

# Chapitre 3

## Théories de la modalité polyphonique

Bien que les théoriciens médiévaux aient développé une volumineuse théorie de la composition polyphonique, ils n'ont presque jamais mis celle-ci en rapport avec la théorie de la modalité. Même à la Renaissance et jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les théories du contrepoint restent généralement distinctes des théories modales. Certains musicologues pensent aujourd'hui que, si le contrepoint concerne d'assez près les démarches compositionnelles, la théorie modale au contraire relève plutôt d'une tradition intellectuelle et plus précisément, chez les théoriciens de la Renaissance, d'un désir quelque peu abstrait de renouer avec les doctrines de l'Antiquité. On pourrait dès lors se demander si la modalité a jamais vraiment préoccupé les compositeurs de musique polyphonique et si elle a déterminé leur écriture, ou si au contraire elle n'est restée qu'affaire de théoriciens. La vraie question, cependant, est de savoir comment fonctionne la musique de la Renaissance. Que les compositeurs aient ou non pensé consciemment la modalité n'est, somme toute, qu'une question secondaire. L'application des principes de la modalité à la polyphonie n'est que rarement mentionnée au Moyen Âge, et plusieurs des rares traités qui en parlent disent qu'elle n'est pas possible. Le plus souvent, les traités qui mentionnent la polyphonie en rapport avec la modalité le font en rappelant la définition du *Dialogus* du pseudo Odon de Cluny mentionnée au chapitre précédent (§ 3.1, p. 26) : « Le ton ou mode est une règle qui distingue tout chant par sa finale », probablement parce qu'il leur semble que si cette règle concerne vraiment « tout chant », elle doit nécessairement s'appliquer aussi aux compositions polyphoniques.

Selon Bernhard Meier qui, de tous les musicologues de notre siècle, est probablement celui qui s'est consacré le plus complètement à l'étude de la modalité du répertoire polyphonique, les théoriciens de la Renaissance affirment sans équivoque l'importance d'une compréhension complète de la modalité pour la pratique de la composition. Il cite notamment l'avis formel de deux théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle, Hermann Finck, pour qui « la connaissance des modes est aussi importante pour la musique que celle de la syntaxe pour le langage », et Pietro Pontio selon qui celui qui ne connaîtrait pas les modes « serait comme un aveugle qui marche sans guide et aboutit à un cul-de-sac ». Pour Meier, les compositions polyphoniques de la Renaissance sont toujours modales.

Ce point de vue a néanmoins été vivement critiqué, notamment par Carl Dahlhaus, puis par Harold Powers. Ce dernier considère que l'intérêt des compositeurs de la Renaissance pour les modes n'est qu'une expression parmi d'autres de leur attachement à l'Antiquité classique : parce qu'ils croyaient que la musique grecque antique était fondée sur un système modal, ils se sont efforcés de donner une apparence modale à leur musique, en attribuant chaque pièce à un mode ou un autre, mais sans que cette attribution détermine fortement la constitution profonde de l'œuvre. D'autres travaux récents font reproche à la musicologie moderne d'avoir adopté un point de vue trop analytique (c'est-à-dire un point de vue qui cherche à expliquer le fonctionnement des œuvres par la modalité, de la même manière que l'analyse tonale s'efforce d'expliquer les œuvres

tonales), au risque d'occulter d'autres aspects importants, par exemple le rapport avec les doctrines antiques de l'*ethos* des modes, c'est-à-dire de leur valeur morale, que les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle se seraient efforcés de remettre en vigueur<sup>1</sup>. Il est vrai sans doute que les théories renaissantes de la modalité ne visent généralement pas la structure profonde des œuvres, ou du moins pas autant que les théories de la tonalité le feront plus tard, et qu'au contraire elles peuvent concerner d'autres aspects, plus historiques ou sociologiques qu'analytiques. Mais cette constatation ne peut pour autant diminuer la légitimité d'une réflexion de caractère analytique sur le rôle des modes dans la polyphonie. Le problème, en tout état de cause, est loin de se trouver résolu.

Ces quelques considérations font apparaître toute la complexité du problème de la modalité polyphonique, qui suscite encore aujourd'hui les débats les plus vifs parmi les spécialistes. Ces problèmes ne pourront évidemment en aucune manière être résolus ici. On se contentera donc d'indiquer quelques-uns des points qui peuvent servir à l'analyse de la polyphonie de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance, ainsi que ceux qui concernent le passage à la tonalité moderne.

## 1 Définitions des modes

Certains théoriciens médiévaux se sont opposés fermement à l'idée que la théorie modale puisse être étendue à la musique polyphonique, de même d'ailleurs qu'à la musique profane. C'est le cas en particulier de ce passage célèbre du *De musica* de Johannes de Grocheo, vers 1300 :

Certains décrivent le ton [c'est-à-dire le mode] comme une règle qui permet de juger tout chant par sa fin. Mais ceux-là se trompent plusieurs fois. En effet, lorsqu'ils disent « tout chant », ils paraissent inclure le chant profane et le chant mesuré [c'est-à-dire la polyphonie]. Mais cette musique ne procède peut-être pas selon les règles des tons et n'est pas réglée par elles. D'ailleurs si elle est déterminée par ces règles, ils ne disent pas de quelle manière et n'en font même pas mention. [...] Tentons donc de le décrire autrement et disons que le ton est une règle par laquelle quiconque peut connaître tout chant ecclésiastique et en juger en considérant son début, son milieu et sa fin. [...] Et je dis « chant ecclésiastique » pour exclure le chant profane et le chant mesuré précisément, qui ne sont pas soumis aux tons<sup>2</sup>.

Dans la plupart des cas, néanmoins, les théoriciens s'en tiennent à une définition standardisée de la modalité, reprise au *Dialogus de musica* du pseudo Odon de Cluny et dont Johannes de Grocheo s'est manifestement inspiré lui aussi : « Le ton ou mode est une règle qui distingue tout chant par sa finale »<sup>3</sup>, sans qu'il soit possible de déterminer si l'expression « tout chant » inclut ou non la polyphonie.

<sup>1</sup> Voir Fr. WIERING, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, [Amsterdam], 1995, p. 29. La théorie de l'*ethos* prétend que chaque mode est capable de produire certains effets moraux particulier, par exemple de calmer les passions ou au contraire de les exciter. Les musiciens de la Renaissance se seraient efforcés, en classant artificiellement les œuvres dans tel ou tel mode, de revivifier cette théorie, qui se développe plus tard dans la théorie des « effets » des tonalités.

<sup>2</sup> *Describunt autem tonum quidam dicentes eum esse regulam, quae de omni cantu in fine iudicat. Sed isti videntur multipliciter peccare. Cum enim dicunt « de omni cantu », videntur cantum civilem et mensuratum includere. Cantus autem iste per toni regulas forte non vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc, si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo faciunt mentionem. [...] Temptemus igitur aliter describere et dicamus, quod tonus est regula, per quam quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere et de eo iudicare inspiciendo ad initium, medium, vel ad finem. [...] Dico etiam « cantum ecclesiasticum », ut excludatur cantus publicus et praecise mensuratus, qui tonis non subiciuntur.* E. ROHLOFF, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, 1967, p. 219-224.

<sup>3</sup> *Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat* (chap. 8). Fr. Wiering fait un inventaire partiel de l'utilisation de cette définition, qu'il appelle « la définition *omnis cantus* », par des auteurs italiens du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, Tinctoris, Guillelmus Monachus, Gaffurius, Aaron, Lanfranco, Vanneo, Cerone, Zacconi et Abbate. Voir *The languages of the modes*, p. 118-119, table 5.3.

A partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, l'idée selon laquelle la polyphonie est modale au même titre que le chant ecclésiastique commence d'être généralement reçue, bien qu'elle rencontre encore des objections. Johannes Legrense écrit ainsi vers 1460, assimilant la musique profane à celle de l'Antiquité :

Je pense qu'il n'est pas tout à fait hors de propos de démontrer que les chants profanes, qu'ils appellent déchants figurés ou mesurés, ne sont pas soumis à ces règles ecclésiastiques et qu'ils ne peuvent pas être jugés par elles. En effet, ils ne sont pas contraints de commencer ou de finir sur les notes appropriées, ni de procéder par des espèces déterminées de quarte et de quinte, mais ils sont régis plutôt par l'imagination et l'arbitraire de ceux qui les composent et qui les imaginent. [...] Qu'on ne se demande donc pas, à propos de ces chants vains, dont des hommes qui n'étaient pas des ecclésiastiques mais des gentils et de très anciens philosophes ont inventé la forme, de quel ton ils sont, car ces tropes n'existaient pas alors, ni s'ils sont du protus, du deuterus, du tritus ou du tetrardus, puis qu'ils ne sont tenus de finir ni sur .D. grave, ni sur .E., ni sur .F., ni sur .G., ni s'ils sont authentiques ou plagaux, puisqu'ils ne sont aucunement assujettis aux lois des authentiques et des plagaux; mais qu'on se demande plutôt de quelles constitutions et de quelles espèces d'octave ils sont construits<sup>4</sup>.

Cette attitude négative devient néanmoins exceptionnelle dès cette époque. Tinctoris en particulier, vingt ans après Legrense, affirme sans équivoque le caractère modal des compositions polyphoniques. Le jugement modal s'effectue, selon lui, d'après la partie de tenor :

Donc, lorsqu'une messe ou une cantilène ou n'importe quelle autre composition est formée de différentes parties dans différents tons, si quelqu'un demande à quel ton cette composition appartient dans son ensemble (*absolute*), celui qui est interrogé devra répondre pour l'ensemble sur base de la qualité du tenor, parce qu'il est la partie principale de toute composition, comme le fondement de toute la relation [entre les voix]<sup>5</sup>.

L'intérêt que les compositeurs manifestent à l'égard de la modalité va ensuite croissant jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Contrairement à une idée reçue, l'intérêt pour la modalité ne disparaît pas complètement au XVII<sup>e</sup> siècle avec l'avènement de la tonalité. Au contraire, il se prolonge chez certains auteurs jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

Plusieurs des définitions du mode, qui s'inspirent de la définition « *omnis cantus* » citée ci-dessus, précisent que le jugement modal porte sur la tessiture de la pièce, sur l'extension qu'elle prend au-dessus et en dessous de sa finale. Giovanni Lanfranco écrit par exemple en 1533:

Le ton, selon l'Arétin, est la règle qui juge tout chant à sa fin, par sa montée et sa descente. Ou c'est la science qui démontre la montée et la descente du début, du milieu et de la fin de tout chant<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Libellus musicalis*, chap. II:i:11 : *Non in totum a proposito quidem arbitror alienum si cantus laicorum, quos discantus nominant figuratos aut mensuratos, non his subiacere legibus ecclesiasticis nec ab illis discerni posse demonstrarem. Quippe qui nullis in locis propriis inchoare seu finire coguntur, nec per certas ac determinatas diatessaron et diapente species incedere, quin potius ad libitum et arbitrium ejus, qui componit illos et excogitat. Chap. I:iii:9-10 : Inquiratur ergo de vanis hujusmodi cantibus, quorum formam viri nequaquam ecclesiastici sed gentiles invenere primum et antiquissimi philosophi, non cujus toni sint quam tunc necdum erant isti tropi, non sic proti, deuteri, triti, seu tetrardi, cum nec in D gravi, nec in E, nec in F, nec in G teneantur finire, non si plagales vel autentici, cum legibus autenticorum et plagalium sint minime subjecti, quin potius quaeratur in quibus constitutionibus atque diapason speciebus sint extracti.*

<sup>5</sup> *Liber de natura et proprietate tonorum*, chap. 24 : *unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, siquis peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnia compositionis sit pars principalis ur fundamentum totius relationis.*

<sup>6</sup> C'est le cas en particulier chez Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725). On connaît aussi la querelle qui a opposé Johann Heinrich Buttstett (*Ut, mi, sol, re, fa la tota musica et harmonia aeterna*, vers 1716), défenseur de la modalité, à Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713, et *Das beschützete Orchestre*, 1717), partisan des vingt-quatre tonalités.

<sup>7</sup> Il s'agit évidemment de la définition du *Dialogus* du pseudo Odon de Cluny, plusieurs fois citée déjà ci-dessus, que Lanfranco attribue erronément à « l'Arétin », c'est-à-dire Gui d'Arezzo.

ou Zacconi, en 1622 :

Le ton [...] est une certaine règle par laquelle, lorsque la cantilène est mesurée par les intervalles et les distances appropriés au début, au milieu et à la fin, nous venons à connaître dudit chant sous quel ordre il est formé et composé.

Mais on demeurerait bien en peine, sur base de telles définitions, de dire en quel mode est telle ou telle composition, en particulier de déterminer si elle est en mode authentique ou plagal.

## 2 Les systèmes à huit et à douze modes

Le système diatonique permet de construire sept octaves différentes. Le système à huit modes de la théorie médiévale est donc contraint d'utiliser deux fois la même espèce d'octave, de .D. à .d., pour le premier et le huitième modes. Ce qui distingue ces deux modes, c'est leur articulation interne en quinte et quarte, .D.–.a.–.d. pour le premier mode,

ARTICULATION SUR LE CINQUIÈME DEGRÉ (Modes authentiques)	ARTICULATION SUR LE QUATRIÈME DEGRÉ (Modes plagaux)
.D.–.a.–.d.	.D.–.G.–.d.
.E.–.b.–.e.	.E.–.a.–.e.
.F.–.c.–.f.	.F.–.b.–.f.
.G.–.d.–.g.	.G.–.c.–.g.
.a.–.e.–.aa.	.A.–.D.–.a.
.b.–.f.–.bb.	.B.–.E.–.b.
.c.–.g.–.cc.	.C.–.F.–.c.

.D.–.G.–.d. pour le huitième, comme on l'a vu au chapitre 2 (§ 4.1). Mais cette distinction peut être étendue à toutes les échelles diatoniques, qui peuvent être articulées chacune sur leur quatrième ou sur leur cinquième degré. Il en résulte en théorie un système de quatorze modes, comme dans le tableau ci-contre. On constate néanmoins que deux des échelles modales ainsi construites, .B.–.F.–.b. et .F.–.b.–.f., se forment d'une quinte diminuée et d'une quarte augmentée, qui ne sont pas reconnues dans la théorie des espèces de quinte et de quarte. Ce raisonnement produit donc douze modes utilisables, six authentiques et six plagaux. C'est l'objet même de la réforme de Glarean, dans son *Dodekachordon* de 1547. Les « nouveaux » modes créés par Glarean sont les modes authentiques et plagaux de *la* (.a.–.e.–.aa. et .E.–.a.–.e.) et de *do* (.c.–.g.–.cc. et .G.–.c.–.g.)

La relation entre le système à huit modes et celui à douze modes peut se décrire d'une autre manière. La classification de Glarean peut aussi se comprendre comme une systématisation de la notion de transposition, par rapport à la possibilité, prévue au Moyen Âge, que certaines mélodies comportent un *si* bémol (voir ci-dessus, p. 27-28). Dans la conception de Glarean, tous les modes qui comportent un *si* bémol sont considérés comme des transpositions. En d'autres termes, les anciens modes de *ré* avec *si* bémol à l'armure sont considérés désormais comme des transpositions de modes de *la*, les anciens modes de *fa* avec *si* bémol sont considérés comme des transpositions de modes de *do*. La nomenclature passe ainsi de quatre à six groupes modaux (authentiques et plagaux), donc de huit à douze modes. Glarean propose en outre de reprendre l'ancienne terminologie grecque (voir chapitre 2, § 2.2), dans une version qui n'a que peu de rapports réels avec l'usage antique, mais qui est restée en usage jusqu'à nos jours. Le tableau ci-dessous résume cette réforme.

FINALE	ARMURE	TERMINOLOGIE « ANCIENNE »	TERMINOLOGIE DE GLAREAN
<i>do</i>	—	5 <sup>e</sup> ou 6 <sup>e</sup> mode avec <i>si</i> b, transposé	Ionien
<i>do</i>	♭	7 <sup>e</sup> ou 8 <sup>e</sup> mode transposé	Mixolydien transposé
<i>ré</i>	—	1 <sup>er</sup> ou 2 <sup>e</sup> mode	Dorien
<i>ré</i>	♭	1 <sup>er</sup> ou 2 <sup>e</sup> mode avec <i>si</i> b	Éolien transposé

<i>mi</i>	—	3 <sup>e</sup> ou 4 <sup>e</sup> mode	Phrygien
<i>fa</i>	—	5 <sup>e</sup> ou 6 <sup>e</sup> mode (inexistant)	Lydien (inexistant)
<i>fa</i>	♭	5 <sup>e</sup> ou 6 <sup>e</sup> mode avec <i>si</i> ♭	Ionien transposé
<i>sol</i>	—	7 <sup>e</sup> ou 8 <sup>e</sup> mode	Mixolydien
<i>sol</i>	♭	1 <sup>er</sup> ou 2 <sup>e</sup> mode transposé	Dorien transposé
<i>la</i>	—	1 <sup>er</sup> ou 2 <sup>e</sup> mode avec <i>si</i> ♭, transposé	Éolien
<i>la</i>	♭	3 <sup>e</sup> ou 4 <sup>e</sup> mode transposé	Phrygien transposé
<i>si</i> ♭	♭	5 <sup>e</sup> ou 6 <sup>e</sup> mode transposé (inexistant)	Lydien transposé (inexistant)

Ce tableau appelle plusieurs remarques. D'abord, il faut noter que deux modes théoriquement possibles manquent complètement: ce sont les modes de *si* sans armure et de *mi* avec un bémol à l'armure; ils manquent parce qu'ils ne peuvent former de quinte juste sur leur finale et qu'ils ne peuvent donc pas correspondre à la description des modes sur base des espèces de quinte et de quarte. D'autre part, deux modes sont indiqués comme inexistant: ce sont les modes lydiens (*fa* non transposé ou *si* bémol transposé), qui se caractérisent par la quarte triton sur la finale. Il est difficile de dire dans quelle mesure ces modes ont pu être pratiqués dans le répertoire monodique médiéval. A la Renaissance en tout cas, même s'ils sont décrits comme théoriquement possibles, il n'en existe presque aucun cas réel. Enfin, ce tableau ne fait aucune distinction entre modes authentiques et modes plagaux.

### 3 Transpositions et systèmes de clefs

#### 3.1 Le problème du diapason

Il a été signalé à plusieurs reprises dans les chapitres qui précèdent que la notation d'une mélodie dans un mode donné n'avait pas de signification pour la hauteur à laquelle il fallait la réaliser. Les musiciens médiévaux n'avaient aucunement la notion d'une relation fixe entre le nom des notes (ou leur notation) et leur hauteur. Cette situation s'est modifiée progressivement, néanmoins, avec l'usage croissant d'instruments de musique et, en particulier, de l'orgue.

L'apparence du clavier d'orgue comme nous le connaissons aujourd'hui, avec sept touches diatoniques et cinq touches chromatiques dans chaque octave, les touches chromatiques groupées par deux et trois, est fixée dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou le début du XV<sup>e</sup>. Dès ce moment, chacune des notes de la gamme occupe une position fixe sur le clavier et dès lors, correspond à une hauteur fixe: c'est la notion du diapason qui apparaît progressivement, discutée dans les traités à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour l'organiste, en outre, chacun des modes ne peut se jouer aisément qu'à une seule position au clavier, celle qui ne fait appel à aucune touche chromatique. À chacun des modes paraît ainsi correspondre désormais une hauteur propre et les modes diffèrent désormais les uns des autres par leur hauteur. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les transpositions restent très exceptionnelles et sont considérées difficilement praticables. A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, par contre, les transpositions sont plus fréquentes: il devient nécessaire alors de préciser non seulement dans quel mode une oeuvre est écrite, mais aussi dans quel ton (au sens moderne du terme, c'est-à-dire à quelle hauteur) elle est jouée.

#### 3.2 Système régulier et système transposé

Si les transpositions étaient considérées difficiles au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est notamment en raison de la difficulté à déterminer quelles altérations étaient nécessaires. La théorie des altérations, en effet, était encore celle de la *musica ficta*, dont on a pu évaluer la complexité au § 5.3 du chapitre 2 ci-dessus. Cette difficulté ne concernait pas *si*♭, considéré souvent comme un degré diatonique plutôt que chromatique, puisqu'il se trouvait dans l'hexacorde *molle*. En conséquence, on a

considéré que les transpositions n'impliquant que *si*<sup>b</sup> se pratiquaient sans difficulté et sans restriction. Ceci ne faisait d'ailleurs que continuer un usage médiéval.

Il est apparu alors que chacun des groupes modaux pouvait apparaître soit en « système régulier », sans transposition, soit en « système transposé », une quarte plus haut ou une quinte plus bas. Le tableau ci-contre résume ces possibilités, étant entendu que les pièces en système transposé comportent un bémol à la clef. Mais certaines pièces en mode de *ré* ou en mode de *fa* faisaient usage de *si*<sup>b</sup> dans leur version non transposée. Dans ce cas, la transposition éventuelle devait se faire à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure, vers *la* et *do* respectivement, en supprimant le bémol existant avant transposition.

	S	A	T	B
1		<i>ré</i>		<i>sol (ou la)</i>
2		<i>mi</i>		<i>la</i>
3		<i>fa</i>		<i>si (ou do)</i>
4		<i>sol</i>		<i>do</i>

### 3.3 Systèmes de clefs

Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, au moment où les voix s'étagent normalement selon le modèle du quatuor vocal moderne, les parties se notent normalement dans les clefs indiquées ci-contre, de la clef d'*ut* première ligne à la clef de *fa* quatrième ligne. Les tessitures vocales se cantonnent à ce qui peut s'inscrire sans lignes supplémentaires. La deuxième portée de l'exemple montre comment ces tessitures s'écriraient dans les clefs plus usitées aujourd'hui. Le dispositif ancien établit une distance de principe de quinte entre *superius* (S) et *altus* (A) et entre *tenor* (T) et *basse* (B), et une distance de tierce entre *altus* et *tenor*<sup>8</sup>. Cet ensemble de clefs a été appelé *chiavi naturali*, « clefs naturelles ».

On rencontre néanmoins un nombre important de compositions notées dans un autre système de clefs, représenté ci-contre. On vérifiera aisément que les intervalles entre les voix y sont les mêmes que dans le cas précédent, quinte entre *superius* et *altus* et entre *tenor* et *bassus*, tierce entre *altus* et *tenor*. Par contre, les tessitures notées au moyen de ces clefs se situent environ une tierce plus haut que celles qu'on peut noter en clefs naturelles. Cet ensemble de clefs a été nommé (au XIX<sup>e</sup> siècle plutôt qu'au XVI<sup>e</sup> ou au XVII<sup>e</sup>) *chiavette*, « petites clefs », ou « clefs aiguës ».

	S	A	T	B

La dualité des systèmes de clefs a été la source de vifs débats et on a recherché des intentions cachées dans le choix de l'une ou de l'autre des notations. On a pensé d'abord que le choix des *chiavette*, les « clefs aiguës », indiquait des compositions plus aiguës que la normale, puisque leur tessiture écrite se situait une tierce plus haut que la normale. En d'autres termes, on avait pensé que les compositions en clefs aiguës pouvaient ou devaient être chantées ou jouées par rapport à un diapason approximativement une tierce plus bas qu'elles ne sont écrites. Mais rien n'indique qu'il en soit ainsi, puisque les chantres avaient la liberté d'entonner à n'importe quelle hauteur, et on a donc

<sup>8</sup> Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici un point dont les musiciens de la Renaissance étaient très conscients, mais qui semble un peu oublié depuis, que les trois clefs de notre notation musicale, clefs de *fa*, d'*ut* et de *sol*, s'inscrivent toujours sur une ligne de la portée, jamais dans un interligne. En conséquence, les notes et les tessitures qu'elles déterminent ne peuvent être distantes entre elles que d'intervalles multiples de tierces. Il n'y avait pas, à l'époque de clefs distantes d'une quarte. On notera que cette situation se modifie avec l'usage (moderne) de clés transposées à l'octave, ici à la voix d'*altus*, qui permet d'écrire sur les lignes des notes qui appartiennent en principe à l'interligne.

abandonné cette idée. On a supposé que le choix de l'un ou de l'autre système de clefs, en situant diversement les demi-tons diatoniques et les notes les plus importantes du mode à l'intérieur de la tessiture des voix, avait un effet sur des détails de la structure interne des oeuvres et sur leur structure modale.

En réalité, le choix du système de clefs est probablement dicté par des contraintes de notation, en particulier par le désir d'éviter les lignes supplémentaires au dessus ou en dessous de la portée. Théoriquement, chacun des modes peut se noter de quatre manières différentes : en *chiavi naturali* ou en *chiavette*, en système naturel ou en système transposé. Même en supposant que la tessiture de chacune des voix ne dépasse pas l'octave modale, avec une répartition des octaves authentiques et plagales correspondant à la description du § 4.2 ci-dessous, chacun des modes ne peut se noter sans ligne supplémentaire que d'une ou deux manières :

MODE	NOTATIONS POSSIBLES
<i>ré</i> authentique	non transposé, en <i>chiavi naturali</i>
<i>ré</i> plagal	transposé, en <i>chiavi naturali</i>
<i>mi</i> authentique	non transposé, en <i>chiavette</i>
<i>mi</i> plagal	transposé, en <i>chiavi naturali</i> ou en <i>chiavette</i>
<i>fa</i> authentique	non transposé, en <i>chiavette</i>
<i>fa</i> plagal	non transposé, en <i>chiavi naturali</i> , ou transposé, en <i>chiavette</i>
<i>sol</i> authentique	transposé, en <i>chiavi naturali</i>
<i>sol</i> plagal	non transposé, en <i>chiavi naturali</i> , ou transposé, en <i>chiavette</i>
<i>la</i> authentique	transposé, en <i>chiavi naturali</i>
<i>la</i> plagal	non transposé, en <i>chiavi naturali</i> ou en <i>chiavette</i>
<i>do</i> authentique	non transposé, en <i>chiavi naturali</i> , ou transposé, en <i>chiavette</i>
<i>do</i> plagal	non transposé, en <i>chiavette</i> , ou transposé, en <i>chiavi naturali</i>

Il va de soi que, dans les pièces polyphoniques, les tessitures des voix ne correspondent pas nécessairement aux octaves modales, de sorte que dans les cas réels les possibilités peuvent être différentes de celles de ce tableau. Certaines compositions, d'ailleurs, ne peuvent se noter dans aucun des deux systèmes standard ; les compositeurs ont utilisé alors d'autres combinaisons de clefs.

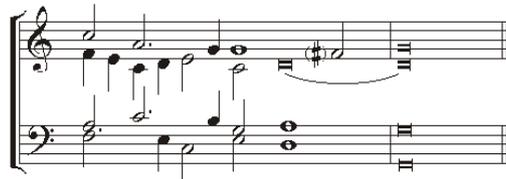
## 4 L'identification des modes

### 4.1 Cadences

Au Moyen Âge, la finale constituait le premier critère du classement modal des mélodies. Le problème se pose de manière différente dans les compositions polyphoniques, dont les voix ne se terminent généralement pas toutes sur la même note. Bien que ce point ne semble pas avoir été très clairement formulé par les théoriciens, ce sera désormais l'harmonie finale de la pièce qui tiendra lieu de la finale. Sous réserve de la question des transpositions dont il sera question plus loin, une pièce se terminant sur une harmonie de *ré* sera dite du premier ou du deuxième mode, celle qui finit sur un accord de *mi* sera du troisième ou du quatrième mode, etc. Ce système ne permet cependant pas de différencier les modes authentiques des modes plagaux.

Outre les cadences finales, celles qui terminent les parties et compositions en plusieurs sections, ou même des cadences intermédiaires à l'intérieur des sections, ont été considérées importantes du point de vue modal. Il ne s'agissait pas néanmoins de cadences au sens de la théorie moderne de l'harmonie, mais bien de cadences mélodiques ou contrapuntiques : la cadence est essentiellement

une progression à deux voix menant d'une consonance imparfaite (tierce ou sixte) à une consonance parfaite (unisson, quinte ou octave) par mouvements conjoints en directions opposées. Souvent, cette progression à deux voix est complétée à la basse par un saut de quinte descendante ou de quarte ascendante, qui donne à l'ensemble l'apparence d'une cadence parfaite. En voici un exemple caractéristique :



Josquin des Prez, *Missa Pange lingua*,  
Kyrie I, mes. 15-16

C'est en particulier l'enchaînement de la consonance imparfaite de sixtemajeure, *la-fa#* entre tenor et superius, à la consonance parfaite d'octave, *sol-sol*, qui constitue la cadence. Dans une terminologie plus tardive, la ligne mélodique caractéristique de la partie du dessus, formée du retard de la tierce de l'avant-dernier accord, suivi de la résolution de la sensible, a été appelée *clausula cantizans* (cadence de superius); le mouvement descendant du ténor est la *clausula tenorizans*; le saut de quinte à la basse est la *clausula bassizans*. Si la *clausula bassizans* se trouve normalement à la basse, les deux autres peuvent se situer à n'importe quelle voix.

Les cadences ne peuvent normalement se faire que sur certains degrés choisis du mode, mais l'avis des théoriciens à ce sujet est très variable. Les degrés cités sont notamment les notes qui délimitent les espèces de quinte et de quarte caractéristiques du mode (voir ci-dessus, chapitre 2, § 4), la tierce au-dessus de la finale, ou encore le degré correspondant à la note de récitation du ton psalmodique du même numéro d'ordre. La position des cadences permet donc dans une certaine mesure de différencier les modes authentiques des modes plagaux. Mais, d'une manière générale, l'opinion des théoriciens est très variable sur ce point.

#### 4.2 La tessiture du tenor

Les théoriciens de la Renaissance énoncent par contre très clairement un principe qui permet de déterminer le caractère authentique ou plagal du mode : c'est la tessiture de la partie de *tenor*<sup>9</sup> qui est déterminante. La raison en est sans doute, à l'origine, que nombre de compositions polyphoniques sont construites sur une mélodie empruntée, souvent au chant ecclésiastique, et placée au tenor. Il paraît normal alors que la composition polyphonique conserve le mode de la mélodie sur laquelle elle est basée. L'identification du mode du tenor se fait selon les critères utilisés pour les monodies, en tenant compte néanmoins de la règle qui vient d'être exposée concernant l'harmonie finale : le tenor ne finit pas nécessairement sur la finale du mode. Les mêmes critères peuvent s'appliquer évidemment aussi aux autres voix : on constate alors que si la partie de tenor est de tessiture authentique, celle d'une ou de plusieurs autres voix peut être plagale, et inversement; mais la composition dans son ensemble sera considérée du même mode que le tenor.

<sup>9</sup> Il ne s'agit pas nécessairement de la voix que nous appelons aujourd'hui « ténor » : c'est la raison pour laquelle l'orthographe ancienne *tenor*, sans accent, est préférée ici.

Au XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>, la disposition des voix dans les compositions polyphoniques est assez variable et le ténor n'occupe pas nécessairement la position qu'on lui attribue aujourd'hui. Souvent, le ténor et le dessus sont composés avant les autres voix et forment en quelque sorte le squelette de la composition; ces deux voix sont souvent du même type modal. A partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les voix se répartissent plus souvent à la manière du quatuor vocal encore en usage de nos jours : soprano (*superius*, dessus), alto (*altus*), ténor et basse (*bassus*, contreténor). Le soprano, une octave au dessus du ténor, est normalement du même type modal que lui, tandis que les voix d'alto et de basse sont plagales si les deux premières sont authentiques, et réciproquement. Les deux répartitions possibles des tessitures authentiques et plagales parmi les voix deviennent alors celles-ci :

On constate que la paire de voix *superius*-ténor est du même type, authentique ou plagal, que la composition dans son ensemble, alors que la paire *altus*-*bassus* est du type opposé.

	COMPOSITION EN MODE AUTHENTIQUE	COMPOSITION EN MODE PLAGAL
<i>Superius</i>	Authentique	Plagal
<i>Altus</i>	Plagal	Authentique
Ténor	Authentique	Plagal
<i>Bassus</i>	Plagal	Authentique

### 4.3 Espèces de quintes et de quarts

Plusieurs théoriciens demandent en outre que l'identification modale se fasse sur base des espèces de quintes et de quarts et de leur disposition dans les différentes voix, surtout lorsque les tessitures ne suffisent pas à déterminer le mode. Si, dans les voix de ténor et de soprano, la quinte du mode se situe sous la quarte, le mode est authentique; si la quinte est au-dessus de la quarte, le mode est plagal. Cette doctrine, qui renvoie évidemment aux théories allemandes décrites ci-dessus au § 4 du chapitre 2, est particulièrement intéressante parce que c'est elle qui se rapproche le plus d'une véritable description analytique des œuvres modales. Elle indique les notes d'appui, la finale, sa quinte supérieure, éventuellement son octave supérieure en mode authentique ou sa quarte inférieure en mode plagal, sur lesquelles les mélodies doivent en principe s'articuler. Mais cette description reste malheureusement assez sommaire; en outre, elle n'est pas applicable dans tous les cas: certaines mélodies et certaines œuvres polyphoniques ne sont manifestement pas structurées de cette manière.

## 5 Recueils classés modalement

D'assez nombreux recueils de compositions polyphoniques de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle classent les pièces en fonction de leur mode. Il est remarquable que, sauf exception, le classement se fait en huit modes, plutôt qu'en douze : la réforme de Glarean ne paraît pas avoir exercé une influence considérable sur la pratique des compositeurs. Dans la plupart des cas, la différence entre les modes authentiques et les modes plagaux se manifeste par le choix des clefs : si le mode authentique est en clefs aiguës (*chiavette*), le mode plagal est en clefs graves (*chiavi naturali*) et réciproquement. Il en résulte que, dans certains cas, le mode plagal est plus grave que le mode authentique, mais que dans d'autres cas au contraire, c'est le mode authentique qui est le plus grave, le mode plagal se situant approximativement une quinte plus haut. Les quelques indications ci-dessous sont le résultat de l'examen de huit recueils, soit 188 pièces, à quatre voix ou plus<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Pour plus de détails, voir N. MEEÛS, « Mode, ton, classes hexacordales, transposition », dans *Secondo convegno europeo di analisi musicale, Atti*, R. Dalmonte et M. Baroni éditeurs, Trento, 1992, p. 221-236. Cette étude se base sur celle de H. POWERS,

### 5.1 Modes de ré

Les deux modes de *ré* rassemblent 68 pièces, soit 36% du total. Le mode authentique est noté, dans 24 cas sur 34, transposé sur *sol* et en *chiavette*. Dans 8 autres cas, il est non transposé, en *chiavi naturali*. Dans les deux derniers cas, il est transposé sur *la* : il s'agit alors de la transposition d'un mode avec *si* bémol. Le mode plagal est noté, dans 31 cas sur 34, transposé sur *sol* et en *chiavi naturali*. Deux pièces sont notées sans transposition, en *chiavette*. La dernière, non transposée mais faisant usage du *si* bémol, est en *chiavi naturali*. Au total, on constate que sur ces 68 pièces, 3 appartiennent en réalité au mode éolien de Glarean. Pour celles de mode dorien, le mode est le plus souvent transposé sur *sol* (55 cas sur 68), en *chiavette* (clefs aiguës) pour les pièces authentiques et en *chiavi naturali* (clefs graves) pour les pièces plagales.

### 5.2 Modes de mi

37 pièces, soit près de 20% du total, sont en mode de *mi*. De façon générale, la distinction entre mode authentique et mode plagal n'est pas faite ici. Il faut noter qu'au Moyen Âge déjà, plusieurs théoriciens avaient signalé que les troisième et quatrième modes ne se distinguaient pas nettement l'un de l'autre, notamment parce que la tessiture des mélodies restait souvent très réduite. 35 pièces sont notées sans transposition, en *chiavi naturali*. Deux autres sont transposées en *la*, mais notées encore en *chiavi naturali*.

### 5.3 Modes de fa

Sur 47 pièces en mode de *fa*, soit 25% du total, 44 appartiennent en réalité au mode ionien de Glarean, c'est-à-dire à l'ancien mode de *fa* avec *si* bémol. Une seule est en mode de *fa* lydien, avec *si* bécarré. Deux autres sont écrites en *do*, c'est-à-dire dans le ton du mode de *fa* transposé, mais elles comportent en outre un *si* bémol et pourraient donc être classées aussi bien en mode de *sol* transposé. Les pièces en mode authentique sont toutes notées en *fa*, avec un *si* bémol à la clef, et en *chiavette*. Des pièces en mode plagal, 16 sont notées en *fa* avec *si* bémol et en *chiavi naturali*, 6 autres en *do* et en *chiavette*.

### 5.4 Modes de sol

36 pièces, soit 19% du total, sont en mode de *sol*. Une seule est transposée en *ré*, de sorte qu'il s'agit plutôt d'une pièce de mode dorien (mode de *ré*). 18 pièces de mode authentique sont en *chiavette*, 17 pièces de mode plagal en *chiavi naturali*.

On possède aussi des statistiques sur la répartition modale dans l'œuvre de Palestrina<sup>1</sup>. 33% des pièces sont en mode de *ré*, environ 13% en mode de *mi*, 20% en mode de *fa* (toujours avec *si* bémol : il s'agit donc en réalité du mode de *do*), 23% en mode de *sol* et 11% en mode de *la*. Il faut souligner que les modes de *ré* et de *sol* rassemblent à eux seuls plus de la moitié des pièces. Ceci correspond à une situation qui existait déjà dans le chant ecclésiastique, où ces modes sont de loin les plus fréquents.

« Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony », *Journal of the American Musicological Society* XXXIV (1981), p. 428-470.

<sup>11</sup> Ces statistiques proviennent de S. HERMELINK, *Dispositiones modorum : Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, H. Schneider, 1960. Il faut noter que, contrairement aux pièces contenues dans des recueils modaux, l'attribution modale des œuvres de Palestrina n'est pas certaine. Certains classements opérés par Hermelink sont peut-être discutables, mais sans que les chiffres donnés ici puissent en être nettement modifiés.

## 6 La transition vers le système majeur-mineur

Il reste à dire quelques mots de l'évolution qui a mené à la naissance de la tonalité moderne. Durant tout le Moyen Âge, l'attribution d'une pièce à un mode donné ne concernait que sa structure intervallique interne et, accessoirement, ses tournures mélodiques caractéristiques. Cette situation se modifie partiellement à la Renaissance, en raison de la participation croissante des instruments et de la nécessité qui en résulte de fixer le diapason. Dès ce moment, la transposition (ou, en d'autres termes, le ton au sens moderne du mot) devient l'un des facteurs de différenciation des oeuvres.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, en outre, plusieurs théoriciens se sont rendus compte que les modes pouvait être répartis en deux classes, l'une rassemblant ceux dont la tierce audessus de la finale est mineure (modes de *ré*, de *mi* et de *la*), l'autre ceux dont la tierce sur la finale est majeure (modes de *fa*, de *sol* et de *do*). Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, néanmoins, on ne déterminera pas absolument quel mode, dans chaque classe, est le modèle des autres. Si le mode *dedo* se manifeste assez tôt comme le modèle du majeur, l'hésitation est plus grande en ce qui concerne le mode mineur. François Campion, écrivant en 1716, propose deux modèles du mineur, la gamme de *ré* (produisant le mineur « réyen ») et celle de *la* (le mineur « layen »)<sup>12</sup>. Il faut noter par ailleurs qu'au XVII<sup>e</sup> siècle une confusion règne souvent entre les deux systèmes, naturel et transposé, décrits cidessus, et les modes majeur et mineur. Les systèmes naturel et transposé se distinguent par la nature du *si*, bécarre dans le premier, bémol dans le second. Les termes allemands désignant le bécarre (*dur*) et le bémol (*moll*) en sont venus à désigner dans cette langue les modes majeur et mineur. En anglais, de même, les modes majeur et mineur ont été désignés au XVII<sup>e</sup> siècle au moyen des termes *sharp* (« dièse ») et *flat* (« bémol »); cet usage a néanmoins disparu depuis lors.

Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, on a élaboré pour la musique liturgique une représentation symbolique des modes et des tons psalmodiques par des tonalités majeures ou mineures. La correspondance est la suivante :

1 <sup>er</sup> mode ( <i>ré</i> authentique) :	<i>ré</i> mineur	5 <sup>e</sup> mode ( <i>fa</i> authentique) :	<i>do</i> majeur
2 <sup>e</sup> mode ( <i>ré</i> plagal) :	<i>sol</i> mineur	6 <sup>e</sup> mode ( <i>fa</i> plagal) :	<i>fa</i> majeur
3 <sup>e</sup> mode ( <i>mi</i> authentique) :	<i>la</i> mineur	7 <sup>e</sup> mode ( <i>sol</i> authentique) :	<i>ré</i> majeur
4 <sup>e</sup> mode ( <i>mi</i> plagal) :	<i>mi</i> mineur	8 <sup>e</sup> mode ( <i>sol</i> plagal) :	<i>sol</i> majeur

Cette convention se maintiendra, avec des variantes, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a évidemment son origine dans les transpositions pratiquées au XVI<sup>e</sup> siècle.

Mais l'aspect le plus important de la naissance de la tonalité, c'est évidemment l'apparition d'une logique nouvelle de l'enchaînement des accords, privilégiant notamment les enchaînements par mouvement de quinte descendante ou de quarte ascendante de la basse fondamentale. Il est possible de concevoir une logique tonale de l'harmonie dans le cadre d'une échelle modale, et de produire ainsi une véritable « tonalité modale » (ou, si l'on veut, une « modalité tonale »). C'est le cas de nombreuses oeuvres « modales » du XIX<sup>e</sup> ou de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Rien, dans la théorie modale du Moyen Âge ou de la Renaissance, ne permet de déceler une logique harmonique de ce type.

<sup>12</sup> François CAMPION, *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*, Paris, 1716.