

UNE ÉTUDE COMPARATIVE DU TRAITEMENT DE LA MÉLODIE ET DE LA DISSONANCE

chez Ockeghem et chez Josquin Desprez

Anne-Emmanuelle CEULEMANS

Chargée de recherches au FNRS (Belgique)

L'OBJET du présent article est de comparer le traitement de la mélodie et des dissonances dans quelques sections de messes de Johannes Ockeghem et de Josquin Desprez. Ces deux paramètres, qui contribuent pour une part non négligeable à déterminer le style d'un compositeur, sont diversement traités dans la littérature de l'époque. Pour ce qui concerne la mélodie, les théoriciens ne sont guère explicites. Pourtant, on trouve dans les œuvres d'Ockeghem et de Josquin des normes communes qui semblent indiquer l'existence d'une tradition implicite ou orale. Par contraste, les divergences entre les deux compositeurs permettent de cerner leur singularité et par là aussi le champ de liberté offert par cette même tradition. Bien souvent, elles constituent également des indices de la différence de génération entre les deux compositeurs.

Le traitement des dissonances est mieux représenté dans la littérature théorique. En particulier, le *Liber de arte contrapuncti* de Johannes Tinctoris

* Lors de la préparation de cet article, j'ai bénéficié de l'aide précieuse et de multiples commentaires de Bonnie Blackburn, de Jaap van Benthem, de Fabrice Fitch, Leeman Perkins et de Philippe Vendrix. Je leur en suis profondément reconnaissante. Je dédie mon étude à Jaap van Benthem, qui m'a appris à mieux connaître Ockeghem et Josquin, et n'a jamais cessé de m'encourager dans mes analyses de ces deux compositeurs.

aborde ce sujet de manière détaillée et offre un modèle de choix pour y confronter la pratique des deux compositeurs étudiés. Il est connu que la polyphonie des XV^e et XVI^e siècles est marquée par un usage de plus en plus prudent de la dissonance¹. Par conséquent, on ne s'étonnera pas de ce que la manipulation des dissonances chez Ockeghem soit globalement plus libre que chez Josquin, qui annonce à maints égards la polyphonie dite classique². Cependant, les écarts observés ne sont pas déterminés de manière purement historique ; la fantaisie des compositeurs y joue un rôle non négligeable. De même que pour le traitement de la mélodie, l'analyse des dissonances présentée ci-dessous tente de mettre en lumière des tendances communes et des divergences, afin de déterminer ce qui fait l'originalité de chaque compositeur³.

1 Voir Carl DAHLHAUS, « On the Treatment of Dissonance in the Motets of Josquin Desprez », *Josquin Desprez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, éd. Edward E. LOWINSKY (New York, 1976), pp. 334-5.

2 La notion de « polyphonie classique » est relativement vague. Comme modèle de ce type d'écriture, nous nous référons au style de Palestrina tel qu'il est décrit dans Knud JEPPESEN, *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (Leipzig, 1925).

3 Le traitement de la mélodie chez Ockeghem et chez Josquin n'a pas fait l'objet d'études approfondies. Néanmoins, des indications intéressantes pour Josquin sont données dans Arthur MENDEL, « Towards Objective Criteria for Establishing Chronology and Authenticity : What Help can the Computer give ? », *Josquin Desprez, Proceedings...*, *op. cit.*, pp. 300-2 et dans Ida ROSEN, « The Treatment of Dissonance in the Motets of Josquin Desprez », Ph.D., Cornell University, 1961, pp. 38-42. En revanche, le traitement des dissonances chez ces deux compositeurs est abordé dans plusieurs monographies, dont les plus importantes sont les suivantes : Jerry Lee CURRY, « A Computer-Aided Analytical Study of Kyries in Selected Masses by Johannes Ockeghem », Ph.D., University of Iowa, 1969 ; Ernst KRENEK, « A Discussion of the Treatment of Dissonances in Ockeghem's Masses as Compared with the Contrapuntal Theory of Johannes Tinctoris », *Hamline Studies in Musicology*, II (1947), pp. 1-26 ; Philip Howard PATRICK, « A Computer-Study of a Suspension-Formation in the Masses of Josquin Desprez », Ph.D. Princeton University, 1973 ; *id.*, « A Computer Study of a Suspension-Formation in the Masses of Josquin Desprez », *Computers and the Humanities*, 8/5-6 (1974), pp. 321-31 ; P. Howard PATRICK et Karen STRICKLER, « A Computer-Assisted Study of Dissonance in the Masses of Josquin Desprez », *Computers and the Humanities*, 12/4 (1978), pp. 341-64 ; I. ROSEN, « The Treatment of Dissonance... », *op. cit.* ; Edgar H. SPARKS, « Problems of Authenticity in Josquin's Motets », *Josquin Desprez, Proceedings...*, *op. cit.*, pp. 345-59 ; John Marley WARE, « Dissonance Treatment in Sacred Vocal Polyphony in More than Five Parts up to the Death of Josquin des Prés (1521) », Ph.D. Louisiana State University, 1978. Les études comparatives, qui permettent de cerner le plus efficacement la singularité des compositeurs, demeurent cependant rares et souvent lacunaires.

Les pièces retenues pour notre analyse sont basées sur les critères communs suivants.

1. Seules des œuvres à quatre voix ont été sélectionnées. Le nombre de voix influence en effet la manipulation et la répartition des dissonances⁴, ce qui ne permet pas de comparer entre elles des pièces écrites à quatre et à cinq ou plus de voix. Comme la plus grande partie des messes de Josquin sont écrites à quatre voix, c'est ce nombre-là qui a été retenu.
2. Toutes les pièces étudiées sont écrites dans une des quatre mesures suivantes : C, Φ , O et Φ (le cas échéant, une des voix peut diverger pour un temps plus ou moins long de la mesure principale).

Ces deux critères sont moins représentatifs des habitudes d'Ockeghem que de celles de Josquin. La plupart des messes de Josquin sont en effet écrites à quatre voix dans une des mesures citées ci-dessus⁵. Ockeghem quant à lui se sert volontiers de mesures plus complexes et le nombre de voix de ses messes est lui aussi variable. Une approche comparative des pratiques d'Ockeghem et de Josquin ne permet cependant pas d'inclure des œuvres telles que les messes *Fors seulement* ou *Sine nomine* d'Ockeghem, écrites à cinq voix, ni la *Missa Prolationum* du même compositeur, dont la complexité des rapports métriques est incomparable à quelque œuvre que ce soit de Josquin.

La sélection d'un *corpus* comme matériau de base pour l'analyse de l'un ou l'autre aspect du style d'un compositeur mérite par ailleurs quelques réflexions. Face à la difficulté d'étudier exhaustivement la totalité de la production d'un compositeur en fonction de paramètres tels que la manipulation des intervalles mélodiques ou des dissonances, le choix d'un certain nombre de pièces considérées comme « représentatives » apparaît comme une contrainte presque incontournable. La question se pose cependant de savoir comment déterminer ce qui peut ou doit être considéré comme représentatif.

De ce point de vue, on observe que les compositeurs des XV^e et XVI^e siècles utilisent souvent l'une ou l'autre tournure caractéristique – par ailleurs plus ou moins courante – comme facteur d'unification interne à leurs œuvres. Ce phénomène peut être illustré à l'aide de deux messes de Josquin.

4 J. M. WARE, « Dissonance Treatment... », *op. cit.*, pp. 586-7.

5 Comme exception notable, on citera les trois dernières sections de la *Missa De beata Virgine*, écrites à cinq voix.

1. Dans la *Missa Malheur me bat*, la formule de la *clausula cantizans* avec un seul retard ou deux retards successifs fonctionne comme un motif quasi obs-
tiné (notamment au superius du second Kyrie, voir exemple 1) et contribue
par sa récurrence à unifier entre elles les différentes parties de la messe. La
proportion de retards dans cette œuvre est de ce fait beaucoup plus élevée
que dans les autres messes du même compositeur, sans pour autant pouvoir
être considérée comme atypique.

EXEMPLE 1

JOSQUIN, *Missa Malheur me bat*, Kyrie II, superius

les astérisques indiquent des retards dissonants



2. Dans la *Missa L'homme armé super voces musicales*, c'est la broderie qui
occupe une place inhabituellement importante (exemple 2a). Cette particu-
larité s'explique par le fait que le *cantus prius factus* se termine par une figure
en broderie (exemple 2b), répercutée par les diverses voix tout au long de
l'œuvre.

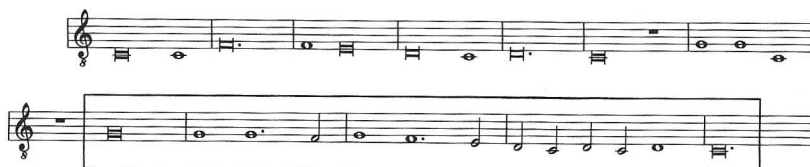
EXEMPLE 2

JOSQUIN, *Missa L'homme armé super voces musicales*

a. Kyrie, mes. 6-8



b. Kyrie I, ténor (mes. 7-18)



Le phénomène de la singularisation stylistique interne des œuvres par le biais de tournures mélodiques, rythmiques ou harmoniques typiques n'est pas limité à la polyphonie des *xv^e* et *xvi^e* siècles. Des exemples célèbres peuvent être cités dans tout le répertoire musical occidental, comme les nombreuses quintes mélodiques dans le *Quatuor op. 76 n° 2* («Les quintes») de Haydn ou les suites de quintes parallèles dans *La cathédrale engloutie* de Debussy. Considérées en soi, ni les quintes du quatuor de Haydn, ni celles du prélude de Debussy ne sont inusitées chez leurs compositeurs respectifs. Cependant, leur usage particulièrement intensif dans ces œuvres-là confèrent à ces dernières un « style » propre au sein de l'ensemble de la production de leur créateur⁶.

Si l'utilisation récurrente de formules caractéristiques au sein d'une œuvre est aisément observable, elle pose cependant avec acuité la question de savoir comment juger du caractère représentatif de cette œuvre pour son compositeur⁷. Plus précisément, elle fait apparaître que le style de ce dernier est approché plus efficacement par l'étude de divers fragments issus de pièces

6 La fonction stylistique unificatrice des quintes dans les divers mouvements du quatuor de Haydn est d'ailleurs soulignée par H.C. ROBBINS LANDON, *Haydn. The Years of 'The Creation', 1796-1800* (London, 1977), p. 293.

7 Sur le même sujet, voir J. M. WARE, « Dissonance Treatment... », *op. cit.*, pp. 584-5. Cet auteur propose comme explication partielle de ce phénomène la récurrence d'un mot, auquel serait associé une tournure musicale spécifique. Cette explication est valable pour la récurrence de certaines formules en succession plus ou moins immédiate, par exemple dans le cas d'un canon ou d'une imitation. Cependant, le phénomène dont il est question ici est plus général. Il peut toucher des sections de messes aussi éloignées dans le temps qu'un Kyrie et un Agnus Dei, et semble dicté par des préoccupations essentiellement musicales, à savoir la création d'une unité stylistique à long terme au sein des œuvres.

différentes que par l'analyse de quelques œuvres complètes⁸. C'est donc cette option qui a été retenue ci-dessous. Les messes d'Ockeghem qui correspondent aux critères énoncés ci-dessus et celles de Josquin dont l'attribution est établie sont toutes représentées par au moins un extrait, et généralement davantage⁹. Par ailleurs, un choix a été opéré parmi les différentes parties de messes, de manière à obtenir une diversité maximale au niveau de la texture polyphonique, plus souvent homorythmique dans les sections les plus longues (Gloria, Credo) que dans les autres sections (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei).

-
- 8 Il est évident que cette remarque n'est valable que pour la micro-structure de la polyphonie, dont relèvent notamment la manipulation des intervalles mélodiques et des dissonances. Au niveau de la macro-structure, une telle méthodologie serait sans fondement.
- 9 Seule la *Missa Cuiusvis toni* d'Ockeghem a été omise, en raison des difficultés particulières qu'elle pose et qui rendent son analyse harmonique délicate. Les pièces sélectionnées sont les suivantes : OCKEGHEM : *Missa Au travail suis*, Kyrie I, Christe, Kyrie II ; *Missa Caput*, Kyrie I, Christe, Kyrie II, Et in terra (mes. 1-94) ; *Missa De plus en plus*, Kyrie I, Christe, Kyrie II, Sanctus (mes. 1-51) ; *Missa Ecce ancilla Domini*, Kyrie I, Christe, Kyrie II, Et in terra (mes. 1-72), Qui tollis (mes. 73-185), Patrem (mes. 1-93) ; *Missa L'homme armé*, Et in terra (mes. 1-45), Osanna ; *Missa Ma maistresse*, Kyrie I, Christe, Kyrie II, *Missa Mi-mi*, Kyrie I, Christe, Kyrie II, Patrem (mes. 1-68), Agnus Dei I ; JOSQUIN : *Missa Ave maris stella*, Kyrie I, Christe, Sanctus (mes. 1-21) ; *Missa De beata Virgine*, Christe ; *Missa D'ung autre amer*, Christe, Et in terra (mes. 1-47) ; *Missa Faysant regretz*, Patrem (mes. 1-47) ; *Missa Fortuna desperata*, Kyrie I, Sanctus (mes. 1-67) ; *Missa Gaudeamus*, Kyrie I, Kyrie II ; *Missa Hercules dux Ferrariae*, Kyrie I, Christe, Kyrie II ; *Missa L'ami Baudichon*, Christe, Kyrie II ; *Missa La sol fa re mi*, Kyrie II, Patrem (mes. 1-54) ; *Missa L'homme armé sexti toni*, Kyrie I, Kyrie II ; *Missa L'homme armé super voces musicales*, Confiteor (mes. 137-180) ; *Missa Malheur me bat*, Kyrie I, Christe, Kyrie II ; Agnus Dei I ; *Missa Pange lingua*, Sanctus (mes. 1-20). Les pièces d'Ockeghem ont été étudiées d'après les éditions complètes de Dragan PLAMENAC (*Missa Au travail suis*, *Missa L'homme armé*, *Missa Ma maistresse*, *Missa Mi-mi*) et de Jaap VAN BENTHEM (*Missa Caput*, *Missa De plus en plus*, *Missa Ecce ancilla Domini*) ; les pièces de Josquin ont été étudiées d'après l'édition complète d'A. SMIJERS *et al.* Les exemples cités dans l'article sont reproduits d'après ces éditions. Les variantes qui altèrent la signification des exemples sont indiquées en note. Pour la facilité, les voix sont appelées conventionnellement, de la plus grave à la plus aiguë, basse (B), ténor (T), altus (A) et superius (S), indépendamment de leur appellation dans la source d'origine.

I. La mélodie

Les intervalles mélodiques présents dans le répertoire analysé sont, par ordre de fréquence, la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, l'octave, la sixte, le triton et la dixième. En dehors du fait que ce dernier intervalle n'apparaît que chez Josquin, cette hiérarchie est valable tant chez Ockeghem que chez Josquin. Le tableau I indique la répartition moyenne des intervalles sur l'ensemble des pièces analysées et fait ressortir certaines particularités intéressantes : la dixième n'apparaît que par mouvement ascendant, et à une exception près, il en va de même pour la sixte. Les quartes et les octaves sont plus souvent ascendantes que descendantes. Par contre, les quintes et les tierces sont plus souvent descendantes. Par ailleurs, la plupart des sixtes répertoriées sont mineures, ce qui correspond aux normes de la polyphonie classique¹⁰.

La proportion d'intervalles disjoints est légèrement plus élevée chez Ockeghem (30,95 % des intervalles analysés) que chez Josquin (27,91 %). Chez chacun des deux compositeurs, la voix qui comporte en moyenne le plus d'intervalles disjoints est l'altus, et celle qui en comporte le moins est le ténor¹¹. Il est encore à noter que les quartes et surtout les quintes apparaissent de préférence à la basse. Ce phénomène pourrait être un héritage de la tradition de l'écriture par voix successives, mais il est intéressant de constater qu'il continue de caractériser l'écriture polyphonique jusqu'à la période tonale¹².

10 K. JEPPESEN, *Der Palestrinastil...*, op. cit., p. 40. Les données du tableau I, de même que celles des tableaux suivants, n'ont pas de valeur absolue : selon les sources utilisées, les chiffres peuvent varier légèrement. Toutefois, quelques essais ont montré que les écarts sont faibles.

11 Chez Ockeghem, l'altus comprend 9,36 % des intervalles disjoints analysés et le ténor 5,80 %. Chez Josquin, ces pourcentages s'élèvent à 9,65 % pour l'altus et 4,05 % pour le ténor.

12 Parmi les intervalles analysés, on observe les pourcentages suivants chez Ockeghem : quartes, B : 2,18 % ; T : 1,18 % ; A : 1,74 % ; S : 1,47 % ; quintes, B : 1,42 % ; T : 0,74 % ; A : 1,06 % ; S : 0,41 %. Chez Josquin, les données sont les suivantes : quartes, B : 1,72 % ; T : 0,75 % ; A : 1,92 % ; S : 1,08 % ; quintes, B : 1,93 % ; T : 0,65 % ; A : 1,70 % ; S : 0,78 %. Nous ne prétendons pas qu'Ockeghem et Josquin aient effectivement composé par voix successives, mais seulement que les caractéristiques de cet ancien mode de composition ont marqué, consciemment ou non, leur propre style.

TABLEAU I
Répartition des intervalles mélodiques chez Ockeghem et chez Josquin¹³

Ockeghem

intervalles ascendants	mineurs/majeurs (%)				total				total
	B	T	A	S	B	T	A	S	
seconde	1,56/4,34	1,79/4,45	3,23/7,53	2,90/7,23	5,90	6,24	10,76	10,13	33,03
tierce	0,91/0,44	0,90/0,49	1,12/0,57	1,50/0,80	1,35	1,38	1,70	2,29	6,72
quarte juste					1,12	0,87	1,17	1,32	4,49
triton/quinte d.								0,01	0,01
quinte juste					0,66	0,26	0,40	0,14	1,46
sixte			0,06/0,02	0,01			0,09	0,01	0,10
octave					0,17	0,06	0,26	0,07	0,57
dixième									

intervalles descendants	mineurs/majeurs (%)				total				total
	B	T	A	S	B	T	A	S	
seconde	1,76/4,39	2,09/4,95	3,12/6,62	4,01/9,09	6,14	7,04	9,73	13,10	36,02
tierce	1,41/1,05	1,53/0,88	2,75/1,71	2,43/1,47	2,46	2,42	4,46	3,90	13,24
quarte juste					1,06	0,31	0,57	0,15	2,09
triton/quinte d.									
quinte juste					0,76	0,47	0,66	0,27	2,17
sixte									
octave					0,04	0,01	0,05		0,10
dixième									

Le tableau I fait aussi ressortir quelques différences significatives : par exemple, Ockeghem utilise plus de tierces et de quarts que Josquin¹⁴ ; chez Ockeghem, les quarts sont d'ailleurs nettement prédominantes par rapport

¹³ Les chiffres du tableau indiquent des pourcentages. Les notes d'une ligne mélodique séparées par des silences ne sont pas prises en considération.

¹⁴ Ockeghem : 19,96 % de tierces et 6,58 % de quarts ; Josquin : 15,61 % de tierces et 5,46 % de quarts.

Josquin

intervalles ascendants	mineurs/majeurs (%)				total				total
	B	T	A	S	B	T	A	S	
seconde	2,02/5,91	1,53/3,70	2,92/7,48	3,50/7,33	7,93	5,23	10,40	10,83	34,39
tierce	1,05/0,42	0,62/0,20	1,63/0,30	1,35/0,25	1,47	0,82	1,93	1,60	5,81
quarte juste					1,03	0,53	1,32	0,83	3,72
triton/quinte d.									
quinte juste					0,77	0,23	0,62	0,40	2,02
sixte	0,05	0,05	0,07	0,12	0,05	0,05	0,07	0,12	0,28
octave					0,18	0,12	0,42	0,17	0,88
dixième					0,02		0,02		0,03

intervalles descendants	mineurs/majeurs (%)				total				total
	B	T	A	S	B	T	A	S	
seconde	2,40/4,72	1,90/4,08	3,42/7,11	5,08/9,00	7,11	5,98	10,53	14,08	37,70
tierce	1,23/1,22	1,13/0,53	2,22/1,13	1,42/0,92	2,45	1,67	3,35	2,33	9,80
quarte juste					0,68	0,22	0,60	0,25	1,75
triton/quinte d.							0,02		0,02
quinte juste					1,17	0,42	1,08	0,38	3,05
sixte			0,02				0,02		0,02
octave					0,27		0,22	0,05	0,53
dixième									

aux quintes, alors que chez Josquin, la proportion de quintes est presque équivalente à celle des quartes.

La palette de valeurs rythmiques utilisées dans les pièces analysées s'étend de la fuse à la longue. Sur ce plan, deux différences frappantes consistent en l'usage plus régulier chez Ockeghem que chez Josquin des fuses et des minimales syncopées¹⁵.

15 Chez Josquin, la fuse se présente dans 5 des 26 pièces analysées, contre 13 des 25 pièces d'Ockeghem. Le nombre de minimales syncopées observées chez Ockeghem s'élève à 61, contre 13 chez Josquin. La taille du *corpus* analysé d'Ockeghem n'est pourtant pas sensiblement différente de celle du *corpus* de Josquin.

L'usage des fuses est soumis à plusieurs contraintes communes à Ockeghem et à Josquin : en principe, elles se présentent par paires ; la première fuse de la paire est (légèrement) accentuée et est abordée par mouvement conjoint descendant ; la seconde fuse du groupe est abordée et quittée par mouvement conjoint ascendant ou descendant (voir exemple 3a)¹⁶. Des tournures similaires à l'exemple 3b sont donc inexistantes.

EXEMPLE 3

a. Usages caractéristiques de la fuse chez Ockeghem et Josquin

OCKEGHEM, *Missa Ecce ancilla Domini*, Et in terra, mes. 179, S. – JOSQUIN, *Missa Ave maris stella*, Kyrie, mes. 5, S



b. Usages étrangers aux styles d'Ockeghem et Josquin



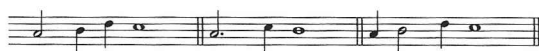
L'utilisation des intervalles disjoints est encore soumise à d'autres contraintes : chez Ockeghem, on constate que les sauts qui surviennent après des semi-minimes accentuées sont de préférence descendants. Chez Josquin, cette tendance est encore plus prononcée, ce qui annonce la polyphonie dite

¹⁶ Les exceptions à cette règle sont les suivantes. (1) Fuses isolées : OCKEGHEM, *Missa L'homme armé*, Et in terra, mes. 34 (sauf VatS 35) ; *id.*, *Missa Ma maistresse*, Kyrie, mes. 42. (2) Groupe de quatre fuses : OCKEGHEM, *Missa Ecce ancilla Domini*, Kyrie, mes. 83 ; (3) Fuse quittée par tierce ascendante : JOSQUIN, *Missa Ave maris stella*, Sanctus, mes. 5 (sauf VienNB 4809). Il est à noter que les caractéristiques stylistiques communes à Ockeghem et à Josquin qui sont dégagées ci-dessus et plus loin dans cet article ne se retrouvent pas nécessairement chez les autres compositeurs de leur époque. Par exemple, un coup d'œil rapide aux messes d'Agricola suffit pour se rendre compte que cet auteur écrit régulièrement des fuses isolées ou groupées par trois, contrairement à Ockeghem et à Josquin.

classique¹⁷. La même restriction peut être élargie aux semi-minimes accentuées liées à une semi-minime (en d'autres termes, aux minimes syncopées) ou à une minime (c'est-à-dire aux minimes pointées)¹⁸. Les figures mélodiques de l'exemple 4a sont donc atypiques des styles d'Ockeghem et de Josquin, tandis celles de l'exemple 4b sont autorisées.

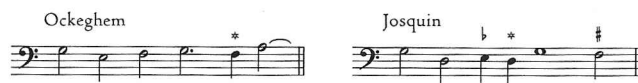
EXEMPLE 4

a. Sauts ascendants inhabituels chez Ockeghem et chez Josquin



b. Sauts ascendants autorisés

OCKEGHEM, *Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 13, T. – JOSQUIN, *Missa Ave maris stella*, Kyrie, mes. 46, B



17 K. JEPPESEN, *Der Palestrinastil...*, op. cit., p. 48 sqq. Lorsqu'une semi-minime accentuée est suivie d'un saut, celui-ci est descendant dans 70,4 % des cas chez Ockeghem et dans 82,4 % des cas chez Josquin.

18 Cette tendance est d'ailleurs plus marquée dans le cas des minimes pointées (97,5 % de sauts descendants chez Ockeghem et 92,9 % de sauts descendants chez Josquin) que dans celui des minimes syncopées (68,1 % de sauts descendants chez Ockeghem ; chez Josquin, cette tournure n'apparaît qu'une seule fois).

2. Les dissonances

2.1. *Préliminaire théorique : le Liber de arte contrapuncti de Tinctoris*

Peu nombreux sont les théoriciens de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e qui donnent des conseils précis sur l'utilisation des dissonances. Johannes Tinctoris consacre néanmoins douze chapitres de son *Liber de arte contrapuncti* à la question. Il l'aborde essentiellement d'un point de vue rythmique, mais donne aussi quelques indications de nature mélodique. À plusieurs égards, il semble vouloir réformer le système existant plutôt que simplement le décrire. Néanmoins, son traité reflète des tendances générales que l'on retrouve chez Ockeghem et chez Josquin¹⁹.

La première règle de Tinctoris est relative à la construction de toutes les notes dissonantes à l'exclusion des retards²⁰.

[...] tam in prolatione maiori quam in minori supra primam vel aliam partem minimae et in minori ultra hoc supra primam vel aliam etiam partem semibrevis posita concordantia, discordantiam eiusdem aut minoris notae supra sequentem immediate collocant²¹.

La citation indique que chaque dissonance doit être précédée d'une consonance d'une durée égale ou supérieure. Une difficulté dans l'interprétation de la règle de Tinctoris tient au fait qu'il utilise les termes *minima* et

19 L'exposé de règles de Tinctoris sur le traitement des dissonances présenté ci-dessous n'est donné qu'à titre d'introduction pour l'analyse qui suit. Des commentaires plus détaillés sont proposés dans les ouvrages suivants : Klaus-Jürgen SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (Wiesbaden, 1974), p. 154 sqq. ; J. M. WARE, « Dissonance Treatment... », *op. cit.*, p. 37 sqq. ; Lee ROTHFARB, « Tinctoris vs. Tinctoris : Theory and Practice of Dissonance in Counterpoint », *In Theory Only*, 9/2-3 (1986), p. 32 ; Bonnie J. BLACKBURN, « On Compositional Process in the Fifteenth Century », *JAMS*, XL/II (1987), pp. 242-6 ; Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax* (Frankfurt am Main, 1994), p. 229 sqq.

20 Pour une typologie détaillée des notes dissonantes, voir ci-dessous.

21 « Tant en prolation majeure que mineure, après avoir placé une consonance sur la première ou une autre partie de la minime, et en prolation mineure, sur la première ou une autre partie de la semi-brève, on place une dissonance d'une durée égale ou inférieure sur la partie qui suit immédiatement. » (Johannes TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti* (1477), éd. Albert SEAY, American Institute of Musicology, 1975, p. 121).

semibrevis, non seulement pour désigner des durées, mais aussi pour indiquer des positions métriques. En prolation imparfaite – la seule dans laquelle apparaissent des notes dissonantes dans le répertoire analysé²² – il exige une consonance sur le début de chaque brève ou, en termes modernes, de chaque mesure, et de chaque semi-brève non accentuée de cette mesure. Dès lors, la durée maximale d'une dissonance est la minime, pourvu qu'elle ne soit pas accentuée. En prolation parfaite, la dissonance la plus longue possible est la semi-minime non accentuée.

Après la règle énoncée ci-dessus, Tinctoris donne aussi des indications pour la construction des retards.

E contra vero, tam in prolatione maiori quam in minori, supra primam partem primae duarum minimarum in eodem loco existentium unitarum aut separatarum vel minimae solius, et ultra hoc in prolatione minori supra primam partem duarum semibrevium in eodem etiam loco unitarum aut separatarum, perfectionem aliquam immediate praecedentium discordantia fere semper assumitur. Immo si tam in prolatione maiori quam in minori per plures minimas, vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem, discordantia supra primam etiam partem cuiuslibet earum syncopando frequentissime admittitur [...] ²³.

Cette règle ne précise pas la durée du retard, ni celle de sa préparation. Elle implique simplement qu'il s'agit d'une dissonance cadentielle et qu'en prolation imparfaite, son impact tombe le plus souvent sur le début d'une semi-brève, bien qu'il puisse aussi se produire sur une minime ou sur une brève imparfaite. Pour connaître la durée des retards, il faut se référer à la règle générale que propose Tinctoris pour toutes les notes dissonantes.

22 Seuls les extraits de la *Missa L'homme armé* d'Ockeghem contiennent au ténor quelques notes dissonantes en C. Celles-ci n'ont pas été prises en considération dans les comptages effectués ci-dessous.

23 « Par contre, tant en prolation majeure que mineure, une dissonance est presque toujours utilisée immédiatement avant une perfection, sur la première partie de la première de deux minimas d'une même hauteur, liées ou séparées, ou d'une minime isolée, et en prolation mineure, sur la première partie de deux semi-brèves d'une même hauteur, liées ou séparées. En outre, si tant en prolation majeure que mineure, on descend vers une perfection par plusieurs minimas, ou en prolation mineure, par plusieurs semi-brèves, une dissonance syncopée est très souvent admise sur la première partie de chacune d'elles. » (J. TINCTORIS, *op. cit.*, pp. 121-2). La correction du texte latin est due à Bonnie Blackburn.

Multi tamen adeo exacte discordantias evitant ut numquam supra dimidiam partem integram, immo supra tertiam aut quartam aut minorem tantum cuiusvis notae secundum quam mensura dirigitur discordantiam assumant. Et ut mea fert opinio, tales potius imitandi sunt quam Petrus de Domarto et Anthonius Busnois, quorum ille in prima « Et in terra » *Missae spiritus almus*, iste vero in cantilena *Maintes femmes* non solum dimidiam partem notae mensuram dirigentis, hoc est semibrevis minoris prolationis in tempore perfecto, immo totam ipsam semibrevis discordantiam effecerunt, ut hic patet²⁴ :

EXEMPLE 5

Johannes TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*

éd. Albert SEAY, American Institute of Musicology, 1975, p. 139

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is labeled 'Contratenor altus' and the lower staff is labeled 'Contratenor bassus'. Both staves show a series of notes, with a dissonance marked by an asterisk (*) on a note that is a half-measure late. The second system also consists of two staves: the upper staff is labeled 'Maintes femmes' and the lower staff is labeled 'Tenor'. This system also shows a dissonance marked with an asterisk (*) on a note that is a half-measure late. The notation is in a historical style, likely from the 15th or 16th century, with a focus on the timing of the dissonance relative to the measure.

La durée des notes dissonantes ne doit donc pas excéder la moitié d'un *tactus* (*mensurae directio*), soit une minime en C ou en O. Les exemples que Tinctoris condamne montrent bien sa volonté réformatrice : le premier comporte un retard d'une semi-brève et le second, un retard avec préparation dissonante, deux constructions courantes à son époque. Le deuxième exemple est intéressant parce qu'il est écrit en Φ , ce qui prouve que pour Tinctoris, le *tactus* se bat ici à la semi-brève comme en O. Dès lors, on peut en déduire

24 « Nombreux sont cependant ceux qui évitent les dissonances au point de ne jamais en utiliser sur toute une moitié, ou même un tiers ou un quart ou une plus petite partie de la note sur laquelle se règle la mesure. Et d'après moi, il est préférable de les imiter eux plutôt que Petrus de Domarto et Antoine Busnois. Celui-là, dans la première partie de l'« Et in terra » de la *Missa Spiritus almus*, et celui-ci, dans sa chanson *Maintes femmes*, placent une dissonance non seulement sur la moitié de la note qui dirige la mesure, c'est-à-dire la semi-brève en temps parfait, prolation mineure, mais sur toute la semi-brève, comme il apparaît ici. » (*Ibid.*, p. 139).

que les règles qu'il propose pour les pièces en C et en O sont aussi d'application en Φ et en Φ .

À côté de la précision des indications de Tinctoris quant à l'organisation rythmique des dissonances, les quelques lignes qu'il écrit au sujet de leur agencement mélodique restent fort générales et sont moins restrictives.

Ordinatio autem cuiuslibet discordantiae haec est, ut tam ascendendo quam descendendo semper post aliquam concordantiarum ei proximarum colloquetur, ut secunda post unisonum aut tertiam, quarta post tertiam aut quintam, septima post quintam [?sextam] aut octavam, et sic de aliis. Et hanc ipsam discordantiam concordantia uno gradu vel duobus tantum quamvis hoc rarissime distans ab ea immediate sequetur. Itaque si ab uno loco ascendatur vel descendatur per aliquam discordantiam, ad eundem continuo non est revertendum, nisi ipsa discordantia adeo parva sit, ut vix exaudiatur [...]²⁵.

Les notes dissonantes quittées par mouvement conjoint ou par saut de tierce sont légitimes, tandis que les autres ne le sont pas. D'après les exemples que donne le théoricien, cette exigence vaut tant pour les échappées que pour les retards²⁶. Normalement, les notes dissonantes s'inscrivent dans un mouvement mélodique ascendant ou descendant. Les broderies ne sont acceptables qu'à condition d'être de brève durée.

25 « La disposition de toute dissonance est la suivante. Tant en montant qu'en descendant, elle doit toujours être placée après une des consonances les plus proches, comme la seconde après l'unisson ou la tierce, la quarte après la tierce ou la quinte, la septième après la quinte [?sixte] ou l'octave, et ainsi de suite. Et après cette dissonance, une consonance suivra immédiatement, à distance d'un ou, exceptionnellement, de deux degrés. Aussi, si on monte ou descend à partir d'une note vers une dissonance, il ne faut pas immédiatement retourner à cette note, sauf si la dissonance est si brève, qu'on l'entend à peine. » (*Ibid.*, p. 140-1). La correction du texte latin est due à Bonnie Blackburn.

26 Pour un exemple de retard, voir *ibid.*, p. 127, sixième mesure. Le saut de tierce est suivi ici d'un mouvement conjoint en direction opposée qui marque la véritable résolution de la note dissonante.

2.2. Typologie des notes dissonantes

Dans la polyphonie de la seconde moitié du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle, on peut distinguer six sortes de notes dissonantes : le retard, l'anticipation, la note de passage, la broderie, l'échappée et la « note libre » ²⁷. Chacune de ces catégories est définie ci-dessous.

EXEMPLE 6

Variétés de notes dissonantes rencontrées
dans le répertoire analysé

²⁷ Cette typologie n'est toutefois pas mentionnée par les théoriciens de l'époque et la terminologie adoptée ici est donc purement conventionnelle. Par conséquent, elle peut varier par rapport à celle proposée par d'autres auteurs qui se sont intéressés au traitement de la dissonance dans la polyphonie prétonale. En particulier, les termes d'échappée et de *nota cambiata* recouvrent des phénomènes souvent différents. (Voir C. DAHLHAUS, « Die "Nota Cambiata" », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 47 (1963), pp. 115-21).

1. *Retard* : note consonante préparée sur un temps faible et rendue dissonante par le mouvement d'une autre voix sur le temps fort suivant (exemple 6a).
2. *Anticipation* : note dissonante non accentuée répétée à la même voix dans l'harmonie suivante, où elle est consonante (exemple 6b).
3. *Note de passage* : note dissonante qui remplit un mouvement mélodique de tierce. La note de passage peut être non accentuée (exemple 6c) ou accentuée (exemple 6d)²⁸. Dans certains cas, elle est attaquée « note contre note » avec une autre voix (exemple 6e).
4. *Broderie* : note dissonante – généralement non accentuée – abordée et quittée par mouvement conjoint et qui, au lieu de remplir une tierce, revient à sa note de départ (exemple 6f).
5. *Échappée* : note dissonante – généralement non accentuée – abordée par mouvement conjoint et quittée par saut (exemple 6g). La *nota cambiata* appartient à la famille des échappées. À l'époque de Palestrina, elle se présente en général sous la forme d'une note dissonante abordée par un mouvement conjoint descendant et résolue par un mouvement de tierce dans la même direction. En principe, elle est suivie d'une seconde en direction opposée et selon Knud Jeppesen, c'est la quatrième note de cette tournure caractéristique qui marque la véritable résolution de la dissonance (exemple 6h)²⁹. Chez Josquin et Ockeghem, toutefois, la figure peut ne compter que trois notes ou se présenter de façon ascendante (exemple 6i).
6. *Note libre* : note dissonante abordée par mouvement disjoint et quittée par mouvement conjoint (exemple 6j)³⁰.

28 Le terme « accentué » est utilisé ici par convention, non pas en référence à un accent dynamique, mais pour indiquer une dissonance dont l'impact se produit sur un temps métrique plus important que celui de la résolution.

29 K. JEPPESEN, *Der Palestrinastil...*, op. cit., p. 189.

30 L'appellation « note libre » est empruntée à J. M. WARE, « Dissonance Treatment... », op. cit., p. 16 sqq.

La répartition de ces différentes notes dissonantes dans les pièces d'Ockeghem et de Josquin mentionnées dans la note 9 est donnée dans le tableau 2³¹.

TABLEAU 2
Répartition des notes dissonantes chez Ockeghem et chez Josquin

Ockeghem							
	direction	nb. d'occurrences				total	%
		B	T	A	S		
retards	↓	24	36	74	122	256	24,4
	↑	9	2	14	9	34	3,2
anticipations	↓	5	2	11	32	50	4,8
	↑	1	1		3	5	0,5
notes de passage	↓	29	33	51	87	200	19,0
	↑	40	33	73	85	231	22,0
broderies	↓	9	9	20	32	70	6,7
	↑		2	1	4	7	0,7
échappées	↓	17	23	41	56	137	13,0
	↑	3	3	2	15	23	2,2
notes libres	↓	3	4	12	12	31	2,9
	↑	1		1	3	5	0,5
autres				1	1	2	0,2
total		141	148	301	461	1051	

31 L'analyse des notes dissonantes a été réalisée par ordinateur selon une procédure décrite dans Anne-Emmanuelle CEULEMANS, « L'usage des dissonances dans la polyphonie des XV^e et XVI^e siècles. Quelques indications en vue d'une analyse assistée par ordinateur », *Musurgia*, III/2 (1996), p. 7-21. Les seules dissonances prises en considération pour l'analyse sont la septième, la seconde et leurs redoublements, ainsi que la quarte – juste ou augmentée – et ses redoublements, pour autant qu'ils se produisent contre la voix la plus grave. Les intervalles augmentés ou diminués (autres que la quarte augmentée) ne sont pas retenus, parce qu'ils sont susceptibles de se muer en consonances par l'usage de la *musica ficta*.

Josquin

	direction	nb. d'occurrences				total	%
		B	T	A	S		
retards	↓	14	14	34	80	142	13,6
	↑	2			1	3	0,3
anticipations	↓	2	4	3	11	20	1,9
	↑			1		1	0,1
notes de passage	↓	71	26	105	172	374	35,8
	↑	104	14	95	90	303	29,0
broderies	↓	31	20	19	42	112	10,7
	↑	1			1	2	0,2
échappées	↓	22	8	24	22	76	7,3
	↑	1		1	1	3	0,3
notes libres	↓	1	2		1	4	0,4
	↑			1		1	0,1
autres				3		3	0,3
total		249	88	286	421	1044	

Le tableau 2 fait ressortir les caractéristiques communes suivantes :

- Chez les deux compositeurs, la majorité des notes dissonantes se concentrent aux voix aiguës.
- À l'exception des notes de passage, les formes descendantes sont plus fréquentes tant chez Ockeghem que chez Josquin. Cependant, chez ce dernier, cette tendance est plus marquée.
- La note de passage est prédominante dans les deux *corpus* analysés. Néanmoins, en dehors de la broderie, Ockeghem fait plus largement usage des autres variétés de notes dissonantes que Josquin. En particulier, son usage intensif des échappées, principalement sous forme de *cambiate*, mérite d'être souligné (voir § 2.2.5).

Sur le plan rythmique, la durée des notes dissonantes va de la semi-brève à la fuse. Toutefois, 97 % des notes dissonantes observées sont des minimas et des semi-minimas. Chez Ockeghem, le rapport entre ces deux valeurs correspond à 0,65 (397 notes dissonantes d'une minime contre 610 d'une semi-minime), tandis que chez Josquin, ce rapport n'atteint que 0,21 (179 notes dissonantes d'une minime contre 854 d'une semi-minime). Dans le

répertoire josquinien, les dissonances d'une minime sont donc beaucoup moins fréquentes que celles d'une semi-minime, ce qui peut s'expliquer par le ralentissement du temps (*tempus*) communément observé dans la polyphonie occidentale depuis le Moyen Âge. Par ailleurs, presque toutes les notes dissonantes de la durée d'une fuse sont des notes de passage et des broderies, ce qui s'explique par la règle mélodique évoquée ci-dessus, selon laquelle les fuses sont toujours abordées et quittées par mouvement conjoint³².

2.2.1. Le retard

La plupart des retards répertoriés tant chez Ockeghem que chez Josquin se situent aux voix supérieures. Ceci tient à ce qu'ils apparaissent surtout dans des contextes cadentiels, où la *clausula cantizans* se présente de préférence à une voix plus aiguë que la *clausula tenorizans*. En général, ils se résolvent par mouvement conjoint descendant. Ockeghem fait cependant souvent précéder la résolution par une note intermédiaire consonante ou dissonante (exemples 7a et 7b). Chez Josquin, seules quelques notes intermédiaires de ce type ont été observées (exemple 7c ; voir aussi exemple 26b ci-dessous)³³.

EXEMPLE 7

a. OCKEGHEM, *Missa Caput*, Et in terra, mes. 72. — b. *id.*, *Missa De plus en plus*, Sanctus, mes. 16. — c. JOSQUIN, *Missa Ave maris stella*, Kyrie I, mes. 13-4

The image displays three musical examples (a, b, and c) in mensural notation, each consisting of four staves (treble and bass clefs). Example 'a' shows a dissonance in the upper voice of Ockeghem's Missa Caput. Example 'b' shows a dissonance in the upper voice of Ockeghem's Missa De plus en plus. Example 'c' shows a dissonance in the upper voice of Josquin's Missa Ave maris stella. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with an asterisk to indicate dissonances.

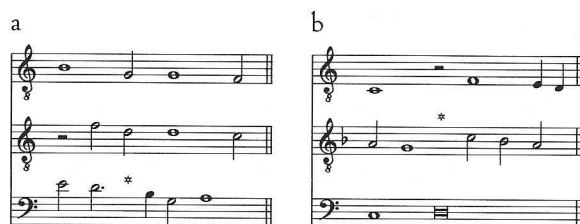
32 La seule exception à cette règle se situe dans la *Missa Ma maistresse* d'Ockeghem (Kyrie, mes. 42, A : *nota cambiata*).

33 Dans l'absolu, cette figure ne constitue cependant pas un archaïsme, car elle apparaît avec une certaine régularité au XVI^e siècle. Jeppesen (*op. cit.*, pp. 239-40) cite quelques cas chez Palestrina et en 1598, Giovanni Maria Artusi la condamne chez des compositeurs tels que Morales, Iachet Berchem, Pietro Colino, etc. (*L'arte del contraponto*, Venetia, 1598, p. 40).

Le retard résolu par mouvement conjoint ascendant est nettement moins fréquent. À nouveau, c'est Ockeghem qui s'en sert le plus librement (11,7 % des retards analysés, contre 2,1 % chez Josquin). Enfin, on observe, principalement chez Ockeghem, un certain nombre de retards non résolus, quittés par mouvement descendant ou ascendant³⁴ (exemple 8).

EXEMPLE 8

a. OCKEGHEM, *Missa De plus en plus*, Sanctus, mes. 33. — b. *id.*, *Missa Ecce ancilla Domini*, Patrem, mes. 84³⁵



En principe, le retard se produit à l'intérieur d'une note tenue ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'ultérieurement, Zarlino l'autorisera.

Che non solamente tal Dissonanza non li dispiace ; ma grandemente in lei si compiace : perchè con maggior dolcezza, & maggior soavità li fà udire tal Consonanza [...] La onde la Voce allora nel perseverare della Sincopa perde quella vivacità, che havea nella prima percussione ; di modo che fatta debole, et essendo percossa sopra la seconda parte della sincopa, nella quale è nascosta la Dissonanza da un movimento più gagliardo di un'altra voce forte, che se muove da un luogo all'altro con più gagliardo movimento, tal Dissonanza à pena si ode ; essendo anco, che prestamente se ne passa³⁶.

34 Chez Josquin, les seuls cas observés sont les suivants : *Missa Ave maris stella*, Sanctus, mes. 18 (S) ; *Missa Gaudeamus*, Kyrie, mes. 62 (T) ; *Missa Malheur me bat*, Kyrie, mes. 45 (T). Le retard non résolu constitue un archaïsme hérité du contrepoint du XIV^e siècle (voir Carl SCHACHTER, « Landini's Treatment of Consonance and Dissonance. A Study in Fourteenth-Century Counterpoint », *The Music Forum*, II (1970), p. 166, exemple 48 ; R. EBERLEIN, *Die Entstehung...*, op. cit., p. 196).

35 Variante mélodique à l'altus dans VatC 234 :



La dissonance engendrée par cette variante ne correspond cependant pas aux normes du style d'Ockeghem.

36 « Non seulement, une telle dissonance n'est pas déplaisante, mais en outre, elle est très appréciable, car elle rend la consonance plus douce et plus agréable [...] Dès lors, la

Dans la *Missa Gaudeamus* de Josquin, les septièmes majeures successives qui apparaissent entre le superius et la basse de l'exemple 9 peuvent néanmoins se comprendre comme un retard réarticulé avec préparation dissonante. Dans ce cas, la résolution du retard est précédée d'une note intermédiaire. Cependant, par rapport à l'altus, le *la* du superius qui suit immédiatement le *si♭* ne constitue pas la préparation dissonante d'un retard, mais une anticipation qui se résout sur le second *la*.

EXEMPLE 9

JOSQUIN, *Missa Gaudeamus*, Kyrie, mes. 13-5



La préparation dissonante est une tournure à l'égard de laquelle Josquin fait preuve de plus de liberté qu'Ockeghem (16 cas observés chez Josquin contre 5 chez Ockeghem). La préparation peut consister en une seconde (exemple 10a, B-T), en une quarte (exemple 10b, B-S) ou en une septième (exemple 10c, T-S)³⁷. Conformément à la tradition contrapuntique des XIV^e et XV^e siècles, tous les cas observés tombent au milieu de la mesure (jamais au début de celle-ci), et la plupart d'entre eux ont une fonction cadentielle³⁸.

voix qui est tenue pendant le retard perd la force qu'elle avait lors de sa première attaque. La dissonance s'entend donc à peine, d'autant plus qu'on passe rapidement au-dessus d'elle, car elle est affaiblie et attaquée sur la seconde partie du retard par un mouvement plus vif à une voix plus forte, dont la progression est plus marquée. » (Gioseffo ZARLINO, *Istitutioni harmoniche* (1558), fac-similé : New York, 1965, livre 3, chap. 42, p. 197).

³⁷ À quelques exceptions près, la préparation est régulière par rapport à certaines voix et dissonante par rapport à d'autres (voir exemples 10a et 10b). Dans la polyphonie classique telle qu'elle est décrite par Knud Jeppesen, seule la quarte dite consonante est utilisée couramment pour la préparation des retards (*op. cit.*, p. 207 sqq.).

³⁸ Tel est notamment le cas des cinq retards avec préparation dissonante observés chez Ockeghem. Il est à noter que ces retards se situent tous dans des pièces écrites en O.

EXEMPLE 10

a. JOSQUIN, *Missa Malheur me bat*, Agnus Dei, mes. 22. — b. *id.*, *Missa Gaudeamus*, Kyrie, mes. 64. — c. *id.*, *Missa Fortuna desperata*, Kyrie, mes. 14

Tant chez Ockeghem que chez Josquin, la résolution des retards se fait le plus souvent sur une consonance imparfaite, ce qui deviendra une norme chez Palestrina³⁹. Quelques résolutions à l'octave et à la quinte se présentent néanmoins. La plupart des retards dont la résolution se fait sur une consonance parfaite sont couverts par une résolution régulière par rapport à une autre voix.

Enfin, il reste à citer une dissonance qui peut s'expliquer comme un retard non accentué. Deux interprétations sont possibles pour la septième *la-sol* qui tombe sur la deuxième minime de l'exemple 11 (B-T) : soit le *la* de la basse est compris comme une anticipation non réarticulée, soit le *sol* du ténor est un retard « décalé ». La première interprétation semble néanmoins contredite par le fait que le ténor et la basse forment ensemble une cadence sur *sol*⁴⁰. Sur le plan rythmique, ce passage est remarquable, car le retard sur temps faible est suivi de deux retards réguliers sur la troisième minime de la mesure, l'un au *superius*, l'autre à la basse, et celui du *superius* est également cadentiel.

Chez Josquin, par contre, des retards avec préparation dissonante surviennent tant dans des mesures binaires que ternaires. Pour une description détaillée des origines du retard avec préparation dissonante, voir R. EBERLEIN, *Die Entstehung...*, *op. cit.*, p. 190 sqq. et p. 232 sqq.

39 Knud JEPPESEN, *Der Palestrinastil...*, *op. cit.*, p. 220 sqq.

40 Dans d'autres passages du répertoire analysé, des tournures similaires s'expliquent cependant plus aisément comme des anticipations non réarticulées. Ces cas seront discutés ci-dessous sous la rubrique 2.2.2 (voir exemple 18).

EXEMPLE 11

JOSQUIN, *Missa Gaudeamus*, Kyrie, mes. 62

L'environnement rythmique des retards est relativement stéréotypé, quoiqu'Ockeghem fasse preuve de plus de variété que Josquin. Dans la figure la plus courante, le début de la préparation, la syncope et la résolution sont équidistants et séparés d'une minime, comme au ténor de l'exemple 12a⁴¹. À l'altus du même exemple, on trouve un retard du même type, mais la résolution y est précédée d'une note intermédiaire. L'exemple 12b représente également le même type, mais la résolution y est anticipée.

EXEMPLE 12

a. OCKEGHEM, *Missa Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 11. – b. JOSQUIN, *Missa Malheur me bat*, Kyrie, mes. 37-8



41 La plupart retards avec préparation dissonante appartiennent à ce type.

Dans un deuxième type rythmique, la résolution survient aussi une minime après la syncope, mais la préparation ne dure qu'une semi-minime. La résolution y est toujours anticipée et masque la durée inégale du retard et de sa préparation (exemple 13, S).

EXEMPLE 13

OCKEGHEM, *Missa Ecce ancilla Domini*, Patrem, mes. 46-47⁴²



Les troisième (exemple 14a et 14b) et quatrième types rythmiques (exemple 14c) sont analogues aux deux premiers, mais leurs valeurs sont doublées. Le quatrième type, comme le deuxième, est toujours accompagné d'une anticipation de sa résolution.

EXEMPLE 14

a. OCKEGHEM, *Missa Ecce Ancilla Domini*, Qui tollis, mes. 168-169. — b. *id.*, *Missa L'homme armé*, Osanna, mes. 62-63. — c. JOSQUIN, *Missa D'ung autre amer*, Kyrie, mes. 23-24

42 Variante mélodique à la voix supérieure dans VatC 234 :



Il est à noter que le retard de type 3 est contraire aux règles de Tinctoris lorsque sa résolution n'est pas anticipée, car sa durée excède la minime. Dans son *Liber de arte contrapuncti*, Tinctoris lui-même écrit les retards de type 3 en anticipant leur résolution, comme dans l'exemple 14b⁴³.

Le cinquième type comporte, comme le premier, une préparation d'une minime, mais le retard lui-même ne dure qu'une semi-minime et se résout aussi sur une semi-minime. Ce type est le plus courant pour les retards ascendants (21 des 34 retards ascendants d'Ockeghem et tous les retards ascendants de Josquin).

EXEMPLE 15

OCKEGHEM, *Missa De plus en plus*, Sanctus, mes. 41



Dans l'exemple 15, il est impossible de considérer le *la* du superius comme une anticipation, parce que cette note n'est pas répétée. Dès lors, elle doit être comprise comme une véritable résolution (tout en formant une note de passage par rapport à la voix intérieure).

Les cinq premiers types de retards sont communs à Josquin et à Ockeghem. Ce dernier en utilise cependant encore des variétés que l'on ne trouve pas chez Josquin :

- retard de type 6 : préparation d'une semi-minime, retard d'une semi-minime (exemple 16a) ;
- retard de type 7 : préparation d'une semi-brève, retard d'une minime (exemple 16b) ;
- retard de type 8 : préparation d'une semi-brève pointée, retard d'une minime (exemple 16c).

43 J. TINCTORIS, *op. cit.*, p. 123, troisième mesure du troisième système.

EXEMPLE 16

a. OCKEGHEM, *Missa Mi-Mi*, Patrem, mes. 63. — b. *id.*, *Missa Ecce ancilla Domini*, Kyrie, mes. 96. — c : *ibid.*, mes. 21

The image shows three musical staves labeled a, b, and c. Each staff has four lines of music. Staff a shows a sequence of eighth and quarter notes with a dissonance marked with an asterisk. Staff b shows a sequence of quarter and half notes with a dissonance marked with an asterisk. Staff c shows a sequence of quarter and half notes with a dissonance marked with an asterisk and a flat.

Chacun des huit types décrits ci-dessus se présente au moins deux fois dans l'un ou l'autre des *corpus* analysés⁴⁴. Le tableau 3 indique leur répartition, en nombre d'occurrences, chez chaque compositeur.

TABLEAU 3
Répartition des types rythmiques de retards

	Durée de la préparation du retard ⁴⁵		Ockeghem	Josquin
type 1			195	115
type 2			4	2
type 3			19	7
type 4			4	7
type 5			43	12
type 6			13	
type 7			8	
type 8			2	

44 Trois retards ont été répertoriés qui ne s'inscrivent dans aucun des huit types décrits plus haut.

45 La durée du retard est comprise, non seulement comme la durée de la note dissonante elle-même, mais comme la durée totale qui sépare l'impact du retard de sa résolution. Elle englobe donc tous les ornements ainsi que l'anticipation de la résolution.

Il est à noter que les retards de type 3 et 4, dont la résolution intervient une semi-brève après l'impact de la dissonance, n'apparaissent chez Josquin que dans des pièces en C ou en Φ , ce qui semble correspondre à l'idée d'une diminution des valeurs rythmiques sous ces signes-là. Une telle distinction n'existe par contre pas chez Ockeghem, qui se sert également des types 3 et 4 en O .

2.2.2. L'anticipation

Comme le montre le tableau 2, l'anticipation est plus largement présente chez Ockeghem que chez Josquin. La plupart des cas répertoriés se situent à une des voix supérieures, ce qui tient à leur usage fréquent avant un retard (exemple 17, première mesure du superius et troisième mesure de l'altus). Chez Ockeghem, l'anticipation est le plus souvent abordée par mouvement conjoint descendant, bien que l'on trouve aussi des anticipations attaquées par mouvement conjoint ascendant ou par mouvement disjoint (exemple 17, deuxième mesure du superius et première mesure de l'altus).

EXEMPLE 17

OCKEGHEM, *Missa Mi-mi*, Patrem, mes. 36-8⁴⁶



Chez Josquin, l'attaque par mouvement conjoint descendant est généralisée, sauf dans le Kyrie I de la *Missa Gaudeamus*, où l'on trouve une dissonance qui peut s'expliquer comme une anticipation ascendante non réarticulée (exemple 18a, A). Chez Ockeghem, on trouve plusieurs constructions simi-

⁴⁶ Variante au superius à la mes. 37 dans VatS 41 et VatS 63 :



lares, dont quelques exemples sont donnés ci-dessous (exemples 18b, 18c et 18d). Dans chacun des cas, la note est dissonante au moment où elle est attaquée, mais elle devient consonnante par le mouvement d'une autre voix sur le temps fort suivant⁴⁷.

EXEMPLE 18

a. JOSQUIN, *Missa Gaudeamus*, Kyrie, mes. 10⁴⁸. – b. OCKEGHEM, *Missa Caput*, Kyrie, mes. 48-49. – c. *id.*, *Missa De plus en plus*, Sanctus, mes. 13-14. – d. *id.*, *Missa Mi-Mi*, Patrem, mes. 25-26⁴⁹

The image displays four musical examples, labeled a, b, c, and d, each consisting of a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Example a (Josquin) shows a dissonance in the Alto voice at measure 10, marked with an asterisk (*), which resolves by the next measure. Example b (Ockeghem) shows a dissonance in the Soprano voice at measure 48, marked with an asterisk (*), resolving in measure 49. Example c (Josquin) shows a dissonance in the Alto voice at measure 13, marked with an asterisk (*), resolving in measure 14. Example d (Josquin) shows a dissonance in the Bass voice at measure 25, marked with an asterisk (*), resolving in measure 26. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals).

Ces tournures sont irrégulières à plusieurs égards. En règle générale, en effet, les anticipations sont suivies d'une valeur rythmique supérieure à leur

47 Ce phénomène est exactement contraire au retard, où la note est consonnante au moment de son attaque et devient dissonnante par le mouvement d'une autre voix sur le temps fort suivant.

48 Variantes à l'altus dans StuttL 46 et BasU F.IX.25 :



49 Voir également *Missa Au travail suis*, Kyrie, mes. 31 (B) ; *Missa Caput*, Et in terra, mes. 44 (T2) ; *Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 39 (A) ; *Missa Mi-Mi*, Patrem, mes. 63 (T) et mes. 67 (S).

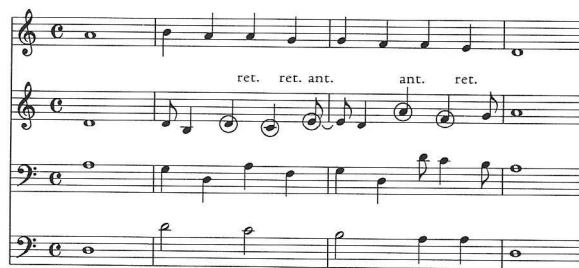
propre durée, et ce tant chez Ockeghem que chez Josquin (voir exemple 17). En revanche, dans l'exemple 18, les anticipations s'inscrivent au sein d'une note syncopée, non réarticulée, et la durée de la résolution équivaut à celle de la dissonance. Par ailleurs, certains de ces exemples suscitent la question de savoir si l'on n'a pas à faire à un retard sur temps faible à une autre voix plutôt qu'à une anticipation. Ainsi, dans l'exemple 18c, on pourrait interpréter le deuxième *do* du *superius* comme un retard et le *ré* de l'*altus* comme voix consonante⁵⁰.

Cette ambiguïté s'explique historiquement. Dans la polyphonie du XIV^e siècle, le retard et l'anticipation sont étroitement liés et résultent du décalage métrique d'une des voix polyphoniques. Ce décalage produit des dissonances soit sur les temps forts, soit sur les temps faibles. Dans le premier cas, on se trouve face à un retard, dans le second cas, il y a anticipation. Un exemple frappant est analysé par Reinhard Strohm dans *The Rise of European Music* et est reproduit ci-dessous⁵¹. Dans la seconde mesure de l'exemple, la septième *si-la* entre les voix supérieures s'expliquent comme un retard, de même que la seconde *do-ré* entre la basse et l'*altus*. Par contre, la septième *fa-mi* entre le ténor et l'*altus* correspond à une anticipation. À la mesure suivante, la septième *si-la* entre la basse et l'*altus* représente également une anticipation, tandis que la seconde *mi-fa* entre les voix supérieures s'explique à nouveau comme un retard.

Les exemples 18a, b, c et d s'apparentent nettement à ces tournures archaïques, ce qui explique leur plus grande fréquence chez Ockeghem que chez Josquin.

EXEMPLE 19

?Perrinet de la BOMBARDA, *Credo* « Bonbarde »⁵²



⁵⁰ Voir ci-dessus, exemple 11.

⁵¹ Reinhard STROHM, *The Rise of European Music 1380-1500* (Cambridge, 1993), p. 31.
Voir également Willi APEL, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* (Cambridge, Mass., 1950), p. 11.

⁵² Exemple cité d'après R. STROHM, *The Rise...*, op. cit., pp. 26-7.

2.2.3. La note de passage

La note de passage est le type de note dissonante le plus fréquent dans les deux *corpus* analysés (voir tableau 2). Chez Ockeghem, la résolution ascendante est légèrement plus abondante que la résolution descendante, tandis le contraire est vrai chez Josquin.

Le tableau 4 indique, en nombre d'occurrences, la répartition des notes de passage en fonction de leur durée et de leur situation métrique. Les chiffres en gras indiquent celles qui sont accentuées.

TABLEAU 4
Répartition des notes de passage selon leur durée et leur situation métrique⁵³

Ockeghem

Impact de la dissonance sur le début d'une										
durée de la diss.	≡	○	↓	♪	♩	≡	○	↑	♪	♩
○							I			
♪	2	2	22			I	7	71		
♩	I	4	68	81		I	I	2	147	
				14	6					

Josquin

Impact de la dissonance sur le début d'une										
durée de la diss.	≡	○	↓	♪	♩	≡	○	↑	♪	♩
○										
♪		I	22			I		28		
♩		I	160	81				3	271	
				3						

53 Dans ce tableau et dans ceux qui suivent, les notes dissonantes abordées par mouvement descendant sont indiquées par une flèche descendante (↓) et celles abordées par mouvement ascendant sont indiquées par une flèche ascendante (↑).

Ce tableau révèle quelques constantes :

- Alors que la plupart des notes de passages accentuées sont descendantes, les notes de passage non accentuées sont plus souvent ascendantes.
- Les notes de passage d'une fuse sont toutes résolues par mouvement descendant.
- D'habitude, les notes de passage tombent sur le début d'une minime ou d'une semi-minime non accentuée (en termes modernes : sur une noire ou une blanche paire de la mesure) et durent une minime ou une semi-minime.

On observe cependant, tant chez Josquin que chez Ockeghem, un certain nombre de notes de passage situées sur le début d'une brève ou d'une semi-brève. Ces cas, qui sont en contradiction avec les règles de Tinctoris commentées ci-dessus, se justifient de manière fort différente chez chacun des deux compositeurs. Dans les œuvres d'Ockeghem, la quasi-totalité de ces notes de passage sont immédiatement suivies d'une note syncopée, qui masque en quelque sorte leur irrégularité. L'exemple 20 montre différentes possibilités. L'exemple 20a est le plus caractéristique. La note de passage accentuée se situe au ténor ; elle dure une minime et est immédiatement suivie d'une semi-brève syncopée. Dans l'exemple 20b, la note de passage se situe au *superius*, mais la note syncopée est anticipée. Dans l'exemple 20c, au contraire, la note syncopée est abrégée : elle ne dure qu'une minime pointée au lieu d'une semi-brève. L'exemple 20d est le moins caractéristique : la note de passage accentuée y est séparée de la syncope par une note intermédiaire. Un seul cas de ce type a été répertorié.

EXEMPLE 20

a. OCKEGHEM, *Missa Mi-Mi*, Patrem, mes. 18. – b. *id.*, *Missa Au travail*, Kyrie, mes. 14. – c. *id.*, *Missa Caput*, Kyrie, mes. 67-68. – d. *id.*, *Missa Ecce ancilla Domini*, Qui tollis, mes. 176-177⁵⁴

The image displays four musical examples, labeled a, b, c, and d, each consisting of a four-staff musical score (treble and bass clefs). Example a shows a dissonance marked with an asterisk. Example b shows a dissonance marked with an asterisk and a sharp sign. Example c shows a dissonance marked with an asterisk. Example d shows a dissonance marked with an asterisk and a flat sign.

54 Seule une note de passage ne s'explique pas de la sorte : *Missa Mi-Mi*, Kyrie, mes. 28 (T). Il s'agit de la seule note de passage d'une semi-brève répertoriée. Des notes de passage fortement accentuées similaires à celles de l'exemple 20 se situent dans la *Missa Caput*, Et in terra, mes. 44 (T) ; mes. 49 (A) ; mes. 79 (S) ; *Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 6 (S) ; *Missa Ecce ancilla Domini*, Kyrie, mes. 19 (S) ; Et in terra, mes. 30 (S) ; mes. 33 (S) ; mes. 63 (S) ; mes. 69 (B) ; Qui tollis, mes. 147 (S) ; Patrem, mes. 42 (B) ; *Missa Mi-Mi*, Patrem, mes. 30 (T) ; mes. 38 (A) ; *Missa L'homme armé*, Et in terra, mes. 4 (S).

Josquin quant à lui ne se sert qu'exceptionnellement de notes de passage fortement accentuées. Tous les cas répertoriés sont reproduits dans l'exemple 21.

EXEMPLE 21

- a. JOSQUIN, *Missa D'ung autre amer*, Et in terra, mes. 4. – b. *ibid.*, mes. 43⁵⁵. –
c. *id.*, *Missa L'ami Baudichon*, Kyrie, mes. 37-39

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor. Example a is from Josquin's *Missa D'ung autre amer*, Et in terra, measures 4. Example b is from the same work, measures 43. Example c is from *Missa L'ami Baudichon*, Kyrie, measures 37-39. In each example, a dissonant note on the Tenor staff is marked with an asterisk (*).

L'exemple 21a apparaît nettement comme un archaïsme, en ce que la dissonance (le *la* du superius) se produit à l'occasion d'une note tenue au ténor (*do*). Les théoriciens du XIV^e siècle admettent en effet l'utilisation de notes dissonantes contre des notes tenues au ténor, indépendamment de leur position métrique. La seule restriction consiste en ce que ces notes dissonantes doivent être d'une durée inférieure à la moitié de celle du ténor, sauf en cas de syncope⁵⁶. Bien que cette conception tende à disparaître, elle survit encore

55 Variante mélodique à l'altus dans VatS 41 :



56 Ce point de vue est notamment représenté par Goscalculus (voir K.-J. SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert...*, op. cit., p. 149, et R. EBERLEIN, *Die Entstehung...*, op. cit., pp. 183-4).

au XV^e siècle, et elle est représentée chez Gaffurius, qui dans sa *Practica musica* de 1496, l'illustre par l'exemple 22⁵⁷. Dès la première mesure, une note de passage fortement accentuée se présente à la voix supérieure. Celle-ci se justifie toutefois par le fait qu'elle coïncide avec une note tenue au ténor.

EXEMPLE 22

Franchinus GAFFURIUS, *Practica musica*

trad. anglaise par Clement A. MILLER, American Institute of Musicology, 1968, p. 129

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Cantus' and uses a treble clef with a key signature of one flat. It contains a sequence of notes, with the first note marked with an asterisk (*). The middle staff is labeled 'Contratenor' and uses a C-clef (soprano position) with a key signature of one flat. The bottom staff is labeled 'Tenor' and uses a C-clef (alto position) with a key signature of one flat. It features a long note held across the first two measures.

L'exemple 21b est similaire à l'exemple 20d. La note de passage y est suivie d'une syncope, quoique les deux notes soient séparées par une note intermédiaire. Cependant, dans cet exemple, il est aussi possible d'interpréter le *si*^b du ténor comme voix consonante d'un retard à la basse. L'exemple 21c ressemble à l'exemple 20c d'Ockeghem, où la note de passage est suivie d'une syncope d'une minime pointée. Cependant, ici encore, une autre interprétation est possible : la note syncopée apparaît en effet contre une note tenue au ténor, comme dans l'exemple 21a, et pourrait donc s'expliquer comme un archaïsme. Cette explication est d'autant plus justifiée que les notes tenues aux autres voix accentuent le rythme ternaire du ténor, qui, tout au long de cette pièce, va à l'encontre de la mesure générale, qui est binaire (C).

Sur le plan du rythme, la majorité des notes de passage sont précédées d'une valeur rythmique égale ou supérieure. Quelques notes de passage sont

57 Il est à noter que le traité de Gaffurius est plus récent que celui de Tinctoris, ce qui confirme une fois de plus le caractère réformateur de ce dernier auteur. Le contrôle des dissonances en fonction du ténor est d'ailleurs encore représenté au XVI^e siècle dans un traité allemand anonyme, *Juxta artem conficiendi*, publié par Carl Dahlhaus (« Eine deutsche Kompositionslehre des frühen 16. Jahrhundert », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 40, 1956, pp. 33-43, et plus particulièrement p. 41 ; voir également R. EBERLEIN, *Die Entstehung...*, op. cit., pp. 225-7).

précédées d'une valeur inférieure⁵⁸ et s'inscrivent ainsi en contradiction avec les prescriptions de Tinctoris. Toutes les notes de passage répertoriées sont suivies d'une valeur égale ou supérieure.

2.2.4. La broderie

Dans le répertoire analysé, la broderie est beaucoup moins fréquente que la note de passage. La répartition des broderies en fonction de leurs caractéristiques rythmiques est donnée dans le tableau 5.

TABLEAU 5
Répartition des broderies selon leur durée et leur situation métrique

Ockeghem

		Impact de la dissonance sur le début d'une									
durée de la diss.	≡	○	♪	♪	♪	≡	○	♪	♪	♪	
			↓					↑			
			5				I	2			
			27	28			I		3		
♪				8	I						
♪											

Josquin

		Impact de la dissonance sur le début d'une									
durée de la diss.	≡	○	♪	♪	♪	≡	○	♪	♪	♪	
			↓					↑			
			6					2			
			6	97							
♪				2	I						
♪											

58 Ockeghem : *Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 6 (S) ; *Missa Ecce ancilla Domini*, Patrem, mes. 42 (B) ; *Missa L'homme armé*, Et in terra, mes. 12 (A) ; Josquin : *Missa D'ung autre amer*, Et in terra, mes. 4 (S) ; *ibid.*, mes. 33 (B) ; *Missa L'ami Baudichon*, Kyrie, mes. 56 (B). Il est à noter que les trois cas chez Josquin proviennent d'œuvres de jeunesse.

Le traitement des broderies varie nettement dans les deux *corpus* analysés. Chez Josquin, la broderie ascendante est quasi-inexistante. Les deux seuls cas analysés sont cités dans l'exemple 23 ; le premier apparaît contre une pédale à la basse, tandis que le deuxième est masqué par une dissonance plus forte entre le ténor et le superius.

EXEMPLE 23

a. JOSQUIN, *Missa Fortuna desperata*, Sanctus, mes. 62-63. — b. *id.*, *Missa Gaudeamus*, Kyrie, mes. 52

The image displays two musical examples, labeled 'a' and 'b', each consisting of four staves representing different vocal parts (Superius, Tenor, Alto, Bass). Example 'a' is from Josquin's *Missa Fortuna desperata*, Sanctus, measures 62-63. It shows a bass part with a long, low note (pedal point) and an ascending broderie in the superius part marked with an asterisk (*). Example 'b' is from Josquin's *Missa Gaudeamus*, Kyrie, measure 52. It shows a dissonance between the tenor and superius parts, with the broderie in the superius part marked with a sharp symbol (#).

Par ailleurs, Ockeghem se sert plus librement de la broderie accentuée que Josquin, chez qui la tournure la plus courante est la semi-minime non accentuée. Un trait commun aux deux compositeurs consiste néanmoins en ce qu'ils évitent les broderies sur le début d'une brève ou d'une semi-brève, conformément aux prescriptions de Tinctoris⁵⁹. Ce dernier rejette toutefois les broderies d'une semi-minime, que l'on retrouve tant chez Ockeghem que chez Josquin.

Les schémas rythmiques dans lesquels s'inscrivent les broderies sont semblables à ceux des notes de passage : toutes sont précédées et suivies d'une valeur égale ou supérieure.

⁵⁹ Les deux exceptions répertoriées chez Ockeghem s'expliquent de manière analogue aux notes de passage fortement accentuées. Dans le Patrem de la *Missa Mi-mi*, on trouve une broderie fortement accentuée suivie d'une note syncopée (mes. 67, T). Dans le Et in terra de la *Missa Caput*, une broderie fortement accentuée tombe contre une note tenue du ténor et constitue donc un archaïsme (mes. 26, T2).

2.2.5. La nota cambiata et l'échappée

Dans le répertoire analysé, l'échappée se présente sous diverses formes. La variété la plus courante est celle des *cambiate* (71,9 % des échappées répertoriées chez Ockeghem et 75,9 % de celles répertoriées chez Josquin). La formule classique, un peu plus fréquente chez Josquin que chez Ockeghem (43,5 % des *cambiate* chez Ockeghem, 46,7 % chez Josquin), se compose de quatre notes selon le schéma : mouvement conjoint – saut de tierce dans la même direction – mouvement conjoint en direction opposée (voir exemple 6h). La forme ancienne comporte trois notes et ne se termine pas par un mouvement conjoint en direction opposée (voir exemple 6i). À une exception près⁶⁰, cette dernière forme est toujours utilisée de manière descendante.

Les échappées autres que les *cambiate* sont moins fréquentes. Tant chez Ockeghem que chez Josquin, lorsqu'elles sont attaquées par mouvement descendant, elles sont résolues par mouvement ascendant et vice-versa. Les résolutions par mouvement de tierce sont les plus courantes. En particulier, toutes les échappées ascendantes (autres que les *cambiate*) sont résolues par tierce descendante. Les résolutions à la quarte ou à la quinte sont plus rares, ce qui correspond aux prescriptions de Tinctoris.

Les tableaux 6 et 7 donnent la répartition des *cambiate* et échappées en fonction de leurs caractéristiques rythmiques.

TABLEAU 6
Répartition des *cambiate* selon leur durée et leur situation métrique

Ockeghem

durée de la diss.	Impact de la dissonance sur le début d'une									
	≡	○	↓	♪	♪	≡	○	↑	♪	♪
♪			32				2	2		
♪				71					7	
♪					I					

60 OCKEGHEM, *Missa Caput*, Et in terra, mes. 74 (S).

La plupart des *cambiate* et échappées sont des semi-minimes non accentuées⁶¹. Chez Ockeghem, la minime apparaît néanmoins avec une certaine régularité.

Les cellules rythmiques dans lesquelles s'inscrivent les échappées sont analogues à celles des notes de passage et des broderies : toutes sont précédées et suivies d'une valeur rythmique égale ou supérieure. Les schémas rythmiques des *cambiate* sont cependant plus stéréotypés, surtout chez Josquin. La grande majorité d'entre elles sont précédées de la valeur immédiatement supérieure pointée⁶² et suivies d'une valeur égale ou supérieure (83,5 % des cas chez Ockeghem, 98,3 % chez Josquin).

2.2.6. La note libre

L'usage de la note libre est une des caractéristiques par lesquelles Ockeghem et Josquin se différencient nettement. Chez ce dernier, en effet, la note libre est à peu près inexistante : sur les quatre cas répertoriés, deux se présentent à la fin du Patrem de la *Missa La sol fa re mi* et proviennent d'une déformation du texte original (exemple 24a) ; un autre se situe au début du Gloria de la *Missa D'ung autre amer* et pourrait s'expliquer de la même manière (exemple 24b), ce qui réduit la note libre à une seule occurrence (exemple 24c) chez cet auteur.

61 Les deux *cambiate* fortement accentuées trouvées chez Ockeghem sont suivies d'une note syncopée (*Missa Mi-mi*, Patrem, mes. 38, T, voir exemple 17, et mes. 39, S) et s'apparentent donc aux notes de passage fortement accentuées de ce compositeur.

62 En d'autres termes, les semi-minimes sont précédées de minimes pointées (voir exemples 6h et 6i) et les minimes sont précédées de semi-brèves pointées.

EXEMPLE 24

a. JOSQUIN, *Missa La sol fa re mi*, Patrem, mes. 50-53⁶³. – b. *id.*, *Missa D'ung autre amer*, Et in terra, mes. 1-2⁶⁴. – c. *id.*, *Missa Fortuna desperata*, Sanctus, mes. 64

a

b

c

63 Le ténor de l'exemple 24a doit être corrigé comme suit :

Cette lecture est attestée dans VienNB 11778, JenaU 32 et BolSP 31 (avec une réarticulation de toutes les notes à la semi-brève dans cette dernière source). L'édition complète d'A. Smijers comporte en outre une erreur d'impression à l'altus, où la troisième mesure de l'exemple débute sur un silence de minime au lieu d'un silence de semi-brève.

64 Variante au ténor dans VatS 41 :

Cette variante supprime la note libre, mais elle déforme aussi le *cantus prius factus*. Elle résulte donc sans doute d'une correction a posteriori et n'est certainement pas originale. Il est toutefois possible d'effacer la dissonance irrégulière du ténor en modifiant la première mesure de l'altus, par exemple de la manière suivante :

Ockeghem quant à lui se sert de la note libre avec une certaine régularité. Cette note est le plus souvent abordée par saut de tierce descendante (exemples 25a et 25b), plus rarement par tierce ou quarte ascendante, et exceptionnellement par quinte descendante⁶⁵. Elle est quittée selon un mouvement de direction similaire (exemple 25a) ou opposée (exemples 25b et 25c) à celui de l'attaque. De nombreuses notes libres surviennent entre un retard dissonant et sa résolution (exemple 25b).

Le tableau 8 donne la répartition des notes libres chez Ockeghem en fonction de leurs caractéristiques rythmiques. À l'instar des notes de passage, des broderies et des échappées, la note libre qui tombe sur le début d'une semi-brève est suivie d'une note syncopée (exemple 25c).

TABLEAU 8
Répartition des notes libres chez Ockeghem
selon leur durée et leur situation métrique

durée de la diss.	Impact de la dissonance sur le début d'une									
	≡	○	↓	♩	♪	≡	○	↑	♩	♪
♩			16				I	3		
♪				15				I		

Il est à noter que l'exemple 25c comporte une irrégularité supplémentaire, en ce que la note dissonante y est précédée d'une note consonante d'une durée inférieure. Cette caractéristique, qui contredit les normes de Tinctoris, est plus courante pour les notes libres que pour les autres types de notes dissonantes⁶⁶.

Cette version n'est cependant attestée par aucune source.

65 Notes libres abordées par tierce ascendante : *Missa Caput*, Kyrie, mes. 59 (S) ; *ibid.*, Et in terra, mes. 74 (S) ; notes libres abordées par quarte ascendante : *Missa Mi-mi*, Agnus Dei, mes. 10 (S) ; *Missa Ecce ancilla Domini*, Patrem, mes. 84 (A) ; note libre abordée par quinte descendante : *Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 34 (S).

66 Elle réapparaît deux fois dans le corpus analysé : Ockeghem, *Missa Caput*, Et in terra, mes. 74 (S) et *Missa L'homme armé*, Et in terra, mes. 4 (S).

EXEMPLE 25

- a. OCKEGHEM, *Missa Ecce ancilla Domini*, Patrem, mes. 81. – b. *id.*, *Missa De plus en plus*, Kyrie, mes. 23. – c. *id.*, *Missa Caput*, Kyrie, mes. 59

Example 25 consists of three musical staves labeled a, b, and c. Each staff shows a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various dissonances marked by asterisks. Staff a shows dissonances in the Soprano and Bass parts. Staff b shows a dissonance in the Soprano part. Staff c shows dissonances in the Soprano and Bass parts.

2.2.7. Cas exceptionnels

Quelques dissonances ont été répertoriées qui ne s'inscrivent pas dans les catégories commentées ci-dessus. Deux notes dissonantes sont abordées et quittées par mouvement disjoint (exemple 26)⁶⁷.

EXEMPLE 26

- a. OCKEGHEM, *Missa Ecce ancilla Domini*, Kyrie, mes. 16. – b. JOSQUIN, *Missa Malheur me bat*, Kyrie, mes. 20⁶⁸

Example 26 consists of two musical staves labeled a and b. Each staff shows a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various dissonances marked by asterisks. Staff a shows dissonances in the Soprano and Bass parts. Staff b shows dissonances in the Soprano and Bass parts.

67 Dans l'exemple 26b, la note dissonante sert à masquer des octaves parallèles entre la basse et l'altus.

68 Variante mélodique à l'altus dans JenaU 3 :



Dans la *Missa Caput* d'Ockeghem, on observe une cadence tout à fait inhabituelle (exemple 27) : dans cette messe, la voix la plus grave (appelée ténor) véhicule le *cantus prius factus* et est donc prédéterminée. Au-dessus de cette voix se greffe une cadence dite de Landini en *fa* entre le second ténor et le superius. Considérée en elle-même, cette cadence est régulière, mais combinée avec le *cantus prius factus*, elle engendre deux notes dissonantes à la voix supérieure. Celles-ci suivent immédiatement le retard cadentiel sur *fa*, ce qui leur confère un caractère exceptionnel : les retards cadentiels se résolvent normalement sur des notes consonnantes.

EXEMPLE 27

OCKEGHEM, *Missa Caput*, Et in terra, mes. 41



Dans le Kyrie de la *Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin, enfin, on trouve une quarte contre la voix la plus grave qui échappe complètement au traitement habituel des dissonances.

EXEMPLE 28

JOSQUIN, *Missa Hercules dux Ferrariae*, Kyrie, mes. 48-49⁶⁹



69 Variante mélodique à l'altus au début de la mes. 49 dans BasU FIX.25 :



La dissonance provoquée par cette variante est tout à fait étrangère au style de Josquin.

Comme cette quarte apparaît dans une séquence, on peut l'expliquer par le fait que la basse, qui entre immédiatement après, est déjà sous-entendue. Cependant, il s'agit d'une tournure archaïque. Dans les œuvres à trois voix du début du XV^e siècle, la quarte vide apparaît régulièrement entre les voix supérieures, à l'occasion d'un silence au ténor. Après le silence, celui-ci attaque la note qui aurait permis de rendre la quarte consonante. Bien souvent, ce type de dissonance se produit au début d'une brève (exemple 29), ce qui est également le cas chez Josquin⁷⁰.

EXEMPLE 29

Baude CORDIER, *Ce jour de l'an*, mes. 14-15

cité d'après l'édition de Gilbert REANEY, *Corpus mensurabilis musicae*, XI.I, p. 1



Conclusion

En l'absence d'études globales de la manipulation de la mélodie et des dissonances au XV^e et au XVI^e siècle, il est difficile d'évaluer à leur juste valeur les caractéristiques des styles d'Ockeghem et de Josquin observées ci-dessus. À plusieurs égards, Ockeghem nous est apparu comme un « original » et Josquin comme un « classique », mais de tels qualificatifs sont peu significatifs tant que l'on ne connaît pas en détail les diverses pratiques contrapuntiques

La quarte vide de l'exemple 28 n'est d'ailleurs pas un cas isolé : le début de la section « Et resurrexit » de la *Missa L'homme armé sexti toni* du même compositeur s'ouvre sur une quarte vide. Ce dernier passage a servi d'argument à Salinas en faveur de la consonance universelle de la quarte (Paloma OTAOLA, « De la afinación pitagórica a la afinación justa en la teoría musical del siglo XVI : Bizcargui y Salinas », *Revista de musicología*, 15/2-3 (1992), p. 738).

⁷⁰ Philip R. KAYE, *The "Contentance angloise" in Perspective. A Study of Consonance and Dissonance in Continental Music, c. 1380-1440* (New York, 1989), pp. 71-2.

qui leur sont contemporaines, voire antérieures et postérieures. Une telle étude restant à faire, nous nous contenterons ci-dessous de résumer quelques-uns des résultats de notre analyse, quitte à laisser à d'autres le soin d'interpréter ces résultats dans le cadre d'une recherche à plus grande échelle.

Parmi les caractéristiques communes à Ockeghem et à Josquin, sur le plan mélodico-rythmique, on remarque une prépondérance des quartes et des octaves ascendantes par rapport aux mêmes intervalles descendants, et des quintes et des tierces descendantes par rapport aux mêmes intervalles ascendants. Les sixtes n'apparaissent en principe que par mouvement ascendant (voir tableau I). Il existe également des contraintes partagées par les deux compositeurs dans l'usage des fuses, qui se présentent presque toujours par paires. La première fuse de la paire est abordée par mouvement conjoint descendant et la seconde est abordée et quittée par mouvement conjoint ascendant ou descendant. Une autre tendance présente chez les deux compositeurs consiste en ce que les sauts consécutifs aux semi-minimes accentuées sont majoritairement descendants. Ces deux dernières caractéristiques annoncent la polyphonie dite classique.

Sur le plan des dissonances, parmi les normes partagées par les deux auteurs étudiés, on remarque notamment une concentration des notes dissonantes aux voix aiguës et un usage préférentiel des formes descendantes par rapport aux formes ascendantes.

À côté de ces points communs, des écarts notables ont également été observés. Concernant la mélodie, par exemple, Ockeghem utilise la fuse plus régulièrement que Josquin, et il en va de même pour les minimales syncopées. Du point de vue des dissonances, de manière générale, Ockeghem se montre plus libre que Josquin, qui préfigure les normes de la polyphonie dite classique telle qu'elles sont décrites par Knud Jeppesen⁷¹. Certaines des divergences observées s'expliquent par l'antériorité historique d'Ockeghem par rapport à Josquin. Tel est le cas de l'usage de dissonances globalement plus longues chez Ockeghem que chez Josquin, ou encore la disparition presque complète des anticipations « archaïques » chez ce dernier (voir exemple 18). D'autres différences par contre ne sont pas déterminées historiquement et montrent que la liberté d'Ockeghem est le fruit d'une grande recherche. Ce

71 Une des rares formes « libres » que Josquin utilise plus abondamment qu'Ockeghem est le retard avec préparation dissonante (exemple 10). Ce type de préparation persiste cependant tout au long du XVI^e siècle sous forme de quarte dite consonante.

compositeur écrit par exemple plusieurs notes de passage, broderies, échappées et notes libres fortement accentuées, suivies de notes syncopées qui voilent l'irrégularité de la dissonance⁷². Ce phénomène – qui n'apparaît pas comme tel chez Josquin – constitue une caractéristique stylistique originale et témoigne d'une maîtrise particulière de l'écriture contrapuntique.

⁷² Voir les exemples 20 et 25c, ainsi que les notes 54, 59 et 61.