

# POLYPHONIE ET MODALITÉ VERS 1500

## QUELQUES REMARQUES À PROPOS DES TRAVAUX DE BERNHARD MEIER

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS

DEPUIS LA NAISSANCE DE LA MUSICOLOGIE MODERNE, la question de la modalité dans la polyphonie renaissante a fait couler beaucoup d'encre. Parmi les nombreux auteurs qui s'y sont intéressés, Bernhard Meier est un des plus productifs. Ses travaux font actuellement référence et proposent des procédures d'identification modale efficaces pour la musique de la polyphonie dite "classique". Toutefois, face à la question de la modalité dans la polyphonie préclassique – c'est-à-dire avant le deuxième tiers du XVI<sup>e</sup> siècle –, la musicologie se trouve encore fort démunie. Le présent article ne prétend pas remédier à ce problème, mais tente plus modestement d'en déterminer les causes.

### 1. LA MODALITÉ POLYPHONIQUE SELON BERNHARD MEIER

En publiant *Die Tönarten der klassischen Vokalpolyphonie*<sup>1</sup>, en 1974, on peut légitimement dire que Bernhard Meier a révolutionné

---

1 Bernhard MEIER, *Die Tönarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, 1974 ; *id.*, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, trad. Ellen S. Beebe, New York, 1988.

l'approche de la musicologie envers la modalité de la polyphonie des deux derniers tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie de nombreuses partitions *a voce piena*, composées pour la plupart entre 1540 et 1600<sup>2</sup>. Son travail se place dans une perspective résolument historique et s'appuie sur quantité d'écrits théoriques de l'époque.

À la suite de Rudolf Steglich, Meier distingue dans la théorie modale occidentale deux traditions. La première déduit le mode de la finale, de la teneur et de l'ambitus, tandis que la seconde se base sur les espèces de quarts et quintes. Meier les qualifie respectivement d'"ecclésiastique occidentale" (*kirchlich-abendländisch*) et de "pseudo-classique"<sup>3</sup>. Selon lui, la première est plus ancienne et plus proche de la pratique musicale que la seconde, et c'est donc principalement sur celle-là qu'il se base pour l'identification du mode des œuvres polyphoniques. En d'autres termes, il considère la finale, l'ambitus du ténor et les contours mélodiques comme déterminants sur le plan modal. À côté de cela, il tient aussi compte des cadences, qu'il comprend toutefois comme des repères ou des confirmations d'une modalité déjà exprimée par le déroulement contrapuntique environnant.

- 
- 2 L'écriture *a voce piena* se caractérise par une disposition assez uniforme des ambitus, où les voix sont regroupées par paires, la première étant composée de la basse et de l'altus, la seconde, du ténor et du superius. À l'intérieur de chaque paire, l'ambitus de la voix supérieure se situe à l'octave de celui de la voix inférieure et entre elles, ces paires sont décalées d'une quarte ou d'une quinte. L'une occupe donc une tessiture authentique et l'autre, une tessiture plagale. L'étendue des ambitus est similaire pour les quatre voix et couvre au total environ deux octaves et demie. La méthode d'analyse proposée dans *Die Tonarten* est appliquée à des œuvres écrites *ad voces aequales* dans Bernhard MEIER, "Zur Modalität der 'ad aequales' disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie", *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, éd. par Thomas KOHLHASE et Volker SCHERLISS, Neuhausen-Stuttgart, 1978, p. 230-239.
- 3 Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 36 *sqq.*; Rudolf STEGLICH, *Die Quaestiones in Musica*, Leipzig, 1911, R/1970, p. 124 *sqq.* Harold POWERS appelle la seconde tendance "guidonienne" ("Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16 (1992), p. 17).

Pour ses attributions modales, Meier se base sur la division traditionnelle de l'octoéchos : il distingue huit modes, quatre authentiques et quatre plagaux. La distinction entre modes authentiques et plagaux est son *Leitmotiv* : si certaines voix occupent un registre authentique et d'autres un registre plagal, il est néanmoins possible et nécessaire de qualifier les œuvres dans leur totalité d'authentiques ou de plagales. Selon les théoriciens renaissants, le mode du ténor (et dans l'écriture *a voce piena*, par extension, celui du couple ténor-superius) est en effet déterminant pour celui de l'œuvre dans sa totalité. En outre, ce ne sont pas tant les registres des voix que leurs contours mélodiques qui définissent leur caractère authentique ou plagal<sup>4</sup>.

Citant les exemples 1a et 1b, Meier juge injustifié que l'on qualifie l'une des voix d'authentique et l'autre de plagale, ou l'une de mixolydienne et l'autre d'ionienne. Selon lui, une telle analyse ne cadre pas avec la pensée du XVI<sup>e</sup> siècle : dans chacun des cas, les deux voix sont mixolydiennes.



EXEMPLE 1 : Bernhard MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*,  
*op. cit.*, p. 175.

<sup>4</sup> Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 56 et 171 *sqq.*

Meier s'attaque aussi à l'idée selon laquelle le mode ne se définit que par la finale : au contraire, grâce à l'usage de formules mélodiques caractéristiques, basées sur l'intervalle entre la finale et la teneur et sur les espèces de quinte et de quarte propres à chaque mode, celui-ci est identifiable dès les premières mesures.

Selon le musicologue allemand, la modalité polyphonique est la même que celle du plain-chant grégorien : au XVI<sup>e</sup> siècle, ce dernier demeure quantitativement prédominant et constitue le bagage musical de base de tout musicien. Afin de comprendre la polyphonie classique, l'auditeur contemporain doit, autant que possible, s'appropriier ce bagage en vue de se faire, en quelque sorte, des "oreilles renaissantes"<sup>5</sup>. La détermination des modes est en effet indispensable à la bonne compréhension des œuvres, car ils sont constitutifs de leur logique interne, de manière analogue aux tonalités des œuvres du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> 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.<sup>6</sup>

Selon Meier, la polyphonie modale est par essence un phénomène mélodique. Le rôle de l'harmonie y est secondaire.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la composition polyphonique constitue encore un *cantus compositus* au sens littéral, traditionnel du terme — une étude détaillée de la technique de l'écriture le confirme. Les voix sonnent ensemble et tiennent compte l'une de l'autre selon des règles précises, mais elles demeurent fortement indépendantes les unes des autres sur le plan mélodique et rythmique ; à l'audition, on peut les distinguer et les suivre individuellement. [...] Cette conception de la polyphonie a pour conséquence : [1] qu'une compréhension des modes fondée sur la mélodie pouvait être appliquée à une musique de

5 *Ibid.*, p. 32-33 ; *id.*, "Alte und neue Tonarten. Wesen und Bedeutung", *Renaissance-Muziek 1400-1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, éd. par J. ROBIJNS e.a., Leuven, 1969, p. 160-161.

6 *Id.*, "Alte und neue Tonarten", *op. cit.*, p. 158.

plus d'une voix, et [2] qu'il est possible de démontrer l'existence d'une distinction entre modes polyphoniques authentiques et plagaux, distinction que nous pouvons également faire à l'audition, à condition d'avoir une formation suffisante de l'oreille, qui doit au préalable être parfaitement entraînée à reconnaître les modes monodiques.<sup>7</sup>

Si la modalité polyphonique est la même que celle du plainchant grégorien, il semblerait que moyennant quelques aménagements, la méthode d'analyse de Meier doive pouvoir s'appliquer à un répertoire qui remonte beaucoup plus loin que la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dont datent les œuvres que lui-même étudie. Pourtant, l'utilisation des procédures de Meier pour étudier la musique antérieure à la polyphonie dite classique pose de nombreux problèmes et s'avère même souvent impossible. Les raisons de cet échec tiennent à certaines caractéristiques de la méthode de Meier dont la pertinence n'est pas universelle. Ce sont ces caractéristiques qui sont discutées ci-dessous.

## 2. LA MÉTHODE D'ANALYSE MODALE DE MEIER FACE À LA POLYPHONIE PRÉCLASSIQUE

### 2.1. LE RÔLE DU TEXTE

Une des raisons pour lesquelles la méthode de Meier est difficile à utiliser avant le XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas directement liée à la modalité elle-même, mais au texte. Meier accorde à ce dernier une importance prépondérante, notamment pour repérer les cadences, expliquer les anomalies modales, etc. Dans un des premiers chapitres de son ouvrage, il définit la cadence comme l'enchaînement d'une consonance imparfaite et d'une consonance parfaite par deux mouvements conjoints en direction opposée. La voix qui comporte le mouvement descendant est qualifiée de *clausula tenorizans*, tandis que celle qui comporte le mouvement ascendant est appelée *clausula cantizans*. Lorsque la *clausula cantizans* est pourvue d'un retard, la cadence est nommée *clausula formalis*. Si le retard fait défaut, on se trouve face à une *clausula simplex*.

<sup>7</sup> Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 53.



EXEMPLE 2A : *Clausula formalis* ; 2B : *Clausula simplex*.

On constate néanmoins que pour ses propres analyses modales, Meier opère un choix parmi ces enchaînements spécifiques et que dans certaines œuvres, il considère d'autres tournures harmoniques comme cadentielles, pour autant qu'elles coïncident avec une ponctuation dans le texte chanté.

Deux exemples illustreront ce point. Dans le motet *Libera me* de Lassus, la *sexta vox* (ténor II) chante neuf fois un motif de cinq notes conjointes descendantes en valeurs longues, selon différentes solmisations. Six fois, la fin du motif est utilisée comme *clausula tenorizans* et est accompagnée d'une *clausula cantizans* avec retard. À côté de ces six cadences, il y en a encore deux autres (mesures 12-13 et mesures 19-20) qui comprennent une *clausula cantizans* avec retard et une *clausula tenorizans* complète. Ce sont ces huit enchaînements que Meier classe comme des cadences<sup>8</sup>. Par contre, il ne tient pas compte des tournures encadrées dans l'exemple 3. Pourtant, les figures A et B forment ensemble une succession sixte-octave qui achève une des neuf présentations du motif obstiné de la *sexta vox*, tandis que C peut être considéré comme *clausula cantizans* d'une cadence en *sol* avec un saut de quarte (D) à la basse.

Le critère dont se sert Meier pour distinguer les cadences dans cette œuvre est donc la présence d'une *clausula tenorizans* complète et d'une *clausula cantizans* avec retard.

8 Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 141.

C

ris ju - di - ca - re,

A

re, dum ve - ne - ris ju - di - ca -

ju - di - ca - re, dum ve - ne - ris

dum ve - ne - ris, dum ve -

B

CE FI - NEM

D

ca - re dum ve - ne - ris ju -

EXEMPLE 3 : Roland de LASSUS, *Liberate me*, mes. 35-37<sup>9</sup>.

9 *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, 8, éd. par Franz Xaver HABERL, Leipzig, s.d., p. 111.

Dans le motet *Intravit Jesus* de Giaches de Wert, la situation est différente : tous les enchaînements encadrés dans l'exemple 4 sont cités parmi les cadences, bien qu'aucun d'eux ne comporte de retard<sup>10</sup>. De toute évidence, ici, Meier se sert du texte pour identifier les cadences, plus que du donné contrapuntique.

mes. 31-33

mes. 36-39

et hu- no - mi

no - mi ne Ma- ri - a, et ror mi - ne Ma- ri -

no - mi ne Ma- ri - a, et hu- mi - ne Ma- ri -

ro, mi - ne Ma- ri - a, et mi - ne Ma- ri -

no - mi - ne Ma- ri - a,

mes. 43-45

au-

a. quae pe - des Do - mi - ni. au-

a. quae e - ti - se - cus pe - des Do - mi - ni.

a. quae e - ti - am se - cus pe - des Do - mi - ni. au-

quae e - ti - am ni, pe - des Do - mi - ni.

EXEMPLE 4 : Giaches de WERT, *Intravit Jesus*,  
mes. 32-33 ; mes. 37-38 ; mes. 43-45<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 158-159.

<sup>11</sup> Giaches DE WERT. *Complete Works*, 11 (*Corpus mensurabilis musicae*, 24), éd. par Carol MACCLINTOCK et Melvin BERNSTEIN, s.l., 1969, p. 86.

Face à des sources où les liens entre texte et musique sont assez lâches, comme c'est en général le cas au XV<sup>e</sup> siècle, cette façon de procéder devient impossible. L'analyse modale ne peut plus se baser que sur la polyphonie elle-même<sup>12</sup>. Ce problème est toutefois secondaire, car la méthode de Meier demeure applicable à la musique instrumentale du XVI<sup>e</sup> siècle, même en l'absence de toute référence textuelle, alors qu'elle ne l'est pas toujours pour les périodes antérieures<sup>13</sup>.

## 2.2. L'HARMONIE

Une question plus fondamentale que soulève *The Modes of Classical Vocal Polyphony* est celle de savoir, d'une part, si les modes sont vraiment constitutifs de la logique des œuvres et d'autre part, si la connaissance des modes suffit à la compréhension de la polyphonie. Meier semble insinuer que l'analyse modale d'une œuvre en épuise la signification. Il insiste sur la nécessité d'écouter correctement (il faut reconnaître les modes à l'audition), mais cette écoute n'intègre aucune dimension harmonique.

Selon lui, les modes sont un phénomène mélodique et la dimension primordiale d'une composition à plusieurs voix est donc horizontale. Selon ce point de vue, le contrepoint ne servirait qu'à combiner différentes parties, mais n'engendrerait aucune tension harmonique. Carl Dahlhaus a toutefois critiqué ce point de vue.

Meier semble comprendre le "contrepoint des intervalles" uniquement comme [...] la condition de la compatibilité des différentes voix. Il oublie qu'une succession d'intervalles telle que 6-7-6-8 [sixte-septième-sixte-octave] ne permet pas simplement d'assembler les cadences de ténor et de discantus, mais qu'elle constitue, en tant qu'enchaînement, la substance même de la cadence. Ce n'est qu'avec la formule du ténor que celle du discantus forme une cadence. C'est

12 L'intérêt pour le texte et pour les rapports entre texte et musique constitue d'ailleurs lui-même un élément moderne. Ceci est vrai tant sur le plan de la polyphonie que sur celui de la monodie religieuse (Raphael MOLLER, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 1, Leipzig, 1901, p. 120 sqq.).

13 Bernhard MEIER, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel : Bärenreiter, 1992.

la succession des intervalles et la relation entre les voix qui sont les facteurs déterminants du contrepoint, pas leur simple compatibilité. Dès lors, l'idée d'une simple juxtaposition de voix individuelles appartenant à un certain mode, quoique séduisante par sa simplicité, n'est plus qu'une hypothèse intenable<sup>14</sup>.

Dahlhaus insiste sur le fait que la polyphonie renaissante ne répond pas à une logique exclusivement mélodique, mais naît de l'équilibre entre facteurs mélodiques et harmoniques<sup>15</sup>.

À supposer que la modalité soit le principal déterminant de la logique des œuvres polyphoniques, comme le laisse entendre Meier, elle n'en est en tout cas pas le seul. Le rôle de l'harmonie ne peut pas être sous-estimé. Cependant, au contraire de ce qui se passe dans la musique tonale, à la Renaissance, la modalité et l'harmonie demeurent plus ou moins indépendantes l'une de l'autre. Les modes ne déterminent pas le déroulement harmonique, qui est uniquement dicté par les règles d'enchaînement des intervalles<sup>16</sup>.

Dahlhaus exploite l'idée d'une "coordination" (*Nebenordnung*<sup>17</sup>) entre mélodie et harmonie sans dépendance mutuelle jusqu'à affirmer qu'il n'est pas indispensable d'attribuer toute œuvre polyphonique à un mode bien précis : selon lui, certaines pièces seraient régies par des considérations exclusivement harmoniques et relèveraient de la catégorie des *canti euphoniaci* dont parle Aron<sup>18</sup>. Comme il ne donne aucun exemple d'une telle composi-

14 Carl DAHLHAUS, *La tonalité harmonique. Étude des origines*, trad. A.-E. Ceulemans, Liège, 1993, p. 199.

15 Bonnie J. BLACKBURN souligne même l'impact fonctionnel de cette harmonie, à partir du moment où, chez Guilielmus Monachus, la dissonance est justifiée par le fait qu'elle adoucit la consonance qui suit plutôt que comme un simple accident mélodique ("On Compositional Process in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society*, 40.2, 1987, p. 241).

16 Carl DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 86 sqq.

17 *Ibid.*, p. 147 sqq.

18 *Ibid.*, p. 238. La signification de l'expression *canti euphoniaci*, que Dahlhaus s'approprie ici, n'est pas tout à fait claire chez ARON (*Trattato della natura di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venetia, 1525, chap. 1 ; *Libri tres de institutione harmonica* (1516) fac-similé : New York, 1976, livre 1, chap. 30). LOWINSKY estime qu'elle se réfère à des pièces en mode ionien (*Tonality and Atonality in Sixteenth-*

tion, il est difficile de juger le bien-fondé de son affirmation<sup>19</sup>. Néanmoins, son hypothèse a le mérite d'attirer l'attention sur la possible surestimation du rôle de la modalité chez Meier. Elle permet aussi d'expliquer pourquoi certaines œuvres préclassiques, difficiles à classer selon les critères modaux de Meier, demeurent intelligibles : comme nous les verrons ci-dessous à l'aide de la *Missa Caput* d'Ockeghem et de la *Missa L'homme armé super voces musicales* de Josquin des Prez, dans ces pièces, la combinaison des voix, le contrepoint et l'harmonie priment sur l'unité modale et fondent à eux seuls la cohérence de l'œuvre.

### 2.3. LE STATUT DE LA MODALITÉ PAR RAPPORT À CELUI DE LA TONALITÉ

Un troisième problème qui se pose chez Meier est celui de la valeur relative accordée aux théoriciens. *The Modes of Classical Vocal Polyphony* donne de la théorie musicale du XVI<sup>e</sup> siècle une image très unifiée et en parfait accord avec les œuvres. Pourtant, Meier n'est pas un observateur passif de la théorie musicale renaissante, qui ne manque pas d'écrits divergents et même contradictoires. Le choix des théoriciens qu'il cite n'est pas innocent : il ne retient que les théories qu'il juge les plus représentatives pour la pratique musicale<sup>20</sup>. Toute théorie spéculative, comme celle d'un Glarean ou d'un Zarlino, est rejetée. Ce que Meier propose pour les parti-

---

*Century Music*, Berkeley-Los Angeles, 1961, p. 33-34). Selon Peter BERGQUIST, *Illuminato Aiguino*, qui était l'élève d'Aron, considère qu'il s'agit de mélodies dont l'ambitus ne dépasse pas la tierce ("Mode and Polyphony around 1500. Theory and Practice", *The Musical Forum*, 1, éd. par William J. MITCHELL et Felix SALZER, New York-Londres, 1967, p. 104 ; cf. *Illuminato AIGUINO, Il Tesoro Illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, Venetia, 1581, fol. 11 v<sup>o</sup>).

- 19 Selon toute vraisemblance, Dahlhaus ne voulait pas dire qu'il existait à la Renaissance des œuvres totalement "a-modales", c'est-à-dire des œuvres qui ne manifesteraient aucune hiérarchie entre les degrés de la gamme et dans lesquelles la finale serait purement arbitraire. Toutefois, il est certain, comme le montre Frans Wiering, que toute la polyphonie renaissante, même à l'époque classique, ne possède pas une organisation modale aussi rigoureuse que ne le laisse entendre Meier (cf. Frans WIERING, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, Breukelen, 1995, p. 101-141).
- 20 Cf. Peter SCHUBERT, "Authentic Analysis", *Journal of Musicology*, 12/1 (1994), p. 6. Ce point est explicitement mentionné dans la traduction anglaise de *Die Tonarten* (Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 117).

tions du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est un modèle d'interprétation possible, une grille de lecture non exclusive. Sa démarche se veut historique, mais elle est aussi éclectique.

En effet, certaines sources théoriques suggèrent que les modes ne constituent pas un présupposé incontournable de l'écriture polyphonique. En 1540, Sebald Heyden affirme que la musique polyphonique s'en détache fréquemment.

Pourquoi faut-il continuer à parler religieusement des limites authentiques et plagales des modes, comme on les appelle, et des différences qui s'y rattachent, puisque nous voyons qu'ils ne sont presque pas pris en considération dans le chant figuré?<sup>21</sup>

Concernant l'exemple 1, Meier estime injustifié de parler de bimodalité parce que cette notion est étrangère à la pensée musicale du XVI<sup>e</sup> siècle. Ceci n'est pas tout à fait exact : Tinctoris et surtout Glarean admettent en effet l'existence d'une certaine polymodalité<sup>22</sup>. Même si leurs théories représentent des courants de pensée marginaux, elles ne sont pas a priori inaptes à expliquer le répertoire qui leur est contemporain.

Ce problème a été très justement dénoncé par Frans Wiering<sup>23</sup>. Ce musicologue, tout en reconnaissant les mérites des travaux de Meier, adopte un point de vue radicalement opposé concernant le statut de la modalité. Selon lui, au contraire de la tonalité, la modalité n'est pas un phénomène cohérent et unifié, sur lequel tant les théoriciens que les compositeurs s'accorderaient unanimement. Wiering insiste sur le statut différent de la modalité et de la tonalité. Alors que la tonalité est un système de composition

21 "Quid enim opus est Autentas ac Plagales Tonorum, ut vocant, limitationes, & cuique superadditas differentias, religiosius prosequi, quorum in figuratis cantibus pene nullam rationem haberi cernimus?" (Sebald HEYDEN, *De arte canendi* (1540), fac-similé : *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, 139, New York, 1969, p. 136). Cf. aussi Frans Wiering, *op. cit.*, p. 177.

22 Johannes TINCTORIS, *Liber de natura et proprietate tonorum*, éd. par Albert Seay, s.l., 1975, p. 85-86 ; Heinrich GLAREAN, *Dodecachordon* (1547), trad. par Clement A. Miller, s.l., 1965, introduction de Clement A. Miller, p. 22.

23 Frans WIERING, *op. cit.*

qui a régi uniformément la polyphonie occidentale pendant un longue période, la modalité se démarque par son équivocité, son manque d'unité, et ce tant sur le plan théorique que pratique. Selon ce point de vue, la modalité et la tonalité ne sont donc pas des qualités musicales comparables entre elles.

#### 2.4. L'ÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL

Une question qui reste en suspens dans l'ouvrage de Meier est celle de l'évolution du langage musical. L'auteur s'appuie sur l'idée d'une modalité dont les fondements seraient identiques dans le plain-chant et dans la polyphonie et qui formerait une sorte de système immuable et universel jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il ne dit cependant pas où se situe l'origine de ce système. On peut se demander si par plain-chant, il entend uniquement la monodie religieuse telle qu'elle était pratiquée au XVI<sup>e</sup> siècle, ou s'il inclut toute la tradition grégorienne depuis le haut Moyen Âge.

L'idée d'une identité parfaite entre le sentiment modal médiéval et renaissant est difficile à imaginer, ne fût-ce qu'au regard des corrections modales apportées au plain-chant de l'édition médiévale<sup>24</sup>. Cependant, même si, sans remonter à saint Grégoire, on considère la modalité du plain-chant comme un phénomène plus ou moins unifié depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, force est de constater que l'application de la méthode d'analyse de Meier à tout le répertoire polyphonique de la même époque n'est pas possible. La raison en est que, comme le souligne Wiering, la modalité polyphonique n'est pas un "système" d'écriture, mais bien plutôt un phénomène polymorphe et instable. Dans le répertoire polyphonique, on peut donc identifier des tendances modales plus ou moins prononcées, mais on ne peut pas considérer la théorie modale comme le reflet d'une organisation structurelle omniprésente dans les œuvres.

24 Meier lui-même s'est intéressé à cette édition (Bernhard MEIER, "Modale Korrektur und Wortausdeutung im Choral der Editio Medicaea", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 53 (1969), p. 101-132) et il est révélateur que le passage de *The Modes...* où il cite cet article est un des seuls où se dessine l'idée d'une restriction des critères modaux au cours du XVI<sup>e</sup> siècle (*The Modes...*, *op. cit.*, p. 119, note 64).

Il est à noter que dans leurs recherches, tant Meier que Wiering se sont volontairement désintéressés de la question de la naissance de la tonalité pour se concentrer sur la modalité en tant que telle. Cette méthode de travail, légitime en raison de l'étendue du problème, masque néanmoins ce qui rapproche la modalité de la fin de la Renaissance de la tonalité naissante. En considérant la modalité comme close sur elle-même, ces auteurs gomment en quelque sorte l'évolution du langage modal vers la musique tonale<sup>25</sup>. Meier considère la modalité comme un système a priori, Wiering la voit comme un non-système. Ce point de vue doit sans doute être nuancé : selon toute vraisemblance, la modalité polyphonique, qui n'est certainement pas un système au XV<sup>e</sup> siècle, s'est néanmoins progressivement constituée comme telle au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, ou plus exactement, a fait l'objet de tentatives de systématisation sans que celle-ci ait été achevée.

Il est en effet frappant de constater que plus le XVI<sup>e</sup> siècle avance, plus la question de la modalité – ou en d'autres termes, de la hiérarchie et des rapports entre les degrés de la gamme – occupe les esprits. Par rapport à cet engouement, le fait qu'un consensus n'ait pas été atteint n'est peut-être que secondaire. En tant que tel, il a certainement créé un climat favorable à la naissance de la tonalité, et dans cette optique, on peut estimer que la tonalité a permis l'élaboration d'un système que la modalité n'a pas été à même d'engendrer.

---

25 Wiering semble par moments se rattacher au point de vue de Powers selon lequel la question de l'évolution du langage modal vers le langage tonal est sans objet : selon Powers, en effet, ce n'est pas la modalité qui a évolué vers la tonalité, mais bien les types tonals qui ont engendré cette tonalité (les types tonals désignant la combinaison des clés, l'armure et la finale des œuvres) (cf. Harold S. POWERS, "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony", *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), p. 467 et Frans WIERING, *op. cit.*, p. 53-54). Ce point de vue est néanmoins critiquable, car ces trois critères extérieurs ne sont pas des conditions suffisantes à la naissance de la tonalité, qui est due à des modifications profondes et progressives de la structure harmonique en elle-même (cf. Carl Dahlhaus, *op. cit.* et Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klansyntax*, Frankfurt am Main, 1994).

Cela ne veut pas dire que la musique antérieure au XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas modale, mais uniquement qu'elle ne l'est pas de manière rigoureuse. Meier souligne à bon droit la place importante qu'occupe le plain-chant dans la formation des musiciens de la Renaissance et l'influence qu'il exerce sur eux<sup>26</sup>. La polyphonie préclassique est parsemée de tournures mélodiques qui rappellent la monodie religieuse, et il est même possible de trouver des œuvres du début du XVI<sup>e</sup> ou de la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour lesquelles une analyse inspirée de Meier ne pose guère de difficultés<sup>27</sup>. Sur le plan modal, cette musique peut être considérée comme "progressiste". D'autres œuvres illustrent cependant que la modalité n'a pas toujours été le principe structurel fondateur de la polyphonie.

## 2.5 ANALYSES

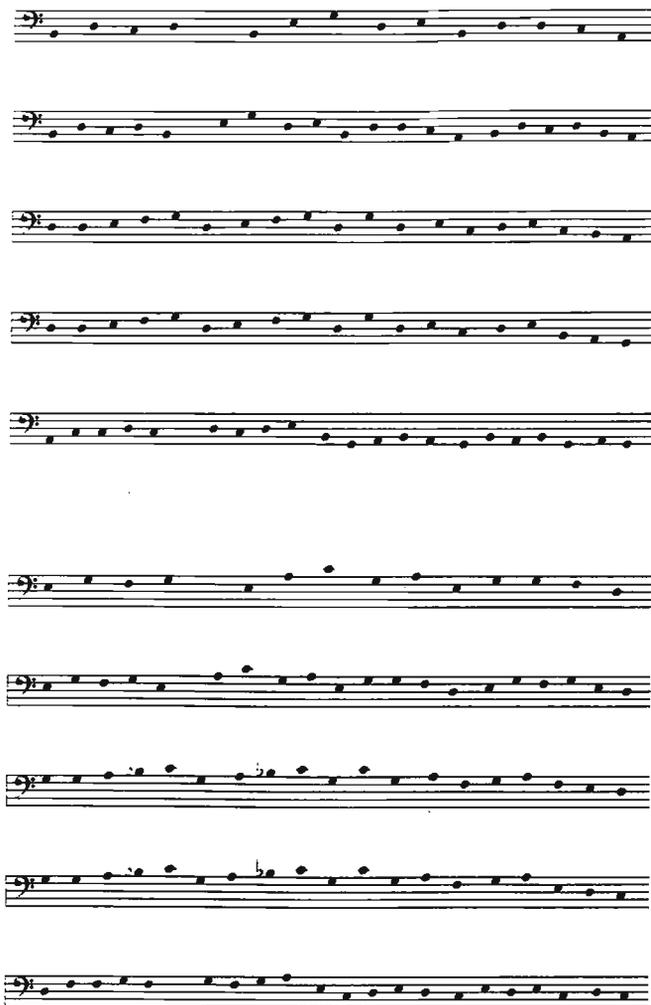
Un premier exemple de ce type est la *Missa Caput* d'Ockeghem. Cette œuvre est basée sur un *cantus prius factus* tiré de l'antienne *Venit ad Petrum*, présente dans l'*Antiphonale Sarisburiense*<sup>28</sup>. Le compositeur ne se sert cependant pas de l'antienne dans sa totalité, mais uniquement d'un long mélisme situé sur le mot "Caput" (exemple 5), qui a donné son nom à l'œuvre. Par ailleurs, Ockeghem ne s'est pas inspiré directement de l'antienne pour écrire sa messe, mais d'une messe anonyme où le mélisme "Caput" se trouve organisé selon un structure métrique que l'on retrouve chez lui. Par rapport à son modèle, Ockeghem a en outre transposé son *cantus prius factus* d'une octave vers le bas, de manière à en faire la partie polyphonique la plus grave.

---

26 Bernhard MEIER, *The Modes...*, *op. cit.*, p. 32.

27 Cf. par exemple Bernhard MEIER, "Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen Jacob Obrechts", *Archiv für Musikwissenschaft*, 10/4 (1953), p. 298 *sqq.*

28 Le commentaire ci-dessous est inspiré de Jaap VAN BENTHEM (éd.), *Johannes Ockeghem, Missa Caput*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1994, p. VIII-XIII. Sur le même sujet, cf. aussi Manfred F. BUKOFZER, "Caput : A Liturgico-Musical Study", *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, 1950, p. 217-310.



EXEMPLE 5 : *Cantus prius factus* réel et transposé de la *Missa Caput* de Johannes Ockeghem (cf. Jaap VAN BENTHEM (éd.), Johannes Ockeghem, *Missa Caput*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1994, p. VIII).

Dans l'*Antiphonale Sarisburiense*, l'antienne *Venit ad Petrum* est attribuée à la fois au septième et au huitième mode. Cependant, le profil modal du mélisme "Caput" lui-même est ambigu : il débute sur *si* et se termine sur *sol*, mais on n'y décèle aucun pôle modal bien affirmé. Ockeghem clôture quant à lui chacune des cinq sections de sa messe sur une harmonie de *ré*, ce qui semble suggérer un mode (hypo)-dorien. Toutefois, la finale *ré* du ténor est chaque fois ajoutée *a posteriori* au *cantus prius factus*, dont elle ne fait pas partie et dont elle ne reflète pas non plus l'ambiance modale globale.

Manifestement, dans cette messe, Ockeghem ne s'est pas soucié de présenter une œuvre modalement unifiée. Par contre, l'harmonie et l'interaction entre les voix y joue un rôle capital. En effet, la présence de plusieurs *si bécarre* dans le *cantus prius factus* – c'est-à-dire à la partie la plus grave – engendre de fréquentes quintes diminuées par rapport aux *fa bécarre* des parties supérieures. Les règles de la *musica ficta* prévoient que ces intervalles doivent être évités, et la façon habituelle de les corriger consiste à abaisser le *si bécarre* en *si bémol*. Cependant, dans cette œuvre-ci, le contexte harmonique empêche bien souvent l'altération du *si bécarre*, qui engendrerait à son tour des intervalles altérés inadmissibles.

Jaap van Benthem explique dès lors que le *cantus primus factus* doit être lu dans un gamut transposé, avec des hexacordes situés non pas sur les notes *do, fa* et *sol*, mais sur *sol, do* et *ré*. Dans ce gamut transposé, le degré mobile n'est plus le *si* (*bémol* ou *bécarre*), mais le *fa* (*bécarre* ou *dièse*). Pour corriger les quintes diminuées provoquées par les *si bécarre* du *cantus prius factus*, ce ne sont donc pas ces *si bécarre* qui doivent être baissés, mais bien les *fa bécarre* qui doivent être haussés. Ceci semble confirmé par le fait que les sources de la messe contiennent elles-mêmes quelques *fa dièse*, notamment au second ténor au moment de l'entrée du ténor principal dans le Kyrie et le Gloria.

Le gamut proposé par van Benthem est tout à fait inhabituel à l'époque d'Ockeghem. Néanmoins, il permet de résoudre bon nombre de problèmes que pose la partition et traduit bien l'originalité de cette messe qui, même si elle n'est pas unifiée sur le plan

modal, demeure parfaitement cohérente grâce à sa structure harmonique originale.

Une autre œuvre qui illustre bien la diversité modale qui peut exister dans la musique polyphonique préclassique est la *Missa L'homme armé super voces musicales* de Josquin des Prez. Cette messe est basée sur la célèbre chanson *L'homme armé*, que le compositeur déplace sur tous les degrés de l'hexacorde par nature dans le courant de sa messe. Dans le Kyrie, on le trouve sur *do*, dans le Gloria, sur *ré*, dans le Credo, sur *mi*, etc. Jusqu'à l'Agnus Dei I, c'est le ténor qui assure sa présentation, tandis que dans l'Agnus Dei III, c'est le *superius*<sup>29</sup>. S'il fallait admettre, à la façon de Meier, que le ténor est la voix de référence sur le plan modal, il faudrait conclure que la messe parcourt au moins cinq modes différents. Pourtant, il est clair que Josquin a voulu aller ici à l'encontre de la suprématie modale du ténor : comme chaque section de sa messe se termine sur une harmonie de *ré*, on peut penser qu'il ait voulu rattacher son œuvre au groupe dorien, malgré la modalité vagabonde du *cantus firmus*.

---

29 L'Agnus Dei II est dépourvu de *cantus prius factus*.