

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris  
Année scolaire 2016-2017

Cycle Supérieur d'Ecriture

## **EVOLUTION DE L'ECRITURE AU XV<sup>ème</sup> SIECLE**

Etude à partir de trois manuscrits représentatifs de cette période

*Travail d'étude personnel*

Cyril CHEVRIER

Tuteur : Catherine ROBLIN

## SOMMAIRE

- Introduction -               -               -               -               -               -               -               → page 2

## Présentation générale

A) Contexte historique - - - - - → page 3

B) Présentation des manuscrits - - - - - → page 4

a) The Old Hall Manuscript - - - - - → page 4

b) Le Manuscrit d'Oxford 213 - - - → page 5

c) Le Chansonnier de Dijon 517 - - - → page 6

C) Informations et problèmes sur les transcriptions - - → page 8

a) Pièces choisies pour le travail du TEP - - → page 8

b) Informations sur les transcriptions - - → page 8

### Étude approfondie

Chapitre I : Évolution de la ligne mélodique et rythmique - → page 10

1) Travail rythmique - - - - - → page 10

2) Évolution dans l'équilibre des voix - - → page 14

Chapitre II : Évolution de l'harmonie - - - → page 17

1) Travail sur les mouvements harmoniques - → page 17

a) quintes parallèles - - - - - → page 17

b) enchaînement tierce majeure vers quinte - → page 21

c) dixièmes parallèles - - - - - → page 23

2) Travail sur l'évolution des mouvements cadentiels → page 243) Traitement des dissonances - - - → page 30

a) généralités - - - - - → page 30

b) dissonances non préparées - - - → page 31

c) dissonances préparées - - - → page 32

## Chapitre III : Évolution d'une conception horizontale vers une conception verticale

→ page 34

1) Étude des consonances des voix entre elles - → page 34

2) Évolution de l'imitation - - - - - → page 36

- Conclusion - - - - - → page 40

- Annexes

1) Transcriptions des pièces étudiées - - - - - → page 41

2) Fac-similé des manuscrits - - - - - → page 58

3) Bibliographie - - - - - → page 71

4) Biographie - - - - - - - - - - → page 73

## INTRODUCTION

Étant passionné par l'histoire, notamment celle de la fin du Moyen-Age où s'impose le personnage de Jehanne d'Arc, j'ai cherché à découvrir les musiques que celle-ci aurait pu entendre.

Trois axes principaux s'offraient à moi : l'étude des musiques essentiellement populaires de la Lorraine au début du XVème siècle, les musiques et musiciens à la cour du roi Charles VII avant 1430, et enfin les musiques bourguignonnes ou anglaises qui auraient pu être jouées dans le nord de la France à partir de 1430. Malheureusement, mes recherches préliminaires m'ont confirmé le peu de ressources documentaires sur ce sujet trop restreint.

Je me suis donc tourné vers un travail plus analytique de la musique de cette époque, en relation avec mon cursus d'Écriture. Pendant cette période charnière s'opère un changement majeur dans la pensée polyphonique, à savoir le passage d'une conception horizontale vers une conception verticale.

Afin de garder un lien avec mon sujet initial, je me suis orienté vers la musique du nord de l'Europe (nord de la France, les Flandres et l'Angleterre) tant profane que religieuse. J'ai choisi de ne pas travailler sur la musique populaire, celle-ci ayant laissé très peu de traces. Il aurait été trop ambitieux dans un tel projet de travailler sur l'ensemble de la musique du XVème siècle en Europe et réduire le cadre de recherche était indispensable.

Pour appréhender l'évolution de la musique dans le nord de l'Europe au cours du XVème siècle, notamment entre 1400 et 1470, j'ai choisi d'appuyer mon travail sur trois manuscrits couvrant toute cette période : le manuscrit d'Old Hall (comprenant des pièces de 1370 à 1420), le manuscrit d'Oxford 213 (comprenant essentiellement des pièces entre 1425 et 1435) et le chansonnier de Dijon 517 (comprenant des pièces antérieures à 1470). Dans une perspective chronologique, ces trois manuscrits me permettent d'avoir une vision d'ensemble des deux premiers tiers du XVème siècle et d'étudier ainsi l'évolution musicale de cette époque.

Ces trois manuscrits ne se complètent d'ailleurs pas uniquement sur le plan chronologique. Ainsi, le manuscrit d'Old Hall présente la musique religieuse anglaise du début du siècle tandis que les deux autres manuscrits s'attachent presque exclusivement à la musique profane du continent. De plus, le manuscrit d'Oxford 213 regroupe essentiellement des œuvres des années 1428-1434, période charnière où certains théoriciens de l'époque distingueront eux-mêmes un changement majeur.<sup>1</sup> Le mettre en relation avec le chansonnier de Dijon 517, plus récent d'une quarantaine d'années, me semble donc être essentiel pour comprendre l'évolution de la musique profane à cette période.

Dans ce but, je commencerai par étudier les transformations qui ont eu lieu sur la ligne mélodique en m'attachant en particulier à un travail rythmique ainsi qu'à l'évolution de l'équilibre des voix. Dans un second temps, je m'évertuerai à analyser les mutations harmoniques qui s'opèrent au XVème siècle avec la disparition ou l'apparition progressive de certains enchaînements harmoniques, de mouvements cadentiels, ou encore avec le traitement que les compositeurs font de la dissonance. Enfin, je conclurai mon travail par l'étude d'un aspect fondamental à cette époque, à savoir le changement qu'il est possible de discerner dans la conception musicale avec l'étude du rapport des voix entre elles ou encore l'utilisation grandissante de l'imitation.

---

1 "J. Tinctoris qualifie expressément la musique nouvelle à partir de 1430 env. d'*ars nova*." cf. MICHELS Ulrich, Guide illustré de la musique, Fayard, volume 1, p.237

# **PRÉSENTATION GÉNÉRALE**

## **A) CONTEXTE HISTORIQUE**

Le XVème siècle est une période troublée de l'Histoire de France. Le Grand Schisme d'Occident divise les chrétiens de toute l'Europe jusqu'en 1417. La Guerre de Cent-Ans ravage le nord de la France depuis plus d'un demi-siècle. La paix relative que les Français connaissent entre 1388 et 1411 s'achève avec le début de la guerre civile entre les Armagnacs et les Bourguignons, (avec l'assassinat en 1407 de Louis d'Orléans, duc d'Orléans par Jean sans Peur, duc de Bourgogne) permettant ainsi aux Anglais de revenir conquérir les territoires français.

Les victoires anglaises se succèdent avec la prise de Harfleur et la bataille d'Azincourt en 1415, la conquête de la Normandie entre 1415 et 1419 ou encore avec la bataille de Verneuil en 1424. Pendant ce temps là, la guerre civile entre les Armagnacs et les Bourguignons se poursuit sans fin avec l'assassinat en 1419 du duc de Bourgogne Jean sans Peur par les hommes du Dauphin, futur Charles VII. Une double monarchie naît du traité de Troyes de 1420 dans lequel il est écrit que le trône de France revient à Henry V, roi d'Angleterre, à la mort de Charles VI. Charles VII est donc déshérité.

L'arrivée de Jehanne d'Arc va changer le cours de l'histoire, en parvenant notamment à aider la libération du siège d'Orléans le 8 mai 1429 puis à faire sacrer le Dauphin Charles à Reims le 17 juillet de la même année. Ces victoires vont redonner l'espoir aux Français et vont leur permettre de récupérer une grande partie de leur territoire conquis par les Anglais. La querelle entre les Armagnacs et les Bourguignons se termine enfin le 21 septembre 1435 avec le traité d'Arras dans lequel les Bourguignons renoncent à leur alliance avec les Anglais en échange de nouvelles terres. La reconquête de la Normandie et de la Guyenne en 1451, puis la victoire de Castillon en 1453 mettent alors fin à la guerre de Cent-Ans.

La seconde moitié du XVème siècle voit la reconstruction du royaume de France, sévèrement usé par la guerre, sous Charles VII jusqu'en 1461 puis sous Louis XI jusqu'en 1483. Depuis 1451, Charles VII a enfin de quoi financer de nombreux musiciens à sa cour (dont Jean de Ockeghem) et la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon, véritable vainqueur de la Guerre de Cent-Ans, devient de plus en plus faste. Les musiciens, et artistes, de tout l'Occident vont s'y retrouver, créant de véritables échanges musicaux entre l'Angleterre, la France, la Bourgogne... Le mécénat artistique entretenu par la cour de Bourgogne va ainsi permettre à de nombreux domaines artistiques d'évoluer et, en ce qui concerne la musique, de créer les germes de la polyphonie franco-flamande qui sera caractéristique de toute la Renaissance.

## **B) PRÉSENTATION DES MANUSCRITS**

### **a) The Old Hall manuscript :**

Le manuscrit d'Old Hall, conservé dans la bibliothèque du collège de Saint-Edmund à Old Hall, est un recueil de musiques religieuses anglaises composées entre 1370 et 1420 et copiées par plusieurs copistes anglais entre 1410 et 1420.

L'origine de ce manuscrit reste incertaine. Certains pensent que la première version fut copiée par un seul copiste dans les années 1410-1415.<sup>1</sup> Ce manuscrit appartient ensuite vers 1415 à la chapelle royale d'Henry V et durant les sept années qui suivirent, de nouvelles pièces furent ajoutées par les membres de la chapelle royale dont plusieurs compositeurs comme J. Burrell, J. Cooke, T. Damett et N. Sturgeon.

D'autres pensent que la première version de ce manuscrit, toujours écrite par un seul copiste, a d'abord servi pour la chapelle personnelle de Thomas de Lancastre, premier Duc de Clarence et frère de Henry V.<sup>2</sup> Toutefois, à sa mort à la bataille du Vieil-Baugé en 1421, le manuscrit revint à Henry V et de nouveaux copistes, tous membres de la chapelle royale, ajoutèrent de nouvelles pièces.

Le manuscrit d'Old Hall, de taille 41,6 par 27,6 cm, contient 147 pièces dont plusieurs sont incomplètes. Nous y trouvons 121 pièces faisant partie de l'ordinaire de la messe et 26 motets. Nous pouvons répartir les pièces de l'ordinaire de la messe ainsi :

- 40 Gloria
- 35 Credo
- 27 Sanctus
- 19 Agnus Dei

(Les Kyrie ne sont pas représentés car ils sont chantés en plain-chant. Certains pensent qu'ils ont été volontairement retirés, les premières pages du manuscrit d'Old Hall étant manquantes.<sup>3</sup>)

Bien que ces pièces fassent toutes partie de l'ordinaire de la messe, il est à noter qu'aucune d'entre elles ne constitue une messe unifiée. Ce sont des chants écrits indépendamment les uns des autres.

Les motets se distribuent en deux catégories :

- 11 motets latins
- 15 textes sacrés en latins, réalisés dans le style du déchant anglais

De nombreux compositeurs anglais sont représentés dans ce manuscrit, parmi lesquels nous pouvons citer Leonel Power (21 pièces), John Cooke (9 pièces), Thomas Damett (9 pièces), Pycard (7 pièces), N. Sturgeon (7 pièces) ou encore W. Typp (7 pièces). Les autres compositeurs n'ont que quelques pièces de rassemblées dans ce manuscrit tandis que 45 pièces sont restées anonymes. Il est intéressant de constater que peu de pièces de John Dunstable (trois) sont recopiées ici. De même, deux pièces sont signées du « Roy Henry » qui pourrait être Henry IV ou Henry V.

Trois techniques musicales sont représentées dans ce manuscrit. Le déchant anglais, l'isorythmie et l'écriture canonique.

---

1 cf. <https://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=COMPOSER&composerKey=136>

2 cf. <https://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=COMPOSER&composerKey=136>

3 cf. HOPPIN, Richard H., *La Musique au Moyen Age*, Volume 1, Pierre Mardaga éditeur, 1991, p. 577-578.

### 1) Le déchant anglais<sup>1</sup>

Presque la moitié des pièces du manuscrit d'Old Hall utilise le déchant anglais (77 pièces). Elles sont par ailleurs copiées voix superposées, en partition, et non en parties séparées, comme c'est encore la coutume à cette époque, le texte étant écrit sous la voix la plus grave. Ces pièces sont toujours à trois voix avec une écriture très homorythmique et rythmiquement assez simple.

### 2) L'isorythmie<sup>2</sup>

L'isorythmie (inventée par les Français au XIV<sup>ème</sup> siècle), présente dans de nombreux mouvements de l'ordinaire de la messe, témoigne de l'influence de la musique française sur les compositeurs anglais. De par la structure prédéterminée des voix concernées par le procédé, c'est une écriture très contraignante obligeant le compositeur à un renouveau permanent des autres voix. Le manuscrit d'Old Hall est une des dernières sources de pièces isorythmiques, cette technique de composition devenant désuète au cours du XV<sup>ème</sup> siècle.

### 3) L'écriture canonique

Le manuscrit d'Old Hall est la plus importante source de canons de cette époque. Cette écriture est très rare dans les sources continentales. Ce style d'écriture s'est développé de façon indépendante et à peu près simultanément en Angleterre et en Italie. Dans ce manuscrit on trouve un exemple de double canon ou encore un canon de proportion à trois voix auxquelles s'ajoutent une voix de ténor et de contraténor.

## **b) Le Manuscrit d'Oxford 213 :**

Le manuscrit d'Oxford 213, de taille 29,8 par 21,5 cm, est conservé dans la bibliothèque Bodleian à Oxford et est le recueil de chansons profanes le plus représentatif du début du XV<sup>ème</sup> siècle. Il a été compilé par un seul copiste dans les années 1420-1436 sûrement à Venise ou dans ses environs. Il est probable qu'il contienne des pièces comprises entre 1380 et 1436, bien que l'essentiel des chants rassemblés date probablement des années 1428-1434.<sup>3</sup> Il contient essentiellement des chansons profanes françaises, quelques chansons italiennes et quelques pièces religieuses que nous détaillerons ci-dessous.

Il est important de constater que, hormis cinq pièces en notation noire, toutes les autres sont en notation blanche.<sup>4</sup> Il semble que le copiste ait lui-même transcrit les œuvres écrites originellement en notation noire avec la notation blanche. Il est d'ailleurs probable qu'il s'agisse ici de la plus ancienne source de notation blanche. Les cinq œuvres laissées en notation noire sont certainement les premières pièces à avoir été copiées.

Ce manuscrit contient 326 pièces dont 216 ne se trouvent dans aucun autre manuscrit. Parmi ces pièces, nous trouvons notamment 235 chansons françaises, 24 chansons italiennes et 66 pièces religieuses (parmi lesquelles on peut distinguer 1 Kyrie, 12 Gloria, 6 Credo, 1 Sanctus, 1 Agnus

---

1 Déchant : technique vocale pouvant s'apparenter à de l'improvisation où chaque voix chante note contre note. Cette technique est essentiellement basée sur le mouvement contraire.

2 Isorythmie : Procédé d'écriture répétant une séquence rythmique (talea) et une séquence mélodique (color) de longueurs généralement différentes sur une même voix (initialement la voix de ténor puis parfois généralisé à l'ensemble de la polyphonie).

3 cf. *Manuscrit. Oxford, GB. Bodleian Library. Ms. Canonici misc. 213 / with a introduction and invention by David FALLOWS*, The university of Chicago press, 1995, p. 20.

4 Pourtant, la notation noire est encore de mise au début du XV<sup>ème</sup> siècle. L'arrivée en Europe du papier va tendre à se généraliser et remplacer le parchemin nettement plus coûteux, d'où la disparition progressive de la notation noire.

Dei, 1 Magnificat, 6 Laudes et 38 motets). Comme le manuscrit d'Old Hall, les pièces de l'ordinaire de la messe ne sont pas regroupées de telle sorte qu'elles formeraient une messe unifiée. Il est toutefois intéressant de constater que les pièces 132, 133, 134, 149 et 142 proviennent d'un ordinaire complet composé par Arnold de Lantins que nous pouvons retrouver unifié dans le manuscrit de Bologne Q 15.

Parmi les pièces profanes, un genre domine très largement, il s'agit du rondeau. Nous trouvons 187 rondeaux tandis que le virelai, forme très représentée au XIV<sup>ème</sup> siècle, ne compte ici plus que 10 pièces. La ballade, autre forme majeure du XIV<sup>ème</sup> siècle, est encore assez présente avec 38 pièces parmi les chansons françaises. La totalité des chansons italiennes sont également des ballata italiennes, leur forme se différenciant de la ballade française cependant.

58 compositeurs sont représentés dans ce manuscrit parmi lesquels nous pouvons citer Guillaume Dufay (51 pièces), Gilles Binchois (29 pièces), Arnold de Lantins (20 pièces), Hugo de Lantins (19 pièces), Baude Cordier (7 pièces) ou encore Jacques Vide (7 pièces). Les autres compositeurs n'ont que quelques pièces présentées dans ce manuscrit tandis que 61 pièces sont restées anonymes. Il est important de noter que neuf œuvres sont datées bien qu'il ne soit pas toujours possible de savoir s'il s'agit de la date de composition ou de copie. Quatre pièces mentionnent également leur lieu de composition.

Le manuscrit d'Oxford 213 rassemble aussi bien des musiques de l'Ars Subtilior<sup>1</sup> que des pièces de caractère plus simple provenant de la « Contenance Angloise »<sup>2</sup>. L'essentiel de ces compositions est à trois voix mais nous retrouvons également une trentaine de pièces à deux voix et autant à quatre voix. Nous trouvons aussi un motet isorythmique à cinq voix.

### **c) Le Chansonnier de Dijon 517 :**

Le Chansonnier de Dijon 517, de taille 17,5 par 12,8 cm, est un recueil de chansons profanes copiées durant les années 1460-1470 avec quelques dernières additions dans les années 1480. Il contient 160 pièces dont un grand nombre de chansons françaises, une chanson italienne et, curieusement pour un chansonnier, quelques rares pièces religieuses. Il est à noter également que 57 pièces ne se trouvent dans aucune autre source. Ce manuscrit, appartenant à la Cour des ducs de Bourgogne, a probablement été compilé à Dijon par un copiste principal, notamment durant les années 1465-1469. On constate clairement sur le fac-similé que les quatre dernières pièces ont été ajoutées par deux autres copistes, et ceci, probablement dans les années 1480.<sup>3</sup> Comme dans le manuscrit d'Oxford 213, nous retrouvons ici la notation blanche ou évidée qui semble désormais être de mise.

Nous trouvons dans ce chansonnier :

- 155 chansons françaises (ou bourguignonnes)
- 1 chanson italienne
- 2 motet-chansons<sup>4</sup>
- 1 motet
- 1 pièce sans texte

---

1 Ars Subtilior : Se traduit par « art plus subtil ». Musique d'une extrême complexité se situant à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle et au début du XV<sup>ème</sup> siècle, essentiellement dans le sud de la France et en Italie.

2 Contenance Angloise : Expression issue du poème de Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, qui désigne la musique anglaise du début du XV<sup>ème</sup> siècle.

3 cf. <http://chansonniers.pwch.dk/LISTS/DijDes.html>

4 Motet-chanson : Forme musicale apparue dans les années 1470, généralement à trois voix, où le ténor chante un texte sacré en latin pendant que les deux voix supérieures chantent un texte profane en français.

Nous voyons clairement l'importance des chansons françaises et bourguignonnes dans ce chansonnier, les pièces religieuses ou italiennes relevant de l'exception.

Parmi les chansons françaises, nous pouvons remarquer que, comme dans le manuscrit d'Oxford, l'essentiel des pièces sont des rondeaux (presque 120 pièces). Toutefois, contrairement au précédent manuscrit, les ballades sont moins représentées (nous n'en comptons que quatre) et les virelais sont plus importants (nous en trouvons presque une trentaine). Il est clair que le rondeau devient le genre privilégié au XV<sup>ème</sup> siècle. En revanche, nous pouvons constater l'abandon progressif de la ballade par les compositeurs de cette époque. Parmi ces pièces, 18 sont des chansons combinatoires<sup>1</sup>.

La majeure partie des compositions de ce chansonnier sont des pièces à trois voix. Toutefois on constate que la proportion du nombre de pièces à quatre voix est plus importante que dans le manuscrit d'Oxford (21 pièces). On trouve même une pièce à 5 voix. Nous pouvons donc constater le goût des compositeurs de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle pour une densité polyphonique plus importante avec le passage progressif de pièces à trois voix vers un effectif à quatre voix plus proche de l'écriture de la Renaissance.

Il est important de noter que ce chansonnier contient également, après l'index des œuvres, trois pages constituant un bref traité sur la notation des mensurations ainsi que des ligatures.

Une vingtaine de compositeurs sont représentés dans ce chansonnier bien que plus de la moitié des pièces (93) soient anonymes. Parmi celles dont le compositeur a été identifié, nombreuses le sont grâce à d'autres manuscrits où cette même pièce est recopiée et signée. Nous pouvons ici citer Antoine Busnois (au moins 28 pièces), Jean de Ockeghem (au moins 8 pièces) ou encore Pierre Morton (3 pièces).

---

1 Chanson combinatoire : chanson où plusieurs textes sont chantés simultanément.



## C) INFORMATIONS ET PROBLÈMES SUR LES TRANSCRIPTIONS

### **a) Pièces choisies pour le travail du TEP :**

Pour ce travail, j'ai choisi de m'appuyer sur trois pièces représentatives de l'époque parmi chacun des trois manuscrits, ce qui donne un total de neuf pièces. Celles-ci ont été choisies en particulier car elles sont le reflet de l'évolution de la musique du XVème siècle que nous détaillerons plus tard.

Voici le titre des neuf pièces étudiées :

Manuscrit d'Old Hall :

- *Gloria* n°7 (Cooke), f. 4v-5v
- *Salve mater* (Sturgeon), f. 91v-92r
- *Agnus Dei* n°134 (Anonyme), f. 104v-105r

Manuscrit d'Oxford 213 :

- *Jamais, tant que je vous revoye* (Binchois), f. 9v-10r
- *Pour une fois* (Cardot), f. 122r
- *Mon seul vouloir, ma souverayne joye* (Cesaris), f. 122r

Chansonnier de Dijon 517 :

- *Mon corps sen va* (Anonyme), f. 13v-14r
- *Quelque povre homme* (Busnois), f. 65v-66r
- *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), f. 181v-182r

### **b) Informations sur les transcriptions :**

Les transcriptions données en annexe de ce travail sont personnelles et sont basées sur les fac-similés des manuscrits originaux. Voici les codes utilisés dans ces transcriptions :

- (...): Les parenthèses pour les altérations, pour le nom des voix, pour les signes de prolations ou encore pour certaines notes, sont là pour indiquer que ceux-ci ne sont pas écrits sur le manuscrit.

- ⌈ ⌋ : Ces crochets indiquent que les notes comprises entre eux sont colorées (en rouge pour le manuscrit d'Old Hall et en noir pour le manuscrit d'Oxford ou le Chansonnier de Dijon).

- ⌏ : Ce signe correspond à une ligature sur le manuscrit.

Au XVème siècle, les compositeurs ne notent pas toutes les altérations car la plupart sont considérées comme « évidentes ». Les altérations mises entre parenthèse sont donc une proposition personnelle qui ne peut en aucun cas être considérée comme l'unique solution. Il serait trop long de justifier le choix de chacune de ces altérations car ce n'est pas l'objet de ce travail. Toutefois, aucune altération n'a été ajoutée sans raison et j'ai privilégié, lorsque deux choix étaient possibles, la solution nécessitant le moins d'ajout par rapport à l'original.

Pour les transcriptions du chansonnier de Dijon, j'ai choisi de considérer que la figure semi-brève noircie suivie d'une semi-minime était similaire, rythmiquement parlant, à une minime pointée suivie d'une semi-minime. Il semble que le « trois pour deux » engendré par la semi-brève noircie ne soit plus réalisé de la sorte dans la seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle. En effet, nous trouvons également la chanson *Mon mignault musequin/Gracieuse* de Busnois dans le manuscrit de Florenz 229 (f. 194v-195r). Or dans ce manuscrit, nous remarquons que le copiste emploie la figure semi-brève noircie à des endroits où nous trouvons une minime pointée dans le chansonnier de Dijon. L'inverse est également présent. Cet exemple tend à montrer le caractère approximatif de cette figure. De plus, bien qu'il ne s'agisse que d'un argument pratique, chantée à un tempo allant, la différence auditive entre une minime pointée et une semi-brève noircie est infime.

Les différents ajouts ou corrections de notes visiblement incorrectes sont toujours indiqués dans les transcriptions et tentent, dans la mesure du possible, de respecter au mieux la pièce originale.

# ÉTUDE APPROFONDIE

## CHAPITRE I ÉVOLUTION DE LA LIGNE MÉLODIQUE ET RYTHMIQUE

Le XVème siècle est un siècle de recherche sur le plan de la mélodie. L'envie de se démarquer du passé se fait sentir chez les compositeurs de cette période. Plusieurs directions différentes vont être envisagées aussi bien au niveau rythmique qu'au niveau mélodique avant d'être abandonnées ou développées. La conception même de la mélodie va également évoluer. En effet, la notion d'autonomie de chacune des voix va apparaître progressivement au point d'atteindre un équilibre entre elles, technique d'écriture propre à la Renaissance.

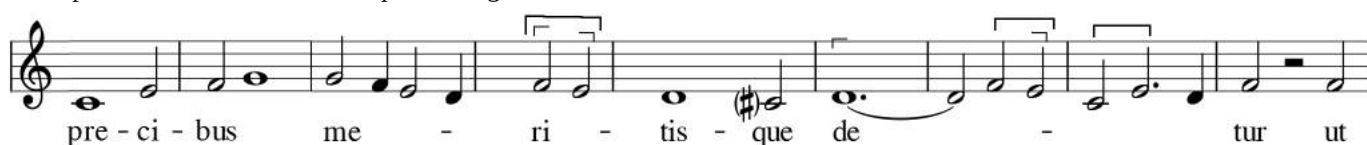
### 1) Travail rythmique :

Avant les années 1420-1430, la complexité rythmique caractéristique de l'Ars Nova et de l'Ars Subtilior reste de mise, notamment sur le continent. Ainsi, on trouve dans le manuscrit d'Old Hall de nombreux exemples de lignes mélodiques rythmiquement complexes dans les fragments de messe ou les motets inspirés par la musique continentale.

Caractérisant cette complexité, nous pouvons noter principalement :

- l'emploi de syncope sur des notes longues ou courtes
- l'usage de prolations différentes entre plusieurs voix ou au sein d'une même voix (ce qui se traduit graphiquement par des notes de couleurs différentes)
- l'emploi de notes courtes précédant une note longue et inversement

Exemple 1 : *Salve mater/Salve templum* Sturgeon, Cantus, mesures 63 à 71



Dans cet exemple, nous trouvons dans la même phrase aussi bien une syncope à la mesure 65 qu'un changement de prolation à la mesure 66, bien que celui-ci ne soit pas noté sur la partition, hormis par l'emploi de notes rouges, le chanteur est obligé de penser ce changement de prolation pour retrouver les « temps forts » au moment des cadences. Nous trouvons également l'emploi de semi-brèves (notes courtes) juste après une longue altérée (note longue) aux mesures 68-69.

Comme nous l'avons dit plus haut, nous voyons se développer parallèlement à la même époque chez les compositeurs d'outre-manche la technique du déchant anglais. Au contraire des morceaux inspirés par la musique continentale, ceux-ci vont adopter une mélodie nouvelle, aux rythmes plus simples. Les syncopes y sont rares et les changements de prolations au sein d'une ligne mélodique en sont absents. Chaque voix est le plus souvent en homorythmie avec les autres voix. L'usage des semi-minimes y est également moins fréquent.

Exemple 2 : *Agnus Dei* (Anonyme), mesures 1 à 12

(Triplum) (C)

(Ténor) s

(Contraténor) s

Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Les premières mesures de cet *Agnus Dei* sont assez caractéristiques du déchant anglais. Il n'y a aucune complexité rythmique dans ces mesures et nous pouvons remarquer qu'hormis les mesures 2, 4 et 5, les trois voix sont en homorythmie. Les voix de cantus et contraténor restent aussi en homorythmie aux mesures 4-5, tandis que la voix de ténor chante le plain-chant.

L'usage de longues vocalises fleuries dans la mélodie est également une technique employée par les compositeurs anglais du début du XV<sup>ème</sup> siècle. Nous trouvons cette technique principalement dans la partie supérieure des chansons mais également dans certaines pièces religieuses où le cantus orne généralement la mélodie du plain-chant. Elle est aussi fréquemment utilisée à toutes les voix pour les derniers mots d'une phrase dans les fragments de messe, comme cela se produit communément pour le « Amen » final des Gloria ou Credo (en ce qui concerne ce dernier exemple, les vocalises sur le « Amen » sont une tradition remontant à plusieurs siècles en arrière). L'aspect fleuri de ces vocalises les rapproche davantage d'une rythmique complexe comme nous l'avons vu précédemment que du rythme employé pour le déchant anglais.

Exemple 3 : *Gloria* (Cooke), Contraténor, mesures 141 à 143

Dans cet exemple, nous sommes à la fin du *Gloria*, sur le « A » de « Amen ». La voix du contraténor n'est pas simple du point de vue rythmique avec beaucoup de syncopes et l'emploi de courtes notes entre des notes plus longues. La notation rouge complexifie également cet aspect.

A partir des années 1420-1430, nous pouvons constater sur les manuscrits que les compositeurs vont progressivement abandonner la complexité rythmique de la mélodie au profit d'une ligne plus simple, où l'influence de la danse se fait sentir.<sup>1</sup> La ligne du superius est souvent assez conjointe et s'apparente principalement au déchant anglais et non à l'Ars Subtilior. Les phrases sont également entrecoupées de nombreuses cadences suivies de silence permettant au chanteur de respirer. Cela donne ainsi une musique plus aérée.

Exemple 4 : *Pour une fois* (Cardot), Cantus, mesures 1 à 10



Ici, nous pouvons remarquer que la mélodie du superius est totalement conjointe. Elle ne présente aucune complexité rythmique particulière si nous la comparons à l'exemple 1 du *Salve mater* de Sturgeon.

Les syncopes sont moins fréquentes et utilisées de manière plus contrôlée, plus réservée. Elles sont rarement très longues ou alors employées dans des endroits structurels importants.

Exemple 5 : *Jamais, tant que je vous revoye* (Binchois), mesures 7 à 14 :

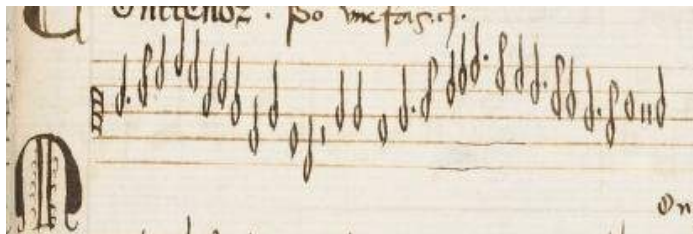
Nous voyons bien ici que les quelques syncopes employées ne durent jamais plus longtemps qu'une semi-brève. L'exemple de syncope au contraténor à la mesure 13 est assez fréquent cependant. Bien qu'elle soit légèrement plus longue, on la retrouve essentiellement lors des cadences (c'est-à-dire un moment important structurellement).

Nous pouvons aussi constater que, à la différence des voix de superius ou de ténor, la voix de contraténor est souvent assez disjointe et généralement entrecoupée de silences, placés non exclusivement aux cadences. Les syncopes sont aussi plus présentes à cette voix et utilisées de façon moins contrôlée.

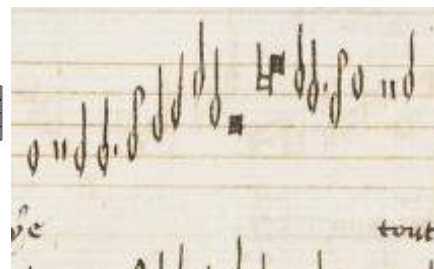
1 cf. MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Tome 1, Paris, Fayard, 1988, p. 237

L'exemple de *Mon seul vouloir* de Cesaris (voir exemple 6a et 6b) est intéressant car il se situe probablement au début du XV<sup>ème</sup> siècle, avant 1430. Nous pouvons constater une certaine variété sur le plan rythmique. La complexité rythmique n'atteint pas celle que nous avons pu voir dans le *Salve mater* de Sturgeon par exemple, mais elle n'est pas aussi « simple » ou sobre que les œuvres caractéristiques des années 1430-1460. Nous retrouvons donc dans ce morceau le parfum des deux influences.

Exemple 6a : *Mon seul vouloir* (Cesaris), Cantus, mesures 1 à 6



Exemple 6b : *Mon seul vouloir* (Cesaris), Cantus, mesures 10 à 14



Nous pouvons constater ici la différence de la ligne mélodique entre l'exemple 6a et l'exemple 6b, tous deux des interludes avant l'entrée du texte. Le premier interlude se situant au début du morceau est, rythmiquement, typique d'une musique du nouveau style, tandis que le second se trouvant après le premier vers se rapproche davantage d'un style plus ancien.

A partir des années 1460, nous allons retrouver la complexité rythmique qui caractérisait le début du siècle. La syncope, plus ou moins longue, est abondamment utilisée. Il est très fréquent que plusieurs syncopes se succèdent. Ce rythme est particulièrement caractéristique de cette époque, donnant un côté très dansant à la musique.

Exemple 7 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), Supérius, mesures 24 à 33



Cette fin de phrase du superius de la chanson *Mon mignault musequin/Gracieuse* est un exemple assez éloquent car il présente une succession de syncopes de différentes sortes. Nous en trouvons déjà six dans cette unique phrase. La première est d'une longueur de brève (deux rondes actuellement) tandis que les suivantes sont d'une longueur de semi-brève (ou de minime pointée complétée par une semi-minime).

La mélodie est généralement entrecoupée par des valeurs brèves et irrégulières. Une note longue est souvent suivie par des notes plus courtes. Une fois encore, l'exemple 7 montre cet aspect assez clairement dès le début de la phrase où la semi-brève pointée est suivie par six semi-minimes.

Contrairement à la musique du début du XV<sup>ème</sup> siècle, l'emploi fréquent de notes dénigrées n'engendre pas, dans la pratique, de prolations différentes aux voix. Le rythme qui en découle, bien que complexe, reste donc assez structuré (il n'y aura pas de « trois pour deux »). Il s'agit probablement de l'héritage laissé par la musique très contrôlée des années 1430-1460. Nous pouvons voir ici une différence entre la théorie (qui voudrait appliquer la règle de « trois pour deux ») et la pratique (voir C) b) Informations sur les transcriptions, pour davantage de précisions).

## 2) Évolution dans l'équilibre des voix :

Au début du XV<sup>ème</sup> siècle, la mélodie principale est plutôt la voix supérieure. Toutefois, nous ne constatons pas toujours de différence manifeste avec les autres voix, notamment le contraténor (le ténor reste généralement une voix assez peu ornée). Dans le déchant anglais par exemple, la voix de cantus est légèrement plus animée que les autres mais la voix de contraténor la suit rythmiquement par moment comme nous l'avons vu précédemment (voir exemple 2). De même, dans le *Gloria* de Cooke, certains passages ne montrent pas clairement une voix principale, chacune étant presque autant ornée que l'autre :

Exemple 8 : *Gloria* (Cooke), mesures 33 à 38

(Triplum)

(Contraténor)

(Ténor)

rex ce - les - tis de - us pa - ter

A partir du nouveau style qui se met en place dans les années 1430, la mélodie principale devient très clairement celle du cantus. En effet, la voix de ténor joue principalement le rôle de pilier harmonique sur lequel se base la mélodie du cantus, plus libre et plus développée. Le cantus est plus orné et comporte davantage de valeurs courtes que les autres voix. La voix de contraténor sert essentiellement de remplissage et par conséquent, il est très fréquent de trouver des passages plus ornés soit pour accompagner la voix de cantus, soit lorsque celle-ci respire.

Exemple 9a : *Pour une fois* (Cardot), mesures 9 à 13

Exemple 9a shows a musical setting for three voices. The Cantus part (top staff) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'e Je vous choy' are written below the notes. The Contraténor part (middle staff) also has a treble clef and a sub-octave 's' below the staff. The Ténor part (bottom staff) has a bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Exemple 9b : *Jamais, tant que je vous revoie* (Binchois), mesures 18 à 21

Exemple 9b shows a musical setting for three voices. The Cantus part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics 'ment Et si n'ay' are written below the notes. The Contraténor part (middle staff) has a treble clef and a sub-octave 's' below the staff. The Ténor part (bottom staff) has a treble clef and a sub-octave 's' below the staff. The music consists of several measures with various note values and rests.

Que ce soit dans l'exemple 9a ou 9b, nous pouvons constater que le contraténor devient plus orné dès lors que le cantus termine sa phrase. En revanche, lorsque le cantus reprend, la voix de contraténor se rapproche davantage de la voix de ténor sur le plan rythmique.

Exemple 10 : *Mon seul vouloir* (Cesaris), mesures 26 à 30

Exemple 10 shows a musical setting for three voices. The Cantus part (top staff) has a treble clef and a sub-octave 's' below the staff. The lyrics 'droy e.' are written below the notes. The Contraténor part (middle staff) has a treble clef and a sub-octave 's' below the staff. The Ténor part (bottom staff) has a bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

La quasi-totalité de *Mon seul vouloir* de Cesaris présente un cantus nettement plus développé et orné que les deux voix inférieures. En voici un exemple où l'on voit assez distinctement que les voix de ténor et contraténor fonctionnent ensemble et forment ces piliers harmoniques évoqués précédemment tandis que la voix de cantus chante plus librement.

A partir de la seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle, la voix du contraténor va devenir de plus en plus importante et va se démarquer du ténor avec une tessiture généralement plus grave. La clé employée pour le contraténor est souvent une clé de fa 3 ou 4, ou principalement plus grave que celle du ténor. Le mouvement cadentiel typique d'un bassus va fréquemment se trouver dans la ligne mélodique de cette voix, que nous soyons à 3 (exemple 11a) ou à 4 voix (exemple 11b). (Nous verrons ce point plus en détail au chapitre II)



Exemple 11a : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 10 à 12

(Superius) voi - e

Ténor

Contraténor

Exemple 11b : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 43 à 46

(Superius) din.

(Ténor 1) et la mu-nie - re.

(Ténor 2) re.

Contraténor re.

Par ailleurs, l'importance grandissante du contraténor va aller de pair avec une égalité des voix entre elles, renforcée par la technique devenant très courante de l'imitation (Nous verrons également ce point plus en détail au chapitre III). Ainsi, le compositeur prête autant d'importance à chacune des voix. Voici un exemple où nous pouvons constater assez clairement que chaque voix est autant fleurie l'une que les autres.

Exemple 12 : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 24 à 29

(Superius) ne fois sa gra - ce na - voi - e.

Ténor

Contraténor

## CHAPITRE II ÉVOLUTION DE L'HARMONIE

Le XVème siècle est une période dans l'histoire de la musique où l'harmonie évolue considérablement. Certains mouvements harmoniques propres au Moyen-Âge deviennent désuets tandis que d'autres, notamment avec l'apparition progressive de la voix de bassus, sont de plus en plus utilisés. Certaines sonorités un peu rudes pour une oreille non avertie vont tendre à disparaître également et, dans ce but, le principe de la dissonance va finir par être soumis à des règles très strictes qui seront une des caractéristiques principales de la musique de la Renaissance.

### **1) Travail sur les mouvements harmoniques :**

Parmi les mouvements harmoniques qui disparaissent progressivement au cours du XVème siècle, nous pouvons en citer deux principaux : les quintes parallèles entre deux voix et le mouvement de tierce majeure vers la quinte juste.



Au contraire, il existe un mouvement harmonique qui apparaît au cours de la seconde moitié du XVème siècle, les dixièmes parallèles (généralement entre les voix extrêmes).

#### a) Quintes parallèles :

Depuis le XIIIème siècle<sup>1</sup>, les théoriciens proscrirent la succession d'intervalles parfaits que sont l'octave, la quinte et l'unisson. Toutefois, cette interdiction ne concerne que l'intervalle créé entre une voix et celle de ténor. Par exemple, les quintes parallèles entre contraténor et superius sont pratiquées. Même si la succession d'octaves ou d'unissons parallèles est assez rare au XIVème siècle, les quintes parallèles sont, elles, plus fréquentes, et ce jusqu'au début du XVème siècle. Les quintes parallèles avec le ténor sont plus rares mais arrivent occasionnellement.

Le manuscrit d'Old Hall étant le reflet de la musique anglaise de la fin du XIVème siècle et du début du XVème siècle, il n'est pas rare de trouver quelques quintes parallèles.

---

<sup>1</sup> La plus ancienne interdiction de ce mouvement harmonique vient probablement du *Tractatus de Discantu* de l'Anonyme XIII au XIIIème siècle. cf. GUT, Serge, *La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Âge*, in *Acta Musicologica*, Vol. 48, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1976), p. 27.

Exemple 13a : *Gloria* (Cooke), mesures 46 à 47

(Triplum)

(Contraténor)

(Ténor)

li u - ni

Exemple 13b : *Agnus Dei* (Anonyme), mesures 45 à 50

(Triplum)

(Ténor)

(Contraténor)

di mi - se - re -

En revanche cet enchaînement harmonique tend à disparaître à partir du nouveau style dans les années 1430. Dans le manuscrit d'Oxford, où la majeure partie des pièces est représentative de cette période, les quintes parallèles sont moins fréquentes et arrivent principalement lors des cadences, aux deux voix supérieures.

La cadence typique de cette époque se présente ainsi :

Cantus

Contraténor

Ténor

et comme il arrive que le mouvement mélodique des deux voix supérieures soit inversé, il en résulte une succession de quintes parallèles :

Cantus

Contraténor

Ténor

La pensée harmonique reste la même. C'est exactement ce type de cadence que nous trouvons dans *Mon seul vouloir* de Cesaris.

Exemple 14 : *Mon seul voloir* (Cesaris), mesures 9 à 10

(Cantus)  
ray - ne joy

(Contraténor)  
ma vye et ma joy

Ténor

Nous trouvons occasionnellement des octaves ou même des unissons parallèles dans les œuvres de cette époque mais il est impossible de dire s'il s'agit d'une erreur du compositeur, d'une faute de recopie du scribe ou même d'une volonté d'amoindrissement harmonique prévue par le compositeur.

Exemple 15a : *Jamais, tant que je vous revoye* (Binchois), mesures 14 à 15 : (exemple d'unissons parallèles)

(Cantus)  
cuer n'a - ray es

Contraténor

Ténor

Exemple 15b : *Pour une fois* (Cardot), mesures 25 à 26 : (exemple d'octaves parallèles)

(Cantus)  
augment fais pro

Contraténor

Ténor

Dans le dernier tiers du XVème siècle, ces quintes parallèles disparaissent complètement. Dans les trois morceaux que nous avons choisi d'étudier parmi le chansonnier de Dijon, nous ne rencontrons aucune quinte, octave ou unisson parallèle. Il est assez clair que le contrôle de ce mouvement harmonique est devenu nettement plus strict. Il est même possible dans certains passages de constater l'attention portée par le compositeur sur ces mouvements interdits et de voir comment ils les évitent. Les exemples 16a et 16b ci-dessous sont assez significatifs à ce sujet :

Exemple 16a : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 18 à 19

(Superius)  
gor - gi

(Ténor 1)  
lin

(Ténor 2)  
vo mou - lin

Contraténor  
A - moureux suis de

Ici, la voix du bassus est obligée puisqu'elle reprend en imitation ce qu'ont fait précédemment les deux voix de ténor. A la voix du superius, le ré de la mesure 18 est attiré par le do de la mesure suivante ce qui donnerait des quintes parallèles. Le compositeur les évite adroitement en faisant passer une brève ornementation à la fin de la mesure permettant d'éviter les quintes parallèles de justesse. En effet, d'un point de vue théorique, nous passons, quoique fugitivement, de sol-si, une tierce, à fa-do, une quinte. Il n'y a donc aucune erreur.

Et que dire de cet exemple nous présentant successivement deux façons différentes d'éviter les quintes ou octaves parallèles ?

Exemple 16b : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 3 à 4

(Superius)  
Quelque povre hom-me que

Ténor  
Quelque povre hom-me que

Contraténor  
Quelque povre hom-me que

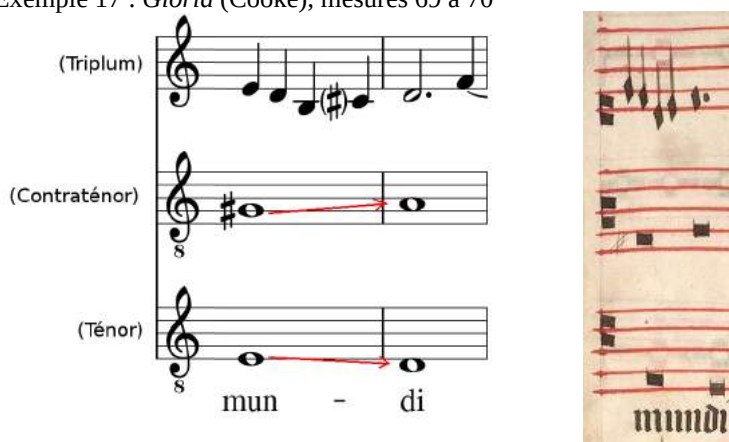
Les quintes ou octaves parallèles se situent entre les voix de contraténor et de superius. A la fin de la mesure trois, le superius poursuit son imitation avec fa-sol, or nous trouvons si puis do au contraténor. L'emploi d'un silence de minime supprime les quintes parallèles. La suite se rapproche de l'exemple 16a. L'imitation oblige le superius à chanter do-ré, ce que voudrait faire le contraténor également. Le rapide passage du mi entre le do et le ré au contraténor permet d'éviter qu'on entende les octaves parallèles.

## b) Enchaînement tierce majeure vers quinte :

Précisons que nous étudierons exclusivement cet enchaînement avec le demi-ton situé dans la voix supérieure. On ne note pas de changement particulier concernant l'enchaînement avec le demi-ton placé dans la voix inférieure, car dans ce cas, nous nous trouvons dans un type d'enchaînement phrygien qui est déjà utilisé depuis plusieurs siècles à cette époque et qui le restera dans les siècles à venir. Au contraire, le cas avec le demi-ton dans la voix supérieure a évolué au cours du XV<sup>ème</sup> siècle.

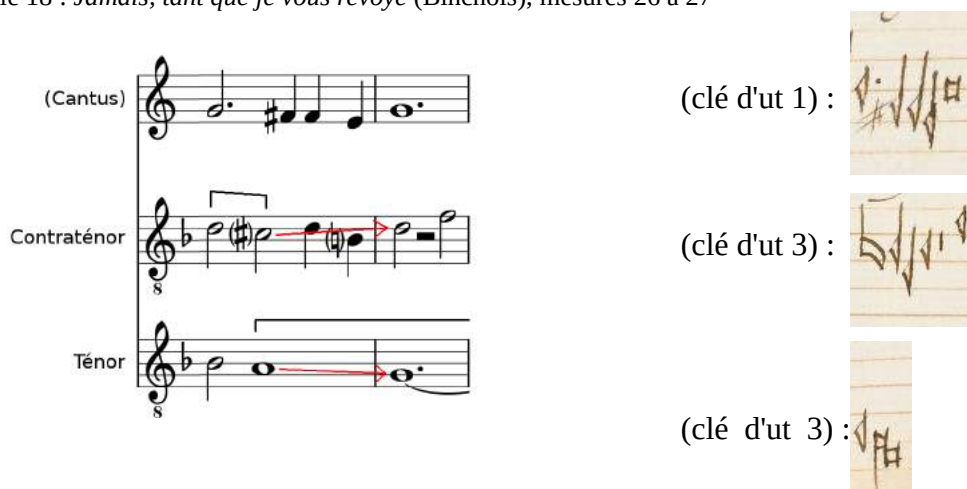
Dans la plus grande partie des cas, nous trouvons cet enchaînement harmonique lors de la cadence à double sensible. Le mouvement tierce majeure vers quinte juste est alors forcément accompagné d'un mouvement de sixte majeure allant vers l'octave juste. Cet enchaînement harmonique est très fréquent au début du XV<sup>ème</sup> siècle et va devenir désuet au cours du siècle. Ainsi, nous pouvons par exemple le trouver dans cet extrait du *Gloria* de Cooke :

Exemple 17 : *Gloria* (Cooke), mesures 69 à 70



Dans cet extrait, il est intéressant de remarquer que le dièse est noté pour la voix de contraténor (donc la tierce) et non pour celle du triplum. A cette époque, les altérations ne sont pas obligatoirement notées car elles sont considérées comme « évidentes ».<sup>1</sup> Plus généralement, c'est l'inverse que nous remarquons dans les manuscrits, à savoir que le dièse est écrit sur la sixte et non sur la tierce, comme dans cet extrait plus récent de *Jamais tant que je vous revoie* de Binchois :

Exemple 18 : *Jamais, tant que je vous revoie* (Binchois), mesures 26 à 27



<sup>1</sup> On appelle *musica ficta* une pratique née au treizième siècle qui consiste à altérer spontanément une note, sans le préciser sur le manuscrit, et ceci en raison de deux règles principales qualifiées de « *causa necessitatis* » (nécessité) et de « *causa pulchritudinis* » (beauté). Ces termes apparaissent pour la première fois dans deux traités anonymes du XIV<sup>ème</sup> siècle, cf. ARLETTAZ, Vincent, *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, collection Musique-Musicologie, Pierre Mardaga éditeur, 2000, p.134

Ici, bien que cela ne soit pas écrit, le contraténor doit chanter un do dièse et nous retrouvons l'enchaînement tierce majeure vers quinte juste.

Cependant, il est à noter que la sonorité de l'accord de sixte majeure avec une tierce non pas majeure mais mineure est tout à fait acceptée par les compositeurs de cette époque. Prenons par exemple le motet *Salve mater* de Sturgeon :

Exemple 19 : *Salve mater* (Sturgeon), mesures 104 à 107

Le sol entrant à la mesure 104 ne peut en aucun cas être altéré (rapport de consonance avec les voix de triplum et de cantus). Il en résulte une tierce mineure au moment cadentiel aux mesures 106 et 107. Le sol (bécarré) est donc obligatoire tandis que le cantus chante un dièse sur le do de la mesure 106.

Mais pour revenir à notre sujet initial, l'enchaînement harmonique tierce majeure vers quinte juste, en tant que survivance de l'écriture médiévale, n'est pas uniquement utilisé lors des cadences au début du XVème siècle. Par conséquent, il n'est pas accompagné de l'enchaînement sixte majeure vers octave (dans un rapport avec la voix la plus grave).

Exemple 20 : *Agnus Dei* (Anonyme), mesures 21 à 22

Voici un exemple du début du XVème siècle dans lequel nous trouvons l'enchaînement de tierce majeure vers quinte entre les voix de contraténor et de triplum.

A partir du dernier tiers du XVème siècle, on peut constater la désuétude de cet enchaînement harmonique, ou du moins son désintérêt progressif de la part des compositeurs. En effet, celui-ci est de plus en plus évité ou habilement dissimulé de sorte qu'il ne puisse plus être exécuté librement.

Regardons par exemple cet extrait de *Mon mignault musequin/Gracieuse* de Busnois :

Exemple 21 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 39 à 41

(Superius) tant go -

(Ténor 1) - re

(Ténor 2) -

Contraténor mon -

Nous pouvons y remarquer entre les trois voix inférieures la présence de la cadence à double sensible mais la présence du fa au superius à la mesure 40 empêche de diéser celui du ténor 2 (notamment car le fa du superius ne se résout pas en descendant conjointement et passe par une note (ré) appartenant à l'accord).

### c) Dixièmes parallèles :

La succession de dixièmes parallèles apparaît plus tardivement au cours du XVème siècle. Parmi les trois manuscrits choisis, nous ne trouvons d'exemples que dans le chansonnier de Dijon. Cet enchaînement harmonique est généralement situé entre les voix extrêmes comme nous pouvons le constater dans cet exemple tiré de *Mon mignault musequin/Gracieuse* de Busnois :

Exemple 21 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 29 à 31

(Superius) e

(Ténor 1) vez m'a - mour en - tie

(Ténor 2) Et

Contraténor



## 2) Travail sur l'évolution des mouvements cadentiels :

Nous traiterons dans cette partie de tous les mouvements cadentiels, qu'ils soient associés à une véritable cadence de fin de phrase mélodique ou littéraire ou qu'ils constituent une simple ponctuation comme une respiration au cours d'un mouvement mélodique.

Au début du XV<sup>ème</sup> siècle, une cadence prédomine clairement. Celle-ci se présente sous deux formes, suivant que la voix de ténor descend par un intervalle de ton ou de demi-ton. A ce mouvement descendant du ténor correspond un mouvement ascendant par ton ou demi-ton, généralement au cantus. Enfin, pour les passages à trois voix, une voix de contraténor complète par un mouvement identique à celui du cantus mais une quarte juste en dessous. Cette voix forme l'enchaînement harmonique tierce majeure vers quinte juste dont nous avons parlé précédemment.

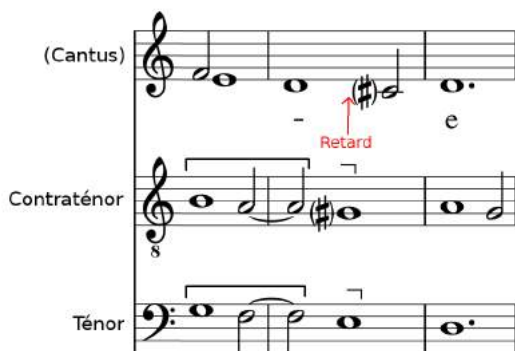
Voici cette cadence présentée d'abord à deux voix puis à trois voix que nous appelons respectivement la cadence à double sensible et la cadence phrygienne :



Ce type de cadence est très courant. Il est déjà présent au XIV<sup>ème</sup> siècle et se retrouve jusqu'au XVI<sup>ème</sup> siècle. La cadence phrygienne perdurera encore plus longtemps avec l'ajout d'une tierce dans l'accord final. En particulier, pour la période qui nous concerne, ces cadences vont rester les principales utilisées pendant la première moitié du XV<sup>ème</sup> siècle. Nous les retrouvons sous toutes leurs formes, à savoir :

- les deux voix supérieures inversées donnant des quintes parallèles (voir exemple 14)
- retard d'une ou deux des trois voix (peu importe lesquelles mais plus généralement cantus ou contraténor)

Exemple 22 : *Pour une fois* (Cardot), mesures 8 à 10



- sans la « sensible » au contraténor (voir exemple 19)

- ajout d'ornementations, d'appoggiatures... Sur ce point là, il existe une ornementation que les compositeurs utilisent très souvent et que nous pourrions appeler en langage moderne une note échappée. Celle-ci quitte la « sensible » du cantus ou du contraténor en descendant sur la note inférieure avant de se résoudre sur la note prévue initialement.



Bien sûr, chaque compositeur cherchant à varier ce type de cadence, nous pouvons retrouver plusieurs des points décrits précédemment utilisés ensemble ou juste en partie... Toutes les combinaisons sont possibles.

Parfois, pour des raisons de contraintes d'écriture comme l'isorythmie, il est possible de trouver uniquement la structure de ce type de cadence. Par exemple, dans le motet *Salve mater* de Sturgeon, l'isorythmie du ténor oblige à modifier l'aspect de cette cadence même si son « squelette » reste le même.

Exemple 23 : *Salve mater* (Sturgeon), mesures 75 à 78

Le mouvement du ténor est ici obligé car c'est une voix isorythmique, et ce n'est pas le mouvement habituel de la cadence de ténor. Toutefois, nous pouvons constater que la voix de triplum s'est arrêtée sur un la à la mesure 76, c'est donc elle qui donne la note que le ténor aurait dû avoir pour aller sur le sol. Au contraire, le do du ténor mesure 77 se résout également « normalement » sur le ré à la mesure 78 mais c'est le triplum qui le chante. Nous retrouvons ainsi la cadence mais légèrement déformée. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que ce type de cadence « déformée » se retrouve, plus ou moins orné, à chaque fois que la voix de ténor passe du do au sol dans sa ligne isorythmique (c'est à dire trois fois, aux mesures 24-25, 77-78 et 111-112).

Au début du XV<sup>ème</sup> siècle, nous trouvons également une variante de la cadence à double sensible, quoique plus rare. Le contraténor, au lieu de suivre la voix de triplum, reste sur la quinte de l'accord final. Dans l'exemple 24, en particulier, les voix de ténor et de contraténor ont leurs rôles inversés du fait de la mélodie de ténor obligée.

Exemple 24 : *Agnus Dei* (Anonyme), mesures 25 à 26

Une nouvelle cadence commence à apparaître dans la première moitié du XV<sup>ème</sup> siècle. Celle-ci vient de la cadence à double sensible et s'est probablement propagée sur le continent par l'intermédiaire des compositeurs anglais. En effet, on retrouve dans cette cadence la douceur de la tierce si propre aux Anglais. La voix de contraténor, au lieu de monter vers la quinte, descend vers la tierce. Nous retrouvons cet exemple deux fois de suite dans la chanson *Jamais tant que je vous revoye* de Binchois, d'abord à la voix de contraténor puis à la voix de cantus :

Exemple 25 : *Jamais tant que je vous revoye* (Binchois), mesures 12 à 14

En voici un autre exemple que nous trouvons dans la chanson *Mon seul voloir* de Cesaris :

Exemple 26 : *Mon seul voloir* (Cesaris), mesures 23 à 24

Nous pouvons constater que, dans les exemples 25 et 26, la tierce ainsi obtenue s'empresse de rejoindre la quinte, comme pour revenir assez rapidement sur une consonance parfaite.

Au contraire, à partir de la seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle, les compositeurs n'hésitent plus à rester sur la tierce sans repasser obligatoirement par la quinte. Ces deux exemples tirés du Chansonnier de Dijon peuvent en témoigner :

Exemple 27a : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois),  
mesures 14 à 15

(Superius)

(Ténor 1)

(Ténor 2)

Contraténor

se - quin

A - moureux

re

Tierce

Exemple 27b : *Mon corps sen va* (Anonyme),  
mesures 9 à 10

(Superius)

Ténor

Contraténor

for - te

Tierce

Un autre type de cadence naît dans la première moitié du XV<sup>ème</sup> siècle. Les voix de ténor et de cantus restent les mêmes, mais le contraténor fait un saut d'octave. Le contraténor est donc plus grave que le ténor l'espace d'une note. Nous trouvons un exemple de cette cadence dans *Pour une fois* de Cardot :

Exemple 28 : *Pour une fois* (Cardot), mesures 18 à 19

(Cantus)

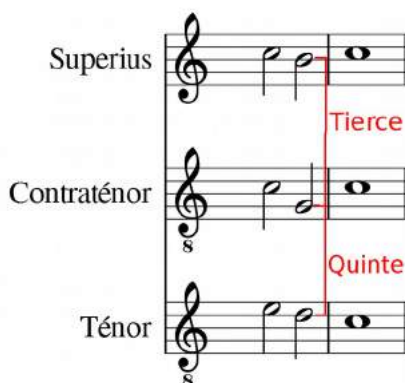
Contraténor

Ténor

se

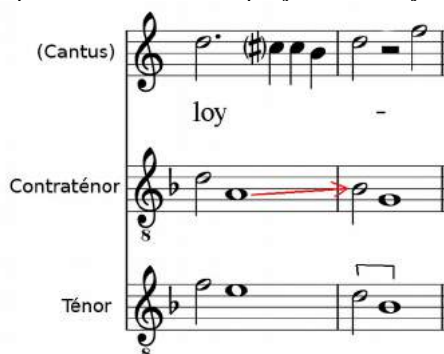
Ce type de cadence n'est pas présent dans le répertoire anglais du début du XV<sup>ème</sup> siècle. En revanche, il apparaît assez fréquemment dans la musique continentale dès le premier tiers du XV<sup>ème</sup> et on le retrouve encore à la fin de ce siècle, quoique moins couramment. L'absence de cadence de ce type dans le morceau *Mon seul voloir* de Cesaris pourrait laisser supposer que ce morceau est plus ancien que les deux autres pièces choisies dans le manuscrit d'Oxford 213.

Un dernier type de cadence semble provenir très certainement de la cadence avec un saut d'octave au contraténor. En effet, nous ne commençons à l'observer qu'à partir de la seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle, et de manière encore sporadique dans un premier temps. Il s'agit du saut de quarte ascendante ou de quinte descendante au contraténor. L'accord précédant la « tonique » est donc un accord composé d'une quinte et d'une tierce majeure par rapport à la basse. Comme dans la cadence avec le saut d'octave vue ci-dessus, la voix de contraténor est plus grave que celle du ténor et se rapproche davantage d'un rôle de bassus, typique du siècle suivant.



Il semble que nous trouvons cette cadence sous deux formes distinctes. L'une, probablement plus ancienne, se résout sur une harmonie de tierce et produit un effet similaire à ce que nous appelons en langage moderne une « cadence rompue ». Voici un exemple de ce type de cadence que l'on trouve dans le manuscrit d'Oxford 213, notamment dans *Jamais tant que je vous revoye* de Binchois :

Exemple 29 : *Jamais, tant que je vous revoye* (Binchois), mesures 32 à 33



En revanche, la cadence que nous qualifions dans un langage moderne « cadence parfaite » semble plus tardive et nous en trouvons des exemples essentiellement dans le manuscrit de Dijon 517. Le cas le plus fréquent semble être celui où la voix de contraténor fait un mouvement de quinte descendante :

Exemple 30a : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 44 à 46



Ici, la pièce est à quatre voix mais le schéma de la cadence est perceptible entre les voix de superius, ténor 2 et contraténor.

Le cas où la voix de contraténor fait un mouvement de quarte ascendante est plus rare mais se trouve également :

Exemple 30b : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 15 à 16

(Superius)

en ung lit

Ténor

Contraténor

Il est possible de trouver ce type de cadence sur le schéma de la cadence phrygienne, ce que, dans un langage moderne, nous appellerions une « cadence plagale ». Celle-ci est assez rare cependant.

Exemple 31 : *Mon corps sen va* (Anonyme), mesures 12 à 13

(Superius)

pleu - re

Ténor

Contraténor

Ici, les voix de ténor et de superius réalisent un mouvement de cadence phrygienne tandis que le contraténor fait un saut de quarte descendante, typique de la voix de basse à partir du XVIème siècle.

Quel est finalement le lien entre tous ces types de cadences et quelle est leur seule différence ? Nous pouvons aisément remarquer que, quelle que soit la cadence, le mouvement de base (à savoir seconde (majeure ou mineure) descendante pour le ténor et seconde (majeure ou mineure) ascendante pour le superius ou cantus) est respecté. Une seule voix est modifiée, le contraténor. C'est sur cette voix que les compositeurs vont, tout au long du XVème siècle, chercher à renouveler la formulation de leur cadence.

Le XVème siècle est donc, une fois encore, une époque charnière où nous retrouvons aussi bien la cadence à « double sensible » du Moyen-Âge que les germes de la « cadence parfaite », cadence qui deviendra la signature de toute la musique tonale, et ce parfois dans une même pièce. Sur le plan cadentiel également, le XVème siècle établit une passerelle entre deux périodes de l'évolution du langage musical.

### 3) Traitement des dissonances :

#### a) Généralités :

Il est nécessaire tout d'abord de préciser ce qui est considéré comme dissonant ou consonant au XVème siècle.

- Sont considérés comme *consonants*, les intervalles d'unisson (juste), octave (juste), quinte (juste), tierce (majeure ou mineure) et sixte (majeure ou mineure)<sup>1</sup>.
- Sont considérés comme *dissonants*, les intervalles de seconde, quarte et septième, quelque soit leur nature.

Bien sûr, ces considérations restent les mêmes si les intervalles sont redoublés (une dixième reste consonante tandis qu'une neuvième reste dissonante).

Je ne traiterai dans ce chapitre que le cas des dissonances utilisées sur le tactus. En effet, on peut considérer que les dissonances entre les appuis sont des ornements et non pas de véritables dissonances à prendre en considération. Au début du XVème siècle, chaque voix est censée être en consonance avec le ténor. En revanche, au cours de ce siècle, la pensée des compositeurs s'oriente davantage vers une recherche de consonance de chaque voix entre elles (nous verrons ce point en détail au chapitre III). Cette remarque est essentielle pour comprendre ce qui est considéré comme une dissonance par le compositeur.

Au début du XVème siècle, les compositeurs ont encore une vision assez médiévale de la dissonance. Celle-ci ne nécessite ni d'être préparée, ni d'être résolue (au sens communément admis, à savoir une résolution de seconde descendante). Ces dissonances abondent et il serait vain d'essayer de toutes les compter. Regardons par exemple les voix de ténor et superius dans les premières mesures du *Gloria* de Cooke :

Exemple 32 : *Gloria* (Cooke), ténor et triplum, mesures 1 à 6

The musical score shows two staves: Triplum (top) and Ténor (bottom). The lyrics are: Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Blue arrows point to dissonances that are not prepared (appoggiatures), and red arrows point to dissonances that are prepared (retards).

Dans cette simple phrase, nous comptons déjà six dissonances. La moitié sont ce que nous pourrions appeler des « appoggiatures » (flèches bleues sur l'exemple 32), c'est à dire des dissonances non préparées tandis que l'autre moitié représente des retards (donc des dissonances préparées) (flèches rouges sur l'exemple 32). Ces deux types de dissonances sont très fréquents à cette période et se trouvent principalement dans les voix supérieures. Nous pouvons remarquer que toutes ces dissonances se résolvent sur une consonance à la note suivante. Cette résolution peut être un mouvement de seconde descendante (mesure 4) ou ascendante (mesure 2).

<sup>1</sup> Les théoriciens de l'époque différencient également les consonances parfaites (unisson, octave et quinte) des consonances imparfaites (tierce et sixte, la sixte étant considérée comme étant une consonance depuis le Traité de Jean de Murs au XIVème siècle). Sur le même principe, on distingue les dissonances parfaites (seconde et septième) des dissonances imparfaites (quarte). cf. ABROMONT, Claude, *Guide de la théorie de la musique*, Fayard/Henry Lemoine, 2001, p.303-304



Nous constatons le même mode de fonctionnement entre les voix supérieures lorsque la voix de ténor disparaît momentanément comme c'est le cas dans le motet *Salve mater* de Sturgeon. Lors des passages à deux voix, la voix la plus grave tient le rôle de « ténor ».

Bien que ce soit particulièrement rare, nous pouvons retrouver des dissonances ne se résolvant pas de façon conventionnelle. Par exemple, toujours dans le *Gloria* de Cooke, (voir exemple 33), le si de la voix de triplum à la mesure 101 est dissonant avec le do du ténor. Au lieu de se résoudre normalement sur le la, celui-ci va sur le sol, une tierce en dessous. Deux analyses sont alors possibles, soit nous considérons qu'il y a résolution inhabituelle, soit nous considérons qu'il n'y a pas résolution.

Exemple 33 : *Gloria* (Cooke), mesures 100 à 102

(Triplum)

(Contraténor)

(Ténor)

no - bis quo - ni - am

#### b) Dissonances non préparées :

Concernant les dissonances non préparées, celles-ci vont encore perdurer pendant toute la première moitié du XVème siècle environ. Elles deviennent cependant de moins en moins présentes jusqu'à disparaître dès la seconde moitié du XVème siècle. Nous n'en trouvons déjà plus qu'un exemple dans la pièce *Jamais tant que je vous revoye* de Binchois (probablement la pièce la plus récente parmi les trois choisies parmi le manuscrit d'Oxford 213), et un seul exemple parmi les trois pièces choisies dans le chansonnier de Dijon 517. Nous la trouvons dans *Mon mignault musequin/Gracieuse* de Busnois.

Exemple 34 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 39 à 40

(Superius)

(Ténor 1)

(Ténor 2)

Contraténor

tant go

Cette dissonance peut toutefois quasiment être considérée comme étant préparée car celle-ci se trouvait dans la mesure précédente et a quitté sa note l'espace d'une semi-minime.



En revanche, à partir de la seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle, nous trouvons un autre type de dissonance non préparée qui se rapproche de celle vue précédemment mais qui, sur le plan formel, est différente. Nous l'appellerions aujourd'hui une « note de passage sur le temps ». L'aspect mélodique est ici privilégié par rapport à l'aspect harmonique. Cette dissonance est très fréquente dans la musique de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle.

Exemple 35 : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 12 à 13

Ici, c'est le la du ténor à la mesure 13 qui forme une dissonance avec le sol du contraténor. Nous retrouvons la même dissonance à la fin de la mesure entre le superius et le contraténor.

En voici un autre exemple, tiré de *Mon mignault musequin/Gracieuse* de Busnois :

Exemple 36 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 42 à 43

Le la du ténor 2 à la mesure 43 est dissonant avec le sol du superius. Toutefois, on voit assez clairement que le la du ténor 2 fait partie d'une ligne mélodique conjointe.

### c) Dissonances préparées :

En ce qui concerne les dissonances préparées, celles-ci perdurent pendant tout le XV<sup>ème</sup> siècle et au-delà. Elles se verront même dotées de règles de plus en plus strictes à la Renaissance (avec notamment la notion de durée minimale de préparation nécessaire avant la dissonance en elle-même). Nous pouvons simplement remarquer que les dissonances préparées vont progressivement supplanter les dissonances non préparées au cours du XV<sup>ème</sup> siècle. La résolution de ces dissonances est toujours faite de manière « traditionnelle », à savoir un mouvement de seconde descendante (quelque soit sa nature).

Pour résumer, nous pouvons dire qu'au début du XVème siècle, de nombreux types de dissonances se côtoient. Celles-ci peuvent être préparées ou non, et résolues de façon conventionnelle ou non. Au cours du siècle, les dissonances non préparées et résolues de façon non traditionnelle vont disparaître progressivement. Les compositeurs de la fin du XVème siècle n'emploient plus que des dissonances préparées et résolues « normalement » ou privilégient l'aspect mélodique en utilisant ce qu'on appelle désormais des « notes de passage sur le temps ». C'est l'aube de la Renaissance où chaque dissonance est minutieusement contrôlée.

### CHAPITRE III

#### ÉVOLUTION D'UNE CONCEPTION HORIZONTALE VERS UNE CONCEPTION VERTICALE

La conception de la musique a considérablement évolué entre le Moyen-Âge et la Renaissance. En effet, le souci d'un rapport harmonique consonant de toutes les voix entre elles et l'apparition du procédé d'imitation sont la preuve que les compositeurs passeront d'une composition par successivité à une composition par simultanéité<sup>1</sup> au cours du XVème siècle.

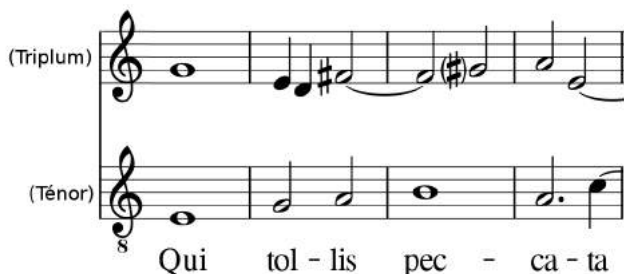
#### 1) Étude de la consonance des voix entre elles :

Depuis les débuts de la polyphonie, le compositeur s'appuie sur une teneur empruntée (la plupart du temps au chant grégorien) et compose successivement une deuxième voix (motetus ou duplum) puis éventuellement une troisième voix et ainsi de suite.

Dans cette optique, chaque voix est écrite en consonance avec le ténor. En revanche, il n'y a pas de recherche d'une consonance des voix entre elles (plus généralement entre les voix supérieures). C'est ce qu'on peut qualifier de principe de composition par successivité.

Cette méthode de composition se retrouve encore dans les œuvres des deux premiers tiers du XVème siècle. Par exemple, dans le *Gloria* de Cooke :

Exemple 37a : *Gloria* (Cooke), Ténor et Triplum, mesures 75 à 78



Exemple 37b : *Gloria* (Cooke), Ténor et Contraténor, mesures 75 à 78



Exemple 37c : *Gloria* (Cooke), Triplum et Contraténor, mesures 75 à 78



Ici, nous voyons clairement que les voix de triplum et de contraténor sont consonantes avec le ténor. En revanche, nous pouvons remarquer que la voix de cantus présente des dissonances avec le contraténor.

1 « Simultanéité » et « Successivité » sont les termes employés par Edward Lowinsky (cf. BENT, Margaret, BLACKBURN, Bonnie J. & POWERS, Harold S., *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, introduction et traduction d'Annie Coeurdevey, Paris & Tours, Minerve, 2003, p. 79)

Nous pouvons également citer cet extrait assez parlant de *Jamais tant que je vous revoye* de Binchois :

Exemple 38 : *Jamais, tant que je vous revoye* (Binchois), mesures 32 à 33

La septième attaquée entre le cantus et le contraténor ne s'explique que parce que le fa du cantus est consonant avec le sib du ténor, tout comme le sol du contraténor est consonant avec le sib du ténor.

Dans le dernier tiers du XVème siècle, on voit apparaître une nouvelle conception de la composition qui peut être qualifiée de composition par simultanéité. Le compositeur ne va plus concevoir chaque voix séparément par rapport au ténor. Au contraire, il va penser chaque voix en relation avec les autres.

Cette nouvelle conception de la composition engendre une nouvelle pensée musicale. Désormais, chaque voix doit être en rapport de consonance les unes avec les autres. Chaque voix est minutieusement contrôlée à la minime près et les dissonances entre deux voix, en raison d'une seule consonance avec le ténor, n'existent plus. Regardons par exemple la fin de *Mon mignault musequin* de Busnois pour s'en convaincre :

Exemple 39 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), mesures 41 à 46

Si nous regardons cet exemple en détail, nous ne rencontrons aucune dissonance qui n'aie pas été préparée, hormis celle de passage au ténor 2 à la mesure 43, dont nous avons déjà parlé (voir chapitre II, page 32). Si nous arrêtons la musique sur chaque minime, nous trouvons un accord consonant (à savoir un accord de sixte ou un accord parfait) ou un accord doté d'un retard (comme à la mesure 44).

La composition simultanée implique une nouvelle écriture musicale et deux nouveaux styles vont apparaître, ceux-ci supposant obligatoirement une conception d'ensemble de toutes les voix :

- le style homophone
- le style imitatif (et canonique)

Commençons par voir le style homophone. Celui-ci est un style musical où les chanteurs vont articuler les mêmes syllabes en même temps, impliquant donc une homorythmie. On voit se développer dans le dernier tiers du XVème siècle des passages en homophonie et nous en trouvons un court exemple dans *Mon corps sen va* :

Exemple 40 : *Mon corps sen va* (Anonyme), mesures 19 à 22

The image shows a musical score for three voices: Superius, Ténor, and Contraténor. The lyrics are 'De dou-leur taint'. A red box highlights the first three measures of the excerpt, where all three voices enter with the same rhythm and syllables, illustrating the homophonic style. The Superius part is on a treble clef, the Ténor on a treble clef with an '8' below it, and the Contraténor on a treble clef with an '8' below it. The notes are mostly half notes and quarter notes.

Ici, les trois voix commencent une nouvelle phrase ensemble (et non en imitation comme dans la première partie) avec le même rythme l'espace de trois semi-brèves avant de retrouver un style plus « contrapuntique » pour le reste de la phrase.

## 2) Développement de l'imitation :

Le procédé d'imitation consiste à reproduire successivement à différentes voix un même motif plus ou moins long, qu'il soit transposé ou non. Le canon est une forme particulière d'imitation qui se prolonge sur l'intégralité de la ligne mélodique proposée.

L'imitation est encore très rare à la fin du Moyen-Âge. En effet, celle-ci implique une égale importance des voix l'effectuant, ce qui ne correspond pas à la pensée médiévale. Parmi les trois morceaux choisis dans le manuscrit d'Old Hall, nous ne trouvons aucune imitation clairement énoncée. Nous ne rencontrons qu'un seul exemple qui pourrait s'apparenter à de l'imitation dans le *Gloria* de Cooke :

Exemple 41 : *Gloria* (Cooke), Cantus et Ténor, mesures 31 à 33

The musical score for Example 41 shows three staves: Triplum, Contraténor, and Ténor. The lyrics are 'De - us rex ce'. A red bracket underlines a six-note motif in the Ténor part, and a red arrow points from this motif to the Contraténor part, indicating an imitation.

Toutefois, cet exemple ressemble davantage à une formule cadentielle, employée successivement au cantus puis au contraténor, qu'à de l'imitation à proprement parler. De plus, la distance temporelle entre les deux « imitations » est plutôt grande pour être considérée comme telle.

En revanche, l'imitation apparaît dans le nouveau style des années 1430. Celle-ci est encore assez rare cependant et sur des motifs plutôt courts. Dans les pièces choisies parmi le manuscrit d'Oxford, nous en trouvons un exemple très clair dans la pièce de Binchois, *Jamais tant que je vous revoie*.

Exemple 42 : *Jamais tant que je vous revoie* (Binchois), mesures 27 à 31

The musical score for Example 42 shows three staves: Cantus, Contraténor, and Ténor. The lyrics are 'De m'es - jo - ir com - me so -'. Red brackets underline a six-note motif in the Contraténor part, which is then imitated by the Cantus and Ténor parts.

Ici, nous distinguons facilement le motif de six notes énoncé par le contraténor, repris ensuite par le cantus et enfin par le ténor. C'est une imitation à l'unisson qui contraste fortement avec le reste de la pièce car pendant ce court passage, les trois voix deviennent aussi importantes les unes que les autres. C'est le seul moment où le ténor participe au dialogue avec les autres voix.

L'apparition et l'emploi fréquent de l'imitation va de pair, par définition, avec l'évolution de l'équilibre des voix (cf. chapitre I, p. 14-16). C'est pourquoi l'imitation va devenir de plus en plus importante au cours du siècle et même très fréquente dans le dernier tiers du XV<sup>ème</sup> siècle. Elle se déroule aussi sur des motifs plus longs que dans la génération précédente.

Très souvent, nous la trouvons dès le début d'une pièce, ce qui constitue un élément tout à fait nouveau puisque les voix n'entrent plus toutes ensemble mais séparément.

Exemple 43 : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 1 à 5

Superius

Ténor

Contraténor

Quel - que povre hom - me que je soi -

Quelque povre

Dans cet exemple, le motif imité dure presque trois mesures complètes et est d'abord à distance d'octave puis d'unisson.

Plus généralement, nous trouvons très souvent l'imitation au début d'un vers. Les voix devenant aussi importantes les unes que les autres, il n'y aucune règle concernant l'ordre des entrées. La totalité des voix ne fait pas forcément l'imitation (voir exemple 44), tandis que certaines voix arrêtent l'imitation plus tôt que d'autres (exemple 45). L'emploi et la façon d'utiliser ces imitations sont laissées à l'imagination du compositeur.

Exemple 44 : *Mon corps sen va* (Anonyme), mesures 1 à 3

Superius

Ténor

Contraténor

Mon corps sen va mon

Mon corps

Ici, seules les voix de ténor et de superius font l'imitation.

Exemple 45 : *Quelque povre homme* (Busnois), mesures 16 à 20

Superius

Ténor

Contraténor

lit Je voul droi - e quon me pen -

Je voul droi - e quon me pen -

Je voul droi - e quon me pen -

Dans cet exemple, l'imitation débute au contraténor puis est reprise par le ténor et le superius. Toutefois, cette imitation est poursuivie dans ces deux dernières voix et non au contraténor.

L'intervalle privilégié par les compositeurs entre les voix pour l'imitation semble être l'unisson ou l'octave. Nous trouvons cependant déjà des imitations à la quinte (ou son renversement la quarte), notamment dans *Mon mignault musequin/Gracieuse* de Busnois. Dans cette chanson combinatoire, les deux voix de ténor peuvent d'ailleurs quasiment être considérées comme un canon à la quarte.

Exemple 46 : *Mon mignault musequin/Gracieuse* (Busnois), Ténor 1 et 2, mesures 1 à 15

(Ténor 1)

Gra - ci - eu - se plai - sant mu - nie - re he

(Ténor 2)

Canon à la quarte inférieure

Gra - ci - eu - se plai -

la mon - nye - re A - moureux

sant mu - nie - re

La pensée harmonique des compositeurs va donc considérablement évoluer au cours du XVème siècle. Le passage d'une composition par successivité à une composition par simultanéité est le signe du souci du compositeur de mettre toutes ses voix en regard, et non plus seulement avec la voix de ténor. L'apparition de l'imitation comme élément d'écriture, technique emblématique de la Renaissance, devient alors naturelle puisque celle-ci suppose une vision globale de toutes les voix.



## CONCLUSION

Le XVème siècle est une période où s'opèrent de grands changements à tous les points de vue. Cette période ne constitue-t-elle pas pour les historiens le passage du Moyen-Âge à la Renaissance ? Il en est de même pour les musicologues qui considèrent, pour certains, que cette transition s'effectue à partir de 1400, tandis que d'autres la voient plutôt à partir de 1450, voire 1500. Cette hésitation dans les dates montre clairement que ce siècle joue un rôle important dans l'évolution musicale.

Le tournant majeur qui apparaît à cette période se situe au niveau de la pensée musicale même. Le passage d'une conception horizontale à une conception verticale marque un profond changement dans l'histoire de la musique. Le compositeur n'écrit plus sa musique en pensant chaque nouvelle voix de la polyphonie dans un rapport de consonance avec la voix de teneur mais en prenant en compte la totalité des voix. Ce passage d'une composition par successivité à une composition par simultanéité résulte de plusieurs facteurs (notamment avec l'apparition progressive de l'imitation ou encore l'importance grandissante de la voix de contraténor). En effet, le ténor perd petit à petit son rôle de « fondement harmonique » et se trouve remplacé par le contraténor, plus grave. Cette voix se dédouble progressivement en contraténor altus et contraténor bassus donnant naissance aux voix d'altus et de bassus propres à l'équilibre de la polyphonie à quatre voix de la Renaissance.

Le XVème siècle est une période riche en nouveautés harmoniques et mélodiques. L'influence de la musique anglaise sur le continent est indéniable. Les sonorités plus douces de la « Contenance Angloise », ses rythmes inspirés par la danse remplacent progressivement la musique plus complexe, aux harmonies parfois rudes, de l'Ars Nova ou même de l'Ars Subtilior. De nouveaux mouvements cadentiels apparaissent, notamment les germes de ce que nous appelons aujourd'hui la « cadence parfaite » ; des enchaînements harmoniques voient également le jour tandis que d'autres disparaissent. Tous ces changements vont aboutir progressivement à une musique plus contrôlée qu'au siècle précédent, aussi bien mélodiquement qu'harmoniquement au point que sur chaque minime le respect des règles de consonance se voit observé avec rigueur dans les pièces de la fin du XVème siècle.

La transition qui s'est opérée au XVème siècle est donc essentielle. Elle est le fruit d'un échange de traditions et de cultures différentes, comme on peut le constater à travers d'autres exemples au cours de l'histoire. En effet, la Révolution Française n'a-t-elle pas inspiré de nombreux musiciens, comme Ludwig van Beethoven ou encore François-Joseph Gossec ? L'arrivée au trône de France de Louis XIV n'a-t-elle pas contraint les musiciens de la Cour royale à développer un style musical différent de celui pratiqué en Italie ? Il est impensable de séparer la musique de l'histoire et cela se vérifie également pour cette période troublée marquant la fin du Moyen-Âge. Pendant la Guerre de Cent-Ans, les musiciens anglais côtoient les musiciens bourguignons et français, créant de nombreux échanges musicaux. Ces confrontations ont largement contribué à l'évolution de la pensée musicale de l'époque qui, avec l'émergence du courant Humaniste en Europe au XVIème siècle, achèvera la transition vers une nouvelle ère musicale caractéristique à la Renaissance.

# ANNEXES

## I) Transcriptions des pièces étudiées :

### 1) Manuscrit d'Old Hall :

#### a) *Gloria* (Cooke)

## Gloria (Cooke)

Old Hall f. 4v-5v

(Triplum) ♯ = ♯ (C)

(Contraténor)

(Ténor)

Et in ter - ra pax ho - mini - bus bo - nae vo-lun-

8

ta - tis. Lau - da-mus te be-ne - di - cimus te a - do-ra-mus

16

te glo-ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

25

prop - ter glo - ri - am tu-am ma - gnam. Do - mine De -

32

us rex ce - les - tis de - us pa - ter om - ni -

40

po - tens. Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni -

50

te Je - su Chris - te. Do - mine de - us a - gnus de - i fi - li -

62

us pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

73



no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe de -

84



pre - ca - ti - o - nem nos - tram. Qui se - des ad dex - te -

94



ram pa - tris mi - se - re - re no - bis quo - ni - am tu

104



so - lus san - ctus. Tu so - lus do -

\* le si est un do, une seconde au-dessus, dans l'original

3

114

mi - nus tu so-lus al - tis-si - mus Je - su Chris - te. Cum sanc to

124

spi - ri - tu in glo - ri - a de - i pa -

133

tris. A -

141

men.

b) *Salve mater* (Sturgeon)

## Salve mater (Sturgeon)

Old Hall f. 91v-92r

(Cantus) al (O)

(Triplum) al (O)

Ténor I al (O)

Sal - ve ma - ter Do - mi - ni que spes es sa -

Sal - ve tem - plum gra - ci - e, tem - plum san - cti -

-nit in nomine Domini

10

lu - tis qui con - tri - vit mo - ri - ens jugum ser - vi - tu - tis,

- ta - tis, tem - plum San - cti Spi - ri - tus,

22

ju - va nos in tem - pore no - stre ser - vi - tu - tis, nos in

tem - plum ma - je - sta - tis: sal -

34

ce - lum sub le - va gra - di - bus vir - tu - tis. Sal -

va nos te ro - ga - mus, sal - va tu - trix gra -

45

ve cu - jus gra - ci-a ve - ni - am me - re - tur fi - dem - que ca - tholi -

- tis ut sor - ti - ri va - le - a - mus

55

cam pi - e con - fi - te - tur Tu - is vir-go pre - ci - bus

re - gnum cum be - a - tis, A - ve vir - go vir-gi - num no -

II b1 O

65

me - ri - tis - que de - tur ut quod E - va per -

stri mi - se - re - re lan - gue - scen - tis a -

74

- di - dit per te re - for-me - tur. Sal - ve per

ni - me mor - bos in-tu-e - re, tu mi -

b2

84

quam Do - mi - no pi - e con - fi - te - mur cu - jus o - pe ve -

ser - ta mi - se - ris et com - passa

8

95

- ni - am con - se - qui me - re - mur. tu - is san - ctis

ve - re. mor - bi cau - sam au - fe - rens men -

8

c1

105

pre - ci - bus ma - ter ad - ju - ve - mur ut cum

- ti - bus me - de - re. Et cum ju - dex ad - ve - ne - rit ju - di - cis ad

8

c2

115

tu - o na - to sem - per col - le - te - mur.

dex - te - ram ju - be nos ve - ni - te.

8



c) *Agnus Dei* (Anonyme)

## Agnus Dei (Anonyme)

Old Hall f. 104v-105r

(Ténor)

A gnus de - i.

(Triplum)

(Ténor)

(Contraténor)

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi -

16

se - re - re no - - - bis. A -

28

gnus de - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

45

di mi - se - re - re no - - - bis.

2) Manuscrit d'Oxford 213 :

a) *Jamais tant que je vous revoie* (Binchois)

# Jamais tant que je vous revoie (Binchois)

Oxford f. 9v - 10r

(Cantus)  $\diamond = \text{♩}$  (○)

Contraténor

Ténor

Ja - mais tant que je vous re - voy - e Ma très belle dame

Jamais tant

Jamais

10

et ma joy - e Au cuer n'a - rayes - ba - te - ment

20

Et si n'ay pooir nul - le - ment De m'es - jo -

30

ir com - me so - loy - e.

\* (le silence de semi-brève manque dans l'original)

b) *Pour une fois* (Cardot)

# Pour une fois (Cardot)

Oxford f. 122 r

(Cantus)

Contraténor

Ténor

Pour u - ne fois et pour tout - te ma vy - - e

Pour une fois

Pour une fois

11

Je vous choy - si pour ma dame et mais - tres - se De vous ser -

23

vir loy - ament fais pro - mes - se Mal - gré tous ceux qui

35

en a - vront en - vy - - e.

\* Les voix de ténor et de contraténor ont respectivement un do et un fa une seconde en dessous dans le manuscrit.

c) *Mon seul voloir* (Cesaris)

## Mon seul voloir (Cesaris)

Oxford f. 122 r

(Cantus)  $\text{♩} = \text{♩}$  (C)

Mon seul vo -

(Contraténor)

Cer - tes m'a -

Ténor

Mon seul

8

loir masouve - ray - ne joy - e Tout le plai - sir

mour c'est ma vye et ma joy - e Que quant je

16

que j'ay de vous me vient Pour quoy mon cuer si très joy - eux se tient Qu'an -

say tondoux cuer en play - sir Que je dé - sir ve - ir sans dépar - tir.

23

di-re une au - tre je ne vo - droy - e.

3) Chansonnier de Dijon 517 :

a) *Mon corps sen va* (Anonyme)

# Mon corps sen va (Anonyme)

Dijon f. 13v-14r

(Superius)  $\diamond = \circ$

Ténor

Contraténor

Mon corps sen va mon cuer de -

Mon corps

meu - - re Des - con - for -

te sou - pire et pleu - re Quant de vous

16

me con - vient par - tir De dou-leur taint

22

plus noir que meu - re Et des-

27

ro - - be de tout plai -

31

sir.

\*1 Ces quatre notes sont écrites un ton au-dessus dans le manuscrit.

2

\*2 Ces deux notes sont écrites un ton au-dessus dans le manuscrit.

b) *Quelque povre homme* (Busnois)

## Quelque povre homme (Busnois)

Dijon, f. 65v-66r

(Superius)  $\diamond = \circ$

Ténor

Contraténor

Quel - que povre hom - me que je soi -

Quelque povre

6

e Se ma da - me te - nir po - voi - -

12

e en - tre mesdeux bras en ung lit

\* Un fa, une seconde en dessous, est écrit sur l'original.

17

Je voudroi - e quon me pen - dist (je voul - droi-

22

e quon me pen - dist) su - ne fois sa

26

gra - - - ce na - voi - e.



## Mon mignault musequin / Gracieuse (Busnois)

Dijon f. 181v - 182r

(Superius)  $\diamond = \circ$  (C)

(Ténor 1)

(Ténor 2)

Contraténor

Mon mi-gnault mu - se - - - - - quin

Gra - ci - eu - se plai - sant mu - nie - - - - - re he

Gra - ci - eu - se plai -

Mon mi-gnault mu - se - - - - - quin

8

Do - re-lot et pou - pin

la mon - nye - - - - - re A -oureux

sant mu - nie - - - - - re

mu - - - - - se - - - - - quin

16

Ri - ant et gor - gi as

suis de vo mou - lin Et faitque je mole au ma - tin

A -oureux suis de vo mou - lin A -oureux suis de vos mou -

A -oureux suis de vo mou - lin Et faitque

\* Cette phrase musicale manque dans le manuscrit.

24

Ne vous ver - ray je my - e

Et vous a - vez m'a - mour en -

lin

je moult au ma - tin

31

pas Qui es - tes

tie - re he la mu - nie - re La mu - nie -

Et vous a - vez m'a - mour en - tie

La mon - nye - re et la

39

tant go - din.

re et la mu-nie - re.

re.

mon - nye - re.

2

## II Fac-similé des manuscrits

### 1) Manuscrit d'Old Hall :

#### a) *Gloria* (Cooke), f. 4v

The image shows a facsimile of a manuscript page from Old Hall, folio 4v, featuring a large decorated initial 'G' and musical notation on red staves. The text is written in a Gothic script. The initial 'G' is large and ornate, with a face inside it. The text is written in a Gothic script. The page is numbered '4v' in the top left corner. The text is as follows:

**G**loria in excelsis deo. In terra pax hominibus bone voluntatis. Laudamus te benedicimus te  
adoramus te glorificamus te. Gratias agimus tibi propter gloriam tuam magnam.  
Domine deus rex caelestis deus pater omnipotens. Domine fili  
unigenite iesu criste. Domine deus agnus dei filius pa tris. Qui tollis peccata



(5)



mundi miserere no bis. Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem no strā.

Qui se des ad dex te ram pa tris miserere no bis quoniam tu so lus sanc

tus. Tu solus dominus tu solus altissimus ie su ari ste. Cum sanc

to spi ritu in glo ri a de i pa tris. A.



*Gloria (Cooke), f. 5v*



b) *Salve mater (Sturgeon), f. 91v*

**S**alve mater domi ni que sis es sa lu tis. Qui continet in omni bus  
ser mōi tis. Alma nos in tem pōe no strā ser mōi tis. Nos in re  
lum subleua gra di bus in mōi tis. Salve omni s gra tia ue ni am me re  
tur. Et ad nos caritatem pi e con si te mur. Tu is uirgo prei bus me ri tisq; de  
am. Et qd e na pr didit pr te re formet. Sal ue per quam do mi  
no pie confi te mur. Cum o pr ue miam consequi mōi tis. Cum sanctis pā  
bus mater admi ne mur. Et ammi no nato semper colle te mur.

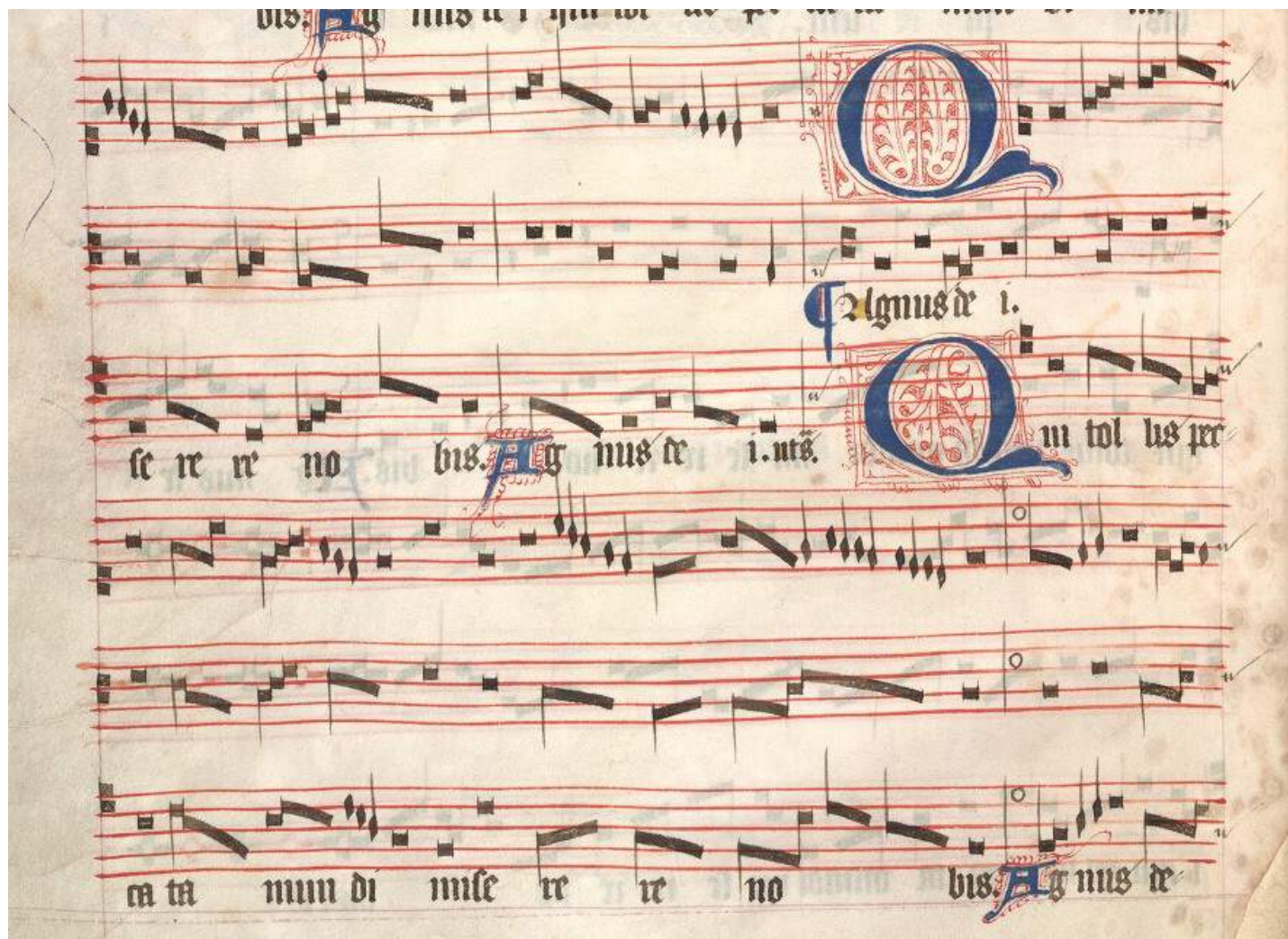


Strangman / Strangman. (92) Strangman. Strangman

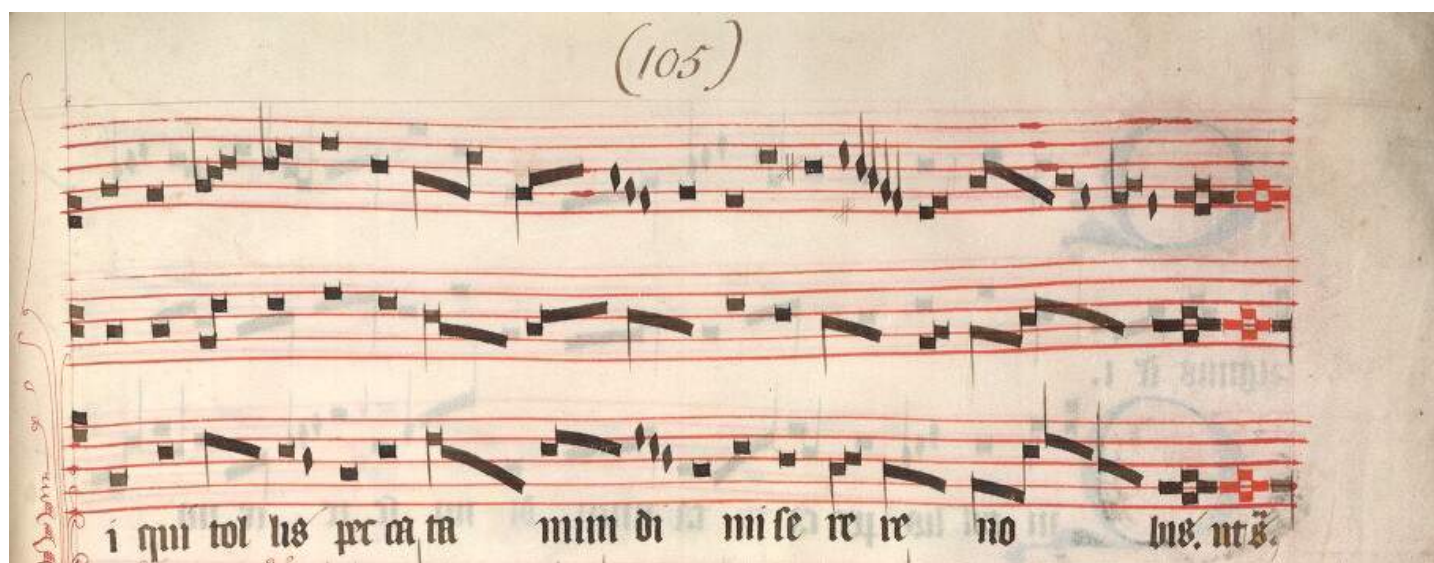
**S**alve templum gracie templum sancti spiritus. Templum sancti spiritus templum maiestatis. Salva nos te rogamus salva matre gratias agere totum in uale annis regni aeterni. Ave uirgo uirginum nostri in sacre. Tanguetenas a mine mortuos inuare. Tu mi cara mi se us. et com passa ue re. Nozbi causa auferens mentibus inuare. Et cum uide aduenit iudias ad de re inuare nos ue in re. *Terz. It in nomine domini. De modo pfato.*



c) *Agnus Dei* (Anonyme), f. 104v



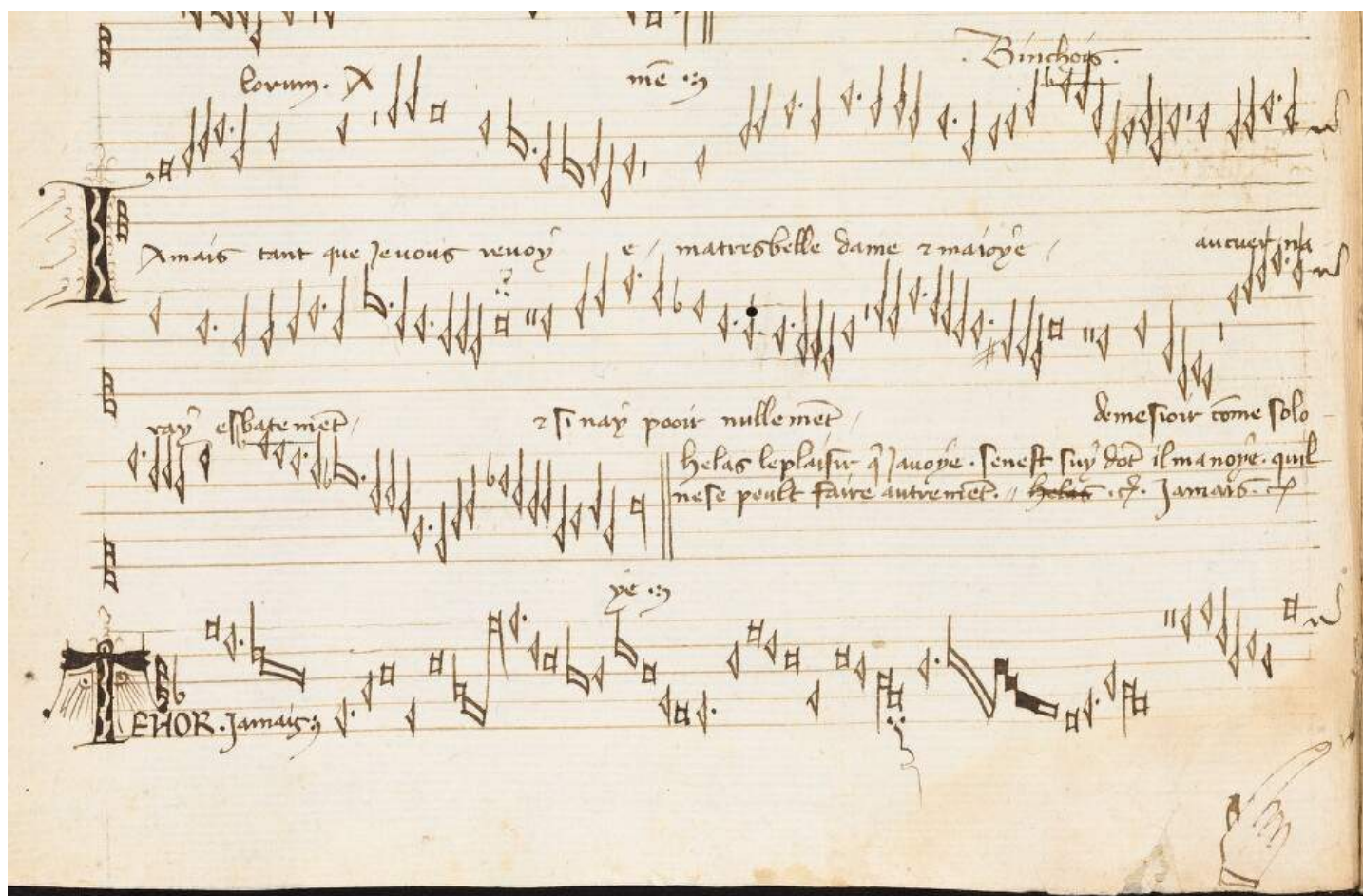
*Agnus Dei* (Anonyme), f. 105r





2) Manuscrit d'Oxford 213 :

a) *Jamais tant que je vous revoie* (Binchois), f. 9v



*Jamais tant que je vous revoie* (Binchois), f. 10r

Manuscript page f. 10r from Oxford 213, featuring musical notation and French lyrics. The page is written in a medieval script with square neumes on four-line red staves. The lyrics are in French, written in a cursive hand. The text includes:

culorum. X men.

**O**nterior. Jamais.

Car il n'est rien qui m'effraye. Seno le pœur q'je vous uoye. Amô plaisir 7 b'ie brief met. Ad fin quous s'achies comet. Effret.

ioyeus ie ne porroye. Helas Jamais.



*Cardot.*

**P**our une fois et pour toute ma vie e Je vol d'oyssi po' madame et maistresse deus fuir les amers faigmes  
 messe malgre tous ceus qui en ont en vo' e.iz

*Cesaris.*

**T**enez po' une fois. 7.  
**C**ontenez po' me fais. 7.  
**M**on seul vouloir ma souveraine joye tout le plaisir que  
 jay de vo' me vient pour quoy me cuer si tres joyeux setient qu'une vne autre jene do droys  
**E**noz. Monseul. 7.  
**E**tes mamour cest ma vie et major e J'ay fait ton doulx. 7. en plaisir q'je  
 desir veir sans departir

*Cardot.*

**P**our une fois et pour toute ma vie e Je vol d'oyssi po' madame et maistresse deus fuir les amers faigmes  
 messe malgre tous ceus qui en ont en vo' e.iz

*Cesaris.*

**T**enez po' une fois. 7.  
**C**ontenez po' me fais. 7.  
**M**on seul vouloir ma souveraine joye tout le plaisir que  
 jay de vo' me vient pour quoy me cuer si tres joyeux setient qu'une vne autre jene do droys  
**E**noz. Monseul. 7.  
**E**tes mamour cest ma vie et major e J'ay fait ton doulx. 7. en plaisir q'je  
 desir veir sans departir

*Cardot.*

**P**our une fois et pour toute ma vie e Je vol d'oyssi po' madame et maistresse deus fuir les amers faigmes  
 messe malgre tous ceus qui en ont en vo' e.iz

*Cesaris.*

**T**enez po' une fois. 7.  
**C**ontenez po' me fais. 7.  
**M**on seul vouloir ma souveraine joye tout le plaisir que  
 jay de vo' me vient pour quoy me cuer si tres joyeux setient qu'une vne autre jene do droys  
**E**noz. Monseul. 7.  
**E**tes mamour cest ma vie et major e J'ay fait ton doulx. 7. en plaisir q'je  
 desir veir sans departir



3) Chansonnier de Dijon 517 :

a) *Mon corps sen va* (Anonyme), f. 13v

The image shows a manuscript page from the Chansonnier de Dijon 517, folio 13v. The page features a large, ornate initial 'M' in the top left corner, decorated with a face wearing a red hat and a blue and red collar. The text is written in a Gothic script, and the musical notation consists of diamond-shaped notes on a four-line staff. The text is as follows:

**M**on corps sen va mo ruc demeu re /  
de frouste soupire et pleure / Quant de vous  
me couvent partur / De Doule tant pl? non p  
meure / Et de froule de tout plai  
le p?re adieu qm le sequeure  
Et que brefue soit sa demeur  
Ensi comment est mon desir  
Adieu mon plaisir de ceste heure  
Fortme qm trop me queut seure  
De vous a tort me deult bannir  
Mais non fera se vous assure  
Mon cuer d'avez jusqu'au fin

This image shows folio 14r of a medieval manuscript, likely a songbook. The page contains two staves of music, each with a large, ornate initial. The top staff begins with a large initial 'M' decorated with red, blue, and gold, featuring a small figure. The text 'Mon corps sen va' is written in a Gothic script below the initial. The bottom staff begins with a large initial 'D' decorated with red, blue, and gold, featuring a small figure. The text 'Dont va tenor' is written in a Gothic script below the initial. The music is written in a medieval style, using square neumes on four-line red staves. The paper is aged and slightly discolored.



Busnois

**Q**uelque poivre me  
homme que se soie  
se ma dame tenir pouvoit entre mes deux bras en  
se se hausseroit qu'on me vendist. En me soie sa gne  
nauoi e

Quelque poivre

Me t'ingrue se y empleroit  
Par tel parti que se feroit  
Long tancet de son appetit

Celle a challeur se lestameroit  
Celle auoit froit se hausseroit  
Dussi qu'onques homme fust  
Combien que se soie petit  
Punt a cela se ne sausseroit

This manuscript page, folio 66r, contains two systems of musical notation. Each system begins with a large, ornate initial: a gold 'A' for the first system and a gold 'C' for the second. The notation is written on four-line staves using diamond-shaped notes with vertical stems. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The first system's lyrics are 'Enor Quelque pour', and the second system's lyrics are 'Cunctate'. The page is aged and shows some staining.

**A** Enor Quelque pour

**C** Cunctate



Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves of music with diamond-shaped notes and French lyrics in a historical script. The lyrics are as follows:

on mignault musequin corclot et pou  
 tant et gorgias ne lo' benay se  
 me/ que qm estet tant go  
 e trop bien que nammy  
 Or pour qu'en la fin  
 se ne perde mes par  
 rancuse plaisant maniere  
 se de bon ble sur la vintre  
 surs de lo moulin  
 tantost moultre affm  
 Et bout arez manour  
 entiere



Gracieuse playant muniere de la monniere  
par de bon ble sur la ruiere sur la ruiere

A moult plus de ce moin et plus q se mole au matin Et boirez  
de breuz tantost moutre affin que se lant de bon matin

maimour entiere La muniere et La muniere

de festoie ung matin  
Cetm a cetm touche entre vos bras  
farou de soulas  
Evant part a mon butm

Enchateuor Mon mignault

A moult plus  
de breuz de tantost Et fuites q se moule  
Affin que se lant

La monniere et La monniere

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **- Bibliographie des ouvrages consultés :**

ABROMONT, Claude, *Guide de la théorie de la musique*, Fayard/Henry Lemoine, 2001, 608 p.

APPEL, Willi, *La Notation de la musique polyphonique 900-1600 [1942]*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Pierre Mardaga éditeur, 1998, 425 p.

ARLETTAZ, Vincent, *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*, collection Musique-Musicologie, Pierre Mardaga éditeur, 2000, 526 p.

ATLAS, Allan W., *La musique de la Renaissance en Europe, 1400-1600*, Turnhout, Brepols, coll. « Épitome musical », 2012, XXIX+955 p.

BENT, Margaret, BLACKBURN, Bonnie J., POWERS, Harold S., *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, introduction et traduction d'Annie Coeurdevey, Paris & Tours, Minerve, 2003, 256 p.

CŒURDEVEY, Annie, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998, 128 p.

FALLOWS, David, « *The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth century* », *Renaissance Studies*, I, n° 2 (1987), 189-208.

FERRAND, Françoise (sous la dir.), *Guide de la musique du Moyen Age*, les indispensables de la musique, Librairie Arthème Fayard, 1999, 850 p.

FERRAND, Françoise (sous la dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, les indispensables de la musique, Librairie Arthème Fayard, 2011, 1235 p.

GAGNEPAIN, Bernard, *La musique française du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Presses universitaires de France, 1961, 128 p.

GUT, Serge, *La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Âge*, in *Acta Musicologica*, Vol. 48, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1976), p. 20-44.

HOPPIN, Richard H., *La Musique au Moyen Age*, Volume 1, Pierre Mardaga éditeur, 1991, 640 p.

HUGHES, Andrew, BENT, Margaret, *The Old Hall Manuscript*, in *Musica Disciplina*, Vol. 21, 1967, 97-147.

MANIATES, Maria Rika, « *Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier* », in *Journal of American Musicological Society*, XXIII (1970), 228-281.

*Manuscrit. Oxford, GB. Bodleian Library. Ms. Canonici misc. 213 / with a introduction and invention by David FALLOWS*, The university of Chicago press, 1995, 362 p.

MARIX, Jeanne, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg, Heitz & Co. Imprimeurs-Éditeurs, 1939, réed. Genève, Minkoff Reprint, 1972, XXXI+299 p.

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique Tome 1*, Paris, Fayard, 1988, 286 p.

OUVRARD, Jean-Pierre, *Josquin Desprez et ses contemporains, de l'écrit au sonore (guide pratique d'interprétation)*, Arles, Actes Sud, 1986, 168 p.

PIRRO, André, *Histoire de la musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup>*, Paris, 1940, 370 p.

REANEY, Gilbert, *The Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, in *Musica Disciplina*, Vol. 9, 1955, 73-104.

THIBAUT, Geneviève, *La chanson française au X<sup>e</sup> siècle de Dufay à Josquin des Prés (1420 à 1480)*, p.890 à 944 in ROLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la musique Tome 1 : Des origines à Jean-Sebastien Bach*, Encyclopédie de la Pléiade, 1970, 2236 p.

- Bibliographie des sites consultés pour les sources :

<https://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=COMPOSER&composerKey=12>

<https://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=COMPOSER&composerKey=136>

[http://petruccilibrary.org/wiki/Dijon\\_Chansonnier\\_\(Various\)](http://petruccilibrary.org/wiki/Dijon_Chansonnier_(Various))

- Autre site consulté :

<http://chansonniers.pwch.dk/LISTS/DijDes.html>

## **BIOGRAPHIE**

Professeur d'éducation musicale au lycée Notre-Dame du Mans et professeur de piano à l'école de musique de Bouloire (Sarthe) depuis septembre 2016, je poursuis et termine mes études en classe d'écriture au CNSMDP, commencées en 2013. J'y obtiens les prix de Polyphonie XVe - XVIIe siècles en 2014, d'Harmonie en 2015 et enfin de Contrepoint en 2016.

Mes études musicales commencent au Conservatoire du Mans par l'apprentissage du piano (obtention du CFEM en 2010) puis se poursuivent par l'étude de l'orgue depuis 2009 (entré en DEM en 2016). Après un baccalauréat S et une année de préparation aux grandes écoles scientifiques, ma passion pour la musique me fait opter pour cette discipline et je passe la Licence de musique et musicologie à l'Université François Rabelais à Tours. En parallèle, je débute les études d'écriture au conservatoire de Tours.

C'est également pendant cette période, en 2012, que je fonde et dirige l'ensemble *Sola Farella*, un chœur interprétant les chants de la Renaissance, ainsi que mes propres compositions. L'ensemble se produit en concert principalement dans la région Touraine mais également dans des villes comme Cholet, Le Mans, Paris...

Mon goût des musiques traditionnelles m'amène aussi à m'intéresser à la cornemuse et j'entre en 2015 au *Paris and District Pipe Band* en tant que sonneur de cornemuse. Nous nous produisons à de nombreuses occasions, comme au Stade de France ou encore pour le Carnaval de Châtillon en 2017.

## **RÉSUMÉ**

A partir de plusieurs pièces choisies parmi trois manuscrits couvrant plus des deux premiers tiers du XVème siècle, nous chercherons à étudier l'évolution de l'écriture qui s'est opérée à cette période. L'analyse détaillée de ces pièces vocales provenant du nord de l'Europe va ainsi nous permettre de comprendre les changements majeurs dans la pensée musicale.

Le passage d'une conception horizontale à une conception verticale de la musique est donc au cœur de ce travail et préfigure l'émergence de la musique franco-flamande à la fin du XVème siècle.

## **SUMMARY**

From early music scores found in three manuscripts, covering more than two thirds of the fifteenth century, the composition and harmony evolutions occurring during this period were studied. The detailed analysis of these north European's songs helped us to understand and to point out the important changes which happened in the musical thought of this time.

The transition between an horizontal and a vertical approach of written music constitutes the shell of this work, since this process makes up the root for the emergence of a specific franco-flemish's music, at the end of the fifteenth century.

### **Mots-clés :**

XVème siècle – musique ancienne – écriture – harmonie – musique anglaise – chanson polyphonique – transcription – Busnois – Binchois

### **Keywords :**

Fifteenth century – early music – composition – harmony – english music – polyphonic song – transcription – Busnois – Binchois