*, voir Johannes WOLF, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 15, 1913-14, p. 505-534.

<sup>9</sup> *Tractatus secundus* du Manuscrit de Berkeley, voir Olivier B. ELLSWORTH, *The Berkeley manuscript*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1984, p. 110-119 ; et *De varietate et modo discantandi*, Groningen, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, incunabulum n°70.

<sup>10</sup> Nous avons choisi ces quatre traités en raison de leur clarté, de leur précision, du nombre d'exemples proposés, et par le fait qu'ils couvrent toute la période de l'*Ars nova*. Les traités de Jean de Murs et de Petrus dictus Palma ociosa datent de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les deux anonymes de la seconde.

<sup>11</sup> Selon Petrus, le déchant simple n'est rien d'autre qu'un point contre un point ou une note contre une autre note (*nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula (...) contra aliam notulam*).

<sup>12</sup> Les exemples 3 à 15 sont, soit tirés du *Compendium de discantu mensurabili* et du *De varietate et modo discantandi* (nous les avons parfois transposés, afin d'assurer une unité de présentation), soit de notre propre main, lorsqu'il s'agit d'illustrer les propos de Jean de Murs ou de l'anonyme du Manuscrit de Berkeley. En ce qui concerne les exemples 3 et 4 : voir *Ars contrapuncti*, op. cit.

## EXEMPLE 4

Example 4 shows two staves of music. The top staff has notes with solfège syllables: 3m 1, 3m 1, 3M 5, 3M 5, 6M 8, 6M 8. The bottom staff has notes with solfège syllables: 1 5, 1 8, 1 3M 5, 1 6M 8. Dashed lines connect notes between staves, indicating voice leading.

Remarquons qu'il s'agit d'enchaînements par mouvements conjoints et contraires<sup>13</sup> et que le demi-ton (en solmisation « mi-fa » ou « fa-mi ») est toujours présent, dans l'une des deux voix (*cantus* ou *discantus*).

Bien évidemment, pour varier (*causa variationis*), d'autres enchaînements sont possibles :

a) une consonance parfaite peut être suivie par une autre consonance parfaite, lorsque les voix procèdent par mouvement contraire<sup>14</sup>. Elle peut aussi être suivie par une consonance imparfaite autre que celle qu'elle requiert par nature, à condition toutefois que cette dernière suive son enchaînement naturel ;

EXEMPLE 5<sup>15</sup> – L'unisson

Example 5 shows two staves of music. The top staff has notes with solfège syllables: 1 5, 1 8, 1 3M 5, 1 6M 8. The bottom staff has notes with solfège syllables: 1 5, 1 8, 1 3M 5, 1 6M 8. Dashed lines connect notes between staves, indicating voice leading.

## EXEMPLE 6 – La quinte

Example 6 shows two staves of music. The top staff has notes with solfège syllables: 5 1, 5 8, 5 3m 1, 5 6M 8. The bottom staff has notes with solfège syllables: 5 1, 5 8, 5 3m 1, 5 6M 8. Dashed lines connect notes between staves, indicating voice leading.

<sup>13</sup> L'organum par mouvements contraires est attesté dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Les musiciens l'appelèrent *discantus*, car la voix organale était issue du *cantus* et ne procédait plus uniquement par mouvement parallèle avec la voix principale, mais en se séparant (*dis*) du chant (*cantus*).

<sup>14</sup> Bien que les traités du XIV<sup>e</sup> siècle condamnent la succession de consonances parfaites semblables, les compositeurs continuent à les pratiquer. On en trouve plusieurs chez Philippe de Vitry (voir la transcription : mesures 26-27 et 27-28 entre *tenor* et *motetus* ; mesures 21-22, 24-25 et 36-37 entre *tenor* et *triplum* ; etc.).

<sup>15</sup> Exemples 5 à 9 : voir *Compendium de discantu mensurabili* et *De varietate et modo discantandi*, op. cit.

## EXEMPLE 7 – L’octave

Musical notation for Example 7, showing a piano accompaniment with fingerings for an octave. The notation consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated below the notes: Treble: 8, 1, 8, 5; Bass: 8, 3m, 1, 8. The final note in the bass staff has a flat sign (B3).

b) la tierce mineure peut être suivie par une autre consonance, parfaite ou imparfaite, mais dans ce cas, elle doit être haussée (*sustinere*, soutenir) afin d’obtenir une tierce majeure<sup>16</sup> ! Une exception à cette règle : lorsque la tierce mineure est suivie d’une quinte et que le *cantus* descend d’une quarte ;

## EXEMPLE 8

Musical notation for Example 8, showing a piano accompaniment with fingerings for a minor third followed by an octave. The notation consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated below the notes: Treble: 3, 5, 3, 8, 3, 6M, 8, 3m, 5; Bass: 3, 5, 3, 8, 3, 6M, 8, 3m, 5. The final note in the bass staff has a flat sign (B3).

c) la tierce majeure peut être suivie par une octave, lorsque le *cantus* descend d’une quinte, ou par une sixte majeure, à condition que cette dernière suive son enchaînement naturel. Si la tierce majeure est suivie d’un unisson, elle doit être baissée (*deprimere*, abaisser) afin d’obtenir une tierce mineure<sup>17</sup> ;

## EXEMPLE 9

Musical notation for Example 9, showing a piano accompaniment with fingerings for a major third followed by an octave. The notation consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated below the notes: Treble: 3M, 8, 3M, 6M, 8, 3, 1; Bass: 3, 5, 3, 8, 3, 6M, 8, 3, 1. The final note in the bass staff has a flat sign (B3).

d) la sixte majeure peut être suivie, soit par une quinte, lorsque le *cantus* monte d’une tierce (majeure ou mineure) ou reste sur place, soit par une tierce, lorsque le *cantus* descend d’une quarte ou monte d’une quinte.

<sup>16</sup> Le chanteur voit une tierce mineure écrite, mais il la corrige afin d’obtenir une tierce majeure.

<sup>17</sup> Le chanteur voit une tierce majeure écrite, mais il la corrige afin d’obtenir une tierce mineure.

EXEMPLE 10<sup>18</sup>

Comme on peut le voir dans les exemples ci-dessus, les voix procèdent essentiellement par mouvements conjoints et intervalles ne dépassant pas la quinte. Cependant on trouve dans les traités des particularités très intéressantes concernant la conduite des voix, des progressions par intervalles augmentés, diminués et par chromatisme :

e) la quarte augmentée ou triton, que l'on trouve dans la voix du *discantus* et même dans celle du *cantus* !

EXEMPLE 11<sup>19</sup>

f) la quarte diminuée et le chromatisme.

EXEMPLE 12<sup>20</sup>

Autre particularité, l'enchaînement de plusieurs consonances imparfaites : jusqu'à quatre tierces ou quatre sixtes consécutives. Dans le cas des tierces, il s'agit toujours d'un mélange de tierces majeures et mineures, dont la dernière suivra la règle de l'enchaînement par nature. Dans le cas des sixtes, nous voyons apparaître la sixte mineure, qui passe du rang de dissonance à celui de consonance passagère. Néanmoins, la dernière sixte sera toujours majeure et s'enchaînera, comme il se doit, sur une octave.

<sup>18</sup> Voir *Compendium de discantu mensurabili* et *Tractatus secundus* du Manuscrit de Berkeley, op. cit.

<sup>19</sup> Voir *De varietate et modo discantandi*, op. cit.

<sup>20</sup> Voir *De varietate et modo discantandi* et pour la mesure 4 *Compendium de discantu mensurabili*, op. cit. Au sujet du chromatisme, voir aussi les exemples des traités 2 et 5 du *Lucidarium* de Marchetus de Padua : Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 volumes, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, reprint Hildesheim, Olms, 1963.



g) les tierces et les sixtes parallèles.

EXEMPLE 13<sup>21</sup>

### 3.2. La fausse musique (*falsa musica*)

La fausse musique (*falsa musica*, *musica ficta* ou *coniunctae*), c'est la musique qui n'est pas contenue dans la main guidonienne<sup>22</sup>. Elle implique l'usage d'altérations, dièses ou bémols, à l'exception notable du « b », qui fait partie de la musique droite ou juste (*musica recta*). Cette fausse musique, malgré son nom, est fortement nécessaire (*valde necessaria*) : sans elle, il ne serait pas possible de réaliser le déchant simple.

Il est important de comprendre que, pour le chanteur du Moyen Âge, la fausse musique n'est pas une altération ponctuelle (comme on pourrait l'imaginer aujourd'hui, le mot altération signifiant pour nous le haussement ou l'abaissement d'une note), mais une transposition d'un hexacorde en dessous ou en dessus des lieux habituels, comme nous le voyons dans les deux exemples suivants (exemples 14 et 15) :

1) fausse musique sur « Bmi » en chantant « ut » jusqu'à « Gsolréut » en chantant « la » (*falsa musica in Bmi dicendo ut usque ad Gsolreut dicendo la*) :

<sup>21</sup> Voir *Ars contrapuncti* et *Tractatus secundus* du Manuscrit de Berkeley, op. cit.

<sup>22</sup> La main guidonienne ou *musica recta* contient vingt lettres : Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b ou **b**, c, d, e, f, g, aa, bb ou **bb**, cc, dd, ee, appelées clefs (*claves*), disposées à l'intérieur de la main sur les quatorze articulations et les cinq extrémités des doigts ; la dernière clef se trouvant hors de la main (*extra manum*), au-dessus du majeur. À ces vingt clefs sont associés sept hexacordes, composés des syllabes « ut, ré, mi, fa, sol, la », appelées voix (*voces*), permettant de chanter les sept demi-tons de la main guidonienne (« B-C », « E-F », « a-b », « **b**-c », « e-f », « aa-bb » et « **bb**-cc ») en prononçant les syllabes ou voix « mi-fa ». Trois propriétés (*proprietaes*) sont assignées à ces sept hexacordes, formant trois chants : le chant par nature (*natura*, commençant par « C » ou « c », chantant « mi-fa » sur « E-F » ou « e-f »), le chant par bécarré (« **b** carré » ou « **b** dur » – *b quadratum seu b durum* – commençant par « Γ », « G » ou « g », chantant « mi » sur « B », « **b** » ou « **bb** ») et le chant par bémol (« b rond » ou « b mol », c'est-à-dire « b mou » en vieux français – *b rotundum seu molle* – commençant par « F » ou « f », chantant « fa » sur « b » ou « bb »).

EXEMPLE 14<sup>23</sup>

ut fa mi ré ut fa sol mi (fa)ut la fa sol fa

fa fa fa mi fa ré ré mi (ré)la ré fa mi fa

Pour pouvoir chanter le *discantus* et la fin du *cantus* (voir la solmisation dans l'exemple ci-dessus), il faut transposer le deuxième hexacorde (ou chant par nature : « ut, ré, mi, fa, sol, la ») sur les clefs « C, D, E, F, G, a » un ton plus bas, afin de commencer sur « Bb » et de terminer sur « G ». Vers le milieu de la phrase du *discantus*, il est nécessaire de changer d'hexacorde, car on descend plus bas que le « ut ». Il faut pour cela pratiquer une muance ou mutation (*mutatio*), c'est-à-dire changer une voix (*vox*) pour une autre, sur une clef (*clavis*) en contenant au moins deux (dans l'exemple 14, on change « ut » pour « fa », puis « fa » pour « ut » sur le « Bb » du *dicantus*, et « ré » pour « la » sur le « G » du *cantus*).

Chanter « fa » sur « Bb » implique de commencer un hexacorde sur un « F » situé en-dessous du « Γ », c'est-à-dire transposer le premier hexacorde un ton plus bas<sup>24</sup>.

2) fausse musique sur « dlasolré » en chantant « ut » jusqu'à « bfa**mi** » en chantant « la » (*falsa musica in dlasolre dicendo ut usque ad bfa**mi** dicendo la*) :

EXEMPLE 15<sup>25</sup>

ut mi sol mi mi fa

ré mi sol mi ré mi fa mi mi fa

sol mi ré mi ré ut fa mi ré mi (sol)fa ré ut mi ré ut

Dans l'exemple 15, le *discantus* transpose le cinquième hexacorde d'un ton, puis de deux tons (tierce majeure) au-dessus du lieu habituel (« csolfaut »)<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Voir *Compendium de discantu mensurabili*, op. cit.

<sup>24</sup> D'après l'auteur anonyme du Manuscrit de Berkeley, cet hexacorde fait partie de la *musica recta* selon l'art (*secundum artem*), mais pas selon l'usage (*secundum usum*).

<sup>25</sup> Voir *Compendium de discantu mensurabili*, op. cit. Selon J. Wolf, la source de cet exemple est lacunaire, les sept premières notes du *tenor*, dans la deuxième partie de l'exemple, semblent offrir des difficultés de lecture.

<sup>26</sup> Selon les théoriciens, il ne peut y avoir d'autre transposition que celle par ton entier au-dessus ou au-dessous des lieux habituels. Pourtant, on trouve de nombreux « G# », « d# », « g# » et « dd# », impliquant une transposition de deux tons au-dessus des « C, G, c et g », dans les manuscrits de musique et dans des traités concernant le contrepoint (comme dans l'exemple 15 ou dans *De varietate et modo discantandi*, op. cit.).

### 3.3. Les fleurs musicales mesurées (*flores musicae mensurabilis*)

*Sicut videmus arborem tempore aestatis adornatam et decoratam floribus (...) sic omnis discantus de floribus musicae mensurabilis adornatur et etiam decoratur* (De même que nous voyons en été les arbres s'orner et se décorer de fleurs, de même tous les discantus s'ornent et se décorent de fleurs musicales mesurées)<sup>27</sup>. Petrus dictus Palma ociosa décrit ces fleurs musicales mesurées, qu'il appelle aussi diminutions, comme étant les divisions des grandes valeurs du déchant simple en valeurs plus petites, permettant, en plus des consonances, l'usage de toutes les dissonances. Il présente ainsi douze modes ou manières (*modos seu maneries*) de mesurer les ornements du *discantus*, selon le mode parfait et imparfait (*modus perfectus, modus imperfectus*), le temps parfait et imparfait (*tempus perfectum, tempus imperfectum*) et la prolation majeure et mineure (*prolatio maior, prolatio minor*).

Ce dernier chapitre concerne donc principalement la musique mesurée, la notation.

## 4. Applications sur le motet de Philippe de Vitry

Voyons maintenant quelques exemples d'application de cet art du contrepoint.

### 4.1. Première application

À tout seigneur tout honneur, commençons par le *tenor*, tel qu'il apparaît dans la transcription de l'Oiseau-Lyre. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la mélodie (*color*) est constituée de trois cellules rythmiques identiques (*talea*). Elle se répète trois fois pour le déroulement complet du motet.

#### EXEMPLE 16<sup>28</sup>

mi ré do ré fa mi ré do

do ré do sib la sol la do 2 fois

ré la sol la si la sol fa

Appliquons les principes de solmisation :

<sup>27</sup> Voir *Compendium de discantu mensurabili*, op. cit.

<sup>28</sup> Nous avons ajouté les syllabes du solfège moderne, afin d'illustrer les différences d'interprétation avec la version solmisée de l'exemple 17.

## EXEMPLE 17

mi ré ut ré fa mi ré ut

sol la sol fa mi ré mi sol 2 fois

la mi ré mi fa mi ré ut

La première *talea* se chante dans le cinquième hexacorde ou chant par nature. Dans la deuxième *talea*, on voit apparaître une altération figurant dans le manuscrit : un « b ». Il faut donc pratiquer une muance ou mutation (*mutatio*) et descendre dans le troisième hexacorde ou chant par bémol. Ensuite, de toute évidence<sup>29</sup>, on reste dans ce troisième hexacorde, jusqu'à la fin de la troisième *talea*. Ce qui a pour conséquence d'ajouter des altérations à la transcription (mesures 41 et 86 ; mesure 131, l'éditeur propose un « b », mais pour une toute autre raison, comme nous l'avons vu ci-dessus : voir exemple 1).

## 4.2. Deuxième application

Le début du motet (première *talea* du *tenor*) nous servira de deuxième exemple d'application. Nous avons ajouté les altérations nécessaires à la réalisation du déchant simple, ainsi que les voix (*voces*) des hexacordes correspondants, dans l'exemple ci-dessous<sup>30</sup> :

## EXEMPLE 18

sol la la la la sol fa mi fa mi fa fa sol fa mi sol la sol sol la sol fa mi fa

ré mi (fa)ré fa (mi)sol fa mi fa

mi ré ut ré fa mi ré ut

Écoutons tout d'abord le déchant simple entre les voix de *tenor* et *motetus*. Nous entendons une quinte, suivie (pour varier) d'une tierce mineure, qui requiert un unisson (voir exemple 6, mesure 3). Cet unisson est suivi d'une tierce majeure, qui doit être baissée pour aller à l'unisson suivant (voir exemple 9, mesure 3). Puis, nous entendons trois tierces consécutives, dont la dernière – mineure – requiert l'unisson (voir exemple 13, mesure 1).

<sup>29</sup> Une des règles de solmisation consiste à ne pratiquer une muance que quand cela est nécessaire. Dans notre exemple, il n'y a aucune raison de muer dans le quatrième hexacorde ou chant par bécarre ; de surcroît, cela produirait un triton en fin de phrase : « b-F », contraire aux règles mélodiques du Manuscrit de Berkeley.

<sup>30</sup> Nous en donnons ici une transcription dans une mesure à 3 x 6/8, en gardant les barres de mesures, afin de faciliter le travail d'analyse et de renvoi pour le lecteur. Il en sera de même pour les exemples 21 à 24.

Afin de pouvoir chanter ce déchant simple, le *motetus* doit faire une nuance (dans la troisième mesure de l'exemple 18), passant par un hexacorde de fausse musique, qui n'est autre que la transposition du cinquième hexacorde ou chant par nature, un ton plus bas, chantant « ut » sur «  $\flat f \flat mi$  » (voir exemple 14).

Rajoutons ensuite la voix du *triplum*. Elle fait entendre, dans la première mesure, l'octave du *motetus*, puis la quinte du *tenor*<sup>31</sup>. Dans la deuxième mesure, nous entendons de nouveau une octave entre les voix de *motetus* et *triplum*, suivie cette fois-ci par une fausse quinte («  $\flat f$  ») ! Le «  $f$  » doit donc être haussé afin d'obtenir une quinte juste. Remarquons que ce «  $f\#$  » est aussi la tierce majeure du *tenor* («  $d-f\#$  »), suivie naturellement par une quinte («  $c-g$  »). Il s'agit en fait d'un renversement – le *motetus* se trouvant sous le *tenor* – de l'enchaînement naturel à trois voix, sur un mouvement de *tenor* descendant (cadence de *tenor* «  $d-c$  ») : sixte majeure et tierce majeure allant à octave et quinte<sup>32</sup> («  $d-f\#-\flat\flat$  » => «  $c-g-cc$  »). Ce renversement («  $\flat-d-f\#$  » => «  $c-c-g$  ») donne lieu à un enchaînement de deux consonances parfaites semblables, deux quintes successives entre *motetus* et *triplum*<sup>33</sup>. Il se produit deux fois encore dans notre exemple : mesures 3-4, transposé un demi-ton plus haut («  $c-\flat b-g$  » => «  $d-d-aa$  ») et mesure 5, non transposé («  $\flat-d-f\#$  » => «  $c-g-cc$  »). Entre-temps, le *triplum* fait entendre une consonance imparfaite (sixte majeure) avec le *motetus* (dernier temps de la 4<sup>ème</sup> mesure : «  $c-aa$  »).

Toute la phrase du *triplum* se chante dans un hexacorde de fausse musique, transposition du cinquième hexacorde ou chant par nature, un ton plus haut, chantant « ut » sur «  $d\flat asolr\flat$  » (voir exemple 15).

Nous donnons ci-dessous, pour plus de clarté, la version en déchant simple de l'exemple 18, dans une mesure simplifiée à 3/4 :

#### EXEMPLE 19

<sup>31</sup> Du point de vue de la composition à partir du *tenor*, nous pouvons apprécier la subtilité de ce début : Philippe de Vitry nous donne à entendre, successivement, les deux solutions de contrepoint à la quinte : la quinte au-dessous du *tenor* suivie de la quinte au-dessus. D'où la richesse de couleur d'intervalles de ce début : octave «  $a-a$  » ; quinte «  $a-e$  » ; quinte «  $e-\flat$  »...

<sup>32</sup> La cadence à double sensible !

<sup>33</sup> Voir ci-dessus, note 14.

Toutes les règles de l'art du contrepoint sont respectées, nous permettant de découvrir une sonorité vraiment intéressante (notamment au moment de l'apparition du « eb »)...

Quant aux fleurs musicales mesurées, elles nous font entendre les dissonances décrites par Petrus. Nous y trouvons, dans le rapport du *triplum* avec la voix la plus basse, une septième mineure, deux sixtes mineures, deux tritons et une septième majeure (voir exemple 18)<sup>34</sup>.

### 4.3. Troisième application

Pour varier (*causa variationis*), nous présentons d'abord la version en déchant simple du troisième exemple d'application (5<sup>e</sup> *talea* du *tenor*, voir transcription, mesures 61 à 75) :

#### EXEMPLE 20<sup>35</sup>

The musical score for Example 20 consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a vocal line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first measure contains the syllables 'ré fa sol fa'. The second measure contains '(la)sol mi fa sol (fa)la'. The third measure contains 'sol mi fa mi (fa)ré'. The fourth measure contains 'la sol la fa ré ré ut mi'. The fifth measure contains 'fa (sol)mi fa mi (fa)sol'. The sixth measure contains 'mi ut sol la sol fa mi ré mi sol'. There are sharp signs above the notes in the second, third, and fourth measures.

Sans entrer dans les détails, relevons le cas de la sixte majeure allant à la quinte lorsque le *tenor* reste sur place (voir exemple 10, mesures 2-3), entre les voix de *tenor* et *triplum*, mesures 1 et 2 ; ainsi que les intervalles mélodiques de quarte diminuée (voir exemple 12, mesures 1-3) dans les voix de *motetus* et *triplum*, mesure 4.

L'exemple suivant montre ce même passage avec les fleurs musicales mesurées :

<sup>34</sup> La pratique de la solmisation, dans la musique de l'*Ars nova*, nous a permis de découvrir une formule mélodique cadentielle très utilisée, quasi omniprésente : « sol-mi-fa », pouvant bien évidemment comporter des fleurs musicales (voir exemple 18 : *motetus*, mesures 4-5, *triplum*, mesures 2-3 et 4-5 ; exemple 19 : *motetus* et *triplum*, mesures 4-5 ; exemple 20 : *triplum*, mesures 2 et 3-4 ; etc.). Serait-elle à l'origine du mot solmisation (sol-mi-satio) ?

<sup>35</sup> Le *triplum* chante déjà en fausse musique avant le début de notre exemple, raison pour laquelle il ne chante pas la première mesure dans le cinquième hexacorde ou chant par nature.

## EXEMPLE 21

ré mi fa sol fa (la)sol fa mi (fa)ré fa mi ré (ut)sol mi fa (mi)sol fa mi fa sol mi (fa)ré la la sol  
 la fa mi ré mi ré ut ré mi fa (sol)mi fa (mi)sol fa mi ré fa (ré)mi ré ut  
 sol la sol fa mi ré mi sol

Remarquons l'usage de la fausse musique : sur « dlasolré », « elami » (voir exemple 15) et « alamiré » (dans la voix du *triplum*, mesure 4), ainsi que l'utilisation des dissonances : quarte, triton, septième mineure, seconde majeure et septième majeure.

## 5. Manuscrit d'Ivrea, manuscrit de Cambrai

Nous terminerons notre exposé par la mention d'une des variantes du manuscrit de Cambrai. Variante se trouvant dans la sixième *talea* du *tenor* (voir transcription, mesures 76 à 90) :

EXEMPLE 22<sup>36</sup>

Ivrea  
 ré ré fa sol fa mi fa sol mi fa mi mi fa mi ré mi ré mi mi fa  
 sol la sol sol la sol mi fa ré mi fa la fa mi ré sol fa sol fa mi ré mi mi fa  
 la mi ré mi fa mi ré ut

Cambrai  
 ré ré fa sol fa mi fa sol mi fa mi mi fa mi ré mi ré mi mi fa  
 sol sol la sol mi fa ré mi fa la fa mi ré sol fa sol fa mi ré mi mi fa  
 la mi ré ut

Avant d'avoir pu consulter le manuscrit de Cambrai, nous avons résolu le problème posé par le « f » du *motetus*, créant une septième avec le *tenor* (voir exemple 22, mesure 3,

<sup>36</sup> Nous superposons les versions d'Ivrea et de Cambrai, afin de faciliter la comparaison.

premier temps, version Ivrea), en pensant qu'il s'agissait d'un décalage de la sixte majeure « a-f # » (qui aurait dû avoir lieu dans la mesure 2) allant sur l'octave « G-g ». Raison pour laquelle nous chantons le *motetus* en fausse musique (« ut » sur « dlasolré »). Restait toutefois un détail : nous ressentions un vide, une absence d'événement musical, lors du premier temps de la deuxième mesure (le *tenor* et le *motetus* ayant un silence, le *triplum* une tenue). Vide que la consultation du manuscrit de Cambrai allait bientôt combler... Tout devint alors lumineux :

## EXEMPLE 23

Ivrea

me cul-pas                                  i - gi - tur                                  Ra - bi - e as - si - gna - ta

a) d'abord le texte, puisque dans la version d'Ivrea (exemple 23), le *motetus*, après avoir chanté « *me culpas* » sur les trois premières notes de la première mesure, n'a plus rien à dire dans la deuxième (il doit donc reprendre en vocalise le « a » de « *culpas* »), avant de poursuivre par « *igitur* » dans la troisième. L'analyse de la métrique nous montre qu'il manque une syllabe dans le vers « *me culpas igitur rabie* », qui aurait dû en contenir dix, le poème étant décasyllabique (avec une césure partageant le vers en quatre + six syllabes). Alors que dans la version de Cambrai (exemple 24), nous trouvons la syllabe manquante (le mot « *qua* ») dans la première mesure, suivie dans la deuxième par « *me culpas* », distribué ainsi : « *me* » en ligature de deux notes (« a et b »), puis « *cul-* » en vocalise (« aa, f#, g, e, f# »), aboutissant au « *-pas* » sur le « g » de la troisième mesure ; « *igitur* » occupant les trois dernières notes de cette mesure ;

## EXEMPLE 24

Cambrai

qua                                  me    cul - - - pas                                  i - gi - tur                                  ra - bi - e as - si - gna - ta

b) ensuite le contrepoint, puisque le « f# » du *motetus* de Cambrai a lieu en même temps que le « a » du *tenor* et que les fleurs musicales mesurées sont parfaitement synchronisées avec celles du *triplum* (voir exemple 22, mesure 2, version Cambrai) ;

c) enfin, l'altération figurant dans le manuscrit de Cambrai (le « b » du *triplum*, exemple 22, mesure 4) confirme, s'il en était encore besoin, la présence du « b » au *tenor*, une octave plus bas (voir exemple 17, mesure 14).

La version d'Ivrea semble donc contenir une erreur de copie dans la voix du *motetus* (le notateur ayant très certainement copié deux fois la cellule mélodique « a-b »), provoquant les « maladrotes » que nous avons mentionnées ci-dessus.

Le manuscrit de Cambrai comporte une dizaine de différences (variantes) avec celui d'Ivrea : différences dans le texte, dans le rythme et dans les altérations écrites. On ne peut que regretter leur absence dans l'édition de L'Oiseau-Lyre.



## 6. Conclusion

Si les transcriptions facilitent l'approche de la musique de l'*Ars nova* (notamment par le gain de temps obtenu dans le travail de lecture), elles n'en donnent pas pour autant les clés de compréhension et d'interprétation des textes. La mise en partition permet, certes, de suivre des yeux le déroulement du temps, mesure après mesure, de voir la polyphonie, mais elle n'incite pas le chanteur du XXI<sup>e</sup> siècle à développer son travail d'écoute polyphonique, pourtant ô combien nécessaire à la pratique de cette musique (l'absence de mise en partition dans les sources musicales du XIV<sup>e</sup> siècle implique que la polyphonie ne se voit pas, mais se découvre auditivement).

En essayant de retrouver une pratique musicale semblable à celle d'un chanteur du Moyen Âge, le musicien d'aujourd'hui expérimentera un nouvel équilibre entre le rôle joué par l'œil et celui joué par l'oreille : il aura, bien entendu, une ligne musicale sous les yeux, mais cette ligne sera susceptible de changer, en fonction de ce que l'oreille entendra mélodiquement et contrapuntiquement. Le *tenor* retrouvera ainsi son rôle primordial<sup>37</sup>. Le chanteur portera toute son attention, son écoute, sur les mouvements mélodiques du *tenor* (ou du *motetus*, lorsque celui-ci se trouvera sous le *tenor*), étant prêt à tout instant à changer d'hexacorde, à muer, et à chanter la fausse musique, afin de réaliser les enchaînements d'intervalles du déchant simple.

En travaillant directement à partir des sources, le chanteur pourra se faire sa propre idée de l'interprétation de la notation. Les éditeurs interprètent parfois de manière discutable le rythme d'une pièce, en décidant arbitrairement, par exemple, de la perfection ou de l'imperfection du *tempus*. Le passage de l'*Ars antiqua* à l'*Ars nova* implique un changement qualifié d'artificiel par certains musiciens du début du XIV<sup>e</sup> siècle, s'opposant au naturel du rythme « bref-long » (ce qui vient au début de la vie est plus faible que ce qui suit...) de la division de la brève en deux semi-brèves. On passe de la théorie franconienne des valeurs (1/3 – 2/3) à la théorie de l'*Ars nova* (2/3 – 1/3), avec, en plus, la possibilité de l'imperfection du *tempus*, permettant au chanteur de diviser en deux valeurs égales les semi-brèves : 1/2 – 1/2. La notation ancienne étant la même dans tous les cas, c'est au chanteur d'interpréter cette évolution et non pas à l'éditeur d'en figer l'écriture (conséquence inévitable de la notation moderne). Il en est de même avec certaines hauteurs de notes (les pliques), qui ne sont pas fixées par la notation, mais qui laisse au savoir-faire du musicien, le soin de les définir.

En ce qui concerne la problématique du manque d'altérations des manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle, l'approche que nous avons proposée dans ces lignes ouvre un champ d'investigation qui devrait être étendu en amont et en aval de la période de l'*Ars nova*. Les questions que nous nous posons étant les suivantes :

- depuis quand et jusqu'à quand cette pratique musicale est-elle valable ?
- dans quelle mesure le compositeur s'astreint-il à suivre les règles du déchant simple ?

La confrontation des sources musicales et des traités nous laisse espérer toucher un jour aux limites de cet art du contrepont. Le chemin est encore long, à n'en pas douter...

---

<sup>37</sup> C'est par et autour du *tenor* que le compositeur élabore son œuvre...