

Jean-Pierre Deleuze & Sébastien Van Bellegem
Éditeurs scientifiques

LES ÉCRITURES MUSICALES

*Recherche et enseignement basés
sur les pratiques compositionnelles*

MARDAGA

Ouvrage publié
avec l'aide du Ministère de
la Communauté française Wallonie-Bruxelles
de la Société belge d'analyse musicale
du Conseil de la Musique
du Conservatoire royal de Mons

Collection « Musique-Musicologie » dirigée par Malou Haine

© 2007 Éditions Mardaga
Collines de Wavre
Avenue Pasteur 6 – bât. H
B – 1300 Wavre (Belgique)
D. 2007-0024-16
ISBN 978-2-87009-974-2

Imitation et modalité dans la polyphonie classique

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS

Conservatoire royal de Mons
Institut supérieur de musique et de pédagogie
Université catholique de Louvain

Résumé. De nombreux théoriciens du ^{xvi}^e siècle soulignent la nécessité d'une bonne articulation modale au début de toute composition. Comment cette recommandation se marie-t-elle avec la pratique de l'imitation? Les usages ont-ils évolué au cours du temps? L'exposé illustrera quelques grandes tendances sur base d'œuvres profanes et sacrées, principalement de la deuxième moitié du ^{xvi}^e siècle.

«Dimidium facti qui bene cœpit habet» («bien commencer, c'est déjà avoir fait la moitié»). C'est sur cette maxime d'Horace que s'ouvre le chapitre consacré aux exordes polyphoniques des *Præcepta musicæ poëtica* (1563) de Gallus Dressler¹. Comme bon nombre de ses contemporains, Dressler souligne la nécessité d'une bonne articulation modale au début de toute œuvre musicale.

*Les exordes sont composés à partir des sources spécifiques des tons, c'est-à-dire des espèces de diatessaron et de diapente, des répercussions et des clausules principales*².

Le présent article a pour but d'examiner comment cette recommandation s'applique aux œuvres qui s'ouvrent par des entrées en imitation. Comment les compositeurs du ^{xvi}^e siècle amorcent-ils une imitation tout en mettant le mode en relief? Comment les points d'ancrage des motifs imités se rapportent-ils à la finale du mode? Eu égard à l'utilisation intensive de l'imitation tout au long du ^{xvi}^e siècle, mais aussi à son énorme variabilité, c'est surtout l'imitation stricte qui sera prise en considération ci-dessous, ce qui soulève une troisième question : selon les modes, comment les compositeurs peuvent-ils mettre en place une imitation stricte sans contrevenir aux normes contrapuntiques de l'époque?

¹ Gallus Dressler, *Præcepta musicæ poëtica* (coll. Epitome musical), éd. et trad. par Olivier Trachier et Simonne Chevalier, Paris-Tours, Minerve-Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2001, pp. 168-169.

² «Sumantur autem exordia ex præcipuis fontibus tonorum videlicet ex speciebus diatessaron et diapente vel ex repercussionibus et principalibus clausulis.» (*ibid.*). Les espèces de diatessaron et de diapente correspondent aux quarts et aux quintes constitutives des modes (*cfr* ci-dessous). Pour Dressler, la répercussion est l'intervalle entre la finale et la teneur.

1. Les modes : rappel théorique³

Les théoriciens de la Renaissance ne sont pas unanimes quant au nombre de modes qu'il convient de distinguer, ni quant à leur numérotation. Durant la seconde moitié du xvr^e siècle, deux systèmes coexistent : l'un compte huit modes et l'autre, douze.

1.1. Les huit modes de l'octoéchos

Le premier système, qui remonte à l'époque carolingienne et à la constitution du répertoire grégorien, distingue quatre finales : *ré*, *mi*, *fa* et *sol*⁴. Celles-ci donnent chacune naissance à deux modes dont l'étendue théorique est d'une octave. Dans les modes authentiques, la finale se situe au bas de la tessiture, tandis que dans les modes plagaux, elle se trouve à peu près au milieu. Dans les modes en *fa*, le *si* est habituellement baissé pour éviter les tritons par rapport à la finale.

Modes authentiques Modes plagaux

≡ Finale ○ Teneur

Exemple 1 – Les huit modes de l'octoéchos

Les pièces de plain-chant et les compositions polyphoniques se terminent en principe sur la finale du mode auquel elles appartiennent. De temps à autre, cette finale est remplacée par une autre note située une quarte ou une quinte plus haut⁵. Ceci permet d'expliquer les œuvres qui s'achèvent sur *la* ou sur *do*.

³ Ce rappel théorique doit beaucoup à Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, thèse de doctorat de l'Université d'Amsterdam, Breukelen, 1995. Une édition revue a paru sous le même titre dans la collection « Criticism and Analysis of Early Music », New York, Routledge, 2001.

⁴ Afin d'éviter toute confusion, précisons que les noms de notes font référence à des hauteurs nominales et non à des syllabes de solmisation.

⁵ Ces notes correspondent à ce que les théoriciens médiévaux appellent les *affinales* (ou parfois *confinales*).

Outre sa fonction conclusive, la finale joue un rôle essentiel sur le plan mélodique. Elle est accompagnée d'un pôle secondaire, que l'on appelle communément la teneur, et qui se situe une tierce, une quarte, une quinte ou une sixte au-dessus de la finale. Cette teneur coïncide avec la corde de récitation des tons psalmodiques. Même dans des contextes totalement étrangers à la psalmodie, elle peut jouer un rôle structurant. Dans la polyphonie, elle sert souvent à charpenter les lignes mélodiques et leur confère une couleur modale propre.

Cette définition des modes, qui est d'origine médiévale, est parfois qualifiée « d'ecclésiastique-occidentale »⁶. Elle survit dans de nombreux textes de la Renaissance, mais à partir du XIV^e siècle, elle est concurrencée par une autre théorie, largement répandue par Marchetto de Padoue (*Lucidarium in arte musice plane*, début du XIV^e siècle), et appelée « pseudo-classique »⁷. Marchetto conçoit les modes comme des combinaisons de quartes et de quintes. La théorie médiévale distingue en effet trois espèces de quartes et quatre espèces de quintes, selon la disposition des tons et des demi-tons. Chaque espèce de quarte et de quinte est désignée à l'aide de syllabes de solmisation spécifiques.

Espèces de quintes



Espèces de quartes

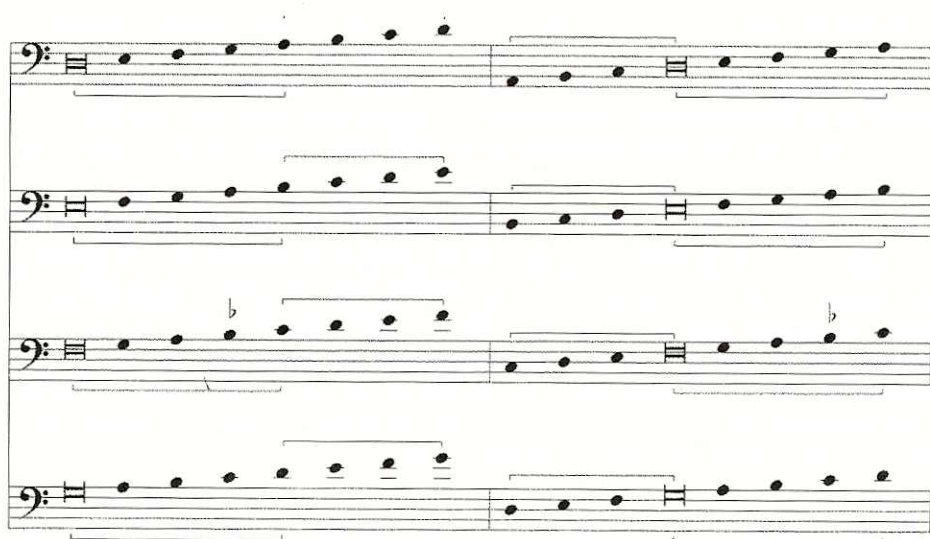


Exemple 2 – Les espèces de quartes et de quintes

Marchetto construit chaque octave modale par la superposition d'une quarte et d'une quinte. Les modes authentiques consistent en une quinte surmontée d'une quarte. Dans les modes plagaux, la quarte prend place sous la quinte. En pratique, la troisième espèce de quinte des modes de *fa* est couramment remplacée par la quatrième, puisque le *si* est habituellement baissé.

⁶ Cfr notamment Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 32.



Exemple 3 – Définition « pseudo-classique » des modes

1.2. La réforme de Glarean et de Zarlino

L'approche de Marchetto se singularise par son caractère à la fois rigoureux et systématique. Tous les modes sont construits de la même manière, à l'aide d'un découpage quasi-mathématique de l'échelle diatonique. Cette procédure est cruciale pour le développement de la théorie des douze modes, dont la première formulation remonte au *Dodekachordon* (1547) de Heinrich Glarean, et dont la diffusion est due aux écrits de Gioseffo Zarlino. Glarean et Zarlino ne font en réalité qu'étendre le principe de la superposition des quartes et des quintes à tous les degrés de la gamme diatonique à l'exception du *si*. Ils incluent donc les notes *la* et *do* parmi les finales, ce qui leur permet d'obtenir quatre modes supplémentaires par rapport à la théorie traditionnelle.

Chez Zarlino, la teneur en tant que note structurante du mode cède définitivement le pas à la quinte de la finale. Dans certains modes (1, 5, 7), ces deux notes coïncident, mais dans la majorité des cas, la teneur n'est pas la quinte de la finale. Le fait d'accorder à cette quinte un rôle aussi important est un phénomène remarquable, qui n'est pas sans préfigurer l'importance de la dominante de la musique tonale.

2. La modalité comme outil d'analyse

Utiliser les modes comme outil d'analyse n'est guère possible sans s'interroger sur leur statut dans la musique du *xvi^e* siècle. Entre Bernhard Meier, qui voit dans la modalité un système de composition *a priori*, valable pour tout le répertoire polyphonique classique, et Harold Powers, qui met sérieusement en doute l'existence même d'un tel système, il faut se frayer un chemin, tenter d'entrevoir comment les compositeurs pensaient leur musique et déterminer des critères d'analyse justifiés sur le plan historique.

2.1. Les points de vue de Bernhard Meier et de Harold Powers

Comme point de départ à une justification des analyses menées ci-dessous, dressons un bilan succinct des travaux réalisés par les deux musicologues cités plus haut⁸.

Bernhard Meier a l'immense mérite d'avoir développé une méthode d'analyse modale qui rend compte de diverses particularités de la polyphonie renaissante passées relativement inaperçues jusque-là. Tout d'abord, il met en évidence l'importance accordée par de nombreux théoriciens à la différence entre modes authentiques et plagaux. Cette distinction doit s'appuyer sur un examen du ténor, qui est la voix déterminante sur le plan modal. Autrement dit, si le ténor a une tessiture authentique, l'œuvre dans son ensemble est considérée comme authentique, et si le ténor est plagal, l'œuvre est considérée comme plagale.

Meier démontre aussi que l'opposition entre modes authentiques et plagaux se trouve bien souvent soulignée par des tournures mélodiques caractéristiques, qui mettent en évidence la finale et la teneur. Enfin, il illustre comment la modalité peut être exploitée à des fins rhétoriques. Le répertoire du ^{xvi}^e siècle fourmille d'œuvres qui présentent une ou plusieurs irrégularités modales, notamment d'ordre cadentiel. Dans bon nombre de cas, ces tournures font écho à des mots chargés de sens dans le texte.

D'aucuns se sont interrogés sur la pertinence de la distinction entre modes authentiques et plagaux dans la polyphonie du ^{xvi}^e siècle. Cette question est au cœur de la polémique entre Bernhard Meier et Carl Dahlhaus⁹. Étant donné que la tessiture globale des œuvres polyphoniques excède toujours l'octave, il va de soi que si le ténor est authentique, d'autres voix sont forcément plagales, et vice-versa. Dahlhaus considère dès lors que ces œuvres appartiennent à un *Gesamtmodus*, à un mode global à la fois authentique et plagal, plutôt qu'à l'un des huit modes de l'octoéchos.

À l'analyse, cette objection ne tient cependant pas la route : entre les œuvres authentiques et plagales, il existe une différence audible, qui découle notamment de la texture *a voce piena* utilisée dans la majorité des œuvres du ^{xvi}^e siècle. Dans cette disposition, les voix sont regroupées par paires, la première étant composée de la basse et de l'altus, la seconde, du ténor et du superius¹⁰. À l'intérieur de chaque paire, la tessiture de la voix supérieure se situe

⁸ Parmi les principales publications de ces deux auteurs, citons : B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (une traduction américaine approuvée par l'auteur, réalisée par Ellen S. Beebe, a paru sous le titre : *The Modes of Classical Vocal Polyphony, Described According to the Sources*, New York (N.Y.), Broude, 1988) ; *id.*, *Alte Tonarten : dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (Bärenreiter Studienbücher Musik, 3), Kassel, Bärenreiter, 1992 ; Harold Powers, « Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony », *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), pp. 428-470 ; *id.*, « Is Mode Real ? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16 (1992), pp. 9-52 (une traduction française, réalisée par Annie Cœurdevey a paru dans *Lire, composer, analyser à la Renaissance*. Paris-Tours, Minerve-CESR « Ricercar », 2003, pp. 177-238).

⁹ Cfr B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, pp. 53-59 ; Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel-Bâle-Londres-New York, Bärenreiter, 1968, pp. 181-185 ; C. Dahlhaus, *La tonalité harmonique. Étude des origines*, trad. par A.-E. Ceulemans, Liège, Mardaga, 1993, pp. 200-204.

¹⁰ S'il y a plus de quatre voix, les voix supplémentaires ne font que doubler la tessiture d'une des voix de base.

à l'octave de celle de la voix inférieure et entre elles, les paires sont décalées d'une quarte ou d'une quinte. Normalement, un ténor authentique est donc accompagné d'un *superius* authentique, mais d'une basse et d'un alto plagaux. Un ténor plagal est doublé d'un *superius* plagal, et complété par une basse et un alto authentique.

Le découpage opéré par l'écriture *a voce piena* dans le continuum diatonique diffère donc sensiblement entre un mode authentique et un mode plagal basés sur la même finale. L'exemple 4 illustre ce phénomène pour les modes 5 et 6.

The image displays two musical staves for Mode 5 and Mode 6. Mode 5 is on the left, and Mode 6 is on the right. Each mode has four staves labeled Cantus, Alto, Ténor, and Basse. The notes are as follows:

Mode	Voix	Note
Mode 5	Cantus	G
	Alto	B
	Ténor	D
	Basse	F
Mode 6	Cantus	G
	Alto	B
	Ténor	D
	Basse	F

Exemple 4 – Tessitures vocales des modes 5 et 6 en écriture *a voce piena*

Dans de très nombreuses œuvres, la différenciation est renforcée par une mise en évidence de la teneur authentique ou plagale aux voix modales « dominantes », c'est-à-dire, au ténor et au *superius*. La couleur sonore d'une composition polyphonique authentique n'est donc pas la même que celle d'une œuvre plagale¹¹. Il est à noter que ce phénomène est indépendant de l'acuité relative des modes. Les modes « aigus » sont en effet souvent notés à l'aide de *chiavette* (du grave vers l'aigu : *fa3* ou *ut4-ut3-ut2-sol2* ; cfr mode 5 dans l'exemple 4) qui impliquent vraisemblablement une transposition vers le bas. Une œuvre appartenant à un mode qui, visuellement, semble aigu, peut donc être interprétée dans la même tessiture qu'un mode noté en *chiavi naturali* (*fa4-ut4-ut3-ut2* ; cfr mode 6 dans l'exemple 4)¹². Par conséquent,

¹¹ Seuls les modes 3 et 4 échappent à cette règle et se confondent facilement. Cette particularité s'explique par un resserrement des tessitures modales qui apparaît déjà dans le plain-chant. Cfr B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, p. 147.

¹² Le type de transposition impliqué par les *chiavette* a fait l'objet de nombreux débats musicologiques. En général, on admet qu'il s'agit d'une quarte ou d'une quinte vers le bas, mais dans certains cas, d'autres intervalles sont concernés. Quoi qu'il en soit, le but des *chiavette* n'est pas uniquement d'indiquer une transposition, mais aussi et surtout de faciliter la notation musicale. Un mode aigu noté en *chiavi naturali* exigerait de nombreuses lignes supplémentaires au-dessus de la portée, tandis que les *chiavette* offrent un espace confortable pour toutes les voix à l'intérieur des portées. Un bon résumé de la problématique des *chiavette* est présenté dans Rudolf Rasch, « Modes, Clefs, and Transpositions in the Early Seventeenth Century », *Théorie et analyse musicales – 1450-1650 – Music Theory and Analysis*, Actes du colloque international, Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999, publiés sous la dir. d'A.-E. Ceulemans et de B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2001, pp. 403-432 et en particulier pp. 405-411.

l'opposition entre modes authentiques et plagaux tient exclusivement à la disposition et à la taille relative des intervalles au-dessus et en dessous de la finale.

Une critique assez radicale à l'encontre de la conception des modes propagée par Meier figure dans les écrits de Harold Powers. On a vu que Meier considère la modalité comme un système de composition *a priori*, qui guide les compositeurs de la Renaissance de manière analogue à la tonalité au XVIII^e siècle.

[...] *Malgré les différences de contenu, malgré les divergences dans la détermination des tons anciens et modernes, il existe une analogie formelle parfaite entre les systèmes des tons anciens et modernes, en ce que l'un comme l'autre règle et régit le déroulement complet des œuvres musicales dans le sens d'un ton principal*¹³.

Powers conteste ce point de vue. Selon lui, la modalité n'est pas un « système » de composition au même titre que la tonalité harmonique. Le seul choix *a priori* opéré par les compositeurs du XVI^e siècle serait le type tonal, qui se définit par la finale, l'armure (avec ou sans bémol) et le système de clés (*chiavi naturali* ou *chiavette*)¹⁴. Ainsi, une œuvre en *sol*, dépourvue d'armure et notée en *chiavette* aura pour type tonal « *sol-♭-chiavette* ». Ce type tonal peut, le cas échéant, « représenter » un mode, mais il ne s'identifie pas à lui. Par exemple, le type tonal cité ci-dessus se rattache en principe au mode de *sol* authentique, mais ce même mode peut aussi être représenté par d'autres types tonals, par exemple « *do-♭-chiavi naturali* » dans le cas d'une transposition à la quinte inférieure. Il est en outre possible qu'un même type tonal reflète deux modes différents.

Exceptionnellement, « *do-♭-chiavi naturali* » peut ainsi être utilisé en mode 6, lorsque l'œuvre ne se termine pas sur sa finale mais sur sa quinte¹⁵. Certains types tonals sont en outre assez flous sur le plan modal et ne peuvent guère être attribués avec certitude à un mode bien précis, ce qui prouve bien que les modes ne sont pas des catégories universellement valables pour toutes les œuvres du XVI^e siècle.

2.2. La modalité en tant que phénomène polymorphe : la synthèse de Frans Wiering

L'opposition radicale entre les points de vue de Meier et de Powers force les analystes à s'interroger sur la nature des modes et leur importance pour le répertoire du XVI^e siècle. Sur ce plan, les travaux de Frans Wiering opèrent une mise au point à la fois lucide et stimulante.

À la suite de Peter Schubert, Wiering montre que la vision de la modalité proposée par Meier résulte de son approche résolument analytique¹⁶. Dans *Die Tonarten der klassischen*

¹³ «Denn wie andersartig die Inhalte, wie abweichend die Bestimmungen alter und moderner Tonarten sich erweisen werden : eine vollkommene formale Analogie des alten und des neueren Tonartensystems besteht doch darin, dass durch das eine wie durch das andere jeweils der ganze Verlauf musikalischer Werke im Sinne einer Tonart als der grundlegende geregelt und gelenkt wird.» (B. Meier, « Alte und neue Tonarten. Wesen und Bedeutung », *Renaissance-Musik 1400-1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, éd. par J. Robijns e.a., Leuven, Seminarie voor Muziekwetenschap, 1969, p. 158).

¹⁴ Cette hypothèse est notamment développée dans « Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony ».

¹⁵ Cfr les *Lagime di San Pietro* (madrigal n° 17) de Roland de Lassus.

¹⁶ F. Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, pp. 28-29. Cfr également Peter Schubert, « Authentic Analysis », *Journal of Musicology*, 12 (1994), pp. 3-18.

Vokalpolyphonie, l'auteur analyse des centaines d'œuvres, ce qui le pousse à développer une approche synthétique, « monolithique », de la théorie modale. Pour les besoins de l'analyse, le musicologue allemand explique la modalité comme un système à la fois uniforme et rigoureux. Cette conception gomme volontairement ou involontairement les points de vue discordants et les oppositions entre théoriciens, de même que les variations géographiques et l'évolution historique subies par la modalité dans ses rapports à la polyphonie¹⁷.

Wiering quant à lui défend une approche résolument historique de la modalité, dont il démontre le caractère à la fois multiforme et instable. Bien que la modalité soit un sujet de préoccupation majeur de bon nombre de théoriciens et de compositeurs durant la deuxième moitié du xvi^e siècle, elle ne fait l'objet d'aucune formulation théorique univoque. Selon les théoriciens, le nombre de modes est de huit ou de douze, et les facteurs qui contribuent à affirmer le mode au sein d'une œuvre (tournures mélodiques, importance de la teneur, cadences, imitations, tessitures vocales, clés, etc.) changent de l'un à l'autre. Cet état des choses doit inciter les musiciens et musicologues d'aujourd'hui à lire les traités anciens avec un œil critique. Un théoricien est rarement un témoin impartial des pratiques de son temps, et dans le meilleur des cas, il ne peut servir qu'à interpréter des œuvres qui lui sont proches, aussi bien du point de vue chronologique que géographique.

La modalité ne revêt donc pas le caractère d'universalité que lui prête Meier. De ce fait, les compositeurs de la Renaissance pouvaient se rallier à une écriture contrapuntique aux connotations modales plus ou moins prononcées, mais il existe des œuvres dans lesquelles le nombre de facteurs spécifiquement modaux est très restreint. Dans certains cas, seule la finale entre en considération. La modalité n'en est pas pour autant une chimère que l'on peut oublier sans autre forme de procès. Malgré son caractère polymorphe et fluctuant, elle occupe une place importante dans la réflexion musicale du xvi^e siècle et ses caractéristiques sont repérables dans l'écriture de bon nombre d'œuvres religieuses et profanes.

Un témoignage précieux de cet intérêt pour les modes réside dans les nombreux cycles modaux publiés tout au long du xvi^e siècle. Certains de ces cycles consistent en des compilations d'œuvres diverses, rassemblées et classées a posteriori par mode par un théoricien ou un éditeur. D'autres cycles par contre furent conçus comme tels par les compositeurs eux-mêmes, ce qui prouve que les œuvres de ce cycle furent écrites dans une optique volontairement modale, même si cette modalité s'exprime de manière extrêmement variable.

Le problème que posent les modes à l'analyste n'est donc pas tant de savoir s'ils sont, pour les compositeurs du xvi^e siècle, des systèmes universels et a priori – nous avons vu qu'il n'en est rien –, mais bien plutôt de déterminer si telle ou telle œuvre relève d'une conception modale qui en détermine le déroulement interne. Analyser la modalité d'une œuvre, c'est avant tout déterminer si le compositeur a choisi d'écrire cette œuvre dans une perspective modale, tenter d'identifier le type de modalité dont elle relève et enfin, recenser des indices qui pointent en direction d'une attribution modale précise, sans pour autant forcer l'œuvre dans un moule prédéfini, qui serait de toute manière anachronique.

¹⁷ Ceci ressort particulièrement dans le chapitre 5 (« Modus and Tonus ») de la thèse de F. Wiering (*The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, pp. 101-141).

Eu égard à ce qui précède, les recommandations de Dressler citées au début de cet article doivent donc être interprétées avec prudence. Dressler accorde de toute évidence un rôle important aux modes, mais il n'est pas pour autant garanti que les œuvres de son temps soient toutes entièrement « orthodoxes » sur le plan modal, pour la simple raison que les modes ne sont pas indispensables à la formation d'un contrepoint correct. Par conséquent, d'éventuelles bizarreries modales ne doivent ni surprendre, ni être considérées comme aberrantes. Elles font partie de la nature même de la musique renaissante.

3. L'imitation dans les exordes des œuvres polyphoniques

Dans la polyphonie de la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle, deux grandes tendances se manifestent dans l'élaboration des imitations, en particulier dans les exordes. La majorité des compositeurs de musique vocale utilisent des procédures héritées du ^{xv}^e et de la première moitié du ^{xvi}^e siècle. En général, ils se rattachent d'ailleurs à la tradition de l'octoéchos et ignorent donc la réforme modale de Glarean et de Zarlino. Dans les paragraphes qui suivent, cette première tendance sera principalement illustrée à l'aide de diverses œuvres de Roland de Lassus, dont la ville natale accueillait, le 28 janvier 2005, la journée d'étude sur « L'enseignement des écritures basé sur l'étude des pratiques compositionnelles ».

Le choix de ce compositeur se justifie en outre par le fait que la question modale ne lui était manifestement pas indifférente. Cet intérêt transparaît notamment dans les nombreux cycles modaux qu'il publia¹⁸. Le classement de ces recueils est probablement dû à Lassus lui-même plutôt qu'à son éditeur¹⁹, et il est frappant de constater que tous ces cycles sont basés sur l'octoéchos. Les œuvres qui appartiennent à des types tonals ayant pour finale les notes *la* et *do* sont donc rattachées à un des huit modes traditionnels, et non aux nouveaux modes de Glarean et de Zarlino. Par exemple, dans les *Sacræ cantiones* de 1562, le type tonal *do-♭-chiavette* se rattache au sixième mode (*fa* plagal)²⁰.

La deuxième tendance qui se manifeste dans le traitement des imitations des exordes polyphoniques se fait jour chez un nombre restreint de compositeurs italiens actifs vers la fin du ^{xvi}^e siècle. Divers indices trahissent dans leurs œuvres une influence décisive des écrits de Gioseffo Zarlino, qui doit sans doute être considéré comme l'initiateur de ce renouveau de l'écriture imitative.

3.1. Procédures imitatives traditionnelles

Dans la plupart des œuvres imitatives du ^{xvi}^e siècle, il n'existe pas de relation univoque et standardisée entre, d'une part, le mode et sa finale, et d'autre part, l'agencement des motifs

¹⁸ Wiering en dénombre 21 (*The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, pp. 355-358).

¹⁹ Peter Bergquist, « Modal Ordering within Orlando di Lasso's publications », *Orlando di Lasso Studies*, sous la dir. de Peter Bergquist, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 203-226, et en particulier pp. 222-226.

²⁰ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 2 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 133), éd. par James Erb, Middleton (Wisconsin), A-R Editions, 2002, p. xvi. L'adhésion de Lassus au huit modes traditionnels se trouve par ailleurs confirmée dans une lettre de son disciple Leonhard Lechner, qui explique que pour son maître, les œuvres en *la* et en *do* sont subordonnées à l'octoéchos (*ibid.*, p. xv).

imitatifs. L'imitation se fait le plus souvent à l'unisson, à l'octave, à la quarte ou à la quinte ; ces intervalles peuvent être aussi bien ascendants que descendants. L'antécédent peut être exposé à une voix modale dominante (ténor ou superius) ou à une voix secondaire (alto ou basse) ; il peut démarrer de la finale, mais aussi d'un autre degré. En résumé, il n'existe aucun canevas prédéfini, même si la finale joue souvent un rôle structurant dans le motif imité.

Cette diversité constitue une des richesses du langage polyphonique, parce que chaque ligne mélodique, selon ses particularités, est susceptible d'engendrer les schémas imitatifs les plus divers, sans qu'un quelconque carcan de type « tonique-dominante » s'impose à priori. Pourtant, en fonction des modes, certaines tendances se font jour, en particulier dans les exordes. D'après la finale et le mode, certains intervalles imitatifs s'avèrent en effet plus confortables que d'autres, surtout pour l'élaboration d'une imitation stricte, qui respecte à la fois la taille et la direction des intervalles mélodiques²¹.

3.1.1. Œuvres en ré

Dans les modes ayant pour finale *ré*, la quinte de première espèce qui apparaît sur la finale se reproduit sur *la*, une quinte plus haut ou une quarte plus bas. Sous ces deux mêmes notes, on trouve de part et d'autre un ton entier, de sorte qu'une sixte complète se retrouve à l'identique autour de la finale (*do-la*) et de sa quinte (*sol-mi*). À l'opposé, à la quarte supérieure de la finale, sur *sol*, il n'y a pas de quinte de première espèce, puisque la tierce *sol-si* est majeure.

Il n'est donc pas surprenant de constater que dans les modes 1 et 2, la majorité des imitations se font au départ des notes *ré* et *la*, car de cette manière, les compositeurs peuvent commodément introduire des imitations strictes sans faire usage d'altérations, tout en mettant la finale en évidence. L'exemple suivant illustre cette procédure.

C. Chri - stus re - sur - gens ex mor - tu - is,

T. Chri - stus re - sur - gens ex mor - tu - is, Chri - stus re - sur -

B. Chri - stus re - sur - gens, Chri - stus re -

Exemple 5 – Roland de Lassus, *Christus resurgens ex mortuis*, mes. 1-22

²¹ Ce phénomène est amplement expliqué par Meier (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* et *Alte Tonarten : dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*), envers qui les paragraphes qui suivent sont largement redevables. Cfr également Imogene Horsley, « Fugue and Mode in 16-th Century Vocal Polyphony », *Aspects of medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, éd. Jan LaRue, Londres, Oxford University Press, 1967, pp. 406-422.

²² Orlando di Lasso, *The Complete Motets, II* (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 103), éd. par Peter Bergquist, Madison, A-R Editions, 1995, p. 45. Type tonal : *ré-♭-chiavi naturali*.

On constate toutefois qu'à la mesure 6, après une imitation stricte à toutes les voix, le motif initial migre sur *sol* et semble ainsi aborder la quatrième espèce de quinte, caractéristique du septième mode. Le *si*_b introduit deux mesures plus loin rétablit toutefois la première espèce de quinte, mais il perturbe l'ordre diatonique. Des transpositions de ce type sont un phénomène courant. Parfois, elles sont tout à fait strictes, comme ici, auquel cas elles impliquent des altérations. Ailleurs, elles sont plus libres. Dans tous les cas, elles créent une diversification intéressante sur le plan contrapuntique.

Lorsque le motif imité excède les bornes des sixtes *do-la* et *sol-mi*, une imitation stricte peut engendrer des altérations. Dans l'exemple 6, le mode de *ré* est transposé sur *sol*. L'antécédent est d'abord présenté à l'alto, au départ du cinquième degré du mode, avant d'être répercuté aux voix modales dominantes, sur la finale *sol*. Au *si* b de l'alto répond un *mi* b au ténor et au cantus, que l'on identifie aisément comme *fa super la*. Les nombreux *mi* b qui envahissent le reste de l'œuvre lui assurent une saveur relativement « éolienne », mais on a vu plus haut que Lassus reste fidèle à l'octoéchos. Dans le cycle modal auquel est emprunté ce motet (les *Sacræ cantiones* de 1562), le motet est attribué au premier mode.

C.

A. 1

A. 2

T.

B.

Je - - - ru - sa - lem, Je - ru - - sa - lem, Je - ru - sa -

Je - - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru -

Je - - - ru - sa -

Je - - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru -

Je - - - ru - sa - lem,

etc.

lem,

etc.

sa - lem, Je - ru - sa - lem,

etc.

lem, Je - ru - sa - lem,

etc.

sa - lem, Je - ru - sa - lem,

etc.

Je - ru - - sa - lem,

Exemple 6 – Roland de Lassus, *Jerusalem, plantabis vineam*, mes. 1-9²³

²³ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 2, p. 20. Type tonal : sol^b-chiavette.

Si la plupart des imitations dans les modes de *ré* se font au départ de la finale et de sa quinte, d'autres schémas sont possibles. Le motet *Veni in hortum meum* de Lassus appartient au deuxième mode transposé sur *sol*. Le motif initial est présenté au départ de la finale (*sol*) et du quatrième degré (*do*). Seule la tête du motif fait l'objet d'une imitation stricte à toutes les voix, tandis que la suite est soumise à des mutations qui voilent l'irrégularité du procédé.

C. *Ve - ni in hor - tum*

A. *Ve - ni in hor - tum me - um, in hor - tum me -*

T. 1 *Ve - ni in hor - tum me - um, ve - ni in hor - tum me -*

T. 2 *Ve - ni in hor - tum me - um, ve - - - ni in*

B. *Ve - ni in hor - tum me -*

me - um, ve - ni in hor - tum me - - - - - um, etc.

um, ve - ni, ve - ni in hor - tum me - um, etc.

um, ve - ni in hor - tum me - um, so - ror etc.

hor - tum me - - - um, in hor - tum me - um, so - ror etc.

um, ve - ni, ve - ni in hor - tum me - um, so - ror

Exemple 7 – Roland de Lassus, *Veni in hortum meum*, mes. 1-10²⁴

Dans les exemples qui précèdent, la finale est le point de départ soit de l'antécédent, soit du conséquent. Il arrive néanmoins que l'imitation commence sur d'autres notes. Le plus souvent, il s'agit du cinquième et du deuxième degré qui servent d'ancrage à des motifs descendants, comme dans le motet *Domine, non est exaltatum cor meum*. Le mode reste clair grâce à la mise en évidence des quintes de première espèce (*ré-sol* et *la-ré*), avant la migration du motif initial vers *sol* (mes. 12).

²⁴ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 2, p. 44. Type tonal : *sol-b-chiavi naturali*.

C. *Do - mi - ne, non est ex - al - ta - tum cor me - um,*

A. 1 *Do - mi - ne, non est ex - al - ta - tum cor me - um,*

T. 1 *Do - mi - ne, non est ex - al - ta - tum cor me - um,*

T. 2 *Do - mi - ne, non est ex - al - ta - tum cor me - um,*

B. *Do - mi - ne, non est ex - al - ta - tum cor me - um,*

Do - mi - ne, non est ex - al - ta - tum cor me - um, Do - mi - ne non est ex - al - ta - tum cor me - um, ex - al - ta - tum cor me - um, ex - al - ta - tum cor me - um, Do - mi - ne non est ex - al - ta - tum cor me - um, ex - al - ta - tum cor me - um, ex - al - ta - tum cor me - um, ex - al - ta - tum cor me - um, etc.

Exemple 8 – Roland de Lassus, *Domine, non est exaltatum cor meum*, mes. 1-18²⁵

²⁵ Orlando di Lasso, *The Complete Motets, 1* (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 114), éd. par James Erb, Madison, A-R Editions, 1998, p. 21. Type tonal : *sol-b-chiavi naturali* (fin de la *prima pars* sur *ré*).

L'exemple 9 est plus audacieux : bien que le motet *Si ambulavero* s'achève sur *ré*, l'exorde est assez ambigu et le mode dorien ne s'affirme que plus loin dans l'œuvre. Le texte, tiré du psaume 137, pourrait expliquer cette incertitude²⁶, mais on notera que l'œuvre n'appartient pas à un cycle modal. Peut-être le compositeur se sentait-il dès lors moins redevable des contraintes du langage modal.

C. Si am-bu-la-ve-ro in me-di-o tri-bu-la-ti-o-nis,

A. Si am-bu-la-ve-ro in me-di-o tri-bu-la-ti-o-nis, tri-bu-la-ti-

T.1 Si am-bu-la-ve-ro in

T.2 in me-di-

B.

etc.

tri-bu-la-ti-o-nis, tri-bu-la-etc.

o-nis, tri-bu-la-ti-o-etc.

me-di-o tri-bu-la-ti-o-nis, tri-bu-la-ti-o-nis, tri-bu-la-etc.

o tri-bu-la-ti-o-nis, tri-bu-la-ti-o-nis, etc.

in me-di-o tri-bu-la-ti-o-nis,

Exemple 9 – Roland de Lassus, *Si ambulavero*, mes. 1-12²⁷

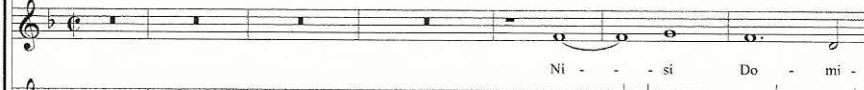
²⁶ « Si ambulavero in medio tribulationis, vivificabis me, Domine, et super iram inimicorum meorum extendes manum tuam, et saluum me fecit dextera tua » (« Si je marche au milieu des angoisses, tu me fais vivre, Seigneur, et sur la fureur de mes ennemis, tu étends la main et ta droite me sauve »). Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, I, p. 34. Type tonal : *ré- $\sharp$ -chiavette*.

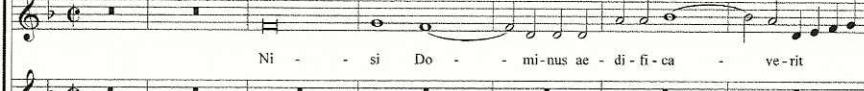
²⁷ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, I, p. 34. Type tonal : *ré- $\sharp$ -chiavette*.

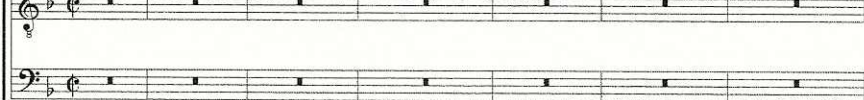
3.1.2. Œuvres en *fa*

Dans les œuvres en *fa*, les procédures imitatives sont analogues à celles des œuvres en *ré* : la quatrième espèce de quinte (ton – ton – demi-ton), qui est généralement utilisée à la place de la troisième, apparaît tant sur la finale que sur sa quinte, et la similitude des intervalles s'étend à la sixte, qui est majeure tant au départ de la finale que du cinquième degré. Logiquement, les imitations fondées sur *fa* et *do* sont donc majoritaires dans les pièces du cinquième et du sixième mode. Le motet *Nisi Dominus ædificaverit domum* illustre cette procédure. Sa particularité tient à son motif centré autour du cinquième degré ou de la finale.

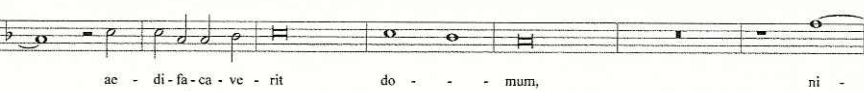
C. 

A. 1. 

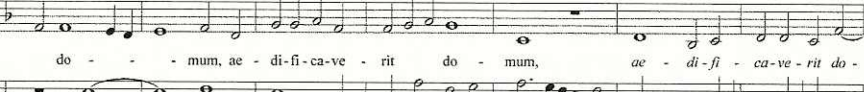
A. 2. 

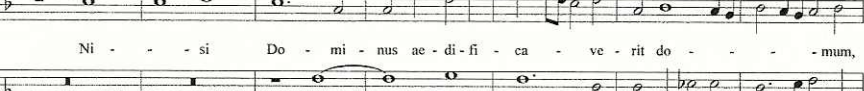
T. 2. 

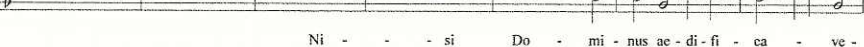
B. 











Exemple 11 – Giovanni Pierluigi da Palestrina, *O beata et gloriosa Trinitas*, mes. 1-17²⁹

3.1.3. Œuvres en *sol*

Par rapport aux modes de *ré* et de *fa*, les modes de *sol* présentent des possibilités imitatives assez différentes. La quatrième espèce de quinte, qui figure au-dessus de la finale, ne se reproduit pas sur sa quinte, *ré*, mais sur *do*, teneur du mode plagal. Pour cette raison, dans les modes de *sol*, les points d'imitation sont plus souvent *sol* et *do* que *sol* et *ré*. L'exemple 12 illustre ce procédé.

Exemple 12 – Roland de Lassus, *Sine textu*, mes. 1-6³⁰

Lorsque des œuvres en *sol* s'ouvrent sur un exorde imitatif dont le motif démarre de la finale et du cinquième degré (ou vice versa), celui-ci est bien souvent descendant. C'est ce qui se produit dans le motet *Confundantur superbi* de Lassus (exemple 13). Les entrées de toutes les voix expriment la quatrième espèce de quinte, comme ci-dessus, mais celle-ci est amorcée par le haut plutôt que par le bas. Dans la suite de l'exorde, la troisième espèce de quinte est également exploitée (mes. 11, basse).

²⁹ *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. V, *Il libro primo dei Mottetti a 5, 6 e 7 voci*, éd. par Raffaele Casimiri, Rome, Fratelli Scalera, 1939, p. 45. Type tonal : *fa-b* -chiavette (fin de la *prima pars* sur *do*)

³⁰ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 11, p. 114. Type tonal : *sol-b* -chiavi naturali.

C. Con - fun - dan - tur su - per - bi, su -

A. Con - fun - dan - tur su - per -

A. 2. Con -

T. 1.

B.

per - bi, con - fun - dan - tur su - per - bi, con -

bi, con - fun - dan - tur su -

fun - dan - tur su - per - bi, con -

Con - fun - dan - tur su - per - bi, con - fun -

Con - fun - dan - tur su - per - bi,

fun - dan - tur su - per - bi, etc.

per - bi, su - per - bi, qui - a etc.

fun - dan - tur su - per - bi, qui - a etc.

dan - tur su - per - bi, su - per - bi, etc.

con - fun - dan - tur su - per - bi,

Exemple 13 – Roland de Lassus, *Confundantur superbi*, mes. 1-14³¹³¹ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 2, p. 141. Type tonal : sol- $\flat$ -chiavette.

Il est plus rare qu'une imitation en mode de *sol* se serve d'un motif ascendant présenté au départ de la finale et du cinquième degré. L'exemple 14, emprunté à Palestrina, est curieux, car il déforme l'espace diatonique, non pas par l'introduction d'un bémol comme dans l'exemple 6, mais par l'inclusion d'un *fa*[#] dans l'antécédent. Ce procédé est inusuel pour le XVI^e siècle.

C.
O lux et de - cus Hi - spa - ni - ae, Hi - - - - - spa - - - - -

A.
O lux et de - cus Hi - spa - - - -

T. 1

T. 2

B.

ni - ae, o lux et de - - - - - cus Hi - spa - ni - ae,
ni - ae, Hi - spa - - - - - ni - ae, o
O lux et de - cus Hi - spa - ni - ae,
O
O lux et de - cus Hi - spa - ni - ae, et
etc.
o lux et de - cus Hi - spa - ni - ae, etc.
lux et de - cus Hi - spa - ni - ae, etc.
o lux et de - cus Hi - spa - ni - ae, etc.
lux et de - cus Hi - spa - ni - ae etc.
de - cus Hi - spa - ni - ae,

Exemple 14 – Giovanni Pierluigi da Palestrina, *O lux et decus Hispaniae*, mes. 1-17³²

³² *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. VIII, *Il libro terzo dei mottetti a 5, 6 ed 8 voci*, éd. par Raffaele Casimiri, Rome, Fratelli Scalera, 1940, p. 57. Type tonal : *sol*- $\sharp$ -chiavette (fin de la *prima pars* sur *do*).

3.1.4. Œuvres en *mi*

Dans le mode de *mi*, la deuxième espèce de quinte, qui caractérise la finale, ne se retrouve ni sur le quatrième degré, ni sur le cinquième, ce qui rend toute imitation stricte plus compliquée. Dans ce mode, les imitations sont d'ailleurs globalement moins fréquentes. Traditionnellement, ce sont souvent la finale et le quatrième degré qui servent de point d'ancrage, mais dans ce cas, les espèces de quintes ne sont généralement pas respectées et l'imitation n'est donc pas stricte.

Example 15 shows a four-part setting of the motet *Pulvis et umbra sumus* by Roland de Lassus, measures 1-53. The score is written for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "Pul - vis, pul - vis et um - bra su - mus, etc." The music is in the mode of *mi*, characterized by the second species of fifth.

Exemple 15 – Roland de Lassus, *Pulvis et umbra sumus*, mes. 1-53³³

Durant la deuxième moitié du xvi^e siècle, de temps à autre, les compositeurs articulent les imitations en mode de *mi* sur la finale et sa quinte. Lassus procède de cette manière dans son motet *Ne reminiscaris Domine* à quatre voix.

Example 16 shows a four-part setting of the motet *Ne reminiscaris Domine* by Roland de Lassus, measures 1-834. The score is written for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "Ne re - mi - ni - sca - ris, etc." The music is in the mode of *mi*, characterized by the second species of fifth.

Exemple 16 – Roland de Lassus, *Ne reminiscaris Domine* (4 vx), mes. 1-834³⁴

Dans sa *Missa Ite rime dolenti*, basée sur le madrigal homonyme de Cyprien de Rore, Lassus mélange imitations à la quarte et à la quinte, à l'instar de son modèle. Les réponses

³³ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 9 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 120), éd. par Peter Bergquist, Madison, A-R Editions, 2000, p. 36. Type tonal : *mi-♭-chiavi naturali*.

³⁴ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 18 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 124), éd. par Peter Bergquist, Madison, A-R Editions, 2001, p. 85. Type tonal : *mi-♭-chiavi naturali*.

sont partiellement réelles et partiellement « tonales »³⁵ et mettent en exergue deux découpages différents de l'octave modale (*mi-la-mi* et *mi-si-mi*).

The image shows a musical score for five voices: C (Cantus), A (Alto), T.1 (Tenor 1), T.2 (Tenor 2), and B. (Bass). The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, etc.' The score is written in a single system with five staves. The C staff is in treble clef, A in treble clef, T.1 in treble clef, T.2 in treble clef, and B in bass clef. The music is in a modal style, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score is labeled 'Exemple 17' and 'Roland de Lassus, Missa Ite rime dolenti, Kyrie, mes. 1-10'.

Exemple 17 – Roland de Lassus, *Missa Ite rime dolenti*, Kyrie, mes. 1-10³⁶

En tout état de cause, les procédures imitatives dans le mode de *mi* sont moins standardisées que celles des autres modes, et l'habileté sans cesse renouvelée des compositeurs à surmonter les difficultés spécifiques de ce mode est en soi un fascinant objet d'étude.

4. L'influence de Zarlino

Ce qui précède montre que, malgré l'énorme diversité du répertoire, la structure des intervalles propre à chaque mode joue un rôle non négligeable dans les imitations du répertoire vocal classique. Or, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, un courant se fait jour qui tend à

³⁵ Ce terme consacré est utilisé ici par convention pour faire référence à la mutation subie par le motif initial. On pourrait aussi parler de réponse « modale », pour souligner le caractère modal de l'œuvre.

³⁶ Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 7, (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 112), éd. par Peter Bergquist, Madison, A-R Editions, 1998, p. 133. Type tonal : *mi-χ-chiavette*.

standardiser les procédures imitatives et préfigure au moins en partie les pratiques des siècles à venir. L'initiateur de ce mouvement semble être Zarlino. Si cette hypothèse est exacte³⁷, on se trouverait face au cas remarquable d'un théoricien qui, par ses écrits, aurait infléchi la pratique des compositeurs de son temps.

Comme il est dit plus haut, Zarlino accorde une grande importance à la quinte de la finale, qui devient pour lui le deuxième pilier de chaque mode après la finale. Au chapitre 28 de la troisième partie de ses *Istitutioni harmoniche*, il aborde explicitement la question du rapport entre les modes et l'imitation.

Ma quando, per maggior bellezza, & leggiadria del Contrapunto, & per maggior commodità ancora, li Musici facessero, che le parti non incominciassero a cantare insieme; ma l'vna dopo l'altra, con lo istesso progresso di figure, o note, che è detto Fuga, o Conseguenza, il quale rende il Contrapunto non pur diletteuole; ma etiamdio artificioso; allora potranno incominciare da qual consonanza vorranno, sia perfetta, ouero imperfetta: percioche intrauengono le Pause in vna delle parti. Si debbe però osseruare, che li principij dell'vna, et dell'altra parte habbiano tra loro relatione di vna delle nominate consonanze perfette, ouero di vna Quarta; & ciò non sarà fatto fuori di proposito: conciosia che si viene à incominciare sopra le chorde estreme, ouero sopra le mezane de i Modi, sopra i quali è fondata la cantilena, che sono le lor chorde naturali, ouero essenziali; come altroue vederemo³⁸

Mais quand, pour une plus grande beauté et grâce du contrepoint, et aussi pour une plus grande commodité, les musiciens font en sorte que les parties ne commencent pas à chanter ensemble, mais l'une après l'autre, avec le même enchaînement de figures ou de notes, ce qui s'appelle « fugue », ou « conséquence », ce qui rend le contrepoint non seulement plus agréable, mais aussi plus recherché, ils pourront commencer par la consonance qu'ils veulent, qu'elle soit parfaite ou imparfaite, parce que les pauses interviennent à une des parties. Il faut cependant veiller à ce que le début de l'une et de l'autre partie entretienne entre eux une relation de consonance parfaite ou d'une quarte. Et cela ne sera pas hors de propos, parce qu'on doit commencer sur les notes extrêmes ou médianes des modes, sur lesquelles est fondé le chant, qui sont leurs notes naturelles, ou essentielles, comme nous le verrons par ailleurs.

Zarlino insiste sur le fait que toute imitation doit se faire au départ de la finale et de sa quinte, qu'il nomme les notes extrêmes et médianes du mode. Il admet, dans les modes plagaux, que l'imitation se fasse entre la finale et sa quarte inférieure, mais dans ce cas, il précise que la note supérieure de la quarte doit être la finale. Dans tous les cas, ce sont donc les premier et cinquième degrés qui doivent fonder l'imitation. Selon cette recommandation, les pratiques imitatives les plus courantes dans les modes de *sol* et de *mi* sont à proscrire, puisqu'elles se basent habituellement sur la finale et le quatrième degré, qui correspondent dans les deux cas à la teneur du mode plagal.

Il est clair que les écrits de Zarlino, et en particulier sa théorie modale, relèvent d'une vision intellectualiste de la musique. Zarlino ne décrit pas les pratiques de son temps, mais un contrepoint idéalisé vers lequel doivent tendre ses lecteurs. Or la diffusion des traités de

³⁷ L'hypothèse est émise par Bernhard Meier, qui semble être le premier à avoir attiré l'attention sur ce renouvellement des procédures imitatives à la fin du XVI^e siècle (« Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio », *Archiv für Musikwissenschaft*, 38.1 (1981), pp. 57-75, et en particulier p. 61).

³⁸ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, troisième partie, chap. 28.w

Zarlino fut telle, qu'il semble bien avoir partiellement atteint son but. Certains compositeurs italiens adhèrent assez étroitement aux théories de Zarlino par une élimination plus ou moins radicale des imitations entre la finale et le quatrième degré, du moins dans les exordes de leurs œuvres. La plupart d'entre eux eurent, d'une manière ou d'une autre, des contacts avec la cour de Ferrare³⁹. Il s'agit surtout de madrigalistes, qui ne se servent que ponctuellement d'imitations. Pourtant, quand celles-ci surviennent, elles définissent la finale de manière univoque par les rapports entre les différents points d'imitation.

Le madrigal *Può ben fortuna* de Luzzasco Luzzaschi en est une bonne illustration. Ce compositeur passa l'essentiel de sa carrière à Ferrare et écrivit le plus ancien cycle modal basé sur les douze modes de Zarlino⁴⁰. *Può ben fortuna* fut publié dans cette même ville en 1595. L'œuvre est dépourvue d'armure et s'ouvre sur un motif imité au départ des notes *ré* et *sol*. Ces deux notes correspondent automatiquement aux degrés V et I, ce qui permet de reconnaître dans cette œuvre le mode de *sol*, qui, eu égard aux tessitures du cantus et du ténor, est plutôt plagal qu'authentique.

³⁹ Cfr notamment Luzzasco Luzzaschi (?1545-1607), Luca Marenzio (1553 ou 1554-1599) et Alfonso Fontanelli (1557-1622). Pour la musique instrumentale, les *ricercari* de Giovanni Maria Trabaci et de Costanzo Antegnati traduisent des tendances similaires (cfr B. Meier, *Alte Tonarten : dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, pp. 96-104).

⁴⁰ Il s'agit en l'occurrence d'un cycle instrumental : *Il secondo libro de ricercari*, manuscrit daté de 1578.

C. *Può ben for-tu - na far*

A. *Può ben for-tu - na far ch'io m'al - lon - ta -*

S. *Può ben for-tu - na far ch'io m'al - lon - ta - ni, Può ben for-tu - na*

T. *Può ben for-tu - na far ch'io m'al - lon - ta - ni, Può ben for-tu - na*

B. *ch'io m'al - lon - ta - ni, Può ben for-tu - na far*

ch'io m'al - lon - ta - ni, ch'io m'al - lon - ta - ni, etc.

ni, ch'io m'al - lon - ta - ni, ch'io m'al - lon - ta - ni, etc.

far, Può ben for-tu - na far ch'io m'al - lon - ta - ni, etc.

far ch'io m'al - lon - ta - ni, ch'io m'al - lon - ta - ni, etc.

ch'io m'al - lon - ta - ni, ch'io m'al - lon - ta - ni, etc.

Exemple 18 – Luzzasco Luzzaschi, *Può ben fortuna*, mes. 1-6⁴¹

La systématisation des imitations à la quinte apparaît encore plus clairement dans les *Motectorum pro Festis Totius Anni* de Luca Marenzio. Ce recueil – le seul que ce compositeur dédia entièrement au genre du motet – fut publié en 1585 à Rome. L'imitation y est utilisée de manière assez systématique, et dans tous les modes, quelle que soit l'armure, la finale est déterminée univoquement par les rapports entre les premières notes des imitations initiales. Ainsi, dans le motet *Similabo eum viro sapienti*, les entrées sur *sol* et sur *do* définissent dès la première mesure le *do* comme finale. L'armure à un bémol indique quant à elle que le mode est celui de *sol* (en l'occurrence, authentique) transposé à la quarte supérieure.

⁴¹ Luzzasco Luzzaschi, *Complete Unaccompanied Madrigals, Part I* (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 136), éd. par Anthony Newcomb, Middleton (Wisconsin), A-R Editions, 2003, p. 63. Type tonal : *sol-4-chiavi naturali (fa4-ut4-ut3-ut2-ut1)*.

C. Si - mi - la - bo e - um vi - ro sa - pi - en - ti, sa - pi -

A. Si - mi - la - bo e - um vi - ro sa - pi - en -

T. Si -

B. Si - mi - la -

C. en - ti, si - mi - la - bo e - um vi -

A. ti, vi - ro sa - pi -

B. bo e - um vi - ro sa - pi - en -

T. Si - mi - la - bo -

C. ro sa - pi - en - ti, etc.

A. en - ti, si - mi - la - bo e - um etc.

B. ti, si - mi etc.

T. e - um vi - ro sa -

Exemple 19 – Luca Marenzio, *Similabo eum viro sapienti*, mes. 1-15⁴²

D'une certaine manière, la normalisation des relations imitatives peut apparaître comme un appauvrissement. Face à l'immense diversité rencontrée chez les grands maîtres de la polyphonie vocale, les compositeurs «zarliniens» se plient à un schéma rigide et indifférencié pour tous les modes. Pourtant, cette standardisation permet des libertés contrapuntiques sans mettre en péril la modalité en tant que telle. À partir du moment où les premières notes de l'imitation fixent de manière univoque la finale et sa quinte, le compositeur est

⁴² Luca Marenzio, *Opera Omnia I, Musica Sacra* (Corpus mensurabilis musicae, 72), éd. par Bernhard Meier et Roland Jackson, s.l., American Institute of Musicology-Hänssler, 1978, p. 123. Type tonal : *do-b-chiavi naturali*.

libéré de l'obligation de fonder son imitation sur des tournures mélodiques stéréotypées. La standardisation des formules imitatives lui permet même des chromatismes audacieux, sans que l'œuvre ne sombre dans « l'amodalité »⁴³.

Potrò viver io più de Marenzio s'ouvre ainsi sur une imitation libre basée sur les notes *si*_b et *fa*. La finale est donc le *si*_b, et l'œuvre appartient à la forme « pure », quoique transposée, du mode de *fa*, puisqu'il n'y a qu'un bémol à l'armure. Les tournures mélodiques et les tessitures des voix de cantus et de ténor permettent en outre d'identifier un mode plagal ou hypolydien. Par rapport aux recommandations de Dressler citées au début de cet article, l'exorde est cependant très irrégulier et mène, dès les mesures 4-5 et 10-11, à une double cadence sur *sol*. Cette particularité n'entrave cependant pas l'identification modale de l'œuvre grâce à l'uniformisation des relations imitatives observées par le compositeur.

C. Po - - - trò vi - ver io più,

Q. Po - - - trò vi - ver io più,

A. Po - - - trò vi - ver io più, po - trò vi -

VI Po - - - trò vi - ver io più,

T. Po - - - trò vi -

B.

⁴³ Les analyses de Meier mettent ce phénomène en exergue dans « Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio », pp. 68-69.

etc.

po - - - trò vi - - - ver io più, etc.

po - - - trò vi - - - ver io più, etc.

ver io più, etc.

se sen - za lu - - - ce, etc.

ver io più, etc.

Po - - - trò vi - - - ver io più, se etc.

Exemple 20 – Luca Marenzio, *Potrò viver io più*, mes. 1-114⁴⁴.

5. Vers le XVII^e siècle

Les paragraphes qui précèdent montrent deux types de pratiques imitatives clairement différenciées. La tendance «classique», représentée par la majorité des compositeurs du XVI^e siècle, est assez variable. Dans les modes de *ré* et de *fa*, la majorité des imitations se basent sur la finale et sa quinte supérieure (ou sa quarte inférieure), tandis que dans les modes de *mi* et de *sol*, la quarte de la finale est privilégiée. Cependant, il ne s'agit là que de règles très générales, qui connaissent de nombreuses exceptions.

Vers la fin du XVI^e siècle, une deuxième tendance se fait jour, qui consiste à privilégier la finale et sa quinte comme point de départ des imitations, quel que soit le mode. Cette pratique semble influencée par les écrits théoriques de Gioseffo Zarlino, et d'une certaine manière, elle annonce les usages du siècle suivant. L'exclusion du quatrième degré comme point de départ imitatif ne mène cependant pas en soi à une tonalisation du contrepoint. Un pas supplémentaire vers la tonalité sera franchi durant la première moitié du XVII^e siècle, quand les compositeurs se serviront de manière de plus en plus systématique de réponses «tonales» plutôt que réelles.

La pratique des réponses dites tonales dans la théorie baroque n'est pas inconnue au XVI^e siècle. Cependant, sa généralisation est plus tardive. En 1609, Girolamo Diruta, un élève de Zarlino, préconise son usage en relation avec l'obligation de pratiquer l'imitation à la quinte de la finale. Vers le milieu du XVII^e siècle, cette norme se trouve appliquée dans la plupart des œuvres imitatives⁴⁵.

⁴⁴ Luca MARENZIO, *Opera Omnia IV*, (Corpus mensurabilis musicae, 72), éd. par Bernhard Meier et Roland Jackson, s.l., American Institute of Musicology-Hänssler, 1978, p. 12. Type tonal : *si-b-chiavi naturali (fa4-ut4-ut4-ut3-ut2-ut1)*.

⁴⁵ Paul Walker, art. «Fugue», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9, 2^e éd. sous la dir. de Stanley Sadie et de John Tirrell, Londres, Macmillan, 2001, pp. 318-332, et en particulier pp. 324-325.