



HAL
open science

Les FUGAE dans l'œuvre de Josquin Desprez : inventaire et confrontation des sources

Guillaume Bunel

► **To cite this version:**

Guillaume Bunel. Les FUGAE dans l'œuvre de Josquin Desprez : inventaire et confrontation des sources. Art et histoire de l'art. Université de Lyon, 2016. Français. NNT : 2016LYSES023 . tel-01537243

HAL Id: tel-01537243

<https://theses.hal.science/tel-01537243>

Submitted on 12 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)
Laboratoire IHRIM – UMR 5317

**Les *fugae* dans l'œuvre de Josquin Desprez :
inventaire et confrontation des sources**

THÈSE présentée par Guillaume BUNEL
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE
Discipline : Musicologie

Dirigée par Antony McKenna, Professeur émérite,
et co-dirigée par Marc Desmet, Maître de conférences

Jury :

M. Philippe CANGUILHEM	Professeur, Université de Toulouse 2 (rapporteur)
M. Marc DESMET	Maître de conférences, Université de Saint-Étienne
M. David FALLOWS	Professeur émérite, Université de Manchester (rapporteur)
Mme Inga Mai GROOTE	Professeur, Université de Heidelberg
M. Jesse RODIN	Associate Professor, Université de Stanford

SAINT-ÉTIENNE

Juin 2016

**Les *fugae* dans l'œuvre de Josquin Desprez :
inventaire et confrontation des sources**

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)
Laboratoire IHRIM – UMR 5317

**Les *fugae* dans l'œuvre de Josquin Desprez :
inventaire et confrontation des sources**

THÈSE présentée par Guillaume BUNEL
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE
Discipline : Musicologie

Dirigée par Antony McKenna, Professeur émérite,
et co-dirigée par Marc Desmet, Maître de conférences

Jury :

M. Philippe CANGUILHEM	Professeur, Université de Toulouse 2 (rapporteur)
M. Marc DESMET	Maître de conférences, Université de Saint-Étienne
M. David FALLOWS	Professeur émérite, Université de Manchester (rapporteur)
Mme Inga MAI-GROOTE	Professeur, Université de Heidelberg
M. Jesse RODIN	Associate Professor, Université de Stanford

SAINT-ÉTIENNE

Juin 2016

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement chacun de mes deux directeurs de thèse. Antony McKenna, pour m'avoir accordé sa confiance et m'avoir toujours soutenu, et surtout Marc Desmet, pour la rigueur de son suivi et l'acuité de ses jugements.

J'exprime également toute ma reconnaissance à l'équipe du laboratoire IHRIM (anciennement IHPC), et plus particulièrement à Fabienne Vial et Marie-Thérèse Baud, pour leur efficacité à répondre à mes nombreuses demandes.

Ce travail doit beaucoup aux discussions et aux correspondances entretenues avec d'autres chercheurs, qui ont accepté de me livrer les résultats de recherches parfois non publiées, et m'ont fait part de suggestions ou de conseils parfois très éclairants. Je remercie notamment Peter Urquhart, Serafina Beck, Herbert Kellman, Katelijne Schiltz, Adam Knight Gilbert, Jennifer Bloxam, Gérard Geay et Jean-Yves Haymoz.

Je souhaite également remercier mes amis, qui m'ont prêté une oreille attentive et m'ont soutenu pendant les nombreux moments de doute ou de découragement. Je pense notamment à Margaux, Chloé, Bastien, Mathilde, Denis, Marie.

Enfin, je remercie tout particulièrement mes parents, pour le soutien qu'ils n'ont jamais manqué de m'offrir. Sans eux, ce travail n'aurait pu voir le jour.

Nota Bene

1. Tout le long de cette thèse, nous emploierons un système de références abrégées des sources primaires et secondaires, régi par les principes suivants :

- Les livres et articles sont désignés par le nom de l’auteur ou de l’éditeur, suivi du millésime. Lorsque plusieurs livres ou articles ont été publiés la même année par le même auteur, le millésime est complété d’un chiffre en exposant, qui indique le rang de l’ouvrage en question dans la bibliographie.
- Les articles de dictionnaires sont désignés par le nom de l’auteur, suivi du titre de l’article, éventuellement du numéro du paragraphe, puis du nom du dictionnaire.
- Les partitions d’œuvres de Josquin sont désignées par le nom de l’éditeur, suivi du nom abrégé de l’édition – *NJE* pour *New Josquin Edition*, *Werken* pour *Werken van Josquin Desprez* –, puis du numéro du volume. Sauf mention contraire, toutes les références à la *NJE* renvoient aux volumes de commentaire critique (*critical commentary*), et non aux volumes de partitions.
- Les partitions d’œuvres d’autres compositeurs sont désignées par le nom du compositeur, suivi du titre de l’édition, puis du nom de l’éditeur. Les anthologies, les éditions de recueils ou de documents anciens sont désignées par le nom de l’éditeur, suivi du titre du recueil tel qu’il est édité.
- Les répertoires de sources musicales – tels que le *RISM*, le *Census-Catalogue*, ou le catalogue des manuscrits Alamire publié par Herbert Kellman –, sont désignés par le nom de l’éditeur, suivi de leur titre abrégé, suivi du millésime.
- Les éditions modernes de traités manuscrits sont désignées par le nom de leur auteur, suivi de leur titre, suivi du nom de l’éditeur.
- Les autres sources primaires manuscrites et imprimées, musicales ou théoriques, seront désignées selon leurs propres systèmes de références. Nous exposerons ceux-ci dans le corps de la thèse.

2. Les noms des œuvres mentionnées seront généralement précédées de leur numéro de référence dans la *NJE*. Ce numéro apparaîtra entouré de parenthèses pour le volume 29, dernier volume à n'être pas encore paru à ce jour, et de crochets lorsque ce volume est paru, mais que l'œuvre en question n'a pas été retenue par les éditeurs.

3. Au sein des tables, ainsi que de certains exemples musicaux, les noms des parties fuguées pourront être indiqués sous une forme abrégée. La signification de ces abréviations est la suivante :

S : Superius T : Tenor Q : Quintus Ts : Tenor secundus C : Contratenor
A : Altus B : Bassus Sx : Sextus Tp : Tenor primus

Les noms de ces parties pouvant varier selon les sources, nous les avons harmonisés en prenant pour référence la nomenclature adoptée par les éditeurs de la *NJE*. Pour les chansons à cinq parties, à ce jour encore non publiées par la *NJE*, nous avons pris pour référence l'édition moderne coordonnée par Albert Smijers.

4. Si la plupart des *fugae* retenues impliquent deux des parties seulement de la polyphonie, certaines œuvres présentent des dispositifs plus complexes. Certains de ces derniers seront identifiés par les termes suivants :

- *fuga* à 4 ex 2 : œuvre dans laquelle deux parties de *dux* engendrent chacune une partie de *comes*.
- *fuga* à 6 ex 3 : œuvre dans laquelle trois parties de *dux* engendrent chacune une partie de *comes*.
- *fuga* à 3 ex 1 : œuvre dans laquelle une partie de *dux* engendre deux parties de *comes*.

Introduction

Durant la Renaissance, on nomme généralement « *fuga* » ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui « canon » : à savoir, une technique d'écriture consistant à faire chanter une même ligne mélodique par plusieurs parties distinctes, en imitation. Or, si les termes de « *fuga* » et de « canon » apparaissent souvent employés indifféremment dans la littérature musicologique, ils renvoient à des notions distinctes dans la terminologie musicale des XV^e et XVI^e siècles¹ : notions que le propos de notre thèse rend nécessaire de délimiter clairement.

Le terme de *canon* est alors entendu au sens étymologique grec de « règle » : règle qui prend le plus souvent la forme d'une inscription permettant d'extraire, d'un élément donné – ligne mélodique, indication verbale, en particulier –, une ou plusieurs parties différentes, celles-ci n'étant généralement pas écrites². Il désigne ainsi non pas un procédé de contrepoint mais un type particulier de notation, souvent énigmatique et délibérément obscur, qui laisse aux chanteurs le soin de réaliser l'œuvre d'après d'une notation incomplète, par la mise au jour de la « volonté du compositeur »³. Afin de prévenir toute confusion quant à l'usage de ces termes au cours de cette thèse, nous opterons pour un usage exclusif du terme latin de *fuga*, et du terme latinisé de *canon*, afin de désigner les phénomènes considérés.

Aux yeux des théoriciens, le terme de *fuga* désigne aussi bien des imitations étendues sur une durée de quelques notes que des imitations suivies sur toute la durée

¹ Ce constat a notamment été formulé par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2012, p. 187).

² Selon la définition donnée par Andreas Ornithoparchus (1517Or), *Liber* II, cap. VII : « Un *canon* est donc un précepte imaginaire, pour extraire une partie du chant non écrite à partir des parties écrites. Ou bien, elle est une règle qui révèle avec clarté les secrets d'un chant » (« *Est igitur canon, imaginaria preceptio : ex positis, non positam, cantilene partem eliciens. Uel est regula argute cantus secreta reuelans* »). Les références abrégées données pour les traités sont listées dans la section 1-B de notre bibliographie, accompagnées des références détaillées de chacun de ces textes, ainsi que d'une présentation succincte de chacun des types principaux de traités.

³ Selon la définition souvent citée de Johannes Tinctoris (c.1475Ti), cap. III : « Un *canon* est une règle exprimant la volonté du compositeur sous une forme obscure » (« *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens* »). Quelques années plus tard, Bartolomeo Ramos de Pareja donnera une définition plus développée, reprenant en partie les mêmes termes : (1482RP) *Tertia pars, Tractatus* I, cap. IV : « En effet, on l'appelle « *subscriptio* », car elle est toujours inscrite sous le Tenor, et même « *canon* », parce qu'elle est une règle qui sous-entend la volonté du compositeur sur une forme ambiguë, de manière obscure et énigmatique » (« *Dicitur enim subscriptio, quia semper sub Tenore scribitur, canon vero, quia est quaedam regula voluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans* »).

d'une œuvre ou d'une section d'œuvre⁴. Dans le présent travail, nous étudierons uniquement ce second type de *fugae*, qui s'étendent sur des œuvres ou des sections entières : ce sont elles uniquement que, par commodité, nous désignerons sous ce terme. Dans ce type de *fugae*, les parties fuguées se suivent ainsi « par les mêmes mouvements ascendants et descendants », et peuvent être placées à l'unisson, ou à un intervalle d'octave, de quarte ou de quinte⁵, les intervalles imparfaits se trouvant relativement peu usités autour de 1500⁶. Dans la mesure où ces *fugae* s'étendent sur toute la durée des œuvres ou des sections concernées, elles peuvent être notées sous forme canonique, et constituent donc un type particulier de *canones*, qui présente ses propres problématiques, en sus de celles propres aux *canones* en général.

Aux difficultés liées à la compréhension du *canon*, se posent en effet dans certaines *fugae* des difficultés supplémentaires, touchant à la réalisation même de la polyphonie⁷. Hormis pour les *fugae* à l'unisson ou à l'octave, dans lesquelles les intervalles chantés par la partie de *dux* sont généralement reproduits à l'identique par la partie de *comes*, se pose en effet fréquemment la question de l'exactitude ou non de la transposition de la partie de *dux* vers la partie de *comes*⁸. Dans une *fuga* à la

⁴ Comme nous le verrons, les textes étudiés ne semblent cependant jamais distinguer ces deux sortes de *fugae* : nulle distinction telle ne semble d'ailleurs avoir été établie avant celle proposée par Gioseffo Zarlino, qui distingue les *fughe sciolte*, étendues sur quelques notes seulement, des *fughe legate*, étendues sur toute la durée d'une œuvre ou d'une section d'œuvre (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI).

⁵ Selon Bartolomeo Ramos de Pareja (1482RP) : *Secunda pars, Tractatus I*, cap. I : « *Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut descensu ; non in eodem tempore, sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere aut similem. in diatessaron vel diapente aut etiam diapason vel in suis compositis ac decompositis sub aut supra. Quem modum practici fugam appellant, propterea quod una vox aliam sequitur simili arsi aut thesi [...]* » (nous soulignons). Pour une traduction de ce passage, cf. *infra*, III-1-3).

⁶ Nous verrons cependant que le corpus étudié comporte plusieurs *fugae* conçues à des intervalles imparfaits : à la seconde et la neuvième.

⁷ Les travaux de Peter Urquhart ont abordé ces questions de manière détaillée (voir en particulier URQUHART 1997 ; 2005, ainsi que l'édition et le commentaire critique des messes *Ad fugam* et *Sine nomine*, qui constitue le volume 12 de la *New Josquin Edition* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE* 12).

⁸ Tout au long de cette thèse, nous emploierons les termes de *dux* et de *comes*, pour désigner les parties fuguées. Ces termes semblent en effet les plus appropriés à décrire les phénomènes étudiés ici : à condition évidemment de leur ôter toute connotation liée à la possibilité de leur emploi dans un contexte de fugue tonale (WALKER 2000, p. 79). Il est vrai que ces termes ne semblent pas avoir été employés avant l'extrême fin du XVI^e siècle. Leur première occurrence est attestée dans un traité de Sethus Calvisius (*Melopoia sive melodiae condendae ratio* [...], [Erfurt : G. Baumann], 1592), au sein duquel ils traduisent les termes zarliniens de *guida* et *consequente* (WALKER, « *Dux, comes* », *Grove Music Online*). Cependant les théoriciens contemporains de Josquin n'emploient manifestement pas de terminologie claire pour désigner ces parties fuguées. Certains ne les désignant que comme de simples voix de contrepoint, sans employer un terme spécifique : c'est notamment le cas de Johannes Tinctoris ou Nicolo Burzio, qui nomment les parties fuguées comme *partes cantus*, ou comme *organum sive supranus* et *tenor* respectivement. D'autres emploient des termes plus précis, mais dont l'emploi ne semble pas s'être généralisé aux écrits d'autres théoriciens. C'est le cas des

quarte ou à la quinte, en particulier, les plus courantes aux XV^e et XVI^e siècles parmi ces *fugae* à des intervalles autres que l'unisson ou l'octave, deux réalisations distinctes peuvent être envisagées *a priori*⁹ :

- La première consiste en une transposition exacte de la partie de *dux* vers celle de *comes* : celle-ci reproduisant rigoureusement les intervalles chantés par la partie de *dux*. Une telle réalisation implique une imitation exacte entre les parties fuguées, mais peut nécessiter l'introduction d'altérations supplémentaires au sein de l'une de celles-ci. L'échelle des hauteurs utilisée par la partie de *comes* diffère alors de celle de la partie de *dux* (Ex. 0.1, 1.).
- La seconde consiste à transposer la partie de *dux* vers celle de *comes*, de sorte que toutes deux emploient une échelle identique. Une telle transposition n'implique pas l'introduction d'altérations supplémentaires, mais ne permet généralement pas la reproduction exacte des intervalles chantés par la partie de *dux* dans celle de *comes*. Plutôt que d'une transposition, il s'agit alors d'une translation, d'un déplacement au sein d'une même échelle, conservant la structure diatonique de celle-ci (Ex. 0.1, 2.).

The diagram illustrates two methods of transposing a melodic line from a 'Dux' part to a 'Comes' part. In the first example, labeled '1. Comes (exact)', the 'Dux' part is on a lower staff and the 'Comes' part is on a higher staff. Brackets under both parts show the intervals between notes. A diagonal slash indicates that the 'Comes' part is an exact transposition of the 'Dux' part, meaning it reproduces the same intervals but on a different pitch level. In the second example, labeled '2. Comes (diatonique)', the 'Dux' part is on a lower staff and the 'Comes' part is on a higher staff. Brackets under both parts show the intervals between notes. A diagonal slash indicates that the 'Comes' part is a diatonic transposition of the 'Dux' part, meaning it uses the same diatonic scale as the 'Dux' part, but the intervals between notes are not necessarily the same as in the original 'Dux' part.

Exemple 0.1 : Exemples de transposition exacte ou diatonique d'une échelle chantée par une partie de *dux* vers une partie de *comes*, dans une *fuga* à la quarte supérieure. Les demi-tons sont signalés par des crochets.

Dans la littérature musicologique récente, ces deux types de *fugae* ont

termes *antecedens* et *subsequens* employés par Pietro Aaron dans ses *Libri tres de institutione harmonica* (1516Aa, cap. LII), qui n'apparaissent dans aucun autres des textes consultés, et dont les occurrences semblent par conséquent uniques, ou du moins exceptionnelles.

⁹ Pour un exposé très clair de ces deux types différents de *fugae*, voir notamment URQUHART 2005, p. 168-170.

généralement été désignés par les termes de *fuga* « exacte » et « diatonique »¹⁰. Par souci de clarté, nous nous conformerons à l'usage courant, en adoptant ici ces termes. Bien que cette distinction ne permette pas une bipartition stricte des *fugae* – certaines *fugae* pouvant appartenir aux deux catégories¹¹ –, et synthétise en réalité une double distinction¹², elle représente un outil efficace pour l'étude des *fugae*. Elle permet en effet d'articuler de multiples questions relatives à la réalisation des *fugae* : question de la nécessité de reproduire rigoureusement les intervalles chantés par la partie de *dux* dans celle(s) de *comes* ; question de l'introduction d'altérations supplémentaires au sein de l'une des parties fuguées ; question des techniques utilisées pour opérer l'imitation, en particulier.

L'assignation d'une *fuga* donnée à l'une de ces catégories, et la détermination du type de réalisation qui lui est adéquat – imitation exacte ou diatonique – est souvent rendue difficile par l'absence d'une notation *in extenso* de la (ou des) partie(s) de *comes*. Autour de 1500 en effet, une majorité de sources des *fugae* n'intègrent pas de résolutions écrites de ces parties, mais uniquement une notation canonique des parties de *dux*. Celles-ci étant accompagnées d'indications plus ou moins détaillées, permettant d'en extraire les parties de *comes*. Dès lors, chanter celles-ci de la manière la plus appropriée requiert d'examiner rigoureusement la notation des sources, ainsi que les indices donnés par le contrepont. Si la réalisation

¹⁰ Peter Urquhart a notamment utilisé ces termes dans l'essentiel de ses travaux sur la *fuga*. Il précise que le terme « diatonique » est alors employé dans son sens moderne, désignant un champ de sept notes sur la portée, une échelle parcourue par les parties fuguées. Que de ce fait, par conséquent, ce terme ne correspond pas exactement à la conception médiévale du *gamut*, qui intègre à la fois le *b-fa* et le *b-mi* (URQUHART 2005, p. 176).

¹¹ En effet, le caractère exact de l'imitation ne suppose pas nécessairement l'introduction d'altérations supplémentaires au sein de l'une des parties fuguées. Dans certains cas, en particulier lorsque l'ambitus des parties fuguées se limite à l'étendue d'un hexacorde, il arrive en effet que la transposition de la partie de *dux* vers celle de *comes* puisse être exacte, sans requérir l'introduction d'altérations supplémentaires dans l'une de ces parties. Dès lors, l'imitation apparaît à la fois exacte, et diatonique.

¹² Les termes « exact » et « diatonique » ne constituent pas un couple de termes opposés, au même titre que les termes « exact » et « inexact », par exemple. L'opposition entre ces termes opère un raccourci entre deux distinctions :

- D'une part, l'opposition entre les *fugae* dont les parties procèdent par des intervalles rigoureusement identiques, et celles dont les parties procèdent par des intervalles de même taille, mais dont la qualité varie. C'est là une distinction introduite par plusieurs théoriciens à partir des années 1540-50, notamment Pietro Aaron (AARON 1545, *Libro secondo, Oppenione X, Resolutione*) et Gioseffo Zarlino, sous les termes de *fuga* et *imitatio* (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LII-LII).
- D'autre part, l'opposition entre les *fugae* dont la réalisation n'implique pas l'introduction d'altérations supplémentaires au sein des parties fuguées, et de celles dont la réalisation implique l'introduction d'altérations supplémentaires dans l'une des parties fuguées, et donc une transformation de l'échelle utilisée par la partie de *dux*, dans la partie de *comes*.

sonore de certaines *fugae* ne semble pas alors poser de difficulté, celle d'autres *fugae* peut s'avérer problématique. En effet, certaines *fugae* semblent permettre plusieurs réalisations distinctes, parmi lesquelles le choix peut être délicat ; d'autres enfin ne semblent pas pouvoir être réalisées d'une manière pleinement satisfaisante. Le caractère ambigu ou contradictoire des éléments relevés dans les sources et dans le contrepoint rend parfois difficile d'établir comment doit être chantée une *fuga* donnée.

D'autant que l'emploi de ces deux types d'imitation s'avère problématique, au regard du discours théorique autour de 1500. Bien que tous deux puissent être identifiés, sans doute possible, dans de nombreuses œuvres, et cohabitent dès la fin du XV^e siècle, en particulier dans l'œuvre de Johannes Ockeghem puis dans celle de Josquin¹³, l'imitation diatonique ne revêt pas de statut théorique clairement défini avant les années 1540 et 1550 : l'ensemble des textes antérieurs présupposant apparemment le caractère exact de l'imitation dans les *fugae*¹⁴.

Deux ensembles interdépendants de questions et de difficultés peuvent donc être délimités. Le premier concerne le déchiffrement des notations canoniques, ainsi que la réalisation des parties non écrites, à partir d'une notation par nature fragmentaire. Le second concerne le choix du type d'imitation entre les parties fuguées – exacte ou diatonique –, et l'introduction éventuelle d'altérations supplémentaires, au sein de l'une des parties fuguées.

La présente thèse a pour objet l'étude conjointe de ces deux domaines. Elle vise à éclairer les multiples questions posées par la réalisation sonore des *fugae*, d'après les notations canoniques ; à établir de quelle façon, à l'aide de quelles techniques les chanteurs pouvaient opérer cette réalisation, et chanter les *fugae* dans leur intégrité d'après les indications offertes par les sources. Elle s'attache ainsi tout autant à l'étude des notations transmises qu'à celle de l'interprétation des œuvres à proprement parler, et entend mettre en lien des préoccupations pratiques – celles des interprètes face aux sources musicales –, à des questions d'ordre plus philologique ou historique. Au cours de cette thèse, nous articulerons ces diverses questions, en observant de quelle manière les spécificités formelles propres à la notation canonique des *fugae* se répercutent sur la façon dont peuvent être chantées les parties non

¹³ URQUHART 1997, p. 73 ; URQUHART 2005, p. 184.

¹⁴ À ce sujet, voir notamment URQUHART 1997, notes 13-14, p. 94-5 ; BERGER 1987, p. 158-9.

écrites ; et dans quelle mesure les données pragmatiques transmises par les sources musicales témoignent d'une réalité musicale complexe et polymorphe.

Indépendamment les unes des autres, les questions soulevées par la compréhension des *canones* et par la réalisation des *fugae* ont été abondamment étudiées. Depuis le constat, formulé en 2002 par Charles L. Turner, de l'absence d'étude d'envergure concernant les inscriptions canoniques, et de l'absence d'un relevé systématique des inscriptions canoniques mené sur un nombre suffisamment important de sources, la situation semble avoir considérablement évolué¹⁵. Ces dernières décennies, les *canones* ont fait l'objet d'une attention croissante¹⁶ : leur étude représente aujourd'hui un champ de recherches particulièrement vivace, où se trouvent condensées de nombreuses questions parmi les plus centrales posées aujourd'hui à la musicologie de la Renaissance. Les *canones* constituent à ce titre un terrain d'investigation particulièrement riche et stimulant. Les travaux de Katelijne Schiltz ont notamment révélé l'omniprésence des pratiques de notation canonique au sein des répertoires musicaux des XV^e et XVI^e siècles, la diversité formelle de ces notations, ainsi que la richesse des contenus symboliques associés¹⁷. Par ailleurs, de nombreuses études ont été dédiées aux notations canoniques, qui ont permis de décrire la multiplicité de leurs formes¹⁸, de définir plus précisément leur statut, de retracer leur genèse¹⁹, et de comprendre leur fonction dans toute sa complexité. Des

¹⁵ TURNER 2002, p. 165.

¹⁶ En témoignent notamment les actes du colloque de Louvain, qui constituent un important ouvrage de référence (BLACKBURN ; SCHILTZ (éd.) 2007). Plusieurs thèses ont en outre été consacrées au sujet ces dernières décennies, parmi lesquelles celles de Peter Urquhart (URQUHART 1988), Denis Collins (COLLINS 1992) ou Emily Carolyn Zazulia (ZAZULIA 2012). En outre, un nombre important d'études et d'articles récents ont été dédiés aux *canones* : nous les citons dans les notes suivantes.

¹⁷ Voir notamment la récente monographie de Katelijne Schiltz dédiée aux *canones*, qui contient en outre un riche relevé d'inscriptions canoniques, réalisé par Bonnie J. Blackburn. Élaboré d'après un nombre considérable de sources, ce relevé met en évidence la quantité d'inscriptions attestées, la diversité des sources convoquées par celles-ci, ainsi que l'inventivité déployée par les auteurs de ces notations (SCHILTZ 2015, Annexe 2, p. 367-477).

¹⁸ L'article dédié par Bonnie J. Blackburn aux questions d'interprétation des inscriptions énigmatiques propose notamment une intéressante typologie de celles-ci (BLACKBURN 2012).

¹⁹ En identifiant un exemple de réemploi et de transformation d'une notation canonique, Katelijne Schiltz a pu identifier certains des mécanismes à l'œuvre dans la transmission de celle-ci, et saisir ainsi plus précisément le rôle respectif de chacun de ces acteurs dans cette transmission (SCHILTZ 2003). David Fallows a proposé d'attribuer à Josquin plusieurs inscriptions canoniques présentant des caractéristiques nettes et profondément originales (FALLOWS 2009, p. 232). Enfin, Bonnie J. Blackburn a proposé de considérer la notation des *canones* dans les imprimés Petrucci comme émanant, pour une large part, de choix de l'imprimeur ou de ses collaborateurs (BLACKBURN 2001¹). On signalera également ici l'article consacré par Bonnie J. Blackburn aux inscriptions *tacet* relevées sur les manuscrits Alamire. Au sein de ce travail se retrouvent en effet des problématiques communes quant au rôle des copistes, en particulier (BLACKBURN 2005).

travaux importants, généralement consacrés au cas d'une œuvre unique ou d'un corpus restreint²⁰, ou à celui d'une source, ou d'un type de source précis²¹, ont permis la formulation d'importantes théories quant à l'emploi de ces inscriptions, ainsi qu'aux pratiques associées²². Quant aux questions liées à la réalisation des *fugae*, en imitation exacte ou diatonique, elles ont notamment été étudiées en profondeur par Peter Urquhart, qui leur a consacré une importante thèse, ainsi qu'un nombre considérable d'articles²³.

Cependant, il ne semble pas exister à ce jour d'étude développée mettant en relation les problèmes inhérents à l'interprétation des *canones* et ceux liés à la réalisation des *fugae*. Les particularités de la notation canonique des *fugae* semblent avoir été relativement peu étudiées. Enfin, et à plus forte raison, il n'existe à ce jour aucune étude dédiée à la *fuga* dans l'œuvre d'un compositeur en particulier.

Sans prétendre combler l'ensemble de ces lacunes, notre thèse se propose d'envisager une telle approche sur les *fugae* à des intervalles autres que l'unisson ou l'octave dans l'œuvre de Josquin Desprez (c.1450-1521)²⁴. Bien qu'une masse bibliographique considérable ait été dédiée à ce compositeur²⁵, que l'importance des

²⁰ La notation du motet *Inviolata* au sein de l'une de ses principales sources, l'imprimé **Grimm & Wirsung 1520**⁴, a notamment été étudiée par Willem Elders (ELDERS 2009¹, p. 403-412) ; l'« Et incarnatus » de la *Missa Sine nomine*, ainsi que les chansons à cinq et six parties attribuées à Josquin, par Peter Urquhart (URQUHART 1994 ; URQUHART 2005) ; les deux messes fuguées dans leur ensemble ont quant à elles été étudiées par les éditeurs de la *NJE* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 11-40 en particulier). On peut également signaler la thèse d'Emily Carolyn Zazulia, qui répertorie de nombreuses inscriptions relevées dans des sources de messes *L'homme armé* (ZAZULIA 2012, p. 271-82).

²¹ La notation des *canones* et ses implications ont notamment été étudiées dans plusieurs manuscrits de la Chapelle Sixtine (RODIN 2009¹) ; dans un corpus d'imprimés issus de l'atelier de Petrucci (BLACKBURN 2001¹) ; dans un corpus d'œuvres de Josquin transmises par les manuscrits de l'atelier Alamire (URQUHART 2003) ; et dans le *Septiesme livre* édité par Tielman Susato (URQUHART 2005).

²² Sur la possibilité d'un lien entre le statut d'une source, les compétences supposées de ses lecteurs, et l'emploi des notations canoniques au sein de cette source, en particulier (RODIN 2009¹ ; BLACKBURN 2001¹) ; ou bien sur les possibilités de réalisation des *fugae*, et sur la possible évolution chronologique de ces pratiques de réalisation (URQUHART 1997 ; URQUHART 2007 ; BERGER 1987, p. 158-9).

²³ Voir notamment les références indiquées dans les deux notes précédentes.

²⁴ Bien que les *fugae* à l'unisson ou à l'octave se trouvent exclues d'emblée de cette étude, nous les répertorions en annexe.

²⁵ La récente biographie de David Fallows constitue une solide synthèse de la plupart des travaux menés à ce jour sur Josquin, tant du point de vue des données biographiques ayant pu être établies ou présumées, que des commentaires et des théories sur l'œuvre du compositeur (FALLOWS 2009).

techniques de *fuga* dans ses œuvres ait été soulignée²⁶, ainsi que leur caractère souvent original et novateur²⁷, il n'existe à ce jour aucune étude complète dédiée à son emploi de la *fuga*.

Or, il est évident que la *fuga* constitue bien plus qu'un simple procédé technique, qu'un mécanisme d'engendrement de la polyphonie, au sein de l'œuvre de Josquin. La variété, la sophistication particulière des *fugae* qui lui sont attribuées révèlent un travail inlassable d'expérimentation : tant du point de vue du contrepoint – le jeu des contraintes guidant vers des solutions d'écriture originales, et vers un surcroît d'expression – que du point de vue formel – la disposition des parties fuguées et non fuguées, la dissémination du matériau préexistant permettant la génération de formes inédites. Du fait du nombre considérable de *fugae* qu'elle rassemble, de la diversité de leurs typologies, ainsi que de l'intérêt et de l'importance des questions qui s'y trouvent posées, l'œuvre de Josquin apparaît idéale pour une étude dédiée à la *fuga*. Elle offre en outre l'avantage d'être transmise par un nombre important de sources, qui rend potentiellement plus fructueux tout travail de confrontation de ces sources entre elles. Enfin, l'ampleur du rayonnement de l'œuvre de Josquin, son influence considérable sur tout le XVI^e siècle en font un point de départ logique pour un tel travail.

Il importe toutefois de préciser qu'il ne sera pas ici question de définir d'éventuelles spécificités techniques ou stylistiques propres aux *fugae* attribuées à Josquin : mais bien plutôt d'aborder ces œuvres comme le terrain pour une étude plus générale dédiée à la *fuga*, aux environs de 1500. Plutôt que de chercher à mettre en évidence des procédés de composition, ou des traits proprement josquiniens au sein des œuvres retenues, nous nous pencherons sur les diverses questions liées à leur

²⁶ Dans le cadre des motets attribués à Josquin, cette importance des techniques de *fuga* a été récemment illustrée par MILSOM 2011. Dans les chansons à cinq parties, l'emploi quasi systématique de la *fuga* a même pu conduire à considérer cette caractéristique comme un argument décisif, permettant de justifier une attribution ou une désattribution (RIFKIN 1984, cité par FALLOWS 2009, p. 212).

²⁷ Aux yeux d'Heinrich Glarean, c'est notamment le cas dans les *fugae* à la minime, employées à plusieurs reprises par Josquin, notamment dans les « Agnus Dei III » des *Missae Malheur me bat* et *L'homme armé sexti toni* (GLAREAN 1547, *Liber III*, p. 452 : « De même, Josquin s'est délecté de mettre en œuvre une *fuga* à la minime, qu'il a exposée magistralement dans le dernier « Agnus Dei » de la messe *L'homme armé* du sixième ton. Et c'est cela que nous soumettons ici : un même chant caractéristique, dans lequel deux voix identiques sont disposées en *fuga* à la minime » [suit un exemple de *fuga* à la minime] (« *Delectatus est idem Iodocus fuga ad minimam instituta, quod in Missa L'homme armé ad sextum Tonum in extremo Agnus Dei mirifice ostendit. Est et haec, quam hic subiecimus, insignis eiusdem cantio, in qua duae item uoces ad fugam minimae institutae sunt* »)). Ces *fugae*, systématiquement conçues à l'unisson, ne figurent cependant pas dans notre corpus.

notation et à leur réalisation. Nous envisagerons les *fugae* sous de multiples perspectives, en procédant à une confrontation systématique des sources – musicales, textuelles – touchant aux *fugae*, afin de tenter de saisir, dans toute sa richesse, la relation entre la notation des *fugae* et leur réalisation.

Les questions d'attribution posées au sein de l'œuvre de Josquin, nombreuses et complexes, rendent la délimitation exacte du corpus des *fugae* pouvant être attribuées au compositeur hautement problématique. Des recherches récentes ont remis en question l'attribution à Josquin de nombreuses pièces dans les sources anciennes, selon des critères touchant à la datation et la genèse des sources, mais également au style des pièces concernées. Si certaines attributions ont pu être établies avec une relative certitude, nombre d'autres restent à ce jour ouvertes, et une importante marge d'incertitude subsiste quant au nombre des œuvres pouvant être attribuées à Josquin²⁸. Ainsi la liste des œuvres d'attribution douteuse proposée par le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* comporte presque autant d'entrées que celle répertoriant les œuvres lui étant attribuées de manière assurée²⁹, et l'attribution de certaines de ces dernières peut même, dans certains cas, être elle-même mise en doute³⁰.

Cependant, il importe de tracer des limites précises au corpus étudié, afin de cerner rigoureusement les cadres du présent travail. Nous choisirons, pour cela, de limiter l'étude à des œuvres d'attribution fiable, en rejetant d'office toutes les œuvres douteuses. Malgré cela, comme nous le verrons, l'intérêt particulier de certaines

²⁸ Pour une récente synthèse à ce sujet, voir RODIN 2012, p. 23-7. Ces questions seront évoquées plus en détail au cours de la première partie.

²⁹ NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*.

³⁰ C'est en particulier le cas de la plupart des chansons à six voix, leur transmission par les sources posant question, ainsi que des chansons construites sur un système de *fuga* à 4 ex 2, à savoir *Baisiez moy* (à 4) NJE 28.4, *Dictiez moy bergere* NJE 28.10, *En l'ombre d'ung buissonnet* NJE 28.13 et *Se congié prens* NJE 28.31, pour des raisons touchant tantôt aux attributions données par les sources, tantôt à leur style même (FALLOWS 2009, p. 73). L'auteur de l'article du *New Grove* souligne ce caractère incertain et toujours provisoire des propositions d'attributions ou de désattributions : « Qui plus est, les indices (qu'elles concernent la datation et la fiabilité des sources, ou la disponibilité de données biographiques) demeureront généralement incomplets et incertains, et de ce fait, sujet à interprétation. Quel que soit le consensus qui pourrait émerger à travers l'interaction des opinions informées, il restera et devra rester fluide, capable de prendre en compte de nouveaux indices, à la fois internes et externes – nouvelles découvertes archivistiques, nouvelles idées concernant la musique » (« Moreover, the evidence (whether it concerns the dating and reliability of sources, or the availability of biographical data) will itself usually remain incomplete and uncertain, and hence subject to interpretation. Whatever consensus emerges through the interaction of informed opinions will and should remain fluid, capable of accommodating new evidence, both internal and external – new archival discoveries, new insights into the music » (NOBLE, « Josquin des Prez », §10, *Grove Music Online*)).

œuvres, d'attribution pourtant incertaine, ou bien leur parenté avec d'autres œuvres déjà retenues dans le corpus – la comparaison pouvant se révéler fructueuse – a pu nous mener à les inclure. À l'inverse, des œuvres attribuées avec une quasi-certitude ont pu se trouver exclues, en raison de leur caractère trop isolé au sein du corpus, ou du caractère trop tardif de leurs sources préservées. En aucun cas nous ne prétendrons donc traiter l'œuvre de Josquin dans sa totalité, ou comme un objet clos. Nous chercherons toutefois à l'envisager dans la diversité de ses manifestations.

Dans une première partie, nous procéderons à l'inventaire des œuvres et des sources retenues, en détaillant la méthode employée pour opérer cette sélection. Après avoir présenté succinctement l'ensemble de ces sources, nous procéderons au relevé des diverses indications relatives aux *fugae* qui peuvent y figurer.

Dans une seconde partie, nous analyserons plus précisément ces indications, afin de déterminer dans quelle mesure celles-ci peuvent nous renseigner sur la réalisation des *fugae* retenues. Nous identifierons en premier lieu les informations données par ces indications, puis nous observerons dans quelle mesure elles facilitent la réalisation des parties non écrites. Par la confrontation de ces diverses sources et de leurs notations, mais également par l'analyse plus détaillée d'un petit ensemble de sources, nous tenterons alors de mieux définir les diverses contraintes pouvant jouer dans la transmission des notations des *fugae*.

Dans une troisième partie enfin, nous nous concentrerons sur les questions de réalisation spécifiques aux *fugae*. Tout d'abord, nous tenterons d'extraire, des textes théoriques imprimés avant 1530, des informations relatives aux techniques utilisées par les chanteurs pour opérer cette réalisation. Puis, nous nous intéresserons à la notation musicale des *fugae* elles-mêmes, et plus particulièrement aux signes d'altérations qui figurent sur les sources, afin de déterminer dans quelle mesure ceux-ci peuvent nous renseigner. Après avoir tenté d'établir la réalisation la plus adéquate à chacune des *fugae* retenues, nous examinerons les conséquences de ces diverses réalisations, au regard de quelques notions théoriques fondamentales autour de 1500.

I - Délimitation et présentation générale du corpus étudié

Avant de présenter le corpus étudié, il convient tout d'abord d'exposer la méthode ayant permis sa délimitation. En effet, le choix des œuvres ainsi que des sources retenues a nécessité plusieurs décisions préalables, sur lesquelles il importe ici de revenir.

En premier lieu, nous précisons les critères ayant guidé notre sélection d'œuvres, en indiquant lesquelles ont été écartées, lesquelles ont été retenues. Nous présenterons celles-ci genre par genre, en observant notamment leur répartition, ainsi que la nature des techniques employées. Puis dans un second temps, nous détaillerons les différents critères ayant permis de définir notre corpus de sources. Nous présenterons les sources retenues, imprimées puis manuscrites, en proposant une brève synthèse quant à leur forme, leur contenu, ainsi que leur contexte d'origine et de destination – dans la mesure où celui-ci peut être connu. Enfin nous décrirons, dans une troisième partie, les éléments de notation accompagnant les *fugae* dans les sources musicales – inscriptions canoniques, signes de congruence, résolutions écrites –, en procédant à leur relevé systématique au sein des sources des œuvres étudiées.

1-Délimitation et présentation du corpus d'œuvres retenues

La délimitation d'un corpus de *fugae* attribuées à Josquin ne peut être immédiate : elle se heurte d'emblée à d'importantes difficultés. Ces difficultés concernent, d'une part, la relative ambiguïté de la définition de ce qu'est une *fuga*, ainsi que la notation de ces *fugae* au sein des sources étudiées. D'autre part, et à plus forte raison, la question de l'attribution de ces *fugae* à Josquin. Avant de présenter notre corpus d'œuvres, il convient de revenir sur ces difficultés, et d'exposer les choix et les méthodes par lesquels nous nous sommes efforcé de dépasser celles-ci. Ceci nous permettra de préciser quels types d'œuvres ont été retenus, de quelle manière nous les avons identifiés, et quelle démarche nous avons adoptée face aux questions d'attribution posées par l'œuvre de Josquin.

A- Délimitation du corpus d'œuvres

Il s'agit tout d'abord de préciser la nature des techniques que nous désignons sous le terme de *fuga*. Nous avons en effet noté que, durant les XV^e et XVI^e siècles, le terme de *fuga* peut aussi bien désigner des imitations étendues sur toute la durée d'une œuvre, d'un mouvement ou d'une section, que des imitations étendues sur quelques notes seulement. Nous avons précisé que notre étude se limiterait aux premières uniquement.

Or, la frontière entre ces deux types de *fugae* ne peut être toujours aisément située. En effet, de nombreuses œuvres emploient des techniques d'imitation sur une part importante de leur durée, mais non sur leur totalité³¹. Soit que l'imitation s'étende sur la quasi-totalité de la durée de l'œuvre, du mouvement ou de la section, mais s'interrompte seulement pour de brefs passages – c'est notamment le cas de plusieurs sections de messes³², de plusieurs motets³³, et de plusieurs chansons³⁴. Soit que l'imitation s'étende sur la totalité de l'œuvre, mais que la distance temporelle ou l'intervalle qui sépare les parties imitatives varient ponctuellement, et que certaines parties subissent des ajustements requis par le contrepoint. On l'observe par exemple dans la chanson *Fortuna d'un gran tempo* (à 3) NJE 27.12, dont les trois voix procèdent selon des imitations exactes par quintes successives, mais dans laquelle ces imitations n'apparaissent pas toujours rigoureuses, les silences n'étant pas reproduits à l'identique d'une partie à l'autre, la mélodie elle-même présentant également des variations.

L'écriture d'un nombre non négligeable de motets, de chansons ou de sections de messes s'approche ainsi de près d'une écriture en *fuga*, seules quelques altérations d'ordre rythmique, mélodique, ou touchant à la distance ou l'intervalle d'imitation

³¹ Ce constat est notamment formulé par les éditeurs des messes canoniques attribuées à Josquin dans la *New Josquin Edition*, qui citent à l'appui plusieurs des exemples indiqués dans les notes qui suivent : en particulier les chansons *Fortuna d'un gran tempo* NJE 27.12, *Entré je suis* NJE 28.14, et *Cela sans plus* NJE 27.3 (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 34).

³² Tels l'« *Agnus Dei III* » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* NJE 11.1, le « *Kyrie* » de la *Missa De beata virgine* NJE 3.3, ou encore l'« *Agnus Dei I* » de la *Missa Faysant regretz* NJE 8.1.

³³ Les motets *Ave Maria* NJE 23.6, *Ave mundi spes Maria* NJE 23.10, *Benedicta es, celorum regina* NJE 23.13, et *Gaude virgo* NJE 24.2, en particulier, comportent également des imitations étendues sur une grande partie de leur durée.

³⁴ Les chansons à trois voix *Cela sans plus* NJE 27.3 et *En l'ombre d'un buissonnet* NJE 27.7, en particulier.

pouvant permettre de les en distinguer. Ces imitations revêtent *a fortiori* des formes souvent originales, qui laissent supposer des recherches poussées de la part de Josquin dans l'emploi de ces techniques. Bien que l'on ne puisse désigner ces œuvres comme des *fugae* au sens où nous l'entendons, dans la mesure où elles ne peuvent être notées sous forme canonique, il importe de souligner que la limite entre ces pièces et les véritables *fugae* peut s'avérer poreuse³⁵.

Le propre des *fugae* retenues est de pouvoir être notées sous forme canonique. C'est à dire, qu'à la notation musicale de l'une des parties au moins – généralement celle du *comes* – peuvent être substituées d'autres indications : le plus souvent une inscription canonique et/ou un signe de congruence noté sur la partie de *dux*. Or – c'est là une seconde difficulté –, l'étude des sources musicales révèle que ces indications n'apparaissent pas systématiquement : dans certaines de leurs sources, les *fugae* s'en trouvent dépourvues. Si, dans la plupart des cas, l'une des sources au

³⁵ Plusieurs cas-limite peuvent être mentionnés ici.

– En premier lieu, quatre œuvres ou sections au sein desquels la *fuga* semble devoir être altérée pour une note seulement, ou un silence. Il s'agit des motets *Homo quidam fecit cenam* et *Ut Phæbi radiis*, de la chanson *Baisiez moy* (à 6) ainsi que du « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*. En effet, les résolutions écrites des parties de *comes* des motets *Homo quidam* et *Ut Phæbi radiis* données respectivement par **VatS 42** et **Petrucci 1505**² présentent des variantes par rapport aux parties de *dux*, qui ne peuvent être notées sous forme canonique. Dans le motet *Homo quidam* transmis par **VatS 42**, la dernière note de la partie de *dux* est précédée d'un silence d'une durée de deux brèves ; celle de la partie de *comes*, d'un silence d'une durée d'une brève. Dans la *secunda pars* du motet *Ut Phæbi radiis*, la dernière note de la partie de *comes* n'a pas d'équivalent dans la partie de *dux*, et doit par conséquent être ajoutée. Malgré ces irrégularités de l'imitation, ces deux motets semblent bien avoir été conçus sous forme canonique. Une autre source au moins du motet *Homo quidam*, le manuscrit **LonRC 1070**, transmet celui-ci sous forme canonique. Quant au motet *Ut Phæbi radiis*, des indices dans la notation de son unique source consultée, l'imprimé **Petrucci 1505**², suggère qu'il a bien été conçu initialement sous forme canonique (BENTHEM 1987, p. 69-70). Dans la chanson *Baisiez moy* (à 6), de même, la réalisation des dernières brèves de la *Sexta pars* (*comes*) oblige à une légère modification de cette partie, par rapport à la *Quinta pars* (*dux*). De cette *Sexta pars*, les sources consultées ne transmettent pas de résolution écrite. Toutefois, des sources plus tardives en comportent une – en particulier **Susato 1545**¹⁵ (**J680**) et **Attaignant 1549** (**J681**) –, qui présente effectivement une légère modification par rapport à la partie de *dux*, pour les deux dernières brèves. Enfin, deux des sources du « Benedictus » et de l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, **Petrucci 1502** (**J666**) et **JenaU 31**, présentent une division de la partie de *Superius* (*dux*). Cette division n'est pas reprise par la partie de *Tenor* (*comes*), et ne participe pas à la *fuga*. En dépit de la structure fuguée de cette section, la notation canonique de celle-ci peut donc poser problème (cf. *infra*, II-2-B-2)).

– Ensuite, deux œuvres au sein desquelles le dispositif de *fuga* employé n'apparaît pas uniforme, mais se trouve modifié au cours de l'œuvre. Il s'agit du *Credo* [*quarti toni*] et de la chanson *Se congié prens* (à 6). Au sein de ces deux œuvres, la distance temporelle qui sépare les parties fuguées ne demeure pas constante. À la fin du « Crucifixus » du *Credo* [*quarti toni*], cette distance se voit multipliée par quatre, passant d'une durée de minime à une durée de brève. Dans la section centrale de la chanson *Se congié prens* (à 6), la relation entre les parties fuguées s'inverse : le *dux* devient *comes*, le *comes* devient *dux* (cf. *infra*, II-1-A-3)). Toutefois, dans leurs uniques sources complètes antérieures à 1530 environ, ces deux œuvres apparaissent transmises sous une forme canonique qui permet l'expression de ces subtilités. Nous les considérerons par conséquent au même titre que de véritables *fugae*.

moins d'une *fuga* donnée présente une notation canonique, il arrive qu'aucune des sources préservées d'une œuvre ne comporte d'indication de la présence d'une *fuga*. C'est le cas par exemple de la chanson *Vive le roy* NJE 28.36, transmise par une unique source, l'imprimé **Petrucchi 1504**³⁶. Au sein de celle-ci, cette chanson ne comporte ni signe de congruence, ni inscription signalant la présence d'une *fuga* entre les parties d'Altus (*dux*), Bassus et Superius (*comites*)³⁷. L'identification de telles *fugae* nécessite donc un examen attentif du contrepoint.

Afin de déterminer lesquelles de ces œuvres attribuées à Josquin comportent des *fugae*, il s'est donc avéré nécessaire de procéder à une lecture de l'ensemble des œuvres attribuées au compositeur, afin d'y déceler d'éventuelles *fugae* n'étant pas signalées, dans les sources, par une mention ou un signe quelconque.

1) *Les œuvres incluses dans le corpus étudié*

Le choix des œuvres devant être lues, parmi lesquelles on tente d'identifier d'éventuelles *fugae* n'étant pas notées sous forme canonique, se heurte cependant aux multiples questions d'attribution posées au sein de l'œuvre de Josquin. Nous l'avons vu, celles-ci rendent difficile de définir précisément quelles œuvres, *a fortiori* quelles *fugae* peuvent être attribuées au compositeur. Dans la mesure où notre propos a pour seul objectif de définir un corpus d'œuvres cohérent, d'attribution aussi fiable que possible, nous ne chercherons pas à remettre en question les attributions ou désattributions généralement admises, ou même à établir une liste définitive des *fugae* pouvant être attribuées à Josquin : mais à délimiter un terrain d'investigation pour une étude dédiée à la *fuga*, sur des fondements stables. Étant donné la masse bibliographique considérable dédiée aux questions d'attribution dans l'œuvre de Josquin, le nombre d'œuvres concernées, le caractère souvent polémique des discussions, ainsi que la difficulté de vérifier les multiples hypothèses déjà formulées, aussi convaincantes ou stimulantes soient-elles, nous avons délibérément choisi d'écarter ces questions, et de nous appuyer sur une définition conventionnelle du corpus josquinien.

En premier lieu, nous nous sommes donc appuyé sur la liste d'œuvres

³⁶ Le système de référencement des sources adopté pour ce travail reprend celui des éditeurs de la *NJE*. Nous en expliquerons le détail au début de la partie suivante (*cf. infra*, I-2-A).

³⁷ Une inscription canonique figure bien sur cette source, mais elle concerne le *canon* permettant de former la partie de Tenor, et non la *fuga* qu'entretiennent les trois autres parties.

attribuées à Josquin par Jeremy Noble et Jeffrey Dean, dans le *New Grove dictionary of music and musicians*³⁸, ainsi que sur celle établie par les éditeurs de la *New Josquin Edition*, pour établir un recensement aussi complet que possible des œuvres attribuées à Josquin dans l'une au moins de leurs sources anciennes. Nous avons procédé à une lecture de l'ensemble de ces œuvres, soit dans une édition moderne – en particulier lorsque ces œuvres avaient été retenues et publiées par la *NJE*, par l'édition monumentale coordonnée par Albert Smijers, ou par les éditions en ligne proposées par le *Josquin research project*³⁹ –, soit directement dans leurs sources anciennes, afin d'identifier lesquelles comportaient des *fugae*. Cette lecture d'ensemble a permis d'établir une liste des *fugae* pouvant être attribuées à Josquin. Elle a également conduit à l'identification de plusieurs *fugae* n'apparaissant pas signalées comme telles dans les sources musicales, par la présence de signes de congruence, ou d'inscriptions canoniques⁴⁰.

Puis parmi toutes les *fugae* identifiées, nous avons opéré la sélection de celles pouvant être retenues. Nous avons d'abord écarté toutes les *fugae* à l'unisson ou à l'octave, au sein desquelles la réalisation des parties fuguées ne suscite en principe que peu de difficultés, à la différence des *fugae* conçues à d'autres intervalles⁴¹. En annexe, nous donnons une liste de ces *fugae*. Ensuite, nous avons également exclu les œuvres d'attribution trop incertaine, en nous appuyant notamment sur les

³⁸ NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*.

³⁹ *Josquin research project*, <http://jrp.ccarh.org/>. Les éditions rendues disponibles grâce à ce projet offrent un précieux complément aux éditions papier. Parmi elles, figurent notamment diverses œuvres rejetées par les éditeurs de la *NJE* ainsi que par Smijers, et indisponibles dans d'autres éditions. En particulier, de la *Missa Mon seul plaisir* [NJE 9.2] – dont deux parties seulement sont préservées –, de la *Missa Rosina* [NJE 9.4], et de la *Missa Quem dicunt homines* [NJE 10.3], dont les éditeurs de la *NJE* ne recensent pas d'édition moderne. Une lecture des transcriptions de ces trois messes révèle qu'aucune d'entre elles ne semble contenir de *fuga* – du moins, dans les sections préservées.

⁴⁰ Outre la chanson *Vive le roy* signalée ci-dessus, cinq autres des œuvres retenues ne portent aucune indication signalant la présence d'une *fuga*, dans leurs sources antérieures à 1530. Il s'agit du « Benedictus » et de l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni* NJE 6.2, des motets *O virgo prudentissima* NJE 24.10 et *Ut Phæbi radii* NJE 25.10, ainsi que des chansons à cinq parties *Douleur me bat* (NJE 29.4) et *Incessamment livré suis a martire* (NJE 29.8). La partie de Tenor (*dux*) de la *secunda pars* du motet *Ut Phæbi radii* comporte bien un signe de congruence dans l'imprimé **Petrucchi 1505**², qui indique le point où le Bassus (*comes*) est supposé s'arrêter. Toutefois cette partie de *comes* apparaissant résolue en toutes notes, et les signes de congruence signalant son départ étant absents, on considérera que la présence de la *fuga* n'apparaît pas signalée de façon explicite (BENTHEM 1987, p. 69-70). D'autre part, des indications de la présence des *fugae* apparaissent dans des sources plus tardives du motet *O virgo prudentissima*, ainsi que des deux chansons à cinq parties. En particulier, l'imprimé **Graphæus 1538**³, pour le motet *O virgo prudentissima (Secundus tomus secundi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum [...])*, Nuremberg : H. Graphæus, 1538) ; et l'imprimé **Susato 1545**¹⁵ (**J680**) pour les chansons à cinq parties (*Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et six parties [...]*, Anvers : Tylman Susato, 1545).

⁴¹ cf. *supra*, Introduction.

indications données par les volumes de commentaire critique de la *NJE*, ainsi que par l'article dédié à Josquin du *New Grove dictionary of music and musicians*. Les caractéristiques de ces *fugae*, leur intérêt dans le cadre de notre étude ont également pu jouer sur notre décision de les inclure ou non dans le corpus étudié. Dans les pages qui suivent, nous exposerons de manière plus précise les critères du choix des *fugae* retenues, ainsi que les arguments ayant mené à l'inclusion de certaines *fugae*, ainsi qu'à l'exclusion de certaines autres.

Avant d'exposer ces diverses raisons, nous donnons ci-dessous la liste complète des œuvres intégrées à notre corpus, réparties selon leur genre, et précédées de leur numéro de volume dans la *New Josquin Edition*. Pour les messes, nous précisons en outre les noms des mouvements ou sections contenant les *fugae* que nous étudierons. Un commentaire plus détaillé de ce corpus sera développé par la suite.

Messes et parties de messes
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I » (à 5) et « Agnus Dei III » (à 5)
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4), Messe entière, sauf « Benedictus »
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4), messe entière, sauf « Benedictus », « Qui venit », « In nomine » et « Agnus Dei III »
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4), « Patrem » et « Crucifixus »
Motets
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seule)
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)
NJE 25.10 <i>Ut Phæbi radiis</i> (à 4)
Chansons
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonnet</i> (à 4)
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)

Table 1.1.1 : Liste des œuvres retenues dans le corpus étudié.

L'attribution à Josquin de certaines des œuvres recensées ci-dessus a pu être mise en doute : cependant l'intérêt particulier qu'elles pouvaient présenter nous a semblé justifier leur inclusion dans le corpus étudié. C'est notamment le cas de la *Missa Ad fugam* NJE 12.1⁴², du *Credo [quarti toni]* NJE 13.4⁴³, ainsi que des quatre chansons procédant en *fuga* à 4 ex 2 à la quarte supérieure : *Baissez moy* (à 4) NJE 28.4, *Dictez moy bergere* NJE 28.10, *En l'ombre d'ung buissonnet* NJE 28.13 et *Se congé prens* (à 4) NJE 28.31. De fait, l'étude de ces chansons se heurte à un entremêlement inextricable de questions et d'hypothèses apparemment inconciliables, touchant tantôt à la transmission, tantôt au style et à l'écriture, tantôt aux attributions indiquées par les sources. David Fallows a pu argumenter de façon convaincante – bien qu'avec prudence – pour une attribution à Josquin de ces quatre chansons. Remarquant leur forte cohérence, il propose de les considérer comme une série d'études expérimentales sur les techniques imitatives réalisées par Josquin à la fin des années 1470⁴⁴. Nous les avons donc incluses dans le corpus étudié, de même que le *Salve regina* NJE 25.4, qui fait usage de la même technique, et présente d'indéniables parentés avec ces quatre chansons⁴⁵. De même, nous avons retenu la chanson *Baissez moy* (à 6) [NJE 30.3]. Bien qu'écartée par les éditeurs de la *New Josquin Edition* pour des raisons touchant au style, ainsi qu'à la rareté des

⁴² Du fait, notamment que cette messe n'apparaît attribuée à Josquin que dans une unique source, aux attributions parfois douteuses – l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)** –, son attribution a souvent été remise en question. Le plus récemment, semble-t-il, par Jesse Rodin, qui propose d'attribuer cette messe à Johannes de Stokem (RODIN 2012, p. 210-2) ; auparavant par Helmuth Osthoff (OSTHOFF 1962, vol. 1, p. 120), et David Fallows notamment (FALLOWS 2009, p. 268). Proposant récemment d'intéressantes synthèses des questions et des théories entourant la *Missa Ad fugam*, Jennifer Bloxam, puis Peter Urquhart et Theodor Dumitrescu ont cependant argumenté en faveur d'une attribution de cette messe au jeune Josquin (BLOXAM 2000, p. 196-203 ; DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 11-40).

⁴³ La présence de ce *Credo* dans une unique source l'attribuant à Josquin, le manuscrit **CambraiBM 18**, a pu inciter les chercheurs à douter de cette attribution (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 62). Néanmoins, le caractère *a priori* fiable du manuscrit, ainsi que les parentés techniques et stylistiques avec d'autres œuvres attribuées à Josquin – en particulier les deux « *Credo* » des *Missae De beata virgine* et *Sine nomine*, qui emploient la même mélodie grégorienne en *fuga* – nous portent à l'inclure dans le corpus étudié. L'emploi par Josquin de cette mélodie dans de multiples « *Credo* » a notamment été commenté par Peter Urquhart (URQUHART 1994, p. 128-138).

⁴⁴ Les discussions concernant chacune de ces chansons se trouvent efficacement résumées dans le volume consacré aux chansons à quatre voix dans la *New Josquin Edition*, ainsi que dans la récente monographie de David Fallows (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 81-5 ; 142-4 ; 175-180 ; 390-3 ; FALLOWS 2009, p. 72-74).

⁴⁵ Bien qu'attribué à Josquin dans une seule de ses trois sources recensées, le manuscrit **VatS 42**, ce motet ne semble pas avoir suscité de vive opposition sur sa possible attribution à Josquin. L'apparente fiabilité de cette source, les parentés du *Salve regina* avec les quatre chansons citées, ainsi que les questions de réalisation posées par ce motet invitent à l'intégrer également à notre corpus (ELDERNS (éd.), *NJE 25*, p. 36).

attributions à Josquin dans les sources anciennes⁴⁶, cette version constitue un intéressant pendant à la version à quatre parties. La mise en perspective des deux versions nous permettra de mettre en évidence certains procédés importants de l'écriture fuguée, ainsi que les contraintes induites par ceux-ci.

Enfin, l'attribution d'un nombre important des chansons à cinq parties retenues dans le corpus étudié a pu faire débat, du fait notamment du caractère relativement tardif de leurs sources préservées. À l'exception de *Faulte d'argent* (NJE 29.7), aucune de ces chansons ne figure dans des sources antérieures à la mort de Josquin⁴⁷ : aussi leur attribution repose sur des bases fragiles⁴⁸. Toutefois leur relative homogénéité stylistique, ainsi que la réunion de la plupart d'entre elles au sein du manuscrit **VienNB 18746**, daté de 1523 – soit peu après la mort de Josquin –, nous incitent à les inclure dans le corpus étudié⁴⁹.

2) *Les œuvres exclues du corpus étudié*

À l'inverse, nous avons choisi d'écarter de nombreuses *fugae* du corpus étudié. Parmi les principales raisons ayant pu justifier nos choix, figurent notamment la datation des sources préservées, ainsi que le degré de fiabilité des attributions indiquées par celles-ci. La nécessité de définir un corpus cohérent a pu également nous guider, certaines œuvres trop isolées ayant pu être exclues. Nous ne pouvons ici détailler les raisons qui justifient la décision d'écarter chacune de ces *fugae* : mais il importe de préciser les principaux motifs qui ont pu justifier nos choix⁵⁰.

⁴⁶ Selon Patrick Macey, les dissonances engendrées durant les premières brèves par les deux parties ajoutées ne reflètent pas le style de Josquin. En outre, les seules attributions à Josquin de cette version figurent dans des sources imprimées tardives : **Susato 1545¹⁵ (J680)**, **Susato 1545¹⁵ a (J680)** et **Attaignant 1549 (J681)**, ce dernier dépendant manifestement des imprimés Susato (MACEY (éd.), *NJE* 30, p. 42).

⁴⁷ *Faulte d'argent* apparaît notamment transmise par le manuscrit **AugSB 142a** (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, MS 2° 142a (*olim* Clm. 43 ; SchlettKK 18), f. 43'-44), daté des environs de 1505-14.

⁴⁸ À ce sujet, voir notamment BENTHEM 1970 ; BLACKBURN 1976, p. 67 ; mais aussi plus récemment BERNSTEIN 2000, p. 421 ; FALLOWS 2009, p. 332-7.

⁴⁹ Nous étudierons la notation des *fugae* au sein de ce recueil dans notre seconde partie (*cf. infra*, II-2-C-2)).

⁵⁰ Pour une synthèse détaillée des questions d'attribution sur chacune des œuvres attribuées à Josquin, nous renvoyons en particulier aux volumes de commentaire critique de la *New Josquin Edition*, ainsi qu'à la récente monographie de David Fallows (FALLOWS 2009). La liste des œuvres donnée par Jeremy Noble et Jeffrey Dean (NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*) peut également fournir d'intéressantes orientations bibliographiques, pour les œuvres ayant pu donner lieu à des discussions quant à leur attribution.

Pour des raisons qui seront développées dans la partie suivante⁵¹, nous nous sommes ici limité à l'étude des sources antérieures aux années 1530. Le choix de cette délimitation chronologique a permis d'écartier d'emblée toutes les œuvres transmises uniquement par des sources tardives. Ainsi, a notamment été exclu tout un ensemble de motets d'attribution douteuse⁵² – du fait du caractère peu fiable des sources qui transmettent ceux-ci⁵³, ou bien de critères stylistiques⁵⁴. Mais il nous a également conduit à exclure quelques œuvres traditionnellement intégrées au corpus josquinien : telles le *De profundis* NJE 15.13, la chanson à cinq parties *Cœur langoureux* (NJE 29.2), ainsi que la totalité des chansons à six parties, à l'exception de *Baissez moy* (à 6) [NJE 30.3] et *Se congié prens* (à 6) NJE 30.11, qui figurent toutes deux dans plusieurs sources antérieures à 1530. L'absence de ces œuvres dans la liste ci-dessus (Table 1.1.1) pourrait surprendre : mais elle se justifie par un souci de cohérence dans le choix des sources retenues.

Lorsque l'attribution d'une œuvre apparaît incertaine, nous avons généralement suivi l'interprétation des éditeurs de la *NJE*, ou des auteurs de l'article du *New Grove* dédié à Josquin, afin de décider de les intégrer ou non au corpus étudié. Tandis que la chanson *Dictez moy bergere*, attribuée à Pierre De La Rue dans **FlorC 2442**, a été retenue pour les raisons détaillées précédemment, les chansons *Cent mille regretz* (NJE 29.1) et *Incessamment mon povre cœur lamente* (NJE 29.9), également attribuées à De La Rue dans certaines de leurs sources, ont été écartées⁵⁵.

⁵¹ cf. *infra*, I-2-A.

⁵² Le fait que de nombreuses œuvres attribuées à Josquin figurent exclusivement dans des sources postérieures à la mort de Josquin, parfois de plusieurs décennies, a notamment été commenté dès 1540, par Georg Forster, éditeur et compositeur allemand. Dans un passage souvent cité de la préface des *Selectissimarum mutetarum partim quinque partim quatuor vocum*, Forster indique, non sans ironie : « Je me souviens avoir entendu un homme éminent dire que depuis que Josquin est mort, il donne au public bien plus d'œuvres qu'il n'en donnait quand il était vivant » (« *Memini summum quendam virum dicere, Iosquinum iam vita defunctum, plures cantilenas aedere, quam dum vita superstes esset* ») (*Selectissimarum mutetarum partim quinque partim quatuor vocum* (Nuremberg : Petreius, 1540, préface, cité par SCHLAGEL 2006, p. xxiii, note 63).

⁵³ C'est le cas notamment pour le motet *Absolve, quesumus/Requiem aeternam* NJE 26.1 (BRAS (éd.), *NJE 26*, p. 3-6).

⁵⁴ Le style de plusieurs motets, transmis par des sources tardives, a en effet pu être jugé comme étant trop tardif pour être de Josquin. C'est le cas des motets *Responsum acceperat Simeon* [NJE 20.11] et *Ave verum corpus* [NJE 21.3], ainsi que des deux motets *Christus mortuus est/Circumdederunt me* [NJE 19.1] et *Sic Deus dilexit mundum/Circumdederunt me* [NJE 20.13], manifestement interdépendants, tous deux construits sur le même *cantus firmus*, repris depuis la chanson de Josquin *Nymphes, nappés/Circumdederunt me* NJE 30.6 (JUST (éd.), *NJE 19*, p. 4, 156 ; JUST (éd.), *NJE 20*, p. 149 ; BLACKBURN (éd.), *NJE 21*, p. 28 ; JUST 1990 ; SPARKS 1976, p. 351).

⁵⁵ NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*. La chanson *Cent mille regretz* apparaît notamment pourvue d'une attribution à Pierre De La Rue dans sa source la plus ancienne, le manuscrit **VatP 1982** (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Pal. Lat. 1982, f. 183'). Quant à la

De même, plusieurs autres œuvres d'attribution douteuse ont pu être exclues : la *Missa Da pacem* NJE 3.2, probablement de Noël Bauldeweyn⁵⁶ ; le motet *Beati omnes, qui timent dominum* [NJE 15.3], attribué à Nicolas Champion dans la plupart de ses sources⁵⁷ ; les motets *Confitemini domino* [NJE 15.9] et *Salva nos domine* [NJE 26.12], qui doivent probablement être attribués à Jean Mouton⁵⁸ ; ainsi que les motets *In nomine Jesu* [NJE 19.7] et *Veni sancte spiritus* [NJE 26.18], d'attribution à ce jour incertaine⁵⁹.

Enfin, nous avons décidé d'exclure la *Missa Mater patris* NJE 10.1, l'unique messe sur un motet polyphonique attribuée à Josquin. Bien que les éditeurs de la *NJE* semblent avoir admis l'attribution de cette messe à Josquin, suivant notamment les arguments donnés dès 1967 par Myroslaw Antonowicz⁶⁰, cette attribution semble sujette à caution. Il est vrai qu'une analyse en termes stylistiques ne saurait suffire pour affirmer ou rejeter définitivement l'attribution à Josquin de cette messe : comme l'ont montré nombre d'études récentes, les critères stylistiques doivent en effet être maniés avec précaution⁶¹. Toutefois la *Missa Mater patris* constitue à maints égards

chanson *Incessament*, elle est attribuée à De La Rue dans **SGALLS 463** (Saint Gall, Stiftsbibliothek, MS 463, f. 68'), la source la plus ancienne portant une attribution de cette chanson.

⁵⁶ ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 51-2.

⁵⁷ MACEY (éd.), *NJE* 15, p. 22-3.

⁵⁸ Des critères stylistiques, ainsi que son attribution à Mouton dans l'une de ses sources semblent en effet permettre d'attribuer le motet *Confitemini domino* à Mouton (MACEY (éd.), *NJE* 15, p. 117-25). Quant au *Salva nos domine*, il apparaît attribué à Mouton dans une majorité de ses sources, et semble se rapprocher davantage du style de ce compositeur que de celui de Josquin (BRAS (éd.), *NJE* 26, p. 57-8).

⁵⁹ Le motet *In nomine Jesu* [NJE 19.7] pourrait être de Jean Mouton ; le motet, *Veni sancte spiritus* [NJE 26.18], de Mathurin Forestier. Toutefois la répartition des attributions au sein des sources préservées, ainsi que les critères d'ordre stylistique ne semblent pas permettre à ce jour de confirmer ces possibles attributions (JUST (éd.), *NJE* 19, p. 82-83 ; BRAS (éd.), *NJE* 26, p. 95-8).

⁶⁰ ELDERS (éd.), *NJE* 10, p. 20-28 ; ANTONOWICZ 1967.

⁶¹ Comme le soulignait déjà Myroslaw Antonowicz dans un article de 1978, le style de Josquin a connu de nombreuses évolutions. En outre, la puissante influence que ce dernier a exercé sur ses contemporains et sur les générations suivantes, rend difficile d'isoler précisément les caractéristiques, les traits propres à son style (ANTONOWICZ 1978, p. 53). Par ailleurs, Josquin semble avoir exploré des modes d'écriture très variés, expérimentant des typologies toujours renouvelées, ce qui rend délicate une classification rigide de ses œuvres. John Milsom l'a notamment remarqué dans son analyse du *Pater noster* NJE 20.9. Ce motet présente en effet de nombreuses caractéristiques qui le distinguent de l'ensemble des autres motets attribués à Josquin, et pourraient faire douter de son attribution : pourtant celle-ci ne fait aucun doute, étant donné le nombre d'attributions indépendantes transmises par les sources préservées (MILSOM 2011, p. 42-5). Enfin, comme l'a notamment souligné Jesse Rodin dans une récente communication non publiée, la présence de « fautes » supposées de contrepoint dans une œuvre donnée, souvent invoquée comme un critère de désattribution, et jugée comme le signe d'une technique imparfaite de contrapuntiste, est vérifiée dans de nombreuses œuvres attribuées de manière quasi certaine à Josquin (Séminaire de recherche en musicologie au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, jeudi 30 mai 2013). Invoquer la seule présence de ces enchaînements comme un critère d'attribution apparaît par conséquent discutable. Une simple recherche sur la base de données du *Josquin Research Project* (<http://jrp.ccarh.org/>) révèle que plusieurs centaines de quintes

une œuvre sans équivalent au sein du corpus josquinien. Pour cette raison, nous choisirons de l'exclure du corpus étudié.

Nous présentons ci-dessous une liste synthétique des pièces présentant des *fugae* à des intervalles autres que l'unisson ou l'octave, que nous avons délibérément exclues de notre corpus. Le classement est établi par genre, selon le numéro des volumes de la *New Josquin Edition*.

et octaves parallèles peuvent être observées dans les œuvres attribuées à Josquin. Malgré toutes ces difficultés, on peut ici signaler la récente tentative, par Jesse Rodin, de définir le style de Josquin, plus particulièrement dans certaines de ses œuvres « romaines », en observant notamment l'importance des procédés de répétition mélodique et contrapuntique, ainsi que de divers procédés combinatoires (RODIN 2012, p. 41-94).

Messes et parties de messes
NJE 3.2 <i>Missa Da pacem</i> , « Agnus Dei I » (à 4)
[NJE 4.6] <i>Missa Veni sancte spiritus</i> , « Pleni sunt » (à 4)
NJE 10.1 <i>Missa Mater patris</i> , « Pleni sunt », « Benedictus » (à 2)
Motets
[NJE 15.3] <i>Beati omnes, qui timent dominum</i> (à 6)
[NJE 15.9] <i>Confitemini domino</i>
NJE 15.13 <i>De profundis</i> (à 5)
[NJE 19.1] <i>Christus mortuus est/Circumdederunt</i> (à 6)
[NJE 19.7] <i>In nomine Jesu</i> (à 6)
[NJE 20.11] <i>Responsum acceperat Simeon</i> (à 6) (<i>Prima et tertia partes</i>)
[NJE 20.13] <i>Sic Deus dilexit mundum/Circumdederunt</i> (à 6)
[NJE 21.3] <i>Ave verum corpus</i> (à 5)
NJE 26.1 <i>Absolve, quesumus/Requiem aeternam</i> (à 6)
[NJE 26.12] <i>Salva nos domine</i>
[NJE 26.18] <i>Veni sancte spiritus</i> (à 6)
NJE — <i>Regina caeli</i> (à 6) ⁶²
Chansons
(NJE 29.1) <i>Cent mille regretz</i> (à 5)
(NJE 29.2) <i>Cueur langoreulx</i> (à 5)
(NJE 29.9) <i>Incessament mon povre cueur se lamente</i> (à 5)
NJE 30.6 <i>Nymphes, nappés/Circumdederunt</i> (à 6)
NJE 30.8 <i>Pour souhaitter</i> (à 6)
NJE 30.9 <i>Regretz sans fin</i> (à 6)
NJE 30.13 <i>Vous l'avez, s'il vous plaist</i> (à 6)
NJE 30.14 <i>Vous ne l'aurez pas</i> (à 6)

Table 1.1.2 : Œuvres comportant des *fugae* attribuées à Josquin dans certaines de leurs sources, exclues cependant du corpus étudié.

⁶² Ce motet, mentionné par les auteurs de l'article du *New Grove* comme étant dépourvu de numéro dans la *NJE*, ne se trouve inclus ni dans les éditions musicales prévues ou déjà réalisées dans cette édition, ni dans les volumes de commentaire critique. Il ne figure pas davantage au sein des éditions proposées sur le site du *Josquin research project* (<http://jrp.ccarh.org/>).

B- Présentation des œuvres retenues

Il convient à présent de détailler les caractéristiques des *fugae* retenues. Pour cela, nous nous concentrerons sur chacun des genres musicaux représentés – en premier lieu les messes, puis les motets, et enfin les chansons –, afin d’offrir, pour chacun d’eux, un aperçu d’ensemble des emplois de la *fuga*. Nous observerons en particulier la fréquence de l’emploi des *fugae* dans chacun de ces genres, les effectifs, ainsi que les techniques utilisées.

1) Les messes

Parmi les dix-huit messes attribuées à Josquin par le *New Grove dictionary of music and musicians*⁶³, seules huit comportent, dans l’une au moins de leurs sections, une *fuga* à un intervalle autre que l’unisson et l’octave. De ces messes, nous retenons les sept indiquées en table 1.1.1, la *Missa Mater patris* ayant été exclue selon les raisons exposées ci-dessus. S’y ajoute un mouvement isolé, le *Credo [quarti toni]* NJE 13.4. Dans la table qui suit, nous indiquons les principales caractéristiques de ces *fugae* : le nom des parties fuguées⁶⁴, ainsi que l’intervalle et la distance temporelle qui les séparent.

Mouvements ou sections concernés	Parties fuguées (<i>dux-comes</i>)	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				Autre intervalle ou autre type de <i>fuga</i> (préciser)	Distance temporelle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>
		4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.		
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i>							
« Agnus Dei I » (à 4)	B-T	X					1B parfaite
« Agnus Dei II » (à 2)	A-S	X					1B
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>							
« Patrem » ; « Crucifixus » (à 5)	Tp-Ts				X		2B
« Et in spiritum » (à 5)	Ts-Tp			X		La notation de la <i>fuga est</i>	2B

⁶³ NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*.

⁶⁴ La dénomination des parties pouvant varier selon les sources, nous adoptons ici généralement celles proposées par la *New Josquin Edition*. Dans le cas où les volumes contenant les œuvres concernées ne sont pas parus à ce jour, nous adoptons celles de l’édition coordonnée par Albert Smijers.

						inversée ⁶⁵	
« Sanctus » ; « Pleni sunt » ; « Osanna » ; « Benedictus » (à 5)	Ts-Tp			X			4B parfaites
« Agnus Dei I » ; « Agnus Dei III » (à 5)	Ts-Tp			X			4B parfaites
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i>							
« Osanna » (à 4)	T-B				X		1B parfaite
« Benedictus »- « In nomine » ⁶⁶ (à 2)	S-T				X		3B
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i>							
« Agnus Dei II » (à 2)	T-A					<i>Fuga</i> à la seconde supérieure	1SB
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>							
« Pleni sunt » (à 2)	B-A			X			1SB
« Agnus Dei II » (à 3)	S-T					<i>Fuga</i> à l'octave inférieure	2B
	S-A		X				4B
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>							
« Kyrie I » (à 4)	S-T				X		1B parfaite
« Christe » (à 4)	S-T				X		3B
« Kyrie II » (à 4)	S-T				X		1B parfaite
« Et in terra » (à 4)	S-T				X		1B parfaite
« Qui tollis » (à 4)	S-T				X		3B
« Patrem » (à 4)	S-T				X		1B parfaite
« Et incarnatus » (à 4)	S-T				X		3B

⁶⁵ Dans cette section, de même que dans les quatre sections du « Credo » de la *Missa Sine nomine*, la notation de la *fuga* est en quelque sorte inversée : la partie non écrite est supposée commencer avant la partie écrite, et occuper ainsi le rôle de *dux*. Quant à la partie de *comes*, elle se trouve inscrite en toutes notes. Dans deux articles dédiés aux *canones*, Bonnie J. Blackburn cite notamment d'autres exemples de cette technique, qu'elle nomme *precursor canons* : en particulier le *Vexilla regis* anonyme transmis par le manuscrit vatican San Pietro B.80 (f. 1'), qui porte l'inscription *Pr[a]ecedat mea me semper Odda proles* (« Que mon descendant Odda me précède toujours ») ; l'« Et incarnatus » de la *Missa L'homme armé* de Tinctoris, transmis par **VatS 35** ; l'« Et in terra » de la *Missa L'homme armé* de Vacqueras, dans **VatS 49**, et le « Fecit potentiam » du *Magnificat octavi toni* de Brumel, dans **VatS 44** (BLACKBURN 2012, p. 192 ; BLACKBURN 2001¹, p. 57, note 10).

⁶⁶ Dans la quasi-totalité des sources consultées de ces deux sections, le texte de celles-ci est chanté sur la même musique. Pour cette raison, nous indiquons leurs noms séparés par un trait d'union. Seules font exception les manuscrits **JenaU 31** et **SegC s.s.**. En effet, dans **JenaU 31** comme dans **SegC s.s.**, la musique de l'« In nomine » correspond à celle du « Qui venit » transmis par les autres sources ; en outre, le « Benedictus » et le « Qui venit » sont réunis en un seul mouvement, correspondant au « Benedictus » et à l'« In nomine » transmis par les autres sources.

« Sanctus » (à 4)	S-T				X		1B parfaite
« Pleni sunt » (à 3) ⁶⁷	S-T				X		1B parfaite
« Osanna » (à 4)	S-T				X		3B
« Agnus Dei I-III » (à 4)	S-T				X		1B parfaite
« Agnus Dei II » (à 3)	S-T				X		1B ½
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>							
« Kyrie I » ; « Kyrie II » (à 4)	S-T		X				7B parfaites
« Christe » (à 4)	S-T		X			<i>Fuga à 4 ex 2</i>	12B
	A-B		X				12B
« Et in terra » (à 4)	B-T			X			1B parfaite
« Qui tollis » (à 4)	B-T			X			3B
« Cum sancto spiritu » (à 4)	B-T			X			1B parfaite
« Patrem » (à 4)	A-S	X				La notation de la <i>fuga</i> est inversée	1B parfaite
« Et incarnatus » (à 4)	A-S	X					1B
« Crucifixus » ; « Et in spiritum » (à 4)	A-S	X					2B
« Sanctus » (à 4)	A-T				X		3B parfaites
« Pleni sunt » (à 2)	S-T		X				2B
« Osanna » (à 4)	B-T			X			2B parfaites
« Agnus Dei I » (à 4)	B-T			X			2B parfaites
« Agnus Dei II » (à 2)	A-T					<i>Fuga</i> à la seconde inférieure	1B
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni] (=Credo Vilayge III), (à 4)</i>							
« Patrem » ; « Crucifixus »	A-T				X		1 Minime

Table 1.1.3 : Liste des messes et parties de messes retenues, et des caractéristiques des *fugae* qu'elles comportent.

Trois des messes retenues présentent des *fugae* sur une proportion importante de leur durée totale : la *Missa Ad fugam* et la *Missa Sine nomine*, fuguées sur la quasi-totalité de leur durée⁶⁸, ainsi que de la *Missa De beata virgine*, qui comporte des *fugae* sur les trois derniers mouvements de l'Ordinaire. Dans les quatre autres

⁶⁷ Cette section, qui comporte une partie de Bassus supplémentaire dans l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, absente du manuscrit **VatS 49**, pourrait avoir d'abord été conçue à deux voix : le contrepoint entre les seules parties fuguées fonctionne en effet parfaitement. Il en est de même pour l'« Agnus Dei II » de la messe, dont le Tenor est précédé de l'inscription *Tenor si placet* dans **VatS 49**. Ce Tenor apparaît également transmis par **Petrucchi 1514 (J673, 674)** (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 30-31).

⁶⁸ Seuls le « Benedictus » de la *Missa Ad fugam*, ainsi que les sections « Benedictus », « Qui tollis » et « In nomine » de la *Missa Sine nomine* ne comportent pas de *fuga*.

messes, la présence des *fugae* concerne un nombre bien plus limité de sections, le plus souvent de dimensions réduites. Ces sections apparaissent concentrées sur les deux derniers mouvements de l'Ordinaire : le « Sanctus » et l'« Agnus Dei »⁶⁹.

Si la messe est le seul genre musical où Josquin semble avoir pratiqué la *fuga* dans une texture à deux parties⁷⁰, les *fugae* recensées ci-dessus présentent le plus souvent une texture à quatre parties, parfois également à trois ou à cinq. Relativement rares, ces dernières apparaissent uniquement dans la *Missa De beata virgine*⁷¹. Dans les sections fuguées à cinq parties de cette messe, les parties fuguées citent systématiquement un *cantus firmus* grégorien. C'est également le cas dans plusieurs sections fuguées à quatre parties, extraites d'autres messes. Les parties fuguées de l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* citent quant à elles une mélodie vernaculaire, celle de *L'homme armé*. Dans la table ci-dessous, nous recensons les mélodies préexistantes identifiées, en indiquant leurs références ou leurs sources éventuelles.

⁶⁹ Ce fait se vérifie, pour une grande part, dans les *fugae* à l'unisson ou à l'octave recensées parmi ces messes, répertoriées en annexe. Celles-ci figurent en effet pour la plupart au sein des deux derniers mouvements des messes. Certes, on a pu identifier quelques « Kyrie I » fugués, dans les messes *Malheur me bat*, *Hercules dux Ferrarie* et *La sol fa re mi* ; ainsi qu'un « Et in spiritum » fugué au sein du *Credo De tous biens playne*. Cependant, ces « Kyrie » n'apparaissent notés sous forme canonique dans aucune de leurs sources consultées, et l'écriture fuguée n'y occupe qu'une durée relativement réduite, compte tenu, en particulier, de la distance temporelle particulièrement longue qui sépare les parties fuguées (cf. *supra*, II-2-B-2)). Quant à l'« Et in spiritum » fugué du *Credo De tous biens playne*, son statut de mouvement isolé en fait un cas particulier.

⁷⁰ On note en outre que l'emploi des *fugae* dans une texture à deux parties apparaît presque exclusivement dans des « Agnus Dei II ». Parmi les œuvres retenues, trois *fugae* de ce type ont été recensées : les « Agnus Dei II » des messes *Ave maris stella*, *Malheur me bat* et *Sine nomine*. Les deux derniers procèdent à l'intervalle très peu courant de seconde, supérieure ou inférieure. Parmi les *fugae* à l'unisson ou à l'octave répertoriées en annexe, on a pu également recenser trois autres de ces *fugae* : les « Agnus Dei II » des messes *Gaudeamus* et *Mater patris*, ainsi que l'« Et in spiritum » du *Credo De tous biens playne*.

⁷¹ Quelques *fugae* à six parties ont également pu être recensées : celles-ci semblent toujours procéder selon la même technique de double-*fuga* à l'unisson et à la minime. Il s'agit des « Agnus Dei III » des messes *L'homme armé sexti toni* et *Malheur me bat*, recensés en annexe. On observe, à l'inverse, que les sections à cinq ou six parties ne comportant pas de *fuga* – telles les « Agnus Dei III » des messes *Hercules dux Ferrarie* et *Mater patris* – apparaissent rares : l'emploi de ces effectifs amples apparaissant souvent associé à l'emploi de techniques canoniques, au même titre que dans les motets ainsi que les chansons.

NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4)
Hymne grégorienne ⁷²
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5)
<i>Credo I</i> ⁷³
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Sanctus » (à 5)
« Sanctus » de la Messe IV, <i>In Festis Duplicibus</i> , I
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Agnus Dei I et III » (à 5)
« Agnus Dei » de la Messe IV, <i>In Festis Duplicibus</i> , I
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4)
Mélodie <i>L'homme armé</i> ⁷⁴
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Credo » (à 4)
<i>Credo I</i> ⁷⁵
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (= <i>Credo Vilayge III</i>), « Patrem » ; « Crucifixus » (à 4)
<i>Credo I</i>

Table 1.1.4 : Mélodies préexistantes citées par les parties fuguées des sections de messes retenues.

2) Les motets

Parmi la cinquantaine de motets attribués à Josquin par Jeremy Noble et Jeffrey Dean⁷⁶, dix seulement comportent des *fugae*, dont sept à d'autres intervalles que l'unisson ou l'octave⁷⁷. Ayant exclu le *De profundis* (à 5) NJE 15.1, pour des

⁷² Des fragments de la mélodie apparaissent également cités aux parties non fuguées, au sein de ce mouvement.

⁷³ À propos de l'emploi de cette mélodie par Josquin et ses contemporains, voir notamment RODIN 2012, p. 287-292

⁷⁴ L'origine de la mélodie *L'homme armé* demeure largement incertaine. Pour une synthèse à ce sujet, voir notamment RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 49-51.

⁷⁵ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 93.

⁷⁶ Le *New Grove Dictionary of Music* en recense en tout cinquante-deux, auxquels pourraient en outre s'ajouter quatre hymnes, répons ou traits recensés parmi les « œuvres à fonction rituelle » (*ritual works*) (NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*). De ce recensement, nous avons en revanche exclu les *contrafacta*, ainsi que le *Dulces exuviae* NJE 28.11 et le *Fama malum* NJE 28.15, qui ne constituent pas des motets à proprement parler, mais des mises en musique de textes profanes en latin. Par ailleurs, nous comptons les cycles de motets (*Vultum tuum deprecabuntur* NJE 25.14, qui comprend sept parties, *O admirabile commercium* NJE 21.7, qui en comporte cinq, et *Qui velatus facie fuisti* NJE 22.3, qui en comporte six) pour un seul motet.

⁷⁷ Les trois motets comportant uniquement des *fugae* à l'unisson ou l'octave – *Qui habitat in adiutorio altissimi* (à 24) NJE 18.8 ; *Alma redemptoris mater* NJE 23.1 (à 4) ; et *Virgo salutiferi genitrix/Ave Maria* NJE 25.13 (à 5) – sont répertoriés en annexe. Parmi les sept autres motets, trois comportent en outre à la fois des *fugae* à l'unisson ou à l'octave, et des *fugae* à d'autres intervalles : les motets NJE 15.1 *De profundis* (à 5) ; NJE 19.4 *Homo quidam fecit cenam magnam* (à 5) et NJE 20.9 *Pater noster* (à 6). À cette liste pourraient s'ajouter quelques motets d'attribution incertaine : ceux recensés en table 1.1.2, ainsi que ceux recensés parmi les œuvres d'attribution douteuse recensées en annexe.

raisons liées à la datation des sources préservées, nous en retenons six. Nous donnons ci-dessous les caractéristiques des *fugae* qu'ils contiennent.

Mouvements ou sections concernés	Parties fuguées	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				Autre intervalle ou autre type de <i>fuga</i> (le cas échéant)	Distance temporelle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>
		4 ^{te} sup.	4 ^{te} inf.	5 ^{te} sup.	5 ^{te} inf.		
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5)							
<i>Prima pars</i>	Tp-Ts		X				1B
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6)							
<i>Prima pars</i>	Ts-Tp			X			3B
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)							
<i>Prima pars</i>	Tp-Ts			X			3B
<i>Secunda pars</i>	Tp-Ts			X			2B
<i>Tertia pars</i>	Tp-Ts			X			1B
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)							
<i>Prima pars</i>	Tp-Ts			X			2B
<i>Secunda pars</i>							
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)							
	A-S	X				<i>Fuga à 4 ex 2</i>	1SB
	B-T	X					1SB
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)							
<i>Prima pars</i>	B-T	X					1B
<i>Secunda pars</i>	T-B		X				1B

Table 1.1.5 : Liste des motets inclus dans le corpus étudié, et des caractéristiques des *fugae* qu'ils comportent.

Une majorité des motets retenus présentent une texture à cinq ou six parties⁷⁸. De fait, si la plupart des motets à plus de quatre parties attribués à Josquin présentent un *cantus firmus* en valeurs longues, et/ou une *fuga*⁷⁹, l'emploi de ces techniques apparaît relativement rare dans les motets à quatre parties, pourtant en nombre nettement supérieur dans la production du compositeur⁸⁰.

⁷⁸ Ce fait se vérifie, pour une grande part, dans les motets attribués à Josquin qui comportent une *fuga* à l'unisson ou à l'octave. Parmi ces six motets, recensés en annexe, un seul présente une texture à quatre voix, le motet *Alma redemptoris mater* NJE 23.1. Tous les autres comportent cinq parties ou davantage.

⁷⁹ Aucun des motets à cinq parties ou davantage attribués à Josquin n'est en effet librement composé : l'ensemble d'entre eux reposent sur une contrainte de composition, généralement une *fuga* ou un *cantus firmus* (MILSOM 2000, p. 284).

⁸⁰ La liste d'œuvres attribuées à Josquin donnée par le *New Grove dictionary of music of musicians* en compte environ trente-cinq, sur un total d'une cinquantaine (NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez »,

Dans cinq des six motets retenus, les parties fuguées citent une mélodie de plain-chant, plus ou moins simplifiée ou altérée par rapport aux sources grégoriennes connues⁸¹. Dans le motet *Ut Phœbi radiis* en revanche, les parties fuguées chantent un *cantus firmus* élaboré d'après la mélodie de l'hexacorde de solmisation, en mouvement ascendant puis descendant⁸².

Les textes mis en musique sont d'origines diverses. Sans pouvoir entrer ici dans la question des usages liturgiques ou paraliturgiques de ces mélodies et de leurs textes, question particulièrement complexe et à ce jour largement inexplorée, nous nous contenterons d'indiquer, dans la table qui suit, les références des textes et celles des mélodies⁸³.

NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seule)	
Texte	Répons : Luc, 14 : 16-17, Versus : Prov. 9,5.
Mélodie	<i>Homo quidam fecit cenam</i> ⁸⁴
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)	
Texte	Texte de la prière (donné notamment par Matthieu (6 : 9-13) et Luc (11 : 2-4))
Mélodie	Formule de récitation du <i>Pater noster</i> , transposée un ton en dessous ⁸⁵

« work-list », *Grove Music Online*). On précisera cependant que plusieurs motets à quatre voix présentent des imitations sur une proportion importante de leur durée totale, au point de pouvoir presque être assimilées à des *fugae* (à ce sujet, cf. *supra*, I-1-A). Il semble en revanche que Josquin n'ait pas pratiqué la *fuga* dans les motets à moins de trois parties : pour cause, la liste précédemment citée ne lui attribue qu'un unique motet à trois parties : l'*Ave verum corpus* NJE 21.2.

⁸¹ Si l'ensemble des mélodies employées dans ces motets ont pu être identifiées, leurs sources grégoriennes exactes ne peuvent toujours être déterminées. Ainsi la mélodie originelle du répons *Homo quidam* apparaît considérablement simplifiée dans la version polyphonique de Josquin, qui la réduit aux notes principales : il s'avère par conséquent difficile de déterminer sur quelle version du plain-chant Josquin s'est basé (JUST (éd.), *NJE 19*, p. 42). Celle de la récitation du *Pater noster*, employée dans le motet du même nom, n'a pu être identifiée que sur une petite partie du motet, le reste de la mélodie ne correspondant manifestement pas aux versions connues de la mélodie (JUST (éd.), *NJE 20*, p. 127-129). Enfin, aucune source grégorienne connue ne semble transmettre la mélodie de l'Antienne *Beata mater* telle qu'elle apparaît employée dans le motet *O virgo prudentissima* (ELDERS (éd.), *NJE 24*, p. 130).

⁸² Les deux parties fuguées se plient en outre à une structure fondée sur un principe de répétition, avec ajout progressif de degrés : dans la *prima pars*, chacune de ces deux voix chante d'abord le *ut* grave de son propre hexacorde, puis, après un silence, le *ut* suivi du *ré*, puis à nouveau en ajoutant le *mi*, et ainsi de suite jusqu'à former, à la fin de la *prima pars*, l'hexacorde ascendant complet. Un processus semblable est repris, par mouvement descendant, dans la *secunda pars*.

⁸³ Les usages de certaines des mélodies de plain-chant employées dans ces motets ont cependant pu être proposés. La mélodie du répons *Homo quidam*, employée dans le motet du même nom, aurait été destinée aux Vêpres de la Fête-Dieu (JUST (éd.), *NJE 19*, p. 42) ; celle du motet *Inviolata* serait associée à la fête de la Purification de la Vierge Marie. Quant au *Pater noster*, Jacquelyn A. Mattfeld suggère qu'il pourrait avoir été utilisé lors d'occasions paraliturgiques (MATTFELD 1961, p. 175-6, cité par JUST (éd.), *NJE 20*, p. 129). À ce sujet, voir aussi NOBLE 1985, et FALLOWS 2009, p. 344-6.

⁸⁴ JUST (éd.), *NJE 19*, p. 42-3. À propos de la mélodie, cf. note précédente.

NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)	
Texte	Auteur indéterminé (trope daté du XII ^e siècle (?)) ⁸⁶
Mélodie	Chant marial, issu d'une prosule pour le répons <i>Gaude Maria</i>
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)	
Texte	Ange Politien. Josquin a retenu six strophes parmi les dix originelles ⁸⁷
Mélodie	Antienne <i>Beata mater</i>
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)	
Texte	Origine incertaine (c.XI ^e -XII ^e s.)
Mélodie	Antienne <i>Salve regina</i> ⁸⁸
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)	
Texte	Attribution incertaine ⁸⁹
Mélodie	<i>Cantus firmus</i> élaboré à partir de la figure de l'hexacorde ascendant puis descendant ⁹⁰ .

Table 1.1.6 : Origine des textes mis en musique, ainsi que des mélodies de plainchant employées dans chacun des motets retenus dans le corpus.

⁸⁵ Dans la *prima pars* de ce motet, « Pater noster », la mélodie citée par les parties fuguées diffère de toutes les versions connues de la formule de récitation du *Pater noster*. Selon les éditeurs de la *NJE*, il se pourrait que Josquin cite une version alternative perdue (JUST (éd.), *NJE* 20, p. 127-9). Toutefois John Milsom note que dans la seconde partie du motet, « Ave Maria », la mélodie de l'*Ave Maria* n'apparaît qu'au début des deux parties fuguées, le reste de celles-ci présentant une forme mélodique libre. Il se pourrait, par conséquent, que le motet *Pater noster-Ave Maria* s'écarte délibérément de ces deux mélodies (MILSOM 2011, p. 43).

⁸⁶ ELDERS (éd.), *NJE* 24, p. 63-6.

⁸⁷ ELDERS (éd.), *NJE* 24, p. 130-3.

⁸⁸ Citée intégralement par les parties d'Altus (*dux*) et de Superius (*comes*), la mélodie apparaît également citée de manière fragmentaire par les parties de Bassus (*dux*) et de Tenor (*comes*). Sur les sources musicales de la mélodie originelle, ainsi que sur l'attribution du texte, voir notamment ELDERS (éd.), *NJE* 25, p. 33-6.

⁸⁹ Tandis que les deux parties fuguées chantent essentiellement les syllabes de solmisation correspondant aux degrés de l'hexacorde qu'elles chantent, les parties supérieures (Superius, Altus) chantent un texte dont chacun des vers commence par ces syllabes. *Ut* au premier vers, *ut re* au second, *ut re mi* au troisième, et ainsi de suite. Cette contrainte imposée à la forme poétique apparaît presque insurmontable : si le poète parvient à élaborer une solution employant toutes les syllabes pour la *prima pars*, il semble se résigner, dans la *secunda pars*, à laisser nombre de syllabes isolées et dépourvues de sens. Les syllabes *la-sol-fa-mi-ré* ne pouvant manifestement être entièrement intégrés dans aucun vers. La référence à la toison d'or a poussé plusieurs auteurs à associer ce motet à l'Ordre de la Toison d'Or, ordre de chevalerie de la cour de Bourgogne (en particulier PRIZER 1985 ; BENTHEM 1987). Cependant cette référence, de même que celles à Dédale (vers 4), aux marchands (vers 5) ainsi qu'à Saint Pierre (vers 6) pourraient n'être que des solutions pour résoudre la contrainte de l'emploi en latin des syllabes *ré-mi* (c'est à dire *remi*, ou « rames »), qui auraient imposé au poète l'emploi de multiples références à des bateaux. La référence aux Argonautes et à la toison d'or ne pourrait donc qu'être fortuite. A propos de cette théorie, et pour une synthèse des publications précédentes à ce sujet, voir FALLOWS 2009, p. 218-221.

⁹⁰ BENTHEM 1987, p. 67-8.

3) Les chansons

Au même titre que dans les motets, la présence des *fugae* dans les chansons attribuées à Josquin apparaît directement corrélée au nombre de parties que comporte la polyphonie. Si l'on trouve des *fugae* dans les chansons à trois ou quatre parties de même que dans celles à cinq et six parties, les premières n'en comportent qu'assez rarement, les secondes presque systématiquement. Nous nous intéresserons en premier lieu aux chansons à trois et quatre parties, avant de nous pencher sur celles à cinq et six parties.

Parmi les vingt-trois chansons à trois parties attribuées à Josquin par Noble, Dean, et par les éditeurs de la *NJE*⁹¹, une seule comporte une *fuga* à la quinte : la chanson *De tous biens plaine* *NJE* 27.6⁹². Bien que les techniques de contrepoint imitatif apparaissent extrêmement prégnantes dans l'écriture de ces chansons, aucune autre d'entre elles ne comporte de *fuga*, ni d'autre forme de *canon*⁹³. Parmi les trente-cinq chansons à quatre voix attribuées à Josquin par les éditeurs de la *NJE*⁹⁴, dix comportent des *fugae*, soit un peu moins d'un tiers d'entre elles : un nombre et une proportion nettement plus conséquente que pour les chansons à trois voix. Sept de ces dix chansons comportent des *fugae* à d'autres intervalles que l'unisson ou l'octave, et ont par conséquent été retenues⁹⁵.

La table qui suit résume les caractéristiques de ces huit chansons.

⁹¹ NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online* ; BENTHEM ; BROWN (éd.), *NJE* 27.

⁹² Une version à quatre voix (*De tous biens plaine* *NJE* 28.9) a également été conçue par Josquin, comportant un dispositif de *fuga* à l'unisson à la minime.

⁹³ Nous avons souligné cette tendance en introduction, générale dans l'œuvre de Josquin.

⁹⁴ FALLOWS (éd.), *NJE* 28. Le *New Grove* n'en recense que vingt-sept : ceci s'explique notamment par le fait que plusieurs chansons dont l'attribution à Josquin s'avère incertaine ont été retenues par les éditeurs de la *NJE* – quoiqu'avec des doutes parfois sérieux – mais non par les auteurs de l'article du *New Grove*. C'est le cas des chansons *Ach hulff mich Layd* *NJE* 28.2, *Fors seulement* *NJE* 28.16, *Leal schray tante* *NJE* 28.21, *Lourdault, lourdault* *NJE* 28.24, *Si j'ay perdu mon amy* *NJE* 28.32 et *Vivray je tousjours* *NJE* 28.37. En outre, deux œuvres composées sur des textes latins d'origine profane, *Dulces exuvie* *NJE* 28.11 et *Fama malum* *NJE* 28.15, sont classés parmi les chansons par les éditeurs de la *NJE*, dans les motets par les auteurs de l'article du *New Grove* (NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*).

⁹⁵ Les trois autres présentent des *fugae* à des intervalles d'unisson ou d'octave : *Comment peult haver joye* *NJE* 28.7, *De tous biens plaine* *NJE* 28.9, et *Guillaume se va chauffer* *NJE* 28.17, d'attribution douteuse (cf. Annexe).

Parties fuguées (<i>dux-comes</i>) ⁹⁶	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				Autre intervalle ou autre type de <i>fuga</i> (le cas échéant)	Distance temporelle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>
	4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.		
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)						
B-T			X			1SB
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)						
S-B					<i>Fuga</i> à la neuvième inférieure	1B parfaite
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)						
A-S	X				<i>Fuga</i> à 4 ex 2	1B
B-T	X					1B
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)						
A-S	X				<i>Fuga</i> à 4 ex 2	1B
B-T	X					1B
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonnet</i> (à 4)						
A-S	X				<i>Fuga</i> à 4 ex 2	1B
B-T	X					1B
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)						
A-S	X				<i>Fuga</i> à 4 ex 2	1B
B-T	X					1B
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)						
A-S	X					1SB
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)						
A-B				X	<i>Fuga</i> à 3 ex 1	1SB
A-S	X					1B

Table 1.1.7 : Liste des chansons à trois et quatre parties incluses dans le corpus étudié, ainsi que des caractéristiques des *fugae* qu'elles comportent.

Bien que l'emploi des techniques d'écriture en imitation apparaisse généralisé au sein des chansons à trois et quatre parties, il est intéressant de constater que la plupart des *fugae* recensées ci-dessus présentent des typologies particulières, qui les distinguent du reste des chansons à trois et quatre parties. Dans la chanson *De tous biens plaine*, le Superius originel de la chanson de Hayne van Ghizeghem est confié à la partie de Superius – non fuguée –, les deux parties fuguées se déployant sous ce

*cantus firmus*⁹⁷. De même, la quasi-totalité des sept chansons à quatre parties recensées ci-dessus emploient des techniques de *fuga* relativement inhabituelles, se démarquant ainsi des autres chansons à quatre voix. Quatre d'entre elles apparaissent conçues selon un même dispositif de *fuga* à 4 ex 2 à la quarte supérieure : *Dictez moy bergere*, *En l'ombre d'ung buissonnet*, *Baisiez moy* (à 4) et *Se congié prens* (à 4)⁹⁸. Si la chanson *Une mousque de Biscaye* présente *a priori* une typologie plus classique – une simple *fuga* à la quarte supérieure –, les deux parties inférieures, non fuguées, présentent des traces nettes d'une conception initiale sous forme de *fuga*. Il semblerait, par conséquent, que cette chanson découle d'un projet avorté de *fuga* à 4 ex 2⁹⁹. Contrairement à celles des autres chansons à 4 ex 2, l'attribution à Josquin de la chanson *Une mousque de Biscaye* semble certaine : ce qui constituerait une preuve supplémentaire que Josquin a bien expérimenté cette technique d'écriture, et pourrait soutenir l'attribution des quatre autres chansons employant cette technique.

Les trois autres chansons retenues présentent également des typologies remarquables : *A l'heure* comporte une *fuga* à la neuvième inférieure entre Superius et Bassus, à laquelle s'ajoutent deux parties non fuguées – celles de Tenor et d'Altus. Cet intervalle apparaît particulièrement rare dans les *fugae* à cette époque : il s'agit de fait d'un cas unique dans la production de Josquin. Ce dernier semble d'ailleurs avoir été l'un des premiers à l'utiliser¹⁰⁰. Enfin, la chanson *Vive le roy* présente un

⁹⁶ Les noms des parties pouvant varier selon les sources, nous reprenons pour cette colonne les dénominations des parties adoptées par la *New Josquin Edition*, ou bien, dans le cas où les œuvres concernées ne s'y trouveraient pas encore éditées, celles de l'édition Smijers.

⁹⁷ Cette typologie peut également être observée dans d'autres œuvres attribuées à Josquin. Au sein du corpus étudié, on la trouve notamment dans la chanson *Vive le roy* (à 4), dans laquelle un *cantus firmus* en valeurs longues est énoncé par le Tenor, non fugué : les trois autres parties procédant en *fuga* à 3 ex 1. Par ailleurs, des techniques comparables se trouvent employées dans plusieurs *fugae* à l'unisson ou à l'octave, recensées en annexe : en particulier dans la version à quatre voix de la chanson *De tous biens plaine*, qui comporte quant à elle un double *cantus firmus*, les parties de Superius et de Tenor de la chanson d'origine. Les deux autres voix procèdent en *fuga* à l'unisson, à distance de minime. De même, dans le dernier « Agnus Dei » (à 6) de la *Missa L'homme armé sexti toni*, qui procède selon une typologie comparable. Les deux parties inférieures s'y présentent en effet comme des *cantus firmi* formés à partir de la mélodie de *L'homme armé*, les quatre voix supérieures procédant en double *fuga* à l'unisson, à distance de minime.

⁹⁸ À propos de cet ensemble de chansons, relativement homogène et unique en son genre, voir notamment FALLOWS 2009, p. 72-74.

⁹⁹ *Ibid.* La chanson *Plus nulz regretz* NJE 28.28, qui ne comporte aucune *fuga*, semble également présenter cette caractéristique. Sa structure se rapproche en effet de près de celle d'une chanson à 4 ex 2 (FALLOWS (éd.), NJE 28, p. 84-5).

¹⁰⁰ L'emploi des intervalles imparfaits dans les *fugae* étant lui-même encore récent à cette époque : selon Peter Urquhart, Johannes Ockeghem pourrait avoir été le premier à les utiliser, dans sa *Missa Prolationum* (URQUHART 1997, p. 73). On trouve certes déjà, dans l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé* de Loyset Compère, un exemple de *fuga* à la neuvième, qui porte l'inscription *Ad nonam canitur*

dispositif tout aussi remarquable : une *fuga* à 3 ex 1, dans laquelle les parties d'Altus et de Bassus procèdent en *fuga* à la quinte inférieure, celles d'Altus et de Superius à la quarte supérieure. Au sein de notre corpus, seul l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* emploie un dispositif semblable : la chanson *Vive le roy* s'en démarque cependant par la présence d'un *cantus firmus* à la partie de Tenor, conçu sur la base d'un *soggetto cavato* élaboré à partir des voyelles du titre¹⁰¹.

Si les *fugae* sont relativement rares dans les chansons à trois et quatre parties, elles apparaissent très courantes dans les chansons à cinq et six parties. Sur les vingt-cinq chansons à cinq et six parties attribuées à Josquin par le *New Grove*¹⁰², six seulement ne comportent pas de *fuga*¹⁰³. Près de trois quarts de ces chansons intègrent donc une *fuga*, soit une proportion bien plus importante que celles observées dans les genres musicaux ou les catégories décrits précédemment¹⁰⁴. Parmi ces chansons, quatre comportent des *fugae* à l'unisson ou à l'octave¹⁰⁵, six autres ne

tempora bina silens (« Il est chanté à la neuvième, en restant silencieux pendant deux temps ») dans plusieurs de ses sources, en particulier les manuscrits **VatC 234**, **VatS 35**, **JenaU 32** et **CambraiBM 18** (ZAZULIA 2012, p. 272). Il est possible qu'un lien puisse être tracé entre cet « Osanna » et la chanson, du fait des similitudes de ces deux inscriptions, de la grande rareté de cette technique autour de 1500, ainsi que de la relative proximité géographique des sources dans lesquelles elles ont été relevées. La messe de Compère figure en effet notamment dans le manuscrit **VatS 35**, copié aux alentours de 1487-90, et d'origine romaine.

¹⁰¹ Au sujet de cette chanson, voir notamment FALLOWS 2009, p. 231-3. La typologie de cette chanson s'approche également de celle du *De profundis* (à 5) NJE 15.4, qui comporte une *fuga* à 3 ex 1, à laquelle s'ajoutent deux parties en contrepoint libre.

¹⁰² NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*. La version à six parties de la chanson *Baisiez moy* [NJE 30.3] ne figure pas dans cette liste : nous l'y ajoutons cependant dans la mesure ou son attribution, certes incertaine, demeure plausible, et où nous avons choisi de l'intégrer au corpus étudié (*cf. supra*, I-1-A-1)-2)).

¹⁰³ Il s'agit des chansons *Cueurs desolez/Plorans ploravi* (à 5) (NJE 29.3), *Je ne me puis tenir d'aimer* (à 5) (NJE 29.11), *Ma bouche rit* (à 5-6) (NJE 29.14), *Nymphes des bois/Requiem aeternam* (à 5) (NJE 29.18), *Allegez moy* (à 6) NJE 30.2, et *Tenez moy en vos bras* (à 6) NJE 30.12. On observe cependant que deux de ces chansons au moins, *Allegez moy* NJE 30.2 et *Tenez moy en vos bras* NJE 30.12 emploient les techniques d'écriture en imitation de manière intensive, et présentent par conséquent de fortes affinités avec les chansons incluant des *fugae*. Quant aux chansons *Cueurs desolez/Plorans ploravi* (NJE 29.3) et *Nymphes des bois/Requiem aeternam* (NJE 29.18), elles présentent une autre spécificité d'écriture : la présence d'un *cantus firmus* grégorien intégré à la texture. Notons enfin que de la chanson *Fors seulement* (à 6) NJE 30.4, n'a été préservée qu'une unique partie de la polyphonie, il n'apparaît pas possible de déterminer si elle comportait ou non une *fuga* ou un *canon*. À propos des enjeux et des difficultés d'une écriture à cinq parties n'impliquant ni *fuga*, ni *cantus firmus*, voir notamment BLACKBURN 1976, p. 38.

¹⁰⁴ La présence de ces *fugae* constitue ainsi un élément clairement identifiable et relativement constant dans le corpus des chansons à cinq et six parties attribuées à Josquin : si bien que la présence d'une *fuga* a pu être évoquée comme un possible moyen de distinguer les chansons pouvant être attribuées à Josquin de celles devant être exclues du corpus josquinien (RIFKIN 1984, cité par FALLOWS 2009, p. 212).

¹⁰⁵ Il s'agit des chansons *Parfons regretz* (à 5) (NJE 29.9), *N'esse pas ung grant desplaisir* (à 5) (NJE 29.17), *Adieu mes amours* (à 6-7) NJE 30.1, et *Petite camusette* (à 6) NJE 30.7.

figurent dans aucune source antérieure à 1530¹⁰⁶ : elles n'ont par conséquent pas été retenues.

À une exception près – la triple *fuga* à la quarte supérieure de la chanson *Baisiez moy* (à 6) [NJE 30.3] –, les *fugae* relevées dans les chansons à cinq et six parties n'impliquent généralement que deux parties, le plus souvent des voix médianes¹⁰⁷. À la différence de celles identifiées dans les chansons à trois et quatre parties, qui, nous l'avons vu, mettaient souvent en jeu des techniques inhabituelles – *fuga* à la neuvième, *fuga* à 3 ex 1 ou à 4 ex 2, *fuga* autour d'un *cantus firmus* –, celles relevées dans les chansons à cinq et six parties semblent procéder selon un dispositif relativement constant, induisant de moindres contraintes. En dépit, bien sûr, d'importantes variations quant à la distance temporelle qui sépare les parties fuguées, ainsi que de la disposition de celles-ci dans la polyphonie. Dans la table suivante, nous indiquons les caractéristiques des *fugae* qui figurent au sein des chansons à cinq et six parties retenues.

Incipits des chansons	Parties fuguées (<i>dux-comes</i>) ¹⁰⁸	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				Autre intervalle ou autre type de <i>fuga</i> (préciser)	Distance temporelle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>
		4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.		
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)	T-Q			X			2B
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)	T-Q			X			2B
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)	C-Q				X		3B
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)	T-Q				X		3B
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)	S-Q				X		3B
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)	Q-S			X			1B
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)	T-Q			X			2B
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)						<i>Fuga</i> à 6 ex 3	
	A-S	X					1B
	Q-Sx	X					1B
	B-T	X					1B
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)	Sx-Q			X			2B

¹⁰⁶ Les chansons *Cueur langoreulx* (à 5) (NJE 29.2), *Nimphes, nappés/Circumdedederunt me* (à 6) NJE 30.6, *Pour souhaitter* (à 6) NJE 30.8, *Regretz sans fin* (à 6) NJE 30.9, *Vous l'arez, s'il vous plaist* (à 6) NJE 30.13, et *Vous ne l'aurez pas* (à 6) NJE 30.14.

¹⁰⁷ Les chansons *Je me complains* (NJE 29.10) et *Plaine de dueil* (NJE 29.20) impliquent toutefois la partie de Superius. La partie de Bassus ne se voit quant à elle impliquée dans aucune de ces *fugae*.

Table 1.1.8 : Liste des chansons à cinq et six parties retenues dans le corpus, accompagnées des caractéristiques des *fugae* qu'elles comportent.

La plupart des chansons retenues comportent des citations de mélodies préexistantes, généralement confiées aux parties fuguées. Nombre de ces mélodies sont d'origine populaire, ou bien issues de chansons polyphoniques préexistantes. De telles citations apparaissent fréquentes au sein des chansons à trois et quatre parties¹⁰⁹, plus rares en revanche dans les chansons à cinq et six parties¹¹⁰. Toutefois, il est vraisemblable que certaines citations de mélodies préexistantes n'aient pas été identifiées¹¹¹. Compte tenu de l'absence de sources de première main de la plupart de ces mélodies d'origine populaire, leur identification s'avère en effet délicate, et doit pour l'essentiel être opérée de manière indirecte, par comparaison avec d'autres citations dans des œuvres polyphoniques. D'autre part, cette absence de sources rend difficile d'attester l'origine populaire de certaines mélodies, voire même leur caractère préexistant¹¹². La table suivante recense l'ensemble des mélodies ayant pu être identifiées.

¹⁰⁸ Les noms des parties pouvant varier selon les sources, nous reprenons pour cette colonne les dénominations des parties adoptées par la *New Josquin Edition*, ou bien, dans le cas où les œuvres concernées ne s'y trouveraient pas encore éditées, celles de l'édition Smijers.

¹⁰⁹ Sur un total de trente-neuf chansons – les trente-cinq éditées dans le volume 28 de la *NJE*, auxquelles s'ajoutent quatre chansons d'attribution plus incertaine, David Fallows en a ainsi recensé dix-sept citant une mélodie préexistante, soit près de la moitié (FALLOWS 2009, p. 81). Fallows note par ailleurs que plus de la moitié des chansons à quatre voix attribuées à Josquin contiennent une mélodie populaire (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 144). À propos de l'emploi par Josquin de ces mélodies, voir également FALLOWS 2005, p. 161-171, et FITCH 2011, p. 155-168.

¹¹⁰ Sur les vingt-six chansons à cinq et six parties généralement attribuées à Josquin (*cf. supra*, table 1.1.7), il semble que treize au moins, soit la moitié d'entre elles, emploient une mélodie préexistante : mélodie grégorienne pour trois d'entre elles, *Cueurs desolez/Plorans ploravi* (NJE 29.3), *Nymphes des bois/Requiem aeternam* (NJE 29.18), *Nymphes, nappés/Circumdede runt me* NJE 30.6, une mélodie profane d'origine populaire pour sept autres : *Faulte d'argent* (NJE 29.7), *Je me complains de mon amy* (NJE 29.10), *Allegez moy* NJE 30.2, *Baisiez moy* (à 6) [NJE 30.3], *Petite camusette* NJE 30.7, *Se congié prens* (à 6) NJE 30.11, *Vous ne l'aurez pas* NJE 30.14, et une mélodie tirée d'une chanson polyphonique préexistante pour trois encore : *Ma bouche rit* (NJE 29.14), *Adieu mes amours* NJE 30.1, *Fors seulement* NJE 30.4 (FALLOWS 2009, p. 81 ; NOBLE, « Josquin », § 13, *Grove Music Online*).

¹¹¹ Lawrence F. Bernstein suggère que des chansons telles que *Douleur me bat*, *Du mien amant*, *Incessamment*, *Plaine de dueil* ou *Plusieurs regretz* ne se prêtent pas à la citation de modèles monodiques, de timbres ou d'arrangements plus anciens. Que par conséquent, Josquin a commencé à composer ses propres parties canoniques (BERNSTEIN 2000, p. 407, note 27). Toutefois, l'identification récente, par John Milsom, d'un nombre important d'« autocitations » au sein de la chanson *Plusieurs regretz* suggère que le travail d'identification est sans doute à poursuivre (MILSOM 2009, p. 521-532).

¹¹² Les mélodies des chansons *Baisiez moy* et *Une mousque de Biscaye* apparaissent certes sous forme monodique au sein de chansonniers : **ParisBnF 9346** et **ParisBnF 12744** respectivement. Cependant, il n'est pas aisé de déterminer si ces mélodies sont en effet d'origine monodique, ou bien sont dérivés de versions polyphoniques antérieures (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 84 ; 427). Quant à celles citées par les autres chansons, c'est sur la base d'autres citations, textuelles et/ou musicales, que repose leur identification comme mélodies populaires (voir notamment les notes de la table 1.1.9).

Mélodie préexistante citée par les parties fuguées	
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹³ ?
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹⁴ ?
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonnet</i> (à 4)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹⁵ ?
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹⁶ ?
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹⁷ ?
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹⁸
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)	
	Mélodie populaire préexistante ¹¹⁹

¹¹³ Cette mélodie apparaît en effet seule au f. 105' du chansonnier **ParisBnF 9346**, daté des environs de 1510 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Fonds Français, Ms. 9346 (« Chansonnier de Bayeux »)). Selon David Fallows notamment, cela pourrait indiquer que la mélodie existait antérieurement à la version polyphonique de Josquin (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 84).

¹¹⁴ Howard Mayer Brown a en effet noté que le vers « Par ou m'en irayje » apparaît également dans la *Sottie des coppieurs et lardeurs*, et que la mélodie pourrait par conséquent avoir existé auparavant (BROWN 1963, p.206, cité par FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 143).

¹¹⁵ Selon David Fallows, il s'avère particulièrement délicat de dégager une cohérence des nombreuses occurrences de l'incipit « En l'ombre d'ung » dans des poèmes, des mélodies ou pièces polyphoniques. Néanmoins une version antérieure à celle de Josquin semble être connue : il s'agit de la partie de Tenor de la chanson *L'autrier la pieça* d'Antoine Busnoys, uniquement préservée dans le manuscrit **SevC 5-1-43**, f. 103'-105 (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 177). La base de données *Monophonic chansons in polyphonic textures c.1450 to c.1550* répertorie notamment deux mélodies distinctes portant cet incipit, qui semblent tout à fait différentes de l'éventuelle mélodie citée dans la chanson de Josquin (<http://chansonmelodies.sbg.ac.at/db/melodies.php>).

¹¹⁶ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 390. Une liste de versions monodiques ou polyphoniques de cette mélodie est en outre donnée p. 395-7. Voir également MACEY (éd.), *NJE 30*, p. 150-1.

¹¹⁷ Une version monodique de cette mélodie est notamment donnée par le manuscrit **ParisBnF 12744** (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, fonds français, Ms. 12744, f. 5'-6), apparemment postérieur à la composition de la version de Josquin, mais qui semble néanmoins donner une version proche de la mélodie (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 425). Une liste de versions monodiques ou polyphoniques de cette mélodie est en outre donnée p. 434-6. La base de données *Monophonic chansons in polyphonic textures c.1450 to c.1550* répertorie également cinq versions distinctes de cette mélodie, nettement reconnaissables (<http://chansonmelodies.sbg.ac.at/db/melodies.php>). Au sujet de la structure de cette mélodie et du sens de son texte, voir également BLACKBURN 2000, p. 72-6.

¹¹⁸ Bien qu'une version originale de cette mélodie soit difficile à reconstruire, il semble néanmoins qu'un timbre populaire devait être à l'origine des nombreuses versions monodiques et polyphoniques connues au XVI^e siècle, ainsi que des multiples allusions à ce texte. Voir notamment BROWN 1963, p. 116, cité par BARBIER 1987, p. 177.

(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)
Fragments extraits d'autres chansons à cinq et parties de Josquin ¹²⁰ ?
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)
Mélodie populaire préexistante ?
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)
Mélodie populaire préexistante ?
Mélodie préexistante citée par une partie non fuguée
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)
Superius de la chanson de Hayne van Ghizeghem
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)
<i>Soggetto cavato</i> réalisé d'après les voyelles du titre ¹²¹

Table 1.1.9 : Mélodies préexistantes citées par les parties fuguées ou non fuguées des chansons retenues.

Au sein des genres musicaux pratiqués par Josquin, les *fugae* ne se répartissent pas de manière homogène. Tandis que leur emploi apparaît très fréquent, voire presque systématique au sein de certains genres, il se révèle nettement plus rare au sein de certains autres.

De manière générale, le nombre de *fugae* relevées ne reflète pas l'importance des techniques d'écriture en imitation, employées de manière intensive au sein de l'ensemble de ces genres. On constate d'ailleurs que l'emploi de la *fuga* s'associe souvent à d'autres types de contraintes – en particulier l'emploi d'une mélodie préexistante aux parties fuguées ou non fuguées –, et privilégie les techniques rares : *fuga* à 4 *ex* 2, *fuga* à 3 *ex* 1, *fuga* à un intervalle de seconde ou de neuvième. Ainsi, l'emploi de la *fuga* dans l'œuvre de Josquin ne peut être réduit à une simple généralisation de l'écriture en imitation, sur toute la durée d'une œuvre. Il semble procéder, au contraire, d'une volonté d'expérimentation technique, faisant intervenir d'autres contraintes que celles relatives à l'écriture imitative, dans sa forme la plus élémentaire. La possibilité d'identifier plusieurs ensembles d'œuvres homogènes au sein du corpus étudié, qui regroupent des œuvres utilisant des techniques semblables,

¹¹⁹ À propos de l'origine de ce fragment mélodique, voir notamment CURTIS [1969], p. 3-4 (cité par BERNSTEIN 2000, p. 420, note 61).

¹²⁰ John Milsom a montré de façon convaincante que cette chanson se trouvait émaillée de citations tirées de chansons de Josquin lui-même, en particulier *Faulte d'argent*, *Douleur me bat* et *Se congié prens*. Il ne s'agit certes pas ici de la citation d'une mélodie *in extenso*, comme c'est le cas de la plupart des œuvres répertoriées dans cette table : cependant il semble intéressant de la mentionner (MILSOM 2009, p. 521-532).

¹²¹ LITTERICK 2000, p. 385-6.

s'affrontant aux mêmes difficultés, et pouvant être datées de la même période – les chansons en *fuga* à 4 *ex* 2, les chansons à cinq parties comportant une *fuga*, en particulier – semble constituer un indice en faveur de cette hypothèse, selon laquelle les *fugae* constitueraient une sorte de laboratoire pour l'expérimentation technique¹²².

¹²² À propos de chacun de ces deux ensembles d'œuvres, voir notamment FALLONS 2009, p. 72-4 ; 212 ; 330-7.

2 – Sélection et présentation des sources retenues

Au début de sa récente monographie consacrée à Josquin, David Fallows souligne le nombre considérable de sources qui transmettent l'œuvre du compositeur, l'évaluant à un total de près de mille¹²³. Si le nombre de sources préservées pour une œuvre donnée varie du tout au tout, certaines de celles-ci apparaissent en effet transmises par un nombre impressionnant de sources, qui dépasse de très loin la norme relative aux œuvres de cette époque¹²⁴. Les éditeurs de la *NJE* ont par exemple recensé cinquante-quatre sources de la seule *Missa De beata virgine*¹²⁵ ; vingt-cinq du *Pater noster*¹²⁶. Un inventaire de l'ensemble des sources des œuvres retenues rassemble ainsi plusieurs centaines de sources, qui couvrent une période chronologique considérable. Celle-ci s'étend depuis les années 1470 ou 1480, pour les toutes premières sources manuscrites préservées – telles **SevC 5-1-43** ou **RomeC 2856** – jusqu'au dernier tiers du XVI^e siècle, voire aux années 1580, 1590 et même au début du XVII^e siècle pour certains cas exceptionnels¹²⁷.

L'étude d'un tel corpus poserait d'importantes difficultés. Du fait du nombre de sources à prendre en considération, de leur diversité formelle, mais également de la diversité des pratiques musicales et sribales représentées sur une étendue géographique et chronologique aussi vaste. Il importe par conséquent de restreindre ce corpus à un ensemble plus cohérent, aux proportions plus aisément manipulables.

¹²³ FALLOWS 2009, p. 6.

¹²⁴ À titre de comparaison, les deux messes les mieux transmises de Pierre De La Rue parmi les trente-cinq éditées par l'American Institute of Musicology – l'attribution de cinq d'entre elles est incertaine –, les *Missae Ave Maria* et *Cum jocunditate*, ne semblent toutes deux transmises que par quinze sources, en comptant les sources fragmentaires (DE LA RUE, *Opera omnia*, éd. Davison ; Kreider ; Keahey, vol II, p. XXIII-XXIV ; vol. I, p. XLVIII-IL). Ce nombre, très inférieur à celui des deux œuvres citées ici de Josquin, est pourtant très supérieur à celui du nombre de sources transmettant l'ensemble des messes de ce compositeur, de l'ordre de six environ (Notons que la *Missa L'homme armé I* apparaît également dans quinze sources : cependant seules trois d'entre elles sont complètes (DE LA RUE, *Opera omnia*, éd. Davison ; Kreider ; Keahey, vol. IV, p. LIV).

¹²⁵ En excluant les tablatures (ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 53-62).

¹²⁶ JUST (éd), *NJE* 20, p. 90-95).

¹²⁷ En particulier pour des sources d'Europe centrale : tel le manuscrit **BudOS 20**, qui semble avoir été copié à Bártfa (aujourd'hui Bardejov, en actuelle Slovaquie), et transmet la partie de Tenor, ainsi que des fragments de celle de Superius de la *Missa de beata virgine* : sa date de copie serait postérieure à 1603. De même, le manuscrit **DresSL Glashütte 5**, probablement copié en Saxe, qui transmet le *Pater noster*, est datable des années 1580-1600 environ. Enfin, le traité de Leonhard Reinmichel, **Reinmichel 1590**³⁰, publié en 1590 puis à nouveau en 1594 à Lauingen, transmet, à titre d'exemples, l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, ainsi que le « Pleni sunt » et l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*. Les références complètes de ces sources sont données en bibliographie.

Afin de procéder à cette sélection, nous avons tenu compte de différents critères, que nous détaillerons dans les pages qui suivent. Nous exposerons ainsi la méthode par laquelle nous avons délimité notre corpus de sources. Puis, après avoir établi une liste des sources retenues, nous présenterons celles-ci plus en détail : en premier lieu les sources imprimées, puis les sources manuscrites.

A- Définition du corpus de sources

En préalable à toute sélection des sources à étudier, il importait d'établir un inventaire le plus complet possible des sources préservées des œuvres retenues. C'est d'abord à cela que nous nous sommes attaché, en exploitant divers outils. Pour les œuvres éditées dans les volumes déjà parus de la *New Josquin Edition*, un tel inventaire a déjà été réalisé par les éditeurs¹²⁸. Pour les œuvres devant figurer dans les volumes prévus mais non encore parus, en revanche, nous avons réalisé cet inventaire à partir de divers répertoires et bases de données¹²⁹. Nous avons notamment exploité les éditions antérieures à la *NJE* répertoriant les sources alors disponibles des œuvres éditées¹³⁰, divers ouvrages et articles musicologiques¹³¹, ainsi que divers répertoires de sources manuscrites ou imprimées. Tels le *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, ainsi que le *Census Catalogue of Manuscript Sources*, irremplaçables sources d'informations¹³². Nous avons également utilisé l'archive en ligne *DIAMM*, qui rassemble de nombreuses données relatives aux sources manuscrites médiévales et renaissantes, tirées de sources multiples¹³³.

¹²⁸ Nous l'avons complété, le cas échéant, à l'aide des bases de données plus récentes ou actualisées, indiquées ci-dessous.

¹²⁹ À ce jour, seuls les volumes 29 et 30 ne sont pas encore parus. Ils devraient rassembler les chansons à cinq et six parties.

¹³⁰ En particulier l'édition monumentale coordonnée par Albert Smijers.

¹³¹ Parmi lesquels on peut citer URQUHART 2005 ; BLACKBURN 1976 ; BLACKBURN 2000 ; CHARLES 1983 ; et BOORMAN 2006, p. 856-1142, qui donne une liste précieuse de concordances des œuvres éditées par Petrucci.

¹³² LESURE (éd.), *RISM B/I/1*, 1960 ; SCHLAGER (éd.), *RISM A/I/4*, 1974 ; REANEY (éd.), *RISM B/IV/1*, 1966 ; REANEY (éd.), *RISM B/IV/2*, 1969 ; WATHEY (éd.), *RISM B/IV/1-2 Suppl.*, 1993. VON FISCHER ; LÜTOLF (éd.), *RISM B/IV/3-4*, 1972 ; BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, 1991 ; URCHUGUEIA (éd.), *RISM B/XV*, 2005 ; HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-Catalogue*, 1979-1988.

¹³³ Les informations proposées par *DIAMM* reprennent notamment celles établies par le *RISM* et par le *Census*, mais intègrent également des données tirées de sources plus récentes, ou plus régulièrement actualisées. En particulier le site du projet *CMME* (<http://www.cmme.org/database/sources/page/1>), ou d'autres sources plus spécialisées. Tels, le catalogue des manuscrits issus de l'atelier Alamire, réalisé à l'occasion d'un important colloque dédié au scriptorium (KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999), le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen*

L'inventaire ainsi établi figure en bibliographie.

C'est alors à partir de cette liste que nous avons pu procéder au choix des sources retenues. Pour cela, nous nous sommes appuyé sur différents critères, que nous détaillerons au cours des points suivants. Par souci de commodité, nous utiliserons le système de référencement adopté par les éditeurs de la *NJE*, en employant les sigles du catalogue *Census* pour les manuscrits, et un système de sigles dérivé de celui du *RISM* pour les imprimés¹³⁴. Pour les imprimés de type monographique, ce sigle donne le nom de l'imprimeur suivi du millésime, puis d'un sigle constitué de la lettre J suivie d'un nombre de trois chiffres. Toutes les références à Josquin se trouvant comprises entre les nombres 666 et 681¹³⁵. Soit par exemple, **Petrucci 1502 (J666)**, ou **Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J675)**. Pour les recueils imprimés regroupant des œuvres de plusieurs auteurs, le sigle indique le nom de l'imprimeur suivi du millésime, éventuellement suivi d'un chiffre en exposant, si plusieurs imprimés furent publiés la même année¹³⁶. Ainsi, par exemple, **Giunta & Pasoti 1522**, ou **Antico 1520³**.

1) *Les sources incomplètes, lacunaires ou endommagées*

Les œuvres comportant plusieurs sections ou mouvements – les messes, ainsi que certains motets – peuvent n'être pas transmis sous leur forme complète par l'ensemble de leurs sources. Lorsque n'y figurent pas les mouvements ou sections retenus au sein du corpus étudié, en particulier, on peut alors immédiatement écarter ces sources. Ce cas se présente notamment lorsque les pages contenant ces sections ou mouvements ont été perdues ou détruites¹³⁷ ; ou que ces derniers ont été remplacés

Nationalbibliothek (<http://www.cantusplanus.at/de-at/index.htm>), qui vise à cataloguer et à décrire précisément les manuscrits musicaux préservés à la Bibliothèque Nationale d'Autriche, ou encore le site de la À propos des manuscrits de Jena, voir également les informations supplémentaires données sur le site de la Bibliothèque de l'université et du Land de Jena (<http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/>).

¹³⁴ Les sources manuscrites n'étant pas cataloguées par le *Census* sont désignées par une référence créée sur le même modèle. Nous signalerons ces dernières par des notes de bas de page.

¹³⁵ SCHLAGER (éd.), *RISM A/I/4*, 1974, p. 506-7.

¹³⁶ LESURE (éd.), *RISM B/I/1*, 1960.

¹³⁷ Cela pourrait être le cas de la *Missa Malheur me bat* transmise par le manuscrit **BasU F.IX.25 (e-f)**, dont ont été préservées les seules parties d'Altus et de Tenor. En dépit de l'absence de mention, au sein de ces parties, de la présence d'un « Agnus Dei II » – sous forme d'inscription *tacet*, par exemple –, il est possible que cette section ait figuré dans la partie de Superius, sous forme canonique.

par d'autres, non fugués, ou bien écrits par d'autres compositeurs¹³⁸. Ou bien encore, lorsque certaines sources ne transmettent pas l'œuvre considérée dans sa totalité, mais n'en comportent que certains mouvements ou sections, pour des raisons qui peuvent être inhérentes aux pratiques liturgiques locales, ou à la transmission de l'œuvre considérée. Plusieurs sources de la *Missa De beata virgine* n'en transmettent que certains mouvements¹³⁹. De même, certaines des sources du *Pater noster-Ave Maria* (à 6) ne transmettent qu'une seule des deux parties de ce motet : tantôt la *prima pars*, « Pater noster » ; tantôt la *secunda pars*, « Ave Maria », celle-ci n'ayant pas été retenue au sein du corpus étudié. Nous avons, de ce fait, exclu d'office les sources ne transmettant pas les sections retenues¹⁴⁰.

Ont également été écartées les sources jugées trop lacunaires, qui ne semblaient pas pouvoir apporter d'informations suffisamment précises à une étude des *fugae* retenues. C'est notamment le cas de plusieurs recueils en parties séparées, manuscrits ou imprimés, dont deux parties ou davantage ont été perdues. Du manuscrit **VallaC 15**, dont une unique partie a été préservée ; de **BasU F.VI.26h**, dont deux des cinq parties seulement subsistent ; enfin, des manuscrits **VatP 1980-81** et **SGalls 464**, dont deux des quatre parties ont été préservées. Les imprimés **Imprimeur Inconnu [1524]** et **Schöffner 1513⁴** ont été exclus pour les mêmes raisons. De chacun de ces deux imprimés ne survit en effet qu'une partie : celle d'Altus pour le premier, celle de Tenor pour le second.

Certaines sources incomplètes ont cependant pu être retenues, en particulier

¹³⁸ C'est le cas, par exemple, pour le « Credo » de la *Missa Ad fugam*, remplacé dans **JenaU 31** par un « Credo » pouvant être attribué à Loyset Compère. Au sein de cette source, le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » présentent par ailleurs d'importantes variantes par rapport aux versions transmises par les autres sources. Le « Credo » de Compère apparaît placé à la fin de la messe (f. 73'-77) (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 11, 40 ; BLOXAM 2000, p. 199-201).

¹³⁹ Cette spécificité de la transmission de la *Missa De beata virgine* a conduit certains commentateurs, et notamment Willem Elders, éditeur de cette messe dans la *New Josquin Edition*, à supposer que les mouvements de cette messe auraient été conçus séparément, puis assemblés par la suite en une unique messe : ce que semble confirmer le fait que les modes des mélodies citées en *cantus firmus*, ainsi que les combinaisons d'armures, varient pour chaque mouvement (ELDERS (éd.), *NJE 3*, p. 86-104). Cependant, la composition de chacun des mouvements de la messe sur la base d'une mélodie de plainchant dans son propre mode apparaît issue d'une longue tradition médiévale, perpétuée, semble-t-il, dans toutes les messes *De beata virgine* au XVI^e siècle. L'indépendance modale de chacun des mouvements aurait alors permis d'extraire certains d'entre eux pour les copier, isolés du reste de la messe, expliquant ainsi le caractère incomplet de certaines des sources selon un cheminement rigoureusement inverse. Nous remercions Marc Desmet de nous avoir suggéré cette lecture.

¹⁴⁰ Dans le cas du *Pater noster-Ave Maria*, ont de ce fait été écartés les manuscrits **ModD 9** (Modène, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IX, f. 44'-45), et **VallaC 5** (Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Ms. 5, f. 81'-85). En tout, les éditeurs de la *New Josquin Edition* recensent six sources de ce motet ne contenant que la *secunda pars* (JUST (éd.), *NJE 20*, p. 90-93).

lorsqu'elles présentaient des éléments de notation remarquables, pour certaines des *fugae* qu'elles transmettaient. C'est le cas notamment des parties séparées **BasU F.IX.25 (e-f)**, dont deux des quatre parties sont manquantes, mais dans lesquelles ont notamment pu être relevées plusieurs inscriptions canoniques remarquables (Table 1.3.1)¹⁴¹.

Par ailleurs, les tablatures ont été délibérément écartées de cet inventaire, dans la mesure où elles reflètent généralement les pratiques d'instrumentistes solistes, et non pas celles d'ensembles de chanteurs, que nous entendons étudier ici¹⁴². Enfin, nous avons également exclu les réimpressions de recueils imprimés, lorsque celles-ci reproduisaient une édition antérieure sans modification significative. Nous reviendrons plus en détail sur le cas de ces sources dans notre présentation des sources imprimées.

2) *Délimitation chronologique : inventaire des sources antérieures aux années 1530*

Les critères détaillés ci-dessus ne permettent cependant d'écarter qu'une infime proportion des sources recensées, et ne réduisent pas l'immensité de l'étendue géographique et chronologique couverte par celles-ci. Afin de restreindre notre corpus à un ensemble plus aisément manipulable, nous limiterons par conséquent l'étude à celle des sources antérieures aux années 1530 : soit, aux sources datées du vivant de Josquin, ou de la décennie suivant sa mort.

Il serait évidemment naïf de croire que cette seule limite chronologique suffit à restreindre le corpus étudié à des sources fiables, proches des versions originelles conçues par Josquin. Même entre des cadres aussi étroits, les versions d'une œuvre donnée transmises par différentes sources peuvent présenter des variantes considérables¹⁴³. Dans la mesure où, comme le montrent notamment les schémas

¹⁴¹ Bien que ce manuscrit ait été retenu pour l'étude du « Pleni sunt » et de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dans la mesure où il transmet certaines parties de ceux-ci, ainsi que des inscriptions canoniques, il a en revanche été écarté pour l'étude de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*. Bien que le manuscrit transmette également cette messe, il ne comporte aucune trace de cette section : celle-ci ayant probablement figuré entièrement dans la parte de Superius, malheureusement perdue.

¹⁴² À propos des tablatures de Diego Pisador, en particulier, des pratiques qu'elles reflètent, et du décalage entre ces pratiques et celles des chanteurs, voir notamment DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 22.

¹⁴³ En particulier, Jesse Rodin a souligné la forte variabilité des versions de la *Missa L'homme armé sexti*

stemmatiques établis par les éditeurs de la *NJE*, les versions archétypales des œuvres retenues ne semblent pas avoir été préservées¹⁴⁴, et où la transmission de celles-ci présente généralement d'importantes lacunes, il s'avère souvent difficile de déterminer lesquelles des variantes relevées se rapprochent le plus de la version originelle conçue par le compositeur. Du fait de ces incertitudes, il apparaît souvent délicat d'évaluer le degré de fiabilité de chacune des sources d'une œuvre donnée, et d'attribuer chacun des éléments de notation qui y figurent au compositeur lui-même, ou à l'un des acteurs de la transmission. *A fortiori* lorsqu'un intervalle de plusieurs années semble séparer la composition de l'œuvre de l'élaboration des sources préservées¹⁴⁵, ou que cet intervalle n'est pas précisément connu¹⁴⁶. Néanmoins, ce crible chronologique apparaît nécessaire, afin de réduire l'étendue de notre corpus de sources, et de le limiter à des sources produites dans le cadre de pratiques de l'écrit propres au demi-siècle 1480-1530 environ. Des pratiques certes diverses, mais nécessairement moins que celles pouvant être observées dans la période de plus d'un siècle couverte par les sources répertoriées dans la bibliographie.

toni transmises par ses diverses sources (RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 43). Toutefois le cas le plus frappant, sans conteste, est celui de la *Missa Ad fugam*, dont les deux sources les plus anciennes comportent des versions profondément différentes. Selon les éditeurs de cette messe dans la *NJE*, la version transmise par le manuscrit **VatS 49** (c.1492-1504) serait une œuvre du jeune Josquin, celle transmise par le manuscrit **JenaU 31** (c.1510-20) serait une révision de l'œuvre par un autre compositeur (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE* 12, p. 11). D'autres auteurs avaient émis l'hypothèse que la version transmise par **JenaU 31** pourrait être une révision ultérieure de la messe par Josquin lui-même (OSTHOFF 1962, vol. 1, p. 115 ; BLOXAM 2000, p. 199-201). Cependant cette hypothèse est contestée par les éditeurs de la *NJE* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE* 12, p. 40). La version alternative transmise par **JenaU 31** est notamment éditée par Albert Smijers (SMIJERS (éd.), *Werken, Missen XIV*, p. XXVI-XXVIII).

¹⁴⁴ C'est le cas pour la plupart, si ce n'est la totalité des schémas proposés par les éditeurs de la *NJE*. Ceux présentés dans les volumes contenant les motets en constituent d'éloquents exemples (Voir par exemple ceux des motets *Inviolata* ou *O virgo prudentissima* : ELDERS (éd.), *NJE* 24, p. 62, 129).

¹⁴⁵ Cela semble être le cas, par exemple, des quatre chansons en *fuga* à 4 ex 2 retenues dans le corpus : *Baissez moy* *NJE* 28.4, *Dictiez moy bergere* *NJE* 28.10, *En l'ombre d'ung buissonnet* *NJE* 28.13 et *Se congié prens* (à 4) *NJE* 28.31, ainsi que le *Salve regina* *NJE* 25.4, que David Fallows a notamment proposé de dater de la fin des années 1470. Ces cinq pièces n'apparaissent pas transmises par des sources antérieures à 1490 : un fossé de vingt ans sépare par conséquent les dates présumées de composition et de copie, qui implique inévitablement une distance entre la version originelle et les versions préservées (FALLOWS 2009, p. 72-74 ; FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 82).

¹⁴⁶ Il a pu être suggéré que les œuvres de Josquin étaient copiées et diffusées de plus en plus rapidement après leur date de composition, à mesure que grandissait la célébrité du compositeur : l'intervalle séparant dates de composition et de copie tendant ainsi à se réduire. Cependant cette thèse a été mise en doute : de fait, peu d'informations concrètes pourraient permettre de la démontrer rigoureusement (Voir notamment à ce propos FALLOWS 2009, p. 66). Fallows cite à ce titre l'allusion d'Heinrich Glarean au fait que Josquin gardait ses œuvres plusieurs années avant de les livrer au public (GLAREAN 1547, *Liber III*, p. 363) : « En effet, ceux qui l'ont connu disent qu'il livrait ses œuvres avec beaucoup d'hésitation, et avec des corrections de toutes sortes, et qu'il ne livrait pas un chant au public s'il ne l'avait gardé chez lui plusieurs années » (« *Aiunt enim qui nouerunt, multa cunctatione, multifariaque correctione sua edidisse, nec, nisi aliquot annis apud se detinuisset, ullum in publicum emisisset cantum* »).

Nous procéderons en premier lieu à la sélection des sources imprimées, selon ce critère chronologique. Absents sur les années précédant 1501 et la publication de l'*Odhecaton*¹⁴⁷, les imprimés musicaux couvrent une période plus courte que les manuscrits au sein du corpus étudié, et apparaissent, de fait, nettement moins nombreux. De plus, l'identification des sources imprimées antérieures aux années 1530 s'avère en général relativement aisée. Aujourd'hui bien cataloguées, notamment par le *RISM*, celles-ci présentent en effet le plus souvent des informations bien lisibles quant à leur origine et à leur datation : page de titre ou colophon indiquent le plus souvent une ville, un nom d'imprimeur, ainsi qu'une date – plus ou moins fiable et précise¹⁴⁸ –, qui permettent de situer le volume dans le temps et l'espace. Ces informations étant parfois absentes¹⁴⁹, l'étude formelle des volumes, de leur mise en page, du type de papier employé, de la forme des caractères ou d'autres indicateurs permet néanmoins presque toujours de les situer avec précision. Qui plus est, la nature même du livre imprimé, généralement produit sur une durée relativement brève, rend généralement cette datation plus précise que pour les manuscrits, dont la compilation peut être le résultat de processus complexes, souvent étendus sur de nombreuses années. Enfin, bien que les imprimés préservés soient souvent lacunaires – certaines pages, certaines parties ayant pu être abîmées ou perdues –, la préservation occasionnelle de plusieurs exemplaires peut permettre de combler les lacunes¹⁵⁰.

La sélection des manuscrits pouvant être retenus s'avère nettement plus ardue. Plusieurs catalogues complets et complémentaires des sources manuscrites des

¹⁴⁷ *Harmonice musices Odhecaton A*, Venise : Ottaviano Petrucci, [1501].

¹⁴⁸ Tandis que **Giunta & Pasoti 1522** indique le mois et l'année de sa publication, par la formule *Mense maio M.D.XXII* (« Au mois de mai 1522 »), sur la partie séparée de Superius, la plupart des imprimés Petrucci, de même que **Antico 1516**¹, donnent le jour précis de la publication. Néanmoins comme l'a notamment démontré Stanley Boorman (BOORMAN 2006, p. 187-190), ces dates se révèlent en réalité très peu fiables, certains volumes ayant pu être réédités plus tard sans que cette date se trouve modifiée (*cf. infra*, I-2-B-2)).

¹⁴⁹ Comme pour l'imprimé portant la référence **Imprimeur Inconnu [1524]**, répertorié dans la section 1-A de notre bibliographie, parmi les sources du motet *Inviolata*. Daté de 1524 par les éditeurs de la *NJE*, cet imprimé correspond à celui portant la référence [**c.1521**]⁷ dans le *RISM*.

¹⁵⁰ Le *RISM B/I/1* révèle que parmi les exemplaires conservés d'un imprimé donné, il est fréquent que plusieurs soient incomplets, et que des parties manquent. C'est le cas notamment du premier livre de messes de Josquin **Petrucci 1502 (J666)**, dont un seul des six exemplaires conservés, celui de la Staatsbibliothek de Berlin, semble complet. De même, seul l'exemplaire de la British Library du recueil **Petrucci 1519**³ semble être entièrement préservé, des sept autres n'ayant généralement été conservées qu'une à trois des quatre parties séparées (LESURE, (éd.), *RISM B/I/1*, 1960, p. 98 ; SCHLAGER, *RISM A/I/4*, p. 506).

XV^e et XVI^e siècles sont certes disponibles, qui offrent de celles-ci une vision claire et synthétique, indiquant tant leurs caractéristiques physiques, le répertoire qu'elles contiennent, que leur origine probable ou leur contexte d'utilisation ; listant en outre les principales études leur ayant été consacrées¹⁵¹. Néanmoins la datation des manuscrits s'avère souvent délicate, pour diverses raisons.

En premier lieu, et à la différence des imprimés, les manuscrits présentent rarement des indications explicites quant à leur lieu d'origine, leur datation, leur destination, ou l'identité des copistes impliqués dans leur réalisation. Lorsque de telles indications sont présentes, elles peuvent en outre ne renseigner que sur l'une des étapes de la réalisation du manuscrit, et non sur l'ensemble d'entre elles. En effet, il est fréquent que la composition d'un manuscrit ait procédé selon une longue succession d'étapes, parfois distantes de plusieurs décennies, ou qu'un manuscrit donné regroupe en réalité des fascicules ou des sections issus de lieux et/ou de périodes distinctes¹⁵². Les indices de datation peuvent alors ne renseigner que sur une partie, ou bien une « couche » du manuscrit¹⁵³. Par ailleurs, l'interprétation de ces indications s'avère souvent délicate, et peut donner lieu à des théories contradictoires¹⁵⁴.

L'état de conservation des manuscrits peut encore accroître ces difficultés : ceux-ci ont en effet pu connaître diverses altérations plus ou moins profondes au cours de leur histoire, transformant leur aspect initial. Ces altérations peuvent être

¹⁵¹ Les informations indiquées dans le texte qui suit sont notamment tirées du *RISM*, du catalogue *Census* des manuscrits de musique polyphonique, ainsi que de l'archive *DIAMM*.

¹⁵² Cela semble être le cas du manuscrit **VatG XII.2**, constitué de folios indépendants à l'origine, dont les première et troisième parties sont datables d'environ 1518-21, la deuxième d'environ 1569-89 (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 4, p. 14). De même, le manuscrit **VienNB 18746** serait composé de deux sections distinctes, toutes deux réalisées au sein de l'atelier de Petrus Alamire, mais réunies *a posteriori* (Voir notamment la description du manuscrit proposée par Robert Klugseder et Oscar Verhaar sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (<http://www.cantusplanus.at/de-at/index.htm>)).

¹⁵³ C'est le cas par exemple pour **ToleBC 18**, sur lequel figure la date « 1543 » : celle-ci ne s'appliquant apparemment qu'à la seconde partie du manuscrit. La première, assemblée à celle-ci à la fin du XVI^e siècle, semble quant à elle dater de 1544-6 (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 3, p. 207). Nous employons ici le terme de « couche » au sens du terme anglais *layer*, qui distingue, dans l'état préservé d'un manuscrit, divers ensembles d'interventions sribales – ajouts, corrections, suppressions –, correspondant à autant d'états de ce dernier.

¹⁵⁴ Pour certaines sources, étudiées indépendamment par plusieurs musicologues, des datations très différentes ont ainsi pu être avancées : c'est notamment le cas du manuscrit **BolC R142**, situé par Helmuth Osthoff, Knud Jeppesen et Bonnie J. Blackburn respectivement dans les années 1515-30 environ, après 1523, et dans les années 1530-50 environ (OSTHOFF 1962, vol. 2, p. 17 ; JEPPESEN 1968-70, vol. II, p. 111 ; BLACKBURN 1976, p. 50-4 (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 72-6)).

dues à la nature même de leur matériau : c'est le cas par exemple pour de nombreux manuscrits de papier, que l'encre ferro-gallique généralement utilisée par les scribes a corrodé, jusqu'à les endommager parfois lourdement, et de façon irréversible. Elles peuvent également avoir été causées par les conditions de leur conservation ou de leur transmission. Ont ainsi pu être perdus quelques folios d'un manuscrit donné, comme c'est le cas pour les manuscrits **BrnoAMB 15/4** ou **FrankSU 2** ; voire, une ou plusieurs parties entières, dans certains manuscrits en parties séparées. C'est le cas des parties de Bassus des recueils **FlorC 2442** et **CorBC 95-6/ParisBnF 1817**. Par ailleurs, un manuscrit donné a pu se voir dispersé en fragments distincts : ainsi les manuscrits **SevC 5-1-43** et **ParisBNN 4379** semblent, en partie du moins, issus d'un même manuscrit originel. Des interventions intentionnelles peuvent également avoir altéré l'état d'un manuscrit. Si certaines de ces modifications apparaissent relativement superficielles, telles que l'ajout d'une foliotation, d'un ex-libris ou d'un index, ou bien l'introduction de corrections dans le texte musical, d'autres ont pu entraîner des détériorations profondes et irréversibles. C'est notamment le cas pour le manuscrit **BarcBC 681**, dont le haut de l'ensemble des pages aurait été rogné à l'occasion d'une réfection de la reliure, au XVIII^e siècle ou au début du XIX^e, occasionnant la perte des noms des compositeurs pour la quasi-totalité des œuvres ; ou pour le manuscrit **JenaU 7**, dont trois folios, comportant très probablement des miniatures, ont été retirés du manuscrit¹⁵⁵.

L'ensemble des indices relevés dans une source donnée ne permet pas toujours une détermination précise de la datation et de l'origine de celle-ci. Faute d'indications précises, on doit souvent s'accommoder de conjectures. La difficulté à dater chacune des sources recensées, et à situer leur origine précise, tient également au fait que si certains manuscrits ont pu être étudiés abondamment par la critique récente, d'autres restent encore relativement peu connus : c'est le cas notamment des manuscrits récemment découverts, tels le livre de chœur **BrnoAMB 15/4**, et les parties séparées **StralS 229**, deux manuscrits probablement tardifs, et au sujet desquels peu d'informations sont à ce jour accessibles.

Nous excluons, de même, les sources dont la datation et/ou l'origine n'ont pu être établies de façon suffisamment précise. En effet, leur confrontation aux sources plus précisément situées se trouverait inévitablement entachée d'incertitudes. C'est

¹⁵⁵ KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 15, p. 96.

notamment le cas des manuscrits **BolC R142**, dont nous avons évoqué les datations nombreuses et contradictoires, ou **BarBC 681**, dont la datation est estimée entre 1525 et 1550 environ, soit dans une fourchette chronologique très large, excédant de loin les limites chronologiques fixées à notre corpus.

Nombre d'incertitudes subsistent quant à la datation et l'origine des sources retenues. Cette première sélection aura du moins permis de restreindre l'étude à celle des sources réalisées du vivant de Josquin, ou peu après sa mort, et d'écarter les sources trop altérées ou lacunaires pour pouvoir être pleinement utiles. Dans la table suivante, nous répertorions l'ensemble des sources retenues.

N. B. : les références de chaque source ne sont indiquées in extenso qu'à leur première occurrence. Leur référence abrégée est donnée par la suite.

NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)	
Sources manuscrites	
BasU F.IX.25 (a-d) : Bâle, Öffentliche Bibliothek der Universität, Mss. F.IX.25 (a-d) f. 17-21 (SAB)/10-16 (T), [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i> , Josquin	
BrusBR 9126 : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9126 f. 1'-13, [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i> , Anon.	
FrankSU 2 : Francfort sur le Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Fol.-2 f. 18'-30, [<i>Missa Ave maris stella</i>], Anon. [l'« Agnus Dei II » est manquant]	
JenaU 3 : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Ms.3 f. 29'-43, [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i> , Josquin des Pres	
MilD 3 : Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (olim 2267) f. 57'-66, <i>Missa Ave maris stella</i> , Jos[quin]	
VatS 41 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 41 f. 62'-72, <i>Missa Ave maris stella</i> , Josquin	
VatSM 26 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Santa Maria Maggiore 26 (olim JJ.III.4) f. 29'-42, [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i> , Anon.	
VienNB 1783 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. 1783 (olim Theol. 34 ; VII.A.16) f. 165'-175, [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i> , Josquin	
VienNB 4809 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften und Inkunabelsammlung, Ms. 4809 (olim Theol. 35 ; VIII.A.1) f. 123'-141, <i>Missa Ave maris stella</i> , Josquin [L'« Agnus Dei II » est manquant]	
Sources imprimées	
Petrucchi 1505 (J670) : <i>Missarum Josquin Liber secundus</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1505 no. [1], [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i> , Josquin	
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I et III » (à 5)	

Sources manuscrites

- BolSP 31** : Bologne, Archivio Musicale di San Petronio, Ms. A.XXXI (*olim D*)
f. 15'-18, « Credo » [de la *Missa De beata virgine*], Anon.
[« Credo » seul]
- CambraiBM 4** : Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 4
f. 232'-250, *Missa Beate Marie* [=De *beata virgine*], Anon.
- CambraiBM 18** : Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 18 (20)
f. 198-218, [*Missa De beata virgine*], Jossequin des Prez
- JenaU 7** : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Ms.7
f. 61'-77, [*Missa*] *De nostra domina* [=De *beata virgine*], Josquin des Pres
- JenaU 36** : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Ms.36
f. 93'-98, « Credo » [de la *Missa De beata virgine*], Josquin des Pres
[« Credo » seul]
- ModD 4** : Modène, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IV
f. 92'-95, « Credo » [de la *Missa De beata virgine*], Josquin Depres
[« Credo » seul]
- MunBS 510** : Munich, Bayerische Stadtbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 510 (=Maier 4)
f. 1'-23, [*Missa De beata virgine*], Anon.
- ToleF 23** : Tolède, Catedral, Obra y Fabrica, Ms. Reservado 23
f. 23'-45, *Missa De domina* [=De *beata virgine*], Josquin des Pres
- UppsU 76b** : Uppsala, Universitetsbibliotheket, Ms. Vokalmusik i Handskrift 76b
f. 97'-108, [*Missa De beata virgine*], Anon.
[L'« Agnus Dei III » est manquant]
- UppsU 76c** : Uppsala, Universitetsbibliotheket, Ms. Vokalmusik i Handskrift 76c
f. 1'-10, *Missa De beata virgine*, Anon.
- VatG XII.2** : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Giulia XII.2
f. 74'-89, [*Missa*] *De nostra domina* [=De *beata virgine*], Josquin
- VatS 23** : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 23
f. 129'-132, [« Credo » de la *Missa De beata virgine*], Josquin
[« Credo » seul]
- VatS 45** : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 45
f. 1'-15, [*Missa*] *De domina nostra* [=De *beata virgine*], Josquin Desprez
- VatS 160** : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 160
f. 33-48, [*Missa De beata virgine*], Anon.
- VienNB 4809** : f. 23'-46, *Missa De domina* [=De *beata virgine*], Josquin
- WolfAA** : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelferbytanus A Augusteus 2°
f. 1'-27, [*Missa De beata virgine*], Josquin de Press

Sources imprimées

- Antico 1516¹** : *Liber quindecim missarum...per excellentissimos musicos...*, Rome : A. Antico, 1516)
f. 114'-129, *Missa De beata virgine*, Josquin
- Giunta & Pasoti 1522** : *Missarum decem... liber primus*, Rome : Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti, 1522
no.[5], [*Missa*] *De beata virgine*, Josquin
- Petrucchi 1514 (J673, 674)** : *Missarum Josquin liber tertius*, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1514
no. [5], [*Missa*] *De beata virgine*, [Josquin]

NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)	
Sources manuscrites	
<p>CasAC M(D) : Casale Monferrato, Archivio Capitolare, M(D) f. 91'-100, [<i>Missa L'homme armé sexti toni</i>], Jousquin de Prés</p> <p>JenaU 31 : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Cod. Mus.31 f. 199-211, [<i>Missa L'homme armé sexti toni</i>], Anon.</p> <p>MilD 3 : f. 135'-141, [<i>Missa</i>] <i>L'homme armé</i> [<i>sexti toni</i>], Josquin [le « Benedictus » et l'« In nomine » sont manquants]</p> <p>SegC s.s. : Ségovie, Archivo Capítular de la Catedral, Ms. s. s. f. 11'-18, <i>Missa</i> [<i>L'homme armé sexti toni</i>], Josquin des Prés</p> <p>VatS 41 : f. 27'-37, <i>Missa L'homme arme</i> [<i>sexti toni</i>], Josquin</p> <p>VienNB 11778 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11778 (<i>olim</i> Theol. 37 ; VIII. A.3) f. 23'-41, <i>Missa L'homme armé</i> [<i>sexti toni</i>], Josquin</p>	
Sources imprimées	
<p>Petrucchi 1502 (J666) : <i>Misse Josquin</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1502 no. [5], [<i>Missa</i>] <i>L'homme arme. Sexti toni</i>, Josquin</p>	
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)	
Sources manuscrites	
<p>VatS 23 : f. 61'-75, <i>Missa Malheur me bat</i>, Josquin</p> <p>VienNB 4809 : f. 66'-89', <i>Missa Malheur me bat</i>, Josquin</p> <p>VienNB 18832 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. Mus. 18832 (<i>olim</i> A.N.35.H.27) f. 82-83/81'-82, [« Agnus Dei II »], Anon. [« Agnus Dei II » seul]</p>	
Sources imprimées	
<p>Petrucchi 1505 (J670) : no. [3], [<i>Missa</i>] <i>Malheur me bat</i>, Josquin</p>	
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)	
Sources manuscrites	
<p>BasU F.IX.25 (e-f) : Bâle, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.IX.25 f. 2-6 (A), f. 2-3 (T), [<i>Missa</i>] <i>Hercules Dux Ferrarie</i>, Josquin [Seules les parties d'Altus et de Tenor sont préservées]</p> <p>BrusBR 9126 : f. 72'-82, [<i>Missa</i>] <i>Philippus rex Castilie</i> [=Hercules dux Ferrarie], Josquin</p> <p>JenaU 3 : f. 15'-28, [<i>Missa</i>] <i>Fridericus dux Saxsonie</i> [=Hercules dux Ferrarie], Josquin des Prés</p> <p>MilD 3 : f. 141'-147, [<i>Missa</i>] <i>Hercules dux Ferrarie</i>, Josquin [L'« Agnus Dei II » est manquant]</p> <p>VatS 45 : f. 116'-129, [<i>Missa</i>] <i>Hercules dux Ferrarie</i>, Josquin</p> <p>VienNB 4809 : f. 47'-65, <i>Missa Hercules ducis Ferrarie</i>, Anon. [L'« Agnus Dei II » est manquant]</p>	
Sources imprimées	
<p>Petrucchi 1505 (J670) : no. [2], [<i>Missa</i>] <i>Hercules dux Ferrarie</i>, Josquin</p>	
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)	

Sources manuscrites	
JenaU 31 : f. 67-73, <i>Missa Ad fugam</i> , Anon. [Le « Credo » est manquant. Les autres mouvements présentent d'importantes variantes par rapport aux versions transmises par les autres sources. En particulier, ce manuscrit transmet des versions alternatives du « Pleni sunt », du « Benedictus » et de l'« Agnus Dei II »]	
VatS 49 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 49 f. 129'-140, <i>Missa Ad fugam</i> , Anon.	
Sources imprimées	
Petrucchi 1514 (J673, 674) : no. [3], [<i>Missa</i>] <i>Ad fugam</i> , Josquin De Pres	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)	
Sources manuscrites	
JenaU 3 : f. 105'-115, [<i>Missa Sine nomine</i>], Josquin des Pres	
VienNB 4809 : f. 109'-122, [<i>Missa Sine nomine</i>], Josquin	
Sources imprimées	
Antico 1516¹ : f. 129'-130 (=f. CXXIX'-CXL), <i>Missa Ad fugam</i> [=Sine nomine], Josquin	
Petrucchi 1514 (J673, 674) : no. [6], <i>Missa Sine nomine</i> , Josquin	
NJE 13.4 <i>Credo</i> [<i>quarti toni</i>] (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)	
Source manuscrite	
CambraiBM 18 : f. 221'-224, <i>Credo</i> [<i>quarti toni</i>], Jossequin des Prez	
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seule)	
Sources manuscrites	
LonRC 1070 : Londres, Royal College of Music, Ms. 1070 (<i>olim</i> Sacred Harmonic Society S.H. 1721) f. 125'-128, <i>Homo quidam fecit cenam</i> , Josquin	
VatS 42 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 42 f. 137'-139, <i>Homo quidam fecit cenam</i> , Josquin des Pres	
Source imprimée	
Petrucchi 1508¹ : <i>Motetti a cinque libro primo</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1508 no. V, <i>Homo quidam fecit cenam</i> , Josquin [La partie de Contratenor secundus (=Altus) est manquante]	
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)	
Sources manuscrites	
MunBS 12 : f. 20'-31, <i>Pater noster</i> , Josquin	
PadBC A17 : f. 1'-4, <i>Pater noster</i> , Anon.	
ToleF 23 : f. 98'-103, <i>Pater noster</i> , Josquin	
VatS 55 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 55 f. 128'-133, <i>Pater noster</i> , Josquin des prez	
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)	
Sources manuscrites	
FlorL 666 : Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana. Ms Acquisti e doni 666 (« Codex	

<p>Medici ») f. 89'-92, <i>Inviolata, integra et casta es</i>, Josquin ModD 9 : Modène, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IX f. 18'-21, <i>Inviolata, integra et casta es</i>, Josquin RegB C120 : Ratisbonne, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. C 120 (<i>olim D XII</i>) (« Prenner Codex ») p. 154-159, <i>Inviolata, integra et casta es</i>, Josquin de Pres</p>
Sources imprimées
<p>Antico 1521³ : <i>Motetti libro primo</i>, Venise : Andrea Antico, 1521 f. 14'-15 (S), 15'-16' (A), 16-16' (T1), 14-14' (B), <i>Inviolata</i>, Josquinus Grimm & Wirsung 1520⁴ : <i>Liber selectarum cantionum... sex quinque et quatuor vocum</i>, Augsburg : Grimm & Wirsung, 1520 f. 121'-128, <i>Inviolata, integra et casta es</i>, Josquin de Pres Petrucchi 1519³ : <i>Motetti de la corona libro quarto</i>, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1519 no. 6, <i>Inviolata, integra et casta es</i>, Josquin</p>
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)
Source imprimée
<p>Grimm & Wirsung 1520⁴ : f. 37'-46, [<i>O</i>] <i>virgo prudentissima</i>, Josquin</p>
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)
Sources manuscrites
<p>VatS 42 : f. 148'-149, <i>Salve regina</i>, Josquin des pres VerBC 759 : Vérone, Biblioteca Capitolare, MS DCCLIX no. 87, <i>Salve regina</i>, Anon. [Seule la partie d'Altus du <i>Salve regina</i> est préservée]</p>
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)
Source imprimée
<p>Petrucchi 1505² : <i>Motetti libro quarto</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1505. f. 6-6' (S), 70-70' (A), 37' (T), 102 (B), <i>Ut phebi radiis</i>, Josquin.</p>
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)
Source imprimée
<p>Petrucchi 1502¹ : <i>Motetti A</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1502 f. 55', <i>De tous biens</i>, Josquin</p>
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)
Source imprimée
<p>Petrucchi 1504³ : <i>Canti C. N° cento Cinquanta</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 10 Fevrier 1503 [=1504] f. 59'-60, <i>A leure que je vous p.x.</i>, Josquin</p>
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)
Sources manuscrites
<p>BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94 : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. IV.90 (partie de Superius) ; Ms IV.1274 (partie d'Altus) ; Tournai, Bibliothèque de la Ville (partie de Tenor)</p>

<p>f. 21'-22' (S), f.8-8' (A), f. 22'-23' (T), <i>Baisiez moy</i>, Anon. [La partie de Bassus est manquante]. CorBC 95-6/ParisBnF 1817 : Cortone, Biblioteca Comunale, Mss. 95-6 (parties d'Altus et de Superius) ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, Ms. 1817 (partie de Tenor) [La partie de Bassus est manquante]. f.2-2' (SA), f.5 (T), <i>Basies moy</i> (à 4-6), Anon.</p>
Sources imprimées
<p>Antico 1520³ : <i>Motetti novi et chanzoni franciose a quatro sopra doi</i>, Venise : Andrea Antico et Luca Antonio Giunta, 15 octobre 1520 f. 17'-18, <i>Baisiez moy</i>, Anon. Attaignant [c.1528]¹⁰ : <i>Chansons et motetz en Canon a quatre parties sur deux</i>, Paris : Pierre Attaignant, s.d. f. 4-5', <i>Baisez moy</i>, Anon. Petrucchi 1502² : <i>Canti B. N° Cinquanta</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 5 Février 1501 [=1502]¹⁵⁶ f. 38, <i>Basies moy</i>, Josquin</p>
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)
Source manuscrite
<p>FlorC 2442 : Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Ms Basevi 2442 (« Strozzi Chansonnier ») [La partie de Bassus est manquante]. f. 74'-75 <i>Dictez moy bergere</i>, P. de la Rue</p>
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)
Sources manuscrites
<p>FlorC 2442 : f. 4-4', <i>En l'ombre</i>, Josquin des Prez [La partie de Bassus est manquante] ParisBnF 2245 : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Fonds Français, Ms. 2245 f. 25, <i>En lombre</i>, Josquin RomeC 2856 : Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. 2856 (<i>olim</i> O.V. 208) f. 131, <i>A l'umbre du bissonet</i>, Bolkim</p>
Sources imprimées
<p>Antico 1520³ : f. 18'-19, <i>En l'ombre dung buyssonet</i>, Anon. Attaignant [c.1528]¹⁰ : f. 13'-14, <i>en lombre du bissonet</i>, Anon. Petrucchi 1504³ : f. 1031' [<i>recte</i> f. 132'], <i>En lombre dung bissonet</i>, Josquin</p>
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)

¹⁵⁶ Le volume de la *New Josquin Edition* qui recense les sources de cette chanson (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 72-3) indique également l'imprimé **Petrucchi 1503³** (*Canti B. N° Cinquanta* (Venise : Ottaviano Petrucci, 4 Août 1503)) comme l'une de ses sources. Néanmoins il s'agit d'une réimpression par le même imprimeur, au même titre que d'autres non mentionnées par la *NJE*. Telles, la réédition de 1504 des *Motetti A* édités par Petrucci, ainsi que celle de 1506 du premier livre de messes de Josquin, toutes deux absentes du *RISM* mais mentionnées notamment par Stanley Boorman (BOORMAN 2006, p. 576-9, no. 19, p. 632, no. 30), ne sont pas mentionnées par la *NJE* dans les volumes correspondants (ELDERS (éd.), *NJE 4*, p. 9 ; BENTHEM ; BROWN (éd.), *NJE 27*, p. 38). L'identification et la datation de ces rééditions étant souvent problématique, et leur nombre ne pouvant être aisément déterminé, il semble préférable de ne pas les indiquer ici (*cf. infra*, I-2-B-2)). Nous n'indiquons donc délibérément pas **Petrucchi 1503³** parmi les sources recensées de la chanson *Baisiez moy* (à 4).

Sources manuscrites	
FlorBN Magl. 178 : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabecchi XIX. 178 f. 78', [<i>Se congié prens</i>], Josquin	
VatG XIII.27 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Giulia XIII 27 f. 48'-49 (f. 55'-56 sur la foliotation récente), <i>Recordans de my signora</i> [=Se congies prens], Josquin	
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)	
Sources manuscrites	
BolC Q17 : Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 17 (<i>olim</i> 148) f. 75'-76, <i>Une mousque de Biscaye</i> , Josquin	
BolC Q18 : Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 18 (<i>olim</i> 143) f. 74'-75, <i>Una musca</i> , Anon.	
CorBC 95-6/ParisBnF 1817 : SA f. 30-30', T f. 33-33', <i>Une [mousque de Biscaye]</i> , Anon. [La partie de Bassus est manquante]	
FlorBN BR 229 : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 229 (<i>olim</i> Magliabecchi XIX. 59) f. 149'-150, <i>Un mois que de Biscaie</i> , Josquin	
FlorBN Magl. 178 : f. 16'-17, <i>Une mosche de bischaye</i> , Josquin.	
RomeC 2856 : f. 86, <i>Uno mosque de biscayo</i> , Josquin [par dessus un « Jossin » effacé] de Pres.	
SevC 5-1-43 : Séville, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43 (<i>olim</i> Z Tab. 135, N.º 33) f. 113'-114 (f. P 3'-4), [<i>Une musque de Biscaye</i>], Anon.	
VatG XIII.27 : f. 27'-28 (f. 34'-35 sur la foliotation récente), <i>Una mosque de Bisqualla</i> , Josquin	
Source imprimée	
Petrucchi 1504³ : f. 1029' [<i>recte</i> 129'], <i>Una musque de buscgaya</i> , Josquin	
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)	
Source imprimée	
Petrucchi 1504³ : f. 1031'-1031 [<i>recte</i> 131'-132], <i>Vive le roy</i> , Josquin	
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)	
Source manuscrite	
VienNB 18746 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 18746 f. 31'-32, <i>Doleur me bat</i> , Anon.	
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)	
Source manuscrite	
VienNB 18746 : f. 38-38', <i>De mien amant</i> , Anon.	
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)	
Sources manuscrites	
AugSB 142a : Augsbourg, Staats- und Stadtbibliothek, MS 2º 142a (<i>olim</i> Clm. 43 ; SchlettKK 18) f. 43'-44, <i>Faulte d'argent</i> , Josquin	
FlorC 2442 : f. 1-2', <i>Faulte d'argent</i> , Josquin des Pres [La partie de Bassus est manquante]	

UppsU 76c : f. 119'-120, <i>Faulte d'argent</i> , Anon.
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)
Source manuscrite
VienNB 18746 : f. 38'-39, <i>Incessamment</i> , Anon.
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)
Source manuscrite
VienNB 18746 : f. 11', <i>Je mi complain</i> , Anon.
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)
Sources manuscrites
BrusBR 228 : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 228 f. 48'-49, <i>Plaine de dueil</i> , Anon. VienNB 18746 : f. 36, <i>Plaine de doul</i> , Anon.
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)
Sources manuscrites
CopKB 1848 : Copenhague, Det Kongelige Bibliothek, Ms. Ny kongelige Samling 1848, 2° p. 421-422, <i>Plusieurs regretz</i> , Anon. VienNB 18746 : f. 8'-9, <i>Plusours regretz</i> , Anon.
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)
Source manuscrite
CopKB 1848 : p. 132-133, <i>Baysés moy</i> , Anon.
Sources imprimées
Petrucchi 1502² : f. 40', <i>Basies moy</i> , Anon.
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)
Source manuscrite
BolC A.71 : Bologne, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS A.71 [olim 159] p. 251-252, <i>Si con gi pran [=Se congié prens]</i> , Jusquinus ¹⁵⁷

Table 1.2.1 : Liste des sources retenues pour les œuvres du corpus.

¹⁵⁷ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons ces informations depuis BLACKBURN 1981, p. 48.

B- Présentation des sources imprimées

Il convient à présent de présenter plus en détail les sources retenues. Nous évoquerons notamment leurs caractéristiques formelles, les répertoires qu'ils transmettent, ainsi que leur contexte d'origine et de destination. Nous nous intéresserons en premier lieu aux sources imprimées, avant de nous pencher sur les sources manuscrites.

1) *Format et statut des sources imprimées*

En tenant compte de la disposition des parties – livre de chœur ou parties séparées –, du format, ainsi que du type de répertoire transmis par chacun des imprimés retenus, on peut d'emblée proposer une typologie de ces recueils. Celle-ci apparaît présentée ci-dessous¹⁵⁸.

N. B. : Bien que les réimpressions aient été délibérément exclues du corpus étudié, nous signalons ici les principales d'entre elles, à titre indicatif¹⁵⁹.

Livres de chœur			
Grand format (in-folio)	Répertoire exclusivement sacré	Antico 1516¹ Grimm & Wirsung 1520⁴	
Petit format (in-quarto oblong/in- octavo oblong) ¹⁶⁰	Répertoire mixte, sacré et profane	Antico 1520³ Attaignant [c.1528]¹⁰ Petrucci 1502¹ Petrucci 1502² Petrucci 1504³	
Recueils en parties séparées			
Petit format (in-quarto oblong/in- octavo	Répertoire exclusivement sacré (messes)	Éditions originales	Réimpressions
		Giunta & Pasoti 1522	-
		Petrucci 1502 (J666)	Petrucci 1516 (J667, 668) Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J669)

¹⁵⁸ À propos des différents types de recueils musicaux imprimés durant la Renaissance, et de leurs relations avec la production manuscrite contemporaine, voir notamment GANCARCZYK 2015, p. 35-41.

¹⁵⁹ Des nombreuses réimpressions réalisées par Petrucci des recueils issus de son atelier vénitien, nous ne signalons que les premières réimpressions réalisées à Fossombrone. À ce sujet, *cf. infra*, point suivant.

¹⁶⁰ Au sein de cette catégorie, les imprimés issus de l'atelier Petrucci emploient le format in-quarto oblong ; ceux issus des ateliers d'Antico et d'Attaignant emploient le format in-octavo oblong (LESURE (éd.), *RISM B/I/1*, 1960).

oblong) ¹⁶¹		Petrucchi 1505 (J670)	Petrucchi 1515 (J671) Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J672)
		Petrucchi 1514 (J673, 674)	Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J675)
	Répertoire exclusivement sacré (motets)	Antico 1521³	-
		Petrucchi 1505²	-
		Petrucchi 1508¹	-
		Petrucchi 1519³	Giunta, Pasoti & Dorico 1526⁴

Table 1.2.2 : Typologie des recueils imprimés retenus.

Une forte proportion des imprimés retenus adopte une disposition en parties séparées. Encore récente et relativement rare parmi les recueils manuscrits de cette époque¹⁶², cette disposition fut adoptée dès 1502 par Petrucci, pour la publication du premier livre de messes de Josquin (**Petrucchi 1502 (J666)**), et maintenue ensuite pour la plupart des recueils de musique sacrée publiés par l'atelier¹⁶³. Selon David Fallows, ce choix pourrait se justifier par la longueur des mouvements de messes publiés, qui occuperaient nécessairement plusieurs pages dans une édition en livre de chœur¹⁶⁴. Selon Stanley Boorman, les parties séparées permettraient, du fait de leur meilleure lisibilité, des lectures en effectifs plus importants, impossibles sur des éditions en livre de chœur de même format. Ils seraient de ce fait destinés à des institutions utilisant ces imprimés pour des exécutions chorales, peut-être liturgiques – ce que tendrait à confirmer la présence de cycles de messes complets, et non de simples fragments¹⁶⁵. Quoi qu'il en soit, ce choix semble avoir occasionné une petite révolution, en rendant accessible à des chœurs réduits, voire à des particuliers, un important répertoire de messes et de motets, habituellement transmis sous forme de grands livres de chœur, onéreux et difficilement transportables¹⁶⁶.

¹⁶¹ Au sein de cette catégorie, les imprimés issus de l'atelier Petrucci emploient le format in-quarto oblong ; ceux issus des ateliers d'Antico et de Giunta, Pasoti et Dorico emploient le format in-octavo oblong (LESURE (éd.), *RISM B/I/1*, 1960).

¹⁶² Selon David Fallows, le premier ensemble connu de parties séparées manuscrites aurait été daté d'à peine vingt ans plus tôt, vers 1480 : il s'agit du *Glogauer Liederbuch*. (FALLOWS 2009, p. 2).

¹⁶³ Certains recueils font exception : en particulier les *Motetti A* et *B*, publiés respectivement en 1502 et 1503 par l'atelier, ainsi que les *Lamentationes I* et *II*, publiées en 1506. Plusieurs recueils de musique profane semblent également avoir été imprimés en livre de chœur : en particulier les onze livres de frottole publiés entre 1504 et 1514. Néanmoins l'ensemble des recueils de messes et de motets (à l'exception de ceux mentionnés plus haut) semblent avoir été imprimés en parties séparées.

¹⁶⁴ FALLOWS 2009, p. 2.

¹⁶⁵ BOORMAN 2006, p. 250-1.

¹⁶⁶ À propos du type de public auquel pouvaient être destinés les imprimés issus de l'atelier de Petrucci, voir notamment BOORMAN 2006, p. 331-381 ; CUMMING 2010 ; BLACKBURN 2000, p. 51.

Par ailleurs, une nette majorité des imprimés retenus présente un petit format oblong, in-quarto ou in-octavo. Adopté par Petrucci dès la publication de ses premiers recueils, et par la suite pour tous ceux publiés par son atelier, ce format apparaît relativement inhabituel pour des livres imprimés à cette époque¹⁶⁷ : mais il est courant en revanche parmi les manuscrits musicaux italiens, aux environs de 1500¹⁶⁸. Plusieurs livres de chœur d'origine italienne, datés de cette époque, présentent en effet un format semblable : ainsi les manuscrits **BolC Q17**, **BolC Q18** ou **FlorBN Magl. 178**, par exemple, retenus au sein du corpus étudié. Ceux-ci présentent en outre un répertoire comparable à celui des volumes de *Canti* imprimés par Petrucci, qui figurent parmi les tout premiers réalisés par l'imprimeur¹⁶⁹. Deux imprimés seulement emploient un format in-folio : **Antico 1516**¹ et **Grimm & Wirsung 1520**⁴, livres de chœur transmettant uniquement du répertoire sacré, respectivement des messes et des motets de différents auteurs. L'emploi d'un grand format, doublé de la présence d'une dédicace¹⁷⁰, distingue ces deux recueils de tous les autres imprimés retenus, et semble souligner le caractère exceptionnel des volumes dédiés, leur conférant un caractère plus solennel que les petits formats¹⁷¹.

2) Réimpressions et diffusion des sources imprimées

Si Venise, Rome et Fossombrone apparaissent comme les principaux foyers

¹⁶⁷ FALLOWS 2009, p. 1.

¹⁶⁸ BOORMAN 2006, p. 249 ; GANCARCZYK 2015, p. 17.

¹⁶⁹ Ces manuscrits mêlent généralement à une majorité de pièces profanes françaises, flamandes ou italiennes, quelques motets ou parties de messes. Voir à ce sujet le dépouillement des œuvres réalisé par les éditeurs du *RISM* (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 40-45 ; 45-50 ; 176-181).

¹⁷⁰ **Antico 1516**¹ porte en frontispice une image de l'imprimeur agenouillé, offrant son recueil au pape Léon X lui-même, suivie d'une épître dédicatoire indiquée « *Andreas Antiquus Leoni X Pont[ifex] Max[imus] Sal[utem]* » (À propos de la présentation de ce recueil, voir notamment GANCARCZYK 2015, p. 20-2). Quant à **Grimm & Wirsung 1520**⁴, il est dédié à l'archevêque de Salzbourg, Matthäus Lang von Wellenburg, comme l'indique notamment l'épître dédicatoire, « *Reverendissimo [et] amplissimo principi ac domino, d[omi]no Matheo [...] Archiepiscopo Saltzburgensi* », ainsi que les armoiries reproduites à la page précédente.

¹⁷¹ Pour une étude détaillée quant au format et au statut des sources imprimées durant le XVI^e siècle, voir GANCARCZYK 2015. Parmi les imprimés musicaux antérieurs à 1530 recensés par le *RISM*, un seul autre recueil présente un semblable format in-folio : il s'agit de l'imprimé portant la référence **1528**¹, *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu* [...], Lyon : E. Guaynard, 1528. Cet imprimé comporte également une dédicace à « *Bernardus Altovitae, patricius florentinus* ». Il semble donc que l'on puisse envisager la possibilité d'un lien entre la présence d'une dédicace et le choix d'un grand format. Il est vrai que l'*Odhecaton*, livre de chœur de petit format oblong contenant un répertoire mixte, majoritairement profane, comporte également une dédicace à Hyeronimus Donatus, « *patricien de Venise* » (*Harmonice musices Odhecaton A*, Venise : Ottaviano Petrucci, [1501], Préface). Cependant dans la mesure où il constitue le premier imprimé entièrement musical jamais réalisé, ce simple statut semble avoir fait de lui un cadeau de grande valeur.

d'origine des imprimés retenus¹⁷², la diffusion des recueils imprimés ne s'est évidemment pas limitée à ces quelques centres, ni même à la péninsule italienne¹⁷³. Le recensement des possesseurs des exemplaires préservés des imprimés issus de l'atelier de Petrucci, réalisé par Stanley Boorman, offre à ce titre de précieuses informations, et laisse deviner l'ampleur de la diffusion de ces recueils, auprès d'institutions comme de particuliers¹⁷⁴. En outre, de nombreux exemples attestent que des sources imprimées ont servi de modèle à d'autres sources postérieures : des sources musicales manuscrites¹⁷⁵ ou imprimées¹⁷⁶, ainsi que des traités¹⁷⁷.

Les réimpressions de certains de ces recueils, parfois nombreuses¹⁷⁸, ont pu

¹⁷² Venise et Fossombrone, du fait de la présence de l'atelier d'Ottaviano Petrucci, de 1501 à 1509 à Venise, puis de 1509 à 1519 à Fossombrone (BOORMAN 2006, p. 58-60). Venise également, du fait de la présence de l'atelier d'Andrea Antico de 1520 à 1521 (PICKER, « Antico, Andrea », *Grove Music Online*). Rome enfin, où se trouve installé l'atelier d'Antico de 1510 à 1519, ainsi que celui de Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico.

¹⁷³ Bien que les moyens dont les imprimeurs pouvaient rendre leurs livres disponibles aux acheteurs sont encore mal connus, plusieurs pistes permettent d'envisager les moyens de la diffusion des imprimés : à ce sujet, voir notamment BOORMAN 2006, p. 353-9. On sait en outre que certains imprimés issus de l'atelier Petrucci n'étaient pas en priorité destinés à des acheteurs de cette ville, mais à des centres très éloignés (BOORMAN 2006, p. 374-5, notes 83-86). À propos du nombre de tirages réalisés pour une édition donnée, de la quantité globale de la production imprimée réalisée durant le XVI^e siècle, mais également de la distribution et de la diffusion de ces recueils, voir notamment GANCARCZYK 2015, p. 40-51 ; p. 60-4.

¹⁷⁴ Boorman a notamment recensé les possesseurs de neuf copies du recueil **Petrucci 1502 (J666)**, premier livre de messes de Josquin édité par Petrucci. Parmi ces possesseurs, on compte des nobles italiens – un exemplaire étant en possession de la famille Médicis –, des patriciens allemands – un exemplaire étant en possession de la famille augsbourgeoise des Fugger –, mais également des nobles anglais – un exemplaire appartenant au comte d'Arundel (BOORMAN 2006, p. 343-4 ; 346-8).

¹⁷⁵ La version de la *Missa L'homme armé sexti toni* transmise par l'imprimé **Petrucci 1502 (J666)**, par exemple, aurait servi de modèle au manuscrit milanais **MiLD 3**, qui en reprend exactement le « Gloria », le « Credo » et le « Sanctus » (BLACKBURN 2000, p. 68, note 38 ; FALLOWS 2009, p. 2).

¹⁷⁶ Une grande partie des pièces du recueil **Attaingnant [c.1528]**¹⁰, par exemple, aurait été directement copiée depuis le recueil vénitien **Antico 1520**³, antérieur de huit ans (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 81, 177. Voir également HEARTZ ; GUILLO, « Attaingnant, Pierre », *Grove Music Online*. Il ne s'agit pas pour autant d'une réimpression, le contenu des deux recueils n'étant pas tout à fait identique : les deux duos anonymes *Petite fleur* (f. 1'-2) et *Dessus l'herbe verte* (f. 3'-4), en particulier, transmis par **Attaingnant [c.1528]**¹⁰ étaient absents d'**Antico 1520**³. En outre, l'ordre des pièces est différent dans les deux recueils.

¹⁷⁷ On trouve notamment, dans l'*Aggiunta* (1529) du *Toscanello in musica* (1523Aa) et dans le *Trattato de la natura e cognitione di tutti gli tuoni* (1525Aa) de Pietro Aaron, de nombreux exemples musicaux issus d'imprimés réalisés dans l'atelier de Petrucci. Dans l'*Aggiunta*, on observe par exemple que les attributions, les groupements et l'ordre des pièces correspondent généralement à ceux des imprimés de Petrucci, tout comme les altérations notées. En outre, certains exemples donnés par Aaron dépendent d'anomalies ou d'erreurs d'impression propres à Petrucci (BENT 1994, p. 306-7). Voir en outre JUDD 2006, p. 71, et BOORMAN 2006, p. 11-16.

¹⁷⁸ L'analyse des exemplaires préservés du premier livre de messes de Josquin laisse supposer, par exemple, qu'auraient été publiées deux éditions du recueil à Venise, ainsi que quatre à Fossombrone (BOORMAN 2006, p. 809). Nous nous contenterons de mentionner la première édition vénitienne, **Petrucci 1502 (J666)**, et la première édition de Fossombrone, **Petrucci 1516 (J667, 668)**.

porter la quantité d'exemplaires en circulation à un nombre élevé¹⁷⁹. Cependant, l'analyse réalisée par Stanley Boorman révèle que l'identification et la datation précise de l'ensemble des rééditions des imprimés publiés par l'atelier de Petrucci s'avère particulièrement délicate. En effet, bien que les dates de publication indiquées au colophon des exemplaires préservés semblent indiquer l'existence d'un nombre précis d'éditions, il semble que certains volumes aient pu être réimprimés à des dates différentes, sans que le colophon soit modifié. Il existerait ainsi un nombre important d'éditions dont la date réelle de publication ne correspond pas à celle indiquée au colophon, et s'avère souvent difficile à situer. D'autre part, Boorman a observé qu'un volume donné pouvait mêler des folios issus de plusieurs éditions antérieures, imprimés en surnombre, à des folios nouvellement imprimés¹⁸⁰. Les éditions précisément datées pourraient ainsi n'être qu'une partie émergée de l'ensemble des éditions réalisées, le petit nombre recensé de dates cachant en réalité un schéma nettement plus complexe.

Il est vrai que, pour la plupart des volumes issus de l'atelier de Petrucci, le nombre de rééditions a pu être recensé avec précision, grâce notamment aux travaux de Boorman. C'est le cas, par exemple, pour les trois livres publiés par l'atelier de messes attribuées à Josquin¹⁸¹. Pour le *Liber primus*, Boorman a recensé une réédition vénitienne, probablement datée de 1506, non mentionnée par le *RISM*¹⁸², ainsi que quatre éditions réalisées à Fossombrone, dont la seconde serait probablement incomplète¹⁸³. Tandis que les textes des éditions de Venise emploient des caractères de type *rotunda*, ceux des éditions de Fossombrone emploient des caractères romains¹⁸⁴. Pour le *Liber secundus*, Boorman a identifié deux éditions

¹⁷⁹ Selon Boorman, les éditions musicales antérieures aux années 1540 correspondaient à la production d'environ trois à cinq-cents exemplaires (BOORMAN 2006, p. 363-6).

¹⁸⁰ BOORMAN 2006, p. 187-190.

¹⁸¹ Ces distinctions complètent ou corrigent celles proposées précédemment par le *RISM*. Pour le *Liber primus*, les éditeurs du *RISM* indiquaient, outre l'édition *princeps* vénitienne de 1502 (J666), deux rééditions distinctes réalisées par Petrucci à Fossombrone : l'une datée – probablement par erreur – de 1514 (J667), l'autre de 1516 (J668). Pour le *Liber secundus*, le *RISM* indiquait l'édition *princeps* vénitienne de 1505 (J670), ainsi qu'une unique réédition à Fossombrone, datée de 1515 (J671). Pour le *Liber tertius* enfin, il signalait deux éditions réalisées à Fossombrone, la première de 1514 (J673), et la seconde de 1516 (J674) (SCHLAGER (éd.), *RISM A/I/4*, 1974, p. 506-7).

¹⁸² BOORMAN 2006, p. 632-4.

¹⁸³ BOORMAN 2006, p. 809-22. Boorman date la première édition de 1516, propose pour la troisième la date de 1517, et pour la quatrième la date d'environ 1520-1.

¹⁸⁴ La distinction entre ces deux types de caractères avait été opérée précédemment par Jeremy Noble, sous les termes de « *gothic* » et « *roman* » (NOBLE 1978, cité par DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*,

distinctes, réalisées à Fossombrone : la première, datée de 1515, emploie des caractères de type *rotunda* ; la seconde, que Boorman propose de dater aux alentours de 1517, emploie des caractères romains¹⁸⁵. Enfin, Boorman signale deux éditions distinctes du *Liber tertius* : l'une présentant des caractères de type *rotunda*, l'autre des caractères romains. Ces éditions, également réalisées à Fossombrone, seraient probablement distantes de deux ans : la première datable de 1514, la seconde de 1516¹⁸⁶.

Toutefois, ces distinctions n'apparaissent pas reprises par les éditeurs de la *NJE*, ceux-ci adoptant généralement un schéma plus simple, qui oppose les éditions employant des caractères de type *rotunda* à celles employant des caractères romains¹⁸⁷. Dans aucun des volumes concernés de la *NJE*, en outre, ces éditions ne font l'objet d'un commentaire séparé : les éditeurs les considérant généralement trop proches de l'édition *princeps* pour qu'une étude détaillée de leurs variantes apparaisse utile¹⁸⁸.

Quelles que puissent être les divisions opérées sur ces réimpressions, ainsi que le nombre d'éditions distinctes qu'il est possible d'identifier parmi elles, il semble par conséquent peu utile de les retenir au sein de notre corpus, dans la mesure où les variantes de notation relevées n'apparaissent généralement pas significatives. Nous avons par conséquent choisi d'écarter de notre étude l'ensemble de ces réimpressions, et de ne mentionner que les références et les dates des premières éditions connues de ces recueils, dans notre recensement des sources imprimées

p. 19).

¹⁸⁵ BOORMAN 2006, p. 786-94.

¹⁸⁶ BOORMAN 2006, p. 746-60.

¹⁸⁷ Cette distinction est opérée notamment pour le *Liber secundus*, dont les éditeurs de la *NJE* distinguent systématiquement deux éditions : l'une employant des caractères *rotunda*, ou gothiques (**Petrucchi 1515 (J671)^c**), l'autre des caractères romains (**Petrucchi 1515 (J671)^r**). Cette distinction apparaît en particulier dans les troisième, neuvième et onzième volumes de la *NJE*, qui contiennent les œuvres retenues dans notre corpus qui figurent dans ces imprimés (ELDERS (éd.), *NJE* 3 ; HUDSON (éd.), *NJE* 13 ; HAAR ; LOCKWOOD (éd.), *NJE* 11).

¹⁸⁸ Si les éditeurs de la *NJE* signalent, entre les deux éditions distinguées du *Liber secundus*, « un petit nombre d'erreurs ou d'altérations mineures », ils choisissent en effet de ne pas reporter le détail de ces variantes dans le commentaire critique (ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 8 ; 25 ; HUDSON (éd.), *NJE* 13, p. 15-16 ; 25 ; HAAR ; LOCKWOOD (éd.), *NJE* 11, p. 22). De même pour le *Liber tertius*, les éditeurs signalent l'existence d'éditions distinctes, mais choisissent délibérément de ne pas les traiter de manière dissociée. À ce sujet, voir notamment le commentaire critique du volume 12 de la *NJE* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE* 12, p. 19), ainsi que du volume 3 (ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 76). La référence adoptée pour désigner le *Liber tertius* dans le volume 3, **Petrucchi 1514 (J673, J674)**, indique d'ailleurs sans ambiguïté que les deux éditions – également recensées par le *RISM* – se voient traitées ensemble.

(Table 1.2.1). Dans la typologie présentée ci-dessus (Table 1.2.2), nous avons simplement signalé l'existence des premières réimpressions d'imprimés Petrucci réalisées à Fossombrone, ainsi que les réimpressions des volumes issus de l'atelier de Petrucci par les imprimeurs romains Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico, datées de l'année 1526.

C – Présentation des sources manuscrites

Comme nous l'avons vu, la rareté des indications précises quant à la datation, l'origine et la destination des sources manuscrites, la complexité des processus de leur élaboration, ainsi que les diverses interventions ayant pu altérer leur état initial rendent souvent difficile de les situer précisément, géographiquement et chronologiquement. Le nombre de ces sources et leur diversité rendent malgré tout un classement nécessaire. Ce dernier permettra d'appréhender plus aisément ce corpus, et d'établir, aussi précisément que possible, la répartition géographique et chronologique des sources retenues.

Un tel classement peut s'appuyer sur différents critères, liés notamment à l'origine et la destination des sources considérées, aux répertoires qu'elles transmettent, et à leur apparence externe – dimensions, matériau, décorations, qualité de la calligraphie, en particulier¹⁸⁹. D'emblée, le format des manuscrits permet de distinguer deux catégories essentielles : les livres de chœur d'une part, les recueils en parties séparées d'autre part. Ces derniers étant nettement moins nombreux, les livres de chœur constituent la grande majorité des sources manuscrites de notre corpus¹⁹⁰. Parmi les livres de chœur, on peut ensuite délimiter deux groupes de manuscrits, selon les répertoires qu'ils transmettent. D'une part, ceux contenant uniquement du répertoire sacré ; d'autre part, ceux contenant un répertoire mêlant œuvres profanes et sacrées.

Les sources appartenant à ces deux groupes semblent également se distinguer par leur destination. Si l'origine et la destination de nombre de ces manuscrits demeurent incertaines, il semble que ceux qui comportent uniquement du répertoire sacré, aux dimensions souvent amples, se destinent fréquemment à d'importantes institutions religieuses – cathédrales, églises –, ou à des chapelles de cour, pouvant impliquer d'importants effectifs. Tandis que ceux qui transmettent à la fois du répertoire profane et sacré, aux dimensions généralement plus réduites, semblent se destiner à des ensembles plus restreints, dans des cadres plus divers, généralement moins bien documentés : que nous tenterons toutefois de détailler.

¹⁸⁹ Pour une brève typologie des sources de musique vocale polyphonique des années 1450 à 1550 environ, ainsi qu'une synthèse des principales difficultés posées par une telle entreprise, voir SCHMIDT-BESTE 2009.

¹⁹⁰ N'ont en effet été retenus que sept recueils en parties séparées, contre quarante-neuf livres de chœur.

Au cours de cette partie, nous donnerons de ces deux groupes, ainsi que des recueils en parties séparées, une description succincte. Nous tenterons ainsi d'en mettre en évidence les spécificités, et de les répartir selon les diverses données ayant pu être établies.

1) *Livres de chœur contenant du répertoire sacré uniquement*

Regroupant trente-deux recueils, soit près des deux tiers des livres de chœur manuscrits retenus dans notre corpus, le groupe des livres de chœur contenant uniquement du répertoire sacré constitue, de loin, le plus important des trois groupes délimités plus haut¹⁹¹. Bien que quelques manuscrits s'avèrent difficiles à situer, les données relatives à l'origine et la destination de la plupart d'entre eux permettent de délimiter d'emblée, au sein de ce groupe, plusieurs ensembles homogènes.

En particulier, une forte proportion de ces manuscrits semblent avoir été destinés à l'usage du chœur d'une cathédrale ou d'une église importante, et réalisés sur place¹⁹². Bien que ces manuscrits, d'un format souvent ample, présentent généralement des initiales ornées à l'encre, ces décorations demeurent pour la plupart relativement sobres¹⁹³. Ces manuscrits semblent ainsi par conséquent avant tout destinés à servir de support à l'interprétation, et non à constituer des objets d'apparat. Nous recensons ces sources dans la table suivante¹⁹⁴.

¹⁹¹ Ce fait ne saurait surprendre, étant donnée la prédominance du répertoire sacré dans les œuvres étudiées, ainsi que le nombre réduit de sources antérieures à 1530 des chansons à cinq et six parties, qui constituent une portion importante de notre corpus profane.

¹⁹² C'est le cas des manuscrits **BolSP 31**, **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18**, **JenaU 31**, **JenaU 36**, **MilD 3**, **ModD 4**, **ModD 9**, **PadBC A17**, **VatG XII.2**, et probablement **VatSM 26**. L'étude du contexte de production de ces sources, ainsi que l'analyse des manuscrits eux-mêmes ont pu permettre d'identifier certains scribes, et d'y reconnaître des musiciens employés par ces centres religieux. Cela serait notamment le cas du manuscrit **BolSP 31**, copié en grande partie par Giovanni Spataro à destination de la basilique San Petronio de Bologne, alors que celui-ci y était maître de chapelle. Ainsi que du manuscrit **PadBC A17**, destiné à la cathédrale de Padoue, copié et signé par Giordano Pasetto en 1522, alors que celui-ci y était maître de chapelle (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 77-8, 310-7). Quant aux six manuscrits retenus destinés au chœur de la Chapelle Sixtine (**VatS 23**, **VatS 41**, **VatS 42**, **VatS 45**, **VatS 49**, **VatS 55**), les fascicules qui les composent semblent avoir été copiés au sein du scriptorium attaché à la Chapelle. À propos des manuscrits **VatS 23** et **VatS 42**, voir notamment SHERR 1977, et SHERR 1996.

¹⁹³ On observe certes des blasons dans la plupart des manuscrits vaticans retenus, ainsi que des bordures décorées dans **VatS 55** (f. 3'-4). Cependant, ces dernières sont rares au sein des autres sources recensées dans cette table. En outre, les miniatures peintes semblent absentes de ces manuscrits. Les manuscrits **CambraiBM 18**, **JenaU 36** et **PadBC A17** ne comportent aucune décoration.

¹⁹⁴ L'essentiel des informations données dans les tables suivantes sont tirées du *RISM*, ainsi que du catalogue *Census* des manuscrits de musique polyphonique.

Références des sources	Dimensions (en mm)	Datation supposée	Destination supposée
Sources d'origine flamande			
CambraiBM 4	565 x 380	c.1526-30	Cathédrale de Cambrai
CambraiBM 18	385 x 280	c.1520	
Sources d'origine germanique			
JenaU 31	420 x 285	c.1510-20	Wittenberg, Schlosskirche
JenaU 36	455 x 310	c.1510-20	
Sources d'origine italienne			
BolSP 31	550 x 380	c.1527	Basilique San Petronio de Bologne
MilD 3	482 x 340	c.1502-5	Cathédrale de Milan
ModD 4	405 x 275	c.1513-21	Cathédrale de Modène (probablement)
ModD 9	495 x 330	c.1520-30 ?	Cathédrale de Modène
PadBC A17	545 x 420	1522	Cathédrale de Padoue
VatG XII.2	551 x 408-15	c.1518-21 (I ^{ère} et III ^e parties du ms)	Capella Giulia, Rome
VatSM 26	540 x 420	c.1516-20	Basilique Santa Maria Maggiore, Rome (probablement)
VatS 23	551 x 419	c.1492-1509 ?	Chapelle Sixtine, Rome
VatS 41	550 x 415	c.1482-1507 ?	
VatS 42	562 x 422	c.1503-12	
VatS 45	556 x 423	c.1511-4	
VatS 49	570 x 422	c.1492-1504	
VatS 55	530 x 410	c.1515-27	

Table 1.2.3 : Livres de chœur contenant uniquement du répertoire sacré, destinés à des centres religieux importants.

D'autres de ces manuscrits semblent avoir été destinés à des chapelles attachées à d'importantes cours. Si les deux manuscrits destinés à la chapelle du duc de Bavière, **MunBS 12** et **WolfA A**, auraient été réalisés au sein même de la cour¹⁹⁵, les manuscrits issus de l'atelier Alamire semblent avoir été prévus comme cadeaux diplomatiques, ou bien avoir été destinés à de riches commanditaires¹⁹⁶. Il s'avère

¹⁹⁵ Le manuscrit **MunBS 12**, en particulier, aurait été copié par Ludwig Senfl et Lucas Wagenrieder, tous deux alors au service du duc de Bavière (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 2, p. 190).

¹⁹⁶ En l'absence d'indices clairs permettant d'affirmer le caractère indépendant de l'atelier de Petrus Alamire, ou son affiliation à la cour de Marguerite d'Autriche et de Philippe le Beau, le statut de cet atelier n'est pas à ce jour clairement établi. Cette question a notamment été discutée lors du colloque « Petrus Alamire – New perspectives on polyphony » (Université catholique de Louvain, Campus Carolus (Anvers), 18-23 août 2015).

cependant difficile de reconstituer l'itinéraire exact de chacun de ces recueils¹⁹⁷. D'un format comparable à celui des manuscrits recensés dans la table précédente, ils présentent pour la plupart des décorations nettement plus riches. Bien plus que ceux-ci, ils s'apparentent à des manuscrits d'apparat¹⁹⁸. Nous recensons ces sources dans la table suivante.

Références des sources	Dimensions (en mm)	Datation supposée	Destination supposée
Sources destinées à la chapelle du duc de Bavière			
MunBS 12	505 x 370	1525-30	Munich, à l'usage de la chapelle du duc Wilhelm IV, Duc de Bavière (1493-1550).
WolfA A	605 x 420	1519-20	
Sources issues de l'atelier de Petrus Alamire			
BrusBR 9126	382 x 270	1505	Destiné à Philippe le Beau et Jeanne la Folle.
JenaU 3	557 x 380	1518-20	Destiné à Frédéric le Sage, électeur de Saxe. Utilisé à la Schlosskirche de Wittenberg.
JenaU 7	615-42 x 415-26	1508-19	Probablement destiné à Frédéric le Sage, électeur de Saxe. Utilisé à la Schlosskirche de Wittenberg.
VatS 160	596 x 404	1513-21	Offert au pape Léon X.
VienNB 11778	395 x 280	1521-34	Envoyé à Raimund Fugger, patricien d'Augsbourg.
VienNB 1783	395 x 280	1500-5	Destiné à Manuel I et Marie d'Aragon ?
VienNB 4809	392 x 280	1518-20	Envoyé à Raimund Fugger, patricien d'Augsbourg.

Table 1.2.4 : Livres de chœur contenant uniquement du répertoire sacré, destinées à des chapelles attachées à d'importantes cours, ou à de riches familles.

L'origine des six autres manuscrits demeure en revanche incertaine. Bien que certains d'entre eux puissent être associés à un lieu ou un environnement particulier –

¹⁹⁷ Les manuscrits **VienNB 4809** et **VienNB 11778** semblent avoir été réalisés pour Raimund Fugger, patricien d'Augsbourg ; le manuscrit **BrusBR 9126**, pour Philippe le Beau et Jeanne la Folle ; le manuscrit **VatS 160**, pour le pape Léon X. Si les manuscrits **JenaU 3** et **JenaU 7** semblent avoir été préparés pour Frédéric le Sage, électeur de Saxe, il n'est pas évident d'établir s'ils constituaient des cadeaux de la part de la cour des Habsbourg, ou bien des commandes de la part de Frédéric. La destination précise du manuscrit **VienNB 1783**, copié par dans l'atelier du scribe B, prédécesseur d'Alamire, apparaît quant à elle incertaine (KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 4, p. 73 ; cat. 12, p. 87 ; cat. 15, p. 96 ; cat. 37, p. 135-6 ; cat. 39, p. 141 ; cat. 40, p. 143, cat. 43, p.147). À propos des manuscrits viennois, voir également la description proposée par Robert Klugseder et Oscar Verhaar sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (<http://www.cantusplanus.at/de-at/index.htm>). À propos des manuscrits de Jena, voir également les informations supplémentaires données sur le site de la Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (<http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/>).

¹⁹⁸ Certains de ces manuscrits présentent certes des décorations légèrement moins riches : en particulier les deux recueils en possession de la famille Fugger (**VienNB 4809**, **VienNB 11778**), ainsi que **MunBS 12**. Toutefois, la plupart des autres présentent des miniatures ainsi que des bordures peintes, souvent richement élaborées. À propos des manuscrits d'apparat, voir notamment BOORMAN ; KELLMAN, « Sources, MS », §IX, 16, *Grove Music Online*.

tels **CasAC M(D)** et **FlorL 666**¹⁹⁹ –, les données disponibles ne permettent pas d'établir avec certitude leur origine et/ou leur destination originelle. Le répertoire qu'ils transmettent ainsi que leur formats permettent cependant de supposer qu'ils étaient destinés à l'usage de chœurs de chapelles de cour – pour les plus richement décorés, notamment **FlorL 666**, **MunBS 510** et **ToleF 23** – ou d'églises importantes.

Références des sources	Dimensions (en mm)	Datation supposée	Lieu de copie supposé	Destination supposée
CasAC M(D)	460 x 330	c.1515-8	Casale Monferrato	Commandé par le Marquis de Monferrato ? À l'usage de la cathédrale ?
FlorL 666	420 x 275	1518	Rome (?)	Pour Laurent II de Médicis ?
FrankSU 2	545 x 365	c.1510-20	Gand, Bruges ou Anvers	Probablement envoyé à Francfort pour une cérémonie particulière.
MunBS 510	590 x 405	c.1513-19	Augsbourg ? Munich ?	Apparemment destiné au cardinal Matthaëus Lang, archevêque de Salzbourg (1519-1540), mais probablement jamais présenté.
ToleF 23	595 x 400	c.1520-35	Probablement copié dans les Pays-bas	Destinataire initial non déterminé
VerBC 759	441 x 330	c.1480-90	Vérone	?

Table 1.2.5 : Livres de chœur contenant uniquement du répertoire sacré, de destination et/ou d'origine incertaines.

2) Livres de chœur contenant du répertoire sacré et profane

Le second groupe de sources manuscrites, qui rassemble les livres de chœur contenant à la fois du répertoire profane et sacré, comporte quant à lui seize recueils, soit un nombre équivalent à la moitié de celui du précédent groupe. Si, au sein de ce dernier, les informations relatives à l'origine et la destination des manuscrits, ainsi que les données relatives à leur forme intrinsèque – l'emploi des décorations, en particulier – ont permis de délimiter des ensembles plus restreints, une telle division apparaît délicate au sein du second groupe. La diversité des répertoires transmis²⁰⁰,

¹⁹⁹ HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 145, 242 ; vol. 4, p. 384).

²⁰⁰ Les proportions de pièces sacrées et profanes varient notablement au sein des sources de ce groupe. Dans les manuscrits **BolC Q18**, **CopKB 1848**, **RegB C120**, **SegC s.s.**, **UppsU 76b** et **UppsU 76c**, ces proportions sont relativement équilibrées. Dans toutes les autres sources de ce groupe, à l'exception de **LonRC 1070**, les pièces profanes dominent nettement : ces manuscrits présentent tous au moins deux fois plus d'œuvres profanes que d'œuvres sacrées. Dans certains de ces manuscrits, en outre, la proportion de répertoire profane domine au point de dépasser 95% des œuvres transmises : c'est le cas dans **FlorBN Magl. 178**, **ParisBnF 2245**, **RomeC 2856**, **SevC 5-1-43** et **VatG XIII.27**. Dans **LonRC 1070** enfin, les pièces sacrées dominent largement, seules trois pièces profanes s'y trouvant contenues. Ce dernier manuscrit pourrait ainsi se voir assimiler aux sources de notre premier groupe.

des formats, des origines et des destinations, ainsi que le caractère souvent très incertain de celles-ci empêchent en effet une classification rigoureuse de ces sources.

Pour autant, huit de ces manuscrits – soit la moitié d’entre eux – semblent pouvoir être situés de manière relativement précise. Il s’agit essentiellement de ceux comportant les plus riches décorations : en effet, celles-ci recèlent souvent des indices quant à l’identité du destinataire – armoiries, portraits en miniature, devises –, et quant à leur destination originelle²⁰¹. Bien que les circonstances exactes de l’élaboration de ces manuscrits ne soient généralement pas établis avec certitude, on peut toutefois imaginer plus aisément le contexte de leur réalisation et de leur emploi. La plupart d’entre eux semblent entretenir des liens avec d’importants nobles ou dignitaires (Table 1.2.7). Dans le cas des manuscrits **BrusBR 228**, **FlorBN BR 229**, **RomeC 2856** et **VatG XIII.27**, ces liens semblent bien avérés²⁰² ; pour les quatre autres en revanche, ils demeurent plus ou moins hypothétiques²⁰³.

Cependant son format réduit (287x190 mm) semble exclure la possibilité qu’il ait été utilisé par le chœur d’une chapelle, et l’appareille bien davantage aux sources du présent groupe. Pour un inventaire détaillé des œuvres transmises par chacun de ces recueils, voir notamment les pages dédiées à chacun d’eux sur le site de l’archive *DIAMM* (<http://www.diamm.ac.uk/>).

²⁰¹ Au sein de ce groupe, les manuscrits les plus richement décorés sont les suivants : **BrusBR 228** ; **FlorBN BR 229** ; **LonRC 1070** ; **ParisBnF 2245** ; **RomeC 2856** ; **VatG XIII.27**. Ces manuscrits comportent notamment des initiales peintes, ou dessinées à l’encre colorée, ainsi que, dans la plupart des cas, des miniatures et des marges décorées, qui incorporent parfois des armoiries (celles de Louis d’Orléans, au f. 1^o de **ParisBnF 2245** ; celles des familles Gonzague et d’Este, au f. 3^o de **RomeC 2856** ; celles de la famille Médicis, au f. 7^o-8 de **VatG XIII.27**), voire un portrait du destinataire (tel le portrait de Marguerite d’Autriche, au f. 1^o de **BrusBR 228** ; ou celui présumé d’Alessandro Braccesi, au f. V de **FlorBN BR 229**) (Voir notamment HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 91, vol. 4, p. 294 ; vol. 1, p. 219, vol. 4, p. 370 ; vol. 2, p. 119 ; vol. 3, p. 22, vol. 4, p. 463 ; vol. 3, p. 112, vol. 4, p. 471 ; vol. 4, p. 18).

²⁰² L’origine et la destination du manuscrit **BrusBR 228** sont bien documentées. Réalisé pour Marguerite d’Autriche, ce manuscrit a donné lieu à de nombreuses études (voir en particulier PICKER 1965 ; MECONI 2010 ; et KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 2, p. 69-70). À propos de l’origine et de la destination du manuscrit **FlorBN BR 229**, voir notamment BROWN (éd.), *A Florentine chansonnier*. Dans le cas des deux autres manuscrits, les armoiries intégrées aux décorations, ainsi que d’autres indices – l’identification de l’un des scribes dans le cas de **RomeC 2856**, les décorations de la reliure originale dans le cas de **VatG XIII.27** – permettent de situer l’origine et la destination de ces manuscrits avec un bon degré de certitude (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 337-8 ; 444).

²⁰³ Le manuscrit **ParisBnF 2245** semble avoir été destiné à Louis d’Orléans, avant son couronnement sous le nom de Louis XII (1498), comme pourraient l’indiquer les armoiries notées au f. 1^o. Le manuscrit **SegC s.s.** Semble quant à lui avoir été copié à Ségovie ou à Tolède, probablement à l’usage de la cour d’Isabelle de Castille. Quant au manuscrit **LonRC 1070**, son origine, sa destination et sa datation ont donné lieu à des discussions : si les chercheurs s’accordent à considérer que le manuscrit a été en possession de la reine Anne Boleyn, son lieu de copie fait débat, de même que sa destination originelle (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 3, p. 22, vol. 4, p. 463 ; vol. 3, p. 137, vol. 4, p. 475 ; vol. 2, p. 119). Enfin, le manuscrit **RegB C120** semble avoir entretenu des liens avec la chapelle de la cour impériale : selon Rainer Birkendorf, la première partie du manuscrit pourrait avoir été copiée par Lucas Wagenrieder à l’usage de la chapelle de Maximilien I^{er}, à Innsbruck ; la seconde en revanche aurait été copiée à Augsburg, après dissolution de la chapelle (BIRKENDORF 1994, p. 265-7, cité par CLARE KEMPSON 1998, vol. 1, p. 39).

Références des sources	Dimensions (en mm)	Datation supposée	Lieu de copie supposé	Destination supposée
BrusBR 228	365 x 260	1516-23	Bruxelles/ Malines	Destiné à Marguerite d'Autriche.
FlorBN BR 229	240 x 170	1492-3	Florence	Initialement destiné à Mathias Corvin, puis racheté par Laurent de Médicis qui l'offre finalement à Alessandro Braccesi.
LonRC 1070	287 x 190	c.1510-15 ? 1533-6 ?	Londres ? France ?	Destiné à la reine Anne Boleyn ?
ParisBnF 2245	c.178 x 122	1490-8	France	Probablement copié pour Louis d'Orléans, avant son sacre sous le nom de Louis XII (1498) ?
RegB C120	298 x 205	Début des a. 1520	Allemagne du Sud ou Tyrol (?)	Probablement destiné à la chapelle de la cour impériale, à Innsbruck ?
RomeC 2856	270 x 202	c.1479-81 ?	Ferrare	Destiné à Isabelle d'Este.
SegC s.s.	291 x 215	c.1500-1503	Tolède ou Ségovie ?	Destiné à la cour d'Isabelle de Castille ?
VatG XIII.27	232 x 170	1492-4	Florence	Destiné à Julien de Médicis.

Table 1.2.6 : Livres de chœur contenant du répertoire sacré et profane.

Des huit autres manuscrits retenus dans ce groupe, en revanche, la destination précise demeure incertaine. Bien que dans certains cas, quelques indices permettent d'envisager des hypothèses²⁰⁴, il n'est le plus souvent possible que de situer, plus ou moins précisément, l'aire géographique au sein de laquelle ces manuscrits semblent avoir été réalisés.

²⁰⁴ Dans le cas du manuscrit **BolC Q 18**, en particulier, l'écriture de Giovanni Spataro a incité les éditeurs du *RISM* à supposer que ce recueil aurait été utilisé dans la schola du musicien alors qu'il était maître de chapelle à San Petronio de Bologne (1512-41). Toutefois, cette hypothèse ne permet pas de déterminer si le manuscrit a bien été copié à Bologne même (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 45).

Références des sources	Dimensions (en mm)	Datation supposée	Lieu de copie supposé	Destination supposée
AugSB 142a	303 x 208	c.1505-14	Augsbourg	?
BolC Q17	115 x 190	c.1490-1500 ?	Italie du Nord, Florence ou environs ?	?
BolC Q18	170 x 240	c.1502-6	Bologne ?	?
CopKB 1848	c.285 x 200	c.1525	Lyon ?	?
FlorBN Magl. 178	114x165	1492-4	Probablement Florence	?
SevC 5-1-43	209 x 157	c.1470-85 ?	Probablement Naples ou Rome	?
UppsU 76b	276 x 193	c.1515 ?	France, probablement Troyes ou environs	?
UppsU 76c	287 x 201	c.1530 ?	France	?

Table 1.2.7 : Livres de chœur contenant du répertoire sacré et profane.

Les dimensions relativement réduites des recueils de l'ensemble de ce groupe semblent les destiner à des ensembles restreints de chanteurs ou d'instrumentistes²⁰⁵. Tandis que la quasi-totalité des sources du premier groupe présentait en effet des dimensions importantes, ainsi qu'une notation souvent ample²⁰⁶, qui destinaient ces manuscrits à être lus par un nombre important de chanteurs ou d'instrumentistes, il semblerait difficile de faire lire un grand nombre de chanteurs ou d'instrumentistes sur l'une des sources de notre second groupe.

En marge de cette catégorie doit être également cité un autre manuscrit retenu, dont la forme le distingue de toutes les autres sources du corpus étudié. Il s'agit de celui portant la référence **BolC A.71** dans le catalogue *Census*²⁰⁷, qui contient notamment la chanson *Se congié prens* à six parties. Recueil composite daté de 1510-5, ce manuscrit rassemble plusieurs traités ou extraits de traités musicaux, ainsi que quelques pièces polyphoniques.

²⁰⁵ La source de plus grandes dimensions de ce groupe, **BrusBR 228**, mesure 365x260 mm : néanmoins les dimensions de la plupart des autres sont encore nettement inférieures, pratiquement toutes inférieures à 300x210 mm, et jusqu'à un minimum de 114x165 mm pour **FlorBN Magl. 178**.

²⁰⁶ Au sein du groupe des livres de chœur contenant uniquement du répertoire sacré, seules sept ont une hauteur inférieure à 400 mm, et neuf une largeur inférieure à 300 mm : le plus petit format étant celui du manuscrit **BrusBR 9126**, dont les dimensions sont de 382 x 270 mm. Les sources vaticanes, ainsi que certains des manuscrits produits par l'atelier de Petrus Alamire atteignent quant à eux des formats de taille impressionnante, jusqu'à un maximum de 615-42 x 415-26mm, pour le manuscrit **JenaU 7**. Par ailleurs, la hauteur des portées de la plupart de ces sources semble proche de 20 mm, parfois très supérieure. En particulier, les portées des sources vaticanes présentent souvent une hauteur de 25 mm environ, des dimensions très importantes, qui permettent de lire ces manuscrits de loin.

²⁰⁷ Bologne, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS A.71 [*olim* : 159].

3) Recueils en parties séparées

Regroupant sept manuscrits, le groupe des recueils en parties séparées est de loin le plus réduit. Ce fait ne saurait surprendre, étant donné le caractère encore relativement récent et peu répandu de ce type de format, dans les sources manuscrites autour de 1500²⁰⁸. Le nombre restreint, ainsi que la grande diversité des sources de ce groupe, tant du point de vue des répertoires qu'elles transmettent que de leurs origines présumées²⁰⁹, rend toute tentative de classification délicate. En outre, les dimensions de ces recueils, toutes réduites et relativement proches, ne semblent pas permettre de distinguer de types différents de sources au sein de ce groupe²¹⁰.

Pour autant, il est possible de situer, avec une précision variable, l'origine et la destination de chacun de ces manuscrits. Réalisés au sein de l'atelier de Petrus Alamire, les deux manuscrits viennois, **VienNB 18746** et **VienNB 18832** semblent avoir été destinés au patricien augsbourgeois Raimund Fugger²¹¹. Le manuscrit **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94**, dont une partie séparée est aujourd'hui perdue, et les autres dispersées, semble également avoir été copié dans les

²⁰⁸ HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 43, vol. 4, p. 259.

²⁰⁹ Concernant le répertoire, les deux manuscrits bâlois, **BasU F.IX.25 (a-d)** et **BasU F.IX.25 (e-f)**, contiennent uniquement des messes, tandis que **FlorC 2442** contient seulement du répertoire profane. Les manuscrits **CorBC 95-6/ParisBnF 1817** et **VienNB 18746** contiennent à la fois du répertoire profane et sacré, dans des proportions variables : le premier présentant un relatif équilibre entre les deux types de répertoire, le second montrant une nette prédominance du répertoire profane. Quant au manuscrit **VienNB 18832**, il comporte uniquement des *bicinia*, dont tous n'ont pu être identifiés : néanmoins tous ceux ayant pu l'être semblent constituer des œuvres ou des sections d'œuvres sacrées. Pour un inventaire détaillé des œuvres transmises par chacun de ces recueils, voir notamment les pages dédiées à chacun d'eux sur le site de l'archive *DIAMM* (<http://www.diamm.ac.uk/>). Plus spécifiquement pour les deux manuscrits viennois, voir notamment les descriptions, ainsi que les inventaires des œuvres proposés par Robert Klugseder et Oscar Verhaar sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (<http://www.cantusplanus.at/de-at/index.htm>). Pour le détail de ces origines, cf. *infra*, Table 1.2.9.

²¹⁰ Les dimensions de ces recueils se trouvent comprises entre un minimum de 78 x 110 mm, pour le recueil **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94**, et un maximum de 180 x 245 mm pour **VienNB 18746**.

²¹¹ Dans le cas du manuscrit **VienNB 18746**, cette destination n'est pas pleinement avérée. Si les armoiries des Fugger apparaissent au début de chacune des deux parties séparées qui constituent le manuscrit **VienNB 18832**, elles sont absentes du manuscrit **VienNB 18746** : et si ce manuscrit a bien été en possession de la famille Fugger, rien ne semble permettre d'affirmer qu'il leur était initialement destiné (GASCH 2015). Selon Herbert Kellman, ce manuscrit pourrait en réalité avoir été préparé à l'origine pour Marguerite d'Autriche : pourraient en témoigner les inscriptions *Chansons de Mons[ieur] Bouton* (partie de Bassus, f. 38', référence probable à une visite de Philippe Bouton faite à Marguerite d'Autriche en 1523, année de réalisation du manuscrit), et *Clare van Diest heft hier gheweest* (partie de Superius, f. 52), un *vidimus* probablement écrit par une membre de la famille noble van Diest, proche de la Cour (communication privée). À ce sujet, voir également KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 49, p. 161-2.

Flandres²¹². Les manuscrits **CorBC 95-6/ParisBnF 1817** et **FlorC 2442** seraient quant à eux à situer dans un environnement italien, par leur destination du moins²¹³. Tous deux semblent en effet avoir constitué des cadeaux pour de prestigieux destinataires florentins : Julien de Médicis pour le premier, et Filippo Strozzi pour le second. La présence de décorations dans chacun d'eux – caractéristique qui les différencie des autres sources de ce groupe – témoigne également de cette spécificité. Quant aux deux ensembles de parties séparées **BasU F.IX.25 (a-d)** et **BasU F.IX.25 (e-f)**, d'origine et de destination relativement incertaine, ils seraient néanmoins à situer dans un environnement proche de Bâle²¹⁴.

Références des sources	Dimensions (en mm)	Datation supposée	Lieu de copie supposé	Destination supposée
BasU F.IX.25 (a-d)	155 x 110	Premier quart du XVI ^e s.	Probablement Bâle ou environs.	?
BasU F.IX.25 (e-f)	160 x 112	Premier quart du XVI ^e s.	Probablement Bâle ou environs.	?
BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94	78 x 110	1511	Bruges	?
CorBC 95-6/ParisBnF 1817	123 x 175	1515-16	Florence	Probablement pour Julien de Médicis.
FlorC 2442	200 x 140	1518-28 ? c.1527 ? c.1510-15 ?	Florence ? France ?	Probablement offert par Bernardo di Jacopo Rinuccini à Filippo Strozzi.
VienNB 18746	180 x 245	1523	Bruxelles/Malines	Envoyé à Raimund Fugger.
VienNB 18832	138 x 203	c.1521-5 ?	Bruxelles/Malines	Envoyé à Raimund Fugger.

Table 1.2.8 : Recueils manuscrits en parties séparées.

Si la présentation succincte des sources imprimées a montré la relative homogénéité de cet ensemble de recueils, quant aux formats, aux origines géographiques, ainsi qu'aux types de répertoires transmis, la présentation des sources manuscrites a révélé l'impressionnante diversité de celles-ci. Diversité des formes, des répertoires transmis, mais également des origines, ainsi que des destinations et

²¹² HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 97, vol. 4, p. 297 ; vol. 3, p. 217, vol. 4, p. 478.

²¹³ Si la destination des deux manuscrits semble relativement bien établie, l'origine de **FlorC 2442** demeure en effet incertaine (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 235, vol. 4, p. 376 ; vol. 1, p. 166, vol. 4, p. 337).

²¹⁴ HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 27, vol. 4, p. 235.

cadres d'utilisation possibles. Les recueils recensés ci-dessus furent réalisés dans des cadres divers, à des fins diverses, et ne répondent manifestement pas aux mêmes contraintes, ni aux mêmes objectifs. Dans les étapes suivantes de ce travail, et tout particulièrement dans notre étude de la notation des *fugae*, il importera de ne pas perdre de vue le caractère hétérogène de ce corpus, et de bien tenir compte de la complexité du statut de nombre des sources retenues.

3 – *La notation des fugae dans les sources musicales*

Notre corpus d'œuvres et de sources ayant été délimité, nous pouvons à présent nous pencher sur la notation des *fugae* elles-mêmes. Pour cela, nous identifierons en premier lieu les éléments de notation caractérisant les *fugae*, au sein du corpus étudié, et en établirons l'inventaire détaillé. Nous recenserons également les résolutions écrites des parties de *comes*, relevées dans les sources des *fugae* retenues. Dès lors, nous pourrions proposer, sous forme d'une table synthétique, une vue d'ensemble des diverses notations observées dans les sources. Cette table permettra d'observer la répartition des différentes notations, sur toute l'étendue du corpus étudié.

A – **Indications spécifiquement associées aux *fugae*, dans les sources musicales**

Au sein des sources retenues, on peut identifier deux types principaux de signes spécifiquement associés aux *fugae*²¹⁵. D'une part, les inscriptions canoniques généralement latines signalant la présence d'une *fuga*, et décrivant ses caractéristiques, de façon plus ou moins précise. D'autre part, les signes de congruence, indiquant les points de départ et/ou d'arrêt de la (ou des) partie(s) de *comes*²¹⁶. Nous nous intéresserons en premier lieu aux inscriptions.

1) *Les inscriptions canoniques*

Les inscriptions canoniques sont évoquées par quelques-uns des traités

²¹⁵ Des œuvres d'autres compositeurs, dans les sources musicales étudiées ou bien dans d'autres contemporaines, emploient également d'autres types d'indications, que nous ne commenterons pas ici. Telle, la notation de plusieurs clés différentes en tête d'une même portée, correspondant à celles de chacune des parties fuguées. On observe notamment cette notation dans la chanson anonyme *Dueil et ennuy* transmise par **VienNB 18746** (partie de Tenor secundus (*dux*), f. 9'-10). On retrouvera notamment cette notation dans les exemples de *fugae* donnés par Gioseffo Zarlino (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI-LII). On peut également citer la notation utilisée pour la *Missa O salutaris hostia* de Pierre De La Rue, telle qu'elle apparaît en particulier dans l'imprimé **Antico 1516**¹ : notation qui emploie des lettres associées à chacune des voix de la polyphonie (C pour le Contratenor, T pour le Tenor, B pour le Bassus), et indique par ces lettres les entrées de chacune des voix sur la partie de Superius, la seule notée sur cette source.

²¹⁶ Précisions toutefois que dans certaines *fugae*, la partie non notée, dont le départ est indiqué par un signe de congruence, doit commencer avant la partie notée : elle se trouve ainsi en position de *dux*. C'est notamment le cas dans l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine*, ainsi que dans le « Credo » de la *Missa Sine nomine*. Bonnie J. Blackburn a proposé, pour ce type spécifique de *fuga*, l'appellation de *precursor canons* (BLACKBURN 2012, p. 192).

imprimés entre 1475 et 1530 environ²¹⁷, sous le terme de *canon*²¹⁸. En particulier, Bartolomeo Ramos de Pareja (1482RP) décrit la notion de *canon* comme « une inscription, toujours écrite sous le Tenor²¹⁹ », en employant le terme explicite de *subscriptio*²²⁰. Andreas Ornithoparchus indique quant à lui, dans une définition déjà citée en introduction (1517Or)²²¹ :

Un *canon* est donc un précepte imaginaire, pour extraire une partie du chant non écrite à partir des parties écrites. Ou bien, elle est une règle qui révèle avec clarté les secrets d'un chant.

Le terme de *preceptio*, employé par Ornithoparchus, renvoie à l'idée d'un document écrit, ou d'une inscription²²². L'exemple musical accompagnant cette définition laisse, il est vrai, planer un léger doute sur la signification précise donnée au terme par le théoricien. En effet, cet exemple présente à la fois une inscription canonique et un signe de congruence, ce dernier n'étant pas par ailleurs mentionné par le texte. Il s'avère par conséquent délicat de déterminer si le terme de *preceptio* recouvre à la fois l'inscription et le signe, ou seulement l'inscription. Dans un souci de clarté, nous choisirons de distinguer d'une part les inscriptions, qui constituent le *canon* à proprement parler, et d'autre part les signes de congruence. En premier lieu, nous recenserons l'ensemble des inscriptions canoniques présentes sur les sources du corpus : puis dans un second temps, nous en ferons de même pour les signes de congruence.

Dans la table suivante, se voient répertoriées l'ensemble des inscriptions canoniques relevées dans les sources musicales. À partir de ce tableau d'ensemble, il

²¹⁷ Une liste complète de ces traités est donnée dans la section 1-B de la bibliographie, avec une présentation succincte des principaux types de textes identifiés, ainsi qu'une explication des critères ayant mené à la sélection d'un nombre limité d'entre eux utilisés dans le cadre de cette étude.

²¹⁸ Rappelons bien que dans l'ensemble de cette thèse, nous employons le terme latin de *canon*, qui ne doit pas être confondu avec le terme français de « canon ». En effet, ce dernier revêt une signification différente, et son emploi risquerait d'entretenir une confusion avec le terme de *fuga*, dont il constitue l'équivalent moderne (*cf. supra*, Introduction).

²¹⁹ 1482RP : *Tertia pars, Tractatus I*, cap. IV : « *subscriptio, quia semper sub tenore scribitur* ». Pour une traduction complète de cette citation, *cf. supra*, Introduction. Les références abrégées données pour les traités sont listées dans la section 1-B de la bibliographie, accompagnées des références détaillées de chacun de ces textes.

²²⁰ À propos de la nuance entre les termes de *subscriptio* et de *canon*, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 198-199.

²²¹ *Liber II*, cap. VII : « *Est igitur canon, imaginaria preceptio : ex positus, non positam, cantilene partem eliciens. Uel est regula argute cantus secreta reuelans* ».

²²² D'après le glossaire Du Cange de latin médiéval, « *Praeceptum : Diploma Regium, Charta Regia* », soit un document écrit émanant du Roi (DU CANGE 1883-7).

nous sera possible d'étudier plus précisément les types d'informations fournies par ces inscriptions, et de mieux saisir ainsi leur rôle et leur portée.

Références des sources	Section ou mouvement (le cas échéant)	Inscriptions canoniques
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)		
BasU F.IX.25 (a-d)	« Agnus Dei I »	<i>Primu[m] Agnus Tenor in Basso per diatessaron.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Secundu[m] Agnus in Alto per diatessaron.</i>
BrusBR 9126	« Agnus Dei I »	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo fuga.</i>
JenaU 3	« Agnus Dei I »	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo fuga.</i>
MilD 3	« Agnus Dei I »	<i>Prim[um] Agn[us] q[ue]re i[n] [Contra]basso.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
VatS 41	« Agnus Dei I »	<i>Tenor primum Agnus quere in Contra basso.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
VatSM 26	« Agnus Dei I »	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
VienNB 1783	« Agnus Dei I »	<i>Bas[sus] cum Tenore.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in Bassu.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Bassus cum Tenore.</i>
Petrucci 1505 (J670)	« Agnus Dei II »	Sur le S (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Duo</i> ²²³ .
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)		
CambraiBM 4	« Patrem »	<i>Canon le premier va deva[n]t.</i>
	« Crucifixus »	<i>Cano[n] ut s[upra].</i>
	« Et in spiritum »	<i>Cano[n] le darnier va derrire.</i>
	« Sanctus »	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Osanna » ; « Benedictus ²²⁴ »	<i>Canon ut s[upra].</i>

²²³ On considérera que la présence dans cette source d'une résolution écrite ôte à cette inscription toute fonction canonique : nous la relevons cependant. Une situation semblable peut être observée dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, transmis par le même imprimé (cf. *infra*, note 290).

²²⁴ Les deux sections se trouvent ici écrites l'une à la suite de l'autre sur les mêmes folios, et l'inscription donnée pour l'« Osanna », non réitérée pour le « Benedictus ».

	« Agnus Dei I »	<i>Canon ut sup[ra].</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Tenor. Canon ut sup[ra].</i>
CambraiBM 18	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derrière.</i>
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Le premier va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Crucifixus »	<i>Le premier va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le dernier va derriere [un jambage biffé avant le n] /Tenor in Alto.</i>
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Canon : le premier va davant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le dariere va dariere.</i>
UppsU 76c	« Osanna »	<i>Canon[n] : il fault ieuner les quatre temps.</i>
VatG XII.2	« Et in spiritum »	<i>Le deuant ua derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Benedictus »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Ut supra.</i>
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Tenor le premier va devant.</i> [Inscription à peine lisible sur le microfilm]
	« Et in spiritum »	<i>Tenor le devant va derriere.</i> [Inscription à peine lisible sur le microfilm]
VatS 45	« Patrem »	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription partiellement cachée sur le microfilm]
	« Crucifixus »	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm]
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derrière va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm]
	« Sanctus »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
VatS 160	« Patrem »	<i>Fuga in subdiapenthe.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Fuga in subdiapenthe.</i>
	« Sanctus »	<i>Jeunabis q[ua]tuor tempora.</i>
VienNB 4809	« Patrem »	<i>Fuga le premier va devant.</i>

	« Sanctus »	<i>Jeuinabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapenthe.</i>
WolfA A	« Patrem »	<i>Tenor fugat in dyapenthe.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Sanctus »	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Fuga in dyapenthe.</i>
	« Osanna »	<i>Fuga in dyapenthe.</i>
	« Benedictus »	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
Antico 1516¹	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem »	<i>Patrem le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Sanctus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon vous ieunere lex quatre temps. [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor secundus (dux)]</i>
NJE 6.2 Missa L'homme armé sexti toni, « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)		
CasAC M(D)	« Osanna »	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore²²⁵</i>
JenaU 31	« Osanna »	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
SegC s.s.	« Osanna »	<i>Sur le T (dux) : Canon in tempore oportuno. sur le B (comes) : Osan[n]a in t[em]por[e] oportuno.</i>

²²⁵ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons cette information depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82.

VatS 41	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Bassus /Osanna in tempore/ Canon in oportuno tempore.</i>
VienNB 11778	« Osanna »	<i>Osanna ut in Tenore.</i>
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)		
VienNB 4809	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei II »	Sur le T (<i>dux</i>) et l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo</i> ²²⁶ .
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)		
BasU F.IX.25 (e-f)	« Pleni sunt »	<i>Pleni surrexit in in (sic) Basso p[ost] semibreve[m] per diapente.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Agnus secundu[m] per diatesseron post quattuor tempora subdiscantum.</i>
BrusBR 9126	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni surrexit non est hic.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Fuga.</i>
VatS 45	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni super Bassum.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Duo.</i>
	« Agnus Dei II »	Sur le T (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Secund[um] Agnus supra superiorem.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt »	<i>Duo. Fuga.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo.</i>
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)		
VatS 49	« Kyrie I »	<i>Canon panges laxando tri[n]um in subdiapenthe. Tenor fugat Discanto in subdyapenthe</i> ²²⁷
	« Et in terra »	<i>Sine ip[s]o f[a]ct[u]m est nichil.</i>
	« Qui tollis »	<i>Quare fremuerunt gentes.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)		
JenaU 3	« Kyrie I »	<i>Canon. Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>

²²⁶ On considérera que la présence dans cette source d'une résolution écrite ôte à cette inscription toute fonction canonique : nous la relevons cependant. Une situation semblable peut être observée dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, transmis par le même imprimé (cf. *infra*, note 290).

²²⁷ Cette seconde inscription, addition plus tardive et par une autre main, est mentionnée par les éditeurs de la *New Josquin Edition* : cependant elle n'apparaît pas sur la reproduction en microfilm consultée. Nous nous fions par conséquent ici au relevé fourni par la *NJE* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40).

	« Et in terra »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Patrem »	<i>Canon. Contra indyatessaron liquen[do] prima[m] pausam.</i>
	« Sanctus »	<i>Tenor in dyapente sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Canon ung ton plus bas/descen[d]e unu[m] tonum.</i>
VienNB 4809	« Kyrie I »	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Christe »	Sur le S (<i>dux</i>) : inscription non réitérée. Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Criste quere in Contratenore.</i>
	« Et in terra »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Qui tollis »	<i>Bassus cum Tenore.</i>
	« Patrem »	<i>Contra in dyatessaron liquendo primam pausam.</i>
	« Sanctus »	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo. Ung ton plus bas.</i>
Antico 1516¹	« Kyrie I »	<i>Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum.</i>
	« Christe »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Fuga duodecim temporum.</i> [Aucune inscription sur le Bassus]
	« Kyrie II »	<i>Fuga septem temporum.</i>
	« Et in terra »	<i>Tenor super Bassum in dyapente fuga unius temporis.</i>
	« Qui tollis »	<i>Tenor supra Bassum fuga trium temporum in dyapente.</i>
	« Cum sancto spiritu »	<i>Tenor supra Bassum fuga unius temporis in dyapente.</i>
	« Patrem »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et incarnatus »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatesaron.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor supra Bassum fuga duorum temporum in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Tenor supra Bassum in dyapente fuga duorum</i>

		<i>temporum.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo canon ung ton plus bas.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Kyrie I »	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Kyrie Josquin quere in Suprano.</i>
	« Christe »	Inscription non réitérée sur le S (<i>dux</i>), ni sur le T (<i>comes</i>). Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Christe in Contra alto.</i>
	« Et in terra »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Et in terra Josquin Tenor in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Cum sancto spiritu »	Inscription non réitérée sur le T (<i>comes</i>). Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Patrem »	Sur le S (<i>comes</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uen]do primam pausam.</i> Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Patrem Altus in Suprano.</i>
	« Sanctus »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Sanctus Josquin Tenor quere in Alto.</i> Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Osanna Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei I »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Agnus Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Canon ung ton plus bas.</i>
	NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)	
CambraiBM 18	« Patrem »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Contratenor ex Tenor</i> [inscription partiellement coupée en haut] Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Tenor ad longu[m].</i>
	« Crucifixus »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon sicut erat in principio.</i> Brève 214 sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Ecce nu[n]c tempus acceptabile²²⁸.</i>
NJE 24.4, <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)		
RegB C120	<i>Prima pars</i>	Sur le S : <i>Quinq[ue].</i> Sur le Ts (<i>comes</i>) : <i>In diapente.</i>

²²⁸ Les éditeurs de la *New Josquin Edition* relèvent par ailleurs une inscription *Residuum tenebris* (« Le reste des ténèbres »), notée au début des deux dernières portées de la partie de Tenor (*comes*), f. 223'. Cependant une consultation du manuscrit révèle que cette inscription indique en réalité *Residuu[m] tenoris* (« Le reste du Tenor ») : elle ne constitue pas par conséquent une indication de type canonique. Nous ne la relevons donc pas (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 64).

	Petrucchi 1519³	<i>Prima pars</i>	<i>Fuga in diapenter.</i>
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)			
	VerBC 759	<i>Ascendo ad patre[m] meum.</i>	
NJE 27.6, <i>De tous biens plaine</i> (à 3)			
	Petrucchi 1502¹	<i>Canon. Fuga p[er] semibrevem in netesinemenon.</i>	
NJE 28.1, <i>A l'heure</i> (à 4)			
	Petrucchi 1504³	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Resolutio ex sup[re]mo.</i>	
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)			
	Antico 1520³	<i>In dyatessaron.</i>	
	Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A : <i>Canon in diatessaron.</i> Sur le B : <i>Canon in dyatessaron.</i>	
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)			
	Antico 1520³	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i>	
	Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In diatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i>	
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)			
	FlorBN Magl. 178	<i>Canon/Omnia probate quod bonum est tenete.</i>	
	VatG XIII.27	<i>Omnia autem probate quod bonum est tenete.</i>	
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)			
	FlorBN BR 229	<i>Canon quiescit qui super me volat/Post me venit qui in punctu clamat.</i>	
	FlorBN Magl. 178	<i>Canon quiescit qui super me volat/Post venit q[ui] ante me factus est.</i>	
	SevC 5-1-43	<i>Canon quiescit qui super me volat/Venit post me qui i[n] pu[n]ctu clamat.</i>	
	VatG XIII.27	<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>	
	Petrucchi 1504³	<i>Quiescit q[ui] super me volat/Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat</i>	
	RomeC 2856	<i>Canon quiescit qui sup[er] me volat/Venit post me q[ui] i[n] punct[o] clamat.</i>	
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)			
	AugSB 142a	<i>Canon p[ar] nature/bmollem.</i>	
	FlorC 2442	<i>Canon faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol.</i>	
	UppsU 76c	<i>Cano[n] : faulte d'arge[n]t p[ar] nature et faulte d'arge[n]t par bemol.</i>	
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)			
	CopKB 1848	Sur l'A (<i>dux</i>) et le Q (<i>dux</i>) : <i>Canon in epidiatessaron.</i>	
	Petrucchi 1502²	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga in diatessaron.</i>	

		Sur le T (<i>dux</i>) et le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga</i> .
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)		
BolC A.71		<i>Diape[n]tizat.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime</i> ²²⁹ .

Table 1.3.1 : Inscriptions canoniques relevées dans les sources musicales consultées.

2) Les signes de congruence

Second type principal d'indications généralement associé aux *fugae* dans les sources musicales, les signes de congruence apparaissent dans une proportion de sources comparable à celles comportant des inscriptions canoniques. Dans le cadre d'une *fuga*, ces signes de congruence ont pour fonction principale d'indiquer le point de départ des parties de *comes*, ainsi que – plus rarement – leur fin²³⁰. Ces signes apparaissent le plus souvent en complément d'inscriptions canoniques, mais peuvent également être indiqués seuls.

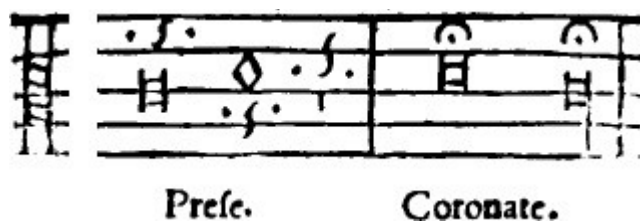
Si les inscriptions canoniques sont décrites par certains textes imprimés entre 1475 et 1530 environ, les signes de congruence n'y semblent jamais évoqués²³¹ : pour en trouver une description précise, on doit se référer à des écrits légèrement plus tardifs. En 1533, Giovanni Lanfranco leur consacre un chapitre de ses *Scintille di musica*, dans lequel il distingue notamment deux types de signes, désignés par les termes de *presa* et de *coronata*²³² :

²²⁹ Les éditeurs du *RISM* indiquent une transcription légèrement erronée de cette inscription, lisant notamment *sede* à la place de *s[e]c[on]de* (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 71).

²³⁰ Dans quelques cas exceptionnels, ces deux fonctions peuvent se confondre : en particulier dans le « Kyrie » de la *Missa Sine nomine*, dans lequel les signes relevés sur la partie de Superius (*dux*) indiquent à la fois le point de départ des parties de *comes*, et leur point d'arrêt. Par ailleurs, les signes de congruence peuvent également revêtir une autre fonction dans le cadre des *fugae* : celle d'indiquer la hauteur de départ des parties de *comes*. Nous nous y intéresserons dans la seconde partie.

²³¹ On trouve certes, dans les *Libri tres de institutione harmonica* de Pietro Aaron (1516Aa), un chapitre consacré aux signes de type *reditus* (signes de reprise) et *coronata*, notés à la fin des pièces polyphoniques (*Liber III*, cap. XXXV). Mais ce chapitre ne contient aucune mention des signes de type *presa*, ainsi que de l'utilité possible des signes de type *coronata* dans le cadre d'une *fuga*.

²³² LANFRANCO 1533, *Quarta parte*, cap. *Dei ritornelli : prese : & coronate*, p. 127-8.



Exemple 1.3.1 : Figures des signes de type *presa* et *coronata* selon Giovanni Lanfranco.

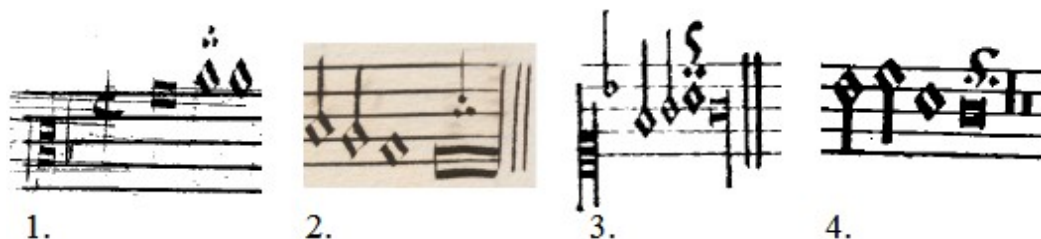
Le théoricien assigne une fonction précise à chacun de ces deux types de signes. Aux signes de type *coronata*, il attribue le rôle d'indiquer un repos de toutes les parties. Aux signes de type *presa*, il réserve celui d'indiquer les départs, soit après une longue durée de silence, soit lorsque la partie concernée n'apparaît pas écrite et doit être lue sur une autre partie – comme dans le cadre d'une *fuga*. Il indique notamment²³³ :

Et la *presa* est faite au-dessus de la note, ou du silence [...] quand l'une des parties chante à partir de l'autre : afin de montrer où se trouve le commencement de cette partie qui, en se taisant, reste après la première. Ou bien, elle est faite pour montrer ce commencement que nous avons dit, après un long silence : pour éviter le désagrément de compter une grande quantité de silences. La *coronata* peut s'écrire au-dessus, ou au-dessous de cette note, où toutes les parties concordent sur un repos.

On relève des signes de ces deux types dans les *fugae* de notre corpus. Si la forme des signes de type *coronata* demeure remarquablement constante dans les sources étudiées, celle des signes de type *presa* peut en revanche présenter de notables variations graphiques, parfois au sein d'une même source. Les *prese* prennent en effet tantôt la forme de trois points formant un triangle (Ex. 1.3.2, 1.), le point du haut s'étirant parfois en un trait rectiligne (2.) ou courbé (3.), tantôt la forme de deux points séparés par un trait courbé (4.). Nous verrons, dans la partie suivante, les questions soulevées par cette diversité des formes²³⁴.

²³³ *Ibid.* : « Et la *presa* si fa sopra la nota : o pausa [...] quando una parte canta sopra l'altra : per dimostrazione del cominciamento di colui : che tacendo dopo il primo resta. Overo si fa : per dimostrare il detto cominciamento dopo una lunga taciturnita : per fuggir il fastidio del numerare una molta quantita di pause. La *coronata* poscia si scrive sopra : o sotto quella nota : doue tutte le parti concorrono al riposo ».

²³⁴ cf. *infra*, II-2-C-2)



1. **BrusBR 9126**, f. 11', « Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*.
2. **VienNB 18746**, partie de Tenor secundus, f. 9, chanson *Plusieurs regretz*.
3. **Petrucchi 1504**³, f. 59', chanson *A l'heure*.
4. **Antico 1516**¹, f. 123', « Sanctus » de la *Missa De beata virgine*.

Exemple 1.3.2 : Formes les plus fréquentes des signes de congruence de type *presa*.

En dépit de ces variations, les *prese* revêtent généralement un aspect suffisamment proche de celui des signes donnés par Lanfranco pour être bien reconnaissables. Mais si cette distinction graphique entre les signes de type *presa* et *coronata* se vérifie effectivement dans les sources étudiées, la distinction fonctionnelle proposée par Lanfranco ne s'applique pas toujours. Chacune des deux formes de signes peut en effet, selon les cas, revêtir diverses fonctions, sans qu'il soit toujours possible de déceler une cohérence dans leur emploi respectif.

Dans l'unique source du *Credo* [*quarti toni*], le manuscrit **CambraiBM 18**, on trouve des signes de type *coronata* dans la seule section centrale, non fuguée, l'« Et incarnatus ». Ces signes apparaissent à cinq reprises sur chacune des parties de la polyphonie²³⁵, indiquant la fin d'autant de périodes dans la déclamation pratiquement homorythmique des quatre voix. Ces signes revêtent ainsi la fonction décrite par Lanfranco des signes de type *coronata*²³⁶. Cependant, dans les sections extrêmes – et toutes deux fuguées – « Patrem » et « Crucifixus », on trouve uniquement des signes de type *presa*, qui remplissent tantôt la fonction assignée par Lanfranco à ce type de signe, tantôt celle assignée par le théoricien aux signes de type *coronata*. Quatre de ces signes – la moitié d'entre eux – indiquent en effet l'entrée de l'une des parties de la polyphonie : le départ de la partie de *comes*, noté sur la partie de *dux* ; ou bien l'entrée de l'une des parties non fuguées, à la suite d'une longue durée de silence²³⁷. Les quatre autres signes indiquent les notes

²³⁵ Brèves 95, 99, 106, 110, 115. La partie d'Altus ne comporte pas de signe à la brève 115, de même que la partie de Tenor indiquée en notes noires sur la même portée. La même partie de Tenor, notée *in extenso* sur le folio d'en face, sous forme de *resolutio*, comporte cependant ces cinq signes, de même que les parties de Superius et de Bassus.

²³⁶ À propos de cet emploi spécifique des signes de type *coronata*, indiquant la fin de courtes périodes dans une polyphonie homorythmique, voir notamment BLACKBURN 2001².

²³⁷ Brèves 1 et 131, les signes indiquent, sur la partie de *dux* (Altus), les entrées de la partie de *comes*

d'arrivée d'enchaînements cadentiels²³⁸ : ils revêtent ainsi la fonction assignée par Lanfranco aux signes de type *coronata*.

Il est rare qu'à l'inverse, des signes de type *coronata* se voient pourvus d'une fonction autre que celle d'indiquer un endroit « où toutes les parties concordent sur un repos ». On peut cependant l'observer dans deux des sources du corpus : le manuscrit **VatS 49**, dans sa transmission de la *Missa Ad fugam*, et l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, dans sa transmission de la *Missa Sine nomine*. Dans **VatS 49**, ce signe n'apparaît qu'à trois reprises, toujours pour indiquer la fin de la partie de *comes* : à la fin de l'« Et in terra », du « Sanctus », et du « Pleni sunt » (Ex. 1.3.3). Les signes indiquant le départ du *comes* semblent quant à eux absents de cette source : et il semble qu'aucun signe de type *presa* ne s'y trouve indiqué²³⁹.



Exemple 1.3.3 : Signe de congruence de type *coronata*, tel qu'il apparaît à la fin du « Pleni sunt » de la *Missa Ad fugam* dans le manuscrit **VatS 49**, f. 136'.

La *Missa Sine nomine*, telle qu'elle est transmise par l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, présente quant à elle la particularité de comporter conjointement des signes de congruence de type *presa*, et d'autres de type *coronata*, qui semblent revêtir des fonctions analogues. Dans cette messe, les points de départ et d'arrêt de la partie de *comes* apparaissent tantôt indiqués par des signes de type *presa*, tantôt par des signes de type *coronata*. On constate néanmoins que ces deux types de signes ne semblent pas cohabiter au sein d'un même mouvement. Dans le tableau suivant, nous indiquons les types de signes notés dans chaque section de cette messe, dans l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**.

(Tenor). Brèves 62 et 169 de la partie de Bassus, les signes indiquent des entrées de la partie de Superius, précédées d'une longue série de silences.

²³⁸ Brèves 38, 77, 158 et 189 de la partie de Bassus. Il s'agit à chaque fois de cadences marquant la fin de *bicinia* entre Superius et Bassus. L'entrée de la partie d'Altus suit à chaque fois, une durée de minime ou de semibrève plus tard.

²³⁹ Le microfilm consulté de ce manuscrit étant difficilement lisible, il est possible que d'autres signes n'aient pu y être repérés. Cependant le commentaire critique de l'édition de cette messe dans la *New Josquin Edition*, qui recense l'ensemble des signes de congruence présents dans chaque source, ne mentionne pour **VatS 49** que les trois *coronate* mentionnées (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40).

Précisons que dans le relevé suivant, de même que dans l'ensemble de ceux qui suivront, nous indiquons par la lettre D (pour *Départ*) la présence d'un signe indiquant le départ de la partie de *comes*, par la lettre F (pour *Fin*), la présence d'un signe indiquant sa fin.

	Signes de type <i>presa</i>	Signes de type <i>coronata</i>
« Kyrie I »	D(F) ²⁴⁰	-
« Christe »	D(F) [Un signe est noté sur le S, mais non sur l'A, malgré la double <i>fuga</i>]	-
« Kyrie II »	D(F)	-
« Et in terra »	-	D
« Qui tollis »	-	D
« Cum sancto spiritu »	-	DF
« Sanctus »	-	D
« Pleni sunt »	-	DF
« Osanna »	-	D
« Agnus Dei I »	D	-
« Agnus Dei II »	DF	-

Table 1.3.2 : Formes des signes de congruence dans la *Missa Sine nomine* transmise par l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)**.

La logique de l'occurrence de ces deux formes de signes ne semble pas toujours lisible : on observe en effet que les fonctions complémentaires indiquées par les lettres D et F sont tantôt remplies par les signes de type *presa*, tantôt par les signes de type *coronata*²⁴¹.

Cette messe constitue certes un cas unique dans le corpus étudié : dans la plupart des sources, en effet, la forme des signes employés pour remplir une fonction donnée ne varie pas ou peu, chaque copiste ou imprimeur adoptant généralement une

²⁴⁰ Dans cette section, de même que dans les deux suivantes, les signes notés à la partie de Superius (*dux*) indiquent à la fois le point de départ et le point d'arrêt de la partie de Tenor (*comes*). Ainsi, un seul signe de congruence remplit à la fois deux fonctions. Cette particularité est rendue possible par l'intervalle de temps particulièrement ample – sept brèves dans les « Kyrie I » et « Kyrie II », douze dans le « Christe » – qui sépare les parties fuguées. Nous signalons cette particularité par la notation D(F).

²⁴¹ Dans les « Kyrie I et II » ainsi que dans le « Christe », les signes notés au Superius (*dux*) présentent la particularité d'indiquer à la fois le point de départ de la partie de Tenor (*comes*), et son point d'arrêt. Il serait tentant de supposer que l'adoption de signes de type *presa* au sein de ces sections dans **Petrucci 1514 (J673, 674)** se justifie par cette spécificité des trois premières sections. Les sections suivantes présentant en effet des signes de forme *coronata*. Toutefois, le fait que les « Agnus Dei I et II » emploient également des signes de type *presa* remet en question cette hypothèse.

graphie unique pour chacune des fonctions à remplir par les signes. Il apparaît cependant clair que la fonction des signes de type *presa* et *coronata* ne peut être établie de manière absolue, mais doit être déterminée d'après leur contexte : un certain type de signe pouvant revêtir des fonctions radicalement différentes au sein de la même œuvre²⁴².

Si certains de ces signes informent sur les caractéristiques d'une *fuga*, et constituent à eux seuls des indications de la présence d'une *fuga* dans une œuvre donnée, cela n'est pas toujours le cas. D'autres signes peuvent en effet n'indiquer qu'un point de rencontre entre plusieurs parties, un départ à la suite d'une série de silences, ou revêtir d'autres fonctions encore, sans nul lien avec une éventuelle *fuga*²⁴³. Il est par conséquent nécessaire d'examiner rigoureusement le contexte d'apparition de chacun des signes visibles sur les sources, afin de déterminer s'ils constituent ou non des indications concernant une *fuga*²⁴⁴. Nous nous intéresserons

²⁴² Il est significatif, à ce titre, d'observer que quelques décennies plus tard, Gioseffo Zarlino semble envisager une application bien plus souple de ces signes, admettant notamment l'emploi de signes de type *presa* ou *coronata* pour indiquer le point d'arrêt de la partie de *comes*. Dans le chapitre dédié à la *fuga* de ses *Istitutioni Harmoniche*, il admet en effet l'emploi des deux formes de signes pour indiquer les points de départ et d'arrêt de la partie de *comes* (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI, p. 214) : « On prendra la partie qui commence à chanter, c'est-à-dire le *dux*, et on l'écrira d'un bout à l'autre. Et à l'endroit où le *comes* doit commencer à chanter, c'est-à-dire sur la figure [de note] de la partie de *dux*, on indiquera un signe comme celui-ci [*presa*], appelé par les musiciens « *presa* ». Et à la fin, où [le *comes*] doit s'arrêter, on indiquera le dit signe sur la partie du *dux*, ou bien celui-ci [*coronata*], en le posant sur la figure [de note] finale, où le *comes* doit s'arrêter. Et un tel signe est appelé *coronata* » (« *si piglierà la parte, che incomincia a cantare, cioè la Guida, & si scriverà di lungo ; & dove il Consequente hà da incominciare a cantare, cioè sopra la figura nella guida, si porrà un segno tale, [presa] ilqual vien detta dai Musici Presa ; et nel fine, oue hà da fermarsi, si segna la parte della Guida col detto segno, over con questo [coronata], ponendolo sopra la figura finale, oue si hà da fermare il Consequente ; & tal segno chiamano Coronata* »).

²⁴³ À la fin du motet *Inviolata* transmis par le manuscrit **RegB C120** (p. 155), on trouve également un signe de type *presa*, qui renvoie le lecteur à un court passage apparemment omis par le copiste, que ce dernier a recopié à la fin de la partie. Or ce signe apparaît exactement semblable à celui qui indique les entrées de la partie de *comes* dans chacune des trois parties du motet. Ce sont souvent d'autres formes de signes qui indiquent, dans les sources, de semblables renvois : trèfle, *globus cruciger*, main, croix, etc. L'emploi d'un signe de type *presa* dans ce contexte indique que celui-ci faisait probablement partie d'un vocabulaire graphique propre aux copistes, ne revêtant pas nécessairement de signification rigide. Le même emploi d'un signe de type *presa* s'observe au folio 29^r de la partie de Tenor secundus, dans le manuscrit **VienNB 18746**.

²⁴⁴ Un exemple, au moins, semble mériter d'être cité ici : il s'agit de l'« *Agnus Dei I* » de la *Missa Ave maris stella* tel qu'il est transmis par l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**. Deux signes identiques, de type *presa*, y indiquent le départ du *comes* : sur la partie de *dux* (le Bassus), mais aussi sur l'une des parties non fuguées (l'Altus). Bien que l'on puisse considérer que le signe noté sur la partie de *dux* constitue une indication concernant la *fuga*, celui noté sur l'Altus n'en constitue pas une, se limitant à indiquer l'entrée de l'une des parties de la polyphonie. Si le premier renseigne sur les caractéristiques de la *fuga* – les parties impliquées, ainsi que la distance qui les sépare –, le second constitue un simple repère permettant de situer le point de départ du Tenor. Ici encore, deux signes identiques semblent par conséquent revêtir des fonctions différentes. Mais ce n'est pas tout : la résolution du *comes* étant entièrement écrite – et les lecteurs de la partie de Tenor pouvant par conséquent lire sur leur propre partie, et non sur celle du *dux*, le Bassus –, il serait également possible de voir ces deux signes comme

ici uniquement aux signes ayant pour fonction d'indiquer l'entrée ou l'arrêt d'une partie fuguée. Dans la table suivante, nous recensons l'ensemble de ces signes, en indiquant, le cas échéant, les inscriptions canoniques qui les accompagnent.

Références des sources	Mouvement ou section (le cas échéant)	Signes de congruence	Inscriptions canoniques (le cas échéant)
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)			
BasU F.IX.25 (a-d)	« Agnus Dei I »	DF	<i>Primu[m] Agnus Tenor in Basso per diatessaron.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Secundu[m] Agnus in Alto per diatessaron.</i>
BrusBR 9126	« Agnus Dei I »	DF	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	D	<i>Duo fuga.</i>
JenaU 3	« Agnus Dei I »	DF	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Duo fuga.</i>
MilD 3	« Agnus Dei I »	D	<i>Prim[um] Agn[us] q[ue]re i[n] [Contra]basso.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Duo.</i>
VatS 41	« Agnus Dei I »	D	<i>Tenor primum Agnus quere in Contra basso.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Duo.</i>
VatSM 26	« Agnus Dei I »	D	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
	« Agnus Dei II »	D	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
VienNB 1783	« Agnus Dei I »	D	<i>Bas[sus] cum Tenore.</i>
	« Agnus Dei II »	DF ²⁴⁵	<i>Duo.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I »	D ²⁴⁶	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in Bassu.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Bassus cum Tenore.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei I »	D ²⁴⁷	-
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)			

de simples repères indiquant le départ du Tenor, et non comme des indications de la présence d'une *fuga*. Une notation semblable peut également être observée aux parties de Superius (*dux*) et de Bassus du « Kyrie I » de la *Missa Sine nomine*, dans le manuscrit **VienNB 4809** (f.109^v-110).

²⁴⁵ Le signe D est ici placé une semibrève trop tard.

²⁴⁶ Le signe est ici placé deux semibrèves trop tôt.

²⁴⁷ Un signe de congruence apparaît aussi sur la partie d'Altus, non canonique, pour indiquer le point d'entrée du *dux*.

CambraiBM 4	« Patrem »	D	<i>Canon le premier va deva[n]t.</i>
	« Sanctus »	D	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Pleni sunt »	D	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Osanna » ; « Benedictus »	D	<i>Canon ut s[upra].</i>
	« Agnus Dei I »	D	<i>Canon ut sup[ra].</i>
	« Agnus Dei III »	D	<i>Tenor. Canon ut sup[ra].</i>
CambraiBM 18	« Sanctus »	D	-
	« Pleni sunt »	D	-
	« Osanna »	D	-
	« Benedictus »	D	-
	« Agnus Dei I »	D	-
	« Agnus Dei III »	D	-
JenaU 7	« Patrem »	D	-
	« Crucifixus »	D	-
	« Et in spiritum »	D	-
	« Sanctus »	D	-
	« Pleni sunt »	D	-
	« Osanna »	D	-
	« Benedictus »	D	-
	« Agnus Dei I »	DF	-
	« Agnus Dei III »	D	-
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem »	D	<i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Crucifixus »	D	<i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Et in spiritum »	D	<i>Le dernier va derire [un jambage biffé avant le n]/Tenor in Alto.</i>
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem »	D	<i>Canon : le primer va davant.</i>
	« Crucifixus »	D	<i>Inscription non réitérée.</i>
MunBS 510	« Patrem »	D	- Le début de la partie de <i>Resolutio</i> du « Patrem » est inscrit en toutes notes.
	« Et in spiritum »	D	-
	« Sanctus »	D	-
	« Pleni sunt »	D	-
	« Osanna »	D	-
	« Benedictus »	D	-
	« Agnus Dei I »	D	-

	« Agnus Dei III »	D	-
ToleF 23	Ensemble des mouvements et de leurs sections	D	-
UppsU 76b	Ensemble des mouvements et de leurs sections	D	-
UppsU 76c	Ensemble des mouvements et de leurs sections, à l'exception de l'« Osanna »	D	-
VatG XII.2	« Patrem »	D	-
	« Crucifixus »	D	-
	« Et in spiritum »	D	<i>Le deuant ua derriere.</i>
	« Sanctus »	-	<i>Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente.</i>
	« Pleni sunt »	D	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Osanna »	D	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Benedictus »	D	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei I »	D	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei III »	D ²⁴⁸	<i>Canon. Ut supra.</i>
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem »	D	<i>Tenor le premier va devant.</i> [Inscriptions à peine lisibles sur le microfilm]
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Tenor le devant va derriere.</i> [Inscriptions à peine lisibles sur le microfilm]
VatS 45	« Patrem »	D	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription partiellement cachée sur le microfilm consulté]
	« Crucifixus »	D	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm consulté]
	« Et in spiritum »	D	<i>Le devant va derriere va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm consulté]
	« Sanctus »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>

²⁴⁸ Le signe a été noté par erreur sur le Bassus, puis gratté et noté correctement sur le Tenor secundus (*dux*), probablement par une autre main. L'inscription canonique est quant à elle notée, par erreur également, au-dessus du Bassus.

	« Osanna »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
VatS 160	« Patrem »	D	<i>Fuga in subdiapente.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Fuga in subdiapente.</i>
	« Sanctus »	D	<i>Jeunabis q[ua]tuor tempora.</i>
	« Pleni sunt »	D	Inscription non réitérée.
	« Osanna »	D	Inscription non réitérée.
	« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei III »	D	Inscription non réitérée.
VienNB 4809	« Patrem »	D	<i>Fuga le premier va devant.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	-
	« Sanctus »	D	<i>Jeunabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapente.</i>
	« Pleni sunt »	D	Inscription non réitérée.
	« Osanna »	D	Inscription non réitérée.
	« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei III »	D	Inscription non réitérée.
WolfA A	« Patrem »	D	<i>Tenor fugat in dyapente.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Sanctus »	D	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Pleni sunt »	D	<i>Fuga in dyapente.</i>
	« Osanna »	D	<i>Fuga in dyapente.</i>
	« Benedictus »	D	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	D	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Agnus Dei III »	DF	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
Antico 1516¹	« Patrem »	D	<i>Le premier va devant.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Le devant va derriere.</i>
	« Sanctus »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>

	« Pleni sunt »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	D	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem »	D	<i>Patrem le premier va devant.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	D	<i>Sanctus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	D	Inscription non réitérée.
	« Osanna »	D	Inscription non réitérée.
	« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I »	D	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	D	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Patrem »	D	<i>Le premier va devant.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Le devant va derriere.</i>
	« Sanctus »	D	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	D	Inscription non réitérée.
	« Osanna »	D	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I »	D	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	D	<i>Canon vous ieunere lex quatre temps. [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor secundus (dux)]</i>
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)			
CasAC M(D)	« Osanna »	D	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore²⁴⁹.</i>
JenaU 31	« Osanna »	D	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
VatS 41	« Osanna »	D	Sur le T : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> Sur le B : <i>Bassus/Osanna in tempore/ Canon in oportuno tempore.</i>
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)			

²⁴⁹ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons ces informations depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82 ; et RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 63.

VatS 23		DF	-
VienNB 4809		D	<i>Duo.</i>
Petrucchi 1505 (J670)		DF	Sur le T (<i>dux</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)			
BrusBR 9126	« Pleni sunt »	D	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni surrexit non e[st] hic.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Fuga.</i>
BasU F.IX.25 (e-f)	« Pleni sunt »	- (?) ²⁵⁰	<i>Pleni surrexit in in (sic) Basso p[ost] semibreve[m] per diapente.</i>
	« Agnus Dei II »		<i>Agnus secundu[m] per diatesseron post quattuor tempora subdiscantum</i>
JenaU 3 [Le « Pleni sunt » est manquant]	« Agnus Dei II »	DF	-
MiID 3 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt »	D	-
VatS 45	« Pleni sunt »	D	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni super Bassum.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Duo.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	Sur le T (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Secund[um] Agnus supra superiorem.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt »	D	<i>Duo. Fuga.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt »	D	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo.</i>
	« Agnus Dei II »	D indiquant le départ des deux <i>comites</i> , F indiquant la fin de l'Altus seul.	-
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)			
JenaU 31 [Le « Credo » est manquant] ²⁵¹	Ensemble des mouvements et de leurs sections, à l'exception de l'« Osanna »	DF	-

²⁵⁰ Les parties séparées ayant pu comporter des signes de congruence au sein de ces sections sont malheureusement perdues.

²⁵¹ Les autres mouvements de la messe transmis par cette source présentent par ailleurs d'importantes variantes par rapport aux versions transmises par les autres sources. En particulier, ce manuscrit transmet des versions alternatives du « Pleni sunt », du « Benedictus » et de l'« Agnus Dei II ».

	« Osanna »	F	-
VatS 49 ²⁵²	« Et in terra »	F	<i>Sine ip[s]o f[a]ct[u]m est nichil.</i>
	« Sanctus »	F	-
	« Pleni sunt »	F	<i>Duo.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Agnus Dei II »	D	-
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)			
JenaU 3	« Kyrie I »	D(F) ²⁵³	<i>Canon. Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Christe »	Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Inscription non réitérée.
	« Kyrie II »	D(F)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra »	D	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Qui tollis »	D	Inscription non réitérée.
	« Cum sancto spiritu »	D	Inscription non réitérée.
	« Sanctus »	D	<i>Tenor in dyapente sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt »	DF	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	D	<i>Tenor in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	D	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Canon ung ton plus bas/descen[d]e unu[m] tonum.</i>
VienNB 4809	« Kyrie I »	D(F)	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Christe »	Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Sur le S (<i>dux</i>) : Inscription non réitérée. Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Criste quere in Contratenore.</i>
	« Kyrie II »	D(F)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra »	D	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Qui tollis »	D	<i>Bassus cum Tenore.</i>
	« Cum sancto spiritu »	DF	Inscription non réitérée.
	« Sanctus »	D	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>

²⁵² Le microfilm consulté étant peu lisible, il est possible que d'autres signes que les deux relevés n'aient pu être repérés. Cependant le commentaire critique de l'édition de cette messe dans la *New Josquin Edition*, qui recense l'ensemble des signes de congruence présents dans chaque source, ne mentionne pour **VatS 49** que les trois *coronate* mentionnées (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40).

²⁵³ À propos du statut particulier des signes de congruence relevés dans le « Kyrie » de cette messe, ainsi que de notre emploi de la notation D(F), cf. *supra*, Table 1.3.2.

	« Pleni sunt »	DF	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	D	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei I »	D	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Duo. Ung ton plus bas.</i>
Antico 1516¹	« Kyrie I »	D(F)	<i>Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum.</i>
	« Christe »	Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Sur le T (comes) : <i>Fuga duodecim temporum.</i> [Aucune inscription sur le Bassus]
	« Kyrie II »	D(F)	<i>Fuga septem temporum.</i>
	« Et in terra »	D	<i>Tenor super Bassum in dyapente fuga unius temporis.</i>
	« Qui tollis »	D	<i>Tenor supra Bassum fuga trium temporum in dyapente.</i>
	« Cum sancto spiritu »	DF	<i>Tenor supra Bassum fuga unius temporis in dyapente.</i>
	« Patrem »	D	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et incarnatus »	D	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum »	D	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatesaron.</i>
	« Sanctus »	D	-
	« Pleni sunt »	DF	<i>Duo.</i>
	« Osanna »	DF	<i>Tenor supra Bassum fuga duorum temporum in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	D	<i>Tenor supra Bassum in dyapente fuga duorum temporum.</i>
« Agnus Dei II »	DF	<i>Duo canon ung ton plus bas.</i>	
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Kyrie I »	D(F)	Sur le S (dux) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i> Sur le T (comes) : <i>Kyrie Josquin quere in Soprano.</i>
	« Christe »	Sur le S : D(F)	Inscription non réitérée sur le S, ni sur le T. Sur le B (comes) : <i>Christe in Contra alto.</i>
	« Kyrie II »	D(F)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra »	D	Sur le T (comes) : <i>Et in terra Josquin Tenor in Basso.</i> Sur le B (dux) : <i>Tenor in diapente.</i>

	« Qui tollis »	D	Inscription non réitérée.
	« Cum sancto spiritu »	DF	Inscription non réitérée sur le T. Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente</i> .
	« Sanctus »	D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis</i> . Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Sanctus Josquin Tenor quere in Alto</i> .
	« Pleni sunt »	DF	<i>Duo</i> .
	« Osanna »	D	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Osanna Josquin Tenor quere in Basso</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente</i> .
	« Agnus Dei I »	D	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Agnus Josquin Tenor quere in Basso</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente</i> .
	« Agnus Dei II »	DF	<i>Canon un[]g ton plus bas</i> .
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)			
CambraiBM 18	« Patrem »	D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Contratenor ex Tenor</i> [inscription partiellement coupée en haut] Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Tenor ad longu[m]</i> .
	« Crucifixus »	D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon sicut erat in principio</i> . Brève 214 sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Ecce nu[n]c tempus acceptabile</i> .
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seulement)			
LonRC 1070		D	-
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)			
ToleF 23		D	-
VatS 55		D	-
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)			
FlorL 666	<i>Prima pars</i>	D	-
	<i>Secunda pars</i>	D	-
	<i>Tertia pars</i>	DF	-
RegB C120	<i>Prima pars</i>	D	Sur le S : <i>Quinq[ue]</i> . Sur le Ts (<i>comes</i>) : <i>In diapente</i> .
	<i>Secunda pars</i>	D	Inscription non réitérée.
	<i>Tertia pars</i>	D	Inscription non réitérée.
Antico 1521³	<i>Prima pars</i>	D	-
	<i>Secunda pars</i>	D	-
	<i>Tertia pars</i>	F	-
Petrucchi 1519³	<i>Prima pars</i>	D	<i>Fuga in diapenter</i> .

	<i>Secunda pars</i>	DF	Inscription non réitérée.
	<i>Tertia pars</i>	DF	Inscription non réitérée.
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)			
VatS 42		Sur l'A : D Sur le B : D	-
VerBC 759		Sur l'A : D ²⁵⁴	<i>Ascendo ad patre[m] meum</i>
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)			
Petrucchi 1505²	<i>Prima pars</i>	-	-
	<i>Secunda pars</i>	F ²⁵⁵	-
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)			
Petrucchi 1504³		F	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur bassus hic tempore lapso.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Resolutio ex sup[re]mo.</i>
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)			
Antico 1520³		Sur l'A : D Sur le B : DF	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : -
Attaignant [c.1528]¹⁰		Sur l'A : D Sur le B : DF	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon in diatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Canon in dyatessaron.</i>
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonnet</i> (à 4)			
ParisBnF 2245		Sur l'A : D Sur le B : D	-
Antico 1520³		Sur l'A : D Sur le B : DF	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i>
Attaignant [c.1528]¹⁰		Sur l'A : D Sur le B : DF	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In diatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i>
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)			

²⁵⁴ Seule la partie d'Altus (*dux*) est préservée dans cette source. Il n'est donc pas possible de savoir si la partie de Bassus (*dux*) comportait ou non un signe de congruence.

²⁵⁵ L'interprétation de ce signe F s'avère problématique. Après avoir atteint la note indiquée par le signe (le *C-sol fa ut*), le Bassus (*comes*) est en effet supposé la tenir durant quinze brèves, avant de rejoindre le Tenor (*dux*) sur *F-fa ut* pour la cadence finale : ou bien de cesser de chanter. Bien que ce signe semble constituer le résidu d'une notation canonique, résolue dans la version de **Petrucchi 1505²**, il ne permet pas d'indiquer précisément comment la fin de la *secunda pars* du motet doit être réalisée. Selon Jaap van Benthem, il est possible qu'une inscription canonique ait complété le signe dans la notation canonique originale, indiquant aux lecteurs du Bassus la nécessité d'introduire un *F-fa ut* final, ou un silence s'y substituant (BENTHEM 1987, p. 69-70).

VatG XIII.27	Sur l'A : D Sur le B : D	<i>Omnia autem probate quod bonum est tenete.</i>
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)		
VatG XIII.27	D	<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)		
VienNB 18746	<i>Prima pars</i> : D <i>Residuum</i> : D	-
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)		
FlorC 2442	D	<i>Canon faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol.</i>
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)		
VienNB 18746	DF	-
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)		
BrusBR 228	D	-
VienNB 18746	D	-
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)		
VienNB 18746	DF	-
CopKB 1848	D	-
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)		
CopKB 1848	Sur l'A : D Sur le T : D	Sur l'A (<i>dux</i>) et sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in epidiatessaron.</i>
Petrucchi 1502²	Sur l'A : D Sur le B : D Sur le T : D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga in diatessaron.</i> Sur le T (<i>dux</i>) et le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)		
BolC A.71	D	<i>Diape[n]tizat.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>

Table 1.3.3 : Sources présentant des signes de congruence indiquant le début et/ou la fin des parties de *comes*.

3) Les résolutions écrites

Outre les signes ou inscriptions qui signalent la présence des *fugae*, et en indiquent éventuellement certaines caractéristiques, on trouve dans certaines sources des résolutions écrites des parties de *comes*²⁵⁶. À quelques exceptions près – dont celle du « Benedictus » et de l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, que nous étudierons dans la partie suivante –, ces résolutions apparaissent rares, et souvent isolées²⁵⁷. Si la plupart des *fugae* du corpus étudié se trouvent accompagnées de leur résolution écrite dans l'une au moins de leurs sources antérieures à 1530, il est rare que plusieurs sources distinctes transmettent une résolution d'une même *fuga*²⁵⁸.

Ces résolutions écrites figurent dans des sources de formes et de statuts divers²⁵⁹. Cependant, leur répartition au sein de celles-ci apparaît inégale : fréquentes au sein des recueils en parties séparées, particulièrement les imprimés, elles se révèlent nettement plus rares au sein des livres de chœur, notamment manuscrits²⁶⁰.

Généralement notées au même moment que les autres voix de la polyphonie,

²⁵⁶ À propos de l'emploi des *resolutiones* dans les sources d'œuvres canoniques – généralement non fuguées – durant les XV^e et XVI^e siècles, voir notamment VACCHELLI 2001 ; ALLSEN 2003 ; et SCHILTZ 2015, p. 184-190.

²⁵⁷ Plusieurs des œuvres retenues ne sont accompagnées d'une résolution écrite de leurs parties de *comes* dans aucune de leurs sources étudiées. C'est le cas du « Sanctus » et des « Agnus Dei I et III » de la *Missa De beata virgine*, des sections fuguées de la *Missa Sine nomine* (à l'exception de la partie de Bassus du « Christe », résolue dans **Antico 1516**¹) ; du *Salve regina* (à 4), ainsi que des chansons *De tous biens plaine* (à 3), *Se congé prens* (à 4 et à 6) et *Faulte d'argent* (à 5).

²⁵⁸ Nous ne disposons de plusieurs résolutions écrites que pour quelques œuvres seulement : l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*, l'« Osanna », le « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, les motets *Homo quidam* (à 5), *Pater noster* (à 6) et *Inviolata* (à 5), ainsi que les chansons *Baisiez moy* (à 4), *En l'ombre d'ung buissonnet* (à 4), et *Une mousque de Biscaye* (à 4) (Table 1.3.4).

²⁵⁹ On trouve de telles résolutions au sein de sources appartenant à la plupart des catégories définies en partie précédente (cf. *supra*, I-2-B-C). Au sein des imprimés, on trouve des résolutions écrites tant dans des recueils en livre de chœur, de grand format (tels **Antico 1516**¹ ; **Grimm & Wirsung 1520**⁴) ou de petit format (tels **Petrucchi 1502**² ; **Petrucchi 1504**³), que dans des recueils en parties séparées (tels **Petrucchi 1505 (J670)** ; **Petrucchi 1508**¹). Au sein des manuscrits, on trouve des résolutions dans des livres de chœur contenant uniquement du répertoire sacré (tels **BolSP 31** ; **CambraiBM 18** ou **VatS 42**), dans des livres de chœur contenant un répertoire sacré et profane (tels **SegC s.s.** ; **BolC Q18**), ainsi que dans des recueils en parties séparées (tels **FlorC 2442** ; **VienNB 18746**).

²⁶⁰ En dépit de leur nombre très inférieur à celui des manuscrits au sein du corpus étudié, les recueils imprimés apparaissent en effet abondamment représentés dans la table 1.3.4. C'est le cas tout particulièrement pour les imprimés en parties séparées issus de l'atelier Petrucci, l'imprimeur ayant opté, dans ces imprimés, pour une notation quasi systématique des résolutions des *fugae* (FALLOWS 2009, p. 6 ; BLACKBURN 2000, p. 69, note 43).

et par la même main²⁶¹, les résolutions écrites se trouvent rarement identifiées comme telles dans les sources étudiées. Sur l'ensemble de notre corpus, nous n'avons relevé que trois inscriptions remplissant cette fonction : l'inscription *Resolutio ex sup[re]mo* notée en tête de la partie de Bassus (*comes*) dans la chanson *A l'heure*, sur l'imprimé **Petrucci 1504**³, et l'inscription *Tenor ad longu[m]* notée sur le début de la partie de *comes* du *Credo [quarti toni]* dans **CambraiBM 18**. L'emploi de la mention *Resolutio*, relativement fréquent dans la notation des *canones* autres que des *fugae*²⁶², semble de fait relativement rare dans le cadre des *fugae* – du moins au sein du corpus étudié. On trouve également l'inscription *ad longu[m]* notée en tête de l'une des parties de Tenor du manuscrit **VienNB 18746**²⁶³. Dans ce cas, l'inscription apparaît cependant ambiguë. En effet, cette mention désigne habituellement des parties canoniques qui se trouvent résolues, intégralement notées²⁶⁴. Si cette locution ne semble pas attestée par les principaux dictionnaires latins actuellement en usage²⁶⁵, elle apparaît néanmoins couramment dans les sources musicales des XV^e et XVI^e siècles²⁶⁶. Il est vrai que la partie de *Tenores ad longu[m]* du manuscrit **VienNB 18746** contient, pour un nombre important des *fugae* qu'elle transmet, les parties de *comes* : mais non de l'ensemble d'entre elles²⁶⁷. Si l'inscription préliminaire *ad*

²⁶¹ Seuls deux cas ont pu être identifiés, dans le corpus étudié, de résolutions notées *a posteriori* : celle du *Credo [quarti toni]* transmis par **CambraiBM 18**, dont la résolution de la partie de *comes* a manifestement été notée après coup, probablement par le même copiste (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 62). Et celle de la chanson *Baisiez moy* (à 6), telle qu'elle apparaît dans le manuscrit **CopKB 1848**, dans laquelle les résolutions des parties de Superius et de Tenor seraient manifestement notées *a posteriori* et par un autre copiste. Celles-ci comportent en outre des variantes importantes (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 81-4).

²⁶² Dans les tables 2.2.9 et 2.2.11, nous relèverons notamment de multiples occurrences de cette mention *resolutio*, au sein des trois recueils de *Canti*, ainsi que des trois livres de messes de Josquin imprimés par Petrucci, signalant chaque fois la résolution d'un *canon* non fugué.

²⁶³ Cette mention figure sur la première de couverture de l'une des cinq parties séparées, puis à nouveau au folio 1. Il s'agit du nom des parties qui s'y trouvent notées : *Tenores ad longu[m]*. On peut également citer ici un autre exemple particulièrement étonnant de résolution écrite accompagnée de la mention *ad longum*, au sein d'un manuscrit issu de l'atelier Alamire. Il s'agit du feuillet supplémentaire ajouté au sein du manuscrit **VienNB 11778**, écrit et signé par Petrus Alamire lui-même, qui contient les résolutions des canons des messes *L'homme armé super voces musicales*, et *Fortuna desperata* (KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 43, p. 147).

²⁶⁴ RODIN 2009¹, p. 535. À ce sujet, voir en outre ALLSEN 2003.

²⁶⁵ Elle n'apparaît ni dans le glossaire de latin médiéval de Du Cange (*Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort : L. Favre, 1883-1887, numérisé sur <http://ducange.enc.sorbonne.fr>), ni même dans le dictionnaire de Félix Gaffiot pour le latin classique (*Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris : Hachette, 2000).

²⁶⁶ Voir notamment ALLSEN 2003 ; MIXTER 1980 ; et TURNER 2002.

²⁶⁷ Sur les vingt-sept *fugae* recensées dans le manuscrit, la partie de *Tenores ad longum* contient vingt-et-une parties de *comes*. Elle contient en revanche les parties de *dux* des chansons *Brunette mamiette*, [Johannes de Stockem] (f. 23'), *Plaine de doull*, [Josquin] (f. 36) et *De mien amant*, [Josquin] (f. 38),

longum revêt bien la signification que nous lui supposons, alors elle ne s'applique qu'à une partie des pièces transmises par le manuscrit. Du fait du caractère ambigu de cette notation, et de sa position équivoque – en première page du livret, et non au début de chacune des *fugae* concernées – nous avons par conséquent choisi de ne pas la relever dans notre recensement des inscriptions.

Si les résolutions écrites apparaissent donc rarement accompagnées d'une indication qui les désigne explicitement comme telles, les signes ou inscriptions canoniques qui les accompagnent et signalent la présence d'une *fuga* permettent parfois de les identifier immédiatement comme telles²⁶⁸. On note, cependant, qu'une forte majorité des sources qui comportent une résolution écrite ne présentent aucune indication de la présence d'une *fuga*. Afin d'identifier les éventuelles résolutions écrites, il apparaît dès lors indispensable de lire le contrepoint de l'œuvre²⁶⁹. Dans la table suivante, nous répertorions l'ensemble des sources étudiées contenant une résolution écrite.

ainsi que des parties non fuguées dans les chansons *Cœur douloureux*, Anon. (f. 34) et *Fors seullement*, [Pierre De La] Rue (f. 52^v-53). En outre, la partie de *comes* de la seconde chanson anonyme portant l'incipit *Sans vous veoir* (f. 17) n'apparaît pas résolue.

²⁶⁸ Le cas de certaines des inscriptions relevées peut néanmoins poser problème : en particulier certaines des inscriptions *Duo*, qui ne signalent pas de façon explicite la présence d'une *fuga*. En particulier, celles de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, et de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, notées sur l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)** (cf. *infra*, II-1-A-1)).

²⁶⁹ On peut alors observer que la présence d'indications complémentaires à la résolution, permettant d'identifier immédiatement celle-ci, apparaît nettement plus fréquente dans les sources imprimées que dans les manuscrits. Sur les vingt-et-une sources manuscrites recensées dans la table suivante – dix-neuf ne contenant qu'une seule des *fugae* étudiées, **FlorC 2442** en contenant deux, **VienNB 18746** en contenant six –, seules trois comportent des indications complémentaires à la résolution : **VatS 23**, dans sa transmission de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, **CambraiBM 18**, dans le *Credo [quarti toni]*, et **CopKB 1848**, dans la chanson *Baisiez moy* (à 6). Les proportions apparaissent plus équilibrées dans les sources imprimées. Si les résolutions de plusieurs œuvres apparaissent dépourvues de toute indication complémentaire, en particulier la *Missa Ad fugam* – à l'exception de l'« Agnus Dei II » – transmise par **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, les sections retenues de la *Missa L'homme armé sexti toni*, transmises par **Petrucchi 1502 (J666)**, ou encore les deux motets retenus dans l'imprimé **Grimm & Wirsung 1520⁴**, un nombre significatif d'autres résolutions apparaissent accompagnées d'inscriptions canoniques et/ou de signes.

Références des sources	Nom de la section (le cas échéant)	Indications complémentaires à la résolution écrite :	
		Signes de congruence	Inscriptions canoniques
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)			
FrankSU 2 [l'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I »	-	-
	Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei I » « Agnus Dei II »	D -
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I et III » (à 5)			
BolSP 31 [« Credo » seul]	« Patrem », « Crucifixus », « Et in spiritum »	-	-
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)			
JenaU 31	« Benedictus » ²⁷⁰	-	-
MilD 3	« Osanna »	-	-
SegC s.s.	« Benedictus »	-	-
VatS 41	« Benedictus »- « In nomine »	-	-
VienNB 11778	« Benedictus »- « In nomine »	-	-
Petrucchi 1502 (J666)	« Osanna »	-	-
	« Benedictus »- « In nomine »	-	-
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)			
VienNB 18832		-	-
VatS 23		DF	-
Petrucchi 1505 (J670)		DF	Sur le T (<i>dux</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo</i> .
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)			
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt »	D	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo</i> .
	« Agnus Dei II » ²⁷¹	D indiquant le	-

²⁷⁰ Dans ce manuscrit comme dans **SegC s.s.**, le texte de l'« In nomine » est chanté sur la musique correspondant à celle du « Qui venit » dans les autres sources. Dans **JenaU 31**, le texte des sections « Benedictus » et « Qui venit » est inscrit sous la musique du seul « Benedictus ». Dans **SegC s.s.**, la situation apparaît plus confuse. À la partie de Superius (*dux*), le texte des sections « Benedictus » et « Qui venit » est inscrit sous la musique du seul « Benedictus » ; quant au Tenor (*comes*), la musique du « Benedictus » ne porte que le texte de cette section. Mais à sa droite figure l'inscription « *qui venit tac[et]* », que l'on ne trouve sur aucune autre partie de la polyphonie. Le découpage des sections adopté par cette source apparaît donc peu clair. (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 46).

		départ des deux <i>comites</i> , F indiquant la fin de l'Altus seul.	
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)			
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Ensemble des mouvements et de leurs sections à l'exception de l'« Agnus Dei II »	-	-
	« Agnus Dei II »	D	-
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)			
Antico 1516 ¹²⁷²	« Christe »	Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Inscription à la place du Tenor (<i>comes</i>) : <i>Fuga duodecim temporum</i> . Aucune inscription sur le Bassus (<i>comes</i>).
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)			
CambraiBM 18	« Patrem ²⁷³ »	D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Contratenor ex Tenor</i> [inscription partiellement coupée en haut] Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Tenor ad longu[m]</i> .
	« Crucifixus »	D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon sicut erat in principio</i> . Brève 214 sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Ecce nu[n]c tempus acceptabile</i> .
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seulement)			
VatS 42 ²⁷⁴		-	-
Petrucchi 1508 ¹		-	-

²⁷¹ Les résolutions des parties de *comes* de cette section transmises par cet imprimé sont fautives. Elles préconisent en effet de réaliser la première partie de *comes* à la quinte supérieure du *dux* – faisant de celle-ci la partie supérieure –, et la seconde à la quarte inférieure – faisant de celle-ci la partie la plus grave. Or, la première partie de *comes* doit être chantée à l'octave inférieure – ce qui en fait la partie la plus grave –, et la seconde à la quarte inférieure – ce qui en fait la partie médiane – (FALLOWS 2009, p. 260-1).

²⁷² Seule la résolution de la partie de Bassus du « Christe » est écrite en toutes notes : celle de la partie de Tenor n'apparaît pas.

²⁷³ La résolution est ici notée en augmentation, seule la partie de *dux* étant ici notée avec la mesure C, l'ensemble des autres parties étant notées en C barré. Dans les deux autres sections, les quatre parties sont notées en C barré. Par ailleurs, cette résolution semble avoir été notée *a posteriori*, probablement par le même copiste (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 62).

²⁷⁴ Dans cette source, la partie de *comes* résolue présente une différence avec la partie de *dux* : la durée du silence qui précède la note finale est de deux brèves au Tenor primus (*dux*), d'une seulement au Tenor secundus (*comes*) : ainsi les deux parties peuvent chanter ensemble la dernière note. Cependant cette variante n'apparaît pas dans le manuscrit **LonRC 1070**, qui présente ce motet sous forme de *canon*.

NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)			
	MunBS 12	-	-
	PadBC A17	-	-
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)			
	ModD 9	-	-
	Grimm & Wirsung 1520⁴	-	-
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)			
	Grimm & Wirsung 1520⁴	-	-
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> ²⁷⁵			
	Petrucchi 1505²	<i>Prima pars</i>	-
		<i>Secunda pars</i>	F ²⁷⁶
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)			
	Petrucchi 1504³	F ²⁷⁷	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Resolutio ex sup[re]mo.</i>
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)			
	BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94	-	-
	CorBC 95-6/ParisBnF 1817	-	-
	Petrucchi 1502²	-	-
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)			
	FlorC 2442	-	-
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)			
	FlorC 2442	-	-
	Petrucchi 1504³	-	-
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)			
	BolC Q18	-	-
	CorBC 95-6/ParisBnF 1817	-	-
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)			
	Petrucchi 1504³	-	- ²⁷⁸

²⁷⁵ Outre les questions posées, dans la *secunda pars*, par la note finale de la partie de Bassus (*comes*), évoquées précédemment (Table 1.3.3), la notation des parties fuguées soulève plusieurs questions au sein de cette source. En particulier, les trois notes répétées à la fin de la partie de Tenor (*dux*) dans la *prima pars*, puis celles répétées à la fin de la partie de Bassus (*dux*) dans la *secunda pars* ne semblent pas se justifier au regard du placement du texte, ni du contrepoint chanté par les autres parties. Il semble, par conséquent, que ces répétitions ne soient pas originales (BENTHEM 1987, p. 69-70).

²⁷⁶ À propos des difficultés de réalisation posées par ce signe de fin, cf. *infra*, Table 2.1.6.

²⁷⁷ Le signe de congruence ainsi que la résolution écrite donnent des indications contradictoires. À ce propos, cf. *infra*, Table 2.1.6.

(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)		
VienNB 18746	-	-
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)		
VienNB 18746	<i>Prima pars</i> : D	-
	<i>Residuum</i> : D	
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)		
VienNB 18746	-	-
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)		
VienNB 18746	DF	-
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)		
VienNB 18746	D	-
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)		
VienNB 18746	DF	-
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)		
CopKB 1848 ²⁷⁹	Sur l'A : D Sur le T : D	Sur l'A (<i>dux</i>) et sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in epidiatessaron.</i>

Table 1.3.4 : Inventaire des sources présentant une résolution écrite.

²⁷⁸ Si cette chanson comporte bien une inscription, celle-ci concerne le *canon* de la partie de Tenor, et non la *fuga* à 3 *ex* 1 qui concerne les trois autres parties de la polyphonie. Nous ne la reproduisons donc pas ici.

²⁷⁹ Les résolutions des parties de Superius et de Quinta pars (*comes* de l'Altus et du Tenor) sont écrites – par une autre main apparemment –, mais non celle de la partie de Sextus (*comes* du Bassus).

B - Table synthétique de notation des *fugae* dans les sources étudiées

Il est possible de synthétiser, sous forme d'une unique table, l'ensemble des relevés réalisés au cours de cette partie, afin de résumer la nature des indications portées par chacune des sources retenues. En ayant préalablement distingué les sources comportant une résolution écrite de celles n'en comportant pas, on peut distinguer quatre catégories, selon le type d'indications relevées sur les sources.

1. Les sources ne comportant aucune indication de la présence d'une *fuga*.
2. Les sources ne comportant que des inscriptions canoniques, qui signalent la présence d'une *fuga*.
3. Les sources ne comportant que des signes de congruence.
4. Les sources comportant à la fois inscriptions canoniques et signes de congruence.

Dans la table suivante, sont indiquées les notations adoptées pour chacune des œuvres du corpus, dans chacune des sources retenues²⁸⁰. Dans la mesure où la notation adoptée pour les divers mouvements ou sections d'une œuvre donnée peuvent varier au sein d'une même source, il nous a fallu dans certains cas les recenser séparément. Comme dans les tables précédentes, les références des sources qui comportent une résolution écrite de l'œuvre ou de la section d'œuvre considérée sont soulignées.

²⁸⁰ Pour les pièces comportant plusieurs mouvements ou sections contenant des *fugae*, il a parfois été nécessaire d'établir une légende, afin de rendre compte des variantes de présentation entre ces sections ou mouvements. Chaque légende correspond alors uniquement à la pièce qui se trouve au-dessus.

Références des sources	Sources ne comportant aucune indication de la présence d'une <i>fuga</i>	Sources ne comportant que des inscriptions canoniques	Sources ne comportant que des signes de congruence	Sources comportant à la fois inscriptions canoniques et signes de congruence
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4)				
BasU F.IX.25 (a-d)				X
BrusBR 9126				X
<u>FrankSU 2</u>	X			
JenaU 3				X
MilD 3				X
VatS 41				X
VatSM 26				X
VienNB 1783				X
VienNB 4809				X
<u>Petrucchi 1505 (J670)</u>			X	
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei II » (à 2)				
BasU F.IX.25 (a-d)				X
BrusBR 9126				X
JenaU 3				X
MilD 3				X
VatS 41				X
VatSM 26				X
VienNB 1783				X
<u>Petrucchi 1505 (J670)</u>	X ²⁸¹			
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Patrem » (à 5)				
<u>BolSP 31</u>	X			
CambraiBM 4				X
CambraiBM 18		X		
JenaU 7			X	
JenaU 36				X
ModD 4				X
MunBS 510			X	

²⁸¹ Il est vrai qu'au sein de cet imprimé, cette section apparaît accompagnée d'inscriptions *Duo*, notées sur les parties fuguées. Toutefois la présence d'une résolution écrite ôte à ces inscriptions toute fonction canonique (*cf. infra*, note 290).

ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2			X	
VatS 23				X
VatS 45				X
VatS 160				X
VienNB 4809				X
WolfA A				X
Antico 1516¹				X
Giunta & Pasoti 1522				X
Petrucci 1514 (J673, 674)				X
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Crucifixus » (à 5)				
BolSP 31	X			
CambraiBM 4		X		
CambraiBM 18	X (inscription non réitérée)			
JenaU 7			X	
JenaU 36				X
ModD 4			X (inscription non réitérée)	
MunBS 510	X			
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2			X	
VatS 23			X (inscription non réitérée)	
VatS 45				X
VatS 160			X (inscription non réitérée)	X
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
WolfA A			X (inscription non réitérée)	
Antico 1516¹			X (inscription non réitérée)	
Giunta & Pasoti 1522			X (inscription non réitérée)	

Petrucchi 1514 (J673, 674)			X (inscription non réitérée)	
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Et in spiritum » (à 5)				
BolSP 31	X			
CambraiBM 4		X		
CambraiBM 18		X		
JenaU 7			X	
JenaU 36				X
ModD 4		X		
MunBS 510			X	
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2				X
VatS 23				X
VatS 45				X
VatS 160				X
VienNB 4809			X	
WolfA A				X
Antico 1516¹				X
Giunta & Pasoti 1522				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Sanctus » (à 5)				
CambraiBM 4				X
CambraiBM 18			X	
JenaU 7			X	
MunBS 510			X	
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2		X		
VatS 45				X
VatS 160				X
VienNB 4809				X
WolfA A				X
Antico 1516¹				X

Giunta & Pasoti 1522				X
Petrucci 1514 (J673, 674)				X
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Pleni sunt » (à 5)				
CambraiBM 4				X
CambraiBM 18			X	
JenaU 7			X	
MunBS 510			X	
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2				X
VatS 45				X
VatS 160			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
WolfA A				X
Antico 1516¹				X
Giunta & Pasoti 1522			X (inscription non réitérée)	
Petrucci 1514 (J673, 674)			X (inscription non réitérée)	
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Osanna » (à 5)				
CambraiBM 4				X
CambraiBM 18			X	
JenaU 7			X	
MunBS 510			X	
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c		X		
VatG XII.2				X
VatS 45				X
VatS 160			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
WolfA A				X
Antico 1516¹				X

Giunta & Pasoti 1522			X (inscription non réitérée)	
Petrucci 1514 (J673, 674)				X
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Benedictus » (à 5)				
CambraiBM 4				X
CambraiBM 18			X	
JenaU 7			X	
MunBS 510			X	
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2				X
VatS 45			X (inscription non réitérée)	
VatS 160			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
WolfA A				X
Antico 1516¹			X (inscription non réitérée)	
Giunta & Pasoti 1522			X (inscription non réitérée)	
Petrucci 1514 (J673, 674)			X (inscription non réitérée)	
NJE 3.3 Missa De beata virgine, « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » (à 5)				
CambraiBM 4				X
CambraiBM 18			X	
JenaU 7			X	
MunBS 510			X	
ToleF 23			X	
UppsU 76b			X	
UppsU 76c			X	
VatG XII.2				X
VatS 45				X
VatS 160			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	

WolfA A				X
Antico 1516¹				X
Giunta & Pasoti 1522				X
Petrucci 1514 (J673, 674)				X
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4)				
CasAC M(D)				X
JenaU 31				X
MilD 3	X			
SegC s.s.		X		
VatS 41				X
VienNB 11778		X		
Petrucci 1502 (J666)	X			
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Benedictus »-« In nomine » (à 2)				
CasAC M(D)	?			
JenaU 31	X			
SegC s.s.	X			
VatS 41	X			
VienNB 11778	X			
Petrucci 1502 (J666)	X			
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)				
VatS 23			X	
VienNB 4809				X
VienNB 18832	X			
Petrucci 1505 (J670)			X ²⁸²	
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2)				
BasU F.IX.25 (e-f)		X		
BrusBR 9126				X
MilD 3			X	
VatS 45				X
VienNB 4809				X
Petrucci 1505 (J670)				X
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Agnus Dei II » (à 3)				
BasU F.IX.25 (e-f)		X		

²⁸² Il est vrai qu'au sein de cet imprimé, cette section apparaît accompagnée d'inscriptions *Duo*, notées sur les parties fuguées. Toutefois la présence d'une résolution écrite ôte à ces inscriptions toute fonction canonique (*cf. infra*, note 290). Nous ne mentionnons donc ici que les signes de congruence notés sur cette section.

BrusBR 9126				X
JenaU 3			X	
VatS 45				X
<u>Petrucchi 1505 (J670)</u>			X	
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Kyrie I » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49		X		
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Christe » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49	X (inscription non réitérée)			
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Kyrie II » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49	X (inscription non réitérée)			
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Et in terra » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49				X ²⁸³
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Qui tollis » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49		X		
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Patrem » (à 4)				
VatS 49	X			
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Et incarnatus » (à 4)				
VatS 49	X			
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u>	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Sanctus » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49			X	

²⁸³ Dans ce manuscrit, l'« Et in terra », le « Sanctus » et le « Pleni sunt » ne comportent qu'un signe F : le point de départ de la partie de *comes* ne s'y trouve donc pas explicitement indiqué.

Petrucci 1514 (J673, 674)	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Pleni sunt » (à 3)				
JenaU 31			X	
VatS 49				X
Petrucci 1514 (J673, 674)	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Osanna » (à 4)				
JenaU 31			X ²⁸⁴	
VatS 49	X (inscription non réitérée)			
Petrucci 1514 (J673, 674)	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Agnus Dei I-III » (à 4)				
JenaU 31			X	
VatS 49	X			
Petrucci 1514 (J673, 674)	X			
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> , « Agnus Dei II » (à 3)				
JenaU 31			X	
VatS 49		X		
Petrucci 1514 (J673, 674)			X	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Kyrie I » (à 4)				
JenaU 3				X
VienNB 4809				X
Antico 1516¹				X
Petrucci 1514 (J673, 674)				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Christe » (à 4)				
JenaU 3			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809				X (inscription non réitérée sur le S)
Antico 1516¹				X (aucune inscription sur le B)
Petrucci 1514 (J673, 674)				X (inscription non réitérée sur le S, ni sur le T)
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Kyrie II » (à 4)				
JenaU 3			X (inscription non réitérée)	

²⁸⁴ Dans ce manuscrit, l'« Osanna » ne comporte qu'un signe F : le point de départ de la partie de *comes* ne s'y trouve donc pas explicitement indiqué.

VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)			X (inscription non réitérée)	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Et in terra » (à 4)				
JenaU 3				X
VienNB 4809				X
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Qui tollis » (à 4)				
JenaU 3			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809				X
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)			X (inscription non réitérée)	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Cum sancto spiritu » (à 4)				
JenaU 3			X (inscription non réitérée)	
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X (inscription non réitérée sur le T)
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Patrem » (à 4)				
JenaU 3		X		
VienNB 4809		X		
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)		X		
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Et incarnatus » (à 4)				
JenaU 3	X			
VienNB 4809	X			
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)			X	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Crucifixus » (à 4)				
JenaU 3	X			
VienNB 4809	X			
Antico 1516¹			X (inscription non	

			réitérée)	
Petrucchi 1514 (J673, 674)			X	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Et in spiritum » (à 4)				
JenaU 3	X			
VienNB 4809	X			
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)			X	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Sanctus » (à 4)				
JenaU 3				X
VienNB 4809				X
Antico 1516¹			X	
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Pleni sunt » (à 2)				
JenaU 3				X
VienNB 4809				X
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Osanna » (à 4)				
JenaU 3				X
VienNB 4809				X
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Agnus Dei I » (à 4)				
JenaU 3				X
VienNB 4809			X (inscription non réitérée)	
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Agnus Dei II » (à 2)				
JenaU 3				X
VienNB 4809				X
Antico 1516¹				X
Petrucchi 1514 (J673, 674)				X
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)				
CambraiBM 18				X
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seulement)				

LonRC 1070			X	
VatS 42	X			
Petrucci 1508¹	X			
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)				
MunBS 12	X			
PadBC A17	X			
ToleF 23			X	
VatS 55			X	
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)				
FlorL 666			X	
ModD 9	X			
RegB C120				X
Antico 1521³			X ²⁸⁵	
Grimm & Wirsung 1520⁴	X			
Petrucci 1519³				X
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)				
Grimm & Wirsung 1520⁴	X			
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)				
VatS 42			X	
VerBC 759				X
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4) (<i>prima pars</i>)				
Petrucci 1505²	X			
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4) (<i>secunda pars</i>)				
Petrucci 1505²			X ²⁸⁶	
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)				
Petrucci 1502¹			X	
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)				
Petrucci 1504³				X ²⁸⁷
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)				
BrusBR IV.90/BrusBR	X			

²⁸⁵ Dans cette source, la *tertia pars* du motet ne comporte qu'un signe F : le point de départ de la partie de *comes* ne se trouve donc pas explicitement indiqué. Les deux premières parties comportent quant à elles toutes deux des signes D uniquement.

²⁸⁶ La *secunda pars* ne comporte qu'un signe F : le point de départ de la partie de *comes* n'apparaît donc pas indiqué. Une résolution de la partie de *comes* apparaît toutefois notée.

²⁸⁷ Cette chanson ne comporte qu'un signe F : le point de départ de la partie de *comes* n'apparaît donc pas indiqué, sinon par l'inscription canonique qui l'accompagne. En outre, une résolution de la partie de *comes* apparaît notée.

<u>IV.1274/TourBV 94</u>				
<u>CorBC 95-6/ParisBnF 1817</u>	X			
Antico 1520³				X
Attaignant [c.1528]¹⁰				X
<u>Petrucci 1502²</u>	X			
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)				
<u>FlorC 2442</u>	X			
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)				
<u>FlorC 2442</u>	X			
ParisBnF 2245			X	
RomeC 2856	X			
Antico 1520³				X
Attaignant [c.1528]¹⁰				X
<u>Petrucci 1504³</u>	X			
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)				
FlorBN Magl. 178		X		
VatG XIII.27				X
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)				
BolC Q17	X			
<u>BolC Q18</u>	X			
<u>CorBC 95-6/ParisBnF 1817</u>	X			
FlorBN BR 229		X		
FlorBN Magl. 178		X		
RomeC 2856		X		
SevC 5-1-43		X		
VatG XIII.27				X
<u>Petrucci 1504³</u>		X		
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)				
<u>Petrucci 1504³</u>	X			
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)				
<u>VienNB 18746</u>	X			
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)				
<u>VienNB 18746</u>			X	
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)				
AugSB 142a		X		

FlorC 2442				X
UppsU 76c		X		
(NJE 29.8) <i>Incessament livré suis a martire</i> (à 5)				
VienNB 18746	X			
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)				
VienNB 18746			X	
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)				
BrusBR 228			X	
VienNB 18746			X	
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)				
CopKB 1848			X	
VienNB 18746			X	
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)				
CopKB 1848				X
Petrucci 1502²				X
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)				
BolC A.71				X

Table 1.3.5 : Table synthétique des notations des *fugae* adoptées par chaque source.

Les relevés réalisés au cours de cette partie ont révélé, dans la quasi-totalité des cas, qu'une *fuga* donnée n'apparaît pas sous une forme unique dans l'ensemble de ses sources, mais sous des notations variables. Certains des éléments recensés ci-dessus – inscriptions canoniques, signes de congruence ou résolutions – peuvent être présents dans certaines sources, absents de certaines autres ; la forme et l'utilisation de ces différents éléments varient presque systématiquement d'une source à l'autre.

Cette diversité des notations soulève plusieurs questions. D'une part, quant à la réalisation sonore des *fugae* par les chanteurs, d'après des notations aussi variables. D'autre part, quant aux raisons qui pourraient justifier l'altération ou la transformation de ces notations, durant leur transmission. C'est notamment sur ces questions que nous nous pencherons dans la partie suivante. Nous tenterons ainsi d'envisager les liens entre la notation des *fugae*, au sein de leurs différentes sources, et leur réalisation sonore par les chanteurs.

II – Notation, réalisation et transmission des *fugae*

Selon qu'une *fuga* se trouve accompagnée d'indications précises – inscription canonique, signe de congruence –, ou bien qu'elle n'en comporte aucune, il semble que sa réalisation ne puisse être opérée de la même manière. Si dans le premier cas, les parties non écrites peuvent souvent être chantées correctement dès la première lecture, dans le second, en revanche, il est probable que plusieurs tentatives soient nécessaires avant de trouver quel intervalle, quelle distance temporelle doivent séparer les parties fuguées – à moins, bien sûr, que cette *fuga* soit préalablement connue par les lecteurs. Ainsi la diversité des notations relevées, le nombre variable des éléments figurant sur les différentes sources d'une même *fuga*, ainsi que leur degré variable de précision, interrogent. D'une part, sur les implications de cette diversité des notations sur les méthodes, les techniques utilisées par les chanteurs pour extraire, des parties écrites, les parties non écrites. D'autre part, sur le rôle conféré aux signes de congruence ainsi qu'aux inscriptions canoniques par le compositeur, les copistes ou les divers acteurs de la transmission.

Afin d'aborder ces questions, nous nous livrerons ici à une étude approfondie de la notation des *fugae* dans les sources musicales. En premier lieu, nous observerons les types d'informations fournis par les indications relevées, en évaluant leur degré de précision. Puis nous tenterons de dégager les principaux facteurs qui pourraient avoir déterminé le choix d'une notation particulière au sein d'une source donnée. En étudiant, d'une part, la transmission de certaines des *fugae* retenues, et d'autre part la forme et la destination de certaines des sources étudiées, nous tenterons de comprendre quels processus, quelles contraintes peuvent expliquer ces variations.

1- Forme et fonction des éléments de notation associés aux fugae

Nous nous intéresserons tout d'abord à la forme ainsi qu'aux types d'informations transmis par les inscriptions canoniques et par les signes de congruence relevés en partie précédente. Puis, nous observerons les relations entretenues par ces deux types d'éléments au sein des sources étudiées, afin d'évaluer leur degré de complémentarité, et de déterminer leur rôle. Pour cela, nous tâcherons d'étudier dans quelle mesure ils orientent les lecteurs, et suffisent ou non à la réalisation immédiate des *fugae* concernées.

A- Informations données par les inscriptions canoniques

Si certaines inscriptions se bornent à signaler la présence d'une *fuga*, d'autres renseignent sur les caractéristiques de celle-ci, et peuvent éventuellement fournir des indications techniques utiles à sa réalisation. Une inscription donnée peut contenir un nombre variable d'informations, formulées de manière plus ou moins précise. Ces informations peuvent être exprimées sous une forme immédiatement intelligible, ou de manière énigmatique et délibérément obscure. Dans ce dernier cas, il peut parfois s'avérer difficile d'en extraire le contenu exact. Du fait de la diversité des cas identifiés, ainsi que de l'ambiguïté des significations de certaines inscriptions, il serait délicat et fastidieux de tenter d'établir une typologie complète de celles-ci. Il importe toutefois de dégager précisément le contenu de chacune des inscriptions relevées, et d'observer les formes sous lesquelles ce contenu apparaît exprimé.

Au cours de cette partie, nous identifierons les principaux types d'informations données par les inscriptions canoniques relevées. Nous recenserons les inscriptions transmettant chacun d'eux, et détaillerons les formes sous lesquelles ils se trouvent formulés.

1) Indications signalant simplement la présence d'une fuga

Sous leur forme la plus élémentaire, les inscriptions canoniques relevées se bornent à signaler la présence d'une *fuga*. Si la plupart d'entre elles comportent également d'autres informations, le corpus étudié recèle plusieurs inscriptions

attestant simplement la présence d'une *fuga*, n'en indiquant aucune caractéristique. Nous les répertorions dans la table ci-dessous.

N. B. : Au sein de cette table, sont soulignées les références des sources qui contiennent une résolution écrite de l'œuvre ou de la section considérée. Cette notation sera reprise dans les tables qui suivent.

Références des sources	Section ou mouvement (le cas échéant)	Inscriptions canoniques
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)		
BrusBR 9126	« Agnus Dei I »	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo fuga.</i>
JenaU 3	« Agnus Dei I »	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo fuga.</i>
MilD 3	« Agnus Dei I »	<i>Prim[um] Agn[us] q[ue]re i[n] [Contra]basso.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
VatS 41	« Agnus Dei I »	<i>Tenor primum Agnus quere in Contra basso.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
VienNB 1783	« Agnus Dei I »	<i>Bas[sus] cum Tenore.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in Bassu.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Bassus cum Tenore.</i>
<u>Petrucci 1505 (J670)</u>	« Agnus Dei II »	Sur le S (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Duo</i> ²⁸⁸ .
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)		
VienNB 11778	« Osanna »	<i>Osanna ut in Tenore.</i>
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)		
VienNB 4809	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
<u>Petrucci 1505 (J670)</u>	« Agnus Dei II »	Sur le T (<i>dux</i>) et l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)		
BrusBR 9126	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni surrexit non est hic.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Fuga.</i>

²⁸⁸ La présence dans cette source d'une résolution écrite, et l'absence de toute indication de la présence d'une *fuga* ôtent à cette inscription toute fonction canonique : nous la relevons cependant. Il en est de même pour l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, transmis par le même imprimé (cf. *infra*, note 290).

VatS 45	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni super Bassum.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Duo.</i>
	« Agnus Dei II »	Sur le T (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Secund[um] Agnus supra superiorem.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt »	<i>Duo. Fuga.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo.</i>
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)		
VatS 49	« Et in terra »	<i>Sine ip[s]o ff[a]ct[u]m est nichil.</i>
	« Qui tollis »	<i>Quare fremuerunt gentes.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)		
JenaU 3	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
VienNB 4809	« Christe »	Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Criste quere in Contratenore.</i>
	« Qui tollis »	<i>Bassus cum Tenore.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
Antico 1516¹	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Christe »	Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Christe in Contra alto.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Duo.</i>
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)		
CambraiBM 18	« Patrem »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Contratenor ex Tenor</i> [inscription partiellement coupée en haut] Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Tenor ad longu[m].</i>
	« Crucifixus »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon sicut erat in principio.</i>
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)		
FlorBN Magl. 178	<i>Canon/Omnia probate quod bonum est tenete.</i>	
VatG XIII.27	<i>Omnia autem probate quod bonum est tenete.</i>	
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)		
BolC A.71	<i>Diape[n]tizat.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon.</i> <i>Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>	

Table 2.1.1 : Inscriptions signalant simplement la présence d'une *fuga*.

Généralement placées en tête de la partie de *dux*, ces inscriptions revêtent le plus souvent la forme d'une simple mention : *Fuga*²⁸⁹. Ce type d'indication peut également prendre un tour implicite : c'est notamment le cas de certaines indications d'effectif. En l'absence d'une résolution écrite, une simple mention du nombre de parties censées chanter la pièce peut en effet suffire à signifier aux lecteurs la présence d'une partie supplémentaire, qui doit être extraite de celle visible sur la source, et indiquer ainsi la présence d'une *fuga*²⁹⁰. Dans le cadre du corpus étudié, c'est presque exclusivement le cas dans des pièces à deux voix, accompagnées de l'inscription *Duo*²⁹¹. Un signe de congruence vient parfois compléter cette inscription : mais celle-ci peut également figurer seule, comme dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ad fugam* transmis par **VatS 49**²⁹². Si l'inscription *Duo* peut apparaître dans des œuvres non fuguées, pour signaler par exemple un simple changement d'effectif, on considérera que son occurrence au-dessus d'une unique partie écrite, sans *resolutio* donnée en toutes notes, fait office d'indication implicite de la présence d'une *fuga*²⁹³.

²⁸⁹ C'est par exemple le cas dans la manuscrit **BrusBR 9126**, pour l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*, et pour l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, ainsi que dans le manuscrit **JenaU 3**, pour l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*.

²⁹⁰ Lorsqu'une inscription de ce type apparaît conjointement à une résolution écrite, on peut en revanche considérer qu'elle ne revêt pas de fonction canonique à proprement parler, mais indique seulement le nombre de parties impliquées, tout comme dans une section ne comportant pas de *fuga*. C'est le cas notamment pour l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, ainsi que pour l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, transmis par l'imprimé **Petrucci 1505 (J670)**. Dans ces sections en effet, une résolution de la partie de *comes* apparaît conjointement à la mention *duo* : celle-ci ne constitue donc pas l'indication explicite qu'une partie supplémentaire est censée être extraite des parties notées. Nous avons relevé ces deux inscriptions, afin de permettre une comparaison aisée avec les autres sources : cependant il importe de noter qu'elles ne constituent pas des inscriptions canoniques à proprement parler.

²⁹¹ Nous n'avons identifié, dans les sources du corpus étudié, qu'un unique cas de pièce à plus de deux parties comportant une inscription semblable. Il s'agit du motet *Inviolata*, transmis par le manuscrit **RegB C120**. En effet, la partie de Superius comporte, au début du motet (p. 154), l'inscription *Quinq[ue]*, qui suggère la présence d'une cinquième voix non écrite. Cependant, la présence d'une seconde inscription sur la partie de Tenor secundus (*comes*), *In diapente*, vient compléter celle du Superius. Une inscription manuscrite semblable peut être relevée dans l'imprimé **Antico 1521**³, ajoutée en tête de la partie de Tenor primus (*dux*) dans l'exemplaire conservé à New York (Pierpont Morgan Library, f. 16).

²⁹² Cette section, qui comporte une partie de Tenor non fuguée dans ses deux sources antérieures à 1530, **Petrucci 1514 (J673, 674)** et **VatS 49**, signalée dans ce dernier par l'inscription *Tenor si placet*, pourrait avoir été originellement conçue à deux voix. En effet, son contrepoint fonctionne parfaitement lorsque l'on n'en conserve que les deux parties fuguées (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 30-31). Précisons en outre que dans cette section, l'indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées était donnée dans le premier « Kyrie » de la messe, par la mention *In subdiapenthe*. Cette indication demeurant valable sur l'ensemble de la *Missa Ad fugam*. L'inscription *Duo* se voit donc ici complétée, implicitement, d'autres indications concernant la *fuga*.

²⁹³ Ce type de présentation apparaît dans des sources de plusieurs *bicinia* de notre corpus : en particulier l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, dans les manuscrits **Mild 3**, **VatS 41** et **VienNB**

D'autres indications mentionnent l'identité de deux parties de la polyphonie, et sous-entendent ainsi la relation canonique entretenue par celles-ci. Tantôt sous forme d'un renvoi noté en tête de la partie de *comes*, indiquant aux chanteurs chargés de cette partie où se situe celle de *dux*, sur laquelle ils sont supposés lire. C'est le cas, par exemple, de l'inscription *Osanna ut in Tenore*, notée sur la partie de Bassus (*comes*) de l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* dans **VienNB 11778** ; ou de l'inscription *Pleni super Bassum*, notée sur la partie d'Altus (*comes*) du « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dans **VatS 45**. Tantôt, sous forme d'une indication notée en tête de la partie de *dux*, précisant qu'une partie de *comes* doit être extraite de celle-ci. C'est le cas notamment de l'inscription *Contratenor ex Tenor*, relevée sur la partie d'Altus (*dux*) du « Patrem » du *Credo [quarti toni]*, dans **CambraiBM 18**²⁹⁴.

Nous avons ici relevé les seules inscriptions qui se limitent à signaler la présence d'une *fuga*, et n'indiquent aucune des caractéristiques de celle-ci. Les inscriptions renseignant le lecteur sur certaines de ces caractéristiques – en particulier la distance temporelle et l'intervalle qui séparent les parties fuguées²⁹⁵ – seront décrites et répertoriées au cours des points suivants.

Par ailleurs, les inscriptions qui renvoient à des indications données antérieurement, pour une autre section de l'œuvre considérée, seront répertoriées selon la nature des informations données par les indications auxquelles elles renvoient. L'inscription *Cano[n] ut s[upra]* relevée dans le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* transmise par **CambraiBM 4**, qui renvoie à l'inscription

1783, ou l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ad fugam*, dans le manuscrit **VatS 49**. En outre, le terme « duo » apparaît parfois complété par celui de *fuga*, comme dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, tel qu'il apparaît dans **BrusBR 9126** et **JenaU 3** ; ou par un signe de congruence indiquant l'arrêt de la partie de *comes*, comme dans le « Pleni sunt » de la *Missa Ad fugam*, dans **VatS 49**.

²⁹⁴ Dans certains cas, cette mention peut prendre une tournure impérative et plus sophistiquée : comme par exemple dans l'inscription *Quere Tenorem in Bassu* (« Cherche le Tenor dans le Bassus »), notée sur la partie de Tenor (*comes*) du premier « Agnus Dei » de la *Missa Ave maris stella*, dans **VienNB 4809**. Des formules comparables apparaissent notamment dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* transmis par **VatS 45**, ou dans plusieurs mouvements de la *Missa Sine nomine* transmis par **Petrucci 1514 (J673, 674)**.

²⁹⁵ C'est notamment le cas de plusieurs des inscriptions relevées sur les quatre sources étudiées de la *Missa Sine nomine* : telle l'inscription *Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum* (« Le Tenor sur le Cantus à la quarte, *fuga* à [distance de] sept temps »), notée dans le « Kyrie I » transmis par **Antico 1516**¹. Ou bien de l'inscription *Agnus secundu[m] per diatesseron post quattuor tempora subdiscantum* (« Second Agnus à la quarte après quatre temps sous le Discantum »), relevée sur l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* transmis par le manuscrit **BasU F.IX.25 (e-f)**.

Canon le premier va deva[n]t, notée sur le « Patrem », sera répertoriée avec les inscriptions renseignant le lecteur sur la distance temporelle qui sépare les parties fuguées. Quant à l'inscription *Canon. Ut supra* relevée, dans **VatG XII.2**, sur diverses sections du « Sanctus » et de l'« Agnus Dei » de la *Missa De beata virgine*, qui renvoie à l'inscription *Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente*, notée au début du « Sanctus », elle sera répertoriée avec les inscriptions renseignant le lecteur sur la distance temporelle, ainsi que l'intervalle qui séparent les parties fuguées. Dans la table ci-dessus n'a donc été signalée que l'inscription énigmatique *Canon sicut erat in principio* (« Canon : comme il était au commencement »), relevée dans le « Crucifixus » du *Credo [quarti toni]*. Celle-ci renvoie en effet à l'inscription *Contratenor ex Tenor*, notée en tête du « Patrem » qui précède, qui signalait seulement la présence d'une *fuga*, sans en indiquer aucune caractéristique. Au cours d'un point suivant, nous reviendrons plus en détail sur la forme et le contenu des inscriptions énigmatiques²⁹⁶.

Enfin, dans le cas où une source comporte plusieurs inscriptions canoniques distinctes se rapportant à une même œuvre ou une même section, ces inscriptions n'ont été signalées dans la table ci-dessus que lorsque toutes deux se bornaient à signaler la présence de cette *fuga*, n'en signalant aucune caractéristique. C'est le cas, par exemple, des inscriptions *Pleni super Bassum et Duo*, notées sur les parties d'Altus et de Bassus du « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dans **VatS 45**. Nous consacrerons également un bref développement au cas des sources comportant des inscriptions multiples²⁹⁷.

2) Indications de l'intervalle qui sépare les parties fuguées

Les inscriptions canoniques relevées se limitent cependant rarement à signaler la présence d'une *fuga*. La plupart d'entre elles intègrent des indications supplémentaires, qui renseignent les lecteurs sur certaines caractéristiques de la *fuga* : en particulier la distance temporelle et l'intervalle qui séparent les parties fuguées. Au cours de ce point et du suivant, nous recenserons l'ensemble de ces indications, et décrirons les formes qu'elles revêtent au sein du corpus étudié. Dans la table suivante, nous indiquons l'ensemble des inscriptions relevées comportant une

²⁹⁶ cf. *infra*, II-1-B- 1)

²⁹⁷ cf. *infra*, II-1-B- 2)

mention – explicite ou non – de l'intervalle qui sépare les parties fuguées.

Références des sources	Section ou mouvement (le cas échéant)	Inscriptions canoniques
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)		
BasU F.IX.25 (a-d)	« Agnus Dei I »	<i>Primu[m] Agnus Tenor in Basso per diatessaron.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Secundu[m] Agnus in Alto per diatessaron.</i>
VatSM 26	« Agnus Dei I »	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)		
VatG XII.2	« Sanctus »	<i>Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Benedictus »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Ut supra.</i>
VatS 160	« Patrem »	<i>Fuga in subdiapente.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Fuga in subdiapente.</i>
VienNB 4809	« Sanctus »	<i>Jeuinabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapente.</i>
WolfA A	« Patrem »	<i>Tenor fugat in dyapente.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Sanctus »	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Fuga in dyapente.</i>
	« Osanna »	<i>Fuga in dyapente.</i>
	« Benedictus »	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Fugat Altus in dyapente.</i>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)		
BasU F.IX.25 (e-f)	« Pleni sunt »	<i>Pleni surrexit in in (sic) Basso p[ost] semibreve[m] per diapente.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Agnus secundu[m] per diatesseron post quatuor tempora subdiscantum.</i>
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)		
VatS 49	« Kyrie »	<i>Canon panges laxando tri[n]um in subdiapente. Tenor fugat discanto in subdyapente²⁹⁸</i>

NJE 12.2 *Missa Sine nomine* (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)

JenaU 3	« Kyrie »	<i>Canon. Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Et in terra »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Patrem »	<i>Canon. Contra indyatessaron liquen[do] prima[m] pausam.</i>
	« Sanctus »	<i>Tenor in dyapente sequentibus signis.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Canon ung ton plus bas/descen[d]e unu[m] tonum.</i>
VienNB 4809	« Kyrie »	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Et in terra »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Patrem »	<i>Contra in dyatessaron liquendo primam pausam.</i>
	« Sanctus »	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo. Ung ton plus bas.</i>
Antico 1516¹	« Kyrie I »	<i>Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum.</i>
	« Et in terra »	<i>Tenor super Bassum in dyapente fuga unius temporis.</i>
	« Qui tollis »	<i>Tenor supra Bassum fuga trium temporum in dyapente.</i>
	« Cum sancto spiritu »	<i>Tenor supra Bassum fuga unius temporis in dyapente.</i>
	« Patrem »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et incarnatus »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatesaron.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor supra Bassum fuga duorum temporum in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Tenor supra Bassum in dyapente fuga duorum temporum.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Duo canon ung ton plus bas.</i>
Petrucci 1514 (J673,	« Kyrie I »	<i>Sur le S (dux) : Tenor in diatessaron sequentibus</i>

²⁹⁸ Cette seconde inscription, addition plus tardive et par une autre main, est mentionnée par les éditeurs de la *New Josquin Edition* : cependant elle n'apparaît pas sur la reproduction en microfilm consultée. Nous nous fions par conséquent ici au relevé fourni par la *NJE* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40).

674)		<i>signis.</i>
	« Et in terra »	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Cum sancto spiritu »	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Patrem »	Sur le S (<i>comes</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uendo] primam pausam.</i>
	« Sanctus »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i>
	« Osanna »	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei I »	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Canon ung ton plus bas.</i>
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)		
RegB C120	<i>Prima pars</i>	Sur le S : <i>Quinq[ue].</i> Sur le Ts (<i>comes</i>) : <i>In diapente.</i>
Petrucchi 1519³	<i>Prima pars</i>	<i>Fuga in diapenter.</i>
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)		
VerBC 759	<i>Ascendo ad patre[m] meum.</i>	
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)		
Petrucchi 1502¹	<i>Canon. Fuga p[er] semibrevem in netesinemenon.</i>	
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)		
Petrucchi 1504³	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso.</i>	
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)		
Antico 1520³	<i>In dyatessaron.</i>	
Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon in diatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Canon in dyatessaron.</i>	
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)		
Antico 1520³	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i>	
Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In diatessaron.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron.</i>	
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)		
FlorBN BR 229	<i>Canon quiescit qui super me volat/Post me venit qui in punctu clamat.</i>	
FlorBN Magl. 178	<i>Canon quiescit qui super me volat/Post venit q[ui] ante me factus est.</i>	
SevC 5-1-43	<i>Canon quiescit qui super me volat/Venit post me qui i[n] pu[n]ctu clamat.</i>	
VatG XIII.27	<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>	
Petrucchi 1504³	<i>Quiescit q[ui] super me volat/Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat</i>	
RomeC 2856	<i>Canon quiescit qui sup[er] me volat/Venit post me q[ui] i[n] punct[o]</i>	

		<i>clamat.</i>
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)		
	AugSB 142a	<i>Canon p[ar] nature/bmollem.</i>
	FlorC 2442	<i>Canon faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol.</i>
	UppsU 76c	<i>Cano[n] : faulte d'arge[n]t p[ar] nature et faulte d'arge[n]t par bemol.</i>
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)		
	CopKB 1848	Sur l'A (<i>dux</i>) et le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in epidiatessaron.</i>
	Petrucchi 1502²	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga in diatessaron.</i> Sur le T (<i>dux</i>) et le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)		
	BolC A.71	<i>Diape[n]tizat.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon.</i> <i>Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>

Table 2.1.2 : Inscriptions indiquant l'intervalle qui sépare les parties fuguées.

Le plus couramment, les inscriptions indiquant l'intervalle qui sépare les parties fuguées se présentent sous la forme suivante : le terme « *fuga* », suivi de la préposition latine *in*, puis du nom grec de l'intervalle²⁹⁹. Formant ainsi des inscriptions telles que *Fuga in diatessaron*, ou *Fuga in diapente*³⁰⁰.

Au terme de *fuga* se substitue parfois celui de *canon*. Cet emploi détourné ne découle pas pour autant nécessairement d'une confusion entre ces deux notions, mais plutôt d'un raccourci dans l'utilisation des termes³⁰¹. Nous le verrons, la syntaxe employée dans les inscriptions canoniques relevées est en effet souvent peu rigoureuse, voire simpliste³⁰².

²⁹⁹ Dans les exemples que nous étudierons, il s'agit exclusivement des noms de l'intervalle de quarte et de celui de quinte : *in diatessaron/in diapente*.

³⁰⁰ Dans les deux recueils de Bâle en parties séparées (**BasU F.IX.25 (a-d)** et **BasU F.IX.25 (e-f)**), c'est cependant la forme *per diatessaron* ou *per diapente* qui se trouve systématiquement employée, dans les quatre inscriptions relevées dans la table suivante, sur les *Missae Ave maris stella* et *Hercules dux Ferrarie*. Cette forme ne semble attestée dans aucune des autres sources consultées. Par ailleurs, on relève un emploi de la préposition *ad*, dans le cas où l'intervalle est désigné par un terme latin : ainsi dans l'inscription *Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso* (« Le Bassus est chanté à la neuvième, après qu'un temps est écoulé »), relevée dans l'unique source préservée de la chanson *A l'heure*, l'imprimé **Petrucchi 1504³**.

³⁰¹ Cet emploi n'est pas sans évoquer la remarque peu flatteuse de Zarlino, formulée plusieurs décennies plus tard, condamnant cette dénomination incorrecte : « certains musiciens peu intelligents appellent « *canon* » ce qu'ils devraient appeler « *fuga* », ou « *consequenza* », ou encore « *reditta* » » (« *alcuni musici poco intelligenti nominano Canon quello che doverebbeno dire Fuga, o Consequenza, over Reditta* ») (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI, p. 214).

³⁰² cf. *infra*, II-1-B-1). Certaines des inscriptions relevées ci-dessous présentent cependant une syntaxe plus élaborée, impliquant notamment l'emploi de formes verbales. C'est le cas, en particulier, des deux inscriptions relevées sur le « *Kyrie I* » de la *Missa Ad fugam* dans l'imprimé **VatS 49**, *Canon*

Ce premier terme peut se voir éludé, donnant alors à l'inscription une forme très concise. C'est notamment le cas de l'inscription *In diapente* relevée sur la partie de Tenor secundus (*comes*) du motet *Inviolata*, dans la version de **RegB C120** ; ou de l'inscription *In diatessaron* relevée sur la chanson *Baisiez moy* (à 4), dans l'imprimé **Antico 1520**³ ; ou sur la chanson *En l'ombre*, dans les imprimés **Antico 1520**³ et **Attaignant [c.1528]**¹⁰.

Les noms latin ou vernaculaire des intervalles apparaissent rarement dans les sources étudiées : de chacun d'eux, nous n'avons pu identifier qu'une unique occurrence, *a fortiori* pour des intervalles imparfaits, peu usités dans les *fugae* autour de 1500 : la seconde et la neuvième. Le seul nom d'intervalle latin relevé dans notre corpus est celui d'une neuvième. Il figure dans l'unique source préservée de la chanson *A l'heure*, l'imprimé **Petrucchi 1504**³, qui porte l'inscription *Canon : Ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso* (« *Canon* : le Bassus est chanté à la neuvième, après qu'un temps est écoulé »). Le nom vernaculaire apparaît quant à lui pour désigner l'intervalle de seconde, dans l'inscription *Ung ton plus bas*, portée par l'« *Agnus Dei II* » de la *Missa Sine nomine*. L'emploi du français, la désignation de l'intervalle par un nombre de tons – unique au sein du corpus étudié –, ainsi que la présence de cette inscription sous une forme constante, dans l'ensemble des sources de la messe, en font un exemple particulièrement intéressant³⁰³.

L'indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées se trouve souvent accompagnée de précisions, qui viennent se greffer à la forme de base qui vient d'être décrite. En premier lieu, la disposition des parties canoniques apparaît parfois spécifiée par l'ajout d'un préfixe *sub-* ou *epi-* au nom de l'intervalle qui sépare ces parties, ou bien au nom de la partie de *dux*. C'est le cas dans l'inscription *Canon in epidiatessaron*, relevée sur la chanson *Baisiez moy* (à 6), dans **CopKB 1848** ; ou bien dans l'inscription *Fuga in subdiapenthe*, relevée dans le « *Patrem* » et l'« *Et in spiritum* » de la *Missa De beata virgine*, dans **VatS 160**.

panges laxando tri[n]jum in subdiapenthe (« *Canon* : tu chanteras à la quinte inférieure en laissant passer trois [temps] »), et *Tenor fugat Discanto in subdyapenthe* (« Le Tenor poursuit le Discantus à la quinte inférieure ») ; mais aussi plusieurs des inscriptions relevées dans la *Missa De beata virgine*, dans la version transmise par **WolfA A**.

³⁰³ Nous y reviendrons plus en détail lorsque nous évoquerons les inscriptions en langue vernaculaire (cf. *infra*, II-2-A-2)). On peut ici signaler la présence de la même inscription *Ung ton plus bas* dans le « *Credo* » ainsi que le « *Sanctus* » de la *Missa L'homme armé* de Mathurin Forestier, dans **VatS 160**. Voir notamment l'édition et le commentaire de cette messe proposés sur le site du projet *CMME* (<http://www.cmme.org/database/sources/page/1>).

Par ailleurs, des informations supplémentaires quant à la distance temporelle, ainsi qu'aux noms des parties fuguées, viennent souvent compléter l'inscription, fournissant d'autres indications utiles à la réalisation de la *fuga*. L'inscription *Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum*, relevée sur le « Kyrie I » de la *Missa Sine nomine* dans l'imprimé **Antico 1516**¹, ajoute à la mention de l'intervalle (*Tenor [...] in dyateseron*), celle de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées (*septem temporum*), et celle du nom de la partie de *dux* (*super Cantum*), sur laquelle les chanteurs de la partie de *comes* sont supposés lire.

Dans certains cas, l'intervalle qui sépare les parties fuguées peut n'être pas explicitement nommé, mais indiqué de façon détournée. Dans l'inscription *Fuga p[er] semibreve in netesinemenon*, relevée sur la chanson *De tous biens plaine* (à 3) dans **Petrucchi 1502**¹, le nom du degré de départ de la partie de *comes*, dans la *scala greca*, se substitue à la mention de l'intervalle qui sépare celle-ci de la partie de *dux*³⁰⁴. De même, l'inscription *Faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol* relevée sur les trois sources étudiées de la chanson *Faulte d'argent*, avec quelques variantes, ne mentionne pas l'intervalle précis qui sépare les parties fuguées, mais uniquement les hexacordes propres à leur solmisation : ce qui suffit à indiquer l'intervalle qui les sépare.

Enfin, certaines inscriptions – souvent de forme énigmatique – peuvent indiquer la disposition des parties fuguées sans pour autant spécifier l'intervalle précis qui les sépare. C'est le cas de l'inscription *Ascendo ad patre[m] meum* (« Je m'élève vers mon Père »), relevée sur le *Salve regina*, dans **VerBC 759** ; ainsi que de l'inscription *Quiescit q[ui] super me volat/venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat* (« Il se repose, celui qui vole au-dessus de moi/il vient après moi, celui qui chante sur le point »)³⁰⁵, relevée sur la plupart des sources de la chanson *Une mousque de Biscaye*. Toutes deux se bornent à indiquer que le *comes* se trouve au-dessus du *dux*, sans préciser la taille de l'intervalle qui les sépare.

3) Indications de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées

Si les indications de distance temporelle figurent dans un nombre d'œuvres légèrement moindre, elles revêtent des formes tout aussi diverses. Nous les

³⁰⁴ Dans l'échelle des *claves*, ce degré correspond au *d-la sol ré*.

³⁰⁵ Nous citons ici l'inscription dans la version donnée par **Petrucchi 1504**³ (f. 129').

répertorions dans la table ci-dessous.

Références des sources	Section ou mouvement (le cas échéant)	Inscriptions canoniques
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)		
CambraiBM 4	« Patrem »	<i>Canon le premier va deva[n]t.</i>
	« Crucifixus »	<i>Cano[n] ut s[upra].</i>
	« Et in spiritum »	<i>Cano[n] le darnier va derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. Tamps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. Tamps.</i>
	« Osanna » ; « Benedictus »	<i>Canon ut s[upra].</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon ut sup[ra].</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Tenor. Canon ut sup[ra].</i>
CambraiBM 18	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derrière.</i>
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Crucifixus »	<i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le dernier va derire [un jambage biffé avant le n]/Tenor in alto.</i>
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Canon : le primer va davant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le dariere va dariere.</i>
UppsU 76c	« Osanna »	<i>Cano[n] : il fault ieuner les quatre temps.</i>
VatG XII.2	« Et in spiritum »	<i>Le deuant ua derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Benedictus »	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Ut supra.</i>
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Tenor Le premier va devant.</i> [Inscription à peine lisible sur le microfilm]
	« Et in spiritum »	<i>Tenor Le devant va derriere.</i> [Inscription à peine lisible sur le microfilm]
VatS 45	« Patrem »	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription partiellement cachée sur le microfilm]

	« Crucifixus »	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm]
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derrière va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm]
	« Sanctus »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
VatS 160	« Sanctus »	<i>Jejunabis q[ua]tuor tempora.</i>
VienNB 4809	« Patrem »	<i>Fuga le premier va devant.</i>
	« Sanctus »	<i>Jejunabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapente.</i>
Antico 1516¹	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem »	<i>Patrem le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Sanctus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
Petrucci 1514 (J673, 674)	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon vous ieunere lex quatre temps.</i> [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor secundus (<i>dux</i>)]
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)		
CasAC M(D)	« Osanna »	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore³⁰⁶.</i>

³⁰⁶ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons cette information depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82.

JenaU 31	« Osanna »	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
SegC s.s.	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Osan[n]a in te[m]por[e] oportuno.</i>
VatS 41	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Bassus/ Osanna in tempore/ Canon in oportuno tempore.</i>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)		
BasU F.IX.25 (e-f)	« Pleni sunt »	<i>Pleni surrexit in in (sic) Basso p[ost] semibreve[m] per diapente.</i>
	« Agnus Dei II »	<i>Agnus secundu[m] per diatesseron post quattuor tempora subdiscantum.</i>
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)		
VatS 49	« Kyrie »	<i>Canon panges laxando tri[n]um in subdiapenthe.</i>
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)		
JenaU 3	« Kyrie »	<i>Canon. Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Patrem »	<i>Canon. Contra indyatessaron liquen[do] prima[m] pausam.</i>
	« Sanctus »	<i>Tenor in dyapente sequentibus signis.</i>
VienNB 4809	« Kyrie »	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Patrem »	<i>Contra in dyatessaron liquendo primam pausam.</i>
	« Sanctus »	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>
<u>Antico 1516</u>¹³⁰⁷	« Kyrie I »	<i>Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum.</i>
	« Christe »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Fuga duodecim temporum.</i> [Aucune inscription sur le Bassus]
	« Kyrie II »	<i>Fuga septem temporum.</i>
	« Et in terra »	<i>Tenor super Bassum in dyapente fuga unius temporis.</i>
	« Qui tollis »	<i>Tenor supra Bassum fuga trium temporum in dyapente.</i>
	« Cum sancto spiritu »	<i>Tenor supra Bassum fuga unius temporis in dyapente.</i>
	« Patrem »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et incarnatus »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>

³⁰⁷ Seule la résolution de la partie de Bassus du « Christe » est écrite en toutes notes : les résolutions des autres sections n'apparaissent pas.

	« Et in spiritum »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatesaron.</i>
	« Osanna »	<i>Tenor supra Bassum fuga duorum temporum in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Tenor supra Bassum in dyapente fuga duorum temporum.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Kyrie I »	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i>
	« Patrem »	Sur le S (<i>comes</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uendo] primam pausam.</i>
	« Sanctus »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i>
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)		
CambraiBM 18	« Crucifixus »	Brève 214 sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Ecce nu[n]c tempus acceptabile</i> ³⁰⁸ .
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)		
Petrucchi 1502¹		<i>Canon. Fuga p[er] semibrevem in netesinemenon.</i>
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)		
Petrucchi 1504³		Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso.</i>
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)		
FlorBN BR 229		<i>Canon quiescit qui super me volat/Post me venit qui in punctu clamat.</i>
FlorBN Magl. 178		<i>Canon quiescit qui super me volat/Post venit q[ui] ante me factus est.</i>
SevC 5-1-43		<i>Canon quiescit qui super me volat/Venit post me qui i[n] pu[n]ctu clamat.</i>
VatG XIII.27		<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>
Petrucchi 1504³		<i>Quiescit q[ui] super me volat/Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat</i>
RomeC 2856		<i>Canon quiescit qui sup[er] me volat/Venit post me q[ui] i[n] punct[o] clamat.</i>
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)		
BolC A.71		<i>Diapen[tiz]at.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>

Table 2.1.3 : Sources présentant des inscriptions indiquant la distance temporelle séparant les voix de la *fuga*.

Le plus souvent, la distance qui sépare les parties fuguées est indiquée sous

³⁰⁸ Les éditeurs de la *New Josquin Edition* relèvent par ailleurs une inscription *Residuum tenebris* (« Le reste des ténèbres »), notée au début des deux dernières portées de la partie de Tenor (*comes*), f. 223'. Cependant une consultation du manuscrit révèle que cette inscription indique en réalité *Residuu[m] tenoris* (« Le reste du Tenor ») : elle ne constitue pas par conséquent une indication de type canonique. Nous ne la relevons donc pas (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 64).

forme d'un nombre de temps (*tempora*). C'est le cas notamment de l'inscription *Fuga duodecim temporum* (« *Fuga* [à distance] de douze temps »), relevée dans le « *Christe* » de la *Missa Sine nomine* transmis par **Antico 1516**³⁰⁹ ; ou de l'inscription « *Agnus secundu[m] per diatesseron post quattuor tempora subdiscantum* », associée à l'« *Agnus Dei II* » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dans **BasU F.IX.25 (e-f)**.

L'inscription énigmatique en langue vernaculaire *Vous jeunerez les quatre temps*, relevée dans huit des sources étudiées du « *Sanctus* », et des « *Agnus Dei I* » et « *Agnus Dei III* » de la *Missa De beata virgine*, présente une forme comparable³¹⁰. Elle investit toutefois cette formule d'un contenu supplémentaire, jouant facétieusement sur les doubles significations, en désignant à la fois les quatre brèves qui séparent les parties fuguées, et les Quatre-Temps de jeûne de l'année liturgique³¹¹.

Cette mention de la distance se trouve généralement accompagnée d'autres indications. Celle de l'intervalle qui sépare les parties fuguées – comme dans l'inscription *Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente*, relevée sur le « *Sanctus* » de la *Missa De beata virgine* dans **VatG XII.2**, et réitérée dans les sections suivantes par la formule *Canon. Ut supra* – ; ou celle du nom des parties fuguées – indiquant, sur la partie de *dux*, le nom de celle de *comes* ; ou indiquant, sur la partie de *comes*, le nom de celle de *dux*, sur laquelle le *comes* est supposé suivre. C'est le cas, par exemple, de l'inscription *Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum*, relevée sur le Tenor (*comes*) du « *Kyrie I* » de la *Missa Sine nomine*, transmis par **Antico 1516**¹.

Quand les parties fuguées sont séparées d'une distance inférieure à un temps, celle-ci n'apparaît pas nommée par des divisions inférieures à cette unité – comme des demi-temps ou des quarts de temps –, mais par la valeur rythmique correspondante. La semibrève, en particulier, comme dans l'inscription *Canon. Fuga*

³⁰⁹ Nous avons identifié un unique exemple d'élosion du terme *tempora* dans l'inscription *Canon panges laxando tri[n]jum in subdiapente* (« *Canon* : tu chanteras à la quinte inférieure en laissant passer trois [temps] »), relevée sur le « *Kyrie* » de la *Missa Ad fugam*, dans le manuscrit **VatS 49**.

³¹⁰ Deux des sources qui transmettent cette inscription en donnent une version latinisée : les manuscrits **VatS 160** et **VienNB 4809**. À propos de l'emploi de la langue vernaculaire dans les inscriptions canoniques, cf. *infra*, II-2-A-2).

³¹¹ Sont ainsi nommées quatre semaines réparties sur l'année, dont le mercredi, le vendredi et le samedi sont jeûnés, et qui possèdent un office et une messe particuliers. Fixés au XII^e siècle, ces semaines correspondent à la première semaine de Carême, la semaine de la Pentecôte, la semaine suivant l'Exaltation de la sainte croix (quatorze septembre), et la semaine suivant le troisième dimanche de l'Avent. (LEBIGUE, « 1. Notions préliminaires. Le temporal », *Ædilis*, Publications pédagogiques). Nous reviendrons plus en détail sur les inscriptions énigmatiques au cours du point II-1-B-1).

p[er] semibreve[m] in netesinemenon, relevée sur la source **Petrucchi 1502**¹ de la chanson *De tous biens plaine*, ainsi que dans l'inscription *Pleni surrexit in in* (sic) *Basso p[ost] semibreve[m] per diapente*, notée sur le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dans **BasU F.IX.25 (e-f)**³¹².

L'indication de cette distance peut prendre un tour plus technique ou procédural. Soit en indiquant la durée à attendre non sous forme d'un nombre de temps, mais par une indication de réalisation. C'est le cas notamment pour l'inscription *Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso* (« Canon : le Bassus est ici chanté à la neuvième, après qu'un temps est écoulé »), relevée dans la chanson *A l'heure*, transmise par **Petrucchi 1504**³ ; ou bien dans la formule *liquendo primam pausam* (« en omettant la première pause³¹³ »), relevée dans trois des sources étudiées du « Patrem » de la *Missa Sine nomine* – **JenaU 3**, **VienNB 4809**, et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**³¹⁴. Soit en ne précisant pas la durée que le *comes* est supposé attendre, mais en indiquant un repère permettant de situer le point de son départ. Un point d'augmentation, dans le cas de l'inscription *Quiescit q[ui] super me volat/Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat*, relevée sur six des sources de la chanson *Une mousque de Biscaye*³¹⁵ ; ou bien un signe de congruence, dans le cas des inscriptions terminées par la formule *sequentibus signis* (« en suivant les signes »),

³¹² Précisons que dans ces deux cas, le signe de proportion indiqué est un C barré : l'unité est par conséquent la brève. Des valeurs plus courtes apparaissent également nommées dans certaines *fugae* attribuées à Josquin. En particulier des *fugae* à la minime, tels le dernier « Agnus Dei » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, celui de la *Missa Malheur me bat*, ou la chanson *De tous biens plaine* (à 4). Certaines sources de ces œuvres comportent en effet l'inscription *fuga ad minimam*, ou *ad minimam* (cf. *infra*, II-2-A-1)). Ces *fugae*, conçues à l'unisson, ne figurent pas dans notre corpus.

³¹³ Précisons que selon les théoriciens contemporains, le terme de *pausa* désigne un silence d'une durée de brève. Les parties fuguées sont en effet distantes, au sein de cette section, d'une brève parfaite. Voir par exemple la définition de Johannes Cochlaeus (1511Co, *Tractatus IV*, cap. IV : « Qu'est-ce qu'une pause ? C'est une virgule tracée depuis une ligne jusqu'à la ligne la plus proche, emplissant un espace entier, et elle vaut une brève » (« *Quid pausa ? Est virgula ducta a linea ad linea[m] p[ro]xima[m], vnu[m] t[antu]m co[m]plecte[n]s spacium, valetq[ue] breue[m] vna[m]* »)).

³¹⁴ Précisons que dans ce « Patrem », c'est la partie de *comes* qui se trouve inscrite en toutes notes, et celle de *dux* qui doit en être extraite. À propos de ce type particulier de *fugae*, voir BLACKBURN 2012, p. 192 ; BLACKBURN 2001¹, p. 57, note 10.

³¹⁵ Nous soulignons. Le complément « *in puncto* » désigne en effet le point d'augmentation noté sur la première semibreve du *dux*, sur lequel est situé le départ du *comes*. On retrouve cette formule *In puncto* dans l'inscription notée sur la version à quatre parties de Josquin de la chanson *De tous biens plaine* (à 4), dans l'*Odhecaton* (**Petrucchi 1501**¹, f. 102^v-103) : *Petrus & Joannes curru[n]t. In pu[n]cto* (« Petrus et Johannes courent. Sur le point »). Elle indique ici également le départ du *comes* sur le point d'augmentation de la première note du *dux*. Les éditeurs de la *NJE* précisent que les folios contenant cette chanson ont disparu de l'unique édition *princeps*, datée de 1501, qu'en revanche les éditions de 1502 et 1503 la portent toutes deux. Des deux autres sources préservées de cette chanson, l'une apparaît dépourvue de toute indication concernant la *fuga* – le manuscrit **MunU 239** –, l'autre, le *Dodecachordon* (GLAREAN 1547, p. 452-3), pourvu d'une inscription nettement plus courante : *Fuga ad minimam* (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 131, 137).

relevées dans diverses sections de la *Missa Sine nomine*, au sein des manuscrits **JenaU 3** et **VienNB 4809**, ainsi que de l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)**. Nous reviendrons plus en détail sur les relations que peuvent entretenir les diverses indications notées sur les *fugae* – inscriptions et signes de congruence – ainsi que sur la question de leur complémentarité.

De façon plus exceptionnelle, on trouve également des inscriptions de moindre précision indiquant qu'une certaine distance sépare les parties fuguées, mais ne précisant pas la valeur de cette distance. Le plus souvent, ces inscriptions revêtent une forme énigmatique. Cela semble le cas de l'inscription *In tempore oportuno* (« Au moment opportun ») portée par l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* dans les manuscrits **JenaU 31**, **SegC s.s.** et **VatS 41** ; ainsi que de celles indiquant l'ordre d'entrée des parties, sans préciser la distance qui les sépare. Telles, les inscriptions *Le premier va devant* et *Le devant va derrière*, relevées sur dix des sources étudiées de la *Missa De beata virgine* ; ou la formule *Precedam vos in Galileam* (« Je vous précéderai en Galilée »), relevée sur les trois sections du « Credo » de la *Missa Sine nomine* dans l'imprimé **Antico 1516**¹.

Enfin, il convient de mentionner ici les inscriptions qui signalent, au cours d'une *fuga*, une modification de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées. Ce procédé s'observe, sous des formes différentes, au sein de deux des œuvres retenues : le *Credo [quarti toni]* et la chanson *Se congié prens* (à 6). À la brève 214 du « Crucifixus » du *Credo [quarti toni]*, la distance temporelle qui sépare les parties d'Altus (*dux*) et de Tenor (*comes*), auparavant d'une durée de minime, passe à une durée quatre fois supérieure. Ce changement est signalé par l'inscription *Ecce nu[n]c tempus acceptabile* (« Voici maintenant le temps favorable ») dans **CambraiBM 18**. Dans la chanson *Se congié prens* (à 6) transmise par **BolC A.71**, l'inscription *Canon. Je vois devant. Je vois derriere/Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime* (« Canon. Va devant, laisse quatre pauses de la seconde [partie]/Va derrière, laisse quatre pauses de la première [partie] ») indique quant à elle que dans la section centrale de cette chanson, la relation entre les deux parties fuguées s'inverse³¹⁶. Ces deux inscriptions, qui s'associent à un dispositif canonique

³¹⁶ Passablement obscure, l'inscription peut s'expliquer comme suit. La première moitié de l'inscription italienne s'adresse à la Quinta pars : elle lui indique d'omettre les quatre pauses comptées par la seconde partie – ou Sexta pars –, au début de la section centrale. La seconde moitié de cette inscription s'adresse à la Sexta pars : elle lui indique d'omettre les quatre pauses comptées par la première partie – ou Quinta pars – à la fin de cette section centrale. Ainsi la Sexta pars, auparavant

particulièrement rare et original, sont aussi deux des plus obscures relevées au sein des sources étudiées.

L'impressionnante diversité formelle des inscriptions relevées fait écho à la diversité de leur contenu informatif, et plus généralement de leurs significations concrètes ou symboliques. Afin de mieux saisir le rôle et la portée de ces indications, il convient d'observer de manière plus précise les liens entre leur forme et leur contenu. C'est à cela que nous nous attacherons dans la partie suivante.

dux, devient *comes* pour la section centrale ; la Quinta pars, auparavant *comes*, devient *dux*.

B- Forme et contenu des inscriptions canoniques

Les inscriptions relevées diffèrent grandement par leur forme, et par leur contenu. Ces deux aspects constituent deux faces d'une même médaille, et ne sauraient être dissociés : en effet, certains aspects formels propres aux inscriptions canoniques induisent des spécificités quant à leur contenu. Nous nous intéresserons ici principalement à deux particularités formelles, observées sur certaines des inscriptions relevées, et à leurs répercussions sur la nature des informations transmises. En premier lieu, nous évoquerons les relations entre syntaxe et contenu des inscriptions canoniques. Puis, nous nous intéresserons au cas des inscriptions multiples accompagnant certaines *fugae*.

1) Syntaxe et inscriptions énigmatiques

Le degré de sophistication de la syntaxe des inscriptions relevées varie notablement. Si nombre d'inscriptions se limitent à un mot, ou à une brève proposition dépourvue de verbe, certaines inscriptions apparaissent rédigées avec soin, sous forme d'une phrase construite, pourvue d'une forme verbale³¹⁷. D'autres enfin se présentent sous la forme d'une accumulation d'informations alignées pêle-mêle, à la manière d'une liste. Telle, par exemple, l'inscription relevée sur l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dans **BasU F.IX.25 (e-f)** : *Agnus secundu[m] per diatesseron post quattuor tempora subdiscantum* (« Second Agnus par quarte après quatre temps sous le Discantum »). Ou celle donnée dans le « Kyrie » de la *Missa Sine nomine*, dans **Antico 1516**¹ : *Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum* (« Le Tenor sur le Cantus à la quarte, *fuga* à [distance de] sept

³¹⁷ La présence d'une forme verbale semble en effet pouvoir permettre de distinguer les inscriptions formulées selon une syntaxe rigoureuse de celles se limitant à l'énumération d'un certain nombre d'indications. Parmi ces formes verbales, certaines ont une valeur impérative : comme celles relevées dans les inscriptions *Canon panges laxando tri[n]jum in subdiapenthe* (« Canon : tu chanteras en laissant passer trois [temps] »), donnée dans la source **VatS 49** de la *Missa Ad fugam*, ou dans l'inscription vernaculaire *Vous jeunerez les quatre temps*, donnée sur plusieurs des sources du « Sanctus » de la *Missa De beata virgine*. De telles « adresses » aux chanteurs sont en effet fréquentes dans les inscriptions canoniques : à ce sujet, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 160-174. D'autres semblent avoir une valeur plus indicative, ou descriptive : c'est le cas par exemple de l'inscription *Ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso* (« Le Bassus est chanté à la neuvième, après qu'un temps est écoulé »), déjà citée, relevée dans la chanson *A l'heure*, dans **Petrucci 1504**³ ; ou de plusieurs des inscriptions relevées dans la *Missa De beata virgine* dans **WolfA A**, qui emploient la forme verbale *fugat* au lieu du substantif *fuga*. Ainsi pour le « Patrem » : *Tenor fugat in dyapenthe* (« le Tenor chante en *fuga* à la quinte »). On peut également signaler ici un unique emploi de la forme verbale *Diapen[t]izat*, sur la chanson *Se congié prens* (à 6), dans **BolC A.71**. Ce verbe pseudo-latin, formé par l'ajout d'une terminaison verbale au terme grec « *diapente* », apparaît ici suivi d'une inscription énigmatique française et italienne, dont l'interprétation s'avère délicate (Table 2.1.1).

temps »). Ici, l'enchaînement des éléments n'apparaît pas régi par une syntaxe rigoureuse, mais se présente sous forme d'une débauche d'informations désordonnées, toutes placées sur un même plan, sans hiérarchie visible. D'une telle inscription, il s'avère très aisé d'extraire l'ensemble des informations nécessaires à la réalisation des parties non écrites. La valeur informative prime ici de manière évidente sur l'élégance de la formulation du *canon*.

À l'inverse, les inscriptions les plus soigneusement rédigées prennent fréquemment la forme d'une énigme, ou d'une formulation volontairement obscure³¹⁸. La difficulté d'interpréter de telles indications, ainsi que la précision généralement moindre des informations fournies par celles-ci – les inscriptions énigmatiques ne fournissant en général, même résolues, qu'un petit nombre d'informations concernant la *fuga* –, sont alors compensées par l'ingéniosité du *canon*, et sa beauté intrinsèque³¹⁹. Presque systématiquement, on observe en effet cette relation paradoxale entre la clarté de la syntaxe et l'obscurité des informations fournies au lecteur.

En comparaison des autres types de *canones*, les *fugae* sont rarement accompagnées d'inscriptions énigmatiques³²⁰ : on en relève toutefois un nombre significatif au sein du corpus étudié. Ces inscriptions peuvent être divisées en deux catégories. D'une part, les inscriptions nouvellement composées, dont aucune source antérieure ne semble du moins pouvoir être identifiée. Telle l'inscription *Quiescit qui super me volat/venit post me qui in puncto clamat*, relevée, en des formes variables, sur plusieurs des sources de la chanson *Une mousque de Biscaye*³²¹ ; ou l'inscription *Canon. Je vois devant. Je vois derriere/Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime* (« *Canon. Va devant, laisse quatre pauses de*

³¹⁸ Suivant en cela la définition du *canon* proposée par Tinctoris (c.1475Ti), puis par Ramos (1482RP) (c.1475Ti, cap. III : « *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens* » ; 1482RP, *Tertia pars, Tractatus I*, cap. IV : « *canon vero, quia est quaedam regula voluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans* »). Pour une traduction de ces passages, cf. *supra*, Introduction, note 3.

³¹⁹ Katelijne Schiltz remarque notamment que les inscriptions énigmatiques relevées dans des *fugae* ne renseignent généralement pas sur l'intervalle ou sur la distance qui séparent les parties fuguées, mais sont assimilables à une forme de commentaire. Ils éclairent un certain aspect du *canon*, établissent un lien contextuel avec le texte chanté, ou bien sont une manière imaginative d'affirmer que deux voix, ou davantage, dépendent l'une de l'autre (SCHILTZ 2015, p. 155).

³²⁰ BLACKBURN 2012, p. 187.

³²¹ Précisons toutefois que dans le manuscrit **FlorBN Magl. 178** présente une variante de cette inscription, dont la seconde proposition (*post venit q[ui] ante me factus est*) semble empruntée à l'évangile selon Saint Jean (1 : 30).

la seconde [partie]/Va derrière, laisse quatre pauses de la première [partie] »), qui accompagne la chanson *Se congié prens* (à 6) dans **BolC A.71**³²². D'autre part, des locutions ou des formules préexistantes, issues de sources diverses, majoritairement sacrées³²³. Au sein du corpus étudié, celles-ci apparaissent nettement plus nombreuses.

Ont notamment pu être identifiées plusieurs citations des Évangiles :

- L'inscription *Surrexit non est hic* (« Il est ressuscité, il n'est pas ici »), associée au « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* dans **BrusBR 9126**, joue de façon subtile sur les doubles significations. Extraite des évangiles selon Saint Matthieu, Saint Marc et Saint Luc³²⁴, elle correspond à la phrase prononcée par un ange aux femmes venues voir le tombeau du Christ, annonçant la résurrection de ce dernier. Dans le contexte du *canon*, cette phrase prend donc un nouveau sens : la partie de *comes* est invisible sur la partition, elle n'est pas écrite à l'endroit de la page où elle devrait figurer. Mais elle se trouve ailleurs, devant être lue sur la partie de Superius, et « ressuscitée » par les lecteurs.
- L'inscription *Sine ip[s]o f[a]ct[u]m est nichil*, (« Sans celui-ci, rien n'est accompli »), notée sur l'« Et in terra » de la *Missa Ad fugam* dans le manuscrit **VatS 49**, signale également la présence d'une *fuga* d'une manière extrêmement élégante, par une analogie entre le *Verbum*, évoqué dans le prologue de l'évangile selon Saint Jean (Saint Jean, 1 : 3), et la partie de Tenor (*comes*) non notée, sans laquelle la polyphonie est incomplète.
- L'inscription *Precedam vos in Galileam* (« Je vous précéderai en Galilée »), donnée dans l'imprimé **Antico 1516**¹ pour le « Credo » de la *Missa Sine nomine*, renvoie quant à elle à l'annonce du Christ à ses apôtres, lors de la Cène, qui figure notamment au sein des évangiles selon Saint Matthieu, et selon Saint Marc³²⁵. Elle évoque le fait que la partie d'Altus, non écrite, est supposée commencer à chanter avant celle de Superius, quant à elle écrite en

³²² À propos de cette inscription, et du dispositif particulier qu'elle dissimule, cf. II-1-A-3) ; II-2-A-2).

³²³ À propos des sources dont peuvent être extraites les inscriptions énigmatiques, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 132-8.

³²⁴ Saint Matthieu, 28 : 6 ; Saint Marc, 16 : 6 ; Saint Luc, 24 : 6.

³²⁵ Saint Matthieu, 26 : 32 et 28 : 7 ; Saint Marc, 14 : 28.

toutes notes.

- L’inscription *Ecce nu[n]c tempus acceptabile* (« Voici maintenant le temps favorable »), notée à la brève 214 de la partie d’Altus (*dux*) du « Crucifixus » du *Credo* [*quarti toni*], dans **CambraiBM 18**, est extraite de la Deuxième épître de Saint Paul aux Corinthiens (6 : 2). À cet endroit, la distance temporelle qui sépare les parties fuguées doit être multipliée par quatre, passant d’une durée de minime à une durée de brève³²⁶.
- L’inscription *Ascendo ad patre[m] meum* (« Je monte vers mon Père »), notée sur le motet *Salve regina* (à 4) dans le manuscrit **VerBC 759** figure dans l’évangile selon Saint Jean (20 : 17). Elle se borne à suggérer l’intervalle qui sépare les parties canoniques, les parties de *comes* étant supposées chanter une quarte au-dessus des parties de *dux*, c’est à dire « en montant ».
- Enfin, l’inscription *Omnia probate quod bonum est tenete* (« Essayez tout, gardez ce qui est bon »), notée sur les deux sources retenues de la chanson *Se congié prens* (à 4), les manuscrits **FlorBN Magl. 178** et **VatG XIII.27**, est extraite de la première épître au Thessaloniens de Saint Paul³²⁷.

De même, une citation des Psaumes a pu être relevée³²⁸ :

- L’inscription *Quare fremuerunt gentes* (« Pourquoi les nations grondent-elles de colère [?] »), notée sur le « Qui tollis » de la *Missa Ad fugam* dans le manuscrit **VatS 49**, est la citation du début du premier verset du Psaume 2. L’inscription ne semble faire référence à aucun des paramètres définissant la *fuga* : ni la distance de temps, ni l’intervalle, ni même la partie sur laquelle le *comes* est supposé lire. Elle ne semble pas non plus se référer au texte même du « Qui tollis ». Toutefois, le sujet général de ce psaume semble pouvoir révéler la portée de cette inscription. Celui-ci évoque en effet l’imminence de la répression divine, sur les peuples qui se liguent contre lui : et annonce l’arrivée

³²⁶ À propos de cette inscription, ainsi que de celle qui accompagne la chanson *Se congié prens* (à 6) dans **BolC A.71**, cf. *supra*, II-1-A-3).

³²⁷ 1 Thessaloniens (5 : 21)

³²⁸ À propos des possibles sources de l’inscription *In tempore oportuno*, relevée sur l’« Osanna » de quatre des sources de la *Missa L’homme armé sexti toni*, et qui figure également dans deux psaumes, voir les pages suivantes.

d'un Roi, identifié par les commentateurs avec le Christ lui-même³²⁹. Tout comme dans le cas de l'inscription *Surrexit non est hic*, commentée ci-dessus, l'inscription *Quare fremuerunt gentes* établirait donc un parallèle entre l'arrivée imminente du Christ, et l'arrivée d'une partie de *comes*³³⁰.

On a également pu relever une citation de la petite doxologie, *Sicut erat in principio* (« Comme il était au commencement »), au début du « Crucifixus » du *Credo* [*quarti toni*], dans le manuscrit **CambraiBM 18**. Cette inscription indique ici la reprise, pour cette section, du dispositif canonique employé dans la section initiale de ce *Credo*, le « Patrem » : dispositif ayant été abandonné durant la section centrale, « Et incarnatus ».

Si les sources profanes et/ou vernaculaires apparaissent peu représentées parmi les inscriptions recensées, on relève toutefois une référence probable à une chanson populaire, ou comptine. L'inscription *Le premier va devant*, relevée dans dix des sources étudiées de la *Missa De beata virgine*, pourrait en effet renvoyer au texte de la comptine « Quand trois poules vont aux champs, la première va devant »³³¹. Au sein d'autres œuvres canoniques transmises par les sources étudiées, on trouve également des proverbes³³², des adages juridiques³³³, des expressions idiomatiques

³²⁹ GOLDINGAY 2006, p. 92-106.

³³⁰ La présence de cette inscription au sein du « Qui tollis » de la *Missa Ad fugam* apparaît ainsi d'autant plus significative.

³³¹ FALLOWS 2009, p. 317, note 21. Fallows indique par ailleurs qu'une semblable inscription apparaît dans le *Regina celi* d'Eustachius de Monte Regalis (JOSEPHSON (éd.), *Early sixteenth-century sacred music from the Papal chapel*, p. 244). On peut également signaler l'inscription *La premiere va devant*, qui apparaît dans l'« Osanna » de la *Missa L'homme arme* de Mathurin Forestier, transmise par **VatS 160**. Voir notamment l'édition et le commentaire de cette messe proposés sur le site du projet *CMME* (<http://www.cmme.org/database/sources/page/1>).

³³² Tel celui noté sur l'une des versions anonymes de la chanson *Fors seulement* (n° 51) transmise par **VienNB 18746** : *Canon. Qui plus hault mo[n]te que ne doit/De plus hault chet que ne voudroit*. Ce proverbe, qui indique un simple *canon* de transposition vers l'octave inférieure, est attesté au sein de nombreuses sources durant le XVI^e siècle : en particulier les *Emblemes* d'Andrea Alciato (Lyon : Macé Bonhomme pour Guillaume Rouille, 1549, p. 125-6), ou bien *Les proverbes anciens flamengs et françois correspondants de sentence les uns aux autres* compilés par François Goethals (Anvers : Christophe Plantin, 1568, p. 55).

³³³ Ainsi l'inscription *De minimis non curat pretor* (« Le juge ne s'occupe pas des choses insignifiantes »), visible dans l'« Agnus Dei I » de la *Missa Malheur me bat*, transmis par l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**. Dans ce mouvement, les minimales écrites ne doivent pas être chantées. Cet adage est notamment cité par MANUZIO 1603, p. 1409. Une inscription alternative pour ce mouvement a notamment été relevée par Sydney Robinson Charles (CHARLES 1983, p. 49), dans le manuscrit **LeipU 51** : *Multi sunt vocati, pauci vero electi* (« Beaucoup sont appelés, mais peu sont élus »). À propos de cette inscription, voir également SCHILTZ 2015, p. 381.

latines³³⁴, ou d'autres citations empruntées à des sources d'une grande diversité³³⁵.

De certaines inscriptions, il semble difficile d'identifier une source précise, bien qu'elles fassent référence à des notions suffisamment bien documentées pour n'être pas assimilées à des formules nouvellement composées. C'est notamment le cas de l'inscription déjà mentionnée *Vous jeunerez les quatre temps*, relevée sur plusieurs sources du « Sanctus » et de l'« Agnus Dei » de la *Missa De beata virgine*, qui fait référence aux Quatre-Temps de jeûne de l'année liturgique³³⁶. Il est également plausible que l'inscription *In tempore oportuno*, notée sur l'« Osanna » de quatre des sources de la *Missa L'homme armé sexti toni*, soit reprise depuis une source antérieure. Son originalité dans un contexte de *fuga*, ainsi que le fait qu'aucune des sources consultées de cette messe ne comporte d'inscription différente sur cette section, rend ce fait très probable. Cependant, le caractère très répandu de cette locution rend difficile l'identification d'une source précise³³⁷.

Dans la plupart des cas, ces inscriptions énigmatiques comportent un nombre limité d'informations concernant la *fuga*. Certaines se bornent à signaler la présence d'une *fuga*, n'en indiquant aucune caractéristique³³⁸. C'est le cas notamment des inscriptions *Omnia probate quod bonum est tenete*³³⁹ ; *Sine ip[s]o f[a]ct[u]m est*

³³⁴ Telle l'inscription *Et sic de singulis* (« Et de même pour tous les cas singuliers »), notée sur la chanson *Lo[m]me arme* (à 4) de Josquin sur l'imprimé **Petrucchi 1502**². Dans ce contexte, l'inscription indique que le signe qui affecte la première note (un point) affecte aussi toutes celles qui suivent.

³³⁵ Des multiples sources dont peuvent être extraites les inscriptions canoniques durant les XV^e et XVI^e siècles, le corpus étudié n'offre qu'un aperçu restreint. En particulier, nous n'avons pas relevé d'inscriptions canoniques issues des classiques latins ou grecs, ni de formules issues de la pensée scolastique, ni de jeux verbaux tels que des palindromes. Pour une liste d'exemples de *canones* utilisant de telles inscriptions, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 133-7.

³³⁶ Katelijne Schiltz suggère que cette formule pourrait être tirée du Livre de Zacharie (8 : 19). Cependant, si ce passage du livre biblique fait effectivement référence aux Quatre-Temps, il ne semble pas précisément contenir la formule utilisée par Josquin. En outre, l'emploi du français rend douteux le fait que celle-ci puisse être une citation biblique exacte (SCHILTZ 2015, p. 157, note 200).

³³⁷ Comme le remarque notamment Jesse Rodin, cette formule apparaît certes dans deux psaumes, (144 : 15 ; 31 : 6), et, dans l'un d'eux, elle est immédiatement précédée par le terme « sanctus » (31 : 6 : « *pro hac orabit ad te omnis sanctus in tempore oportuno verumtamen in diluvio aquarum multarum ad eum non adproximabunt* ») (« Que pour cela tout homme pieux te prie au moment opportun. Pourtant dans le déluge, les grandes eaux ne l'atteindront pas ») (RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 48). Si cette interprétation apparaît en effet convaincante, on remarque toutefois que l'inscription elle-même apparaît peu connotée ; trop peu sans doute pour présenter une réelle signification théologique. Qu'en outre, la présence adjacente du terme « sanctus » apparaît bien moins éclairante au sein de cette section que dans le cas du « Sanctus » lui-même (*cf. infra*, II-2-A-1), note 508). Il pourrait ici simplement s'agir d'un jeu de mots utilisant une expression idiomatique latine.

³³⁸ À propos de l'interprétation de ces inscriptions, qui ne donnent aucune information sur la nature du *canon*, voir notamment BLACKBURN 2012, p. 182-3.

³³⁹ Cette inscription pourrait presque à elle seule incarner une catégorie à part. Certes, elle signale la

nichil ; ou encore *Surrexit non est hic*, commentées dans les pages précédentes. Bien que ces inscriptions ne renseignent pas sur la nature de la *fuga*, elles signalent sa présence d'une manière très subtile³⁴⁰.

D'autres indications font clairement référence à l'une des caractéristiques de la *fuga* – la distance temporelle ou l'intervalle qui sépare les parties fuguées, en particulier –, mais n'en précisent pas la valeur exacte. Les inscriptions *In tempore oportuno*, associée à l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* ; *Le premier va devant/Le devant va derrière*, associée au le « Patrem » et à l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine* ; ou encore l'inscription *Precedam vos in Galileam*, relevée sur le « Credo » de la *Missa Sine nomine*, dans **Antico 1516**¹, font allusion à la distance temporelle qui sépare les parties fuguées, sans pour autant préciser sa durée³⁴¹. Quant aux inscriptions *Ascendo ad patre[m] meum*, relevée sur le *Salve regina* dans **VerBC 759**, et *Quiescit qui super me volat/Venit post me qui in puncto clamat*, relevée sur la chanson *Une mousque de Biscaye*, elles font bien référence à l'intervalle qui sépare les parties fuguées, mais n'en indiquent pas la taille.

Certaines inscriptions énigmatiques peuvent certes transmettre des informations plus précises. On relève notamment quelques mentions explicites de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées : en particulier les inscriptions *Vous jeunerez les quatre temps* et *Quiescit qui super me volat/venit post me qui in puncto clamat*. En outre, des mentions explicites de l'intervalle qui sépare les parties

présence d'une *fuga*, sans en indiquer aucune caractéristique. Tandis que la plupart des inscriptions énigmatiques relevées constituent des commentaires, ou des jeux de mots à propos du dispositif contrapuntique utilisé, évoquant certaines des caractéristiques de la composition elle-même, sous une forme délibérément obscure, cette inscription évoque un aspect en quelque sorte extérieur à l'œuvre : celui de sa réalisation sonore. L'inscription *Qui quaerit inuenit* (« Qui cherche, trouve ») lui est en cela tout à fait comparable. Ces deux inscriptions ont été citées et commentées par Pietro Aaron, dans un chapitre de ses *Libri tres de institutione harmonica* (1516Aa, *Liber II*, cap. XV) (cf. *infra*, II-2-A).

³⁴⁰ L'inscription *Sicut erat in principio* (« Comme il était au commencement »), notée sur le « Crucifixus » du *Credo [quarti toni]* dans **CambraiBM 18** revêt une fonction comparable : mais elle indique en outre la reprise, pour cette section, du dispositif canonique employé dans la section initiale de ce *Credo*, le « Patrem » : dispositif ayant été abandonné durant la section centrale, « Et incarnatus ». Elle constitue donc un renvoi subtil aux indications données dans le « Patrem », à la manière d'une inscription *Canon ut supra*, telle qu'on la trouve par exemple dans le « Crucifixus », l'« Osanna » et le « Benedictus », ou les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine*, dans le manuscrit **CambraiBM 4**, ou dans le « Pleni sunt », l'« Osanna », le « Benedictus », et les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la même messe, dans **VatG XII.2**.

³⁴¹ L'inscription *Ecce nu[n]c tempus acceptabile* (« Voici maintenant le temps favorable »), notée peu avant la fin du « Crucifixus » du *Credo [quarti toni]*, dans **CambraiBM 18**, ne précise pas davantage la valeur de la distance temporelle qui doit séparer les parties fuguées, pour les dernières brèves du « Crucifixus ». Elle se borne à signaler une modification de cette distance, sans indiquer qu'elle passe, à cet endroit, d'une durée de minime à une durée de brève.

fuguées viennent parfois se greffer sur une formule énigmatique. C'est le cas notamment des trois occurrences de l'inscription *Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron*, relevées dans le « Credo » de la *Missa Sine nomine*, dans l'imprimé **Antico 1516**¹. Si l'indication de la distance temporelle prend ici une forme énigmatique, l'indication du nom des parties impliquées (*Altus supra Cantum*) et la mention de l'intervalle qui les sépare (*in dyatessaron*) apparaissent explicites. Il en résulte une forme étrange, mêlant l'indication énigmatique à des informations concrètes.

Références des sources	Section ou mouvement (le cas échéant)	Inscriptions canoniques
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)		
CambraiBM 4	« Patrem »	<i>Canon le premier va deva[n]t.</i>
	« Crucifixus »	<i>Cano[n] ut s[upra].</i>
	« Et in spiritum »	<i>Cano[n] le darnier va derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Osanna » ; « Benedictus »	<i>Canon ut s[upra].</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon ut sup[ra].</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Tenor. Canon ut sup[ra].</i>
CambraiBM 18	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derriere.</i>
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Crucifixus »	<i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le dernier va derire [un jambage biffé avant le n] /Tenor in Alto.</i>
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Canon : le primer va davant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le dariere va dariere.</i>
UppsU 76c	« Osanna »	<i>Cano[n] : il fault ieuner les quatre temps.</i>
VatG XII.2	« Et in spiritum »	<i>Le deuant ua derriere.</i>
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem »	<i>Tenor le premier va devant.</i> [Inscription à peine lisible sur le microfilm]
	« Et in spiritum »	<i>Tenor le devant va derriere.</i> [Inscription à peine lisible sur le microfilm]
VatS 45	« Patrem »	<i>Le premier va devant (?)</i>

		[Inscription partiellement cachée sur le microfilm]
	« Crucifixus »	<i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm]
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derrière va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm]
	« Sanctus »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
VatS 160	« Sanctus »	<i>Jejunabis q[ua]tuor tempora.</i>
VienNB 4809	« Patrem »	<i>Fuga le premier va devant.</i>
	« Sanctus »	<i>Jejunabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapenthe.</i>
Antico 1516¹	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem »	<i>Patrem le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Sanctus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Agnus Canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Agnus Canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
Petrucci 1514 (J673, 674)	« Patrem »	<i>Le premier va devant.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derriere.</i>
	« Sanctus »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Osanna »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei I »	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III »	<i>Canon vous ieunere lex quatre temps.</i> [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor secundus (dux)]
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)		
CasAC M(D)	« Osanna »	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore³⁴².</i>

³⁴² Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons cette information depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82.

JenaU 31	« Osanna »	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
SegC s.s.	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Osan[n]a in te[m]por[e] oportuno.</i>
VatS 41	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Bassus : In tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Bassus/Osanna in tempore/Canon in oportuno tempore.</i>
NJE 11.1 <i>Missae Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)		
BrusBR 9126	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni surrexit non est hic.</i>
NJE 12.1 <i>Missae Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)		
VatS 49	« Et in terra »	<i>Sine ip[s]o f[a]ct[u]m est nichil.</i>
	« Qui tollis »	<i>Quare fremuerunt gentes.</i>
NJE 12.2 <i>Missae Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)		
Antico 1516¹	« Patrem »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et incarnatus »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et in spiritum »	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)		
CambraiBM 18	« Crucifixus »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon sicut erat in principio.</i> Brève 214 sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Ecce nu[n]c tempus acceptabile.</i>
(NJE 25.4) <i>Salve regina</i> (à 4)		
VerBC 759		<i>Ascendo ad patre[m] meum.</i>
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)		
FlorBN Magl. 178		<i>Canon/Omnia probate quod bonum est tenete.</i>
VatG XIII.27		<i>Omnia autem probate quod bonum est tenete.</i>
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)		
FlorBN BR 229		<i>Canon quiescit qui super me volat/Post me venit qui in punctu clamat.</i>
FlorBN Magl. 178		<i>Canon quiescit qui super me volat/Post venit q[ui] ante me factus est.</i>
SevC 5-1-43		<i>Canon quiescit qui super me volat/Venit post me qui i[n] pu[n]ctu clamat.</i>
VatG XIII.27		<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>
Petrucchi 1504³		<i>Quiescit q[ui] super me volat/Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat</i>
RomeC 2856		<i>Canon quiescit qui sup[er] me volat/Venit post me q[ui] i[n] punct[o] clamat.</i>
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)		

BolC A.71	<i>Diap[e]n]tizat.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>
------------------	--

Table 2.1.4 : Inscriptions énigmatiques relevées dans les sources du corpus.

2) Inscriptions multiples

Pour chacune des *fugae* qu'elle transmet, une source donnée ne comporte le plus souvent qu'une seule inscription canonique, notée sur la partie de *dux* ou sur celle de *comes*. Cependant, certaines sources en comportent plusieurs, notées sur des parties distinctes. C'est notamment le cas pour des œuvres comportant des doubles ou des triples *fugae*, dans lesquelles une inscription peut figurer en tête de chacune des parties de *dux*³⁴³. Des œuvres ou des sections ne comportant qu'une seule *fuga*, n'impliquant que deux des parties de la polyphonie, peuvent également comporter des inscriptions multiples. Le plus souvent, l'une de celles-ci figure alors en tête de la partie de *dux*, l'autre en tête de celle de *comes*³⁴⁴.

C'est à ce second cas que nous nous intéresserons : celui des œuvres comportant plusieurs inscriptions canoniques distinctes, notées sur des parties différentes, qui se rapportent à une même *fuga*. Du recensement proposé ci-dessous, nous excluons par conséquent les doubles et les triples *fugae*. La table qui suit répertorie l'ensemble de ces inscriptions multiples, relevées dans les sources étudiées³⁴⁵.

³⁴³ Nous avons pu en relever au sein des chansons *Baisiez moy* à quatre (**Attaignant [c.1528]**¹⁰) et six parties (**CopKB 1848** ; **Petrucci 1502**²), ainsi que dans la chanson *En l'ombre d'ung buissonnet* (**Antico 1520**³ ; **Attaignant [c.1528]**¹⁰) (Table 2.1.1).

³⁴⁴ Le motet *Inviolata* est le seul, parmi les œuvres recensées ci-dessous, qui comporte une indication en tête de l'une des parties non fuguées, le Superius : l'inscription *Quinq[ue]*. Cette indication, qui signale le nombre de parties supposées chanter le motet, complète l'inscription qui figure sur la partie de Tenor secundus (*comes*).

³⁴⁵ Nous ne considérerons pas ici les inscriptions ayant pour seule fonction d'identifier une résolution écrite : en particulier l'inscription *Tenor ad longu[m]*, relevée sur la partie de Tenor (*comes*) du « Patrem » du *Credo [quarti toni]* dans **CambraiBM 18**, et l'inscription *Resolutio ex sup[re]mo* relevée sur le Bassus (*comes*) de la chanson *A l'heure* dans **Petrucci 1504**³. En effet, celles-ci ne revêtent pas véritablement de fonction canonique, et les sources qui les transmettent relèvent d'un autre cas de figure que celles comportant plusieurs inscriptions de type canonique, se rapportant à une même *fuga*.

Références des sources	Section ou mouvement	Inscriptions canoniques
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)		
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in Bassu.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Bassus cum Tenore.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei II »	Sur le S (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Duo.</i>
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)		
SegC s.s.	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in tempore oportuno.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Osan[n]a in te[m]por[e] oportuno.</i>
VatS 41	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Bassus /Osanna in tempore /Canon in oportuno tempore.</i>
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)		
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei II »	Sur le T (<i>dux</i>) et l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)		
BrusBR 9126	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni surrexit non est hic.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
VatS 45	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni super Bassum.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Duo.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt »	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo.</i>
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)		
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Kyrie I »	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Kyrie Josquin quere in Suprano.</i>
	« Et in terra »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Et in terra Josquin Tenor in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Patrem »	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uen]do primam pausam.</i> Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Patrem Altus in Suprano.</i>
	« Sanctus »	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Sanctus Josquin Tenor quere in Alto.</i>
	« Osanna »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Osanna Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei I »	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Agnus Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)		

RegB C120	<i>Prima pars</i>	Sur le S : <i>Quinq[ue]</i> . Sur le Ts (<i>comes</i>) : <i>In diapente</i> .
-----------	-------------------	--

Table 2.1.5 : Sources du corpus contenant des inscriptions multiples.

On pourrait supposer que l'emploi d'une telle notation serait privilégié dans les recueils en parties séparées. Les deux parties fuguées devant être lues sur des livrets distincts, il semblerait logique que ces derniers comportent tous deux une inscription, permettant d'avertir les chanteurs de la partie de *dux*, et ceux de la partie de *comes*, qu'ils chantent en *fuga*. Or, si l'on relève effectivement quelques exemples d'inscriptions multiples dans deux recueils imprimés en parties séparées – **Petrucchi 1505 (J670)**, **Petrucchi 1514 (J673, 674)** –, une nette majorité des sources recensées ci-dessus sont des livres de chœur – exclusivement des manuscrits. Dans tous les cas, l'emploi de cette notation semble constituer une pratique rare : le nombre d'exemples identifiés au sein du corpus étudié demeure relativement réduit.

Les relations entre les couples d'inscriptions relevés sur une même source ne semblent pas constantes. Entre eux, on observe en effet divers degrés de complémentarité. La répartition des indications relatives à la *fuga* ne se conforme pas à un modèle unique, chacune des inscriptions comportant une quantité d'informations variable. Ceci suppose que les deux inscriptions ne revêtaient pas un rôle immuable dans la réalisation des *fugae* par les chanteurs³⁴⁶.

Dans plusieurs des cas identifiés, une même inscription apparaît dupliquée sur deux parties de la polyphonie. Cette inscription ne donne alors qu'un type d'indication concernant la *fuga*. Il peut s'agir de l'effectif³⁴⁷, du nom des parties impliquées³⁴⁸, ou d'une allusion à la distance temporelle qui les sépare³⁴⁹.

Au sein d'un nombre plus réduit de sources, il arrive que l'une des

³⁴⁶ Cette question de la complémentarité des inscriptions entre elles, ainsi que des inscriptions avec les signes de congruence éventuels, sera développée plus longuement au cours du point II-1-D.

³⁴⁷ En particulier les inscriptions *Duo* notées sur les parties d'Altus (*comes*) et de Tenor (*dux*) de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, ainsi que sur les parties de Superius (*comes*) et d'Altus (*dux*) de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella* dans l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**. On rappellera toutefois que la présence de résolutions écrites des parties de *comes* de ces deux sections au sein de cet imprimé ôte à ces inscriptions leur fonction canonique (cf. *supra*, note 290).

³⁴⁸ Comme pour les inscriptions *Bassus cum Tenore* (« Le Bassus avec le Tenor ») et *Quere Tenorem in Bassu* (« Cherche le Tenor dans le Bassus »), notées respectivement sur les parties de Bassus (*dux*) et de Tenor (*comes*) de la *Missa Ave maris stella*, dans le manuscrit **VienNB 4809**.

³⁴⁹ Dans les inscriptions *Canon in tempore oportuno* (« Canon, au moment opportun ») et *Osann[n]a in te[m]por[e] oportuno*, respectivement notées sur les parties de Tenor (*dux*) et de Bassus (*comes*) de l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, dans le manuscrit **SegC s.s.**. De même, dans les inscriptions *Bassus : in tempore oportuno* et *Bassus /Osanna in tempore /Canon in oportuno tempore*, notées sur l'« Osanna » de la même messe, dans le manuscrit **VatS 41**.

inscriptions se borne à signaler la présence d'une *fuga* – généralement par la simple mention du terme « *fuga* » ou « *duo* » –, tandis qu'une autre informe quant à elle sur l'une des caractéristiques de cette *fuga* : l'intervalle qui sépare les parties fuguées³⁵⁰, ou le nom de celles-ci³⁵¹. Bien que, dans de semblables cas, chacune des inscriptions revête un rôle distinct et tende à se singulariser, les inscriptions n'apparaissent pas pour autant complémentaires, l'une d'entre elles ne comportant aucune information concernant la *fuga*.

Parmi celles relevées, les seules inscriptions qui présentent une véritable complémentarité sont celles associées à la *Missa Sine nomine*, dans l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. Au sein des sections mentionnées ci-dessus (Table 2.1.5), les inscriptions relevées fournissent en effet des informations distinctes, utiles à la réalisation de la *fuga*. Celles relevées sur les parties de *dux* indiquent généralement le nom de la partie de *comes*, suivi de l'intervalle qui sépare les parties fuguées, suivi enfin, dans le « Kyrie », le « Patrem » et le « Sanctus », d'une indication permettant de connaître la distance temporelle qui les sépare. À ces informations, les inscriptions relevées sur la partie de *comes* ajoutent notamment le nom de la partie de *dux*, qui permet aux lecteurs de la partie de *comes* de savoir sur quelle partie ils sont supposés suivre. Si, dans cette messe, l'essentiel des informations concernant la *fuga* figure par conséquent sur la partie de *dux*, les inscriptions notées sur la partie de *comes* permettent d'orienter la lecture, et complètent celles notées sur la partie de *dux*. Plus loin, nous nous pencherons sur le cas de cette source, et proposerons des éléments d'explication à l'emploi de cette notation³⁵².

Il s'avère d'autant plus délicat de comprendre la fonction de l'emploi d'inscriptions multiples que celui-ci n'apparaît pas systématique, au sein d'une source donnée³⁵³. Cette irrégularité tend donc à mettre en doute la possibilité d'établir

³⁵⁰ En particulier les inscriptions *Quinq[ue]* et *In diapente* notées sur les parties de Superius et de Tenor secundus (*comes*) du motet *Inviolata*, dans le manuscrit **RegB C120**.

³⁵¹ Cette indication apparaît explicite dans le cas du « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* transmis par **VatS 45**, dont les parties d'Altus (*comes*) et de Bassus portent les inscriptions *Pleni super Bassum* et *Duo*. Elle apparaît en revanche implicite dans le cas de ce même « Pleni sunt » transmis par **BrusBR 9126**, où les parties de Bassus et d'Altus portent les inscriptions *Fuga et Pleni surrexit non est hic*. Enfin, la double inscription donnée pour cette section dans l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**, *Fuga. Duo* et *Duo*, sur les parties de Bassus et d'Altus, se borne à indiquer le nombre de parties impliquées, ainsi que la présence d'une *fuga*. Nous répertorions ici cette double inscription et non dans la catégorie précédente, du fait de la différence, subtile il est vrai, des deux inscriptions.

³⁵² cf. *infra*, II-2-A-2) ; II-2-B-6)

³⁵³ Au sein d'une source donnée, différentes sections fuguées d'une même œuvre peuvent en effet tantôt

des règles générales, qui pourraient définir le rôle de cette notation.

Toutefois, on ne saurait conclure quant au rôle précis des inscriptions canoniques avant d'avoir étudié en celui des signes de congruence, la répartition de ces derniers, ainsi que les relations entretenues par ces diverses indications au sein des sources consultées. C'est à cela qu'il importe à présent de nous intéresser, afin de mieux comprendre la fonction des différentes indications relevées dans les sources étudiées.

Pour l'heure, on doit cependant souligner le haut degré de diversité des inscriptions relevées : depuis les notations les plus élémentaires, simples signaux de la présence d'une *fuga*, à des indications complexes, parfois composites. Si des modèles courants semblent pouvoir être identifiés, pour chacune des principales fonctions associées aux inscriptions canoniques accompagnant une *fuga* – signaler la présence d'une *fuga*, indiquer l'intervalle ou la distance temporelle qui sépare les parties fuguées –, ces modèles apparaissent soumis à des variations, à des combinaisons d'une variété presque infinie. Selon la langue utilisée, le nombre d'inscriptions notées, leur caractère énigmatique ou non, la quantité d'informations données, et le degré de précision de celles-ci, les notations relevées peuvent revêtir des formes très diverses. Associant, à des préoccupations d'ordre fonctionnel, un aspect plus ludique ou facétieux, visible tout particulièrement dans l'emploi de notations énigmatiques.

comporter des inscriptions multiples, tantôt ne comporter qu'une unique inscription canonique. Si le premier « Agnus Dei » de la *Missa Ave maris stella* comporte des inscriptions jumelles dans **VienNB 4809**, l'« Agnus Dei III », qui comporte une *fuga* à l'octave entre Tenor et Superius, n'en comporte aucune (f. 138'-141). De même, si l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* comporte deux inscriptions dans **SegC s.s.**, le « Sanctus », qui comporte une *fuga* à l'unisson entre Tenor primus et Tenor secundus, n'en comporte qu'une seule. Celui-ci apparaissant pourtant noté sur les mêmes folios (f. 17'-18). Il en est de même dans **VatS 41**, où l'« Osanna » ainsi que le « Sanctus » de cette même messe apparaissent notés sur des folios distincts (f. 33'-34 ; 34'-35).

C- Informations données par les signes de congruence

Au sein des sources retenues, des signes de congruence viennent fréquemment compléter les inscriptions canoniques, ou bien s’y substituer. Bien que la forme de ces signes varie peu, leur emploi apparaît très diversifié, de même que les informations qu’ils peuvent transmettre. Afin de poursuivre notre étude des relations entre la notation et la réalisation des *fugae*, il convient ici de détailler les diverses fonctions de ces signes, et d’en observer les usages au sein des sources retenues.

En premier lieu, nous nous intéresserons à la fonction et à la notation des signes de fin, avant de nous pencher sur la question de l’indication, par les signes de congruence, de la hauteur de départ du *comes*. Dès lors, les bases auront été posées pour une étude du rôle des indications accompagnant les *fugae* dans les sources musicales, de leur utilité dans la réalisation de ces *fugae* par les chanteurs ; ainsi que de leur transmission.

1) La notation des signes de fin

Si la fonction la plus courante des signes de congruence consiste, au sein d’une *fuga*, à indiquer l’endroit où la partie de *comes* est supposée commencer à chanter, nous avons observé que certains signes pouvaient indiquer l’endroit où cette partie doit s’arrêter³⁵⁴. Au cours de la première partie, nous avons distingué ces deux types de signes, les désignant respectivement par les lettres D et F. Leur recensement (Table 1.3.3) a permis d’observer que les signes de départ (D) apparaissaient beaucoup plus fréquemment que les signes de fin (F). Qu’en outre, les signes de fin se trouvaient rarement seuls, mais presque toujours en complément de signes de départ³⁵⁵. Afin de nous interroger sur les raisons possibles de la faible fréquence des

³⁵⁴ À cette fonction, Zarlino fera notamment allusion dans le chapitre dédié à la *fuga* de ses *Istitutioni Harmoniche* (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI, p. 214 (cf. *supra*, note 242)).

³⁵⁵ De fait, seules les sources de trois œuvres du corpus étudié semblent présenter un signe de fin sans signe de départ : les uniques sources de la chanson *A l’heure* et du motet *Ut Phæbi radiis*, les imprimés **Petrucchi 1504**³ et **Petrucchi 1505**² respectivement, ainsi que deux sources de la *Missa Ad fugam* : **JenaU 31** pour l’« Osanna », et **VatS 49** pour l’« Et in terra », le « Sanctus » et le « Pleni sunt ». Ce type de notation apparaît par conséquent relativement exceptionnel, et pose, dans certains cas, des questions quant à la transmission des œuvres concernées. Dans le cas du motet *Ut Phæbi radiis*, cette notation pourrait constituer un résidu d’une notation canonique antérieure : en outre son placement pose question, ne permettant pas *a priori* une réalisation parfaitement exacte de la partie de Bassus (*comes*) (BENTHEM 1987, p. 69-70). De même, la position de ce signe pose question dans la chanson *A l’heure*, ne correspondant pas avec la résolution de la partie de *comes* donnée en toutes notes dans la même source (cf. *infra*, Table 2.1.6). Enfin, le fait que ces signes de fin n’apparaissent pas notés sur les mêmes sections de la *Missa Ad fugam* dans les deux sources **JenaU 31** et **VatS 49**

signes de fin, en comparaison des signes de départ, il importe tout d'abord d'identifier quelles *fugae* requièrent l'emploi de tels signes.

La relative rareté des signes de fin au sein des sources consultées s'explique tout d'abord par le fait qu'ils ne sont pas toujours nécessaires. Souvent, en effet, la partie de *comes* reproduit l'intégralité de celle du *dux*³⁵⁶. Le signe de fin ayant pour fonction principale, sinon unique, d'indiquer aux chanteurs de la partie de *comes* l'endroit où ils sont supposés cesser d'imiter la partie de *dux*, la présence d'un tel signe apparaît dans ce cas superflue³⁵⁷.

Un signe de fin n'est *a priori* nécessaire que lorsque la partie de *comes* ne doit pas imiter toute la mélodie chantée par la partie de *dux*, mais s'arrêter avant la fin. Le signe indique alors aux chanteurs de la partie de *comes* d'interrompre l'imitation, et de tenir la note surplombée par le signe. C'est le cas, par exemple, dans le premier « Agnus Dei » de la *Missa Ave maris stella*, dans lequel le Tenor (*comes*) est supposé s'arrêter sur la note pénultième de la partie de Bassus (*dux*), qu'il imite à la quarte supérieure, à distance d'une brève parfaite. En effet, l'imitation par le Tenor (*comes*) de la dernière note chantée par le Bassus (*dux*) engendrerait un *c-sol fa ut* sur la consonance finale, soit une dissonance inconcevable dans le contrepoint :

pourrait indiquer qu'ils résultent d'altération de la transmission.

³⁵⁶ C'est notamment le cas dans la plupart des œuvres au sein desquelles les parties fuguées chantent un *cantus firmus* préexistant : probablement afin de préserver l'intégrité de celui-ci. Il arrive cependant que, bien que la mélodie préexistante soit intégralement chantée par les parties fuguées, la partie de *dux* s'achève par une *coda* absente de la partie de *comes*. Cette *coda* peut se réduire à une note, comme dans l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella* (Ex. 2.1.1) – bien que la mélodie grégorienne apparaisse ici traitée de manière relativement libre (ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 26-7). Elle peut aussi être simplement formée de silences, puis d'une répétition de la note d'arrivée, comme dans l'« Osanna » de la *Missa Sine nomine*, ou la *secunda pars* du motet *Inviolata*. Enfin, elle peut être nettement plus développée, comme c'est le cas à la fin de chacune des deux parties du motet *Ut Phæbi radiis*, à la fin de la *Tertia pars* du motet *Inviolata*, ou de la chanson *Je me complains*. Le *dux* se voit alors confier une ample phrase mélodique, absente de la partie de *comes*.

³⁵⁷ On recense certes quelques rares cas dans lesquels un signe de fin figure sur la partie de *dux*, bien que la partie de *comes* doive imiter celle-ci jusqu'au bout : c'est le cas notamment de la partie de Tenor (*dux*) de la chanson *Plusieurs regretz*, dans **VienNB 18746** (partie séparée de Tenor secundus, f. 9). Dans ce cas, le signe de fin semble affirmer la nécessité de poursuivre l'imitation jusqu'au bout, et de ne pas l'interrompre prématurément.

20

Superius
no - - - - - bis

Altus
mi - se - re - re - no - - - - - bis

Tenor (comes)
re - - - - - no - - - - - bis

Bassus (dux)
(re) - - - - - bis

Exemple 2.1.1 : Brèves 20-4 de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*, d'après le manuscrit **BrusBR 9126** (f. 11^v-12)³⁵⁸.

Dans la table suivante, nous répertorions l'ensemble des œuvres ou des sections qui, parmi celles retenues, doivent *a priori* donner lieu à l'emploi de cette notation. Pour chacune d'elles, nous indiquons les signes relevés dans leurs sources consultées.

Nom de l'œuvre ou de la section, requérant la présence d'un signe de fin	Signes de congruence relevés	Sources correspondantes
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i>		
« Agnus Dei I » (à 4)	-	FrankSU 2
	D	MILD 3 ; VatS 41 ; VatSM 26 ; VienNB 1783 ; VienNB 4809 ; Petrucci 1505 (J670)
	DF	BasU F.IX.25 (a-d) ; BrusBR 9126 ; JenaU 3
« Agnus Dei II » (à 2)	-	Petrucci 1505 (J670)
	D	BrusBR 9126 ; VatSM 26
	DF	BasU F.IX.25 (a-d) ; JenaU 3 ; MILD 3 ; VatS 41 ; VienNB 1783
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>		
« Agnus Dei I » (à 5)	D	CambraiBM 4 ; CambraiBM 18 ; MunBS 510 ; ToleF 23 ; UppsU 76b ; UppsU 76c ; VatG XII.2 ; VatS 45 ; VatS 160 ; VienNB 4809 ; WolfA A ; Antico 1516¹ ; Giunta & Pasoti 1522 ; Petrucci 1514 (J673, 674)
	DF	JenaU 7

³⁵⁸ Ce manuscrit semble constituer la plus ancienne des sources qui transmettent cette section pourvue d'un signe de fin noté sur la partie de Bassus (*dux*).

« Agnus Dei III » (à 5)	D	CambraiBM 4 ; CambraiBM 18 ; JenaU 7 ; MunBS 510 ; ToleF 23 ; UppsU 76b ; UppsU 76c ; VatG XII.2 ; VatS 45 ; VatS 160 ; VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Giunta & Pasoti 1522 ; Petrucci 1514 (J673, 674)
	DF	WolfA A
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i>		
« Benedictus » - « In nomine » (à 2)	-	JenaU 31 ; SegC s.s. ; VatS 41 ; VienNB 11778 ; Petrucci 1502 (J666)
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i>		
« Agnus Dei II » (à 2)	-	VienNB 18832
	D	VienNB 4809
	DF	VatS 23 ; Petrucci 1505 (J670)
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>		
« Agnus Dei II » (à 3)	-	BasU F.IX.25 (e-f)³⁵⁹
	DF	BrusBR 9126 ; JenaU 3 ; VatS 45 ; Petrucci 1505 (J670)³⁶⁰
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>		
Ensemble des sections fuguées	-	VatS 49 (Ensemble des sections, à l'exception de l'« Et in terra », du « Sanctus » et du « Pleni sunt ») ³⁶¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674) (Ensemble des sections, à l'exception de l'« Agnus Dei II »)
	D	Petrucci 1514 (J673, 674) (« Agnus Dei II »)
	F	JenaU 31 (« Osanna ») ; VatS 49 (« Et in terra » ; « Sanctus » et « Pleni sunt »)
	DF	JenaU 31 (Ensemble des sections, à l'exception de l'« Osanna »)
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>		
« Kyrie I » (à 4)	D(F) ³⁶²	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674)

³⁵⁹ Les parties séparées ayant pu comporter des signes de congruence ou des résolutions écrites sont perdues.

³⁶⁰ Sur cet imprimé, deux signes indiquent le départ de chacun des deux *comites* (Altus, Tenor) ; un signe indique la fin de l'Altus seulement.

³⁶¹ Le microfilm consulté étant peu lisible, il est possible que d'autres signes n'aient pu être repérés dans cette messe. Cependant le commentaire critique de l'édition de cette messe dans la *New Josquin Edition*, qui recense l'ensemble des signes de congruence présents dans chaque source, ne mentionne pour **VatS 49** que les trois signes mentionnés ici (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40).

³⁶² Les signes relevés à la partie de Superius (*dux*) de cette section ainsi que des deux suivantes, présentent la particularité d'indiquer à la fois le point de départ et le point d'arrêt de la partie de Tenor (*comes*).

« Christe » (à 4)	Sur le S : D(F) Sur l'A : D	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; <u>Antico 1516</u>¹³⁶³
	Sur le S : D(F) Sur l'A : -	Petrucchi 1514 (J673, 674)
« Kyrie II » (à 4)	D(F)	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674) ;
« Cum sancto spiritu » (à 4)	D	JenaU 3
	DF	VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674)
« Pleni sunt » (à 2)	D	-
	DF	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674)
« Osanna » (à 4)	D	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; Petrucci 1514 (J673, 674)
	DF	Antico 1516¹
« Agnus Dei I » (à 4)	D	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674)
	DF	-
« Agnus Dei II » (à 2)	D	-
	DF	JenaU 3 ; VienNB 4809 ; Antico 1516¹ ; Petrucci 1514 (J673, 674)
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)		
<i>Secunda pars</i>	-	<u>ModD 9 ; Grimm & Wirsung 1520</u>⁴
	D	FlorL 666 ; RegB C120 ; Antico 1521³
	DF	Petrucchi 1519³
<i>Tertia pars</i>	-	<u>ModD 9 ; Grimm & Wirsung 1520</u>⁴
	D	RegB C120
	DF	FlorL 666 ; Antico 1521³ ; Petrucci 1519³
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4) ³⁶⁴		
Sur l'A : D Sur le B : D		VatS 42
Sur l'A : D ³⁶⁵		VerBC 759
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)		
<i>Prima pars</i>	-	<u>Petrucchi 1505</u>²
<i>Secunda pars</i>	F ³⁶⁶	<u>Petrucchi 1505</u>²

³⁶³ Cette source ne comporte qu'une résolution de la partie de Bassus, au sein de ce « Christe ».

³⁶⁴ Dans ce motet, de même que dans l'ensemble des chansons à 4 *ex 2*, seule la partie de Bassus (*dux*) est supposée porter un signe indiquant la fin de la partie de Tenor (*comes*). Les parties d'Altus (*dux*) et de Superius (*comes*) chantent leur ligne jusqu'au bout.

³⁶⁵ Seule la partie d'Altus (*dux*) est préservée dans cette source. Il n'est donc pas possible de savoir si la partie de Bassus (*dux*) comportait ou non un signe de congruence.

³⁶⁶ À la fin de la *secunda pars* de ce motet, la note qui porte un signe de fin ne peut être tenue jusqu'au

NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)	
F ³⁶⁷	<u>Petrucchi 1504</u> ³
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4) ³⁶⁸	
-	<u>BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94 ; CorBC 95-6/ParisBnF 1817 ; Petrucci 1502</u> ²
Sur l'A : D Sur le B : DF	Antico 1520 ³ ; Attaignant [c.1528] ¹⁰
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)	
-	<u>FlorC 2442</u>
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)	
-	<u>FlorC 2442 ; RomeC 2856 ; Petrucci 1504</u> ³
Sur l'A : D Sur le B : D	ParisBnF 2245
Sur l'A : D Sur le B : DF	Antico 1520 ³ ; Attaignant [c.1528] ¹⁰
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)	
-	FlorBN Magl. 178
Sur l'A : D Sur le B : D	VatG XIII.27
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)	
DF	<u>VienNB 18746</u>
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5) ³⁶⁹	
D	CopKB 1848
DF	<u>VienNB 18746</u>

bout par la partie de Bassus (*comes*). En effet, ce *C-fa ut* dissonerait avec le *F-fa ut* chanté par le Tenor (*dux*). Il est donc impossible de suivre rigoureusement cette notation. La solution la plus probable semble que le Bassus rejoigne le Tenor sur sa dernière note, par un saut de quarte ascendante : comme cela est indiqué par la résolution écrite notée sur **Petrucchi 1505**², unique source retenue de ce motet. Par conséquent, le Bassus doit tenir la note portant un signe de fin durant quinze brèves, avant de rejoindre le Tenor sur la note finale. À propos de ce signe de fin, et de la possible notation canonique originelle de ce motet, voir notamment BENTHEM 1987, p. 69-70.

³⁶⁷ La résolution écrite transmise par cette source n'apparaît pas conforme à l'indication donnée par le signe de fin. En effet, ce signe est inscrit sur la note pénultième de la partie de Superius (*dux*) : or, la résolution écrite de la partie de Bassus (*comes*), notée sur le folio d'en face, omet non seulement la note finale de la partie de Superius (*dux*), mais également les quatre notes précédentes. Dans la mesure où les deux réalisations apparaissent également possibles, et où aucune autre source ne nous permet de confronter cette notation avec d'autres versions, il semble délicat de déterminer si l'erreur figure dans la résolution de la partie de *comes*, ou dans le placement du signe de fin sur la partie de *dux*. Compte tenu du fait que la partie de *comes* demeure consonante avec les autres parties jusqu'à la note pénultième, il semble cependant plus intéressant de la chanter jusqu'à cette note, et de réaliser cette partie selon l'indication donnée par le signe de fin (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 2).

³⁶⁸ Dans cette chanson, de même que dans l'ensemble des *fugae* à 4 ex 2 retenues, seule la partie de Bassus (*dux*) est supposée porter un signe indiquant la fin de la partie de Tenor (*comes*). Les parties d'Altus (*dux*) et de Superius (*comes*) chantent leur ligne jusqu'au bout.

[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6) ³⁷⁰	
Sur l'A : D Sur le T : D	CopKB 1848 ³⁷¹
Sur l'A : D Sur le B : D Sur le T : D	Petrucci 1502 ²

Table 2.1.6 : Signes de congruence relevés sur les sources des *fugae* requérant *a priori* la présence d'un signe de fin.

D'emblée, on constate qu'un nombre relativement faible des sources recensées comportent un signe de fin, malgré le caractère indispensable de ce dernier au sein des œuvres citées ci-dessus. Parmi les dix sources consultées de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella* (Ex. 2.1.1), seules trois indiquent ce signe de fin : les manuscrits **BasU F.IX.25 (a-d)**, **BrusBR 9126** et **JenaU 3**. Les autres sources ne comportent en général qu'un signe de départ ; **FrankSU 2** ne comportant quant à lui aucun signe, mais une résolution écrite de la partie de *comes*. De plusieurs autres *fugae* recensées ci-dessus, aucune des sources consultées ne comporte de signe de fin³⁷². Plus généralement, la proportion de sources comportant un tel signe dépasse rarement la moitié des sources consultées d'une *fuga* donnée. Cette absence implique que les lecteurs se voient souvent chargés de deviner à quel endroit le *comes* est censé s'arrêter.

En outre, la logique qui régit la notation des signes de fin apparaît difficilement lisible à première vue. Au sein des sources recensées, certaines œuvres comportent à la fois des signes de départ et des signes de fin ; d'autres, uniquement

³⁶⁹ Bien que la présence d'un signe de fin soit *a priori* superflue dans cette chanson, un tel signe apparaît dans le manuscrit **VienNB 18746**, vraisemblablement pour indiquer que la partie de *comes* doit imiter celle de *dux* jusqu'au terme de celle-ci, et ne pas s'interrompre avant.

³⁷⁰ La réalisation de la fin de cette chanson requiert un léger ajustement dans la Sexta pars (*comes*). La mélodie chantée par la Quinta pars (*dux*) ne peut en effet se voir strictement reproduite dans la Sexta pars, à moins d'engendrer un intervalle de septième avec le Bassus, d'une durée de semibrève. La seule solution véritablement satisfaisante oblige à rompre la logique de la *fuga* dans la dernière mesure : en doublant, à la Sexta pars, la durée du dernier silence chantée par la Quinta pars, et à s'arrêter sur la note finale. De cette Sexta pars, les sources consultées ne transmettent pas de résolution écrite. Toutefois, des sources plus tardives en comportent une – en particulier **Susato 1545**¹⁵ (**J680**) et **Attaignant 1549** (**J681**) –, qui adoptent effectivement cette modification, sur les deux dernières brèves.

³⁷¹ Les résolutions des parties de Superius (*comes* du Contra) et de Quinta pars (*comes* du Quintus) sont écrites sur cette source (par une autre main apparemment), mais non de celle de Sextus (*comes* du Bassus).

³⁷² En particulier les chansons *Dictiez moy bergere*, *Se congié prens* (à 4) et *Baisiez moy* (à 6) ; le motet *Salve regina* ; le « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, ainsi que plusieurs sections des messes *Ad fugam* et *Sine nomine*.

des signes de départ ; d'autres, nettement plus rares, uniquement des signes de fin. Par ailleurs, certaines sources comportent une résolution écrite, d'autres non : toutes les combinaisons possibles de ces diverses indications se trouvant représentées, selon des proportions variables. Pour une œuvre donnée, un nombre important de ces combinaisons peut souvent être observé au sein des sources consultées. Il s'agit donc de tenter de comprendre les raisons de cette irrégularité des notations relevées, et tout particulièrement, la fréquence d'omission des signes de fin.

Plusieurs raisons pourraient justifier l'omission de ces signes. En particulier, le fait que dans de nombreux cas, il semble relativement aisé de deviner, dès la première lecture, où le *comes* est censé s'arrêter. C'est le cas, tout d'abord, lorsqu'une résolution de la partie de *comes* apparaît écrite en toutes notes : dès lors, la notation d'un signe indiquant le point d'arrêt du *comes* peut être superflue. D'une manière générale, on observe en effet que les sources comportant une résolution écrite présentent statistiquement plus rarement des signes de congruence que les sources ne comportant aucune résolution. Par exemple, les deux sources du motet *Inviolata* qui comportent une résolution écrite de la partie de Tenor secundus (*comes*) sont les deux seules à ne pas comporter de signes de congruence ; de même pour les trois sources de la chanson *Baisiez moy* (à 4) qui comportent une résolution (Table 2.1.6)³⁷³.

D'autre part, divers indices peuvent être identifiés au sein du contrepoint lui-même, qui permettent de deviner l'endroit où le *comes* doit s'interrompre : nous en retiendrons principalement deux. Tout d'abord, le fait que l'ensemble des parties converge en une cadence polyphonique : ce qui peut suggérer que le *comes* doit s'arrêter aussi. Dans l'exemple précédemment cité, tiré de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella* (Ex. 2.1.1), cela était clairement le cas, à la brève 23. Ensuite, et à plus forte raison, le fait que la note qui devrait suivre cette cadence à la partie de *comes* – celle qui correspond à la dernière note de la partie de *dux* – dissonnerait avec les autres parties, si elle était chantée. Dans ce même « Agnus Dei », le *G-sol ré ut* de la partie de Bassus (*dux*) engendrerait un *c-sol fa ut* à la partie de Tenor (*comes*), dissonnant avec les notes tenues par les autres parties.

³⁷³ Il ne s'agit cependant là que d'une tendance générale, et non d'une règle absolue. De fait, la présence d'une résolution écrite n'implique pas toujours l'absence de signes de congruence, et inversement. Certaines sources comportent à la fois signes et résolutions ; d'autres ne comportent ni signes ni résolutions.

Dans cet « Agnus Dei », il semble donc aisé de deviner que le *comes* doit cesser son imitation une note avant la fin de la partie écrite de *dux*. On suppose en effet que, même en l'absence de signe de fin, tout chanteur serait capable d'entendre la convergence de l'ensemble des parties sur une cadence, à la brève 23, d'anticiper le caractère dissonant de la toute dernière note, et de cesser l'imitation à l'endroit adéquat, dès la première lecture. Parmi les œuvres recensées ci-dessus (Table 2.1.6), ce cas, ou d'autres comparables, se présentent fréquemment³⁷⁴. Ce qui peut justifier l'absence de signes de fin dans un nombre important de sources.

Dans d'autres cas en revanche, il semble nettement plus difficile de deviner, dès la première lecture, l'endroit où le *comes* est supposé cesser d'imiter le *dux*. Tout particulièrement lorsque cet endroit ne coïncide pas avec la cadence finale, et que, passé ce point, la partie de *comes* n'entre pas immédiatement en dissonance avec les autres parties. C'est le cas notamment dans la chanson *Je me complains*, dont nous reproduisons ci-dessous les dernières brèves.

³⁷⁴ Dans les œuvres retenues conçues en *fuga* à 4 ex 2 à la quarte supérieure – les chansons *Baisiez moy* (à 4), *Dictez moy bergere*, *En l'ombre d'ung buissonnet* et *Se congié prens* (à 4), ainsi que le *Salve regina* (à 4) –, la partie de Tenor (*comes*) doit également interrompre son imitation une note avant la fin de la partie écrite de Bassus (*dux*), à l'endroit de la cadence finale chantée avec le Superius (*comes*). La dernière note chantée par la partie de Bassus engendrerait en effet une dissonance si elle était reproduite à la partie de Tenor, à la quarte supérieure. Par ailleurs, au sein de quatre sections de la *Missa Ad fugam* – les « Kyrie I » et « Kyrie II », le « Patrem » et l'« Osanna » –, la partie de Tenor (*comes*) doit cesser d'imiter le Superius (*dux*) au moment de la cadence finale, une mesure avant la fin de cette partie. Imitée par la partie de Tenor, cette mesure du Superius serait en effet dissonante avec les notes tenues par les autres parties. Enfin, on recense plusieurs cas dans lesquels la partie de *comes* doit s'interrompre sur la note pénultième de la partie écrite de *dux* : mais où, dans celle-ci, cette note pénultième est suivie uniquement de mesures de silences, puis d'une note finale qui répète la note pénultième. C'est le cas des « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine*, de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Sine nomine*, ainsi que de la *secunda pars* du motet *Inviolata*.

44

Superius
(dux)

Quinta pars
(comes)

Tenor

Contratenor

Bassus

50

Exemple 2.1.2 : Brèves 44-57 de la chanson *Je me plains*, d'après **VienNB 18746** (no. 7).

Si le *comes* est ici censé cesser d'imiter le *dux* dès la brève 48, et tenir son *la sol ré* jusqu'à la fin de l'œuvre, le caractère peu conclusif de la cadence polyphonique chantée à cet endroit rend difficile de deviner qu'il s'agit là de la dernière note de cette partie³⁷⁵. Par ailleurs, bien que certaines des notes chantées ensuite par la partie de *dux* (brèves 49-50) engendreraient des dissonances, ou des unissons parallèles si elles étaient reprises par le *comes* trois brèves plus loin et à la quarte supérieure, ces notes sont précédées de plusieurs mesures de silences. Ce qui empêche les chanteurs chargés de la partie de *comes* d'anticiper ces dissonances, et de les éviter. Lors d'une première lecture et en l'absence de signe de fin, il semblerait par conséquent délicat de deviner l'endroit où le *comes* doit s'arrêter, et de réaliser cette fin de manière adéquate.

Dans le cas de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, c'est notamment la difficulté d'anticiper la cadence finale qui peut rendre délicat de

³⁷⁵ La variante mélodique qui peut être observée entre les formules de cadence de Superius chantées par les parties de Superius (*dux*) et de Quinta pars (*comes*), brèves 44/47, apparaît telle quelle dans **VienNB 18746**. À propos de ces variantes entre les parties fuguées, nombreuses au sein de ce manuscrit, cf. *infra*, II-2-C-2).

deviner l'endroit où les deux parties de *comes* sont censées s'arrêter.

90

Superius
(dux)
[-bis, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no bis, mi - se-re - re no - bis].

Altus
(comes)
[-bis, mi - se - re-re - - - - bis, mi - se - re-re no - bis].

Tenor
(comes)
[(no) - - - - bis, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re n - bis].

Exemple 2.1.3 : Brèves 90-7 de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, d'après **BrusBR 9126** (f. 80'-81)³⁷⁶.

Bien que toutes les parties doivent ici s'arrêter au même moment, il semble délicat de deviner, lors d'une première lecture, la nécessité de cet arrêt. D'une part, dans la mesure où les parties ne convergent pas ici clairement en une cadence polyphonique – on remarque, en particulier, l'absence de mouvement de cadence de Tenor –, qui signalerait clairement la nécessité d'un arrêt. D'autre part, dans la mesure où les deux parties de *comes* n'entreraient pas immédiatement en dissonance entre elles et avec celle de *dux*, si elles poursuivaient leur imitation. Les contraintes inhérentes à l'écriture à trois parties fuguées pourraient ici permettre d'expliquer la configuration particulière de la polyphonie dans cette cadence finale, ainsi que la difficulté de deviner l'endroit où les deux parties de *comes* doivent s'arrêter.

Au sein du corpus étudié, on a pu recenser d'autres exemples comparables, au sein desquels il semble délicat de deviner où le *comes* est censé s'arrêter³⁷⁷. Or, il est intéressant de constater que dans la plupart des cas, les *fugae* concernées comportent un signe de fin noté sur l'ensemble de leurs sources, qui indique clairement où le *comes* doit interrompre son imitation, et pallie aux difficultés de réalisation. C'est le cas de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*³⁷⁸, mais également de

³⁷⁶ Si **Petrucchi 1505 (J670)** est l'unique source qui transmet des résolutions écrites de cette section, celles-ci apparaissent fautives (FALLOWS 2009, p. 260-1). Par conséquent, nous avons préféré reproduire cet extrait depuis la source la plus ancienne qui transmet l'« Agnus Dei II » de cette messe : le manuscrit **BrusBR 9126**.

³⁷⁷ Le cas de la chanson *A l'heure* mérite ici d'être mentionné : non pas pour les difficultés qu'il pourrait susciter lors d'une première lecture, mais au contraire, pour la multiplicité des possibilités de réalisation qu'il semble offrir. Dans l'unique source préservée de cette chanson, en effet, l'imprimé **Petrucchi 1504**³, le signe de fin ainsi que la résolution écrite suggèrent tous deux des réalisations différentes, et toutes deux valables. Il s'avère délicat d'identifier laquelle est la plus adéquate (Table 2.1.6). Le « Sanctus » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, qui comporte une *fuga* à l'unisson entre Tenor primus (*dux*) et Tenor secundus (*comes*) semble constituer un exemple comparable d'un semblable conflit entre plusieurs réalisations possibles des dernières notes d'une section fuguée (RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 46).

³⁷⁸ Parmi les sources consultées de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, seul **Petrucchi**

plusieurs autres œuvres ou sections d'œuvres dont la réalisation pourrait n'être pas évidente, lors d'une première lecture. Celles, en particulier, dans lesquelles aucune cadence franche ne semble signaler l'imminence d'un arrêt, et où le *comes* n'entre pas immédiatement en dissonance avec les autres parties, s'il poursuit l'imitation. Tels, par exemple, le « Pleni sunt » de la *Missa Sine nomine*, ou la *tertia pars* du motet *Inviolata*.

Au sein des sources consultées, la présence des signes de fin semble ainsi se concentrer sur les *fugae* dont la fin est la plus susceptible de poser des difficultés de réalisation. Ce constat indique par conséquent que les signes de fin revêtaient une réelle utilité pratique dans la réalisation des *fugae*. Que leur notation n'était pas aléatoire, comme semblait le suggérer leur répartition au sein des sources consultées, mais répondait bien à une logique, aussi souple soit-elle.

2) Signes indiquant la hauteur de départ du *comes*

Les fonctions des signes de congruence évoquées jusqu'ici, d'indiquer le départ et l'arrêt des parties de *comes*, se manifestent clairement et systématiquement au sein des sources consultées. Tout signe de départ indique l'endroit où le *comes* doit commencer à chanter ; tout signe de fin, l'endroit où il doit s'arrêter. Ces deux fonctions sont attestées par quelques textes théoriques, au cours du second tiers du XVI^e siècle³⁷⁹. Mais il semble également que ces signes puissent revêtir une autre fonction, moins immédiatement visible dans les sources, et moins systématiquement utilisée. Cette fonction, qui n'apparaît mentionnée par aucun des textes consultés³⁸⁰, consiste à indiquer la hauteur du départ du *comes*, sur la portée du *dux*³⁸¹.

1505 (J670) ne comporte pas de signe indiquant l'arrêt du Tenor (*comes*). Sur cet imprimé, un seul signe de fin apparaît noté, qui indique l'arrêt de la partie d'Altus (*comes*). Toutefois, la présence d'une résolution écrite des deux parties de *comes* peut justifier cette omission. Une seule source de la chanson *Je me complains* ayant été consultée, son cas ne permet pas de conclusions fiables quant à la notation des signes de fin.

³⁷⁹ En particulier les traités de Giovanni Lanfranco (LANFRANCO 1533, *Quarta parte*, cap. *Dei ritornelli : prese : & coronate*, p. 127-8) et Gioseffo Zarlino (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI, p. 214), précédemment cités (*cf. supra*, I-3-A-2)).

³⁸⁰ Elle n'apparaît dans aucun des textes imprimés entre 1480 et 1530 environ, ni dans les deux traités cités en note précédente, qui comportent cependant des passages relativement développés consacrés aux signes de congruence. On observe par ailleurs que les signes donnés par Zarlino dans les exemples musicaux de ses chapitres dédiés à la *fuga* et à l'*imitatio* (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI-LII) n'indiquent pas la hauteur de départ du *comes* : celle-ci ne figure que dans les inscriptions canoniques.

³⁸¹ Bonnie J. Blackburn a notamment fait allusion à cette propriété des signes de congruence au sein de certaines sources : cependant il semble qu'à ce jour, aucune étude d'envergure n'ait été publiée à ce

Au sein de certaines sources, en effet, les signes sont placés de manière à indiquer la hauteur de départ du *comes*³⁸². Ils n'indiquent alors pas seulement la distance temporelle entre les parties fuguées, mais également l'intervalle qui les sépare³⁸³. C'est notamment le cas dans le « Credo » de la *Missa De beata virgine* transmis par **JenaU 36**. Dans ce mouvement, les signes, notés à l'encre rouge, se voient systématiquement placés sur le degré précis où le *comes* doit commencer à chanter, à la quinte inférieure du *dux*³⁸⁴. Dans chacune des sections de ce « Credo », les deux points alignés qui forment la partie supérieure des signes figurent en effet précisément sur la ligne ou dans l'espace de la portée correspondant au degré de l'entrée du *comes*. Sur *a-la mi ré* dans le « Patrem », sur *G-sol ré ut* dans le « Crucifixus », sur *E-la mi* dans l'« Et in spiritum ».

propos (BLACKBURN 2012, p. 187).

³⁸² Seuls certains signes de type *presa*, semblent posséder cette propriété. Les signes de type *coronata*, quant à eux, ne semblent jamais indiquer clairement la hauteur de départ du *comes* – dans le cadre du corpus étudié, du moins. Par ailleurs, cette fonction semble exclusivement remplie par les signes de départ. Quelques signes de fin semblent certes indiquer la hauteur de l'arrêt du *comes* : c'est le cas de celui relevé dans l'« Agnus Dei I » de la *Missa De beata virgine* transmis par **JenaU 7**. Cependant cette situation est rare (Table 2.1.7), et semble généralement découler d'un hasard. Si le nombre faible de ces signes au sein du corpus étudié rend difficile d'établir des conclusions certaines, le placement de ceux relevés laisse supposer que les signes de fin ne disposent pas d'une fonction indicative de la hauteur d'arrêt des parties de *comes*.

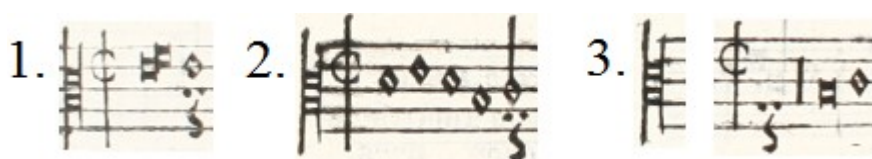
³⁸³ Il est intéressant de constater que dans le cadre de *canones* non-fugués, les signes de congruence de type *presa* peuvent être employés pour indiquer uniquement la hauteur de départ des parties non notées, et non une distance séparant celles-ci des parties écrites. C'est le cas dans la chanson *Dung aultre aymer* à cinq voix de Pierre De La Rue, tel qu'elle figure dans **VienNB 18746**. Ce manuscrit comprend en effet le *canon* suivant : *Canon in diatessaron descen[dend]o* (« Canon : il faut descendre d'une quarte »), qui préconise la transposition à la quarte inférieure de la partie de *Tenor secundus* (f.21) : or, est également indiqué un signe de congruence sous la première note de cette partie, qui indique ostensiblement – de son point inférieur – la hauteur située une quarte en dessous de cette note. Le *canon* n'impliquant pas d'imitation mais une simple transposition, le signe remplit ici manifestement le seul rôle d'indiquer la hauteur de départ de la partie résolue.

³⁸⁴ Dans les deux premières sections, c'est la partie de *comes* qui n'apparaît pas écrite, comme c'est le plus souvent le cas dans les *fugae* notées sous forme canonique. Dans l'« Et in spiritum » en revanche, c'est la partie de *dux* qui est absente, devant cependant commencer à chanter avant la partie écrite, celle de *comes* : dans cette section, les rôles des deux parties fuguées s'échangent, comme l'illustrent les inscriptions portées respectivement par ces deux sections dans plusieurs des sources de la messe (en particulier **CambraiBM 4** ; **CambraiBM 18** ; **JenaU 36** ; **ModD 4** ; **VatS 23** ; **VatS 45** ; **Antico 1516¹** ; **Petrucchi 1514 (J673, 674)**) : *Le premier va devant* (« Patrem », « Crucifixus »), *Le devant va derrière* (« Et in spiritum »).



Exemple 2.1.4 : Signes de départ relevés sur la partie de Tenor primus (*dux*) de chacune des trois sections du « Credo » de la *Missa De beata virgine*, dans le manuscrit **JenaU 36** : « Patrem » (1., f. 94) ; « Crucifixus » (2., f. 96) ; « Et in spiritum » (3., f. 97).

En comparaison, il apparaît évident que les signes notés sur les mêmes sections de la même messe dans l'imprimé **Giunta & Pasoti 1522** ne visent pas à indiquer la hauteur de départ du *comes* (Ex. 2.1.5). Dans cette source, les deux points alignés formant le haut du signe semblent, au début du « Patrem » (Ex. 2.1.5, 1.), indiquer le *c-sol fa ut*, à la tierce inférieure du degré de départ du *dux* ; ceux du signe de l'« Et in spiritum » (Ex. 2.1.5, 3.) semblent indiquer l'*a-la mi ré*, à la seconde inférieure du degré de départ du *dux*. Ces hauteurs ne correspondent pas à celle du départ du *comes*³⁸⁵. Certes, ces deux points semblent indiquer le *G-sol ré ut* dans la section centrale, le « Crucifixus » (Ex. 2.1.5, 2.) : la hauteur correcte du départ du *comes*. Mais leur placement n'apparaît pas précis : légèrement trop hauts, presque fondus avec la ligne supérieure. En outre, compte tenu du placement des autres signes relevés dans ce mouvement, le caractère intentionnel de cette indication apparaît douteux.



Exemple 2.1.5 : Signes de départ relevés sur la partie de Tenor primus (*dux*) dans chacune des trois sections du « Credo » de la *Missa De beata virgine*, dans l'imprimé **Giunta & Pasoti 1522** : « Patrem » (1., f. O.1') ; « Crucifixus » (2., f. O.11) ; « Et in spiritum » (3., f. O.11).

Avant d'envisager l'identification systématique, au sein des sources retenues, des signes indiquant la hauteur de départ du *comes*, et de ceux ne l'indiquant pas, il convient d'apporter quelques précisions quant aux difficultés posées par cette tâche. Cette identification s'avère en effet relativement complexe, et ne peut pas toujours

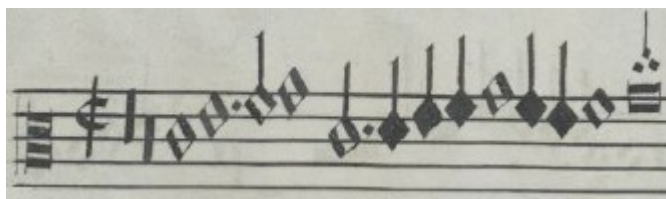
³⁸⁵ En outre, on peut d'ores et déjà noter que l'intervalle séparant les deux voix impliquées dans la *fuga* ne se trouve pas indiqué par les inscriptions présentes sur cet imprimé : par conséquent, les indications de formes différentes ne sont pas complémentaires.

être opérée de manière immédiate. En outre, la multiplicité des situations observables au sein du corpus étudié nécessite quelques développements, qui permettront de mieux saisir toute l'ambiguïté de cette fonction des signes de congruence.

En effet, rien ne permet de distinguer *a priori* les signes indiquant la hauteur de départ des parties de *comes* de ceux qui ne l'indiquent pas : ces deux types de signes ne présentent généralement pas de traits graphiques qui permettraient de les distinguer l'un de l'autre. Afin de déterminer si un signe donné indique ou non la cette hauteur, on doit alors mettre à l'épreuve la réalisation qu'il semble suggérer ; ou bien confronter cette indication à celles éventuellement données par une inscription canonique complémentaire indiquant l'intervalle qui sépare les parties fuguées, ou par une résolution écrite ; ou enfin, connaître au préalable la technique de *fuga* utilisée dans l'œuvre concernée.

En outre, comme l'illustre l'exemple précédent (Ex. 2.1.5, 2.), le fait qu'un signe semble indiquer la hauteur de départ du *comes* n'implique pas nécessairement que cette indication soit intentionnelle : elle peut dans certains cas résulter d'un hasard. Afin d'étudier rigoureusement le contenu informatif transmis par chacun des signes de congruence relevés, il importe par conséquent de déterminer quels signes indiquent intentionnellement cette hauteur, et quels signes l'indiquent par hasard.

Pour cela, on doit également tenir compte du fait que dans quelques rares cas, l'indication de la hauteur de départ du *comes* peut se voir empêchée par des contraintes graphiques : lorsqu'en particulier, la partie de *comes* débute par un unisson avec la partie de *dux*. Le signe ne pouvant chevaucher la note chantée par la partie de *dux*, le copiste ou le compositeur d'imprimerie se voit alors contraint de placer le signe légèrement au-dessus, ou en-dessous, et donc de renoncer à la possibilité d'indiquer cette hauteur. C'est le cas notamment dans le « Benedictus » de la *Missa De beata virgine*. Dans cette section, le *comes* chante à la quinte supérieure du *dux*, et commence sur un unisson avec ce dernier, sur le *g-sol ré ut* – placé sur la ligne supérieure de la portée.



Exemple 2.1.6 : Début de la partie de Tenor secundus (*dux*) du « Benedictus » de la *Missa De beata virgine*, dans la version de **JenaU 7** (f. 74’).

La forme des signes de congruence ne permettant pas d’indiquer ce départ, on observe qu’aucune des sources de ce « Benedictus » ne comporte de signe indiquant la hauteur de départ du *comes* : y compris celles dans lesquelles tous les autres signes indiquent cette hauteur : tels les manuscrits **VatS 45**, **VienNB 4809**, ou **JenaU 7** (Table 2.1.7).

Lorsque la hauteur que devrait indiquer le signe excède la portée, de même, on considérera que son indication n’est pas envisageable. Dans la totalité des cas relevés au sein du corpus étudié, en effet, les signes qui pourraient indiquer une hauteur excédant la portée se trouvent notés de manière imprécise dans l’espace surplombant celle-ci ; ou bien ramenés sur la portée elle-même³⁸⁶.

Parmi les signes de congruence indiquant le départ de la partie de *comes*, on peut ainsi distinguer quatre types :

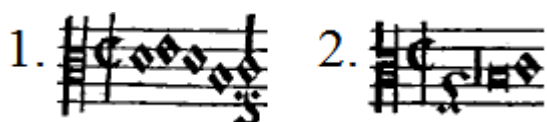
- | | |
|--|---|
| 1. Signes indiquant la hauteur de départ du <i>comes</i> | 1.a Signes dont le placement semble intentionnel |
| | 1.b Signes dont le placement semble résulter d’un hasard |
| 2. Signes n’indiquant pas la hauteur de départ du <i>comes</i> | 2.a Signes qui auraient pu être placés à la hauteur correcte |
| | 2.b Signes qui n’auraient pas pu être placés à la hauteur correcte, du fait de contraintes graphiques |

L’identification des signes appartenant aux deux dernières catégories apparaît relativement aisée, et peut s’opérer de manière immédiate en consultant les sources,

³⁸⁶ Sur la partie de Superius (*dux*) de l’« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, on note cependant que le signe indiquant le départ du Tenor (*comes*) est placé à l’octave supérieure de la hauteur réelle de ce départ. Celle-ci se trouvant en dehors de la portée du Superius, le scribe semble avoir choisi de noter le signe dans l’étendue couverte par la portée. À cette difficulté, le copiste du *Nesciens mater* de Jean Mouton dans le manuscrit **'s-HerAB 72C** ('s-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, MS 72C, f. 108’-109 (c.1530-1)), probablement Petrus Alamire lui-même, a remédié à l’aide d’une autre solution : en traçant des lignes supplémentaires au-dessus de la portée, sur lesquelles il a posé le signe de congruence. De telles techniques n’apparaissent cependant pas au sein du corpus étudié.

pourvu que l'on connaisse le degré de départ de la partie de *comes*. En revanche, l'identification des signes appartenant aux deux premières catégories apparaît nettement plus délicate. Bien que l'on puisse identifier immédiatement quels signes indiquent la hauteur de départ du *comes*, il apparaît bien plus délicat de distinguer, entre eux, lesquels ont été intentionnellement placés de sorte qu'ils indiquent cette hauteur, et lesquels ont été placés ainsi par hasard. Afin d'établir cette distinction, il s'avère nécessaire d'observer le contexte au sein duquel apparaissent ces signes.

Lorsque l'œuvre considérée comporte un nombre important de signes, on peut le plus souvent déterminer la norme du placement de ceux-ci, identifier d'éventuelles exceptions, et déterminer le caractère intentionnel ou non de leur placement. Si la totalité, ou la quasi-totalité des signes relevés sur une œuvre donnée semblent indiquer la hauteur de départ du *comes*, on peut généralement considérer que ces signes ont été placés intentionnellement, et indiquent bien la hauteur de départ du *comes*³⁸⁷. À l'inverse, lorsqu'une majorité des signes relevés au sein de l'œuvre considérée n'indiquent apparemment pas la hauteur de départ du *comes*, le placement d'un signe sur cette hauteur peut souvent être interprété comme résultant d'un hasard. Dans le « Crucifixus » et l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine* transmis par **Antico 1516**¹, il pourrait ainsi sembler que les signes de départ indiquent la hauteur de départ du *comes*, sur *G-sol ré ut* puis *E-la mi*.



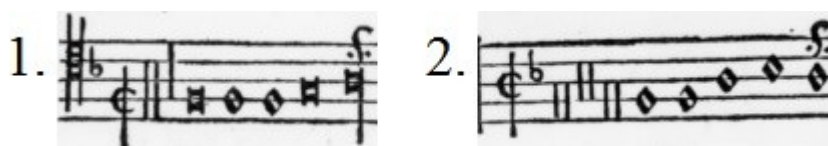
Exemple 2.1.7 : Début de la partie de Tenor primus (*dux*) du « Crucifixus » (1.) et de l'« Et in spiritum » (2.) de la *Missa De beata virgine*, transmis par l'imprimé **Antico 1516**¹ (f. CXXI', CXXII').

Or, l'ensemble des autres signes relevés dans cette messe dans le même imprimé semblent positionnés de façon arbitraire, n'indiquant pas de hauteur précise (Table 2.1.7). Le caractère isolé des deux signes reproduits ci-dessus semble donc indiquer que leur placement à la hauteur correcte relève d'un hasard. Au sein du corpus étudié, des situations semblables se produisent fréquemment (Table 2.1.7).

En revanche, dans le cas où l'œuvre considérée ne comporte qu'un signe, ou un nombre limité d'entre eux, il peut s'avérer difficile de déterminer si les signes

³⁸⁷ C'est le cas tout particulièrement au sein de certaines sources de la *Missa De beata virgine* : en particulier les manuscrits **CambraiBM 4**, **JenaU 7**, **VatS 45** et **VienNB 4809** (Table 2.1.7).

relevés ont été intentionnellement placés ainsi, et s'ils indiquent bien la hauteur de départ du *comes*. C'est le cas, par exemple, dans le motet *Inviolata* transmis par **Antico 1521**³. On y relève deux signes indiquant le départ du *comes*, dans la *prima* et la *secunda pars*, ainsi qu'un signe indiquant son arrêt, dans la *tertia pars*. Les deux signes indiquant le départ du *comes*, certes placés de manière imprécise, pourraient sembler indiquer la hauteur de ce départ, à la quinte supérieure du *dux*. En effet, l'extrémité inférieure de leur ligne courbée peut dans les deux cas sembler posée sur la ligne du *c-sol fa ut*.



Exemple 2.1.8 : Début de la partie de Tenor primus (*dux*) de la *prima pars* (1.) et de la *secunda pars* (2.) du motet *Inviolata*, dans l'imprimé **Antico 1521**³ (f. 16-16').

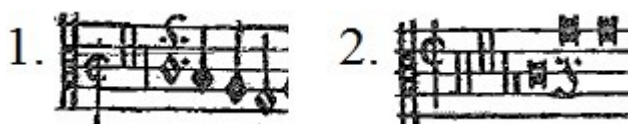
Toutefois, outre la relative imprécision du placement de ces signes³⁸⁸, plusieurs indices portent à mettre en doute cette hypothèse. Tout d'abord, on trouve au sein de ce même recueil deux autres signes de ce type. Tous deux figurent sur la partie d'Altus, au début des motets *Per lignum salui facti sumus* (f. 2) et *Tua est potentia* (f. 15), attribués à Jean Mouton³⁸⁹. Ces deux motets comportent une *fuga* à la quarte inférieure entre Altus et Quinta pars³⁹⁰ : or dans aucun d'eux, le signe noté sur la partie d'Altus (*dux*) n'indique la hauteur de départ de la partie de *comes*, sur *G-sol ré ut*, dans l'interligne le plus bas de la portée du *dux* (Ex. 2.1.9). On observe, en revanche, que tous ces signes apparaissent notés approximativement à la même distance de la note qu'ils concernent : l'équivalent d'un interligne et demi. Il est possible, dès lors, que ce placement ait été contraint par les techniques d'impression, ou déterminé par le type de caractères utilisés³⁹¹.

³⁸⁸ Les deux points alignés horizontalement, placés en bas des signes relevés (Ex. 2.1.11) n'apparaissent pas clairement posés sur la ligne correspondant à la hauteur de départ du *comes*.

³⁸⁹ Le motet *Per lignum salui facti sumus* porte l'attribution *Jo. Mouton* ; le motet *Tua est potentia*, l'attribution *Jo. Mou[t]on*. Ces attributions sont confirmées par le *New Grove dictionary of music and musicians* (BROWN ; MACCRACKEN, « Mouton [de Holluigue], Jean », *Grove Music Online*).

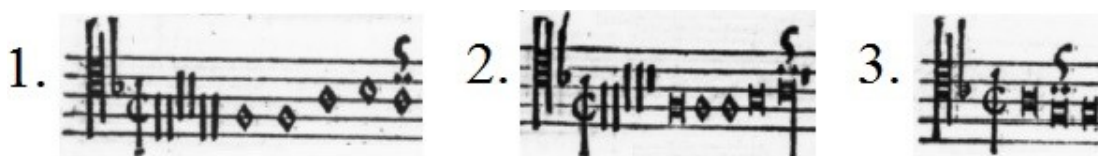
³⁹⁰ Le motet *Tua est potentia* porte l'inscription *Canon in sub diatessaron*, dans la marge. Le motet *Per lignum* ne porte aucune inscription imprimée, mais l'inscription manuscrite *In subdiatessaron post [semibreve]* dans l'exemplaire conservé à New York (Pierpont Morgan Library). L'imprimé ne présente pas de résolution écrite.

³⁹¹ Le fait qu'au sein des sources imprimées retenues, les signes de congruence ne semblent pratiquement jamais indiquer intentionnellement la hauteur de départ du *comes* (Table 2.1.7) suggère que de telles contraintes pouvaient se poser à l'emploi de ces signes.



Exemple 2.1.9 : Début de la partie d'Altus (*dux*) des motets *Per lignum salui facti sumus* (1.) et *Tua est potentia* (2.), attribués à Jean Mouton, dans **Antico 1521**³ (f. 2, 15).

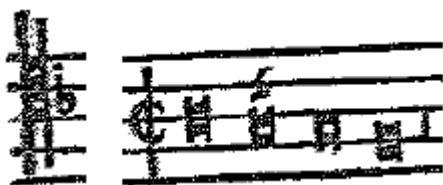
On observe d'ailleurs un phénomène semblable au sein de l'imprimé **Petrucchi 1519**³. En effet, l'ensemble des signes de type *presa* relevés au sein de ce recueil figurent précisément à la même distance de la note qu'ils surplombent – l'équivalent d'un interligne –, et, pour ceux intervenant dans le cadre d'une *fuga*, ne semblent pas chercher à indiquer la hauteur de départ du *comes*³⁹². Dans ce recueil, chacune des trois parties du motet *Inviolata* présente un signe de congruence indiquant le départ du *comes*. Or si, comme dans **Antico 1521**³, les signes notés dans **Petrucchi 1519**³ sur les *prima* et *secunda partes* semblent indiquer – de manière imprécise – la hauteur de ce départ, il ne fait aucun doute que le dernier ne l'indique pas. Celui-ci apparaît en effet dans l'interligne correspondant au *b-fa*, bien loin du *e-la mi* sur lequel le *comes* doit commencer à chanter.



Exemple 2.1.10 : Début de la partie de Tenor primus (*dux*) de la *prima pars* (1.), de la *secunda pars* (2.) et de la *tertia pars* (3.) du motet *Inviolata*, dans **Petrucchi 1519**³ (f. C.vii').

Enfin, il est intéressant de constater que l'exemplaire conservé à New York de l'imprimé **Antico 1521**³ porte, dans la *tertia pars*, l'ajout manuscrit d'un signe de congruence, sur la deuxième brève de la partie de Tenor primus (*dux*). Le placement de ce signe apparaît presque identique à celui du signe imprimé dans **Petrucchi 1519**³ (Ex. 2.1.10, 3.), et n'indique donc pas la hauteur de départ du *comes*.

³⁹² Outre ceux relevés au sein du motet *Inviolata* (Ex. 2.1.10), on relève des signes de ce type au sein de la partie de Tenor du no. IIII, le motet anonyme *Verbum bonum & suave* ; des parties de Superius, d'Altus et de Tenor du no. V., le motet *Lectio actuum apostolorum*, attribué à Josquin ; ainsi que des parties de Superius et de Bassus du no. X, le motet *Descendi in ortum meum* attribué à Iohannes Lebrung.



Exemple 2.1.11 : Début de la partie de Tenor primus (*dux*) de la *tertia pars* du motet *Inviolata*, dans l'imprimé **Antico 1521**³ (exemplaire de New York, Pierpont Morgan Library) (f. 16').

Le placement de ce signe manuscrit ne permet certes pas de tirer de conclusions quant à celui des deux signes précédents, imprimés quant à eux (Ex. 2.1.8). Et notamment quant au caractère intentionnel ou non de l'indication, par ceux-ci, de la hauteur de départ du *comes*. Il suggère toutefois que celui qui l'a noté n'a pas cherché à faire en sorte qu'il indique la hauteur de départ du *comes*. Et que par conséquent, il n'avait probablement pas décelé cette fonction dans les deux signes précédents.

À la détermination du caractère intentionnel ou non du placement des signes de congruence, se pose encore une difficulté supplémentaire : le fait qu'au sein d'une source donnée, les choix opérés quant à l'emploi des signes n'apparaissent pas toujours homogènes. Au sein d'une majorité des sections fuguées de la *Missa De beata virgine* transmise par **VatS 160**, par exemple, la partie de *dux* se voit pourvue d'un signe de congruence, qui indique sans ambiguïté la hauteur de départ du *comes*. Nous reproduisons ici le début de la partie de Tenor secundus (*dux*) du premier « Agnus Dei » : les deux points formant la partie inférieure du signe se voient ici placés sur la ligne du *g-sol ré ut*, degré de départ du Tenor primus (*comes*)³⁹³.

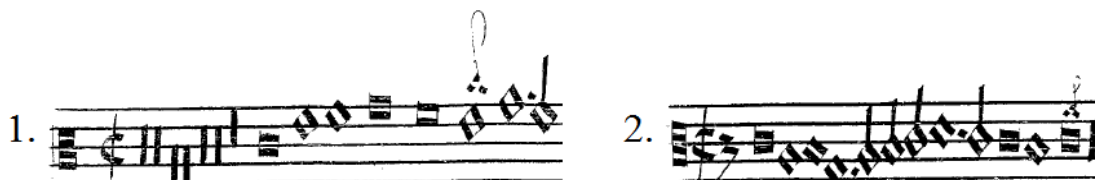


Exemple 2.1.12 : Début de la partie de Tenor secundus (*dux*) de l'« Agnus Dei I » de la *Missa De beata virgine*, (f. 46'), transmis par **VatS 160**.

Les signes relevés dans le « Pleni sunt » et l'« Osanna » présentent quant à eux une forme différente : le trait prolongeant le point supérieur formant une mince ligne courbe, et non un segment rectiligne. En outre, il semble clair qu'ils n'indiquent pas la hauteur de départ du *comes*. Alors que la partie de Tenor primus

³⁹³ Les signes relevés semblent indiquer la hauteur de départ du *comes* dans les sections suivantes : le « Patrem », le « Crucifixus », l'« Et in spiritum », le « Sanctus », et l'« Agnus Dei I » (Table 2.1.7).

(*comes*) est supposée commencer sur le *g-sol ré ut*, tout comme dans l'« Agnus Dei I » (Ex. 2.1.12), le signe relevé sur le « Pleni sunt » est placé bien plus haut, hors de la portée ; celui noté sur l'« Osanna » apparaît trop bas, ses trois points resserrés dans l'interligne correspondant au *f-fa ut*.



Exemple 2.1.9 : Début de la partie de Tenor secundus (*dux*) du « Pleni sunt » (1.) et de l'« Osanna » (2.) de la *Missa De beata virgine*, (f. 44', 45'), transmis par **VatS 160**.

Le cas du signe relevé sur l'« Agnus Dei III » apparaît plus ambigu encore. Bien que sa forme graphique apparaisse très proche de celle du signe relevé sur le premier « Agnus Dei » (Ex. 2.1.12), il ne semble pourtant pas indiquer la hauteur de départ du *comes* – située, comme dans le premier « Agnus Dei », sur le *g-sol ré ut* –. Il est vrai que le point prolongé d'un segment, qui forme la partie supérieure du signe, apparaît bien placé sur la hauteur correspondant à ce degré : cependant cette manière d'indiquer la hauteur de départ du *comes* n'a pu être observée dans aucune autre source consultée. Il est probable, par conséquent, que ce placement résulte d'une erreur ; ou bien, que ce signe n'ait pas été placé pour indiquer la hauteur de départ du *comes*.



Exemple 2.1.13 : Début de la partie de Tenor secundus (*dux*) de l'« Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine* (f. 47'), transmis par le manuscrit **VatS 160**.

Bien que toutes les sections fuguées de cette messe semblent avoir été copiées par le même scribe³⁹⁴, ces irrégularités témoignent du caractère irrégulier de la politique de notation des signes de congruence. Les différences graphiques entre ces signes, tout particulièrement entre ceux relevés sur le « Pleni sunt » et l'« Osanna »,

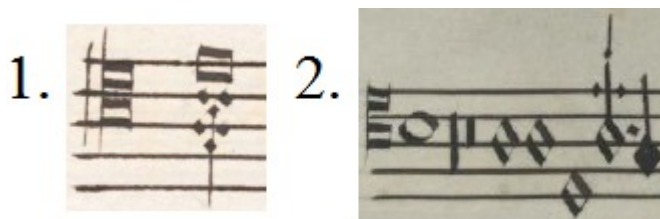
³⁹⁴ Selon Flynn Warmington, la musique de ce manuscrit aurait été copiée par deux scribes, qu'il identifie comme C2 et X. Une comparaison avec les exemples donnés par Warmington semble indiquer que l'ensemble des sections fuguées de la *Missa De beata virgine* ont été copiées par le scribe C2 (WARMINGTON 1999, p. 48-9, 52). À propos de la répartition des tâches entre les différents scribes impliqués dans la réalisation de ce manuscrit, voir également KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 37, p. 136.

et tous l'ensemble des autres, suggèrent que tous ces signes n'ont pas été inscrits par la même main. Afin d'attribuer ces signes à l'un des copistes chargés de la réalisation du manuscrit, ou à une autre main, une étude scribale approfondie de ce recueil serait indispensable : nous ne pouvons nous y livrer ici. Nous reviendrons sur ces questions dans une partie suivante, en étudiant plus en détail quelques-unes des sources retenues³⁹⁵.

Pour l'heure, on soulignera le fait qu'au sein d'une source donnée, l'emploi de cette fonction des signes de congruence ne suit pas nécessairement une logique cohérente. Dans plusieurs sources en effet, notamment manuscrites, ces signes indiquent tantôt clairement la hauteur de départ du *comes*, tantôt ne l'indiquent pas (Table 2.1.7). Dans un tel contexte, le caractère intentionnel ou non du placement des signes peut s'avérer difficile à déterminer.

Bien que, comme nous l'avons noté, l'intentionnalité de ce placement n'apparaît généralement pas manifestée dans la forme des signes, on relève quelques signes dont l'allure graphique suggère que ces derniers indiquent bien la hauteur de départ du *comes*. Certains des signes relevés présentent en effet une forme singulière, qui reflète clairement cette fonction. Dans le « Sanctus » de la *Missa Sine nomine* transmis par **VienNB 4809**, on relève notamment un signe comportant six points, dont le plus bas indique la hauteur de départ du *comes* (Ex. 2.1.16, 1.). Cette forme inhabituelle et comme « dédoublée », unique au sein du corpus étudié, ainsi que le fait que la majorité des signes présents dans cette source et dans cette messe adoptent une forme régulière, nous incitent à y voir un repentir du copiste. Les trois points supérieurs sembleraient en effet avoir été tracés d'abord par erreur – indiquant une hauteur de départ d'une tierce trop haut – puis complétés par trois points supplémentaires notés en dessous, indiquant quant à eux la hauteur correcte.

³⁹⁵ *cf. infra*, II-2-C



Exemple 2.1.16 : Formes singulières de quelques signes de départ, qui témoignent clairement de leur fonction d'indiquer la hauteur de départ du *comes*.

1. : Extrait de la partie d'Altus (*dux*) du « Sanctus » de la *Missa Sine nomine*, **VienNB 4809** (f. 119).

2. : Début de la partie de Bassus (*dux*) de l'« Et in terra » de la *Missa Sine nomine*, **JenaU 3** (f. 107).

Le second signe remarquable reproduit ci-dessus (Ex. 2.1.16, 2.) est tiré de l'« Et in terra » de la même messe, dans la version de **JenaU 3**. Ici, le signe présente également une forme inhabituelle : les deux points alignés encadrent la hampe d'une minime, et le troisième point, prolongé d'un trait, se trouve inscrit très au-dessus³⁹⁶. Les deux points alignés indiquent la hauteur de départ du *comes*, à la quinte supérieure du *dux*, sur *e-la mi*, comme le font également la quasi-totalité des signes présents dans la messe, dans ce manuscrit.

La rareté de ces indices rend toutefois nécessaire d'examiner attentivement le contexte d'apparition des signes, afin de déterminer lesquels indiquent la hauteur de départ du *comes*, lesquels ne le font pas, et dans quelle mesure ces signes remplacent ou complètent les autres types d'indications qui peuvent les accompagner. Dans la table suivante, nous présentons un inventaire complet des signes relevés, indiquant, pour chacun de ceux-ci, s'ils semblent indiquer la hauteur de départ du *comes*, le caractère intentionnel ou non de leur placement, ainsi que les contraintes éventuelles ayant pu s'y poser.

N. B. : Dans le cas où un signe semble indiquer la hauteur de départ du comes, mais où son placement apparaît imprécis, nous faisons suivre le « Oui » de la colonne centrale d'un point d'interrogation. Lorsque le signe n'indique pas la hauteur de départ du comes, mais que des contraintes graphiques interdisaient son placement sur la portée, nous faisons suivre le « Non » d'un astérisque ()³⁹⁷. Les*

³⁹⁶ L'emploi de cette forme de signe, particulièrement rare, apparaît également dans le manuscrit **VienNB 18746** (no. 10, *Sans vous veoir*, partie de Tenor secundus, f. 14). Il n'est pas impossible qu'il constitue une pratique propre à certains scribes impliqués dans l'atelier de Petrus Alamire.

³⁹⁷ Nous utilisons également l'astérisque lorsque la hauteur de départ du *comes* dépasse l'amplitude de la portée, et que le signe concerné est indiqué dans l'espace blanc autour de celle-ci, ne permettant pas de déterminer le caractère intentionnel ou non de ce placement.

autres cas remarquables sont signalés en note de bas de page.

Références des sources	Signes de congruence	Indication de la hauteur de départ ou d'arrêt du <i>comes</i>	Inscriptions canoniques (le cas échéant)
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)			
BasU F.IX.25 (a-d)	« Agnus Dei I » : DF	Non-oui	<i>Primu[m] Agnus Tenor in Basso per diatessaron.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	<i>Secundu[m] Agnus in Alto per diatessaron.</i>
BrusBR 9126	« Agnus Dei I » : DF	Oui-oui	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II » : D	Non*	<i>Duo fuga.</i>
JenaU 3	« Agnus Dei I » : DF	Oui-oui	<i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	<i>Duo fuga.</i>
MiID 3	« Agnus Dei I » : D	Oui	<i>Prim[um] Agn[us] q[ue]re i[n] [Contra]basso.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	<i>Duo.</i>
VatS 41	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Tenor primum Agnus quere in Contra basso.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	<i>Duo.</i>
VatSM 26	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
	« Agnus Dei II » : D	Non*	<i>Fuga in dyatesseron.</i>
VienNB 1783	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Bas[sus] cum Tenore.</i>
	« Agnus Dei II » : DF [Le signe D est placé une semibrève trop tard]	Non*-non	<i>Duo.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I » : D [Le signe est placé deux semibrèves trop tôt]	Non	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in Bassu.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Bassus cum Tenore.</i>
Petrucci 1505 (J670)	« Agnus Dei I » : D	Non	-
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I et III » (à 5)			
CambraiBM 4	« Patrem » : D	Oui	<i>Canon le premier va deva[n]t.</i>
	« Sanctus » : D	Oui	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	<i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i>

	« Osanna » : D	Oui	<i>Canon ut s[upra]</i> ³⁹⁸ .
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Oui	<i>Canon ut sup[ra]</i> .
	« Agnus Dei III » : D	Oui	<i>Tenor. Canon ut sup[ra]</i> .
CambraiBM 18	« Sanctus » : D	Non	-
	« Pleni sunt » : D	Non	
	« Osanna » : D	Oui (?)	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)	
JenaU 7	« Patrem » : D	Oui	-
	« Crucifixus » : D	Oui	
	« Et in spiritum » : D	Oui	
	« Sanctus » : D	Oui	
	« Pleni sunt » : D	Oui	
	« Osanna » : D	Oui	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui	
	« Agnus Dei III » : D	Oui	
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem » : D	Oui	<i>Le premier va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui	<i>Le premier va devant/Tenor in Alto.</i>
	« Et in spiritum » : D	Oui	<i>Le dernier va derrire [un jambage biffé avant le n]/Tenor in Alto.</i>
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem » : D	Oui	<i>Canon : Le premier va devant.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée.
MunBS 510 ³⁹⁹	« Patrem » : D	Oui (?) ⁴⁰⁰	-
	« Et in spiritum » : D	Non	
	« Sanctus » : D	Oui (?)	

³⁹⁸ Les deux sections se trouvent ici écrites l'une à la suite de l'autre sur les mêmes folios, et l'inscription donnée pour l'« Osanna », non réitérée pour le Benedictus.

³⁹⁹ Le début de la *resolutio* de la partie de Tenor secundus (*comes*) du « Patrem » est inscrit en toutes notes.

⁴⁰⁰ Dans la *Missa De beata virgine* transmise par ce manuscrit, certains des signes relevés pourraient sembler indiquer la hauteur de départ du *comes* : en particulier lorsque celui-ci se trouve sur une ligne de la portée, et non dans un espace. Le signe n'est pas alors posé sur cette ligne, mais pourrait sembler l'entourer. Cela serait le cas notamment des signes du « Patrem », du « Sanctus » ou des « Agnus Dei ». Cependant, du fait de la relative imprécision du placement de ces signes, du fait qu'une forte majorité des signes relevés ne semblent pas indiquer la hauteur de départ du *comes*, et enfin du fait du caractère inhabituel de ce choix graphique de notation des signes, cette possibilité apparaît improbable.

	« Pleni sunt » : D	Non	
	« Osanna » : D	Oui (?)	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)	
ToleF 23	« Patrem » : D	Non	-
	« Crucifixus » : D	Oui	
	« Et in spiritum » : D	Oui	
	« Sanctus » : D	Oui	
	« Pleni sunt » : D	Non	
	« Osanna » : D	Oui	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui	
	« Agnus Dei III » : D	Oui	
UppsU 76b	« Patrem » : D	Non	-
	« Crucifixus » : D	Oui (?)	
	« Et in spiritum » : D	Non	
	« Sanctus » : D	Oui (?)	
	« Pleni sunt » : D	Non	
	« Osanna » : D	Oui (?)	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	
UppsU 76c	« Patrem » : D	Non	-
	« Crucifixus » : D	Non	
	« Et in spiritum » : D	Non	
	« Sanctus » : D	Oui (?)	
	« Pleni sunt » : D	Non	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)	
VatG XII.2	« Patrem : D	Non	-
	« Crucifixus : D	Non	-
	« Et in spiritum : D	Oui	<i>Le deuant ua derriere.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	<i>Canon. Ut supra⁴⁰¹.</i>

⁴⁰¹ Cette inscription, de même que celles relevées sur les sections suivantes, renvoie à l'inscription du « Sanctus » : *Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente* (« *Canon. Fuga* à [distance de] quatre temps, à la quinte »). Celui-ci ne comportant pas de signe de congruence, il n'apparaît pas dans cette

	« Osanna » : D	Oui	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Benedictus » : D	Non*	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	<i>Canon. Ut supra.</i>
	« Agnus Dei III » : D	Non ⁴⁰²	<i>Canon. Ut supra.</i>
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem » : D	Oui	<i>Tenor le premier va devant</i> ⁴⁰³ .
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Oui	<i>Tenor le devant va derriere.</i>
VatS 45	« Patrem : D	Oui	<i>Le premier va devant (?)</i> ⁴⁰⁴
	« Crucifixus : D	Oui	<i>Le premier va devant (?)</i>
	« Et in spiritum : D	Oui	<i>Le devant va derrière va devant (?)</i>
	« Sanctus » : D	Oui	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt » : D	Oui	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna » : D	Oui	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Oui	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III » : D	Oui	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
VatS 160	« Patrem » : D	Oui	<i>Fuga in subdiapenthe.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Oui	<i>Fuga in subdiapenthe.</i>
	« Sanctus » : D	Oui	<i>Jejunabis q[ua]tuor tempora.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Osanna » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)	Inscription non réitérée.
VienNB 4809	« Patrem » : D	Oui	<i>Fuga le premier va devant.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée.

table.

⁴⁰² Le signe a été noté par erreur sur le Bassus, puis gratté et noté correctement sur le Tenor secundus (*dux*), probablement par une autre main. L'inscription canonique est quant à elle notée, par erreur également, au-dessus du Bassus.

⁴⁰³ Les inscriptions relevées pour ce manuscrit sont à peine lisibles sur le microfilm consulté.

⁴⁰⁴ L'inscription relevée dans ce manuscrit sur le « Patrem » est partiellement cachée sur le microfilm consulté. Celles relevées pour le « Crucifixus » et pour l'« Et in spiritum » y sont presque invisibles.

	« Et in spiritum » : D	Oui	-
	« Sanctus » : D	Oui	<i>Jeunabis quatuor t[em]p[oru]m.</i> <i>Fuga in dyapenthe.</i>
	« Pleni sunt » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Osanna » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei III » : D	Oui	Inscription non réitérée.
WolfA A	« Patrem » : D	Non	<i>Tenor fugat in dyapenthe.</i>
	« Crucifixus » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Non	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Sanctus » : D	Oui (?)	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	<i>Fuga in dyapenthe.</i>
	« Osanna » : D	Non	<i>Fuga in dyapenthe.</i>
	« Benedictus » : D	Non*	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei III » : DF	Non-non ⁴⁰⁵	<i>Fugat Altus in dyapenthe.</i>
Antico 1516¹	« Patrem » : D	Non	<i>Le premier va devant.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Oui	<i>Le devant va deriere.</i>
	« Sanctus » : D	Non	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Osanna » : D	Non	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III » : D	Non	<i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem » : D	Non	<i>Patrem le premier va devant.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui (?)	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Non	<i>Le devant va deriere.</i>

⁴⁰⁵ La plupart des signes figurant dans le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » de cette source sont placés près de la hauteur de départ de la voix de *comes*, mais néanmoins de manière suffisamment imprécise pour permettre de penser qu'ils ne l'indiquent pas. Quant à ceux figurant dans le « Credo », leur position ne laisse planer aucun doute : ils n'ont manifestement pas pour fonction d'indiquer la hauteur de départ du *comes*.

	« Sanctus » : D	Non	<i>Sanctus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Osanna » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III » : D	Non	<i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Patrem » : D	Non	<i>Le premier va devant.</i>
	« Crucifixus » : D	Oui (?)	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Oui	<i>Le devant va derriere.</i>
	« Sanctus » : D	Non	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Pleni sunt » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Osanna » : D	Non	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Benedictus » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>
	« Agnus Dei III » : D	Non	<i>Canon vous ieunere lex quatre temps.</i> [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor secundus (dux)]
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)			
CasAC M(D)	« Osanna » : D	?	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore⁴⁰⁶.</i>
JenaU 31	« Osanna » : D	Non*	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
VatS 41	« Osanna » : D	Non*	Sur le T (dux) : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> Sur le B (comes) : <i>Bassus/ Osanna in tempore/ Canon in oportuno tempore.</i>
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)			
VatS 23	« Agnus Dei II » : DF	Non-non	-
VienNB 4809	« Agnus Dei II » : D	Oui	<i>Duo.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei II » : DF	Non-non	Sur le T (dux) et sur l'A (comes) : <i>Duo.</i>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)			
BrusBR 9126	« Pleni sunt » : D	Non	Sur l'A (comes) : <i>Pleni surrexit non</i>

⁴⁰⁶ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons ces informations depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82 ; et RODIN (éd.), NJE 6, p. 63.

			<i>est hic.</i> <i>Fuga.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
	« Agnus Dei II » : DF (pour le T et l'A)	Oui ⁴⁰⁷ -non (pour le T et l'A)	<i>Fuga.</i>
JenaU 3 [Le « Pleni sunt » est manquant]	« Agnus Dei II » : DF (pour le T et l'A)	Non-non (pour le T et l'A)	-
MiID 3 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt » : D	Oui	-
VatS 45	« Pleni sunt » : D	Non	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Pleni super Bassum.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Duo.</i>
	« Agnus Dei II » : DF (pour le T et l'A)	Oui (?) -non (pour le T et l'A) ⁴⁰⁸	Sur le T (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Secund[um] Agnus supra superiorem.</i>
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt » : D	Oui	<i>Duo. Fuga.</i>
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt » : D	Non	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo.</i>
	« Agnus Dei II » : D pour les deux <i>comites</i> , F pour l'Altus seul	Non (pour le T et l'A) ; non	-
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus »)			
JenaU 31 [Le « Credo » est manquant. Les autres mouvements présentent d'importantes variantes par rapport aux versions transmises par les autres]	« Kyrie I » : DF	Non-non	-
	« Christe » : DF	Non-non	
	« Kyrie II » : DF	Non-non	
	« Et in terra » : DF	Non-non	
	« Qui tollis » : DF	Non-non	
	« Sanctus » : DF	Non-non	
	« Osanna » : F	Non	
	« Benedictus » : DF	Non-non	

⁴⁰⁷ Le signe indiquant le départ de la partie de Tenor (*comes*) est placé à l'octave supérieure du degré de ce départ (*cf. supra*, note 386).

⁴⁰⁸ Le signe indiquant le départ de l'Altus (*comes*) se trouve placé à la hauteur correcte, mais celui indiquant le départ du Tenor (*comes*) se trouve situé à distance d'octave de la hauteur de ce départ. Cette indication semble cependant intentionnelle.

sources ⁴⁰⁹]	« Agnus Dei I-III » : DF	Non-non	
	« Agnus Dei II » : DF	Non-non	
VatS 49	« Et in terra » : F	Oui (?)	<i>Sine ip[s]o ff[a]ct[u]m est nichil.</i>
	« Sanctus » : F	Non	-
	« Pleni sunt » : F	Non	<i>Duo.</i>
<u>Petrucchi 1514</u> <u>(J673, 674)</u>	« Agnus Dei II » : D	Non	-
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 4) (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)			
JenaU 3	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(Non*)	<i>Canon. Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Christe » : Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Oui ⁴¹⁰ -(Oui) Oui	Sur le S (<i>dux</i>) : inscription non réitérée. Sur le B (<i>comes</i>) : -
	« Kyrie II » : D(F)	Oui	Inscription non réitérée.
	« Et in terra » : D	Oui	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Qui tollis » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Cum sancto spiritu » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Sanctus » : D	Oui	<i>Tenor in dyapente sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt » : DF	Oui-oui (?)	<i>Duo.</i>
	« Osanna » : D	Oui	<i>Tenor in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I » : D	Oui	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Oui-non	<i>Canon ung ton plus bas/ descen[d]e unu[m] tonum.</i>
VienNB 4809	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(non*)	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
	« Christe » : Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Oui-(oui) ⁴¹¹ Signe de l'A : non	Sur le S (<i>dux</i>) : inscription non réitérée. Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Criste quere in Contratenore.</i>
	« Kyrie II » : D(F)	Oui-(oui)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra » : D	Non	<i>Tenor in dyapenthe.</i>

⁴⁰⁹ Cette source donne des versions alternatives du « Pleni sunt », ici non canonique, du « Benedictus » et de l'« Agnus Dei II », ici canoniques.

⁴¹⁰ Le signe est ici double, de même que dans le « Kyrie II ». Il indique, d'un côté, la hauteur de départ de la partie de *comes*.

⁴¹¹ Le signe est ici double, de même que dans le « Kyrie II ». Il indique, d'un côté, la hauteur de départ de la partie de *comes*.

	« Qui tollis » : D	Oui (?)	<i>Bassus cum Tenore.</i>
	« Cum sancto spiritu » : DF	Oui-oui (?)	Inscription non réitérée.
	« Sanctus » : D	Oui ⁴¹²	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt » : DF	Oui (?) - non	<i>Duo.</i>
	« Osanna » : D	Oui	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
	« Agnus Dei I » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei II » : DF	Oui-non	<i>Duo. Ung ton plus bas.</i>
Antico 1516⁴¹³	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(Non*)	<i>Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum.</i>
	« Christe » : Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Non-(Non) Non	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Fuga duodecim temporum.</i> [Aucune inscription sur le Bassus]
	« Kyrie II » : D(F)	Non-(Non)	<i>Fuga septem temporum.</i>
	« Et in terra » : D	Non	<i>Tenor super Bassum in dyapente fuga unius temporis.</i>
	« Qui tollis » : D	Oui	<i>Tenor supra Bassum fuga trium temporum in dyapente.</i>
	« Cum sancto spiritu » : DF	Non-non	<i>Tenor supra Bassum fuga unius temporis in dyapente.</i>
	« Patrem » : D	Non	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Et incarnatus » : D	Non	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
	« Crucifixus » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Non	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatesaron.</i>
	« Sanctus » : D	Non	-
	« Pleni sunt » : DF	Non-non	<i>Duo.</i>
	« Osanna » : DF	Non-non	<i>Tenor supra Bassum fuga duorum temporum in dyapente.</i>
	« Agnus Dei I » : D	Non	<i>Tenor supra Bassum in dyapente fuga duorum temporum.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Non-non	<i>Duo canon ung ton plus bas.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(Non*)	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Kyrie Josquin</i>

⁴¹² Ce signe présente un repentir (Ex. 2.1.16).

⁴¹³ La résolution de la seule partie de Bassus du « Christe » est écrite en toutes notes.

			<i>quere in Suprano.</i>
	« Christe » : Sur le S : D(F)	Oui-(Oui)	Inscription non réitérée sur le S (<i>dux</i>), ni sur le T (<i>comes</i>). Sur le B (<i>comes</i>): <i>Christe in Contra alto.</i>
	« Kyrie II » : D(F)	Non-(Non)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>): <i>Et in terra Josquin Tenor in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>): <i>Tenor in diapente.</i>
	« Qui tollis » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Cum sancto spiritu » : DF	Non-non	Inscription non réitérée sur le T. Sur le B : <i>Tenor in diapente.</i>
	« Sanctus » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>): <i>Sanctus Josquin Tenor quere in Alto.</i> Sur l'A (<i>dux</i>): <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i>
	« Pleni sunt » : DF	Non-non	<i>Duo.</i>
	« Osanna » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>): <i>Osanna Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>): <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei I » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>): <i>Agnus Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>): <i>Tenor in diapente.</i>
	« Agnus Dei II » : DF	Oui-non	<i>Canon ung ton plus bas.</i>
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)			
CambraiBM 18	« Patrem » : D	Oui	Sur l'A (<i>dux</i>): <i>Contratenor ex Tenor</i> [inscription partiellement coupée en haut] Sur le T (<i>comes</i>): <i>Tenor ad longu[m].</i>
	« Crucifixus » : D	Oui	Sur l'A (<i>dux</i>): <i>Canon sicut erat in principio.</i>
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seule)			
LonRC 1070	D	Non	-
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)			
ToleF 23	D	Oui	-
VatS 55	D	Oui	-
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)			
FlorL 666	<i>Prima pars</i> : D	Non	-
	<i>Secunda pars</i> : D	Non	
	<i>Tertia pars</i> : DF	Non-oui	

RegB C120	<i>Prima pars</i> : D	Non	Sur le S : <i>Quinq[ue]</i> . Sur le Ts (<i>comes</i>) : <i>In diapente</i> .
	<i>Secunda pars</i> : D	Non	Inscriptions non réitérées.
	<i>Tertia pars</i> : D	Oui (?)	Inscriptions non réitérées.
Antico 1521³	<i>Prima pars</i> : D	Oui (?)	-
	<i>Secunda pars</i> : D	Oui (?)	
	[<i>Tertia pars</i> : D ⁴¹⁴] <i>Tertia pars</i> : F	[Non] Non	
Petrucchi 1519³	<i>Prima pars</i> : D	Oui (?)	<i>Fuga in diapenter</i> .
	<i>Secunda pars</i> : DF	Oui (?) - non	Inscription non réitérée.
	<i>Tertia pars</i> : DF	Non-non	Inscription non réitérée.
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)			
VatS 42	Sur l'A : D	Oui	-
	Sur le B : D	Oui	
VerBC 759	Sur l'A : D	Oui	<i>Ascendo ad patre[m] meum</i>
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)			
Petrucchi 1505²	F	Non	-
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)			
Petrucchi 1504³	F	Non	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso</i> . Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Resolutio ex sup[re]mo</i>
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)			
Antico 1520³	Sur l'A : D	Non	<i>In dyatessaron</i> .
	Sur le B : DF	Non-oui (?)	
Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon in diatessaron</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Canon in dyatessaron</i> .
	Sur le B : DF	Non-non	
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)			
ParisBnF 2245	Sur l'A : D	Non	-
	Sur le B : D	Non*	
Antico 1520³	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron</i> .
	Sur le B : DF	Non*-oui	
Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>In diatessaron</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>In dyatessaron</i> .
	Sur le B : DF	Non-non	
NJE 28.31 <i>Se congïe prens</i> (à 4)			

⁴¹⁴ Dans l'exemplaire conservé à New York (Pierpont Morgan Library), un signe de départ manuscrit se trouve ajouté au début de la *Tertia pars*, mais ne figure pas à la hauteur correcte du départ du *comes* (Ex.2.1.11).

VatG XIII.27	Sur l'A : D Sur le B : D	Non Non	<i>Omnia autem probate quod bonum est tenete.</i>
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)			
VatG XIII.27	D	Oui	<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)			
VienNB 18746	<i>Prima pars</i> : D	Oui	-
	<i>Residuum</i> : D	Oui	
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)			
FlorC 2442	D	Non	<i>Canon Faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol.</i>
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)			
VienNB 18746	DF	Non-non	-
(NJE 29.20) <i>Plaine de deuil</i> (à 5)			
BrusBR 228	D	Oui	-
VienNB 18746	D	Oui	-
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)			
VienNB 18746	DF	Non*-oui	-
CopKB 1848	D	Non*	-
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)			
CopKB 1848	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) et le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in epidiatessaron.</i>
	Sur le T : D Sur le B : -	Oui (?)	
Petrucchi 1502²	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga in diatessaron.</i> Sur le T (<i>dux</i>) et le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>
	Sur le T : D	Oui (?)	
	Sur le B : D	Non	
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)			
BolC A.71	D	Oui	<i>Diap[e]n]tizat.</i> <i>Canon. Je vois devant. Je vois derriere.</i> Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (<i>dux</i>) : <i>Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>

Table 2.1.7 : Indications de la hauteur de départ du *comes* par les signes de congruence relevés dans les sources.

L'importance des incertitudes entrant en jeu rend délicat d'établir précisément avec quelle fréquence les signes de congruence indiquent intentionnellement la hauteur de départ du *comes*. Quoi qu'il en soit, les relevés présentés ci-dessus

révèlent que cette fonction des signes est employée de façon très irrégulière au sein des sources étudiées. Quasi systématique au sein de certains groupes de sources – en particulier les manuscrits issus de l’atelier de Petrus Alamire, notamment **BrusBR 9126**, **JenaU 3**, **JenaU 7**, **VienNB 4809** et **VatS 160** – ; elle apparaît très rare au sein de certains autres. Dans les sources imprimées, ainsi, les signes ne semblent pratiquement jamais indiquer intentionnellement cette hauteur. Comme nous l’avons noté, des contraintes techniques pourraient de fait avoir empêché l’adoption d’une telle notation.

Au même titre que les inscriptions canoniques, et en dépit de la relative constance de leur forme graphique au sein du corpus étudié, les signes de congruence peuvent ainsi revêtir des fonctions diverses. Les copistes semblent avoir montré une certaine flexibilité dans l’emploi de ces signes, utilisant tantôt pleinement leur potentiel, ou bien se limitant à certaines fonctions seulement. Cette apparente souplesse, que l’on peut souvent observer au sein d’une même source, voire d’une même œuvre, rend souvent délicat d’établir avec précision quel rôle revêtent les signes de congruence, dans la notation des *fugae*.

Afin de procéder à une étude plus approfondie du rôle des diverses indications accompagnant les *fugae* – inscriptions canoniques, signes de congruence, résolutions écrites –, de mieux comprendre les relations entre ces types d’indications, ainsi que leur utilité dans la réalisation des *fugae* par les chanteurs, il importera par conséquent de tenir compte de ces incertitudes, et de ces irrégularités. Dans la partie suivante, nous tenterons d’observer dans quelle mesure ces indications apparaissent complémentaires, et si chacune de celles-ci revêt un rôle privilégié.

D- Fonction et complémentarité des indications relevées

Au même titre que les inscriptions canoniques, les signes de congruence peuvent transmettre de multiples informations. Si ces deux types d'indications possèdent un potentiel informatif propre⁴¹⁵, tous deux sont susceptibles de signaler la présence d'une *fuga*, de désigner les parties impliquées⁴¹⁶, et d'indiquer les principales caractéristiques propres à cette *fuga* – la distance temporelle et l'intervalle qui séparent les parties fuguées. En théorie, le simple emploi d'un signe de congruence ou bien d'une inscription canonique pourrait par conséquent suffire à fournir, aux lecteurs, l'ensemble des informations nécessaires à la réalisation immédiate de la plupart des *fugae*. Or, l'emploi de ces indications au sein des sources consultées apparaît à maints égards ambivalent. Nous avons notamment constaté :

- D'une part, qu'une forte proportion des sources consultées ne se limite pas à employer l'un de ces types d'indications seulement, de manière exclusive, mais comporte conjointement des signes et des inscriptions.
- D'autre part, que les signes et inscriptions relevés n'exploitent que rarement l'ensemble de leur potentiel. Nombre des inscriptions relevées n'indiquent pas la distance ou l'intervalle qui sépare les parties fuguées ; nombre des signes de congruence relevés n'indiquent pas la hauteur de départ des parties de *comes*.
- Enfin, que les indications accompagnant une *fuga* donnée dans une source donnée transmettent une quantité d'information variable. Dans certains cas, les signes et inscriptions relevés indiquent à eux seuls l'ensemble des caractéristiques de la *fuga*, et permettent une réalisation immédiate de celle-ci. Dans d'autres, ces éléments sont tout bonnement absents, ou bien insuffisants pour permettre une réalisation immédiate de la *fuga* concernée.

Aussi l'emploi des signes et inscriptions ne semble généralement pas répondre à un souci d'efficacité : la vocation de ces indications ne semble pas

⁴¹⁵ Les signes de congruence peuvent notamment indiquer le point d'arrêt de la partie de *comes* : ce que les inscriptions canoniques ne font généralement pas. En revanche, celles-ci peuvent enrichir la notation de significations énigmatiques, ou bien indiquer d'autres informations annexes : telles que l'effectif impliqué, ou bien les hexacordes utilisés par les parties fuguées.

⁴¹⁶ Les signes de congruence étant notés sur la partie de *dux*, ils permettent en effet d'identifier celle-ci. Quant aux inscriptions, elles apparaissent tantôt sur la partie de *dux*, tantôt sur celle de *comes*, voire sur les deux (Table 2.1.5) : en outre, certaines d'entre elles nomment explicitement les parties impliquées.

nécessairement d'offrir, aux chanteurs, les informations les plus précises possibles relativement à la *fuga* ; ou un « mode d'emploi », permettant de réaliser celle-ci dès la première lecture. Inversement, le caractère souvent très explicite des indications atteste que celles-ci ne visent pas toujours à une évocation énigmatique, volontairement obscure, des parties non écrites⁴¹⁷.

On peut ainsi dégager deux tendances contradictoires, entre lesquelles les notations des *fugae* apparaissent en quelque sorte tiraillées.

- D'une part, une tendance à aider les chanteurs, à orienter ceux-ci, en leur fournissant des indications qui facilitent la réalisation des parties non écrites.
- D'autre part, une tendance à l'obscurcissement, à la dissimulation du dispositif utilisé. À signaler la présence d'une *fuga*, mais sans en révéler la clé, afin de rendre la réalisation plus difficile, de contraindre les chanteurs à trouver par eux-mêmes la solution.

À la première tendance, en quelque sorte « explicative », s'oppose ainsi cette seconde tendance, que nous nommerons « cryptique », et qui incarne la dimension proprement « canonique » de la notation des *fugae*⁴¹⁸. Comme le souligne notamment Katelijne Schiltz, cette tension entre monstration et dissimulation s'opère dans tous types d'énigmes⁴¹⁹. Cependant, il semble qu'elle revête un statut particulier dans les *fugae*. En effet, nous verrons qu'au sein de certaines sources, les indications données par les signes et par les inscriptions apparaissent clairs et explicites, ne dissimulant en rien la solution. Dès lors, la notation n'apparaît pas à proprement parler énigmatique : elle substitue seulement, à la notation musicale des parties non écrites, des indications permettant de réaliser celles-ci. Au sein d'autres sources, en revanche, les indications apparaissent extrêmement ténues, voire totalement absentes : ils révèlent trop peu pour qu'une réalisation immédiate des parties non écrites soit envisageable. Dans ce cas également, le qualificatif « énigmatique » semble également inapproprié : la notation se limitant à dissimuler la solution, sans offrir réellement d'indices permettant de mettre au jour celle-ci. Nous ne tenterons

⁴¹⁷ À propos de la notion d'*obscuritas*, essentielle dans le discours sur les énigmes depuis l'Antiquité, voir SCHILTZ 2015, p. 40-64.

⁴¹⁸ Selon la définition donnée par Johannes Tinctoris, en particulier, citée en Introduction (note 3).

⁴¹⁹ SCHILTZ 2015, p. 9-10. Voir également le passage consacré au chapitre 15 du livre II des *Libri tres de institutione harmonica* de Pietro Aaron (1516Aa) (*Ibid.*, p. 226-9).

donc pas d'assimiler la notation canonique des *fugae* à une forme d'énigme musicale, mais nous contenterons de déterminer dans quelle mesure cette notation révèle ou dissimule, et quelles en sont les implications du point de vue des lecteurs.

Les notations des *fugae* au sein des sources étudiées couvrent un large éventail de possibilités, entre une vocation purement « explicative », d'une part, ou purement « cryptique », d'autre part : elles procèdent, à un degré variable, de l'un ou l'autre de ces domaines. Tandis que certaines notations semblent pouvoir être assignées exclusivement à l'un ou l'autre de ceux-ci, bon nombre d'autres semblent participer à la fois du premier, et du second. Au sein d'une source donnée, certains des éléments de notation relevés peuvent viser à guider les chanteurs vers la réalisation attendue, en leur fournissant des indices ou des informations ; d'autres peuvent n'en rien révéler, et seulement indiquer la nécessité de chercher une solution. Selon la nature et la précision des informations données par une indication donnée – inscription canonique ou signe de congruence –, la fonction de celle-ci peut ainsi se déplacer, tantôt du côté des indications « cryptiques », tantôt de celui des indications « explicatives ».

Dès lors, se pose la question de savoir si l'omission d'informations, le caractère apparemment lacunaire d'une notation donnée – absence d'indication, par les signes de congruence, de la hauteur de départ du *comes* ; présence d'une inscription canonique seule, qui se limite à signaler la présence d'une *fuga* – relève d'une intention « cryptique ». C'est à dire, si cette omission est en effet délibérée, et vise à dissimuler la solution, à contraindre les chanteurs à trouver celle-ci par eux-mêmes⁴²⁰. Ou bien, si elle découle seulement d'une négligence de la part d'un copiste, ou de l'un des acteurs de la transmission ; des hasards de la transmission de la *fuga* considérée, ou bien d'autres contraintes. Ou encore, si le caractère lacunaire d'une notation se justifie du fait que les chanteurs auxquels se destinait la source concernée connaissaient suffisamment bien la *fuga* pour n'avoir pas besoin d'autres indications pour réaliser celle-ci.

En d'autres termes, il convient de se demander si les divers acteurs de la transmission des œuvres étudiées jouaient consciemment avec ces deux tendances,

⁴²⁰ Cette dimension de recherche, d'expérimentation, qui revêt une importance considérable dans la conception des *canones* durant la Renaissance, a été étudiée de manière approfondie par Katelijne Schiltz (SCHILTZ 2015, p. 174-193).

tiraient parti de cette double orientation possible – d’un côté l’explication, l’éclaircissement ; de l’autre l’obscurcissement, la dissimulation – ; ou bien subissaient simplement l’ensemble des contraintes, des déterminations induites par les processus de transmission.

Il s’agit donc ici de tenter d’établir si les notations des *fugae* préservées par les sources ont été rigoureusement conçues ; si la fonction des éléments relevés a été soigneusement pesée, choisie parmi toutes les fonctions envisageables. Ou bien si, au contraire, ces notations résultent d’une démarche plus empirique, où les hasards de transmission, les contraintes techniques auraient une place plus importante. Nous chercherons par conséquent à identifier les logiques éventuelles qui pourraient régir l’emploi de ces différentes notations. Ou du moins, à établir le point de vue adéquat, qui pourrait permettre la mise au jour de cette logique.

Pour cela, nous délimiterons successivement diverses catégories de sources, selon le type d’indications qu’elles contiennent. Nous observerons, pour chacune de ces catégories, la nature des informations transmises, afin de déterminer si celles-ci sont suffisantes ou non pour une réalisation immédiate de la *fuga* considérée. Ainsi, nous pourrions tenter d’établir la fonction des éléments relevés, et mieux comprendre les relations entretenues par ceux-ci. Cette étude permettra d’évaluer le potentiel propre aux diverses notations relevées dans les sources, et d’observer de quelle manière celui-ci apparaît exploité.

En premier lieu, nous nous intéresserons aux sources ne comportant qu’un seul de ces deux types d’indications : celles comportant uniquement des signes de congruence, ou uniquement des inscriptions canoniques. Puis, nous nous pencherons sur les sources présentant à la fois des signes et des inscriptions. Enfin, nous aborderons le cas des sources ne contenant aucune indication de la présence d’une *fuga*.

1) Sources comportant uniquement des signes de congruence

Nous nous concentrerons d’abord sur les sources de *fugae* comportant uniquement des signes de congruence, et non pas d’inscriptions canoniques. Nous répertorions ces sources dans la table ci-dessous.

N. B. : dans plusieurs de leurs sources, la Missa De beata virgine et la Missa

Sine nomine comportent, outre des signes de congruence, des inscriptions s'appliquant à plusieurs sections consécutives. Les sections au sein desquelles l'inscription n'apparaît pas notée mais demeure valable seront considérées au même titre que les sections comportant une inscription. Elles ne sont donc pas indiquées dans la table suivante, mais dans les tables 2.1.9 et 2.1.10.

Références des sources	Signes de congruence	Indication, par les signes de congruence, de la hauteur de départ ou d'arrêt du <i>comes</i> ⁴²¹
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i>		
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei I » : D	Non
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>		
CambraiBM 18	« Sanctus » : D	Non
	« Pleni sunt » : D	Non
	« Osanna » : D	Oui (?)
	« Benedictus » : D	Non*
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)
JenaU 7	« Patrem » : D	Oui
	« Crucifixus » : D	Oui
	« Et in spiritum » : D	Oui
	« Sanctus » : D	Oui
	« Pleni sunt » : D	Oui
	« Osanna » : D	Oui
	« Benedictus » : D	Non*
	« Agnus Dei I » : D	Oui
	« Agnus Dei III » : D	Oui
MunBS 510	« Patrem » : D	Oui (?)
	« Et in spiritum » : D	Non
	« Sanctus » : D	Oui (?)
	« Pleni sunt » : D	Non
	« Osanna » : D	Oui (?)
	« Benedictus » : D	Non*

⁴²¹ De même que dans la table 2.1.7, les points d'interrogation signalent une imprécision dans le placement d'un signe, qui semble rendre douteux son caractère intentionnel. Quant aux astérisques, ils s'associent aux signes n'indiquant pas la hauteur de départ du *comes*, mais que des contraintes graphiques empêchaient d'être correctement placé. Les autres cas remarquables sont signalés par des notes de bas de page.

	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)
ToleF 23	« Patrem » : D	Non
	« Crucifixus » : D	Oui
	« Et in spiritum » : D	Oui
	« Sanctus » : D	Oui
	« Pleni sunt » : D	Non
	« Osanna » : D	Oui
	« Benedictus » : D	Non*
	« Agnus Dei I » : D	Oui
	« Agnus Dei III » : D	Oui
	UppsU 76b	« Patrem » : D
« Crucifixus » : D		Oui (?)
« Et in spiritum » : D		Non
« Sanctus » : D		Oui (?)
« Pleni sunt » : D		Non
« Osanna » : D		Oui (?)
« Benedictus » : D		Non*
« Agnus Dei I » : D		Oui (?)
UppsU 76c	« Patrem » : D	Non
	« Crucifixus » : D	Non
	« Et in spiritum » : D	Non
	« Sanctus » : D	Oui (?)
	« Pleni sunt » : D	Non
	« Benedictus » : D	Non*
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)
VatG XII.2	« Patrem »	Non
	« Crucifixus »	Non
VienNB 4809	« Et in spiritum » : D	Oui
NJE 9.1 Missa Malheur me bat		
VatS 23	« Agnus Dei II » : DF	Non-non
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei II » : DF ⁴²²	Non-non
NJE 11.1 Missa Hercules dux Ferrarie		

⁴²² Au sein de cet imprimé, l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat* se trouve également accompagné d'inscriptions *Duo*, notées sur les parties fuguées. Toutefois comme nous l'avons noté, la présence d'une résolution écrite ôte à ces inscriptions toute fonction canonique (*cf. supra*, note 290).

JenaU 3 [Le « Pleni sunt » est manquant]	« Agnus Dei II » : DF (pour le T et l'A)	Non-non (pour le T et l'A)
MiLD 3 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Pleni sunt » : D	Oui
Petrucchi 1505 (J670)	« Agnus Dei II » : D indiquant le départ des deux <i>comites</i> , F indiquant la fin de l'Altus seul.	Non-non (pour le T et l'A) ; non
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>		
JenaU 31 [Le « Credo » est manquant. Les autres mouvements présentent d'importantes variantes par rapport aux versions transmises par les autres sources ⁴²³]	« Kyrie I » : DF	Non-non
	« Christe » : DF	Non-non
	« Kyrie II » : DF	Non-non
	« Et in terra » : DF	Non-non
	« Qui tollis » : DF	Non-non
	« Sanctus » : DF	Non-non
	« Osanna » : F	Non
	« Benedictus » : DF	Non-non
	« Agnus Dei I-III » : DF	Non-non
VatS 49	« Sanctus » : F ⁴²⁴	Non
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Agnus Dei II » : D	Non
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>		
Antico 1516¹	« Sanctus » : D	Non
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam (à 5) (Prima pars seulement)</i>		
LonRC 1070	D	Non
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria (à 6) (Prima pars seule)</i>		
ToleF 23	D	Oui
VatS 55	D	Oui
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es (à 5)</i>		

Nous ne mentionnons donc ici que les signes de congruence.

⁴²³ Cette source donne des versions alternatives du « Pleni sunt », ici non canonique, du « Benedictus » et de l'« Agnus Dei II », ici canoniques.

⁴²⁴ Le microfilm consulté étant difficile à lire, il apparaît parfois difficile de déceler la présence des signes. Cependant le commentaire critique de l'édition de cette messe dans la *New Josquin Edition*, qui recense l'ensemble des signes de congruence présents dans chaque source, ne mentionne pour **VatS 49** que les trois *coronate* mentionnées dans la table 1.3.3 (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40).

FlorL 666	<i>Prima pars</i> : D	Non
	<i>Secunda pars</i> : D	Non
	<i>Tertia pars</i> : DF	Non-oui
Antico 1521³	<i>Prima pars</i> : D	Oui (?)
	<i>Secunda pars</i> : D	Oui (?)
	[<i>Tertia pars</i> : D ⁴²⁵]	[Non]
	<i>Tertia pars</i> : F	Non
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)		
VatS 42	Sur l'A : D	Oui
	Sur le B : D	Oui
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radis</i> (à 4)		
Petrucchi 1505²	<i>Secunda pars</i> : F	Non
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)		
ParisBnF 2245	Sur l'A : D	Non
	Sur le B : D	Non*
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)		
VienNB 18746	<i>Prima pars</i> : D	Oui
	<i>Residuum</i> : D	Oui
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)		
VienNB 18746	DF	Non-non
(NJE 29.20) <i>Plaine de deuil</i> (à 5)		
BrusBR 228	D	Oui
VienNB 18746	D	Oui
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)		
VienNB 18746	DF	Non*-oui
CopKB 1848	D	Non*

Table 2.1.8 : *Fugae* pourvues de signes de congruence, mais non d'inscriptions canoniques.

Au sein de ce relevé, il est frappant de constater la faible proportion de sources au sein desquelles les signes de congruence indiquent clairement la hauteur de départ du *comes*. En écartant d'office les sources dans lesquelles cette indication ne semble pas intentionnelle⁴²⁶, on ne compte en effet qu'un nombre très réduit de

⁴²⁵ Dans l'exemplaire conservé à New York (Pierpont Morgan Library), un signe de congruence manuscrit se trouve ajouté au début de la *Tertia pars*, mais ne figure pas à la hauteur correcte du départ du *comes* (Ex. 2.1.11).

⁴²⁶ En particulier les sources d'œuvres comportant plusieurs signes, dont une forte majorité n'indiquent pas la hauteur de départ du *comes*. En particulier, les manuscrits **UppsU 76b** et **CambraiBM 18**, dans leur version de la *Missa De beata virgine*, et le manuscrit **JenaU 31** dans sa version de la *Missa Ad fugam*. De même, nous avons écarté le manuscrit **ToleF 23**, qui transmet la *Missa De beata virgine*

sources telles⁴²⁷. Aussi l'emploi d'une notation n'impliquant que des signes de congruence ne suppose pas nécessairement que le potentiel de ces signes soit employé pleinement.

L'absence d'indication, par les signes, de la hauteur de départ du *comes* apparaît parfois compensée par la présence d'une résolution de cette partie. C'est notamment le cas au sein du manuscrit **VienNB 18746**, ainsi que dans les imprimés en parties séparées issus de l'atelier de Petrucci, qui comportent presque systématiquement de telles résolutions⁴²⁸. Nous verrons en effet que les sources imprimées, tout particulièrement celles issues de l'atelier de Petrucci, adoptent souvent une notation plus explicite que la moyenne des autres sources, facilitant la réalisation sonore des *fugae*⁴²⁹.

Dans la plupart des autres sources, en revanche, aucune indication ne vient informer les chanteurs sur la hauteur de départ du *comes*. Les indications données par ces sources apparaissent par conséquent insuffisantes pour permettre la réalisation immédiate des *fugae* considérées⁴³⁰. Ce caractère souvent lacunaire de la notation suppose que les chanteurs devaient établir par eux-mêmes la hauteur de départ du *comes* : ou bien en examinant le contrepoint de la *fuga* considérée, ou bien en essayant diverses réalisations jusqu'à trouver la bonne ; ou encore, par une

pourvue d'un nombre équivalent de signes indiquant la hauteur de départ du *comes* et ne l'indiquant pas.

⁴²⁷ Indubitablement, les signes relevés dans la *Missa De beata virgine* transmise par **JenaU 7** indiquent la hauteur de départ du *comes* – à la seule exception du signe relevé dans le « Benedictus », dont nous avons noté le statut particulier (Ex. 2.1.6) –. Si la plupart des autres signes qui semblent indiquer la hauteur de départ du *comes* se trouvent isolés, la précision de leur placement suggère que cette indication est bien intentionnelle. C'est le cas notamment du manuscrit **MILD 3**, pour le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* ; des manuscrits **ToleF 23** et **VatS 55** pour le *Pater noster* ; du manuscrit **VatS 42** pour le *Salve regina* (à 4) ; du manuscrit **VienNB 18746** pour les chansons *Du mien amant* et *Plaine de dueil* ; enfin du manuscrit **BrusBR 228** pour la chanson *Plaine de dueil*.

⁴²⁸ Seule une autre des sources retenues comporte, conjointement à une *fuga* pourvue seulement de signes de congruence, une résolution écrite de la partie de *comes*. Il s'agit du manuscrit **VatS 23**, qui transmet l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*.

⁴²⁹ À propos du lien entre ces choix de notation et le format, la destination de ces sources, ainsi que les contraintes de notation ou de mise en page ayant pu se poser à leur élaboration, cf. *infra*, II-2-C-2)-6).

⁴³⁰ Des résolutions écrites des parties de *comes* figurent certes sur certaines de ces sources, ce qui résout, pour elles, ce problème. En particulier, l'imprimé **Petrucci 1505 (J670)** dans sa version de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella* ; le manuscrit **VatS 23**, pour l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat* ; l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)** pour l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ad fugam*, le manuscrit **CopKB 1848** pour la chanson *Baisiez moy* (à 6) ; le manuscrit **VienNB 18746** pour les chansons *Je me complains* et *Plusieurs regretz*. Cependant, l'absence d'une résolution écrite apparaît également courante, même dans le cas où les signes n'indiquent pas la hauteur de départ du *comes* : dans les sources **CambraiBM 18**, **MunBS 510**, **ToleF 23**, **UppsU 76b**, **UppsU 76c**, **WolfA A**, **Antico 1516¹**, **Giunta & Pasoti 1522** et **Petrucci 1514 (J673, 674)** de la *Missa De beata virgine*, ainsi que dans celles de bien d'autres œuvres recensées ici.

connaissance préalable de la *fuga* considérée.

Toutefois, ce caractère lacunaire ne semble pas résulter d'une volonté délibérée, de la part des copistes ou bien des concepteurs des sources, de dissimuler la solution de ces *fugae*. D'une part, en effet, on note que plusieurs des manuscrits recensés ci-dessus ont été copiés sur le lieu même de leur destination⁴³¹. Il est par conséquent possible que les chanteurs auxquels ces manuscrits étaient destinés connaissaient préalablement les œuvres copiées au sein de ces derniers : cette connaissance n'étant pas le privilège exclusif des copistes. Dès lors, l'adoption par ceux-ci d'une notation « cryptique » ne peut se justifier par un désir de mettre les chanteurs en difficulté, en leur cachant la solution par le biais d'un *canon*. D'autre part, et à plus forte raison, on remarque que si cette notation apparaît employée dans tous types de sources – manuscrits ou imprimés, livres de chœur ou recueils en parties séparées –, cet emploi n'apparaît pas toujours cohérent au sein d'une source donnée. Au sein d'une œuvre comportant plusieurs mouvements ou sections fugués, l'emploi exclusif de signes de congruence ne se vérifie pas toujours dans la totalité de ces mouvements ou sections. Souvent, il apparaît restreint à un nombre limité d'entre eux. Enfin, dans la plupart des manuscrits dont les signes de congruence n'indiquent manifestement pas la hauteur de départ du *comes*, on en trouve cependant certains qui semblent l'indiquer, mais comme par hasard, souvent de manière imprécise⁴³². On devine, par conséquent, que le copiste n'a pas cherché soigneusement à placer ces signes, de sorte qu'ils n'indiquent pas la hauteur de départ du *comes*, dont lui-même aurait eu connaissance. Ce placement semble plutôt résulter du hasard que d'une volonté délibérée de dissimuler la solution.

⁴³¹ C'est notamment le cas des manuscrits **CambraiBM 18** et **VatG XII.2**, qui transmettent tous deux la *Missa De beata virgine* ; ainsi que des manuscrits **JenaU 31** et **VatS 49**, qui transmettent la *Missa Ad fugam* (cf. *supra*, I-2-C-1)).

⁴³² En particulier, plusieurs des manuscrits qui transmettent la *Missa De beata virgine* : **CambraiBM 18**, **MunBS 510**, **ToleF 23**, **UppsU 76b** et **UppsU 76c**.

2) Sources comportant uniquement des inscriptions canoniques

Bien que certains des constats formulés ci-dessus puissent être étendus au cas des sources comportant uniquement des inscriptions canoniques, mais non des signes de congruence, l'examen de ces sources mène à des conclusions légèrement différentes. Nous recensons ces sources ci-dessous, en précisant, pour chacune des inscriptions relevées, la nature des informations indiquées aux lecteurs⁴³³.

N. B. : Dans les colonnes de droite de cette table ainsi que de la suivante, le signe X est entouré de parenthèses lorsque l'inscription fait allusion à la caractéristique correspondante de la fuga – la distance temporelle ou l'intervalle qui sépare les parties fuguées –, sans que celle-ci soit précisément indiquée ; ou bien lorsque cette caractéristique n'est indiquée qu'implicitement.

Références des sources	Section ou mouvement (le cas échéant)	Inscriptions canoniques	Informations données par les inscriptions canoniques		
			Distance temporelle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>	Autres (préciser)
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>					
CambraiBM 4	« Crucifixus »	<i>Cano[n] ut s[upra].</i>	(X)	(X) ⁴³⁴	Renvoie aux indications du « Patrem »
	« Et in spiritum »	<i>Cano[n] le darnier va derrire.</i>	(X)	(X) ⁴³⁵	
CambraiBM 18	« Patrem »	<i>Le premier va devant</i> ⁴³⁶ .	(X)		
	« Et in spiritum »	<i>Le devant va derrière.</i>	(X)		
ModD 4	« Et in spiritum »	<i>Le dariere va dariere.</i>	(X)	(X) ⁴³⁷	

⁴³³ Pour une analyse plus détaillée du type d'information transmis par les inscriptions relevées, nous renvoyons le lecteur au chapitre dédié aux inscriptions canoniques (*cf. supra*, II-1-A-B).

⁴³⁴ Si l'inscription notée dans cette section ne précise ni l'intervalle, ni la distance temporelle qui sépare les parties fuguées, la section précédente, « Patrem », comportait l'inscription *Canon le premier va deva[n]t*, ainsi qu'un signe de congruence indiquant à la fois l'intervalle et la distance temporelle qui sépare les parties fuguées. Les caractéristiques de la *fuga* sont identiques au cours de cette section.

⁴³⁵ L'intervalle qui sépare les parties fuguées est le même que dans les deux sections précédentes. Malgré l'absence d'indication à ce propos au cours de cette section, celles figurant dans le « Patrem » semblent devoir s'appliquer jusqu'à cette section. Par ailleurs, la distance temporelle entre les deux parties fuguées demeure exacte entre ces différentes sections, l'ordre d'entrée des parties se trouvant seulement inversé entre le « Crucifixus » et l'« Et in spiritum ».

⁴³⁶ Bien qu'elle ne soit pas réitérée sur la section suivante, le « Crucifixus », l'inscription s'y applique également.

⁴³⁷ L'intervalle qui sépare les parties fuguées est indiqué, dans la section précédente, par la position du

UppsU 76c	« Osanna »	<i>Cano[n] : il fault ieuner les quatre temps.</i>	X ⁴³⁸		
VatG XII.2	« Sanctus »	<i>Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente.</i>	X	X	
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i>					
SegC s.s.	« Osanna »	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Osan[n]a in te[m]por[e] oportuno.</i>	(X)		
VienNB 11778	« Osanna »	<i>Osanna ut in Tenore.</i>	-		Nom de la partie de <i>dux</i>
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>					
VatS 49	« Kyrie »	<i>Canon panges laxando tri[n]um in subdiapente. Tenor fugat Discanto in subdyapente⁴³⁹.</i>	X	X	[Noms des parties fuguées]
	« Qui tollis »	<i>Quare fremuerunt gentes.</i>		(X) ⁴⁴⁰	Signale la présence d'une partie non écrite.
	« Agnus Dei II »	<i>Duo.</i>	-		Signale la présence d'une seconde partie non écrite.
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>					
JenaU 3	« Patrem »	<i>Canon. Contra indyatessaron liquen[do]</i>	X	X	Nom de la partie de

signe de congruence noté sur la partie de *dux*. Dans la mesure où cette indication semble revêtir un caractère intentionnel – les deux signes relevés dans le « Credo » transmis par cette source indiquant, avec précision, la hauteur de départ du *comes* –, il est probable que cette indication puisse être appliquée à la section « Et in spiritum », quant à elle dépourvue de signe de congruence (*cf. supra*, Table 2.1.7).

⁴³⁸ Dans ce manuscrit, les sections précédentes comportent d'ores et déjà des signes de congruence, qui pouvaient éventuellement permettre une connaissance préalable de la distance séparant *dux* et *comes*. Cependant, aucun de ces signes, ni aucune autre indication ne semble indiquer l'intervalle qui sépare les parties fuguées (Table 2.1.7).

⁴³⁹ Cette seconde inscription, addition plus tardive et par une autre main, est mentionnée par les éditeurs de la *New Josquin Edition* : cependant elle n'apparaît pas sur la reproduction en microfilm consultée. Nous nous fions par conséquent ici au relevé fourni par la *NJE* (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 40). Dans la colonne de droite, nous indiquons entre crochets les informations additionnelles qu'elle fournit.

⁴⁴⁰ Si l'intervalle entre les voix fuguées n'apparaît pas signalé par cette inscription, ni par celles relevées sur le « Pleni sunt » et l'« Agnus Dei II » dans le même manuscrit, celui indiqué par la première inscription, relevée dans le « Kyrie I », demeure cependant valable sur l'ensemble de la messe (Table 1.1.3).

		<i>prima[m] pausam.</i>			<i>comes.</i>
VienNB 4809	« Patrem »	<i>Contra in dyatessaron liquendo primam pausam.</i>	X	X	Nom de la partie de <i>comes.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Christe »	Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Christe in Contra alto</i> ⁴⁴¹ .	-		Nom de la partie de <i>comes.</i>
	« Patrem »	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uen]do primam pausam.</i> Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Patrem Altus in Suprano.</i>	X	X	Noms des deux parties fuguées.
NJE 27.6, <i>De tous biens plaine</i> (à 3)					
Petrucchi 1502¹		<i>Canon. Fuga p[er] in semibreve netesinemenon.</i>	X	X	Nom du degré de départ de la partie de <i>comes</i>
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)					
FlorBN Magl. 178		<i>Canon/Omnia probate quod bonum est tenete.</i>	-		Signale la présence d'un <i>canon</i>
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)					
FlorBN BR 229		<i>Canon quiescit qui super me volat/ Post me venit qui in punctu clamat.</i>	X	(X)	
FlorBN Magl. 178		<i>Canon quiescit qui super me volat/Post venit q[ui] ante me factus est.</i>	(X)	(X)	
SevC 5-1-43		<i>Canon quiescit qui super me volat/Venit post me qui i[n] pu[n]ctu clamat.</i>	X	(X)	
Petrucchi 1504³		<i>Quiescit q[ui] super me volat/Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat</i>	X	(X)	
RomeC 2856		<i>Canon quiescit qui sup[er] me volat/Venit post me q[ui] i[n] punct[o] clamat</i> ⁴⁴² .	X	(X)	
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)					

⁴⁴¹ Dans cette source, seule la *fuga* entre les parties d'Altus (*dux*) et de Bassus (*comes*) est signalée par une inscription. La *fuga* entre les parties de Superius (*dux*) et de Tenor (*comes*) est quant à elle indiquée par un signe de congruence. Les inscriptions notées dans le « Kyrie I » pour ces deux parties ne sont pas réitérées.

⁴⁴² Bien que l'inscription canonique figurant dans cette source indique comment extraire la partie de Superius (*comes*) de la partie d'Altus (*dux*), c'est en réalité le Superius qui apparaît écrit en toutes notes, l'Altus ayant été omis. Cette notation apparemment absurde pourrait résulter d'une erreur de copie. À ce propos, cf. *infra*, II-2-B-1).

AugSB 142a	<i>Canon p[ar] nature/ bmollem.</i>		(X)	Noms des hexacordes de chacune des parties fuguées
UppsU 76c	<i>Cano[n] : faute d'arge[n]t p[ar] nature et faute d'arge[n]t par bemol.</i>		(X)	Noms des hexacordes de chacune des parties fuguées

Table 2.1.9 : *Fugae* accompagnées d'inscriptions canoniques, mais non de signes de congruence.

Ici encore, un nombre limité de sources fournit assez d'informations pour permettre une réalisation immédiate des *fugae* concernées. Bien qu'une forte proportion d'entre elles mentionnent à la fois la distance temporelle et l'intervalle qui séparent les parties fuguées, ces mentions demeurent souvent en partie implicites, et n'en précisent que rarement la valeur exacte. En tout, seules six des sources recensées ci-dessus comportent une inscription indiquant précisément ces caractéristiques⁴⁴³. On peut toutefois leur ajouter quatre autres sources au sein desquelles des indications données précédemment semblent rester valables, et complètent en quelque sorte les inscriptions relevées, qui en elles seules seraient insuffisantes⁴⁴⁴.

Une majorité des inscriptions relevées ci-dessus se limite à l'énoncé d'informations annexes, ou à des allusions, qui ne sauraient suffire pour chanter correctement une *fuga* dès la première lecture. Le potentiel « informatif » des inscriptions canoniques n'apparaît que rarement mis pleinement à profit : la quantité d'informations transmises par les inscriptions est rarement optimale. L'absence totale de résolutions écrites des parties de *comes* au sein des sources recensées ci-dessus (Table 2.1.9) rend ce fait d'autant plus flagrant.

Pour la plupart, ces inscriptions ne semblent pas viser à faciliter la réalisation des *fugae*, à fournir aux lecteurs toutes les informations dont ils pourraient avoir

⁴⁴³ Il s'agit des inscriptions relevées sur le « Sanctus » de la *Missa De beata virgine*, dans **VatG XII.2** ; sur le « Kyrie » de la *Missa Ad fugam* dans **VatS 49** ; dans les trois sources indiquées ci-dessus du « Patrem » de la *Missa Sine nomine* – **JenaU 3**, **VienNB 4809** et **Petrucci 1514 (J673, 674)** –, ainsi que celle qui accompagne la chanson *De tous biens plaine* (à 3) dans **Petrucci 1502**¹. On précisera que cette dernière n'indique pas l'intervalle qui sépare les parties fuguées, mais le nom du degré de départ de la partie de *comes* dans la *scala greca*, ce qui revient au même.

⁴⁴⁴ C'est le cas de trois sources de la *Missa De beata virgine* : **CambraiBM 4** dans le « Crucifixus » et l'« Et in spiritum » ; **ModD 4** dans l'« Et in spiritum » ; **UppsU 76c** dans l'« Osanna » ; ainsi que de **VatS 49**, source du « Qui tollis » de la *Missa Ad fugam*.

besoin. Ces notations semblent ainsi, bien plus que celles impliquant uniquement des signes de congruence (Table 2.1.8), avoir une vocation « cryptique ». La forte présence des inscriptions énigmatiques au sein du recensement établi ci-dessus (Table 2.1.9) semble pouvoir confirmer cette hypothèse⁴⁴⁵.

Au sein des sources comportant uniquement des signes de congruence, apparaissait pratiquement toujours une même indication, en quelque sorte irréductible : la distance temporelle séparant les parties fuguées. Donnée par les signes de départ, celle-ci pouvait éventuellement s'accompagner de l'indication de la hauteur de départ du *comes*, ainsi que de son point d'arrêt, par le moyen d'un signe de fin. Dans les sources comportant uniquement des inscriptions canoniques, en revanche, le type d'informations transmis apparaît nettement plus souple. Les inscriptions peuvent se limiter à signaler la présence d'une *fuga*, ou bien indiquer certaines de ses caractéristiques, avec une précision variable ; ou encore, fournir d'autres types d'informations potentiellement utiles : effectif impliqué, désignation des parties fuguées. Bien que la quantité d'informations donnée par les inscriptions canoniques puisse couvrir des registres plus vastes que les signes de congruence, l'utilisation de ce potentiel apparaît nettement plus variable. Certaines inscriptions peuvent apparaître entièrement « cryptiques », ne fournissant aucune information pouvant aider la réalisation ; d'autres, fournir quelques indices permettant de guider les chanteurs⁴⁴⁶.

Si l'emploi exclusif d'inscriptions canoniques apparaît attesté dans tous types de sources, et ne semble pas privilégié au sein de l'un d'entre eux, il semble cependant plus marginal que celui des signes de congruence seuls (Table 2.1.8), au sein du corpus étudié. En effet, pour les œuvres comportant plusieurs mouvements ou sections fugués, ce type de notation ne concerne en aucun cas l'ensemble de ceux-ci :

⁴⁴⁵ Parmi les inscriptions recensées ci-dessus, on relève en effet plusieurs des inscriptions énigmatiques recensées en table 2.1.4. Celles-ci concernent en particulier l'ensemble des sections fuguées de la *Missa De beata virgine* ; l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* ; le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* ; le « Patrem » de la *Missa Sine nomine* ; le *Credo [quarti toni]* (= *Credo Vilayge III*), (à 4) ; le *Salve regina* (à 4) ; les chansons *Se congié prens* (à 4) ; *Une mousque de Biscaye* (à 4) ; et *Se congié prens* (à 6). Ces œuvres apparaissent fortement représentées parmi les sources ne comportant que des inscriptions canoniques (Table 2.1.9), mais nettement moins parmi celles ne comportant que des signes de congruence (Table 2.1.8).

⁴⁴⁶ Il est intéressant ici de constater que, comme nous l'avons noté (*cf. supra*, II-1-B-1), les inscriptions les moins précises en termes informatifs présentent souvent une forme plus sophistiquée que les inscriptions plus explicites. C'est le cas des inscriptions relevées sur les sources de la chanson *Une mousque de Biscaye*, ainsi que sur plusieurs de celles de la *Missa De beata virgine*, indiquées ci-dessus (Table 2.1.9).

mais seulement une partie d'entre eux. Le choix d'accompagner les sections ou les mouvements fugués d'une œuvre d'inscriptions canoniques seulement n'apparaît jamais systématique : aussi, il semble clair que d'autres facteurs ont pu entrer en jeu, et déterminer l'aspect de ces notations. Nous y reviendrons notamment au cours de la partie suivante, dédiée à l'étude de la transmission des notations.

3) *Sources comportant conjointement des signes de congruence et des inscriptions canoniques*

Les sources recensées au cours des deux points précédents ne constituent qu'une portion restreinte du corpus étudié : une nette majorité des sources retenues comporte à la fois des signes de congruence et des inscriptions canoniques. La présence conjointe de ces deux types d'indications soulève plusieurs questions. On doit s'interroger, en premier lieu, sur les raisons qui justifient l'emploi de deux types d'indications distincts, qui, pour une grande part, ne servent qu'à transmettre des informations semblables. Ensuite, on peut se demander, d'une part, si l'accumulation d'indications induit nécessairement une notation à tendance « explicative » plutôt que « cryptique » : si les sources recensées ci-dessous (Table 2.1.10) fournissent davantage d'informations que celles ne comportant que l'un des types d'indications considérés. D'autre part, comment se répartissent les fonctions conférées à ces indications. Si les informations se trouvent partagées entre celles-ci selon une logique régulière, chacun des éléments remplissant toujours une fonction stable ; ou bien si, au contraire, la présence d'indications multiples induit une variabilité des fonctions qui leur sont attribuées.

Afin d'étudier ces questions, nous tenterons notamment d'identifier le rôle précis de ces indications, ainsi que leur degré de complémentarité, afin de mieux cerner la nature de leurs relations. Dans la table suivante, nous indiquons l'ensemble des informations données par les signes et les inscriptions relevés, dans les sources comportant conjointement ces deux types d'indication.

N. B. : Les informations données par les inscriptions canoniques sont résumées, dans la colonne de droite, par le code de lettres indiqué ci-dessous. Ces lettres sont entourées de parenthèses lorsque l'inscription fait allusion à la caractéristique correspondante, sans l'indiquer précisément ; ou bien lorsque cette caractéristique n'est mentionnée qu'implicitement.

- F : Indication de la présence d'une fuga⁴⁴⁷.
- T : Indication de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées.
- I : Indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées
- Nd : Indication du nom de la partie de dux.
- Nc : Indication du nom de la partie de comes.
- E : Indication énigmatique.

Références des sources	Signes de congruence	Indication, par les signes de congruence, de la hauteur de départ ou d'arrêt du comes	Informations données par les inscriptions canoniques
NJE 3.1 Missa Ave maris stella			
BasU F.IX.25 (a-d)	« Agnus Dei I » : DF	Non-oui	I, Nd, Nc
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	I, Nd
BrusBR 9126	« Agnus Dei I » : DF	Oui-oui	F
	« Agnus Dei II » : D	Non*	F
JenaU 3	« Agnus Dei I » : DF	Oui-oui	F
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	F
MiID 3	« Agnus Dei I » : D	Oui	Nd
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	F
VatS 41	« Agnus Dei I » : D	Non	Nd, Nc
	« Agnus Dei II » : DF	Non*-non	F
VatSM 26	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	I
	« Agnus Dei II » : D	Non*	I
VienNB 1783	« Agnus Dei I » : D	Non	Nd, Nc
	« Agnus Dei II » : DF [Le signe D est placé une semibrève trop tard]	Non*-non	F
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	« Agnus Dei I » : D [placé deux semibrèves trop tôt]	Non	Sur le T (<i>comes</i>) : Nd, Nc Sur le B (<i>dux</i>) : Nd, Nc
NJE 3.3 Missa De beata virgine			
CambraiBM 4	« Patrem » : D	Oui	E, (T)
	« Sanctus » : D	Oui	E, T

⁴⁴⁷ Dans cette catégorie, nous incluons les indications d'effectif, qui signalent implicitement la présence d'une fuga.

	« Pleni sunt » : D	Non	E, T
	« Osanna » : D	Oui	T ⁴⁴⁸
	« Benedictus » : D	Non*	T
	« Agnus Dei I » : D	Oui	T
	« Agnus Dei III » : D	Oui	Nc, T
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem » : D	Oui	E, (T), Nd, Nc
	« Crucifixus » : D	Oui	E, (T), Nd, Nc
	« Et in spiritum » : D	Oui	E, (T), Nd, Nc
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem » : D	Oui	E, (T)
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée
UppsU 76c	« Benedictus » : D	Non*	Inscription de l'« Osanna » non réitérée ⁴⁴⁹
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)	
VatG XII.2	« Et in spiritum : D	Oui	E, (T)
	« Pleni sunt » : D	Non	TI ⁴⁵⁰
	« Osanna » : D	Oui	TI
	« Benedictus » : D	Non*	TI
	« Agnus Dei I » : D	Oui (?)	TI
	« Agnus Dei III » : D ⁴⁵¹	Non	TI
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem » : D	Oui	E, (T), Nc
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée
	« Et in spiritum » : D	Oui	E, (T)
VatS 45	« Patrem : D	Oui	E, (T)
	« Crucifixus : D	Oui	E, (T)
	« Et in spiritum : D	Oui	E, (T)
	« Sanctus » : D	Oui	E, T
	« Pleni sunt » : D	Oui	E, T

⁴⁴⁸ Les quatre dernières sections indiquées ici comportent l'inscription *Canon ut sup[ra]*, qui renvoie aux indications données pour les sections précédentes. L'« Agnus Dei III » indique en outre le nom de la partie de *comes*, Tenor.

⁴⁴⁹ Cette inscription, *Canon[n]* : *il fault ieuner les quatre temps*, indiquait, sous une forme facétieuse, la distance temporelle qui sépare les parties fuguées. Elle demeure *a priori* valable sur les trois sections indiquées ici.

⁴⁵⁰ Les cinq dernières sections présentent l'inscription *Canon. Ut supra*, qui renvoie à l'inscription du « Sanctus » : *Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente* (« *Canon. Fuga* à [distance de] quatre temps, à la quinte »).

⁴⁵¹ Le signe a été noté par erreur sur le Bassus, puis gratté et noté correctement sur le Tenor secundus (*dux*), probablement par une autre main. L'inscription canonique est quant à elle notée, par erreur également, au-dessus du Bassus.

	« Osanna » : D	Oui	E, T
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée
	« Agnus Dei I » : D	Oui	E, T
	« Agnus Dei III » : D	Oui	E, T
VatS 160	« Patrem » : D	Oui	I
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée
	« Et in spiritum » : D	Oui	I
	« Sanctus » : D	Oui	E, T
	« Pleni sunt » : D	Non	Inscription non réitérée sur les sections suivantes
	« Osanna » : D	Non	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui	
	« Agnus Dei III » : D	Oui (?)	
VienNB 4809	« Patrem » : D	Oui	E, (T)
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée
	« Sanctus » : D	Oui	E, T, I
	« Pleni sunt » : D	Oui	Inscription non réitérée sur les sections suivantes
	« Osanna » : D	Oui	
	« Benedictus » : D	Non*	
	« Agnus Dei I » : D	Oui	
	« Agnus Dei III » : D	Oui	
WolfA A	« Patrem » : D	Non	I, Nc
	« Crucifixus » : D	Non	Inscription non réitérée
	« Et in spiritum » : D	Non	I, Nc
	« Sanctus » : D	Oui (?)	I, Nc
	« Pleni sunt » : D	Non	I
	« Osanna » : D	Non	I
	« Benedictus » : D	Non*	I, Nc
	« Agnus Dei I » : D	Non	I, Nc
	« Agnus Dei III » : DF	Non-non ⁴⁵²	I, Nc
Antico 1516¹	« Patrem » : D	Non	E, (T)
	« Crucifixus » : D	Oui	Inscription non réitérée.

⁴⁵² La plupart des signes figurant dans le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » de cette source sont placés près de la hauteur de départ de la partie de *comes*, mais néanmoins de manière suffisamment imprécise pour permettre de penser qu'ils ne l'indiquent pas. Quant à ceux figurant dans le « Credo », leur position ne laisse planer aucun doute : ils n'ont clairement pas pour fonction d'indiquer la hauteur de départ du *comes*.

	« Et in spiritum » : D	Oui	E, (T)
	« Sanctus » : D	Non	E, T
	« Pleni sunt » : D	Non	E, T
	« Osanna » : D	Non	E, T
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Non	E, T
	« Agnus Dei III » : D	Non	E, T
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem » : D	Non	E, (T)
	« Crucifixus » : D	Oui (?)	Inscription non réitérée
	« Et in spiritum » : D	Non	E, (T)
	« Sanctus » : D	Non	E, T
	« Pleni sunt » : D	Non	Inscription non réitérée
	« Osanna » : D	Non	Inscription non réitérée
	« Benedictus » : D	Non*	Inscription non réitérée
	« Agnus Dei I » : D	Non	E, T
	« Agnus Dei III » : D	Non	E, T
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Patrem » : D	Non	E, (T)
	« Crucifixus » : D	Oui (?)	Inscription non réitérée
	« Et in spiritum » : D	Oui	E, (T)
	« Sanctus » : D	Non	E, T
	« Pleni sunt » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Osanna » : D	Non	E, T
	« Benedictus » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei I » : D	Non	E, T
	« Agnus Dei III » : D	Non	E, T
<i>NJE 6.2 Missa L'homme armé sexti toni</i>			
CasAC M(D)	« Osanna »	?	E, (T)
JenaU 31	« Osanna » : D	Non	E, (T), Nc
VatS 41	« Osanna » : D	Non	Sur le T (<i>dux</i>) : E, (T), Nc Sur le B (<i>comes</i>) : E, (T), Nc
<i>NJE 9.1 Missa Malheur me bat</i>			
VienNB 4809	« Agnus Dei II » : D	Oui	F

NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>			
BrusBR 9126	« Pleni sunt » : D	Oui	Sur l'A (<i>comes</i>) : E, F Sur le B (<i>dux</i>) : F
	« Agnus Dei II » : DF	Oui-non (pour le T et l'A)	F
VatS 45	« Pleni sunt » : D	Oui	Sur l'A (<i>comes</i>) : Nd Sur le B (<i>dux</i>) : F
	« Agnus Dei II » : DF	Oui (?) -non (pour le T et l'A) ⁴⁵³	Sur le T (<i>comes</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : Nd
VienNB 4809 [L'« Agnus Dei II » est manquant]	D	Oui	F
Petrucchi 1505 (J670)	« Pleni sunt » : D	Non	Sur l'A (<i>comes</i>) : F Sur le B (<i>dux</i>) : F
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>			
VatS 49	« Et in terra » : F	Oui (?)	E, F
	« Pleni sunt » : F	Non	F
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>			
JenaU 3	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(Non*)	I, (T) ⁴⁵⁴ , Nc
	« Christe » : Sur le S : D(F)	Oui ⁴⁵⁵ -(Oui)	Sur le S (<i>dux</i>) : Inscription non réitérée Pas d'inscription sur le B (<i>comes</i>)
	Sur l'A : D	Oui	
	« Kyrie II » : D(F)	Oui	Inscription non réitérée.
	« Et in terra » : D	Oui	I, Nc
	« Qui tollis » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Cum sancto spiritu » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Sanctus » : D	Oui	I, (T), Nc
	« Pleni sunt » : DF	Oui-oui (?)	F

⁴⁵³ Le signe indiquant le départ de l'Altus (*comes*) se trouve placé à la hauteur correcte, mais celui indiquant le départ du Tenor (*comes*) se trouve situé à distance d'octave de la hauteur de ce départ. Cette indication semble cependant intentionnelle.

⁴⁵⁴ Dans cette section, de même que dans le « Sanctus », l'indication de distance temporelle est donnée par la mention *sequentibus signis* (« en suivant les signes »), qui renvoie au signe de congruence noté sur la partie de *dux*. Il en est de même pour ces deux sections transmises par le manuscrit **VienNB 4809** et l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, ainsi que pour le « Pleni sunt » transmis par **Petrucchi 1514 (J673, 674)**.

⁴⁵⁵ Le signe est ici double, de même que dans le « Kyrie II ». Il indique, d'un côté, la hauteur de départ de la partie de *comes*.

	« Osanna » : D	Oui	I, Nc
	« Agnus Dei I » : D	Oui	I, Nc
	« Agnus Dei II » : DF	Oui-non	I
VienNB 4809	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(non*)	I, (T), Nc
	« Christe » : Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Oui ⁴⁵⁶ -(oui) Signe de l'A : non	Sur le S (<i>dux</i>) : Inscription non réitérée. Sur le B (<i>comes</i>) : Nd
	« Kyrie II » : D(F)	Oui-(Oui)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra » : D	Non	I, Nc
	« Qui tollis » : D	Oui (?)	Nd, Nc
	« Cum sancto spiritu » : DF	Oui-Oui (?)	Inscription non réitérée.
	« Sanctus » : D	Oui	I, (T), Nc
	« Pleni sunt » : DF	Oui (?) -non	F
	« Osanna » : D	Oui	I, Nc
	« Agnus Dei I » : D	Oui	Inscription non réitérée.
	« Agnus Dei II » : DF	Oui-non	I, F
Antico 1516¹⁴⁵⁷	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(Non*)	I, T, Nd, Nc
	« Christe » : Sur le S : D(F) Sur l'A : D	Non-(Non) Non	Sur le T (<i>comes</i>) : T, (I) ⁴⁵⁸ Pas d'inscription sur le B (<i>comes</i>)
	« Kyrie II » : D(F)	Non-(Non)	T, (I)
	« Et in terra » : D	Non	I, T, Nd, Nc
	« Qui tollis » : D	Oui	I, T, Nd, Nc
	« Cum sancto spiritu » : DF	Non-non	I, T, Nd, Nc
	« Patrem » : D	Non	E, I, (T), Nd, Nc
	« Et incarnatus » : D	Non	E, I, (T), Nd, Nc
	« Crucifixus » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Et in spiritum » : D	Non	E, I, (T), Nd, Nc

⁴⁵⁶ Le signe est ici double, de même que dans le « Kyrie II ». Il indique, d'un côté, la hauteur de départ de la partie de *comes*.

⁴⁵⁷ La résolution de la seule partie de Bassus du « Christe » est écrite en toutes notes.

⁴⁵⁸ L'indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées n'est pas réitérée dans le « Christe » ni dans le « Kyrie II » : cependant celle donnée dans le « Kyrie I » peut s'appliquer à l'ensemble de ces trois sections.

	« Pleni sunt » : DF	Non-non	F
	« Osanna » : DF	Non-non	I, T, Nd, Nc
	« Agnus Dei I » : D	Non	I, (T), Nd, Nc
	« Agnus Dei II » : DF	Non-non	I
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Kyrie I » : D(F)	Non*-(Non*)	Sur le S (<i>dux</i>) : I, (T), Nc Sur le T (<i>comes</i>) : Nd
	« Christe » : Sur le S : D(F)	Oui-(Oui)	Inscription non réitérée sur le S (<i>dux</i>), ni sur le T (<i>comes</i>). Sur le B (<i>comes</i>) : Nd
	« Kyrie II » : D(F)	Non-(Non)	Inscription non réitérée.
	« Et in terra » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>) : Nd, Nc Sur le B (<i>dux</i>) : I, Nc
	« Qui tollis » : D	Non	Inscription non réitérée.
	« Cum sancto spiritu » : DF	Non-non	Inscription non réitérée sur le T (<i>comes</i>). Sur le B (<i>dux</i>) : I, Nc
	« Sanctus » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>) : Nd, Nc Sur l'A (<i>dux</i>) : I, (T), Nd
	« Pleni sunt » : DF	Non-non	E
	« Osanna » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>) : Nd, Nc Sur le B (<i>dux</i>) : I, Nc
	« Agnus Dei I » : D	Non	Sur le T (<i>comes</i>) : Nd, Nc Sur le B (<i>dux</i>) : I, Nc
		« Agnus Dei II » : DF	Oui-non
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)			
CambraiBM 18	« Patrem » : D	Oui	Sur l'A (<i>dux</i>) : Nd, Nc
	« Crucifixus » : D	Oui	Sur l'A (<i>dux</i>) : E, Nd, Nc (Renvoi à l'indication du « Patrem »)
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)			
RegB C120	<i>Prima pars</i> : D	Non	Sur le S : E Sur le Ts (<i>dux</i>) : I

	<i>Secunda pars</i> : D	Non	Inscriptions non réitérées.
	<i>Tertia pars</i> : D	Oui (?)	
Petrucchi 1519³	<i>Prima pars</i> : D	Oui (?)	I
	<i>Secunda pars</i> : DF	Oui (?) - non	Inscription non réitérée.
	<i>Tertia pars</i> : DF	Non-non	
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)			
VerBC 759	Sur l'A : D	Oui	E, (I)
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)			
Petrucchi 1504³	F	Non	Sur le S (<i>dux</i>) : I, T, Nc
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)			
Antico 1520³	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : I
	Sur le B : DF	Non-oui (?)	
Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : I
	Sur le B : DF	Non-non	Sur le B (<i>dux</i>) : I
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)			
Antico 1520³	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : I
	Sur le B : DF	Non*-oui	Sur le B (<i>dux</i>) : I
Attaignant [c.1528]¹⁰	Sur l'A : D	Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : I
	Sur le B : DF	Non-non	Sur le B (<i>dux</i>) : I
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)			
VatG XIII.27	Sur l'A : D Sur le B : D	Non Non	E, F
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)			
VatG XIII.27	D	Oui	E, T, (I)
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)			
FlorC 2442	D	Non	I ⁴⁵⁹
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)			
CopKB 1848	Sur l'A : D Sur le T : D Sur le B : -	Non Oui (?)	Sur l'A (<i>dux</i>) et sur le T (<i>dux</i>) : I
Petrucchi 1502²	Sur l'A : D Sur le T : D Sur le B : D	Non Oui (?) Non	Sur l'A (<i>dux</i>) : I Sur le T et le B (<i>dux</i>) : F
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)			
BolC A.71	D	Oui	E, I

Table 2.1.10 : Informations données par les inscriptions et par les signes de congruence dans les sources comportant conjointement ces deux types d'indications.

⁴⁵⁹ L'inscription *Canon faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol* n'exprime certes pas de façon directe l'intervalle qui sépare les parties fuguées, mais le sous-entend par l'indication de leurs hexacordes de solmisation.

Les inscriptions et signes de congruence peuvent indiquer les mêmes informations, sous des formes diverses : la présence conjointe de ces deux types d'indications induit par conséquent le risque d'une notation redondante. Or, on observe que cette multiplicité d'indications apparaît souvent exploitée de manière efficace : les divers éléments relevés sur une source donnée répètent rarement les mêmes informations. Afin de le mettre en évidence, nous nous pencherons ici sur certaines des principales indications associées aux *fugae*.

Les indications de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées, tout d'abord, sont opérées systématiquement par les signes de départ : très rarement en revanche par les inscriptions canoniques. On relève, il est vrai, quelques exemples de redondances flagrantes, dans lesquels cette distance apparaît clairement indiquée par un signe et par une inscription⁴⁶⁰. Cependant, la plupart des indications temporelles relevées dans les inscriptions revêtent une forme énigmatique, n'indiquant pas toujours la valeur exacte de cette distance, mais l'enrichissant d'autres significations⁴⁶¹. Ou bien, ces indications peuvent présenter d'autres spécificités, qui induisent que le redoublement d'une même indication n'apparaît pas pour autant redondant⁴⁶². Ainsi, lorsqu'inscriptions et signes de congruence indiquent

⁴⁶⁰ Les inscriptions relevées dans les sections « Kyrie I », « Christe », « Kyrie II », « Et in terra », « Qui tollis », « Cum sancto spiritu », « Osanna » et « Agnus Dei I » de la *Missa Sine nomine* transmise par **Antico 1516**¹, en particulier, indiquent clairement le nombre de temps (*tempora*) qui séparent les parties fuguées, réitérant ainsi l'indication donnée par les signes de congruence.

⁴⁶¹ C'est le cas de l'inscription *In tempore oportuno* (« Au moment opportun »), relevée dans l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* transmis par **JenaU 31** et **VatS 41** ; des inscriptions *Le premier va devant* et *Le devant va derrière*, relevées dans la totalité des sources répertoriées ci-dessus du « Credo » de la *Missa De beata virgine*, à l'exception du manuscrit **VatS 160**. Ou bien, de la mention *Precedam vos in Galileam* (« Je vous précéderai en Galilée »), notée sur trois des sections du « Credo » de la *Missa Sine nomine* transmise par **Antico 1516**¹. L'ensemble de ces inscriptions n'indiquent pas la valeur précise de la durée qui sépare les parties de *dux* et de *comes*, mais font cependant allusion à cette caractéristique de la *fuga*, tout en lui associant des significations supplémentaires. Dans le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » de la *Missa De beata virgine*, l'inscription *Vous jeunerez les quatre temps*, relevée notamment dans **CambraiBM 4**, **VatG XII.2**, **VatS 45**, **VatS 160**, **VienNB 4809**, **Antico 1516**¹, **Giunta & Pasoti 1522**, **Petrucci 1514 (J673, 674)**, indique explicitement la durée qui sépare les parties fuguées. Cependant, elle associe à cette information un double-sens subtil, évoquant les Quatre-Temps de jeûne de l'année liturgique (*cf. supra*, II-1-B-1)). Ce qui lui confère une valeur bien supérieure à celle d'une simple redondance de l'indication donnée par les signes de congruence.

⁴⁶² Le cas le plus intéressant, sans aucun doute, est celui de la mention *sequentibus signis*, relevée dans les inscriptions du « Kyrie » et du « Sanctus » de la *Missa Sine nomine* transmise par **JenaU 3**, **VienNB 4809** et **Petrucci 1514 (J673, 674)**, ainsi que dans l'inscription du « Pleni sunt » de la même messe dans **Petrucci 1514 (J673, 674)**. Dans ce cas en effet, l'indication de la distance temporelle par l'inscription prend la forme d'un renvoi vers les signes de congruence : soit un cas unique d'une « collaboration » explicite entre ces deux types d'indications, qui révèle une conception attentive de la présentation graphique de ces *fugae*, et de la répartition des rôles entre les diverses indications. On pourrait rapprocher ces inscriptions de celle notée sur la chanson *Une mousque de Biscaye*, dans **VatG XIII.27**, *Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat* (« Canon. Il se repose, celui qui

apparemment des informations identiques, ce redoublement induit souvent un enrichissement des indications données, ainsi qu'une plus grande clarté.

Ce fait peut également être constaté pour les indications de la présence d'une *fuga*. Bien que cette fonction apparaisse partagée par la totalité des signes de congruence et des inscriptions canoniques relevés, la présence conjointe de deux indications distinctes remplissant cette fonction n'engendre pourtant pas de redondance⁴⁶³. En effet, tandis que l'indication de la présence d'une *fuga* par les inscriptions canoniques apparaît presque toujours explicite⁴⁶⁴, cette indication revêt en général une certaine ambiguïté lorsqu'elle est opérée par les signes de congruence⁴⁶⁵. La présence conjointe d'une inscription canonique permet alors de lever toute ambiguïté, et d'assurer les lecteurs que le signe de congruence indique bien le départ d'une partie non écrite.

Cependant, la notation des sources recensées ci-dessus (Table 2.1.10) recèle également quelques incohérences : tout particulièrement dans l'indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées. À cet égard, nous avons mentionné le caractère souvent incertain de cette indication, lorsqu'elle est opérée par les signes de congruence ; et la difficulté d'identifier lesquels, parmi ces derniers, indiquent

vole au-dessus de moi/il vient après moi, celui qui chante sur le point »). En effet, cette inscription indique également un repère visuel permettant de situer le départ de la partie de *comes*, sans nommer explicitement la durée précise qui sépare les parties fuguées. Enfin, la présence d'une indication temporelle explicite dans l'inscription canonique accompagnant la chanson *A l'heure*, dans **Petrucchi 1504**³, s'explique quant à elle par la présence d'un signe de fin seulement, et l'absence d'un signe de départ. De ce fait, la distance qui sépare les parties fuguées n'apparaît pas clairement indiquée par les signes, mais uniquement par l'inscription.

⁴⁶³ Malgré le fait que, dans une forte majorité des cas, l'ensemble des indications figurent sur une même partie, celle de *dux*. L'emploi de cette double indication ne semble donc généralement pas se justifier par une volonté de répartir les indications entre les différentes parties de la polyphonie – le *dux* et le *comes*, tout particulièrement –. Il est vrai que, dans les sources comportant des inscriptions multiples, l'une de celles-ci figure généralement sur la partie de *comes* ; l'autre sur la partie de *dux*. Qu'en outre, certaines sources comportent une unique inscription notée sur la partie de *comes*. Ainsi, par exemple, les sections de la *Missa Ad fugam* comportant une inscription, dans **VatS 49** ; ou bien, le premier « Agnus Dei » de la *Missa Ave maris stella*, dans **VatS 41**. Cette inscription occupe alors l'espace de la partie de *comes*, laissé vacant par l'absence de résolution écrite. Au sein du corpus étudié, il s'agit cependant d'un choix de présentation relativement rare : la partie de *dux* concentrant le plus souvent l'ensemble des indications.

⁴⁶⁴ Hormis, peut-être, dans le cas des indications d'effectif, qui signalent implicitement la présence d'une *fuga* (cf. *supra*, II-1-A-1)).

⁴⁶⁵ Les signes de congruence peuvent en effet remplir bien d'autres rôles que celui d'indiquer le départ d'une partie de *comes* (I-3-A-2)). Lors d'une première lecture, il peut s'avérer difficile de deviner quel est le rôle précis des signes observés. Plus haut, nous avons mentionné quelques exemples de cohabitation de ces divers emplois des signes de congruence, au sein d'œuvres comportant des *fugae* : en particulier l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*, dans la version de **Petrucchi 1505 (J670)** ; ainsi que le « Kyrie I » de la *Missa Sine nomine*, dans **VienNB 4809** (f.109^v-110).

effectivement la hauteur de départ du *comes*. Si, dans un certain nombre de cas, il s'avère malaisé de déterminer si cet intervalle est indiqué ou non, on peut néanmoins délimiter trois situations théoriquement possibles, qui toutes trois apparaissent abondamment représentées au sein du corpus étudié.

- Tout d'abord, le cas d'une notation parfaitement équilibrée, dans laquelle un seul des deux types d'indications – signe de congruence ou inscription canonique – indique intentionnellement l'intervalle qui sépare les parties fuguées. Cela semble le cas d'une majorité des sources recensées ci-dessus⁴⁶⁶.
- Ensuite, le cas d'une notation redondante, dans laquelle signes et inscriptions indiquent tous deux, sans ambiguïté, la hauteur de départ du *comes*⁴⁶⁷.
- Enfin, le cas d'une notation manifestement lacunaire, dans lequel cette indication n'est assurée ni par les signes de congruence, ni par les inscriptions⁴⁶⁸.

Certaines des sources consultées ne comportent aucune indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées. Dès lors, toutes les informations requises pour une réalisation immédiate de la *fuga* considérée n'apparaissent pas clairement mentionnées : requérant, de la part des lecteurs, d'établir par eux-mêmes la solution correcte. Par ailleurs, lorsque cet intervalle apparaît indiqué, il peut l'être tantôt par les signes de congruence, tantôt par les inscriptions, ou bien conjointement par ces deux éléments, d'une manière apparemment redondante. Tandis que les indications des caractéristiques précédemment mentionnées des *fugae* semblaient le plus souvent

⁴⁶⁶ C'est le cas notamment de plusieurs des sources des « Agnus Dei I » et « Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella* : les manuscrits **BasU F.IX.25 (a-d)**, **BrusBR 9126**, **JenaU 3** et **MilD 3** ; de plusieurs sources du « Credo » de la *Missa De beata virgine* – les manuscrits **JenaU 36**, **ModD 4**, **VatS 23** –, voire de la messe dans son ensemble – dans **VatS 45**, ou **WolfA A** –. Mais également des deux sources imprimées de la *Missa Sine nomine*, **Antico 1516**¹ et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ; de l'unique source du *Credo [quarti toni]*, le manuscrit **CambraiBM 18** ; des deux sources consultées de la chanson *Baissez moy* (à 6), **CopKB 1848** et **Petrucchi 1502**², et de bien d'autres encore.

⁴⁶⁷ On observe de telles redondances au sein des trois sections du « Credo » de la *Missa De beata virgine*, dans **VatS 160** ; au sein des diverses sections du « Sanctus » et de l'« Agnus Dei » de la même messe, dans **VienNB 4809** ; dans la quasi-totalité des sections fuguées de la *Missa Sine nomine*, dans **JenaU 3** et **VienNB 4809** ; ou encore dans la chanson *Se congié prens* (à 6), transmise par **BolC A.71**.

⁴⁶⁸ C'est le cas dans les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, transmis par **VatS 41**, **VienNB 1783** et **VienNB 4809** ; dans la plupart des sections de la *Missa De beata virgine*, transmises par **Antico 1516**¹, **Giunta & Pasoti 1522** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ; dans l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* transmis par **JenaU 31** et **VatS 41** ; dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, ainsi que dans le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, transmis par **Petrucchi 1505 (J670)** ; ou encore dans la chanson *Se congié prens* (à 4), transmise par **VatG XIII.27**.

être indiquées selon une logique claire et efficace, cela ne semble pas toujours le cas pour l'intervalle séparant les parties fuguées. À cet égard, la fonction respective des signes et des inscriptions ne semble pas clairement délimitée, au sein des sources étudiées.

Le cas des inscriptions énigmatiques permet de définir plus précisément les relations entre inscriptions et signes de congruence, et d'observer toute la diversité des solutions utilisées par les copistes et/ou les concepteurs des sources concernées. Le plus souvent, il apparaît clairement que les signes de congruence visent à compenser le caractère « cryptique » des inscriptions énigmatiques, en apportant des précisions d'ordre « explicatif », qui viennent guider les lecteurs vers la solution, et faciliter la réalisation des parties non écrites.

Ainsi, lorsqu'une inscription se borne à signaler la présence d'une *fuga*, les signes permettent d'indiquer la distance qui sépare les parties fuguées⁴⁶⁹ ; parfois même également l'intervalle qui sépare celles-ci⁴⁷⁰. D'autre part, les signes de congruence peuvent venir expliciter les indications données par les inscriptions, lorsque celles-ci apparaissent imprécises. Lorsqu'une inscription énigmatique mentionne, de manière allusive, la distance qui sépare les parties fuguées, sans préciser la valeur de celle-ci – telles, les inscriptions *Le premier va devant* et *Le devant va derriere*, associées au « Patrem » et à l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine* ; ou l'inscription *In tempore oportuno*, associée à l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* –, les signes de congruence permettent d'indiquer celle-ci avec plus de clarté⁴⁷¹. De même, lorsque l'intervalle qui sépare les parties fuguées apparaît évoqué par les inscriptions énigmatiques, sans toutefois être précisé, les signes de congruence peuvent indiquer cet intervalle avec précision, et résoudre ainsi les difficultés posées par l'interprétation du *canon*. C'est notamment le cas dans

⁴⁶⁹ C'est le cas, par exemple, de la chanson *Se congié prens* (à 4), transmise par **VatG XIII.27**, accompagnée de l'inscription *Omnia autem probate quod bonum est tenete* (« Essayez tout, gardez ce qui est bon »).

⁴⁷⁰ C'est le cas du « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, transmis par **BrusBR 9126**, et accompagné de l'inscription *Pleni surrexit non est hic* (« Pleni, il est ressuscité, il n'est pas ici ») ; mais également du « Patrem » du *Credo [quarti toni]*, transmis par **CambraiBM 18**, pourvu de l'inscription *ContraTenor ex Tenor*.

⁴⁷¹ C'est le cas, ainsi, dans plusieurs sources du « Credo » de la *Missa De beata virgine* dans son ensemble : en particulier les manuscrits **CambraiBM 4**, **VatS 45**, **JenaU 36** et **VatS 23**. C'est également le cas dans le « Patrem » et le « Crucifixus » de ce même « Credo », transmis par **ModD 4** et **VienNB 4809** ; ainsi que dans le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* transmis par **BrusBR 9126**.

le *Salve regina* transmis par **VerBC 759**, dont la partie d'Altus comporte l'inscription *Ascendo ad Patrem meum*, ainsi qu'un signe de congruence indiquant la hauteur de départ du Superius (*comes*).

Si cette répartition des rôles entre les diverses indications apparaît comme la plus logique, et la plus efficace – les inscriptions énigmatiques offrant des indications « cryptiques », volontairement obscures, les signes de congruence venant les préciser, les compléter –, plusieurs exemples témoignent de stratégies différentes utilisées par les copistes. En particulier, on observe que sur certaines des inscriptions énigmatiques relevées, se trouvent adjointes des indications verbales explicatives, qui viennent éclairer la nature du *canon*. C'est le cas, par exemple, de l'inscription *Jeunabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapenthe* (nous soulignons), relevée sur le « Sanctus » de la *Missa De beata virgine*, dans **VienNB 4809**⁴⁷². Il est d'ailleurs intéressant de constater que, si ces indications verbales adjointes aux inscriptions énigmatiques permettent, dans certains cas, d'atteindre une parfaite complémentarité entre signes de congruence et inscriptions⁴⁷³, elles occasionnent parfois d'évidentes redondances entre inscriptions canoniques et signes de congruence⁴⁷⁴.

Le statut de ces notations, comportant conjointement des inscriptions énigmatiques et des signes de congruence, apparaît ainsi fondamentalement ambigu. Dans la mesure où le caractère « cryptique » se trouve tempéré par la présence de signes, ou d'indications verbales supplémentaires, la formulation énigmatique du *canon* ne semble pas viser à mettre les chanteurs en difficulté, à leur dissimuler la solution. Mais bien plutôt à susciter chez eux un plaisir ludique, celui du jeu de doubles significations évoqué par l'énigme. La solution adéquate étant livrée

⁴⁷² On relève au moins deux exemples comparables au sein des sources recensées ci-dessus (Table 2.1.10) : l'inscription *Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron* (« L'Altus sur le Cantus, je vous précéderai en Galilée, à la quarte »), relevée sur trois des sections du « Credo » de la *Missa Sine nomine*, dans **Antico 1516**¹ ; et l'inscription *Diapentizat / Canon. Je vois devant. Je vois derrière / Canon. Va devant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derrière lasa 4 dele prime*, relevée sur la chanson *Se congié prens* (à 6), dans **BolC A.71**. Celle-ci semble être constituée d'une inscription française particulièrement obscure, relative à la modification du dispositif de *fuga* qui s'opère dans la partie centrale (cf. *supra*, II-1-A-3)), à laquelle se trouvent adjointes une indication de l'intervalle qui sépare les parties fuguées (*Diapentizat*), ainsi qu'une traduction italienne de l'inscription française, intégrant des indications supplémentaires (cf. *infra*, II-2-A-2)).

⁴⁷³ Lorsque, en particulier, l'indication supplémentaire indique l'intervalle qui sépare les parties fuguées, et que celui-ci n'apparaît pas indiqué par les signes de congruence. C'est le cas dans le « Patrem », l'« Et incarnatus » et l'« Et in spiritum » du « Credo » de la *Missa Sine nomine*, dans **Antico 1516**¹.

⁴⁷⁴ C'est manifestement le cas dans le « Sanctus » de la *Missa De beata virgine* transmis par **VienNB 4809** ; ainsi que dans la chanson *Se congié prens* (à 6), transmise par **BolC A.71**, au sein desquels l'inscription, de même que les signes, indiquent l'intervalle qui sépare les parties fuguées.

d'emblée, par les signes de congruence, ou par les indications « explicatives » complémentaires, la vocation « cryptique » de la notation canonique s'efface, au profit d'une notation explicative, enrichie de significations supplémentaires.

Si la coprésence d'inscriptions canoniques et de signes de congruence induit souvent un surcroît d'informations, ainsi qu'une plus grande clarté de la notation⁴⁷⁵, l'emploi de cette notation n'implique pas nécessairement un emploi raisonné des différents types d'indications. De fait, on a pu repérer certaines redondances, certaines lacunes, qui suggèrent que toutes les notations relevées n'ont pas été conçues dans une perspective absolument rationnelle, guidées par un souci d'efficacité, mais de manière plus empirique⁴⁷⁶. Les différentes indications relevées ne semblent pas toujours chercher une complémentarité parfaite ; en outre, celles qui semblent rechercher cette complémentarité peuvent l'atteindre par des biais différents.

Dans chacune des trois catégories de sources décrites ci-dessus – celles comportant uniquement des signes de congruence, celles comportant uniquement des inscriptions, et celles comportant conjointement ces deux types d'indications –, les incohérences relevées indiquent que la fonction d'un élément donné peut considérablement varier, selon l'œuvre ou la source considérée. Qu'aux signes ou inscriptions relevés n'était pas toujours assignée une fonction unique, mais que cette fonction pouvait être multiple, tantôt d'ordre « cryptique », tantôt d'ordre « explicatif », occupant par moments un statut ambigu. Le rôle des signes de congruence ainsi que des inscriptions ne semble en aucun cas figé, mais ouvert en un large éventail de possibilités, que les copistes et les imprimeurs semblent avoir employé d'une manière très libre, les combinant selon des configurations diverses⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ Un fait significatif à cet égard est la rareté des résolutions écrites relevées parmi ces sources. En outre, on observe que la quasi-totalité de celles-ci apparaissent au sein d'imprimés Petrucci – ceux-ci s'illustrant, parmi les sources consultées, par la fréquence élevée de leur emploi des résolutions écrites –, ou bien, ont été ajoutées *a posteriori*. C'est le cas de la résolution du *Credo* [*quarti toni*] relevée dans **CambraiBM 18** ; ainsi que de celle des parties de Superius et de Quinta pars (*comes* de l'Altus et du Tenor) de la chanson *Baisiez moy* (à 6), dans **CopKB 1848**.

⁴⁷⁶ De cela, témoignent également les sources au sein desquelles l'intervalle qui sépare les parties fuguées n'apparaît précisé ni par les inscriptions énigmatiques, ni par les signes de congruence. C'est le cas de la quasi-totalité des sections fuguées de la *Missa De beata virgine*, transmises par **Antico 1516¹**, **Giunta & Pasoti 1522** et **Petrucci 1514 (J673, 674)** ; de la majorité des sections du « Sanctus » de la même messe, transmises par **VatS 160** ; ou encore de l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, transmis par **JenaU 31** et **VatS 41**.

⁴⁷⁷ Il est intéressant de constater, à cet égard, que que la quantité d'indications notées n'est pas nécessairement corrélée à l'efficacité ou à la précision des informations données. Certaines sources pourvues uniquement de signes de congruence offrant des indications plus précises que d'autres

De cela, témoigne également l'absence manifeste de systématisme de la notation des *fugae*, dans des œuvres comportant plusieurs sections fuguées.

La mise au jour des raisons qui pourraient avoir justifié ces choix, des processus ayant joué sur l'apparence des notations préservées, nécessitera une étude rigoureuse de la transmission des *fugae*. Nous nous y livrerons dans la partie suivante. Mais il importe, avant cela, de nous pencher sur le cas singulier des sources ne comportant aucune indication de la présence d'une *fuga*.

4) Sources ne comportant aucune indication de la présence d'une fuga

Au sein du corpus étudié, on a d'ores et déjà pu relever un nombre significatif de sources ne comportant aucune indication de la présence des *fugae* quelles transmettent (Table 1.3.5). Parmi elles, on peut d'emblée distinguer deux catégories : celles qui comportent une résolution écrite de la partie de *comes*, et celles qui n'en comportent pas. Nous examinerons ici brièvement chacune de ces catégories.

S'il n'est pas aisé de déterminer dans quelle mesure les chanteurs ou instrumentistes de l'époque faisaient usage des résolutions figurant sur les sources, on observe du moins que la présence de celles-ci influe généralement sur la notation des *fugae*. Le recensement des sources comportant de telles résolutions écrites révèle en effet que dans une majorité des cas, ces résolutions n'apparaissent accompagnées d'aucune indication supplémentaire concernant la *fuga* (Table 1.3.4). Quelques sources comportent certes, en plus de la résolution écrite, des signes de congruence ou des inscriptions canoniques. Néanmoins ces dernières sont relativement rares, et ne fournissent généralement qu'un nombre limité d'indications, se limitant le plus souvent à signaler la présence d'une *fuga*. Il est d'ailleurs intéressant de constater que parmi les rares sources présentant des inscriptions plus détaillées, pratiquement toutes comportent des résolutions introduites *a posteriori*, et en quelque sorte surajoutées à la notation initiale⁴⁷⁸. Les inscriptions ayant par conséquent été notées à

comportant plusieurs indications distinctes.

⁴⁷⁸ C'est notamment le cas de la résolution de la partie de Tenor (*comes*) du *Credo* [*quarti toni*], dans **CambraiBM 18** ; ainsi que des parties de Superius et de Tenor, *comites* des parties d'Altus et de Bassus de la chanson *Baisiez moy* (à 6), transmise par **CopKB 1848**. On pourrait également mentionner le cas de la chanson *A l'heure*, imprimée dans le recueil **Petrucchi 1504**³, dans la mesure où la résolution, possiblement fautive, pourrait avoir été introduite à l'initiative du concepteur de ce recueil. En effet, la résolution écrite de la partie de Bassus (*comes*), ne semble pas respecter l'indication donnée par le signe de congruence F inscrit sur la partie de Superius (*dux*) (Table 2.1.6).

un moment où la résolution n'était pas encore écrite⁴⁷⁹.

Ainsi, le plus souvent, la présence d'une *fuga* n'apparaît nullement indiquée dans les sources comportant une résolution écrite. L'œuvre considérée se trouve écrite dans son intégrité, sans pour autant que la présence d'une *fuga* s'y trouve signalée : aucun élément ne permet alors au lecteur non averti de repérer *a priori* l'emploi de cette technique. C'est le cas dans un nombre relativement important de sources, que nous répertorions dans la table suivante.

NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)	
FrankSU 2 [l'« Agnus Dei II » est manquant] : « Agnus Dei I »	
Petrucchi 1505 (J670) : « Agnus Dei II » ⁴⁸⁰	
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)	
BolSP 31 [« Credo » seul]	
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)	
JenaU 31 [Le « Benedictus » et le « Qui venit » sont réunis en un seul mouvement, correspondant au « Benedictus » et à l'« In nomine » des autres sources] : « Benedictus »	
MilD 3 [le « Benedictus » et l'« In nomine » sont manquants] : « Osanna »	
SegC s.s. [Le « Benedictus » et le « Qui venit » sont réunis en un seul mouvement, correspondant au « Benedictus » et à l'« In nomine » des autres sources] : « Benedictus »	
VatS 41 : « Benedictus »-« In nomine »	
VienNB 11778 : « Benedictus »-« In nomine »	
Petrucchi 1502 (J666)	
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)	
VienNB 18832	
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 2, 3 et 4), messe entière, sauf « Benedictus »	
Petrucchi 1514 (J673, 674) [sauf pour l'« Agnus Dei II », dans lequel la <i>fuga</i> est indiquée par un signe de congruence] ⁴⁸¹	
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seulement)	

⁴⁷⁹ On peut en outre souligner le fait qu'une forte proportion de ces résolutions écrites, accompagnées d'inscriptions canoniques et/ou de signes de congruence, figurent dans des imprimés Petrucci ou dans le manuscrit **VienNB 18746**. Soit, des sources comportant presque systématiquement des résolutions écrites, très vraisemblablement introduites à l'initiative de leur concepteur (à ce propos, *cf. infra*, II-2-C-2)-4)).

⁴⁸⁰ Cet « Agnus Dei » présente certes ici l'inscription *Duo*, inscrite sur les parties de Superius (*comes*) et d'Altus (*dux*). Néanmoins la présence d'une résolution écrite, et l'absence de toute autre indication de la présence d'une *fuga* semblent ôter ici à cette inscription toute fonction canonique (*cf. supra*, note 290).

⁴⁸¹ Ce cas apparaît cependant discutable, dans la mesure où le titre de la messe, explicitement noté sur cette source, fait lui-même référence à la présence de *fugae*.

<u>VatS 42</u>
<u>Petrucchi 1508¹</u>
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)
<u>MunBS 12</u>
<u>PadBC A17</u>
NJE 24.4, <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)
<u>ModD 9</u>
<u>Grimm & Wirsung 1520⁴</u>
NJE 24.10, <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)
<u>Grimm & Wirsung 1520⁴</u>
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)
<u>Petrucchi 1505²</u> (<i>Prima pars</i>)
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)
<u>BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94</u>
<u>CorBC 95-6/ParisBnF 1817</u>
<u>Petrucchi 1502²</u>
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)
<u>FlorC 2442</u>
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)
<u>FlorC 2442</u>
<u>Petrucchi 1504³</u>
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)
<u>BolC Q18</u>
<u>CorBC 95-6/ParisBnF 1817</u>
NJE 28.36, <i>Vive le roy</i> (à 4)
<u>Petrucchi 1504³⁴⁸²</u>
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)
<u>VienNB 18746</u>
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)
<u>VienNB 18746</u>

Table 2.1.11 : sources présentant une résolution écrite, mais aucune indication de la présence d'une *fuga*.

Au sein de l'ensemble de ces sources, rien ne vient indiquer qu'un dispositif de *fuga* se dissimule dans le contrepoint ; aucun indice, aucun signe ne vient

⁴⁸² Si cette chanson comporte bien une inscription, celle-ci concerne le *canon* de la partie de Tenor, et non la *fuga* à 3 ex 1 qui concerne les trois autres parties de la polyphonie. Nous ne la reproduisons donc pas ici.

singulariser les parties fuguées, les distinguer des autres. La *fuga* est rendue tout à fait invisible, pour qui n'a pas pris le temps d'examiner le contrepoint. Au regard des critères envisagés jusqu'ici, de telles notations occupent une position marginale : n'étant en effet ni « cryptiques », ni « explicatives », mais fournissant aux lecteurs les œuvres sous leur forme complète, offrant d'emblée la solution, sans même laisser supposer la présence d'une structure canonique dissimulée. En dépit de l'absence de toute mention de la présence des *fugae* dans les sources ci-dessus, la notation musicale apparaît ici suffisante pour permettre une réalisation immédiate des œuvres concernées.

Il en est tout autrement dans un dernier groupe de sources, extrêmement restreint mais néanmoins très intrigant : celui des sources ne comportant ni résolution écrite, ni indication de la présence d'une *fuga*. Seuls trois manuscrits présentent une notation semblable : nous les répertorions dans la table ci-dessous.

NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (Messe entière, sauf « Benedictus »)	
	VatS 49 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Sanctus » ; « Agnus Dei I-III » ⁴⁸³
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)	
	RomeC 2856
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)	
	BolC Q 17

Table 2.1.12 : sources ne présentant pas de résolution écrite, ni aucune indication de la présence d'une *fuga*.

Au sein de ces trois sources, le caractère « cryptique » de la notation se trouve en quelque sorte poussé à son extrême limite : les parties non écrites se trouvant entièrement dissimulées, aucun indice ne laissant supposer leur existence. À tel point que l'on ne peut considérer ces notations comme « canoniques ». Mais bien plutôt comme intentionnellement incomplètes, en quelque sorte : dans la mesure où l'absence des parties de *comes*, ainsi que de toute indication de leur existence, n'est pas imputable à la perte ou à la dégradation d'un folio, ni à une volonté de

⁴⁸³ Ce cas apparaît cependant discutable : en effet, l'intervalle entre les parties fuguées apparaît précisé dans l'inscription notées sur le premier « Kyrie » de la messe, *Canon panges laxando tri[n]um in subdiapente* (« Canon : tu chanteras à la quinte inférieure en laissant passer trois [temps] ») (f. 129'), et demeure le même durant toute la durée de celle-ci. Pour autant, cette inscription ne saurait s'appliquer à l'ensemble de la messe, dans la mesure où la distance temporelle qui sépare les parties fuguées varie entre les différents mouvements. Celle-ci est modifiée dès le « Christe », et change souvent par la suite au cours de la messe, sans être à aucun moment précisée à nouveau par une inscription ou par un signe de congruence. Il est vrai que le titre même de la messe suppose la présence de *fugae* dans l'essentiel de la messe : cependant ce titre n'apparaît pas noté dans cette source.

dissimulation, encore moins à un manque d'espace⁴⁸⁴.

Dès lors, on suppose que la réalisation de ces *fugae* dans leur intégrité – c'est à dire, en chantant les parties non écrites – est envisageable à la seule condition que les lecteurs disposent d'une connaissance préalable de ces œuvres. On suppose en effet qu'un lecteur ne sachant pas *a priori* que ces œuvres comportent des *fugae* ne cherchera pas à en déceler, si rien ne signale leur présence. L'explication la plus plausible de ces notations serait donc celle d'une destination de ces recueils qui rende superflu l'emploi d'une notation canonique : les lecteurs disposant d'une connaissance suffisamment précise des œuvres pour n'avoir pas besoin de telles précisions⁴⁸⁵.

Prises entre des tendances opposées – tendance à la dissimulation, à l'obscurcissement, d'une part ; tendance à l'explication, à la clarification, d'autre part –, les indications relevées au sein du corpus étudié revêtent un rôle et un statut complexe, qui posent les *fugae* comme un type très particulier de *canones*, ne répondant pas toujours à la définition de ce terme généralement admise autour de 1500⁴⁸⁶. Dans certains cas, l'emploi d'indications semble avoir pour objet de dissimuler la solution sous des contours énigmatiques, ou de ne donner que de vagues indications permettant de la mettre au jour ; dans d'autres, cet emploi semble viser à clarifier le dispositif utilisé, et à permettre une réalisation immédiate de la *fuga* concernée. L'emploi de ces indications, ou leur absence, leurs relations parfois complémentaires, parfois contradictoires, semble dépendre du statut de la source, de l'originalité du *canon*, du niveau musical des destinataires ou du public visé, mais également de bien d'autres facteurs, que nous n'avons fait ici qu'effleurer.

⁴⁸⁴ Dans ces trois cas, en effet, l'espace laissé vacant aurait été amplement suffisant pour accueillir une inscription canonique ; l'ajout de signes de congruence sur la partie de *dux*, de même, n'aurait requis aucun espace supplémentaire.

⁴⁸⁵ Malgré cela, ces notations semblent d'autant plus étonnantes qu'au sein des mêmes recueils, on peut trouver d'autres *fugae* ou *canones* notés sous forme canonique. C'est notamment le cas de la chanson *Une mousque de Biscaye*, dans **RomeC 2856**. On précisera toutefois que la présentation de cette chanson au sein de cette source apparaît incohérente. De fait, l'inscription canonique notée ne correspond pas au dispositif suggéré par les parties écrites. L'inscription indique en effet comment extraire, de la partie de *dux*, la partie de *comes* : or c'est celle-ci, et non celle de *dux*, qui figure sur le manuscrit (*cf. infra*, II-2-B-1)).

⁴⁸⁶ Selon les définitions relevées, une inscription canonique exprime en effet, sous une forme obscure, « la volonté du compositeur » (Tinctoris) ; ou « révèle avec clarté les secrets d'un chant » (Ornithoparchus) : il permet d'extraire, des parties écrites, une ou plusieurs parties non écrites (*cf. supra*, Introduction, notes 2 et 3). En ce sens, les inscriptions se limitant à signaler la présence d'une *fuga* ne constituent pas de véritables *canones*.

La forte présence des résolutions écrites, les inscriptions souvent plus détaillées relevées au sein des sources imprimées suggère qu'au sein de ces recueils, la présentation graphique des *fugae* semble privilégier une notation à tendance « explicative ». Toutefois, la diversité des situations observées rend difficile de dégager des lois générales quant à la notation des *fugae* au sein des sources consultées. Afin de confirmer cette tendance, et de déterminer si certains groupes de sources revêtent en effet un statut singulier, l'étude des seules notations graphiques n'apparaît pas suffisant. Pour comprendre la logique qui sous-tend celles-ci, mettre au jour les raisons du choix de telle notation plutôt que de telle autre, et définir l'ensemble des contraintes, des processus qui ont déterminé leur aspect, il s'avère nécessaire d'envisager ces notations au sein de leur contexte.

Au cours de la partie suivante, c'est à cela que nous nous livrerons. Nous nous interrogerons sur les facteurs pouvant jouer sur la notation graphique des *fugae* – destination des sources concernées ; processus de transmission des œuvres ; contraintes de notation ou de mise en page. Nous chercherons à mesurer plus précisément le rôle du compositeur et celui des différents acteurs de la transmission, dans chacun des états préservés des *fugae* considérées ici. Ainsi nous pourrions aborder, dans une perspective plus large, la question du lien entre la notation des *fugae* et leur réalisation sonore.

2 – Contexte et transmission des notations relevées

La perte probable d'un nombre important de sources⁴⁸⁷, ainsi que le manque d'informations concernant nombre de celles préservées, font de la reconstitution de leur contexte – situation précise de leur milieu d'origine et de destination, description de l'environnement de leur conception et de leur utilisation – une tâche ardue. Certes, il est aisé d'imaginer certains des principaux facteurs ayant pu motiver les choix de notation opérés par les copistes, les imprimeurs, ou par d'autres acteurs de la transmission. Le statut de la source en question, son format, sa situation dans la transmission de l'œuvre considérée, l'identité du destinataire ou du public visé, ou encore d'éventuelles contraintes techniques ont pu notamment jouer. Toutefois le caractère très lacunaire des données disponibles rend difficile d'évaluer avec précision le poids de ces facteurs ; de délimiter précisément l'influence de chacun d'eux sur l'aspect final des notations relevées.

Ainsi, il semble à ce jour pratiquement impossible, d'une part, d'attribuer chacun des éléments de notation observés dans les sources à Josquin lui-même, ou à l'un des acteurs de la transmission. En effet, aucune des versions originelles conçues par Josquin n'ayant apparemment pu être préservée, l'identification des éléments relevés comme étant issus de ces archétypes, ou introduits *a posteriori*, apparaît compromise. D'autre part, il semble également difficile de retracer l'enchaînement exact des étapes ayant conduit à chacun des états préservés par les sources. Le déroulement de la transmission de chacune des *fugae* retenues ne pouvant généralement être établi avec certitude, on ne saurait situer précisément le point d'apparition de chacune des variantes, ainsi que les raisons précises qui ont motivé celles-ci.

Retracer la genèse des notations s'avère donc délicat. Pour autant, nous verrons que la confrontation et l'analyse des sources permet de mettre au jour différents phénomènes, qui peuvent nous renseigner sur l'origine de certains des éléments relevés, et nous aider à déceler la trace d'états probablement originels. Ce

⁴⁸⁷ David Fallows cite à ce titre un article de Rudolf Rasch, qui évalue à environ trente pour cent la proportion de titres d'imprimés musicaux du XVII^e siècle aujourd'hui totalement perdus (RASCH 2002, cité par FALLOWS 2009, p. 66-7). Les schémas stématisés proposés par les éditeurs de la *NJE* pour la plupart des œuvres éditées sont également édifiants, la transmission de la plupart de celles-ci apparaissant très incomplète, et entachée de nombreuses incertitudes.

travail permettra également d'établir plus précisément la nature des contraintes ou des déterminations qui semblent avoir pesé sur le choix des notations préservées.

Au cours de cette partie, nous nous livrerons à ce travail, en quelque sorte « archéologique », en tentant de dégager les différentes strates contenues dans les notations, de mieux comprendre leur agencement, leurs relations, et le cas échéant d'attribuer certains des éléments relevés à Josquin lui-même, ou à l'un des acteurs de la transmission. Dans un premier temps, nous nous intéresserons plus particulièrement aux inscriptions canoniques, avant de nous pencher sur les résolutions écrites.

A- La transmission des inscriptions canoniques

En définissant la notion de *canon* comme l'expression volontairement obscure de « la volonté du compositeur »⁴⁸⁸, Johannes Tinctoris (c.1475Ti) et Bartolomeo Ramos de Pareja (1482RP) semblent supposer ce *canon* conçu et noté par le compositeur lui-même : l'inscription émanant directement de son autorité⁴⁸⁹. Le témoignage de Pietro Aaron permet également de supposer ce fait. Dans un passage des *Libri tres de institutione harmonica* (1516Aa), le théoricien mentionne en effet deux inscriptions canoniques, qu'il associe à des œuvres de Josquin, sans toutefois nommer celles-ci. La première de ces inscriptions, *Omnia probate quod bonum est tenete* (« Essayez tout, gardez ce qui est bon »), figure effectivement sur les deux sources retenues de la chanson *Se congié prens* (à 4), les manuscrits **FlorBN Magl. 178** et **VatG XIII.27**. La seconde, *Qui quaerit inuenit* (« Qui cherche, trouve »), pourrait apparaître sur un *canon* n'ayant pas à ce jour été identifié⁴⁹⁰. Aaron indique à leur propos⁴⁹¹ :

De ces *canones*, tu peux observer à quel point [Josquin] voulait que son intention soit cachée, et plongée dans des ténèbres profondes. Dans le cas de ces chants, je ne sais pas même si Josquin les comprenait lui-même. Je sais cela en revanche, que s'il les comprenait lui-même, il ne voulait pas que cela soit compris par d'autres. Ceux-ci par conséquent figureront parmi ces *canones* dans lesquels l'intention du compositeur n'apparaîtra pas facilement.

Sans doute Aaron disposait-il d'informations de première main lui permettant

⁴⁸⁸ c.1475Ti, cap. III : « *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens* » ; 1482RP, *Tertia pars, Tractatus I*, cap. IV : « *Dicitur enim subscriptio, quia semper sub tenore scribitur, canon vero, quia est quaedam regula voluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans* » (nous soulignons). Une traduction de ces passages est donnée en Introduction, note 3.

⁴⁸⁹ Précisons cependant que la définition donnée quelques décennies plus tard par Andreas Ornithoparchus adopte une formulation plus neutre, qui ne met pas en jeu la volonté du compositeur, et ne semble pas supposer que ce dernier doive en être l'auteur : 1517Or, *Liber II*, cap VII : « *Est igitur canon, imaginaria preceptio : ex positus, non positam, cantilene partem eliciens. Uel est regula argute cantus secreta reuelans* ». Pour une traduction de ce passage, cf. *supra*, Introduction, note 2.

⁴⁹⁰ BLACKBURN 2012, p. 182. La première inscription cite la première épître au Thessaloniens de Saint Paul (5 : 21); la seconde, les évangiles selon Saint Matthieu, 7 : 8, et Saint Luc, 11 : 10.

⁴⁹¹ 1516Aa, *Liber II*, cap. XV : « *Ex his canonibus colligi potest, quam abstrusum, atque altis immersum tenebris consilium suum esse uoluerit. In quibus quidem cantilenis nescio, an seipsum Iosquinus intellexerit. Illud quidem scio, quod si se ipse intellexerit, noluisse illum se ab aliis intelligi. Hi ergo ex illis erunt canonibus, quibus non facile apparebit componentis intentio* ». Il est fait allusion à ce passage dans le volume dédié aux chansons à trois et quatre parties de la *New Josquin Edition* (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 390-1), ainsi que dans l'article de Bonnie J. Blackburn cité en note précédente (BLACKBURN 2012, p. 182). Pour un commentaire de ce passage, voir également SCHILTZ 2015, p. 226-9.

d'attribuer avec certitude ces inscriptions à Josquin lui-même. Pour la plupart des autres œuvres attribuées à Josquin, malheureusement, il s'avère aujourd'hui difficile de déterminer si les inscriptions transmises par les sources émanent en effet du compositeur, ou bien de l'intervention d'un copiste, d'un imprimeur, ou d'un autre des acteurs de la transmission. Les incertitudes quant à la transmission des œuvres étudiées, ainsi que la multiplicité des inscriptions associées à certaines *fugae* dans les sources rendent délicate toute tentative d'attribution⁴⁹².

Au sein des sources musicales datées des environs de 1500, l'introduction d'éléments de notation de la part des copistes constitue en effet un phénomène bien attesté. Outre les inscriptions *tacet* recensées par Bonnie J. Blackburn au sein des manuscrits Alamire, qui témoignent clairement de telles pratiques d'invention⁴⁹³, ont pu être identifiés plusieurs exemples d'inscriptions canoniques apparemment créées de toutes pièces, à l'initiative de copistes ou de théoriciens tout particulièrement⁴⁹⁴. Au cours de cette partie, nous tenterons d'évaluer dans quelle mesure il est possible d'attribuer certaines des inscriptions canoniques relevées à Josquin lui-même, ou à l'initiative de l'un des acteurs de la transmission.

1) *Formulation et attribution des inscriptions canoniques*

Plusieurs arguments pourront permettre de soutenir les hypothèses envisagées pour l'attribution d'inscriptions canoniques à Josquin. D'emblée, il est possible d'en énoncer certains, parmi les principaux.

- En premier lieu, l'originalité formelle d'une inscription canonique semble

⁴⁹² De cette multiplicité des inscriptions associées à un *canon* donné, Katelijne Schiltz donne de nombreux exemples, en soulignant la difficulté de déterminer quelle était la version initialement conçue par le compositeur (SCHILTZ 2015, p. 168-174).

⁴⁹³ L'originalité de ces inscriptions, leur concentration sur un nombre réduit de manuscrits, ainsi que leur absence des autres sources qui transmettent les mêmes œuvres, semblent en effet permettre d'affirmer qu'elles émanent de l'intervention de copistes. Les manuscrits qui concentrent le plus grand nombre de ces inscriptions sont, selon Bonnie J. Blackburn, **JenaU 7**, **JenaU 8**, **JenaU 20**, **MunBS F** et **VienNB 15496**. Une liste des inscriptions relevées est donnée en annexe de l'article (BLACKBURN 2005, p. 206-7).

⁴⁹⁴ Zoe Saunders propose ainsi d'attribuer à un copiste l'inscription *Criste in Alamire* relevée dans la version de la *Missa Hercules dux Ferrarie* transmise par **JenaU 3** : absent des autres sources de cette messe, ce *canon* ferait en effet facétieusement référence à Petrus Alamire, responsable de la compilation de ce manuscrit (SAUNDERS 2010, p. 322). Katelijne Schiltz indique également que certains théoriciens s'attachaient à concevoir de nouvelles inscriptions canoniques, probablement à titre de jeu intellectuel (SCHILTZ 2015, p. 131). Cela pourrait être le cas de certaines des inscriptions listées dans le traité, plus tardif, d'Hermann Finck (*Practica musica*, 1556), qui ne semblent associées à aucune composition musicale connue (BLACKBURN ; HOLFORD-STREVEN 2002, p.161).

constituer une condition indispensable à toute tentative d'attribution. En effet, les occurrences d'une telle inscription peuvent être aisément repérées au sein des sources, distinguées des inscriptions plus ordinaires, ainsi que de celles associées à d'autres *fugae*. À l'inverse, il serait probablement vain d'analyser la répartition des inscriptions les plus courantes relevées dans les sources : telles que *Fuga in diatessaron*, ou *Tenor in diapente*. Attestées sur un nombre considérable d'œuvres et de sources, dépassant de très loin les limites du corpus étudié, les occurrences multiples de ces inscriptions rendraient en effet très hasardeuse toute hypothèse quant à une possible attribution.

- Ensuite, la dissémination de l'inscription considérée dans des sources indépendantes constitue un argument décisif. Lorsque les occurrences d'une inscription rare figurent sur des sources éloignées, qui n'entretiennent manifestement pas de lien direct, il y a lieu en effet de supposer que cette inscription peut avoir été conçue par le compositeur. Cette dissémination nous assure en effet que l'inscription ne résulte pas de l'intervention ponctuelle d'un copiste, mais émane probablement de l'un des premiers stades de la transmission.

Plusieurs conséquences peuvent être immédiatement tirées de ces remarques. Tout d'abord, le fait que l'on ne puisse envisager l'attribution que des seules inscriptions formellement remarquables, ou particulièrement rares, pose problème. En effet, il n'est pas impossible que, sur certaines *fugae*, Josquin lui-même souhaitait faire figurer des inscriptions plus courantes – telles que *Fuga*, ou *In diapente*. Or, le caractère très répandu de ces inscriptions rend difficile la mise au jour d'indices pouvant permettre de soutenir cette hypothèse. Il semble donc que la main de Josquin ne puisse être identifiée que lorsqu'elle fait écart par rapport à la norme. Le type d'inscriptions canoniques pouvant lui être attribué apparaît par conséquent restreint.

D'autre part, l'attribution d'inscriptions associées à des *unica* semble compromise. En effet, l'impossibilité de confronter diverses notations de l'œuvre considérée, et de situer ces notations relativement les unes aux autres, semble interdire d'établir une attribution fiable de telles inscriptions. Dans certains cas, toutefois, d'autres indices peuvent permettre de contourner cette difficulté. Lorsque la rareté de l'inscription relevée sur un *unicum* se double d'une parfaite adéquation

avec les caractéristiques de la *fuga* ou du *canon* concerné, il est possible de supposer que l'inscription a été expressément conçue pour ce dernier. Bien que cet argument ne suffise pas, à lui seul, à soutenir l'attribution possible d'une inscription canonique, il tend à associer plus étroitement l'inscription canonique à l'œuvre concernée, et limite la probabilité que l'inscription ait été conçue à l'origine pour une autre œuvre, puis réutilisée. Lorsque, d'autre part, des traits formels propres à l'inscription considérée semblent se retrouver dans d'autres inscriptions dues au compositeur, ces idiosyncrasies peuvent constituer un indice supplémentaire en faveur d'une attribution à ce dernier. C'est notamment en s'appuyant sur ces raisons que David Fallows a pu avancer une attribution convaincante de plusieurs inscriptions canoniques, parmi lesquelles celle relevée sur le Tenor de la chanson *Vive le roy*, uniquement transmise par **Petrucchi 1504**³. En comparant diverses inscriptions remarquables, relevées sur des œuvres attribuées à Josquin, Fallows a en effet identifié des spécificités formelles partagées par celles-ci, permettant de supposer qu'elles pourraient avoir été conçues par le compositeur⁴⁹⁵.

Comme nous le verrons, les hypothèses d'attribution d'une inscription canonique donnée à l'un des acteurs de la transmission – copiste, imprimeur ou collaborateur – pourront elles-mêmes être soutenues par divers arguments, que nous évoquerons au cours de cette partie⁴⁹⁶. Toutefois, c'est à l'étude des inscriptions

⁴⁹⁵ Ces inscriptions concernent la chanson *Vive le roy*, transmise par **Petrucchi 1504**³, dont la partie de Tenor est gouvernée par le *canon* suivant : *Fingito vocales modulis apteque subinde* (« Tu formeras les voyelles de manière adaptée sous la mélodie ») ; l'« Et in terra » de la *Missa Gaudeamus*, qui porte l'inscription *Undecies canito pausas linquendo priores* (« Tu chanteras onze pauses, en supprimant les premières ») ; enfin, la *Missa Hercules dux Ferrarie*, dont la partie de Tenor comporte une inscription canonique, relevée notamment dans les manuscrits **BasU F.IX.25 (e-f)** et **MILD 3** : *Fingito vocales* (« Tu formeras les voyelles »). L'attribution proposée par Fallows s'appuie notamment sur l'emploi, dans ces trois inscriptions, de l'impératif futur « *fingito* » ou « *canito* », qui, selon Leofranc Holford-Strevens (cité par Fallows), serait utilisé pour donner des instructions à appliquer non pas immédiatement, mais quand cela sera nécessaire (FALLOWS 2009, p. 232).

⁴⁹⁶ Les principaux arguments qui seront évoqués constituent, en quelque sorte, un pendant à ceux détaillés ci-dessus, qui permettraient de soutenir les attributions à Josquin lui-même.

- Tout d'abord, l'isolement de l'inscription considérée, au sein de la transmission de l'œuvre concernée, ou du moins sa restriction à l'une des branches de la transmission semble à ce titre constituer une condition nécessaire. En effet, cet isolement indique généralement que l'inscription n'est pas issue des premiers stades de la transmission, mais a été introduite *a posteriori*, probablement à l'initiative de l'un des acteurs de la transmission.
- Ensuite, le caractère préexistant de cette inscription – celle-ci pouvant être relevée dans des œuvres antérieures – peut constituer un argument pour l'attribuer à un copiste, ou à l'un des acteurs de la transmission. Certes, on ne saurait exclure la possibilité que Josquin lui-même ait pu reprendre des inscriptions canoniques utilisées antérieurement. Cependant, cet argument peut apparaître déterminant, lorsqu'il vient s'ajouter au précédent.
- Enfin, le caractère plus ou moins fréquent d'inscriptions canoniques originales au sein d'une source

pouvant être attribuées à Josquin que nous nous attacherons en priorité.

Afin de déterminer lesquelles des inscriptions relevées dans les sources étudiées (Table 1.3.1) peuvent être attribuées à Josquin de manière convaincante, nous avons procédé selon la méthode suivante. En premier lieu, nous avons repéré celles qui semblaient présenter des formes remarquables, au regard des normes propres à cette époque⁴⁹⁷. Nous avons évalué le degré d'adéquation de ces inscriptions avec les *fugae* concernées, puis, lorsque cela était possible, en avons observé la situation au sein de la transmission de ces *fugae*. En faisant jouer entre eux ces différents critères, nous avons pu envisager l'attribution de plusieurs inscriptions. Nous les présenterons dans les pages qui suivent. En premier lieu, nous nous intéresserons aux inscriptions latines, avant de nous pencher sur les inscriptions vernaculaires.

Certaines des inscriptions latines recensées semblent répondre à plusieurs des critères mentionnés ci-dessus. C'est en particulier le cas de l'inscription *Quiescit qui super me volat/venit post me qui in puncto clamat* (« Il se repose, celui qui vole au-dessus de moi/il vient après moi, celui qui chante sur le point »). Très caractéristique, celle-ci a été relevée, avec quelques variantes, dans six des neuf sources consultées de la chanson *Une mousque de Biscaye*. Renseignant le lecteur sur le lieu du départ de la partie de *comes*, et, de façon plus allusive, sur l'intervalle qui sépare celui-ci du *dux*, elle semble ne pouvoir s'appliquer qu'à un type très précis de *fuga*, dans lequel la partie de *comes* commence à chanter sur un point d'augmentation noté sur la partie de *dux*, et se trouve située au-dessus de celle-ci⁴⁹⁸.

donnée, ou d'un ensemble de sources dues au même concepteur, peut également constituer un argument fort pour soutenir l'hypothèse d'une attribution de l'inscription à ce dernier, et non au compositeur des œuvres transmises. Cela était le cas, par exemple, des inscriptions *tacet* relevées et commentées par Bonnie J. Blackburn, au sein des manuscrits issus de l'atelier Alamire (BLACKBURN 2005, p. 206-23).

⁴⁹⁷ Pour cela, nous avons parcouru l'ensemble des sources étudiées, afin de déterminer si des inscriptions proches ou comparables pouvaient être relevées ; nous nous sommes également appuyé sur différents relevés d'inscriptions canoniques. En particulier, le relevé réalisé par Bonnie J. Blackburn, qui accompagne le récent ouvrage de Katelijne Schiltz (SCHILTZ 2015, Annexe 2, p. 367-477). Mais également celui proposé par Jesse Rodin, pour certains manuscrits de la Chapelle Sixtine (RODIN 2009¹) ; ou encore celui réalisé par Bonnie J. Blackburn, à partir d'un corpus d'imprimés issus de l'atelier de Petrucci (BLACKBURN 2001¹).

⁴⁹⁸ Nous avons noté précédemment que la formule *in puncto* apparaissait également dans l'inscription canonique relevée sur une autre chanson attribuée à Josquin, la version à quatre parties de la chanson *De tous biens plaine* (à 4), dans l'*Odhecaton* (PETRUCCI 1501¹, f. 102^v-103) : *Petrus & Joannes curru[n]t. In pu[n]cto* (« Petrus et Johannes courent. Sur le point »). Cette chanson comporte en effet une *fuga* à distance de minime, dans laquelle la partie de *comes* commence à chanter sur le point d'augmentation placé sur la première note de la partie de *dux* (cf. *supra*, note 315).

Bien que les origines de la plupart des sources préservées de cette chanson apparaissent très proches, les éditeurs de la *New Josquin Edition* ont pu y distinguer trois groupes, en observant les variantes du texte musical et de sa notation⁴⁹⁹ :

N. B. : Au sein de cette table, sont soulignées les références des sources qui contiennent une résolution écrite de l'œuvre ou de la section considérée. Cette notation sera reprise dans les tables qui suivent.

Références des sources	Signes de congruence	Inscriptions canoniques
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)		
Premier groupe de sources		
RomeC 2856	-	<i>Canon quiescit qui sup[er] me volat/Venit post me q[ui] i[n] punct[o] clamat.</i>
Second groupe de sources		
SevC 5-1-43	-	<i>Canon quiescit qui super me volat/Venit post me qui i[n] pu[n]ctu clamat.</i>
Petrucchi 1504³	-	<i>Quiescit q[ui] super me volat/venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat.</i>
Troisième groupe de sources		
BolC Q17	-	-
BolC Q18	-	-
CorBC 95-6/ParisBnF 1817	-	-
FlorBN BR 229	-	<i>Canon quiescit qui super me volat/Post me venit qui in punctu clamat.</i>
FlorBN Magl. 178	-	<i>Canon quiescit qui super me volat/post venit q[ui] ante me factus est.</i>
VatG XIII.27	D	<i>Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat.</i>

Table 2.2.1 : Notations relevées dans les sources retenues de la chanson *Une mousque de Biscaye*.

Or, l'inscription relevée figure dans des sources appartenant à chacun de ces

⁴⁹⁹ Le manuscrit **RomeC 2856** constitue à lui seul le premier groupe. Il est la seule source qui ne transmet pas la partie d'Altus (*dux*), mais lui substitue celle de Superius (*comes*). Ce manuscrit comporte également plusieurs variantes et simplifications dans le texte musical, qui laissent penser qu'il pourrait refléter une version antérieure de la chanson. Le second groupe réunit le manuscrit **SevC 5-1-43** et l'imprimé **Petrucchi 1504³**, qui transmettent tous deux la partie d'Altus (*dux*) dépourvue de bémol à la clé, et semblent refléter l'état le plus fiable de la transmission. Enfin, les autres sources, **BolC Q17**, **CorBC 95-6/ParisBnF 1817**, **FlorBN BR 229**, **FlorBN Magl. 178** et **VatG XIII.27**, transmettent des versions relativement proches. Issues d'une même zone géographique, elles représenteraient une tradition « florentine » de la chanson. Elles constituent le troisième groupe, dont le manuscrit **BolC Q18**, plus difficile à situer, semble également s'approcher (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 424-5).

trois groupes : seules trois sources du troisième groupe n'en comportant pas, les manuscrits **BolC Q17**, **BolC Q18** et **CorBC 95-6/ParisBnF 1817**⁵⁰⁰. Il n'est aucune preuve certaine que cette inscription a bien été conçue par Josquin : toutefois les arguments en faveur de cette hypothèse apparaissent solides. L'originalité de l'inscription, le caractère très spécifique de ses indications, parfaitement adéquates au dispositif de *fuga* utilisé ; la dissémination de cette inscription dans des groupes de sources *a priori* indépendants, enfin l'absence de toute autre inscription canonique dans les sources de cette chanson semblent autant d'éléments qui pourraient soutenir cette attribution.

En nous appuyant sur les mêmes arguments, il semble que l'on puisse attribuer plusieurs autres inscriptions canoniques à Josquin. Le relevé réalisé dans sa thèse par Emily Carolyn Zazulia révèle notamment que plusieurs sections de la *Missa L'homme armé sexti toni* présentent des inscriptions peu courantes, et cela dans une forte proportion des sources préservées⁵⁰¹. La table suivante répertorie l'ensemble des inscriptions canoniques relevées sur les sources de cette messe : elle reprend le relevé proposé par Zazulia, en y introduisant les données relatives à certaines sources non mentionnées par cette dernière⁵⁰². Ces inscriptions concernent trois des sections fuguées de la messe : le « Sanctus », l'« Osanna » et l'« Agnus Dei III »⁵⁰³. Parmi elles, seul l'« Osanna » figure dans notre corpus : pour autant les deux autres sections méritent également d'être ici mentionnées.

⁵⁰⁰ L'absence d'inscription dans ces trois sources pourrait s'expliquer par certaines de leurs spécificités. En particulier, le manuscrit **CorBC 95-6/ParisBnF 1817** est le seul qui adopte un format en parties séparées. Ce choix peut avoir rendu nécessaire la présence d'une résolution écrite de la partie de *comes*, mais superflue celle d'une inscription canonique sur la partie de *dux*. De même, la présence d'une résolution écrite dans **BolC Q18** pourrait avoir rendu superflue la notation de l'inscription. Comme nous l'avons vu, la présence d'une résolution écrite s'accompagne en effet souvent, dans les sources étudiées, de l'absence d'indication de la présence d'une *fuga* (cf. *supra*, I-3-A-3). Enfin, il n'est pas impossible que la destination de ce manuscrit, ainsi que de **BolC Q17**, explique l'absence d'indication. Ces manuscrits se destinent en effet manifestement à des cadres modestes (Table 1.2.7), à la différence de la plupart des autres sources de ce groupe, richement décorées, et prévues pour de prestigieux destinataires (Table 1.2.6). Il est possible que ce statut des manuscrits ait joué, directement ou non, sur les choix de notation opérés par les scribes.

⁵⁰¹ ZAZULIA 2012, p. 271-82, Appendix 4.1.

⁵⁰² ZAZULIA 2012, p. 271-2. Les informations relatives aux manuscrits **MiID 3** et **SegC s.s.** ont été ajoutées. Quelques erreurs mineures de transcription des inscriptions ont également été corrigées.

⁵⁰³ Les sections « Benedictus »–« In nomine », fuguées également, ne comportent d'indication de la présence d'une *fuga* dans aucune de leurs sources.

Références des sources	Inscriptions canoniques
« Sanctus »	
CasAC M(D) ⁵⁰⁴	<i>Canon duo seraphm [sic] clamaba[n]t alter ad alterum.</i>
JenaU 31	<i>Duo seraphm [sic] clamabant alter ad alterum.</i>
MiD 3	-
SegC s.s.	<i>Canon duo seraphm [sic] clamabant alteru[m].</i>
VatS 41	<i>DuCanon [sic] duo seraphm [sic] clamabant alter ad alterum.</i>
VienNB 11778	<i>Canon duo seraphm [sic] clamabant alter ad alteram.</i>
Petrucci 1502 (J666)	-
« Osanna »	
CasAC M(D)	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore.</i>
JenaU 31	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
MiD 3	-
SegC s.s.	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in tempore oportuno.</i> sur le B (<i>comes</i>) : <i>Osan[n]a in te[m]por[e] oportuno.</i>
VatS 41	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Bassus/Osanna in tempore/Canon in oportuno tempore.</i>
VienNB 11778	<i>Osanna ut in Tenore.</i>
Petrucci 1502 (J666)	-
« Agnus Dei III » ⁵⁰⁵	
CasAC M(D)	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon ad minimam fuga.</i> Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Canon ad minimam fuga.</i> Sur le T et le C : <i>Canon ante [et] retro</i> ⁵⁰⁶ .
JenaU 31	[L'« Agnus Dei III » est manquant dans cette source]
MiD 3	[L'« Agnus Dei » dans son ensemble est manquant dans cette source]
SegC s.s.	[L'« Agnus Dei III » est manquant dans cette source]
VatS 41	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad minimam.</i> Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad minimam.</i>
VienNB 11778	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad mini[m]am.</i> Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad mi[n]imam.</i>
Petrucci 1502 (J666)	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad minimam.</i>

⁵⁰⁴ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons cette information depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82.

⁵⁰⁵ À propos de la notation de cette section, tout particulièrement dans **Petrucci 1502 (J666)**, voir RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 47-8.

⁵⁰⁶ Compte tenu de la rareté d'indications aussi obscures dans les *canones* attribués à Josquin, ainsi que du caractère apparemment unique de l'occurrence de cette inscription, il est possible que celle-ci constitue un ajout ultérieur (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 48).

	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad minimam</i> .
--	---

Table 2.2.2 : Inscriptions canoniques relevées dans les sections fuguées de la *Missa L'homme armé sexti toni*, dans ses différentes sources.

Si l'inscription *Fuga ad minimam*, relevée dans plusieurs des sources de l'« Agnus Dei III », apparaît relativement rare autour de 1500, c'est sans doute essentiellement du fait de la rareté de la technique elle-même. En effet, cette inscription ne présente pas de véritable originalité du point de vue formel – elle se limite à indiquer la durée qui sépare les parties fuguées –, et peut être relevée dans d'autres œuvres de Josquin mettant en œuvre cette technique⁵⁰⁷. Il n'est pas à exclure que cette inscription soit de Josquin : toutefois, peu d'éléments semblent permettre de le démontrer.

Les inscriptions relevées dans les deux précédentes sections mentionnées, le « Sanctus » et l'« Osanna », semblent en revanche pouvoir être attribuées à Josquin de manière relativement fiable. Particulièrement originale, l'inscription relevée dans le « Sanctus » semble avoir été expressément conçue pour cette section : la citation biblique apparaît en effet parfaitement adéquate à décrire le dispositif canonique utilisé, qui confie alternativement les mêmes fragments mélodiques aux parties d'Altus et de Tenor, qui personnifient les deux séraphins⁵⁰⁸. Si l'inscription relevée sur l'« Osanna » apparaît moins spécifiquement liée avec la technique de *fuga* déployée dans cette section, elle se distingue également par son originalité⁵⁰⁹. Or, ces deux inscriptions figurent – avec de légères variantes – dans la plupart des sources recensées, et dans la totalité de celles pourvues d'inscriptions canoniques. Elles apparaissent ainsi disséminées dans des sources indépendantes, parmi les plus anciennes qui constituent chacune des deux branches principales de la transmission⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ En particulier dans l'« Agnus Dei III » de la *Missa Malheur me bat*, dans les versions de **VatS 23** (f. 74'-75), et **Petrucchi 1505 (J670)**. Selon Glarean, l'emploi de cette technique aurait constitué une spécialité josquinienne (GLAREAN 1547, *Liber III*, p. 452).

⁵⁰⁸ Au sujet de la signification symbolique de cette inscription, voir notamment ELDERS 2013, p. 79. La source biblique de cette inscription est le livre d'Isaïe (6 : 2-3). Comme le souligne notamment Jesse Rodin, cette citation apparaît en outre particulièrement adéquate à ce point de la messe, dans la mesure où le verset cité se poursuit par les mots suivants : « *et dicebant sanctus sanctus sanctus dominus exercituum plena est omnis terra gloria eius* » (« et ils disaient : saint, saint, saint est le Seigneur des armées, toute la terre est emplies de sa gloire » (RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 48)).

⁵⁰⁹ cf. *supra*, II-1-B-1), note 337.

⁵¹⁰ À propos de la transmission de cette messe, cf. *infra*, Table 2.2.5. Deux des sources qui ne comportent pas d'inscriptions canoniques au sein de cette section, le manuscrit **Mild 3** ainsi que l'imprimé **Petrucchi 1502 (J666)**, comportent une résolution écrite de la partie de *comes*, ce qui pourrait en partie justifier l'absence d'inscription. En outre, **Petrucchi 1502 (J666)** adopte un format en parties séparées,

2) Inscriptions en langue vernaculaire

Rare parmi les inscriptions relevées, l'emploi de la langue vernaculaire constitue à lui seul un élément formellement remarquable⁵¹¹. Par là même, il justifie l'hypothèse d'une attribution possible à Josquin de telles inscriptions. Au sein du corpus étudié, on recense plusieurs de ces inscriptions – presque exclusivement en langue française⁵¹² – dont les occurrences apparaissent concentrées sur les sources d'un nombre d'œuvres restreint. C'est sur elles qu'il convient à présent de nous pencher. Dans la table suivante, nous reproduisons l'ensemble des inscriptions canoniques en langue vernaculaire relevées sur les sources du corpus.

Références des sources	Inscriptions canoniques
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>	
CambraiBM 4	« Patrem » : <i>Canon le premier va deva[n]t.</i> « Crucifixus » : <i>Cano[n] ut s[upra].</i> « Et in spiritum » : <i>Cano[n] le darnier va derrire.</i> « Sanctus » : <i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i> « Pleni sunt » : <i>Cano[n] vo[us] ieuneres les iiij. tamps.</i> « Osanna-Benedictus » : <i>Canon ut s[upra].</i> « Agnus Dei I » : <i>Canon ut sup[ra].</i> « Agnus Dei III » : <i>Tenor. Canon ut sup[ra].</i>
CambraiBM 18	« Patrem » : <i>Le premier va devant.</i> « Et in spiritum » : <i>Le devant va derrière.</i>
JenaU 36 [« Credo » seul]	« Patrem » : <i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i> « Crucifixus » : <i>Le premir va devant/Tenor in Alto.</i> « Et in spiritum » : <i>Le dernier va derire [un jambage biffé avant le n]/Tenor in Alto.</i>
ModD 4 [« Credo » seul]	« Patrem » : <i>Canon : le primer va davant.</i> « Crucifixus » : <i>inscription non réitérée.</i> « Et in spiritum » : <i>Le dariere va dariere.</i>

qui rend *a priori* nécessaire la notation d'une résolution écrite, et superflue celle d'une inscription. Or, **Mild 3** semble avoir été copiée depuis cet imprimé. Quant au manuscrit **VienNB 11778**, dépourvu d'inscription dans le « Sanctus » et comportant une inscription différente de celle donnée par les autres sources dans l'« Osanna », il est daté des environs de 1518-20, soit d'une période plus tardive que l'ensemble des autres sources recensées ici. En outre, il ne présente pas de relation claire avec le manuscrit **VatC 234**, autre source de cette messe issue de l'atelier de Petrus Alamire, et apparaît difficile à situer (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 43 ; 34).

⁵¹¹ David Fallows l'observe notamment à propos des inscriptions françaises relevées dans le « Credo » de la *Missa De beata virgine* : *Le premier va devant* et *Le devant va derriere* (FALLOWS 2009, p. 317).

⁵¹² Une seule inscription mélange des formules françaises, italiennes et latines : il s'agit de celle relevée sur la chanson *Se congié prens* (à 6) dans le manuscrit **BolC A.71**. Nous la commenterons dans les pages suivantes. On note, en revanche, que les inscriptions grecques sont totalement absentes du corpus étudié : bien que de telles inscriptions soient attestées dans les œuvres de certains des contemporains de Josquin : en particulier Obrecht et Busnoys (à propos de ces inscriptions, voir notamment BLACKBURN ; HOLFORD-STREVEVS 2002, p. 171-4).

UppsU 76c	« Osanna » : <i>Canof[n]</i> : <i>il fault ieuner les quatre temps.</i>
VatG XII.2	« Et in spiritum » : <i>Le deuant ua derriere.</i>
VatS 23 [« Credo » seul]	« Patrem » : <i>Tenor le premier va devant</i> « Et in spiritum » : <i>Tenor le devant va derriere.</i> [Inscriptions à peine lisibles sur le microfilm]
VatS 45	« Patrem » : <i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription partiellement cachée sur le microfilm] « Crucifixus » : <i>Le premier va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm] « Et in spiritum » : <i>Le devant va derriere va devant (?)</i> [Inscription presque invisible sur le microfilm] « Sanctus » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Pleni sunt » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Osanna » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Agnus Dei I » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Agnus Dei III » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
VienNB 4809	« Patrem » : <i>Fuga le primier va devant.</i>
Antico 1516¹	« Patrem » : <i>Le premier va devant.</i> « Et in spiritum » : <i>Le devant va deriere.</i> « Sanctus » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Pleni sunt » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Osanna » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Agnus Dei I » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i> « Agnus Dei III » : <i>Canon. Vous jeunerez les quatre temps.</i>
Giunta & Pasoti 1522	« Patrem » : <i>Patrem le premier va devant.</i> « Et in spiritum » : <i>Le devant va deriere.</i> « Sanctus » : <i>Sanctus canon vous ieuneres les quatre temps.</i> « Agnus Dei I » : <i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i> « Agnus Dei III » : <i>Agnus canon vous ieuneres les quatre temps.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Patrem » : <i>Le premier va devant.</i> « Et in spiritum » : <i>Le devant va derriere.</i> « Sanctus » : <i>Canon jeuneres les quatre temps.</i> « Osanna » : <i>Canon jeuneres les quatre temps.</i> « Agnus Dei I » : <i>Canon jeuneres les quatre temps.</i> « Agnus Dei III » : <i>Canon vous ieunere lex quatre temps.</i> [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor]
(NJE 12.2) <i>Missa Sine nomine</i>	
JenaU 3	« Agnus Dei II » : <i>Canon ung ton plus bas/descen[d]e unu[m] tonum.</i>
VienNB 4809	« Agnus Dei II » : <i>Duo. Ung ton plus bas.</i>
Antico 1516¹	« Agnus Dei II » : <i>Duo canon ung ton plus bas.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	« Agnus Dei II » : <i>Canon ung ton plus bas.</i>
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent (à 5)</i>	
AugSB 142a	<i>Canon p[ar] nature/bmollem.</i>

FlorC 2442	<i>Canon Faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol.</i>
UppsU 76c	<i>Cano[n] : faulte d'arge[n]t p[ar] nature et faulte d'arge[n]t par bemol.</i>
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)	
BolC A.71	<i>Diape[n]tizat. Canon. Je vois devant. Je vois derriere. Sous la section centrale, brèves 53-71 de la Sexta pars (dux) : Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime.</i>

Table 2.2.3 : Inscriptions canoniques en langue vernaculaire relevées dans les sources des *fugae* étudiées.

David Fallows a d'ores et déjà suggéré que trois des inscriptions françaises relevées ci-dessus pourraient avoir été conçues par Josquin : celles relevées dans les sections fuguées de la *Missa De beata virgine*⁵¹³. En dépit de la difficulté d'évaluer l'autorité relative des sources de la messe, et de déterminer leurs relations⁵¹⁴, l'originalité formelle de ces inscriptions, la diffusion très large de leurs occurrences, au sein de sources souvent indépendantes, permettent de considérer cette hypothèse comme fiable⁵¹⁵. Il semble, de même, que plusieurs autres inscriptions vernaculaires puissent être attribuées au compositeur.

Les inscriptions associées à la chanson *Se congié prens* (à 6) dans **BolC A.71** revêtent une forme particulièrement étrange. L'inscription française *Je vois devant. Je vois derriere*, notée au début de la Sexta pars (*dux*) apparaît complétée d'une inscription latine *Diape[n]tizat* (« Chante à la quinte »), qui précise l'intervalle qui sépare les parties fuguées. En outre, sous les brèves 53 à 71 de cette partie, correspondant à la section centrale de la chanson, figure l'inscription italienne *Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime* (« Va devant, laisse quatre pauses de la seconde [partie]/Va derriere, laisse quatre pauses de la première [partie] »). Cet assemblage d'éléments disparates laisse supposer que cette notation réunit des éléments composites, d'origines diverses. De fait, il est tentant de supposer que l'inscription française a été conçue par Josquin, et que les inscriptions latine et italienne qui l'accompagnent constituent des ajouts ultérieurs, peut-être dus

⁵¹³ L'inscription *Le premier va devant*, associée au « Patrem » et au « Crucifixus » ; l'inscription *Le devant va derriere*, associée à l'« Et in spiritum » ; l'inscription *Vous jeunerez les quatre temps*, associée au « Sanctus » et à l'« Agnus Dei » (FALLOWS 2009, p. 317).

⁵¹⁴ ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 86-105.

⁵¹⁵ Fallows suggère que l'inscription française associée au *De profundis* (à 5) dans **VatS 38**, *Les trois estas sont assemblés/pour le soulas des trépassés*, pourrait également être attribuée au compositeur. Du fait du caractère tardif de cette source (1563), cette attribution doit toutefois être envisagée avec précaution (FALLOWS 2009, p. 342). Le *De profundis* ne figurant pas dans notre corpus, nous ne l'étudierons pas ici.

au copiste de cette chanson dans **BolC A.71**. En effet, l'inscription française apparaît particulièrement originale, et pleinement adéquate au dispositif utilisé dans la section centrale⁵¹⁶. L'emploi du français constitue un indice supplémentaire en faveur d'une possible attribution de cette inscription au compositeur. Par ailleurs, les inscriptions latine et italienne visent manifestement à faciliter la réalisation, à éclairer un *canon* particulièrement obscur. L'inscription *Diape[n]tizat* fournit une indication claire et explicite ; quant à l'inscription italienne, elle semble constituer une traduction de l'inscription française, qui lui adjoint des précisions utiles au déchiffrement du *canon* déployé dans la section centrale, inhabituel et difficile à deviner⁵¹⁷. Le fait que cette notation ne figure que dans **BolC A.71**, une source au statut singulier⁵¹⁸, rend malheureusement difficile de vérifier cette hypothèse⁵¹⁹. Si celle-ci s'avérait juste, l'inscription *Je vois devant. Je vois derriere* constituerait l'une des plus obscures jamais conçues par Josquin.

Les inscriptions relevées sur les trois sources étudiées de la chanson *Faulte d'argent* semblent également émaner d'un archétype conçu par Josquin. Il est vrai que la relative similarité des versions transmises par ces sources – celles-ci ne présentant que de légères variantes de notes –, ainsi que l'importance des incertitudes quant à leur datation rendent délicat de déterminer précisément les relations entretenues par celles-ci⁵²⁰. Pour autant, l'originalité de l'inscription⁵²¹, son adéquation parfaite avec la technique mise en œuvre au sein de cette *fuga* – une *fuga*

⁵¹⁶ Pour une hypothèse quant aux significations symboliques de cette inscription, voir MACEY (éd.), *NJE* 30, p. 152.

⁵¹⁷ Les formules « *Va davant* » et « *Va derera* » de l'inscription italienne semblent constituer une transcription phonétique approximative de l'inscription française *Je vois devant. Je vois derriere*. Quant aux formules « *lasa 4 pause dele s[e]c[on]de* » et « *lasa 4 dele prime* », elles semblent constituer une explication concrète de ce que suggère, sous forme énigmatique, l'inscription française (cf. *supra*, II-1-A-3). Ces précisions facilitent la résolution du *canon*. La traduction est donc également une explication : elle reprend et complète les éléments donnés par l'inscription française.

⁵¹⁸ Il s'agit en effet d'une compilation manuscrite de six traités musicaux, entre lesquels sont insérés quelques exemples musicaux polyphoniques (BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 68-72). La notation des autres sources de cette chanson est notamment décrite par

⁵¹⁹ En outre, la plupart des autres sources de cette chanson sont tardives ou lacunaires, ce qui complique encore l'étude de la transmission des notations canoniques. À l'exception de **LeipU 49/50**, daté d'environ 1558, et de **DresSL Grimma 55**, de datation incertaine mais postérieure à 1557, dans un très mauvais état de conservation, l'ensemble des autres sources préservées sont grandement lacunaires. Il manque à chacune d'entre elles les livrets de deux parties au moins (cf. Bibliographie). Voir en outre MACEY (éd.), *NJE* 30, p. 151.

⁵²⁰ BARBIER 1987, p. 173-4.

⁵²¹ La mention des hexacordes de solmisation des deux parties fuguées constitue en effet une notation unique au sein du corpus étudié.

exacte, qui requiert l'ajout d'un bémol à la partie de *comes* –, et avec la notation des sources – dont deux, parmi les trois consultées, présentent des armures partielles (Table 3.2.1)⁵²² –, laissent supposer que cette inscription participait à la conception initiale de cette chanson. Il est par conséquent probable qu'elle ait été conçue par Josquin.

Certes, les inscriptions relevées dans **AugSB 142a**, **FlorC 2442** et **UppsU 76c** présentent des variantes notables. Toutefois, la présence constante d'un même élément rare – la mention des hexacordes des parties fuguées – indique sans ambiguïté que toutes trois s'apparentent à un même modèle. En effet, de telles variantes apparaissent fréquentes au sein des inscriptions relevées. Il est rare qu'une inscription, aussi originale soit-elle, se trouve transmise sous une forme identique dans plusieurs sources distinctes, sans avoir subi la moindre altération⁵²³.

Ce phénomène apparaît clairement observable sur les inscriptions relevées dans la *Missa De beata virgine*, transmises par un nombre considérable de sources. De l'inscription relevée sur le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » de cette messe, la forme la plus répandue est la suivante : *Vous jeunerez les quatre temps*⁵²⁴. Mais dans **UppsU 76c**, l'inscription prend une forme plus impérative : *Il fault ieuner les quatre temps*. Dans **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, le sujet syntaxique apparaît éludé, donnant à l'inscription la forme suivante : *Jeuneres les quatre temps*⁵²⁵. On trouve en outre,

⁵²² Parmi les sources de cette chanson postérieures à 1530, plusieurs présentent également une notation en armures partielles, ainsi qu'une inscription semblable à celles relevées dans les sources retenues. Un inventaire complet des sources préservées de cette chanson, précisant les données de leur notation – armures, inscriptions canoniques, signes de congruence, résolutions écrites – a été établi par Peter Urquhart (URQUHART 2005, p. 172).

⁵²³ De semblables procédés d'altération s'observent également dans le cas d'inscriptions latines. L'inscription accompagnant la chanson *Une mousque de Biscaye* en constitue un exemple flagrant (Table 2.2.1). Certes, celle-ci apparaît sous une forme pratiquement identique – à quelques légères variantes graphiques près – dans quatre des six sources comportant une inscription : **FlorBN BR 229** ; **RomeC 2856** ; **SevC 5-1-43** et **Petrucchi 1504**³. Cependant, les deux autres occurrences relevées apparaissent altérées de manière significative. Dans **VatG XIII.27**, tout le second membre se trouve reformulé, par le moyen d'une ellipse : *Canon. Quiescit qui super me volat/Qui in puncto clamat* (« Canon. Il se repose, celui qui vole au-dessus de moi/ celui qui chante sur le point ») (nous soulignons). Mais la reformulation relevée dans **FlorBN Magl. 178** apparaît plus intéressante encore, substituant à ce second membre une formule empruntée à l'évangile selon Saint Jean (1 : 30) : *Canon Quiescit qui super me volat/post venit q[ui] ante me factus est* (« Canon. Il se repose, celui qui vole au-dessus de moi/ il vient après [moi], celui qui a été conçu avant moi ») (nous soulignons).

⁵²⁴ Cette version de l'inscription a été relevée sur les sources suivantes : **CambraiBM 4** ; **VatS 45** ; **Antico 1516**¹ ; **Giunta & Pasoti 1522** ; et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** dans l'« Agnus Dei III » seulement.

⁵²⁵ Dans la plupart des occurrences de cette inscription relevées dans **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, le sujet syntaxique (« Vous ») n'apparaît pas exprimé. On note cependant que l'inscription figure sous une forme intacte dans l'« Agnus Dei III » transmis par cette source : *Canon Vous ieunere lex quatre*

dans le « Sanctus » de la messe transmis par deux manuscrits issus de l'atelier Alamire, **VienNB 4809** et **VatS 160**, le cas étonnant d'une latinisation de l'inscription : *Jeunabis quatuor tempora*. Mais tandis que **VatS 160** ne semble pas comporter d'inscription canonique vernaculaire au cours de la messe, **VienNB 4809** présente quant à lui, dans le « Patrem », l'inscription *Le premier va devant* : la transformation apportée à l'inscription du « Sanctus » y apparaît d'autant plus étonnante⁵²⁶.

Ce caractère quasi systématique des variations relevées entre les occurrences d'une même inscription rend d'autant plus remarquable le cas de l'inscription *Ung ton plus bas*, associée à l'« Agnus Dei II » de la *Missa Sine nomine*. De forme inhabituelle – du fait de l'emploi du français, mais également de la désignation de l'intervalle par un nombre de tons, unique au sein du corpus étudié –, cette inscription apparaît en effet rigoureusement identique dans les quatre sources retenues, réalisées du vivant de Josquin ou dans la décennie suivant sa mort. On relève certes, dans **JenaU 3**, une duplication latinisée de l'inscription⁵²⁷ ; ainsi que l'adjonction des termes *duo* ou *canon* à l'inscription, selon des configurations

temps (Table 2.2.3). Il est intéressant de constater, par conséquent, que ces altérations n'apparaissent pas nécessairement de façon régulière au sein d'une source donnée. Le cas du manuscrit **VatG XII.2** est à ce titre étonnant. En effet, seul l'« Et in spiritum » de cette messe comporte une inscription vernaculaire au sein de cette source, le « Sanctus » comportant quant à lui l'inscription latine *Canon. Fuga quatuor t[em]por[um] in diapente* (« Canon. Fuga à [distance de] quatre temps, à la quinte »), et les sections suivantes l'inscription *Canon. Ut supra*.

⁵²⁶ La nature des sources de ces inscriptions pourrait toutefois justifier cette latinisation de l'inscription *Vous jeunerez les quatre temps*. En effet, celle-ci ne cite probablement pas une source précise, mais renvoie à une pratique propre à la chrétienté en général. À la différence de l'inscription *Le premier va devant*, quant à elle probablement extraite d'une chanson populaire en langue vernaculaire (cf. *supra*, II-1-A-3)).

⁵²⁷ *Canon ung ton plus bas/descen[d]e unu[m] tonum*. Les trois exemples relevés de cette pratique apparaissent donc tous dans des sources issues de l'atelier Alamire, **VienNB 4809**, **VatS 160** et **JenaU 3**. Il est possible, par conséquent, que ce type de latinisation ait constitué une pratique scribale propre à cet atelier, au même titre que la pratique d'introduction d'inscriptions énigmatiques *tacet* étudiées par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2005, p. 206-23). Cependant, il importe de noter que cette latinisation n'est pas adoptée pour l'inscription *Ung ton plus bas* dans le manuscrit **VienNB 4809** : la *Missa Sine nomine* ayant pourtant été copiée dans ce manuscrit par le même scribe que la *Missa De beata virgine*, Petrus Alamire lui-même. L'inscription *Canon. Je vois devant. Je vois derriere/Canon. Va davant lasa 4 pause dele s[e]c[on]de/Va derera lasa 4 dele prime* (« Canon. Va devant, laisse quatre pauses de la seconde [partie]/Va derrière, laisse quatre pauses de la première [partie] »), qui accompagne la chanson *Se congié prens* (à 6) dans **BolC A.71**, pourrait également constituer un exemple de traduction d'une inscription française préexistante : en italien cette fois. À propos de cette inscription, cf. *supra*, II-2-A-2). Katelijne Schiltz a également relevé un intéressant ajout manuscrit, au sein de l'exemplaire conservé à Baden (Suisse) du recueil **Antico 1516**¹. À côté de l'inscription française *Canon. Vous jeuneres les quatre temps*, notée sur le « Sanctus » de la *Missa De beata virgine* transmise par ce recueil, figure une traduction latine manuscrite : *Canon. Vos ieunate quatuor tempora*. En outre, a été ajoutée, dans la marge, une explication du *canon* rédigée en allemand : *Tenor nach XII schlegen fahrt V uox an ein quint über dem Tenor* (« Tenor après XII semibrèves, la V^e voix commence une quinte au-dessus du Tenor ») (SCHILTZ 2015, p. 189-190).

variables dans les quatre sources retenues⁵²⁸. Cependant la partie proprement vernaculaire de l'inscription demeure inchangée dans l'ensemble de celles-ci.

Cette homogénéité apparaît d'autant plus remarquable que ces quatre sources présentent par ailleurs des variantes notables dans la transmission du texte musical. Si les éditeurs de la *NJE* indiquent qu'aucune de ces sources n'offre de version clairement supérieure aux autres, ils distinguent cependant trois traditions distinctes parmi elles. La première est représentée par l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ; la seconde par les manuscrits **JenaU 3** et **VienNB 4809**, tous deux issus de l'atelier de Petrus Alamire ; la troisième par l'imprimé **Antico 1516**⁵²⁹. La version transmise par les deux manuscrits Alamire, en particulier par **VienNB 4809**, refléterait par endroits une version plus proche de l'archétype conçu par Josquin⁵³⁰. Quant à celle transmise par **Antico 1516**¹, elle semble occuper une position plus marginale au sein de la transmission, comme l'indiquent notamment les inscriptions canoniques visibles sur cet imprimé⁵³¹. Dans la table suivante, nous présentons un relevé complet des inscriptions canoniques transmises par ces quatre sources. Les cellules grisées indiquent, pour chacune des sections de la messe, les similarités entre les inscriptions – ou les absences d'inscription – relevées.

⁵²⁸ Le terme de *canon* précède l'inscription dans **JenaU 3** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ; celui de *duo* dans **VienNB 4809** ; enfin, les deux s'ajoutent dans l'inscription relevée dans **Antico 1516**¹ : *Duo canon ung ton plus bas* (Table 2.2.3).

⁵²⁹ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 83.

⁵³⁰ La notation du « Benedictus », canonique mais non fugué, constitue l'un des principaux indices qui conduisent les éditeurs à cette interprétation (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 89).

⁵³¹ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 84.

Références des sources	Inscriptions canoniques
« Kyrie I »	
JenaU 3	<i>Canon. Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
VienNB 4809	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>
Antico 1516¹	<i>Tenor super Cantum in dyateseron fuga septem temporum.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i>
	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Kyrie Josquin quere in Suprano.</i>
« Christe »	
JenaU 3	Sur le S (<i>dux</i>) : inscription non réitérée.
	-
VienNB 4809	Sur le S (<i>dux</i>) : inscription non réitérée.
	Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Criste quere in Contratenore.</i>
Antico 1516¹	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Fuga duodecim temporum.</i>
	-
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Inscription non réitérée sur le S (<i>dux</i>), ni sur le T (<i>comes</i>).
	Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Christe in Contra alto.</i>
« Kyrie II »	
JenaU 3	-
VienNB 4809	-
Antico 1516¹	<i>Fuga septem temporum</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	-
« Et in terra »	
JenaU 3	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
VienNB 4809	<i>Tenor in dyapenthe.</i>
Antico 1516¹	<i>Tenor super Bassum in dyapente fuga unius temporis.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Et in terra Josquin Tenor in Basso.</i>
	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
« Qui tollis »	
JenaU 3	Inscription non réitérée.
VienNB 4809	<i>Bassus cum Tenore.</i>
Antico 1516¹	<i>Tenor supra Bassum fuga trium temporum in dyapente.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Inscription non réitérée.
« Cum sancto spiritu »	
JenaU 3	Inscription non réitérée.

VienNB 4809	Inscription non réitérée.
Antico 1516¹	<i>Tenor supra Bassum fuga unius temporis in dyapente.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur le T (<i>comes</i>) : inscription non réitérée.
	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
« Patrem »	
JenaU 3	Canon. <i>Contra indyatessaron liquen[do] prima[m] pausam.</i>
VienNB 4809	<i>Contra in dyatessaron liquendo primam pausam.</i>
Antico 1516¹	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam. In dyatessaron.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur le S (<i>comes</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uendo] primam pausam.</i>
	Sur l'A (<i>dux</i>) ⁵³² : <i>Patrem Altus in Suprano.</i>
« Et incarnatus »	
JenaU 3	Inscription non réitérée.
VienNB 4809	Inscription non réitérée.
Antico 1516¹	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatessaron.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Inscription non réitérée.
« Et in spiritum »	
JenaU 3	Inscription non réitérée.
VienNB 4809	Inscription non réitérée.
Antico 1516¹	<i>Altus supra Cantum precedam vos in Galileam in dyatesaron.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Inscription non réitérée.
« Sanctus »	
JenaU 3	<i>Tenor in dyapente sequentibus signis.</i>
VienNB 4809	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>
Antico 1516¹	-
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i>
	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Sanctus Josquin Tenor quere in Alto.</i>
« Pleni sunt »	
JenaU 3	<i>Duo.</i>
VienNB 4809	<i>Duo.</i>
Antico 1516¹	<i>Duo.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	<i>Duo.</i>
« Osanna »	

⁵³² Précisons que dans l'ensemble de ce « Credo », c'est la partie de *comes* qui se trouve inscrite en toutes notes sur les sources, celle de *dux* devant être extraite de celle-ci.

JenaU 3	<i>Tenor in dyapente.</i>
VienNB 4809	<i>Tenor in dyapente.</i>
Antico 1516¹	<i>Tenor supra Bassum fuga duorum temporum in dyapente.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Osanna Josquin Tenor quere in Basso.</i>
	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
« Agnus Dei I »	
JenaU 3	<i>Tenor in dyapente.</i>
VienNB 4809	-
Antico 1516¹	<i>Tenor supra Bassum in dyapente fuga duorum temporum.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Agnus Josquin Tenor quere in Basso.</i>
	Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>
« Agnus Dei II »	
JenaU 3	<i>Canon ung ton plus bas/descen[d]e unu[m] tonum.</i>
VienNB 4809	<i>Duo. Ung ton plus bas.</i>
Antico 1516¹	<i>Duo Canon ung ton plus bas.</i>
Petrucchi 1514 (J673, 674)	<i>Canon ung ton plus bas.</i>

Table 2.2.4 : Inscriptions canoniques relevées dans les sources consultées de la *Missa Sine nomine*.

Parmi ces quatre sources, **Petrucchi 1514 (J673, 674)** présente une double particularité. D'une part, elle est la seule qui emploie un format en parties séparées ; d'autre part, elle est la seule qui utilise, et cela dans la quasi-totalité des sections de la messe, des inscriptions multiples. En général, l'une de celles-ci figure sur la partie de *dux* ; l'autre, sur celle de *comes*. Les inscriptions relevées sur la partie de *comes* revêtent une forme pratiquement constante tout au long de la messe : celle d'un renvoi vers la partie de *dux*⁵³³. Elles ne figurent dans aucune autre source, et pourraient avoir été introduites à l'initiative du concepteur de ce recueil. De fait, leur présence se justifie notamment par l'emploi de parties séparées, qui oblige les chanteurs chargés de la partie de *comes* à lire sur un autre livret, ainsi que par la complexité de la structure d'ensemble de la messe⁵³⁴.

⁵³³ Ces inscriptions prennent la forme d'une indication du nom de la section, suivie du nom de la partie de *dux*, accompagné parfois de celui de la partie de *comes*, ainsi que du nom du compositeur. Ainsi par exemple, *Patrem Altus in Suprano*, ou bien *Et in terra Josquin Tenor in Basso*.

⁵³⁴ Les parties impliquées dans la *fuga* changent en effet fréquemment au cours de cette messe : Superius et Tenor chantent en *fuga* dans le « Kyrie », Bassus et Tenor dans le « Gloria », Superius et Altus dans le « Credo », et ainsi de suite (Table 1.1.3). Du fait de l'absence de résolution écrite, ces changements impliquent que les chanteurs doivent fréquemment suivre sur une autre partie séparée que la leur. À propos des questions et des difficultés engendrées par ce choix de notation, cf. *infra*, II-2-C-6).

En revanche, les inscriptions relevées sur la partie séparée du *dux* apparaissent presque toujours identiques à celles données par les deux manuscrits Alamire, **JenaU 3** et **VienNB 4809**. Ces trois sources partagent ainsi des inscriptions semblables dans la plupart des sections de la messe⁵³⁵. La forme de ces inscriptions – grisées dans la table ci-dessus – apparaît remarquablement constante, tout le long de la messe. À l’exception de l’inscription vernaculaire relevée dans l’« Agnus Dei II », toutes indiquent le nom de la partie de *comes*, suivi de l’intervalle qui la sépare de la partie de *dux*, suivi enfin, dans certaines sections, d’une indication d’ordre technique permettant de connaître la distance entre *dux* et *comes*. Dans le « Kyrie I » et le « Sanctus », la mention *sequentibus signis* renvoie aux signes de congruence notés conjointement ; dans le « Patrem », l’indication *liquendo primam pausam* (« en omettant la première pause ») signale comment réaliser ce dispositif inhabituel de *fuga* « inversée », dans lequel la partie de *dux* doit être extraite de celle de *comes*, et non l’inverse.

Hormis dans le « Pleni sunt » et dans l’« Agnus Dei II », la répartition, la forme et le contenu des inscriptions canoniques relevées dans **Antico 1516¹** se distinguent en revanche systématiquement de celles des autres sources. D’une part, ces inscriptions ne figurent pas sur les mêmes sections de la messe. Certaines sections qui portent une inscription dans **Antico 1516¹** n’en portent pas dans les trois autres sources⁵³⁶ ; à l’inverse, le « Sanctus », dépourvu d’inscription dans **Antico 1516¹**, en comporte une dans les trois autres sources. D’autre part, la forme et le contenu des inscriptions relevées dans **Antico 1516¹** diffèrent de ceux des autres sources. Les différences résident essentiellement dans le fait que les inscriptions données par **Antico 1516¹**, pour la plupart beaucoup plus développées que celles des autres sources, indiquent presque systématiquement deux informations supplémentaires : le nom des deux parties fuguées, et non seulement celui de la partie de *dux* ; ainsi que la durée qui sépare ces parties. Celle-ci se trouvant tantôt signalée sous forme d’un nombre de temps – *unius temporis, septem temporum* –, tantôt sous

⁵³⁵ Les sections dépourvues d’inscription sont également les mêmes au sein de ces trois sources : il s’agit du « Christe », du « Kyrie II », du « Cum sancto spiritu », de l’« Et incarnatus » et de l’« Et in spiritum ». Seuls font exception le « Christe » en double *fuga*, dans lequel **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ainsi que **VienNB 4809** présentent une inscription additionnelle sur la partie de Bassus (*comes*), **JenaU 3** n’en comportant pas. Ainsi que le « Qui tollis », dans lequel **VienNB 4809** est la seule source parmi les trois citées qui comporte une inscription, *Bassus cum Tenore*.

⁵³⁶ C’est le cas du « Christe », du « Kyrie II », du « Cum sancto spiritu », de l’« Et incarnatus » et de l’« Et in spiritum ». Quant au « Qui tollis », il ne comporte pas d’inscription canonique dans **JenaU 3** ni dans **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, mais en porte une cependant dans **VienNB 4809** (Table 2.2.4).

forme énigmatique – par la mention *Precedam vos in Galileam* (« Je vous précéderai en Galilée »), dans trois des sections du « Credo ».

Ainsi les inscriptions relevées dans **Antico 1516**¹ tendent à formuler d'une manière plus exhaustive les caractéristiques des *fugae* que celles relevées dans les trois autres sources. Si les informations qu'elles offrent tendent à alourdir la formulation des *canones*, elles facilitent indéniablement la réalisation des parties non écrites. En observant que les inscriptions relevées dans ces trois autres sources présentaient une forme et un contenu plus simples, plus « cryptiques » que ceux des inscriptions d'**Antico 1516**¹, les éditeurs de la *NJE* ont supposé que les premières étaient directement issues des versions originelles conçues par Josquin, tandis que les secondes incarneraient une déviation individuelle⁵³⁷. De fait, les inscriptions communes à l'ensemble des sources – relevées sur l'« Agnus Dei II » et sur le « Pleni sunt » –, ainsi que d'un noyau d'indication commun dans les autres inscriptions – le nom de la partie de *comes*, et l'intervalle qui la sépare du *dux* – pourrait laisser penser que l'ensemble de ces sources portent effectivement la trace d'un unique archétype⁵³⁸. Ces indications originelles – nom de la partie de *comes*, intervalle qui sépare les deux parties fuguées – se trouvant complétées d'indications supplémentaires dans **Antico 1516**¹, alignées pêle-mêle dans des propositions à la syntaxe chaotique, le plus souvent dépourvues de verbe.

Deux indices supplémentaires, au moins, semblent pouvoir confirmer le fait que la notation adoptée par **JenaU 3**, **VienNB 4809** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** serait directement issue d'un archétype conçu par Josquin, et qu'**Antico 1516**¹ constituerait une version dérivée. Il s'agit, tout d'abord, de l'emploi de la formule *liquendo primam pausam*, dans le « Patrem » transmis par **JenaU 3**, **VienNB 4809** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. Associée à un dispositif particulier de *fuga* « inversée », dans lequel le *comes* apparaît écrit en toutes notes, mais non le *dux*, cette formule rare apparaît également dans une autre œuvre attribuée à Josquin, l'« Et in terra » de la *Missa Gaudeamus*. Cette section porte en effet l'inscription suivante : *Undecies*

⁵³⁷ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 84.

⁵³⁸ La présence d'inscriptions canoniques dans la quasi-totalité des sections de la messe dans **Antico 1516**¹, plusieurs de celles-ci n'en comportant pas dans les trois autres sources, peut sans doute également s'expliquer par la recherche d'une notation la plus claire possible, attribuant à chaque section son mode de réalisation. Seule l'absence d'une inscription dans le « Sanctus » transmis par **Antico 1516**¹ apparaît étonnante : peut-être faut-il en chercher la raison dans la mise en page, en particulier, le « Pleni sunt » faisant immédiatement suite au « Sanctus » dans cet imprimé, et occupant la place normalement dévolue au Tenor.

canito pausas linquendo priores (« Tu chanteras onze fois, en omettant les premières pauses »)⁵³⁹. Selon David Fallows, elle pourrait vraisemblablement être attribuée à Josquin lui-même⁵⁴⁰. Cet emploi de la forme verbale *linquendo/linquendo* pourrait ainsi constituer un indice en faveur d'une attribution à Josquin de l'inscription relevée dans le « Patrem » de la *Missa Sine nomine*⁵⁴¹.

Le second indice réside dans la présence, au sein de trois des sections du « Credo » de la *Missa Sine nomine* transmis par **Antico 1516**¹, de la formule *Precedam vos in Galileam*. Rare elle aussi, cette formule figure également dans une source vaticane du *Magnificat octavi toni* d'Antoine Brumel, le manuscrit **VatS 44**⁵⁴². Copié à Rome vers 1503-13, à destination de la Chapelle Sixtine⁵⁴³, ce manuscrit apparaît proche géographiquement et chronologiquement de l'imprimé **Antico 1516**¹. Il est donc vraisemblable que cette formule, absente des trois autres sources considérées de la *Missa Sine nomine*, et probablement de l'archétype conçu par Josquin, constitue un ajout du concepteur d'**Antico 1516**¹, sur le modèle de **VatS 44** ou d'une source apparentée⁵⁴⁴.

Certes, on ne saurait exclure la possibilité que cette inscription ait été souhaitée par Josquin, au seul motif que celle-ci figure dans des sources antérieures⁵⁴⁵. Cependant, l'ensemble des indices détaillés au cours de ce point

⁵³⁹ L'inscription figure notamment dans l'imprimé **Petrucchi 1502 (J666)**.

⁵⁴⁰ FALLOWS 2009, p. 232.

⁵⁴¹ On ne saurait pour autant affirmer que Josquin fut le premier à employer ce terme. Dans le relevé d'inscriptions canoniques qui accompagne la monographie dédiée aux *canones* par Katelijne Schiltz, Bonnie J. Blackburn a notamment relevé l'inscription canonique *Ad medium referas, pausas relinquendo priores* (« Au milieu, reprends en laissant les premières pauses »), transmise par plusieurs sources vaticanes du « Kyrie II » de la *Missa L'homme armé* de Guillaume Dufay, les manuscrits **VatS 14** et **VatS 49** (SCHILTZ 2015, p. 369).

⁵⁴² Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 44. Relevée par David Fallows, l'occurrence figure dans la section « Fecit potentiam » (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 425, note 347). Bonnie J. Blackburn cite en outre l'inscription *Pr[ae]cedat mea me semper Odda proles* (« Que mon descendant Odda me précède toujours »), relevée dans une *fuga* de même type, dans laquelle les parties de *dux* et de *comes* se trouvent inversées : le *Vexilla regis* anonyme transmis par San Pietro B 80 (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. San Pietro B.80, f. 1') (BLACKBURN 2012, p. 192).

⁵⁴³ BRIDGMAN (éd.), *RISM B/IV/5*, p. 388-9.

⁵⁴⁴ Katelijne Schiltz s'est notamment intéressée à ce type de réemploi d'inscriptions canoniques, à une date plus tardive. Décrivant ces processus de « recyclage » des inscriptions, qui tissent des réseaux intertextuels entre différentes œuvres, elle cite plusieurs exemples de ces processus. Elle suggère en outre, sur la base d'un témoignage de 1618 (Giovanni Battista Rossi, *Organo de cantori* (Venise : B. Magno, 1618)), que des théoriciens collectaient et conservaient eux-mêmes des inscriptions ainsi que des exemples de *canones*, permettant leur diffusion, voire la réutilisation de leur notation dans le cadre d'autres œuvres (SCHILTZ 2015, p. 131, note 144 ; p. 171-3. Voir en outre SCHILTZ 2003, p. 227-256).

⁵⁴⁵ Il n'est pas impossible que Josquin ait pu souhaiter reprendre des inscriptions canoniques déjà existantes, pour les intégrer à ses propres compositions. L'inscription *Le premier va devant* a ainsi été

semblent permettre d'affirmer, avec un bon degré de certitude, que la notation de la *Missa Sine nomine* observable dans **Antico 1516**¹ présente des altérations significatives par rapport à l'archétype conçu par Josquin. Que la version transmise par les trois autres sources, quant à elle, garde probablement de celui-ci une trace plus fidèle, en dépit des multiples ajouts et transformations constatés, en particulier dans **Petrucci 1514 (J673, 674)**.

Malgré le nombre des difficultés posées à l'analyse des notations, de leur genèse et de leurs relations, nous avons observé que la confrontation des sources permettait de mettre au jour certaines corrélations. Bien qu'il soit délicat d'identifier, au sein des notations relevées dans les sources, chacun des éléments qui pourraient provenir d'un archétype conçu par le compositeur, et de les distinguer des éléments et des transformations introduits au fil des copies successives, un examen méticuleux des sources peut permettre d'identifier des points de cohérence, et d'envisager l'attribution de certains des éléments relevés. Dès lors, distinguer les éléments qui pourraient être issus d'une version originelle de ceux qui semblent résulter d'interventions ultérieures nous permet d'entrevoir les rôles respectifs du compositeur et des autres acteurs de la transmission dans la notation des *fugae*. Il convient à présent de poursuivre ce travail, par l'examen des résolutions écrites, ainsi que des contraintes posées à l'emploi de celles-ci par les diverses formes des sources consultées.

relevée par David Fallows dans le *Regina celi* d'Eustachius de Monte Regalis, antérieur à la *Missa De beata virgine* de Josquin. Or, celle-ci comprend pourtant la même inscription, qui semble ici pouvoir être attribuée au compositeur (FALLOWS 2009, p. 317). D'autres cas d'antériorité sont par ailleurs attestés : dans plusieurs sources de l'« Osanna I » de la *Missa L'homme armé* de Loyset Compère, les manuscrits **VatC 234**, **VatS 35**, **JenaU 32** et **CambraiBM 18**, figure l'inscription *Ad nonam canitur tempora bina silens* (« Il est chanté à la neuvième, en restant silencieux pendant deux temps ») (**VatC 234**) (ZAZULIA 2012, p. 272), très semblable à celle relevée dans la chanson *A l'heure* transmise par l'imprimé **Petrucci 1504**³ : *Canon : Ad nonam canitur bassus hic tempore lapso* (« Canon : le Bassus est chanté à la neuvième, après qu'un temps est écoulé »). Si la confrontation de ces deux œuvres s'avère délicate, du fait notamment de l'existence d'une unique source de la chanson *A l'heure*, il n'est pas impossible que ces deux œuvres entretiennent des liens (*cf. supra*, I-1-B-3), note 100).

B- Situation et transmission des résolutions écrites

L'examen des résolutions écrites des parties de *comes* permet d'envisager sous un autre angle la question de l'origine et de la transmission des notations des *fugae*. À la différence des inscriptions canoniques, présentes dans une forte proportion des sources étudiées, les résolutions écrites apparaissent rarement au sein de notre corpus. Si, comme nous l'avons noté, la plupart des *fugae* retenues se trouvent accompagnées d'une résolution écrite dans l'une au moins de leurs sources antérieures à 1530, il est cependant rare que l'on dispose de plus d'une résolution écrite pour une *fuga* donnée⁵⁴⁶.

Bien qu'il soit souvent délicat d'envisager l'attribution de ces résolutions, à Josquin lui-même ou à l'un des acteurs de la transmission, la plupart des indices suggèrent que celles-ci sont dues à ces derniers, et non au compositeur lui-même. Certains cas ne laissent aucun doute : les résolutions manifestement fautives, tout d'abord⁵⁴⁷, ainsi que celles notées *a posteriori*, parfois par une autre main, à la suite de la notation originelle⁵⁴⁸. D'autres cas, certes plus ambigus, suggèrent la même interprétation⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ On ne dispose de deux résolutions écrites, ou davantage, que pour un petit nombre des *fugae* retenues : l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella* ; l'« Osanna », le « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni* ; l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat* ; les motets *Homo quidam*, *Pater noster* et *Inviolata* ; ainsi que les chansons *Baisiez moy* (à 4), *En l'ombre d'ung buissonnet* et *Une mousque de Biscaye* (Table 1.3.4).

⁵⁴⁷ En particulier celle de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* donnée par l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**, à laquelle Edward Stam a consacré un article (STAM 1960). Une critique de cet article, ainsi qu'une efficace synthèse des questions posées par cette résolution est en outre donnée par David Fallows (FALLOWS 2009, p. 259-61). De même, la résolution écrite dans l'imprimé **Petrucchi 1504³** pour la chanson *A l'heure* semble potentiellement fautive (cf. *infra*, III-2-B-2)). Selon Bonnie J. Blackburn, les résolutions d'un nombre important des *canones* édités par Petrucci auraient été élaborées par Petrus Castellanus, dont les solutions n'étaient manifestement pas toujours justes (BLACKBURN 2000, p. 69, note 43). Plus généralement à propos des résolutions fautives de *canones*, voir SCHILTZ 2015, p. 178-180.

⁵⁴⁸ Deux exemples de cette pratique sont attestés dans le corpus étudié : le premier est celui du *Credo* [*quarti toni*], transmis par le manuscrit **CambraiBM 18**, dont la résolution de la partie de *comes* a manifestement été notée après coup, probablement par le même copiste (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 62). Le second est celui de la chanson *Baisiez moy* (à 6), telle qu'elle apparaît dans le manuscrit **CopKB 1848**. En effet, cette source contient, à la suite des deux parties originales, copiées vers 1520, une résolution des parties de Superius et de Tenor, manifestement notée *a posteriori* et par un autre copiste. Ces résolutions présentent des variantes importantes, par rapport aux parties originelles (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 81-4).

⁵⁴⁹ En particulier, lorsque plusieurs résolutions d'une *fuga* donnée, transmises par des sources distinctes, présentent d'importantes variantes dans leur notation. Ou bien, pour les *fugae* dont plusieurs résolutions existent, dont les armures diffèrent : certaines présentant des armures partielles (*partial signatures*), d'autres des armures homogènes. En particulier la chanson *Baisiez moy* (à 4) (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 84). L'interprétation de certains de ces cas peut cependant s'avérer délicate : en effet,

La répartition de ces résolutions au sein des sources consultées semble indiquer, de même, que la plupart d'entre elles ont été introduites au cours de la transmission, et non à l'initiative de Josquin lui-même. On observe, d'une part, que la présence de résolutions écrites semble privilégiée dans certains types de sources : en particulier les recueils en parties séparées. Ceux-ci comportent en effet, statistiquement, un nombre nettement supérieur de résolutions écrites à celui des livres de chœur⁵⁵⁰. En outre, plusieurs recueils en parties séparées présentent des résolutions écrites de la quasi-totalité des *fugae* qu'ils transmettent⁵⁵¹. D'autre part, la destination des recueils considérés semble déterminer, pour une grande part, la présence de résolutions écrites. Le nombre important de résolutions relevées au sein des imprimés Petrucci pourrait notamment s'expliquer par le type de public auquel ils se destinent : un public constitué non pas uniquement de chanteurs professionnels, mais sans doute également de musiciens moins expérimentés, voire d'amateurs⁵⁵², probablement peu apte à déchiffrer des notations canoniques complexes. À l'inverse, la rareté des résolutions écrites au sein des grands livres de chœur manuscrits s'expliquerait par les hautes compétences techniques des chanteurs auxquels ils étaient destinés, des professionnels capables de résoudre des *canones* parfois très difficiles⁵⁵³. L'absence de résolutions pouvait alors permettre aux chanteurs de se

la transmission des armures partielles semble pouvoir évoluer, allant généralement vers une simplification croissante, y compris pour les voix non fuguées. Ce phénomène a été notamment décrit par Peter Urquhart, à propos du « Credo » de la *Missa De beata virgine* (URQUHART 2003).

⁵⁵⁰ Si le nombre de livres de chœur considérés – notamment manuscrits – est grandement supérieur à celui des recueils en parties séparées, ces deux types de recueils comportent, au total, un nombre comparable de résolutions des *fugae* étudiées (Table 1.3.4). Compte tenu du nombre de cas particuliers et d'exceptions – nous les étudierons au cours de cette partie –, il semblerait cependant peu judicieux d'extraire, des tables précédentes, des statistiques précisément chiffrées quant à la présence ou à l'absence de résolutions écrites.

⁵⁵¹ C'est notamment le cas du manuscrit **VienNB 18746**, que nous étudierons (Table 2.2.8). Les recueils en parties séparées imprimés dans l'atelier de Petrucci se distinguent également par la fréquence particulièrement élevée des résolutions écrites. Ce fait semble pouvoir se justifier par les contraintes pratiques induites par cette disposition des parties : en effet, l'emploi des parties séparées implique que chaque chanteur ou groupe de chanteurs lit sa propre partie, sans pouvoir lire celles des autres – ce qui rend la notation des parties de *comes* pratiquement nécessaire. À l'inverse, la mise en page des livres de chœur permet à l'ensemble des chanteurs de voir l'ensemble des parties, et de passer de l'une à l'autre, si nécessaire. Cette question de la disposition des parties a notamment été soulevée au sujet des imprimés Petrucci par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2000, p. 69, note 43) ; et David Fallows (FALLOWS 2009, p. 6).

⁵⁵² À propos du public des imprimés issus de l'atelier de Petrucci, voir notamment BOORMAN 2006, p. 331-381 ; et CUMMING 2010, p. 96-122. Par ailleurs, selon Bonnie J. Blackburn, la tendance de Petrucci à inscrire les résolutions des canons, souvent sans indiquer la notation ou l'inscription originale, serait un signe que celui-ci souhaitait atteindre un marché plus large que celui des seuls chanteurs professionnels (BLACKBURN 2012, p. 185 ; BLACKBURN 2001¹, p. 53). À ce sujet, voir également RODIN 2009¹, p. 535, note 6.

⁵⁵³ Cela pourrait être le cas, selon Jesse Rodin, des manuscrits du Vatican antérieurs aux environs de

défier, en mettant à l'épreuve leurs capacités à résoudre *canones* et *fugae*⁵⁵⁴.

De nombreuses exceptions viennent cependant contredire ces tendances. D'une part, les recueils en parties séparées ne comportent pas nécessairement de résolutions de l'ensemble des *fugae* qu'ils transmettent. L'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)**, qui donne une résolution de la partie de Tenor (*comes*) pour toutes les sections fuguées de la *Missa Ad fugam*, ne contient pas de résolution des *fugae* des *Missae De beata virgine* et *Sine nomine*. Quant au manuscrit **FlorC 2442**, qui transmet les résolutions des parties de Superius et Tenor (*comites*) des chansons *En l'ombre d'ung buissonnet* et *Dictez moy bergere*, ne donne pas celle du Quintus (*comes*) de la chanson *Faulte d'argent*. Le choix d'une disposition en parties séparées n'implique donc pas automatiquement que l'ensemble des résolutions des *fugae* apparaissent écrites : on trouve, dans de nombreux recueils en parties séparées, des *fugae* notées sous forme canonique⁵⁵⁵. Inversement, quelques résolutions figurent dans de grands livres de chœur manuscrits, probablement destinés à des ensembles de chanteurs très expérimentés : parmi elles, notamment, la résolution du Tenor secundus (*comes*) du motet *Homo quidam* dans **VatS 42**, destiné au chœur de la Chapelle Sixtine ; ou celle du Tenor primus (*comes*) du *Pater noster* dans **MunBS 12**, destiné à la chapelle de Wilhelm IV, duc de Bavière.

Enfin, si l'on peut généralement considérer les résolutions écrites comme une aide aux lecteurs, facilitant la réalisation des *fugae*⁵⁵⁶, force est de constater que certaines des *fugae* les plus inhabituelles, ou dont la réalisation semble *a priori* la plus délicate, n'apparaissent que rarement accompagnées de leur résolution. La *fuga* à la seconde inférieure de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Sine nomine* n'apparaît résolue dans aucune de ses sources antérieures à 1530, pas plus que le reste de la messe – à l'exception de la partie de Bassus du « Christe », donnée par **Antico 1516'** –, qui présente pourtant une structure complexe. À l'inverse, celle du Tenor (*comes*) du « Benedictus » et de l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni* apparaît dans la totalité de ses sources, y compris les livres de chœur manuscrits

1500 : ceux-ci ne donnent en effet que rarement la résolution des *canones* qu'ils transmettent (RODIN 2009¹, p. 536-9).

⁵⁵⁴ FALLAWS 2009, p. 260.

⁵⁵⁵ Ce constat a également été formulé par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2001¹, p. 58).

⁵⁵⁶ C'est notamment une idée développée par Bonnie J. Blackburn, puis par Jesse Rodin (BLACKBURN 2001¹, p. 61 ; RODIN 2009¹, p. 535).

destinés à d'importantes institutions. Or, la structure de cette *fuga* semble à première vue d'une extrême simplicité, et ne justifie manifestement pas la présence systématique de ces résolutions.

Bien d'autres apparentes incohérences ont pu être relevées : y compris, pour certaines, au sein d'une même source⁵⁵⁷. Dans la plupart des sources, en effet, les résolutions écrites n'apparaissent que sporadiquement, et non d'une manière absolument systématique. L'absence d'une logique immédiatement visible dans la notation des résolutions met en doute la possibilité d'attribuer la totalité de ces résolutions écrites à l'initiative des copistes, ou bien des concepteurs des sources considérées, et attestent clairement que les deux hypothèses formulées ci-dessus quant au rôle du format, et de la destination des sources ne revêtent pas un caractère de loi universelle, et ne suffisent pas à expliquer la présence ou l'absence des résolutions. D'autres facteurs ont nécessairement déterminé le choix de noter ou d'omettre celles-ci. Nous tenterons ici d'envisager de manière rigoureuse la question de l'attribution de ces résolutions, en dégagant les différents indices susceptibles de nous renseigner. Par ailleurs, nous chercherons à mettre en évidence les multiples raisons qui peuvent justifier l'introduction, la préservation ou l'omission d'une résolution écrite, au sein d'une source donnée. Nous verrons que la plupart des exceptions signalées ci-dessus peuvent s'expliquer par des raisons concrètes et clairement décelables.

En premier lieu, nous observerons comment se répartissent les résolutions écrites au sein des sources consultées de chacune des *fugae* retenues, avant de nous pencher plus en détail sur les questions liées à la transmission des notations d'une source à l'autre, ainsi qu'à l'attribution des résolutions écrites.

⁵⁵⁷ Le manuscrit **CambraiBM 18** présente une résolution écrite de la partie de Tenor (*comes*) du *Credo* [*quarti toni*] – certes ajoutée *a posteriori* –, mais non de celles des sections fuguées de la *Missa De beata virgine* ; l'imprimé **Antico 1516**¹ donne une résolution de la partie de Bassus du « Christe » de la *Missa Sine nomine*, mais ne donne pas celle d'Altus dans la même section, également en *fuga* avec le Superius. Elle ne fournit pas davantage celles des autres *fugae* contenues dans cette messe. Enfin, la version à quatre parties de la chanson *Baissez moy*, transmise par l'imprimé **Petrucchi 1502**², présente une résolution écrite des deux *comites* ; tandis que la version à six parties transmise par la même source n'en présente pas. Cela, malgré le fait que les quatre parties de la première version y soient presque exactement reprises. D'autres irrégularités de ce type ont été relevées, en particulier dans les livres de chœur du Vatican antérieurs aux environs de 1500, par Jesse Rodin (RODIN 2009, p. 539), ainsi que dans le second livre de messes de Josquin imprimé par Petrucci (**Petrucchi 1505 (J670)**), par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2001¹, p. 60).

1) Répartition des résolutions écrites dans les sources du corpus

Faute d'informations précises concernant la datation et l'origine de bon nombre des sources, il s'avère difficile d'établir un schéma stématique précis de la plupart des œuvres du corpus étudié. Trop de lacunes et d'incertitudes subsistent en effet dans leurs transmissions respectives, qui ne permettent pas de disposer d'une vision d'ensemble. S'il faut donc renoncer à proposer ici de tels schémas, il semble intéressant de tenter de situer les sources contenant des résolutions écrites, chronologiquement et géographiquement, par rapport aux autres sources préservées. Ce premier aperçu permettra d'emblée de mieux se rendre compte de la proportion de sources préservées contenant des résolutions écrites, et de leur position approximative au sein de la transmission de chacune des *fugae* étudiées. Ces informations sont résumées dans la table suivante.

N. B. : Au sein de cette table, sont soulignées les références des sources qui contiennent une résolution écrite de l'œuvre ou de la section considérée. Cette notation sera reprise dans les tables qui suivent.

NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)
Avec VatS 41 (c.1482-1507) et Mild 3 (c.1502-5), l'imprimé Petrucci 1505 (J670) figure parmi les trois sources les plus anciennes de la messe, toutes trois d'origine italienne. Si les deux premières dériveraient peut-être du même exemplaire, Petrucci 1505 (J670) semble en revanche indépendante. FrankSU 2 (c.1510-20), d'origine néerlandaise, est apparemment lié à ces trois sources italiennes ⁵⁵⁸ .
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » (à 5)
BolSP 31 (c.1527), copié à Bologne par Giovanni Spataro, n'entretient pas de relation claire avec les autres sources ⁵⁵⁹ .
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)
L'ensemble des sources consultées présentent une résolution écrite du « Benedictus » et de l'« In nomine », mais seuls Mild 3 (c.1502-5) et Petrucci 1502 (J666) comportent une résolution de l'« Osanna ». Il semblerait que la version de la messe transmise par Mild 3 , malgré son caractère lacunaire, ait été copiée depuis Petrucci 1502 (J666) ⁵⁶⁰ . Ces deux manuscrits figurent parmi les sources

⁵⁵⁸ ELDERS (éd.), *NJE 3*, p. 18-26.

⁵⁵⁹ Dans sa thèse, Peter Urquhart fait dépendre ce manuscrit de l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)** : cependant les éditeurs de la *NJE* s'opposent à cette théorie, du moins pour le cas de cette messe. En outre selon eux, le grand nombre de sources transmettant cette messe, leur dispersion, et la complexité apparente de leurs relations rendent terriblement périlleuse toute tentative d'élaboration d'un schéma stématique (URQUHART 1988, p. 326, citée par ELDERS (éd.), *NJE 3*, p. 90 ; p. 87).

italiennes les plus anciennes de la messe, avec notamment VatS 41 (c.1482-1507) ⁵⁶¹ .
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)
À l'exception de VienNB 4809 (1518-20), toutes les sources antérieures à 1530 de cette messe comportent une résolution écrite de l'« Agnus Dei II » : VatS 23 (c.1492-1509), VienNB 18832 (probablement c.1521-5) et Petrucci 1505 (J670) . VienNB 4809 , issu de l'atelier Alamire, constitue donc une exception. Seul à ne pas comporter de résolution écrite, il transmet une version de la messe comprenant de nombreuses modifications de détail. En outre, les signes de congruence et les indications de réalisation y sont systématiquement omis ⁵⁶² . VienNB 18832 , recueil en parties séparées également issu de l'atelier Alamire, contient des <i>bicinia</i> d'origine sacrée – pour ceux ayant été identifiés. De la <i>Missa Malheur me bat</i> , il ne transmet que le second « Agnus Dei ». Petrucci 1505 (J670) ne semble dériver d'aucune autre source connue. VatS 23 , copié à Rome pour la Chapelle Sixtine, donne une version très proche de celle transmise par cet imprimé : il est possible qu'elle ait été copiée sur ce dernier ⁵⁶³ .
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)
Avec Mild 3 (c.1502-5), copié à Milan, Petrucci 1505 (J670) est l'une des deux sources les plus anciennes de cette messe. Cependant, ces deux sources divergent grandement ⁵⁶⁴ , et semblent issues de traditions différentes ⁵⁶⁵ .
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 2, 3 et 4). Messe entière, sauf « Benedictus »
Seule source à comporter une résolution écrite de la messe, Petrucci 1514 (J673, 674) est aussi la seule à comporter une attribution à Josquin. Bien qu'elle transmette une version relativement proche de celle de VatS 49 (c.1492-1504 ⁵⁶⁶), la source la plus ancienne préservée, copiée à Rome pour la Chapelle Sixtine, elle représenterait toutefois une tradition distincte. Le manuscrit allemand JenaU 31 (c.1510-20) incarnerait quant à lui une troisième tradition, indépendante de ces deux sources. La version qu'il transmet de la <i>Missa Ad fugam</i> présente en effet d'importantes révisions, dont l'attribution demeure incertaine ⁵⁶⁷ .
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 2/à 4), messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »

⁵⁶⁰ RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 43.

⁵⁶¹ D'après Jesse Rodin, éditeur de cette messe dans la *NJE*, les sources de celle-ci se divisent clairement en deux branches principales. D'un côté, un groupe de sources italiennes, parmi lesquelles on compte notamment – en ordre chronologique approximatif – **Petrucci 1502 (J666)**, **Mild 3**, **VatS 41**, **CasAC M(D)**, **Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J669)** ; ainsi qu'en groupe de sources « nordiques », parmi lesquelles figurent **SegC s.s.**, **JenaU 31**, et **VienNB 11778**. Étant donnée la date relativement ancienne de **Petrucci 1502 (J666)**, il semble qu'aucune de ces deux familles n'ait clairement d'antériorité chronologique. En outre, il s'avère souvent délicat de distinguer, entre les versions transmises par ces deux branches, où se situe la version initiale conçue par Josquin (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 28).

⁵⁶² HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 25.

⁵⁶³ HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 22 ; 27.

⁵⁶⁴ HAAR ; LOCKWOOD (éd.), *NJE 11*, p. 34-45.

⁵⁶⁵ Selon Willem Elders, il est possible que les variantes de **Petrucci 1505 (J670)** émanent de Josquin lui-même, et que Petrucci ait obtenu de Ferrare une copie de la messe corrigée par le compositeur (ELDERS 1998, p. 116-118).

⁵⁶⁶ Le fascicule contenant la *Missa Ad fugam* serait datable d'environ 1495-7 (BLOXAM 2000, p. 196-203).

⁵⁶⁷ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 11-21 ; 35-40.

Antico 1516¹ , qui ne comporte qu'une résolution écrite de la partie de Bassus du « Christe », figure parmi les sources les plus anciennes de la messe ⁵⁶⁸ . Il semble incarner, à lui seul, une tradition indépendante ⁵⁶⁹ .
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)
Copié à Cambrai, CambraiBM 18 (c.1520) est l'unique source préservée de ce <i>Credo</i> . Il contient une résolution écrite ayant manifestement été ajoutée <i>a posteriori</i> , mais par la même main ⁵⁷⁰ .
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seule)
Les trois sources préservées de ce motet, toutes antérieures à 1530, semblent <i>a priori</i> indépendantes les unes des autres. LonRC 1070 (1510-15), d'origine incertaine, est la seule à ne pas donner de résolution écrite. Ce manuscrit pourrait dériver d'une autre source que VatS 42 (1503-12), copié à Rome pour la Chapelle Sixtine, et Petrucci 1508¹ . Ces deux sources comportent quant à elles une résolution écrite, et présentent en outre plusieurs points communs ⁵⁷¹ .
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)
L'ensemble des sources préservées du <i>Pater noster</i> sont posthumes. Néanmoins MunBS 12 (1525-30), d'origine allemande, figure parmi les trois sources les plus anciennes, avec PadBC A17 (1522), copiée à Padoue, et VatS 55 (c.1515-27), copiée à Rome pour la Chapelle Sixtine ⁵⁷² .
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)
L'imprimé augsbourgeois Grimm & Wirsung 1520⁴ figure parmi les quatre sources les plus anciennes du motet, pouvant être datées des quatre dernières années de la vie de Josquin. Les trois autres sont les suivantes : FlorL 666 (1518), Petrucci 1519³ et Antico 1521³ . ModD 9 (c.1520-30 ?), copié à Modène, figure parmi les deux sources suivantes les plus anciennes, avec RegB C120 , daté du début des années 1520. Grimm & Wirsung 1520⁴ apparaît proche de Petrucci 1519³ , mais néanmoins indépendant. La relation de ModD 9 avec les autres sources est en revanche difficile à déterminer ⁵⁷³ .
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 6)
Grimm & Wirsung 1520⁴ est l'unique source antérieure à 1530 préservée de ce motet ⁵⁷⁴ .
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)
Aucune des sources antérieures à 1530 de ce motet ne comprend de résolution écrite ⁵⁷⁵ .

⁵⁶⁸ Les manuscrits **JenaU 3** et **VienNB 4809** étant datés d'environ 1518-20 et de 1521-34 respectivement, seul l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)** est *a priori* antérieur à **Antico 1516¹**.

⁵⁶⁹ Les éditeurs de la *NJE* ont défini trois traditions distinctes dans la transmission de cette messe. La première est représentée par l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)** ; la seconde par les manuscrits **JenaU 3** et **VienNB 4809**, tous deux issus de l'atelier de Petrus Alamire ; la troisième par l'imprimé **Antico 1516¹** (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 83). À ce sujet, voir également la partie précédente (II-2-A-2)).

⁵⁷⁰ HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 62. À propos de cette résolution, voir aussi URQUHART 1994, p. 134.

⁵⁷¹ JUST (éd.), *NJE 19*, p. 40-41.

⁵⁷² Les folios contenant le *Pater noster* seraient datés d'environ 1523-25 (JUST (éd.), *NJE 20*, p. 115).

⁵⁷³ ELDERS (éd.), *NJE 24*, p. 59-63.

⁵⁷⁴ ELDERS (éd.), *NJE 24*, p. 126-129.

NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)
Petrucchi 1505 ² est l'unique source antérieure à 1530 préservée de ce motet ⁵⁷⁶ .
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)
Aucune des sources préservées de cette chanson ne comprend de résolution écrite.
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)
Petrucchi 1504 ³ est l'unique source préservée de cette chanson ⁵⁷⁷ .
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)
Petrucchi 1502 ² , source la plus ancienne de cette chanson, semble transmettre une version simplifiée de la version à quatre parties. Il n'est pas assuré qu'elle soit plus proche de la version primitive, dans la mesure où son contrepoint et sa notation en armures partielles la font sembler peu fiable ⁵⁷⁸ . D'un point de vue contrapuntique, la version à six parties transmise par Petrucchi 1502 ² , dépourvue de résolution écrite, semble constituer une base plus fiable, de même que la version à quatre parties transmise par les deux autres sources comportant des résolutions, CorBC 95-6/ParisBnF 1817 (1515-6) copié à Florence, et BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94 , copié à Bruges (1511). Cependant ces deux manuscrits présentent quelques variantes qui les distinguent légèrement de l'imprimé ⁵⁷⁹ .
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)
D'origine incertaine, FlorC 2442 (ap. 1510 ?) est l'unique source antérieure à 1530 préservée de cette chanson ⁵⁸⁰ .
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonnet</i> (à 4)
FlorC 2442 (ap. 1510 ?) apparaît relativement proche de Petrucchi 1504 ³ : ce manuscrit représente l'une des trois branches de transmission de cette chanson, et l'une des deux plus fiables <i>a priori</i> ⁵⁸¹ .
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)
Aucune des sources préservées de cette chanson ne comprend de résolution écrite.

⁵⁷⁵ ELDERS (éd.), *NJE 25*, p. 32.

⁵⁷⁶ ELDERS (éd.), *NJE 25*, p. 146. La notation de la résolution au sein de cette source pose question. D'une part, le signe de congruence indiquant la fin de la partie de Bassus (*comes*) dans la *secunda pars* apparaît insuffisant pour indiquer la réalisation précise des dernières notes de cette partie. D'autre part, les notes répétées du Tenor (*comes*) à la fin de la *prima pars*, puis du Bassus (*comes*) à la fin de la *secunda pars* pourraient n'être pas originales (*cf. supra*, notes 255, 275).

⁵⁷⁹ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 81-84.

⁵⁷⁸ De fait, selon la datation des chansons à 4 *ex 2* proposée par David Fallows, vers 1480, un fossé de vingt ans subsisterait néanmoins entre cette date présumée et celle des sources préservées (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 82).

⁵⁷⁷ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 2.

⁵⁸⁰ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 142.

⁵⁸¹ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 175-7. La première branche identifiée est celle représentée par le manuscrit **RomeC 2856**, *a priori* inutilisable du fait d'erreurs manifestes de contrepoint, ainsi que d'un décalage de l'ensemble des hauteurs d'un degré vers le haut, probablement du fait d'une erreur de copie. La seconde regroupe notamment les sources **ParisBnF 2245**, **Antico 1520**³ et **Attaignant [c.1528]**¹⁰ : du fait notamment de l'absence de quintes parallèles, cette branche est considérée comme la plus fiable par les éditeurs de la *NJE*.

NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)	
	Probablement copié à Bologne, BolC Q18 (c.1502-6) est difficile à situer parmi les autres sources. Cependant, il semble proche de la tradition « florentine » de transmission de cette pièce, représentée par les manuscrits FlorBN BR 229 ((1492-3), FlorBN Magl. 178 (1492-4), VatG XIII.27 (1492-4), auxquels s'ajoutent en outre BolC Q17 (c.1490-1500 ?) et CorBC 95-6/ParisBnF 1817 (1515-6) ⁵⁸² . Toutes les sources de cette chanson, à l'exception de RomeC 2856 (c.1479-81 ?), apparaissent remarquablement proches.
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)	
	Petrucchi 1504 ³ est l'unique source préservée de cette chanson ⁵⁸³ .
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)	
	Issu de l'atelier Alamire, VienNB 18746 (1523) est l'unique source antérieure à 1530 préservée de cette chanson.
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)	
	VienNB 18746 (1523) est l'unique source antérieure à 1530 préservée de cette chanson.
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)	
	Aucune des sources antérieures à 1530 de cette chanson ne comprend de résolution écrite.
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)	
	VienNB 18746 (1523) est l'unique source antérieure à 1530 préservée de cette chanson.
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)	
	VienNB 18746 (1523) est l'unique source antérieure à 1530 préservée de cette chanson.
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)	
	Les deux sources antérieures à 1530 de cette chanson, BrusBR 228 (1516-23) et VienNB 18746 (1523), sont issues de l'atelier de Petrus Alamire ⁵⁸⁴ : cependant le second se distingue du premier par sa forme en parties séparées, qui explique en partie la présence d'une résolution écrite.
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)	
	Il s'avère délicat d'établir des liens entre les deux sources antérieures à 1530 transmettant cette chanson, CopKB 1848 – probablement copié à Lyon (c.1525) ⁵⁸⁵ – et VienNB 18746 (1523). Cependant le second manuscrit se distingue du premier par sa forme en parties séparées, qui explique en partie la présence d'une résolution écrite.
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)	

⁵⁸² FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 424-5. Les deux autres branches seraient représentées par le manuscrit **RomeC 2856**, qui refléterait peut-être un état antérieur de la musique, et **SevC 5-1-43** ainsi que **Petrucchi 1504**³, qui transmettent apparemment la version la plus fiable de la chanson (*cf. supra*, II-2-A-1).

⁵⁸³ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 437-8.

⁵⁸⁴ HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 91 ; vol. 4, p. 294 ; vol. 4, p. 107. Voir également la description du manuscrit **VienNB 18746** proposée par Robert Klugseder et Oscar Verhaar sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (<http://www.cantusplanus.at/de-at/index.htm>).

⁵⁸⁵ HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 163 ; vol. 4, p. 336.

CopKB 1848 (c.1525) contient les trois parties de <i>dux</i> de la chanson, copiées dans les années 1520. Un autre copiste a ajouté les résolutions des parties de Superius et de Tenor (<i>comes</i> de l'Altus et du Bassus) dans une graphie peu soignée, avec d'importantes variantes. Ce manuscrit semble issu d'une tradition différente de celle de Petrucci 1502 ² , source la plus ancienne des versions à quatre et à six parties ⁵⁸⁶ .
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)
Aucune des sources antérieures à 1530 de cette chanson ne comprend de résolution écrite.

Table 2.2.5 : Situation des sources contenant des résolutions écrites, parmi les sources retenues des *fugae* du corpus étudié.

Les résolutions recensées ci-dessus apparaissent souvent au sein de sources fiables, généralement parmi les plus anciennes de la transmission : beaucoup semblent issues, sinon de la main de Josquin, du moins d'une source relativement proche. S'il n'est nullement certain qu'elles reflètent bien l'intention du compositeur, elles correspondent probablement à celle de certains des premiers lecteurs de ces compositions.

Dans la plupart des cas, toutefois, ces sources apparaissent isolées, et les liens pouvant être établis entre elles et d'autres sources demeurent incertains. Comme nous l'avons vu, le caractère fortement lacunaire des connaissances disponibles quant à la transmission de la plupart de ces *fugae* rend difficile de situer précisément les sources comportant des résolutions écrites, au sein de la transmission des œuvres concernées. Il n'est donc pas aisé de déterminer le moment de l'introduction de ces résolutions, de retracer les diverses étapes du parcours de celles-ci – leur copie dans des sources ultérieures, ou bien leur omission –, et de les attribuer à Josquin, ou à l'un des acteurs de la transmission. Le recensement proposé ci-dessus (Table 2.2.5) aura du moins permis de situer chacune des apparitions de ces résolutions, et de rassembler quelques informations essentielles quant à la chronologie et l'origine géographique des sources qui les transmettent.

Faute de pouvoir reconstituer, à l'aide de données aussi fragmentaires, l'enchaînement précis des étapes de la transmission des résolutions écrites, on peut cependant établir quelques liens entre les différentes sources d'une œuvre donnée. Ces liens demeurent rares, et leur nature exacte s'avère en général difficile à déterminer : toutefois, leur mise au jour permet d'identifier différents types d'interventions de la part des acteurs de la transmission.

⁵⁸⁶ FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 81-4 ; MACEY (éd.), *NJE 30*, p. 39-40.

- Certaines de ces interventions consistent en l'introduction d'une résolution écrite, au sein d'une source élaborée d'après un modèle qui n'en comportait pas⁵⁸⁷.
- D'autres semblent avoir opéré le processus inverse, en omettant une résolution qui figurait apparemment sur le modèle⁵⁸⁸.
- Enfin, d'autres interventions semblent avoir eu pour objet de préserver une résolution écrite notée sur une source donnée, en recopiant celle-ci dans des sources ultérieures. De cette pratique, plusieurs exemples semblent pouvoir être identifiés⁵⁸⁹.

La notation de certaines sources peut témoigner de ces interventions. Nous l'avons vu, le caractère apparemment fautif d'une résolution écrite, ou son introduction *a posteriori* dans une source qui n'en comportait pas, attestent en général que cette résolution a été introduite par le concepteur de la source considérée, ou bien par un copiste. D'autres exemples, plus rares, semblent indiquer l'inverse : qu'une résolution écrite a été délibérément omise par le copiste ou par le concepteur, alors qu'elle figurait sur le modèle. Le cas le plus flagrant, sans aucun doute, est celui de la chanson *Une mousque de Biscaye*, dans la version transmise par **RomeC 2856**. Tandis que la majorité des sources de cette chanson indique la seule partie d'Altus (*dux*), accompagnée d'une inscription canonique permettant d'en extraire la

⁵⁸⁷ La *Missa Ad fugam* transmise par **Petrucchi 1514 (J673, 674)** pourrait constituer un exemple de cette pratique. En effet, le manuscrit **VatS 49** ainsi que l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, qui transmettent tous deux cette messe – seul le second donnant une résolution écrite de la partie de Tenor (*comes*) –, pourraient avoir été copiés depuis un modèle commun. Le concepteur du recueil **Petrucchi 1514 (J673, 674)** aurait introduit une résolution écrite absente du modèle, selon une pratique courante au sein de l'atelier de Petrucci (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 21).

⁵⁸⁸ L'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**, qui comporte une résolution écrite du « Pleni sunt » ainsi que de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, semble avoir servi de modèle à des sources plus tardives n'en comportant pas : en particulier le manuscrit **VatS 45** (HAAR ; LOCKWOOD (éd.), *NJE 11*, p. 34-45).

⁵⁸⁹ La version de la *Missa L'homme armé sexti toni* transmise par **MilD 3** aurait été copiée depuis **Petrucchi 1502 (J666)** : ces deux sources étant les seules, parmi celles consultées, qui transmettent une résolution écrite de l'« Osanna » (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 43). De même, les deux seules sources comportant une résolution écrite de la partie de Tenor (*comes*) de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*, le manuscrit **FrankSU 2** et l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**, semblent également liées. Le manuscrit **VatS 23**, qui transmet l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat* accompagné d'une résolution de sa partie d'Altus (*comes*), donne une version très proche de celle de l'imprimé **Petrucchi 1505 (J670)**, qui comporte également une résolution. Elle pourrait avoir été copiée sur celle-ci (Table 2.2.5). Enfin, les deux seules sources de la chanson *En l'ombre d'ung buissonnet* qui comportent une résolution, **FlorC 2442** et **Petrucchi 1504³**, formeraient à elles seules l'une des branches les plus fiables de transmission de cette chanson. Elles sont par conséquent très probablement liées (FALLOWS (éd.), *NJE 28*, p. 175-7).

partie de Superius (*comes*), **RomeC 2856** transmet la partie de Superius (*comes*), mais non celle d'Altus (*dux*), en indiquant pourtant une inscription canonique semblable à celle des autres sources (Table 2.2.1). Il en résulte une situation absurde, dans laquelle l'inscription canonique relevée indique comment extraire, de la partie de *dux*, celle de *comes*, mais où c'est celle-ci qui apparaît notée, et non celle de *dux*. L'explication la plus plausible de cette étrange notation semble être que la partie de *comes* a été copiée depuis une source antérieure qui contenait une résolution écrite, la partie de *dux* ayant quant à elle été confondue avec cette résolution, et par conséquent omise⁵⁹⁰.

On a pu également relever un exemple étonnant de préservation systématique d'une résolution écrite : nous lui dédions le point suivant.

2) *La préservation d'une résolution écrite : l'exemple du « Benedictus » et de l'« In nomine » de la Missa L'homme armé sexti toni*

Nous l'avons remarqué, les résolutions écrites sont peu nombreuses au sein des sources préservées : il est assez fréquent qu'aucune des sources préservées d'une *fuga* ne donne de résolution de celle-ci. Le phénomène inverse, en revanche, apparaît exceptionnel : il est rare que l'ensemble des sources d'une *fuga* accompagnent celle-ci d'une résolution écrite – exception faite, naturellement, des *unica*, ainsi que des œuvres transmises par un nombre très réduit de sources. Or, c'est le cas pour les sections jumelles « Benedictus » et « In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, dont toutes les sources consultées comportent une résolution écrite, mais ne présentent aucune indication de la présence d'une *fuga* (Table 1.3.5)⁵⁹¹. Ces deux sections sont chantées sur la même musique, un *bicinium* en *fuga* à la quinte inférieure, reproduit ci-dessous⁵⁹².

⁵⁹⁰ FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 425, note 347.

⁵⁹¹ D'après Jesse Rodin, éditeur de cette messe dans la *NJE*, seule une source théorique plus tardive, le traité de Sebald Heyden dans ses éditions de 1537 et 1540, accompagne cette section de signes de congruence, qui signalent la présence d'une *fuga* (Sebald Heyden, *Musicae, id est, artis canendi libro duo*, Nuremberg : Johannes Petreius, 1537 ; *De arte canendi*, Nuremberg : Johannes Petreius, 1540) (RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 45).

⁵⁹² Les manuscrits **JenaU 31** et **SegC s.s.** présentent une répartition légèrement différente des textes chantés. Au sein de ces deux manuscrits, la musique de l'« In nomine » correspond à celle du « Qui venit » transmis par les autres sources ; le « Benedictus » et le « Qui venit » sont réunis en une seule section, correspondant au « Benedictus » et à l'« In nomine » des autres sources.

76
Superius
(dux)
Be - ne - dic - tus, be - ne - dic -

Tenor
(comes)
8
Be - ne - dic -

tus, be - ne - dic - tus

8 - - tus, be - ne - dic - tus

Exemple 2.2.1 : « Benedictus » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, d'après le manuscrit **VatS 41** (f. 34')⁵⁹³.

Le caractère systématique du choix de cette notation apparaît d'autant plus étonnant que les autres sections fuguées de la messe apparaissent quant à elles notées de manières variables au sein de leurs différentes sources – le plus souvent sous forme canonique⁵⁹⁴ –, et que celles-ci présentent par ailleurs un nombre considérable de variantes⁵⁹⁵. À titre d'exemple, la table suivante répertorie les différentes notations relevées de l'« Osanna », seconde section fuguée de cette messe retenue dans notre corpus. On observe en particulier que la partie de Bassus (*comes*) n'apparaît résolue que dans deux sources, **Petrucchi 1502 (J666)** et **Mild 3**⁵⁹⁶, qui ne comportent par ailleurs aucune indication de la présence d'une *fuga*. Qu'en revanche, les cinq autres sources comportent des inscriptions canoniques – le plus souvent l'inscription *In tempore oportuno* –, auxquelles s'ajoute, dans le cas de **CasAC M(D)**, **JenaU 31** et **VatS 41**, un signe de congruence.

⁵⁹³ Ce manuscrit figure parmi les sources les plus anciennes de la messe, avec **Mild 3** et **Petrucchi 1502 (J666)** en particulier (Table 2.2.5). D'autres sources présentent d'importantes variantes mélodiques ou rythmiques sur cette section : en particulier **VienNB 11778** et **JenaU 31**. Cependant dans l'ensemble des sources, la *fuga* apparaît rigoureuse. Au sein de ce manuscrit, la musique des deux sections « Benedictus » et « In nomine » est écrite sur une portée unique aux parties de Superius (*dux*) et de Tenor (*comes*) : deux lignes de texte étant indiquées en dessous : la première pour le « Benedictus », la seconde pour l'« In nomine ».

⁵⁹⁴ cf. *supra*, Table 2.2.2.

⁵⁹⁵ Selon Jesse Rodin, l'ampleur des variations observables entre ses différentes sources est en effet pratiquement inégalée, parmi les œuvres attribuées à Josquin (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 27).

⁵⁹⁶ Le manuscrit **Mild 3** ayant manifestement été copié directement issu de l'imprimé **Petrucchi 1502 (J666)** (RODIN (éd.), *NJE 6*, p. 43).

Références des sources	Signes de congruence	Inscriptions canoniques
CasAC M(D)	D	<i>Osanna in tempore in portun[n]o tempore</i> ⁵⁹⁷ .
JenaU 31	D	<i>Bassus in tempore oportuno.</i>
MiID 3	-	-
SegC s.s.	-	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Canon in tempore oportuno.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Osan[n]a in te[m]por[e] oportuno.</i>
VatS 41	D	Sur le T (<i>dux</i>) : <i>Bassus : in tempore oportuno.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Bassus/Osanna in tempore/Canon in oportuno tempore.</i>
VienNB 11778	-	<i>Osanna ut in Tenore</i>
Petrucci 1502 (J666)	-	-

Table 2.2.6 : Notations de l'« Osanna » de la *Missa L'homme armé sexti toni* relevées au sein des sources consultées.

À cette diversité des notations de l'« Osanna » s'oppose la grande homogénéité de celle du « Benedictus » et de l'« In nomine ». Cette différence de traitement pose question. On comprend mal en effet pourquoi les acteurs de la transmission se seraient accordé le droit d'altérer la notation de l'« Osanna », mais non celle du « Benedictus » et de l'« In nomine », sauf à supposer que ces dernières revêtaient un statut particulier. De fait, celles-ci présentent plusieurs spécificités, qui pourraient justifier les choix de notation qui y furent opérés.

Au sein du corpus étudié, il est rare qu'une *fuga* donnée se trouve accompagnée, dans l'ensemble de ses sources, d'une résolution écrite de ses parties de *comes*. Pourtant, une telle tendance n'apparaît pas unique parmi les œuvres attribuées à Josquin. On l'observe en effet dans plusieurs autres de ces œuvres : exclusivement des *fugae* à l'unisson ou à l'octave⁵⁹⁸. Dans le « Kyrie I » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, la partie de Tenor (*comes*), qui procède en *fuga* à l'octave inférieure du Superius (*dux*), apparaît notée *in extenso* dans l'ensemble des sources de cette messe antérieures à 1530, sans que la présence de la *fuga* apparaisse mentionnée⁵⁹⁹. Il en est de même pour le « Kyrie I » de la *Missa La sol fa re mi*, dans

⁵⁹⁷ Cette source n'ayant pu être consultée, nous reproduisons ces informations depuis ZAZULIA 2012, p. 271-82 ; et RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 63.

⁵⁹⁸ Pour un recensement de ces *fugae* attribuées à Josquin, cf. Annexe.

⁵⁹⁹ Dans ce cas précis, la résolution de la partie de Tenor, ainsi que l'absence d'indication de la présence d'une *fuga* s'explique cependant de manière évidente, par le fait que cette partie a vraisemblablement été originellement conçue sous forme d'un *canon* verbal – comme l'indique notamment la notation de cette partie dans **BasU F.IX.25 (e-f)** –. Il aurait été impossible, en effet, de noter le Tenor à la fois sous sa forme canonique, et sous la forme d'une *fuga* avec le Superius (BLACKBURN 2000,

lequel le Bassus imite le Superius à l'octave inférieure⁶⁰⁰, ainsi que pour le « Kyrie I » de la *Missa Malheur me bat*, dans lequel le Tenor et le Bassus (*comites*) imitent le Superius et l'Altus (*duces*) à l'octave inférieure.

Or dans ces *fugae*, tout comme dans le « Benedictus »-« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, la partie de *comes* ne participe qu'à une imitation relativement courte, avant de se poser sur la cadence finale⁶⁰¹. Il est possible que cette brièveté ait joué en faveur d'une notation *in extenso* de ces sections, et qu'elle ait dissuadé Josquin, ainsi que les acteurs de la transmission de ces *fugae*, d'inscrire celles-ci sous forme canonique⁶⁰².

Mais une seconde spécificité du « Benedictus »-« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni* semble pouvoir expliquer cette particularité de notation. Dans deux des sources de cette messe, **Petrucchi 1502 (J666)** et **JenaU 31**, apparaît en effet une division de la partie de Superius (*dux*), inscrite en notes noires au début de cette section. Elle consiste en l'ajout d'un contrepoint en tierces et sixtes parallèles sur les trois premières brèves du Superius : c'est à dire, durant tout le temps qui précède l'entrée du Tenor (*comes*)⁶⁰³.

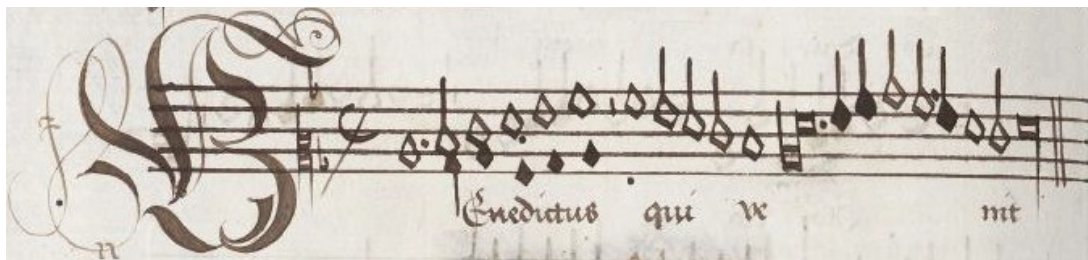
p. 83, note 71).

⁶⁰⁰ De cette messe, nous n'avons pas pu consulter l'ensemble des sources antérieures à 1530, ces sources apparaissant particulièrement nombreuses. Néanmoins dans plusieurs des sources les plus anciennes et *a priori* fiables, **VatS 41**, **Petrucchi 1502 (J666)**, **BolSP 31 VienNB 11778**, le « Kyrie » se présente de cette manière. *A fortiori*, les éditeurs de la *NJE* ne mentionnent aucune inscription ou signe qui figurerait sur les sources de cette section (HAAR ; LOCKWOOD (éd.), *NJE 11*, p. 75-78).

⁶⁰¹ Dans le « Kyrie I » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, le Tenor (*comes*) entre seulement à la neuvième brève, chante une fois le *soggetto cavato*, en *fuga* avec le Superius, avant de se poser sur la cadence finale, à la seizième brève ; dans celui de la *Missa La sol fa re mi*, l'imitation par la partie de *comes* ne dure que cinq brèves, avant de s'achever sur la cadence finale ; dans celui de la *Missa Malheur me bat*, le Tenor et le Bassus (*comites*) entrent à la dixième brève, et ne chantent que sur une durée de treize brèves.

⁶⁰² Un même phénomène semble toutefois se produire dans l'« Agnus Dei I » de la *Missa Mater patris*, qui présente une *fuga* étendue sur une durée beaucoup plus longue, de plus de vingt-cinq brèves. Dans ses trois sources antérieures à 1530, **ModD 4**, **Petrucchi 1514 (J673, 674)** et **Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J675)**, cette section présente en effet une résolution écrite, mais aucune indication de la présence d'une *fuga*. En outre, la *New Josquin Edition* ne recense aucune inscription pour ce mouvement, dans l'ensemble de ses sources (ELDERS (éd.), *NJE 10*, p. 38-9). Cet « Agnus Dei I » partage toutefois une caractéristique significative avec les « Kyrie I » des *Missae Hercules dux Ferrarie*, *La sol fa re mi* et *Malheur me bat* : celle d'une distance temporelle particulièrement longue entre les parties fuguées.

⁶⁰³ Comme l'a notamment montré Peter Urquhart dans un récent colloque, l'emploi de telles divisions apparaît relativement courant dans les manuscrits issus de l'atelier de Petrus Alamire, en particulier. Dans certains cas, cette notation semble indiquer une pluralité de possibilités ; dans d'autres, – celui de notes finales divisées, en particulier –, il pourrait indiquer deux notes chantées successivement, et non simultanément. Toutefois le plus souvent, cette notation semble signifier une division momentanée de la partie notée. Ce procédé apparaît souvent sur des passages importants du texte mis en musique, ou lors de la cadence finale, permettant alors d'enrichir la texture. L'emploi d'une telle



Exemple 2.2.2 : Partie de Superius du « Benedictus » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, reproduite depuis le manuscrit **JenaU 31** (f. 209').

Cette division n'apparaît pas reproduite sur la partie de Tenor. La reprise de ce contrepoint à la quinte inférieure occasionnerait, de fait, des octaves parallèles avec le Superius. Cette partie inscrite en notes noires ne participe donc manifestement pas à la *fuga* : elle n'accompagne que l'entrée du *dux*, et non celle du *comes*. Cette structure peu conventionnelle, qui semble empêcher l'emploi d'une notation canonique, pourrait expliquer pourquoi cette section apparaît systématiquement notée sous forme résolue dans les sources consultées, et dépourvue d'indication de la présence d'une *fuga*.

La rareté de cette division au sein des sources préservées apparaît étonnante : il se pourrait que cette notation inhabituelle ait disparu durant la transmission. De fait, elle n'apparaît que sur deux des sources de ce « Benedictus »-« In nomine ». Sur les quatre autres sources consultées de ces sections, rien ne distingue celles-ci de *bicinia* ordinaires. Or, les données de la transmission suggèrent que ces deux sources sont fiables, et qu'elles figurent parmi les plus anciennes de chacune des deux branches de la transmission. **Petrucchi 1502 (J666)** constitue la plus ancienne des sources italiennes ; quant à **JenaU 31**, certes plus tardive parmi les sources « nordiques » (c.1510-20), elle figure cependant parmi les sources les plus fiables de la messe, remarquable par son édition soignée et claire⁶⁰⁴. On supposera, par conséquent, que cette division a bien été souhaitée par Josquin, et que c'est notamment sa présence qui justifie la notation du « Benedictus » et de l'« In nomine » sous forme résolue dans l'ensemble des sources.

division dans une section fuguée à deux voix apparaît, dès lors, d'autant plus étonnant (URQUHART 2015).

⁶⁰⁴ À propos de la transmission de cette messe, cf. *supra*, Table 2.2.5. L'édition de cette messe dans la *NJE* s'appuie, de fait, principalement sur la version transmise par **JenaU 31** (RODIN (éd.), *NJE* 6, p. 34).

C- Contraintes de notation et forme des sources musicales

Jusqu'ici, nous avons envisagé l'étude des résolutions écrites dans une perspective essentiellement diachronique, en tâchant notamment d'en étudier la transmission d'une source à l'autre. Au sein des sources préservées, nous avons tenté d'identifier les éléments issus des archétypes conçus par Josquin, et de déceler les traces d'interventions ultérieures, opérées par les différents acteurs de la transmission des œuvres en vue d'introduire, de préserver ou de faire disparaître une résolution écrite. Or, nous avons constaté qu'un tel point de vue ne permettait d'établir que peu de conclusions certaines. En effet, il est rarement possible de déterminer quelles transformations précises a pu subir une notation donnée durant sa transmission, quels éléments ont été transformés, quels autres sont demeurés intacts ; d'évaluer le degré de stabilité de cette notation, et d'attribuer chacune des variantes observées à l'initiative du compositeur, ou de l'un des acteurs de la transmission.

C'est pourquoi il semble intéressant d'opter ici pour une perspective différente, en prenant pour point de départ non pas les œuvres elles-mêmes, considérées une par une, indépendamment les unes des autres, mais les sources qui les transmettent. En observant quels types de contraintes se posent à la notation des *fugae* au sein de différents recueils, manuscrits et imprimés, quels choix de notation peuvent être identifiés, il nous sera possible de décrire plus précisément les différents facteurs ayant déterminé la présence ou l'absence d'une résolution écrite au sein d'une *fuga* donnée, dans une source donnée. De mieux saisir les enjeux liés à la notation des résolutions des parties de *comes*, et de mieux comprendre les logiques qui gouvernent la notation des résolutions écrites.

Afin de mettre en pratique cette approche synchronique, nous considérerons différentes sources, appartenant à deux groupes distincts. D'une part, les manuscrits issus de l'atelier de Petrus Alamire ; d'autre part, les imprimés issus de l'atelier d'Ottaviano Petrucci. Le choix de ces groupes de sources s'est imposé d'emblée. En effet, tous deux transmettent de nombreuses *fugae* attribuées à Josquin ; ils constituent des ensembles cohérents, réalisés dans le cadre d'ateliers dont les pratiques ont été abondamment étudiées⁶⁰⁵ ; enfin, la plupart des recueils présentent

⁶⁰⁵ À propos du fonctionnement de ces deux ateliers, ainsi que des conditions de réalisation des recueils produits par chacun d'eux, subsistent cependant nombre d'incertitudes. Les ouvrages de référence à propos de ces ateliers sont les suivants : BOORMAN 2006, et KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus*

manifestement une cohérence interne dans leurs choix de notation et de mise en page.

Parmi les manuscrits Alamire, nous retiendrons un livre de chœur, **VienNB 4809** (1518-20) ainsi qu'un recueil en parties séparées, **VienNB 18746** (1523)⁶⁰⁶. Réalisés à des dates proches, ces manuscrits pourraient avoir été prévus pour le même destinataire, le patricien d'Augsburg Raimund Fugger l'Ancien (1489-1535)⁶⁰⁷. Tous deux constituent d'importantes sources des œuvres de Josquin, et figurent en bonne place dans notre corpus. Parmi les imprimés Petrucci, nous retiendrons deux ensembles de sources capitales dans la transmission des œuvres de Josquin. D'une part, les trois recueils de *Canti* en livre de chœur, imprimés entre 1501 et 1504 ; d'autre part, les trois livres de messes de Josquin en parties séparées, imprimés respectivement en 1502, 1505 et 1514⁶⁰⁸.

Nous procéderons ici à un inventaire systématique des *fugae* et des *canones* transmis par chacun de ces recueils, qu'ils aient ou non été inclus dans le corpus étudié. Ainsi, nous pourrions observer dans quelle mesure les choix de notation apparaissent cohérents, puis identifier, dans la mesure du possible, la nature des facteurs ayant déterminé ceux-ci.

1) *Le manuscrit VienNB 4809*

Pour trois au moins des sept messes qu'il transmet, toutes attribuées à

Alamire, 1999. À ce dernier s'ajoutent notamment les études regroupées chaque année dans le *Yearbook of the Alamire Foundation*. Enfin, le récent colloque dédié au scriptorium, organisé par la Fondation Alamire et l'Université Catholique de Louvain a permis d'établir et de consolider de nombreuses connaissances à son sujet (Colloque « Petrus Alamire – New perspectives on polyphony », Université catholique de Louvain, Campus Carolus (Anvers), 18-23 août 2015).

⁶⁰⁶ Si la date du manuscrit **VienNB 18746** figure dans le manuscrit, notée de la main de Petrus Alamire lui-même à la fin de la partie séparée de *Tenores ad longum* (f. 53), la datation de **VienNB 4809** fait débat. Bien que ses nombreux points communs codicologiques et paléographiques avec les manuscrits **JenaU 21**, **VienNB 4810**, **VienNB 11778**, et **SubA 248** invitent à le dater de la même période, aux environs de 1521-25, la présence d'une croix sous le nom de Josquin invite à quelques doutes. En effet, cette croix semble avoir été ajoutée *a posteriori*, et il n'est donc pas certain qu'elle permette de dater effectivement le manuscrit comme postérieur à la mort de Josquin, en 1521. Nous adopterons ici, par conséquent, la datation proposée par les chercheurs impliqués dans le projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (www.cantusplanus.at/OENB04809). À propos de ces questions, voir également SAUNDERS 2010, p. 109.

⁶⁰⁷ Si le manuscrit **VienNB 4809** porte effectivement les armoiries des Fugger, **VienNB 18746** ne porte quant à lui aucune indication le destinant expressément à cette famille. La destination originelle de ce manuscrit pourrait, de fait, être tout à fait autre (GASCH 2015). Cependant, les deux manuscrits ont indéniablement été en possession des Fugger.

⁶⁰⁸ Nous considérerons ici seulement les premières éditions de ces recueils, et non les éventuelles réimpressions qui en furent réalisées dans l'atelier de Petrucci.

Josquin, le manuscrit **VienNB 4809** ne semble pas constituer une source particulièrement fiable⁶⁰⁹ : il offre toutefois un terrain idéal pour une étude des choix de notation des *fugae*. Copié par deux scribes, identifiés par Flynn Warmington comme les scribes F et H3⁶¹⁰, ce livre de chœur comporte cent-quarante-et-un folios de papier (392 x 280 mm), et transmet un répertoire d'une grande homogénéité. Il présente en outre l'avantage de regrouper un nombre important de *fugae* et de *canones* attribués à Josquin⁶¹¹.

Afin de tenter de décrire la politique de notation des *fugae* ainsi que des *canones* au sein de ce recueil, il convient tout d'abord de relever les divers éléments propres à ces types d'œuvres. Dans la table suivante, se trouvent répertoriés l'ensemble des *fugae* et des *canones* transmis par **VienNB 4809**, ainsi que les différents éléments qui les accompagnent. La partie supérieure du tableau est dédiée aux *fugae*, la partie inférieure aux autres types de *canones*.

<i>Fugae</i>			
Nom du mouvement ou de la section	Signes de congruence	Inscriptions canoniques	Résolutions écrites (X/-)
f. 1'-22, <i>Missa Pange lingua</i> , Josquin			
-			
f. 23'-46, <i>Missa De domina [=Missa De beata virgine]</i> , Josquin			
« Patrem »	D	<i>Fuga le premier va devant.</i>	-
« Crucifixus »	D	Inscription non réitérée.	-
« Et in spiritum »	D	-	-
« Sanctus »	D	<i>Jeuinabis quatuor t[em]p[oru]m. Fuga in dyapenthe.</i>	-
« Pleni sunt »	D	Inscription non réitérée.	-

⁶⁰⁹ Pour la *Missa Pange lingua*, **VienNB 4809** semble constituer une source moins fiable que les autres sources issues de l'atelier Alamire, **JenaU 21** et **BrusBR IV.922** (ELDERS (éd.), *NJE* 4, p. 77). Pour la *Missa Ave maris stella*, **VienNB 4809** semble constituer la source la moins fiable, parmi les quatre sources de cette messe issues de l'atelier Alamire (avec **VienNB 1783**, **JenaU 3**, et **BrusBR 9126**). Pour la *Missa De beata virgine* enfin, la version de **VienNB 4809** semble moins fiable que celle de **JenaU 3**, autre manuscrit issu de l'atelier Alamire (ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 21-22 ; p. 95-6). Pour autant, ce manuscrit a été choisi comme source principale par les éditeurs de la *Missa Sine nomine* dans la *NJE*, ce manuscrit reflétant selon eux une version probablement plus proche de l'archétype conçu par Josquin (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE* 12, p. 89).

⁶¹⁰ WARMINGTON 1999, p. 52. Selon Warmington, ces deux scribes auraient participé à la copie de la musique ; en revanche, seul le scribe F aurait inscrit le texte.

⁶¹¹ Pour une description de ce manuscrit, voir en outre la page qui lui est consacrée sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (www.cantusplanus.at/OENB04809).

« Osanna »	D	Inscription non réitérée.	-
« Benedictus »	D	Inscription non réitérée.	-
« Agnus Dei I »	D	Inscription non réitérée.	-
« Agnus Dei III »	D	Inscription non réitérée.	-
f. 47'-65, <i>Missae Hercules ducis Ferrariae</i> , Anon. [l'« Agnus Dei II » est manquant]			
« Kyrie I »	-	-	X
« Pleni sunt »	D	<i>Duo. Fuga.</i>	-
f. 66'-89', <i>Missae Malhuer me bat</i> , Josquin			
« Kyrie I »	-	-	X
« Agnus Dei II »	D	<i>Duo.</i>	-
« Agnus Dei III »	Sur l'A : D	-	-
f. 90'-108, <i>Missae Faysant regretz</i> , Anon.			
« Osanna »	DF	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in Baricanore.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>	-
f. 109'-122, [<i>Missae Sine nomine</i>], Josquin			
« Kyrie I »	D	<i>Tenor in dyatessaron sequentibus signis.</i>	-
« Christe »	D	Sur le S (<i>dux</i>), inscription non réitérée. Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Criste quere in Contratenore.</i>	-
« Kyrie II »	D	Inscription non réitérée.	-
« Et in terra »	D	<i>Tenor in dyapenthe.</i>	-
« Cum sancto spiritu »	DF	Inscription non réitérée.	-
« Qui tollis »	D	<i>Bassus cum Tenore.</i>	-
« Patrem »	-	<i>Contra in dyatessaron liquendo primam pausam.</i>	-
« Et incarnatus »	-	Inscription non réitérée.	-
« Crucifixus »	-	Inscription non réitérée.	-
« Et in spiritum »	-	Inscription non réitérée.	-
« Sanctus »	D	<i>Tenor in dyapenthe sequentibus signis.</i>	-
« Pleni sunt »	DF	<i>Duo.</i>	-
« Osanna »	D	<i>Tenor in dyapenthe.</i>	-
« Agnus Dei I »	D	Inscription non réitérée.	-
« Agnus Dei II »	DF	<i>Duo. Ung ton plus bas.</i>	-
« Agnus Dei III »	D	-	-
f. 123'-141, <i>Missae Ave maris stella</i> , Josquin [L'« Agnus Dei II » est manquant]			
« Agnus Dei I »	D [placé deux	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Quere Tenorem in</i>	-

	semibrèves trop tôt]	<i>Bassu.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Bassus cum Tenore.</i>	
« Agnus Dei III »	D	-	-
Autres types de canones			
f. 47'-65, <i>Missa Hercules ducis Ferrarie</i> , Anon. [l'« Agnus Dei II » est manquant]			
Ensemble des sections transmises, à l'exception du « Pleni sunt » et de l'« Osanna »	-		X
Nature du <i>canon</i> : partie de Tenor formée sur un <i>soggetto cavato</i> .			
f. 66'-89', <i>Missa Malhuer me bat</i> , Josquin ⁶¹²			
« Agnus Dei I »	-		-
Nature du <i>canon</i> : les valeurs inférieures à la semibrève ne doivent pas être chantées par la partie de Tenor.			
f. 109'-122, [<i>Missa Sine nomine</i>], Josquin			
« Benedictus, Qui venit, In nomine »	Présence de deux signes de mesure sur la partie de Superius.	-	
Nature du <i>canon</i> : <i>canon</i> proportionnel simultané.			

Table 2.2.7 : Notation des *fugae* et des *canones* au sein du manuscrit **VienNB 4809**.

Au sein de ce manuscrit, la notation des *fugae* et des *canones* présente une grande cohérence. En effet, l'emploi des divers éléments de notation spécifiquement associés aux *canones* – inscriptions canoniques, signes de congruence, signes de mesure multiples, mais également résolutions écrites – apparaît remarquablement constant.

On note, en premier lieu, que les résolutions des parties de *comes* des *fugae*, ainsi que celles des autres *canones*, n'apparaissent pratiquement jamais écrites. En dépit du nombre élevé de *fugae* et de *canones* transmis par le manuscrit, on ne relève au sein de celui-ci que trois résolutions écrites : celles de deux *fugae*, les « Kyrie I » des messes *Hercules dux Ferrarie* et *Malheur me bat*, ainsi que d'un *canon* non fugué, celui qui gouverne le Tenor de la *Missa Hercules dux Ferrarie*. Or, ces trois

⁶¹² Notons qu'outre l'« Agnus Dei I » canonique, ainsi que l'« Agnus Dei II » fugué, figurent dans cette messe plusieurs sections comportant des subtilités de notation comparables à une notation canonique. L'« Et in terra », le « Qui tollis », le « Patrem », l'« Et incarnatus » le « Sanctus », le « Pleni sunt », le « Benedictus », le « Qui venit » et l'« In nomine » comportent en effet des reprises de certains de leurs passages, parfois réalisées dans des proportions différentes. Ces reprises apparaissent indiquées de manière variable sur les différentes sources de la messe, le plus souvent à l'aide de signes de reprise et de proportions. Les éditeurs de la *New Josquin Edition* assimilent cette notation à une notation canonique (HUDSON (éd.), *NJE* 9, p. 37-8). Pour autant, du fait notamment de l'absence d'inscription sur l'ensemble des sources, et de la relative clarté de ces notations, nous ne les incluons pas dans la présente table, ni à la table 2.2.11.

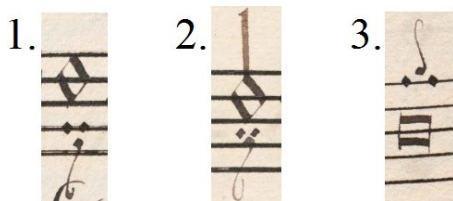
résolutions figurent, de même, dans l'ensemble des sources antérieures à 1530 de ces trois messes : leur présence n'apparaît donc en rien exceptionnelle⁶¹³.

En revanche, des signes de congruence indiquant le départ du *comes* apparaissent notés sur la quasi-totalité des *fugae* transmises par ce manuscrit, à l'exception des deux « Kyrie » cités, ainsi que des quatre sections du « Credo » de la *Missa Sine nomine*, qui mettent en œuvre un dispositif remarquable de *fuga* « inversée »⁶¹⁴. Ces signes présentent tous une forme de type *presa*, constituée de trois points épais en forme de losanges, l'un d'eux prolongé d'un mince trait courbe. Si la forme des points apparaît relativement constante, leur écartement, leur épaisseur présentent d'importantes variations individuelles, y compris au sein de sections copiées par un même scribe (Ex. 2.2.3). Il en est de même pour la courbure et l'orientation du trait, ce dernier étant parfois oblique, sinueux ; parfois presque droit, aplati. Ces variations rendent difficile d'affirmer que l'ensemble des signes ont été inscrits par le même copiste. Afin de le déterminer, une analyse paléographique approfondie s'avérerait nécessaire : nous ne pourrions malheureusement nous y livrer ici⁶¹⁵.

⁶¹³ À propos des résolutions des *fugae* des messes *Hercules dux Ferrarie* et *Malheur me bat*, cf. *supra*, II-2-B-2). Quant au *canon* qui gouverne le Tenor de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, il pourrait certes être indiqué sans l'aide de la notation musicale : il est probable qu'elle ait d'ailleurs été conçue ainsi (BLACKBURN 2000, p. 83, note 71).

⁶¹⁴ On note toutefois qu'un même dispositif se trouve employé dans l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine* : il s'y trouve pourtant signalé dans le manuscrit de la manière inverse, signalé par un signe de congruence, mais non par une inscription.

⁶¹⁵ Une telle analyse pourrait permettre d'expliquer certaines irrégularités constatées par ailleurs au sein du manuscrit, quant à l'utilisation des signes de congruence. Le fait, en particulier, que seuls certains des signes relevés indiquent sans ambiguïté la hauteur de départ du *comes*. Nous avons observé, en effet, que les signes relevés sur les sections fuguées de la *Missa De beata virgine*, sur le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, sur les « Agnus Dei II » et « Agnus Dei III » de la *Missa Malheur me bat*, ainsi que sur la plupart des sections de la *Missa Sine nomine* indiquaient clairement cette hauteur (Table 2.1.7). Qu'en revanche, ceux relevés sur l'« Osanna » de la *Missa Faysant regretz*, sur les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la *Missa Ave maris stella*, sur l'« Et in terra » de la *Missa Sine nomine*, ainsi que sur la partie d'Altus du « Christe » ne l'indiquaient manifestement pas. Il n'est pas à exclure que cette absence de systématisme soit simplement la conséquence de négligences de la part du copiste : en effet, nous avons déjà signalé la présence, à la partie d'Altus du « Sanctus » de la *Missa Sine nomine*, d'un signe comportant un repentir, apparemment inscrit par le même copiste que le signe initial (Ex. 2.1.16, 1.). Ce repentir indique manifestement la hauteur de départ du *comes*, alors que le signe initial ne l'indiquait pas. Les signes « dédoublés » relevés dans la partie de Superius du « Kyrie » et du « Christe » de la *Missa Sine nomine*, où seul le signe du bas indiquant la hauteur de départ du *comes* (f. 109' ; 110'), pourraient être la conséquence d'interventions semblables (cf. *supra*, II-1-C-2)).



1. : Tenor primus (*dux*) du « Patrem » de la *Missa De beata virgine* (f. 33).

2. : Tenor primus (*dux*) du « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* (f. 36).

3. : Tenor secundus (*dux*) du « Sanctus » de la *Missa De beata virgine* (f. 40).

Exemple 2.2.3 : Trois signes de congruence relevés au sein de la *Missa De beata virgine*, dans **VienNB 4809**.

Enfin, un nombre relativement faible d'inscriptions canoniques a été relevé au sein de ce manuscrit, au regard du nombre de *fugae* et de *canones* que celui-ci transmet. En effet, plus de la moitié des sections fuguées ou canoniques ne comportent pas d'inscription. Systématiquement tracées à l'encre rouge, de même que les titres des messes et leurs attributions, ces inscriptions ne sont jamais réitérées lorsqu'elles s'appliquent à plusieurs sections successives, comme c'est souvent le cas dans les deux messes citées⁶¹⁶. On remarque d'ailleurs qu'une forte proportion des inscriptions relevées sont communes à d'autres sources des œuvres concernées : les deux inscriptions relevées dans la *Missa De beata virgine*, en particulier, ainsi que la plupart de celles de la *Missa Sine nomine* (Tables 1.3.1 ; 2.2.4). Pour la plupart, elles sont par conséquent probablement issues de modèles antérieurs, et ne résultent pas de l'intervention des copistes.

2) Le manuscrit **VienNB 18746**

Daté de 1523 par la main de Petrus Alamire lui-même⁶¹⁷, le manuscrit **VienNB 18746** constitue une source importante à de nombreux égards. Il s'agit en effet du plus ancien recueil manuscrit connu de musique à cinq parties, mais aussi de

⁶¹⁶ Les raisons de l'emploi d'une encre rouge pour certains signes relevés dans la *Missa Sine nomine*, en revanche, apparaissent plus floues. Si les inscriptions canoniques, les noms des messes et les attributions apparaissent en rouge dans l'ensemble du recueil, des signes de congruence sont notés en rouge dans la seule *Missa Sine nomine*. En particulier, ceux relevés dans le « Kyrie I » et l'« Et in terra » à la partie de Bassus (f. 110 ; 112) ; ainsi que dans le « Christe », à la partie de Superius (f. 109'). Dans le « Kyrie I », c'est le Bassus, non fugué, qui porte un signe rouge indiquant l'entrée du Tenor (*comes*). Dans cette section, le Superius (*dux*) comporte un signe noir. Les autres signes relevés figurent quant à eux sur la partie de *dux*, et y indiquent le départ de celle de *comes*. Il semble donc que l'emploi de l'encre rouge n'indique pas une fonction particulière dévolue aux signes.

⁶¹⁷ Cette date apparaît à la fin du manuscrit, dans la partie *Tenores ad longum* (f. 53) : elle suit immédiatement la seconde signature apposée par Petrus Alamire sur le recueil, et indique : *P[etrus] Alamire in profesto sancte Trinitatis 1523*.

la plus ancienne source de la plupart des chansons à cinq parties attribuées à Josquin. Soit une source inestimable dans la transmission de l'œuvre attribuée au compositeur⁶¹⁸. Apparemment copié par trois scribes au moins, le manuscrit se présente sous la forme de cinq parties séparées de papier (env. 180 x 245 mm), contenant entre cinquante-sept et soixante-huit folios⁶¹⁹. Chacun de ces livrets se divise en deux sections distinctes : la première, qui emploie des portées de 15 mm, contient les quarante-neuf premières pièces. La seconde, dont les portées mesurent 16 mm, contient un groupe de sept arrangements élaborés à partir de la chanson *Fors seulement*. Ces deux sections sont séparées, dans chacune des parties séparées, d'une série de sept à neuf folios comportant des portées vides⁶²⁰.

Pour la plupart, les cinquante-six pièces qui figurent dans le manuscrit – majoritairement des chansons ou des motets – ne comportent pas de texte ni d'attribution, seulement un incipit. On a relevé en tout seulement quatre attributions : des concordances ont cependant permis d'attribuer environ vingt autres pièces, notamment à Josquin et à Pierre De La Rue⁶²¹. Or, figure parmi ces œuvres un

⁶¹⁸ La plupart de ces chansons sont en effet connues seulement par des sources imprimées tardives, réalisées plusieurs décennies après la mort de Josquin (KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 49, p. 161-2). Pour une description précise de ce manuscrit, voir en outre la page qui lui est consacrée sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (www.cantusplanus.at/OENB18746).

⁶¹⁹ Au sein de ce manuscrit, l'identification des scribes, et la délimitation des sections copiées par chacun d'eux apparaît particulièrement complexe. Flynn Warmington a notamment observé que la répartition des tâches entre les différents copistes suivait souvent une logique inattendue. On observe par exemple que sur plusieurs folios, un premier scribe semble avoir copié les premières portées d'une page, laissant un second scribe copier la suite : cela serait notamment le cas du début de la section *Fors seulement*, probablement commencée par Petrus Alamire lui-même, et poursuivie par un second copiste. Warmington a également identifié plusieurs folios de remplacement, insérés à la place de folios probablement fautifs, et dans lesquels la graphie change brutalement, sur le folio entier. Il souligne en outre le fait que des scribes « uniques », qui ne semblent pas avoir participé à la réalisation d'autres manuscrits issus de l'atelier Alamire, semblent avoir réalisé un travail considérable au sein de **VienNB 18746** (WARMINGTON 1999, p. 41-43).

⁶²⁰ Il est possible que ces deux parties aient à l'origine été indépendantes, et n'aient été reliées ensemble qu'après avoir atteint la bibliothèque des Fugger, à Augsbourg (voir le document descriptif consacré à ce manuscrit sur le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (www.cantusplanus.at/OENB18746)). Le début de la première section est signalé par l'inscription à l'encre rouge *Carmina quinque vocum*, notée sur chacune des parties. La fin de cette section est en outre marquée, dans la partie de Tenor secundus (f. 43), par l'inscription *Finis/Laus Deo. P[etrus] a la mi re*. Le début de la seconde section est signalé par diverses inscriptions à l'encre rouge : *Fors seulement cum quinque* (Superius, Contratenor, Bassus), *Maria m[ate]r gr[ati]e* (Tenor secundus) ; *Fors seulement qui[n]que vocum. Allehuya* (Tenores ad longum). La fin de cette seconde section est signalée par l'inscription *P[etrus] Alamire in profesto sancte Trinitatis 1523*, à la partie de *Tenores ad longum* (f. 53).

⁶²¹ Dans la table suivante, nous indiquons entre crochets les attributions proposées par le site du projet *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (www.cantusplanus.at/OENB18746). La plupart des attributions à Josquin n'ayant pas été adoptées par les chercheurs en charge de ce site, en particulier celles des chansons *Je me complains*, *Douleur*

nombre considérable de *fugae* et de *canones*. En tout, nous avons recensé vingt-sept œuvres comportant une *fuga* – soit près de la moitié des cinquante-six compositions transmises par le manuscrit –, auxquelles s’ajoutent encore quatre *canones* de transposition. Nous les recensons dans la table ci-dessous, en indiquant les caractéristiques de leur notation.

<i>Fugae</i>			
No., incipit, attribution dans le manuscrit	Signes de congruence	Inscriptions canoniques	Résolutions écrites (X/-)
no. 1 ⁶²² , <i>Cent mille regretz</i> , [Pierre De La Rue]	DF	-	X
no. 2, <i>Plusieurs regretz</i> , [Josquin]	DF	-	X
no. 3, <i>Dueuil et ennuy</i> , [Pierre De La Rue]	DF	-	X
	La partie de Tenor secundus (<i>dux</i>) est pourvue de deux clés : l’une correspondant à celle du <i>dux</i> , l’autre à celle du <i>comes</i> .		
no. 4, <i>Je nay regretz</i> , [Pierre De La Rue]	DF	-	X
no. 6, <i>En douleur en tristesse</i> , [Noel Bauldeweyn]	DF	-	X
no. 7, <i>Je mi complain</i> , [Josquin]	DF	-	X
no. 9, <i>Cueur endurchi</i> , Anon.	D	-	X
no. 10, <i>Sans vous veoir</i> , Anon.	D	-	X
no. 11, <i>Adieu commant</i> , [Pierre De La Rue]	DF	-	X
no. 12, <i>Saillies avant</i> , [Pierre De La Rue ?]	DF	-	X
<i>Residuum</i>	DF		
no. 13, <i>Incessamment [mon povvre coeur]</i> , [Pierre De La Rue]	DF	-	X
no. 14, <i>Je suis nuyt et iour</i> , Anon.	D	-	X
no. 15, <i>Sans vous veoir</i> , Anon.	D	Sur le C (<i>dux</i>) : <i>Fuga</i>	-
	Sur la partie de Tenor (<i>comes</i>) figure, à la place de la <i>resolutio</i> , une page aux portées vides portant l’inscription <i>Canon. Quere in aliis libris.</i>		
no. 16, <i>Garde le tret</i> , Anon.	DF ⁶²³	<i>Canon</i>	X

me bat, *Plaine de deuil*, *Parfons regretz*, *Du mien amant*, et *Incessamment [livré suis]*, nous les avons rétablies.

⁶²² Dans ce manuscrit, il est fréquent que l’ordre des pièces diffère d’une partie séparée à l’autre. La numérotation choisie pour cette table correspond à celle de la partie de Superius.

⁶²³ Le signe de fin est placé une semibrève trop tard sur la partie de *dux*.

no. 25, <i>Tristis est anima mea</i> , Anon.	-	-	X
no. 27, <i>Brunette mamiette</i> , [Johannes de Stockem]	-	-	X
no. 37, <i>Choisisses vrais amoureux</i> , Anon.	-	-	X
no. 38, <i>Doleur me bat</i> , [Josquin]	-	-	X
no. 41, <i>Ceur doloireux</i> , Anon.	-	-	X
no. 42, <i>Dame donner</i> , Anon.	-	-	X
no. 43, <i>Jay ung regretz</i> , Anon.	-	-	X
no. 44, <i>Plaine de doul</i> , [Josquin]	D	-	X
no. 45, <i>Parfons regretz</i> , [Josquin]	D	-	X
no. 47, <i>De mien amant</i> , [Josquin]	D	-	X
<i>Residuum</i>	D		
no. 48, <i>Incessamment [livré suis à martire]</i> , [Josquin]	-	-	X
no. 49, <i>Je my levay ung matin</i> , [Benedictus Appenzeller/Philippe Verdelot ?]	-	-	X
no. 56, <i>Fors seullement</i> , [Pierre De La] Rue	D	-	X
<i>Secunda pars</i>	DF		
	La partie de Bassus (<i>dux</i>) est écrite deux fois l'une à la suite de l'autre, la deuxième fois sans signe de congruence sur la <i>prima pars</i> , précédée de l'inscription <i>Vacat ista vox</i> .		
Autres types de canones (canones de transposition)			
No., incipit, attribution dans le manuscrit	Inscriptions, autres signes éventuels de la présence d'un <i>canon</i>		Résolution écrite (X/-)
no. 18, <i>Dung aultre aymer</i> , [Pierre De La] Rue	<i>Canon in diatessaron descen[dend]o.</i> Signe D ⁶²⁴		-
no. 50, <i>Maria mater gracie/Fors seullement</i> , [Pierre De La Rue]	<i>Canon. In subdyapason.</i>		-
no. 51, <i>Fors seullement</i> , Anon.	<i>Canon. Qui plus hault mo[n]te que ne doit/De plus hault chet que ne voudroit⁶²⁵.</i>		-
no. 53, <i>Fors seullement</i> , Anon.	<i>Canon. In dyapason ascendendo.</i>		-

Table 2.2.8 : Notation des *fugae* et des *canones* au sein du manuscrit **VienNB 18746**.

De même qu'au sein du manuscrit **VienNB 4809**, la notation des *fugae* et des *canones* semble ici suivre un schéma cohérent. Les résolutions des *fugae* apparaissent systématiquement notées, à une exception près – la seconde chanson

anonyme portant l'incipit *Sans vous veoir* (no. 15), sur laquelle nous reviendrons. Celles des *canones* de transposition, en revanche, ne sont jamais écrites⁶²⁶. Cependant, ces derniers comportent tous une inscription canonique, tandis que les *fugae*, à deux exceptions près (nos. 15-16), n'en comportent aucune⁶²⁷. Par ailleurs, au sein des *fugae*, les signes de congruence apparaissent fréquemment : parmi les vingt-sept *fugae* recensées dans le manuscrit, dix-huit – soit deux tiers d'entre elles – comportent un tel signe au moins. Les neuf autres *fugae* ne présentent ni inscriptions canoniques, ni signes de congruence : soit aucune indication de la présence d'une *fuga*.

Malgré cette cohérence forte de la notation, une observation plus attentive révèle certaines irrégularités, sur lesquelles il semble intéressant de s'attarder. Celles-ci pourraient en effet incarner des tendances plus personnelles propres aux différents scribes, que ces derniers pouvaient par endroits déployer, s'affranchissant ainsi des contraintes de forme et de statut des sources. Tout d'abord, si tous les signes de congruence relevés adoptent une forme de type *presa*, cette forme présente, tout comme dans **VienNB 4809**, des variations significatives⁶²⁸.

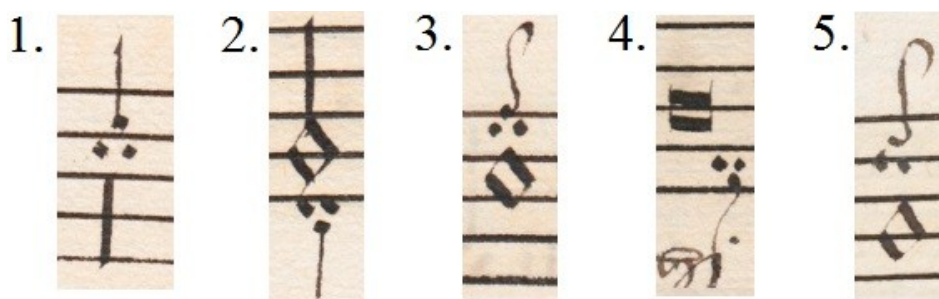
⁶²⁴ Ce signe de congruence (partie de Tenor secundus, f. 21) a pour seule fonction d'indiquer la hauteur de départ correcte de cette partie, une quarte en dessous de la hauteur effectivement notée. À propos de cette fonction des signes de congruence, cf. *supra*, II-1-C-2).

⁶²⁵ Ce proverbe est attesté au sein de nombreuses sources durant le XVI^e siècle (cf. *supra*, note 332).

⁶²⁶ Cette absence s'explique probablement par le fait que la notation d'une résolution de ces *canones* impliquerait d'inscrire la même partie dans deux clés différentes, l'une à la suite de l'autre, dans la même partie séparée – la première constituant la forme canonique, la seconde la forme résolue –. Ces *canones* n'impliquent en effet qu'une simple transposition de la partie qui porte l'inscription : à la quarte inférieure (no. 18), à l'octave supérieure (nos. 50, 52), ou inférieure (no. 51). Compte tenu de la simplicité de ces *canones*, ainsi que du fait qu'ils ne concernent qu'une partie, la notation d'une résolution apparaît largement superflue.

⁶²⁷ Ces deux exceptions, qui portent les inscriptions *Fuga* (no. 15) et *Canon* (no. 16) semblent difficilement explicables : en effet, elles ne semblent présenter aucun caractère d'originalité qui pourrait justifier la notation d'une inscription par le scribe. En outre, le caractère très habituel de ces deux inscriptions rend délicat de déterminer si celles-ci peuvent être issues d'un modèle antérieur, ou bien résultent d'une intervention de la part des copistes. L'absence de source antérieure connue de ces deux pièces, anonyme, rend toute hypothèse hasardeuse.

⁶²⁸ On relève également quelques signes de forme plus inhabituelle. Au folio 14 du Tenor secundus, apparaît notamment un signe dont les deux points alignés horizontalement entourent la hampe d'une minime, le troisième point, prolongé d'un trait courbe, se trouvant rejeté à l'extrémité de cette hampe. Semblable au signe relevé dans l'« Et in terra » de la *Missa Sine nomine* transmis par **JenaU 3** (f. 107) (Ex. 2.1.16, 2.), ce signe semble noté ainsi de façon à indiquer la hauteur de départ du *comes*. Par ailleurs, la ligne courbe qui prolonge certains des signes relevés dans la section copiée par le scribe C ou H (?) présente une forme singulière, le scribe s'y étant apparemment repris à deux fois pour tracer cette courbe (aux f. 14^r et 15 de la partie de Bassus, en particulier). Enfin, deux signes relevés au folio 29 du Tenor secundus indiquent un renvoi vers un passage omis par le copiste, et non la présence d'une *fuga*.



1. : Bassus de la chanson *Cent mille regretz*, [Pierre De La Rue], f. 7'.
2. : Tenor secundus de la chanson *Dueuil et ennuy*, [Pierre De La Rue], f. 9'.
3. : Tenor secundus de la chanson *En douleur en tristesse*, [Noel Bauldeweyn], f. 11'.
4. : Contratenor de la chanson *Cueur endurchi*, Anon., f. 14'.
5. : *Tenor ad longum* de la chanson *Plaine de doul*, [Josquin], f. 36.

Exemple 2.2.4 : Cinq signes de congruence relevés dans **VienNB 18746**.

Bien que l'attribution rigoureuse de ces signes à l'un ou l'autre des copistes s'avère délicate, il apparaît cependant possible de formuler quelques observations. Dans son analyse paléographique du manuscrit, Serafina Beck a identifié trois copistes principaux, dont les graphies apparaissent bien reconnaissables⁶²⁹. La musique des vingt-cinq premières pièces du manuscrit semble avoir été presque entièrement copiée par un seul scribe, dont la graphie s'apparente à celle des scribes H ou C identifiés par Flynn Warmington⁶³⁰. Le même scribe semble avoir copié, au sein des cinq parties séparées, la quasi-totalité de la seconde section du manuscrit (nos. 50-6). Un second scribe semble avoir en revanche copié le reste de la musique contenue dans la première partie du manuscrit (nos. 26-49)⁶³¹. Quelques parties, quelques incipits ainsi que des corrections semblent toutefois avoir été inscrits par Petrus Alamire lui-même, ce qui semble indiquer que ce dernier a supervisé la réalisation du manuscrit⁶³².

⁶²⁹ Ces informations, encore non publiées, nous ont été aimablement communiquées par Serafina Beck (communication personnelle).

⁶³⁰ WARMINGTON 1999, p. 52. Warmington proposait de considérer que la musique de ce manuscrit avait été copiée principalement par les scribes C1 (peut-être identifiable à Petrus Alamire lui-même ?) et P ; le texte par Petrus Alamire ainsi que par le scribe P.

⁶³¹ Au sein de ces sections, quelques pages semblent toutefois échapper à cette classification : il est possible que d'autres mains, à ce jour encore non identifiées, aient pu participer à la réalisation du manuscrit. C'est le cas, en particulier, des f. 10'-11 de la partie de Tenor secundus, ainsi que des f. 11'-12 de la partie de Bassus.

⁶³² Alamire a notamment ajouté différentes indications textuelles au manuscrit, y compris sur des folios qu'il n'avait pas copiés lui-même (WARMINGTON 1999, p. 44). Par ailleurs, Alamire semble avoir copié les numéros quarante-sept à quarante-neuf de la partie de Contratenor, les numéros seize, dix-sept, quarante-huit et cinquante-six au sein de la partie de *Tenores ad longum*. Il semble également avoir

Ces identifications ayant été posées, on observe que si les signes relevés dans la section copiée par le scribe H ou C (?) sont tantôt prolongés par une ligne droite (Ex. 2.2.4, 1. ; 2.) ; tantôt par une ligne courbe (Ex. 2.2.4, 3. ; 4.) – ce qui rend leur attribution problématique⁶³³ –, les signes relevés dans la section copiée par le second copiste, en revanche, revêtent tous une forme semblable (Ex. 2.2.4, 5.). Constitués de trois points, l'un prolongé d'un trait courbe, ils présentent une allure généralement plus élancée que les autres signes. Le trait courbe est plus mince, les points moins épais. En outre, la ligne courbe apparaît presque fondue avec le point, de sorte que ce dernier ne semble qu'un léger épaississement de cette ligne à son extrémité. Il semble par conséquent que tous les signes de ce type puissent être attribués à un même copiste.

Or, la répartition des signes au sein des diverses sections du manuscrit apparaît particulièrement intéressante. Tandis que ceux-ci sont en effet presque systématiquement notés dans les sections copiées par le scribe H ou C (?) : seul le motet *Tristis est anima mea* (no. 25), dernière *fuga* figurant dans cette section, faisant exception, ils sont nettement plus rares dans la section copiée par le second copiste. Seules trois des onze *fugae* qui figurent dans la section copiée par celui-ci présentent des signes (nos. 44, 45, 47) : soit moins d'un tiers d'entre elles⁶³⁴. Il se pourrait, par conséquent, que cette différence quant à l'emploi des signes de congruence révèle des pratiques de notation distinctes, entre les différents copistes impliqués dans la réalisation de ce manuscrit. Certains copistes les indiquant presque systématiquement, – même en présence d'une résolution écrite –, d'autres les

apporté plusieurs corrections au manuscrit : en particulier, aux f. 21' et 55 de la partie de Superius.

⁶³³ Il apparaît en effet délicat de déterminer si ces deux formes de signes peuvent être attribuées au même copiste, ou bien à des copistes différents. En effet, il n'est pas à exclure qu'un copiste donné ait employé plusieurs formes distinctes de signes de congruence. Mais, il serait également possible que la section attribuée au copiste H ou C (?) ait été en réalité réalisée par plusieurs mains, dont la graphie serait extrêmement proche. Enfin, une dernière possibilité serait que les signes ont été ajoutés *a posteriori* par plusieurs mains distinctes, sur une musique déjà copiée. Cette possibilité semble cependant peu probable, pour plusieurs raisons. D'une part, dans la mesure où la quasi-totalité des *fugae* transmis par ce manuscrit apparaissent accompagnées de la résolution de leurs parties de *comes*. L'introduction *a posteriori* de signes de congruence ne semble donc pas nécessaire pour la réalisation de ces *fugae*. D'autre part, dans la mesure où la répartition des signes au sein du manuscrit apparaît liée aux mains des différents copistes : ces signes étant presque systématiquement notés dans la section copiée par le scribe H ou C (?), mais très souvent absents dans celle copiée par le second scribe.

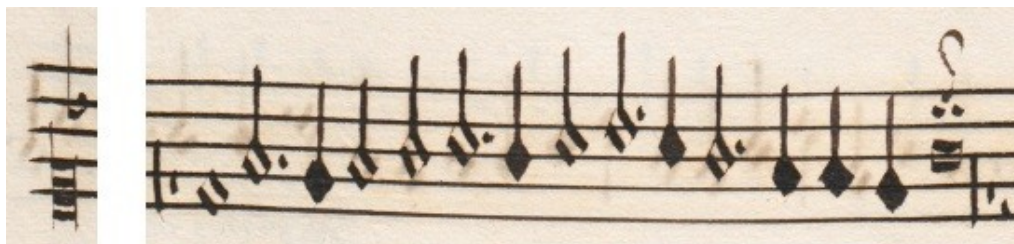
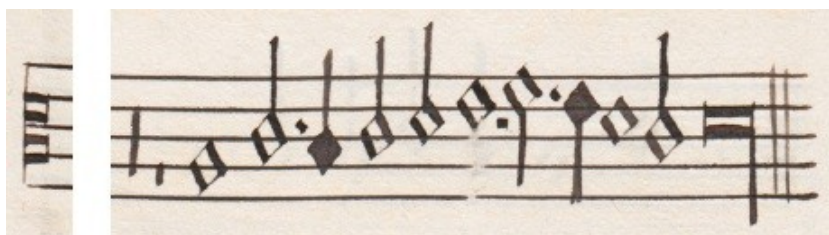
⁶³⁴ On peut certes observer que les signes notés dans la section copiée par le second scribe indiquent systématiquement la hauteur de départ du *comes* : ce qui n'est pas toujours le cas des signes relevés dans la section copiée par le scribe H ou C (?). Toutefois, le nombre relativement réduit de signes relevés dans la section copiée par le second scribe ne permet pas de formuler de conclusions définitives à ce sujet.

omettant plus fréquemment.

Un autre fait frappant semble indiquer que les copistes disposaient d'une marge de liberté, dans la façon dont ils reproduisaient les *fugae*. Au sein d'une *fuga* donnée, on repère en effet fréquemment des variantes entre la partie de *dux*, et la résolution de la partie de *comes*. Il s'agit le plus souvent de légères variations rythmiques – division ou fusion de valeurs rythmiques, en particulier –, ou mélodiques. Ainsi, les parties de *comes* ne reproduisent pas toujours exactement celles de *dux*, mais incorporent souvent des changements significatifs – malgré le fait que, dans la quasi-totalité des cas, les deux parties fuguées semblent avoir été copiées par un même scribe⁶³⁵.

Dans la chanson *Je me complains*, attribuée à Josquin, la dernière phrase mélodique chantée par la partie de *comes* apparaît très simplifiée au regard de cette même phrase, chantée par la partie de *dux* :

⁶³⁵ On peut cependant signaler ici le cas étrange de la dernière *fuga* (et dernière pièce) transmise par le recueil, la chanson *Fors seulement* attribuée à Pierre De La Rue (no. 56). En effet, les parties de Superius, de Contratenor et de Bassus (*dux*) de cette chanson apparaissent écrites deux fois, à l'identique, l'une à la suite de l'autre. Il s'agit manifestement d'une erreur de copie, comme l'indique le fait que cette seconde version soit absente des parties de Tenor secundus et *Tenores ad longum*, ainsi que l'inscription *Vacat ista pars* (« Cette partie est vide ») inscrite en tête de la seconde partie de Bassus (f. 56). La graphie de ces parties dupliquées diffère légèrement, ce qui pourrait faire penser qu'elles auraient été copiées deux fois par des scribes différents, la seconde fois par erreur. On remarque en outre que la première partie de Bassus copiée de cette chanson (f. 55'-56) comporte des signes de congruence de forme courbe ; la seconde, des signes de forme droite. Peut-être ces deux formes de signes peuvent-elles donc être attribuées à des copistes distincts, à la graphie néanmoins très semblable, et difficile à distinguer au sein des sections attribuées au copiste H ou C (?).

1. Partie de Superius (*dux*) – f. 12'2. Partie de *Tenor ad longum* (*comes*) – f. 11'

Exemple 2.2.5 : Dernière phrase de la partie de *comes* dans la chanson *Je me complains*, reproduite depuis **VienNB 18746** (no. 7), précédée de la phrase correspondante chantée par la partie de *dux*.

Il se pourrait que cette simplification résulte d'une erreur de copie. En observant de près la partie de *comes*, on remarque en effet, d'une part, que l'*e-la mi* en semibrève pointée chanté par cette partie était originellement une minime, tout comme dans la partie de *dux* : mais que la hampe en a été grattée. D'autre part, que le point de cette semibrève semble avoir été ajouté *a posteriori*. Il est en effet tracé horizontalement, sous forme d'un carré, à la différence de tous les autres points copiés par ce scribe, qui revêtent une forme de losange. Compte tenu de la forme mélodique de la partie de *dux*, il apparaît probable que le copiste a omis de copier le premier *a-la mi ré* chanté par cette partie, ainsi que le *g-sol ré ut* qui le suit, passant directement au second *a-la mi ré*, situé une semibrève plus tard. Dès lors, il manquait une semibrève à la partie de *comes* : cette erreur a cependant pu être rectifiée, par allongement de la durée du premier *e-la mi* chanté par la partie de *comes*. La simplification rythmique de la figure de cadence finale ne semble pas quant à elle pouvoir être expliquée de manière rationnelle : cependant, de telles modifications appliquées aux figures de cadence apparaissent relativement fréquentes au sein des sources manuscrites de cette époque⁶³⁶.

⁶³⁶ De telles pratiques ont notamment été commentées par les éditeurs de la *Missa Sine nomine* dans la *NJE* : le scribe chargé de la copie de cette messe dans **JenaU 3** ayant apparemment pris l'initiative de nombreuses modifications de ce type (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 90). Dans le cas précis cité en exemple 2.2.5, on pourrait certes supposer que cette simplification s'explique par des contraintes graphiques. En effet, elle permet de raccourcir légèrement la partie de *comes*, et de faire

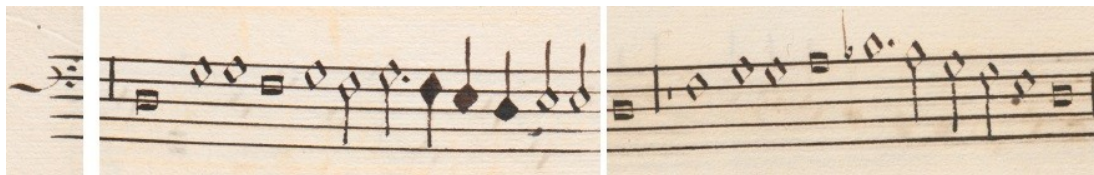
D'autres variantes s'expliquent plus difficilement. Dans une quinzaine de *fugae* transmises par ce recueil, on relève notamment des altérations rythmiques, souvent mineures, de la partie de *dux* dans celle de *comes*. La plupart consistent en la fusion de notes répétées en une valeur plus longue, ou inversement, en la division d'une valeur longue en plusieurs notes répétées. Si les premières semblent viser à une simplification rythmique de la partie de *comes* par rapport à la partie de *dux*, les secondes semblent au contraire la rendre plus complexe⁶³⁷. Or, on observe dans plusieurs cas que ces modifications, à tendance contraire, coexistent au sein d'une même *fuga*. Certaines valeurs longues chantées par la partie de *dux* se trouvent divisées dans la partie de *comes* ; certaines notes répétées se trouvent en revanche fusionnées⁶³⁸. Une explication possible serait que les parties de *dux* et de *comes* aient toutes deux été copiées depuis un même modèle, le scribe introduisant parfois des modifications rythmiques dans l'une ou l'autre des parties fuguées, sans prendre garde ensuite à reporter ces modifications sur l'autre de ces parties.

Les erreurs ou négligences de copie ne sauraient expliquer l'ensemble de ces variantes : cependant la logique qui sous-tend celles-ci demeure obscure. L'exemple le plus troublant de ce phénomène, sans aucun doute, est celui de la chanson *Parfons regretz*, attribuée à Josquin (no. 45). Au sein de cette chanson, certaines formules rythmiques apparaissent presque systématiquement inversées, de la partie de *dux* vers celle de *comes* : cela bien que ces deux parties semblent avoir été copiées par un même scribe. En particulier, deux semibrèves répétées suivies d'une brève, à la partie de *dux*, deviennent, à trois reprises, une brève suivie de deux semibrèves répétées, à la partie de *comes*. C'est le cas notamment au début des quatrième et cinquième phrases mélodiques chantées par ces parties.

tenir l'ensemble de celle-ci sur la petite portion de portée restante, tout au bas de la page. Si le copiste avait cherché à reproduire exactement la même mélodie que le *dux*, il aurait été nécessaire de prolonger la portée dans la marge, ou bien d'utiliser une portée supplémentaire sur la page suivante. Cependant, lorsque ce cas se présente, les copistes peuvent parfois choisir de prolonger la portée dans l'espace de la marge, afin d'y inscrire la fin de la partie notée : dans les sections copiées par le scribe C ou H (?), on observe notamment l'emploi de cette solution au f. 19 de la partie de Superius, ainsi qu'au folio 16 de la partie de *Tenores ad longum*. Il n'est donc pas certain que cette raison puisse être envisagée. Nous remercions Serafina Beck pour cette remarque (communication personnelle).

⁶³⁷ L'absence de texte dans ce manuscrit a peut-être également joué un rôle dans ces variantes : il semble toutefois difficile de définir précisément lequel. En effet, si la fusion de valeurs rythmiques courtes en une valeur plus longue semble pouvoir résulter de cette absence de texte, la division de valeurs longues en valeurs plus courtes semble plus difficilement explicable.

⁶³⁸ C'est le cas notamment dans les chansons *Cueur endurchi* (no. 9, Anon.) et *Incessamment [livré suis à martire triste]*, (no. 48, [Josquin]).



1. Partie de Bassus (*dux*) (f. 38'-39).



2. Partie de *Tenor ad longum* (*comes*) (f. 36').

Exemple 2.2.6 : Quatrième et cinquième phrases mélodiques des parties de *dux* et de *comes* de la chanson *Parfons regretz*, [Josquin], reproduites depuis **VienNB 18746**.

Le caractère récurrent de ces variantes⁶³⁹, les nombreuses erreurs relevées dans le texte musical, ainsi que l'absence totale de paroles ont pu être interprétés comme autant de signes d'une notation peu soignée. De fait, ce recueil pourrait n'avoir été que peu utilisé comme support de pratiques musicales⁶⁴⁰. Il semble en effet difficile d'imaginer que de telles différences aient échappé au regard du copiste, ainsi qu'à celui de Petrus Alamire : il s'avère par conséquent difficile d'en proposer une explication précise.

Quoi qu'il en soit, la possibilité de telles variantes, ainsi que les irrégularités constatées dans la répartition des signes de congruence témoignent du fait que les copistes ne cherchaient pas nécessairement une uniformité parfaite dans la notation des *fugae* au sein d'un manuscrit donné. Si l'ensemble du recueil montre certes une grande cohérence, il semble que le travail de réalisation du manuscrit ait cependant permis l'expression de tendances individuelles propres à chacun des scribes – visibles notamment dans l'emploi des signes de congruence –, et n'ait pas empêché l'introduction de variantes, intentionnelles ou non.

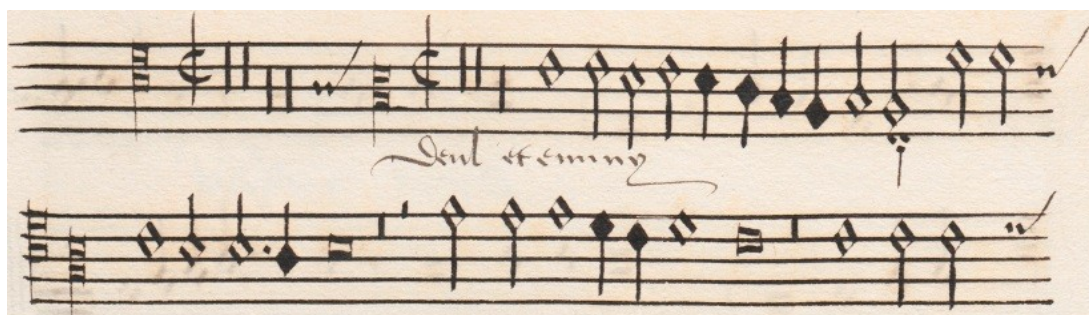
Ainsi, on peut souligner la présence de quelques notations exceptionnelles au

⁶³⁹ Dans huit *fugae*, de telles variantes rythmiques apparaissent deux fois au moins, accompagnées parfois d'autres changements : variantes mélodiques, introduction d'ornements, en particulier. Il s'agit des chansons suivantes : no. 9, *Cœur endurchi*, Anon. ; no. 13, *Incessamment [mon pouvre cœur lamente]*, [Pierre De La Rue] ; no. 37, *Choisisses vrais amoureux*, Anon. ; no. 41, *Cœur doloireux*, Anon. ; no. 44, *Plaine de doul*, [Josquin] ; no. 45, *Parfons regretz*, [Josquin] ; no. 48, *Incessamment [livré suis à martire triste]*, [Josquin] ; no. 49, *Je my levay ung matin*, [Benedictus Appenzeller/Philippe Verdelot ?].

⁶⁴⁰ KELLMAN (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire*, 1999, cat. 49, p. 161-2.

sein du manuscrit. Elles pourraient résulter d'interventions sribales, ou bien être issues de stades antérieurs de la transmission des œuvres en question, que les copistes auraient toutefois choisi de préserver, au détriment de la cohérence du recueil. La première de ces notations est celle de la chanson anonyme *Sans vous veoir* (no. 15), seule *fuga* à n'être pas accompagnée de la résolution écrite de sa partie de *comes*. À la place de celle-ci, sur la partie séparée de *Tenores ad longum* (f. 17), figure l'inscription *Quere in aliis libris* (« Cherche dans les autres livres »), notée sur une page aux portées vides. Celle-ci indique sans ambiguïté que cette absence d'une résolution est pleinement intentionnelle. Il s'avère difficile d'expliquer l'absence d'une résolution pour cette unique pièce⁶⁴¹. L'incipit *Sans vous veoir* laisse certes supposer la possibilité de raisons symboliques : cependant l'absence de texte, ainsi que la présence, plus tôt dans le recueil, d'une autre *fuga* portant le même incipit (no. 10), quant à elle accompagnée de sa résolution, rend cette hypothèse difficilement soutenable⁶⁴².

La seconde notation unique relevée dans le recueil figure sur la partie de Tenor secundus (*dux*) de la chanson *Dueuil et ennuy* (no. 3), attribuée à Pierre De La Rue. Cette partie, de fait, est pourvue de deux clés : l'une indiquant celle du *dux*, l'autre celle du *comes*.



Exemple 2.2.7 : Début de la partie de Tenor secundus (*dux*) de la chanson *Dueuil et ennuy* (no. 3, [Pierre De La Rue]) (f. 9'), dans **VienNB 18746**.

L'absence de sources antérieures de la plupart des chansons transmises par ce manuscrit interdit malheureusement d'attester l'existence de ces notations dans des

⁶⁴¹ Il est vrai que cette *fuga* présente une structure « inversée » qui la distingue de la plupart des autres, la partie non écrite étant supposée commencer avant la partie écrite, comme l'indique le signe de congruence placé sur les silences qui précèdent l'entrée du Contratenor (f. 19'). Cependant, c'est aussi le cas de quelques autres *fugae* transmises par le même recueil, dont la résolution est écrite : en particulier la pièce précédente, la chanson anonyme *Je suis nuyt et jour* (Contratenor, f. 19).

⁶⁴² Nous remercions néanmoins Jennifer Bloxam pour cette intéressante suggestion (communication personnelle).

sources antérieures. On ne saurait donc déterminer si celles-ci ont été choisies à l'initiative des copistes, ou bien copiées depuis des modèles antérieurs. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que les copistes du manuscrit **VienNB 18746** ont admis, au sein d'un recueil rigoureusement conçu, la possibilité de certaines irrégularités ; de certains écarts de notation, par rapport à la norme gouvernant l'ensemble.

L'étude de ces deux manuscrits issus de l'atelier de Petrus Alamire a révélé la forte cohérence des notations des *canones*, à l'échelle de chacun de ces recueils. Suggérant, de ce fait, que le format et le statut des sources détermine certains des principaux choix opérés par les scribes. Cependant, la quantité d'irrégularités indique, sans conteste, que les copistes n'étaient en rien astreints à suivre une logique rigide, mais s'accordaient le droit d'introduire des variantes. De préserver une inscription, une notation transmise par d'autres sources ; d'inscrire un signe de congruence ou non ; d'introduire des variantes rythmiques ou mélodiques au sein des parties fuguées. Que ces variantes soient intentionnelles ou non, il semble quoi qu'il en soit que les copistes disposaient d'une certaine latitude pour l'expression de tendances individuelles. Que les contraintes imposées à la notation des *canones* ne déterminaient pas toujours chaque aspect de celle-ci, mais laissaient de petits espaces libres, d'interstices, que les scribes pouvaient s'accaparer. L'étude de ces notations révèle ainsi d'intéressants indices quant aux pratiques des copistes rattachés à l'atelier de Petrus Alamire⁶⁴³.

Afin d'observer dans quelle mesure ces phénomènes peuvent se vérifier dans des sources imprimées, ou bien si d'autres peuvent être identifiés, il importe à présent de nous pencher sur les deux ensembles de recueils signalés ci-dessus, issus de l'atelier d'Ottaviano Petrucci. Les trois recueils de *Canti*, tout d'abord, puis les trois livres de messes attribuées à Josquin.

3) *Notation des résolutions au sein des imprimés Petrucci : les trois recueils de Canti*

Si la fréquence élevée des résolutions écrites au sein des imprimés Petrucci a souvent été soulignée par les chercheurs, nombre d'incohérences ont également été

⁶⁴³ La thèse de Zoe Saunders offre un intéressant aperçu de l'ampleur des initiatives de notation prises par les copistes, au sein des manuscrits issus de l'atelier de Petrus Alamire (SAUNDERS 2010, p. 315-21).

relevées dans la notation des *fugae* et des *canones* transmis par ces recueils⁶⁴⁴. Afin de déterminer la nature de ces incohérences, d'en évaluer la quantité, d'établir quelques-uns des facteurs ayant pu les déterminer, et d'en déterminer les implications, nous nous intéresserons ici à deux ensembles de recueils, distincts par les répertoires qu'ils transmettent, et par la disposition de leurs parties⁶⁴⁵. D'une part, les trois recueils de *Canti* publiés par Petrucci en 1501, 1502 et 1504 respectivement, qui adoptent une disposition en livre de chœur ; d'autre part, les trois livres de messes attribuées à Josquin publiés par Petrucci en parties séparées, respectivement en 1502, 1505 et 1514⁶⁴⁶.

Ces deux ensembles de sources revêtent une importance considérable dans la transmission des œuvres de Josquin⁶⁴⁷. Plusieurs d'entre eux présentent en outre l'intérêt de transmettre un nombre important de *fugae* et de *canones*, et d'adopter une politique de notation relativement lisible – bien que celle-ci connaisse des évolutions au fil des années, comme nous pourrions le constater.

Nous nous intéresserons en premier lieu aux trois recueils de *Canti*. Dans la table suivante, nous recensons l'ensemble des *fugae* et des *canones* identifiés au sein de ces recueils, en précisant les caractéristiques de leur notation⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ Outre le cas des *Missae Ad fugam* et *Sine nomine*, transmises par **Petrucci 1514 (J673, 674)**, et celui de la chanson *Baisiez moy* dans ses versions à quatre et six parties transmis par **Petrucci 1502²**, cités précédemment et sur lesquels nous reviendrons, Bonnie J. Blackburn signale notamment qu'au sein du second livre de messes, **Petrucci 1505 (J670)**, les *Missae Une mousque de Biscaye* et *L'ami Baudichon* apparaissent uniquement notées sous forme résolue, tandis que la plupart des sections canoniques des autres messes présentent des indications canoniques (BLACKBURN 2001¹, p. 60).

⁶⁴⁵ Précisons cependant que ces recueils n'ont pas nécessairement été prévus initialement comme des ensembles cohérents. Si les trois livres de *Canti* semblent, dès le départ, avoir été conçus comme une série – comme en témoigne la lettre « A » déjà notée sur le premier volume (BOORMAN 2006, p. 466) –, cela ne semble pas être le cas des livres de messes de Josquin. Le premier volume ayant été, dans sa première édition, sobrement intitulé *Misse Josquin*, la numérotation n'apparaissant qu'avec la parution du second volume, *Missarum Josquin liber secundus*. Par la suite, les rééditions du premier volume prendront le titre *Liber primus missarum Josquin* (FALLOWS 2009, p. 5).

⁶⁴⁶ Les dates de publication que nous donnons ici correspondent à celles des premières éditions de ces recueils. C'est à elles uniquement que nous nous intéresserons ici, sans nous préoccuper des éventuelles réimpressions réalisées par Petrucci (*cf. supra*, I-2-B-2)).

⁶⁴⁷ L'importance historique de la publication du premier livre de messes de Josquin, en particulier, ainsi que la nouveauté de la démarche de Petrucci ont notamment été analysées par David Fallows (FALLOWS 2009, p. 2). Quant aux recueils de *Canti*, ils comportent tous trois plusieurs *unica*, dont certains sont attribués à Josquin. Le plus remarquable à ce titre semble être le *Canti C (Petrucci 1504³)* : sur les cent trente neuf compositions transmises par le recueil, cinquante-sept (soit 41%) ne sont connues par aucune autre source. En outre, trois des huit pièces attribuées à Josquin dans ce recueil sont également des *unica* (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 3-4).

⁶⁴⁸ Des tables comparables sont données, pour **Petrucci 1501¹** et **Petrucci 1502²**, par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2001¹, p. 62-63). Pour l'ensemble des volumes considérés, Stanley Boorman donne également des relevés de ce type (BOORMAN 2006, p. 461-4, 469-471, 527-31). Ces derniers n'indiquent cependant pas la présence de l'ensemble des *canones* et *fugae*, mais seulement les

<i>Fugae</i>			
	Signes de congruence	Inscriptions canoniques	Résolutions écrites (X/-)
Petrucchi 1501¹ : <i>Harmonice musices Odhecaton A</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, [1501]			
	f. 7', <i>Brunette m'amiette</i> , Jo. Stokem		
	-	-	X
	f. 102'-103, <i>De tous biens playne</i> , [Josquin]		
	-	<i>Canon Petrus & Joannes curru[n]t in pu[n]cto.</i>	-
Petrucchi 1502² : <i>Canti B. N° Cinquanta</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1501 [=1502]			
	f. 15'-16, <i>Mon mari ma deffamee</i> , De Orto		
	-	-	X
	f. 22'-23, <i>Comment peult haver ioye</i> , Josquin		
	-	-	X
	f. 38, <i>Basies moy</i> , Josquin		
	-	-	X (pour les deux comites)
	f. 40, <i>Orsus orsus bouier</i> , Bulkyn		
	-	<i>In subdiatessaron.</i>	-
	f. 40', <i>Basies moy</i> , Anon.		
	D sur chacune des trois parties.	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Fuga in diatessaron.</i> Sur le T (<i>dux</i>) et le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga.</i>	-
	f. 41, <i>Auant auant</i> , Anon.		
	-	<i>In subdiatessaron.</i>	-
Petrucchi 1504³ : <i>Canti C. N° cento Cinquanta</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1503 [=1504]			
	f. 59'-60, <i>A leure q[ue] ie vous p.x.</i> , Josquin		
	F	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Canon : ad nonam canitur Bassus hic tempore lapso.</i> Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Resolutio ex sup[re]mo.</i>	X
	f. 1029 [recte 129], <i>Je ne suis pas a ma playsache</i> , Anon.		
	-	-	X
	f. 1029' [recte 129'], <i>Una musque de buscgaya</i> , Josquin		
	-	<i>Quiescit q[ui] sup[er] me volat/ Venit post me q[ui] in pu[n]cto clamat</i>	-
	f. 1030' [recte 130'], <i>En vroelic</i> , Anon.		

inscriptions canoniques relevées. Aux informations données par ces relevés, nous avons ajouté certains *canones* manquants, les précisions quant à la présence des signes de congruence et des résolutions, et corrigé quelques erreurs de détail.

-	-	X (pour les deux comites)
f. 1032' [recte 132'], <i>En lombre du[n]g bissonet</i> , Josquin		
-	-	X (pour les deux comites)
f. 1033' [recte 133'], <i>Avant a moy</i> , Anon.		
Sur l'A et le B : D	Sur l'A et le B : <i>Fuga in diatessaron superius.</i>	-
Canones d'un autre type		
Inscriptions, autres signes éventuels de la présence d'un <i>canon</i>		Résolution écrite (X/-)
Petrucchi 1502² : Canti B. N° Cinquanta , Venise : Ottaviano Petrucci, 1501 [=1502]		
f. 2, <i>Lo[m]me arme</i> , Josquin		
<i>Canon. Et sic de singulis.</i>		-
Nature du <i>canon</i> : le signe qui affecte la première note de la partie de T (un point d'augmentation) affecte aussi toutes celles qui suivent ⁶⁴⁹ .		
f. 27'-28, <i>Dung aultre amer</i> , De Orto		
Sur le C et le B : <i>Obelus quinis sedibus ip[s]e volat.</i> Sur le T : <i>Quartus confortatiuus.</i>		-
Nature du <i>canon</i> : après chacun des signes de reprise sur les parties de C et de B, la section précédente doit être répétée à la quinte supérieure ⁶⁵⁰ .		
f. 33'-34, <i>Jay pris amours</i> , Japart		
<i>Fit aries piscis in licanoshypathon.</i>		-
Nature du <i>canon</i> : le S doit être chanté en mouvement rétrograde, et transposé à la douzième inférieure ⁶⁵¹ .		
Petrucchi 1504³ : Canti C. N° cento Cinquanta , Venise : Ottaviano Petrucci, 1503 [=1504]		
f. 79'-80, <i>De tous biens</i> , Jo. Japart		
<i>Canon. Hic dantur antipodes.</i>		-
Nature du <i>canon</i> : le C doit être chanté en mouvement rétrograde ⁶⁵² .		
f. 1017'-1018 [recte 117'-118], <i>Mayntes fe[m]mes</i> , Busnoys		
[prima pars] : <i>Canon : Odam si protham teneas in remisso diapason cu[m] paribus ter augeas.</i> Sur le Tenor : <i>Resolutio</i>		X

⁶⁴⁹ Pour une explication de ce *canon*, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 129. Son attribution à Josquin a été remise en question, du fait notamment d'apparentes maladresses de contrepoint (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 298-9).

⁶⁵⁰ SCHILTZ 2015, p. 95-9.

⁶⁵¹ SCHILTZ 2015, p. 396.

⁶⁵² SCHILTZ 2015, p. 141, note 168.

	[<i>secunda pars</i>] : <i>Voces a mese no[n] nullas usq[ue] licanosypato recie singulas.</i>	
	Nature du <i>canon</i> de la <i>prima pars</i> : le Tenor chante uniquement les semibrèves de la partie de Superius, à l'octave inférieure, et en augmentation. Nature du <i>canon</i> de la <i>secunda pars</i> : le Tenor doit chanter, dans un sens puis dans l'autre, toutes les <i>voces</i> associées aux <i>litterae</i> depuis <i>mese</i> jusqu'à <i>lychanoshypathon</i> : c'est à dire : [A]-la mi ré [G]-sol ré ut [F]-fa ut [E]-la mi [D]-sol ré, puis dans le sens inverse ⁶⁵³ .	
Pièces contenant à la fois un <i>canon</i> et une <i>fuga</i>		
Petrucchi 1504³ : <i>Canti C. N° cento Cinquanta</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1503 [=1504]		
f. 1031'-1032 [<i>recte</i> 131'-132], <i>Vive le roy</i> , Josquin		
	La <i>fuga</i> à 3 ex 1 n'est signalée par aucune indication. Le <i>canon</i> qui donne naissance au Tenor est en revanche intégralement inscrit : <i>Fingito vocales modulis apteq[ue] subinde/ Vocibus his vulgi nascitur unde tenor/ Non vario p[er]git cursu t[otu]mq[ue] secundum/ Subvehit ad primum p[er] tetracorda modu[m].</i>	X (pour la <i>fuga</i> ainsi que pour le <i>canon</i>)
	Nature du <i>canon</i> : indication verbale permettant d'extraire, du titre de la chanson, un <i>soggetto cavato</i> ⁶⁵⁴ .	
f. 167', <i>Prennes sur moy</i> , Ockeghem		
	Pas de clés, trois armures distinctes, signe D unique, deux signes F.	-
	Nature du <i>canon</i> : <i>fuga</i> dépourvue de clés, avec simplement des armures permettant d'indiquer les hauteurs de départ de chacune des parties ⁶⁵⁵ .	

Table 2.2.9 : Notation des *fugae* et des *canones* au sein des recueils de *Canti* imprimés par Petrucci.

Si les techniques d'imitation apparaissent omniprésentes dans les œuvres transmises par ces trois recueils, on ne recense au sein de ceux-ci qu'un nombre relativement réduit de *fugae* rigoureuses. Quant aux autres types de *canones*, ils sont plus rares encore. Sur les quatre-vingt-seize pièces transmises par l'*Odhecaton*, on ne recense que deux *fugae*⁶⁵⁶ ; sur les cinquante et une pièces transmises par le *Canti B*, on compte six *fugae*, ainsi que trois *canones* ; quant aux cent trente neuf pièces transmises par le *Canti C*, elles recèlent six *fugae*, deux *canones*, ainsi que deux pièces comportant conjointement une *fuga*, ainsi qu'un dispositif canonique d'un

⁶⁵³ HEWITT 1957, p. 106 ; 107-9.

⁶⁵⁴ FALLOWS 2009, p. 231-2.

⁶⁵⁵ Pour analyse de ce *canon*, en relation aux pratiques de *fuga* à la fin du XV^e siècle, voir notamment URQUHART 1997.

⁶⁵⁶ Dans son édition critique de ce recueil, Helen Hewitt relève six *fugae*, correspondant aux numéros 5, 14, 17, 24, 28 et 95. Elle précise toutefois que la quasi-totalité d'entre elles sont en réalité des *fugae* « libres », dans lesquelles l'imitation est par moments brisée. C'est en effet le cas de quatre d'entre elles, les chansons *Adiu mes amours* (Josquin, no. 14), *Mon mignault* ([Busnoys], no. 17), *Cela sans plus* ([Japart], no. 24), et *Ung franc archier* (Compère, no. 28) (HEWITT (éd.), *Harmonice musices Odhecaton A*, p. 86, note 105). Les deux autres sont celles répertoriées ci-dessus.

autre type⁶⁵⁷.

Pour autant, l'étude de ces quelques pièces suffit à dégager quelques tendances générales. On observe en particulier que les *canones* non fugués n'apparaissent généralement pas sous forme résolue⁶⁵⁸. Les chansons *Mayntes femmes* et *Vive le roy*, transmises par **Petrucchi 1504**³, font certes exception : toutefois ces deux *canones*, particulièrement élaborés, sont aussi les deux seuls parmi ceux recensés ci-dessus qui, sous forme canonique, revêtiraient la forme d'une inscription seule⁶⁵⁹ : l'ensemble des autres impliquant à la fois une inscription et une ligne mélodique⁶⁶⁰. La difficulté de résoudre de tels *canones* pourrait avoir conduit Petrucci à indiquer une résolution.

Il s'avère plus délicat d'identifier une cohérence dans la notation des *fugae*. On note certes une complémentarité presque parfaite entre les résolutions écrites et les inscriptions canoniques, ces deux types d'éléments apparaissant presque toujours de manière exclusive, et non conjointement⁶⁶¹. Mais la logique qui gouverne le choix d'inscrire tantôt une inscription, tantôt une résolution demeure obscure. Si les

⁶⁵⁷ Il n'est pas impossible que des *canones* non fugués restent à identifier au sein de ces recueils : certains pourraient en effet apparaître sous forme résolue, sans que subsiste de trace d'une notation canonique préalable.

⁶⁵⁸ Bonnie J. Blackburn a souligné ce fait au sein des trois premières anthologies publiées par Petrucci : l'*Odhecaton* (**Petrucchi 1501**¹), le *Canti B* (**Petrucchi 1502**²) ainsi que les *Motetti A* (**Petrucchi 1502**¹ (Venise : Ottaviano Petrucci 1502)). Remarquant la quantité de canons énigmatiques non résolus au sein de ces recueils, ainsi que le fait que Petrucci tende à inscrire ces résolutions dans les recueils suivants, Blackburn a supposé que l'emploi de telles notations était inadapté au public visé par l'imprimeur, incluant probablement des amateurs : que Petrucci aurait par conséquent changé de méthode dans les publications ultérieures, en indiquant presque systématiquement les résolutions (BLACKBURN 2001¹, p. 53-4). Il semble que l'on puisse étendre ce constat au *Canti C* : si ce dernier comporte bien quelques résolutions écrites de *canones* non fugués, celles-ci présentent un statut particulier, évoqué dans les lignes qui suivent.

⁶⁵⁹ L'imprimé **Petrucchi 1504**³ étant l'unique source préservée de la chanson *Vive le roy*, la notation du *canon* gouvernant le Tenor n'apparaît pas attestée sous d'autres formes. Dans la mesure, cependant, où il serait *a priori* possible – bien que très difficile – de le résoudre sans résolution, il semble concevable qu'une notation purement canonique ait pu exister. Une telle notation est attestée pour la chanson *Mayntes femmes* : le manuscrit **SevC 5-1-43** (f. 107'-109) la transmet en effet avec une inscription semblable à celle donnée par Petrucci, mais sans donner de résolution écrite (HEWITT 1957, p. 104).

⁶⁶⁰ La résolution systématique des *canones* de ce type, n'étant constitués que d'une inscription, pourrait constituer une tendance propre aux imprimés Petrucci. Bien que le nombre de cas identifiés demeure trop faible pour formuler une hypothèse à ce sujet, un autre exemple au moins paraît en attester : celui du Tenor de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, transmis par **Petrucchi 1505** (**J670**). Dans l'imprimé, ce Tenor apparaît toutefois dépourvu d'inscription canonique, mais précédé de l'indication *Resolutio*. À propos de ce *canon*, cf. *infra*, Table 2.2.11.

⁶⁶¹ Une composition seulement fait exception à ce principe. Il s'agit de la chanson *A l'heure*, transmise par **Petrucchi 1504**³, accompagnée d'une inscription canonique ainsi que d'une résolution écrite. Cependant, la rareté de la technique qu'elle met en jeu – une *fuga* à la neuvième – pourrait justifier le choix de noter conjointement ces deux éléments.

résolutions des parties de *comes* se trouvent notées dans la plupart des *fugae* à 4 ex 2, on relève toutefois quelques exceptions. Au sein du recueil **Petrucchi 1504**³, les parties de *comes* des chansons *En vroelic* et *En l'ombre d'ung buissonet* apparaissent résolues, mais non celles de la chanson *Avant a moy*. En outre, la version à quatre parties de la chanson *Baisiez moy*, transmise par **Petrucchi 1502**², comporte une résolution de ses deux *comites*, tandis que celle à six parties, située quelques folios plus loin dans le même recueil, n'en comporte aucune. De même, la résolution des parties de *comes* des *fugae* à l'unisson, à la quinte ou à la quarte n'est pas systématique. Dans le recueil **Petrucchi 1502**², celles des chansons *Coment peult haver ioye*, à l'unisson, et *Mon mari ma deffamee*, à la quinte inférieure, apparaissent inscrites, mais non celle d'*Orsus, orsus, bovier*, à la quarte inférieure. Dans **Petrucchi 1504**³, celle de la chanson *Je ne suis pas a ma playsache*, à la quinte inférieure, est également notée, mais non celle d'*Une mousque de Biscaye*, à la quarte supérieure. Au sein même de chacun des recueils, des irrégularités semblent ainsi rompre la cohérence de notation des *fugae*.

Cependant, un examen plus attentif permet d'identifier une cause possible de ces irrégularités : il s'agit de la mise en page des œuvres concernées. L'influence de ce facteur sur la notation des *fugae* et des *canones* au sein des imprimés Petrucci a pu être évoquée dans des travaux récents : cependant elle ne semble pas avoir reçu jusqu'ici d'attention suffisante⁶⁶².

Observons, par exemple, les deux versions de la chanson *Baisiez moy*, transmises par **Petrucchi 1502**² (Ex. 2.2.8). Si toutes deux occupent une page simple, la première, à quatre parties, se trouve accompagnée des résolutions de ses deux parties de *comes* ; tandis que la seconde, à six parties, est dépourvue de toute résolution écrite. En considérant la notation des résolutions comme une aide au lecteur, facilitant la réalisation des *fugae*, cette absence pourrait sembler absurde. En effet, la seconde version reprend – à quelques détails près⁶⁶³ – les quatre parties de la première version, y ajoutant deux parties fuguées supplémentaires. Elle apparaît donc

⁶⁶² Citant une intuition – formulée oralement – de Jennifer Bloxam, Bonnie J. Blackburn l'évoque notamment en note de son article dédié à la notation des *canones* dans les imprimés Petrucci (BLACKBURN 2001¹, p. 57, note 9). Pour une synthèse plus générale quant aux liens entre la mise en page et les contraintes économiques pesant sur la réalisation des imprimés, voir GANCARCZYK 2015, p. 73-8.

⁶⁶³ Selon les éditeurs de la *NJE*, **Petrucchi 1502**² pourrait transmettre une version simplifiée, relativement peu fiable, de la version à quatre parties. La version à six parties transmise par l'imprimé semble en revanche plus fiable (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 82).

a priori nettement plus complexe que celle-ci, et nécessiterait donc encore davantage la présence de résolutions écrites.

La mise en page semble expliquer cette apparente incohérence. En effet, si l'espace d'une page simple suffit à contenir les quatre parties de la première version, il ne saurait suffire aux six parties de la seconde version. Les trois parties de *dux* de cette seconde version occupent à elles seules les six portées du folio 40' : par conséquent, la notation des résolutions des trois parties de *comes* nécessiterait une page supplémentaire. Il est probable que l'imprimeur ait préféré omettre les résolutions plutôt que de leur consacrer une page entière : évitant ainsi des dépenses supplémentaires, liées aux matériaux requis – encre, papier⁶⁶⁴ – ainsi qu'au travail des ouvriers de l'atelier⁶⁶⁵.

The image displays two musical score examples, labeled 1 and 2, comparing notation for four and six parts. Example 1 shows a four-part setting of 'Baisiez moy' with parts for Tenor Alto, Tenor Bass, and Bass. Example 2 shows a six-part setting of 'Baisiez moy' with parts for Tenor Alto, Tenor Bass, Bass, and three parts of Dux. Both examples include a 'Fuga' section and a 'Fuga in olarefaron' section. The notation is complex, featuring many accidentals and rests, and the six-part version is significantly more dense than the four-part version.

1. Chanson *Baisiez moy* (à 4) (Petrucci 1502², f. 38).

2. Chanson *Baisiez moy* (à 6) (Petrucci 1502², f. 40').

Exemple 2.2.8 : Comparaison des notations des deux versions de la chanson *Baisiez moy*, à quatre et six parties.

Au sein des trois livres de *Canti*, ce rôle de la mise en page sur la présence ou l'absence d'une résolution écrite se vérifie dans bon nombre de cas. Lorsqu'une *fuga* n'apparaît pas accompagnée d'une résolution écrite, en effet, on observe généralement que l'espace laissé vacant sur les pages occupées serait insuffisant pour

⁶⁶⁴ Le coût du papier, tout particulièrement, semble avoir été relativement élevé depuis la fin du XV^e siècle, et aurait représenté une proportion importante du coût total d'un imprimé : *a fortiori* pour les premiers volumes imprimés par Petrucci, réalisés sur un papier épais et de bonne qualité (BOORMAN 2006, p. 110-2).

⁶⁶⁵ À propos des coûts de production ainsi que des prix des imprimés musicaux au XVI^e siècle, voir GANCARCZYK 2015, p. 53-8.

accueillir cette résolution. Que, par conséquent, la notation de cette résolution aurait requis l'impression d'une page supplémentaire. C'est notamment le cas de la version à six parties de la chanson *Baisiez moy* (Ex. 2.2.8, 2.).

À l'inverse, lorsqu'une *fuga* apparaît accompagnée d'une résolution écrite de sa (ou ses) partie(s) de *comes*, on note le plus souvent que :

- Soit l'ensemble des parties écrites n'occupe qu'une page simple : la notation d'une résolution n'a donc pas nécessité l'impression de pages supplémentaires. C'était le cas, en particulier, dans la version à quatre parties de *Baisiez moy* (Ex. 2.2.8, 1.).
- Soit l'ensemble des parties occupe une double page : cependant l'omission des parties de *comes* n'aurait pas permis de réduire l'espace occupé à une page simple.

Cette seconde possibilité apparaît illustrée, en particulier, par les chansons *Coment peult haver ioye* (**Petrucchi 1504**³) et *A l'heure* (**Petrucchi 1502**²). Chacune de ces chansons occupe une double page, et se trouve accompagnée de la résolution de sa partie de *comes* : le Tenor de la chanson *Comment peult* ; le Bassus de la chanson *A l'heure*. Or, si cette résolution avait été omise, la notation de la partie de *dux* ainsi que des parties non fuguées aurait néanmoins requis ces deux pages. On en déduit que la notation des résolutions n'a pas nécessité l'impression de pages supplémentaires.

1.

2.

1. : Chanson *Coment peult haver ioye* (Petrucci 1504³, f. 22'-23)

2. : Chanson *A l'heure* (Petrucci 1502², f. 59'-60).

Exemple 2.2.9 : Œuvres fuguées occupant une double page, pour lesquelles l'omission de la résolution écrite de la partie de *comes* n'aurait pas permis de réduire l'espace occupé à une page simple.

On peut par conséquent formuler l'hypothèse que Petrucci faisait inscrire les résolutions des parties de *comes* uniquement lorsque celles-ci ne nécessitaient pas l'impression de pages supplémentaires, s'en abstenant dans les autres cas. Afin de valider cette proposition, il convient d'examiner la mise en page de l'ensemble des *fugae* recensées au sein des trois recueils de *Canti*. On cherchera pour cela à répondre à deux questions :

- Dans le cas des *fugae* ne comportant pas de résolution écrite, d'une part, il s'agira de déterminer si l'espace laissé vacant sur les pages occupées aurait été suffisant pour contenir une résolution des parties de *comes*.
- Dans le cas des *fugae* comportant une résolution écrite, d'autre part, il s'agira

de déterminer si l'omission des parties de *comes* aurait pu permettre de libérer une page.

La table 2.2.10 propose une classification des *fugae* recensées au sein de ces recueils, distinguant celles qui comportent une résolution écrite de celles qui n'en comportent pas. Pour les *fugae* ne comportant pas de résolution écrite, nous indiquons le nombre de portées laissées vacantes, ainsi que le nombre de portées qu'aurait nécessité la notation d'une résolution. Pour les *fugae* comportant une résolution écrite, nous indiquons le nombre de portées laissées vacantes, ainsi que l'espace occupé par la résolution écrite. De la lecture de ces données, on peut ainsi déduire dans quels cas la notation d'une résolution absente aurait nécessité l'impression d'une page supplémentaire, et dans quels cas l'omission d'une résolution écrite aurait permis d'économiser une page. On considérera que l'hypothèse formulée ci-dessus peut être validée si :

- Dans le cas des *fugae* ne comportant pas de résolution écrite, le nombre de portées vacantes est strictement inférieur au nombre de portées qu'aurait requis la notation d'une résolution. Si, en d'autres termes, l'espace vacant est bien insuffisant pour accueillir une résolution écrite.
- Dans le cas des *fugae* comportant une résolution écrite, et occupant une double-page, la somme du nombre de portées occupées par la résolution, et du nombre de portées vacantes, est inférieure ou égale à six portées. Si, en d'autres termes, la résolution écrite et les portées vacantes occupent l'équivalent de moins d'une page ; et si, par conséquent, la notation des seules autres parties aurait à elle seule nécessité deux pages.

Précisons bien qu'au sein de ces trois recueils, les pages comportent invariablement six portées imprimées, et que chacune des œuvres commence en haut d'une nouvelle page⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ Il est intéressant de constater qu'au sein de l'imprimé **Petrucchi 1504**³, et à la différence de **Petrucchi 1501**¹ et de **Petrucchi 1502**², il arrive qu'une partie commence au milieu d'une portée, et non au début de celle-ci : ce qui traduit, sans aucun doute, un souci d'économie d'espace. On peut notamment l'observer dans la chanson *En vroelic*, f. 1030' [*recte* 130'], au sein de laquelle l'emploi d'une notation particulièrement serrée permet de libérer l'espace suffisant pour l'inscription des résolutions des deux parties de *comes* de la *fuga*. Si les parties avaient toutes commencé au début d'une nouvelle portée, la notation de ces résolutions n'aurait pas été possible.

Œuvres ne comportant pas de résolution écrite de leurs parties de comes					
Nb de pages occupées par l'œuvre	Références des recueils	Incipit et attribution des œuvres fuguées	Nb de portées vacantes	Nb de portées requises pour la notation d'une résolution	Validation de l'hypothèse (oui / non)
Page simple	Petrucchi 1502²	<i>Orsus orsus bouier,</i> Bulkyn	-	2 portées	Oui
		<i>Basies moy</i> (à 6), [Josquin]	-	6 portées	Oui
		<i>Auant auant,</i> Anon.	-	2 portées	Oui
	Petrucchi 1504³	<i>Una musque de buscgaya,</i> Josquin	-	2 portées	Oui
		<i>Avant a moy,</i> Anon.	2 portées	4 portées	Oui
		<i>Prennes sur moy,</i> Ockeghem	3 portées	6 portées	Oui
Page double	Petrucchi 1501¹	<i>De tous biens playne,</i> [Josquin]	3 portées	4 portées	Oui
Œuvres comportant une résolution écrite de leurs parties de comes					
Nb de pages occupées par l'œuvre	Références des recueils	Incipit et attribution des œuvres fuguées	Nb de portées vacantes	Nb de portées occupées par la résolution	Validation de l'hypothèse (oui / non)
Page simple	<u>Petrucchi 1502²</u>	<i>Basies moy</i> (à 4), Josquin	-	3 portées	Oui
	<u>Petrucchi 1504³</u>	<i>Je ne suis pas a ma playsache,</i> Anon.	1 portée	1 portée	Oui
		<i>En vroelic,</i> Anon.	-	3 portées	Oui
		<i>En lombre du[n]g bissonet,</i> Josquin	-	3 portées	Oui
Page double	<u>Petrucchi 1501¹</u>	<i>Brunette m'amiette,</i> Jo. Stokem	4 portées	1 portée	Oui
	<u>Petrucchi 1502²</u>	<i>Coment peult haver ioye,</i> Josquin	2 portées	2 portées	Oui
		<i>Mon mari ma deffamee,</i> De Orto	4 portées	2 portées	Non
	<u>Petrucchi 1504³</u>	<i>A leure q[ue] ie vous p.x.,</i> Josquin	2 portées	2 portées	Oui
		<i>Vive le roy,</i> Josquin	2 portées	6 portées	Non

Table 2.2.10 : Espace occupé par les *fugae*, au sein des trois recueils de *Canti*.

Dans une forte majorité des cas – plus de quatre-vingt pour cent –, l'hypothèse envisagée apparaît validée. On constate en effet qu'une forte majorité des résolutions écrites n'a pas nécessité l'impression de pages supplémentaires ; qu'à

l'inverse, l'espace laissé vacant à la suite des *fugae* ne comportant pas de résolution est généralement insuffisant pour permettre la notation de celles-ci. La possibilité d'un lien entre le nombre de pages occupées et la présence de résolutions écrites semble se vérifier.

Deux exceptions à cette tendance doivent cependant être notées : les chansons *Mon mari ma deffamee* et *Vive le roy*. Transmises respectivement par **Petrucci 1502**² et **Petrucci 1504**³, ces deux chansons sont toutes deux accompagnées de résolutions de leurs parties de *comes*, et occupent chacune une double-page. Or, il aurait semblé-il été possible de les écrire sur une page simple, en omettant les parties de *comes*, et en optant pour une notation canonique des *fugae*. Dans ces deux cas, la notation des résolutions semble avoir requis l'impression de pages supplémentaires⁶⁶⁷. Si le choix de cette notation apparaît difficile à expliquer dans le cas de la chanson *Mon mari ma deffamee*⁶⁶⁸, il pourrait se justifier, dans le cas de la chanson *Vive le roy*, par la complexité du dispositif : une *fuga* à 3 ex 1 conçue autour d'un Tenor canonique⁶⁶⁹. Plus généralement, la politique de notation de Petrucci soulève malgré tout quelques interrogations. Il est intéressant de constater que pour une forte proportion des pièces transmises par ces recueils, plusieurs portées demeurent vacantes. Ainsi, l'utilisation de l'espace disponible est loin d'être optimale⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ Au folio 15', qui présente les parties de Superius et de Tenor (*comes*) de la chanson de De Orto, la partie de Superius n'occupe que deux portées : en omettant la partie de Tenor (*comes*), il en resterait par conséquent quatre, assez pour accueillir les parties d'Altus (*dux*) et de Bassus, notées au folio 16. Quant à la chanson *Vive le roy*, l'omission des parties de Superius (*comes*) et de Bassus (*comes*), qui occupent trois portées des folios 131' et 132 respectivement, permettrait d'inscrire la partie de Contra (*dux*) ainsi que le Tenor sur une page seulement.

⁶⁶⁸ Nous n'avons pas été en mesure d'identifier d'autres sources de cette chanson, qui pourraient permettre de déterminer si celle-ci pouvait être transmise sous forme canonique.

⁶⁶⁹ La notation d'une telle *fuga* sans sa résolution est certes attestée dans le même recueil, par la chanson *Prennes sur moy* d'Ockeghem, qui comporte en outre une notation énigmatique des clés. Il n'eut donc pas été impossible de noter cette *fuga* sans sa résolution.

⁶⁷⁰ Au sein des trois livres de *Canti*, on observe notamment qu'une nette majorité des doubles-pages présentent au moins deux portées vides, parfois nettement plus, et jusqu'à six dans certains cas – soit, l'équivalent d'une page entière. C'est le cas, par exemple, aux f. 46'-47 du *Canti B*, qui transmettent la chanson *Pour quoy fu fiat ceste emprise*. Cet apparent gâchis d'espace semble cependant pouvoir s'expliquer par le fait que cette chanson, en deux parties, occupe deux doubles-pages, et que la seconde (f. 47'-48) ne présente en tout que quatre portées vides. Si la première double-page aurait pu être condensée sur une page simple, cela aurait été impossible en revanche sur la seconde. Toutefois, il est évident que l'utilisation de l'espace au sein de ces trois recueils était encore loin d'être optimale, tout particulièrement dans les sections contenant les pièces à trois parties. De fait, celles-ci n'utilisent souvent qu'une partie de la page de droite. Parmi les quarante-huit doubles pages qui constituent la section des pièces à trois parties de l'*Odhecaton* (f. 48'-96), vingt-huit emploient moins de trois portées complètes sur la page de droite, laissant ainsi inoccupé la moitié de l'espace disponible. Parmi les treize doubles-pages qui comportent des pièces à trois parties dans le *Canti B* – les f. 41'-55', six emploient moins de trois portées complètes sur la page de droite. Enfin, parmi les trente-quatre doubles-pages qui constituent cette section dans le *Canti C* (f. 133'-167'), auquel on a retranché le

Quoi qu'il en soit, la tendance générale au sein de ces trois imprimés semble être à l'omission des résolutions écrites, lorsque celles-ci nécessiteraient l'impression de pages supplémentaires. On peut d'ailleurs rappeler que des tendances comparables ont été décelées au sein d'autres recueils imprimés à la même époque, en particulier de traités musicaux. Le choix d'exemples musicaux notés sous forme de *canon*, en particulier, pouvant traduire un souci d'économie d'espace⁶⁷¹.

4) *Les trois livres de messes attribuées à Josquin*

L'étude de la notation des *fugae* et des *canones* au sein des trois livres de messes attribuées à Josquin demande une redéfinition des données du problème. En effet, la mise en page des livres de chœur nécessitait de disposer l'ensemble des parties sur la même page ou la même double-page, et de situer leurs tournes aux mêmes endroits. Or, cette nécessité ne s'applique pas à des recueils en parties séparées, chacune de celles-ci ne contenant que l'une des parties de la polyphonie. Autonomes, ces parties séparées peuvent avoir leurs propres tournes, ne coïncidant pas nécessairement entre elles⁶⁷². Par ailleurs, la notation des résolutions des parties de *comes* est, en principe, facultative au sein de livres de chœur, l'ensemble des chanteurs ayant la possibilité de lire chacune des parties écrites sur les pages ouvertes. Elle est en revanche souvent indispensable dans les recueils en parties séparées, où les chanteurs sont supposés suivre leur propre partie, sans forcément avoir la possibilité de lire les autres⁶⁷³. Les contraintes posées à la notation des *fugae* dans des recueils en parties séparées diffèrent par conséquent de celles posées à livres de chœur : on ne saurait donc procéder ici de la même manière que pour l'étude des recueils de *Canti*.

Tout comme dans ces derniers, une importante perte d'espace peut être

dernier folio, f. 67', dépourvu de vis-à-vis, sept emploient moins de trois portées complètes sur la page de droite. En outre, cinq emploient moins de trois portées sur la page de gauche.

⁶⁷¹ Cristle Collins Judd a notamment formulé cette remarque à propos du traité de Sebald Heyden, *De Arte canendi* (1537) (JUDD 2006, p. 96). À ce sujet, voir également BLACKBURN 2007, p. 304-5.

⁶⁷² On précisera toutefois qu'une même partie séparée peut occasionnellement contenir plusieurs voix distinctes d'une pièce polyphonique, ce qui contraint évidemment à synchroniser leurs tournes respectives. Au sein des livres de messes attribuées à Josquin, c'est le cas notamment pour l'« *Agnus Dei III* » de la *Missa Mater patris* (**Petrucci 1514 (J673, 674)**), à cinq parties, dans lequel la partie de Superius comporte deux parties écrites, notées en vis-à-vis. Mais c'est aussi – et surtout – le cas de plusieurs œuvres transmises par les recueils de motets réalisés par Petrucci (*cf. infra*, II-2-C-5), note 692).

⁶⁷³ Dans notre étude du manuscrit **VienNB 18746**, nous avons toutefois constaté qu'il ne s'agissait pas là d'une règle absolue (*cf. supra*, II-2-C-2)).

observée au sein du premier livre de messes (**Petrucchi 1502 (J666)**) : dans sa première édition du moins⁶⁷⁴. En effet, le premier « Kyrie » de chacune des messes transmises par ce recueil commence toujours en haut d'une page, de même que la plupart des mouvements suivants : l'espace restant en bas de page étant laissé vacant⁶⁷⁵. Le nombre de portées inoccupées apparaît éloquent : égal à soixante-quatre (!) dans la partie séparée de Superius, il est de vingt-quatre pour la partie d'Altus, vingt-cinq pour celle de Tenor, auxquelles on pourrait encore ajouter les six portées vides de la dernière page, et de quinze pour le Bassus. La perte d'espace est par conséquent considérable.

Les deux livres suivants tendent à réduire considérablement la part de ces espaces inusités. Dans le second livre (**Petrucchi 1505 (J670)**), la partie de Superius présente en tout seulement trois portées vides ; celle d'Altus, sept, auxquelles s'ajoutent les six portées vides de la dernière page ; celle de Tenor, cinq ; celle de Bassus, huit. En outre, quelques pages ne comportent que cinq portées imprimées, laissant un espace vacant en bas de page, équivalent à une portée vide. On en compte une sur la partie de Superius, une autre sur celle de Bassus. Dans le troisième livre (**Petrucchi 1514 (J673, 674)**), la partie de Superius présente deux portées vides, toujours en bas de page ; celle d'Altus, trois – la dernière page de ces deux parties comportant en outre six portées vacantes. Quant aux parties de Tenor et de Bassus, elles comportent respectivement une et six portées vides, auxquelles s'ajoute, dans la partie de Bassus, un espace vacant laissé en bas de page, sur une page ne comportant que cinq portées imprimées. Ces derniers chiffres apparaissent ainsi relativement peu

⁶⁷⁴ Les rééditions du recueil adopteront une mise en page plus condensée. Dans la première réédition recensée par Stanley Boorman, datée de [1506] et absente du *RISM*, les parties séparées comportent un nombre de pages bien moindre que celui de l'édition *princeps*. Parlant de cette réédition, Boorman indique : « La première édition [de J666] était inutilement extravagante en termes d'utilisation de l'espace, probablement parce qu'elle avait été financée par un mécène extérieur [...]. Mais à présent Petrucci avait préparé près de trente éditions, dont neuf de messes et de mouvements, et ses employés étaient bien plus expérimentés pour estimer l'espace requis par un mouvement » (« *the first edition [of J666] was unnecessarily extravagant of space, probably because it had been sponsored by an outside patron [...]. But by now Petrucci had prepared almost thirty editions, including nine of masses and movements, and his men will have been much more experienced at gauging the space required for a movement* » (BOORMAN 2006, p. 634)). Quant aux quatre rééditions de ce premier livre réalisées à Fossombrone, durant les années c.1516-c.1521 vraisemblablement, elles semblent reproduire la mise en page adoptée dans l'édition de [1506]. Le nombre de folios de chaque partie séparée est en effet identique entre ces éditions – du moins, ceux dont une copie a été préservée (BOORMAN 2006, p. 809-822).

⁶⁷⁵ C'est systématiquement le cas dans la partie de Superius, dans laquelle deux, voire trois portées sont fréquemment laissées entièrement vides en bas de page ; un peu moins fréquemment dans les trois autres parties, au sein desquelles certains mouvements commencent en cours de page, afin – semble-t-il – d'éviter de laisser vacant un trop grand nombre de portées.

élevés, et montrent un net amenuisement par rapport à ceux du premier livre⁶⁷⁶.

Il est donc vraisemblable que des contraintes d'ordre économique aient également joué sur l'élaboration et la notation de ces recueils : du moins des deuxième et troisième livres. Il convient à présent d'observer dans quelle mesure l'effet de ces contraintes, ou d'autres facteurs éventuels, peut être observé dans la notation des *fugae*, ainsi que des autres types de *canones*. La table suivante recense l'ensemble des *fugae* et des *canones* identifiés au sein des trois livres de messes, en précisant les caractéristiques de leur notation⁶⁷⁷.

<i>Fugae</i>			
Nom du mouvement ou de la section	Signes de congruence	Inscriptions canoniques	Résolutions écrites (X/-)
Petrucchi 1502 (J666) : <i>Missa Josquin</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1502			
no. [2], [<i>Missa</i>] <i>La sol fa re mi</i>			
« Kyrie I » ⁶⁷⁸	-	-	X
no. [3], [<i>Missa</i>] <i>Gaudeamus</i>			
« Agnus Dei II »	F	<i>Diaphonia.</i>	-
no. [5], [<i>Missa</i>] <i>Lo[m]me arme. Sexti toni</i>			
« Sanctus »	-	-	X
« Osanna »	-	-	X
« Benedictus » - « In nomine »	-	-	X
« Agnus Dei III »	-	Sur le S (<i>dux</i>) et l'A (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad minimam.</i>	-
Petrucchi 1505 (J670) : <i>Missarum Josquin Liber secundus</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1505			
no. [1], [<i>Missa</i>] <i>Ave maris stella</i>			
« Agnus Dei I »	Sur le B (<i>dux</i>) : D Sur l'A (non	-	X

⁶⁷⁶ À ce titre, on constate d'ailleurs que si des espaces de deux portées vides sont encore occasionnellement laissés dans les parties séparées d'Altus, de Bassus et de Tenor du second livre de messes, le troisième livre n'en comporte aucun. Signe supplémentaire, s'il en est, d'une recherche croissante d'économie d'espace. Stanley Boorman a supposé que la rentabilité des premiers volumes réalisés par Petrucci n'était pas à la hauteur de celle espérée par l'imprimeur. La réduction des espaces inusités au sein des livres de messe tendrait à corroborer ce fait (BOORMAN 2006, p. 110-2).

⁶⁷⁷ Une table comparable pour le recueil **Petrucchi 1502 (J666)** est donnée dans BLACKBURN 2001¹, p. 64-5.

⁶⁷⁸ Dans cette section, de même que dans le « Kyrie I » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, la partie de *comes* (ici, celle de Bassus) imite la partie de *dux* (Superius) durant quelques notes seulement, avant de conclure sur la cadence finale : il s'agit donc d'une *fuga* restreinte à quelques notes seulement, mais qui couvre pourtant toute la durée de cette section. Elle n'apparaît en outre signalée comme *fuga* dans aucune des sources préservées de cette messe (cf. *supra*, II-2-B-2)).

	canonique) : D		
« Agnus Dei II »	-	-	X
« Agnus Dei III »	Sur le T (<i>dux</i>) : D Sur le B (non canonique) : D	-	X
no. [2], [<i>Missa</i>] <i>Hercules dux Ferrarie</i>			
« Kyrie I »	-	-	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i> ⁶⁷⁹]
« Pleni sunt »	D	Sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo</i> . Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga. Duo</i> .	X
« Agnus Dei II »	D indiquant le départ des deux <i>comites</i> , F indiquant la fin de l'Altus seul.	-	X
no. [3], [<i>Missa</i>] <i>Malheur me bat</i>			
« Kyrie I » ⁶⁸⁰	-	-	X
« Agnus Dei II »	DF	Sur le T (<i>dux</i>) et sur l'A (<i>comes</i>) : <i>Duo</i> .	X
« Agnus Dei III »	-	Sur l'A (<i>dux</i>) et le B (<i>dux</i>) : <i>Fuga ad minimam</i> .	-
Petrucchi 1514 (J673, 674) : <i>Missarum Josquin liber tertius</i>, Fossombrone : Ottaviano Petrucci,			

⁶⁷⁹ Cette inscription, qui figure en tête de la partie de Tenor, ne fait pas référence à la *fuga* entre Superius et Tenor, mais au *canon* qui régit l'ensemble de la partie de Tenor, déduite des voyelles du nom *Hercules dux Ferrarie*. Bien que le *canon* ne figure pas sur cette source, il semble en effet que toute la partie de Tenor de cette messe ait pu être présentée sous forme de *canon* verbal. Si toutes les sources préservées de cette messe présentent en effet une résolution intégralement écrite du Tenor, certaines présentent des inscriptions qui laisseraient supposer qu'une présentation uniquement verbale serait envisageable. Outre l'inscription *Canon. Hercules dux ferarie./Fingito uocales : sequentib[us] signis* (« *Canon. Hercules dux Ferrarie/Tu formeras les voyelles en suivant les signes* ») portée par **MilD 3** (f. 141'), le manuscrit **BasU F.IX.25 (e-f)** (f. 2-6 (A), f. 2-3 (T)) porte l'inscription notablement différente *Hercules dux Ferrarie/fingito vocales modulis apte* (« *Hercules dux Ferrarie/ tu formeras les voyelles de manière adaptée à la mélodie* »), complétée d'une indication très intéressante : *primo in d-sol, secundo in a-la, tercio in d-la sequentibus signis* (« *La première fois sur d-sol, la deuxième sur a-la, la troisième sur d-la en suivant les signes* »). Les signes sont cependant absents (BLACKBURN 2000, p. 83, note 71 ; BLACKBURN 2001¹, p. 54). À cela, on peut ajouter que pour le « *Kyrie* » de cette messe, le manuscrit **JenaU 3** (f. 15') note seulement la partie de Tenor pour le premier « *Kyrie* », indiquant au-dessus de celui-ci, en très petit : *Criste in alamire C*, la suite du Tenor devant par conséquent être déduite. Cependant ce choix pourrait aussi s'expliquer par un manque d'espace sur ce folio.

⁶⁸⁰ Au sein de cette source, le Bassus présente une légère variante rythmique par rapport à l'Altus : une semibrève de ce dernier (brève 7) étant remplacée par deux minimes répétées au Bassus (brève 17). L'absence de toute indication de la présence de cette *fuga* pourrait faire penser qu'il ne s'agit donc pas ici d'une *fuga* à proprement parler : cependant ce type de variantes rythmiques apparaît courant dans les résolutions écrites des *fugae* ; en outre, dans les deux autres sources antérieures à 1530 de ce « *Kyrie* », les manuscrits **VatS 23** et **VienNB 4809**, les parties d'Altus et de Bassus ne présentent pas de telle différence. Il semble par conséquent qu'il s'agisse d'une double *fuga* à part entière.

1514			
no. [1], [Missa] <i>Mater patris</i>			
« Pleni sunt »	-	<i>Duo.</i>	X
« Benedictus »	-	<i>Duo.</i>	X
« Agnus Dei I »	-	-	X
« Agnus Dei II »	-	-	X
no. [2], [Missa] <i>Faysans regres</i>			
« Osanna »	-	<i>Faysans regres Osanna cum Tenore.</i>	X
no. [3], [Missa] <i>Ad fugam</i>			
« Kyrie »	-	-	X
« Gloria »	-	-	X
« Credo »	-	-	X
« Sanctus »	-	-	X
« Pleni sunt »	-	-	X
« Osanna »	-	-	X
« Agnus Dei I »	-	-	X
« Agnus Dei II »	D	-	X
« Agnus Dei III »	-	-	X
no. [5], [Missa] <i>De beata virgine</i>			
« Patrem »	D	<i>Le premier va devant.</i>	-
« Crucifixus »		Inscription non réitérée.	-
« Et in spiritum »		<i>Le devant va derriere.</i>	-
« Sanctus »	D	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>	-
« Pleni sunt »		Inscription non réitérée.	-
« Osanna »		<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>	-
« Benedictus »		Inscription non réitérée.	-
« Agnus Dei I »	D	<i>Canon jeuneres les quatre temps.</i>	-
« Agnus Dei III »	D	<i>Canon vous ieunere lex quatre temps.</i> [L'inscription est notée sur le Bassus et non sur le Tenor]	-
no. [6], <i>Missa Sine nomi[n]e</i>			
« Kyrie I »	D	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diatessaron sequentibus signis.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Kyrie Josquin quere in Suprano.</i>	-
« Christe »	D (sur le S seul)	« Christe » : Inscription non réitérée sur le S (<i>dux</i>), ni sur le T (<i>comes</i>).	-

		Sur le B (<i>comes</i>) : <i>Christe in Contra alto.</i>	
« Kyrie II »	D	Inscription non réitérée.	-
« Et in terra »	D	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Et in terra Josquin Tenor in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>	-
« Cum sancto spiritu »	DF	Inscription non réitérée sur le T (<i>comes</i>). Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>	-
« Qui tollis »	D	Inscription non réitérée.	-
« Patrem »	-	Sur le S (<i>comes</i>) : <i>Altus in diatesa[ron] liq[uen]do primam pausam.</i> Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Patrem Altus in Suprano.</i>	-
« Et incarnatus »	-	Inscription non réitérée.	
« Crucifixus »	-	Inscription non réitérée.	-
« Et in spiritum »	-	Inscription non réitérée.	-
« Sanctus »	D	Sur l'A (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente sequentibus signis.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Sanctus Josquin Tenor quere in Alto.</i>	-
« Pleni sunt »	DF	<i>Duo.</i>	-
« Osanna »	D	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Osanna Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>	-
« Agnus Dei I »	D	Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Agnus Josquin Tenor quere in Basso.</i> Sur le B (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapente.</i>	-
« Agnus Dei II »	DF	<i>Canon ung ton plus bas.</i>	-
« Agnus Dei III »	D	Sur le S (<i>dux</i>) : <i>Tenor in diapason.</i> Sur le T (<i>comes</i>) : <i>Agnus tertiu[m] Josq[ui]n quere i[n] suprano</i>	-
Autres types de canones			
Nature du <i>canon</i>		Inscription canonique ou autres indications concernant le <i>canon</i>	Résolution écrite (X/-)
Petrucchi 1502 (J666) : Misse Josquin, Venise : Ottaviano Petrucci, 1502			
no. [1], [<i>Missa</i>] <i>Lo[m]me arme. Sup[er] voces musicales</i>			
« Kyrie », « Et in terra », « Patrem », « Sanctus », « Agnus Dei I »			
Notation du T en <i>canon</i> proportionnel.		Le signe de mensuration du T diffère de celui des autres parties.	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]

« Qui tollis »		
Notation du T en <i>canon</i> proportionnel, par mouvement rétrograde.	<i>Cantrizet [et] supra dicta notet.</i>	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
« Et incarnatus »		
Notation du T en <i>canon</i> proportionnel, par mouvement rétrograde.	<i>Cantrizet.</i>	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
« Confiteor »		
Notation du T en <i>canon</i> proportionnel.	<i>Equiualeet.</i>	X
« Osanna »		
Malgré la notation du T en <i>canon</i> proportionnel, celui-ci doit chanter à la même vitesse que les autres parties ⁶⁸¹ .	<i>Gaudet cum gaudentibus.</i>	-
« Benedictus »		
<i>Canon</i> proportionnel simultané.	<i>Duo in unum</i> ; Signe F. Deux signes de mensuration différents sur la partie notée.	-
« Qui venit »		
<i>Canon</i> proportionnel simultané.	<i>Duo in unum</i> ; Signe F. Deux signes de mensuration différents sur la partie notée.	-
« In nomine »		
<i>Canon</i> proportionnel simultané.	<i>Duo</i> ; Signe F. Deux signes de mensuration différents sur la partie notée.	-
« Agnus Dei II »		
<i>Canon</i> proportionnel simultané à 3 <i>ex 1</i> , aux parties de S, A et B.	Sur le S : <i>Tria in unum.</i> Sur l'A et le B : <i>Agn[us] secu[n]du[m] vide i[n] sup[re]mo.</i> Signes F pour les deux parties non écrites. Trois signes de mensuration différents sur la partie notée.	-
« Agnus Dei III »		
Notation du S en <i>canon</i> : les silences doivent être ignorés.	<i>Clama ne cesses.</i>	X
no. [3], [<i>Missa</i>] <i>Gaudeamus</i>		
« Et in terra »		
<i>Canon</i> en ostinato au T, en enlevant les silences à chaque répétition.	<i>Undecies canito pausas linque[n]do priores.</i>	-

⁶⁸¹ RODIN 2008, p. 323.

no. [4], [<i>Missa</i>] <i>Fortuna desperata</i>		
« Patrem », « Et incarnatus », « Et in spiritum »		
Notation du S en <i>canon</i> proportionnel.	<i>Crescat in duplum.</i> Deux signes de mensuration différents sur la partie notée.	X
« Sanctus »		
Notation de l'A en <i>canon</i> de transposition.	<i>Conscendit in diape[n]te.</i>	-
« Osanna »		
Notation de l'A en <i>canon</i> de transposition.	<i>Decrescit [con]scendens in diapente.</i>	-
« Agnus Dei I »		
Notation canonique du B : <i>canon</i> de transposition, inversion, et augmentation ⁶⁸² .	<i>In gradus undenos descendant multiplicantes / Consimilique modo crescant antipodes uno.</i>	X
no. [5], [<i>Missa</i>] <i>Lo[m]me arme. Sexti toni</i>		
« Agnus Dei III »		
Structure palindromique des parties de T et B.	-	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i> sur T et B]
Petrucchi 1505 (J670) : <i>Missarum Josquin Liber secundus</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1505		
no. [2], [<i>Missa</i>] <i>Hercules dux Ferrarie</i>		
« Kyrie I »		
Partie de T formée sur un <i>soggetto cavato</i>	-	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
« Kyrie II », « Christe », « Gloria », « Credo », « Sanctus » (sauf « Pleni sunt » et « Osanna »), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III »		
Partie de T formée sur un <i>soggetto cavato</i>	-	X
no. [3], [<i>Missa</i>] <i>Malheur me bat</i>		
« Agnus Dei I »		
Notation du T en <i>canon</i> : les valeurs inférieures à la semibrève doivent être ignorées	<i>De minimis non curat pretor.</i>	-
no. [4], [<i>Missa</i>] <i>Lami Baudichon</i>		
« Et in terra »		

⁶⁸² Plusieurs des *canones* identifiés au sein de ces recueils, remarquablement élaborés, seront cités par des théoriciens jusqu'à la fin du XVI^e siècle : ils apparaîtront notamment dans la *Practica musica* d'Hermann Finck (Wittenberg : Georg Rhau, 1556), ainsi que dans le traité manuscrit dédié aux canons de Lodovico Zacconi. À ce sujet, voir notamment BLACKBURN 2007, p. 327-9).

Notation du T en diminution, dans la version originelle ⁶⁸³	-	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
« Et resurrexit »		
<i>Canon</i> en ostinato descendant dans la version originelle ⁶⁸⁴	-	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
« Sanctus », « Osanna »		
Notation du T en diminution, dans la version originelle ⁶⁸⁵	-	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
Autres mouvements ⁶⁸⁶	-	X
Petrucchi 1514 (J673, 674) : <i>Missarum Josquin liber tertius</i>, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1514		
no. [4], [<i>Missa</i>] <i>Di dadi</i>		
« Kyrie I » ; « Kyrie II » ; « Et in terra » ; « Qui tollis » ; « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Sanctus »		
Notation du T en <i>canon</i> proportionnel	Le signe de mensuration est indiqué par les chiffres de deux dés superposés.	X [précédée de la mention <i>Resolutio</i>]
no. [6], <i>Missa Sine nomi[n]e</i>		
« Benedictus »		
<i>Canon</i> proportionnel simultané.	<i>Benedictus qui venit in diapente .C.</i> Pour ces trois sections, signe F, deux signes de mensuration sur la partie écrite.	-
« Qui venit »		

⁶⁸³ L'édition Smijers de cette messe (SMIJERS (éd.), *Werken, Missen IX*, p. X), indique que le manuscrit **VienNB 11778** comporte pour cette section l'inscription *Crescit in duplo* (« Il croît en double »).

⁶⁸⁴ L'édition Smijers de cette messe (SMIJERS (éd.), *Werken, Missen IX*, p. XI), indique que le manuscrit **VerBC 761** comporte pour cette section l'inscription *Canon : gradatim me sequere, trina bina non pausali pertonisans in dyapason. In fine sume supremum* (« Tu me suivras marche par marche, en faisant sonner trois paires, sans silences, à l'octave. À la fin, tu choisiras la plus haute »).

⁶⁸⁵ L'édition Smijers de cette messe (SMIJERS (éd.), *Werken, Missen IX*, p. XI), indique que le manuscrit **VienNB 11778** comporte pour ces deux sections les inscriptions *In duplo provulgatur* (« Il est divulgué en double ») (« Sanctus ») et *In duplo* (« En double ») (« Osanna »).

⁶⁸⁶ Bien qu'aucune inscription canonique n'ait été relevée dans la version de cette messe transmise par **Petrucchi 1505 (J670)**, il semble que la partie de Tenor de la messe tout entière puisse être notée sous forme de *canon*. Pourtant, aucune des trois sources manuscrites de la messe, **RegB B 220-22** (f. 75, « Qui tollis » seul), **VatS 23** (f. 95'-105') et **VerBC 761** (f. 62'-73), ne présente une telle notation sur toute sa durée. Le recensement des inscriptions proposé par l'édition Smijers (SMIJERS (éd.), *Werken, Missen IX*, p. VII-XI) pour les deux manuscrits **VerBC 761** et **VienNB 11778** indique qu'aucun d'entre eux ne donne l'ensemble de la partie de Tenor sous forme canonique. Quant au manuscrit vatican, il ne contient aucune indication de la présence des *canones* – hormis des signes de congruence, dont le sens exact demeure ouvert. À ce sujet, voir également BLACKBURN 2000, p. 72.

Canon proportionnel simultané.	<i>Qui venit in diapason.</i>	-
« In nomine »		
Canon proportionnel simultané.	<i>In nomine in diapente.</i>	-

Table 2.2.11 : Notation des *fugae* et des *canones* transmis par les trois livres de messes attribuées à Josquin imprimés par Petrucci.

L'étude de la notation des *canones* non fugués transmis par ces recueils apparaît délicate. Il est certes possible de dégager quelques tendances générales : en particulier, on remarque que les *canones* proportionnels ne concernant qu'une partie de la polyphonie apparaissent presque systématiquement résolus. Cependant, il s'avère délicat d'établir si une logique gouverne bien la notation de tous ces *canones*. Pour la plupart des autres types de *canones* non fugués, l'emploi des inscriptions ainsi que des résolutions apparaît en effet très irrégulier⁶⁸⁷. La diversité des *canones* recensés, les importantes disparités entre les trois recueils – le premier livre comportant de très nombreux *canones* non fugués, le troisième pratiquement aucun –, le caractère souvent unique de leurs dispositifs, ainsi que le fait que certaines notations découlent probablement de sources antérieures, rendent difficile une étude d'ensemble de la notation de ces *canones*, au sein des trois livres de messes.

Plus aisée, l'étude de la notation des *fugae* nous permettra d'identifier des tendances plus flagrantes. On observe notamment que le principe de complémentarité entre résolutions écrites et inscriptions canoniques, identifié au sein des recueils de *Canti*, semble également valable au sein des trois livres de messes. En effet, les *fugae* comportant une inscription canonique ne sont généralement pas accompagnées

⁶⁸⁷ Si, dans les premier et troisième livres, les *canones* non fugués se trouvent presque toujours accompagnés d'une inscription, ou d'un signe de mensuration spécifique permettant de déceler la nature du *canon* – seul l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni* faisant exception –, on ne relève qu'une unique inscription canonique dans les *canones* transmis par le second livre. L'ensemble des *canones* transmis par ce second livre, à l'exception du premier « Agnus Dei » de la *Missa Malheur me bat* sont en effet notés sous forme résolue. D'autre part, la répartition des résolutions écrites de ces *canones* au sein des trois livres de messes semble difficilement explicable. **Petrucci 1502 (J666)**, qui comporte de loin le plus grand nombre de *canones*, ne donne les résolutions que des *canones* proportionnels ne concernant qu'une partie de la polyphonie, ainsi que de l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni*. Les *canones* proportionnels simultanés ne figurent quant à eux jamais sous forme résolue au sein de ce recueil ; pas plus que les simples *canones* de transposition, tels le « Sanctus » et l'« Osanna » de la *Missa Fortuna desperata*. Les *canones* qui figurent dans **Petrucci 1505 (J670)** apparaissent quant à eux presque tous sous forme résolue, sans que soit indiquée la nature du *canon*. Dans **Petrucci 1514 (J673, 674)**, enfin, les *canones* proportionnels simultanés des sections « Benedictus » ; « Qui venit » ; « In nomine » de la *Missa Sine nomine* sont uniquement notés sous forme canonique ; quant aux *canones* proportionnels qui régissent la partie de Tenor de la *Missa Di dadi*, ils sont accompagnés de leur *resolutio*. Dans ce dernier cas, on précisera cependant que la présentation des signes de proportions sous forme de dés rend nécessaire la présence d'une résolution écrite, les dés ne rendant pas toujours compte des bonnes proportions. À propos de cette notation, ainsi que de sa possible attribution, voir notamment LONG 1989, p. 3.

d'une résolution écrite, et *vice versa*⁶⁸⁸. Dans la mesure où les résolutions écrites des parties de *comes* sont nombreuses au sein de ces trois livres, les inscriptions canoniques apparaissent relativement rares au sein des *fugae*. La plupart présentent une forme très simple, se limitant le plus souvent à attester la présence d'une *fuga*. Pratiquement absents du premier livre, ainsi que des trois premières messes du troisième livre, les signes de congruence sont quant à eux presque systématiquement utilisés au sein du second livre.

Un examen plus attentif permet de distinguer les premier et second livres, d'une part, du troisième d'autre part. En effet, on remarque que les deux premiers livres comportent presque systématiquement des résolutions écrites des *fugae* qu'ils transmettent. Dans le premier, deux sections seulement font exception : l'« Agnus Dei II » de la *Missa Gaudeamus*, et l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni*. Le second livre apparaît quant à lui comme le plus cohérent dans sa notation des *fugae*. À l'exception de l'« Agnus Dei III » de la *Missa Malheur me bat*, l'ensemble des *fugae* s'y trouvent accompagnées de leurs parties de *comes*, résolues en toutes notes.

Le troisième livre apparaît bien plus intrigant. Bien qu'il comporte un plus grand nombre de *fugae* que ses prédécesseurs, il semble bien moins cohérent dans sa notation des *fugae*. Ce livre apparaît en effet comme scindé en deux : tandis que les *fugae* des trois premières messes transmises par le recueil – les messes *Mater patris*, *Faysant regretz* et *Ad fugam* – se trouvent accompagnées de résolutions écrites de leurs parties de *comes*, celles des deux dernières – les messes *De beata virgine* et *Sine nomine* – n'en comportent aucune. Afin de tenter de comprendre ces irrégularités, nous nous livrerons en premier lieu à l'étude des premier et second livres, avant de nous pencher sur le troisième.

⁶⁸⁸ Pourraient faire exception, d'une part, les sections en *fuga* ne comportant pas de résolution, et dans lesquelles une inscription, qui s'appliquait déjà aux sections précédentes, n'est pas réitérée : tels le « Crucifixus », le « Pleni sunt » et le « Benedictus » de la *Missa De beata virgine*, ou le « Kyrie II », l'« Et incarnatus », le « Crucifixus » et l'« Et in spiritum » de la *Missa Sine nomine*, transmis par **Petrucci 1514 (J673, 674)**. Et d'autre part, les sections comportant une résolution, ainsi qu'une inscription suggérant la présence d'une *fuga* : comme les sections « Pleni sunt » et « Benedictus » de la *Missa Mater patris*, qui comportent une résolution écrite, ainsi que la mention *Duo*. Cependant du fait de la présence d'une résolution, cette inscription ne revêt pas le caractère d'une indication claire de la présence d'une *fuga*.

5) Questions de mise en page au sein des premier et second livres

Au sein des premier et second livres, seules trois sections fuguées de messes apparaissent dépourvues de résolution écrite : l'« Agnus Dei II » de la *Missa Gaudeamus*, l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, tous deux transmis par **Petrucchi 1502 (J666)** ; ainsi que l'« Agnus Dei III » de la *Missa Malheur me bat*, transmis par **Petrucchi 1505 (J670)**. Plusieurs raisons peuvent justifier ces exceptions.

L'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni* constitue la dernière section de la cinquième et dernière messe transmise par **Petrucchi 1502 (J666)** : elle apparaît uniquement suivie par le motet *Ecce tu pulchra es* (NJE 14.6), qui achève le recueil. Or, nous avons constaté qu'au sein de ce premier livre, le début de chaque œuvre était placé en haut d'une nouvelle page⁶⁸⁹ : c'est en effet le cas de ce motet, qui commence en haut du folio C.vii, dans l'exemple reproduit ci-dessous (Ex. 2.2.10). Au bas du folio précédent demeurent deux portées vacantes, soit un espace insuffisant pour accueillir une résolution de la partie de *comes*⁶⁹⁰. On en déduit qu'une notation de la partie de *comes* aurait nécessité d'utiliser la page suivante, et donc de repousser le début du motet *Ecce tu pulchra es* d'un folio, obligeant à imprimer une page supplémentaire.

⁶⁸⁹ Dans la partie séparée de Superius, chaque début de mouvement est également situé en haut d'une nouvelle page, permettant d'éviter les tournes au cours d'une même section. Celles-ci sont d'ailleurs rarissimes au sein de ce recueil : on en compte seulement une dans la partie de Bassus, dans l'« Et resurrexit » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, ainsi qu'une dans la partie d'Altus, dans le « Patrem » de la *Missa Fortuna desperata*.

⁶⁹⁰ L'emploi de la technique de *fuga* à la minime induit en effet une écriture des parties fuguées en valeurs brèves : ce qui implique que celles-ci occupent un espace important. De fait, les parties de *dux* de cette section, ainsi que celles de l'« Agnus Dei III » de la *Missa Malheur me bat*, qui emploie la même technique de la double *fuga* à la minime et à l'unisson, occupent chacune l'équivalent de plus de trois portées entières, au sein des livres imprimés. À ce titre, la comparaison entre les deux parties de *dux* de l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni* et les parties – non fuguées – de Tenor et de Bassus apparaît éclairante. Tandis que celles-ci occupent chacune l'équivalent d'une seule portée, les deux parties de *dux* en occupent chacune plus de trois (Ex. 2.2.10).

Exemple 2.2.10 : Partie de Superius (*dux*) de l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni* transmise par **Petrucci 1502 (J666)**, suivi du motet *Ecce pulchra es* (NJE 14.6) (f. C.vi'-.C.vii).

Au sein du second livre, le recueil **Petrucci 1505 (J670)**, le début de chaque messe n'est pas systématiquement placé en haut d'une nouvelle page⁶⁹¹. Plus généralement, le principe de commencer chacun des mouvements en haut d'une nouvelle page, comme c'était souvent le cas au sein du premier livre, tout particulièrement de la partie de Superius, semble ici presque totalement abandonné. Comme l'atteste également le faible nombre de portées laissées vacantes, ce second livre semble adopter une notation bien plus serrée que le premier. Les contraintes de mise en page ne semblent donc pas suffire à expliquer l'absence de résolution écrite de l'« Agnus Dei III » de la *Missa Malheur me bat*, dans **Petrucci 1505 (J670)**.

Toutefois, d'autres raisons peuvent expliquer ce choix, dans cette section ainsi que dans l'« Agnus Dei III » de la *Missa L'homme armé sexti toni*. D'une part, on observe qu'au sein de ces deux sections, la *fuga* n'opère pas entre des voix notées sur deux parties séparées distinctes, mais induisent des divisions des parties de *dux*. Si des résolutions des parties de *comes* se trouvaient inscrites, elles accompagneraient par conséquent les parties de *dux*, et ne figureraient pas dans une autre partie séparée, comme c'est le cas pour la totalité des autres *fugae* recensées en

⁶⁹¹ Si, dans la partie de Superius, chacune des six messes transmises par le recueil commence en haut d'une page, la *Missa Hercules dux Ferrarie* débute, dans la partie d'Altus, à la cinquième portée d'une page. Quant à la *Missa L'ami Baudichon*, elle commence à la seconde portée d'une page dans la partie de Bassus. Enfin, dans la partie de Tenor, seules les trois premières messes du recueil – les messes *Ave maris stella*, *Hercules dux Ferrarie*, *Malheur me bat* – débute en haut de page. Les trois dernières, les messes *L'ami Baudichon*, *Une mousque* et *Dung aultre amer*, commençant respectivement sur une cinquième portée, une troisième et une cinquième. L'application de ce principe apparaît plus souple encore au sein du troisième livre de messes. Si, dans ce recueil, la plupart des messes commencent en haut d'une nouvelle page, chaque partie séparée comporte une voire deux messes commençant au cours d'une page. La *Missa Faysant regretz* ainsi que la *Missa Di dadi* sur la partie de Superius ; la *Missa Di dadi* sur la partie d'Altus ; la *Missa Faysant regretz* ainsi que la *Missa Sine nomine* à la partie de Tenor, enfin la *Missa Faysant regretz* ainsi que la *Missa De beata virgine* à la partie de Bassus.

table 2.1.11.

Certes, cette pratique d'inscrire plusieurs parties distinctes, ou bien des divisions d'une partie donnée sur un même livret est attestée dans les imprimés issus de l'atelier de Petrucci⁶⁹². Mais dans le cas des « Agnus Dei III » des messes *Malheur me bat* et *L'homme armé sexti toni*, l'emploi de cette notation aurait impliqué la présence de parties rigoureusement identiques notées en vis-à-vis sur le même livret, ne différant que d'un silence de minime. On peut imaginer que l'imprimeur a estimé cette notation superflue, et choisi d'éviter la dépense supplémentaire qu'aurait impliqué le fait d'inscrire une résolution. De fait, nous n'avons par ailleurs pas relevé d'exemple, au sein des imprimés Petrucci en parties séparées, dans lequel deux voix fuguées se trouveraient écrites sur une même partie séparée⁶⁹³.

L'apparente réticence de Petrucci à imprimer les parties de *dux* et de *comes* sur une même partie séparée semble expliquer, de même, le cas de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Gaudeamus*, transmis par **Petrucci 1502 (J666)**. L'inscription *Diaphonia*, relevée sur la partie de Superius (*dux*), ainsi que la présence, dans l'ensemble des autres parties, de l'inscription *Agnus secu[n]du[m] tacet* indique clairement que la *fuga* doit ici s'opérer non entre deux parties distinctes, mais par une division de la partie de Superius.

⁶⁹² En particulier dans les recueils constitués de quatre parties séparées, qui transmettent des œuvres à cinq ou six parties. Tels **Petrucci 1508¹** (*Motetti a cinque libro primo*, Venise : Ottaviano Petrucci, 1508), recueil de motets à cinq dont les voix de Tenor et de Bassus se trouvent notées dans une même partie séparée, de façon à être lisibles au même moment. Ou bien **Petrucci 1519³** (*Motetti de la corona libro quarto*, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1519), recueil de motets à quatre, cinq et six parties dans lequel chacune des quatre parties séparées comporte une à deux parties par motet, selon les besoins de la polyphonie. Dans le *Missus est Gabriel* NJE 20.7 à cinq voix, qui figure en troisième position dans ce recueil, la partie séparée de Superius transmet à elle seule les *prima vox* et *secunda vox*. Puis, dans le *Lectio Actuum apostolorum/Dum complerentur dies Pentecostes* [NJE 19.12] qui figure en cinquième position dans le recueil – et dont l'attribution à Josquin est incertaine –, c'est la partie de Tenor qui se divise en *Tenor primus* et *Tenor secundus*. Jeremy Noble et Jeffrey Dean précisent que cette version présente une phrase initiale absente de la version transmise par **VatS 42**, attribuée à Jo. Viardot. Cette phrase initiale pourrait donc être de Josquin (NOBLE ; DEAN, « Josquin des Prez », « work-list », *Grove Music Online*). D'autre part, l'emploi d'une telle notation est attestée dans des sections de messes comportant des divisions. Dans **Petrucci 1514 (J673, 674)**, l'« Agnus Dei III » de la *Missa Mater patris* comporte une division du Superius, accompagnée de la mention *Agnus Dei 3° a 5*. Au sein du second livre, de même, l'« Agnus Dei III » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* présente des divisions des parties de Superius et de Bassus. Sur chacune de ces deux parties figure l'inscription *cum sex uocibus*, suivies des deux parties notées l'une à la suite de l'autre sur un même folio, la seconde portant l'inscription *secunda uox*.

⁶⁹³ Cela, bien que le fait de noter les parties de *dux* et de *comes* d'une *fuga* sur un même folio apparaisse courant dans les imprimés Petrucci en livre de chœur : en particulier les recueils de *Canti* (Table 2.1.9). Les particularités propres à ces deux formats semblent donc avoir mené le concepteur de ces recueils à des choix différents.

Du fait qu'il s'agit d'une *fuga* à l'unisson, la partie de *comes* apparaît identique à celle de *dux* : se trouvant simplement précédée d'un silence d'une durée de deux brèves. La notation d'une résolution de la partie de *comes* impliquerait par conséquent d'inscrire, sur le même folio, deux parties pratiquement identiques. Sans doute le concepteur de ce recueil a-t-il préféré omettre cette résolution : d'autant que ce dédoublement de la partie de *dux* aurait nécessité l'impression d'une page supplémentaire. Les six portées du folio comportant l'« Agnus Dei » se trouvant en effet entièrement occupées, la notation du *comes* aurait nécessité l'emploi de deux portées supplémentaires sur le folio suivant. Le début de la messe suivante – la *Missa Fortuna desperata* – se voyant dès lors relégué à la page suivante, en vertu du principe, propre au recueil **Petrucchi 1502 (J666)**, de commencer chaque début de messe en haut d'une nouvelle page.

Exemple 2.2.11 : **Petrucchi 1502 (J666)**, double-page de la partie de Superius qui comporte les trois « Agnus Dei » de la *Missa Gaudeamus*, et le « Kyrie » de la *Missa Fortuna desperata* (f. B.v'-B.v).

Les raisons qui semblent avoir conduit Petrucci à omettre ces résolutions apparaissent par conséquent multiples : elles traduisent à la fois des contraintes de mise en page, ainsi qu'une volonté d'éviter de possibles redondances dans la notation.

6) Irrégularités de notation des fugae au sein du troisième livre de messes

Comme nous l'avons noté, le troisième livre de messes se distingue par le nombre considérable de *fugae* qu'il transmet, ainsi que par le caractère irrégulier de la notation de celles-ci. Tout particulièrement, par l'étrange division qui partage ce recueil en deux, et semble opposer les trois premières messes transmises par celui-ci, dont les *fugae* comportent toutes une résolution de leurs parties de *comes*, aux deux

dernières messes, les *Missae De beata virgine* et *Sine nomine*, dont aucune des nombreuses sections fuguées n'apparaît résolue (Table 2.2.11). Pour tenter de comprendre ces irrégularités, nous nous intéresserons ici plus spécifiquement à ces deux dernières messes, afin de déterminer quelles raisons pourraient justifier l'absence de résolution de leurs sections fuguées.

Les raisons détaillées dans le point précédent semblent pouvoir permettre d'expliquer la notation de la *Missa De beata virgine*. Celle-ci présente en effet la particularité de déployer, dans ses trois derniers mouvements, un effectif à cinq parties : la partie de Tenor se divisant en deux parties fuguées, Tenor primus et Tenor secundus. Dans ces mouvements, l'une des parties fuguées n'apparaît pas inscrite : celle de *dux* dans l'« Et in spiritum », celle de *comes* dans les autres sections. Tout comme dans les trois *fugae* évoquées au point précédent, cette absence pourrait se justifier par le fait que, d'une part, la notation des parties de *comes* impliquerait la nécessité d'inscrire celles-ci en vis-à-vis des parties de *dux*, sur le même livret. Ce qui aurait pour conséquence l'impression de trois pages supplémentaires au moins⁶⁹⁴, ainsi qu'une notation quelque peu redondante, indiquant sur une même partie séparée deux voix pratiquement identiques. L'absence de résolutions écrites des sections fuguées de cette messe n'apparaît donc pas surprenante : de fait, ce type de situation s'observe fréquemment au sein de recueils de quatre parties séparées, au point de constituer une véritable norme⁶⁹⁵.

Le cas de la *Missa Sine nomine* apparaît nettement plus problématique. Avec la *Missa Ad fugam*, elle constitue l'une des deux messes entièrement fuguées

⁶⁹⁴ Les trois derniers mouvements de cette messe occupant en tout dix-huit portées dans la partie séparée de Tenor, la notation systématique des résolutions dans cette même partie nécessiterait, de fait, l'utilisation de dix-huit portées supplémentaires : soit, l'équivalent de trois pages de six portées. Sans compter les éventuelles portées devant éventuellement être laissées vacantes, du fait de la nécessité de synchroniser les tournes des deux parties fuguées. Ceci représenterait un espace considérable, tout particulièrement au sein de ce recueil, qui montre par ailleurs un évident souci d'économie d'espace. Nous avons constaté, en particulier, que la partie séparée de Tenor ne comportait en tout qu'une seule portée vacante, l'utilisation de l'espace disponible étant manifestement optimisée (*cf. supra*, II-2-C-4).

⁶⁹⁵ Au sein du corpus étudié, en effet, les œuvres fuguées à cinq parties n'apparaissent jamais pourvues d'une résolution écrite, lorsqu'elles sont transmises par un recueil de quatre parties séparées. Toutes les œuvres fuguées à cinq parties apparaissent en effet dépourvues de résolution, lorsqu'elles figurent dans de semblables recueils. C'est le cas de la *Missa De beata virgine*, transmise par **Giunta & Pasotti 1522** ; mais également du motet *Inviolata*, dans **Antico 1521**³ et **Petrucci 1519**³ ; ou de la chanson *Faulte d'argent*, dans la version transmise par le manuscrit **FlorC 2442**. Dans les recueils comportant cinq parties séparées, en revanche, les résolutions des parties fuguées apparaissent presque systématiquement écrites : c'est le cas de la quasi-totalité des chansons transmises par **VienNB 18746**, comme nous l'avons vu ; mais également des motets *Homo quidam*, transmis par **Petrucci 1508**¹, ou *Inviolata*, transmis par **Grimm & Wirsung 1520**⁴.

transmises par le recueil⁶⁹⁶. Or, tandis que la *Missa Ad fugam* apparaît presque dépourvue de toute indication de la présence des *fugae* – hormis dans son titre –, mais entièrement notée sous forme résolue, la *Missa Sine nomine* prend un parti absolument inverse : celle-ci se trouve en effet intégralement notée sous forme canonique (Table 2.2.11). Aucune des raisons évoquées dans les points précédents ne semble *a priori* suffire à expliquer cette différence de traitement des deux messes. Si l’omission des résolutions écrites de la *Missa Sine nomine* permet évidemment un gain d’espace considérable, il est tout aussi clair qu’un choix semblable dans la *Missa Ad fugam* aurait permis un gain semblable, voire supérieur. D’autre part, on note certes que certaines sections fuguées ou canoniques de la *Missa Sine nomine* impliquent des divisions de la partie de Superius⁶⁹⁷. Toutefois, l’essentiel des *fugae* s’opère entre des voix notées sur des parties séparées distinctes (Table 2.2.11)⁶⁹⁸.

Ainsi, la *Missa Sine nomine* constitue un cas unique au sein des trois livres de messes : elle est la seule messe pour laquelle la réalisation des *fugae* oblige les chanteurs chargés des parties de *comes* à suivre sur une autre partie séparée que celle de leur voix⁶⁹⁹. Le choix d’inscrire les résolutions des *fugae* de la *Missa Ad fugam* et non celles de la *Missa Sine nomine* apparaît d’autant plus paradoxal que la structure de la seconde apparaît nettement plus complexe que celle de la première. Tandis que, dans la *Missa Ad fugam*, la *fuga* se déroule tout du long entre Superius et Tenor, elle implique des parties différentes à chacun des mouvements, voire des sections de la *Missa Sine nomine* (Table 1.1.3). Dans le « Kyrie I », la *fuga* concerne les parties de

⁶⁹⁶ Si cette parenté technique entre les deux messes, ainsi que leur présence au sein d’un même recueil invite à leur rapprochement, celles-ci diffèrent radicalement par leur datation, leur style et leur transmission. Tandis que la *Missa Sine nomine*, vraisemblablement postérieure à 1505, présenterait toutes les caractéristiques d’une œuvre de la maturité de Josquin, la *Missa Ad fugam* serait une œuvre de jeunesse (FALLOWS 2009, p. 268 ; BLOXAM 2000, p. 199-201 ; p. 204 ; DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 38-9). On soulignera le fait que l’imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)** occupe une position intéressante : il constitue la source la plus ancienne préservée de la *Missa Sine nomine*, mais la plus tardive de la *Missa Ad fugam*, avec le manuscrit **JenaU 31** – qui, quant à lui, transmet une version largement remaniée de la messe.

⁶⁹⁷ Malgré l’absence de mentions explicites *tacet* sur les autres parties séparées, il semble que les sections « Pleni sunt », « Benedictus », « Qui venit », « In nomine » et « Agnus Dei II », notées sous forme canonique dans la partie de Superius, doivent être réalisés par division de celle-ci.

⁶⁹⁸ À propos de ces inscriptions, cf. *supra*, II-2-A-2).

⁶⁹⁹ Parmi les *canones* non fugués recensés au sein de ces trois livres, un seul oblige de même les chanteurs à suivre sur une autre partie séparée que la leur : il s’agit de l’« Agnus Dei II » de la *Missa L’homme armé super voces musicales*, transmis par **Petrucchi 1502 (J666)**. Les parties d’Altus et de Bassus n’étant pas résolues, elles doivent en effet être extraites de la notation canonique qui figure sur la partie de Superius : comme l’indique en outre l’inscription *Agn[us] secu[n]du[m] vide i[n] sup[re]mo* (« [Pour] le second Agnus, regarde à la partie supérieure »), qui figure sur les parties d’Altus et de Bassus.

Superius et de Tenor ; dans le « Christe », l'ensemble des parties ; dans l'« Et in terra », les parties de Bassus et le Tenor ; dans le « Credo », les parties de Superius et d'Altus, et ainsi de suite. Dans l'une au moins des sections de la messe, chacune des parties revêt ainsi le rôle de *dux*, et – à l'exception du Superius – celui de *comes*⁷⁰⁰. Qui plus est, tandis que l'intervalle de temps qui sépare *dux* et *comes* apparaît relativement constant tout le long de la *Missa Ad fugam*, ne prenant en tout que trois valeurs différentes (Table 1.1.3), cet intervalle ne cesse de varier dans la *Missa Sine nomine*.

Une notation canonique de la *Missa Ad fugam* aurait par conséquent été beaucoup plus simple qu'une notation canonique de la *Missa Sine nomine*, et nettement plus intelligible pour les lecteurs. Tandis que quelques signes de congruence sur la partie de Superius (*dux*) de la *Missa Ad fugam* auraient amplement suffi, éventuellement complétés d'inscriptions sur la partie de Tenor (*comes*), la notation canonique de la *Missa Sine nomine* implique une dissémination des inscriptions sur les différentes parties, ainsi que d'incessants déplacements d'une partie séparée à l'autre pour les chanteurs⁷⁰¹.

Nous l'avons vu, la transmission des inscriptions canoniques au sein des sources préservées de cette messe semble indiquer que la version transmise par **Petrucchi 1514 (J673, 674)** occupait une position relativement proche du possible archétype conçu par Josquin. Qu'en outre, les inscriptions communes aux manuscrits **JenaU 3** et **VienNB 4809** pourraient être issues de cet archétype : certaines présentant en effet une forme peu commune, et bien reconnaissable⁷⁰². Les inscriptions supplémentaires relevées dans **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, et absentes des autres sources de la messe, auraient quant à elles été introduites à l'initiative du concepteur de cette source. Par ailleurs, nous avons souligné la tendance presque systématique, au sein des imprimés étudiés au cours de cette partie, à une stricte

⁷⁰⁰ BLOXAM 2000, p. 205.

⁷⁰¹ Il suffit de se placer du point de vue des chanteurs de la partie de Tenor pour prendre conscience des difficultés occasionnées par la réalisation de cette messe. En effet, ces chanteurs devront tantôt lire sur leur propre partie séparée – dans le « Credo » –, tantôt sur celui de Superius – dans le « Kyrie » et dans le « Pleni sunt » –, sur celui d'Altus – dans le « Sanctus » et dans l'« Agnus Dei II » – et enfin sur celui de Bassus – dans le « Gloria », l'« Osanna » et l'« Agnus Dei I ».

⁷⁰² C'est le cas de l'inscription vernaculaire *Ung ton plus bas*, associée à l'« Agnus Dei II », mais également des mentions *sequentibus signis* et *liquendo primam pausam*, associées respectivement au « Kyrie I » et au « Sanctus », ainsi qu'au « Patrem ». La seconde mention présentant d'évidents points communs avec d'autres inscriptions canoniques attribuées à Josquin (cf. *supra*, II-2-A-2)).

complémentarité entre les inscriptions canoniques et les résolutions écrites. Ces deux éléments n'apparaissant presque jamais conjointement au sein des livres de *Canti*, pas plus qu'au sein des trois livres de messes.

Il est possible, par conséquent, que l'introduction d'inscriptions supplémentaires dans **Petrucci 1514 (J673, 674)**, ainsi que l'absence de résolution écrite des parties de *comes*, découlent en réalité du choix de préserver les inscriptions canoniques transmises par une source antérieure. Plutôt que de compléter ces inscriptions par des résolutions des parties de *comes*, et d'aller ainsi à l'encontre des principes de conception qui semblent régir les recueils étudiés, il est possible que Petrucci ou ses collaborateurs aient préféré introduire des inscriptions supplémentaires, qui viennent compléter celles issues de la transmission, et rendre la notation plus claire. Unique au sein des trois livres de messes, cette présentation graphique des *fugae* s'expliquerait ainsi, d'une part, par la politique de notation des *fugae* propre aux recueils issus de l'atelier ; et d'autre part, par la transmission de la *Missa Sine nomine*.

Au sein de ces deux ensembles d'imprimés issus de l'atelier de Petrucci, la présence ou l'absence de résolutions écrites semble pratiquement toujours se justifier par des raisons concrètes. Pour autant, la notation des *fugae*, ainsi que des *canones* ne semble pas se conformer à un modèle immuable : dans certaines situations, la cohérence des notations semble pouvoir être brisée – afin de préserver certaines particularités de notation transmises par les sources antérieures, ou d'introduire des précisions utiles à la réalisation de l'œuvre, en particulier. Ainsi, les choix de notation opérés au sein de ces recueils ne semblent pas entièrement déterminés par des contraintes formelles ou économiques, mais peuvent laisser la place à des initiatives de la part de leurs concepteurs.

Chacune des deux démarches envisagées au cours de cette partie, pour l'étude de la transmission des notations des *fugae*, se heurte à d'importantes difficultés. La perspective essentiellement diachronique envisagée dans un premier temps se heurte au caractère fortement lacunaire des connaissances disponibles quant à la transmission des œuvres attribuées à Josquin. À l'inverse, l'approche synchronique envisagée ensuite, consistant en l'étude de recueils considérés dans leur ensemble, se heurte à la multiplicité des facteurs qui peuvent déterminer les choix de notation

propres à chaque source, à leur intrication, et à la difficulté d'évaluer précisément le poids de chacun d'eux. Insuffisante en elle seule, chacune de ces démarches permet de mettre au jour des facteurs différents, qui ont déterminé plus ou moins significativement l'apparence des notations préservées. Ces deux approches complémentaires doivent être pratiquées conjointement, afin de déterminer le plus précisément possible le rôle des copistes, des concepteurs des sources, ainsi que de Josquin lui-même dans l'apparence des notations préservées.

La multiplicité des facteurs qui peuvent déterminer le choix des notations peut expliquer la grande diversité de celles-ci, la diversité des informations qu'elles offrent aux lecteurs, ainsi que l'ambiguïté de leur statut. Tantôt à tendance « cryptique », dissimulant la solution, contraignant les chanteurs à trouver celle-ci par leurs propres moyens ; tantôt à tendance « explicative », les guidant au contraire vers cette solution ; ou bien dans un entre-deux souvent poreux, ces notations semblent souvent guidées par une logique obscure.

Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement que les informations explicitement offertes par ces notations apparaissent rarement suffisantes pour permettre une réalisation immédiate de la *fuga* considérée. Ce caractère souvent lacunaire des notations semble impliquer, de la part des chanteurs, une dimension de recherche, d'expérimentation dans la réalisation des *fugae*⁷⁰³. Par conséquent, il semble qu'une étude des notations musicales, aussi rigoureuse soit-elle, ne pourra à elle seule permettre de répondre à l'ensemble des questions posées par la réalisation des *fugae*. Afin de poursuivre notre étude, et de mettre au jour d'autres indices pouvant nous éclairer sur les techniques et sur les choix de réalisation, il apparaît à présent indispensable d'opter pour d'autres perspectives, et de considérer d'autres sources d'informations que celles étudiées jusqu'ici. C'est à quoi nous nous livrerons dans la troisième et dernière partie de cette thèse.

⁷⁰³ Ce fait semble avoir revêtu une importance considérable dans la pratique des *canones*, et dans le discours à leur propos durant la Renaissance. À ce propos, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 194-202.

III – La réalisation des parties de *comes*

Si la nature et la précision des indications qui accompagnent les *fugae* varient, il est du moins un type d'information, pourtant indispensable à une réalisation adéquate des *fugae*, qui n'apparaît jamais clairement affirmé, ni par les signes de congruence, ni par les inscriptions canoniques⁷⁰⁴. Il s'agit du caractère exact ou diatonique de l'imitation. Rappelons que l'imitation exacte consiste à reproduire rigoureusement, dans la partie de *comes*, les intervalles chantés par la partie de *dux*, de sorte que la qualité de ces derniers soit absolument identique entre les parties fuguées. L'imitation diatonique, quant à elle, consiste à transposer la partie de *dux* vers celle de *comes* de sorte que toutes deux emploient une échelle identique. Une telle transposition n'implique pas l'introduction d'altérations supplémentaires, mais entraîne l'utilisation d'intervalles parfois distincts par les parties fuguées⁷⁰⁵. Les résolutions écrites transmises par les sources pourraient, il est vrai, nous renseigner quant à la nécessité de l'une ou l'autre de ces réalisations. Pour autant, le caractère souvent peu fiable de ces résolutions invite à les considérer avec prudence⁷⁰⁶.

Or, cette question de l'exactitude de l'imitation apparaît essentielle, tant sur le plan des techniques de réalisation que sur celui du résultat sonore. Afin d'extraire, des parties écrites – généralement celles de *dux* – les parties non écrites – généralement celles de *comes* –, et d'obtenir tantôt une imitation exacte, tantôt une imitation diatonique, il est en effet probable que les chanteurs utilisaient des techniques distinctes⁷⁰⁷. Dès lors, le choix de l'une ou l'autre de ces réalisations

⁷⁰⁴ On a toutefois pu relever une inscription qui, sans faire clairement mention du caractère « exact » de l'imitation, permet toutefois d'être assuré de la nécessité d'une transposition exacte des intervalles chantés par la partie de *dux*, vers la partie de *comes*. Il s'agit de celle associée à la chanson *Faulte d'argent*, relevée dans ses trois sources antérieures à 1530. Dans la version de **FlorC 2442**, cette inscription est la suivante : *Canon Faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol*.

⁷⁰⁵ Pour une définition plus détaillée, cf. *supra*, Introduction.

⁷⁰⁶ Comme nous l'avons vu, le nombre relativement faible de ces résolutions au sein des sources étudiées, le fait qu'elles semblent le plus souvent n'avoir pas été introduites par le compositeur, mais par d'autres acteurs de la transmission ; le caractère apparemment fautif de quelques-unes d'entre elles ; enfin, les apparentes contradictions de notation ayant pu être relevées entre certaines d'entre elles constituent autant d'indices du peu de fiabilité de nombre de ces résolutions (cf. *supra*, II-2-B). Un semblable constat a d'ores et déjà été formulé par Peter Urquhart, en particulier (URQUHART 2007, p. 181).

⁷⁰⁷ Peter Urquhart suggère ainsi que, dans le cas d'une imitation exacte, les chanteurs pouvaient utiliser la solmisation pour reproduire exactement, dans la partie de *comes*, les intervalles chantés par la partie de *dux*. Dans le cas d'une imitation diatonique, en revanche, ils pouvaient lire la partie de *dux* dans une autre clé, afin de déplacer celle-ci sur la hauteur adéquate, sans pour autant recourir à une

pourrait avoir des répercussions significatives sur la lecture et sur la réalisation sonore des *fugae*. Par ailleurs, l'imitation exacte pouvant induire l'introduction d'altérations supplémentaires dans les parties fuguées, voire dans les parties non fuguées, mais non l'imitation diatonique, le choix de l'une ou l'autre de ces réalisations pourrait jouer, dans une large mesure, sur la forme mélodique des parties de la polyphonie, et sur les consonances qu'elles forment entre elles.

Au cours de cette partie, nous nous pencherons spécifiquement sur ces questions. Nous envisagerons celles-ci sous différentes perspectives, en exploitant les diverses sources d'informations susceptibles de nous renseigner. Dans un premier temps, nous observerons dans quelle mesure les sources théoriques témoignent de la nature des techniques utilisées par les chanteurs, afin d'extraire les parties de *comes* depuis celles de *dux*. Pour cela, nous relèverons l'ensemble des références et des définitions de la notion de *fuga*, au sein d'un corpus de traités musicaux imprimés autour de 1500. Puis, nous tenterons de mettre en évidence les difficultés soulevées par l'application des principes exposés par les théoriciens.

Dans un second temps, nous identifierons, dans la notation musicale des *fugae* elles-mêmes, ainsi que dans le contrepoint, les différents indices pouvant nous renseigner sur la réalisation qui semble la plus adéquate à ces *fugae*. Dès lors, nous pourrions procéder à une classification de celles-ci, selon la réalisation qui semble la plus appropriée. Nous identifierons, de même, les difficultés posées par une telle entreprise, et tenterons de définir les limites de cette bipartition opposant strictement l'imitation exacte et l'imitation diatonique.

Enfin, nous confronterons certaines de nos conclusions à des notions propres à la théorie musicale contemporaine, afin d'observer dans quelle mesure certains dispositifs de *fuga* peuvent mettre en question cette théorie, ou au contraire, prendre sens à travers celle-ci.

1 -Les techniques de réalisation des fugae, d'après les traités musicaux imprimés entre 1475 et 1530 environ

La confrontation des *fugae* du corpus étudié et des textes théoriques contemporains se heurte d'emblée à un problème de taille : tandis que le contrepoint des œuvres musicales elles-mêmes suggère la nécessité d'au moins deux types d'imitation distincts – imitation exacte, imitation diatonique⁷⁰⁸ –, les traités musicaux rédigés à cette époque ne font jamais clairement apparaître une telle distinction. Celle-ci ne sera formulée que quelques décennies plus tard, dans les années 1540 puis 1550⁷⁰⁹. Envisager les *fugae* de notre corpus à travers le prisme des textes contemporains nous oblige par conséquent à nous accommoder d'une théorie incomplète, du moins insuffisante pour décrire les phénomènes considérés dans toute leur complexité.

Malgré cela, l'étude de ces textes nous permettra d'éclairer certains des enjeux liés à la réalisation des *fugae*. En outre, cette apparente inadéquation des textes théoriques avec la réalité musicale qu'ils sont censés décrire ou codifier soulèvera plusieurs questions essentielles, qui nous aideront à mieux saisir tous les enjeux et les difficultés liés à la réalisation sonore des *fugae*. Cet apparent obstacle nous permettra ainsi de cerner plus clairement les problèmes posés.

Afin de procéder à cette étude, nous sélectionnerons tout d'abord, au sein de la masse considérable de traités musicaux, et d'autres textes copiés ou imprimés du vivant de Josquin, lesquels peuvent être utiles à notre étude⁷¹⁰. Nous relèverons alors les références à la *fuga* contenues dans ces textes, afin d'examiner la nature exacte des informations données par chacune d'elles. Puis, nous nous interrogerons quant

⁷⁰⁸ En effet, l'imitation exacte n'apparaît pas adéquate à la réalisation de toutes les *fugae* du corpus étudié. Certaines de celles-ci ne peuvent être réalisées en préservant rigoureusement les intervalles chantés par la partie de *dux* dans celle de *comes*, et requièrent manifestement l'emploi d'autres techniques. C'est le cas des *fugae* conçues à des intervalles imparfaits, mais également de plusieurs *fugae* à la quarte ou à la quinte, comme nous le verrons.

⁷⁰⁹ En particulier par Pietro Aaron (AARON 1545, *Libro secondo, Oppenione X, Resolutione*) puis Gioseffo Zarlino, sous les termes de *fuga* et *imitatio* (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI-LII).

⁷¹⁰ D'autres sources textuelles pourront également être considérées : telle la précieuse correspondance entretenue par Giovanni Spataro avec d'autres théoriciens, parmi lesquels Giovanni del Lago et Pietro Aaron. Ces lettres apportent en effet un éclairage intéressant sur nombre de questions théoriques, dont plusieurs touchent à la définition de la *fuga* et à l'emploi de cette technique. Cette correspondance a été éditée par Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky et Clement A. Miller (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*).

aux techniques de réalisation des *fugae*, ainsi que sur leurs répercussions sur le caractère exact ou diatonique de l'imitation, à partir des données établies.

1) Délimitation de l'ensemble de textes étudiés

Bien qu'un nombre croissant des traités musicaux manuscrits rédigés ou copiés autour de 1500 soit aujourd'hui disponible en édition moderne ou numérique⁷¹¹, beaucoup d'entre eux demeurent difficiles d'accès. Bien que les éditeurs du *RISM* aient établi un recensement systématique des traités musicaux manuscrits antérieurs à 1500 environ⁷¹², la datation et l'attribution de nombre de ces textes pose problème : aussi leur étude se heurte à de nombreuses difficultés.

Nous nous limiterons par conséquent à l'étude des seuls textes imprimés entre 1475 et 1530 environ⁷¹³. Ces textes, dont le *RISM* propose une liste relativement complète⁷¹⁴, sont répertoriés en bibliographie. Cette liste rassemble des ouvrages de contenus, de fonctions, d'origines et de formes diverses, parmi lesquels il convient d'opérer une sélection. En effet, de nombreux textes semblent *a priori* peu utiles à notre étude : en particulier les éditions de textes antiques ou médiévaux. Il est certes indéniable que ceux-ci revêtaient une importance considérable dans la pensée musicale vers 1500⁷¹⁵. Pour autant, ils ne sauraient contenir d'informations

⁷¹¹ Dès le XIX^e siècle, grâce notamment aux travaux d'Edmond de Coussemaker (*Collection Scriptorum de musica medii aevi*, Paris : Durand, 1864-76), puis plus récemment grâce à ceux d'Albert Seay (*Collection Corpus scriptorum de musica*, [Rome] : American Institute of Musicology, 1975-78), de nombreux textes ont été publiés en édition moderne. Aujourd'hui accessibles via le *Thesaurus musicarum latinarum* (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>), ils sont aujourd'hui très aisément consultables. Par ailleurs, divers projets d'éditions numériques sont en cours. Parmi eux, une édition complète, en ligne, des écrits de Johannes Tinctoris (<http://earlymusictheory.org/Tinctoris/>), coordonnée par Ronald Woodley, Jeffrey Dean et David Lewis, ainsi qu'une édition de traités italiens du XVI^e siècle en langue vernaculaire (<http://tmiweb.science.uu.nl/text/>), mise au point par des chercheurs de l'université d'Utrecht.

⁷¹² MEYER (éd.), *RISM B/III/6*, 2003.

⁷¹³ Nous excluons par conséquent les textes rédigés entre 1475 et 1530 environ, mais publiés plus tardivement : tels le *Dodecachordon* d'Heinrich Glarean (GLAREAN 1547), dont la rédaction semble avoir été commencée vers 1520, et pratiquement achevée à la fin des années 1530 (MILLER 1961, p. 160, cité par RODIN 2009², p. 4).

⁷¹⁴ LESURE (éd.), *RISM B/VI/2*, 1971. Nous l'avons complétée à l'aide d'autres répertoires d'imprimés, en particulier celui de Åke Davidsson (DAVIDSSON 1962), mais également au fur et à mesure des recherches entreprises, et des textes découverts ne figurant pas dans ces listes.

⁷¹⁵ Assez peu de textes anciens ont été imprimés entre 1475 et 1530 environ. Sur la liste de textes recensés dans la section 1-B de la bibliographie, qui comprend plus de cent-trente traités, figurent à peine quinze textes antérieurs à 1450. Certains d'entre eux, toutefois, ont pu être imprimés à de nombreuses reprises, parfois même simultanément au sein d'ateliers distincts. C'est le cas notamment des *Opuscula plurima* de Saint Augustin (1491SA), imprimés dans quatre éditions au moins entre 1483 et 1491, à Venise, Strasbourg et Parme (Venise : Octavianus Scotus, 1483 ; Strasbourg : Martini

exploitables à propos de la *fuga* telle qu'elle pouvait être pratiquée par Josquin et ses contemporains.

Parmi la vaste somme des documents restants, nous avons retenu principalement les textes consacrés à la *musica practica* : ceux-ci sont en effet les plus susceptibles d'être utiles à notre étude⁷¹⁶. Ils constituent à eux seuls un ensemble important de sources, dont la forme et le contenu sont décrits succinctement en bibliographie. Leurs destinations, souvent incertaines, peuvent inclure différents

Flach, 1489 ; [Venise : Dionysius Bertochus, 1491] ; Parme : Angelus Ugoletus, 1491). Par ailleurs, on recense un nombre important de copies manuscrites de certains traités antiques ou médiévaux, apparemment abondamment utilisés dans les universités, notamment, et largement connus. La *Musica speculativa* de Johannes de Muris, en particulier, semble avoir été particulièrement appréciée, notamment au sein des universités : elle aurait été étudiée aux universités de Prague, de Leipzig, de Wittenberg, Cracovie et Louvain, en particulier (CARPENTER [1958], p. 222 ; 250 ; 260 ; 271 ; 295). La prégnance générale des *auctoritates* dans le discours sur la musique vers 1500, et le nombre de citations dans les traités publiés à cette époque atteste du poids de cette tradition.

⁷¹⁶ La définition de la notion de *musica practica*, de même que celle de la *musica theorica*, apparaît assez rarement au sein des textes consultés. Au total, nous en avons recensé moins d'une dizaine, toutes dans des traités d'origine germanique ou d'Europe centrale. En outre, la plupart de ces textes citent textuellement la même définition, qui semble apparaître pour la première fois chez Johannes Cochlaeus (1511Co, *Tractatus* I, cap. II) : « [La *Musica*] *practica*, qui est versée dans la pratique des sons et des consonances » (« [*Musica*] *Practica* : *Quae circa sonorum ac consonantiarum praxim versatur* »). Une définition semblable est notamment donnée par Burchardus (1514Bu), cap. *De musicis notificatione & partitione*, ou Rhau (1517Rh), cap. *De musicis divisione*. D'autres indications permettent de circonscrire le domaine de la *musica practica* avec plus de précision. Gregor Reisch en indique notamment les principes, au seuil du traité consacré à la *musica practica* du livre V de sa *Margarita philosophica* (1496Rs, *Tractatus* II, cap. I) : « Il convient de passer à l'art du chant non pour la théorie de la musique (que nous avons exposée plus haut) mais pour la pratique, dont nous verrons, dans ce qui suit, les principes les plus universels et les plus nécessaires, que sont les clés, les syllabes de solmisation, le chant, les intervalles et les modes mélodiques » (« *Tradere artem canendi non ad musicis theoriam (quam in superioribus exposuimus) sed ad praxim potius attinet cuius in sequentibus principia vniuersaliora atque magis necessaria videbimus : que sunt clauis : voces : cantus : modi et toni* »). À ces *principia* s'ajoutent également, dans d'autres traités, l'ensemble des notions et des outils nécessaires à la pratique de la *musica mensuralis* : les valeurs rythmiques et les signes de proportions, ainsi que les règles du contrepoint. Certains traités séparent clairement les propos relevant de l'un et l'autre domaine, ou bien affirment clairement relever de l'un ou de l'autre : c'est le cas, par exemple, des deux traités *Theorica musicis* et *Practica musicis* de Franchino Gafori (1480Ga ; 1496Ga), publiés à quelques années d'intervalle, ainsi que du cinquième livre de la *Margarita philosophica* de Reisch (1496Rs), qui se divise en deux traités respectivement intitulés *Musice speculative*, et *Musice practice*. D'autres cependant semblent chevaucher les deux domaines, se situer dans un entre-deux où les frontières entre *musica theorica* et *musica practica* semblent plus poreuses et difficiles à tracer. C'est notamment le cas du traité de Bartolomeo Ramos de Pareja (1482RP), pourtant intitulé sans ambiguïté *Musica practica*, qui contient de longs passages relevant clairement de la *musica theorica*. De même, l'*Angelicum ac divinum opus* de Franchino Gafori se divise en cinq traités, dont trois sont consacrés à des sujets relevant de la *musica practica* (*Tractatus* II, III et IV) ; et deux sont dédiés à des sujets relevant de la *musica theorica* (*Tractatus* I et V). Enfin, le traité de Johannes Aventinus (1516Av) mêle à plusieurs reprises *musica practica* et *theorica*, donnant les points de vue respectifs du *musicus* et du *cantor* sur certains des sujets abordés, et expliquant les sens variables attachés par ces deux catégories de musiciens à des termes semblables.

cadres de l'enseignement musical : les leçons particulières⁷¹⁷, les écoles⁷¹⁸, les universités⁷¹⁹, ou encore certaines institutions religieuses⁷²⁰. Quelques textes enfin, de forme plus singulière – glose⁷²¹, synthèse en style quasi télégraphique⁷²², textes à visée polémique⁷²³ – semblent se destiner à un public plus savant, de connaisseurs ou

⁷¹⁷ Cela semble être le cas des *Musicae rudimenta* de Johannes Aventinus (1516Av), « Dédiés à l'illustre prince Ernst, également Duc de Bavière », frère du Duc Wilhelm IV, et très probablement utilisés pour l'éducation musicale de celui-ci. Mais aussi, peut-être, de certains des plus simples manuels de notre corpus, tels les abrégés de *musica practica* – traitant à la fois de modalité grégorienne et de *musica mensuralis* – de Simon Quercu (1509Qu) ou de Michael Koswick (1514Ko).

⁷¹⁸ C'est surtout après la Réforme que l'on dispose d'informations précises sur l'enseignement musical dans les écoles (STERNFELD 1948 ; WEBER 1987). Quelques références aux écoles peuvent apparaître sur des traités imprimés, en particulier sur les pages de titre, affirmant explicitement la destination scolaire de l'ouvrage : c'est notamment le cas dans les traités de Georg Rhau (1517Rh), ou de Johannes Cochlaeus (1511Co). Enfin, quelques traités comportent des adresses explicites au maître, ou des conseils pour l'instruction des enfants, ce qui semble les destiner aux maîtres d'école. C'est le cas du traité de Bernhardt Bogentanz (1515Bg), ainsi que de celui de Biagio Rossetti (1529 Rt).

⁷¹⁹ C'est le cas de certains textes d'origine germanique. Plusieurs manuels de plain-chant, en particulier, tels ceux d'Ottmar Nachtgall (1515Na), ou de Baltasar Prasperg (1501Pr). Mais également de textes traitant à la fois du plain-chant et de la *musica mensuralis* : tels les traités de Venceslaus Philomathes (1512Ph), et d'Andreas Ornithoparchus (1517Or). Il est probable que certains de ces traités aient été rédigés sur la base de notes de cours, conçues par le théoricien, écrites tantôt en marge d'un texte préexistant, manuscrit ou imprimé, tantôt sur des feuillets autonomes. Celles, plus tardives, conçues par Heinrich Glarean, ont notamment été étudiées par Inga Mai Groote et Bernhard Kölbl (GROOTE ; KÖLBL 2012).

⁷²⁰ Cela semble être le cas de la plupart des traités imprimés en Espagne : une forte majorité d'entre eux comportant une dédicace à un haut dignitaire ecclésiastique, et plusieurs des auteurs s'y affirmant clairement comme religieux. Ainsi, par exemple, les traités de Bartolomeo de Molina (1503Mo), de Juan de Espinosa (c.1518Ep), ou de Guillermo Despuig (1495De). Par ailleurs, le bref manuel de plain-chant de Bonaventura da Brescia (1497Br¹ ; 1497Br²) affirme quant à lui clairement sa destination, dès la préface, « à l'usage des pauvres et simples religieux » (« *ad utilitate de li poveri e simplici religiosi* ») ; de même, Nicolo Burzio destine son traité (1487Bu, Préface), aux « *Pauperibus clericis ac religiosiis* ». Il s'agit pourtant d'un important traité, abordant tant le plain-chant que la musique mesurée, le contrepoint, voire même certains domaines qui sembleraient relever de la *musica theorica* – en particulier dans le *Liber tertius*.

⁷²¹ En particulier, le *Comento sobre lux bella* de Domingo Marcos Durán (1498Du), élaboré par le théoricien à partir de son traité *Lux bella* (1492Du), dont il reprend les notions une à une, les assortissant de commentaires, de digressions historiques et de réflexions diverses. C'est sous le terme de *glosa* que le théoricien lui-même désigne ce traité, dès la première page (« *Comiença una glosa [...]* ») : pourtant, la fonction de la glose apparaît ici très différente de celle qu'elle revêt dans le traité de Diego del Puerto (1504Pu) dans lequel le texte latin, écrit au milieu de chaque page, est assorti de gloses marginales en espagnol, en une mise en page traditionnelle des textes glosés. Les gloses espagnoles de Puerto visent en effet à expliquer le texte latin et à l'exposer de manière abrégée, simplifiée, pour le rendre intelligible à tous (1504Pu, préface : « Pour qu'elle soit claire et intelligible à tous, aussi bien les vulgaires que les latins » (« *Para que fuese nota y clara a todos asi vulgares como latinos* »)).

⁷²² Tel le volume d'écrits imprimés de Johannes Foeniseca (1515Fo), de forme particulièrement condensée, qui réunit une somme considérable de connaissances sur les arts libéraux.

⁷²³ Tels ceux publiés par Giovanni Spataro et Franchino Gafori, ou par d'autres théoriciens dans le cadre de leur controverse (1491Sp, 1520Ga, 1521Fi, 1521Ga, 1521Sp, 1521Sp), mais aussi des *Retractaciones de los errores y falsedas que escribo Gonzalo Martinez de Bizcargui [...]*, de Juan de Espinosa (1514Ep). Quelques textes traitant de *musica practica* présentent aussi quelques chapitres à visée polémique : tels le *Musices opusculum* de Nicolo Burzio (1487Bu), qui contient notamment une critique des idées de Bartolomeo Ramos de Pareja.

de théoriciens⁷²⁴.

La plupart des textes retenus se limitent cependant à un exposé succinct des rudiments du plain-chant, accompagné parfois d'un énoncé des notions propres à la *musica mensuralis*. Ils s'adressent de ce fait non à des chanteurs ou des compositeurs professionnels, mais à des débutants. Or, comme le souligne Jessie Ann Owens, « On ne s'appuierait pas aujourd'hui sur un manuel élémentaire pour mettre en lumière les méthodes de travail utilisées par un compositeur professionnel : nous ne devrions donc pas non plus le faire pour les époques antérieures⁷²⁵ ». Une lecture littérale de ces textes ne saurait suffire à l'étude des répertoires polyphoniques autour de 1500⁷²⁶. De fait, on ne saurait espérer trouver, au sein de ces traités, d'indications précises quant aux pratiques musicales les plus sophistiquées des années 1500⁷²⁷. Ces textes

⁷²⁴ L'inventaire de la bibliothèque de Ferdinando Colòn révèle en particulier que celui-ci possédait un nombre important de traités musicaux imprimés, parmi lesquels des traités de plain-chant (en particulier 1497Br² (dans l'édition de 1512)), de *musica practica* (tels 1511Co ; 1514Ko (dans l'édition de 1519) ; 1515Bg) mais également des traités de *musica theórica* (1496Et, 1500Ru) ou des textes polémiques (1491Sp ; 1521Sp) (BOORMAN 2006, p. 332-333). De même, le contenu de la bibliothèque d'Heinrich Glarean est partiellement connu aujourd'hui : bon nombre des exemplaires qu'ils possédait sont aujourd'hui conservés à l'Universitätsbibliothek de München. Parmi ces volumes, et au milieu d'une véritable profusion de textes antiques, apparaissent notamment deux traités de Franchino Gafori : un exemplaire de la *Practica musice* (1496Ga), ainsi qu'un autre du *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518Ga) (FENLON 2006, p. 74-102. Une liste de ces ouvrages conservés à Munich est donnée en Annexe 2 de l'article).

⁷²⁵ « Today, one would not turn to an elementary textbook to shed light on a professional composer's working methods ; nor should we for earlier periods » (OWENS 1997, p. 33).

⁷²⁶ Certains théoriciens étaient eux-mêmes conscients du décalage entre les préceptes énoncés par les traités, et les pratiques des compositeurs et des chanteurs. C'est notamment le cas de Giovanni Spataro, qui indique notamment dans l'une de ses lettres, adressée à Giovanni del Lago (Lettre no. 22 (5 avril 1529)) : « Parce que les règles écrites peuvent bien enseigner les premiers rudiments du contrepoint, mais elles ne feront pas un bon compositeur [...] parce que les compositeurs savants (par instinct naturel et par une certaine grâce et une façon, laquelle ne peut presque pas s'enseigner) emploient parfois des termes dans leurs contrepoints et compositions polyphoniques, lesquels ne sont pas démontrés par quelque règle ou précepte de contrepoint qu'il soit » (« *perche le regole scripture possono bene insegnare li primi rudimenti del contrapuncto, ma non farano el bono compositore [...] perche li docti compositori (per instinto naturale et per certa gratia et modo, el quale quasi non se po insegnare) aliquando in li soi contrapuncti et concerti aducono termini, li quali da alcuna regula et precepto de contrapuncto non sono demonstrati* »). Dans une autre lettre, adressée à Pietro Aaron et antérieure de plusieurs années, Spataro notait déjà le fossé qui sépare le propos des traités et les pratiques réelles, indiquant notamment (Lettre no. 11, 6 mai 1523) : « C'est pourquoi ce précepte régulier, à savoir de commencer et de finir sur une espèce parfaite, a été édicté pour les débutants, et non pour les compositeurs savants, parce que les premiers rudiments doivent être entre eux d'une telle immutabilité et fermeté, pour que l'apprenant inculte n'aille pas à douter avec sa fantaisie » (« *Pertanto che quello precepto regolare, scilicet principiare et finire in specie perfecta, è stato aducto per li principianti, et non per li docti compositori, perché li primi rudimenti debono essere intra loro de tale immutabilità et firmeza che el rudo ediscente non vada dubitando con la sua fantasia* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 364 ; p. 291-2).

⁷²⁷ À cet égard, il est significatif de constater que la question de la composition à proprement parler n'apparaît pratiquement jamais abordée par les textes consultés. Il est vrai que certains traités donnent des indications élémentaires sur la manière d'écrire un contrepoint : toutefois, ce n'est qu'en 1533 que

pourront du moins nous renseigner sur les systèmes de connaissances, ainsi que sur les règles et les outils élémentaires qui fondent la pratique des *cantores*. On ne peut donc attendre, de la part de ces textes, de réponses précises aux questions posées par les œuvres de notre corpus. Toutefois, l'étude de ces questions au prisme des notions exposées par les théoriciens permettra d'ouvrir quelques pistes de réflexion.

2) Références à la notion de fuga dans les traités

Parmi les textes retenus, seuls une dizaine évoquent la *fuga*. Soit un nombre extrêmement réduit au regard du nombre total de textes recensés sur cette période, de l'ordre de cent-trente ; et même des seuls textes traitant de *musica practica*, étudiés dans le cadre de ce travail, dont le nombre est d'environ soixante-dix⁷²⁸. Ce fait pourrait paraître surprenant, compte tenu de l'importance de cette technique dans l'écriture polyphonique autour de 1500.

Dans la table suivante, nous recensons l'ensemble des passages relevés qui se rapportent à la notion de *fuga*.

c.1475Ti, cap. VI
1482RP, <i>Secunda pars, Tractatus primus</i> , cap. I
1487Bu, <i>Tractatus secundus</i> , cap. III
c.1504Du, [<i>Libro primero</i>], cap. XXIII
1508Ga, <i>Tractatus quartus</i> , cap. V ⁷²⁹
1512Ph, <i>Liber quartus</i> , cap. « <i>De fugarum formatione</i> »
1516Aa, <i>Liber tertius</i> , cap. LII
1517Or, <i>Liber quartus</i> , cap. VII ⁷³⁰
1520Gu, cap. XI
1520Rh, cap. I

Table 3.1.1 : Références des passages consacrés à la *fuga* dans les traités musicaux imprimés entre 1475 et 1530 environ.

l'acte de composition acquiert un véritable droit de cité dans les classifications théoriques, avec la parution des *Rudimenta musicae* de Nicolaus Listenius. Ce dernier mentionne en effet pour la première fois la notion de *musica poetica*, aux côtés de celles de *musica theorica* et *musica practica* (LISTENIUS 1533, f. AIII'-AIV).

⁷²⁸ Ces textes sont indiqués en gras dans la section 1-B de notre bibliographie. Il s'avère délicat d'en donner le nombre exact, dans la mesure où certains textes se situent à la frontière entre *musica practica* et *musica theorica*, et où plusieurs de ces textes ont été imprimés à plusieurs reprises sous des titres différents, ou dans des versions différentes, plus ou moins développées. C'est le cas notamment de l'*Enchiridion musices* de Nicolaus Wollick (1509Wo), qui reprend et développe son *Opus aureum* antérieur (1501Wo), de même que le *Tetrachordum musices* de Johannes Cochlaeus (1511Co), qui se fonde sur son précédent traité *Musica* (1507Co).

Notons que si plusieurs termes distincts sont employés par les théoriciens dans les textes recensés, le mot « *fuga* » apparaît toujours comme le principal terme utilisé pour désigner cette technique. Les autres n'étant mentionnés par les théoriciens que comme des synonymes ou des équivalents⁷³¹. En outre, ce terme de *fuga* semble tout autant renvoyer à des imitations étendues sur une durée de quelques notes seulement, qu'à des imitations étendues sur toute la durée d'une composition. Les textes étudiés ne semblent en effet jamais distinguer ces deux sortes de *fugae* : en outre, celles-ci cohabitent parfois au sein d'un même chapitre, sans que rien ne laisse supposer que les propriétés de l'une puissent différer de celles de l'autre⁷³². C'est notamment le cas dans le traité de Venceslaus Philomathes (1512Ph). Le chapitre dédié à la *fuga* par ce dernier débute en effet par l'injonction « Introduis souvent des *fugae* : et la composition sera subtile »⁷³³. Ce qui laisse supposer que le théoricien évoque à ce moment les *fughe sciolte* – selon la terminologie, plus tardive, de Zarlino –, seules à pouvoir être intégrées « souvent » dans une composition⁷³⁴. Or le chapitre s'achève sur deux exemples musicaux de *fughe legate*, notés sur une portée, accompagnés d'inscriptions canoniques et de signes de congruence⁷³⁵.

On ne saurait être surpris du fait que les textes de la liste établie ci-dessus (Table 3.1.1) traitent tous de *musica mensuralis*, en partie ou dans leur totalité⁷³⁶. Mais si l'absence de toute référence à la notion de *fuga* dans les traités de plain-

⁷²⁹ On trouve encore une très brève allusion à la *fuga* parmi les règles de contrepoint données dans la *Practica musica* du même théoricien (1496Ga, *Liber* III, cap. III). Ce passage est notamment relevé par Giovanni del Lago (Lettre no. 28, 8 octobre 1529) : « En effet, les notes du Tenor peuvent souvent suivre immédiatement les notes du Cantus en montant ou en descendant, et par les mêmes mouvements : et l'on peut procéder de la même manière au Contratenor. Ce qui advient très souvent lorsque les parties de la composition chantent elles-mêmes en *fuga*, par les mêmes mouvements et les mêmes figures » (« *Nam saepe et multum tenoris notulae notulas cantus ascendentes aut descendentes consimilibus motibus subsequuntur : similiterque in contratenore proceditur : quod potissimum euenit : quum partes cantilenaese sese inuincem ijsdem motibus fugant atque figuris* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 382). Cependant, étant donné le fait que ce passage ne constitue qu'une brève allusion, plus brève encore que celle de l'*Angelicum*, et qu'il ne semble fournir aucune information supplémentaire, nous ne l'incluons pas dans cette étude.

⁷³⁰ Le passage est repris à l'identique dans le traité *De arte cantandi*, du même théoricien : 1524Or, *Liber* IV, cap. VII.

⁷³¹ On trouve notamment les termes de *consequentia* (1508Ga), *caça* (c.1504Du) et *imitatio* (1516Aa). D'autres termes, tels celui de *reditta*, apparaîtront chez des théoriciens plus tardifs, en particulier Zarlino (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI).

⁷³² Il semble que ces deux types de *fugae* ne soient pas distingués par les théoriciens avant Zarlino, qui oppose explicitement les *fughe sciolte*, étendues sur quelques notes seulement, aux *fughe legate*, étendues sur toute la durée d'une œuvre ou d'une section d'œuvre (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI).

⁷³³ Une citation ainsi qu'une traduction de l'ensemble de ce chapitre est donnée ci-dessous (III-I-3)).

chant, par exemple, semble aller de soi, cette absence dans de nombreux textes traitant de *musica mensuralis* paraît étonnante⁷³⁷. La raison de cette absence est peut-être à chercher dans le caractère relativement avancé de la technique de la *fuga*, auquel certains théoriciens font d'ailleurs allusion dans leurs définitions⁷³⁸. Nous verrons en effet que les passages répertoriés dans la table ci-dessus font rarement apparaître une explication détaillée de ce procédé, plusieurs se contentant d'une simple allusion. Enfin, bien que la plupart de ces passages donnent une définition relativement précise de la *fuga*, peu d'entre eux semblent viser à susciter son emploi par les lecteurs.

La première occurrence du terme de *fuga* dans un texte imprimé, ainsi que sa plus ancienne définition attestée, semblent pouvoir être relevées dans un texte de Johannes Tinctoris : le *Diffinitorium musicae* (c.1475Ti)⁷³⁹, recueil de définitions unique en son genre, de termes propres à la *musica practica*. Il s'agit donc d'une définition isolée, formulée comme suit⁷⁴⁰ :

⁷³⁴ On retrouve la même idée dans plusieurs des passages relevés : Ornithoparchus indique ainsi qu'une *fuga* peut être élaborée « Au début ou en tout autre endroit » (« *in exordio vel quouis alio loco* ») (1517Or, *Liber IV*, cap. VII) ; quant à Ramos, il conseille d'interrompre la *fuga* lorsqu'elle devrait engendrer des dissonances, afin de ne pas aller contre les règles du contrepoint (1482RP, *Secunda pars*, *Tractatus I*, cap. I) : « Puisque lorsqu'une *fuga* commence à être dissonante, on doit immédiatement faire la différence dans la similitude [*i.e.* Interrompre l'imitation], afin que l'on ne procède pas à l'encontre des règles énoncées précédemment » (« [...] *quia cum fuga incipit discordare, in similitudine fiat immediate dissimilitudo, ita ut non faciat contra regulas supra dictas* »). Les autres définitions relevées apparaissent formulées de manière suffisamment générale pour que l'étendue de la *fuga* ne soit pas précisée.

⁷³⁵ Une traduction du texte de ce chapitre est donnée au point suivant.

⁷³⁶ Le traité de Georg Rhau dans lequel figure l'indication relevée (1520Rh), entièrement dédié à la *musica mensuralis*, ne présente pourtant aucun chapitre traitant du contrepoint, se bornant à l'explication des figures rythmiques et des signes de proportions, en particulier. Par ailleurs, les traités de Domingo Marcos Durán (c.1504Du) et de Johannes Galliculus (1520Gu) traitent uniquement de *musica mensuralis* : et même uniquement de contrepoint pour le second.

⁷³⁷ En particulier les textes auxquels nous avons attribué les références suivantes : 1495De ; c.1495Gs ; c.1500AnI ; c.1500Co ; 1501Wo ; 1504Pu ; 1508Ma ; 1509Qu ; 1509Wo ; 1510To ; 1511Co ; 1514Ko ; 1515Bg ; c.1520Mt ; 1523Aa ; 1528Bg ; 1530Fi.

⁷³⁸ Le plus clairement, sans doute, dans la définition de Venceslaus Philomathes, citée et traduite au point suivant.

⁷³⁹ Le terme est cependant bien plus ancien, attesté dès le XIV^e siècle au moins dans les textes théoriques. La plus ancienne occurrence semble se trouver chez Jacques de Liège, *Speculum musicae*, éd. Coussemaker, *Liber VII*, cap. X, p. 395). Au XIV^e siècle sont par ailleurs utilisés les termes de *chace* ou de *caccia*, en particulier (VON FISCHER ; D'AGOSTINO, « Caccia », *Grove Music Online* ; NEWES, « Chace [chasse] », *Grove Music Online*).

⁷⁴⁰ Cap. VI : « *Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum tonarum et pausarum suarum* ».

Une *fuga* est l'identité des parties du chant, quant à la valeur, à la syllabe de solmisation, à la forme et parfois à la position de leurs notes, et de leurs silences.

La plupart des éléments nécessaires à la définition du procédé se trouvent évoqués ici. En particulier, l'identité des mouvements de notes et des valeurs rythmiques des parties impliquées. Toutefois cette définition omet de mentionner que ces parties sont séparées d'une certaine distance temporelle. C'est là l'un des aspects qui motivera la critique de cette définition, quelques décennies plus tard, par Giovanni Spataro⁷⁴¹.

Dans quatre autres des dix textes retenus (1508Ga, 1517Or, 1520Gu, 1520Rh), le propos sur la *fuga* se réduit à une simple allusion : le procédé y est seulement évoqué brièvement, sans qu'un passage spécifique ne lui soit consacré. Parmi ces allusions, deux ne comportent pas de définition de la *fuga*, mais seulement une mention du terme : il s'agit de celles données par Johannes Galliculus (1520Gu) et Georg Rhau (1520Rh). Dans ces deux textes, dédiés non pas à la *musica practica* dans son ensemble, mais à des sujets plus précis – 1520Rh, à la seule *musica mensuralis* ; 1520Gu, au contrepoint –, les théoriciens semblent supposer de la part du lecteur une connaissance préalable du procédé. Ces deux mentions figurent dans des chapitres dédiés à l'emploi des silences : soit en une position *a priori* marginale. Johannes Galliculus écrit⁷⁴² :

Deuxièmement, les silences ont été inventés pour la position difficile des notes [*i.e.* pour pallier des enchaînements de contrepoint impossibles autrement], et pour permettre de former des *fugae*.

Quant à Georg Rhau, il indique⁷⁴³ :

[La figure de silence] a été inventée afin que les chanteurs puissent par moments se reposer. Et pour permettre de former des *fugae*.

Ces deux allusions ne donnent aucune information sur le principe de la *fuga* : sinon implicitement, en sous-entendant que l'emploi des silences indique un décalage entre plusieurs parties de la polyphonie. Les deux traités emploient ici tous deux une

⁷⁴¹ *cf. infra*, III-1-4)

⁷⁴² 1520Gu, cap. XI : « *Secundo sunt inuenta pausule, propter notule difficilem positionem & formandarum fugarum gratia* ».

⁷⁴³ 1520Rh, cap. I : « [Pausa] *Excogitata, ob sepius canentis recreationem. Tum formandarum fugarum gracia* ».

formule identique – *formandarum fugae gratia* –, qui manifeste clairement les liens entretenus par les deux théoriciens, et la proximité de leurs conceptions. De fait, le traité de Johannes Galliculus est dédié à Georg Rhau : qui plus est, les deux traités ont été réalisés dans l’atelier du même imprimeur, Valentin Schumann, et publiés la même année dans la même ville, Leipzig⁷⁴⁴.

Aussi surprenant que puisse paraître le choix d’évoquer la *fuga* dans un chapitre dédié aux figures de silences, il semble que ce choix ait fait sens pour ces théoriciens. On le retrouve en effet dans un autre texte d’origine germanique, celui d’Andreas Ornithoparchus (1517Or). Également réalisé à Leipzig dans l’atelier de Valentin Schumann, ce texte emploie lui aussi la formule relevée dans les deux traités précédents. Antérieur à ceux-ci de trois ans, il est possible qu’il leur ait servi de source pour cette allusion. Ce texte se distingue cependant des deux précédents, dans la mesure où l’allusion qu’il fait à la *fuga* apparaît plus développée, et fournit au lecteur une définition relativement complète du procédé⁷⁴⁵.

Le recours aux pauses dans le contrepoint est toléré pour plusieurs raisons. [...] Quatrièmement, pour permettre de former des *fugae*. Une *fuga* est la distribution successive d’une seule et même phrase musicale à diverses parties d’un chant polyphonique, au début ou bien en tout autre lieu. Ou bien, elle est la répétition d’une même phrase musicale dans plusieurs des parties d’un chant polyphonique, de la façon suivante⁷⁴⁶.

Bien qu’elle fasse mention de l’identité des mouvements de notes et de rythmes des parties fuguées – si l’on admet que ces deux notions sont réunies sous le terme de *clausula*, assez inhabituel dans ce contexte –, du décalage temporel entre ces parties – par le biais de l’adjectif *successiua* – et de la position possible de la *fuga* « au début ou bien en tout autre lieu » de la composition, cette définition apparaît également comme une simple allusion. En effet, elle figure dans le traité en position marginale : dans le quatrième livre, certes dédié au contrepoint, mais au cours du chapitre consacré aux silences.

⁷⁴⁴ cf. Bibliographie. Des éditions ultérieures de chacun des deux traités seront en outre publiées à Wittenberg par Georg Rhau lui-même, notamment en 1551.

⁷⁴⁵ 1517Or, Liber IV, cap. VII : « *Pausarum in contrapuncto, pluribus de causis : tolleratur constitutio. [...] Quarto, formandarum fugarum gratia. Est autem fuga vnius et eiusdem clausule in exordio vel quouis alio loco : per diuersas cantilene partes successiua distributio. Uel est eiusdem clausule in diuersis cantilene partibus repetitio, hoc modo* ».

⁷⁴⁶ Suit un exemple musical qui présente effectivement une *fuga* à trois parties, étendue sur quelques notes seulement.

Ainsi, bien que la définition indique clairement les caractéristiques propres à une *fuga*, elle ne semble pas viser à la mise en application de ce procédé par les lecteurs, mais bien plutôt à expliquer l'un des usages possibles des silences dans la polyphonie. De fait, on ne trouve aucune allusion à la *fuga* dans les troisième et quatrième chapitres du même livre, dédiés à l'exposition des règles du contrepoint, ainsi qu'à l'énoncé d'une série de conseils méthodiques pour écrire un contrepoint⁷⁴⁷.

Le quatrième et dernier traité, parmi ceux recensés, qui présente une semblable allusion à la *fuga* contient également une définition succincte de celle-ci : moins précise toutefois que celle donnée par Ornithoparchus. Il s'agit de l'*Angelicum ac divinum opus* de Franchino Gafori (1508Ga)⁷⁴⁸ :

Le premier précepte ou la première règle est que le début des chants polyphoniques doit être disposé sous forme de consonance parfaite, ou moyenne [...] Mais dans la mesure où il est arbitraire, ce principe souffre des exceptions : puisque de nombreux musiciens commencent leurs compositions par une consonance et une harmonie imparfaite [...] principalement quand l'une des parties de la polyphonie suivra l'autre par une progression de notes semblables : ce que l'on peut appeler *consequentia* ou bien *fuga*.

Gafori décrit bien ici l'identité de la progression de notes entre deux des parties de la polyphonie, ainsi que leur décalage temporel, qui caractérisent en effet la *fuga*. Mais il omet toute mention des valeurs rythmiques chantées par les deux parties, ainsi que de la durée et de la position de la *fuga* dans la composition. Sa définition apparaît donc incomplète.

Bien que celle-ci figure au sein du *Tractatus quartus*, dédié au contrepoint, et plus particulièrement dans le cinquième chapitre, dédié à l'exposition des règles de contrepoint, cette définition est également formulée avec brièveté. On devine donc qu'elle ne vise pas à expliquer précisément en quoi consiste une *fuga*, encore moins à détailler les moyens de la mettre en œuvre. Mais simplement à signaler une exception possible de la première règle de contrepoint, souvent mentionnée par les

⁷⁴⁷ Le troisième chapitre (*De concordantiarum diuisione*), présente les consonances pouvant être utilisées dans la polyphonie, suivies de sept règles (*Concordanciarum regule*) quant à leur emploi. Le quatrième chapitre (*De generalibus contrapuncti preceptis*), comporte vingt-quatre règles ou conseils pour la composition et la disposition des parties du contrepoint.

⁷⁴⁸ 1508Ga, *Tractatus IV*, cap. V : « *El primo precepto ouero la prima regola e che el principio de li cantici contrapunctari debe essere disposito in concordantia perfecta ouero mediocre [...] Ma per esser arbitrario questo precepto patisce exceptione : per che molti musici dano principio a le lor compositione in concordantia et concinita imperfecta [...] maxime quando una parte del concento sequita l'altra con simile processo di note : quale se po dire consequentia ouero fuga* ».

théoriciens comme relativement souple, et susceptible d'être contournée⁷⁴⁹.

3) *Chapitres ou passages de traités dédiés à la fuga*

Parmi les dix traités recensés évoquant la *fuga*, seuls cinq y consacrent un passage plus important : 1482RP, 1487Bu, c.1504Du, 1512Ph et 1516Aa. À l'exception de c.1504Du, intégralement dédié à la *musica mensuralis*, l'ensemble de ces textes traitent de *musica practica* au sens large : tant de plain-chant que de *musica mensuralis*.

Les deux plus anciens de ces traités, 1482RP et 1487Bu, sont aussi les deux seuls qui ne consacrent pas à la *fuga* un chapitre complet mais un simple passage, au sein du chapitre dédié à l'exposé des règles du contrepoint. Les trois autres y dédient un chapitre entier, dans la section du traité dédié au contrepoint (1512Ph ; 1516Aa), ou dans celle dédiée aux proportions, ainsi qu'aux valeurs rythmiques (c.1504Du).

Si le contenu de ces passages ou de ces chapitres n'apparaît pas nécessairement beaucoup plus fourni que ceux des passages commentés précédemment – en particulier celui relevé dans le traité d'Andreas Ornithoparchus (1517Or), commenté plus haut –, le contexte dans lequel ils apparaissent au sein des traités suffit à signifier leur importance, et à leur conférer un statut plus éminent que celui d'une simple allusion.

Les passages dédiés à la *fuga* dans 1482RP et 1487Bu apparaissent tous deux précisément au même endroit, inclus dans l'énoncé de la règle de contrepoint prescrivant que les intervalles imparfaits doivent aller vers l'intervalle parfait le plus proche⁷⁵⁰. Le choix d'intégrer le propos sur la *fuga* à l'énoncé de cette règle particulière peut paraître surprenant, celle-ci n'ayant pas *a priori* d'importance particulière dans la définition de la *fuga*. Si le passage consacré à la *fuga* apparaît de

⁷⁴⁹ Voir notamment Franchino Gafori (1496Ga, *Tractatus* III, cap. III), Johannes Cochlaeus (1511Co, *Tractatus* IV, *De compositione duarum vocum*), Michael Koswick (1514Ko, *Liber secundum, regule quedam contrapuncti generales*), Johannes Galliculus (1520Gu, cap. VIII), ou encore la lettre de Giovanni Spataro du 5 avril 1529, citée au point précédent (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 364).

⁷⁵⁰ Il s'agit de la dernière des cinq règles données par 1487Bu, mais de l'avant-dernière des six données par 1482RP. Si le propos des quatre premières règles apparaît relativement commun aux deux traités, celui de la cinquième et de la sixième dans 1482RP – les intervalles imparfaits doivent aller vers l'intervalle parfait le plus proche (*quinta regula*) ; la voix de contrepoint doit aller en mouvement contraire du Tenor (*sexta regula*) – se trouve condensé dans une seule règle du traité de Burzio (1487Bu), la cinquième.

toute évidence comme une digression, son rapport avec ce qui précède n'est cependant pas inexistant. En effet, cette règle est, avec celle qui la suit dans 1482RP⁷⁵¹, la seule à traiter véritablement de la conduite des voix, et non pas simplement des règles de superposition et d'enchaînement des consonances : avec elle s'opère en quelque sorte, dans l'enchaînement de ces règles, un basculement d'un point de vue « vertical » vers un point de vue « horizontal ». Ainsi, il semble logique qu'une définition de la *fuga*, technique d'écriture « horizontale », apparaisse à cet endroit des deux traités. Selon Ramos⁷⁵² :

Ainsi donc le contrepoint doit aller vers l'espèce [d'intervalle] la plus proche, comme de la sixte à l'octave ou la quinte, de la tierce à l'unisson ou la quinte, et de même pour les espèces composées et décomposées [...]. Il existe cependant un excellent moyen de produire du contrepoint, lorsqu'une voix de contrepoint imite le Tenor en montant et en descendant, et commence sur la même *vox* à faire le même chant, non pas au même moment, mais après une ou plusieurs notes, soit à la même hauteur, soit à un intervalle de quarte, de quinte ou bien encore d'octave, ou dans les combinaisons de ces intervalles. Cette méthode est appelée par les praticiens *fuga*, à cause du fait qu'une voix en suit une autre par les mêmes mouvements ascendants et descendants.

Le stade du traité où figure ce passage suggère en outre que la *fuga* est évoquée non pas à titre anecdotique, mais afin de pouvoir être mise en pratique par les lecteurs. Relativement exhaustive, cette définition est d'ailleurs suivie d'un passage offrant plusieurs exemples musicaux de *fugae*, qui semblent confirmer cette hypothèse.

⁷⁵¹ L'énoncé de ces règles par Ramos est le suivant (1482RP, *Secunda pars, Tractatus I*, cap. I) : « La première [règle] est : on doit commencer et finir par une espèce parfaite, ou par un unisson. La seconde : il convient de ne pas faire une [espèce parfaite] après une autre similaire, ni un unisson. Le troisième : deux consonances imparfaites ou davantage peuvent être données l'une après l'autre. Quatrième : si le chant continue par le même son durant deux notes ou davantage, la partie de contrepoint ne doit pas rester sur le même son, mais être déplacé en différents lieux. Cinquième : la sixte Majeure tend vers l'octave, mais la [sixte] mineure se resserre vers la quinte. De même la tierce Majeure se sépare vers la quinte, mais la [tierce] mineure converge vers l'unisson. Sixième : si le Tenor monte, il convient que le contrepoint descende » (« *Prima est : Inchoandum et finiendum est in specie perfecta aut in unisono. Secunda : Non unam [speciem perfectam] post aliam similem facere nec unisonum licet. Tertia : Imperfectae duae aut plures unam post aliam possunt dari. Quarta : Si cantus continetur in eodem sono per duas voces aut plures, organum in eodem sono non quiescat, sed per diversa loca mutetur. Quinta regula : Sexta maior coniungit ad octavam, minor vero disiungit ad quintam. Sic et tertia maior ad quintam disgregat, minor autem ad unisonum adducit. Sexta : Si tenor ascendit, contrapunctus descendere procuret* »).

⁷⁵² 1482RP, *Secunda pars, Tractatus I*, cap. I : « *Sic igitur contrapunctus ad speciem propinquiorem debet incedere, ut a sexta in octavam vel in quintam, a tertia in unisonum vel in quintam ; et sic de speciebus compositis ac decompositis. [...] Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut descensu ; non in eodem tempore, sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere aut similem. in diatessaron vel diapente aut etiam diapason vel in suis compositis ac decompositis sub aut supra. Quem modum practici fugam appellat, propterea quod una vox aliam sequitur simili arsi aut thesi [...]* ».

Intégré à l'énoncé de la même règle de contrepoint, le passage dédié à la *fuga* par Nicolo Burzio (1487Bu) apparaît bien plus court que celui de Ramos, et dépourvu d'exemples. On y trouve néanmoins des termes très semblables à ceux de celui-ci⁷⁵³.

Et note que le contrepoint doit tendre vers l'espèce [d'intervalle] la plus proche : comme de la sixte vers l'octave, ou vers la quinte. De la tierce vers l'unisson ou la quinte : et cela s'entend de même pour tous les [intervalles] composés. De fait, une excellente manière de former un contrepoint ou un déchant est que la voix de contrepoint, ou *supranus* – puisque les vulgaires feront usage de ce nom – imite le Tenor dans ses mouvements ascendants ou descendants : non au même moment, mais après une ou deux notes, ou davantage, commençant sur la même *vox* à former la même mélodie en contrepoint. Ce qui est observé principalement dans le chant mesuré, et qui est appelé par quelques praticiens : *fuga*.

À ceci s'ajoute le fait que les règles de contrepoint édictées par Burzio sont très semblables à celles données par Ramos⁷⁵⁴. De fait, Burzio avait connaissance du traité de ce dernier, publié à Bologne cinq ans avant le sien. En témoignent notamment les critiques acerbes formulées par Burzio à l'égard du nouveau système de solmisation proposé par Ramos⁷⁵⁵.

Les trois autres traités comportant un passage important dédié à la *fuga*, c.1504Du, 1512Ph et 1516Aa, y consacrent chacun un chapitre complet. Bien que les deux premiers cités soient relativement brefs, le simple choix de consacrer à la *fuga* un chapitre autonome indique l'importance accordée à ce procédé par les trois théoriciens.

⁷⁵³ 1487Bu, *Tractatus* II, cap. III : « *Et nota quod contrapunctus ad speciem propinquiore debet tendere : vt a sexta in octauam : vel in quintam. A tertia in vnisonum vel quintam : et sic deceteris compositis intelligendum. Optime enim organizatur siue discantatur : quod organum siue supranus vt vulgi utar vocabulo imitatur tenorem in ascensu aut descensu non eodem momento : sed post vnam aut duas notulas vel plures incipiet in eadem voce eandem melodiam organizando : quod maxime cantu mensurato obseruandum est : et a nonnullis praticis fuga nuncupatur* ». Il n'est pas impossible que Ramos ait lui-même repris cette définition depuis un modèle antérieur. Toutefois, Giovanni Spataro attribue également cette définition à ce dernier. Ayant été, selon ses dires, élève de Ramos, son témoignage semble pouvoir être considérée comme fiable (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, Lettre no. 29, 24 novembre 1529, p. 402).

⁷⁵⁴ Si les mêmes éléments se retrouvent généralement au sein des règles de contrepoint données par la plupart des théoriciens de cette époque, on observe en effet d'importantes divergences quant à l'ordre adopté, ainsi qu'au nombre de règles énoncées. Ainsi, par exemple, 1496Ga comprend huit règles (*Liber* III, cap. III) ; 1511Co en comporte quatorze (!) (*Tractatus* IV) ; 1514Ko, neuf (*Liber* II) ; 1520Gu, six (cap. VIII). Quant à 1517Or, il comporte sept règles quant à l'emploi des consonances (*Liber* IV, cap. III), suivies de vingt-quatre règles ou conseils (*Liber* IV, cap. IV) pour la composition et la disposition des parties du contrepoint : les habituelles règles de contrepoint se trouvant réparties entre ces deux chapitres.

⁷⁵⁵ 1487Bu, *Liber* I, cap. XIV en particulier. À ce sujet, voir également MENGOZZI 2010.

Le choix de Domingo Marcos Durán d'intégrer ce chapitre au premier livre de son traité de *musica mensuralis*, consacré aux figures rythmiques ainsi qu'aux proportions rythmiques, et non au second, dédié au contrepoint, peut être mis en parallèle avec ceux de Georg Rhau (1520Rh) et de Johannes Galliculus (1520Gu), qui évoquaient tous deux la *fuga* dans le cadre d'un chapitre sur les silences. C'est sans doute en effet le décalage entre les parties impliquées dans la *fuga*, noté par des silences, qui a ici aussi justifié le choix d'évoquer la *fuga* en relations aux figures rythmiques et aux proportions, plutôt qu'au contrepoint. Toutefois, on note que la définition proposée par Durán comporte une mention des espèces parfaites et imparfaites de contrepoint, unique parmi les définitions recensées. Or, le théoricien n'a pas encore exposé ces notions à ce stade du traité : ce qui rend d'autant plus étonnante la position de ce chapitre au sein du premier livre⁷⁵⁶. Durán évoque ainsi la *fuga*⁷⁵⁷ :

Nous appelons *fuga* ou *caça* en musique, lorsqu'une voix ou une espèce [d'intervalle] va contre les mouvements ou la mélodie d'une autre, en espèces imparfaites de contrepoint, en laissant passer un temps, ou deux, ou davantage. Et une voix procède en disant la même chose que l'autre ou presque, en prenant bien garde que l'on ne touche pas d'espèces parfaites, jusqu'à la fin de cette *fuga* ou *caça*.

La position du chapitre dédié à la *fuga* dans les traités de Venceslaus Philomathes (1512Ph) et de Pietro Aaron (1516Aa) semble *a priori* plus cohérente : tous deux intègrent en effet ce chapitre au livre dédié au contrepoint. Le *Liber quartus* du traité de Philomathes se présente comme une brève méthode de composition. Il débute par un exposé très condensé des types de consonances et des règles du contrepoint, puis se poursuit par plusieurs courts chapitres donnant des conseils ou des méthodes élémentaires pour la composition. Formation des cadences (*De formis vocum sive clausulis finalibus*), disposition des voix (*De vocum generatione*), méthode élémentaire d'écriture (*In praxim manuductio*), élaboration des *fugae* (*De fugarum formatione*), et ainsi de suite. Dans le traité d'Aaron, le chapitre consacré à la *fuga* figure dans le dernier quart du *Liber tertius* – dernier livre du traité –, dédié au contrepoint ainsi qu'aux proportions rythmiques.

⁷⁵⁶ Les espèces parfaites et imparfaites du contrepoint se trouvent définies au second chapitre du second livre (*Capitulo segundo dela subdiviusion delas species*).

⁷⁵⁷ c.1504Du, [*Libro primero*], cap. XXIII : « *Fuga o caça dezimos enla musica : quando una boz o specie va contra haziendo los passos o melodia de otra en specie imperfecta de contrapunto : dexando pasar un compas : o dos : o mas. E va una boz diziendo lo mesmo : o quasi que la otra guardando que en el proceder no se toquen en species perfetas : fasta en fin dela fuga o caça* ».

Immédiatement suivi de la section dédiée aux proportions, qui conclut le traité (cap. LIII-LXII), ce chapitre conclut celle dédiée au contrepoint (cap. I-LII). Il apparaît ainsi placé à la fin d'une série de chapitres donnant divers conseils ou règles sur la manière de composer.

Plus clairement encore que les passages dédiés à la *fuga* dans les traités de Ramos (1482RP) et de Burzio (1487Bu), les chapitres relevés dans les traités d'Aaron et de Philomathes semblent viser à susciter, chez les lecteurs, une mise en application du procédé. Le ton et le contenu de ces chapitres en attestent. Le chapitre du traité de Philomathes, en particulier, adopte un ton prescriptif caractéristique des traités musicaux de cette époque, notamment ceux issus des territoires germaniques⁷⁵⁸. La brièveté de ce chapitre nous incite à le reproduire en entier⁷⁵⁹ :

Introduis souvent des *fugae* : et la composition sera subtile. Une fois qu'au départ, la [première] voix a été posée, il faut qu'elle précède la voix fuguée. Laquelle doit suivre l'autre en *fuga*, en chantant la même mélodie, qu'elle reproduit à l'octave, à l'unisson, à la quarte ou à la quinte. [dans la marge : la *fuga* peut être de quatre sortes]. Il a besoin de talent, celui qui veut concevoir des *fugae* belles et subtiles. Car il n'y a rien de plus noble qu'elles. On voit émerger quatre voix, serrées, depuis une seule : et de la même façon que nous les avons assemblées par le passé⁷⁶⁰.

Les indications données par Philomathes se limitent au strict nécessaire. On remarque notamment l'absence d'une véritable définition de la *fuga*. Cependant, les caractéristiques essentielles de celle-ci apparaissent clairement mentionnées : en particulier l'identité des mouvements mélodiques, leur décalage temporel, la taille de l'intervalle qui les sépare, en particulier. Le propos ne semble pas viser à la description abstraite du procédé, mais à permettre véritablement sa mise en pratique par les lecteurs. La première proposition du chapitre, *Insere sepe fugas* (« Introduis souvent des *fugae* »), est significative à cet égard.

⁷⁵⁸ À ce sujet, voir notamment la préface d'Olivier Trachier aux *Praecepta musicae poëticae* de Gallus Dressler (DRESSLER, *Praecepta musicae poëticae*, éd. Trachier ; Chevalier).

⁷⁵⁹ 1512Ph, Liber IV, cap. « De fugarum formatione » : « *Insere sepe fugas : et erit subtile poema./Que tibi principio fuerit vox ponere visa :/Precedat fugiens : illamque fugando sequatur/Altera : cum simili modulamine : quas diapason :/Unisonus ve creat : diatessaron : aut diapente.* [dans la marge : *Fuga potest esse quadriphariam*] *Indiget ingenio qui subtilesque : bonasque/Uult fabricare fugas : nam nil nobilius illis./Quattuor ex una voces emergere crebro/Uidimus : atque huiuscemodi compegimus olim* ».

⁷⁶⁰ Ce passage se réfère à l'exemple musical qui suit, en *fuga* à 4 ex 1, indiqué « *Fuga* à quatre voix à l'octave : quinte : et quarte » (« *Fuga quattuor uocum in diapason : diapente : et diatessaron* »). Ce qui suggère que le chapitre qui précède parle de *fuga legata* : cependant le premier vers de ce chapitre semble évoquer plutôt une *fuga sciolta.*, que l'on pourrait intégrer à plusieurs reprises dans une composition.

Le chapitre dédié à la *fuga* par Aaron (1516Aa), en revanche, semble adopter un ton plus descriptif. Beaucoup plus développé que celui de Philomathes, il comporte de nombreux exemples, et débute par une définition précise du procédé⁷⁶¹ :

L'imitation dans les chants, ou *fuga* d'une partie à l'autre du chant, est souvent utilisée. Elle est appelée imitation ou *fuga* pour la raison suivante : car la partie qui suit, ou antécédent, répète les mêmes syllabes de solmisation que celles de la partie qui précédait, ou partie subséquente, avec les mêmes noms, mais en des lieux différents [de la portée]. Et chacun prononce [*i.e.* solmise] comme s'il imitait, ou bien comme s'il semblait fuir en suivant [l'autre partie].

Bien qu'Aaron ne s'adresse que rarement au lecteur de façon directe – à la différence de Philomathes, en particulier –, la suite du chapitre ne laisse aucun doute sur la destination pratique de ce chapitre. Outre les exemples musicaux intégrés au texte, qui illustrent autant d'emplois particuliers de la *fuga*, et donnent au lecteur des repères concrets, la fin du chapitre suppose clairement cet objectif. Après avoir décrit diverses sortes de *fugae*, Aaron indique en effet⁷⁶² :

Il pourrait aussi être réalisé beaucoup d'autres sortes [de ces *fugae*], lesquelles, pour ne m'étendre plus longuement, je passe. Cependant, si celles-ci sont mises en pratique, et exercées avec application, elles peuvent suffire. En effet, un petit nombre de préceptes appliqués avec soin sont suffisants, à condition que l'on s'astreigne à un exercice fréquent et consciencieux.

En dépit du caractère descriptif du début du chapitre, il semble bien qu'Aaron souhaite ici permettre à ses lecteurs l'application du procédé de la *fuga*. Parmi les textes étudiés, quatre semblent ainsi décrire la *fuga* non comme une technique abstraite, mais afin qu'elle puisse être pratiquée par les lecteurs : 1482RP, 1487Bu, 1512Ph, 1516Aa. Il s'agit à chaque fois de traités dans lesquels les remarques concernant la *fuga* apparaissent dans la section dédiée au contrepoint : la localisation de ces remarques revêtant, semble-t-il, un rôle significatif dans la portée de celles-ci.

4) Étude du contenu des définitions relevées

Le contenu des définitions données par ces quatre traités apparaît également particulièrement intéressant. Ils sont aussi les seuls, avec celui de Tinctoris

⁷⁶¹ 1516Aa, *Liber III*, cap. LII : « *Imitatio in cantilenis, siue fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, siue fugatio : quia subsequens : uel antedens praecedentis uoces partis, uel subsequentis easdem nomine, sed locis diuersas repetit : et uel quasi imitando pronunciat, uel quasi subsequendo fugare uidetur* ».

⁷⁶² 1516Aa, *Liber III*, cap. LII : « *Possent haec quidem multis etiam alii fieri modis, quos, ne sim prolixior, praetereo. Si tamen haec in usum : ac exercitationem trahantur, sufficere poterunt. Parum enim praecepta diligenter tradita proderunt, nisi elaborata, et frequens exercitatio sequatur* ».

(c.1475Ti), à supposer la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées. Avant d'observer sous quelle forme sont opérées ces indications, et ce qu'elles semblent impliquer, il convient d'examiner de plus près l'ensemble des définitions relevées, afin de déterminer dans quelle mesure leur contenu diffère.

L'évaluation précise de la teneur de chacune de ces définitions peut s'avérer délicate. En effet, à chacune des caractéristiques propres aux *fugae* ne correspond pas nécessairement un terme précis et standardisé : une caractéristique donnée peut apparaître désignée par des termes multiples. Les mouvements de notes, supposés identiques entre les voix impliquées dans la *fuga*, sont nommés par des termes aussi variables que *cantus* (1482RP), *melodia* (1487Bu), *passos o melodia* (c.1504Du), ou *processo di note* (1508Ga). Certes, tous ces termes semblent désigner des enchaînements mélodiques. Néanmoins il n'est pas évident de savoir s'ils supposent également l'identité des rythmes, et des syllabes de solmisation, en particulier⁷⁶³. Cette variabilité des termes rend parfois difficile de délimiter la portée exacte des définitions.

Malgré cela, on peut définir d'emblée cinq éléments qui concourent à la définition de la *fuga*. Ceux-ci apparaissent récurrents au sein des définitions relevées, et semblent suffisants pour décrire précisément ce procédé. Il s'agit de l'identité des mouvements de notes chantés par les voix fuguées, de l'identité de leurs rythmes, de l'intervalle qui les sépare, de la distance temporelle qui les sépare, enfin de l'identité des syllabes de solmisation chantées par les parties fuguées⁷⁶⁴. Ces différentes caractéristiques sont tantôt mentionnées dans les définitions, explicitement ou implicitement ; tantôt omises, comme indiqué dans la table suivante.

⁷⁶³ L'identité des rythmes chantés par les parties fuguées apparaît clairement mentionnée par Tinctoris, sous les termes de *valor* et de *forma*, et, de manière plus allusive, par 1482RP et 1517Or, qui emploient respectivement les termes de *cantus* et de *clausula* pour désigner la mélodie de la partie de *dux* – termes qui pourraient désigner non seulement la forme mélodique, mais aussi la structure rythmique de la mélodie. Dans la plupart des autres cas, en revanche, il s'avère délicat de déterminer si les termes employés décrivent uniquement les mouvements de notes, ou bien également les rythmes qui ordonnent ceux-ci.

⁷⁶⁴ À ces caractéristiques, Durán en ajoute une autre : selon lui, la *fuga* ne doit procéder que par intervalles polyphoniques imparfaits, et éviter les intervalles parfaits (*cf.* point précédent). Si Aaron semble en partie partager cette idée, préconisant surtout l'emploi de *fugae* dans lesquelles les parties procèdent par tierces, sixtes ou dixièmes parallèles, il ne l'affirme pas pour autant de manière aussi rigide (1516Aa, *Liber* III, cap. LII).

N. B. : Dans cette table, le signe X signale une mention explicite de la caractéristique concernée, le signe (X), une mention implicite, et le signe -, l'omission de cette caractéristique.

Références des sources ⁷⁶⁵	c.1475Ti	1482RP	1487Bu	c.1504Du	1508Ga	1512Ph	1516Aa	1517Or
Identité des mouvements de notes	X	X	X	X	X	X	X	X
Identité des rythmes	X	-	-	-	-	-	-	-
Intervalle qui sépare les parties fuguées	-	X	-	-	-	X	X	-
Distance temporelle qui sépare les parties fuguées	-	X	X	X	X	X	X	X
Identité des syllabes de solmisation	X	(X)	(X)	-	-	(X)	X	-

Table 3.1.2 : Informations données par les définitions de la *fuga* relevées au sein des textes retenus.

Bien qu'aucune de ces définitions ne fasse explicitement mention de la nécessité d'une imitation exacte ou diatonique, certaines d'entre elles comportent des indications qui permettent d'être assuré de la nécessité d'une imitation exacte. C'est tout particulièrement le cas dans les définitions utilisant des termes de solmisation, qui indiquent que les syllabes – et donc les intervalles – chantés par la partie de *dux* se trouvent reproduits à l'identique dans la partie de *comes*.

La plus ancienne de ces indications figure au sein de la définition donnée par Tinctoris. En effet, ce dernier précise que les parties fuguées doivent chanter des notes identiques par « leur forme, leur valeur, et leur nom (*nomen*) » : ce terme de *nomen* désignant les syllabes de solmisation⁷⁶⁶. On retrouve ce terme employé

⁷⁶⁵ Nous excluons de ce tableau les deux traités ne contenant pas de définition de la *fuga* : 1520Gu et 1520Rh.

⁷⁶⁶ c.1475Ti, cap. VI. Ce terme de *nomen*, il est vrai, apparaît rarement employé dans ce sens par les théoriciens de cette époque : le terme le plus couramment utilisé étant celui de *vox*. Il semble cependant que c'est bien en ce sens que l'emploie Tinctoris, comme en témoigne notamment la discussion de ce passage par Giovanni del Lago et Giovanni Spataro, dans un échange de lettres datées de 1529 (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, Lettre no. 28, 8 octobre 1529, p. 381-2 ; lettre no. 29, 24 novembre 1529).

quelques décennies plus tard par Pietro Aaron (1516Aa), dans sa propre définition de la *fuga*. Les exemples musicaux accompagnant celle-ci ne laissent aucun doute sur la signification du terme de *nomen*, et sur les implications de cet emploi. En effet, Aaron indique ses exemples sous forme verbale – le traité ne comportant pas d'exemples musicaux gravés – en indiquant précisément les syllabes chantées par les parties fuguées. Dans tous les cas, celles-ci sont parfaitement identiques. L'exemple suivant, qui implique l'utilisation d'hexacordes distincts aux deux parties fuguées, apparaît particulièrement intéressant⁷⁶⁷ :

Si le Cantus est commencé sur *d-la sol ré* et que les syllabes « *ré mi fa sol la* » sont dites, le Tenor, à la quinte inférieure, fera une pause de minime, laquelle quinte se trouvera sur *G-sol ré ut* aigu, et reproduira les notes du Cantus. On doit cependant savoir que le Tenor devra alors être chanté par bémol, et que les notes du Cantus que nous avons dites ne devront pas être imitées autrement.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Cantus (dux)' and contains five notes: 'ré', 'mi', 'fa', 'sol', 'la'. The bottom staff is labeled 'Tenor (comes)' and contains a rest for the first note, followed by notes for 'ré', 'mi', 'fa', 'sol', 'la'. A '8' is written below the first note of the Tenor staff, indicating an octave lower.

Exemple 3.1.1 : Transcription de l'un des exemples de *fuga* donnés par Pietro Aaron (1516Aa, *Liber tertius*, cap. LII).

La définition de la *fuga* donnée par Bartolomeo Ramos de Pareja apparaît légèrement moins explicite. En indiquant que la partie de *comes* est supposée commencer « sur la même vox [que la partie de *dux*], à faire le même chant [*cantus*], non pas au même moment, mais après une ou plusieurs notes »⁷⁶⁸, Ramos mentionne certes clairement l'identité de la syllabe de départ, chantée par les parties fuguées :

⁷⁶⁷ 1516Aa, *Liber III*, cap. LII : « *Si cantus in D-la sol re inchoabitur & dicetur re mi fa sol la : tenor sub eo quintam faciet pausam unam de minimis expectando quae quinta in G-sol re ut acuto erit et easdem cantus notas retinet. Illud tamen sciendum oportere tunc ipsum tenorem per b molle cantari neque enim aliter notas cantus imitaretur quas diximus [...]* ». On note d'ailleurs que dans un traité plus tardif, le *Lucidario in musica*, Aaron limitera l'emploi du terme de *fuga* aux imitations dont les parties emploient des syllabes identiques : celles dont les parties emploient des syllabes différentes étant désignées par le terme de *canon* (AARON 1545, *Libro secondo*, *Oppenione X*, *Resolutione* : « [...] je dis, que la progression montrée ci-dessus n'est pas une véritable *fuga*, car elle n'a pas la similitude des syllabes [entre les parties fuguées], le Soprano disant en effet *ré mi fa sol*, et le Tenor *ut ré mi fa*, il s'agit d'un *canon*, et non d'une *fuga* [...] » (« [...] dico, che il processo di sopra mostrato, non sara vera fuga, perche non ha similitudine di nome, imperoche dicendo il Soprano re mi fa sol, et il Tenore ut re mi fa, sara canon, et non fuga [...] »). Cité par HAAR 1971, p. 232-3). Si l'adoption de cette terminologie risquerait d'engendrer de nombreuses confusions – le terme de *canon* revêtant par ailleurs un sens tout autre –, elle préfigure néanmoins la distinction zarlinienne entre *fuga* et *imitatio*.

⁷⁶⁸ cf. point précédent.

mais il ne précise pas si toutes les autres syllabes du chant doivent être préservées ou non. Le terme de *cantus*, qu'emploie Ramos pour désigner la mélodie chantée par les parties fuguées, n'englobe pas nécessairement les syllabes sur lesquelles est chantée cette mélodie⁷⁶⁹. Cependant, le théoricien fait également intervenir un autre type d'indication, qui semble confirmer la nécessité d'une imitation exacte. Un peu plus loin, il précise en effet que la *fuga* doit être conçue à un intervalle d'unisson, d'octave, de quarte ou de quinte⁷⁷⁰. En effet, cette précision évoque directement la notion guidonienne des « affinités », qui désigne les similitudes entre les espèces d'intervalles distants d'une quarte ou d'une quinte⁷⁷¹, qui correspond à la structure du système hexacordal lui-même. Cette mention pourrait ainsi constituer une indication implicite de la nécessité d'utiliser les mêmes syllabes de solmisation dans les parties fuguées⁷⁷². On retrouve une telle indication dans le chapitre dédié à la *fuga* par Venceslaus Philomathes (1512Ph), cité au point précédent⁷⁷³.

⁷⁶⁹ Dans la définition proposée par Burzio, très proche de celle de Ramos, et citée au point précédent (1487Bu, *Tractatus* I, cap. III : « [...] *in eadem voce eandem melodiam organizando* [...] »), le terme de *melodia* est substitué à celui de *cantus*. Cet autre terme ne semble pas non plus sous-entendre clairement la nécessité d'une solmisation identique de l'ensemble de la mélodie. Au sein du traité de Burzio, ce terme ne semble pas en effet employé pour désigner un enchaînement de syllabes de solmisation.

⁷⁷⁰ C'est en ce sens que Peter Urquhart interprète ce chapitre, en particulier (URQUHART 2007, p. 174). Les exemples musicaux donnés par Ramos ne permettent malheureusement pas d'être assuré de la justesse de cette interprétation. En effet, on constate que, dans tous ces exemples, la reproduction exacte des intervalles chantés par la partie de *dux* dans la partie de *comes* peut s'opérer sans ajout d'altérations. L'imitation est donc certes exacte – dans la mesure où la transposition est rigoureuse – mais également diatonique – dans la mesure où elle n'induit pas l'introduction d'altérations supplémentaires.

⁷⁷¹ BERGER 1987, p. 158.

⁷⁷² Le fait qu'au sein de ce même traité, Ramos rejette l'emploi de la solmisation hexacordale pose cependant question. En effet, Ramos privilégie l'emploi d'un système de son invention, au sein duquel les *litterae* ne se structurent pas selon la répétition d'une séquence allant de *A* à *G*, mais en une série unique et continue de lettres allant du *Gamma* grave jusqu'au *t* de l'alphabet latin, équivalent du *ee* de la *scala latina* traditionnelle. En outre, il propose un système de solmisation non pas fondé sur l'hexacorde, mais sur l'octave : ce qui rend l'interprétation de son propos délicate (DEAN, « Ramis [Ramus] de Pareia, Bartolomeus [Bartolomeo; Ramos de Pareja, Bartolomé] », *Grove Music Online*. D'autant que l'interprétation de ce passage par Giovanni Spataro suggère que Ramos n'accordait que peu d'importance réelle à la solmisation, mais uniquement à la préservation des intervalles (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, Lettre no. 29, 24 novembre 1529, p. 402-6).

⁷⁷³ Selon Giovanni del Lago, la brève définition donnée par Gafori (1508Ga, *Tractatus* IV, cap. V), citée précédemment (III-1-2)), supposerait également l'emploi d'une solmisation identique. Del Lago indique en effet, dans sa lettre du 8 octobre 1529 : « Mais notez que là où il dit « par une même progression de notes », il sous-entend qu'elles s'imitent l'une l'autre par les mêmes figures ou syllabes de même nom, de même forme, et de même valeur » (« *Ma notate ove lui dice « con simile processo di note », esso intende però imitandosi l'un l'altro con simile figure o ver sillabe di medesimo nome, di medesima forma, et di medesimo valore* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 382).

Deux types d'indices semblent ainsi suggérer la nécessité d'une imitation exacte dans les *fugae*. D'une part, les indications de l'identité des syllabes chantées par les parties fuguées ; d'autre part, la limitation des intervalles qui peuvent séparer les parties fuguées à l'unisson, l'octave, la quarte ou la quinte. Il est intéressant de remarquer que ces indications ne figurent qu'au sein de cinq textes, sous une forme plus ou moins explicite (Table 3.1.2) : le traité de Tinctoris tout d'abord (c.1475Ti), ainsi que les quatre textes signalés à la fin du point précédent, qui traitaient de la *fuga* de la manière la plus détaillée, et semblaient viser à une mise en application de cette technique par les lecteurs – 1482RP, 1487Bu, 1512Ph et 1516Aa. Chez ces théoriciens, la définition de la *fuga* semble donc avoir fait l'objet d'un relatif consensus, malgré les différences de formulation et de contenu de leurs définitions.

Mais si cette conception de la *fuga* apparaît adéquate aux emplois les plus courants de cette technique par les compositeurs, durant le XV^e siècle et jusqu'aux premières décennies du XVI^e siècle⁷⁷⁴, on trouve dès la fin du XV^e siècle des exemples de *fugae* ne répondant pas à ces critères. Il s'agit en particulier des *fugae* ne permettant pas la préservation exacte des intervalles chantés par la partie de *dux*, dans la partie de *comes*. Pour de telles œuvres, l'emploi des mêmes syllabes de solmisation par les parties fuguées apparaît généralement impossible. Le choix d'une imitation diatonique implique le plus souvent l'emploi d'une technique distincte, afin d'extraire la partie de *comes* de celle de *dux* : le plus probablement, la lecture de ces parties dans des clés différentes⁷⁷⁵.

Il ne fait aucun doute qu'une technique unique – l'emploi de syllabes de solmisation identiques – ne peut suffire à la réalisation de la totalité des *fugae* transmises par les sources musicales. Les définitions données par les théoriciens n'englobent qu'une portion restreinte des pratiques de composition dont attestent les sources musicales à l'époque : les plus récentes expérimentations techniques n'ayant pas encore été absorbées par le discours théorique.

On peut aller plus loin encore. D'une part, nous le verrons, il n'est nullement

⁷⁷⁴ URQUHART 2007, p. 173-7.

⁷⁷⁵ URQUHART 1997, p. 76. Au sein de certaines sources, la partie de *dux* d'une *fuga* peut apparaître pourvue de plusieurs clés, ce qui semble attester de cette possibilité. Cette notation n'apparaît dans aucune des sources consultées des *fugae* de notre corpus, mais on peut l'observer dans quelques autres œuvres au sein de ces mêmes sources : en particulier la chanson anonyme *Dueil et ennuy* transmise par **VienNB 18746** (partie de Tenor secundus (*dux*), f. 9^e-10).

certain que la réalisation des *fugae* se limite à une alternative stricte entre deux types d'imitation – exacte ou diatonique – : ce qui pose la question du choix de la technique permettant leur réalisation. D'autre part, il n'est pas assuré que ces deux types d'imitation puissent être associés rigidement à une technique unique de réalisation : l'imitation exacte à l'emploi d'une même solmisation par les parties fuguées ; l'imitation diatonique à la lecture de celles-ci dans des clés différentes. En effet, dans le cas de la solmisation, cette association a été vigoureusement contestée par Giovanni Spataro, notamment.

Le témoignage de Spataro figure dans une lettre adressée à Giovanni del Lago, à la fin de l'année 1529. Spataro ayant fait parvenir à celui-ci un traité de sa main, aujourd'hui perdu, pour relecture avant une possible publication, del Lago lui fait part d'une critique de son emploi du bémol au sein d'un exemple musical, une *fuga* à la quarte inférieure⁷⁷⁶.

Exemple 3.1.2 : Exemple musical cité par Giovanni del Lago dans sa lettre du 8 octobre 1529⁷⁷⁷.

Selon del Lago, le bémol accidentel qui figure à la quatrième brève du Cantus (*dux*) pose problème. Bien qu'il permette d'éviter l'intervalle de triton mélodique *f–bb-mi* à la partie de Cantus, et de préserver l'exactitude de l'imitation, ce bémol a pour conséquence, selon del Lago, de faire différer les syllabes de solmisation

⁷⁷⁶ BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, Lettre no. 28, 8 octobre 1529, p. 378.

⁷⁷⁷ Reproduit depuis BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 378.

chantées par les deux parties au cours de ce passage⁷⁷⁸.

Cantus
(dux)

Tenor
(comes)

sol fa la sol ré

ré fa mi ré mi

Exemple 3.1.3 : Solmisation des quatrième et cinquième brèves de l'exemple précédent, d'après Giovanni del Lago⁷⁷⁹.

Aux yeux de del Lago, cette différence pose problème, dans la mesure où elle contredit la définition traditionnelle de la *fuga*⁷⁸⁰. Selon lui, Spataro aurait dû inscrire cette altération à la clé, de sorte qu'elle s'applique à l'ensemble du chant et permette une solmisation rigoureusement identique des deux parties fuguées⁷⁸¹. Cependant, la réponse véhémement de Spataro, datée du mois suivant, démontre bien que celui-ci n'est pas de cet avis. Selon lui, la définition de la *fuga* donnée par Tinctoris – qu'il qualifie d'ailleurs plus loin d'imbécile et d'incompétent en matière de musique⁷⁸² – n'est pas recevable, mais « incomplète, irrégulière et superflue⁷⁸³ ». Incomplète, dans la mesure où elle ne précise pas que cette identité des parties du chant « ne se produit

⁷⁷⁸ Les syllabes de solmisation indiquées par del Lago (Ex. 3.1.13) indiquent que celui-ci considérerait le *b-fa* chanté par le Cantus (*dux*) comme un *fa super la* ; à la différence du *f* chanté par le Tenor (*comes*), précédé d'une muance. De fait, la quasi-totalité des traités musicaux imprimés entre 1475 et 1530 environ, consultés dans le cadre de ce travail, limitent l'application de cette règle à l'hexacorde par nature et au degré *b-fa* – voire, aux seuls premier et second modes (cf. *infra*, III-2-B-2)).

⁷⁷⁹ Reproduit depuis BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 381-2.

⁷⁸⁰ Au cours de cette lettre, del Lago cite notamment les définitions données par Johannes Tinctoris (c.1475Ti, cap. VI) et Franchino Gafori (1508Ga, *Tractatus* IV, cap. V), citées précédemment.

⁷⁸¹ Lettre no. 28, 8 octobre 1529 : « Je crois qu'en cela, vous avez l'opinion que ce *b* rond posé en ce lieu est stable, comme s'il était noté en tête de chaque partie de chaque composition polyphonique. [...] Mais j'ai une autre opinion à ce propos, et je dis qu'un tel *b* rond placé en ce lieu par Votre Excellence est mobile » (« [...] *io credo que quella habbia opinione che quello b rotundo posti in quel luogo sia stabile, si come fusse segnato in principio di ciascuna particola di ciascun concerto. [...] Ma io in questo tengo altra opinione, et dico quel tale b rotundo posto in quel luogo da V.E. È mobile* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 379).

⁷⁸² Lettre no. 29, 24 novembre 1529 : « Tinctoris était un fou, et il croyait savoir bien plus qu'il ne savait en réalité, comme le montrent ses oeuvres » (« *Tintoris era uno pazo, et molto più se credeva sapere che non sapeva, come dimostrano le opere sue* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 406).

⁷⁸³ Lettre no. 29, 24 novembre 1529 : « *diminuta, irregulare, et superfluta* » (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 404).

pas au même moment⁷⁸⁴ », mais à un certain intervalle de temps ; « superflue » dans la mesure où elle mentionne à la fois la valeur (*valor*) et la forme (*forma*) des notes, ce qui est redondant selon Spataro ; et « irrégulière », puisqu'elle implique les syllabes de solmisation prononcées, ce qu'il juge également inutile.

Pour ce dernier, le choix des syllabes de solmisation n'a aucune importance dans la définition d'une *fuga*, seule comptant la préservation des intervalles d'une partie à l'autre. Citant notamment la définition donnée par Ramos, qui semble avoir été son professeur⁷⁸⁵, il affirme⁷⁸⁶ :

La *fuga* consiste seulement en la similitude des mouvements ascendants et descendants, et non dans la similitude des syllabes de solmisation assignées aux sons du chant.

Selon Spataro, admettre les syllabes de solmisation comme un critère de définition de la *fuga* impliquerait que l'exemple musical donné par lui (Ex. 3.1.1) serait tantôt considéré comme un *canto fugato* – s'il était chanté sans que les syllabes soient prononcées –, tantôt comme un *canto non fugato* – s'il était chanté avec des syllabes différentes entre les deux parties. Selon Spataro, cela est évidemment absurde. D'autant que les syllabes sont souvent difficiles à placer sur un chant tel que celui-ci, et qu'il s'avère souvent impossible, dans la musique mesurée, de suivre rigoureusement les règles des nuances⁷⁸⁷.

⁷⁸⁴ Lettre no. 29, 24 novembre 1529 : « *Perché tale identità non occorre in eodem tempore* » (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 405).

⁷⁸⁵ Spataro rappelle fréquemment ce lien qui l'unit à Ramos, ce qui laisse supposer de l'importance de la filiation qui relie les deux théoriciens. Entre autres, il est notamment mentionné dans le titre même de l'un des textes polémiques de Spataro, dirigé contre Gafori : les *Errori de franchino Gafurio da lodi : da maestro Joanne Spataro musico bolognese, in sua deffensione, et del suo preceptore maestro Bartolomeo Ramis* (1521Sp). (« Erreurs de Franchino Gafori de Lodi, par maître Giovanni Spataro, musicien bolonais, pour sa défense, et pour celle de son précepteur maître Bartolomeo Ramos »).

⁷⁸⁶ Lettre no. 29, 24 novembre 1529 : « *La fuga solo consiste in la similitudine de lo ascenso et del descenso, et non in la similitudine de li nomi assignati a li soni del canto* » (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 403).

⁷⁸⁷ Dans cette même lettre du 24 novembre 1529, Spataro oppose en particulier la solmisation propre au plain-chant, dans lequel, selon lui, les nuances peuvent toujours être réalisées selon les règles, à la solmisation propre à la musique mesurée, dans laquelle de nombreuses nuances doivent être sous-entendues, les chanteurs nommant les sons comme cela les arrange. Lettre no. 29 : « [...] la manière de procéder pour une telle syllabe à un tel endroit, et d'autres similaires, est arbitraire et non pas véritablement sujette à la règle d'observer l'ordre de ces syllabes, comme dans le plain-chant. Parce que dans le plain-chant, les lieux des nuances peuvent toujours se former en acte, mais dans le chant mesuré, les nuances ne sont pas effectivement chantées, mais sont réalisées par la pensée, et chaque chanteur (dans cette musique mesurée) nomme les sons et les distances sonores à sa convenance, et [les chanteurs] se préoccupent peu de la dénomination diverse des sons, mais sont seulement attentifs au fait que les espaces des tons et des demi-tons se trouvent prononcés en leurs lieux dus et réglés » (« [...] *el modo de procedere per tale syllabe in tale loco et altri simili è arbitrario et non tanto*

Selon Peter Urquhart, le désaccord entre les deux théoriciens s'expliquerait notamment par les évolutions du système de solmisation, entre les XV^e et XVI^e siècles. Il révélerait en outre les raisons pour lesquelles le principe d'une solmisation identique des parties fuguées a peu à peu été abandonné au cours du XVI^e siècle⁷⁸⁸. Le caractère apparemment contradictoire des différents éléments observés – les définitions données par les traités, d'une part ; les œuvres musicales préservées, ainsi que le témoignage de Spataro, d'autre part –, suggèrent qu'autour de 1500 se joue un tournant décisif dans le rapport entre les textes théoriques et les *fugae*. Tandis que les catégories données par les théoriciens s'appuient sur des pratiques héritées du XV^e siècle – emploi privilégié, sinon exclusif, de *fugae* à des intervalles parfaits ; préservation exacte des intervalles entre les parties fuguées –, certains compositeurs étendent alors considérablement le domaine des techniques mises en jeu dans les *fugae*. Le choix d'intervalles imparfaits entre les parties fuguées, l'emploi de plus en plus fréquent des *fugae* diatoniques tendront ainsi à faire voler en éclats les cadres théoriques fixés durant les dernières décennies du XV^e siècle. Ce qui implique l'emploi d'autres techniques de réalisation de la part des chanteurs, et conduira à terme les théoriciens à la définition d'autres formes d'imitation.

À cet égard, l'œuvre de Josquin apparaît pionnière. Du fait de l'originalité des dispositifs qu'elle met en jeu, elle se pose souvent en tension avec les textes contemporains, et ne peut donc être réduite aux catégories données par ceux-ci. On ne saurait donc espérer trouver de réponses certaines quant à la réalisation des *fugae* attribuées à Josquin, en recourant à ces seuls textes. Pour cela, il nous faut au contraire nous pencher sur les œuvres elles-mêmes, ainsi que sur leur notation au sein des sources préservées.

*subiecto a la regola de osservare l'ordine de tale syllabe, come è el canto plano, perchè in canto plano sempre li lochi de mutatione se possono formare in acto, ma nel mensurato canto le mutatione non sono actualmente cantate, ma sono subintelecte, et ciascuno cantore (in questa musica mensurata) denomina li soni et le sonore distantie secondo el suo comodo, et poco curano de la diversa denominatione de li soni, ma solo atendono che li spatii de li toni et de li semitonii cadano pronuntiati in lochi soi debiti et regolati » (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 403)).*

⁷⁸⁸ Selon Urquhart, la solmisation identique des parties fuguées s'opérait de manière naturelle et pleinement adéquate dans le système propre au XV^e siècle, distinguant trois hexacordes ; mais non dans le système, plus simple, qui tend à s'y substituer à l'époque de del Lago, et distingue seulement deux hexacordes : le *cantus durus* et le *cantus mollis* (URQUHART 2007, p. 177).

2- Notation des altérations et réalisation des fugae

Si la solmisation constitue le seul outil explicitement préconisé pour la réalisation des *fugae*, par les traités d'une part, et par les sources musicales d'autre part⁷⁸⁹, elle ne saurait suffire à chanter toutes les *fugae* du corpus étudié. En particulier, la réalisation des *fugae* diatoniques ne peut être opérée par ce moyen, requérant manifestement l'emploi d'autres techniques. On ne peut donc envisager l'application de la solmisation à toutes les *fugae* : d'autant que le rôle de celle-ci a pu faire débat, parmi certains théoriciens du premier tiers du XVI^e siècle⁷⁹⁰. La réalisation des *fugae* ne saurait donc être réduite au fait d'appliquer des syllabes identiques aux différentes parties fuguées. Bien au contraire, cette réalisation suppose manifestement un choix entre plusieurs réalisations distinctes, correspondant sans doute à autant de techniques de lecture.

Au sein des sources étudiées, les indices permettant de connaître à l'avance comment une *fuga* donnée doit être chantée, et quel type d'imitation lui est le plus adéquat, sont relativement rares. Ils ne sont pourtant pas inexistantes. Au sein de certaines sources, on relève en effet des éléments qui semblent indiquer clairement la nécessité d'une imitation exacte. D'emblée, ils peuvent orienter les chanteurs vers une réalisation pleinement adéquate⁷⁹¹.

Au sein du corpus théorique considéré en partie précédente, quelques auteurs signalent en effet certaines répercussions concrètes du choix d'une imitation exacte, en affirmant la nécessité d'introduire des altérations supplémentaires dans les parties fuguées. C'est le cas tout particulièrement dans l'un des exemples donnés par les

⁷⁸⁹ Dans le cas, certes exceptionnel, de la chanson *Faulte d'argent*. En effet, les trois sources consultées de cette chanson présentent l'inscription canonique *Faulte d'argent par nature/Faulte d'argent par bemol*, ou d'autres inscriptions proches (Table 1.3.1). Ces inscriptions suggèrent en effet que la mélodie confiée aux parties fuguées doit être chantée par celles-ci dans deux hexacordes différents, en imitation exacte : celle de Contra (*dux*) chantant par bémol, celle de Quintus (*comes*) par bécarre.

⁷⁹⁰ Nous l'avons vu, les propos de Giovanni Spataro remettent en question la nécessité d'employer la solmisation pour réaliser les *fugae*, et pourraient témoigner d'une diversité d'emplois de la solmisation (cf. *supra*, III-1-4).

⁷⁹¹ En l'absence de tels indices, on considérera que le choix d'une imitation exacte ou diatonique ne peut être opéré d'une manière certaine dès la première lecture. Imaginons un ensemble de chanteurs devant réaliser une *fuga*, face à une source musicale ne comportant pas de résolution écrite de la partie de *comes*, ni aucun autre indice quant à la nécessité d'une imitation exacte, ou diatonique. Pour déterminer laquelle de ces réalisations est la plus adéquate, les chanteurs devaient probablement expérimenter des réalisations distinctes – d'abord l'imitation exacte, par exemple, puis si celle-ci ne fonctionne pas, l'imitation diatonique –, afin d'établir la plus appropriée (BERGER 1987, p. 157).

Libri tres de institutione harmonica de Pietro Aaron (1516Aa), dans lequel celui-ci préconise l'introduction, à la partie de *comes*, d'un bémol *a priori* absent de la partie de *dux*⁷⁹² :

Si le Cantus commence sur *D-la sol ré* et dit *ré mi fa sol la* : le Tenor, à la quinte inférieure, attend pendant une pause de minime, avant de partir sur *G-sol ré ut* aigu, reproduisant les notes du Cantus. Sachant ceci, il faut pourtant alors que le Tenor chante par bémol, et ainsi qu'il n'imité pas autrement les notes du Cantus que nous avons dites.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. Both staves are in a soprano clef (C1). The Cantus staff has a C-clef and a common time signature. It contains five quarter notes: D4 (labeled 'ré'), E4 (labeled 'mi'), F4 (labeled 'fa'), G4 (labeled 'sol'), and A4 (labeled 'la'). The Tenor staff has a B-flat clef and a common time signature. It starts with a one-measure rest, followed by five quarter notes: G3 (labeled 'ré'), A3 (labeled 'mi'), Bb3 (labeled 'fa'), C4 (labeled 'sol'), and D4 (labeled 'la').

Exemple 3.2.1 : Transcription du second exemple musical donné par Pietro Aaron, au chapitre LII du *Liber tertius* de ses *Libri tres de institutione harmonica* (1516Aa).

Nous le verrons, certains des signes d'altérations relevés dans les sources témoignent ainsi d'un désir, de la part du compositeur ou de l'un des acteurs de la transmission, de signaler la nécessité d'une imitation exacte. Ces éléments peuvent constituer d'intéressants indices pour la réalisation des *fugae*.

Parmi les signes d'altérations relevés dans les sources étudiées, ceux qui indiquent le plus clairement la nécessité d'une imitation exacte figurent à la clé de sources utilisant une notation en armures partielles (*partial signatures*), qui distingue clairement les parties de *dux* et de *comes*. Lorsqu'en effet, les armures des parties de *dux* et de *comes* diffèrent au sein d'une même polyphonie, cette différenciation peut traduire le fait que la partie de *comes* reproduit à l'identique les intervalles chantés par la partie de *dux*, à un intervalle de quarte ou de quinte⁷⁹³. Autour de 1500,

⁷⁹² 1516Aa, *Liber III*, cap. LII : « *Si cantus in D-la sol re inchoabit & dicet re mi fa sol la : tenor sub eo quintam faciet pausam unam de minimis expectando quae quinta in G-sol re ut acuto erit et eadem cantus notas retinet. Illud tamen sciendum oportere tunc ipsum tenorem per b molle cantari neque enim aliter notas cantus imitaretur quas diximus [...]* ». De même, bien que Giovanni Spataro critiquait vigoureusement le rôle attribué à la solmisation dans les *fugae* par Giovanni del Lago, il semble ne pas avoir contesté la nécessité de préserver les intervalles de la partie de *dux* vers celle de *comes*, en ajoutant les altérations éventuellement requises (*cf. supra*, III-1-4).

⁷⁹³ Selon Andreas Ornithoparchus, la présence d'un bémol à la clé signale ainsi généralement l'emploi d'un *cantus transpositus* (1517Or, *Liber I*, cap. XI) : « *La transpositio à la quarte peut être reconnue quand le chant se termine par une vox ne convenant pas à son échelle. Ou bien quand au début du cantus transpositus, est indiqué un fa [i.e. un bémol à la clé]* » (« *Transpositio ad quartam cognoscitur quando cantus per vocem sue schale non conuenientem terminatur. Uel quando in principio cantus transpositi fa signatum reperitur* »). À propos de cette fonction des altérations notées à la clé, voir notamment BERGER 1987, p. 58-61. À propos de la notion de *cantus transpositus*, *cf.*

l'emploi d'armures partielles est ainsi fréquemment associé à un dispositif de *fuga* à la quarte ou à la quinte⁷⁹⁴.

Lorsque dans une *fuga* à la quinte supérieure, par exemple, la partie de *dux* comporte un bémol à la clé, mais non celle de *comes* (Ex. 3.2.2, 1.), les *B-fa* du *dux* engendrent des *f-fa ut* à la partie de *comes*, ses *e-la mi* engendrent des *b-mi*, permettant de ce fait une transposition exacte. Dans une *fuga* à la quinte inférieure, inversement, le *dux* peut parfois ne porter aucune altération à la clé, le *comes* comportant quant à lui un bémol (Ex. 3.2.2, 2.)⁷⁹⁵. Dans de semblables cas, les configurations d'armures relevées témoignent sans ambiguïté de la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées.

infra, III-4-1).

⁷⁹⁴ Déjà formulé par Edward E. Lowinsky dans le cadre de son étude de l'emploi des armures partielles au sein de l'*Odhecaton* (**Petrucchi 1501**¹), ce constat a notamment été précisé par Peter Urquhart (LOWINSKY 1946, p. 254 ; URQUHART 2004, p. 353). Ce dernier précise toutefois que des armures partielles peuvent être utilisées au sein d'œuvres non fuguées de cette période, notamment lorsqu'une mélodie d'un mode différent de celui des autres parties apparaît citée dans la polyphonie.

⁷⁹⁵ L'emploi de dièses notés à la clé est certes attesté dans des œuvres en *fuga* plus tardives, notées en armures partielles : en particulier les motets *Sustinuimus pacem*, *Haec est domus Domini* et *Verbum supernum*, qui figurent dans la *Musica nova* d'Adrian Willaert (1559) (URQUHART 2007, p. 193). Toutefois, le corpus étudié ne comprend aucun exemple tel. Des dièses apparaissent certes notés à la clé du « Credo » de la *Missa De beata virgine* dans **VienNB 4809** (Table 3.2.1) : cependant ceux-ci sont assimilables à des bécarres : placés sur le degré *b*, et signalent simplement l'emploi de la syllabe *mi*

1.

Tp
(comes)

O - san - - - - - na

Ts
(dux)

O - san - - - - - na

2.

C
(dux)

Faul - te d'ar - gent _____ c'est douleur non pa - reil - le

Q
(comes)

Faul - te d'ar - gent _____ c'est douleur non pa - reil - le

1. : Début des parties de Tenor secundus (*dux*) et de Tenor primus (*comes*) de l'« Osanna » de la *Missa De beata virgine*, dans la version de **VienNB 4809** (f. 41'-42).

2. : Début des parties de Contra (*dux*) et de Quintus (*comes*) de la chanson *Faulte d'argent*, dans la version d'**AugSB 142a** (f. 43'-44).

Exemple 3.2.2 : Exemples de *fugae* notées avec armures partielles, extraits des sources du corpus.

Au sein du corpus étudié, de tels emplois des armures partielles cohabitent avec d'autres emplois plus ambigus, au sein desquels les armures partielles n'opposent pas simplement les parties de *dux* à celles de *comes*, mais se présentent sous des configurations plus complexes. Dans de tels cas, la présence d'armures partielles ne signale pas clairement la nécessité d'une transposition exacte des parties de *dux* vers celles de *comes*, mais semble motivée par d'autres raisons, parfois difficilement identifiables. Afin d'analyser l'emploi des armures partielles au sein des sources des *fugae*, et leurs répercussions sur la réalisation de celles-ci, il conviendra de nous pencher sur ces différents cas.

Au cours de cette partie, nous nous livrerons à une étude des sources comportant des armures partielles. Après avoir établi l'inventaire des sources utilisant une telle notation, nous procéderons à leur étude. Nous distinguerons notamment les sources dans lesquelles l'emploi d'armures partielles signale clairement la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées, de celles dans lesquelles l'emploi de cette notation apparaît motivé par d'autres raisons. Au sein des sources de cette seconde catégorie, plus vaste et plus complexe, nous chercherons alors à dégager une cohérence. Puis dans un second temps, nous nous interrogerons

sur la fonction des armures partielles, dans un contexte de *fuga*, ainsi que sur la diversité des configurations relevées.

A- Exactitude de l'imitation et armures partielles

La table suivante propose un inventaire des sources utilisant une notation en armures partielles, indiquant pour chacune d'elles les configurations d'armures relevées.

N. B. : Au sein de cette table, sont soulignées les références des sources qui contiennent une résolution écrite de l'œuvre ou de la section considérée. Cette notation sera reprise dans les tables qui suivent.

Références des sources des œuvres considérées	Armures des parties de la polyphonie				
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>					
« Patrem »					
	S	Tp (<i>dux</i>)	A	Ts (<i>comes</i>)	B
CambraiBM 4	-	-	-	Ø	b/-
	Le Bassus porte un bémol à la clé de l'ensemble de cette section. Sur ses deux premières portées (brèves 1-22), ce bémol semble cependant un ajout ultérieur.				
CambraiBM 18	-	b/-	b/-	Ø	b
	Au Tenor primus (<i>dux</i>), le bémol à la clé disparaît à la dernière portée, brèves 82-102. À l'Altus, un bémol est noté à la clé des quatrième et cinquième portées seulement (brèves 49-78).				
JenaU 7	b/-	-	b/-	Ø	b
	Aux f. 67-68, un bémol est noté à la clé de toutes les voix, sauf du Tenor primus (<i>dux</i>) (brèves 1-49). Ceux des parties de Superius et d'Altus semblent avoir été ajoutés <i>a posteriori</i> . Aux f. 68'-69, un bémol est noté à la clé du Bassus seul (brèves 50-102).				
JenaU 36	b	-	b	Ø	b
UppsU 76b	-	b/-	b	Ø	b
	Un bémol est noté aux deux premières portées de la partie du Tenor primus (<i>dux</i>) (brèves 1-47).				
VatS 160	-	-	-	Ø	b/-
	Un bémol est noté à la clé des troisième, cinquième et sixième portées du Bassus (brèves 32-45, 50-75).				
VienNB 4809	-	b##/##/-	-	Ø	b
	Dans ce manuscrit, le Tenor primus (<i>dux</i>) comporte un dispositif d'armures original : un bémol et un dièse [<i>i.e.</i> bécarre] sont indiqués				

	sur la <i>clavis b-fa b-mi</i> , à la clé des quatre premières portées (brèves 1-53), puis uniquement dièse sur les portées restantes (brèves 54-86), hormis la dernière, qui ne comporte aucune altération à la clé (brèves 86-102).				
WolfA A	b/-	-	b/-	Ø	b/-
	<p>Au f. 10', un bémol est noté à la clé des troisième et cinquième portées du Superius (brèves 19-28, 35-38), et des troisième et cinquième portées du Bassus (brèves 20-29, 37-38) (le bémol accidentel noté à la brève 36 passe à la clé de la portée suivante).</p> <p>Au f. 11', un bémol est noté à la clé des deuxième et quatrième portées du Superius (brèves 44-49, 58-63). Cependant leur position ambiguë ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'altérations accidentelles, ou à la clé.</p> <p>Au f. 12, un bémol est noté à la clé de la première portée de l'Altus (brèves 39-45).</p> <p>Au f. 12', un bémol est noté à la clé des deux dernières portées du Superius (brèves 84-102), et du Bassus (brèves 88-102).</p>				
« Crucifixus »					
	S	Tp (<i>dux</i>)	A	Ts (<i>comes</i>)	B
CambraiBM 4	-	-	-	Ø	b
CambraiBM 18	-	-	-	Ø	b
JenaU 7	-	-	-	Ø	b
JenaU 36	b	-	b	Ø	b
UppsU 76b	-	b/-	-	Ø	-
	Un bémol biffé figure à la clé de la première portée du Tenor primus (<i>dux</i>) (brèves 103-113). Un bémol est également noté à la clé de la quatrième (et dernière) portée de cette même partie (brèves 144-159), mais semble avoir été gratté. Bien que la faible résolution du microfilm consulté ne permette pas d'être assuré que ces bémols ont bien été biffés ou grattés, cela semble hautement probable : en effet ces deux portées du Tenor primus ne comprennent aucun <i>b</i> .				
VatS 45	-	-	-	Ø	b/-
	Un bémol, probablement accidentel, apparaît placé de façon ambiguë à la deuxième portée du Bassus (brèves 117-127), comme s'il était à la clé.				
VatS 160	-	-	-	Ø	b
VienNB 4809	-	-	-	Ø	b/-
	Un bémol n'est noté à la clé du Bassus qu'au f. 36 (brèves 103-126).				
WolfA A	-	-	-	Ø	b/-
	Au f. 13', un bémol est noté à la clé des deuxième et troisième portées du Bassus (brèves 111-127).				
« Et in spiritum »					

	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 4	b/-	-	b/-	∅	-
	Un bémol est noté à la clé du Superius et de l'Altus, f. 242' (brèves 160-207) : il semble cependant avoir été gratté sur l'Altus ⁷⁹⁶ .				
CambraiBM 18	b	-	b	∅	-
JenaU 7	b	-	b	∅	b
JenaU 36	b	-	b	∅	b
VatS 23	-	-	b/-	∅	-
	Un bémol est noté à la clé de la première portée de l'Altus (brèves 160-177).				
VatS 160	b/-	-	b/-	∅	-
	Un bémol est noté à la clé de l'Altus, sauf à sa dernière portée (brèves 236-248) ; et du Superius, sauf ses trois dernières portées (brèves 218-248).				
VienNB 4809	b/-	-	-	∅	-
	Un bémol est noté à la clé d'une seule portée du Superius, la première du f. 38' (brèves 199-206).				
WolfA A	-	-	-	∅	b/-
	Au f. 15', un bémol est noté à la clé de la troisième portée du Bassus (brèves 177-183).				
« Sanctus »					
	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 4	-	∅	b	-	b
CambraiBM 18	b	∅	b	b	b/-
	Le bémol à la clé du Bassus disparaît à la deuxième portée, brèves 16-26.				
JenaU 7	-	∅	b	b/-	b
	Le bémol à la clé du Tenor secundus (<i>dux</i>) n'est pas noté sur la première portée (brèves 1-8).				
UppsU 76b	b/-	∅	b	-	b
	Le bémol à la clé du Superius n'apparaît qu'à la première portée (brèves 1-8).				
VatS 160	b	∅	b/-	b	b
	Le bémol à la clé de l'Altus disparaît à la dernière portée (brèves 30-34). Le bémol à la clé du Superius (brèves 1-34) semble un ajout ultérieur, de même que celui du Tenor secundus (<i>dux</i>) (brèves 1-34). Le Bassus porte un bémol à la clé de l'ensemble de la section :				

⁷⁹⁶ Le microfilm consulté ne permet pas d'être certain que le bémol a bien été gratté : cependant cette supposition est confirmée par les éditeurs de la *NJE* (ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 98).

	cependant les bémols des brèves 1-11 et 19-34 semblent des ajouts ultérieurs.				
VienNB 4809	-	∅	b	b	b
WolfA A	b/-	∅	b	b	b
	Les bémols ont été grattés à la clé des trois premières portées du Superius (brèves 1-13).				
« Pleni sunt »					
	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 4	-	∅	b/-	b	b
	Le bémol à la clé de l'Altus apparaît à la seconde portée seulement, brèves 47-83.				
JenaU 7	-	∅	-	-	b/-
	Un bémol est noté à la clé de la première portée du Bassus (brèves 36-50). Il semble constituer un ajout ultérieur.				
UppsU 76b	-	∅	b	-	b
« Osanna »					
	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 4	b	∅	b	-	b
JenaU 7	-	∅	-	b/-	b/-
	Un bémol est noté à la clé des première et deuxième portées du Tenor secundus (<i>dux</i>) (brèves 83-107), et de la première portée du Bassus (brèves 83-93).				
VienNB 4809	-	∅	-	b	-
« Benedictus »					
	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 4	b	∅	b	b	b/-
	Un bémol est noté à la clé de toutes les voix écrites, sauf de la première portée du Bassus, brèves 116-122.				
« Agnus Dei I »					
	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 18	b/-	∅	b/-	b/-	-
	Les bémols à la clé du Superius, de l'Altus et du Tenor secundus (<i>dux</i>) semblent avoir été grattés. Le microfilm consulté, peu lisible, ne permet cependant pas d'en être assuré.				
VatS 45	b/-	∅	-	-	-
	Un bémol est noté à la clé de la première portée du Superius seulement (brèves 1-18).				
WolfA A	b	∅	-	-	-
« Agnus Dei III »					

	S	Tp (<i>comes</i>)	A	Ts (<i>dux</i>)	B
CambraiBM 18	b	∅	-	-	-
ToleF 23	b	∅	-	b	-
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>					
		S (<i>dux</i>)	A	T (<i>comes</i>)	B
« Kyrie I »					
VatS 49	-	b	∅	bb	
Petrucchi 1514 (J673, 674)	-	b	b	b	
	Le bémol n'apparaît à la clé du Superius (<i>dux</i>) qu'à la deuxième portée (« Christe », brève 32), mais est indiqué comme altération accidentelle dès les premières notes de la première portée (« Kyrie I », brève 4). La notation du « Kyrie II » n'implique pas d'armures partielles, l'ensemble des parties portant un bémol à la clé.				
« Christe »					
VatS 49	b	b/-	∅	bb	
	Le bémol à la clé de l'Altus n'apparaît qu'à la seconde portée du « Christe » (brève 19).				
Petrucchi 1514 (J673, 674)	b/-	b	b	b	
	Le bémol à la clé de l'Altus n'apparaît qu'à la seconde portée du « Christe » (brève 19).				
« Kyrie II »					
VatS 49	-	b/-	∅	bb/-	
	Un bémol est noté à la clé de la quatrième portée de l'Altus (brèves 58-62). Deux bémols (sur <i>B</i> et <i>E</i>) sont notés à la clé de la première et de la seconde portée du Bassus (brèves 44-57), aucune altération n'est visible en revanche à la clé de sa dernière portée (brèves 55-62). Le microfilm consulté est peu lisible : toutefois ces informations sont confirmées par les éditeurs de la <i>NJE</i> ⁷⁹⁷ .				
JenaU 31	-	b	∅	b	
« Et in terra », « Qui tollis »					
VatS 49	-	b	∅	b	
« Patrem »					
VatS 49	-	b	∅	bb/-	
	Les deux bémols notés à la clé du Bassus (sur <i>B</i> et <i>E</i>) disparaissent à sa dernière portée, fragmentaire (brèves 55-58).				

⁷⁹⁷ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 26.

« Et incarnatus » ⁷⁹⁸				
VatS 49	-	b/-	∅	bb/-
	Les deux bémols notés à la clé du Bassus (sur <i>B</i> et <i>E</i>) disparaissent à sa troisième portée, jusqu'à la fin du mouvement (brèves 108-207). Le bémol noté à la clé de l'Altus disparaît à la sixième portée (brève 160), et réapparaît à la huitième (brèves 197-207).			
« Sanctus »				
VatS 49	b/-	b/-	∅	b/-
	Un bémol est noté à la clé de la première portée du Bassus (brèves 1-6). Un bémol, non signalé par les éditeurs de la <i>NJE</i> ⁷⁹⁹ , apparaît à la clé de la dernière portée du Superius (<i>dux</i>) (brèves 32-7). Enfin, le bémol noté à la clé de l'Altus disparaît à ses troisième et quatrième portées (brèves 11-25).			
« Osanna »				
VatS 49	-	b/-	∅	b/-
	Les bémols notés à la clé des parties d'Altus et de Bassus disparaissent à leur dernière portée (brèves 113-128 (Altus) ; 115-128 (Bassus)).			
« Benedictus »				
VatS 49	-	b/-	∅	-
	Le bémol n'apparaît à la clé de la partie d'Altus qu'à partir de sa troisième portée. Les deux premières (brèves 126-145) ne comportent pas d'altération à la clé.			
« Agnus Dei I-III »				
VatS 49	-	b	∅	bb
« Agnus Dei II »				
		S (<i>dux</i>)	T (<i>comes</i>)	B
VatS 49	-		∅	b
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>				
« Patrem »				
	S (<i>comes</i> ⁸⁰⁰)	A (<i>dux</i>)	T	B

⁷⁹⁸ Le manuscrit **VatS 49** porte le texte du « Crucifixus » sur cette section.

⁸⁰⁰ Précisons que dans ce mouvement de la *Missa Sine nomine*, de même que dans l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine*, la notation de la *fuga* est en quelque sorte inversée : la partie non écrite est supposée commencer avant la partie écrite, et occuper ainsi le rôle de *dux*. Quant à la partie de *comes*, elle se trouve inscrite en toutes notes.

⁷⁹⁹ Probablement du fait de sa position ambiguë, en début de portée mais juste avant un bb : ce qui laisse planer un doute quant à sa nature d'altération accidentelle, ou à la clé (*Ibid.*).

JenaU 3	b/-	∅	b/-	b/-	
	Le Superius (<i>comes</i>) porte un bémol à la clé, sauf sur sa première portée (brèves 1-7). Le premier <i>b</i> présent sur cette portée (brève 2) est cependant précédé d'un bémol accidentel. Un bémol est noté à la clé de la dernière portée du Tenor (brèves 38-48), ainsi qu'à la première portée du Bassus (brèves 1-11).				
VienNB 4809	b/-	∅	-	-	
	Le Superius (<i>comes</i>) porte un bémol à la clé, sauf sur sa première portée (brèves 1-5). Le premier <i>b</i> présent sur cette portée (brève 2) est cependant précédé d'un bémol accidentel.				
Petrucchi 1514 (J673, 674)	b/-	∅	-	-	
	Un bémol est noté à la clé des deux premières portées du Superius (<i>comes</i>) (brèves 1-27).				
NJE 13.4 <i>Credo</i> [<i>quarti toni</i>] (=Credo Vilayge III), (à 4)					
« Crucifixus »					
	S	A (<i>dux</i>)	T (<i>comes</i>)	B	
CambraiBM 18	b/-	-	-	b/-	
	Un bémol est noté à la clé du Superius sur toutes les portées du f. 222' (brèves 116-157) ⁸⁰¹ , et du Bassus à la première portée du « Crucifixus » au f. 223 (brèves 116-129).				
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)					
	S	Ts (<i>comes</i>)	A	Tp (<i>dux</i>)	B
<i>Prima pars</i>					
Grimm & Wirsung 1520⁴	b/-	b/-	b/-	b	b/-
	Seul le Tenor primus (<i>dux</i>) conserve son bémol à la clé toute la durée de la section. Le Tenor secundus (<i>comes</i>) perd le sien durant les brèves 44-63 (jusqu'à la fin de la partie) ; le Superius, l'Altus et le Bassus durant les brèves 39-63.				
<i>Secunda pars</i>					
Grimm & Wirsung 1520⁴	b/-	b/-	b/-	b/-	b/-
	Le Tenor primus (<i>dux</i>) perd son bémol à la clé durant les brèves 95-105, le Tenor secundus (<i>comes</i>) perd le sien durant les brèves 98-105 (jusqu'à la fin de la partie), l'Altus aux brèves 83-105, le Superius aux brèves 85-105, le Bassus aux brèves 101-105.				
<i>Tertia pars</i>					
Grimm & Wirsung	b	b	b/-	b	b

⁸⁰¹ Sur le microfilm consulté, le bémol à la clé de la seconde portée du « Crucifixus » (brèves 123-134) n'est pas visible au Superius. Il est cependant signalé dans l'édition de cette section par la *NJE* (HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 41).

1520⁴	Seul l'Altus perd son bémol à la clé durant les brèves 130-134 et 141-144. Les autres voix le gardent durant toute la section.				
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)					
<i>Prima pars</i>					
Petrucchi 1505²	S	A	T (<i>comes</i>)	B (<i>dux</i>)	
	-	-	b	-	
<i>Secunda pars</i>					
Petrucchi 1505²	S	A	T (<i>dux</i>)	B (<i>comes</i>)	
	-	-	b	-	
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)					
	S (<i>comes</i>)	A (<i>dux</i>)	T (<i>comes</i>)	B (<i>dux</i>)	
Petrucchi 1502²	b	-	b	-	
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)					
	S (<i>comes</i>)	A (<i>dux</i>)	T (<i>comes</i>)	B (<i>dux</i>)	
FlorC 2442	b	-	b	-	
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)					
	S (<i>comes</i>)	A (<i>dux</i>)	T (<i>comes</i>)	B (<i>dux</i>)	
FlorC 2442	b	-	b	-	
Petrucchi 1504³	b	-	b	-	
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)					
	S (<i>comes</i>)	A (<i>dux</i>)	T	B	
SevC 5-1-43	∅	-	b	b	
Petrucchi 1504³	∅	-	b	b	
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)					
	S	C (<i>dux</i>)	T	Q (<i>comes</i>)	B
AugSB 142a	b	-	b	∅	b
UppsU 76c	b	b/-	b	∅	b/-
	Le Contra (<i>dux</i>) porte un bémol à la clé de sa première portée (brèves 1-19), le Bassus n'en comporte pas sur sa troisième portée (brèves 27-40).				
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)					
	S (<i>dux</i>)	Q (<i>comes</i>)	T	C	B
VienNB 18746	b	b/-	b	b	b
	Le bémol noté à la clé du Quintus (<i>comes</i>) disparaît à la dernière portée (brèves 37-56).				
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)					
	S (<i>comes</i>)	Q (<i>dux</i>)	C	T	B

BrusBR 228	Ø	b/-	b/-	-	-
	<p>Un bémol est noté à la clé de la quatrième portée du Quintus (<i>dux</i>) (brèves 47-52). En outre, des bémols notés aux deuxième et troisième portées de cette partie ont été grattés (brèves 15-47). Deux bémols accidentels figurent cependant à cette partie, brèves 6 et 41 : ce dernier probablement ajouté <i>a posteriori</i>.</p> <p>Des bémols à la clé de la première, de la seconde et de la dernière portée du Contra (brèves 1-19 ; 42-52) ont également été grattés.</p>				

Table 3.2.1 : Configurations d'armures partielles relevées dans les sources du corpus.

On observe d'emblée que l'emploi des armures partielles apparaît restreint à un nombre réduit d'œuvres du corpus : des mouvements issus de trois messes différentes, un mouvement isolé de messe, deux motets, ainsi que sept chansons. En outre, l'emploi de cette notation n'est pas systématique dans les sources de ces œuvres. Si l'on excepte le *Credo* [*quarti toni*], le motet *Ut Phæbi radiis* et la chanson *Je me complains*, tous trois transmis par une unique source antérieure à 1530, on remarque qu'aucune des œuvres retenues ne comporte d'armures partielles dans la totalité de ses sources préservées : cette notation ne concernant jamais qu'une partie d'entre elles⁸⁰².

Par ailleurs, les configurations d'armures partielles relevées dans les sources d'une œuvre donnée peuvent varier considérablement. Parmi l'ensemble des *fugæ* dont deux sources au moins comportent des armures partielles, seules les chansons *En l'ombre d'ung buissonnet* et *Une mousque de Biscaye* adoptent une configuration identique sur deux sources distinctes⁸⁰³. Pour l'ensemble des autres, les armures partielles n'apparaissent pas toujours au sein des mêmes sections – dans le cas des messes, en particulier –, et ne concernent pas toujours les mêmes parties de la polyphonie⁸⁰⁴. En outre, les altérations notées à la clé revêtent souvent un caractère

⁸⁰² La proportion de sources comportant des armures partielles apparaît très variable selon les œuvres considérées. Ainsi, onze des dix-huit sources retenues de la *Missa De beata virgine* présentent, l'une au moins des sections fuguées de la messe pourvue d'armures partielles. De même, trois des quatre sources du « Patrem » de la *Missa Sine nomine* emploient une telle notation. En revanche, une seulement des six sources retenues du motet *Inviolata* ; et une seulement des cinq sources de la chanson *Baisiez moy* (à 4) présentent des armures partielles.

⁸⁰³ On pourrait y ajouter le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*, dans la version transmise par **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18**, **JenaU 7** et **VatS 160** ; ainsi que l'« Et in spiritum » de la même messe, transmis par **JenaU 7** et **JenaU 36**. Toutefois dans ces manuscrits, les configurations d'armures partielles ne sont identiques que pour la durée d'une section, et non pour l'ensemble d'un mouvement de la messe.

⁸⁰⁴ Ces variantes dans l'emploi des armures partielles s'observent de la façon la plus flagrante dans les sources de la *Missa De beata virgine*. À ce sujet, voir notamment ELDERS (éd.), *NJE 3*, p. 97-9. On la remarque également dans celles de la *Missa Ad fugam*, du « Patrem » de la *Missa Sine nomine*, et de la chanson *Faulte d'argent*. À propos de la notation des armures partielles dans le « Credo » de la *Missa Sine nomine*, voir également URQUHART 1994.

instable, ne figurant qu'à certaines portées d'une partie donnée : leurs apparitions et leurs disparitions momentanées régies par des règles implicites, souvent difficiles à dégager.

Ces remarques préalables ayant été formulées, il convient à présent de procéder à l'identification des sources au sein desquelles l'emploi d'armures partielles semble signaler la nécessité d'une imitation exacte, et de celles dans lesquelles il semble découler d'autres nécessités.

1) Configurations d'armures partielles témoignant clairement de la nécessité d'une imitation exacte

Au sein du corpus étudié, il est rare que les armures partielles signalent clairement la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées. Parmi les configurations d'armures relevées, très peu distinguent en effet les parties de *dux* et de *comes* tout le long de la *fuga*, de sorte que l'échelle chantée par le *dux* apparaisse rigoureusement transposée dans la partie de *comes* (Ex. 3.2.2). C'est le cas de cinq œuvres ou sections seulement, transmises par les sources indiquées ci-dessous.

NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 2, 3 et 4), Messe entière, sauf « Benedictus »
<u>Petrucchi 1514 (J673, 674)</u> : « Kyrie I »
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)
<u>Petrucchi 1505</u> ²
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)
<u>Petrucchi 1502</u> ²
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)
<u>FlorC 2442</u>
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)
<u>FlorC 2442</u> <u>Petrucchi 1504</u> ³

Table 3.2.2 : Sources comportant des configurations d'armures partielles signalant clairement la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées.

Au sein des sources indiquées ci-dessus, ces cinq *fugae* se trouvent accompagnées de résolutions de leurs parties de *comes*. De fait, la présence de ces résolutions apparaît nécessaire pour permettre la comparaison des armures des parties fuguées, et l'identification des sources dont la notation signale la nécessité d'une imitation exacte. Le nombre très réduit de sources telles ayant pu être identifiées

s'explique notamment par le fait que parmi les sources comportant des armures partielles, très peu transmettent des résolutions écrites des parties de *comes*.

Au sein de ces sources, la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées se trouve affirmée par un marqueur clair : la distinction, par leur armure, des parties de *comes* de celles de *dux*. Tantôt, en effet, les parties de *comes* portent un bémol à la clé, mais non celles de *dux* ; tantôt, on observe le dispositif inverse⁸⁰⁵. Les configurations d'armures partielles apparaissent alors pleinement adéquates avec la technique de *fuga* utilisée, et assurent les chanteurs de la réalisation attendue de celle-ci, sinon par le compositeur, du moins par le concepteur des sources considérées⁸⁰⁶.

Le plus souvent, toutefois, les parties de *comes* n'apparaissent pas résolues dans les sources musicales. Les armures de ces parties fuguées ne peuvent dès lors être comparées. Mais si l'armure de la partie de *dux* se distingue de toutes celles des parties non fuguées, sur toute la durée de l'œuvre ou de la section considérée, de sorte que la *fuga* semble également devoir procéder en imitation exacte, la notation peut toutefois suggérer la nécessité d'une telle réalisation.

Dans la chanson *Faulte d'argent* transmise par **AugSB 142a**, ainsi, la partie de *comes* n'apparaît pas écrite. Les parties non fuguées portent un bémol à la clé : seul le *dux* n'en comporte pas. Or, le *comes* doit être chanté par bémol, à la quinte

⁸⁰⁵ Les parties fuguées des trois chansons à 4 ex 2, ainsi que de la *prima pars* du motet *Ut Phæbi radiis*, procèdent en *fuga* à la quarte supérieure. Dans les sources indiquées ci-dessus (Table 3.2.2), les parties de *dux* ne comportent pas d'altération à la clé ; celles de *comes* portent quant à elles un bémol à la clé, qui signale leur transposition exacte à la quarte supérieure. La *secunda pars* du motet *Ut Phæbi radiis* présente un dispositif inverse : la partie de *dux*, qui porte un bémol à la clé, est suivie par la partie de *comes* à la quarte inférieure, qui ne porte aucune altération. Les deux parties non fuguées ne portent pas d'altération à la clé. Dans le « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam*, enfin, le Tenor (*comes*) procède à la quinte inférieure du Superius (*dux*). Au sein de la polyphonie, seul ce dernier ne porte pas de bémol à la clé. Précisons toutefois que l'unique *bb* chanté par la partie de *dux* se trouve explicitement abaissé par un bémol accidentel : quant à l'*e* correspondant à la partie de *comes*, qui doit également être abaissé du fait de la règle du *fa super la*, il ne se trouve pas précédé d'un bémol. Un bémol apparaît à la clé du Superius (*dux*) dès la brève 19 de la section suivante, le « Christe » : la notation du « Kyrie I » apparaît donc quelque peu ambiguë.

⁸⁰⁶ Dans le cas de la chanson *Baisiez moy* et dans celui du motet *Ut Phæbi radiis*, en particulier, il se pourrait que les armures partielles n'aient pas été prévues par le compositeur, mais ajoutées *a posteriori* par le concepteur des imprimés **Petrucci 1502²** et **Petrucci 1505²**. Dans la chanson *Baisiez moy*, en effet, aucun passage ne semble requérir l'introduction de bémols aux parties de *comes* ; en outre, les deux autres sources qui comportent des résolutions écrites, **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94** et **CorBC 95-6/ParisBnF 1817**, présentent des armures homogènes (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 81-4). Dans le motet *Ut Phæbi radiis*, par ailleurs, il est possible que les parties d'Altus et de Bassus aient été initialement pourvues d'un bémol à la clé, au moins sur certaines parties du motet : toutes deux comportent en effet des bémols accidentels, relativement nombreux dans le cas de l'Altus (BENTHEM 1987, p. 69-70).

inférieure du *dux*, comme l'indique sans ambiguïté l'inscription canonique *Canon p[ar] nature/bmollem* relevée sur cette source (Ex. 3.2.2, 2.). En dépit de l'absence de résolution de la partie de *comes*, il semble que la configuration d'armures relevée dans **AugSB 142a** signale la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées⁸⁰⁷.

On a pu recenser d'autres exemples comparables, dans lesquels la partie de *dux* apparaît dépourvue de bémol à la clé, les parties non fuguées en comportant un⁸⁰⁸ ; ou bien, dans lesquels la partie de *dux* présente un bémol à la clé, les parties non fuguées n'en comportant pas⁸⁰⁹. Par ailleurs, deux exemples font apparaître la partie de *comes* écrite en toutes notes mais non celle de *dux*, qui doit donc être extraite de la première⁸¹⁰. Il s'agit du « Patrem » de la *Missa Sine nomine* transmis par **VienNB 4809**, dans lequel le *comes* comporte un bémol à la clé, à la différence des parties non fuguées, et de l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine* transmis par **JenaU 7** et **JenaU 36**, dont la partie de *comes* ne comporte pas de bémol à la clé, les parties non fuguées en comportant un. Nous répertorions ces cas dans la table ci-dessous.

⁸⁰⁷ On note toutefois qu'en dépit de la présence d'inscriptions comparables au sein des deux autres sources consultées de cette chanson, **UppsU 76c** et **FlorC 2442**, la notation des altérations diffère entre ces sources, de manière significative. **UppsU 76c** adopte une configuration d'armures partielles instable, les armures des parties de Contra (*dux*) et de Bassus variant au cours de la chanson ; quant à **FlorC 2442**, elle ne présente pas d'armures partielles, la partie de *dux* apparaissant elle-même pourvue d'un bémol à la clé, malgré l'inscription *Canon faulte d'argent p[ar] nature/Faulte d'argent p[ar] bemol* notée en tête de cette partie.

⁸⁰⁸ Le « Patrem » et le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* transmis par **JenaU 36** ; l'« Et in terra », le « Qui tollis » et l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ad fugam* transmis par **VatS 49** ; le « Kyrie II » de cette même messe transmis par **JenaU 31** ; ainsi que la chanson *Une mousque de Biscaye*, transmise par **SevC 5-1-43** et **Petrucchi 1504**³.

⁸⁰⁹ L'« Osanna » de la *Missa De beata virgine*, transmis par **VienNB 4809**.

⁸¹⁰ À propos de ce type particulier de *fuga*, que Bonnie J. Blackburn propose de nommer *precursor canons*, voir notamment BLACKBURN 2012, p. 192 ; BLACKBURN 2001¹, p. 57, note 10.

NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)
JenaU 7 : « Et in spiritum » JenaU 36 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Et in spiritum » VienNB 4809 : « Osanna »
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 2, 3 et 4), Messe entière, sauf « Benedictus »
VatS 49 : « Et in terra » ; « Qui tollis » ; « Agnus Dei II » JenaU 31 : « Kyrie II »
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 2/à 4)
VienNB 4809 : « Patrem »
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)
SevC 5-1-43 Petrucchi 1504³
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)
AugSB 142a

Table 3.2.3 : Sources ne comportant pas de résolutions, mais dans lesquelles les configurations d'armures partielles suggèrent la nécessité d'une imitation exacte.

2) Configurations complexes d'armures partielles

Les sources recensées dans les deux tables précédentes représentent un peu moins de la moitié de celles recensées en table 3.2.1. Dans toutes les autres sources, les configurations d'armures partielles relevées n'opposent pas de manière aussi franche les parties de *dux* et de *comes* ; ou la partie de *dux*, ou de *comes*, aux parties non fuguées. Ces configurations n'interdisent pas nécessairement une réalisation en imitation exacte des *fugae* considérées. Mais elles ne signalent pas non plus clairement la nécessité d'une transposition exacte de la partie de *dux* vers celle du *comes*, sur toute la durée de la *fuga*. Au sein de ces sources, d'autres raisons semblent avoir déterminé l'emploi d'armures partielles. Dans la table ci-dessous, nous répertorions l'ensemble de ces sources.

NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i> , « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I », « Agnus Dei III » (à 5)
<p>CambraiBM 4 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Et in spiritum » ; « Sanctus » ; « Pleni sunt » ; « Osanna » ; « Benedictus »</p> <p>CambraiBM 18 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Et in spiritum » ; « Sanctus » ; « Agnus Dei I » ; « Agnus Dei III »</p> <p>JenaU 7 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Sanctus » ; « Pleni sunt » ; « Osanna »</p> <p>ToleF 23 : « Agnus Dei III »</p> <p>UppsU 76b : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Sanctus » ; « Pleni sunt »</p> <p>VatS 23 [« Credo » seul] : « Et in spiritum »</p> <p>VatS 45 : « Crucifixus » ; « Agnus Dei I »</p> <p>VatS 160 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Et in spiritum » ; « Sanctus »</p> <p>VienNB 4809 : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Et in spiritum » ; « Sanctus »</p> <p>WolfA A : « Patrem » ; « Crucifixus » ; « Et in spiritum » ; « Sanctus » ; « Agnus Dei I »</p>
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (à 2, 3 et 4), Messe entière, sauf « Benedictus »
<p>VatS 49 (Ensemble des sections fuguées, à l'exception de l'« Et in terra », du « Qui tollis » ; et de l'« Agnus Dei II »)</p> <p>Petrucchi 1514 (J673, 674) (Ensemble des sections fuguées, à l'exception du « Kyrie I »)</p>
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (à 2/à 4), « Patrem »
<p>JenaU 3</p> <p>Petrucchi 1514 (J673, 674)</p>
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (=Credo Vilayge III), (à 4), « Crucifixus »
CambraiBM 18
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)
Grimm & Wirsung 1520⁴
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)
UppsU 76c
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)
VienNB 18746
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)
BrusBR 228

Table 3.2.4 : Sources comportant des armures partielles ne signalant pas de façon explicite la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées.

Avant de tenter d'établir les raisons ayant conduit à l'adoption de ces configurations d'armures, il convient de décrire celles-ci plus en détail. On distinguera pour cela les sources comportant des résolutions écrites de celles n'en comportant pas. Parmi les sources comportant une résolution écrite, on peut délimiter trois cas :

1. Soit l'armure de l'une des parties fuguées varie au cours de la *fuga*, celle des autres parties – fuguées ou non – demeurant identique tout le long de la *fuga*. C'est le cas dans « Christe » de la *Missa Ad fugam* transmis par **Petrucci 1514 (J673, 674)**, ainsi que dans la chanson *Je me complains* transmise par **VienNB 18746**.
2. Soit les armures des parties de *dux* et de *comes* sont identiques sur toute la durée de la *fuga*, tandis que celles des parties non fuguées diffèrent, variant en outre au cours de la *fuga*. C'est le cas dans le « Crucifixus » du *Credo [quarti toni]*, transmis par **CambraiBM 18**.
3. Soit les armures de l'ensemble des parties, fuguées ou non fuguées, varient au cours de la *fuga*, généralement pour de brefs passages. C'est le cas dans le motet *Inviolata* transmis par **Grimm & Wirsung 1520**⁸¹¹.

Parmi les sources ne comportant pas de résolution écrite, il s'avère nettement plus délicat de délimiter des catégories pertinentes. En effet, le nombre de sources considérées, la variété de leurs configurations d'armures, et surtout l'absence de la partie de *comes* rend beaucoup plus délicate l'identification de schémas récurrents. On peut toutefois distinguer les trois types de notations suivants, qui permettront de mieux appréhender la diversité des configurations relevées.

1. Soit les armures des parties non fuguées, ainsi que celle de la partie de *dux*, sont identiques sur plus de la moitié de la durée de la *fuga* considérée. Sur l'essentiel de la *fuga*, l'ensemble des parties présente alors des armures homogènes, seuls quelques passages apparaissant pourvus d'armures partielles. C'est le cas dans un nombre important de sections de la *Missa De beata virgine*⁸¹², dans le « Sanctus » et le « Benedictus » de la *Missa Ad fugam* transmise par **VatS 49**, ainsi que dans la chanson *Plaine de duel*, transmise par **BrusBR 228**. Dans certains cas, ces inflexions locales des armures ne concernent que l'une des parties, le plus souvent celle de Bassus. Dans d'autres cas en revanche, elles concernent plusieurs parties, plus exceptionnellement

⁸¹¹ À propos de l'emploi des armures partielles dans ce motet, voir notamment ELDERS 2009¹, p. 403-412.

⁸¹² Dans le « Patrem » de cette messe, transmis par **CambraiBM 4**, **VatS 160** et **WolfA A** ; dans le « Crucifixus » transmis par **UppsU 76b**, **VatS 45**, **VienNB 4809** et **WolfA A** ; dans l'« Et in spiritum » transmis par **VatS 23**, **VienNB 4809** et **WolfA A** ; dans le « Sanctus » transmis par **CambraiBM 18**, **VatS 160** et **WolfA A** ; dans le « Pleni sunt » transmis par **JenaU 7** ; dans le « Benedictus » transmis par **CambraiBM 4** ; enfin dans l'« Agnus Dei I » transmis par **CambraiBM 18**.

l'ensemble d'entre elles, comme dans le « Sanctus » de la *Missa Ad fugam* transmis par **VatS 49**.

2. Soit les armures des parties non fuguées sont identiques sur plus de la moitié de la durée de la *fuga* considérée, mais la partie de *dux* porte une armure différente. Sur l'essentiel de la *fuga*, l'armure de la partie de *dux* diffère alors de celle des autres parties, la configuration des armures des parties non fuguées étant toutefois soumise à quelques variations. Plus rares, de telles notations apparaissent notamment dans l'« Osanna » de la *Missa De beata virgine*, transmis par **CambraiBM 4** et **JenaU 7** ; dans l'« Osanna » de la *Missa Ad fugam*, transmis par **VatS 49** ; dans le « Patrem » de la *Missa Sine nomine* transmis par **JenaU 3** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ; enfin dans la chanson *Faulte d'argent*, transmise par **UppsU 76c**⁸¹³.
3. Soit, enfin, les armures des parties non fuguées diffèrent entre elles, sur l'essentiel ou la totalité de la durée de l'œuvre ou de la section considérée. Il s'avère difficile, dans ce cas, d'interpréter l'armure de la partie de *dux*. Ce cas, le plus difficilement interprétable *a priori*, est également l'un des plus courants parmi les sources recensées : on le relève dans un nombre important de sections de la *Missa De beata virgine*⁸¹⁴, ainsi que dans plusieurs sections de la *Missa Ad fugam* transmise par **VatS 49** : le « Kyrie », le « Patrem », l'« Et incarnatus », et l'« Agnus Dei I-III ».

À la différence des configurations d'armures recensées dans la tables 3.2.2 et 3.2.3, les sources de la table 3.2.4 semblent pour la plupart échapper à toute tentative

⁸¹³ En distinguant la partie de *dux* des parties non fuguées, ce type de notation pourrait sembler signaler une imitation exacte entre les parties fuguées, à la manière des sources recensées en table 3.2.2. Si cette théorie semble pouvoir être validée par la plupart des sources citées ci-dessus, elle apparaît contredite par certaines autres. L'exemple de l'« Osanna » de la *Missa De beata virgine*, en particulier, est à ce titre intéressant : transmis par **CambraiBM 4** et **JenaU 7**, il apparaît pourvu dans ces deux sources de configurations d'armures presque exactement inverses. Dans **CambraiBM 4**, les parties non fuguées de cet « Osanna » portent toutes un bémol à la clé, seul le Tenor secundus (*dux*) n'en comportant pas. Dans **JenaU 7** à l'inverse, les parties non fuguées sont dépourvues d'altérations à la clé sur l'essentiel de cette section, seul le Tenor secundus (*dux*) en comportant un, sur plus de la moitié de la section. Les conclusions quant à une possible indication d'une transposition exacte de la partie de *dux* vers celle de *comes* semblent, dès lors, compromises.

⁸¹⁴ Le « Patrem » de cette messe, transmis par **CambraiBM 18**, **JenaU 7**, **UppsU 76b** et **VienNB 4809** ; le « Crucifixus » transmis par **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18**, **JenaU 7** et **VatS 160** ; l'« Et in spiritum » transmis par **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18** et **VatS 160** ; le « Sanctus » transmis par **CambraiBM 4**, **JenaU 7**, **UppsU 76b** et **VienNB 4809** ; le « Pleni sunt » transmis par **CambraiBM 4** et **UppsU 76b** ; l'« Agnus Dei I » transmis par **VatS 45** et **WolfA A** ; enfin l'« Agnus Dei III » transmis par **CambraiBM 18** et **ToleF 23**.

de systématisation. La multiplicité des situations observées dans les sources semble indiquer que l'emploi de ces notations n'est pas régi par des cadres rigides, mais résulte de pratiques largement empiriques.

On retiendra cependant que l'emploi des armures partielles dans les *fugae* semble tantôt motivé par la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées – la différence d'armure faisant dans ce cas office de marqueur graphique, indiquant aux lecteurs cette nécessité –, tantôt par des raisons autres, qu'il importera de dégager.

B – Fonction des armures partielles et réalisation des *fugae*

La volonté de signaler la nécessité d'une imitation exacte semble justifier l'emploi de certaines configurations d'armures partielles (Tables 3.2.2 ; 3.2.3) ; d'autres en revanche semblent découler de raisons différentes, que nous tenterons ici de mettre au jour (Table 3.2.4). Pour cela, nous évoquerons en premier lieu les principales théories relatives à la fonction des armures partielles, et tenterons de situer leurs limites. Puis nous rappellerons les diverses raisons qui, selon les traités de *musica practica* autour de 1500, justifient l'introduction de bémols. Enfin, nous procéderons à l'analyse des configurations d'armures relevées dans les sources de l'une des *fugae* de notre corpus : le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*. Nous mettrons en regard les données relatives à la notation de cette section au sein de ses différentes sources et la question de l'exactitude de l'imitation. L'exploration de ces diverses perspectives et leur confrontation nous permettront de déterminer dans quelle mesure ces indices convergent, et orientent vers la réalisation la plus adéquate des parties fuguées et non fuguées.

1) La fonction des armures partielles

La question de la fonction des armures partielles dans les sources musicales de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle a d'ores et déjà donné lieu à de nombreuses théories⁸¹⁵. La plus souvent admise semble celle initiée par Edward E. Lowinsky⁸¹⁶, plus récemment reprise et nuancée par Karol Berger, en particulier⁸¹⁷. Selon cette théorie, l'emploi d'armures partielles se justifie principalement par la volonté de corriger les intervalles polyphoniques et mélodiques dissonants : tout particulièrement les quintes diminuées polyphoniques. De fait, ce motif d'emploi des

⁸¹⁵ L'étude de Willi Apel (APEL 1938) semble avoir été la première consacrée à ce sujet. Selon son hypothèse, reprise et développée notamment par Richard H. Hoppin, « les armures partielles indiquent des échelles de hauteurs distantes d'une quinte, qui à leur tour impliquent l'emploi de deux modes différents, ou bien du même mode dans une position transposée » (HOPPIN 1953, p. 203). Mais la théorie d'Apel a notamment soulevé l'opposition d'Edward E. Lowinsky (LOWINSKY 1945). La polémique s'est poursuivie à travers la publication de plusieurs articles : une première réponse publiée par Hoppin (HOPPIN 1953), suivie d'autres articles publiés par les deux chercheurs (LOWINSKY 1954 ; HOPPIN 1956). Plus récemment, d'autres études traitant des *partial signatures* méritent d'être signalées : en particulier celle de Karol Berger consacrée à la *musica ficta* (BERGER 1987, p. 65-70), ainsi que, dans le cadre plus spécifique des *fugae*, la thèse non publiée de Peter Urquhart (URQUHART 1988), ainsi que certains de ses articles (en particulier URQUHART 1993 ; et dans le contexte des *fugae*, URQUHART 2007).

⁸¹⁶ LOWINSKY 1945, p. 234.

⁸¹⁷ BERGER 1987, p. 65-6.

armures partielles est signalé dès le début du XVI^e siècle, dans l'*Aggiunta* (1529) du *Toscanello in musica* (1523Aa) de Pietro Aaron. Bien que le théoricien s'y montre hostile à l'emploi d'armures partielles, il nous renseigne notamment sur la principale fonction attribuée à cette notation par ses contemporains. Aaron indique notamment qu'aux yeux de ces derniers, c'est la fréquence des quintes diminuées polyphoniques formées entre des *B* chantés par la partie la plus grave, et des *F* chantés par le Tenor, qui justifient l'introduction d'un bémol à la clé de la seule partie de Bassus⁸¹⁸ :

On doit encore s'opposer à la négligence de quelques compositeurs, lesquels sans autre considération, indiquent la figure du *B* mol en une seule partie de leur polyphonie, le plus souvent dans la partie grave. Je dis qu'une telle licence est refusée et interdite, et ne doit pas être considérée par le véritable musicien. Ainsi lorsqu'ils veulent s'en tenir à leur idée et à leur pensée fautive, ils ne se croient pas excusés autrement que, précisément, par la progression fréquente [de la partie grave] vers le *b-mi* grave, laquelle produit une quinte diminuée avec le Tenor [...] ».

Malgré cela, toute tentative de théorisation générale quant à l'emploi d'armures partielles se heurte à la diversité des pratiques dont les sources témoignent. Nous l'avons constaté, l'emploi d'armures partielles n'apparaît pratiquement jamais dans l'ensemble des sources d'une œuvre donnée, mais seulement dans une partie d'entre elles ; en outre, les configurations d'armures relevées varient presque systématiquement de l'une à l'autre de ces sources. Il serait donc illusoire d'imaginer pouvoir établir un ensemble de règles absolues justifiant l'emploi d'armures partielles, ou même déterminer quelles situations polyphoniques ou mélodiques requièrent l'emploi de cette notation. Les possibles raisons de l'emploi des armures partielles qui peuvent être dégagées de l'étude d'une source donnée sont inhérentes aux pratiques individuelles du copiste, ou bien du concepteur de la source considérée. Elles ne sauraient être généralisées à l'ensemble des sources consultées, ni érigées en normes universelles.

Il semble par conséquent plus judicieux de renoncer à tenter d'établir une théorie d'ensemble, et d'éviter les généralités. Mais de nous efforcer plutôt de tenter de comprendre, au sein de chacune des sources étudiées, quelles raisons semblent justifier les notations relevées. Si c'est la nécessité de corriger un intervalle

⁸¹⁸ 1523Aa (*Aggiunta* de 1529, f. Oi) : « *Si oppone anchora a la inadvertenza di alcuni compositori, liquali senza altra consideratione in una parte sola del suo concento, adducono in luce la figura del b molle, massimamente ne la parte graue : dico che tal licenza e denegata & non concessa, ne manco in consideratione e al vero musico. Onde volendo restringersi al suo concetto & male pensamento, non altrimenti credono essere scusati sol per il procedere molte volte, a la chorda del b[quadro]-mi grave : ilquale risponde un diapente con il tenore imperfetto [...]* » (Cité par BERGER 1987, p. 65-6).

dissonant, de signaler l'exactitude de l'imitation, ou bien le fait que l'une des parties est un *cantus transpositus*⁸¹⁹, par exemple. Afin de procéder à cette étude des configurations d'armures partielles recensées dans les pages précédentes, nous aurons notamment recours aux catégories définies par Karol Berger. Celles-ci distinguent deux types d'altérations : les altérations « conventionnelles » et « auctoriales »⁸²⁰.

- Les altérations conventionnelles, d'une part, découlent de l'application d'un ensemble de règles, qui préconisent de corriger les intervalles mélodiques ou polyphoniques dissonants, ou d'infléchir certaines formes particulières des lignes mélodiques. Nous donnerons de celles-ci un résumé succinct. Les chanteurs étant supposés connaître ces règles, ils sont en théorie capables d'établir la nécessité de ces altérations, et de les introduire eux-mêmes lorsqu'elles sont nécessaires.
- Les altérations auctoriales, d'autre part, ne sont expressément requises par aucune règle spécifique. L'emploi de ces altérations ne semble pas régi par des cadres théoriques précis, ni codifié par aucune règle ; par conséquent, c'est seulement leur notation au sein des sources consultées qui peut nous renseigner sur leur nécessité. Notées par le compositeur, ou par le concepteur de la source considérée, elles ne peuvent être devinées par les chanteurs⁸²¹.

Une brève analyse du contrepoint permet en général de déterminer quelles altérations conventionnelles y sont requises. Il suffit pour cela d'identifier les intervalles proscrits, ou les formes mélodiques devant être infléchies. En revanche, l'interprétation des altérations auctoriales relevées dans les sources peut s'avérer nettement plus problématique. Par définition, en effet, la notation de ces altérations ne se justifie pas par des règles précises, mais uniquement par la volonté du compositeur ou bien du concepteur de la source considérée. Aussi lorsque la notation de ces altérations diffère d'une source à l'autre d'une *fuga* donnée, il apparaît souvent délicat de déterminer lesquelles de ces altérations doivent être effectivement

⁸¹⁹ À propos de la notion de *cantus transpositus*, cf. *infra*, III-4-1).

⁸²⁰ BERGER 1987, p. 173-7. Cette distinction reprend et développe une théorie initialement formulée par Lewis Lockwood (LOCKWOOD 1968, p. 176).

⁸²¹ Au terme anglais d'*editor*, utilisé par Berger pour désigner l'individu – ou les individus – ayant décidé la notation d'une œuvre au sein d'une source donnée, en y appliquant leurs propres principes de notation, nous substituons le terme de « concepteur ». Le terme français d'« éditeur » risquerait en effet d'entretenir certaines ambiguïtés (BERGER 1987, p. 173-7).

chantées, lesquelles peuvent être omises, et si d'autres altérations doivent éventuellement les compléter. Tandis que les variantes de notation des altérations conventionnelles, entre différentes sources d'une œuvre donnée, n'ont pas *a priori* de conséquence sur la réalisation sonore de celle-ci – dans la mesure où, qu'elles soient notées ou non, elles doivent être introduites par les chanteurs –, les variantes de notation des altérations auctoriales supposent la possibilité de plusieurs réalisations distinctes de cette *fuga*⁸²².

Avant de procéder à l'analyse des altérations relevées au sein des sources consultées, il convient de rappeler les principales règles d'introduction des altérations « conventionnelles » formulées par les théoriciens. Précisons qu'au cours de cette partie, nous nous concentrerons exclusivement sur le cas du bémol. Dans la mesure, d'une part, où les configurations d'armures partielles relevées emploient uniquement des bémols ; où les dièses accidentels apparaissent relativement rares au sein des sources consultées ; et où les textes théoriques préconisent presque systématiquement l'emploi du bémol pour corriger les intervalles dissonants, ne faisant généralement pas mention de la possibilité d'une correction par dièse⁸²³.

2) Les règles mélodiques justifiant l'introduction de bémols

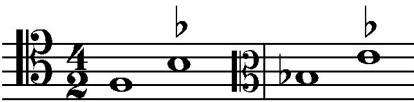
Dans la théorie musicale autour de 1500, les règles conventionnelles régissant l'introduction du bémol sont divisées en deux catégories étanches. D'une part, les règles qui découlent de considérations mélodiques ; d'autre part, celles qui découlent


⁸²² Précisons bien que les altérations auctoriales ne sont pas forcément dues à l'initiative du compositeur, mais peuvent avoir été ajoutées ou supprimées par l'un des acteurs de la transmission. Le cas échéant, ces variantes peuvent éventuellement permettre de distinguer plusieurs versions distinctes d'une œuvre donnée (BERGER 1987, p. 173-7).


⁸²³ BERGER 1987, p. 80 ; 115. On trouve certes dans les sources quelques exemples de corrections d'intervalles mélodiques ou polyphoniques dissonants par le moyen d'un dièse : en particulier dans le « Credo » de la *Missa De beata virgine* transmis par **BolSP 31**. En outre, le dièse est mentionné par certains théoriciens comme un outil possible de correction des intervalles dissonants, en particulier mélodiques. Dans l'*Aggiunta* (1529) du *Toscanello* de Pietro Aaron (1523Aa), en particulier, lorsque celui-ci indique que les tritons mélodiques *b-mi – F-fa ut* n'ont pas besoin d'être corrigés lorsque le *F* est haussé du fait de la présence d'une cadence sur *G-sol ré ut*. Karol Berger cite également, à ce titre, un passage du traité de Giovanni Lanfranco (LANFRANCO 1533, p. 126) : « Tout comme le bémol s'emploie pour éviter les tritons dans les chants par bécarre, ainsi le dièse [peut s'employer], avec lequel, de la même manière, la dureté du triton peut s'adoucir. Il se pratique dans tous les ordres, pour former des consonances plus suaves » (« *Si come il B molle nelle cantilene del B quadro si usa per fuggir i Tritoni, così il diesis, col qual medesimamente la duressa del Tritono si può addolcire : si pratica in ciascun ordine, per formar più soavi consonanze* » (*Ibid.*, p. 81, note 62). Néanmoins ce sont le plus souvent des règles différentes qui, selon les théoriciens, régissent l'introduction de bémols et celles de dièses, les seconds intervenant nettement plus rarement que les premiers dans les sources musicales.

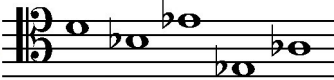
de considérations polyphoniques. Ces deux ensembles de règles figurent généralement dans des sections distinctes des textes théoriques.

Les règles d'ordre mélodique, tout d'abord, prennent souvent la forme d'un énoncé des raisons hypothétiques de l'« invention » du signe du bémol, qui justifient l'emploi de celui-ci. Dans le corpus des textes imprimés entre 1475 et 1530 environ, ces raisons apparaissent données de la façon la plus complète et la plus claire par Michael Keinspeck, dans le chapitre dédié aux intervalles mélodiques de son traité de plain-chant (1496Ke)⁸²⁴. Elles sont reprises par Simon Quercu dans son traité de *musica practica* (1509Qu), qui donne les exemples suivants.

Tritonum ut hic.  *Tritonus.*

Suauitate[m] ut hic.  *Suauitas.*

Mutatione[m] ut hic.  *Mutatio.*

Mobilitate[m] ut hic.  *Mobilitas.*

Exemple 3.2.3 : les quatre raisons de l'invention du bémol selon Simon Quercu. D'après 1509Qu, cap. *De mutationibus*⁸²⁵.

La première raison, la plus souvent citée par les théoriciens, préconise de corriger l'intervalle mélodique de triton en abaissant le degré supérieur par un bémol, afin d'en faire une quarte juste. Elle s'applique aussi bien en *musica recta* – comme dans le premier exemple donné par Quercu, l'intervalle *F-fa ut – b-fa –*, qu'en *musica ficta*, comme dans le second exemple, *b-fa – e-la mi*⁸²⁶.

⁸²⁴ 1496Ke, cap. VI.

⁸²⁵ Dans le traité, le schéma ci-dessus est précédé de la mention : « De même, il est admis que le bémol a été inventé alors pour quatre causes » (« *Item b mol co[n]stat inuentu[m] q[ua]tuor de causis tu[m] p[ro]pter* »).

⁸²⁶ Plusieurs théoriciens présentent cette raison comme l'unique « raison de l'invention du bémol ». C'est le cas, par exemple, de Bonaventura da Brescia, dans son traité de plain-chant (1497Br¹, cap. XVI, *de septima specie tritonus*) : « [...] et [le triton] est une espèce très dissonante dans tous les chants. Et c'est pour cette raison qu'a été inventé le bémol : c'est à dire pour amollir sa dureté et son âpreté, afin qu'elle soit évitée » (« [...] e [tritonus] e una specie disonantissima in tutti li canti : & ob hanc causam e stato trovato el.b.molle : cioe per mollificare la sua durezza & aspreza taliter che est

La seconde raison, dite de *suavitas*, correspond à la règle aujourd'hui souvent désignée sous le nom de *fa super la*, ou *fa super hexachordum*. Souvent formulée dans les textes imprimés autour de 1500⁸²⁷, elle consiste à abaisser le *b-fa b-mi* lorsque celui-ci est amené par mouvement conjoint ascendant, et quitté par mouvement conjoint descendant, au sommet de l'hexacorde par nature⁸²⁸. Bien que certains théoriciens envisagent l'application de cette règle à l'ensemble des modes⁸²⁹, d'autres la limitent aux seuls premier et second⁸³⁰.

Selon Karol Berger, cette règle pourrait ne constituer qu'une application spécifique de la règle de correction des tritons mélodiques⁸³¹. Cette interprétation semble en effet confirmée par quelques textes, en particulier le traité de Johannes Foeniseca (1515Fo)⁸³². Cependant, les exemples de *fa super la* repérés dans les sources sont loin de comporter toujours un triton mélodique : c'est pourquoi nous considérerons cette règle indépendamment de la règle du triton, et non comme un complément de celle-ci.

La troisième raison, dite de *mutatio*, consiste à employer le bémol comme un simple artifice de solmisation, afin d'éviter des nuances superflues. L'exemple donné par Quercu (Ex. 3.2.3) ne comporte ni bémol à la clé, ni bémol accidentel : il

evitanda »). Mais aussi l'Anonyme vénitien de 1499 (1499An) : « Et le *b* rond a été inventé pour tempérer le triton, qui, en outre, a été inventé naturellement. En effet, là où le chant sonne plus âprement, le *b* rond est placé à la place du *b* carré, afin de tempérer discrètement la dureté du triton » (« *Inventum est autem B rotundum ad temperandum tritonum, qui super scilicet naturaliter invenitur ; ubi enim cantus asperior sonat, B rotundum loco [b] quadri ad temperandam tritoni durtiam furtim interponitur* »).

⁸²⁷ Les premières occurrences dans des imprimés semblent se trouver chez Michael Keinspeck (1496Ke, cap. VII) et l'Anonyme allemand de 1496 environ (c.1496An, *Secunda parte*, cap. V).

⁸²⁸ Au chapitre VII de son traité – qui fait suite à l'exposé de ces quatre raisons –, Michael Keinspeck formule ainsi cette règle (1496Ke, cap. VII) : « Si l'on dépasse le *la* d'une seule note, l'on ne devra pas faire de nuance, mais ici chanter *fa* légèrement et avec joie, et ainsi de suite » (« *Si post la condescenderit sola nota, non mutandum erit, sed ibi fa leviter iubilandum et cetera* »).

⁸²⁹ Tels Michael Keinspeck dans la règle citée ci-dessus, ou Andreas Ornithoparchus (1517Or, *Liber I*, cap. V), cité dans les pages qui suivent.

⁸³⁰ C'est le cas par exemple de Bernhard Bogentanz (1515Bg, cap. V), de Michael Koswick (1516Ko, p. 6), ou bien d'Udalricus Burchardus (1514Bd, p.18).

⁸³¹ BERGER 1987, p. 77-8.

⁸³² 1515Fo : cap. *Musica* : « Si un chant quel qu'il soit s'étend de *D* jusqu'à *a*, et ensuite, élève la voix depuis le *a* d'un intervalle de seconde : dans cette seconde, la voix doit dire *fa*, c'est à dire en *b* rond ; et non *mi*, c'est à dire en *b* carré : afin d'éviter le triton qui adviendrait entre *F* et *b* carré » (« *Si aliquis cantus intendatur a D ad a : ac deinde ab a ad secundam elevetur vocem : in ista secunda voce dici debet fa/quod est in b rotundo : & non mi quod in b quadrato est : ad tritonum vitandum qui inter F & b quadratum eueniret* »). Karol Berger cite également un texte plus tardif qui énonce une opinion semblable : il s'agit du *Lucidaio in musica* de Pietro Aaron (AARON 1545, *Libro primo, Oppenione VIII*) (BERGER 1987, p. 78, note 47).

devrait en principe être chanté dans les hexacordes par nature et par bécarre, nécessitant ainsi deux muances. En sous-entendant la présence d'un bémol, la règle de *mutatio* permet de chanter l'ensemble du passage dans l'hexacorde par bémol, et de faire ainsi l'économie de deux muances. Ce type d'emploi du bémol, comme un outil de solmisation, n'a pas *a priori* de conséquences sur le rendu sonore : nous ne nous en préoccupons donc pas par la suite.

Enfin, la dernière raison, dite de *mobilitas*, signale la possibilité d'appliquer le bémol à n'importe quel degré, selon les nécessités du chant⁸³³ :

Mais le *b* mol est dit mobile, car en effet tu peux le déplacer et le poser en quelque lieu que ce soit : sur les lignes ou bien sur les espaces [de la portée], selon les exigences du chanteur.

Cette règle ne constitue pas véritablement une « raison de l'emploi du bémol », mais bien plutôt un cadre définissant la possibilité de son emploi⁸³⁴.

Si la formulation de ces diverses règles ne permet pas de déterminer avec certitude à qui elles se destinent, d'autres indices attestent, sans ambiguïté, qu'elles s'adressent autant aux compositeurs qu'aux chanteurs eux-mêmes. Plusieurs théoriciens témoignent notamment de la nécessité, pour les chanteurs, d'être capables d'opérer ces corrections lorsqu'elles sont nécessaires : de corriger les intervalles mélodiques parfaits diminués ou augmentés, lorsqu'ils les rencontrent dans le plainchant ou dans des *res factae*. Dans le chapitre dédié à la solmisation de son traité,

⁸³³ 1509Qu, cap. *De mutationibus* : « *Sed dicit[ur] b mol/a mobilitate : na[m] moueri potest & ordinari/quocu[m]q[ue] in loco : in lineis aut in spaciis/s[ecundu]m cantoris exigentiam* ».

⁸³⁴ Au sein des textes imprimés entre 1475 et 1530 environ, on trouve d'autres séries de « raisons de l'invention du bémol », qui recourent en partie celles données par Michael Keinspeck et Simon Quercu, mais ne semblent pas y ajouter d'autres règles exploitables. Bonaventura da Brescia (1497Br¹) définit notamment trois règles : selon la première, on emploie le bémol lorsque le chant monte à *b-fa b-mi* ou à *c-sol fa ut* et descend immédiatement à *F-fa ut grave*. Selon la seconde, on emploie le bémol pour indiquer lorsqu'un demi-ton remplace un ton, et inversement. Enfin, le bémol est utilisé pour corriger l'intervalle de triton (1497Br¹, cap. XXXVI). Outre le fait que les première et troisième raisons se recourent en partie, il apparaît ici délicat de définir le domaine d'application de la seconde raison : celle-ci se présente en effet comme une explication générale de la fonction du signe, qui englobe en réalité les deux autres raisons. Biagio Rossetti (1529Rs) donne également une série de trois raisons, légèrement distinctes de celle de Bonaventura : s'il énonce lui aussi la raison de l'évitement du triton (seconde raison), il formule deux autres raisons de chanter par bémol. Dans le mouvement de *F* vers *C* et de *C* vers *F* d'une part, comme en cinquième et sixième mode (première raison, *causa essentiae*), et dans le mouvement de *F* vers *b*, et de *b* vers *F* (troisième raison, *causa necessitate*) (1529Rs, *Liber I*, cap. VIII). La formulation de Rossetti étant relativement laconique, il s'avère délicat de délimiter le champ exact d'application de ces deux dernières raisons. En outre, il est probable qu'elles recourent largement la raison d'évitement du triton. On notera, au passage, que ce passage du traité de Rossetti semble largement inspiré d'un traité très antérieur, le *Compendium musicale* de Nicolaus Capuanus, daté de 1415 (CAPUANUS, *Compendium musicale*, éd. la Fage, p. 314).

Georg Rhau (1517Rh) indique en particulier⁸³⁵ :

Lorsque *fa* est indiqué en *b-fa[b]-mi*, ou bien dans quelque autre endroit que ce soit, si le chant quitte ce *fa* par un saut de quarte, de quinte ou d'octave, alors il est nécessaire ici de chanter *fa* [sur la note d'arrivée], sans quoi l'on admettrait un triton, et l'on perdrait l'octave parfaite, ou *diapason maior*, et la quinte parfaite, lesquelles sonnent le mieux entre toutes les espèces d'intervalles musicaux.

D'autres théoriciens affirment la même nécessité pour les mouvements conjoints⁸³⁶.

La règle du *fa super la*, de même, se trouve souvent formulée comme un impératif. Outre la formulation de Michael Keinspeck, précédemment citée, on peut notamment citer celle d'Andreas Ornithoparchus (1517Or)⁸³⁷ :

Septième [règle de solmisation]. Tout chant qui monte depuis *D-sol ré* à *a-la mi ré* par un intervalle de quinte conjoint ou disjoint, et au-delà encore à la seconde supérieure, doit être chanté avec *fa* en *b-fa b-mi*, quelque soit le ton, jusqu'à ce que le chant revienne sur le chemin du *d-sol ré*, que [le bémol] soit indiqué ou non.

3) Les règles polyphoniques justifiant l'introduction de bémols

À ces règles d'ordre mélodique s'ajoutent principalement deux règles d'ordre polyphonique, qui peuvent justifier l'introduction de bémols. La première d'entre

⁸³⁵ 1517Rh, cap. IV, VI : « *Signato fa in b-fa [b]-mi, vel quouis alio loco, si cantus ex ea saltum immediatum fecerit ad .iiij. vel .v. vel .viij. tunc ibi necessario fa est cantandum, alioqui admitteretur tritonus, et deperderetur octava perfecta, siue diapason maior, et quinta perfecta, quae perargute inter omnes musicae species sonant* ». On trouve cette règle formulée presque à l'identique dans le traité d'Andreas Ornithoparchus, avec cependant une nuance intéressante. Le terme *cantandum* (« on doit chanter ») est en effet remplacé par *signatum* (« on doit inscrire »), ce qui suppose de la part des deux théoriciens une politique différente de notation des altérations, et l'attribution au chanteur d'un rôle différent (1517Or, *Tractatus I*, cap. X : « Lorsque *fa* est indiqué en *b-fa[b]-mi*, ou bien dans quelque autre endroit que ce soit, si le chant quitte ce *fa* par un saut de quarte, de quinte ou d'octave, alors il est nécessaire ici d'indiquer *fa* [sur la note d'arrivée], afin d'éviter le triton, la quinte diminuée et l'octave diminuée, intervalles inusités et prohibés » (« *Signato fa in [b]-fa [b]-mi vel quouis alio loco, si cantus ex ea saltum immediatum fecerit ad quartam, quintam, vel octavam, et ibi fa necessario venit signandum, propter vitare Tritonum. Semidiapente ac Semidiapason modos inusitatos ac prohibitos* »)).

⁸³⁶ Johannes Foenisea, auteur d'une somme de connaissances dédiée aux Arts libéraux et à d'autres disciplines, indique en particulier, dans la section de son texte dédiée à la *musica* (1515Fo) : « Et aussi, de la même manière, si un chant quel qu'il soit est élevé depuis *F* à la quatrième *vox* [*i.e.* À la quarte supérieure], par mouvement conjoint ou par saut, on doit pour cette même raison chanter *fa* sur cette quatrième *vox*, qui est en *b* rond, et non pas *mi*, en *b* carré, pour éviter ainsi le triton qui naîtrait entre *F* et *b* carré » (« *Simili quoque modo si cantus quispiam ab F ad quartam vocem elevetur : sive id ordine continuo sive per saltum fiat : in ista voce quarta/fa quod est in b rotundo & non mi in b quadrato : eadem ratione cantari debet : videlicet ad vitandum tritonum qui inter F et b quadratum nasceretur* »).

⁸³⁷ 1517Or, *Liber I*, cap 5, « *Septima [solfizazione regula]. Quoties cantus ascendit ex D-sol re ad a-la mi re per quintam mediate vel immediate, et vltra tantum ad secundam, cantandum est fa in [b]-fa [b]-mi in omni tono, quo ad cantus iterum d-sol re tetigerit, siue signetur siue non* ».

elles proscrient l'emploi, dans la polyphonie, d'intervalles parfaits diminués ou augmentés. On la trouve pratiquement toujours énoncée sous une même forme : celle d'une interdiction de faire coexister les syllabes *mi* et *fa* dans une consonance parfaite⁸³⁸. Simon Quercu la formule en ces termes (1509Qu)⁸³⁹ :

Note que tu ne peux disposer *fa* contre *mi* dans les consonances parfaites. Car elles ont alors un demi-ton manquant ou superflu : comme l'octave diminuée, ou la quinte diminuée.

Bien que cette règle apparaisse généralement exposée comme l'une des règles du contrepoint – ce qui semble la destiner à l'attention des seuls contrapuntistes⁸⁴⁰ –, elle peut également figurer dans les chapitres dédiés à la monodie de quelques autres textes : ce qui suggère que les chanteurs disposent d'une responsabilité dans son application. La règle prend alors généralement la forme d'une allusion brève, néanmoins suffisante à sa définition⁸⁴¹.

La seconde règle, dont l'énoncé apparaît bien plus rare au sein des textes consultés, concerne les enchaînements cadentiels vers *A-la mi ré*. En effet, ceux-ci peuvent également motiver l'introduction de bémols, comme l'indique notamment Bartolomeo Ramos de Pareja⁸⁴² :

⁸³⁸ Andreas Ornithoparchus (1517Or) semble être le seul à ne pas nommer ces syllabes (1517Or, *Liber IV*, cap. IV). Cependant, les termes de *vox mollis* et *vox dura* qu'il emploie renvoient également sans ambiguïté à des syllabes de solmisation, et non à des *claves* ou des *litterae*.

⁸³⁹ 1509Qu : « *Nota que fa contra mi in consonantiis perfectis ordinari non potest. Quia deficiunt in semitono : aut superabundant : sicut diapason minor : aut diapente minor* ».

⁸⁴⁰ C'est le cas dans le traité de Simon Quercu (1509Qu), dont est extraite la citation ci-dessus, mais également de ceux de Guillaume Guerson (c.1495Gs, *Liber II*), Venceslaus Philomathes (1512Ph, *Liber IV*, *regule vitiorum*) et Domingo Marcos Durán (c.1504Du, *Libro II*, cap. IV). Cette règle apparaît parfois citée à titre de règle « complémentaire », en supplément des règles habituelles du contrepoint : c'est le cas notamment dans le traité *Musica* de Johannes Cochlaeus (1507Co, *Tractatus III*, *documentum ultimum*). Ou bien au sein de l'exposé d'une méthode de composition élémentaire, qui détaille les étapes essentielles à l'élaboration d'une pièce polyphonique. C'est le cas dans le traité d'Andreas Ornithoparchus (1517Or, *Liber IV*, cap. IV), ou dans celui de Johannes Galliculus (1520Gu, cap. XII).

⁸⁴¹ C'est notamment le cas à plusieurs autres endroits du traité de Simon Quercu : dès le premier chapitre, dédié aux *claves* (1509Qu, cap. *De clavibus*), puis au chapitre dédié aux nuances, à la suite des quatre « raisons de l'invention du *B mol* » précédemment citées (1509Qu, cap. *De mutationibus*). Mais aussi dans le chapitre dédié aux signes du bémol et du bécarré, dans l'*Opusculum* de Nicolo Burzio (1487Bu, *Tractatus I*, cap. XX).

⁸⁴² 1482RP, *Tertia pars*, *Tractatus II*, cap. IV : « *Verum si quis dicat : ad hoc ponitur, ut, cum tenor descendit ad a per b, discantus habeat sextam maiorem in illa tendens ad diapason h, respondemus, quod nunc in tenore debet fieri variatio, hoc est descendere per primam [b] mollis coniunctam, quae sexta maior est ad g. Et sic fiet transitus non solum ita bonus, verum melior, dulcior atque suavior* ». Cité par BERGER 1987, p. 143, note 103.

Mais si quelqu'un disait, comme il est expliqué jusqu'ici, que lorsque le Tenor descend au *a* depuis le *b*, le Discantus forme sur ce dernier une sixte Majeure, conduisant à l'octave *h* [*i.e.* L'équivalent du *a* aigu dans le système de Ramos], nous répondons que dans ce cas il doit être fait un changement dans le Tenor, c'est à dire descendre par la première *coniuncta*, *B* mol, laquelle forme une sixte Majeure avec le *g* [du Discantus]. Et ainsi la conduite des voix est rendue de cette manière non seulement bonne, mais meilleure, plus douce et plus suave.

Exemple 3.2.4 : Transcription de l'exemple musical donné par Bartolomeo Ramos de Pareja, au chapitre IV du *Tractatus secundus* de la *tertia pars* de sa *Musica practica* (1482RP).

Il s'agit là d'une application spécifique de l'une des règles de contrepoint les plus courantes, selon laquelle – d'après les termes d'Andreas Ornithoparchus⁸⁴³ :

Les consonances imparfaites doivent toujours être suivies de la consonance parfaite la plus proche. Par exemple, la tierce mineure de l'unisson ; la tierce Majeure de la quinte ; la sixte mineure de la quinte ; la sixte Majeure de l'octave.

L'application de cette règle, formulée par la plupart des textes imprimés à cette époque traitant de contrepoint⁸⁴⁴, apparaît cependant difficile⁸⁴⁵. De fait, elle semble donner lieu à des interprétations diverses chez les théoriciens. Plusieurs d'entre eux préconisent en effet, dans la situation décrite par Ramos (Ex. 3.2.4), le

⁸⁴³ 1517Or, *Liber IV*, cap. III : « *Imperfectas concordantias semper sequatur proximior perfecta, puta imperfectam tertiam vnisonus, perfectam quinta, imperfectam sextam quinta, perfectam, octaua* ».

⁸⁴⁴ On trouve cette règle dans la plupart des textes imprimés à cette époque qui traitent de contrepoint : en particulier dans les traités de Ramos (1482RP, *Secunda pars*, *Tractatus I*, cap. II, *quinta regula*) ; Burzio (1487Bu, *Tractatus II*, cap. III, *quinta regula*) ; (c.1495Gu, *Liber II*) ; (1496Ga, *Liber III*, cap. III, *septima regula*) ; Durán (c.1504Du, [*Libro II*], cap. IV) ; Gafori (1508Ga, *Tractatus IV*, cap. V, *sexta regula*) ; Quercu (1509Qu, cap. *Quomodo consonantie sint ordinande*) ; Cochlaeus (1511Co, *Tractatus IV*, *De compositione duarum vocum, undecima-tredecima regula*) ; Koswick (1514Ko, *Liber II*, *sexta regula*) ; Ornithoparchus (1517Or, *Liber IV*, cap. III, *tertia [regula]*) ; Galliculus (1520Gu, cap. VIII).

⁸⁴⁵ Cette règle apparaît, de fait, amendée par plusieurs théoriciens. Dans sa *Practica musice*, Franchino Gafori en restreint le domaine d'application aux seuls enchaînements cadentiels (1496Ga, *Liber III*, cap. III, *Septima regula*), de même que Nicolaus Wollick, qui semble avoir repris textuellement la formulation de Gafori (1509Wo, *Liber VI*, cap. V, *Septimum mandatum*). Dès lors, l'application de cette règle requiert une définition précise de ce qu'est une cadence polyphonique : Karol Berger s'est notamment attaché à éclairer cette question dans un chapitre de son ouvrage sur la *musica ficta* (BERGER 1987, p. 137-8).

haussement du *G* par un dièse plutôt que l'abaissement du *B* par un bémol⁸⁴⁶.

4) L'introduction des altérations conventionnelles

L'application des règles exposées ci-dessus n'est pas du seul ressort des compositeurs. De fait, certaines injonctions formulées par les théoriciens témoignent clairement de la responsabilité conférée aux chanteurs dans l'introduction des altérations conventionnelles. Dans un passage de l'*Aggiunta* (1529) de son *Toscanello in musica* (1523Aa), Pietro Aaron plaide en particulier pour une notation la plus complète possible de ces altérations, qui permette aux chanteurs de comprendre immédiatement l'« intention » du compositeur, et d'éviter d'éventuelles erreurs lors d'une première lecture. Ses propos laissent cependant deviner que les chanteurs sont en principe capables d'infléchir leur ligne mélodique lorsqu'elle celle-ci le nécessite⁸⁴⁷ :

⁸⁴⁶ En particulier Pietro Aaron, dans un passage de l'importante série de chapitres dédiés aux cadences polyphoniques, au dernier livre des *Libri tres de institutione harmonica* (1516Aa, *Liber III*, cap. XXXIX) : « Mais l'on doit savoir cela, que toutes les cadences [de Superius] qui se terminent par des tons doivent être haussées. Et la première selon l'ordre des degrés dit : *ré ut ré*. Suivent *mi ré mi*, *sol fa sol*, *la sol la*. En revanche, celles qui sont prononcées par demi-ton ne sont pas haussées : comme *fa mi fa*. En effet, celle-ci porte en vérité naturellement son haussement avec elle » (« *Sciendum autem illud est, cadentias omnes, quae terminatae per tonos monstrantur, debere suspendi, et primum quidem secundum ordinem locum tenet re ut re. Sequuntur autem mi re mi. Sol fa sol. La sol la. Quae uero per semitonium pronunciantur, suspendendae non sunt, sicut fa mi fa : Nam haec quidem naturalem secum habet suspensionem* »). Plus loin, Aaron indique également : 1516Aa, *Liber III*, cap. XLI : « Nous avons dit précédemment que toutes les cadences qui sont terminées par un ton doivent être haussées, et en vérité nous voulions dire cela de manière générale, et naturellement. Mais l'on doit comprendre cela, que lorsque les parties de Tenor procèdent par deux tons, de cette manière : *ut ré ut*, ou *mi ré ut*, ou comme cela, *ré mi ré*, alors en effet la cadence supérieure doit être haussée. Comme depuis *ré ut* [au Superius], vers *ut* depuis *D-la sol ré*, ce *ut* devra être haussé, du fait de la sixte mineure, laquelle naîtra sur le *mi* [du Tenor], c'est à dire sur l'*E-la mi grave* » (« *Supra diximus omnes quidem cadentias, quae per tonos terminantur, suspendi et id quidem generaliter, ac naturaliter dictum uolumus. Id autem intelligendum est, quam tenores per duos tonos procedunt hoc pacto ut re ut, uel mi re ut, uel sic re mi re, tunc enim superior cadentia suspenditur, ut ab re ut ad ut de D-la sol re ipsum ut suspendendum erit propter sextam minorem, quae in mi, quod est in E-la mi graui nasceretur* »). Karol Berger cite en outre à ce titre un passage du *Lucidario* d'Aaron, dans lequel celui-ci décrit un exemple de progression cadentielle vers *A*, pour laquelle il préconise explicitement l'emploi du *G#*, sans mentionner la possibilité du *b-fa*. (AARON 1545, f. 8'-9. Cité par BERGER 1987, p. 145, note 114).

⁸⁴⁷ 1523Aa (*Aggiunta* de 1529, f. Niv) : « *Pertanto il Musico ouero compositore e ubbligato segnare lo intento suo, acio che il cantore no[n] incorra in quello che dal detto co[m]positore no[n] fu mai pensato. Co[n]cludo adu[n]que come ho detto che tal segno e cosi co[n]ueniente a gli dotti, co[m]e agli indotti, & dico che il ca[n]tore no[n] e tenuto nel primo moto, ca[n]tare le note ne gli luoghi doue tal segno puo accadere, se tal segno no[n] appare, p[er]che potrebbe errare, impero che puo stare, & no[n] puo stare* ».

C'est pourquoi le *musicus*, ou compositeur, doit indiquer son intention par des signes, afin que le chanteur n'arrive pas à ce qui n'a jamais été conçu par le compositeur. Je conclus donc que comme je l'ai dit, [le signe du *B mol*] convient tout autant aux doctes qu'aux non doctes, et j'affirme que le chanteur n'est pas tenu, dès la première lecture, de chanter [*i.e.* d'altérer] les notes dans les lieux où ce signe peut tomber, si le signe n'apparaît pas : car il pourrait se tromper, puisque [le signe] peut être nécessaire, ou bien ne pas l'être.

Quelques décennies auparavant, Johannes Tinctoris avait quant à lui envisagé une notation non systématique des altérations. Selon le théoricien, l'indication de certains signes apparaissait de fait largement inutile, dans la mesure où tout chanteur était capable de les introduire immédiatement⁸⁴⁸. Au chapitre VIII de son *Liber de natura et proprietate tonorum*, il écrivait notamment, au sujet des tritons mélodiques dans les cinquième et sixième tons⁸⁴⁹ :

Afin d'éviter la dureté du triton, il est nécessaire que ces deux tons [*i.e.* Les cinquième et sixième tons] soient formés de la quatrième espèce de quinte [*i.e.* *F-G-A-B mol-C*]. Mais il n'est pas alors nécessaire d'indiquer le signe du *b mol*, car si il apparaît qu'il est posé, il est dit être asinien.

Si toutefois les politiques de notation varient, la plupart des théoriciens aux environs de 1500 semblent s'être accordés sur la nécessité d'appliquer les règles exposées au cours des deux points précédents. Le type de situations requérant l'introduction d'altérations conventionnelles semble avoir été l'objet d'un large consensus : que les altérations se trouvent ou non inscrites sur les sources, il semble – sauf cas exceptionnel⁸⁵⁰ – que leur nécessité n'ait pas été contestée par les théoriciens. Avant d'énumérer une liste d'œuvres contenant des indications explicites

⁸⁴⁸ Margaret Bent remarque de fait que de semblables tritons, en particulier dans les cinquième et sixième modes, ne sont pas systématiquement corrigés dans les exemples musicaux donnés par Tinctoris (BENT, « *Musica ficta* », § 3, *Grove music online*).

⁸⁴⁹ TINCTORIS, *Liber de natura et proprietate tonorum*, éd. Seay, cap. VIII, p. 74 : « *Ut autem evitetur tritoni durities, necessario ex quarta specie diapente isti duo toni formantur. Neque tunc b mollis signum apponi est necessarium, immo si appositum videatur, asininum esse dicitur* ».

⁸⁵⁰ Dans un passage de l'*Aggiunta* (1529) de son *Toscanello*, Pietro Aaron indique plusieurs cas dans lesquels la correction du triton mélodique s'avère impossible, pour des raisons tantôt mélodiques – lorsque le triton est suivi d'un saut de quinte juste, comme dans l'« *Agnus Dei III* » de la *Missa L'homme armé super voces musicales* –, tantôt polyphoniques. La fin de la première partie de l'*Aggiunta* ne laisse cependant aucun doute sur l'impérieuse nécessité, selon Aaron, de corriger les tritons dès que cela est possible. Il écrit en effet (f. NII') : « Toute sorte de triton, ou bien naturel, ou bien accidentel, ou bien revenant à son degré de départ, ou bien n'y retournant pas, ou bien de toute autre sorte qu'il te plaira, je dis qu'à chaque fois, le chanteur devra l'adoucir, le tempérer, et l'annuler, que le signe du bémol soit indiqué ou non, excepté quand des contraintes l'interdisent, pour les raisons exposées ci-dessus » (« *Ogni natura di tritono, o sia naturale, o accide[n]tale, o torni, o no[n] ritorni al primo suo luogo, sia i[n] che modo che a ti piace, dico che il ca[n]tore ogni uolta debbe mollificarlo, te[m]perarlo, & annularlo, o sia il segno d[e]l B molle, o no[n] sia, eccetua[n]do la forza de lo inco[m]modo, co[n] le ragio[n]i di sopra mostrate* »).

d'altérations corrigeant des tritons mélodiques – preuve, s'il en est, du caractère inhabituel de cette pratique de notation –, Pietro Aaron écrit à ce sujet⁸⁵¹ :

On répond que [le signe du *b mol*] s'entend seulement pour l'atténuation et le tempérament du triton, lequel même lorsque le *b mol* n'est pas apparent, auprès des doctes et des non doctes, par une règle ordinaire et spécifique conçue par les musiciens, il sera toujours admis que cette dureté ne doit pas être tolérée⁸⁵² : laquelle [dureté] naît naturellement de *parhypate meson* et *trite synemenon*, appelés *F-fa ut grave* et *b[carré]-mi aigu*, autant par mouvement ascendant que descendant : et pour cette raison, fut inventé le signe du *b mol*.

Que les altérations conventionnelles nécessaires à un chant soient inscrites ou non, les chanteurs sont supposés les introduire, en appliquant les règles exposées ci-dessus. Dès lors, la notation de ces altérations peut être ou bien parfaitement explicite, ne nécessitant aucune intervention de la part des chanteurs ; ou bien lacunaire, laissant à ces derniers la responsabilité d'introduire les altérations manquantes. Au début de l'*Aggiunta* (1529) de son *Toscanello* (1523Aa), Aaron expose ainsi ces deux démarches⁸⁵³ :

Parmi certains amateurs de la musique, des doutes et des discussions circulent à propos de la figure du *b mol* et du *diesis*, si les compositeurs sont contraints par nécessité à indiquer dans les chants composés par eux, les figures que nous avons dites, c'est à dire *b mol* et *diesis* : ou bien si le chanteur est tenu de devoir deviner, et connaître le secret inconnu de tous les lieux où cette figure ou ce signe sera nécessaire.

Bien qu'Aaron lui-même se soit prononcé en faveur d'une notation la plus complète possible des altérations, suffisamment précise pour permettre aux chanteurs de ne pas faire d'erreur lors d'une première lecture, et de ne pas s'écarter de l'« intention du compositeur », la notation des sources musicales témoigne manifestement de cette diversité des pratiques de notation des altérations conventionnelles, et des rôles attribués aux chanteurs⁸⁵⁴.

⁸⁵¹ 1523Aa, *Aggiunta* de 1529, f. N1 : « *Si risponde che tal modo solo si intende a la mitigatione & temperamento del tritono, al quale benche non sia apparente el b molle, appresso ogni dotto & non dotto, per ordinaria & spetial regola da gli musichi constituita, sara inteso sempre non esser tal durezza tollerata : la qual naturalmente nasce da parhypate meson, & trite synemenon, chiamati F fa ut grave, & b [quadro] mi acuto, tanto ne lo ascendere, quanto nel discendere : & per questa cagione fu aggiunto il segno del b molle* ».

⁸⁵² Nous soulignons.

⁸⁵³ 1523Aa, *Aggiunta* de 1529, f. N1 : « *Si muoue fra alcuni de la musica desiderosi, dubbii & disputationi circa la figura del b molle & diesis, utrum se de necessita gli compositori sono constretti a segnare ne gli canti da loro co[m]posti, dette figure, cioe b molle & diesis : o ueramente se il cantore è tenuto a douere inte[n]dere, & cognoscere lo incognito secreto di tutti gli luoghi doue tal figure o segni bisogneran[n]o* », cité notamment par Margaret Bent (BENT 1994, p. 308-9).

⁸⁵⁴ Juste avant le passage cité au début de ce point, Aaron indiquait en particulier (1523Aa, *Aggiunta* de 1529, f. N1r) : « À présent, on se demande si le chanteur, chantant un chant qu'il n'a jamais vu

5) La notation des bémols et leur nécessité dans le « Crucifixus » de la Missa De beata virgine

À présent qu'ont été rappelées les principales règles justifiant l'introduction de bémols conventionnels au sein de la polyphonie, nous pouvons procéder à l'étude d'un premier exemple musical. Nous procéderons pour cela en deux temps. Tout d'abord, nous déterminerons quels bémols conventionnels semblent requis par l'œuvre considérée, compte tenu des règles exposées ci-dessus ; en parallèle, nous relèverons les signes d'altérations notés dans ses diverses sources. Puis nous confronterons ces résultats, afin d'observer dans quelle mesure ceux-ci convergent, et offrent des indices sur la réalisation de cette *fuga*.

Le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* constitue un point de départ logique pour une étude des liens entre l'emploi d'armures partielles et la réalisation d'une *fuga*. Cette section est en effet pourvue d'armures partielles dans un nombre de sources significatif (Table 3.2.1). Si ces armures présentent une forte variabilité, elles concernent essentiellement une seule des parties de la polyphonie, celle de Bassus, ce qui les rend plus aisément interprétables. En outre, les sources qui transmettent cette section pourvue d'armures partielles ne comportent aucune altération accidentelle, ce qui évite d'éventuelles interférences entre ces deux types de signes, et rend l'analyse plus immédiate⁸⁵⁵.

Avant de procéder à l'analyse des configurations d'armures relevées au sein de ces diverses sources, nous reproduisons ici la partition complète de ce

auparavant, est obligé, ou a vraiment la possibilité de comprendre immédiatement l'intention et le secret du compositeur, on en conclut que non [...] » (« *Hora si rispo[n]de se il ca[n]tore e ubligato o uerame[n]te puo ca[n]tando uno canto non da lui piu uisto cognoscere, o inte[n]dere l'intento & secreto del co[m]positore da lui pensato al primo moto, si conclude che no [...]* »). Ce passage semble avoir été inspiré à Aaron par sa correspondance avec Giovanni Spataro. Dans une lettre de ce dernier, datée du 23 mai 1524, on peut notamment lire : « Je dis qu'un tel signe de haussement [#] doit être apparent, aussi bien pour les savants que pour les ignorants, parce qu'en chantant le savant pourra, autant que l'ignorant, ignorer que ce haussement constituait l'intention du compositeur. Et cela s'entend pour les œuvres polyphoniques [que le chanteur] n'a pas vues auparavant, c'est à dire qu'il n'a pas déjà chantées ou considérées » (« *dico che tale signo de sublevatione [#] debe essere apparente, cosi per li docti come per li indocti, perché in cantando, el docto potrà cosi ignorare quello che dapo tale elevatione de voce sia la intentione del compositore come lo indocto, et questo se intende in li concerti non previsti, scilicet non prima cantanti o vero considerati* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 305). Or le passage « *et questo se intende [...] considerati* » est cité textuellement par Pietro Aaron plus loin dans le passage, sans mentionner le nom de Spataro. Toutefois si Spataro écrivait au sujet du dièse, le texte d'Aaron semble se référer de préférence au bémol. La citation a été identifiée par Lewis Lockwood (*Ibid.*, p. 309).

⁸⁵⁵ Au cours de la partie suivante, nous nous intéresserons à la notation de ces altérations accidentelles (cf. *infra*, III-3).

« Crucifixus », transcrite d'après **VatS 23** (f. 130'-131). Figurant parmi les sources italiennes les plus anciennes de la messe, ce manuscrit transmet cette section dépourvue de toute altération, accidentelle ou à la clé. Cet état « neutre » fournit un bon point de départ pour une étude des variantes de notation relevées dans les sources⁸⁵⁶.

103

Superius
Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis sub

Tenor primus
(dux)
Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis

Altus
Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis

Tenor secundus
(comes)
Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis

Bassus
Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis

109

Pon - ti - o Py - la - - - to pas - - - - - sus

sub Pon - ti - o Py - la - - - to pas - - - - - sus

sub Pon - ti - o Py - la - - - to pas - sus et

sub Pon - ti - o Py - la - - - to

sub Pon - ti - o Py - la - - - to pas - - - - - sus

⁸⁵⁶ Un ensemble important d'autres sources transmettent ce « Crucifixus » dépourvu d'altérations à la clé : en particulier les manuscrits **BolSP 31**, **ModD 4**, **MunBS 510**, **ToleF 23**, **UppsU 76b**, **UppsU 76c**, **VatG XII.2**, ainsi que les imprimés **Antico 1516¹**, **Giunta & Pasoti 1522**, **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. Plusieurs d'entre elles comportent cependant des altérations accidentelles.

115

et se - pul - tus est Et re -

et se - pul - tus est Et re - sur -

se - pul - tus est [pas - sus et se - pul - tus est] Et re - sur -

pas - - - sus est se - pul - tus est

et se - pul - tus est

121

sur - re - xit ter - ci - a di - e se - cun - dum

re - xit ter - ci - a di - e se - - - - cun -

re - xit ter - ci - a di - e se -

Et re - sur - re - xit ter - ci - a di - e

Et re - sur - re - xit ter - ci - a di - e se - - - -

127

scrip - tu - - - - ras Et as - cen -

dum scrip - tu - ras Et as - cen dit in ce - lum

cun - - - - dum scrip - tu - - - - ras

se - - - - cun - dum scrip - tu - ras Et as - cen dit

cun - - - - dum scrip - tu - - - - ras Et as - cen -

133

dit in ce - lu[m] Et i - te -

se - det ad dex - te ra[m] p[at] - ris Et i - te -

se - det ad dex - te - ram p[at] - ris et i - te -

in ce - lum se - det ad dex - te ra[m] p[at] - ris

dit in ce - lum se - det ad dex - te - ram p[at] - ris

139

rum ven - tu - rus est cum gl[o] - [r]ji - a iu - di - ca - re
 rum ven - tu - rus est cum gl[o] - [r]ji - a iu - di - ca - re
 rum ven - tu - rus est cum gl[o] - [r]ji - a iu - di - ca - re
 Et i - te - rum ven - tu - rus est cum gl[o] - [r]ji - a
 Et i - te - rum ven - tu - rus est cum gl[o] - [r]ji -

145

ui - uos et mor - tu - os Cu - - -
 et mor - - - - - tu - os Cu - - -
 ui - uos et mor - tu - os
 iu - di - ca - re et mor - - - - - tu - os
 a iu - di - ca - re ui - uos et mor - tu - os

151

ius reg - - - ni non e - - - rit
 ius reg - - - ni non e - rit fi - - -
 cu - - - ius reg - - - ni non e - rit
 Cu - - - ius reg - - - ni non
 Cu - - - ius reg - - - ni non e - - -

157

fi - - - - - nis
 nis
 fi - - - - - nis
 e - - - rit fi - - - - - nis
 rit - - - - - fi - - - - - nis

Exemple 3.2.5 : « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*, dans la version de Vats 23 (f. 130'-131).

Au cours de ce « Crucifixus », l'application des règles conventionnelles

induit l'introduction d'un certain nombre de bémols, répertoriés dans la table suivante avec les causes qui les justifient⁸⁵⁷.

Nom de la partie	Localisation	Degré	Raison justifiant l'altération introduite		
			Intervalle mélodique dissonant	<i>Fa super la</i>	Intervalle polyphonique dissonant
Superius	-				
Tenor primus (<i>dux</i>)	-				
Altus	Brève 110	<i>b</i>	Triton	X	-
	Brève 129	<i>b</i>	-	X	-
Tenor secundus (<i>comes</i>)	Brève 111	<i>b</i>	Triton	X ⁸⁵⁸	Octave avec le B
	Brève 117	<i>b</i>	Triton	X	Octave avec le B, quinte avec l'A et le S
	Brève 128	<i>b</i>	- ⁸⁵⁹	X	-
	Brève 137	<i>b</i>	-	X	-
	Brève 148	<i>b</i>	-	X	-

⁸⁵⁷ Précisons que la table suivante ne répertorie que les altérations strictement nécessaires, au regard des règles conventionnelles exposées ci-dessus. Bien d'autres pourraient être introduites au cours de cette section, qui toutefois ne revêtent pas un caractère de nécessité.

⁸⁵⁸ Dans la mesure où l'ensemble des *b* chantés par cette partie de Tenor secundus sont amenés et quittés par mouvement conjoint depuis *a-la mi ré*, et où l'ambitus n'excède jamais ce *b*, on considérera que l'ensemble des *b* chantés par cette partie sont des *fa super la*. De fait, cette partie peut être entièrement chantée dans l'hexacorde par nature.

⁸⁵⁹ Ce *b-fa*, de même que ceux des brèves 137 et 148, apparaît suivi de près par un mouvement cadentiel vers *G-sol ré ut*, au sein duquel le Tenor secundus chante une figure de cadence de Superius *G-F-G*. Le *F* devant normalement être infléchi par un dièse dans ce cas, le *b-fa* forme avec lui un intervalle mélodique de quarte diminuée. Un tel abaissement semble avoir été envisagé par Pietro Aaron, dans l'*Aggiunta* (1529) de son *Toscanello in musica* (1523Aa) (f. NII) : « Puisque les règles du contrepoint veulent que cette dernière semibrève [de la cadence de Superius] soit haussée et prononcée par accident, comme le requièrent les cadences naturelles, à cause d'une sixte qui apparaîtra à la partie de Tenor, il est inutile que la seconde semibrève soit secourue, et aidée par un bémol. La raison en est que depuis cette *vox*, ou semibrève, placée à l'endroit du *b-mi* suraigu, jusqu'à la dernière semibrève mentionnée, est la distance de sa quarte. Mais si nous voulions chanter selon ce que les autres tritons requièrent [*i.e.* Corriger le triton par abaissement du *b-mi*], il en résulterait non pas un intervalle de quarte, mais une espèce constituée d'un seul ton, et de deux demi-tons Majeurs, comme ici. C'est pourquoi je dis que de cette manière, l'espèce de triton ne serait pas convertie en quarte, ni en tierce Majeure, ni non plus en tierce mineure, ni en aucune autre espèce selon le genre diatonique, démontré par l'échelle universelle » (« *Perche essendo da la ragione del contrapunto ordinato che quella semibreue ultima sia p[er] causa di una sesta che nel tenore apparira, come richiedono le naturali cadenze sospesa, & accidentalmente pronuntiata, non e bisogno che la seco[n]da semibreue sia dal b[quadro]-mi sopracuto a la sopra detta semibreue ultima, e la dista[n]tia del suo diatessaron, ma se uolessimo cantare secondo che gli altri tritoni appetiscono, ne risulterebbe no[n] qua[n]tita di diatessaron, ma una spetie di uno sol tuono, co[n] duoi semituoni minori come qui. Per tanto dico che in questo modo no[n] sarebbe la spetie del tritono co[n]uertita nel diatessaron, ne dittono, ne manco semidittono, ne altra spetie secondo il genere diatonico da la uniuersale schola dimostra[n]te »).*

Bassus	Brève 111	<i>B</i>	-	-	Octave avec le Ts
	Brève 112	<i>E</i>	Triton	-	-
	Brève 117	<i>B</i>	Quinte diminuée	-	Octave avec le Ts, quinte avec l'A et le S
	Brève 124	<i>B</i>	-	-	Quinte avec l'A et le S

Table 3.2.5 : Bémols conventionnels devant être introduits dans le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*.

Comme l'indique la table ci-dessus, les bémols conventionnels devant être introduits dans ce « Crucifixus » figurent majoritairement dans la partie de Tenor secundus (*comes*), absente des sources étudiées – à l'exception du manuscrit **BolSP 31**, qui ne comporte pas d'armures partielles –, et dans celle de Bassus. La partie d'Altus requiert également l'introduction de deux de ces bémols.

En observant les configurations d'armures partielles relevées au sein des sources consultées, on peut alors déterminer, d'une part, si les bémols recensés ci-dessus apparaissent indiqués dans les sources. Et d'autre part, si ces armures partielles signalent d'altérations, qui au regard des règles conventionnelles n'apparaissent pas indispensables, mais qui par conséquent constituent des altérations auctoriales. La table suivante résume les configurations d'armures partielles relevées dans les sources consultées de ce « Crucifixus ».

N. B. : La table suivante reproduit la portion de la table 3.2.1 consacrée à ce « Crucifixus ».

« Crucifixus »					
	S	Tp (<i>dux</i>)	A	Ts (<i>comes</i>)	B
CambraiBM 4	-	-	-	∅	b
CambraiBM 18	-	-	-	∅	b
JenaU 7	-	-	-	∅	b
JenaU 36	b	-	b	∅	b
UppsU 76b	-	b/-	-	∅	-
	Un bémol biffé figure à la clé de la première portée du Tenor primus (<i>dux</i>) (brèves 103-113). Un bémol est également noté à la clé de la quatrième (et dernière) portée de cette même partie (brèves 144-159), mais semble avoir été gratté. Bien que la faible résolution du microfilm consulté ne permette pas d'être assuré que ces bémols ont bien été biffés ou grattés, cela semble hautement probable : en effet, ces deux portées du Tenor primus ne comprennent aucun <i>b</i> .				
VatS 45	-	-	-	∅	b/-
	Un bémol, probablement accidentel, apparaît placé de façon ambiguë à la deuxième portée du Bassus (brèves 117-127), comme s'il était à la clé.				
VatS 160	-	-	-	∅	b
VienNB 4809	-	-	-	∅	b/-
	Un bémol n'est noté à la clé du Bassus qu'au f. 36 (brèves 103-126).				
WolfA A	-	-	-	∅	b/-
	Au f. 13', un bémol est noté à la clé des deuxième et troisième portées du Bassus (brèves 111-127).				

Table 3.2.6 : Configurations d'armures partielles relevées dans les sources du « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*.

Au sein des sources indiquées ci-dessus, la partie de Bassus comporte presque systématiquement un bémol à la clé, dans une partie de cette section ou sa totalité. Dans cinq de ces sources – les manuscrits **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18**, **JenaU 7**, **JenaU 36** et **VatS 160** –, ce bémol est maintenu durant toute la section. Cette notation ne préconise alors pas seulement l'introduction des bémols conventionnels requis par cette section, recensés en table 3.2.5, mais l'abaissement de l'ensemble des *B* chantés par le Bassus. Nombre de ces bémols ne se justifient pas par l'une des règles exposées dans les points précédents, et constituent par conséquent des altérations auctoriales⁸⁶⁰.

Dans trois autres des sources – **VatS 45**, **VienNB 4809**, **WolfA A** –, le bémol indiqué à la clé du Bassus ne couvre pas la totalité de ce « Crucifixus », mais

⁸⁶⁰ Ces *B* apparaissent aux brèves 106, 118, 123, 133, 137, 141, 144, 145, 149 et 157.

seulement une portion, d'une durée variable. Dans **VienNB 4809** et dans **WolfA A**, cette notation suffit à signaler la nécessité d'abaisser tous les *B* relevés en table 3.2.5, disséminés entre les brèves 111 et 124. Dans **VatS 45** en revanche, le bémol noté sur le Bassus ne couvre que les brèves 117-127 : la nécessité de l'emploi de bémols aux brèves 111 et 112 n'apparaît pas ici clairement signalée.

Exception faite du manuscrit **UppsU 76b**, au sein duquel deux portées du Tenor primus (*dux*) se voient pourvues d'un bémol à la clé, qui semble avoir été biffé ou gratté, et qui de fait découle probablement d'une erreur⁸⁶¹, seul **JenaU 36** transmet d'autres parties de ce « Crucifixus » pourvues d'altérations à la clé. Au sein de cette source, les parties de Superius, d'Altus et de Bassus portent un bémol à la clé sur toute la durée de cette section. Ainsi la notation de cette source préconise l'abaissement de tous les *b*, hormis à la partie de Tenor primus (*dux*). Comme nous l'avons noté (Table 3.2.3), cette configuration oppose par conséquent clairement la partie de *dux* à l'ensemble des autres parties écrites, et suggère la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées⁸⁶². À l'exception des deux *b-fa* signalés ci-dessus, à la partie d'Altus (Table 3.2.5), l'ensemble des *b* chantés par les parties d'Altus et de Superius pourraient être chantés *mi* autant que *fa*⁸⁶³. La réalisation suggérée par **JenaU 36** semble ainsi pleinement envisageable, mais elle intègre un nombre particulièrement élevé de bémols auctoriaux.

Le nombre de sources préservées de cette messe, ainsi que la complexité apparente de sa transmission rendent malheureusement difficile d'établir les relations précises entretenues par ces diverses sources, ainsi que le degré d'autorité des notations transmises⁸⁶⁴. Selon les éditeurs de la *New Josquin Edition*, les changements radicaux de notation d'armures, et plus particulièrement d'armures partielles, ne sont pas rares au sein des œuvres de Josquin. Il semble alors que les sources portant les configurations d'armures les plus complexes sont souvent les plus

⁸⁶¹ Ce bémol suggère en effet l'abaissement du *b* chanté par cette partie à la brève 104. Du fait qu'il engendrerait un triton mélodique *b-fa – e-la mi*, cet abaissement semble très improbable.

⁸⁶² La partie de Tenor secundus (*comes*), absente de cette source comme des autres répertoriées en table 3.2.6, semble en effet devoir être entièrement chantée par bémol (Table 3.2.5).

⁸⁶³ Au Superius, les *bb* apparaissent aux brèves 113, 124, 127, 142, 151, 153 et 155 ; à l'Altus, les *b* apparaissent aux brèves 107, 110, 126, 129, 130 et 134. Précisons que celui de la brève 131 (Altus) semble devoir être haussé quant à lui, du fait qu'il achève une figure de cadence de Superius sur *c-sol fa ut*. La présence d'un bémol à la clé n'empêche toutefois pas ce haussement.

⁸⁶⁴ ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 87.

proches de la version archétypale conçue par le compositeur⁸⁶⁵. En effet, les notations en armures partielles tendent souvent à une simplification progressive durant la transmission des œuvres concernées. Cela semble le cas de ce « Crucifixus », et du « Credo » de la *Missa De beata virgine* dans son ensemble, auquel Peter Urquhart a consacré un passage d'un important article⁸⁶⁶. Selon Urquhart, la diversité des configurations d'armures relevées dans les sources de ce « Credo » laisse supposer que l'archétype conçu par Josquin devait comporter une combinaison d'armures partielles et d'altérations accidentelles particulièrement ingénieuse, progressivement simplifiée au cours de la transmission, jusqu'à atteindre l'état d'une notation avec des armures uniformes, telle qu'elle apparaît notamment dans les sources imprimées italiennes de la messe, **Antico 1516¹** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. La mention de ce mouvement par Pietro Aaron, comme un exemple particulièrement réussi d'emploi des armures partielles, pourrait confirmer cette théorie⁸⁶⁷. La présence privilégiée de ces armures partielles au sein de sources issues de l'atelier Alamire, ainsi que dans les deux manuscrits de Cambrai, laisserait donc supposer que ces manuscrits entretiennent un lien plus étroit avec l'archétype conçu par Josquin⁸⁶⁸. Ou du moins, que les modalités de transmission, les pratiques des copistes ou le statut de ces

⁸⁶⁵ DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 25 ; HUDSON (éd.), *NJE 13*, p. 31.

⁸⁶⁶ URQUHART 2003.

⁸⁶⁷ Pietro Aaron indique (1525Aa, cap. III) : « Certaines autres [œuvres] apparaîtront avec le signe mentionné [un bémol à la clé] au Contrabasso, et certaines autres au Tenor. Je dis qu'un tel ordre n'est pas permis, ni adéquat à une œuvre polyphonique ou à un chant, sauf quant il est considéré et appliqué avec art, comme l'excellent Josquin l'a observé dans le « Patrem » de la *Missa De virgine maria* [= *Missa De beata virgine*], et de la même manière, le divin Alexander [Agricola] dans nombre de ses chants » (« *Alcuni altri appariranno col sopra detto segno nel Controbasso, et alcuni altri nel Tenore, Dico che simile ordine non e concesso ne conveniente a un concerto o canto excettuando quando sara considerato et con artificio messo, come lo eccellente Iosquino nel Patrem della messa De virgine Maria ha osservato, et similmente el divino Alexandro in molti suoi canti* »). Il semble malheureusement impossible de savoir sur quelle version de la messe se fondait le théoricien, et quelle était la configuration d'armures originelle. En effet, bien qu'Aaron ait fréquemment cité des exemples musicaux extraits d'imprimés Petrucci – dans le *Toscanello* (1523Aa) et dans le *Trattato* (1525Aa), en particulier –, il paraît peu probable qu'il se réfère ici à l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, qui transmet cette messe. En effet, celui-ci présente une version de la messe ne comportant pas d'armures partielles (à propos de l'emploi par Aaron d'exemples extraits d'imprimés Petrucci, voir notamment BENT 1994, p. 306-7 ; JUDD 1995).

⁸⁶⁸ Aux trois manuscrits issus de l'Atelier Alamire – **JenaU 7**, **VatS 160**, **VienNB 4809** –, ainsi qu'aux deux manuscrits de Cambrai – **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18** –, on pourrait ajouter les manuscrits vaticans **VatS 23** et **VatS 45** pour certaines des sections (ELDERS (éd.), *NJE 3*, p. 97-100). À ces sources s'ajoutent également les manuscrits allemands **JenaU 36** et **WolfA A**, *a priori* indépendants des éditions imprimées italiennes (ELDERS (éd.), *NJE 3*, p. 88), le manuscrit **ToleF 23**, probablement copié dans les Pays-Bas, ainsi que le manuscrit d'origine probablement française **UppsU 76b**. En revanche, ni les manuscrits italiens – en particulier **ModD 4** et **BolSP 31** –, ni les sources imprimées dérivées des manuscrits vaticans – notamment **Petrucchi 1514 (J673, 674)** et **Antico 1516¹** – ne comportent d'armures partielles. Pour un commentaire spécifique aux sources Alamire, voir également URQUHART 2003.

sources aient contribué à une meilleure préservation de la notation conçue par le compositeur⁸⁶⁹.

Quel que soit le statut de chacune des sources retenues de ce « Crucifixus », se pose la question de savoir si la diversité des notations relevées reflète une diversité de réalisations sonores ; si les multiples notations transmises par les sources sont supposées induire autant de réalisations distinctes, ou bien si elles traduisent une version unique, notée sous des formes variables.

Au sein de ce « Crucifixus », l'introduction des altérations conventionnelles ne semble pas poser de difficulté majeure (Table 3.2.5). Bien que leur notation ne soit pas systématique dans les sources étudiées, on considérera que tout chanteur expérimenté aurait su introduire ces altérations spontanément, quelle que soit la source sur laquelle il lisait. L'introduction de ces altérations conventionnelles suffit à abaisser l'ensemble des *b* chantés par la partie de Tenor secundus (*comes*) et donc à assurer, sur toute la durée de cette section, une imitation exacte entre les parties fuguées. La réalisation de celles-ci semble par conséquent ne laisser aucun doute : la stricte application des règles conventionnelles indique clairement la nécessité de cette réalisation.

La réalisation des parties non fuguées, en revanche, soulève plusieurs questions. Du fait du caractère facultatif de la plupart des bémols pouvant être introduits au sein de ces parties, ainsi que de la diversité des notations au sein des sources étudiées, plusieurs réalisations semblent en effet possibles. La notation de ces altérations dans les différentes sources varie du tout au tout : certaines n'en indiquant aucune, d'autres en indiquant un nombre significatif. Or, la nécessité de ces bémols ne semble pas déterminée par des règles précises, qui permettraient d'en

⁸⁶⁹ Si, dans ce cas, la transmission semble avoir graduellement uniformisé les configurations d'armures, on recense d'autres œuvres dans lesquelles ces configurations semblent avoir été complexifiées durant la transmission. Nous avons déjà évoqué le cas de la chanson *Baissez moy* (à 4), ainsi que celui du motet *Ut Phœbi radiis* transmis par **Petrucchi 1502**² et **Petrucchi 1505**² respectivement, dans lesquels la notation originale, aux armures probablement uniformes, semble avoir été altérée au profit d'une notation en armures partielles (*cf. supra*, III-2-A-1), note 805). Il est probable que ces choix puissent être attribués à Petrus Castellanus, l'un des principaux collaborateurs de Petrucci, ayant eu un rôle important dans la conception des recueils publiés par l'atelier (BLACKBURN 2012, p. 186 ; BLACKBURN 1995¹). Cela semble également le cas du motet *Inviolata*, transmis par **Grimm & Wirsung 1520**⁴. La configuration d'armures partielles particulièrement élaborée relevée dans cette source pourrait en effet être attribuée à Ludwig Senfl, qui en aurait supervisé l'édition (ELDERS 2009¹, p. 403-412). Les interventions opérées par les divers acteurs de la transmission semblent ainsi tantôt simplifier la notation, tantôt la rendre plus complexe, y intégrant des variations probablement absentes de la version originale.

admettre, ou d'en exclure certains. Bien au contraire, le contrepoint de cette section permettre de chanter les parties non fuguées entièrement par bémol – suivant ainsi la notation de **JenaU 36** – mais également de les chanter entièrement par bécarre, n'y intégrant alors que les altérations conventionnelles requises, signalées précédemment (Table 3.2.5). Ces parties oscilleraient alors entre l'hexacorde par nature et par bémol, occasionnant d'intéressantes relations au sein du contrepoint.

Faute d'informations suffisamment précises quant à la transmission, il s'avère malheureusement difficile d'établir laquelle de ces versions a été conçue par Josquin, et si celui-ci avait envisagé la possibilité de réalisations distinctes⁸⁷⁰. On pourrait certes décider de privilégier la solution la plus probable statistiquement – celle dont semblent témoigner le plus grand nombre de sources, ou les plus fiables parmi celles-ci. Mais il serait dommage d'écarter pour autant la possibilité de réalisations multiples d'une œuvre donnée, dont semblent témoigner les sources, et dont les implications seraient considérables, tant du point de vue du résultat sonore qu'en termes purement théoriques.

Quoi qu'il en soit, on retiendra le fait que la réalisation d'une *fuga* ne peut être réduite à la question de la réalisation de ses parties fuguées : mais que la réalisation des parties non fuguées revêt également une importance considérable. Déterminer la réalisation adéquate aux parties fuguées – imitation exacte ou diatonique – n'apparaît pas nécessairement suffisant pour établir comment l'œuvre dans son ensemble doit être chantée. Si, dans le « Crucifixus » considéré, la réalisation des parties fuguées ne pose certes pas de véritable difficulté, la réalisation des parties non fuguées apparaît incertaine, du fait de la pluralité des solutions dont semblent témoigner les sources, et de la difficulté d'établir laquelle est la plus adéquate.

Afin de poursuivre cette étude, et d'établir d'éventuels éléments de réponse à ce problème, il convient d'envisager les *fugae* dans une perspective plus large, en ne nous limitant pas à l'observation d'exemples isolés, mais en abordant l'ensemble des œuvres retenues. Ainsi, nous pourrions évaluer avec quelle fréquence se posent ces difficultés, et dans quelles situations : et si l'analyse de celles-ci peut permettre de

⁸⁷⁰ Des questions semblables se posent pour la réalisation de certains *canones* non fugués, qui semblent admettre plusieurs solutions distinctes. Dans ce cas, il n'est pas toujours aisé de déterminer si l'ensemble des solutions avait été prévu par le compositeur, ou bien si l'une d'elles avait été envisagée de préférence par ce dernier (SCHILTZ 2015, p. 180).

nous orienter vers une réalisation plutôt que vers une autre, pour les parties fuguées et non fuguées.

3 – *La réalisation sonore des fugae : étude systématique des œuvres du corpus*

Du fait du caractère souvent contradictoire des indices relevés dans les sources, quant à la nécessité d'une imitation exacte ou diatonique entre les parties fuguées, un simple examen des notations graphiques ne suffit pas toujours pour établir quelle réalisation de ces parties est la plus adéquate. La notation d'une œuvre – et notamment les configurations d'armures qu'elle porte – n'indique pas nécessairement de façon claire comment doivent être chantées ses parties fuguées. Pour le déterminer, il s'avère souvent nécessaire de confronter les données de la notation à celles du contrepoint. En outre, la réalisation d'une œuvre dans sa totalité ne peut toujours être réduite à celle des seules parties fuguées. Dans certains cas, la réalisation des parties non fuguées peut également poser problème.

Afin d'envisager la réalisation sonore des œuvres étudiées, il convient par conséquent de ne pas nous limiter à une perspective trop étroite, restreinte à l'étude des seules notations relevées dans les sources, ainsi qu'aux seules parties fuguées. Il importe au contraire d'étudier conjointement les parties fuguées et non fuguées, en considérant tout autant leur notation au sein des sources préservées, que le contrepoint qu'elles forment entre elles. De mettre en perspective l'ensemble de ces données, afin d'examiner dans quelle mesure celles-ci convergent, et semblent, ou non, témoigner d'une réalisation privilégiée pour la *fuga* considérée. Au cours de cette partie, nous procéderons à cette étude, à l'échelle de l'ensemble de notre corpus.

Pour cela, nous délimiterons plusieurs catégories de *fugae*, selon le type d'imitation qui leur semble adéquat. Nous présenterons chacune de ces catégories, en exposant les principales questions soulevées par chacune d'entre elles, et en tentant de cerner les éventuelles incertitudes qui pourraient subsister. Nous opérerons cette délimitation d'après quatre types d'imitation, qu'il importe de définir d'emblée. Selon que le contrepoint permet ou impose une transposition exacte ou diatonique des parties de *dux* vers celles de *comes*, que cette transposition implique ou non des ajouts d'altérations dans l'une de ces parties, et que ces ajouts sont permis, requis ou prohibés par le contrepoint, on peut d'emblée définir quatre situations distinctes. Ces

situations, définies en termes strictement contrapuntiques, correspondent à autant de réalisations théoriquement possibles, pour un passage donné d'une *fuga*. Pour chacune des *fugae* du corpus étudié, il s'agira de déterminer laquelle de ces réalisations semble la plus adéquate ; et si l'une d'elles peut être employée de manière exclusive, ou bien si ces types d'imitation doivent être mêlés, pour la réalisation de certaines *fugae*.

1. Soit la transposition exacte n'implique pas d'ajouts d'altérations dans les parties fuguées, et le contrepoint permet cette réalisation. L'imitation exacte semble alors la réalisation la plus adéquate du passage considéré. C'est le cas dans l'exemple suivant, tiré du « Pleni sunt » de la *Missa Sine nomine* (Ex. 3.3.1) :

The image shows a musical score for two voices: Superius (dux) and Tenor (comes). The Superius part begins at measure 26 and the Tenor part begins at measure 8. Both parts are in a treble clef with a common time signature. The Superius part has the lyrics 'Ple - ni _____ sunt _____ ce - - - -'. The Tenor part has the lyrics 'Ple - ni _____ sunt _____'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

Exemple 3.3.1 : Brèves 25-29 du « Pleni sunt » de la *Missa Sine nomine*, d'après Petrucci 1514 (J673, 674).

2. Soit la transposition exacte implique des ajouts d'altérations dans les parties fuguées, altérations que le contrepoint permet, sans toutefois les imposer. L'imitation exacte semble alors possible, mais non nécessaire. Dans l'exemple suivant, tiré de la chanson *Vive le roy* (Ex. 3.3.2), les parties de Superius (*comes*) et de Bassus (*comes*) peuvent être entièrement chantées par bémol, par transposition exacte de la partie d'Altus (*dux*), mais aussi par nature, par transposition diatonique de cette partie. Les règles conventionnelles semblent permettre les deux réalisations.

Exemple 3.3.2 : Brèves 14-20 de la chanson *Vive le roy*, d'après **Petrucci 1504**³ (f. 131'-132).

3. Soit la transposition exacte implique des ajouts d'altérations dans les parties fuguées, altérations que le contrepoint impose. L'imitation exacte semble dès lors indispensable. Dans l'exemple suivant, extrait du *Credo* [*quarti toni*] (Ex. 3.3.3), le *b* figurant à la brève 88 du Tenor (*comes*) doit être abaissé par un bémol. L'imitation exacte apparaît ici nécessaire, avec ajouts d'altérations.

Exemple 3.3.3 : Brèves 87-92 du *Credo* [*quarti toni*], d'après **CambraiBM 18** (f. 221'-222).

4. Soit la transposition exacte implique des ajouts d'altérations dans les parties fuguées, altérations que le contrepoint interdit (Ex. 3.3.4). Dans ce cas, il s'avère nécessaire d'opter pour une imitation diatonique. Dans l'exemple qui suit, extrait de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, le *F* chanté à la brève 85 de l'Altus (*comes*) doit rester naturel : l'imitation doit être diatonique.

84

Altus
(comes)

8 i, [a - gnus de - - i, a

Tenor
(dux)

8 [a - gnus de - - i, a

Exemple 3.3.4 : Brèves 84-87 de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, d'après **Petrucchi 1505 (J670)**.

Dans la mesure où ces situations ne couvrent pas nécessairement toute la durée des *fugae* considérées, et peuvent ne pas apparaître de façon exclusive, délimiter des catégories de *fugae* correspondant à ces diverses situations s'avère plus délicat qu'il ne pourrait sembler. Il est vrai que certaines *fugae* peuvent être entièrement réalisées en imitation exacte, sans le moindre ajout d'altérations (Ex. 3.3.1); ou que, dans d'autres *fugae*, chacune des altérations requises par la transposition exacte de la partie de *dux* vers celle de *comes* soit également requise par le contrepoint (Ex. 3.3.3). Toutefois, de nombreuses autres *fugae* mêlent en réalité plusieurs de ces situations. Dans de semblables cas, il peut s'avérer difficile d'établir la réalisation la plus adéquate pour les parties fuguées. Ainsi, les catégories de *fugae* que nous proposerons ne pourront pas se limiter à reproduire strictement ces quatre situations, mais devront introduire diverses nuances. Nous détaillerons celles-ci au fur et à mesure.

Compte tenu de l'ampleur du corpus considéré, de la complexité des questions qui devront être ici traitées, ainsi que de leur nombre, il importera de procéder rigoureusement. En premier lieu, nous nous intéresserons aux œuvres au sein desquelles la réalisation des parties fuguées ne semble laisser aucun doute. Celles dont le contrepoint, ainsi que la notation, suggèrent avec clarté la nécessité d'une certaine réalisation – imitation exacte ou diatonique –, et pour lesquelles cette réalisation semble devoir être maintenue sur toute la durée de la *fuga*. Puis, dans un second temps, nous nous pencherons sur les cas plus problématiques : ceux des *fugae* dont la réalisation ne peut se conformer, sur toute la durée de celles-ci, à l'une de ces diverses réalisations, et semble requérir divers ajustements.

A- Typologie des *fugae* exactes et diatoniques

Au cours de cette partie, nous nous intéresserons aux œuvres dont les parties fuguées semblent pouvoir être réalisées sans poser de difficulté majeure. Nous les répartirons en différentes catégories, selon la réalisation qui leur semble adéquate.

- En premier lieu, nous nous intéresserons aux *fugae* qui, tout du long, semblent requérir une imitation exacte. D’abord, celles qui ne requièrent pas pour cela l’introduction d’altérations dans l’une des parties fuguées (Ex. 3.3.1) ; puis, celles qui en requièrent systématiquement (Ex. 3.3.3).
- Puis, nous nous pencherons sur les *fugae* au sein desquelles certains passages seulement semblent absolument nécessiter l’imitation exacte – certaines altérations étant indispensables (Ex. 3.3.3), d’autres facultatives (Ex. 3.3.2).
- Enfin, nous étudierons le cas des *fugae* qui semblent requérir l’emploi d’une imitation diatonique.

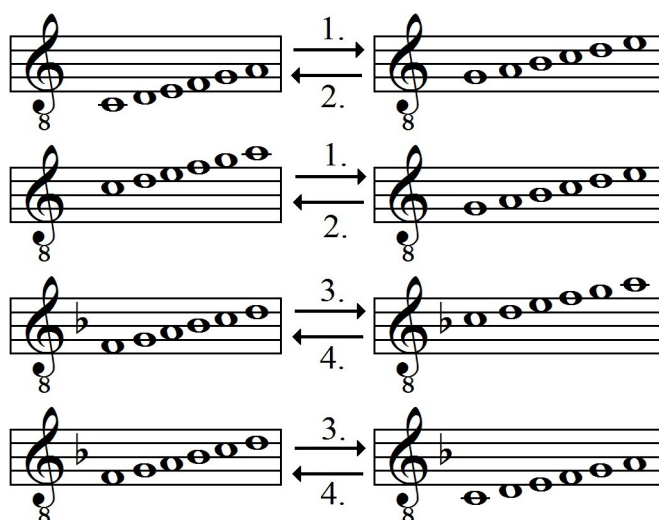
Chacune de ces catégories se verra présentée de manière détaillée. Nous indiquerons quelles *fugae* s’y trouvent incluses, en précisant quelles raisons justifient cette inclusion. Puis, nous observerons si des indices semblent permettre d’établir la réalisation des parties non fuguées. À l’échelle de l’ensemble du corpus, nous pourrons ainsi déterminer dans quelle mesure il est possible d’établir comment doivent être chantées les œuvres retenues, et observer précisément quelles incertitudes demeurent.

1) *Fugae dont le contrepoint ne nécessite pas d’ajout d’altérations*

Dans certaines *fugae*, l’imitation exacte peut être obtenue sans introduire d’altérations supplémentaires dans les parties fuguées, et sans difficulté au sein du contrepoint (Ex. 3.3.1). Dans ce cas, un simple déplacement de la partie de *dux* vers l’aigu ou le grave engendre la partie de *comes*, sans que l’échelle utilisée soit en rien modifiée. Dans les sources étudiées, toutes les parties fuguées présentent alors en général une armure identique.

C’est le cas tout particulièrement de plusieurs *fugae* dans lesquelles l’ambitus des parties fuguées se restreint à l’étendue d’un hexacorde, et pour lesquelles la

transposition exacte de cet hexacorde à la quarte ou à la quinte, supérieure ou inférieure, ne nécessite pas l'introduction d'altérations supplémentaires. En effet, certaines transpositions d'un hexacorde à l'autre ne requièrent pas d'ajouts d'altérations, et peuvent s'opérer de manière immédiate : la transposition de l'hexacorde par nature à l'hexacorde par bécarre, et inversement, ainsi que la transposition de l'hexacorde par bémol à l'hexacorde par nature. Lorsqu'un bémol est noté à la clé du *dux*, la transposition de l'hexacorde par nature à l'hexacorde par bémol est également possible, sans ajout d'altérations supplémentaires.



1. Transposition de l'hexacorde par nature à l'hexacorde par bécarre.
2. Transposition de l'hexacorde par bécarre à l'hexacorde par nature.
3. Transposition de l'hexacorde par bémol à l'hexacorde par nature.
4. Transposition de l'hexacorde par nature à l'hexacorde par bémol (à condition qu'un bémol figure à la clé de la partie de *dux*).

Exemple 3.3.5 : Transpositions d'un hexacorde à l'autre, ne requérant pas l'introduction d'altérations supplémentaires.

Plusieurs de ces *fugae* ont été recensées au sein de notre corpus. Principalement de brèves sections de messes, mais également quelques œuvres plus amples : telles le motet *O virgo prudentissima/Beata mater* (à 5), et la chanson *Se congié prens* (à 6). Dans la table suivante, nous répertorions l'ensemble de ces œuvres et de ces sections.

NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i>
« Benedictus »-« In nomine » (à 2)
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>
« Agnus Dei II » (à 3) ⁸⁷¹
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>
« Kyrie II » (à 4)
« Et in terra » (à 4)
« Pleni sunt » (à 2)
« Agnus Dei I » (à 4)
NJE 24.10 <i>O virgo prudentissima/Beata mater</i> (à 5)
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)

Table 3.3.1 : Œuvres dont les parties fuguées présentent un ambitus ne dépassant pas l'étendue d'un hexacorde, et dont la réalisation en imitation exacte ne requiert pas l'introduction d'altérations.

Dans cinq des œuvres ou sections recensées ci-dessus, l'une des parties fuguées est entièrement chantée dans l'hexacorde par nature, l'autre dans l'hexacorde par bécarre⁸⁷². Dans les trois autres cas, ceux du motet *O virgo prudentissima/Beata mater*, de la chanson *Se congié prens* (à 6) et du « Benedictus »-« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, l'une des parties fuguées est entièrement chantée par bémol, l'autre par nature⁸⁷³. Dans les deux cas, les deux parties fuguées peuvent donc être notées avec la même armure : sans altération à la clé dans le premier cas, avec un bémol à la clé dans le second. Certes, les résolutions des parties de *comes* ne figurent que sur un petit nombre de sources de ces *fugae* – hormis pour le « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*. Toutefois, le relevé des altérations sur les parties écrites, fuguées ou non fuguées, confirme que celles-ci portent, dans la totalité des cas, des armures identiques. On observe, d'une

⁸⁷¹ David Fallows a remarqué le fait que les parties fuguées de cette section se limitaient aux six notes de l'hexacorde par nature, ou par bécarre. Selon lui, ce choix pourrait être lié au fait que le Tenor qui unifie la messe consiste en une figure de solmisation, et que la messe dans son ensemble se fonde par conséquent sur le système hexacordal guidonien (FALLOWS 2009, p. 261).

⁸⁷² Dans les sections « Kyrie II », « Et in terra », « Pleni sunt » et « Agnus Dei I » de la *Missa Sine nomine*, en particulier, la partie de *dux* est entièrement chantée dans l'hexacorde par nature ; celle de *comes*, à la quinte supérieure ou la quarte inférieure, dans l'hexacorde par bécarre. De même dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, le Superius (*dux*) et le Tenor (*comes*) chantent dans l'hexacorde par nature, l'Altus (*comes*) dans l'hexacorde par bécarre.

⁸⁷³ Dans le motet *O virgo prudentissima/Beata mater*, ainsi que la chanson *Se congié prens* (à 6), la partie de *dux* est entièrement chantée dans l'hexacorde par bémol, celle de *comes* dans l'hexacorde par nature. Dans les sections « Benedictus » et « In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, à l'inverse, la partie de *dux* est entièrement chantée dans l'hexacorde par nature, celle de *comes* dans l'hexacorde par bémol.

part, qu'aucune des sources consultées de ces *fugae* ne comporte d'armures partielles (Table 3.2.1). D'autre part, que les altérations accidentelles sont absentes des parties fuguées de ces œuvres, et rarissimes au sein des parties non fuguées. En tout, une seule altération accidentelle a été relevée parmi l'ensemble des sources de ces œuvres : elle figure à la brève 163 de la partie de Bassus, dans le motet *O virgo prudentissima* transmis par **Grimm & Wirsung 1520**⁴.

162

Superius
o - sa re

Altus primus
glo - ri - o - sa re - gi - na

Altus secundus
glo - ri - o - sa

Tenor secundus
(comes)
glo - ri - o - sa re

Tenor primus
(dux)
sa re - gi - na mun - di

Bassus
ri - o - sa re - gi - na mun - di

Exemple 3.3.6 : Brèves 162-4 du motet *O virgo prudentissima*, dans la version de **Grimm & Wirsung 1520**⁴.

La nécessité de cette altération de type conventionnel, notée sur *E-la mi*, est notamment induite par la présence d'un triton mélodique, d'un *fa super la*, ainsi que d'un intervalle polyphonique de quinte entre cet *E-la mi* et les *B-fa* chantés par le Tenor primus et l'Altus secundus. Cette altération ne semble pas avoir de conséquence sur la réalisation des autres parties de la polyphonie : au contraire, elle affirme clairement la nécessité du bémol à la partie de *dux*.

La réalisation des *fugae* de cette catégorie ne semble donc pas poser de difficulté, dans la mesure où l'imitation exacte ne requiert pas l'introduction d'altérations, et où la notation des sources préservées ne témoigne pas davantage de cette nécessité, aux parties fuguées ou non fuguées.

Deux cas particuliers doivent également être signalés ici. Deux sections de motets dont les parties fuguées dépassent l'ambitus d'hexacorde, mais dans lesquelles l'imitation exacte ne nécessite pas l'introduction d'altérations

supplémentaires : les *primae partes* des motets *Homo quidam* et *Pater noster-Ave Maria*. Dans ces sections, en effet, une transposition exacte de l'échelle chantée par la partie de *dux* devrait nécessiter l'introduction ou le retrait de certaines altérations, au sein de la partie de *comes*. Cependant, l'évitement systématique des degrés devant être altérés permet d'assurer une imitation exacte sur toute la durée de la *fuga*, sans que des altérations supplémentaires doivent être introduites.

Dans la *prima pars* du *Pater noster-Ave Maria*, ainsi, la partie de Tenor secundus (*dux*) se déploie sur l'étendue d'une sixte mineure *D-la sol ré – b-fa*. Sa transposition exacte à la quinte supérieure dans la partie de Tenor primus (*comes*) devrait ainsi nécessiter le haussement des *b* dans cette partie, et le retrait du bémol à la clé : l'*E-la mi* du *dux* devenant *b-mi* à la quinte supérieure. Or, on constate que l'*E* n'apparaît pas une seule fois à la partie de *dux*, pas plus que le *b* au *comes*. Il n'est donc pas nécessaire de modifier l'échelle entre les deux parties fuguées, la transposition pouvant être opérée de manière immédiate, par un simple déplacement de la partie de *dux* à la quinte supérieure (Ex. 3.3.7, 1.).

Dans la *prima pars* du motet *Homo quidam*, de même, les *b-mi* chantés par la partie de Tenor primus (*dux*) devraient engendrer des *F* dièse à la partie de Tenor secundus (*comes*), par imitation exacte à la quarte inférieure. Or, ces *b-mi* n'apparaissent pas au *dux* : toute la partie de *dux*, étendue sur une neuvième Majeure, peut donc être exactement transposée vers le *comes* sans que l'échelle doive être en rien altérée (Ex. 3.3.7, 2.)⁸⁷⁴.

⁸⁷⁴ Certes, la présence ou l'absence implicite de ces altérations, ainsi que la position induite des demi-tons, pourrait jouer sur la solmisation des deux parties fuguées. Ainsi, *dux* et *comes* pourraient n'être pas chantées avec les mêmes syllabes. C'est là le sujet ayant donné lieu à la controverse précédemment citée entre Giovanni del Lago et Giovanni Spataro (cf. *supra*, III-1-4)). Toutefois, la règle de *mutatio* donnée par Simon Quercu pour l'emploi du bémol, en particulier, semble indiquer qu'une solmisation identique des deux parties serait envisageable (cf. *supra*, III-2-B-2)).

1.
Tenor secundus
(dux)
Tenor primus
(comes)

2.
Tenor primus
(dux)
Tenor secundus
(comes)

Exemple 3.3.7 : échelles des parties de *dux* et de *comes* du *Pater noster* (1.), et du motet *Homo quidam* (2.). Les degrés évités sont indiqués entre parenthèses, les demitons sont indiqués par des crochets notés sous les degrés concernés.

Les mélodies de plain-chant citées par les parties fuguées de ces deux motets diffèrent grandement des versions monodiques connues. Faute de sources suffisamment proches de celles-ci, on ne saurait déterminer si les modifications apportées à ces mélodies, et l'évitement des degrés potentiellement problématiques s'explique par le désir, de la part du compositeur, de préserver l'imitation exacte, ou par d'autres raisons⁸⁷⁵. En tous les cas, le relevé des signes d'altérations indiqués dans les sources confirme la nécessité d'une réalisation en imitation exacte des parties fuguées. Dans l'ensemble de leurs sources – y compris celles comportant une résolution écrite, **VatS 42** et **Petrucci 1508**¹, l'ensemble des parties du motet *Homo quidam* sont dépourvues d'altérations à la clé. En outre, on n'y relève en tout qu'un seul signe d'altération accidentel, de type conventionnel, dont la présence ne semble pas avoir de répercussions sur la réalisation des autres parties⁸⁷⁶. Les altérations accidentelles figurent en plus grand nombre dans les sources du *Pater noster* : cependant, toutes sont également de type conventionnel, et semblent ne pas avoir de conséquence sur la réalisation des autres parties⁸⁷⁷. Dans l'ensemble des sources de

⁸⁷⁵ La mélodie citée par les parties fuguées du motet *Homo quidam* semble très simplifiée au regard de la mélodie originelle, et réduite aux notes principales. Quant à celle du *Pater noster*, elle s'écarte de toutes les versions monodiques attestées, probablement de façon délibérée (Table 1.1.9).

⁸⁷⁶ Placé sur un *b* à la brève 79 de la partie d'Altus, ce bémol a été relevé uniquement dans **LonRC 1070** (f. 127). Il permet de corriger l'octave formée ici avec le *B-fa* du Bassus, qui quant à lui ne se trouve pas indiqué par une altération, mais semble nécessaire du fait de la présence de *F-fa ut* aux parties de Superius et de Tenor primus (*dux*).

⁸⁷⁷ En tout, nous avons relevé quatre altérations accidentelles distinctes au sein des sources de ce motet : chacune apparaissant dans deux ou trois des quatre sources consultées.

ce motet, en outre, l'ensemble des parties portent un bémol à la clé, y compris les parties de *comes* lorsqu'elles sont résolues – dans **MunBS 12** et **PadBC A17**. La réalisation des parties non fuguées ne semble pas devoir donner lieu à l'introduction d'altérations supplémentaires, ou au retrait d'altérations notées.

Ainsi, l'ensemble des *fugae* recensées au cours de ce point semblent devoir être réalisées en imitation exacte, sans pour autant que l'échelle utilisée par les parties fuguées se trouve altérée dans la transposition. Ces *fugae* revêtent par conséquent le statut singulier d'être à la fois exactes – dans la mesure où les intervalles chantés par partie de *dux* sont reproduits rigoureusement dans le *comes* – et diatoniques – dans la mesure où l'échelle chantée par la partie de *dux* ne se voit pas altérée dans la transposition⁸⁷⁸. La réalisation des parties non fuguées ne semble pas poser de difficulté.

2) *Fugae dont le contrepoint requiert l'ajout d'altérations*

Le plus souvent, la transposition exacte du *dux* vers le *comes* ne peut s'effectuer que par l'introduction d'altérations supplémentaires au sein de l'une de ces parties. Comme nous l'avons noté, on peut alors délimiter trois situations distinctes.

- Soit le contrepoint permet l'introduction de ces altérations, sans toutefois l'imposer (Ex. 3.3.2).
- Soit il l'impose, et rend indispensable le choix d'une imitation exacte (Ex. 3.3.3).
- Soit, enfin, le contrepoint interdit l'introduction de ces altérations : dans ce cas, la transposition exacte ne peut être opérée, et l'on doit donc opter pour une

– La première figure à la brève 41 de l'Altus secundus, dans **MunBS 12**, **PadBC A17** et **ToleF 23**. Il s'agit d'un *E* bémol, permettant de corriger une quinte diminuée formée entre cet *E* et un *b-fa* chanté par l'Altus primus.

– La seconde corrige également une quinte diminuée formée par un *E* chanté par le Bassus, et un *b-fa* chanté par l'Altus secundus. Elle figure à la brève 45 du Bassus, dans **MunBS 12** et **VatS 55**.

– La troisième, relevée à la brève 58 de l'Altus secundus, est un *E* bémol corrigeant un triton mélodique. Elle apparaît dans **MunBS 12**, **PadBC A17** et **ToleF 23**.

– Enfin, la dernière figure à la brève 92 du Bassus : il s'agit d'un *E* bémol, noté dans l'ensemble des quatre sources consultées. L'*E* altéré est un *fa super la*, et se situe à la quinte inférieure d'un *b-fa* chanté par l'Altus secundus.

⁸⁷⁸ À propos du caractère non exclusif de la distinction *fuga* exacte / *fuga* diatonique, cf. *supra*, Introduction.

imitation diatonique (Ex. 3.3.4).

Au sein d'une *fuga* donnée, ces situations n'apparaissent pas nécessairement de manière exclusive. Certaines des altérations requises pour une transposition exacte peuvent être rendues nécessaires par le contrepoint ; d'autres peuvent être permises par lui, mais non pas nécessaires ; d'autres, enfin, peuvent n'être pas envisageables. Pour une *fuga* considérée dans son ensemble, les combinaisons de ces trois situations permettent de définir un total de huit possibilités, dont cinq peuvent en réalité être retenues⁸⁷⁹ :

1. Les *fugae* dans lesquelles la totalité des altérations requises par la transposition sont absolument requises par le contrepoint.
2. Les *fugae* dans lesquelles seules certaines des altérations requises par la transposition sont également requises par le contrepoint. Les autres étant permises, mais non nécessaires.
3. Les *fugae* dans lesquelles certaines des altérations requises par la transposition sont permises par le contrepoint, d'autres interdites.
4. Les *fugae* dans lesquelles la totalité des altérations requises par la transposition sont permises par le contrepoint, mais non pas requises par lui.
5. Les *fugae* dans lesquelles certaines des altérations requises par la transposition sont permises par le contrepoint, d'autres imposées, d'autres interdites.

Les trois premières de ces cinq situations semblent devoir donner lieu à une

⁸⁷⁹ Pour une altération donnée, trois possibilités distinctes peuvent être définies : ou bien cette altération est permise (et seulement permise), ou bien elle est imposée, ou bien elle est interdite par le contrepoint. En considérant l'ensemble des altérations relevées dans une *fuga*, on peut alors déterminer si chacune de ces possibilités est représentée, ou non. Trois possibilités binaires pouvant se combiner, une simple formule combinatoire permet de définir huit situations théoriquement possibles (2^3).

- 1- Soit les parties fuguées comportent uniquement des altérations permises par le contrepoint.
- 2- Soit les parties fuguées comportent uniquement des altérations imposées par le contrepoint.
- 3- Soit les parties fuguées comportent uniquement des altérations interdites par le contrepoint (de cette situation, le corpus étudié ne recèle aucun exemple. Nous l'excluons par conséquent).
- 4- Soit les parties fuguées comportent des altérations permises par le contrepoint, d'autres imposées, d'autres interdites.
- 5- Soit les parties fuguées comportent des altérations imposées par le contrepoint, d'autres interdites (de cette situation, le corpus étudié ne recèle aucun exemple. Nous l'excluons par conséquent).
- 6- Soit les parties fuguées comportent des altérations permises par le contrepoint, d'autres imposées.
- 7- Soit les parties fuguées comportent des altérations permises par le contrepoint, d'autres interdites.
- 8- Soit les parties fuguées ne comportent ni altérations permises, ni altérations imposées, ni altérations interdites. Cette situation n'est pas viable en pratique : nous l'excluons par conséquent.

réalisation unique et uniforme des parties fuguées, sur toute la durée de la *fuga* considérée. En imitation exacte pour les première et seconde ; diatonique pour la troisième. Les deux dernières situations, en revanche, peuvent poser problème. D'une part, les œuvres dont le contrepoint semble permettre plusieurs réalisations distinctes de la *fuga* dans son ensemble, celle-ci pouvant apparemment être entièrement réalisée en imitation exacte ou diatonique (4.). D'autre part, les œuvres dont le contrepoint ne permet apparemment pas une réalisation uniforme des parties fuguées, sur toute la durée de l'œuvre, mais requiert des ajustements (5.).

Il convient à présent de considérer ces situations dans l'ordre, afin d'évaluer leur fréquence respective, et d'identifier les difficultés particulières qu'elles posent. Pour cela, nous nous pencherons sur les exemples identifiés de *fugae* apparentés à chacune de ces situations. Nous observerons en premier lieu les *fugae* dans lesquelles toutes les altérations nécessaires à la transposition exacte de la partie de *dux* vers celle de *comes* sont également requises par le contrepoint.

Le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*, étudié en partie précédente, figure dans cette catégorie. En effet, nous avons observé qu'au sein de cette section, chacun des *b* chantés par la partie de Tenor secundus (*comes*) devait être abaissé, en vertu des règles conventionnelles d'introduction d'altérations (Table 3.2.5). L'application de ces seules règles suffisait par conséquent à assurer l'imitation exacte sur toute la durée de la *fuga*. Celle-ci s'opère ainsi de manière spontanée.

C'est également le cas dans plusieurs autres *fugae* du corpus étudié. Dans la table suivante, nous recensons l'ensemble de celles-ci. Parmi elles, nous distinguons les *fugae* au sein desquelles l'introduction d'altérations supplémentaires doit s'opérer sur la partie de *dux*, de celles dans lesquelles elle doit s'opérer sur la partie de *comes*. Nous distinguons en outre les *fugae* nécessitant l'introduction de bémols de celles nécessitant l'introduction de dièses.

Mouvements ou sections concernés		Parties fuguées (<i>dux-comes</i>)	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>			
			4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.
<i>Fugae</i> dans lesquelles l'imitation exacte requiert l'ajout de bémols à la partie de <i>dux</i>						
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>	« Kyrie I » (à 4)	S-T		X		
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)		T-Q			X	
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)		T-Q			X	
<i>Fugae</i> dans lesquelles l'imitation exacte requiert l'ajout de bémols à la partie de <i>comes</i>						
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>	« Patrem » (à 5) ; « Crucifixus » (à 5)	Tp-Ts				X
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i>	« Kyrie I » (à 4)	S-T				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>	« Et incarnatus » (à 4)	A-S	X			
	« Sanctus » (à 4)	A-T				X
NJE 13.4 <i>Credo [quarti toni]</i> (= <i>Credo Vilayge III</i>), (à 4)	« Patrem » (à 4) ; Crucifixus (à 4)	A-T				X
(NJE 29.8) <i>Incessamment livré suis a martire</i> (à 5)		T-Q				X
<i>Fugae</i> dans lesquelles l'imitation exacte requiert l'ajout de dièses à la partie de <i>comes</i>						
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>	« Agnus Dei I » (à 5) ; « Agnus Dei III » (à 5)	Ts-Tp			X	

Table 3.3.2 : *Fugae* dans lesquelles l'ensemble des altérations supplémentaires requises par la transposition sont rendues nécessaires par les règles conventionnelles.

Si l'on recense trois *fugae* dans lesquelles c'est la partie de *dux* qui nécessite l'introduction d'altérations conventionnelles⁸⁸⁰, l'introduction de ces bémols doit le plus souvent s'opérer sur la partie de *comes*. C'est le cas par exemple des deux sections fuguées du *Credo [quarti toni]*, au sein desquelles tous les *b* chantés par le

⁸⁸⁰ Il s'agit du « Kyrie I » de la *Missa Sine nomine*, ainsi que des chansons *Douleur me bat* et *Plusieurs regretz*. Au sein de ces trois *fugae*, c'est essentiellement la règle du *fa super la* qui justifie l'introduction de bémols aux parties de *dux*. Ces degrés altérés engendrent des *F* naturels à la partie de *comes*, à la quarte inférieure ou la quinte supérieure, et assurent ainsi l'exactitude de l'imitation. Dans le « Kyrie I » de la *Missa Sine nomine*, des bémols sont ainsi requis aux brèves 3, 5 et 6 de la partie de *dux* ; dans la chanson *Douleur me bat*, aux brèves 38 et 46 de cette partie. Ces derniers sont en outre motivés par la présence de *bb-fa* au Superius, non notés quant à eux, mais rendus nécessaires par la présence de tritons mélodiques (URQUHART 2005, p. 179). Dans la chanson *Plusieurs regretz*, des bémols sont requis aux brèves 47 et 55 de la partie de *dux*. Cette nécessité d'introduire des bémols apparaît confirmée par la notation des sources de ces *fugae*. Dans trois des sources consultées du « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam* – JenaU 3, Antico 1516¹ et Petrucci 1514 (J673, 674) –, on relève un bémol accidentel à la brève 3 du Superius (*dux*), qui semble devoir être maintenu jusqu'à la brève 6. Dans le cas de la chanson *Douleur me bat*, les deux bémols accidentels requis par le Tenor (*dux*) apparaissent notés dans VienNB 18746, unique source antérieure à 1530 préservée de cette chanson. De même, le bémol nécessaire à la brève 47 du Tenor (*dux*) de la chanson *Plusieurs regretz* apparaît dans ce manuscrit. Celui de la brève 55, en revanche, n'apparaît pas : bien que le contrepoint de ce passage soit rigoureusement identique à celui de la brève 47. Dans le manuscrit CopKB 1848, qui transmet également cette chanson, les altérations ne sont en revanche pas notées. La règle du *fa super la* les rend cependant indispensables, et leur nécessité ne fait aucun doute.

Tenor (*comes*) doivent être abaissés en vertu de la règle du *fa super la*⁸⁸¹, ou bien du fait de la présence de tritons mélodiques, ou d'intervalles polyphoniques dissonants. Les exigences de la transposition exacte et celles du contrepoint coïncident alors parfaitement : la seule application des règles conventionnelles assure l'exactitude de l'imitation sur toute la durée de ces sections. En dépit de l'absence de toute altération explicitement notée dans la partie de Tenor (*comes*), ces règles rendent ici nécessaire le choix d'une imitation exacte. Dans la table suivante, nous relevons l'ensemble des occurrences du *b* à la partie de Tenor, en indiquant les raisons qui justifient l'abaissement de chacun d'eux.

Intervalle entre les parties fuguées	Occurrences des degrés requérant une altération (<i>dux</i> → <i>comes</i>)	Réalisation adéquate	Règles justifiant le choix de cette réalisation		
			Triton mélodique	<i>Fa super la</i>	Intervalle polyphonique dissonant ⁸⁸²
NJE 13.4 <i>Credo</i> [<i>quarti toni</i>] (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)					
« Patrem »					
5 ^{te} ↓	Brève 2 → 2	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	-
	Brève 22 → 23	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	-
	Brève 44 → 45	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	-
	Brève 49 → 50	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	-
	Brève 88 → 88	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	8(B) ; 8(S) ; 5(A) ⁸⁸³
« Crucifixus »					
5 ^{te} ↓	Brève 136 → 136	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X ⁸⁸⁴	X	-
	Brève 142 → 142	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X ⁸⁸⁵	X	-

⁸⁸¹ Dans la mesure où l'ensemble des *b* chantés par la partie de Tenor (*comes*) sont amenés et/ou quittés par mouvement conjoint depuis *a-la mi ré*, et où l'ambitus n'excède jamais ce *b*, on considérera que l'ensemble des *b* chantés par cette partie sont des *fa super la*. De fait, cette partie peut être entièrement chantée dans l'hexacorde par nature.

⁸⁸² Lorsqu'un intervalle polyphonique rend nécessaire l'abaissement du degré indiqué, à la partie de *comes*, nous indiquons dans cette colonne la nature de cet intervalle, ainsi que les parties impliquées, sous la forme suivante : « Intervalle formé par le *comes* avec une autre partie (nom abrégé de cette partie) ». Par exemple, si l'intervalle qui justifie l'abaissement du degré concerné est une octave entre la partie de Bassus et celle de *comes*, nous indiquons : 8(B). Si cette octave se trouve accompagnée d'une quinte entre le *comes* et l'Altus, nous indiquons : 8(B) ; 5(A).

⁸⁸³ À cet endroit, les *b* du Bassus et du Superius sont explicitement abaissés par des bémols dans le manuscrit **CambraiBM 18**, unique source de ce *Credo* (f. 221').

⁸⁸⁴ L'introduction d'un bémol engendre certes ici une quinte diminuée avec le Bassus, sur la dernière minime de cette brève. Cependant, celle-ci semble pouvoir être acceptée du fait de sa courte durée, et du fait qu'elle n'est pas attaquée. Les cas des brèves 142 et 163 apparaissent très semblables à celui-ci.

⁸⁸⁵ Outre le fait remarqué en note précédente, il semble s'agir ici d'un enchaînement comparable à ceux

Intervalle	Occurrences des degrés	Réalisation	Règles justifiant le choix de cette réalisation		
	Brève 163 → 163	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	-
	Brève 191 → 191	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X ⁸⁸⁶	X	8(B) ; 5(A)
	Brève 195 → 195	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	8(B) ; 5(A)
	Brève 203 → 203	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	-
	Brève 223 → 223	<i>f</i> → <i>b-fa</i>	X	X	5dim(B) (non attaquée) ⁸⁸⁷

Table 3.3.3 : Relevé des occurrences du *b* chantés par la partie de Tenor (*comes*) dans les sections fuguées du *Credo* [*quarti toni*], ainsi que des *f* qui leur correspondent à la partie d'Altus (*dux*).

Au sein de deux des *fugae* recensées ci-dessus (Table 3.3.2), les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine*, le contrepoint ne requiert pas l'introduction de bémols aux parties fuguées, mais d'un dièse accidentel, à la partie de Tenor primus (*comes*). Ce dièse assure l'exactitude de l'imitation sur l'ensemble de la *fuga*⁸⁸⁸. Dans l'« Agnus Dei I », le *b-mi* chanté à la brève 4 par le Tenor secundus (*dux*) engendre un *F* dièse au Tenor primus (*comes*), à la brève 8 (Ex. 3.3.8). Dans l'« Agnus Dei III », le *b-mi* du Tenor secundus se trouve à la brève 87 ; le *F* dièse du Tenor primus, à la brève 91.

Dans la mesure où nous nous sommes intéressés prioritairement à l'introduction des bémols, nous n'avons pas fait mention jusqu'ici de la règle d'inflexion des figures de cadence de Superius sur les degrés chantés à l'aide des syllabes *ré*, *sol* et *la*, qui préconise d'en hausser la note pénultième par un dièse⁸⁸⁹.

décrits par Johannes Tinctoris dans son *Liber de arte contrapuncti* (*Liber II*, cap. XXXIII), dans lesquels celui-ci relève un emploi de la quinte diminuée (TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, éd. Seay, p. 143) (*cf. infra*, III-3-B-2), note 969).

⁸⁸⁶ Pour ce cas comme pour celui de la brève 195, le *B* du Bassus n'apparaît pas explicitement abaissé sur le manuscrit : cependant l'indication d'un *E* bémol à la brève 196, ainsi que l'intervalle polyphonique de quinte *B – f* formé par le Bassus et le Tenor (*comes*) à la fin de la brève 194 permet d'être assuré que les *B* du Bassus doivent bien être ici chantés *fa*.

⁸⁸⁷ L'introduction d'un bémol à cet endroit de la partie de *comes* engendre une quinte diminuée avec la partie de Bassus, sur une durée de brève : ce qui pourrait faire douter de sa nécessité. Toutefois, plusieurs arguments jouent en faveur de son introduction. D'une part, le bémol se justifie par des raisons mélodiques : il s'agit en effet d'un *fa super la*. D'autre part, la quinte diminuée n'apparaît pas attaquée. Enfin, elle s'intègre, comme à la brève 142, dans un mouvement cadentiel qui semble permettre sa présence.

⁸⁸⁸ Dans la mesure, du moins, où l'on opte pour une réalisation de cet « Agnus Dei » sans bémol à la clé de l'ensemble des parties, comme semblent le suggérer la majorité des sources. Précisons toutefois que plusieurs sources transmettent cette section pourvue de bémols à la clé de l'ensemble des parties : les manuscrits **VatG XII.2** (pour les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III ») et **ToleF 23** (pour l'« Agnus Dei I » seul, l'« Agnus Dei III » comportant quant à lui des armures partielles dans ce manuscrit) ; ainsi que l'imprimé **Antico 1516¹** (pour les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III »).

⁸⁸⁹ Rarement formulée de manière explicite, cette règle apparaît cependant évoquée par Johannes

Ici, c'est cette règle qui justifie l'introduction de dièses, et rend indispensable le choix d'une imitation exacte. En dépit de l'absence de résolutions écrites de ces « Agnus Dei » transmises par les sources consultées, et de l'ambiguïté de la notation de certaines de celles-ci, il semble que l'on peut affirmer la nécessité de ces dièses⁸⁹⁰.

Cochlaeus, dans le chapitre dédié à la *musica ficta* de son *Tetrachordum musices* (1511Co, *Tractatus* II, cap. X) : « Il existe en outre une *coniuncta* cachée, dans les cadences *ré ut ré, sol fa sol*. En effet, on forme un demi-ton à partir d'un ton, ce qui apparaît clairement dans le son, et que tu peux reconnaître sur n'importe quel instrument (?) » (« *Est praeterea coniuncta latens, in clausulis, re ut re, sol fa sol. Nam de tono fit semitonium, quod liquido ex sono, et quouis instrumento dinosci potest* »). Vincent Arlettaz a souligné la difficulté d'établir une traduction pleinement satisfaisante de la fin de ce passage (ARLETTAZ 2000, p. 216). Quoi qu'il en soit, il semble peu probable qu'il s'agisse d'une erreur : la réimpression à l'identique de ce passage dans les rééditions de 1512, 1514 et 1516 du traité, chez le même imprimeur, semble indiquer que le théoricien était satisfait de cette version. Par ailleurs, on trouve dans plusieurs des traités de Pietro Aaron des indications claires de la nécessité de hausser d'un demi-ton la note pénultième dans les cadences de Superius, afin que cette note ne soit distante que d'un demi-ton de la note d'arrivée. Aaron fait allusion à cette nécessité dans un intéressant passage de l'*Aggiunta* (1529) de son *Toscanello* (1523Aa). Mais aussi, et surtout, dans un passage de l'un des chapitres dédiés aux cadences polyphoniques, au dernier livre des *Libri tres de institutione harmonica* (1516Aa, *Liber* III, cap. XXXIX, cité précédemment (*cf supra*, III-2-B-3), note 846). À ces deux témoignages, on pourrait en ajouter bien d'autres, d'interprétation souvent plus difficile cependant. En particulier, ceux de Bartolomeo Ramos de Pareja (1482RP, *Secunda pars, Tractatus* I, cap. I, *quinta regula*) et de Guillaume Guerson (c.1495Gu, *Liber* II), tous deux donnés dans le cadre de la règle de contrepoint préconisant d'enchaîner les consonances imparfaites aux consonances parfaites les plus proches. Enfin, de nombreux témoignages affirment ce fait parmi les textes plus tardifs : Karol Berger cite notamment à ce titre les traités de Stephano Vanneo (*Recanetum de musica aurea*, Rome : Valerius Doricus, 1533 : *Liber* III, cap. XXXVI) ; de Loys Bourgeois (*Le Droict Chemin de Musique*, Genève : s.n., 1550. Ch. 2) ; et de Gioseffo Zarlino (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LIII) (BERGER 1987, p. 146, note 119 ; p. 147, notes 121, 123).

⁸⁹⁰ Il est vrai que les manuscrits **ToleF 23**, **VatG XII.2**, ainsi que l'imprimé **Antico 1516¹** portent un bémol à la clé de la partie de Tenor secundus (*dux*), dans les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III ». Ce qui peut sembler contredire la nécessité d'un *F* dièse, à la quinte supérieure, à la partie de Tenor primus (*dux*). Cette notation suggère en effet la nécessité de chanter des *b-fa* à la partie de Tenor secundus (*dux*), qui engendreraient des *f* naturels à la partie de Tenor primus (*comes*). Toutefois, les uniques occurrences du *b* à la partie de *dux* se trouvent dans des figures de cadence de Superius sur *c* : le *b* semble par conséquent devoir être systématiquement haussé. Cette notation ne semble donc pas interdire la possibilité des *b-mi* à la partie de *dux*, et des *f#* à celle de *comes*.

Superius

Tenor primus
(comes)

Altus

Tenor secundus
(dux)

Bassus

A - - - - gnus de - - - - i [A - - - - gnus de - - - - i] qui qui

5

A - - - - gnus de - - - - i

A - - - - gnus de - - - - i

i qui

de - - - - i] qui

Exemple 3.3.8 : Brèves 1-9 de l'« Agnus Dei I » de la *Missa De beata virgine*, dans la version de VatS 45 (f. 13'-14).

Au sein des *fugae* de cette catégorie (Table 3.3.2), les altérations devant être introduites peuvent être peu nombreuses, limitées à un nombre très réduit de passages. Les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine* ne requièrent chacun que l'ajout d'un dièse au *comes*, pour que l'imitation puisse être exacte sur toute sa durée. De même, la chanson *Incessament* ne nécessite l'ajout que d'un bémol, au *comes* également. Quant aux chansons *Douleur me bat* et *Plusieurs regretz*, elles ne requièrent toutes deux l'ajout que de deux bémols à la partie de *dux*. Dans d'autres cas en revanche, ces ajouts peuvent concerner un nombre important de passages. Pour être réalisés intégralement en imitation exacte, le « Patrem » de la *Missa De beata virgine*, le « Patrem » et le « Crucifixus » du *Credo* [quarti toni] requièrent l'introduction de onze, cinq et sept bémols respectivement, aux parties de *comes*⁸⁹¹.

⁸⁹¹ Dans chacun de ces cas, nous ne comptons que pour une occurrence les notes répétées, ou celles séparées seulement par une note conjointe, comme c'est notamment le cas dans les figures ornées de

Que les altérations relevées dans les sources semblent ou non confirmer cette nécessité d'une réalisation des parties fuguées en imitation exacte, celle-ci ne semble faire aucun doute, dans la mesure où, au sein de ces *fugae*, l'ensemble des altérations requises pour une transposition exacte sont rendues nécessaires par les règles conventionnelles.

3) *La réalisation des parties non fuguées*

La réalisation des parties non fuguées des œuvres considérées dans le point précédent (Table 3.3.2) peut s'avérer problématique. Du fait que les échelles utilisées par les parties fuguées diffèrent – l'une nécessitant l'introduction systématique de bémols ou de dièses, l'autre se trouvant entièrement chantée par nature ou par bécarre –, se pose en effet la question du choix de l'échelle dans laquelle doivent être chantées les parties non fuguées. Il importe de déterminer s'il faut harmoniser la réalisation de celles-ci avec celle du *dux*, ou celle du *comes*, en introduisant les altérations nécessaires ; ou bien si les parties non fuguées doivent osciller entre ces deux échelles, empruntant tantôt celle du *dux*, tantôt celle du *comes*. Il s'agit là d'une question particulièrement complexe, qu'il convient d'aborder avec précaution.

Pour les *fugae* de cette catégorie, une simple application des règles conventionnelles permet d'établir la réalisation des parties fuguées (Table 3.3.2). Ces règles, cependant, ne suffisent pas à établir comment doivent être chantées les parties non fuguées. La correction des intervalles dissonants, l'introduction d'éventuels *fa super la* n'induisent généralement que de rares inflexions au sein de ces parties, et ne permettent pas d'établir si celles-ci doivent être entièrement chantées par bémol, ou n'intégrer que les altérations strictement nécessaires. Afin de le déterminer, il convient de ne pas nous borner à une simple application des règles conventionnelles, mais d'observer également les altérations auctoriales notées au sein des sources. Celles-ci constituent en effet de précieux indices pour la réalisation des parties non fuguées⁸⁹². C'est principalement à ces altérations auctoriales que nous nous intéresserons ici. Nous nous concentrerons sur l'étude des œuvres dont les sources comportent de telles altérations explicitement notées : à savoir, les sections citées en

cadence de Superius.

⁸⁹² À propos des notions d'altération « conventionnelle » et « auctoriale », cf. *supra*, III-2-B-1). Rappelons bien ici que les altérations « auctoriales » ne sauraient être systématiquement attribuées à Josquin lui-même. Certaines peuvent résulter d'ajouts de la part des concepteurs des sources étudiées : de copistes, d'imprimeurs, ou bien d'autres acteurs de la transmission (BERGER 1987, p. 173-7).

table 3.3.2 de la *Missa De beata virgine*, de la *Missa Ad fugam*, ainsi que le *Credo* [*quarti toni*]⁸⁹³.

Nous considérerons aussi bien les altérations accidentelles que celles notées à l'armure. En effet, si les théoriciens autour de 1500 tendent à distinguer clairement ces deux types d'altérations, leur conférant une portée d'application variable⁸⁹⁴, cette distinction semble nettement moins stricte au sein des sources musicales étudiées. D'une part, nous avons observé que les altérations notées à la clé apparaissaient fréquemment instables, ne s'appliquant qu'à de brefs passages, et non à la totalité de la partie concernée (Table 3.2.1). D'autre part, les altérations accidentelles semblent souvent devoir être appliquées non pas à une seule note, mais à un passage relativement étendu. Leur portée excédant de très loin, par conséquent, la seule note qu'ils précèdent⁸⁹⁵. Si Giovanni del Lago semblait considérer qu'une altération

⁸⁹³ Nous ne nous attarderons donc pas sur les chansons *Douleur me bat* et *Incessamment*, qui, dans leurs sources consultées, ne comportent pas d'armures partielles, ni d'altérations accidentelles notées aux parties non fuguées. Ni sur l'« Et incarnatus » de la *Missa Sine nomine*, bien que l'introduction des altérations conventionnelles à la partie de Superius (*dux*) de cette section induise quelques difficultés aux parties non fuguées (URQUHART 1994). Si la chanson *Plusieurs regretz* présente quant à elle un signe d'altération auctorial dans ses deux sources consultées, **VienNB 18746** et **CopKB 1848**, cette altération n'apparaît qu'à l'extrême fin de la partie de Bassus (brève 58), et ne semble pas avoir de lien direct avec la réalisation des parties fuguées. Certes, l'absence d'altérations actoriales notées dans les sources consultées n'exclut pas nécessairement leur possibilité. En effet, il n'est pas impossible que certaines notations aient été perdues ou simplifiées au cours de la transmission de ces œuvres, et que des altérations actoriales aient disparu durant ce processus. Toutefois, le manque d'indices suffisamment probants dans de semblables cas interdit une étude rigoureuse.

⁸⁹⁴ Résumant l'opinion généralement admise par ses contemporains, Giovanni del Lago indique notamment, dans une lettre à Giovanni Spataro datée du 24 novembre 1529 : « Quand le *b* rond est indiqué au début d'une partie ou de plusieurs parties d'une composition polyphonique, toute cette partie ou cet enchaînement de syllabes ou de *voces* se chante dans l'hexacorde par bémol, car dans ce cas le *b* rond est un signe démonstratif, tout comme le font les autres *claves* [...]. Et quand il est placé au cours d'un chant, il est seulement un signe indiquant un *fa*. Et alors seule cette note sur laquelle ce signe est posé et ajouté sera sujette à la loi de ce signe (« [...] *quando il b rotundo è segnato in principio di una particola o vero di più particole di ciascun concerto, tutta quella particola o ver processo di sillabe o ver de voci si canta per la proprietà di b molle, perché allhora il b rotundo est signum demo[n]strativum si come fanno l'altre chiavi [...]. Et quando est positum in processu cantus est tantummodo signum indicativum di fa. Et allhora quella nota solamente alla quale si pone et aggionge tal segno sarà soggetta alla legge di quello segno ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 381). Si le signe employé est identique dans les deux cas, il renvoie par conséquent à des repères théoriques distincts. Lorsqu'un bémol est indiqué à l'armure, il indique sur la portée la position de la *clavis b-fa* : une association stable entre un degré de l'échelle des *litterae*, et la syllabe *fa* : à la manière des autres *claves signatae*, notées en tête de portée. Il s'applique alors à l'ensemble du chant, déterminant autour de lui la structure intervallique de toute la mélodie. Lorsqu'en revanche, le bémol se trouve indiqué en cours de portée, il n'est qu'un signe ponctuel indiqué sur une note, préconisant de chanter celle-ci sur la syllabe *fa*. Il ne se rapporte pas alors aux repères stables des *claves*, mais peut être posé aussi bien sur le *b-fa b-mi* que sur une autre *clavis*. Dans ce cas, il indique une syllabe temporairement attachée à un degré de l'échelle des *claves* : soit un repère mobile. Pour des informations concernant la genèse de ce paragraphe dans la lettre de del Lago, corrigé d'après la réponse de Spataro, voir *Ibid.*, p. 413.*

⁸⁹⁵ Au sein des sources musicales, on relève en effet fréquemment des signes d'altérations notés bien avant la note qu'ils concernent : ce qui semble indiquer que ces signes n'indiquent pas seulement

accidentelle ne devait concerner que « cette note, avant laquelle ce signe est posé et ajouté⁸⁹⁶ », plusieurs injonctions formulées par des théoriciens autour de 1500 semblaient témoigner du contraire. Selon Johannes Tinctoris, dans son *Liber de natura et proprietate tonorum*, le bémol accidentel doit être maintenu aussi longtemps que le chant demeure dans le même hexacorde⁸⁹⁷. Andreas Ornithoparchus (1517Or) affirme quant à lui que les chanteurs doivent solmiser dans l'hexacorde indiqué par le signe, aussi longtemps que cela est possible⁸⁹⁸. La distinction entre ces deux types d'altérations apparaît ainsi bien moins claire qu'il ne pourrait sembler : il importe par conséquent de n'en exclure aucun, mais d'observer l'ensemble d'entre eux dans les sources étudiées, afin d'identifier l'ensemble des indices pouvant nous renseigner sur la réalisation la plus adéquate à chacune des *fugae* étudiées.

Entre les différentes sources des *fugae* recensées ci-dessus (Table 3.3.2), la notation des altérations autoriales au sein des parties non fuguées présente un caractère hétérogène. Dans le « Patrem » et le « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* transmis par **JenaU 36**, ainsi que dans le « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam* transmis par **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, les parties non fuguées présentent un bémol à la clé sur toute leur durée – elles intègrent ainsi de nombreuses altérations

l'altération d'une note, mais également la solmisation de tout le passage qui l'entoure – dans la mesure où celui-ci peut être chanté dans le même hexacorde. En indiquant le changement d'hexacorde avant l'occurrence des degrés altérés, l'emploi de cette notation permet aux lecteurs de visualiser d'avance la structure intervallique du passage qui suit, et d'anticiper la présence des demi-tons. Dans certains exemples toutefois, le signe figure à un endroit où la nuance vers l'hexacorde qui contient le degré altéré n'est pas encore possible. Le placement du signe apparaît alors ambigu, permettant certes au lecteur d'anticiper l'occurrence du degré altéré, mais ne lui indiquant pas l'endroit où changer d'hexacorde (voir en particulier la partie de Superius du « Kyrie II » et de l'« Et in terra » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, dans **Petrucchi 1502 (J666)**).

⁸⁹⁶ cf. *supra*, note 894.

⁸⁹⁷ Parlant de la notation du sixième mode, Tinctoris indique (*Liber de natura et proprietate tonorum*, cap. VIII) : « Et dans ce cas, le signe du *b mol*, c'est à dire le *b rond*, doit être posé sur ce [*b*]-*fa* [*b*]-*mi*, de telle sorte que s'il est posé au début de la portée, l'ensemble du chant sera chanté par bémol. Si en revanche il est posé en un quelque autre endroit, alors le chant procédera par bémol aussi longtemps que durera l'hexacorde sur lequel il est indiqué » (« *Et in hoc casu signum [b]mollis, hoc est [b]rotundum, debet poni in ipso [b]-fa [b]-mi, quodsi [b mollis] in exordio linearum ponatur, totus cantus per b molle cantabitur. Si vero in quavis alia parte positum sit, quam diu deductio cui praeponetur durabit, tam diu cantus b mollaris erit* ») (TINCTORIS, *Liber de natura et proprietate tonorum*, éd. Seay, p. 74, cité par TOFT 1988, p. 335-6).

⁸⁹⁸ 1517Or, *Liber I*, cap. V : « Chaque fois qu'est indiqué *fa* ou *mi* contre la nature du chant, il convient de suivre cette indication en solmisant, aussi longtemps qu'elle durera » (« *Quoties signatur fa vel mi, preter naturam, oportet solfizantem signaturam sequi, quo ad durauerit* »). Il est intéressant de constater que Georg Rhau (1517Rh) adopte une formulation pratiquement identique (1517Rh, cap. IV) : « *Quoties vel fa vel mi praeeter cantus naturam signatur, oportet solfizantem signaturam sequi quoad durauerit* ».

auctoriales. La partie de *dux*, quant à elle, en est entièrement dépourvue⁸⁹⁹. L'emploi de cette notation suggère la nécessité d'harmoniser la réalisation des parties non fuguées sur la partie de *comes*, en généralisant l'emploi du bémol à la clé : seule la partie de *dux* n'en comportant pas. Mais comme nous l'avons vu, de nombreuses autres sources de ces *fugae* attribuent des armures variables aux parties non fuguées, et ne semblent pas indiquer la nécessité d'homogénéiser la réalisation des diverses parties⁹⁰⁰.

Dans certains cas, il est vrai, la diversité des notations relevées ne semble pas exclure la possibilité d'une réalisation unique des parties non fuguées⁹⁰¹. Mais au sein du « Patrem » et du « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine*, le nombre de variantes de notation des altérations relevées dans les différentes sources, et

⁸⁹⁹ La partie de Tenor (*comes*) du « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam* apparaît résolue en toutes notes dans **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, et comporte un bémol à la clé (Table 3.2.1). En revanche, la partie de Tenor secundus (*comes*) du « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* n'est pas résolue dans **JenaU 36**. Toutefois, nous avons vu qu'une simple application des règles conventionnelles permettait d'établir la nécessité de chanter la totalité de cette partie par bémol (Table 3.2.5).

⁹⁰⁰ C'est le cas du « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam* transmis par **VatS 49**, dans lequel les armures des trois parties écrites sont toutes différentes ; mais également de toutes les autres sources du « Crucifixus » de la *Missa De beata virgine* qui portent des armures partielles, qui distinguent entre elles certaines des parties non fuguées (Table 3.2.1).

⁹⁰¹ C'est apparemment le cas du « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam*, ainsi que du *Credo [quarti toni]*. Bien que les deux sources citées du « Kyrie I » de la *Missa Ad fugam* diffèrent par leur notation – la partie de Bassus étant pourvue de deux bémols à la clé dans **VatS 49**, d'un seul dans **Petrucchi 1514 (J673, 674)** –, il semble probable qu'elles doivent donner lieu à une réalisation semblable des parties non fuguées. En effet, chacun des trois *E* chantés par le Bassus – brèves 1, 4 et 6 – forme une quinte diminuée polyphonique avec la partie d'Altus ou de Tenor (*comes*), ce qui suggère la nécessité de leur abaissement. Seul celui de la première brève semble devoir demeurer naturel : de fait, le choix d'un *E* bémol engendrerait un triton mélodique avec l'*a-la mi ré* qui suit. Dans la mesure où cette quinte diminuée figure sur un lever de *tactus*, et se résout sur une tierce à la brève suivante, elle semble pouvoir être acceptée. À propos de la possibilité des quintes diminuées dans le contrepoint, voir notamment BERGER 1987, p. 95-101. Si le second bémol noté à la clé du Bassus dans **VatS 49** présente un caractère douteux, et pourrait découler de l'intervention d'un copiste (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 27), l'abaissement des *E* figurant aux brèves 4 et 6 de la partie de Bassus semble ici pleinement justifié. La réalisation la plus adéquate se trouverait donc à mi-chemin entre les deux versions considérées, celles transmises par **VatS 49** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** : incorporant certains bémols indiqués par **VatS 49**, mais non l'ensemble d'entre eux.

Dans le « Crucifixus » du *Credo [quarti toni]*, de même, l'ambiguïté de la notation des altérations semble pouvoir être en partie résolue. En dépit de la disparition du bémol à la clé des parties de Bassus et de Superius, depuis les brèves 130 et 158 respectivement jusqu'à la fin de la section (brève 239), la plupart des *B* chantés par ces parties doivent manifestement être chantés *fa*. Les règles conventionnelles indiquent clairement que nombre des occurrences de ces *B* doivent donner lieu à l'introduction d'un bémol. En outre, on relève un nombre significatif de bémols accidentels notés à ces deux parties dans **CambraiBM 18**, l'unique source préservée de ce *Credo*. Pour autant, l'abaissement systématique des *b* au sein de ces parties n'apparaît pas nécessairement souhaitable. En effet, les parties fuguées de ce *Credo* jouent constamment sur cette ambiguïté entre *b-mi* et *b-fa* : l'Altus (*dux*) étant entièrement chanté par bécarré, le Tenor (*comes*) par nature, avec de nombreux *fa super la*. Sans doute est-il donc préférable de ne pas uniformiser la réalisation des parties non fuguées, et d'abaisser uniquement les *B* qui le requièrent absolument, ainsi que ceux pourvus d'un signe accidentel dans **CambraiBM 18**.

l'impossibilité de justifier chacune d'entre elles à l'aide des règles conventionnelles rend difficile d'établir une réalisation unique des parties non fuguées. Nous l'avons constaté dans le « Crucifixus », les notations relevées dans les sources semblent permettre des réalisations distinctes, dont il s'avère délicat d'établir le degré d'autorité⁹⁰². Cette question de la réalisation des parties non fuguées se pose de manière plus flagrante encore au sein du « Patrem » qui précède. En effet, la notation des armures partielles présente une variabilité plus grande encore au sein des sources consultées de cette section. En outre, celles-ci comportent de nombreuses altérations accidentelles. L'éventail des possibilités de réalisation suggérées par les sources apparaît par conséquent plus large encore. Si la partie de Tenor secundus (*comes*) doit être entièrement chantée par bémol, par application des règles conventionnelles (Table 3.3.3), quelques bémols doivent également être introduits aux autres parties de la polyphonie, en vertu de ces règles. Nous les répertorions dans la Table ci-dessous, en indiquant quelles règles justifient l'introduction de chacun d'eux.

⁹⁰² *cf. supra*, III-2-B-5)

Nom de la partie	Localisation	Degré	Raison justifiant l'altération introduite :		
			Intervalle mélodique dissonant	Intervalle polyphonique dissonant	Autre
Superius	Brève 95	<i>bb</i>	-	8(Ts)	-
Tenor primus (<i>dux</i>)	-				
Altus	Brève 43	<i>b</i>	-	8(B) ; 4(Ts)	-
Tenor secundus (<i>comes</i>)	Brève 4	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i> ⁹⁰³
	Brève 7	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i>
	Brève 23	<i>b</i>	Triton	8(B) ; 5(A)	<i>Fa super la</i>
	Brève 36	<i>b</i>	Triton	8(B) ; 5(A)	<i>Fa super la</i>
	Brève 39	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i>
	Brève 49	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i>
	Brève 52	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i>
	Brève 62	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i>
	Brève 72	<i>b</i>	Triton	8(B)	<i>Fa super la</i>
	Brève 95	<i>b</i>	Triton	8(S)	<i>Fa super la</i>
Brève 98	<i>b</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i>	
Bassus	Brève 10	<i>B</i>	-	5(A)	-
	Brève 19	<i>B</i>	-	5(Ts)	-
	Brève 23	<i>B</i>	-	5(A) ; 8(Ts)	-
	Brève 36	<i>B</i>	-	5(A) ; 8(Ts)	-
	Brève 38	<i>E</i>	Triton	-	<i>Fa super la</i> ; enchaînement cadentiel
	Brève 42	<i>B</i>	-	5(A)	-
	Brève 43	<i>B</i>	-	5(Ts) ; 8(A)	-
	Brève 100	<i>B</i>	-	8(Ts)	-

Table 3.3.4 : Bémols devant être introduits dans le « Patrem » de la *Missa De beata virgine*, par application des règles conventionnelles.

Dans l'ensemble, les signes d'altérations accidentelles relevés dans les sources coïncident remarquablement avec les passages recensés au sein de cette

⁹⁰³ Dans la mesure où l'ensemble des *b* chantés par cette partie de Tenor secundus sont amenés et/ou quittés par mouvement conjoint depuis *a-la mi ré*, et où l'ambitus n'excède jamais ce *b*, on considérera que l'ensemble des *b* chantés par cette partie sont des *fa super la*. De fait, cette partie peut être entièrement chantée dans l'hexacorde par nature.

table. Si l'on excepte les bémols requis à la partie de Tenor secundus (*comes*), dont deux seulement ont été notés dans **BolSP 31**, apparemment *a posteriori* – cette source étant la seule, parmi celles consultées, qui donne une résolution de cette partie –, la quasi-totalité des altérations requises figurent dans une source au moins de ce « Patrem » (Table 3.3.5)⁹⁰⁴. Au sein des sources consultées, on relève également quelques bémols accidentels de type auctorial : qui ne figurent pas, par conséquent, dans la table ci-dessus. Certains ont pu être relevés dans une source unique – tels ceux qui figurent à la brève 44 du Superius, ainsi qu'à la brève 93 du Bassus⁹⁰⁵ – d'autres ont pu être relevés sur un nombre important de sources – tels ceux de la brève 74 de l'Altus, et de la brève 93 du Superius, qui apparaissent dans quatre et sept sources respectivement (Table 3.3.5).

Mais c'est la notation des armures qui, sans conteste, soulève les plus importantes difficultés. Plus encore que dans le « Crucifixus », les configurations d'armures partielles relevées dans les sources du « Patrem » présentent des variations considérables. Bien qu'une forte proportion des sources ne comporte aucun bémol à la clé⁹⁰⁶, on recense également des sources indiquant un bémol à la clé de certaines parties, fuguées et non fuguées, pour des passages d'une durée variable⁹⁰⁷. Cette diversité pose la question de la réalisation des parties non fuguées, et du degré de

⁹⁰⁴ Certes, quelques-unes d'entre elles ne figurent dans aucune des sources consultées sous forme accidentelle : en particulier, le bémol nécessaire à la brève 100 du Bassus, ou celui de la brève 95 du Superius. Toutefois, un bémol auctorial apparaît noté à la brève 93 de cette partie dans un nombre important de sources, qui semble pouvoir être maintenu jusqu'à la brève 95. Quoi qu'il en soit, l'absence de ces altérations ne semble pas avoir de conséquence, dans la mesure où celles-ci sont rendues nécessaires par les règles conventionnelles, et doivent par conséquent être introduites, qu'elles apparaissent ou non notées sur les sources.

⁹⁰⁵ L'altération du Superius à la brève 44 se justifie, certes, par la présence d'un intervalle d'octave augmentée *b-fa* – *b-mi* avec l'Altus. Cependant, cette octave n'est pas attaquée, et passe par un mouvement conjoint du Superius, sur une durée de semiminime. Elle semblerait par conséquent tout à fait tolérable. Le bémol de la brève 93 du Bassus se justifie quant à lui par la présence au même moment d'un *bb-fa* auctorial à la partie de Superius, relevé quant à lui sur un nombre important de sources.

⁹⁰⁶ Les sources suivantes ne comportent d'altérations à la clé d'aucune des parties dans le « Patrem » : **BolSP 31** ; **VatG XII.2** ; **VatS 23** ; **VatS 45** ; **ToleF 23** ; **UppsU 76c** ; **ModD 4** ; **MunBS 510** ; **Antico 1516¹** ; **Giunta & Pasoti 1522**, et **Petrucci 1514 (J673, 674)**. La présence d'armures partielles au sein de cette messe apparaît en effet concentrée dans les sources issues de l'atelier de Petrus Alamire, des deux manuscrits de Cambrai, ainsi que de quelques sources allemandes et vaticanes (Table 3.2.1).

⁹⁰⁷ La partie de Superius porte un bémol à la clé de la totalité de ce « Patrem » dans **JenaU 36** ; la partie de Bassus, dans **CambraiBM 4**, **CambraiBM 18**, **JenaU 7**, **JenaU 36**, **UppsU 76b** et **VienNB 4809**. Par ailleurs, des passages parfois amples comportent un bémol à la clé au sein des diverses parties : la partie de Tenor primus (*dux*), au sein des manuscrits **CambraiBM 18**, **UppsU 76b** et **VienNB 4809** ; la partie de Superius, dans **JenaU 7** et **WolfA A** ; l'Altus, dans **WolfA A** et **CambraiBM 18** ; le Bassus, dans **WolfA A** et **VatS 160** (Table 3.2.1).

fiabilité de chacune de ces notations.

Dans la table suivante, nous indiquons l'ensemble des bémols relevés au sein des sources consultées. La partie supérieure de la table indique les altérations accidentelles ; la partie inférieure, les altérations notées à la clé. Dans la partie supérieure, les cases grisées signalent la nécessité d'un bémol à l'endroit indiqué, par application des règles conventionnelles. Les références des sources notées dans ces cases sont celles qui comportent l'altération en question. À l'inverse, les cases grisées contenant un tiret signalent une altération conventionnelle requise par le contrepoint, mais qui n'apparaît au sein d'aucune des sources consultées. Les cases blanches qui comportent les références de sources musicales indiquent quant à elles les altérations autoriales relevées dans ces sources. Enfin, les astérisques signalent les altérations accidentelles qui semblent avoir été ajoutées *a posteriori* au sein de la source indiquée.

Bémols accidentels													
Brèves	1	4	7	10	19	23	36	38 (E bémol)	39	42	43	44	
Superius												*BolSP 31	
Tp (<i>dux</i>)													
Altus												*BolSP 31	
Ts (<i>comes</i>)	-	-				*BolSP 31			*BolSP 31	-			
Bassus			*BolSP 31 WolfA A	BolSP 31 WolfA A	BolSP 31 ModD 4				BolSP 31 WolfA A	VatS 160 VienNB 4809	BolSP 31 ; WolfA A⁹⁰⁸	BolSP 31 WolfA A	
Bémols notés à l'armure													
Brèves	1				19	20	29	30	32	35	37	39	44
Superius	JenaU 36 (sur toute la durée de la section)												
	JenaU 7 (→ brève 49)												
				WolfA A (→ b. 28)			WolfA A (→ b. 38)				-	WolfA A (→ b. 49)	
Tp (<i>dux</i>)	CambraiBM 18 (→ brève 81)												
	UppsU 76b (→ brève 47)												
	VienNB 4809 (→ brève 53)												
Altus											WolfA A (→ b. 45)		
Ts (<i>comes</i>)													
Bassus	Sur toute la durée de la section : CambraiBM 4, CambraiBM 18, JenaU 7, JenaU 36, UppsU 76b, VienNB 4809												
					WolfA A (→ b. 29)				WolfA A (→ b. 38)				
								VatS 160 (→ brève 45)					

Table 3.3.5 : Bémols relevés au sein des sources consultées du « Patrem » de la *Missa De beata virgine*.

⁹⁰⁸ Sur le *B* de la brève 42, la partie de Bassus présente un dièse accidentel dans **VienNB 4809** : malgré la présence, au même moment, d'un *F* à la partie d'Altus, à la quinte supérieure. Cette indication semble difficilement explicable : en effet, la quinte diminuée ainsi formée par le Bassus avec l'Altus est attaquée au début d'une brève, tenue durant toute une semibrève, et ne résout pas d'une manière comparable aux quintes diminuées citées par Tinctoris (*cf. infra*, III-3-B-2), note 969). La partie de Bassus présente par ailleurs un bémol à la clé de tout cette section.

Bémols accidentels															
Brèves	45	49	52	58	62	72	74	93	95	98	100				
Superius									Antico 1516¹ ; CambraiBM 4 ; JenaU 7 ; *ModD 4 ; ToleF 23 ; VatS 160 ; VienNB 4809	- ⁹⁰⁹					
Tp (<i>dux</i>)															
Altus							JenaU 7 ; VatS 160 ; VienNB 4809 ; ModD 4								
Ts (<i>comes</i>)		-	-		-	-				-	-				
Bassus	WolfAA				WolfAA		WolfAA			*ModD 4		-			
Bémols notés à l'armure															
Brèves		46	48	49	50	54	58	64	72	76	79	82	84	88	102
Superius	JenaU 36 (sur toute la durée de la section)														
	JenaU 7 (→ b. 49)			-											
	WolfAA (→ b. 49)			WolfAA (→b. 63)			-			WolfAA (→ b. 102)					
Tp (<i>dux</i>)	CambraiBM 18 (→ b. 81)								-						
	UppsU 76b (→ b. 47)			-											
	VienNB 4809 (→ b. 53)				-										
Altus	WolfAA (→ b. 45) -														
	-			CambraiBM 18 (→ b. 78)						-					
Ts (<i>comes</i>)	-														
Bassus	(Sur toute la durée de la section : CambraiBM 4, CambraiBM 18, JenaU 7, JenaU 36, UppsU 76b, VienNB 4809)														
	-								WolfAA (→ b. 102)						
	-				VatS 160 (→ b. 75)					-					

Table 3.3.5 (suite) : Bémols relevés au sein des sources consultées du « Patrem » de la *Missa De beata virgine*.

⁹⁰⁹ Bien que le bémol nécessaire à cet endroit de la partie de Superius n'apparaisse inscrit sur aucune des sources, celui noté à la brève 93 sous forme d'altération accidentelle dans sept des sources consultées semble pouvoir être tenu jusqu'à la brève 95 au moins.

Parmi les bémols relevés au sein des sources de ce « Patrem », sous forme accidentelle ou à la clé, quelques-uns ne semblent pouvoir être chantés sans difficulté. C'est le cas des bémols notés à la clé de passages parfois amples du Tenor primus (*dux*), dans les manuscrits **CambraiBM 18**, **UppsU 76b** et **VienNB 4809**. Les mouvements mélodiques chantés par cette partie, ainsi que leur contexte contrapuntique ne permettent généralement pas l'introduction de bémols⁹¹⁰. Il semble clair que cette partie doit être chantée par bécarre. De même, les brèves 63-66 de la partie de Superius requièrent manifestement l'emploi du *b-mi*, en dépit de la présence d'un bémol à la clé de ce passage, au sein des manuscrits **JenaU 36** et **WolfA A**. En effet, la relation d'octave entre Superius et Tenor primus (*dux*), à la brève 65, puis leur octave attaquée à la brève 66, indiquent clairement la nécessité de chanter ces deux parties par bécarre.

Exemple 3.3.9 : Brèves 63-66 du « Patrem » de la *Missa De beata virgine*, d'après **Petrucchi 1514 (J673, 674)**.

Ainsi l'abaissement de la totalité des *b* de ce « Patrem » se révèle impossible. Il semble toutefois qu'une grande majorité de ceux qui figurent aux parties non fuguées peuvent être chantés *mi* aussi bien que *fa*. Du fait de l'impossibilité de déterminer précisément lesquels de ces bémols sont nécessaires – une forte proportion d'entre eux n'étant requis par aucune des règles conventionnelles –, et de la difficulté d'établir le degré d'autorité respectif des notations transmises par chacune des sources⁹¹¹, il s'avère délicat de conclure quant à la réalisation des parties

⁹¹⁰ On trouve, dans cette partie de Tenor primus, de nombreux mouvements mélodiques conjoints ayant pour extrêmes *b* et *e*, qui, chantés par bémol, engendreraient des tritons mélodiques ne pouvant être corrigés en abaissant les *e* par des bémols. C'est notamment le cas aux brèves 12, 17, 31, 44, 59, 66, 67, 75, 79 et 88, où la présence d'un *e* naturel à une autre partie de la polyphonie interdit l'abaissement de l'*e* du Tenor primus (*dux*).

⁹¹¹ À ce propos, voir notamment ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 86-105.

non fuguées. La diversité des notations relevées dans les sources, ainsi que des possibilités offertes par le contrepoint semblent offrir un large éventail de réalisations possibles. On pourrait aussi bien, par exemple, n'introduire que les bémols strictement nécessaires, au regard des règles conventionnelles (Table 3.3.4) ; ou bien abaisser la totalité d'entre eux, à l'exception des rares *b* devant être chantés *mi*, par application des règles conventionnelles (Ex. 3.3.9).

La notation des « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de cette même messe engendre plus de confusion encore, et fait planer des doutes sur la fiabilité des notations relevées. Certes, ces deux sections apparaissent rarement pourvues d'armures partielles dans les sources consultées⁹¹² ; en outre, aucune altération accidentelle n'a été relevée au sein de celles-ci. Et cependant les sources de ces deux sections transmettent l'ensemble des parties tantôt pourvues d'un bémol à la clé, tantôt dépourvues de toute altération⁹¹³. La notation des sources suggère ainsi la possibilité de deux réalisations radicalement opposées de ces « Agnus Dei ».

Cette diversité est d'autant plus troublante que pour l'« Agnus Dei I », ces deux réalisations semblent *a priori* permises par le contrepoint. Bien que l'introduction systématique de bémols aux parties non fuguées de cette section ne semble pas répondre à une véritable nécessité contrapuntique, une telle réalisation ne semble pas pour autant proscrite par les règles conventionnelles. L'extrait reproduit plus haut (Ex. 3.3.8) peut ainsi être chanté entièrement par bécarré, ou entièrement par bémol. Il en est de même pour la totalité de cette section⁹¹⁴.

En revanche, une réalisation entièrement par bémol des parties non fuguées engendre d'évidents problèmes au sein de l'« Agnus Dei III ». À la brève 96, l'emploi d'un *b-fa* à la partie d'Altus nécessiterait l'abaissement de l'*e-la mi* qui le

⁹¹² Seuls **CambraiBM 18**, **VatS 45** et **WolfA A** comportent des armures partielles dans l'« Agnus Dei I » ; **CambraiBM 18** et **ToleF 23** dans l'« Agnus Dei III » (Table 3.2.1).

⁹¹³ Toutes les parties de l'« Agnus Dei I » comportent un bémol à la clé dans **VatG XII.2**, **ToleF 23** et **Antico 1516**¹ ; celles de l'« Agnus Dei III » dans **VatG XII.2** et **Antico 1516**¹. La majorité des autres sources ne comporte aucune altération à la clé. Les manuscrits **JenaU 7** ; **VatS 160** ; **VienNB 4809** ; **CambraiBM 4** ; **UppsU 76c** et **MunBS 510**, ainsi que les imprimés **Giunta & Pasotti 1522** et **Petrucci 1514 (J673, 674)** sont dépourvus d'altérations à la clé pour ces deux « Agnus Dei » ; les manuscrits **CambraiBM 18** et **UppsU 76b**, pour l'« Agnus Dei I » seulement ; les manuscrits **VatS 45** et **WolfA A**, pour l'« Agnus Dei III » seulement.

⁹¹⁴ Certes, l'abaissement de l'ensemble des *b* chantés par les parties non fuguées engendre une quinte diminuée d'une durée de minime à la brève 10, entre les parties de Bassus et d'Altus. En outre, ce choix nécessiterait l'introduction de quelques *E* bémols à la partie d'Altus (brèves 9-10). Cice ne semble cependant pas représenter un obstacle rédhibitoire au choix d'une réalisation par bémol de cette section.

suit : or cet abaissement apparaît impossible, du fait de la présence simultanée d'un *E-la mi* naturel au Bassus, à l'octave inférieure. Il semble par conséquent que ce *b* doit être chanté *mi*, de même que tous ceux qui précèdent, à l'Altus ainsi qu'au Superius⁹¹⁵.

Exemple 3.3.10 : Brèves 93-97 de l'« Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine*, d'après **Petrucchi 1514 (J673, 674)**.

En outre, l'adoption d'un bémol à la clé des parties non fuguées remettrait en question, pour les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III », la réalisation de la partie de Tenor primus (*comes*). Du fait des unissons ou des octaves *b – bb* formées entre celle-ci et les parties d'Altus ou de Superius⁹¹⁶, il s'avérerait nécessaire de chanter cette partie par bémol, et de renoncer ainsi à l'imitation exacte : les *E-la mi* du Tenor secundus (*dux*) devenant *b-fa* au Tenor primus (*comes*). La réalisation la plus probable des parties non fuguées de ces « Agnus Dei » semble donc par bécarre. Bien que les arguments soient un peu moins solides pour l'« Agnus Dei I » que pour l'« Agnus Dei III », le fait que ces sections soient toutes deux conçues sur le même *cantus firmus* invite à les réaliser de manière homogène.

Tout comme dans le « Credo » de cette messe, il est probable que cette diversité des notations découle de la simplification d'une notation originelle plus sophistiquée⁹¹⁷. Mais si dans le « Patrem » et le « Crucifixus », l'application des règles conventionnelles permettait d'établir la nécessité d'un nombre important de

⁹¹⁵ L'abaissement du *bb* de la seule partie de Superius, suggéré dans cette section par **CambraiBM 18** et **ToleF 23**, apparaît également improbable au sein de ce passage, pour les mêmes raisons. Quant à l'emploi d'un bémol à la partie de Tenor primus (*dux*), suggéré par **ToleF 23**, il semble d'autant plus douteux que, comme nous l'avons noté, l'unique *b* chanté par cette partie se trouve dans une formule de cadence de Superius (brève 87), et doit par conséquent être haussé.

⁹¹⁶ On relève de semblables unissons ou octaves à la brève 14 de l'« Agnus Dei I », ainsi qu'aux brèves 98, 99, 113 et 116 de l'« Agnus Dei III ».

⁹¹⁷ À ce sujet, cf. *supra*, III-2-B-5).

bémols au sein des parties non fuguées, ces règles n'offrent, pour les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III », qu'un nombre limité d'indices. La réalisation des parties non fuguées apparaît incertaine, et peu d'arguments solides semblent pouvoir permettre de déterminer quels *b* doivent être altérés au sein de ces sections. Si la présence de bémols à la clé d'une ou plusieurs parties de la polyphonie, au sein d'une importante proportion des sources, semble indiquer la nécessité d'abaisser certains *b*, il manque d'éléments solides permettant d'établir lesquels doivent être altérés, et quelles réalisations pourraient être adéquates.

4) *La généralisation des altérations au sein des fugae*

Il ne fait aucun doute que les parties fuguées des œuvres considérées durant les deux points précédents (Table 3.3.3), doivent être réalisées en imitation exacte. L'ensemble des altérations requises par la transposition exacte y sont en effet requises également par le contrepoint ; l'application des règles conventionnelles suffit à assurer l'exactitude de l'imitation sur toute la durée de ces *fugae*. Au sein du corpus étudié, ces *fugae* sont cependant minoritaires. Dans la plupart des cas, toutes les altérations requises pour une transposition exacte de la partie de *dux* vers celle de *comes* ne se justifient pas par des raisons contrapuntiques : leur nécessité n'apparaît pas toujours clairement avérée. Au cours de ce point, nous nous intéresserons aux cas dans lesquels certaines des altérations requises par la transposition sont rendues nécessaires par le contrepoint ; les autres étant certes permises par lui, mais non nécessaires (Ex. 3.3.2).

Au sein de ces *fugae*, les règles conventionnelles couvrent une proportion variable des degrés devant être altérés dans la transposition. Tantôt, l'application de ces règles induit l'altération d'une forte majorité de ces degrés : dans ce cas, il semble en général que les altérations peuvent être généralisées à toute la durée de la *fuga*. C'est le cas, par exemple, de la chanson *Dictez moy bergere*. Dans cette chanson, l'application des règles conventionnelles induit l'abaissement, par bémol, d'une forte proportion des *b* chantés par les parties de Superius (*comes*) et de Tenor (*comes*) : ce qui assure l'exactitude de l'imitation sur l'essentiel de la durée de cette chanson. Toutefois, certains passages semblent permettre une réalisation par bémol autant que par bécarre : en imitation exacte ou diatonique. Durant les brèves 46 à 54, ainsi, aucune des règles conventionnelles ne semble justifier l'introduction de bémols

aux parties de *comes*.

39
Superius
(comes) ge Et par ou men i - rai - - - - ge

Altus
(dux) Et par ou men i - rai - - - - ge

Tenor
(comes) Et par ou men i - rai -

Bassus
(dux) Et par ou men i - rai - ge

45
ge Dic - te[z] le__ moy, dic - te[z] le__ moy,
Dic - tez le__ moy, dic - tez le__ moy, dic -
ge Dic - tez le__ moy, dic - tez le__ moy__
Dic - tez le__ moy, dic - tez le__ moy__ dic - tez

52
dic - te[z] le__ moy__ ber - ge - - - - re
- tez le__ moy__ ber - ge - - - - re
dic - tez le__ moy ber - ge - - - - re
le__ moy ber - ge - - - - re

Exemple 3.3.11 : Brèves 39-57 de la chanson *Dictez moy bergere*, d'après FlorC 2442 (f. 74'-75).

Pour autant, il semble très probable que l'emploi des bémols doive être maintenu au cours de ce passage, aux parties de *comes*. En effet, ces parties requièrent des bémols dans le passage qui précède, brève 42, et dans celui qui suit, brève 54. Or, le retrait des bémols aux brèves 46 à 54 ne semble pas se justifier par des raisons contrapuntiques ou mélodiques solides. Une réalisation des brèves 46-54,

et de l'ensemble de la *fuga* en imitation exacte semble par conséquent plus adéquate⁹¹⁸. Cette réalisation apparaît confirmée par la notation de l'unique source retenue de cette chanson, le manuscrit **FlorC 2442**. Celui-ci comporte en effet des armures partielles qui distinguent les parties de *dux*, dépourvues d'altérations à la clé, des parties de *comes*, pourvues d'un bémol à la clé.

Dans d'autres *fugae*, en revanche, les règles conventionnelles peuvent ne concerner qu'une proportion réduite des degrés devant être altérés par la transposition : ou bien ne s'appliquer qu'à des passages d'une durée limitée. Dès lors, le nombre d'indices relevés ne suffit pas pour généraliser l'introduction d'altérations à toute la *fuga*. Dans le « Patrem » de la *Missa Sine nomine*, il ne fait aucun doute que les six premiers *bb* chantés par la partie de Superius (*comes*) doivent être chantés *fa*, en imitation exacte de la partie d'Altus (*dux*), à la quarte supérieure. La présence de tritons mélodiques, de *fa super la* et d'intervalles polyphoniques dissonants indique, sans ambiguïté, la nécessité d'introduire des bémols à chacun de ces endroits (Ex. 3.3.12). La notation des altérations au sein des sources consultées confirme cette nécessité⁹¹⁹.

⁹¹⁸ À la brève 55, le Bassus (*dux*) requiert l'emploi d'un *e* bémol, du fait de la présence d'une quinte diminuée non attaquée avec le Superius (*comes*). L'exactitude de l'imitation se trouve donc interrompue pour cette note. Ce changement soudain quant à la qualité de l'imitation se justifie toutefois par le fait que cet *e* bémol chanté par le Bassus (*dux*) peut être analysé comme un *fa super la* ; à la différence du *a* qu'il engendre à la partie de Tenor (*comes*) – l'imitation s'interrompant immédiatement après (Ex. 3.3.11). Une situation comparable peut être observée avant la cadence finale de la chanson *En l'ombre d'ung buissonet* (brève 39).

⁹¹⁹ Précisons que dans l'ensemble de ses sources, cette section apparaît notée sous forme de *precursor canon*, selon le terme proposé par Bonnie J. Blackburn (BLACKBURN 2012, p. 192 ; BLACKBURN 2001¹, p. 57, note 10). À savoir, que la partie de Superius (*comes*) apparaît écrite en toutes notes, mais non celle d'Altus (*dux*) : celle-ci devant être lue et réalisée à partir de la partie de *comes*. On observe qu'un bémol apparaît à la clé de la partie de Superius dans le « Patrem », dans plusieurs des sources étudiées de la messe. Dans le manuscrit **VienNB 4809**, sur toute la durée de cette section ; dans le manuscrit **JenaU 3**, sur les brèves 8 à 48 ; dans l'imprimé **Petrucchi 1514 (J673, 674)** pour les brèves 1-27. **Antico 1516¹** ne présente pas d'armures partielles sur cette section. Toutefois dans cet imprimé, des bémols accidentels placés aux brèves 2 et 10 du Superius (*comes*) signalent la nécessité de l'abaissement des *bb* des brèves 2 à 12. À la brève 39 enfin, le *bb* du Superius forme une octave avec la partie de Tenor. Or celle-ci présente un bémol accidentel à cet endroit dans l'ensemble des sources consultées.

Superius
(comes)

Altus
(dux)

Tenor

Bassus

re vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um et
um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um et in - vi - si - bi - li -
re vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um et in u - num
si - bi - li - um o[m] - n[i] - [um] et in - vi - si - bi - li - um Et in u num d[o]m[i] -

Exemple 3.3.12 : Brèves 1-13 du « Patrem » de la *Missa Sine nomine*, d'après **VienNB 4809**⁹²⁰.

Mais aux brèves 32 et 33, les octaves formées entre les *bb* du Superius et les *b* du Tenor, ainsi que l'absence d'indices concrets en faveur de l'abaissement de l'un ou l'autre de ces *b*, suggèrent la possibilité de ne pas introduire de bémols, et d'opter pour une imitation diatonique⁹²¹.

⁹²⁰ Cette source a été choisie comme source principale de cette messe par les éditeurs de la *NJE*.

⁹²¹ Il est vrai que les deux manuscrits Alamire qui transmettent cette messe, **VienNB 4809** et **JenaU 3**, indiquent un bémol à la clé du Superius sur la quasi-totalité de cette section (Table 3.2.1). Qu'à la brève 39, la présence d'un triton mélodique, ainsi que l'intervalle d'octave formé par le *bb* du Superius avec le *b* du Tenor – explicitement abaissé par un bémol accidentel dans l'ensemble des sources – rendent nécessaire l'introduction d'un bémol. Qu'en outre, la répétition de ce bémol accidentel à plusieurs endroits de la partie de Tenor, à la brève 40 dans **VienNB 4809**, **Antico 1516**¹ et **Petrucchi 1514 (J673, 674)** ; à la brève 45 dans **Antico 1516**¹, pourrait suggérer la possibilité d'une réalisation par bémol de toute la fin de la section, à la partie de Tenor comme à celle de Superius. Mais on relève également dans plusieurs sources, à la partie de Tenor, plusieurs bécarres accidentels, préconisant le haussement de certains *b* : aux brèves 22 et 29 dans **JenaU 3** ; à la brève 29 dans **VienNB 4809** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. Il apparaît par conséquent probable que les brèves 29 à 38 doivent être chantées par bécarre, à la partie de Tenor ainsi qu'à celle du Superius.

Exemple 3.3.13 : Brèves 28-33 du « Patrem » de la *Missa Sine nomine*, d'après Petrucci 1514 (J673, 674)⁹²².

Dans ce passage, il est vrai, l'imitation exacte n'apparaît pas clairement proscrite : il serait en effet possible d'abaisser l'ensemble des *b* chantés par le Superius, ainsi que par le Tenor. Mais l'absence d'éléments solides en faveur de cette solution suggère la possibilité d'une réalisation « mixte » des parties fuguées : ne procédant pas en imitation exacte ou diatonique d'un bout à l'autre de cette section, mais pour partie en imitation exacte, pour partie en imitation diatonique, selon les exigences du contrepoint, et selon les indices fournis par la notation des sources⁹²³. De telles situations apparaissent en effet relativement fréquentes au sein du corpus étudié⁹²⁴. Plus loin, nous reviendrons plus en détail sur ces cas spécifiques.

Dans la table suivante, nous recensons les *fugae* au sein desquelles certaines des altérations requises par la transposition n'apparaissent pas requises par le contrepoint. Dans certaines d'entre elles, il ne fait aucun doute que les bémols expressément requis par certains passages doivent être généralisés à l'ensemble de la

⁹²² Nous choisissons de reproduire ce passage depuis l'imprimé **Petrucci 1514 (J673, 674)**, dans la mesure où ce dernier ne comporte pas ici d'armures partielles. Il s'agit en outre, au même titre que les autres sources consultées de cette messe, d'une source apparemment fiable (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 89).

⁹²³ La chanson *Plaine de deuil* constitue un cas comparable. L'absence d'indices clairs au sein du contrepoint, ainsi que l'ambiguïté de la notation des sources préservées suggère la possibilité de réalisations alternatives, pour certains passages des parties fuguées. Si la présence de bémols accidentels aux brèves 6 et 41 de la partie de Quintus (*dux*) au sein des deux sources consultées, les manuscrits **BrusBR 228** et **VienNB 18746**, suggère la nécessité d'une imitation exacte, de même que la présence d'armures partielles au sein de **BrusBR 228**, le fait que les bémols notés à la clé de la partie de *dux* aient été presque systématiquement grattés au sein de ce manuscrit, ainsi que l'absence d'altérations à la clé des diverses parties dans **VienNB 18746** tendent à remettre en question cette solution. L'absence d'indices flagrants au sein du contrepoint, permettant d'orienter vers l'une ou l'autre réalisation, nous interdit de formuler ici des conclusions définitives (Pour un commentaire quant à la notation de cette chanson, voir notamment URQUHART 2005, p. 181-2).

⁹²⁴ Cela pourrait être le cas, en particulier, du « Qui tollis », du « Cum sancto spiritu », du « Crucifixus » et de l'« Osanna » de la *Missa Sine nomine*, au sein desquels on retrouve des situations comparables à celles observées dans le « Patrem ». L'introduction de certains bémols se justifiant par des raisons conventionnelles, d'autres en revanche n'ayant manifestement pas de raison d'être abaissés, sinon la recherche d'une transposition exacte.

fuga. Il convient alors de maintenir, sur toute la durée de celle-ci, la relation d'imitation exacte entretenue par les parties fuguées. Cela semble le cas, en particulier, des chansons *Dictez moy bergere* (Ex. 3.3.11), *En l'ombre d'un buissonnet*, *Une mousque de Biscaye* et *Se congié prens* ; du motet *Ut Phæbi radiis*, de la chanson *Faulte d'argent*⁹²⁵, ainsi que de plusieurs sections de la *Missa Ad fugam*⁹²⁶. Dans d'autres cas en revanche, cette généralisation pose des difficultés. Soit que la notation de certaines des sources semble contredire cette solution – comme c'est le cas pour le « Kyrie II » de la *Missa Ad fugam*, ainsi que pour le « Patrem » de la *Missa Sine nomine* (Ex. 3.3.12-13). Soit que les indices relevés apparaissent trop ténus pour pouvoir être généralisés à l'ensemble de la *fuga* : comme c'est le cas de l'« Et in spiritum » de la *Missa De beata virgine*⁹²⁷.

Mouvements, sections ou œuvres concernés		Parties fuguées (<i>dux-comes</i>)	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>			
			4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.
<i>Fugae</i> dans lesquelles l'imitation exacte requiert l'ajout de bémols à la partie de <i>dux</i>						
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>	« Et in spiritum » (à 5)	Ts-Tp			X	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>	« Qui tollis » (à 4)	B-T			X	
	« Cum sancto spiritu » (à 4)	B-T			X	
	« Osanna » (à 4)	B-T			X	
(NJE 29.20) <i>Plaine de deuil</i> (à 5)		Q-S			X	

⁹²⁵ Dans le cas de cette chanson, c'est notamment la présence, au sein des trois sources consultées, **FlorC 2442**, **AugSB 142a** et **UppsU 76c**, de l'inscription *Faulte d'argent par nature/Faulte d'argent par bemol*, ou de variantes proches, qui atteste de la nécessité d'une réalisation en imitation exacte des parties fuguées, et de l'abaissement systématique des *b* de la partie de Quintus (*comes*). Il est toutefois intéressant d'observer que cette réalisation, clairement manifestée par la notation des sources préservées, engendre quelques conflits entre la partie de *dux* et les parties non fuguées. À ce propos, voir notamment URQUHART 2005, p. 173-4.

⁹²⁶ Le contrepoint des diverses sections de la *Missa Ad fugam* ne semble présenter aucun indice flagrant de la nécessité d'une imitation diatonique. Il serait par conséquent tentant, avec les éditeurs de la *NJE*, de supposer qu'une réalisation en imitation exacte de l'ensemble de la messe apparaît comme la plus adéquate (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 28). Cependant, cette hypothèse ne permet pas de résoudre toutes les difficultés posées par la réalisation de certaines sections : en particulier le « Kyrie II » et le « Pleni sunt ». Dans ces sections, en effet, les parties fuguées portent des configurations d'armures distinctes dans leurs différentes sources, et semblent permettre différentes réalisations, en introduisant ou non des bémols supplémentaires dans les parties fuguées.

⁹²⁷ Dans cette section, on ne recense en effet que quatre occurrences du *b* à la partie de Tenor secundus, dont seules les deux premières – brèves 169, 191 – doivent être chantées *fa* : les deux dernières – brèves 203, 205 – permettant apparemment les deux réalisations.

<i>Fugae</i> dans lesquelles l'imitation exacte requiert l'ajout de bémols à la partie de <i>comes</i>						
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> ⁹²⁸	« Christe » (à 4) ; « Kyrie II » (à 4) ; « Et in terra » (à 4) ; « Qui tollis » (à 4) ; « Patrem » (à 4) ; « Et incarnatus » (à 4) ; « Sanctus » (à 4) ; « Pleni sunt » (à 3) ; « Osanna » (à 4) ; « Agnus Dei I-III » (à 4) ; « Agnus Dei II » (à 4)	S-T				X
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>	« Patrem » (à 4)	A-S	X			
	« Crucifixus » (à 4) ⁹²⁹	A-S	X			
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)	<i>Prima pars</i>	B-T	X			
	<i>Secunda pars</i>	T-B		X		
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)		B-A ; T-S	X			
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)		B-A ; T-S	X			
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)		B-A ; T-S	X			
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)		A-S	X			
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)		C-Q				X

Table 3.3.6 : *Fugae* dans lesquelles toutes les altérations requises par la transposition des parties fuguées n'apparaissent pas requises par les règles conventionnelles.

5) *Fugae diatoniques*

Dans la plupart des cas, l'application des règles conventionnelles induit l'introduction d'altérations supplémentaires au sein des parties fuguées, et engendre ainsi l'imitation exacte dans les passages concernés. Mais il arrive également que l'application de ces mêmes règles empêche l'introduction d'altérations, et, par là-

⁹²⁸ Si l'on considère que la partie de Superius (*dux*) est dépourvue de bémol à la clé, tout comme elle apparaît notée dans le « Kyrie II », l'« Et in terra », le « Qui tollis », le « Patrem », l'« Et incarnatus », l'« Osanna », l'« Agnus Dei I » et l'« Agnus Dei II » de cette messe transmis par **VatS 49**, alors ce n'est pas seulement la partie de *comes* qui requiert l'introduction d'altérations, mais également celle de *dux*.

⁹²⁹ Selon Peter Urquhart, il se pourrait qu'au cours du « Credo » de cette messe, la réalisation bascule d'une imitation exacte, au début du mouvement, vers une imitation diatonique, au cours de l'« Et incarnatus ». Puis, que l'imitation demeure diatonique pour les deux dernières sections du « Credo », le « Crucifixus » et l'« Et in spiritum ». Cette interprétation semble toutefois pouvoir être mise en doute, au regard des indices donnés par le contrepoint, en particulier pour le « Crucifixus ». Au sein de cette section, en effet, certains passages des parties fuguées doivent nécessairement être réalisés en imitation exacte : les brèves 94-8 et 101-105. Dans ce second passage, des bémols accidentels apparaissent notamment à la partie de Superius (*comes*) dans **JenaU 3**, **VienNB 4809** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**, attestant de la nécessité d'une imitation exacte. Par ailleurs, aucun indice flagrant ne semble suggérer la nécessité d'une réalisation du reste de ce « Crucifixus » en imitation diatonique (URQUHART 1997).

même, induise la nécessité d'une imitation diatonique. Nous l'avons vu, la possibilité d'une telle réalisation ne semble pas attestée dans le discours théorique avant les années 1540-1550. Toutefois, il apparaît indubitable que dès la fin du XV^e siècle, certaines *fugae* devaient être chantées ainsi⁹³⁰. C'est en effet le cas dans plusieurs des œuvres étudiées.

De même que pour les *fugae* considérées au point précédent (Table 3.3.6), l'application des règles conventionnelles concerne un nombre variable des degrés pouvant être altérés dans la transposition. Au sein de certaines *fugae*, une forte proportion de ces degrés doivent n'être pas altérés, pour des raisons contrapuntiques ou mélodiques. C'est le cas, par exemple, dans l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*. Au sein de cette section, on relève quatre *b-fa* chantés par la partie de Bassus (*dux*), qui engendrent autant de *e* à la partie de Tenor (*comes*), à la quarte supérieure. Les deux premiers de ces *e*, brève 8, forment des unissons avec l'Altus ; le troisième, brève 9, une quinte avec le Bassus. Tous trois doivent donc demeurer naturels. L'application des règles conventionnelles ne semble pas davantage suggérer l'abaissement du quatrième *e*, chanté à la brève 10 : en outre, sa proximité avec les précédents *e* invite également à le laisser naturel. L'application des règles conventionnelles oriente par conséquent vers une réalisation de ce passage, et de l'ensemble de cette section, en imitation diatonique. La notation des sources confirme cette interprétation⁹³¹.

Exemple 3.3.14 : Brèves 6-11 de l'« Agnus Dei I » de la *Missa Ave maris stella*, d'après **Petrucchi 1505 (J670)**.

Au sein d'autres *fugae*, les indices suggérant la nécessité d'une réalisation en imitation diatonique peuvent apparaître plus ténus. Dans l'« Osanna » de la *Missa De*

⁹³⁰ URQUHART 1997, p. 73.

⁹³¹ Les deux sources comportant une résolution écrite de la partie de Tenor (*comes*) de cette section, **FrankSU 2** et **Petrucchi 1505 (J670)**, n'indiquent celle-ci pourvue que d'un bémol à la clé : l'*e* demeurant toujours naturel. Par ailleurs, aucune altération accidentelle n'a été relevée dans cette section, dans l'ensemble des sources consultées.

beata virgine, on relève six occurrences du *bb* au Tenor primus (*comes*). Seul l'un d'entre eux, brève 111, doit nécessairement être chanté *fa*, en imitation diatonique du *e* chanté par le Tenor secundus (*dux*). Ce *bb-fa* apparaît en effet attaqué à l'octave d'un *b* chanté par le Bassus, qui doit lui-même être abaissé du fait de la présence d'un triton mélodique, de sa position comme un *fa super la*, ainsi que de la présence d'un *f* naturel à la quinte supérieure, à la partie d'Altus.

Exemple 3.3.15 : Brèves 110-3 de l'« Osanna » de la *Missa De beata virgine*, d'après **Petrucchi 1514 (J673, 674)**.

Les cinq autres *bb* du Tenor primus (*comes*) semblent quant à eux pouvoir être chantés *mi* aussi bien que *fa*, en imitation exacte ou diatonique du Tenor secundus (*dux*). Si la réalisation de la brève 111 oriente de préférence vers une réalisation de l'ensemble de cette *fuga* en imitation diatonique, les arguments en faveur de cette solution apparaissent par conséquent légers.

En supposant que cette section doive être entièrement réalisée en imitation diatonique, les parties de *dux* et de *comes* se déployant au sein d'une échelle identique, alors il semblerait logique que l'ensemble des parties soient pourvues d'une même armure – un bémol à la clé. Or, la notation des altérations au sein des sources consultées présente des variations notables, ce qui tend à remettre en question cette hypothèse⁹³². En effet, les sources préservées de cet « Osanna », ainsi

⁹³² Dans la majorité des sources consultées, l'ensemble des parties de cette section comportent un bémol à la clé, et sont dépourvues de signes d'altérations accidentelles. C'est le cas dans les manuscrits **CambraiBM 18**, **MunBS 510**, **ToleF 23**, **UppsU 76b**, **VatG XII.2**, **VatS 45**, **WolfA A**, ainsi que dans les imprimés **Antico 1516¹**, **Giunta & Pasoti 1522** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. Toutefois, les parties de cet « Osanna » apparaissent dépourvues d'altérations à la clé dans **VatS 160** et **UppsU 76c**. On ne relève en outre qu'une unique altération accidentelle notée dans ces deux manuscrits, à la brève 106 du Bassus, dans **UppsU 76c**. Enfin, les manuscrits **CambraiBM 4**, **JenaU 7** et **VienNB 4809** transmettent cette section pourvue de configurations diverses d'armures partielles (Table 3.2.1). Si l'introduction de plusieurs bémols apparaît nécessaire – aux brèves 106, 107 et 111 du Bassus, à la

que du « Pleni sunt » qui précède, qui pose des difficultés comparables, transmettent ces sections pourvues de configurations parfois complexes d'armures partielles⁹³³. La notation des sources suggère ainsi la possibilité d'une réalisation plus sophistiquée de cette *fuga* : celle-ci demeure toutefois difficile à établir, compte tenu de la diversité des notations relevées (Table 3.2.1). Quoi qu'il en soit, il n'est pas assuré qu'une réalisation strictement diatonique des parties fuguées soit la solution juste, ou qu'elle soit la seule envisageable.

L'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella* pose des questions d'un autre ordre. En effet, on y relève une unique occurrence du *b-fa*, à la brève 32 de la partie d'Altus (*dux*), qui doit manifestement engendrer un *e* naturel à la partie de Superius (*comes*). L'abaissement de cet *e* donnerait en effet lieu à une quinte diminuée entre les deux parties, d'une durée de semibrève. Si l'emploi de la quinte diminuée apparaît envisageable dans certaines circonstances, *a fortiori* dans un contexte cadentiel⁹³⁴, il semble peu vraisemblable dans un contrepoint à deux voix, comme ici.

The image shows a musical score for two voices: Superius (*comes*) and Altus (*dux*). The Superius part begins at measure 29 with the lyrics "i [A - gnus de - - - - i]". The Altus part begins at measure 8 with the lyrics "[a - gnus de - - - - - i] qui". The notation shows a diatonic imitation between the two parts.

Exemple 3.3.16 : Brèves 29-33 de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella*, d'après **Petrucchi 1505 (J670)**.

Dans ce cas, c'est un passage extrêmement court qui requiert l'emploi d'une imitation diatonique : tout le reste de la *fuga* pouvant être réalisé en imitation exacte, sans ajout d'altérations, comme c'était le cas des *fugae* de la toute première catégorie définie ci-dessus (Table 3.3.1). Il serait par conséquent abusif d'affirmer que cet « Agnus Dei II » dans son ensemble est une *fuga* diatonique, dans la mesure où l'imitation est en réalité exacte sur la quasi-totalité de sa durée, et ne doit être

brève 108 de l'Altus –, il semble en effet que la plupart des *b* pourraient être chantés *mi*.

⁹³³ À propos de la notation des armures dans l'« Osanna », *cf.* note précédente. L'ensemble des parties du « Pleni sunt » portent un bémol à la clé dans les manuscrits **CambraiBM 18**, **MunBS 510**, **ToleF 23**, **VatG XII.2**, **VatS 45**, **WolfA A**, ainsi que dans les imprimés **Antico 1516¹**, **Giunta & Pasoti 1522** et **Petrucchi 1514 (J673, 674)**. Toutefois, plusieurs sources n'indiquent de bémol à la clé d'aucune des parties, indiquant seulement quelques bémols accidentels : c'est le cas des manuscrits **VatS 160**, **VienNB 4809** et **UppsU 76c**. Enfin, trois sources transmettent cette section pourvue d'armures partielles (Table 3.2.1) : les manuscrits **JenaU 7**, **CambraiBM 4** et **UppsU 76b**.

⁹³⁴ *cf. infra*, III-3-B-2), note 969.

interrompue que pour une seule note. Dans un semblable cas, la bipartition stricte entre imitation exacte et diatonique révèle donc à nouveau ses limites.

Sans chercher donc nécessairement à classer les œuvres étudiées selon une bipartition stricte, opposant *fuga* exacte et diatonique, on peut du moins identifier celles qui comportent exclusivement des indices de la nécessité d'une imitation exacte – nous les avons recensées au sein des tables précédentes (Tables 3.3.1 ; 3 ; 6), et celles qui comportent des indices de la nécessité d'une imitation diatonique, pour certains des degrés utilisés par les parties fuguées. Cela, quel que soit le nombre d'occurrences de ces derniers. Au sein du corpus étudié, nous avons identifié six exemples de ces *fugae*, qui comportent des indices signalant clairement l'impossibilité d'altérer certains degrés dans les parties fuguées, et la nécessité d'une imitation diatonique. Il s'agit uniquement de brèves sections de messes, que nous recensons dans la table suivante.

Mouvements ou sections concernés	Parties fuguées (<i>dux-comes</i>)	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				Autre intervalle ou autre type de <i>fuga</i>
		4 ^{te} sup.	4 ^{te} inf.	5 ^{te} sup.	5 ^{te} inf.	
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i>						
« Agnus Dei I » (à 4)	B-T	X				
« Agnus Dei II » (à 2)	A-S	X				
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>						
« Pleni sunt » (à 5)	Ts-Tp			X		
« Osanna » (à 5)	Ts-Tp			X		
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i>						
« Agnus Dei II » (à 2)	T-A					<i>Fuga</i> à la seconde supérieure
(NJE 12.2) <i>Missa Sine nomine</i>						
« Christe » (à 4)	S-T, A-B					Double <i>fuga</i> à la quarte inférieure

Table 3.3.7 : Œuvres dont les parties fuguées requièrent apparemment une réalisation en imitation diatonique.

Il est particulièrement intéressant de constater qu'à l'exception du « Pleni sunt » et de l'« Osanna » de la *Missa De beata virgine*, toutes les sections recensées ci-dessus nécessiteraient, si leurs parties fuguées étaient chantées en imitation exacte, l'introduction de dièses au sein de l'une des parties fuguées, ou de bémols sur des

degrés autres que le *b*. Les « Agnus Dei I » et « Agnus Dei II » de la *Missa Ave maris stella* devraient subir l'introduction d'*e* bémols aux parties de Tenor (*comes*) et de Superius (*comes*) (Ex. 3.3.15 ; 17) ; le « Christe » de la *Missa Sine nomine*, plusieurs ajouts de *f* dièses, aux parties de Tenor et de Bassus (*comites*). Enfin, une réalisation en imitation exacte de l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat* nécessiterait l'introduction de deux dièses à la clé de la partie d'Altus (*comes*), ou de deux bémols à la clé de la partie de Tenor (*dux*). Or, l'introduction de ces altérations est rendue impossible par le contrepoint en de nombreux passages (Ex. 3.3.4). De plus, la cohabitation d'échelles si différentes engendrerait des relations et des sonorités d'une grande étrangeté au sein du contrepoint. La notation des sources consultées ne donne d'ailleurs aucun indice flagrant en faveur d'une telle réalisation⁹³⁵.

Il semble plus généralement qu'au sein du corpus étudié, les *fugae* pour lesquelles l'imitation exacte nécessiterait l'introduction de dièses dans les parties fuguées, ou de bémols sur des degrés autres que le *b*, semblent toujours devoir être réalisées en imitation diatonique⁹³⁶. De fait, nous n'avons identifié aucun cas dans lequel l'emploi de dièses, ou de bémols placés sur des degrés autres que *b*, requis pour une imitation exacte, apparaissent permis par le contrepoint. Bien que l'on dispose de nombreux exemples plus tardifs d'œuvres fuguées au sein desquelles l'une des parties fuguées au moins utilise des degrés extérieurs au gamut⁹³⁷, il semble

⁹³⁵ Aucune des sources consultées de cet « Agnus Dei II » ne comporte d'altérations à la clé. Par ailleurs, on ne relève dans l'ensemble de ces sources qu'un unique bémol accidentel, à la brève 99 du Tenor, dans **Petrucchi 1505 (J670)**. Celui-ci corrige un triton mélodique, et ne semble en rien supposer la nécessité d'une imitation exacte.

⁹³⁶ Au sein des « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » de la *Missa De beata virgine*, il est vrai, nous avons identifié la nécessité d'introduire des dièses de cadence à la partie de Tenor secundus (*comes*). Toutefois, il ne s'agissait ici que d'inflexions locales, et non d'un déplacement de l'échelle de la partie de *dux* vers le domaine de la *musica ficta*. En effet, les altérations cadentielles de ce type semblent revêtir un statut particulier, n'induisant pas véritablement de transformations de l'échelle. Selon Johannes Cochlaeus, en particulier, ces altérations revêtent un statut de *coniuncta latens* : devant être prononcées, mais non écrites, et demeurant ainsi comme dissimulées (1511Co, *Tractatus* II, cap. X (cf. *supra*, III-3-A-2), note 889). Par ailleurs, la réalisation de la chanson *A l'heure* pourrait nécessiter l'introduction de bémols à la partie de Bassus (*comes*), sur des degrés autres que le *b*. Cependant nous verrons que cette réalisation soulève plusieurs difficultés (cf. *infra*, III-3-B-2)).

⁹³⁷ Au sein du recueil *Musica nova* (1559) d'Adrian Willaert, plusieurs motets fugués comportent des armures partielles attribuant un dièse, ou deux bémols à la clé de l'une des parties fuguées (URQUHART 2007, p. 192-5). Par ailleurs, dans sa lettre du 8 octobre 1529 à Giovanni Spataro, Giovanni del Lago cite notamment un motet de Jacquet de Mantoue, au sein duquel le compositeur aurait indiqué un *e* bémol supplémentaire à la partie de *comes*, afin d'indiquer l'exactitude de l'imitation avec le *dux*, quant à lui seulement pourvu d'un bémol à la clé (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, Lettre no. 28, p. 383 (à ce propos, voir également Peter URQUHART 2007, p. 177-180).

que l'œuvre de Josquin ne recèle aucune *fuga* dont les parties fuguées utilisent des degrés altérés qui relèveraient de la *musica ficta*⁹³⁸. Nous reviendrons sur cette question au cours de la dernière partie de ce travail.

⁹³⁸ La chanson à trois voix *Fortuna dun gran tempo* NJE 27.12, transmise notamment par **Petrucchi 1501**¹ (*Harmonice musices Odhecaton A*, Venise : Ottaviano Petrucci, [1501], f. 80'-81), présente certes une structure très proche d'une *fuga* à 3 ex 1, par quintes successives : or, la partie de Contra y porte deux bémols à la clé. Cependant, aucun exemple de *fuga* rigoureuse ne semble adopter de structure comparable.

B- Les situations problématiques

La réalisation des parties fuguées ne semble pouvoir être envisagée à travers une simple alternative binaire, opposant strictement imitation exacte et diatonique. Nous avons observé que certaines *fugae* pouvaient être à la fois exactes et diatoniques (Table 3.3.1) ; que d'autres ne semblaient pouvoir être réalisées de manière uniforme, mais requéraient apparemment une réalisation mixte, les parties fuguées employant par moments l'imitation exacte, par moments l'imitation diatonique (Ex. 3.3.13). Enfin, nous avons noté que dans certaines *fugae*, la qualité de l'imitation pouvait se trouver altérée pour une note seulement (Ex. 3.3.16). Le classement de ces *fugae* dans la catégorie « *fuga exacte* » ou « *fuga diatonique* » apparaît de ce fait assez artificielle.

Dans d'autres cas encore, le choix d'une imitation exclusivement exacte ou diatonique entre les parties fuguées semble poser problème.

- D'une part, dans les *fugae* dont le contrepoint permet l'imitation exacte autant que l'imitation diatonique. Le contrepoint, la notation des sources ne donnant pas d'indices clairs qui permettraient de privilégier l'une ou l'autre de ces réalisations, mais laissant supposer la possibilité de solutions multiples⁹³⁹.
- D'autre part, les *fugae* dont le contrepoint comporte des indices contradictoires, et ne semble pas permettre de choisir une imitation exclusivement exacte ou diatonique. Dans ce cas, il s'avère nécessaire d'opter pour un compromis entre ces réalisations.

Nous nous intéresserons ici plus en détail à ces deux situations.

1) *Les fugae permettant des réalisations alternatives*

Au sein du corpus étudié, on peut identifier plusieurs œuvres ou sections dont les parties fuguées semblent aussi bien pouvoir être chantées en imitation exacte qu'en imitation diatonique. Nous avons d'ores et déjà cité la chanson *Vive le roy* (Ex. 3.3.2), dans laquelle l'ensemble des *b* chantés par les parties de Bassus et de Superius (*comites*), engendrés par les *f* de la partie d'Altus (*dux*), peuvent être

⁹³⁹ Certains *canones* non fugués semblent, de même, permettre des réalisations alternatives, également valables. À ce propos, voir notamment SCHILTZ 2015, p. 180-4.

chantés *mi* aussi bien que *fa*. Il est vrai que l'imprimé **Petrucchi 1504**³, unique source préservée de cette chanson, comporte des résolutions écrites des parties de *comes*, dépourvues de bémol à la clé : ce qui oriente de préférence vers une réalisation en imitation diatonique. Toutefois, le caractère parfois douteux des résolutions transmises par les imprimés Petrucci, ainsi que l'absence d'autres sources de cette chanson, qui auraient pu fournir des points de comparaison, invitent à la prudence. Il n'est nullement certain que la version transmise par **Petrucchi 1504**³ constitue la seule réalisation envisageable⁹⁴⁰.

On recense plusieurs autres *fugae* dans lesquelles les parties fuguées peuvent être chantées de plusieurs manières radicalement différentes. Nous en donnons la liste ci-dessous.

Mouvements, sections ou œuvres concernés		Parties fuguées (<i>dux-comes</i>)	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				
			4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.	Autre
NJE 3.3 <i>Missa De beata virgine</i>	« Sanctus » (à 5)	Ts-Tp			X		
	« Benedictus » (à 5)	Ts-Tp			X		
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i>	« Osanna » (à 4)	T-B				X	
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>	« Agnus Dei II » (à 2)	A-T					2de inf.
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)		A-S	X				
		B-T	X				
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)		A-B				X	
		A-S	X				
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)		S-Q				X	

Table 3.3.8 : *Fugae* dont les parties fuguées semblent pouvoir être réalisées autant en imitation exacte qu'en imitation diatonique.

Dans l'ensemble de ces œuvres, l'application des règles conventionnelles ne suffit pas à déterminer si l'imitation exacte ou diatonique est la plus adéquate : le contrepoint lui-même permet diverses réalisations. Pour autant dans la plupart des cas, d'autres indices peuvent nous orienter, et nous permettre de choisir une réalisation plutôt qu'une autre.

⁹⁴⁰ À propos des résolutions transmises par les imprimés Petrucci, voir notamment II-2-C-3)-6). Dans le cas de la chanson *Vive le roy*, il est vrai, le choix d'une réalisation des parties fuguées en imitation exacte engendrerait une fausse-relation non simultanée d'octave (*b-mi* – *bb-fa*) entre l'Altus (*dux*) et le Superius (*comes*), à la brève 10. Cependant, une telle fausse-relation à distance d'octave semble tout à fait tolérable au sein d'une texture à quatre voix.

Dans l'« Agnus Dei II » de la *Missa Sine nomine*, les règles conventionnelles ne semblent pas interdire le choix d'une imitation exacte – qui impliquerait de chanter la partie d'Altus (*dux*) par bécarré, celle de Tenor (*comes*) par bémol. Mais une telle réalisation engendrerait en particulier une fausse-relation *b-fa* – *b-mi* à la brève 42. En outre, un nombre important de passages feraient entendre *b-fa* et *b-mi* à des parties différentes, à moins d'une semibreve d'écart. De tels enchaînements apparaissent certes fréquents dans les œuvres polyphoniques à quatre parties ou davantage, mais sont bien plus douteux dans une texture à deux parties. En dépit de l'absence d'indices formels permettant d'orienter le lecteur vers le choix d'une réalisation précise, ainsi que de l'absence de résolution écrite au sein des sources préservées, l'imitation diatonique semble la plus adéquate⁹⁴¹.

The image shows a musical score for two parts: Altus (*dux*) and Tenor (*comes*). The score is divided into three systems, each with two staves. The lyrics are: 'Ag - - - - nus de - i [Ag - nus de - - - i] qui tol - lis', 'pec - ca - ta mun - - - - di mi - se - re - - -', and 're no - - - - bis'. The notation includes clefs, time signatures, and various note values.

Exemple 3.3.17 : « Agnus Dei II » de la *Missa Sine nomine*, dans la version de JenaU 3 (f. 113')⁹⁴².

Dans la chanson *Je me plains*, à l'inverse, l'imitation exacte semble pouvoir être privilégiée. Si les huit *b* chantés par le Quintus (*comes*), engendrés par les *e* de la partie de Superius (*dux*), à la quarte supérieure, semblent pouvoir être

⁹⁴¹ Karol Berger observe certes que dans les sources théoriques jusqu'à Zarlino inclus, les seules *fugae* pouvant *a priori* permettre une imitation exacte sont celles conçues à un intervalle de quarte, de quinte ou d'octave (BERGER 1987, p. 157). Toutefois, l'emploi d'un dispositif de *fuga* à la seconde inférieure n'exclut pas pour autant la possibilité d'une imitation exacte. En effet, nous verrons que la chanson *A l'heure*, qui comporte une *fuga* à la neuvième inférieure, semble devoir – au moins en partie – être réalisée en imitation exacte. Dans le cas de cet « Agnus Dei » toutefois, les tessitures très proches des deux parties fuguées, qui engendrent des fausses-relations d'unisson, ainsi que le caractère très léger de la texture rendent cette solution très improbable.

⁹⁴² Selon les éditeurs de cette messe dans la *NJE*, aucune des sources n'offre de version de la *Missa Sine nomine* clairement supérieure aux autres. Cependant la version transmise par les deux sources issues de l'atelier Alamire, JenaU 3 et VienNB 4809, pourrait refléter une version plus proche de l'archétype conçu par le compositeur (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE* 12, p. 89).

chantés aussi bien *mi* que *fa*⁹⁴³, la configuration d'armures partielles relevée dans **VienNB 18746**, unique source antérieure à 1530 de cette chanson, suggère de chanter la partie de Quintus par bécarre, en imitation exacte de la partie de Superius⁹⁴⁴. Il est vrai qu'une telle réalisation engendrerait en particulier une fausse-relation d'unisson avec le Contratenor, à la brève 11 (Ex. 3.3.18). Cependant, du fait du contexte cadentiel au sein duquel apparaît cette fausse-relation, de la relative densité de la texture, ainsi que des témoignages attestant de la possibilité de telles dissonances, il semblerait possible de l'admettre⁹⁴⁵.

⁹⁴³ Peter Urquhart a notamment signalé le fait que le contrepoint de cette chanson présentait un nombre insuffisant d'indices pour permettre d'assigner celle-ci à la catégorie des *fugae* exacte ou diatoniques (URQUHART 2005, p. 175-6).

⁹⁴⁴ Dans cette source, l'ensemble des parties porte un bémol à la clé sur toute la durée de la chanson, à l'exception de la partie de Quintus (*comes*), qui perd son bémol à la clé de sa dernière portée, brèves 37-56. Soit, pour les deux dernières occurrences du *b* à cette partie (Table 3.2.1). Or, les brèves 37 à 42 reprennent pratiquement à l'identique les brèves 15 à 19 : ce qui suggère que la réalisation de ces deux passages doit être harmonisée.

⁹⁴⁵ Plusieurs de ces témoignages sont notamment réunis par Peter Urquhart. Parmi ceux-ci, on compte, outre les fausses-relations apparemment inévitables relevées dans les œuvres de compositeurs de la génération suivant celle de Josquin, un passage explicite du *Liber de arte contrapuncti* de Tinctoris (*Liber* II, cap. XXXIII), qui indique un exemple de fausse-relation d'octave augmentée, dans un exemple musical polyphonique (URQUHART 1993, p. 30-1). Enfin, la correspondance de Pietro Aaron et Giovanni Spataro contient une brève discussion quant à la possibilité d'admettre de telles fausses-relations : Spataro lui-même soutenant la possibilité d'une telle fausse-relation dans l'un de ses motets, dans la mesure où (Lettre no. 37, 30 janvier 1532) : « une telle octave superflue ne sera pas comprise par le sens de l'ouïe, et cela parce qu'elle ne tombera pas sur le premier mouvement vif que fait la voix amenée sur cette semibrève [...] mais tombera dans la tenue, ou plutôt dans la durée du temps ou de la note, laquelle durée est admise par l'ouïe au même titre que le silence » (« *tale superflua diapason non serà comprehesa dal senso del audito, et questo advenirà perché non caderà sopra el primo et vivo moto che fa la voce data in tale semibreve [...] ma caderà in la suspensione o vero durare del tempo o voce, el quale durare lo audito lo accetta in loco de taciturnità [...]* ») (BLACKBURN ; LOWINSKY ; MILLER (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, p. 458). Précisons toutefois que les figures de cadence de Superius chantées par les parties fuguées au sein de ce passage ne semblent pas devoir donner lieu à l'introduction de dièses cadentiels : ceux-ci risquant également d'occasionner des fausses-relations avec la partie de Tenor (brèves 8-9).

Superius
(dux)

Quintus
(comes)

Tenor

Contratenor

Bassus

8

[(mon) a - mi]

[plains de mon a - mi, de mon a - mi]

[de mon a - - - (b) - - mi qui]

[mi de mon a - mi, de mon a - mi]

[mi de mon a - mi, de mon a - mi]

Exemple 3.3.18 : Brèves 8-12 de la chanson *Je me plains*, d'après **VienNB 18746** (no. 7).

La relative discrétion de ces indices, et la difficulté de les interpréter, rendent difficile de déterminer si, pour ces *fugae*, les réalisations qui nous semblent les plus vraisemblables sont en effet les seules possibles.

Cette question se pose de manière particulièrement flagrante dans le cas de la chanson *Baisiez moy*, dans ses versions à quatre et six parties. Certes, l'imitation diatonique semble pouvoir être privilégiée dans la version à quatre parties, comme l'ont montré des études récentes⁹⁴⁶. La notation des sources, l'agencement de certaines entrées imitatives⁹⁴⁷, ainsi que la comparaison avec la *Missa Baisiez moy* de Mathurin Forestier, qui reproduit rigoureusement le début des quatre parties de la chanson attribuée à Josquin, en imitation diatonique⁹⁴⁸, suggèrent la nécessité d'une telle réalisation. Toutefois, le contrepoint de cette version à quatre parties permet également une réalisation de toute la *fuga* en imitation exacte. Les parties de *comes* semblent pouvoir être entièrement chantées par bémol, sans que n'en résulte de dissonance ou d'intervalle mélodique proscrit.

En outre, on relève, dans la version transmise par **BrusBR IV.90/BrusBR**

⁹⁴⁶ En particulier par David Fallows (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 81-4). Quoique plus circonspect, Peter Urquhart semble partager cette opinion (communication personnelle).

⁹⁴⁷ **Petrucchi 1502**², source la plus ancienne de cette chanson, comporte des résolutions écrites des parties de *comes* de la version à quatre parties, pourvues d'un bémol à la clé. Toutefois, les deux autres sources qui comportent de telles résolutions transmettent celles-ci dépourvues d'altérations à la clé – les manuscrits **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94** et **CorBC 95-6/ParisBnF 1817**. Il se pourrait, de fait, que ces armures partielles n'aient pas été prévues par Josquin, mais constituent un ajout dû à l'un des collaborateurs de Petrucci. Par ailleurs, David Fallows a notamment signalé la présence d'une imitation à l'octave, à partir de la brève 8, entre les parties de Bassus (*dux* du Tenor) et de Superius (*comes* de l'Altus), dans laquelle le *b-mi* de la partie de Bassus semble devoir être imité par un *b-mi* à la partie de Superius également.

⁹⁴⁸ FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 81-4.

IV.1274/TourBV 94, un bémol accidentel à la brève 36 de la partie de Superius (*comes*), qui suggère la nécessité d'une imitation exacte à cet endroit. Si son introduction peut certes s'expliquer par une application de la règle du *fa super la*, elle engendre des répercussions sur les autres parties. L'intervalle de quinte diminuée *E – b-fa* formé avec le Bassus semble devoir être corrigé par abaissement de l'*E* de celui-ci ; par ailleurs, la fausse-relation d'octave avec l'Altus pourrait requérir l'abaissement du *b* chanté par ce dernier.

Superius
(comes)

Altus
(dux)

Tenor
(comes)

[Bassus]
(dux)

(ve - la de quoy)

(-la de quoy)

Exemple 3.3.19 : Brèves 35-39 de la chanson *Baisiez moy* (à 4), d'après **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94** (f. 21'-22' (S), f. 8-8' (A), f. 22'-23' (T))⁹⁴⁹.

Dans la version transmise par **CorBC 95-6/ParisBnF 1817**, ce passage ne comporte aucune altération notée. De fait, il serait tout à fait possible de le réaliser sans introduire le moindre bémol⁹⁵⁰. Ainsi, il n'est pas évident de déterminer si le bémol de la brève 36 du Superius découle d'une application des règles conventionnelles, ou bien d'une intervention « auctoriale », probablement due au copiste de **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94**. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que ce dernier ne semble pas avoir cherché à perpétuer une imitation purement diatonique sur toute la durée de la *fuga*, mais n'a pas été gêné d'infléchir celle-ci, dans sa toute dernière phrase. La notation de cette source semble

⁹⁴⁹ Les éditeurs de la *NJE* indiquent, suivant Jaap van Benthem et Louise Litterick, qu'il semble impossible de placer le texte dans les deux voix supérieures sans omettre des vers, ou induire des situations inhabituelles au regard des pratiques de l'époque. Il serait par conséquent possible, selon eux, que cette pièce ait été conçue comme une pièce instrumentale. L'édition de la *NJE* n'indique le texte que sur les deux parties inférieures, sur lesquelles il se place aisément : nous adoptons ici cette solution (BENTHEM 1985, p. 77 ; LITTERICK 2000, p. 353, note 34. Cités par FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 85-6).

⁹⁵⁰ Les éditeurs de la *NJE*, en particulier, ont choisi de laisser ce *b* naturel (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 12 de la partition).

ainsi témoigner de la possibilité d'une réalisation mixte, et remet en question le caractère binaire des choix de réalisation possibles – imitation exacte ou diatonique.

Dans la version à six parties de cette chanson, qui reprend à quelques détails près les quatre parties originelles, en y ajoutant deux parties fuguées supplémentaires, l'introduction de ce bémol s'avère indispensable. À l'octave inférieure du *b* de la brève 36 du Superius (*comes*), l'une des parties ajoutées, la Sexta pars (*comes*), attaque en effet un *b* amené par un saut de quarte ascendante : qui doit donc également être chanté *fa*. Dans le passage reproduit ci-dessous, il ne fait aucun doute que tous les *b* chantés par les parties de *comes* doivent être abaissés.

The musical score shows six staves. The Superius part (comes) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Altus part (dux) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Sexta pars (comes) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Quinta pars (dux) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The Tenor part (comes) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Bassus part (dux) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: (de quoy) ve - la de quoy). The score shows various musical notations including notes, rests, and accidentals (b, #).

Exemple 3.3.20 : Brèves 33-39 de la chanson *Baisiez moy* (à 6), d'après **Petrucchi 1502²** (f. 40').

Pour autant, l'on ne saurait généraliser l'emploi des bémols aux parties de *comes*, sur toute la durée de cette *fuga*. L'application des règles conventionnelles n'induit l'abaissement que de certains des *b* chantés par ces parties ; en outre, un abaissement systématique des *b* aux parties de *comes* engendrerait des fausses-relations entre la Sexta pars (*comes*) et la partie d'Altus (*dux*), aux brèves 4 et 19, et nécessiterait l'emploi de l'*e* bémol, aux brèves 7 et 22 de la Sexta pars.

Superius
(comes)

Altus
(dux)

Sexta pars
(comes)

Quinta pars
(dux)

Tenor
(comes)

Bassus
(dux)

Bai - - - siez moy bai - siez moy

Bai - siez moy bai - siez moy

Exemple 3.3.21 : Brèves 1-7 de la chanson *Baisiez moy* (à 6), d’après **Petrucchi 1502**² (f. 40^r), dans l’hypothèse d’une réalisation des parties fuguées en imitation exacte.

Du fait des dissonances qu’engendrerait le choix d’une imitation exacte au sein de ce passage, ainsi que de l’absence d’indices clairs en faveur d’une telle réalisation – aucune des sources préservées ne transmet les parties de *comes* pourvues de bémols, accidentels ou à la clé –, une réalisation de ces premières brèves en imitation diatonique semble plus vraisemblable⁹⁵¹. Les dernières brèves requérant quant à elles, inévitablement, l’emploi de bémols au sein de certaines des parties (Ex. 3.2.20) : il semble que cette version à six parties requière une réalisation mixte des parties fuguées, alternant imitation exacte et diatonique⁹⁵².

Tandis que la réalisation de la version à quatre parties semblait offrir de multiples choix, celle de la version à six parties ne laisse que peu de liberté. À supposer que le compositeur de la version à quatre parties ait conçu celle-ci dans l’optique d’une réalisation unique et homogène, il serait tentant de supposer que cette réalisation est celle adéquate à la version à six parties. Mais l’hypothèse d’une parfaite homogénéité des réalisations de ces deux versions apparaît fragile. D’une part, il n’est pas assuré que ces deux versions aient été conçues par le même compositeur, et que ce compositeur était effectivement Josquin⁹⁵³. Par ailleurs, rien ne permet d’affirmer que la version à quatre parties a bien été conçue avec la

⁹⁵¹ Le manuscrit **CopKB 1848**, qui comporte une résolution écrite des parties de Superius et de Quinta pars (*comites* de l’Altus et du Tenor), semble confirmer cette hypothèse. De fait, il ne comporte aucun signe d’altération, accidentel ou à la clé. Il en est de même pour les sources plus tardives de cette chanson qui comportent des résolutions de ses parties de *comes* : en particulier **Susato 1545**¹⁵ (**J680**) et **Attaignant 1549** (**J681**).

⁹⁵² Dans son article dédié aux chansons fuguées à cinq et six parties transmises par **Susato 1545**¹⁵ (**J680**), Peter Urquhart a souligné la difficulté de déterminer le type d’imitation adéquat à la réalisation de cette chanson (URQUHART 2005, p. 176).

⁹⁵³ À propos des questions d’attribution posées par ces deux versions, voir notamment FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 86-7 : MACEY (éd.), *NJE* 30, p. 40-2.

perspective d'une seule réalisation possible des parties fuguées. Dans la version à six parties, en revanche, les contraintes d'écriture induites par l'introduction de deux parties fuguées supplémentaires semblent avoir considérablement restreint les possibilités de réalisation. Les éditeurs de la *NJE* ont souligné l'étrangeté du contrepoint engendré par l'ajout des deux parties fuguées supplémentaires⁹⁵⁴ : de même, la nécessité d'une réalisation mixte dans cette version pourrait résulter de l'emploi de ce dispositif canonique particulièrement contraignant.

2) *Les fugae requérant une réalisation mixte*

Si l'examen du contrepoint s'avère indispensable pour déterminer quelle réalisation des parties fuguées est la plus adéquate, l'interprétation des indices relevés peut être délicate. C'est notamment le cas lorsque ceux-ci semblent orienter vers des réalisations contradictoires : certains d'entre eux suggérant la nécessité d'une imitation exacte entre les parties fuguées, d'autres suggérant son impossibilité.

On peut d'emblée distinguer deux types de situations :

- Soit les indices contradictoires concernent des passages distincts de la *fuga* considérée : certains de ces derniers devant être chantés en imitation exacte, d'autres en imitation diatonique – c'était le cas de la chanson *Baisiez moy* (à 6), évoquée dans les pages précédentes.
- Soit ces indices concernent un même passage. Auquel cas la réalisation de ce dernier contraint les chanteurs à s'accommoder d'une solution apparemment insatisfaisante. À choisir, entre deux licences ou deux dissonances, celle qui semble la moindre, et à la tolérer.

Nous considérerons ici chacun de ces deux cas. Le premier d'entre eux apparaît, de loin, le plus fréquent. On peut notamment l'observer au sein des œuvres listées dans la table qui suit.

⁹⁵⁴ C'est notamment du fait de la présence de nombreuses dissonances engendrées par ces deux parties que Patrick Macey choisit de rejeter la possibilité d'attribuer celles-ci à Josquin (MACEY (éd.), *NJE* 30, p. 42).

Mouvements, sections ou œuvres concernés		Parties fuguées (<i>dux-comes</i>)	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>				
			4te sup.	4te inf.	5te sup.	5te inf.	Autre
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>	« Pleni sunt » (à 2)	B-A			X		
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>	« Et in spiritum » (à 4)	A-S	X				
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)		B-T			X		
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)		S-B					9e inf.
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)		T-Q			X		
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)		A-S	X				
		Q-Sx	X				
		B-T	X				

Table 3.3.9 : *Fugae* dont le contrepoint requiert une réalisation mixte des parties fuguées.

Dans la plupart des cas, le changement de qualité de l'imitation ne concerne qu'un bref passage de la *fuga* considérée, l'imitation demeurant stable sur l'essentiel de la durée de celle-ci. Dans la chanson *Du mien amant*, on relève trois occurrences du *b* à la partie de Tenor (*dux*), qui engendrent autant de *f* à la partie de Quintus (*comes*). Le dernier de ces *b*, qui apparaît à la brève 80 du Tenor, dans la seconde partie de la chanson (*residuum*), doit sans aucun doute être chanté *fa*, du fait de la présence d'un intervalle mélodique de quarte disjointe *F-b*, ainsi que d'un intervalle polyphonique d'octave formé avec le Bassus. À cet endroit, un bémol apparaît d'ailleurs explicitement noté dans **VienNB 18746**, unique source de cette chanson antérieure à 1530 (partie de *Tenores ad longum*, f. 38'). Le *f* du Quintus devant quant à lui demeurer naturel, l'imitation entre les parties fuguées apparaît ici exacte.

77

Superius
[(ce) - - corps mor - tel c'est bien du - moins, c'est]

Quintus
(comes)
[Tou - chant ce corps mor - tel c'est bien du]

Contratenor
[corps mor - tel, c'est bien du moins c'est bien]

Tenor
(dux)
[corps mor - tel c'est bien du moins]

Bassus
[Tou - chant ce corps mor - tel, c'est bien du]

Exemple 3.3.22 : Brèves 77-82 de la chanson *Du mien amant (residuum)*, d'après **VienNB 18746** (no. 47)⁹⁵⁵.

Les deux autres *b* relevés au sein de la partie de Tenor (*dux*), aux brèves 29 et 47, semblent en revanche devoir être chantés *mi*. En effet, tous deux sont attaqués à la quinte supérieure d'un *E* naturel chanté par le Bassus, et à l'octave inférieure d'un *bb-mi* chanté par le Superius – les deux passages présentent un contrepoint pratiquement identique. Les *f* chantés par le Quintus (*comes*) devant également demeurer naturels, il apparaît par conséquent que ces passages doivent être réalisés en imitation diatonique. À l'échelle de l'ensemble de la *fuga*, la réalisation des parties fuguées n'apparaît donc pas uniforme⁹⁵⁶.

⁹⁵⁵ Cette source ne comporte pas de texte pour cette chanson, ni pour la plupart des autres œuvres qu'elle transmet : mais uniquement des incipits. Or le texte transmis par les sources postérieures – et notamment **Attaignant 1549 (J681)**, que nous adoptons ici – ne s'adapte pas toujours parfaitement aux rythmes des parties notés dans **VienNB 18746** : certaines notes répétées, indispensables au placement du texte, s'y trouvant réunies en valeurs plus longues. Au sujet de ces variations rythmiques et mélodiques entre les parties fuguées, nombreuses au sein de ce manuscrit, cf. *supra*, II-2-C-2).

⁹⁵⁶ Dans son article dédié aux chansons fuguées à cinq et six parties transmises par **Susato 1545¹⁵ (J680)**, Peter Urquhart choisit de classer cette chanson parmi les *fugae* diatoniques, tout en reconnaissant le caractère ambigu de certains passages (URQUHART 2005, p. 175 ; 182).

Exemple 3.3.23 : Brèves 27-32 de la chanson *Du mien amant*, d'après **VienNB 18746** (no. 47).

Des situations comparables peuvent être observées au sein de plusieurs autres œuvres. Dans l'ensemble des cas identifiés, les indices relevés ne suffisent cependant pas à déterminer comment doit être chantée la *fuga* dans sa totalité : ils permettent seulement d'établir la réalisation de passages restreints⁹⁵⁷.

Le cas le plus intrigant, sans conteste, est celui de la chanson *A l'heure*. Au sein de cette chanson, l'application des règles conventionnelles induit l'introduction d'un nombre important d'altérations accidentelles à la partie de Bassus (*comes*). Plusieurs *E-la mi* doivent notamment être abaissés par un bémol, de même que

⁹⁵⁷ C'est le cas, en particulier, de l'« Et in spiritum » de la *Missa Sine nomine* ; du « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* ; ainsi que la chanson *De tous biens plaine* (à 3). Parmi les dix *bb* chantés par la partie de Superius (*comes*) de l'« Et in spiritum » de la *Missa Sine nomine*, un seulement doit manifestement être abaissé par un bémol, du fait de la règle du *fa super la*. Il figure à la brève 130. À l'inverse, seul celui chanté par cette partie à la brève 181 doit manifestement être chanté *mi*, du fait de la présence d'un *b-mi* attaqué à l'octave inférieure, à la partie de Tenor. La réalisation de l'ensemble des autres *b* demeure incertaine.

Dans le « Pleni sunt » de la *Missa Hercules dux Ferrarie*, c'est la partie de Bassus (*dux*) qui, aux brèves 39 et 41, requiert l'introduction de bémols, du fait de la règle du *fa super la* : ces altérations engendrent, sur ces passages, une imitation exacte. Cependant, rien n'indique que les treize autres *b* chantés par cette partie doivent être abaissés : cet abaissement serait certes possible, cependant aucun indice n'atteste de sa nécessité, ni dans le contrepoint, ni dans la notation des sources : la partie de Bassus (*dux*) ne comporte en effet d'altérations écrites, accidentelles ou à la clé, dans aucune des sources préservées. Il semble très probable que ces *b* doivent donc être chantés *mi*.

Enfin, quelques indices contradictoires ont été relevés dans la chanson *De tous biens plaine* (à 3) : à la brève 25, l'abaissement du *b* chanté par le Tenor (*comes*) apparaît nécessaire, du fait de l'intervalle de quinte formé par celui-ci avec le Superius, ainsi que l'intervalle d'octave formé avec le Bassus (*dux*). L'*e* correspondant à la partie de Bassus, une semibreve plus tôt, est explicitement abaissé par un bémol : aussi, l'imitation doit ici être exacte. Mais un autre passage de la *fuga* suggère la nécessité d'une imitation diatonique : à la brève 10, une fausse-relation d'octave avec la partie de Bassus semble requérir que le *b* chanté par le Tenor soit abaissé par un bémol. Or, rien n'indique que l'*e* correspondant à la partie de Bassus doive être abaissé. Il semble par conséquent que l'imitation doive être diatonique. Les éditeurs de la *NJE* choisissent certes ici d'abaisser l'*e* du Bassus, ainsi que celui du Superius : toutefois, le contrepoint ne semble pas donner d'argument solide en faveur de cette solution (BENTHEM ; BROWN (éd.), *NJE* 27, p. 10).

certaines *a-la mi ré*, comme on peut l'observer dans l'extrait reproduit ci-dessous (Ex. 3.3.24). Aux passages concernés, l'introduction de ces altérations engendre une imitation exacte entre les parties fuguées.

The image displays a musical score for four voices: Superius (dux), Altus, Tenor, and Bassus (comes). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 11 and the second at measure 17. The notation uses mensural notation with a common time signature. The Superius part is in a higher register, while the Bassus part is in a lower register. The score shows various accidentals, including flats and naturals, which are crucial for the exact imitation mentioned in the text.

Exemple 3.3.24 : Brèves 11-22 de la chanson *A l'heure*, d'après **Petrucchi 1504³** (f. 59'-60)⁹⁵⁸.

La nécessité de ces altérations ne fait aucun doute : il semble que l'essentiel de cette *fuga* puisse être chanté en imitation exacte⁹⁵⁹. Or, aucune d'elles n'apparaît notée sur la résolution écrite de la partie de Bassus (*comes*) dans l'unique source préservée de cette chanson, l'imprimé **Petrucchi 1504³** : ce qui peut interroger sur la fiabilité de cette résolution⁹⁶⁰. En outre, la nécessité d'introduire ces bémols apparaît surprenante, compte tenu du fait que, dans la théorie musicale jusqu'au milieu du XVI^e siècle au moins, les *fugae* conçues à des intervalles imparfaits ne semblent pouvoir donner lieu à une imitation exacte⁹⁶¹.

⁹⁵⁸ La brève 20 de la partie de Tenor présente une erreur manifeste dans cette source, engendrant deux quintes parallèles. Nous reprenons ici la correction donnée par les éditeurs de la *NJE* (FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 2).

⁹⁵⁹ Outre le passage cité en exemple 3.3.25, seules les brèves 4-5 posent problème à cet égard. L'*ee* bémol explicitement noté au Superius (*dux*) ne peut en effet être imité par un *d* bémol au Bassus (*comes*), ce dernier occasionnant des fausses-relations d'octave avec le Superius et le Tenor.

⁹⁶⁰ FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 2-3.

⁹⁶¹ Selon Karol Berger, les théoriciens jusqu'à Zarlino inclus n'envisagent la possibilité d'une imitation exacte que pour les *fugae* conçues à l'unisson, ou à un intervalle d'octave, de quarte ou de quinte (BERGER 1987, p. 157). On précisera toutefois que dans le cas de *fugae* par quintes successives – telle par exemple la chanson *Fortuna d'un gran tempo* *NJE* 27.12, ou la chanson *Prenez sur moy* d'Ockeghem –, qui par superposition engendrent des *fugae* à des intervalles imparfaits, une imitation exacte entre toutes les parties a pu être envisagée dès la fin du XV^e siècle.

Pour autant, la généralisation de ces altérations à la *fuga* entière pose problème⁹⁶². En effet, il est indubitable que certains passages du Superius (*dux*) ne peuvent être imités de manière parfaitement exacte au Bassus (*comes*), sans qu'en découlent de rudes dissonances. C'est le cas, en particulier, des brèves 23-27.

Exemple 3.3.25 : Brèves 23-27 de la chanson *A l'heure*, d'après **Petrucchi 1504**³ (f. 59'-60).

Ici, le choix d'une imitation exacte entre les parties fuguées engendrerait une série de dissonances inévitables, à moins d'opter pour une introduction d'altérations en « spirale »⁹⁶³. L'imitation diatonique apparaît donc ici plus vraisemblable. Ainsi, la réalisation la plus adéquate des parties fuguées de cette chanson semble devoir mêler l'imitation exacte et l'imitation diatonique.

Il est plus rare que des indices contradictoires puissent être relevés au sein d'un même passage d'une *fuga* donnée. Pourtant, cette situation est également attestée au sein du corpus étudié, principalement au sein de deux exemples : les motets *Inviolata* et *Salve regina* (à 4). Dans les passages concernés, aucune des réalisations possibles des parties fuguées – imitation exacte ou diatonique – n'apparaît pleinement satisfaisante. Les chanteurs se voient ainsi contraints

⁹⁶² Une réalisation de l'ensemble de cette *fuga* en imitation exacte a notamment été envisagée par Peter Urquhart, mais rejetée par lui (URQUHART 1988, p. 64 (Cité par FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 2)).

⁹⁶³ L'imitation exacte du *b-fa* de la brève 24 du Superius (*dux*) engendrerait, à la brève 25 de la partie de Bassus (*comes*), un *a* bémol. L'introduction de cet *a* bémol nécessiterait d'abaisser l'*aa* du Superius, à l'octave supérieure, puis l'*e* et le *d* qui le suivent. Ces bémols engendreraient à leur tour un *g* bémol puis un *d* bémol à la partie de Bassus, et ainsi de suite, emportant tout l'édifice polyphonique dans une spirale d'altérations ajoutées, qui décalerait toutes les parties un demi-ton plus bas, en l'espace de deux mesures à peine. Suivant notamment les théories d'Edward E. Lowinsky (LOWINSKY 1946²), certains chercheurs ont certes argumenté en faveur de l'emploi de tels dispositifs : cependant, cette possibilité paraît très improbable dans le cas de ce passage, compte tenu du manque d'indices concrets en faveur de cette solution, ainsi que du caractère très tortueux des lignes mélodiques qu'un tel choix engendrerait. Parmi les études récentes exposant des idées comparables, on peut notamment citer un article de Theodor Dumitrescu (DUMITRESCU 2007, p. 141-170). Une critique de ces idées a notamment été formulée par Ellen Beebe – pour un répertoire plus tardif que celui étudié ici, toutefois – (BEEBE 1992), et par Peter Urquhart (URQUHART 1993, p. 22-23).

d'admettre certaines dissonances, et de s'affranchir des modes d'application courants des règles conventionnelles.

Aux brèves 127 à 135 de la *Tertia pars* du motet *Inviolata*, plusieurs indices orientent vers une réalisation des parties fuguées en imitation exacte. Les *e* chantés par la partie de Tenor secundus (*comes*) apparaissent à plusieurs reprises à l'unisson du Superius (brèves 131, 132, 134), et doivent donc demeurer naturels ; quant au *b* chanté à la brève 129 du Tenor secundus, il semble devoir être chanté *mi*, étant conduit par mouvement conjoint jusqu'à l'*e* naturel, à la quarte supérieure (brève 131).

Exemple 3.3.26 : Brèves 127-134 du motet *Inviolata* (*tertia pars*), d'après **Grimm & Wirsung 1520**⁴ (f. 127'-128)⁹⁶⁴.

Cependant, le choix d'un *b-mi* à la brève 129 du Tenor secundus engendre une fausse-relation d'octave avec le Bassus ; brève 134, le choix d'un *e* naturel à cette même partie – et donc également au Bassus ainsi qu'au Superius, ces deux parties chantant également *e* à cet endroit – oblige à hausser le *b* chanté par la partie d'Altus, qui dans le cas contraire engendrerait un intervalle polyphonique de quinte diminuée au début de cette brève. Il n'est certes pas impossible que de telles dissonances puissent être admises : cependant leur concentration au sein d'un passage si réduit peut nous interroger.

Dans la version transmise par l'imprimé **Grimm & Wirsung 1520**⁴, on observe certes que la partie d'Altus perd son bémol à la clé de ce passage, brèves 130

⁹⁶⁴ L'une des deux sources qui comporte une résolution écrite de la partie de Tenor secundus (*comes*) de ce motet, l'imprimé **Grimm & Wirsung 1520**⁴ figure parmi les quatre sources les plus anciennes du motet. Elle semble s'apparenter de plus près aux autres sources du motet – et notamment à **Petrucchi 1519**³ – que l'autre source comportant une résolution écrite, le manuscrit **ModD 9**. La relation de ce dernier avec les autres sources du motet est en effet difficile à déterminer (ELDERS (éd.), *NJE* 24, p. 59-63).

à 134 (Table 3.2.1) : ce qui indique le haussement du *b* de la brève 134, et permet la correction de l'intervalle polyphonique de quinte diminuée⁹⁶⁵. Mais à la brève 129, aucune des deux sources qui comportent une résolution écrite – **ModD 9** et **Grimm & Wirsung 1520**⁴ – n'indiquent le haussement du *b* chanté par le Tenor secundus : la possibilité de la fausse-relation formée avec le Bassus n'apparaît donc pas confirmée par les sources.

Dans le *Salve regina* (à 4), de semblables conflits entre une logique mélodique et polyphonique apparaissent particulièrement nombreux. De fait, la réalisation de la partie de Tenor (*comes*) de ce motet semble requérir à de nombreuses reprises l'emploi de l'*e* bémol, par application de règles mélodiques – la règle du *fa super la* ; la règle de correction des tritons mélodiques. Or, nombre de ces *e* bémols engendrent des quintes diminuées avec la partie de Bassus (*dux*). Au cours de ce motet, on a relevé quinze passages au sein desquels l'introduction d'*e* bémols au Tenor, *a priori* requis par les règles conventionnelles, engendrerait de telles dissonances⁹⁶⁶. Le choix de l'une ou l'autre solution apparaît donc déterminant sur l'allure d'ensemble du motet.

Au sein des sources consultées, les deux parties de *dux* ne comportent aucune altération, accidentelle ou à la clé. L'absence de résolution écrite des parties de *comes* dans ces sources nous prive malheureusement d'éventuels indices quant à la réalisation de celles-ci. Toutefois, ces parties de *comes* semblent nécessiter l'emploi systématique du *b-fa*, comme l'indiquent les multiples occurrences de tritons mélodiques et de *fa super la*⁹⁶⁷. Dans le passage reproduit ci-dessous (Ex. 3.3.27), nous avons appliqué les règles de correction mélodique à la partie de Tenor (*comes*), en abaissant tous les *e* chantés par celle-ci, qui apparaissent en position de *fa super*

⁹⁶⁵ L'édition du motet au sein de ce recueil semble avoir été supervisée par Ludwig Senfl lui-même (Pour une description de cette édition, voir notamment PICKER 1998, p. 149-67). Seule source consultée de ce motet qui comporte des armures partielles, il adopte une notation permettant de résoudre certaines difficultés contrapuntiques, et – selon Willem Elders – d'éclairer la signification théologique du texte mis en musique. À la différence de toutes les autres sources du motet, qui notent l'ensemble des parties pourvues d'une armure stable – un bémol à la clé –, et dépourvues de bémols accidentels, cet imprimé présente en effet des configurations complexes d'armures partielles, qui semblent par endroits fournir des indications quant à la réalisation des parties fuguées. L'une des principales raisons qui justifient l'emploi de ces armures partielles semble être la correction des intervalles de quinte diminuée. En effet, le retrait du bémol à la clé de certaines des parties semble, dans plusieurs autres passages, être motivé par une volonté d'opérer cette correction (ELDERS 2009¹, p. 408-9).

⁹⁶⁶ Aux brèves 10, 24 et 30, les quintes diminuées engendrées ont une durée de minime ; aux brèves 43, 45, 60, 63, 66, 89, 99, 103, 105, 109, 111 et 117, une durée de semibrève.

⁹⁶⁷ Voir par exemple les brèves 113 et 119 de la partie de Superius (*comes*), dans l'exemple reproduit ci-dessus.

la, ou au sommet d'un intervalle de triton mélodique. Si cet abaissement systématique permet de préserver l'imitation exacte sur toute la durée de la *fuga* entre Bassus (*dux*) et Tenor (*comes*), on voit qu'il engendre, dans la totalité des cas, des intervalles de quinte diminuée avec la partie de Bassus.

Exemple 3.3.27 : Brèves 108-119 du *Salve regina*, reproduites depuis **VatS 42** (f. 148^r-149), dans l'hypothèse d'une réalisation en imitation exacte⁹⁶⁸.

Il est vrai que l'intervalle polyphonique de quinte diminuée peut être toléré dans certains cas⁹⁶⁹. Mais on constate qu'au cours de ce passage, plusieurs aspects

⁹⁶⁸ Des deux sources datant du vivant de Josquin, ce manuscrit semble constituer la plus fiable (ELDERS (éd.), *NJE* 25, p. 32).

⁹⁶⁹ En principe, les règles conventionnelles proscrivent l'emploi d'intervalles polyphoniques diminués ou augmentés (cf. *supra*, III-2-B-3). Cependant, un passage souvent cité du *Liber de arte contrapuncti* de Johannes Tinctoris semble attester que ces intervalles pouvaient être tolérés en pratique, dans certaines circonstances (*Liber* II, cap. XXXIII) : « En vérité, il nous faut éviter les faux unissons, les fausses quintes, les fausses octaves et de même les autres fausses concordances, par défaut ou surabondance d'un demi-ton majeur. C'est pour cela qu'il est enseigné en premier aux élèves par leurs maîtres, de ne pas admettre de *mi* contre *fa* dans les concordances parfaites. Néanmoins, j'ai très souvent découvert l'opposé chez un nombre infini de compositeurs, y compris parmi les plus célèbres, comme chez Faugues, dans la *Missa Le serviteur*, chez Busnoys dans la chanson *Je ne demande*, et chez Caron dans la chanson intitulée *Hellas* » (« *Quippe et falsum unisonum et falsum diapente et falsum diapason et quamlibet aliam falsam concordantiam per defectum aut superabundantiam semitonii maioris effectam evitare debemus. Id enim est quod in primis a magistris scholaribus praecipitur, ne mi contra fa in concordantiis perfectis admittant. Verumtamen saepissime apud infinitos compositores etiam celeberrimos oppositum comperi, ut apud Faugues in Missa Le serviteur, apud Busnois in carmine Je ne demande et apud Caron etiam in uno carmine quod dicitur Hellas* » (TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, éd. Seay, p. 143)). Ce passage a donné lieu à des interprétations diverses. Selon Karol Berger, les exemples cités par Tinctoris pourraient constituer des exceptions, présentant des particularités qui rendent acceptables l'emploi du *mi* contre *fa*. Ils pourraient ainsi nous informer sur les types de *mi* contre *fa* pouvant être tolérés, en dépit de l'interdiction formulée par le

tendent à mettre en doute la possibilité d'admettre ces dissonances : particulièrement rudes, celles-ci apparaissent en effet nombreuses, occupent une durée de semibrève, se trouvent souvent attaquées sur le poser du tactus, et se présentent au sein d'une texture relativement compacte, ce qui les rend particulièrement bien audibles.

La possibilité d'opter pour la réalisation envisagée ci-dessus (Ex. 3.3.27) apparaît donc douteuse. À l'inverse, pourtant, l'emploi systématique d'*e* naturels à la partie de Tenor apparaît également insatisfaisant, d'un point de vue mélodique. Il apparaît ainsi d'autant plus étonnant que Josquin insiste sur cet intervalle, répétant celui-ci un grand nombre de fois, sans chercher au contraire à l'éviter, à le dissimuler.

Dans la majorité des cas, les *fugae* du corpus étudié tendent à maintenir la même qualité d'imitation – exacte ou diatonique – sur toute leur durée. Il semble alors qu'une réalisation unique ait été envisagée *a priori* par le compositeur, et que cette réalisation ait déterminé la structure de l'ensemble de l'œuvre⁹⁷⁰. Toutefois, certains exemples obligent à nuancer ce constat, et à remettre en question d'une part, la stricte bipartition entre imitation exacte et diatonique ; d'autre part, le caractère souverain de l'intention du compositeur, dans la réalisation des *fugae*.

En effet, nous avons observé que pour un ensemble important de *fugae*, le type de réalisation requis n'apparaît pas réductible aux termes d'imitation « exacte » ou « diatonique ». Soit que le contrepoint permette une pluralité de réalisations distinctes des parties fuguées, pluralité dont les notations relevées témoignent

théoricien (BERGER 1987, p. 95). Pour Peter Urquhart en revanche, rien n'indique que ces exemples constituent des cas particuliers, et qu'il soit par conséquent possible d'en extraire des règles générales permettant de distinguer les dissonances « acceptables » des « inacceptables ». Selon lui, il n'est en outre pas certain que les chanteurs aient pu différencier ces différents types de quintes diminuées, et déterminer à l'avance lesquelles devaient être corrigées, sans une connaissance préalable de l'œuvre (URQUHART 1993, p. 29).

⁹⁷⁰ C'est là un postulat formulé notamment par Peter Urquhart, et sur lequel repose notamment son étude des chansons fuguées à cinq et six parties transmises par **Susato 1545¹⁵ (J680)**. Urquhart indique notamment : « Les œuvres contenant un canon exact ou diatonique tendent à maintenir cette relation sur toute leur durée, dans la mesure où n'interviennent pas d'autres facteurs, et les compositeurs tendent généralement à se montrer constants dans leur usage. Les schémas suggèrent que les compositeurs étaient conscients de ce qu'ils créaient, même lorsque les parties de *comes* elles-mêmes n'étaient pas explicitement écrites. La qualité de l'imitation résulte d'une intention pré-compositionnelle » (« *Works that contain exact canon or diatonic canon tend to maintain that relationship throughout when no other factors intervene, and composers tend to be largely consistent in their usage. The patterns suggest that composers were aware of what they were creating, even when the canonic followers themselves were not explicitly written out. Canonic quality results from a pre-compositional intent* », URQUHART 2005, p. 170). À la page suivante, il entreprend toutefois de nuancer cette notion d'« intention pré-compositionnelle », particulièrement délicate à définir, notamment pour des œuvres de la Renaissance (*Ibid.*, p. 171).

également⁹⁷¹ ; soit qu'une réalisation mixte soit apparemment requise – certains passages devant être réalisés en imitation exacte, d'autres en imitation diatonique – ; soit, enfin, qu'aucune des réalisations possibles ne semble *a priori* pleinement satisfaisante.

Aussi utile que soit le couple des termes « exact » et « diatonique » pour l'étude des *fugae*, il apparaît clairement insuffisant pour permettre une description complète des pratiques de composition dont témoignent les œuvres étudiées. L'emploi de la *fuga* par Josquin ne peut être enfermé dans des cadres aussi rigides : il semble au contraire emprunter des voies toujours renouvelées, beaucoup plus intuitives. Introduite plus tardivement dans la théorie musicale, l'opposition entre les *fugae* dont les parties procèdent par des intervalles rigoureusement identiques, et celles dont les parties procèdent par des intervalles de même taille, mais dont la qualité varie, apparaît ainsi bien plus comme une classification *a posteriori*, commode mais imprécise, que comme une condition théorique de la *fuga*⁹⁷².

Se pose par conséquent la question de savoir si la pratique de la *fuga* par Josquin était régie par d'autres cadres théoriques que ceux que nous avons envisagés jusqu'ici ; ou bien si les multiples cas apparemment problématiques identifiés au

⁹⁷¹ Parmi les indices clairement lisibles attestant de la possibilité de réalisations distinctes d'une *fuga* donnée, nous avons notamment cité les divergences de notation d'armures parmi les sources de la chanson *Baisiez moy* (à 4) : **Petrucchi 1502**², indiquant les parties de *comes* pourvues d'un bémol à la clé, et signalant ainsi la nécessité d'une imitation exacte ; **BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94** et **CorBC 95-6/ParisBnF 1817** les indiquant dépourvues d'altérations, signalant manifestement la nécessité d'une imitation diatonique (*cf. supra*, III-3-B-1), note 947). À cet égard, l'étude des tablatures instrumentales peut également apparaître très révélatrice. Les tablatures du motet *Inviolata* commentées par Robert Toft, en particulier, transmettent des réalisations distinctes de ce motet. Certaines versions se fondent apparemment sur la version transmise par **Grimm & Wirsung 1520**⁴, impliquant de nombreux changements d'armure aux parties fuguées et non fuguées ; d'autres sur des versions transmises par d'autres sources, conservant tout du long des armures homogènes (TOFT 1988, p. 337-9). On précisera toutefois que les tablatures ne constituent généralement pas des sources fiables quant aux pratiques d'inflexion et de *musica ficta* adoptées par les chanteurs contemporains. Les éditeurs de la *NJE* remarquent ainsi notamment que dans les tablatures de Diego Pisador, l'emploi des inflexions apparaît souvent incohérent dans les cadences ; ne tient généralement pas compte de la forme mélodique des parties originelles, et tend à la préservation des consonances, souvent en dépit de la logique mélodique (DUMITRESCU ; URQUHART (éd.), *NJE 12*, p. 22).

⁹⁷² À cet égard, il est significatif de constater qu'en introduisant les termes de *fuga* et d'*imitatio*, Gioseffo Zarlino signalera explicitement la possibilité de réalisations « mixtes », alternant imitation exacte et diatonique. Dans ses *Istitutioni harmoniche*, celui-ci indique notamment (ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LII, p. 219-220) : « On trouve également une sorte de composition semblable, laquelle contient le *dux* et le *comes*, partiellement en *fuga*, et partiellement en *imitatio* [...]. Elle est appelée communément *fuga*, et s'emploie très souvent dans les compositions impliquant de nombreuses voix, comme on peut l'observer dans de nombreux chants polyphoniques » (« *Si ritroua etiandio vna sorte di compositione simile, laqual contiene la Guida, et il Consequente, parte in Fuga, et parte in Imitatione. [...] Imperoche comunemente è detta Fuga ; et si vsa molto spesso nelle compositioni a più voci, come si può vedere in molte cantilene* »).

cours de cette partie résultent simplement d'une pratique souple des techniques de *fuga*, et sont induits par le jeu des contraintes au sein du contrepoint. En d'autres termes, si ces situations peuvent être expliquées à travers des notions théoriques encore non évoquées, ou bien si elles résultent simplement d'une série d'ajustements apportés au cours de la composition des œuvres étudiées. C'est notamment à cette question que nous nous intéresserons dans la partie suivante. Pour cela, nous envisagerons les *fugae* à travers d'autres notions théoriques que celles d'imitation « exacte » ou « diatonique » ; puis, nous chercherons à définir de quelle manière les parties fuguées étaient conçues lors de la composition.

4- *Fugae et théorie modale : un éclairage sur les questions de réalisation*

La réalisation des *fugae* du corpus étudié ne saurait être réduite à une simple alternative, entre le choix d'une imitation exacte ou diatonique entre les parties fuguées. De fait, une proportion significative des *fugae* considérées au cours de cette thèse ne peuvent être chantées d'une manière uniformément exacte ou diatonique. Il n'apparaît donc pas possible de compartimenter strictement ces *fugae* en deux catégories absolument étanches. Par ailleurs, dans certains cas, ce choix ne semble pas avoir de véritable sens⁹⁷³. Ainsi, deux techniques de lecture, induisant mécaniquement deux types de transposition – reproduction des syllabes de solmisation pour une imitation exacte ; lecture dans une autre clé pour une imitation diatonique –, ne peuvent suffire à la réalisation de toutes les *fugae*. La diversité des situations requiert une approche plus souple, qui puisse permettre des ajustements.

Le processus d'engendrement de la partie de *comes* à partir de la partie de *dux* ne peut donc être assimilé à une « transposition » au sens moderne du terme, tantôt exacte et tantôt diatonique. Les concepts de la théorie musicale moderne ne semblent pas pleinement adaptés à la description de ces phénomènes. Or, il est intéressant de constater que les théoriciens autour de 1500 disposaient d'une notion apparentée à celle de « transposition », mais à la fois profondément différente : celle de *transpositio*. L'étude des questions posées par les *fugae* à la lumière de cette notion nous permettra d'éclairer certaines difficultés, et de cerner plus précisément certains des cadres théoriques qui définissent la pratique de la *fuga*.

Par ailleurs, nous ne saurions envisager la génération de la partie de *comes* à partir de la partie de *dux* comme un simple déplacement mélodique. Nous avons observé que les contraintes inhérentes au contrepoint pouvaient nécessiter certaines inflexions dans les parties fuguées ; qu'à l'inverse, la réalisation des parties fuguées pouvait avoir des répercussions sur les parties non fuguées. Aussi la réalisation de la partie de *comes* d'après celle de *dux* doit prendre en considération l'ensemble des parties de la polyphonie, l'ensemble du contexte au sein duquel s'opère ce déplacement.

⁹⁷³ En particulier, lorsque la qualité de l'imitation ne semble devoir être altérée que pour une seule note (cf. *supra*, III-3-A-5).

Nous développerons ces deux aspects au cours de cette partie, afin de mieux cerner la nature du processus d'engendrement des parties de *comes*, à partir des parties de *dux*. Nous envisagerons tout d'abord les *fugae* à travers la notion de *transpositio* ; puis, à travers une conception de l'édifice polyphonique comme totalité. Pour aborder ce point, nous évoquerons notamment les procédés de composition autour de 1500. Nous chercherons ainsi à ne pas réduire l'engendrement des parties de *comes* à des notions anachroniques et réductrices, mais à en définir toutes les implications.

1) La notion de *transpositio*

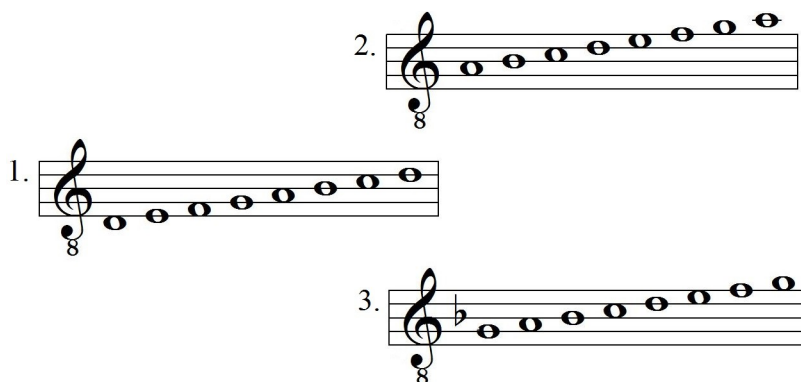
C'est notamment dans des traités allemands ou d'Europe Centrale que l'on trouve, dès 1496 environ dans les sources imprimées, des passages évoquant les notions de *transpositio cantus*, ou de *cantus transpositus*⁹⁷⁴. Selon Georg Rhau (1517Rh), l'emploi de la *transpositio* consiste à élever « le chant depuis le lieu propre de sa finale à la quinte supérieure, ou parfois à la quarte »⁹⁷⁵. Rhau poursuit⁹⁷⁶ :

En effet, tout chant du premier ou du second ton ne se termine pas nécessairement sur *D*, mais parfois aussi sur *a* et *d*, très fréquemment sur *G* dans la musique mesurée, non sans [chanter] *fa* sur la *clavis b* cependant [*i.e.* Avec un bémol à la clé]. Cela, les compositeurs de musique mesurée le font très souvent pour cette raison, afin qu'aucune *vox* ne figure en dehors de l'échelle de Guido.

⁹⁷⁴ Ces notions apparaissent notamment mentionnées par les traités suivants : c.1496An, cap. VIII ; 1501Pr, *Scala latina* ; § *Cognitio tonoru[m] [...] quantum ad finem* ; 1507Co, cap. III ; c.1508Tz, § *De finibus tonorum* ; 1509Qu, § *De tonis* ; 1511Co, *Tractatus II*, cap. X ; 1512Ph, *Liber I*, cap. III ; 1514Bd, *Ordo situs et differentie clavium* ; *De finibus octo tonorum* ; 1514Ko, cap. VI ; 1515Bg, cap. II ; 1517Rh, cap. VIII ; 1517Or, *Liber I*, cap. IV ; c.1520Mt, *Liber I*, cap. XI.

⁹⁷⁵ 1517Rh, cap. VIII : « *Transpositio cantus, est coniunctarum euitatio. Dum enim coniunctas vitare intendimus, cantum ex loco proprio sui finis sursum ad quintam eleuamus, interdum ad quartam* ». On trouve une formulation presque exactement semblable dans le *Musice actiue* d'Andreas Ornithoparchus, imprimé la même année dans la même ville, Leipzig (1517Or, *Liber I*, cap. XI : « De la *transpositio* du chant. Elle est l'évitement des *coniunctae*. En effet, lorsque l'on cherche à éviter les *coniunctae* (puisqu'elles rendent le chant vicieux), nous élevons le chant depuis le lieu propre de sa finale à la quinte supérieure » (« *De transpositione Cantus. Est coniunctarum euitatio. Dum enim coniunctas (quoniam viciosum reddunt cantum) vitare intendimus, cantum ex loco proprio sui finis sursum ad quintam eleuamus* »).

⁹⁷⁶ 1517Rh, cap. VIII : « *Non enim omnis cantilena primi et secundi tonorum in D exit, sed nonnunquam etiam in a et d, frequentissime in cantu mensurali in G, non tamen absque fa in b clauē. Quod potissimum ea ratione symphonistae faciunt, ne voces extra Guidonis scalam expatiari videantur* ».



1. : Échelle du premier ton placée sur sa finale régulière, *D-sol ré*.

2. : Échelle du premier ton placée sur *a-la mi ré*, *affinalis* à la quinte supérieure.

3. : Échelle du premier ton placée sur *G-sol ré ut*, *affinalis* à la quarte supérieure, avec un bémol à la clé.

Exemple 3.4.1 : Transcription de l'exemple de *transpositio* donné par Georg Rhau (1517Rh, cap. VIII).

Bien que cette notion présente d'évidents points communs avec celle, moderne, de « transposition », toutes deux ne sauraient être confondues. Tout d'abord, la *transpositio* ne consiste pas seulement à déplacer une mélodie ou une suite d'intervalles, mais bien plutôt à déplacer une échelle modale. Elle constitue de fait une notion appartenant à la théorie des modes, et s'associe à celle d'*affinalis*, de *confinalis*, ou de *confinis*⁹⁷⁷, qui désigne les finales alternatives associées à chaque mode, sur lesquelles ceux-ci peuvent être déplacés⁹⁷⁸. Cette notion d'*affinalis* apparaît quant à elle mentionnée par la quasi-totalité des traités imprimés de plain-chant ou de *musica practica* imprimés dans les années 1475-1530 environ⁹⁷⁹.

⁹⁷⁷ À propos de cette notion, désignée par ces trois termes synonymes, voir notamment PESCE 1987, et ATCHERSON 1970. Si les termes d'*affinalis* et de *confinalis* apparaissent relativement communs dans les traités consultés, celui de *confinis* ne semble apparaître que dans les *Libri tres* de Pietro Aaron (1516Aa, *Liber* I, cap. XXXII). Le fait que ce texte ait été traduit de l'italien au latin non par le théoricien, mais par Giovanni Antonio Flamini, pourrait expliquer le caractère peu usuel de ce terme. Walter Atcherson cite également le terme d'*adfinalis*, que nous n'avons pas relevé dans les textes consultés (ATCHERSON 1970, p. 326).

⁹⁷⁸ Selon la définition de Bernhardt Bogentanz, par exemple (1515Bg, cap. II) : « Et certaines *affinales* sont comme des sièges irréguliers des chants, parce que les chants transposés placent sur eux leur siège » (« *Et aliquae affinales quasi cantuum sedes irregulares, quoniam cantus transpositi in ipsis sedem suam ponunt* »).

⁹⁷⁹ Par ailleurs, la notion de *transpositio cantus* est parfois mise en parallèle avec celle de *transpositio clavium* : celle-ci désignant la pratique de déplacer les clés sur la portée, afin d'ouvrir un ambitus plus ample, lorsque la mélodie risquerait de sortir de la portée. On trouve notamment ce parallèle chez Andreas Ornithoparchus (1517Or, *Liber* I, cap. XI) : « Ainsi la *transpositio* est le fait déplacer un chant ou une clé depuis son siège propre. En effet, opérer une *transpositio* consiste à déplacer le chant ou la clé de son lieu propre. Et il existe deux types de *transpositio* : du chant ou de la clé » (« *Unde transpositio est cantus vel clavis a propria sede remotio. Est enim transponere cantum vel clauem a loco proprio remouere, et est duplex transpositio, scilicet cantus et clavis* »), ainsi que chez Stefan

Ensuite, les règles qui régissent la *transpositio* ne permettent pas n'importe quels déplacements d'une échelle donnée. Les traités définissent deux types de *transpositio* pour une échelle donnée, correspondant à deux sortes d'*affinales*⁹⁸⁰ :

- Une *transpositio* à la quinte supérieure, qui déplace l'échelle sur une *affinalis* placée une quinte au-dessus de la finale « régulière ». Ce déplacement n'induit aucun ajout d'altérations supplémentaires.
- Une *transpositio* à la quarte supérieure, qui déplace l'échelle sur une *affinalis* placée une quarte au-dessus de la finale « régulière ». L'emploi d'une telle *transpositio* implique l'introduction d'un bémol à la clé de l'échelle déplacée⁹⁸¹. Selon plusieurs des théoriciens qui mentionnent cette seconde possibilité, celle-ci apparaît rare dans le plain-chant, mais très courante dans la *musica mensuralis*⁹⁸².

Afin d'identifier le mode mélodique d'un chant, il suffit alors, selon les théoriciens, d'observer sa finale, ainsi que la présence ou non d'un bémol à la clé. On trouve, dans plusieurs traités imprimés entre 1475 et 1530 environ, des schémas résumant ces critères d'identification modale. Nous reproduisons et traduisons ici celui de l'Anonyme allemand c.1496An⁹⁸³ :

Monetarius (c.1520Mt, *Liber I*, cap. XI).

⁹⁸⁰ On peut noter, suivant Pietro Aaron, que ces déplacements sont ceux rendus possibles par les « affinités », c'est à dire par la similitude des espèces d'intervalles qui suivent des degrés placés à distance de quinte ou de quarte (1516Aa, *Liber I*, cap. XXXII : « Ceux qui ont livré les principes de l'art ont institué une fin des tons irréguliers : en effet, quatre lieux qui sont les *confines*, à savoir *a-la mi ré, b-fa [b]-mi, C-sol fa ut, D-la sol ré*. Par le moyen de ces préceptes déduits des tons, ils vont plus loin et affirment, que l'on peut terminer un ton en n'importe quel lieu de la main, où ses espèces peuvent être trouvées » (« *Qui artis praecepta tradidere, terminationem irregularium tonorum instituere quattuor quidem in sedibus, quae confines sunt, idest a-la mi re. b-fa [b]-mi. C-sol fa ut. D-la sol re. Quare praecepta de tonis tradita praeterereunt et aiunt, posse tonum in quolibet manus loco terminari, ubi species illius queunt inueniri* »). À propos de ce lien entre *affinales* et affinités, voir également PESCE 1987.

⁹⁸¹ Aux deux *transpositiones* correspondantes, par quinte ou par quarte, Dietrich Tzwyvel attribue même deux termes différents : ceux de *transpositionem* (par quinte), et de *transformationem* (par quarte) (c.1508Tz, § *De finibus tonorum*).

⁹⁸² On trouve notamment cette indication chez Johannes Cochlaeus (1511Co, *Tractatus III*, cap. II), Simon Quercu (1509Qu, *Tractatus III*, cap. II), Heinrich Glarean (1516Gl, cap. X), ou encore Georg Rhau, dans le passage précédemment cité.

⁹⁸³ c.1496An, cap. VIII : « *[Terti]a regula : omnis cantus tra[n]sposit[us] exiens in c-sol fa ut [...] est 7 vel 8 [...] tonor[um] [et] hoc si in b-fa b-mi dicitur fa* » ; « *[Second]a regula : [omnis cantus transpositus exiens in] C-fa ut [...] est 7 vel 8 [...] tonor[um] [et] h[oc] si in b-mi dicitur fa. Si vero mi est 5 vel 6 [...] est 3 v[el] 4 [...] tonor[um] si in b-fa b-mi d[icitu]r mi* » ; « *Pri[m]a regula : o[mn]is cant[us] regular[is] exiens in G-sol re ut [...] est 7 vel 8 [...] tonorum* ». Dans ce traité, les règles se trouvent ordonnées dans l'ordre inverse, débutant par la troisième et terminant par la première. Nous avons ici modifié cet ordre, dans un souci d'intelligibilité.

Première règle [finales régulières des tons] :

	G-sol ré ut		7 ^e ou 8 ^e ton
Tout chant régulier	F-fa ut	est en	5 ^e ou 6 ^e ton
se terminant sur	E-la mi		3 ^e ou 4 ^e ton
	D-sol ré		1 ^{er} ou 2 ^e ton

Seconde règle [affinales placées à la quinte supérieure] :

Tout chant transposé	C-fa ut	est en	7 ^e ou 8 ^e ton	<i>si l'on dit fa en b-mi [i.e. avec un bémol à la clé]. En revanche si l'on dit mi [en b-mi], alors le ton est le cinquième ou le sixième.</i>
se terminant sur				
	c-sol fa ut		5 ^e ou 6 ^e ton	
	b-fa b-mi	est en	3 ^e ou 4 ^e ton	<i>si l'on dit mi en b-fa b-mi</i>
	a-la mi ré		1 ^{er} ou 2 ^e ton	<i>[i.e. sans altérations à la clé]</i>

Troisième règle [affinales placées à la quarte supérieure] :

	c-sol fa ut		7 ^e ou 8 ^e ton
Tout chant transposé	b-fa b-mi	est en	5 ^e ou 6 ^e ton
se terminant sur	a-la mi ré		3 ^e ou 4 ^e ton
	G-sol ré ut		1 ^{er} ou 2 ^e ton

Table 3.4.1 : Critères d'identification du mode mélodique d'un chant, d'après c.1496An, cap. VIII.

Ces éléments permettent d'emblée d'opérer quelques parallèles entre les processus de *transpositio*, et les techniques de *fuga*.

- En premier lieu, on note que des restrictions comparables semblent opérer dans la *transpositio* et dans les *fugae*, quant aux types d'intervalles pouvant être employés. Une *transpositio* ne peut être opérée que par quarte, quinte ou octave ; quant à la *fuga*, elle doit selon plusieurs théoriciens ne procéder qu'à l'unisson, ou bien à un intervalle de quarte, de quinte ou d'octave⁹⁸⁴.
- Ensuite, les différentes *transpositiones* définies par les théoriciens ne sortent en aucun cas des cadres de la *musica recta* : si la *transpositio* par quarte induit l'introduction d'un bémol à la clé du *cantus transpositus*, aucune *transpositio* n'induit l'introduction de dièses, ni de bémols sur des degrés autres que le *b*. De même, les parties fuguées des œuvres étudiées ne semblent pratiquement jamais s'aventurer dans le domaine de la *musica ficta*⁹⁸⁵. Il est certes improbable que, dans le cas des *fugae*, cette restriction traduise un véritable

⁹⁸⁴ Ces intervalles possibles pour les *fugae* sont ceux mentionnés par Bartolomeo Ramos de Pareja et Venceslaus Philomathes, en particulier (cf. *supra*, III-1-3)).

⁹⁸⁵ cf. *supra*, III-3-A-5)

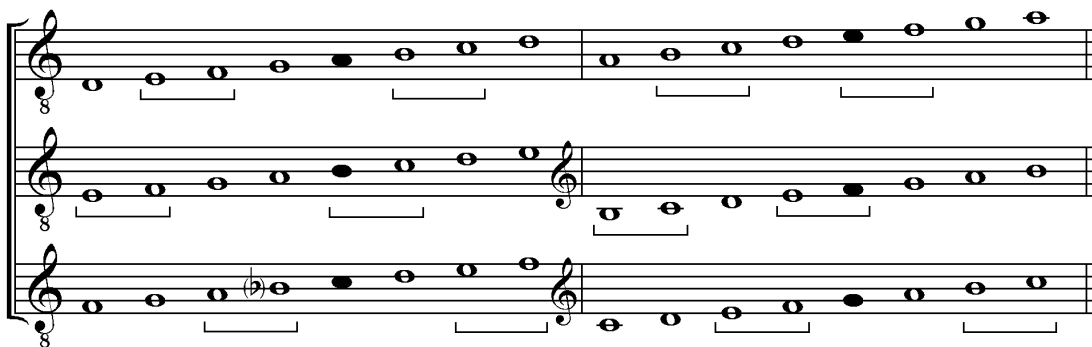
interdit théorique⁹⁸⁶. Toutefois, il est intéressant de constater que des limites comparables semblent avoir encadré les pratiques de *fuga* comme de *transpositio*.

- Enfin, le déplacement de l'échelle occasionné par une *transpositio* n'induit pas nécessairement une préservation exacte des intervalles contenus dans l'échelle de départ. Dans les *fugae*, de même, les intervalles chantés par la partie de *comes* ne reproduisent pas nécessairement à l'identique les intervalles chantés par la partie de *dux*.

Ce dernier point constitue sans doute à la fois le plus éclairant, et le plus problématique : il convient de nous y attarder. Si la *transpositio* à la quarte supérieure, qui nécessite l'introduction d'un bémol à la clé, permet une préservation exacte de tous les intervalles de l'échelle d'origine, la *transpositio* par quinte, qui n'implique pas d'ajout d'altérations, ne permet généralement pas de préserver l'ensemble des espèces du mode. Le schéma suivant indique les modes dorien, phrygien et lydien authentiques, ainsi que leurs *transpositiones* par quinte. La place des demi-tons s'y trouve signalée par des crochets⁹⁸⁷. Les degrés noircis indiquent quant à eux l'intersection entre les espèces de quinte et de quarte qui constituent chaque mode.

⁹⁸⁶ Parmi les œuvres mêmes attribuées à Josquin, certaines œuvres non fuguées, mais faisant un usage intensif de l'écriture en imitation peuvent en effet utiliser des degrés de *musica ficta*. C'est notamment le cas de la chanson *Fortuna dun gran tempo* NJE 27.12, transmise notamment par **Petrucchi 1501**¹ (*Harmonice musices Odhecaton A*, Venise : Ottaviano Petrucci, [1501], f. 80^v-81), dont la partie de Contra comporte deux bémols à la clé. Par ailleurs, des œuvres fuguées plus tardives, attribuées à d'autres compositeurs, pourront impliquer des parties fuguées comportant un dièse à la clé, ou bien plusieurs bémols (*cf. supra*, III-3-A-5), note 937).

⁹⁸⁷ Si l'Anonyme allemand des environs de 1496 envisageait la *transpositio* des septième et huitième modes (Ex. 3.4.2), plusieurs théoriciens affirment que ces deux modes ne se transposent pas, ou très rarement. Andreas Ornithoparchus affirme en particulier (1517Or, *Liber I*, cap. XXI) : « Un chant des septième ou huitième tons ne se transpose pas » (« *Cantus septimi et octavi tonorum non transponitur* »). Plusieurs autres théoriciens semblent avoir adopté des positions comparables, en particulier Johannes Aventinus (1516Av, cap. XI), Georg Rhau (1517Rh, cap. VIII), Michael Koswick (1514Ko, cap. VI) ou encore Gregor Reisch (1517Rs, *Tractatus II*, cap. IX). Nous n'indiquons donc pas le mode mixolydien dans l'exemple 3.4.2.



Exemple 3.4.2 : Échelles modales dorienne, phrygienne et lydienne (à gauche), avec leurs *transpositiones* par quinte (à droite).

La *transpositio* à la quinte supérieure du mode lydien semble la seule qui permette une préservation exacte des intervalles de l'échelle d'origine. Dans la mesure où, selon la théorie contemporaine, ce mode doit être chanté par bémol – du moins dans le plain-chant⁹⁸⁸, son déplacement à la quinte supérieure, sans bémol à la clé, n'altère en rien sa structure intervallique. En revanche, une telle *transpositio* ne permet pas de préserver les échelles dorienne et phrygienne. Le *b-mi* dans les échelles d'origine, correspondant respectivement au sixième et au cinquième degré de celles-ci, devient en effet *f* naturel dans le *cantus transpositus*, occasionnant un déplacement des demi-tons (Ex. 3.4.2). Cette inexactitude dans la préservation des intervalles de l'échelle d'origine ne semble pas avoir dérangé les théoriciens : bien qu'un grand nombre des textes imprimés entre 1475 et 1530 environ exposent en détail ce système des *affinales*, aucun d'eux ne fait mention de cette altération de la structure intervallique des échelles modales. Il semble qu'Heinrich Glarean sera le premier à constater ses différences : du moins, à en tirer toutes les conséquences⁹⁸⁹.

⁹⁸⁸ Cette pratique ne semble faire aucun doute dans le plain-chant : en témoignent notamment les traités de Nicolo Burzio (1487Bu, *Tractatus* I, cap. XX) ; de l'Anonyme allemand de 1496 environ (c.1496An, *Parte [secund]a*, cap. V) ; de Johannes Cochlaeus (1511Co, *Tractatus* III, cap. IV) ; de Michael Koswick (1514Ko, cap. II) ; de Georg Rhau (1517Rh, cap. III), etc. Toutefois Pietro Aaron indique dans son *Trattato* que cette pratique n'est pas systématique dans la polyphonie (1525Aa, cap. VI) : « Pour autant, sache que les compositeurs anciens ont en cela plutôt tenu compte de la facilité [de noter systématiquement les chants des cinquième et sixième ton pourvus d'un bémol à la clé] que de la forme propre, ou de la véritable constitution [de ces tons], conscients que les cinquième et sixième tons ont fréquemment besoin de recourir au bémol. Étant donné qu'un tel ton ne doit pas toujours se chanter par le dit bémol, parce que cela serait contre l'ordre des divisions de leurs tons, ordonnés par les anciens » (« *Per tanto sappi che li compositori antichi piu hanno in questi tali considerato la facilità che la sua propria forma o uero compositione, conciosiacosa che el quinto et sesto tuono harebbe assai uolte dibisogno lo aiuto del B molle/ Dato che non sempre tal tuono si debbe cantare per detto B molle, perche sarebbe contra agli uersi delle mediationi di lor tuoni ordinati da gli antichi* »).

⁹⁸⁹ C'est notamment en s'appuyant sur ce constat que les échelles modales peuvent différer, selon qu'elles sont placées sur leur finale régulière ou leur *affinalis* à la quinte supérieure, que Glarean fondera sa théorie des douze modes (ATCHERSON 1970, p. 330).

Mais le plus étonnant est qu'en dépit de ces différences quant à la structure intervallique des échelles « régulières » et « irrégulières », nombre de théoriciens attribuent un rôle à la solmisation dans la *transpositio*. Dans un chapitre dédié à la *transpositio*, Andreas Ornithoparchus (1517Or) nous renseigne notamment quant à la façon dont est supposée s'opérer celle-ci. La sixième des « règles de transposition » données par le théoricien indique⁹⁹⁰ :

Sixième [règle :] les mêmes syllabes de solmisation sont chantées après la transposition, que celles qui étaient chantées avant.

Bien qu'Ornithoparchus semble être seul à formuler explicitement ce principe d'une préservation exacte des syllabes de solmisation dans la *transpositio*, d'autres théoriciens semblent le sous-entendre, en affirmant que les finales propres à chaque mode se solmisent toujours de la même manière, quelle que soit la *clavis* qui accueille cette finale. Cette affirmation de l'identité des syllabes entre l'échelle régulière et le *cantus transpositus* trace un lien direct avec la technique de la *fuga*⁹⁹¹. Tout comme dans la *fuga*, en effet, cette préservation supposée des syllabes chantées, et donc des intervalles, apparaît en effet possible dans certains cas. Mais dans d'autres, se heurte à des structures qui l'interdisent : se pose alors la question de la technique devant être employée pour opérer le déplacement d'échelle.

Autour de 1500, les témoignages explicites concernant la préservation des intervalles dans la *transpositio* sont rares, de même que ceux qui préconisent l'emploi d'une imitation exacte dans les *fugae*. Dans les deux cas toutefois, l'exactitude prônée par les théoriciens n'apparaît pas toujours viable : ni la préservation des intervalles de l'échelle originelle dans la *transpositio*, ni l'exactitude

⁹⁹⁰ 1517Or, *Liber I*, cap. XI : « *Sexta [regula :] Eedem voces post transpositionem cantande sunt, que canebantur ante* ».

⁹⁹¹ Bien qu'Ornithoparchus semble être le seul théoricien qui formule explicitement ce principe d'une préservation exacte des syllabes de solmisation dans la *transpositio*, d'autres théoriciens semblent le sous-entendre, en affirmant que les finales propres à chaque mode se solmisent toujours de la même manière, quelle que soit la *clavis* qui accueille cette finale : en particulier Dietrich Tzywel (c.1508Tz, cap. II, § *De finibus tonorum*) ; Simon Quercu (1509Qu, § *De vocibus in quibus omnes toni finiuntur*) ; Venceslaus Philomathes (1512Ph, *Liber I*, cap. IV) ; Michael Koswick (1514Ko, cap. VI). Georg Rhau indique ainsi (1517Rh, cap. VIII) : « Dans le chant mesuré, les *affinales* sont choisies au gré du compositeur, et nous identifions les tons selon ces quatre syllabes, *ré, mi, fa sol*. Si donc la syllabe finale d'un chant est *ré*, alors je sais immédiatement qu'il est du premier ou du second ton. Si la syllabe est *mi*, [le chant est] du troisième ou du quatrième ton. Si la syllabe est *fa*, je sais qu'il reproduit l'ordre du cinquième ou sixième ton, etc. » (« *In [cantu figurato], claves affinales ad nutum sumuntur compositoris, iudicamusque tonos secundum has quatuor voces, re, mi, fa, sol. Si ergo vox finalis cantilena fuerit re, incunctanter iam scio eam primi aut secundi esse toni, Si mi, tertij aut quartj, Si fa, quinti aut sexti toni normam scio ipsam imitari et caetera* »).

de l'imitation entre *dux* et *comes* ne sont toujours possibles. Aussi, la référence à la solmisation dans la définition de ces deux procédés – *fuga* et *transpositio* – n'implique pas nécessairement que la « transposition » ainsi opérée, au sens moderne du terme, est bien exacte. Ces mentions de la solmisation apparaissent ainsi comme autant de raccourcis, indiquant que les intervalles doivent être préservés autant que possible : elles ne sauraient être considérées comme des règles absolues.

Il est évident qu'une application immédiate de la notion de *transpositio* aux *fugae* ne peut être envisagée. Dans certaines *fugae*, il est vrai, une même mélodie, à l'identité modale bien affirmée, apparaît citée aux deux parties fuguées sur deux finales distinctes, correspondant à la finale régulière du mode, ainsi qu'à une *affinalis*⁹⁹². De telles configurations pourraient être décrites comme la cohabitation, au sein d'une même polyphonie, d'un chant régulier et d'un *cantus transpositus*. Toutefois, nombre des déplacements d'échelles opérés dans les *fugae* ne correspondent pas à ceux permis par la théorie des *affinales* (Table 3.4.1). En outre, celle-ci ne nous serait d'aucun secours dans le cas des *fugae* conçues à des intervalles imparfaits, ainsi que celles conçues à partir de mélodies n'ayant pas d'identité modale claire⁹⁹³. On doit enfin rappeler que l'application, à des œuvres polyphoniques, de notions relevant de la théorie modale engendre d'inextricables difficultés théoriques, qui risqueraient encore de compliquer le problème⁹⁹⁴. Aussi, il est préférable de laisser ces notions bien séparées, et d'éviter toute confusion entre les procédés de *transpositio* et les techniques de *fuga*. Il n'en demeure pas moins que leur confrontation apparaît fructueuse, permettant de révéler certaines difficultés

⁹⁹² C'est le cas, par exemple, du *Credo [quarti toni]*, dans lequel les parties fuguées chantent toutes deux une mélodie élaborée à partir de celle du *Credo I*. Tandis que la partie d'Altus (*dux*) chante cette mélodie sur son *affinalis* à la quinte supérieure, *b-mi*, la partie de Tenor (*comes*) la chante sur sa finale régulière : *E-la mi*. La partie d'Altus ne comporte pas d'altération à la clé. Quant à celle de Tenor, elle requiert l'emploi quasi systématique du *b-fa*, tout comme dans sa version grégorienne : toutefois dans l'unique source du *Credo [quarti toni]*, le manuscrit **CambraiBM 18**, elle apparaît dépourvue de bémol à la clé. Les échelles employées par les parties fuguées correspondent donc à celles définies par la théorie des *affinales*.

⁹⁹³ Dans le motet *Ut Phæbi radiis*, ainsi que dans le « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sext toni*, la mélodie chantée par les parties fuguées se fonde sur une figure de solmisation : celle de l'hexacorde ascendant puis descendant. Les considérer comme des échelles modales « régulières » ou « irrégulières » n'aurait pas véritablement de sens.

⁹⁹⁴ Cristle Collins Judd souligne notamment le contraste entre la remarque liminaire de Pietro Aaron dans son *Trattato*, selon laquelle l'application des modes à la polyphonie n'a pas été véritablement traitée par ses contemporains, du fait de sa difficulté (1525Aa, cap. I), et la quantité d'études réalisées à ce sujet durant le XX^e siècle (JUDD 1992, p. 428). Dans cette abondante bibliographie, on peut notamment citer la récente synthèse de Franz Wiering (WIERING 2001), ainsi que les travaux de Harold S. Powers (POWERS 1981 ; 1992), et Cristle Collins Judd (JUDD 2000).

communes.

Au cours des décennies suivantes, certaines de ces difficultés se verront résolues, ou absorbées par le discours théorique. Grâce notamment à la définition de douze échelles modales distinctes par Glarean, qui rendent obsolète la notion de *transpositio* par quinte⁹⁹⁵ ; et à la distinction de deux types d'imitation pouvant être employés indépendamment, ou bien cohabiter au sein d'une même œuvre⁹⁹⁶. Mais autour de 1500, ces deux procédés présentent un statut théorique ambigu, ne procédant ni tout à fait selon une logique scalaire, ni tout à fait selon une logique hexacordale. Ainsi, les techniques de *fuga* déployées par Josquin ne peuvent être envisagées simplement à travers des questions d'échelle modale ou de solmisation : mais tendent à confronter l'ensemble de ces notions, à les faire jouer ensemble, jusqu'à déplacer leurs frontières.

2) Conception successive et simultanée

Si la notion de *transpositio* ne peut être appliquée de manière immédiate aux *fugae*, c'est également du fait que l'engendrement de la partie de *comes*, à partir de la partie de *dux*, ne peut être réduit à un processus purement mélodique. Cet engendrement doit tenir compte du contexte polyphonique dans lequel il s'opère, et de l'ensemble des contraintes induites par celui-ci.

Ceci nous invite à un second parallèle. En effet, la nécessité d'envisager les techniques de *fuga* non pas comme des transformations purement linéaires, mais comme des procédés de contrepoint, opérant au sein d'un édifice polyphonique, fait directement écho à une nouveauté majeure dans la manière de concevoir l'acte de composition, qui naît à cette époque au sein du discours théorique. Reprenant et affinant une théorie énoncée dès 1946 par Edward E. Lowinsky, Bonnie J. Blackburn a notamment montré, dans un article de 1987⁹⁹⁷, qu'au cours des dernières décennies du XV^e siècle, les écrits de plusieurs théoriciens témoignent de l'émergence d'une conscience globale de l'édifice polyphonique. Ce dernier n'étant plus seulement

⁹⁹⁵ GLAREAN 1547.

⁹⁹⁶ AARON 1545, *Libro secondo, Oppenione X, Resolutione* ; ZARLINO 1558, *Terza parte*, cap. LI-LII. À propos de la possibilité de faire cohabiter ces deux types d'imitation au sein d'une œuvre donnée, et d'opérer ainsi une réalisation « mixte », voir notamment le témoignage de Zarlino, cité précédemment (III-3-B-2), note 972).

⁹⁹⁷ LOWINSKY 1946¹, cité par BLACKBURN 1987, p. 210.

conçu comme une superposition de lignes mélodiques, conçues les unes après les autres, mais comme un enchaînement ordonné de consonances, où chaque partie occupe une place propre, et peut interagir avec les autres. Si la méthode traditionnelle de composition successive des parties demeurera longtemps prégnante au sein des répertoires et des traités⁹⁹⁸, plusieurs indices relevés par Blackburn témoignent du développement d'une vision nouvelle⁹⁹⁹.

⁹⁹⁸ Selon Bonnie J. Blackburn, les deux méthodes coexisteront durant tout le XVI^e siècle (BLACKBURN 1987, p. 211). On note, en outre, que la plupart des textes de notre corpus traitant des méthodes de composition témoignent uniquement d'une méthode successive. En effet, ceux-ci préconisent généralement d'écrire d'abord une seule voix, en suivant les exigences du mode. Comme l'indique notamment Andreas Ornithoparchus (1517Or, *Liber IV*, cap IV) : « Désirant composer quelque contrepoint, l'on doit d'abord former le Tenor, ou n'importe quelle autre voix, selon les exigences du ton, par lequel elle est régie » (« *Cupiens componere quicquam : primo formet tenorem vel quamcunque aliam vocem : secundum toni exigentiam : sub quo regulatur* »). Ensuite, on peut y ajouter successivement les autres parties. Venceslaus Philomathes préconise notamment de procéder de la manière suivante, en ayant préalablement tracé sa portée, composé une partie médiane selon les exigences du mode, et placé sur elle des repères de temps (1512Ph, *Liber IV*, cap. « *in praxim manuductio* ») : « Immédiatement après, aie soin de composer la voix supérieure, afin qu'elle résonne avec la voix médiane en tout endroit et dans le temps adéquat. Alors, place convenablement en-dessous l'harmonie de la partie grave : de telle sorte qu'elle sonne avec la partie médiane et avec la voix supérieure. Enfin, tu formeras la voix aiguë, afin qu'elle entre seulement en consonance avec la voix grave » (« *Supremam cura vocem posuisse subinde : ut cum media resonet quovis in tempore recte. Tum gravis harmoniam vocis suppone decenter : sic ut cum media sonet et cum voce suprema. Postremum tandem vocem formabis acutam : ut cum voce gravi tantummodo consona fiat* »). D'après Edward Lowinsky, l'ordre de composition des parties aurait dépendu des lieux géographiques, les italiens préférant commencer par le Superius, les compositeurs septentrionaux par le Tenor (LOWINSKY 1981, cité par BLACKBURN 1987, p. 214, note 3). De fait, le théoricien italien Nicolo Burzio préconise de commencer la composition par la partie de Superius (1487Bu, *Tractatus II*, cap. V) ; tandis que Johannes Cochlaeus (1507Co, *Tertia pars*, § *De generalib[us] [com]pone[n]di preceptis*) et Johannes Galliculus (1520Gu, cap. XII) préconisent de commencer par le Tenor, tout comme les deux théoriciens cités.

⁹⁹⁹ Le fait, en particulier, que Pietro Aaron préconise d'attribuer à chacune des parties son propre espace dans l'édifice polyphonique ; puis, qu'il mette l'accent sur les aspects verticaux de la composition, décrivant de manière détaillée comment superposer les consonances, et les enchaîner les unes aux autres (Voir en particulier 1516Aa, *Liber III*, cap. X ; 1523Aa, cap. XVI ; XXXI (cités et commentés par BLACKBURN 1987, p. 212-19). De cette conception semblent également témoigner les « tables de consonance », bien attestées dans les traités de cette époque. À ce propos, Blackburn cite notamment l'article d'Helen E. Bush, qui a recensé plusieurs de ces tables dans des traités du XVI^e siècle, parmi lesquelles celles de Franchino Gafori (1496Ga, *Liber III*, cap. XI) ; Andreas Ornithoparchus (1517Or, *Liber IV*, cap. IV) ; et Johannes Galliculus (1520Gu, cap. X) (BUSH 1946, p. 232, note 19. Cité par BLACKBURN 1987, p. 218-9). On peut y ajouter les traités de Domingo Marcos Durán (c.1504Du, [*Liber II*], cap. VIII) ; Johannes Cochlaeus (1507Co (*Tertia pars*) ; 1511Co, *Tractatus IV*, cap. X) ; Simon Quercu (1509Qu, cap. *De formatione contrapuncti*) ; ou encore Michael Koswick (1514Ko, [*Quarta pars*], cap. *De contrapuncto simplici*), qui présentent de telles tables. Par ailleurs, la définition donnée par Giovanni Spataro de la notion d'« *harmonia* », comme l'enchaînement des consonances et des dissonances au sein de la polyphonie (1491Sp, f. EIII-EIII' : « L'harmonie est la mixture de consonances et de dissonances qui s'opère dans le chant » (« *Harmonia sie la mistura che si fa nel canto de consonantie e dissonantie* », cité par BLACKBURN 1987, p. 224-5), ainsi que l'emploi par Tinctoris du terme de *res facta* semblent dévoiler une tendance nouvelle à la prise en compte simultanée de l'ensemble des parties de la polyphonie. Selon Blackburn, Tinctoris emploierait en effet ce terme pour désigner un ensemble de parties superposées, considéré comme un tout cohérent. Elle dégage cette signification par une analyse détaillée de l'emploi de ce terme dans le *Liber de arte contrapuncti* (BLACKBURN 1987, p. 246-60).

Le fait que les parties soient toutes prises en compte dans l'acte de composition ne signifie pas nécessairement qu'elles sont composées sous forme d'une succession d'« accords », ou même simultanément : mais qu'elles sont liées entre elles, dépendent les unes des autres, et s'agencent de manière harmonieuse¹⁰⁰⁰. Il ne s'agit donc pas nécessairement d'une méthode de composition « simultanée », qui constituerait une alternative à une méthode « successive » : mais d'une conscience globale des diverses parties, des points de vue horizontal et vertical.

Dans le cas des *fugae*, le rapport entre ces deux conceptions apparaît particulièrement intéressant. Au sein des œuvres étudiées, on relève en effet des indices qui semblent attester de leur coexistence. Le grand nombre de mélodies préexistantes identifiées au sein des œuvres étudiées, citées par les parties fuguées ou non fuguées (Table 1.1.9), suggère un travail de composition « successive », procédant par l'ajout de parties autour de celles chantant les mélodies préexistantes. Toutefois si la présence de ces mélodies traduit certes indéniablement une composition procédant par « superposition » de diverses parties, il est très probable que ces mélodies n'étaient pas fixées dès le départ sous une forme immuable, mais qu'elles étaient retravaillées au cours de la composition, tant du point de vue rythmique que mélodique, afin qu'elles puissent s'adapter aux parties ajoutées autour d'elles¹⁰⁰¹. Les variations pouvant être observées entre plusieurs des mélodies citées par Josquin et les versions monodiques connues pourraient constituer un argument en faveur de cette théorie. Il s'avère néanmoins délicat de déterminer si ces variantes s'expliquent bien par le fait que Josquin a délibérément modifié la forme de ces mélodies, pour des raisons techniques ou expressives, ou bien par le fait qu'il s'est appuyé sur des versions différentes de ces mélodies, aujourd'hui disparues¹⁰⁰².

¹⁰⁰⁰ BLACKBURN 1987, p. 266.

¹⁰⁰¹ Comme le remarque Bonnie J. Blackburn à propos des œuvres composées sur un *cantus firmus*, le caractère préexistant de la mélodie n'implique pas nécessairement un processus de composition strictement successif, la mélodie originelle devant être mise en forme afin d'être adaptée aux autres parties de la polyphonie (BLACKBURN 1987, p. 267).

¹⁰⁰² Ce constat d'un décalage entre les versions monodiques les mieux transmises des mélodies et celles citées par Josquin a notamment été formulé au sujet du *Credo [quarti toni]* (HUDSON (éd.), *NJE* 13, p. 62) ; du motet *Homo quidam* ; ainsi que pour le *Pater noster* (cf. *supra*, I-1-B-2), notes 81, 85). À propos de ce dernier, John Milsom note cependant que l'apparente altération mélodique n'est probablement pas due au contraintes de l'écriture en *fuga* : « Il est tout à fait impossible de soutenir que les mélodies familières sont transformées parce qu'elles résistent à une mise en musique sous forme de *fuga* : un moment d'expérimentation avec un crayon et un papier révèle diverses possibilités, et le *Pater noster* à cinq voix de Jean Richafort, ainsi que le *Virgo salutiferi* de Josquin lui-même prouvent que des *fugae* à part entière peuvent parfaitement être réalisées à partir des mélodies habituelles » (« *It cannot possibly be argued that the familiar melodies are shunned because they*

Par ailleurs, le fait que la partie de *comes* soit extraite de la partie de *dux* implique que toutes deux ont été conçues d'un même geste. La partie de *dux* contient en elle la partie de *comes* : aussi son élaboration doit prendre en compte cette partie qu'elle génère. Elle doit être formée de telle sorte qu'elle s'adapte à la polyphonie qu'elle engendre elle-même. L'élaboration d'une *fuga* constitue donc, par définition, un procédé de composition « simultanée ». Les conceptions horizontale et verticale s'y trouvent inextricablement liées, la forme mélodique du *dux* déterminant les rapports contrapuntiques entretenues par celle-ci avec la partie de *comes*.

Dans quelques cas, il est vrai, cette interdépendance n'apparaît pas réellement contraignante : en particulier lorsque les parties fuguées ne se chevauchent que peu, chacune chantant des segments mélodiques lorsque l'autre se tait¹⁰⁰³. Mais au sein de nombreuses *fugae*, elle apparaît déterminante. C'est le cas, de la manière la plus visible, au sein des œuvres dont toutes les parties sont fuguées.

Œuvres dont le contrepoint est constitué d'une unique <i>fuga</i>
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei II » (à 2)
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Benedictus »-« In nomine » (à 2)
NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i> , « Agnus Dei II » (à 2)
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 2)
Œuvres dont le contrepoint est constitué de deux <i>fugae</i> distinctes, ou davantage
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> , « Christe » (à 4)
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4)
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)

Table 3.4.2 : Œuvres dont toutes les parties sont impliquées dans une *fuga*.

resist being turned into fuga-canons ; a moment's experimentation with pencil and paper yields various viable possibilities, and Jean Richafort's five-voice Pater noster and Josquin's own Virgo salutiferi prove that fully-fledged fuga-canons can readily be made from the standard chants », MILSOM 2011, p. 43).

¹⁰⁰³ C'est le cas, par exemple, du *Pater noster*, du « Sanctus », de l'« Osanna » et du « Benedictus » de la *Missa De beata virgine*. De même, cet engendrement de la partie de *comes* par la partie de *dux* apparaît très peu contraignant dans les *fugae* au sein desquelles le *dux* cesse d'être assujéti aux contraintes de la *fuga* dès le moment de l'entrée du *comes*. C'est le cas dans le « Benedictus » et l'« In nomine » de la *Missa L'homme armé sexti toni*, ainsi que dans le « Kyrie » de la *Missa Sine nomine*.

Au sein de telles œuvres, en effet, le contrepoint dépend entièrement de la forme mélodique des parties de *dux*. Chaque intervalle mélodique chanté par les parties de *dux* se répercutant dans les parties de *comes*, et générant les intervalles polyphoniques entre ces diverses parties, le choix des intervalles chantés par la partie de *dux* apparaît décisif. Afin de générer des consonances, et de permettre le bon déploiement du contrepoint, les parties de *dux* doivent alors procéder selon un répertoire limité d'intervalles mélodiques, que la mélodie doit exploiter de manière exclusive.

Prenons l'exemple d'une *fuga* à la seconde supérieure et à distance de semibrève, telle que l'« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*. Si la partie de *dux* commence par chanter un intervalle de seconde ascendante en semibrèves, alors la partie de *comes* débutera à l'unisson de la seconde semibrève, pour chanter le même intervalle mélodique. Si la partie de *dux* commence par chanter un intervalle de quarte ascendante en semibrèves, alors la partie de *comes* débutera à la tierce inférieure de la seconde semibrève (Ex. 3.4.3). Dans ces deux cas, les intervalles polyphoniques engendrés sont consonants : on en déduit que la partie de *dux* peut employer les secondes ascendantes, ainsi que les quartes ascendantes, d'une semibrève à l'autre. Si, en revanche, le *dux* chante une tierce ascendante en semibrèves, le *comes* commencera à la seconde inférieure de la seconde semibrève. Cette dissonance étant inconcevable, on en déduit que la partie de *dux* ne saurait chanter de tierces ascendantes, d'une semibrève à l'autre.

The image shows two staves of music, labeled 'Comes' and 'Dux'. The 'Comes' staff is in treble clef and contains three measures of whole notes. The 'Dux' staff is also in treble clef and contains three measures of whole notes. Vertical lines connect the notes of the 'Dux' staff to the notes of the 'Comes' staff, illustrating the interval between them. Below the 'Dux' staff, the intervals are labeled 'U', '3', and '2' from left to right, corresponding to the three measures.

Exemple 3.4.3 : Intervalles polyphoniques engendrés par quelques intervalles mélodiques chantés par la partie de *dux*, dans une *fuga* à la seconde supérieure.

On peut aisément généraliser ces remarques, en indiquant, pour chacun des intervalles mélodiques chantés par la partie de *dux*, l'intervalle polyphonique engendré avec la partie de *comes*. Dans chacune des trois doubles colonnes de la table suivante, la colonne de gauche indique l'intervalle mélodique chanté par la

partie de *dux* ; celle de droite, les intervalles polyphoniques induits avec la partie de *comes*. Les consonances sont signalées par les cases grisées : elles permettent de savoir quels intervalles mélodiques peuvent être chantés par la partie de *dux*.

Unisson	→	Seconde	Quarte ascendante	→	Tierce	Sixte descendante	→	Septième
Seconde ascendante	→	Unisson	Quarte descendante	→	Quinte	Septième ascendante	→	Sixte
Seconde descendante	→	Tierce	Quinte ascendante	→	Quarte	Septième descendante	→	Octave
Tierce ascendante	→	Seconde	Quinte descendante	→	Sixte	Octave ascendante	→	Septième
Tierce descendante	→	Quarte ¹⁰⁰⁴	Sixte ascendante	→	Quinte	Octave descendante	→	Neuvième

Table 3.4.3 : Intervalles polyphoniques engendrés par les mouvements mélodiques du *dux*, dans une *fuga* à la seconde supérieure.

Bien que Josquin se montre en général habile à les dissimuler – par l’écriture rythmique, notamment –, ces contraintes apparaissent parfois de manière flagrante. Dans plusieurs passages de l’« Agnus Dei II » de la *Missa Malheur me bat*, en particulier, la répétition anaphorique de courts motifs mélodiques, procédant selon des intervalles de seconde ou de quarte, apparaissent comme autant d’indices des contraintes qui sous-tendent l’écriture. Brèves 11 à 13, en secondes descendantes d’une semibrève à l’autre ; brèves 16 à 24, en quartes ascendantes suivies de secondes descendantes.

¹⁰⁰⁴ Si l’intervalle de quarte peut être considéré comme une consonance dans la polyphonie à trois parties ou davantage, lorsqu’il est superposé à un intervalle de quinte – formant ainsi une octave –, ou bien d’un intervalle de tierce – formant ainsi une sixte avec la note la plus grave –, il est considéré comme une dissonance dans le contrepoint à deux voix. À ce sujet, voir notamment 1508Ga, *Tractatus* IV, cap VI ; 1520Gl, cap. VI ; ou encore 1517Or, *Liber* IV, cap. IV : « La quarte n’est admise dans le contrepoint que dans deux cas. Tout d’abord, quand elle est prise dans une octave, et que la quinte est placée en-dessous. Parce que si la quinte était placée au-dessus, alors [la quarte] ne vaudrait pas comme consonance [...]. Ensuite, quand le Tenor et le Discantus procèdent par une ou plusieurs sixtes : alors la voix médiane se placera toujours à la quarte au-dessous du Cantus, mais à la tierce au-dessus du Tenor » (« *Quarta duobus tantum locis in contrapuncto admittitur. Primo quando inter duas octavas clausa quintam infra habuerit. Quia si supra quinta sit, non valet consonantia [...]. Secundo quando Tenor et Discantus per vnam aut plures sextas procedunt : tunc vox que media est, quartam semper sub Cantu, tertiam vero supra Tenorem seruabit* »).

L'exemple de la chanson *Baisiez moy*, dans ses versions à quatre et six parties, apparaît emblématique. Dans la version à quatre parties, le fait que la totalité de la texture soit constituée par des parties fuguées rend évident que celles-ci ont dû être conçues de manière simultanée. Et cependant la partie de Bassus semble, dans les deux versions, citer une mélodie populaire (Table 1.1.9) : le caractère préexistant de ce matériau suppose par conséquent que la conception de la polyphonie présente également un caractère successif. Enfin, la version à six parties intègre deux parties fuguées supplémentaires, surajoutées aux quatre parties de la version initiale. Bien que le caractère fugué des parties ajoutées suppose qu'elles aient été conçues de manière simultanée, leur élaboration a nécessairement dû tenir compte des quatre parties existantes. Aussi la conception de ces chansons a dû être opérée par d'incessants basculements entre une conception successive et simultanée. On entrevoit par conséquent l'impressionnante complexité des contraintes qui jouent au sein de telles œuvres, ainsi que l'imbrication subtile des plans.

La diversité des techniques mises en œuvre par Josquin témoigne d'une exploration des relations entre les plans horizontal et vertical. Les multiples techniques de *fuga* employées impliquent de fait des méthodes diverses de composition. Le traitement des mélodies préexistantes, tantôt élaborées en *fuga* à deux parties, tantôt intégrées dans un tissu de *fuga* à 4 ex 2, tantôt énoncée par une partie non fuguée, à laquelle s'ajoutent deux, voire trois parties fuguées, apparaît emblématique de ces multiples expérimentations.

Les ambiguïtés constatées quant aux types d'imitation pourraient donc découler d'une démarche de composition inventive, à la marge des catégories. Si l'étude des procédés de composition durant la Renaissance s'avère difficile – du fait, notamment, de la rareté des sources¹⁰⁰⁸ –, il se pourrait toutefois que ceux-ci éclairent certaines des questions les plus problématiques quant à la réalisation des *fugae*.

Il ne s'agit ici que d'hypothèses. Toutefois la diversité des typologies explorées par Josquin fait apparaître la *fuga* comme un terrain d'expérimentation, quant aux procédés de composition. Les irrégularités, qui pourraient à première vue passer pour des défauts de conception ou des aspérités, semblent en réalité témoigner d'un grand raffinement compositionnel. Il semble qu'à travers l'usage audacieux des techniques de *fuga*, Josquin s'est appliqué à explorer conjointement les points de vue

¹⁰⁰⁸ À ce sujet, voir notamment OWENS 1997.

mélodique et polyphonique, et à toucher leurs limites : à les pousser dans leurs retranchements. Alors que l'idée d'une conscience simultanée des parties de la polyphonie semble à peine émerger au sein des textes théoriques, il semble que Josquin se soit déjà aventuré très loin dans l'expérimentation de ce regard nouveau, envisageant les multiples tensions possibles entre les logiques mélodique et polyphonique.

Conclusion

Aux deux ensembles de questions soulevés par la réalisation sonore des *fugae* – celles posées par le déchiffrement des notations canoniques ; celles posées par la réalisation proprement dite des parties fuguées et non fuguées –, ne peuvent être apportées de réponses univoques. De fait, les couples de concepts convoqués au cours de cette thèse ne suffisent pas à embrasser toute l'étendue des situations dont témoignent les œuvres du corpus. Le rôle des indications relevées dans les sources ne peut être réduit à une simple alternative entre une vocation « explicative » ou « cryptique » ; le choix du type d'imitation adéquat aux parties fuguées, ainsi que des techniques devant être employées pour chanter celles-ci, ne peut être réduit au simple choix d'une imitation exacte ou diatonique.

La multiplicité des cas particuliers, des situations intermédiaires ou marginales identifiées au sein du corpus étudié a posé la question de la validité de ces concepts, mais aussi et surtout du caractère intentionnel ou non de toutes ces situations. Au cours de cette thèse, ont émergé plusieurs interrogations fondamentales. Nous nous sommes notamment demandé :

- Si la fonction « explicative » ou « cryptique » des notations relevées avait été soigneusement pensée par les copistes, ou par les concepteurs des sources considérées ; ou bien si ces diverses notations ne sont que le résultat contingent des aléas de transmission des œuvres. En d'autres termes, si chacune des notations relevées remplit un rôle précis, qui lui a été assigné selon le type de *fuga* auquel elle se rapporte, selon la forme et le statut de la source au sein de laquelle elle figure ; ou bien si elle ne découle que d'une succession de transformations plus ou moins hasardeuses, opérées durant la transmission.
- Si la réalisation des parties fuguées et non fuguées a été déterminée précisément par Josquin dès les tous premiers stades de l'élaboration d'une œuvre, ou bien si elle s'est peu à peu fixée au cours de l'acte de composition. Si cette réalisation résulte d'une intention « pré-compositionnelle », posée dès le départ et maintenue par la suite, ou bien si elle s'est opérée de manière progressive. Si, par conséquent, les éventuels ajustements requis par cette réalisation – rupture momentanée de l'imitation exacte, introduction ponctuelle

d'altérations – résultent d'un infléchissement de cette intention « pré-compositionnelle », d'une impossibilité de mener celle-ci à son terme, ou bien seulement des procédés employés par Josquin durant l'acte de composition¹⁰⁰⁹.

- Si les variantes de notation des altérations au sein des sources de certaines *fugae* témoignent d'une pluralité de réalisations possibles des parties fuguées ou non fuguées ; ou bien si elles traduisent une même réalité sonore sous des formes distinctes. Et si cette possible pluralité des réalisations a été prévue par Josquin, ou bien si elle découle de transformations ultérieures, introduites au cours de la transmission.

La diversité des notations relevées, la complexité, la richesse des formes et des dispositifs contrapuntiques employés par Josquin ont révélé qu'une approche rigide, visant à établir une classification stricte de l'ensemble des *fugae* quant à leur notation et quant à leur réalisation, n'est pas envisageable. Le nombre d'exceptions obligerait à maintes contorsions théoriques, qui n'éclaireraient en rien les processus de conception des *fugae*, ainsi que les questions posées par leur réalisation sonore.

L'étude de notre corpus de *fugae* à la lumière de ces catégories aura toutefois permis de faire surgir de nombreux décalages entre le discours théorique concernant les *fugae* ainsi que les *canones*, et les pratiques de notation et de composition dont témoignent les sources musicales. Plutôt que de tenter à tout prix de gommer ces décalages, de niveler la richesse propre aux pratiques musicales sous des catégories binaires, il est apparu bien plus fructueux de mettre en perspective ces pratiques avec l'ensemble des déterminations et des contraintes ayant pu jouer sur elles. D'envisager les *fugae* à travers des perspectives diverses, afin de les situer dans le très riche faisceau de relations qui les a modelées. Au cours de cette thèse, nous nous sommes efforcé d'adopter une telle approche, en quelque sorte arborescente, afin de situer les sources et les *fugae*, autant que possible, au sein de leur contexte : en prise avec de multiples déterminations. Une telle approche aura permis, nous l'espérons, de ne pas réduire les œuvres musicales à un ensemble de concepts binaires, mais de les situer au cœur d'une réalité musicale d'une grande complexité : d'un foisonnement incroyable de pratiques, dont l'inventivité technique et expressive trouve sa quintessence dans l'œuvre de Josquin.

¹⁰⁰⁹ Dans le domaine des *fugae*, cette notion d'« intention pré-compositionnelle » a notamment été avancée par Peter Urquhart (URQUHART 2005, p. 171).

Exclusivement dédiée aux *fugae* attribuées à Josquin, cette thèse ne saurait constituer un accomplissement définitif. Elle ouvre, au contraire, la possibilité de différents projets.

- Si, comme annoncé dans l’introduction, nous ne nous sommes que peu confronté à la question du « style » de Josquin, et à la définition d’aspects proprement josquiniens dans l’écriture des *fugae* retenues, il semblerait logique de poursuivre en tentant d’établir si de tels traits peuvent être dégagés. Pour ce faire, il serait intéressant de procéder à des travaux comparables dédiés à l’œuvre d’autres compositeurs, afin de confronter ces différents corpus. Une enquête plus systématique sur la *fuga* autour de 1500 permettrait en outre de définir plus précisément le statut de cette technique au sein des œuvres préservées de cette époque, dans toute la diversité de ses emplois.
- Ensuite, il est évident que le travail de relevé des notations des *fugae* – inscriptions canoniques, mais également signes de congruence, résolutions écrites – doit être poursuivi à une échelle plus vaste. De tels travaux ont d’ores et déjà été amorcés par des recherches récentes¹⁰¹⁰ : mais il serait extrêmement utile de pouvoir disposer d’une base de données complète, relative aux notations canoniques. Un recensement systématique des éléments de notation associés aux *fugae*, et plus généralement aux *canones*, constituerait en effet un précieux outil pour l’analyse de ces notations.

Par ailleurs, le travail amorcé dans cette thèse invite à poursuivre l’étude des *fugae* selon deux axes distincts.

- D’une part, par une étude synchronique de plus grande ampleur quant à la notation des *fugae*. Nous avons déjà procédé à l’étude de la notation des *fugae* au sein de différents de recueils : il semblerait intéressant de poursuivre, en considérant des ensembles de sources plus vastes. Une telle étude permettrait d’observer dans quelle mesure les pratiques observées apparaissent répandues, ou bien varient selon les types de sources, ou bien selon les aires géographiques. Elle nous aiderait sans doute également à définir plus

¹⁰¹⁰ Outre l’important relevé d’inscriptions canoniques réalisé par Bonnie J. Blackburn, publié dans la monographie de Katelijne Schiltz dédiée aux *canones* (SCHILTZ 2015, Annexe 2, p. 367-477), plusieurs études récentes ont proposé de tels recensements, effectués sur des ensembles de sources plus restreints (*cf. supra*, Introduction, note 21).

précisément certains des enjeux liés à la conception des notations des *fugae* autour de 1500, au sein des sources manuscrites ou imprimées.

- D'autre part, par une étude diachronique quant à l'emploi des différents types d'imitation entre les XV^e et XVI^e siècles. Visant notamment à observer dans quelle mesure les *fugae* strictement diatoniques apparaissent fréquentes, et à partir de quelle époque : si l'intuition de Peter Urquhart, selon laquelle Johannes Ockeghem serait le tout premier à avoir conçu des *fugae* diatoniques, peut être confirmée¹⁰¹¹. Si, par ailleurs, les *fugae* requérant une réalisation « mixte », celles permettant des solutions multiples, ou celles ne permettant apparemment aucune réalisation satisfaisante apparaissent répandues ou non. Une telle étude permettrait de mieux situer les pratiques de Josquin par rapport à celles de ses prédécesseurs et de ses successeurs : de définir plus précisément les éventuelles innovations qu'il a pu introduire, ainsi que l'influence qu'il a pu exercer sur les générations suivantes.

¹⁰¹¹ URQUHART 1997, p. 73.

Annexe : liste des œuvres attribuées à Josquin Desprez comportant des *fugae* à l'unisson ou à l'octave

Bien que les *fugae* à l'unisson ou à l'octave aient été exclues du corpus étudié, pour des raisons détaillées dans l'introduction, il semblait important d'en inclure une liste aussi complète que possible. Celle-ci permettra de mesurer l'importance de ces *fugae* au sein de l'œuvre de Josquin, relativement aux types de *fugae* étudiés au cours de cette thèse. Nous avons établi cette liste de la même manière que celle des *fugae* à des intervalles autres que l'unisson ou l'octave attribuées au compositeur : en procédant à une lecture complète des œuvres préservées, en édition moderne ou bien directement dans leurs sources anciennes¹⁰¹².

Cette liste se divise en deux sections : en premier lieu les œuvres d'attribution fiable, suivies des œuvres d'attribution incertaine. Pour chacune de celles-ci, nous donnons quelques précisions quant aux difficultés posées par leur attribution.

Œuvres d'attribution fiable						
	Parties fuguées (<i>dux-comes</i>) ¹⁰¹³	Intervalle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>			Autre intervalle ou autre type de <i>fuga</i> (préciser)	Distance temporelle entre <i>dux</i> et <i>comes</i>
		Uniss.	8 ^{ve} sup.	8 ^{ve} inf.		
Messes						
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i>						
« Agnus Dei III » (à 4)	T – S		X			1B 1/2
NJE 4.2 <i>Missa Gaudeamus</i>						
« Agnus Dei II » (à 2)	S1 – S2	X				2B
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i>						
« Sanctus » (à 4)	Tp – Ts	X				2B parfaites
« Agnus Dei III » (à 6)	S1 – S2	X				1m
	A1 – A2	X				1m
NJE 8.1 <i>Missa Faysant regretz</i>						
« Osanna » (à 4)	B – T		X			1B 1/2

¹⁰¹² cf. I-1-A.

¹⁰¹³ La dénomination des parties pouvant varier selon les sources, nous adoptons ici généralement celles proposées par la *New Josquin Edition*. Dans le cas où les volumes contenant les œuvres concernées ne sont pas parus à ce jour, nous adoptons celles de l'édition coordonnée par Albert Smijers.

NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i>						
« Kyrie I » (à 4) ¹⁰¹⁴	S – T			X		10B
	A – B			X		10B
« Agnus Dei III » (à 6)	S1 – S2	X				1m
	A1 – A2	X				1m
NJE 10.1 <i>Missa Mater patris</i>						
« Agnus Dei I » (à 4)	A – T	X				2B
« Agnus Dei II » (à 2)	A1 – A2	X				2B
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>						
« Kyrie I » (à 4)	S – T			X		8B parfaites
	« Agnus Dei II » (à 3)	S-T		X		2B
	S-A				<i>Fuga</i> à la quarte inférieure	4B
NJE 11.2 <i>Missa La sol fa re mi</i>						
« Kyrie I » (à 4)	S – B			X		8B
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i>						
« Agnus Dei III » (à 4)	S – T			X		2B
NJE 13.2 <i>Credo De tous biens playne</i>						
« Et in spiritum » (à 2)	B1 – B2	X				1B
Motets						
NJE 15.1 <i>De profundis</i> (à 5)	S – B1			X		2B
	S – A				<i>Fuga</i> à la quarte inférieure	4B
NJE 18.8 <i>Qui habitat in adjutorio altissimi</i> (à 24)	S1 – S2-6 A1 – A2-6 T1 – T2-6 B1 – B2-6	X			Quadruple <i>fuga</i> à 6 ex 1	2B
NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Secunda pars</i>)	T1 – T2	X				2B
NJE 20.9 <i>Pater noster</i> (à 6) (<i>Secunda pars</i>)	T2 – T1	X				3B

¹⁰¹⁴ Dans cette section, de même que dans le « Kyrie I » de la *Missa Hercules dux Ferrarie* et le « Kyrie I » de la *Missa La sol fa re mi*, les parties de *comes* imitent celles de *dux* durant quelques notes, avant de conclure sur la cadence finale : il s'agit de *fugae* relativement courtes, mais qui couvrent pourtant toute la durée de ces sections. Elle n'apparaissent en outre signalées comme *fugae* dans aucune des sources préservées de ces messes (HAAR ; LOCKWOOD (éd.), *NJE 11*, p. 100 ; HUDSON (éd.), *NJE 9*, p. 49-51).

NJE 23.1 <i>Alma redemptoris mater</i> (à 4)	A – T	X				2B
NJE 25.13 <i>Virgo salutiferi genitrix/Ave Maria</i> (à 5)	T – S		X			3B
<i>Secunda pars</i>						2B
<i>Tertia pars</i>						1B
Chansons						
NJE 28.7 <i>Comment peult haver joye</i> (à 4)	S – T			X		2B
NJE 28.9 <i>De tous biens plaine</i> (à 4)	B1 – B2	X				1m
(NJE 29.9) <i>Parfons regretz</i> (à 5)	B – Q		X			3B
(NJE 29.17) <i>N'esse pas ung grant desplaisir</i> (à 5)	T – Q	X				2B
NJE 30.1 <i>Adieu mes amours</i> (à 6-7) ¹⁰¹⁵	B1 – T2		X			3B
NJE 30.7 <i>Petite camusette</i> (à 6)	T – C	X				1B
Œuvres d'attribution douteuse						
Messes						
NJE 3.2 <i>Missa Da pacem</i>						
« Agnus Dei II » (à 6)	C1 – B2			X	<i>Fuga à 3 ex 1</i>	2B
	C1 – Sv	X				4B
Selon les éditeurs de la <i>NJE</i> , les sources de cette messe qui l'attribuent à Josquin sont tardives et périphériques. En outre, les critères stylistiques tendent également à exclure cette messe du corpus josquinien. Elle pourrait être attribuée à Noël Bauldeweyn ¹⁰¹⁶ .						
Motets						
[NJE 17.10] <i>Laudate dominum, omnes gentes</i> (à 16)	S1 – S2-4 A1 – A2-4 T1 – T2-4 B1 – B2-4	X			Quadruple <i>fuga à 4 ex 1</i>	4B
En s'appuyant sur les données de la transmission de ce motet, ainsi que sur des critères stylistiques, les éditeurs de la <i>NJE</i> rejettent la possibilité d'attribuer cette <i>fuga</i> à Josquin ¹⁰¹⁷ .						
[NJE 18.10] <i>Sit nomen domini</i> (à 10)	S1 – S2-5 T1 – T2-5	X			Double <i>fuga à 5 ex 1</i>	2B
L'attribution de cette <i>fuga</i> est mise en doute par Eric Jas, ainsi que par les éditeurs de la <i>NJE</i> , qui toutefois reconnaissent son intérêt ¹⁰¹⁸ .						

¹⁰¹⁵ Seules trois voix de cette chanson sont préservées, dans des sources différentes (MACEY (éd.), *NJE* 30, p. 1-8).

¹⁰¹⁶ ELDERS (éd.), *NJE* 3, p. 51-2.

¹⁰¹⁷ JAS (éd.), *NJE* 17, p. 79-80.

¹⁰¹⁸ JAS 2009, p. 597-8. Cité par PERKINS (éd.), *NJE* 18, p. 163.

[NJE 23.5] <i>Ave Maria</i> (à 4)					<i>Canon</i> à l'unisson par mouvement contraire	2B
Attribué à Jean Mouton par les éditeurs de la <i>NJE</i> , suivant les attributions portées par la plupart des sources du motet ¹⁰¹⁹ .						
NJE 23.12 <i>Ave virgo sanctissima</i> (à 5)	T1 – T2-5	X			<i>Fuga</i> à 5 ex 1	2B
En dépit du nombre de doutes émis sur la possibilité d'attribuer cette <i>fuga</i> à Josquin, l'absence d'attribution concurrente, ainsi que l'originalité de la technique a conduit les éditeurs de la <i>NJE</i> à l'éditer, sans toutefois écarter l'ensemble de ces doutes ¹⁰²⁰ .						
[NJE 25.3] <i>Regina celi, letare</i> (à 4)	T – A	X				2B
L'attribution à Josquin de ce motet est rejetée les éditeurs de la <i>NJE</i> , suivant Jeremy Noble ¹⁰²¹ .						
[NJE 26.9] <i>O dulcis amica</i> (à 6)	Q1 – Q2-6	X			<i>Fuga</i> à 6 ex 1, <i>cuiusvis toni</i>	
En s'appuyant notamment sur l'analyse d'Eric Jas, les éditeurs de la <i>NJE</i> rejettent cette <i>fuga</i> du corpus josquinien, pour des raisons stylistiques notamment ¹⁰²² .						
Chanson						
NJE 28.1 <i>Guillaume se va chauffer</i> (à 4)	S1 – S2	X				2B
Du fait du peu d'indices en faveur d'une attribution de cette chanson à Josquin, ainsi que de leur caractère relativement peu fiable, les éditeurs de la <i>NJE</i> qualifient cette attribution de très douteuse ¹⁰²³ .						

¹⁰¹⁹ ELDERS (éd.), *NJE* 23, p. 52.

¹⁰²⁰ ELDERS (éd.), *NJE* 23, p. 52, p. 155-6.

¹⁰²¹ ELDERS (éd.), *NJE* 25, p. 30 ; NOBLE 1994, p. 145-152.

¹⁰²² Eric JAS, *Op. cit.* [pages non indiquées], cité par BRAS (éd.), *NJE* 26, p. 57-8.

¹⁰²³ FALLOWS (éd.), *NJE* 28, p. 230-1.

Bibliographie

1 – Sources primaires

A – Inventaire complet des sources préservées des œuvres étudiées

Nous présentons ici un inventaire complet des sources préservées des œuvres étudiées. Tout comme dans l'inventaire des sources retenues (Table 1.2.1), nous ne mentionnons pas les sources de ces œuvres au sein desquelles ne figurent pas les mouvements ou sections retenus. Pour établir ce recensement, nous avons exploité divers outils : en particulier les inventaires établis par les éditeurs de la *New Josquin Edition*, ainsi que divers répertoires et bases de données, détaillés au cours de la première partie de ce travail¹⁰²⁴.

N. B. : les références de chaque source ne sont indiquées in extenso qu'à leur première occurrence. Leur référence abrégée est donnée par la suite.

Messes et parties de messes
NJE 3.1 <i>Missa Ave maris stella</i> , « Agnus Dei I » (à 4) et « Agnus Dei II » (à 2)
Sources manuscrites
<p>BasU F.IX.25 (a-d) : Bâle, Öffentliche Bibliothek der Universität, Mss. F.IX.25 (a-d) BrusBR 9126 : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9126 FrankSU 2 : Francfort sur le Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Fol.-2 [L'« Agnus Dei II » est manquant] JenaU 3 : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Ms.3 MilA 46 : Milan, Biblioteca Ambrosiana, Ms. E.46. Inf. MilD 3 : Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (<i>olim</i> 2267) PragNL 59R5117 : Prague, Národní knihovna České republiky, Ms. 59R5117 (<i>olim</i> s.s.) StuttL 44 : Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Musica folio I 44 ToleBC 9 : Tolède, Biblioteca Capitulare de la Catedral Metropolitana, Ms B.9 VatS 41 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 41 VatSM 26 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Santa Maria Maggiore 26 (<i>olim</i> JJ.III.4) VienNB 1783 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. 1783 (<i>olim</i> Theol. 34 ; VII.A.16) VienNB 4809 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften und Inkunabelsammlung, Ms. 4809 (<i>olim</i> Theol. 35 ; VIII.A.1) [L'« Agnus Dei II » est manquant]</p>

¹⁰²⁴ cf. I-2-A.

Sources imprimées

Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J672) : *Libri secundi Missarum Josquin*, Rome : Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico, 1526 (Réimpression de **Petrucchi 1515 (J671)**)

Petreibus 1539¹ : *Liber quindecim missarum, à praestantissimis musicis compositorum*, Nuremberg : Johannes Petreibus, 1539

Petrucchi 1505 (J670) : *Missarum Josquin Liber secundus*, Venise : Ottaviano Petrucci, 1505

Petrucchi 1515 (J671)¹⁰²⁵ : *Missarum Josquin Liber secundus*, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1515 (Réimpression de **Petrucchi 1505 (J670)**)

Rhau 1545⁶ : *Bicinia gallica, latina, germanica, ex praestantissimis musicorum monumentis collecta... Tomus primus*, Wittenberg : Georg Rhau, 1545

[« Agnus Dei II » seul]

Rhau 1545⁷ : *Secundus tomus biciniorum, quae est ipsa sunt gallica, latina, germanica ex praestantissimis symphonistis collecta... Tomus primus*, Wittenberg : Georg Rhau, 1545

[« Agnus Dei II » seul]

NJE 3.3 *Missa De beata virgine*, « Credo » (à 5), « Sanctus » (à 5), « Agnus Dei I et III » (à 5)

Sources manuscrites

BasU F.VI.26h : Bâle, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.VI.26h

[« Credo » seul, parties de Tenor et Bassus seules]

BerIPS 40013 : Cracovie, Biblioteka Jagiellonska, Berlin Ms. Mus. 40013, (*olim* Preussische Staatsbibliothek, Z 13)¹⁰²⁶

BolSP 31 : Bologne, Archivio Musicale di San Petronio, Ms. A.XXXI (*olim* D)

[« Credo » seul]

BudOS 20 : Budapest, Országos Széchényi Könyvtar, Ms. Bártfa 20 (a-b)

[Seules les parties de Superius (« Kyrie », « Gloria ») et Tenor (ensemble de la messe) sont préservées]

BudOS P6 : Budapest, Országos Széchényi Könyvtar, Ms. Bártfa Mus. Pr. 6 (a-d) (*olim* Imp. VI.N.)

[Le « Credo » est manquant, ainsi que les parties d'Altus et de Tenor de l'« Agnus Dei », et la partie de Superius d'une partie du « Sanctus » et de l'« Agnus Dei »]

CambraiBM 4 : Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 4

CambraiBM 18 : Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 18 (20)

DresSL Grimma 59a : Dresde, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Grimma 59a

JenaU 7 : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Ms.7

JenaU 36 : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Ms.36

[« Credo » seul]

MilA 46

ModD 4 : Modène, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IV

[« Credo » seul]

ModE N.1.2 : Modène, Biblioteca Estense e Universitaria, Ms. *Alpha* N.1.2

[« Credo » seul]

MunBS 510 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 510 (=Maier

¹⁰²⁵ À propos du référencement des diverses éditions des trois livres de messes de Josquin imprimés par Petrucci, cf. I-2-B-2).

¹⁰²⁶ Anciennement conservé à Berlin, ce manuscrit est aujourd'hui conservé à la Biblioteka Jagiellonska de Cracovie. Par souci de commodité, nous conservons cependant le sigle **BerIPS 40013**, adopté par les éditeurs du *Census* (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-Catalogue*, 1979-1988, vol. 1, p. 40 ; vol. 4, p. 255).

<p>4) MunBS C : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Inkunabelabteilung, Musica Ms. C (<i>olim</i> Cim. 210 =Maier 6) NurGN 83795 : Nuremberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Ms. 83795 (<i>olim</i> M 369m) [Seules les parties de Tenor et Bassus sont préservées] RosU 49 : Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI-49 (1-6) StuttL 44 ToleBC 16 : Tolède, Biblioteca Capitulare de la Catedral Metropolitana, Ms B.16 [L'« Agnus Dei III » est manquant] ToleF 23 : Tolède, Catedral, Obra y Fabrica, Ms. Reservado 23 TrevBC 9 : Trévis, Biblioteca Capitolare del Duomo, Ms. 9 (<i>olim</i> M) [« Credo » seul] UppsU 76b : Uppsala, Universitetsbibliotheket, Ms. Vokalmusik i Handskrift 76b [L'« Agnus Dei III » est manquant] UppsU 76c : Uppsala, Universitetsbibliotheket, Ms. Vokalmusik i Handskrift 76c VatG XII.2 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Giulia XII.2 VatS 23 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 23 [« Credo » seul] VatS 45 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 45 VatS 160 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 160 VienNB 4809 WeimB B : Weimar, Bibliothek der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde, Ms. B [« Sanctus », « Agnus Dei I » et « Agnus Dei III » seuls. WolfA A : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Guelferbytanus A Augusteus 2°</p>
Sources imprimées
<p>Antico 1516¹ : <i>Liber quindecim missarum...per excellentissimos musicos...</i>, Rome : A. Antico, 1516) Giunta & Pasoti 1522 : <i>Missarum decem... liber primus</i>, Rome : Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti, 1522 Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J675) : <i>Missarum Josquin liber tertius</i>, Rome : Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico, 1526 (Réimpression de Petrucchi 1514 (J673)) Petreiuis 1539¹ Petrucchi 1514 (J673, 674) : <i>Missarum Josquin liber tertius</i>, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1514</p>
NJE 6.2 <i>Missa L'homme armé sexti toni</i> , « Osanna » (à 4), « Benedictus »-« In nomine » (à 2)
Sources manuscrites
<p>BrnoAMB 15/4¹⁰²⁷ : Brno, Archiv města Brna, fonds V 2 Svatojakubská knihovna, 15/4 CasAC M(D) : Casale Monferrato, Archivio Capitolare, M(D) JenaU 31 : Iéna, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Cod. Mus.31 LeidGA 1443 : Leyde, Gemeentearchief; Archieven van de Kerken, MS 1443 [<i>olim</i> F ; 427 ; 765 ; 866 ; 1008] LeipU 51 : Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Thomaskirche 51 (1-2) (<i>olim</i> III A α 22-23) [Seules les parties de Tenor et Bassus sont préservées] MilD 3 : [Le « Benedictus » et l'« In nomine » sont manquants] SegC s.s. : Ségovie, Archivo Capitulare de la Catedral, Ms. s. s.</p>

¹⁰²⁷ Ce manuscrit n'apparaît pas recensé par la *NJE*, mais sur le site du projet *CMME* notamment (<http://www.cmme.org/database/sources/page/1>).

<p>VatS 41 VienNB 11778 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11778 (<i>olim</i> Theol. 37 ; VIII. A.3)</p>
<p>Sources imprimées</p>
<p>Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J669) : <i>Liber primus Missarum Josquin</i>, Rome : Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico, 1526 (Réimpression de Petrucci 1502 (J666)) Imprimeur Inconnu 1560 (J677) : <i>Josquini, super Lhomme arme. Sexti toni</i>. S.l. : s.n., 1560 Petrucci 1502 (J666) : <i>Misse Josquin</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1502 Petrucci 1516 (J667, 668) : <i>Liber primus Missarum Josquin</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 1516 (Réimpression de Petrucci 1502 (J666))</p> <p>Traités :</p> <p>Glarean 1547 : Heinrich Glarean, <i>Dodecachordon</i>, Bâle : Heinrich Petri, 1547 [« Benedictus » seul] Heyden 1537 : Sebald Heyden, <i>Musicae, id est, artis canendi libro duo</i>, Nuremberg : Johannes Petreius, 1537 [« Benedictus » seul] Heyden 1540 : Sebald Heyden, <i>De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu, libri duo</i>, Nuremberg : Johannes Petreius, 1540 [« Benedictus » seul] Wilflingsleder 1563 : Ambrosius Wilflingseder, <i>Erotemata musices practicae</i>, Nuremberg : Christoph Heussler, 1563 [« Benedictus » seul]</p>
<p>NJE 9.1 <i>Missa Malheur me bat</i>, « Agnus Dei II » (à 2)</p>
<p>Sources manuscrites</p>
<p>BrnoAMB 15/4¹⁰²⁸ MunBS 260 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 260 ToleBC 9 VatS 23 VienNB 4809 VienNB 18832 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. Mus. 18832 (<i>olim</i> A.N.35.H.27)</p> <p>Traité :</p> <p>LonBL 4911 : Londres, British Library, Reference Division, Department of Manuscripts, Ms Add. 4911 (« Scottish Anonymous »)</p>
<p>Sources imprimées</p>
<p>Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J672) Petrucci 1505 (J670) Petrucci 1515 (J671) Reinmichel 1590³⁰ : <i>Selectae, artificiosae et elegantes fugae duarum, trium, quatuor, et plurium vocum... partim compositae à Iacobo Paix...</i>, Lauingen : Leonhard Reinmichel, 1590 Reinmichel 1594³ : <i>Selectae, artificiosae et elegantes fugae duarum, trium, quatuor, et plurium</i></p>

¹⁰²⁸ Non mentionnée par la *NJE*, cette source est signalée par le site du projet *Computerized Mensural Music Editing (CMME)*, <http://www.cmme.org/database>. Le site ne précise cependant pas si l'« Agnus Dei II » est bien transmis par cette source.

<p><i>vocum... partim compositae à Iacobo Paix...</i>, Lauingen : Leonhard Reinmichel, 1594</p> <p>Traités : Glarean 1547 Heyden 1537 Heyden 1540</p>
NJE 11.1 <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i> , « Pleni sunt » (à 2), « Agnus Dei II » (à 3)
Sources manuscrites
<p>BrnoAMB 15/4¹⁰²⁹ BasU F.IX.25 (e-f) : Bâle, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.IX.25 [Seules les parties d'Altus et de Tenor sont préservées] BrusBR 9126 JenaU 3 MiLD 3 : [L'« Agnus Dei II » est manquant] PragNL 59R5117 StuttL HB 26 : Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XVII/26 [« Agnus Dei II » seul] ToleBC 27 : Tolède, Biblioteca Capitulare de la Catedral Metropolitana, Ms B.27 VatS 45 VienNB 4809 : [L'« Agnus Dei II » est manquant]</p> <p>Traité : LonBL 4911</p>
Sources imprimées
<p>Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J672) Kriesstein 1540⁷ : <i>Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones</i>, Augsbourg : Melchior Kriesstein, 1540 [« Agnus Dei II » seul] Petrucchi 1505 (J670) Petrucchi 1515 (J671) Phalèse 1558¹⁰ : <i>Premier Livre des Chansons a quatre parties nouvellement composez</i>, Louvain : Pierre Phalèse, 1558 [« Agnus Dei II » seul] Rhau 1545⁶ : [« Pleni sunt » seul] Reinmichel 1590³⁰ Reinmichel 1594³</p> <p>Traités : Fries 1554 : Johann Fries, <i>Brevis musicae isagoge</i>, Zürich : Christoph Froschauer, 1554 [« Agnus Dei II » seul] Glarean 1547 Heyden 1537 Heyden 1540 : [« Pleni sunt » seul] Wilflingsleder 1563 : Ambrosius Wilflingseder, <i>Erotemata musices practicae</i>, Nuremberg :</p>

¹⁰²⁹ D'après le site du projet CMME, qui donne le contenu de cette source, la *Missa Hercules dux Ferrarie* n'y apparaît pas complète. Néanmoins nous n'avons pu déterminer si elle contenait ou non l'un des mouvements qui nous intéressent ici, le « Pleni sunt » ou l'« Agnus Dei II ». (www.cmme.org/database/sources/196).

Christoph Heussler, 1563 [« Agnus Dei II » seul]
NJE 12.1 <i>Missa Ad fugam</i> (Messe entière, sauf « Benedictus »)
Sources manuscrites
JenaU 31 : [Le « Credo » est manquant. Le « Sanctus » et l'« Agnus Dei » présentent d'importantes variantes par rapport aux versions transmises par les autres sources] VatS 49 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 49
Sources imprimées
Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J675) Petrucchi 1514 (J673, 674) Traité : Glarean 1547 : [« Benedictus » seul]
NJE 12.2 <i>Missa Sine nomine</i> (Messe entière, sauf « Benedictus », « Qui tollis », « In nomine » et « Agnus Dei III »)
Sources manuscrites
BrnoAMB 14/5 : Brno, Archiv města Brna, fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 14/5 [Les « Pleni sunt », « Benedictus », « Agnus Dei II » sont manquants. L'« Osanna » porte le texte du « Pleni sunt », l'« Agnus Dei II » porte le texte du « Benedictus »] CivMA 59 : Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Cod. LIX [Le « Kyrie », le « Gloria » et le « Credo » sont incomplets : seules les parties de Superius et de Tenor sont préservées, brèves 1-48] JenaU 3 ModE N.1.2 : [« Credo » seul] NHavY 710 : Beinecke Library for rare Books and Manuscripts, Ms 710, [« Et incarnatus » seul] ToleBC 9 : f. 103 ^v -127, Jusquini, <i>Missa Ad fugam</i> VienNB 4809
Sources imprimées
Antico 1516¹ Giunta, Pasoti & Dorico 1526 (J675) Petrucchi 1514 (J673, 674) Rhau 1545⁷ : [« Pleni sunt » seul] (avec l'incipit : « Benedictus ») Traité : Glarean 1547 : [« Pleni sunt » seul] Heyden 1537 : [« Pleni sunt » seul]
NJE 13.4 <i>Credo</i> [<i>quarti toni</i>] (=Credo Vilayge III), (à 4) (« Patrem » et « Crucifixus »)
Source manuscrite
CambraiBM 18
Sources imprimées
-
Motets

NJE 19.4 <i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> (à 5) (<i>Prima pars</i> seulement)
Sources manuscrites
LonRC 1070 : Londres, Royal College of Music, Ms. 1070 (<i>olim</i> Sacred Harmonic Society S.H. 1721) VatS 42 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 42
Sources imprimées
Petrucchi 1508¹ : <i>Motetti a cinque libro primo</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1508 [La partie de Contratenor secundus (=Altus) est manquante]
NJE 20.9 <i>Pater noster-Ave Maria</i> (à 6) (<i>Prima pars</i> seule)
Sources manuscrites
BerlPS 40043 : Cracovie, Biblioteka Jagiellonska, Berlin MS Mus. 40043 (<i>olim</i> Preussische Staatsbibliothek, Z 43) CopKB 1872 : Copenhague, Det Kongelige Bibliothek, Ms. Gamle kongelige Samling 1872, 4° DresSL Glashütte 5 : Dresde, Sächsische Landesbibliothek, Ms. Glashütte 5 (1-2) [Seules les parties de Superius et d'Altus 2 sont préservées] GothaF A 98 : Gotha, Forschungsbibliothek Gotha, Schloss Friedenstein (<i>olim</i> Landesbibliothek), Ms. Chart. A 98 (« Gothaer Chorbuch ») HradKM 22 : Hradec Králové, Krajské Muzeum, Literarní Archiv, Ms. II A 22 (a-b) (<i>olim</i> 8708-8709) [Seules les parties de [Tenor 1] et de Tenor 2 sont préservées] LeipU 49/50 : Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Thomaskirche 49 (1-4) (<i>olim</i> III, A, α 17-20) et Ms. Thomaskirche 50 (<i>olim</i> III, A, α 21) MunBS 12 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 12 MunBS 1536 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 1536 (<i>olim</i> Lat. 16527B ; MaiM 132) [Les parties d'Altus et de Bassus 1 sont manquantes] MunU 401 : Munich, Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität, Ms. 4° Art. 401 (1-4) (<i>olim</i> Cim. 44i) [La partie d'Altus 2 est manquante] NurGN 83795 : [Seules les parties de Tenor et Bassus sont préservées] PadBC A17 : Padoue, Biblioteca Capitolare, Ms. A 17 Rome V 35-40 : Rome, Biblioteca Vallicelliana, Ms. S ¹ 35-40 (<i>olim</i> Inc. 107 Bis ; S.Borromeo E.II. 55-60) ToleBC 18 : Tolède, Biblioteca Capitulare de la Catedral Metropolitana, Ms B.18 ToleF 23 VatS 55 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Sistina 55 VallaC 15 : Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivio della Musica, Ms. 15 [Pour la <i>Prima pars</i> , seule la partie de Tenor 2 est préservée]
Sources imprimées
Berg & Neuber 1558⁴ : <i>Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum...</i> , Nuremberg : Johann von Berg & Ulrich Neuber, 1558 Grapheus 1537¹ : <i>Novum et insigne opus musicum</i> , Nuremberg : Heinrich Grapheus, 1537 Le Roy & Ballard 1555 [J678] : <i>Josquini Pratensis, musici praestantissimi, moduli... et in 4, 5 et 6 voces distincti. Liber primus</i> , Paris : Adrien Le Roy & Robert Ballard, 1555 [Seules les parties d'Altus 1, d'Altus 2 et de Bassus sont préservées]
NJE 24.4 <i>Inviolata, integra et casta es</i> (à 5)

Sources manuscrites

- BarcBC 681** : Barcelone, Biblioteca Central, Ms. 681 (*olim* PedC 368 ; Pedrell 38)
- FlorL 666** : Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana. Ms Acquisti e doni 666 (« Codex Medici »)
- HradKM 26** : Hradec Kralové, Krajske Muzeum, Literarni Archiv, Ms. II A 26 (a-b) (*olim* 8710-8711)
[Seules les parties de Superius et d'Altus sont préservées]
- HradKM 29** : Hradec Kralové, Krajske Muzeum, Literarni Archiv, Ms. II A 29
[Seule la partie de Bassus est préservée]
- LeidGA 1442** : Leiden, Gemeentearchief, Archieven van de Kerken, Ms. 1442 (*olim* E ; 426 ; 764 ; 865 ; 1007)
- LonBL 19583** : Londres, British Library, Reference Division, Department of Manuscripts, Ms Add. 19583
[Seule la partie de Tenor 1 est préservée]
- ModD 9** : Modène, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IX
- MunU 326** : Munich, Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität, Mss. 8° 326 (*olim* Cim. 44b)
[Seule la partie de Tenor 1 est préservée]
- RegB 891-2** : Ratisbonne, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms A.R. 891-892
- RegB C120** : Ratisbonne, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. C 120 (*olim* D XII) (« Prenner Codex »)
- RosU 71/2** : Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI-71/2 (1-4)
- SGall 463** : Saint-Gall, Stifstbibliothek, Ms. 463 (« Tschudi Liederbuch »)
[Seules les parties de Superius, Tenor 1 et Tenor 2 sont préservées]
- SevBC 1** : Séville, Catedral Metropolitana, Biblioteca del Coro, Ms. 1
- ToleBC 10** : Tolède, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, Ms B.10
- VatS 24** : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Capella Sistina 24

Sources imprimées

- Antico 1521³** : *Motetti libro primo*, Venise : Andrea Antico, 1521
- Berg & Neuber 1559¹** : *Secunda pars magni operis musici...quinque vocum*, Nuremberg : Johann von Berg & Ulrich Neuber, 1559
- Giunta, Pasoti & Dorico 1526⁴** : *Motetti de la corona libro quarto*, Rome : Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico, 1526 (Réimpression de **Petrucci 1519³**)
- Grapheus 1538³** : *Secundus tomus secundi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum...*, Nuremberg : Heinrich Grapheus, 1538
- Grimm & Wirsung 1520⁴** : *Liber selectarum cantionum... sex quinque et quatuor vocum*, Augsburg : Grimm & Wirsung, 1520
- Le Roy & Ballard 1555 [J678]** : [Seules les parties d'A1, d'A2 et de B sont préservées]
- Petrucci 1519³** : *Motetti de la corona libro quarto*, Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1519
- Imprimeur Inconnu [1524]** : [*Motetti novi e canzone francose*], [Venise] : s.n. [1524]
[Seule la partie d'Altus est préservée]

NJE 24.10 *O virgo prudentissima/Beata mater* (à 6)

Sources manuscrites

- LeidGA 1439** : Leiden, Gemeentearchief, Archieven van de Kerken, Ms. 1439 (*olim* B ; 523 ; 761 ; 862 ; 1004)
- MunBS 1536** : [Les parties d'Altus et de Bassus 1 sont manquantes]
- MunU 401** : [Les parties de Tenor 1 et de Tenor 2 sont manquantes]

Strals 229 ¹⁰³⁰ : Stralsund, Stadtarchiv, Ms. 229 [Deux des six parties sont manquantes] VatS 24
Sources imprimées
Berg & Neuber 1558 ⁴ Grapheus 1538 ³ Grimm & Wirsung 1520 ⁴
NJE 25.4 <i>Salve regina</i> (à 4) ¹⁰³¹
Sources manuscrites
DresSL 1/D/505 : Dresde, Sächsische Landesbibliothek, MS Mus. 1/D/505 [<i>olim</i> : Annaberg, Bibliothek der St. Annenkirche. MS 1248] VatS 42 VerBC 759 : Vérone, Biblioteca Capitolare, MS DCCLIX [Seule la partie d'Altus du <i>Salve regina</i> est préservée]
Sources imprimées
-
NJE 25.10 <i>Ut Phœbi radiis</i> (à 4)
Source manuscrite
UlmS 237 : Ulm, Münster Bibliothek, Von Schermer'sche Familienstiftung, Ms. 237 (a-d)
Source imprimée
Petrucchi 1505 ² : <i>Motetti libro quarto</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1505.
Chansons
NJE 27.6 <i>De tous biens plaine</i> (à 3)
Sources manuscrites
-
Source imprimée
Petrucchi 1502 ¹ : <i>Motetti A</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 1502
NJE 28.1 <i>A l'heure</i> (à 4)
Sources manuscrites
-
Source imprimée
Petrucchi 1504 ³ : <i>Canti C. N° cento Cinquanta</i> , Venise : Ottaviano Petrucci, 10 Février 1503 [=1504]
NJE 28.4 <i>Baisiez moy</i> (à 4)

¹⁰³⁰ Ce manuscrit n'apparaissant pas catalogué dans le *Census* (HAMM ; KELLMAN (éd.), *Census-catalogue*, 1979-1988), nous avons créé ici sa référence.

¹⁰³¹ Certaines concordances indiquées pour ce motet par l'archive en ligne *DIAMM* ont été identifiées comme fautives : l'existence d'œuvres différentes mais homonymes ayant pu engendrer des confusions. Ainsi le *Salve regina* NJE 25.4 à quatre voix se trouvait recensé dans plusieurs manuscrits où se trouvait en réalité le *Salve regina* NJE 25.5 à cinq voix, également attribué à Josquin.

Sources manuscrites	
	<p>BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94 : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. IV.90 (partie de Superius) ; Ms IV.1274 (partie d'Altus) ; Tournai, Bibliothèque de la Ville (partie de Tenor) [La partie de Bassus est manquante].</p> <p>CorBC 95-6/ParisBnF 1817 : Cortone, Biblioteca Comunale, Mss. 95-6 (parties d'Altus et de Superius) ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, Ms. 1817 (partie de Tenor). [La partie de Bassus est manquante]</p> <p>ParisBnF 9346 : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Fonds Français, Ms. 9346 (« Chansonnier de Bayeux ») [Partie de Bassus seule]</p>
Sources imprimées	
	<p>Antico 1520³ : <i>Motetti novi et chanzoni franciose a quatro sopra doi</i>, Venise : Andrea Antico et Luca Antonio Giunta, 15 octobre 1520</p> <p>Attaignant [c.1528]¹⁰ : <i>Chansons et motetz en Canon a quatre parties sur deux</i>, Paris : Pierre Attaignant, s.d.</p> <p>Egenolff [c.1535]^{14a} : [Recueil de 43 chansons à 4 voix] [Francfort sur le Main : Christian Egenolff], s.d., [Seule la partie de Superius est préservée]</p> <p>Petrucchi 1502² : <i>Canti B. N° Cinquanta</i>, Venise : Ottaviano Petrucci, 5 Février 1501 [=1502]</p> <p>Schöffer 1513⁴ : <i>Quinquagena carminum</i>, Mainz : Peter Schöffer, 7 Février 1513 [Seule la partie de Tenor est préservée]</p>
NJE 28.10 <i>Dictez moy bergere</i> (à 4)	
Sources manuscrites	
	<p>FlorC 2442 : Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Ms Basevi 2442 (« Strozzi Chansonnier »)</p> <p>[La partie de Bassus est manquante]</p> <p>HerdF 9820 : Herdringen, Schloss Fürstenberg, Bibliothek, FÜ 9820</p>
Sources imprimées	
	-
NJE 28.13 <i>En l'ombre d'ung buissonet</i> (à 4)	
Sources manuscrites	
	<p>FlorC 2442</p> <p>HerdF 9820</p> <p>MunBS 1516 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 1516 (=Maier 204)</p> <p>ParisBnF 2245 : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Fonds Français, Ms. 2245</p> <p>RomeC 2856 : Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. 2856 (<i>olim</i> O.V. 208)</p>
Sources imprimées	
	<p>Antico 1520³</p> <p>Attaignant [c.1528]¹⁰</p> <p>Petrucchi 1504³</p>
NJE 28.31 <i>Se congié prens</i> (à 4)	
Sources manuscrites	
	FlorBN Magl. 178 : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabecchi XIX. 178

VatG XIII.27 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Giulia XIII 27
Sources imprimées
-
NJE 28.35 <i>Une mousque de Biscaye</i> (à 4)
Sources manuscrites
BolC Q17 : Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 17 (<i>olim</i> 148) BolC Q18 : Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 18 (<i>olim</i> 143) CorBC 95-6/ParisBnF 1817 FlorBN BR 229 : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 229 (<i>olim</i> Magliabecchi XIX. 59) FlorBN Magl. 178 RomeC 2856 SevC 5-1-43 : Séville, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43 (<i>olim</i> Z Tab. 135, N.º 33) VatG XIII.27
Sources imprimées
Petrucchi 1504³
NJE 28.36 <i>Vive le roy</i> (à 4)
Sources manuscrites
-
Source imprimée
Petrucchi 1504³
(NJE 29.4) <i>Douleur me bat</i> (à 5)
Source manuscrite
VienNB 18746 : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 18746
Sources imprimées
Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681)
(NJE 29.5) <i>Du mien amant</i> (à 5)
Source manuscrite
VienNB 18746
Sources imprimées
Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681)
(NJE 29.7) <i>Faulte d'argent</i> (à 5)
Sources manuscrites
AugSB 142a : Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, MS 2º 142a (<i>olim</i> Clm. 43 ; SchlettKK 18)

CopKB 1873 : Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, MS Gamle kongelige Samling 1873, 4° FlorC 2442 LeipU 49/50 UppsU 76c
Sources imprimées
Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681) Le Roy & Ballard 1560²⁸ : <i>Livre des meslanges, contenant six vingtz chansons, des plus rares et plus industrieuses qui se trouvent</i> , Paris : Le Roy et Ballard, 1560 Le Roy & Ballard 1572
(NJE 29.8) <i>Incessament livré suis a martire</i> (à 5)
Source manuscrite
VienNB 18746
Sources imprimées
Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681)
(NJE 29.10) <i>Je me complains</i> (à 5)
Sources manuscrites
MunBS 1508 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 1508. VienNB 18746
Sources imprimées
Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681) Le Roy & Ballard 1560²⁸
(NJE 29.20) <i>Plaine de dueil</i> (à 5)
Sources manuscrites
BrusBR 228 : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 228 VienNB 18746
Sources imprimées
Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681)
(NJE 29.21) <i>Plusieurs regretz</i> (à 5)
Sources manuscrites
CopKB 1848 : Copenhague, Det Kongelige Bibliothek, Ms. Ny kongelige Samling 1848, 2° HallUB 1147 : Halle, Universitäts-Bibliothek, Ed. 1147 LeipU 49/50 VienNB 18746

Sources imprimées	
	Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681) Berg & Neuber 1559¹ Le Roy & Ballard 1560²⁸
[NJE 30.3] <i>Baisiez moy</i> (à 6)	
Source manuscrite	
	CopKB 1848
Sources imprimées	
	Petrucchi 1502² Schöffler 1513⁴ Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681)
NJE 30.11 <i>Se congié prens</i> (à 6)	
Sources manuscrites	
	BolC A.71 : Bologne, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS A.71 [<i>olim</i> 159] BolC R142 : Bologne, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS R.142 [Seule la partie de Tenor est préservée] DresSL Grimma 55 : Dresde, Sächsische Landesbibliothek [D-D], MS Grimma 55 (3) LeipU 49/50 : Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Thomaskirche 49 (1-4) (<i>olim</i> III, A, α 17-20) et Ms. Thomaskirche 50 (<i>olim</i> III, A. α 21) SGall 463 : [Seules les parties de Superius, Tenor 1 et Tenor 2 sont préservées] SGallS 464 : Saint-Gall, Stifstbibliothek, Ms. 464 [Seules les parties de Superius et Bassus sont préservées] VatP 1980-81 : Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Pal. Lat. 1980-81 [Seules les parties de Tenor et de Bassus sont préservées]
Sources imprimées	
	Susato 1545¹⁵ (J680) Susato 1545^{15a} (J680) Attaignant 1549 (J681) Le Roy & Ballard 1560²⁸

B – Sources théoriques

1) Textes imprimés entre 1475 et 1530 environ

Nous présentons ici une liste des textes imprimés entre 1475 et 1530 environ, qui abordent des questions liées à la *musica*. Cette liste a été notamment établie à l'aide du *Répertoire International des Sources Musicales*¹⁰³², et d'autres répertoires de sources imprimées¹⁰³³. Parmi ces textes, aux contenus, aux origines et aux formes diverses, nous avons uniquement retenu ceux traitant spécifiquement de *musica practica*. Ces textes, exploités au cours de cette thèse, sont signalés en gras dans la table qui suit.

En préalable à la liste complète, il importe de décrire les principales catégories de textes ayant pu être identifiées, et d'indiquer celles retenues pour cette étude. Tout d'abord, ont été *a priori* exclus les textes antiques ou médiévaux imprimés à cette époque¹⁰³⁴, qui remontent majoritairement au XIII^e siècle¹⁰³⁵, et surtout à l'Antiquité romaine¹⁰³⁶ : déjà anciens par conséquent à l'époque de leur publication, même si nombre d'entre eux font figure de textes de référence aux alentours de 1500.

Parmi les textes écrits par des contemporains, il est possible d'établir diverses catégories, plus ou moins vastes, selon leur forme et leur contenu¹⁰³⁷. Nous procéderons ici à une brève présentation de chacune d'elles, en indiquant quels textes nous avons retenus. On trouve en particulier :

1. Des sommes de connaissances à propos des Arts libéraux, ou éventuellement

¹⁰³² LESURE (éd.), *RISM B/VI/2*, 1971.

¹⁰³³ En particulier celui de Åke Davidsson (DAVIDSSON 1962). D'autres textes ne figurant pas dans ces répertoires ont pu être découverts au fur et à mesure des recherches entreprises, et ajoutés à la liste ci-dessous.

¹⁰³⁴ c.1477VB ; 1480Ba ; 1485RI ; 1486Vi ; 1488Bo ; 1488Bo ; 1491Ca ; 1491SA ; 1492Bo ; 1496Mu ; 1497Cn ; 1497Cl ; 1498Cp ; 1508Mu ; 1509Pl ; c.1515An ; 1517BC ; 1528Ca.

¹⁰³⁵ Telles les éditions du *De proprietatibus rerum*, de Bartholomaeus Anglicus (1480Ba), et du *Speculum maius* de Vincent de Beauvais (c.1477VB).

¹⁰³⁶ Telles les œuvres de Boèce, éditées à Venise entre 1491-2 (1492Bo), de Saint Augustin (1491SA), mais aussi de Cassiodore (1491Ca ; 1528Ca), ou de Plutarque (1509Pl).

¹⁰³⁷ Dans la mesure où il nous a été impossible de nous procurer l'ensemble de ces textes imprimés, nous ignorons à ce jour ce que contiennent certains d'entre eux : ils restent donc pour le moment « non classés » : il s'agit des traités 1491Rn ; c.1505Pn ; 1507Vo ; 1513Vm ; 1520Bn.

d'autres disciplines, contenant un chapitre ou un livre sur la *musica*¹⁰³⁸. Ces chapitres ou ces livres ne semblent pas suivre un modèle standardisé : ils peuvent traiter de sujets divers, relevant tantôt de la *musica practica*, tantôt de la *musica theorica*. Cette catégorie ne réunit donc pas des textes d'un type unique, précis, mais des ouvrages divers, ayant en commun une certaine démarche théorique, de type encyclopédique : visant à la compilation d'informations sur des sujets divers. Parmi ces textes, nous avons uniquement retenu ceux qui traitaient de *musica practica*.

2. Des manuels de plain-chant, généralement brefs, limitant leur propos à une exposition simple des systèmes et des techniques utilisés par les *cantores* : l'échelle des *claves*, la solmisation et les nuances, les modes mélodiques et la notation musicale, notamment. Très orientés vers la pratique et dépourvus de toute spéculation, ces textes sont souvent écrits en langue vernaculaire, ou dans un latin très élémentaire, aisément intelligible¹⁰³⁹. Ces textes ont tous été retenus.
3. Des textes consacrés à la *musica practica*, abordant à la fois le plain-chant, la *musica mensuralis* et (le plus souvent) le contrepoint¹⁰⁴⁰. Ces textes laissent généralement une place – plus ou moins importante – à la spéculation, ainsi qu'aux propos d'ordre mythologique ou symbolique. Le plus souvent rédigés en latin, à quelques notables exceptions près¹⁰⁴¹, ces traités adoptent cependant divers niveaux de langue, et revêtent des formes variables¹⁰⁴². Les textes de cette catégorie constituent probablement les sources les plus importantes et les

¹⁰³⁸ 1494Gm ; 1496Rs ; 1501Vl ; 1515Fo ; 1516Ci.

¹⁰³⁹ 1492Du ; 1496Ke ; 1496An ; 1497Br¹ ; 1497Br² ; c.1498Es ; 1499An ; c.1500An2 ; c.1500An3 ; 1501Pr ; c.1502An ; 1503Mo ; c.1504Sñ ; c.1508Tz ; 1508Bi ; 1509An ; 1510Cn ; 1512DS ; 1514Bd ; 1515Na ; c.1515Fe ; 1516Av ; 1516Gl ; 1517Rh ; c.1518Ep ; c.1520Ep ; 1522He ; c.1524Fe ; 1528Ag ; 1529Rt.

¹⁰⁴⁰ 1482RP ; 1487Bu ; 1495De ; c.1495Gs ; 1496Ga ; c.1500An1 ; c.1500Co ; 1501Wo ; 1504Pu ; 1508Ga ; 1508Ma ; 1509Qu ; 1509Wo ; 1510To ; 1511Co ; 1512Ph ; 1514Ko ; 1515Bg ; 1516Aa ; 1517Or ; c.1520Mt ; 1523Aa ; 1524Or ; 1528Bg ; 1530Fi.

¹⁰⁴¹ En particulier, le *Toscanello in musica* de Pietro Aaron (1523Aa), ou le *Libro de Musica practica* de Francisco Tovar (1510To), respectivement écrits en italien et en espagnol.

¹⁰⁴² Les *Libri tres de institutione harmonica* de Pietro Aaron (1516Aa), traduits en latin par Giovanni Antonio Flaminio, sont écrits dans une langue relativement fleurie, qui fait également intervenir, à certains moments, de brefs dialogues entre Aaron et Flaminio eux-mêmes. D'autres traités en revanche, tels le *Tetrachordum musices* de Johannes Cochlaeus (1511Co), se présentent sous forme d'une série de questions posées en style direct, immédiatement suivies des réponses claires et concises.

plus complètes à propos des pratiques musicales polyphoniques autour de 1500 : nous les retenons également.

4. Des textes dédiés à la *musica theorica*, qui traitent généralement de notions musicales à l'aide d'outils mathématiques : en particulier, par l'étude des rapports de proportions régissant les rythmes et des sons, ou à travers des démonstrations à l'aide du monocorde¹⁰⁴³. Ces textes ont pour la plupart été exclus. Il importe de souligner ici que si la distinction entre *musica practica* et *musica theorica* semble *a priori* claire, la distinction stricte entre les propos relevant de l'un ou l'autre de ces domaines dans les textes imprimés se révèle assez problématique, certains textes contenant manifestement des propos relevant de la *musica theorica* mêlés à d'autres relevant de la *musica practica*. C'est pour cette raison que quelques traités apparaissent à la fois dans cette catégorie ainsi que dans la précédente, malgré le caractère apparemment opposé de celles-ci¹⁰⁴⁴. Nous choisissons toutefois de séparer ici nettement ces deux catégories de textes, par souci de clarté.
5. Des textes abordant un sujet plus précis¹⁰⁴⁵. Soit des sujets déjà présents dans les traités de la catégorie précédente, mais faisant ici l'objet d'un opuscule autonome : tels la *musica mensuralis* ou bien le contrepoint¹⁰⁴⁶. Ou bien des sujets inédits, généralement absents des autres textes recensés¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴³ 1480Ga ; **1495De** ; 1496Et ; 1500Ru ; **1508Ga** ; 1518Ga ; 1529Fl.

¹⁰⁴⁴ C'est le cas en particulier de l'*Angelicum ac divinum opus* de Franchino Gafori (1508Ga), ou de l'*Ars musicorum* de Guillermo Despuig (1495De), qui contiennent tous deux des parties manifestement apparentées à la *theorica*, telles celles traitant des rapports de proportions entre les intervalles, ou de la structure de l'échelle des lettres (1495De : *Libri* I-IV ; 1508Ga : *Tractatus* I ; V). Et d'autres relevant sans ambiguïté de la *practica*, telles celles détaillant la notation des valeurs rythmiques et les règles de la *musica mensuralis*, ou celles exposant les règles du contrepoint, ou des nuances (1495De : *Libri* V-VIII ; 1508Ga : *Tractatus* II-IV).

¹⁰⁴⁵ 1474Za ; c.1474Za ; **1492Cz** ; **c.1504Du** ; 1509Za ; 1511Sc ; 1511Vd ; **s.d.(av. 1512)Bb** ; 1513An ; **c.1518Fe** ; 1518Fe ; **1520Rh** ; **1520Gu** ; **1525Aa** ; 1529Ag ; 1529An.

¹⁰⁴⁶ Parmi les textes dédiés à la *musica mensuralis*, on peut citer celui de Francesco Caza (1492Ca), manifestement rédigé à partir de la *Practica musice* de Gafori, dont Caza aurait été l'élève (la préface de l'édition de Johann Wolf, dont les références sont données dans la table qui suit, donne notamment quelques indications biographiques. Ou bien, le second traité publié de Georg Rhau, l'*Enchiridion musicae mensuralis* (1520Rh). Parmi les textes dédiés au contrepoint, ne traitant pas de la monodie et des notions qui y sont associées, figure notamment le traité de Johannes Galliculus (1520Gu).

¹⁰⁴⁷ C'est notamment le cas du traité de Pietro Aaron consacré aux modes dans la polyphonie (1525Aa), qui aborde donc un sujet relativement inédit, ou du moins, qui n'a jusqu'à lui été traité que de façon superficielle, ou allusive.

6. Des textes littéraires évoquant la musique¹⁰⁴⁸ : sermons louant les bienfaits de la musique, ou dénonçant ses méfaits¹⁰⁴⁹ ; éloges de la musique¹⁰⁵⁰. Ces textes ne contenant généralement pas d'informations exploitables sur la *musica practica*, nous les avons exclus.
7. Des textes polémiques, au sein desquels certains théoriciens exposent opinions et arguments sur divers points de théorie musicale, avec un ton souvent très virulent, voire agressif à l'égard de leurs opposants ou contradicteurs¹⁰⁵¹. Le propos de la plupart de ces textes relève de questions pointues de *musica theorica* : ceux-ci ont par conséquent été exclus¹⁰⁵².
8. Quelques textes ne peuvent être classés dans les précédentes catégories, de par leur forme ou leur contenu unique, ou inhabituel¹⁰⁵³ : c'est le cas des manuels de luth et de notation en tablature¹⁰⁵⁴, ou bien de textes exploitables dans le cadre de notre étude, mais se présentant sous une forme particulièrement originale¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁴⁸ 1491Be ; 1510Ru ; 1515Bm ; 1517Ab ; 1525Fg.

¹⁰⁴⁹ Tels ceux de de Johannes-Pyrrhus Angleberme (1517Ab), « professeur de lois à Orléans » (Il est désigné sur la page de titre de son traité comme *Legum Professori Aureliani*), et humaniste français.

¹⁰⁵⁰ Tel le *Liber heroicus de musicae laudibus* de Ioannes Boemus (1515Bm). Notons également que de tels éloges, sous une forme plus brève, sont couramment intégrés à des traités d'autres catégories de cette liste, où ils font alors figure de préface, de chapitre préliminaire ou de conclusion : c'est le cas par exemple dans le traité de Nicolo Burzio (1487Bu) (cap. II : « *de laudibus musice* »), ou d'Othmar Nachtgall (1515Na) (préface).

¹⁰⁵¹ 1491Sp ; 1514Ep ; 1520Ga ; 1521Fi ; 1521Ga ; 1521Sp ; 1521Sp.

¹⁰⁵² Notons là encore que certains traités appartenant à d'autres catégories peuvent également contenir des propos polémiques. C'est notamment le cas du traité de Nicolo Burzio (1487Bu), important traité de *musica practica* qui contient plusieurs attaques contre le traité de Bartolomeo Ramos de Pareja publié peu auparavant (1482RP). Ou encore du traité de plain-chant de Gonzalo Martinez de Bizcargui (1508Ma), dans les éditions postérieures à 1515, qui contient des attaques contre Joannes d'Espinosa, lui-même auteur d'un texte polémique, ainsi que d'autres traités postérieurs (1514Ep ; c.1518Ep ; 1520 Ep).

¹⁰⁵³ **c.1475Ti ; 1498Du** ; 1515Ju ; **c.1520Fr** ; 1523Ju ; 1529Fi.

¹⁰⁵⁴ Tels ceux de Hans Judenkünig (1515Ju ; 1523Ju).

¹⁰⁵⁵ Tels l'abrégé de musique d'un feuillet de Johannes Franciscus (c.1520Fr), qui résume de façon très succincte les outils de base de la *musica practica*. Ou le recueil de définitions de Johannes Tinctoris, publié à Trévise puis à Naples (c.1475Ti), exemple d'une forme de texte encore rarissime à l'époque, mais que l'on peut cependant rapprocher de quelques documents présentant des caractères semblables. En particulier, le *Vocabularium musicum* manuscrit de Joannes Presbyter, datable du XII^e siècle, ainsi que les *Regule florum musices* de Pietro Cannuzzi (1510Cn), qui contiennent notamment un index final des notions abordées dans le texte, intitulé « quelques interrogations, et définitions, classées par ordre alphabétique, qui sont contenues dans cet opuscule » (« [...] *alique interrogationes : & diffinitiones : per alphabetum compilate : que continentur in isto opusculo* »), qui associe une brève définition à certaines d'entre elles. L'édition de 1508 de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (1496Rs) contient quant à elle un semblable index avec définitions, qui regroupe des termes, des noms

9. Enfin, certains textes consacrés à un sujet autre que musical contiennent des allusions à la musique¹⁰⁵⁶ : c'est le cas notamment des manuels de basse-danse, qui contiennent souvent des notations de Tenors de danse, sous lesquels sont indiqués les pas à danser. De même, certains traités consacrés à un Art libéral autre que la musique font parfois allusion à celle-ci, la mettant en relation à la discipline traitée, ou à d'autres Arts libéraux¹⁰⁵⁷.

Ces catégories permettent d'appréhender plus aisément la multiplicité des textes traitant de la *musica*, imprimés entre 1475 et 1530 environ. Aussi commodes qu'elles puissent apparaître, elles ne doivent cependant pas être considérées comme des ensembles parfaitement homogènes. En effet, les textes rassemblés dans chacune d'elles diffèrent grandement par leur forme, leur origine géographique, par le public auxquels ils se destinent. En outre, certains textes peuvent être apparentés à plusieurs de ces catégories. Il est donc nécessaire de ne pas s'y emprisonner, et de garder sur elles un regard critique.

À chacun de ces textes, nous attribuons une référence abrégée – notée dans la colonne de gauche de la table qui suit –, qui désigne chacun d'eux dans le corps de la thèse¹⁰⁵⁸.

N. B. 1 : Les différents répertoires et catalogues consultés divergent parfois sur leur datation des éditions princeps des textes répertoriés ci-dessous. Dans la mesure où nous n'avons pas pu consulter l'ensemble de ces éditions, certaines de ces divergences n'ont pas pu être résolues. Dans de semblables cas, nous avons généralement opté pour la version donnée par le RISM, plus récente et, nous l'espérons, plus fiable¹⁰⁵⁹.

ou des notions abordées dans les divers livres de l'encyclopédie, musicaux ou non.

¹⁰⁵⁶ 1480Ni ; c.1490An ; 1499Vg ; 1503Va ; 1505Tz ; 1509Pa ; 1510Mb ; 1514Gr ; 1516Ri ; 1517Mm ; 1518Gr ; 1525Gi ; 1525Gn ; 1528Ar ; 1530Ag.

¹⁰⁵⁷ Tels la *Grammatica* de Franciscus Niger (1480Ni), ainsi que de certains des traités d'arithmétique imprimés vers 1500 : tels que les *opuscula* de Dietrich Tzwyvel, ou les deux traités de Henricus Grammateus (1514Gr ; 1518Gr).

¹⁰⁵⁸ Nous nous sommes efforcés d'adopter la graphie en langue vernaculaire des noms de théoriciens et d'imprimeurs, et d'adopter, par des choix certes arbitraires mais dans un souci pratique, une orthographe uniformisée. Pour certains noms dont l'usage privilégie l'emploi de la graphie latine (tels Johannes Cochlaeus ou Johannes Tinctoris), nous avons néanmoins conservé celle-ci.

¹⁰⁵⁹ En particulier, Åke Davidsson indique l'existence d'une édition de 1505 du traité de Bernhardt Bogentanz, (1528Bg), conservée à la BnF. Or, il semble que ce même exemplaire est daté de 1535 par le RISM. La datation adoptée par Davidsson est d'autant plus étrange que le titre du traité de Bogentanz n'est pas celui des premières éditions du traité (1515Bg, réédité en 1519), *Collectanea*

N. B. 2 : Nous indiquons, pour chacun de ces textes, les références de l'édition princeps, suivie des références de l'édition consultée, ainsi que du lieu de sa consultation.

1474Za	ZABERN, Conrad von, <i>De Modo bene cantandi</i> , Mainz : Peter Schöffler, 1474 ¹⁰⁶⁰ . Exemplaire consulté : Karl-Werner GÜMPEL, « Die Musiktraktate Conrads von Zabern », <i>Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse</i> , IV (1956) (Wiesbaden : Steiner, 1956), p. 260-82. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 9/06/2015).
c.1474Za	ZABERN, Conrad von, <i>Opusculum [...] de monochordo</i> , Mainz : Johann Fust ; Peter Schöffler, 1473. Exemplaire consulté : (<i>cf. supra</i> , 1474Za), p. 245-59. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 9/06/2015).
c.1475Ti	TINCTORIS, Johannes, <i>Diffinitorium musicae</i> , Trévise : Gerardo de Lisa, c.1473. Exemplaire consulté : <i>Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera</i> , éd. Edmond de Coussemaker (Paris : Durand, 1864-76 ; réimpression Hildesheim : Olms, 1963), 4 vol. Vol 4, p. 177-91. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 9/06/2015).
c.1476VB	Vincent de BEAUVAIS, <i>Speculum doctrinale</i> , [Strasbourg : Adolf Rusch, c.1476]. Exemplaire consulté : [Strasbourg, Adolf Rusch, c.1476] Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1480Ba	ANGLICUS, Bartholomaeus, <i>De Proprietatibus rerum</i> , Lyon : N. Philippi ; M. Reinhard, 1480. Exemplaire consulté : [Lyon], Petrus Ungarus, 1482. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 9/06/2015).
1480Ga	GAFORI, Franchino, <i>Theorica musice</i> , Naples : Francesco di Dino, 1480. Exemplaire consulté : Milan : [Philippium Mantegatium], 1492. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 9/06/2015).
1480Ni	NIGER, Franciscus, <i>Grammatica</i> , Venise : [s.n.], 1480.

utriusque cantus, mais celui adopté pour les éditions plus tardives du même traité : *Rudimenta utriusque cantus* (1528Bg, réédité en 1535). Il semble donc d'autant plus probable que la datation de 1505 repose sur une erreur de lecture. Précisons toutefois que les indications données par le *RISM* ont pu être corrigées, lorsqu'elles apparaissent manifestement fautives. C'est en particulier le cas pour le traité *Definitio, divisio musices, & eius subdivisio*, dont l'édition *princeps* est datée de 1507 par le *RISM*. Or ce texte semble n'avoir été publié qu'en 1557 (Bâle : Heinrich Petri), conformément à ce qu'indique Davidsson (DAVIDSSON 1962, p. 81). Un exemplaire de ce traité est, de fait, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, et consultable sur <http://www.digitale-sammlungen.de/>.

¹⁰⁶⁰ À ce traité s'ajoute le *De psalmodia irreprehensibiliter perficienda*, un appendice de 2 folios préservé dans les exemplaires de Bâle, Universitätsbibliothek, et Donaueschingen, Fürstliche Fürstenbergische Hofbibliothek.

	Exemplaire consulté : Bâle : Jacob de Pfortzen, 1500 Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1482RP	RAMOS DE PAREJA, Bartolomeo, <i>Musica Practica</i>, Bologne : Balthasar de Hiriberia, 1482. Exemplaire consulté : Johannes WOLF, <i>Musica practica Bartolomei Rami de Pareia</i> [...](Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1901), p. 1-24. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 9/06/2015).
1485Rl	VON REUTLINGEN, Hugo, <i>Flores musicae omnis cantus gregoriani</i> , Venise : Franciscus de Madiis, 1485. Exemplaire consulté : Strasbourg, Johann Prüss 1488. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1486Vi	VITRUBE, <i>De architectura</i> , Rome : Georgius Hérolt, 1486. Exemplaire consulté : Rome : Georgius Hérolt, 1486. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 9/06/2015).
1487Bu	BURZIO, Nicolo, <i>Musices Opusculum</i>, Bologne : Ugo Ruggeri, 1487. Exemplaire consulté : Bologne : Ugo Ruggeri, 1487 ; réimpression Bologne : Forni, 1969). Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 9/06/2015).
1488Bo	BOËCE, <i>Arithmetica Boetii</i> , Augsburg : Erhard Ratdolt 1488. Exemplaire consulté : <i>Boetii De institutione arithmetica libri duo</i> , éd. Godofredus Friedlein (Leipzig : B. G. Teubner, 1867), p. 1-72. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 9/06/2015).
1488Ge	GERSON, Jean Charlier de, <i>Tertia pars operum Johannis de Gerson doctori christianissimi</i> , [Strasbourg : Johannes Pruss (?), 1488]. Exemplaire consulté : Bâle : Nikolaus Kessler, 1489. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
c.1490An	ANONYME, <i>Sensuit lart et instruction de bien dancer</i> , Michiel Tholouze : [Paris], c.1490. Exemplaire consulté : Michiel Tholouze : [Paris], c.1490. Consulté sur : http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1491SA	SAINT AUGUSTIN, <i>Opuscula</i> , Strasbourg : Martin Flach, 1491 (?). Exemplaire consulté : Strasbourg : Martin Flach, 1491 (?). Consulté sur : http://www.ulb.tu-darmstadt.de (dernière consultation le 9/06/2015).
1491Be	BEROALDUS, Philippus, <i>Orationes et poemata</i> , Bologne : Benedetto di Ettore, 1491. Exemplaire consulté : Bologne : Benedetto di Ettore, 1491. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 9/06/2015).

1491Ca	CASSIODORE, <i>Expositio in Psalterium</i> , Bâle : Johann Amerbach, 1491.
	Exemplaire consulté : Bâle : Johann Amerbach, 1491. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1491Rn	Jacobus de RENO, <i>Dyalogus de sene et iuvene de amore disputantibus [Tractatus brevis... in laudem musicae artis et de eius utilitatibus]</i> , Gérard Leeu : Anvers, 1491.
	Texte non consulté.
1491Sp	SPATARO, Giovanni, <i>Defensio musices</i> , Bologne : Plato de Benedetti, 1491.
	Exemplaire consulté : Bologne : Plato de Benedetti, 1491. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 11/06/2015).
1492Bo	BOËCE, <i>Boetii Opera</i> , Venise : J. de Forlivio et Gregorium Fratres, 1491-2.
	Exemplaire consulté : cf. <i>supra</i> , 1488Bo ; <i>Boetii De institutione musica libri quinque</i> , éd. Godofredus Friedlein, Leipzig : B. G. Teubner, 1867, p.177-371. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 11/06/2015).
1492Cz	CAZA, Francesco, <i>Tractato vulgare de canto figurato</i>, Milan : Leonard Pachel, 1492.
	Exemplaire consulté : Francesco CAZA, " <i>Tractato vulgare de canto figurato</i> ". <i>Mailand 1492</i> , éd. Johannes Wolf, Berlin : M. Breslauer, 1922.
1492Du	DURÁN, Domingo Marcos, <i>Lux bella</i>, Séville : [Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Tomas Glockner], 1492.
	Exemplaire consulté : Séville : [Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Tomas Glockner], 1492 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976.
1494Gm	GRESEMUND, Dietrich [der Jüngere], <i>Lucubratiunculæ bonarum septem artium liberalium</i> , [Mainz] : Peter Fridberg, 1494.
	Exemplaire consulté : [Mainz] : Peter Fridberg, 1494. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 11/06/2015).
1494Mb	MOMBAER, Jan, <i>Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum</i> , Zwolle : Peter van Os, 1494.
	Exemplaire consulté : Exemplaire non daté, reproduit dans Isabelle FABRE, <i>La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson : édition critique, traduction et commentaire du "Tractatus de canticis" et du "Canticordum au pèlerin"</i> , Paris : Droz, 2005, p. 572.
1495De	DESPUIG, Guillermo, <i>Ars musicorum</i>, Valence : Peter Hagenbach ; Leonhard Hutz, 1495.
	Exemplaire consulté : Valence : Peter Hagenbach ; Leonhard Hutz, 1495. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
c.1495Gs	GUERSON, Guillaume, <i>Uitillissime musicales Regule</i>, Paris : Michel Thouloze, [c.1495].
	Exemplaire consulté : Paris : Francisco Regnault , 1509. Microfilm, exemplaire de la Bibliothèque royale de Belgique.
1496Ga	GAFORI, Franchino, <i>Practica musice</i>, Milan : Giovanni Pietro da Lomazzo, 1496.

	Exemplaire consulté : Milan : Giovanni Pietro da Lomazzo, 1496. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1496Ke	KEINSPECK, Michael, <i>Lilium musicae planae</i>, Bâle : Michael Furter, 1496. Exemplaire consulté : Ulm : Johannes Schäffler, 1497. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1496Et	LEFÈVRE D' ÉTAPLES, Jacques, <i>Musica libris demonstrata quattuor</i> , Paris : Johann Higman & Wolfgang Hopyl, 1496. Exemplaire consulté : Paris : Johann Higman & Wolfgang Hopyl, 1496. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1496Rs	REISCH, Gregor, <i>Margarita philosophica totius philosophie Rationalis : Naturalis : et Moralis principia</i>, Freiburg : Johann Schott, 1496. Exemplaire consulté : Bâle : Michael Furter, 1517 ; réimpression Düsseldorf : Stern-Verlag Janssen & Co., [1973]. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 11/06/2015).
c.1496An	ANONYME, <i>Exerpta musice omnis cantus Gregoriani Pitagorici et contrapuncti simplicis</i>, [Cologne : Johann Landen, c.1496-8]. Exemplaire consulté : [Cologne : Johann Landen, c.1496-8]. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1496Mu	Johannes de MURIS, <i>Musica manuscripta et composita</i> , Leipzig : [s.n.], 1496. Exemplaire consulté : Christoph FALKENROTH, <i>Die Musica speculativa des Johannes de Muris</i> , Stuttgart : Steiner, 1992, p. 70-289. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 11/06/2015).
1497Br¹	Bonaventura da BRESCIA, <i>Breviloquium musicale</i>, Brescia : Angelo Britannico, 1497. [Texte identique à 1497Br ²] Exemplaire consulté : <i>Brevis collectio artis musicae</i> , éd. Albert Seay, Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1980.
1497Br²	Bonaventura da BRESCIA, <i>Regula musice plane</i>, Venise : Jacomi di Penci da Lecho, 1497. [Texte identique à 1497Br ¹] Exemplaire consulté : Milan : Joannes Angelus Scinzenze, 1514. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1497Cn	CENSORINUS, <i>Censorini opusculum de die natali</i> , Bologne : [Benedetto di Ettore], 1497. Exemplaire consulté : Bologne : [Benedetto di Ettore], 1497. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1497Cl	CLEONIDES, <i>Harmonicum introductorium</i> , Venise : Simon Bevilacqua, 1497. Exemplaire consulté : Venise : Simon Bevilacqua, 1497. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le

	9/06/2015).
1498Cp	<p>CAPELLA, Martianus, <i>De nuptiis Philologiae et Mercurii libri duo</i>, Vicence : Enrico di Ca' Zeno, 1498.</p> <p>Exemplaire consulté : Bâle, Henricus Petrus 1532. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 14/06/2015).</p>
1498Du	<p>DURÁN, Domingo Marcos, <i>Comento sobre lux bella</i>, Salamanque : [Juan de Porras (?)], 1498</p> <p>Exemplaire consulté : Salamanque : [Juan de Porras (?)], 1498 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976.</p>
c.1498Es	<p>ESCOBAR, Cristobal de, [...] <i>Introduction muy breve de canto llano</i>, Salamanque : [s.n.], c.1498.</p> <p>Exemplaire consulté : Salamanque : [s.n.], c.1498 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1978.</p>
1499Vg	<p>VIRGILIO, Polidoro, <i>De inventoribus rerum libri tres</i>, Venise : Cristoforo de Pensis, 1499.</p> <p>Exemplaire consulté : [Lyon] : Antoine Gryphe, 1586. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 14/06/2015).</p>
1499An	<p>ANONYME, <i>Compendium musices</i>, Venise : Giovanni Battista Sessa, 1499. (cf. c.1509An)</p> <p>Exemplaire consulté : <i>Compendium musices, Venetiis, 1499-1597</i>, éd. David Crawford, [s.l.] : American Institute of Musicology, 1985, p. 36-57. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 11/06/2015).</p>
1500Ru	<p>RUSSUS, Antonius, <i>Thesaurus musices</i>, Messine : [Olivino de Bruges], 1500.</p> <p>Exemplaire consulté : Messine : [Olivino de Bruges], 1500. Consulté sur https://archive.org/ (dernière consultation le 18/06/2015).</p>
c.1500An1	<p>ANONYME, <i>Musica</i>, [Nuremberg ?] : [s.n.], [c.1499-1504]. [Texte identique à 1507Co]</p> <p>Exemplaire consulté : Cologne : Johann Landem, 1507. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).</p>
c.1500An2	<p>ANONYME, <i>Regule cantus plane</i>, Venise : [s.n.], c.1500.</p> <p>Texte non consulté.</p>
c.1500An3	<p>ANONYME, <i>Tractatus musice cum duodecim capitulis</i>, Venise : Giunta, c.1500.</p> <p>Texte non consulté.</p>
c.1500Fr	<p>FRANCISCUS, Johannes, <i>Principium et ars tocius musice</i>, Anvers : Jost de Negker, c.1500-8.</p> <p>Exemplaire consulté : Anvers : Jost de Negker, c.1500-8. Reproduit dans Eugeen SCHREURS ; Jan VAN DER STOCK, « Principium et ars tocius musice : an early example of mensural music printing in the Low Countries (ca. 1500-1508) », <i>Yearbook of the Alamire Foundation</i>, II (1997), p. 171-182, p. 175.</p>

1501Pr	PRASPERG, Baltasar, <i>Clarissima plane atque choralis musice interpretatio</i>, Bâle : Michael Furter, 1501.
	Exemplaire consulté : Bâle : Michael Furter, 1501. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1501Vl	VALLA, Giorgio, <i>De expetendis et fugiendis rebus</i> , Venise : Aldo Manuce, 1501.
	Exemplaire consulté : Venise : Aldo Manuce, 1501. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1501Wo	WOLLICK, Nicolaus, <i>Opus aureum</i>, Cologne : Heinrich Quentel, 1501. [Version courte de 1509Wo]
	Exemplaire consulté : Cologne : Heinrich Quentel, 1501. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
c.1502An	ANONYME, <i>Lart science et pratique de plaine musique</i>, Paris : Gaspard Philippe, c.1502.
	Exemplaire consulté : <i>Renaissance française : traités, méthodes, préfaces, ouvrages généraux. Vol. I</i> , éd. Olivier Trachier, Paris : Fuzeau, 2005.
1503Mo	MOLINA, Bartolomeo de, <i>Arte de canto llano llamado lux videntis</i>, Valladolid : Diego de Gumiel, 1503.
	Exemplaire consulté : <i>Arte de canto llano llamado lux videntis</i> , Valladolid : Diego de Gumiel, 1503 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1977.
1503Va	VARENIUS, Alanus, <i>Dialogus de harmonia, et de harmoniae elementis</i> , Paris : Robert Etienne, 1503.
	Exemplaire consulté : Paris : Robert Etienne, 1503. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
c.1504Du	DURÁN, Domingo Marcos, <i>Sumula de canto de organo</i> [...], Salamanque : [Hans Gieser (?)], [c.1504].
	Exemplaire consulté : Salamanque : [Hans Gieser (?)], [c.1504]; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976.
1504Pu	Diego del PUERTO, <i>Portus. Musice correctus seu emendatus in quo nemo periclitabitur</i>, Salamanque : [s.n.], 1504.
	Exemplaire consulté : Salamanque : [s.n.], 1504 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1978.
c.1504Sñ	SPAÑON, Alonso, [...] <i>Introducion muy util & breve de canto llano</i>, Séville : Pedro Brunn, c.1504.
	Exemplaire consulté : Séville : Pedro Brunn, c.1504 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976.
1505Tz	TZWYVEL, Dietrich, <i>Arithmetice opuscula duo</i> , [Cologne] : [s.n.], 1505.
	Exemplaire consulté : [Cologne] : [s.n.], 1507. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
c.1505Pn	PANCRATIUS, Vulturinus, <i>Fratriis Pancratii eremitae carminum libri duo, egloga una</i> ,

	<i>musices opusculum</i> , Venise : Bernardino de Vitali, [1505 ?].
	Texte non consulté.
1507Co	COCHLAEUS, Johannes, <i>Musica</i>, Cologne : Johann Landem, 1507.
	Exemplaire consulté : Cologne : Johann Landem, 1507. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1508Bi	BILD, Veit, <i>Stella musicae</i>, Augsburg : Erhard Oglin ; Hyeronimus Nadler, 1508.
	Exemplaire consulté : Augsburg : Erhard Oglin ; Hyeronimus Nadler, 1508. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1508Ga	GAFORI, Franchino, <i>Angelicum ac divinum opus musice</i>, Milan : Gottardo Ponzio, 1508.
	Exemplaire consulté : Milan : Gottardo Ponzio, 1508. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1508Ma	MARTINEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo, <i>Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo [...]</i>, Saragosse : Jorge Cici, 1508.
	Exemplaire consulté : Saragosse : Jorge Cici, 1508. Consulté sur http://clanfaw.free.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1508Mu	Johannes de MURIS, <i>Epytoma Johannes de Muris in musicam Boecii</i> , Francfort : Ambrosius Lacher, 1508.
	Texte non consulté.
c.1508Tz	TZWYVEL, Dietrich, <i>Introductorium musicae practicae</i>, Münster : Georg Richolff, c.1508.
	Exemplaire consulté : Münster : Georg Richolff, c.1508. Microfilm, exemplaire de la Bibliothèque nationale de France.
1509Qu	QUERCU, Simon, <i>Opusculum musices</i>, Vienne : Johann Winterburg, 1509.
	Exemplaire consulté : Vienne : Johann Winterburg, 1509. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1509Pa	PACIOLI, Luca, <i>Divina proportione opera</i> , Venise : P. de Paganini, 1509.
	Exemplaire consulté : Venise : P. de Paganini, 1509. Consulté sur https://archive.org/ (dernière consultation le 18/06/2015).
1509Pl	PLUTARQUE, <i>Opuscula LXXXII...</i> , Venise : Aldus et Andrea Asulani, 1509.
	Texte non consulté.
1509Za	ZABERN, Conrad von, <i>De modo bene cantandi</i> . Mainz : Friedrich Heuman, 1509. [Traité similaire à 1474Za]
	Exemplaire consulté : cf. <i>supra</i> , 1474Za
1509Wo	WOLLICK, Nicolaus, <i>Enchiridion musices</i>, Paris : Jean Petit ; François Regnault, 1509. [Version développée de 1501Wo]
	Exemplaire consulté : Paris : Jean Petit ; François Regnault, 1509.

	Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1509An	ANONYME, <i>Compendium musices</i>, Venise : Simone de Luere 1509. [Texte identique à 1499An]
	Exemplaire consulté : <i>cf. supra</i> , 1499An.
1510Cn	CANNUZZI (de') Pietro Potentino, <i>Incipiunt Regule florum musices</i>, Florence : Pietro Cannuzzi, 1510.
	Exemplaire consulté : Florence : Pietro Cannuzzi, 1510. Microfilm, exemplaire de la Bibliothèque nationale de France.
1510Ru	REUTER, Kilian, <i>Elegans oratio de musice discipline laudibus habita in Achademia albiorensi</i> , Wittenberg : J. Grunenberg, 1510.
	Texte non consulté.
1510To	TOVAR, Francisco, <i>Libro de musica practica</i>, Barcelone : Johann Rosebach, 1510.
	Exemplaire consulté : Barcelone : Johann Rosebach, 1510 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1976.
1511Co	COCHLAEUS, Johannes, <i>Tetrachordum musices</i>, Nuremberg : Johann Weysenburger, 1511.
	Exemplaire consulté : Nuremberg : Johann Weysenburger, 1511. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1511Sc	SCHLICK, Arnolt, <i>Spiegel der Orgelmacher und Organisten</i> , Mainz : Speyer, 1511.
	Exemplaire consulté : Robert EITNER (éd.), <i>Monatshefte für Musikgeschichte</i> ; 1, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1869, p. 77-126.
1511Vd	VIRDUNG, Sebastian, <i>Musica getuscht</i> , Bâle : Michael Furter, 1511.
	Exemplaire consulté : Bâle : Michael Furter, 1511. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1512DS	DE SOTO, José, <i>Tratado de canto llano</i>, Barcelone : [s.n.], 1512.
	Texte non consulté.
1512Ph	PHILOMATHES, Venceslaus, <i>Musicorum libri quatuor, compendiose carmine elucubрати</i>, Vienne : Hyeronimus Vietor ; Johann Singriener, 1512.
	Exemplaire consulté : Vienne : Hyeronimus Vietor ; Johann Singriener, 1512. Consulté sur https://katalog.ub.uni-freiburg.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1513Vm	VOLCKMAR, Johannes, <i>Collectanea quedam musice discipline</i> , Francfort sur l'Oder : Johannes der Ältere, 1513.
	Texte non consulté.
1513An	ANONYME, <i>Institutio in musicen mensuralem adiectis aliquot regulis ad canendi artem</i>, Erfurt : Johann Knapp, 1513.
	Texte non consulté.
1514Bd	BURCHARDUS, Udalricus, <i>Hortulus musices practice</i>, Leipzig : Melchior Lottherl, 1514.

	Exemplaire consulté : Leipzig : Melchior Lottherl, 1514. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 9/06/2015).
1514Ep	ESPINOSA, Juan de, <i>Retractaciones de los errores y falsedas que escribo Gonzalo Martinez de Bizcargui [...]</i> , Tolède : [s.n.], 1514. Texte non consulté.
1514Gr	GRAMMATEUS, Henricus, <i>Algorithmus proportionum una cum monochordi generalis dyatonici compositione</i> , Cracovie : Wolfgangus de Argentina, 1514. Texte non consulté.
1514Ko	KOSWICK, Michael, <i>Compendiaria musice artis aeditio</i>, Leipzig : Wolfgang Stöckel, 1514. Exemplaire consulté : Leipzig : Wolfgang Stöckel, 1517. Consulté sur http://catalog.hathitrust.org (dernière consultation le 18/07/2015).
1515Bm	BOEMUS, <i>Liber heroicus de musicae laudibus</i> , Augsburg : Ioannes Miller, 1515. Exemplaire consulté : Augsburg : Ioannes Miller, 1515. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 18/07/2015).
1515Bg	BOGENTANZ, Bernhard, <i>Collectanea vtriusque cantus</i>, Cologne : [s.n.], 1515. [Texte identique à 1528Bg] Exemplaire consulté : <i>cf. infra</i> , 1528Bg.
1515Fo	FOENISECA, Johannes, <i>Opera Ioannis Foenisecae</i>, Augsburg : Johannes Miller, 1515. Exemplaire consulté : Augsburg : Johannes Miller, 1515. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
1515Ju	JUDENKÜNIG, Hans, <i>Utilis et compendiaria introductio [...]</i> , Vienne : Hans Singryener 1515. Exemplaire consulté : Vienne : Hans Singryener 1515. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
1515Na	NACHTGALL, Othmar, <i>Musicae institutiones</i>, Strasbourg : Johannes Knoblouch, 1515. Exemplaire consulté : Strasbourg : Johannes Knoblouch, 1515. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
c.1515Fe	FELSZTYN, Sebastian, <i>Opusculum musice compilatum noviter</i>, Cracovie : [s.n.], c.1515. Exemplaire consulté : [s.l.] : [s.n.], c.1535. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
c.1515An	ANONYME, <i>Musica est recte modulenti scientia</i> , Deventer : Theodoricus de Borne, c.1515. Texte non consulté.

1516Aa	AARON, Pietro, <i>Libri tres de institutione harmonica</i>, Bologne : Benedetto di Ettore, 1516.
	Exemplaire consulté : Bologne : Benedetto di Ettore, 1516. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 18/07/2015).
1516Ci	CIRUELO, Pedro, <i>Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium</i>, Alcalá : A. G. de Brocar, 1516.
	Exemplaire consulté : Alcalá : A. G. de Brocar, 1516. Consulté sur http://fondosdigitales.us.es (dernière consultation le 18/07/2015).
1516Av	AVENTINUS, Johannes, <i>Musicae rudimenta</i>, Augsburg : Johannes Miller, 1516.
	Exemplaire consulté : Augsburg : Johannes Miller, 1516. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
1516Gl	GLAREAN, Heinrich, <i>Isagoge in musicen</i>, [Bâle : Johannes Froben], 1516.
	Exemplaire consulté : [Bâle : Johannes Froben], 1516. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
1516Ri	RICCHIERI, Lodovico, <i>Antiquarum lectionum libri triginta</i>, Venise : Aldo Manuzio, 1516.
	Exemplaire consulté : Venise : Bâle : Hieronymus Froben ; Nicolaus Episcopi, 1550. Consulté sur http://www.bvh.univ-tours.fr (dernière consultation le 18/07/2015).
1517Ab	ANGLEBERME, Johannes-Pyrrhus, <i>Index opusculorum Pyrrhi Anglebermei [...] Sermo de musica et saltatione ex Luciano festivissimus</i>, Paris : J. Hays, 1517.
	Exemplaire consulté : Paris : J. Hays, 1517. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 18/07/2015).
1517BC	Bernard de Clairvaux, <i>Isagoge in musicam</i>. Leipzig : Melchior Lotter, 1517.
	Exemplaire consulté : <i>Epistola S. Bernardi De revisione cantus Cisterciensis, et Tractatus Cantum quem Cisterciensis Ordinis ecclesiae cantare</i> , éd. F. J. Guentner, [Rome] : American Institute of Musicology, 1974, p. 21-41. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 23/07/2015).
1517Mm	MURMELLIUS, Johannes, <i>Protreprius studiosorum poetices</i>, Wittenberg : Georg Rhau, 1517.
	Texte non consulté.
1517Or	ORNITHOPARCHUS, Andreas, <i>Musice Actiue</i>, Leipzig : Valentin Schumann, 1517.
	Exemplaire consulté : Leipzig : Valentin Schumann, 1517. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 23/07/2015).
1517Rh	RHAU, Georg, <i>Enchiridion musices</i>, Leipzig : Johann Rhau, 1517.
	Exemplaire consulté : Leipzig : Valentin Schumann, 1520. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 30/01/2016).
1518Fe	FELSZTYN, Sebastian, <i>Modus regulariter accentuandi</i>, Cracovie : Johannes Haller,

	1518. Exemplaire consulté : Cracovie : Johannes Haller, 1518. Consulté sur http://www.dbc.wroc.pl/dlibra (dernière consultation le 30/01/2016).
1518Ga	GAFORI, Franchino, [...] <i>de harmonia musicorum instrumentorum opus</i> , Milan : Gottardo Ponzio, 1518. Exemplaire consulté : Milan : Gottardo Ponzio, 1518. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 30/01/2016).
c.1518Ep	ESPINOSA, Juan de, <i>Tractado de principios de música práctica e theorica sin dexar ninguna cosa atras</i>, Tolède : [s.n.], 1520. Exemplaire consulté : Tolède : [s.n.], 1520 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1978.
c.1518Fe	FELSZTYN, Sebastian, <i>Opusculum Musice mensuralis</i>, Cracovie : Johannes Haller, c.1518. Exemplaire consulté : Cracovie : Johannes Haller, c.1518 ; réimpression Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979.
1520Bn	BONINI, Piermaria, <i>Acutissime observationes nobilissime disciplinarum omnium musices</i> Florence : B. de Zanetti da Bressa, 1520. Texte non consulté.
c.1520Ep	ESPINOSA, Juan de, <i>Tractado breve de principios de canto llano</i>, Tolède : [s.n.], c.1520. Exemplaire consulté : Tolède : [s.n.], c.1520 ; réimpression Madrid : Joyas Bibliográficas, 1977.
1520Ga	GAFORI, Franchino, <i>Apologia</i> , Turin : Agostino de Vivomercato, 1520. Exemplaire consulté : Turin : Agostino de Vivomercato, 1520. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 18/07/2015).
1520Gu	GALLICULUS, Johannes, <i>Isagoge de compositione cantus</i>, Leipzig : Valentin Schumann, 1520. Exemplaire consulté : Leipzig : Valentin Schumann, 1520. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 14/06/2015).
1520Rh	RHAU, Georg, <i>Enchiridion musicae mensuralis</i>, Leipzig : Valentin Schumann, 1520. Exemplaire consulté : Leipzig : Valentin Schumann, 1520. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 30/01/2016).
c.1520Mt	MONETARIUS, Stephan, <i>Epitoma utriusque musices practice</i>, Cracovie : Florian Ungler, 1515. Exemplaire consulté : Cracovie : Florian Ungler, 1515 ; réimpression Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
1521Fi	FILIPPINEO, Bartolomeo, <i>Gaphuriani nominis assertoris in Io. Vaginarium Bononien: Apologia</i> , Milan : Johannes de Castiliono, 1521. Exemplaire consulté : Milan : Johannes de Castiliono, 1521. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 18/07/2015).

1521Ga	GAFORI, Franchino, <i>Epistola</i> , Milan : [s.n.], 1521.
	Texte non consulté.
1521Sp	SPATARO, Giovanni, <i>Dilucide et probatissime demonstratione</i> , Bologne : Hieronymus de Benedictis, 1521.
	Exemplaire consulté : Bologne : Hieronymus de Benedictis, 1521 ; réimpression Berlin : Martin Breslauer, 1925 (extraits). Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 30/01/2016).
1521Sp	SPATARO, Giovanni, <i>Errori de franchino Gafurio da lodi</i> , Bologne : Benedetto di Ettore Faelli, 1521.
	Texte non consulté.
1522He	HEMICOVIUS, Lambertus, <i>Musice choralis Rudimenta</i>, Cologne : Heinrich Quentel, 1522.
	Texte non consulté.
1523Aa	AARON, Pietro, <i>Toscanello in musica</i>, Venise : Bernardino de Vitali, 1523. [À cette première édition s'ajoutent les <i>Aggiunta</i> de l'édition de 1529, publiée chez le même imprimeur]
	Exemplaire consulté : Venise : Bernardino de Vitali, 1531. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 4/02/2016).
1523Ju	JUDENKÜNIC, Hans, <i>Ain schone kunstliche Underweisung [...]</i> , Vienne : Hans Singryener 1523.
	Exemplaire consulté : Vienne : Hans Singryener 1523. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
1524Or	ORNITHOPARCHUS, Andreas, <i>De arte cantandi</i>, Cologne : Hero Alopecius, 1524.
	Exemplaire consulté : Cologne : Johannes Gymnich, 1535. Consulté sur http://imslp.org (dernière consultation le 4/02/2016).
1525Aa	AARON, Piero, <i>Trattato della natura et cognitione [...]</i>, Venise : Bernardino de Vitali, 1525.
	Exemplaire consulté : Venise : Bernardino de Vitali, 1525. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 4/02/2016).
1525Fg	FREGOSO, Antonio, <i>Dialogo de musica</i> , Milan : Bartolomeo da Crema, 1525.
	Exemplaire consulté : [Venise] : [Nicolo Zoppino], 1528. Consulté sur http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr (dernière consultation le 5/02/2016).
1525Gi	GIORGIO, Francesco, <i>De harmonia mundi totius cantica tria</i> , Venise : Bernardino de Vitali, 1525.
	Exemplaire consulté : Venise : Bernardino de Vitali, 1525. Consulté sur www.doria.fi (dernière consultation le 5/02/2016).
1525Gn	GRUNER, Caspar, <i>Ein ratschlag wider die gotlosen tentz</i> , [s.n. : s.n.], 1525.
	Exemplaire consulté : [Altenburg] : Gabriel Kanz, 1526. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le

	18/07/2015).
1528Bg	BOGENTANZ, Bernhard, <i>Rudimenta utriusque cantus</i>, Cologne : Johannes Gymnich, 1528. [Texte identique à 1515Bg]
	Exemplaire consulté : Cologne : Johannes Gymnich, 1535. Microfilm, exemplaire de la Bibliothèque nationale de France.
1528Ag	AGRICOLA, Martin, <i>Ein kurtz deudsche Musica</i>, Wittenberg : Georg Rhau, 1528.
	Exemplaire consulté : Wittenberg : Georg Rhau, 1528. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 18/07/2015).
1528Ar	ARENA, Anthonius, <i>Bassas dansas de novo... augmentatas in gallantis stillo compositas</i> , Lyon : Claude Nourry, 1528.
	Exemplaire consulté : Lyon : P. de Sancta Lucia, alias le Prince, 1538. Consulté sur http://gallica.bnf.fr (dernière consultation le 4/02/2016).
1528Ca	CASSIODORE, <i>Disciplinarum liberalium orbis, ex P. Consentio et Magno Aurelio Cassiodoro</i> , Bâle : Johann Bebel, 1528.
	Exemplaire consulté : Bâle : Johann Bebel, 1528. Consulté sur https://books.google.fr (dernière consultation le 30/01/2016).
1529Ag	AGRICOLA, Martin, <i>Musica instrumentalis deudsch</i> , Wittenberg : Georg Rhau, 1529.
	Exemplaire consulté : Wittenberg : Georg Rhau, 1529. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 5/02/2016).
1529Fi	FINÉ, Oronce (?), <i>Tres breve et familiere introduction</i> , Paris : Pierre Attaignant, 1529.
	Texte non consulté.
1529Fl	FOGLIANO, Lodovico, [...] <i>de musica theorica</i> , Venise : Io. Antonius et Fratres de Sabio, 1529.
	Exemplaire consulté : Venise : Io. Antonius et Fratres de Sabio, 1529. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 5/02/2016).
1529Rt	ROSSETTI, Biagio, <i>Libellus de rudimentis musices</i>, Vérone : Stephanum et fratres de Nicholinis de Sabio, 1529.
	Exemplaire consulté : Biagio ROSSETTI, <i>Libellus de rudimentis musices</i> , éd. Albert Seay, Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1981, p. 1-60. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 23/07/2015).
1529An	ANONYME, <i>Livre plaisant et très utile pour apprendre à faire et ordonner toutes tabulatures hors le discant dont et par lesquelles l'on peut facilement et legierement apprendre a jouer sur les manicordion, luc, et flute</i> , Anvers : Willem Vorsterman, 1529.
	[Traduction du traité de Sebastian Virdung, 1511Vd]
	Texte non consulté.
1530Ag	AGRIPPA, Cornelius, <i>De incertitudine et vanitate scientiarum</i> , Anvers : s.n., 1530.

	Exemplaire consulté : [s.n.] : Eucharium Aggripinatem, 1531. Consulté sur http://www.digitale-sammlungen.de/ (dernière consultation le 5/02/2016).
1530Fi	FINÉ, Oronce, <i>Epithoma musice instrumentalis</i>, Paris : Pierre Attaignant, 1530. Exemplaire consulté : Paris : Pierre Attaignant, 1529 ; réimpression Genève : Minkoff, 1993. Consulté sur http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html (dernière consultation le 23/07/2015).
s.d.(av. 1512)Bb	BALBI, Marcus Antonius, <i>Regula brevis musice practicabilis</i>, [Venise (?) : s.n., 1500 (?)]. Texte non consulté.

2) Autres sources théoriques consultées

2.1 Traités manuscrits

CAPUANUS, Nicolaus, *Compendium musicale*, éd. Adrien de la Fage, Paris : Legouix, 1864, p. 308-38.

DRESSLER, Gallus, *Praecepta musicae poëticae*, éd. Olivier Trachier ; Simonne Chevalier, Paris-Tours : Minerve, 2001.

Guilielmus Monachus, *Guilielmi monachi De preceptis artis musicae*, éd. Albert Seay, [Rome] : American Institute of Musicology, 1965.

Jacques de Liège, *Speculum musicae*, éd. Edmond de Coussemaker, Paris : Durand, 1864-76 (Réimpression Hildesheim : Olms, 1963).

TINCTORIS, Johannes,

-*Liber de natura et proprietate tonorum*, éd. Albert Seay, [Rome] : American Institute of Musicology, 1975.

-*Liber de arte contrapuncti*, éd. Albert Seay, [Rome] : American Institute of Musicology, 1975.

2.2 Traités imprimés postérieurs à 1530

AARON, Pietro, *Lucidario in musica*, Venise : Girolamo Scotto, 1545.
(consulté sur <http://gallica.bnf.fr> (dernière consultation le 20/03/2016)).

GLAREAN, Heinrich, *Dodecachordon*, Bâle : Heinrich Petri, 1547.
(consulté sur <https://phaidra.univie.ac.at/> (dernière consultation le 20/03/2016)).

LANFRANCO, Giovanni, *Scintille di musica*, Brescia : Lodovico Britanico, 1533.
(consulté sur <http://gallica.bnf.fr> (dernière consultation le 20/03/2016)).

LISTENIUS, Nicolaus, *Rvdimenta mvsicae*, Wittenberg : Georg Rhau, 1533.
(consulté sur <http://www.digitale-sammlungen.de/> (dernière consultation le 21/03/2016)).

ZARLINO, Gioseffo, *Le Istitutioni harmoniche*, Venise : np, 1558.
(consulté sur <http://gallica.bnf.fr> (dernière consultation le 20/03/2016)).

2.3 Sources primaires ne traitant pas spécifiquement de musique

MANUZIO, Paolo, *Adagia optimorum utriusque linguae scriptorum*, Oberursel : Cornelius Sutor, 1603.
(consulté sur <http://www.uni-mannheim.de> (dernière consultation le 4/02/2016)).

2 – Sources secondaires

ALLAIRE, Gaston G.,

-« Some overlooked modulations in the works of Josquin Des Pres ? », *Revue belge de musicologie*, XLVI (1992), p. 33-51.

-« Debunking the myth of musica ficta », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLV (1995), n° 2, p. 110-126.

ALLSEN, J. Michael. « Tenores ad longum and rhythmic cues in the early fifteenth-century motet », *Plainsong and Medieval Music* XII (2003), p. 43-69.

ANTONOWICZ, Myrosław, « Criteria for the determination of authenticity. A contribution to the study of melodic style in the works of Josquin », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXVIII (1978), n° 2, p. 51-60.

APEL, WILLI, « The Partial signatures in the sources up to 1450 », *Acta Musicologica*, X (1938), n° 1-2, p. 1-13.

ARLETTAZ, Vincent, *Musica ficta : une histoire des sensibles du XIII^e au XVI^e siècle*, Mardaga : Spirmont, 2000.

ATCHERSON, Walter T., « Theory accommodates practice : "confinalis" theory in Renaissance music treatises », *Journal of the American Musicological Society*, XXIII (1970), n° 2, p. 326-330.

BARBIER, Jacques, « "Faulte d'argent". Modèles polyphoniques et parodies au XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, LXXIII (1987), n° 2, p. 171-202.

BENT, Margaret,

-« Accidentals, counterpoint and notation in Aaron's *Aggiunta* to the *Toscanello in musica* », *The Journal of Musicology*, XII (1994), n°3, p. 306-44.

-« On False-concords in late fifteenth-century music : yet another look at Tinctoris », *Théorie et analyse musicales (1450–1650)*, éd. sous la direction de Bonnie J. Blackburn et Anne-Emmanuelle Ceulemans, Louvain-la-Neuve : Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 2001, p. 65-118.

-*Counterpoint, composition, and musica ficta*. New York : Routledge, 2002.

BENTHEM, Jaap van,

-« Zur Struktur und Authentizität der Chansons à 5 & 6 von Josquin des Prez », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXI (1970), n° 3, p. 170–88.

-« Einige wiedererkannte Josquin-Chansons im Codex 18746 der Österreichischen Nationalbibliothek », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXII, (1971), n° 1, p. 18–42.

-« Einige Musikintarsien des frühen 16. Jahrhunderts in Piacenza und Josquins Proportionskanon "Agnus Dei" », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, t. XXIV (1974), n° 2, p. 97–111.

-« Kompositorisches Verfahren in Josquins Proportionskanon *Agnus Dei* : Antwort an Edward Stam », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXVI (1976), n° 1, p. 9–16.

- « Fortuna in focus : concerning 'conflicting' progressions in Josquin's *Fortuna dun gran tempo* », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXX (1980), n° 1, p. 1-50.
- « The Scoring of Josquin's Secular Music », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXV (1985), n° 1/2, p. 67-96.
- « A Waif, a wedding and a worshipped child. Josquin's "Ut phebi radiis" and the Order of the Golden Fleece », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXVII, (1987), p. 64-81.
- « O Mater dei, memento mei : annotations sur les structures symboliques de quatorze motets mariaux de Josquin des Prez », *Musique, théologie et sacré, d'Oresme à Erasme*, éd. Annie Cœurdevey ; Philippe Vendrix, Ambronay : Ambronay éditions, 2008, p. 231-89.

BERGER, Karol

- « The Expanding universe of musica ficta in theory from 1300 to 1550 », *The Journal of Musicology*, IV (1985-1986), n° 4, p. 410-430.
- Musica ficta : theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

BERNHARDT, Michael (éd.), *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Munich : Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006.

BERNSTEIN, Lawrence F.,

- « Chansons attributed to both Josquin des Prez and Pierre de la Rue : a problem in establishing authenticity », *Proceedings of the international Josquin symposium*, Utrecht : Vereniging Voor Nederlandse Musiekgeschiedenis, 1986, p. 125-152.
- « A Canonic chanson in a german manuscript : *Faulte d'argent* and Josquin's approach to the chanson for five voices », *Von Isaac bis Bach—Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte : Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*. éd. Wolfgang Osthoff ; Frank Heidlberger ; Reinhard Wiesend, Kassel : Bärenreiter, 1991, p. 53-71.
- « Chansons for five and six voices », *The Josquin companion*, éd. Richard Sherr, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 393-422.

BERGQUIST, Peter,

- The Theoretical writings of Pietro Aaron*. Thèse de doctorat inédite, [New York-Columbia University], 1964.
- « Mode and polyphony around 1500 : theory and practice », *Music forum*, no.1 (1967), p. 99-161.

BIETENHOLZ, Peter Gerard ; DEUTSCHER, Thomas Brian, *Contemporaries of Erasmus : a biographical register of the Renaissance and Reformation*, Toronto : University of Toronto Press, 2003, 3 vol.

BIRKENDORF, Rainer, *Der Codex Perntner : quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proska, Ms. C 120)*, Augsburg : B. Wissner, 1994.

BLACKBURN, Bonnie J.,

- « Josquin's chansons : ignored and lost sources », *Journal of the American Musicological Society*, XXIX (1976), n° 1, p. 30-76.
- « A Lost guide to Tinctoris's teachings recovered », *Early Music History*, I (1981), p. 29-116.
- « On Compositional process in the fifteenth century », *Journal of the American Musicological Society*, XL (1987), n° 2, p. 210-284.

-« Petrucci's venetian editor : Petrus Castellanus and his musical garden », in *Musica Disciplina* XLIX (1995), p. 15-45.

-« Obrecht's *Missa Je ne demande* and Busnoys's chanson : an essay in reconstructing lost canons », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLV (1995), p. 18-31.

-« Masses based on popular songs and solmization syllables », *The Josquin companion*, éd. Richard Sherr, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 51-87.

-« Canonic conundrums : the singer's Petrucci », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, XXV (2001), p. 53-69.

-« The dispute about harmony c. 1500 and the creation of a new style », *Théorie et analyse musicales (1450-1650)*, éd. sous la direction de Bonnie J. Blackburn et Anne-Emmanuelle Ceulemans, Louvain-la-Neuve : Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 2001, p. 1-37.

-« The Eloquence of silence : tacet inscriptions in the Alamire manuscripts », *Citation and authority in Medieval and Renaissance musical culture : learning from the learned*, Suzannah Clark ; Elizabeth Eva Leech (éd.), Woodbridge : The Boydell Press, 2005, p. 206-23.

-« Two Treasure chests of canonic antiquities : The collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 303-338.

-« The Corruption of one is the generation of the other : interpreting canonic riddles », *Journal of the Alamire Foundation* IV (2012), n° 2, p. 182-203.

BLACKBURN, Bonnie J. ; HOLFORD-STREVEN, Leofranc, « Juno's four grievances : The taste for the antique in canonic inscriptions », *Musikalische Quellen : Quellen zur Musikgeschichte-Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, éd. Ulrich Konrad, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, p. 159-174.

BLACKBURN, Bonnie J. ; LOWINSKY, Edward E. ; MILLER, Clement A. (éd.), *A Correspondence of Renaissance musicians*, Oxford : Clarendon, 1991.

BOORMAN, Stanley,

-« The Purpose of the gift : for display or for performance ? », *Yearbook of the Alamire Foundation*, V (2003), p. 107-115.

-*Ottaviano Petrucci : a catalogue raisonné*, Oxford : Oxford University Press, 2006.

BOORMAN, Stanley ; KELLMAN, Herbert, « Sources, MS, §IX, 16: Renaissance polyphony: Presentation manuscripts », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 6/02/2016).

BRAGARD, Anne, « Un manuscrit florentin du Quattrocento : le Magl. XIX, 59 (B. R. 229) », *Revue de Musicologie*, LII (1966), n° 1, p. 56-72.

BRIDGMAN, Nanie (éd.), *RISM B/IV/5, Manuscrits de musique polyphonique, XVe et XVIe siècles : Italie*, Munich : G. Henle, 1991.

BROWN, Howard Mayer,

-*Music in the French Secular Theatre 1400-1550*, Cambridge : Harvard University Press, 1963.

-« Chansons for the pleasure of a florentine patrician : Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica, MS Basevi 2442 », *Aspects of Medieval and Renaissance music : a birthday offering to Gustave Reese*, éd. Jan LaRue, Gustave Reese, New York : W. W. Norton & co., 1966, p. 56-66.

-« Notes towards a definition of personal style : conflicting attributions and six-part motets of Josquin and Mouton », *Proceedings of the International Josquin Symposium Utrecht 1986*, éd. Willem Elders ; Frits de Haen, Utrecht : Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991, p. 155-170.

BROWN, Howard Mayer ; MACCRACKEN, Thomas G., « Mouton [de Holluigue], Jean », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 6/02/2016).

BUSH, HELEN E., « The Recognition of chordal formation by early music theorists », *The Musical Quarterly* XXXII (1946), n° 2, p. 227-243.

BUSSE BERGER, Anna Maria, *Medieval music and the art of memory*, Berkeley : University of California press, 2005.

CANGUILHEM, Philippe,
-*L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris : Classiques Garnier, 2015.

CARPENTER, Nan Cooke,
-« The Study of music at the university of Oxford in the Renaissance (1450-1600) », *The Musical Quarterly*, XLI (1955), n° 2, p. 191-214.
-*Music in the Medieval and Renaissance universities*, Norman : University of Oklahoma Press, [1958].

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle,
-« L'Analyse des structures modales dans le répertoire polyphonique préclassique : Les Kyrie de Josquin des Prez », *Musurgia*, IV (1997), n° 3, p. 43-65.
-« Une Étude comparative du traitement de la mélodie et de la dissonance chez Ockeghem et chez Josquin Desprez », *Johannes Ockeghem : actes du Xle colloque... 1997*, éd. Philippe Vendrix, Paris : Klincksieck, 1998, p. 707-53.
-« Les Messes l'Homme armé de Josquin Desprez », *Musurgia*, VII (2000), n° 1, p. 29-43.

CHARLES, Sydney Robinson, *Josquin des Prez : a guide to research*, New York : General Music Publishing Co., 1983.

CLARE KEMPSON, Emma, *The Motets of Henricus Isaac (c.1450-1517) : transmission, structure and function*, Thèse de doctorat inédite, King's College London, 1998.

CLENDENIN, William Ritchie, Sr., « Canons in the *Missa l'homme armé* by Forestier or Mouton », *Studies in Medieval culture*, IV (1974), n° 3, p. 524-30.

COLLINS, Denis, *Canon in music theory from c.1550 to c.1800*, Thèse de doctorat inédite, Stanford University, 1992.

CREVEL, Marcus van,
-« Verwante sequensmodulaties bij Obrecht, Josquin en Coclico », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, XVI (1941), n° 2, p. 107-124.
-« Secret chromatic art in the Netherlands motet ? », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, XVI (1946), n° 4, p. 253-304.

CUMMING, Julie E.,

-« From variety to repetition : the birth of imitative polyphony », *Yearbook of the Alamire Foundation*, VI (2008), p. 21-44.

-« Petrucci's publics for the first motet prints », *Making publics in early modern Europe : people, things, forms of knowledge*, éd. Bronwen Wilson ; Paul Yachnin, New York ; Londres : Routledge, 2010, p. 96-122.

CURTIS, Alan, « Josquin and "La belle tricotée" », *Essays in musicology in honor of Dragan Plamenac on his 70th birthday*, éd. Gustave Reese ; Robert J. Snow, [Pittsburgh] : University of Pittsburgh press, [1969], p. 1-8.

DAHLHAUS, Carl,

-« Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Prez », *Musik und Verlag : Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, éd. Richard Baum ; Wolfgang Rehm, Kassel : Bärenreiter, 1968, p. 206–19.

-« Tonsystem und Kontrapunkt um 1500 », *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Berlin : Merseburger, 1970, p. 7-18.

-« On the Treatment of dissonance in the motets of Josquin des Prez », *Josquin des Prez : proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, éd. Edward E. Lowinsky ; Bonnie J. Blackburn, Londres ; New York : Oxford University Press, 1976, p. 334–44.

DAVIDSSON, Åke, *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden : Heitz, 1962.

DEAN, Jeffrey J.,

-« Josquin's teaching : ignored and lost sources », *Uno Gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 741-750.

-« Ramis [Ramus] de Pareia, Bartolomeus [Bartolomeo; Ramos de Pareja, Bartolomé] », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 6/02/2016).

DILL, Charles « Non-Cadential articulation of structure in some motets of Josquin and Mouton », *Current musicology*, XXXIII (1982), p. 37-55.

DORSEY, Sam Brian, *Vihuela intabulations of Josquin masses : an examination of musical texture and musica ficta*, Thèse de doctorat inédite, Washington, (D.C.), The Catholic University of America, 2006.

DU CANGE, Charles du Fresne, *et al.*, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort : L. Favre, 1883-1887, numérisé sur <http://ducange.enc.sorbonne.fr> (dernière consultation le 8/02/2016).

DUMITRESCU, Theodor, « Constructing a canonic pitch spiral : the case of *Salve radix* », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 141-170.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich (éd.), *Terminologie der musikalischen Komposition*, Stuttgart : F. Steiner, 1996.

ELDERS, Willem,

-*Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bilthoven : A. B. Creyghton, 1968.

-« Das Symbol in der Musik von Josquin des Prez » *Acta musicologica*, XLI (1969), n° 3-4, p. 164-

85.

-« Plainchant in the motets, hymns, and magnificats of Josquin des Prez », *Josquin des Prez : proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, éd. Edward E. Lowinsky ; Bonnie J. Blackburn, Londres ; New York : Oxford University Press, 1976, p. 523-542.

-« Le Problème de l'authenticité chez Josquin et les éditions de Petrucci : Une investigation préliminaire » *Fontes artis musicae*, XXXVI (1989), n° 2, p. 108-115.

-« New light on the dating of Josquin's "Hercules Mass" », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLVIII (1998), n° 2, p. 112-149.

-« Perfect fifths and the Holy Virgin's immaculate conception : on ficta in Josquin's five-part *Inviolata* », *Uno gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 403-412.

-« A New case of number symbolism in Josquin ? », *Early Music*, XXXVII (2009), n° 1, p. 21-26.

-« Which is Josquin's first mass based on a gregorian chant ? » *Littera nigro scripta manet : in honorem Jaromír Cerný*, éd. Jan Bat'a ; Jiří K. Kroupa ; Lenka Mráčková, Prague : Koniasch Latin Press, 2009, p. 59-70.

-*Josquin Des Prez and his musical legacy : an introductory guide*, Louvain : Leuven University Press, 2013.

FALLOWS, David,

-« The Performing ensembles in Josquin's sacred music », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXV (1985), p. 32-66.

-« Prenez sur moy : Okeghem's tonal pun », *Plainsong and Medieval music*, I (1992), n° 1, p. 63-75.

-« Josquin and Milan », *Plainsong & Medieval Music*, V (1996), n° 1, p. 69-80.

-« Influences on Josquin », *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, III (2003), p. 67-80.

-« Josquin and popular song melodies », *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, XXIX (2005), p. 161-171.

-*Josquin*, Turnhout : Brepols Publishers ; CESR ; Begijnhof, 2009.

FENLON, Iain, « Heinrich Glarean's books », *Music in the German Renaissance : Sources, Styles, and Contexts*, éd. John Kmetz, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 74-102.

FINSCHER, Ludwig,

-« Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins », *Renaissance Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, éd. Ludwig Finscher, Tutzing : Hans Schneider, 1979, p. 109-122.

-« Josquin des Prez », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, vol. 9*, éd. sous la direction de Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart : Bärenreiter/Metzler, 1999-2007, p. 1210-1282.

FITCH, Fabrice, « Josquin *A l'ombre des buissonnets*. Arborescent design and popular song in his four-voice secular music », *Josquin and the sublime, proceedings of the international Josquin symposium at Roosevelt Academy, Middelburg, 12-15 July 2009*, éd. Albert Clement, Eric Jas, Turnhout : Brepols ; CESR, 2011, p. 155-168.

FORSCHER WEISS, Susan, « Vandals, students, or scholars ? Handwritten clues in Renaissance music textbooks », *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Russell E. Murray Jr. ; Susan Forscher Weiss ; Cynthia J. Cyrus, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2010, p. 207-248.

FREEDMAN, Richard, « Josquin, the multi-voice chanson, and the sublime », *Josquin and the sublime, proceedings of the international Josquin symposium at Roosevelt Academy, Middelburg, 12-15 July 2009*, éd. Albert Clement, Eric Jas, Turnhout : Brepols ; CESR, 2011, p. 169-190.

GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris : Hachette, 2000.

GANCARCZYK, Paweł, *La Musique et la révolution de l'imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVI^e siècle*, Wojciech Bońkowski (traduction), Lyon : Symétrie, 2015.

GASCH, Stefan,

-« Sursum deorsum aguntur res mortalium : canons in *Magnificat* settings of the fifteenth and sixteenth centuries and the case of Mattheus Le Maistre's *Magnificat sexti toni* », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 253-82.

-« Fugger's Alamire », Communication non publiée au colloque « Petrus Alamire – New perspectives on polyphony », Université catholique de Louvain, Campus Carolus (Anvers), 18-23 août 2015.

GAULDIN, Robert, « The Composition of late Renaissance stretto canons », *Theory and practice*, XXI (1996), p. 29-54.

GILBERT, Adam Knight, « Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, and a fugal hexachord », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn, Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 111-123.

GOLDINGAY, John, *Psalms, Vol. 1 : Psalms 1-41*, Grand Rapids : Baker academic, 2006.

GOSMAN, Alan, « Stacked canon and Renaissance compositional procedure », *Journal of music theory*, XLI (1997), n° 2, p. 289-317.

GRIMSHAW, Julian,

-« Sixteenth-century english fuga : sequential and peak-note subjects », *The Musical Times*, CXLVIII (2007), n° 1900, p. 61-78.

-« "Fuga" in early Byrd », *Early Music*, XXXVII (2009), n° 2, p. 251-265.

GROOTE, Inga Mai ; KÖLBL, Bernhard, « Glarean's music lectures, or the transmission of music theory at a mid-16th-century university », Communication non publiée à la MedRen Conference 2012, University of Nottingham, 8-11 juillet 2012.

GRÜSS, Hans, *Die Bedeutung des Kanons für die Satztechnik des Josquin des Prez : ein Beitrag zur Stilkritik und Geschichte des Kanons*, Thèse de doctorat inédite, Leipzig, 1956.

GURLITT, Wilibald,

-« Der Begriff der sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, XVI (1942), n° 3, p. 194-211.

-« Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhundert », *Bericht des Gesellschaft der Musikforschung, Bamberg, 1953*, Kassel : np., 1954.

HAAR, James,

-« A Diatonic duo by Willaert », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXI (1969), n° 2, p. 68-80.

-« Zarlino's definition of fugue and imitation », *Journal of the American Musicological Society*, XXIV (1971), n° 2, p. 226-254.

-« False relations and chromaticism in sixteenth-century music », *Journal of the American Musicological Society*, XXX (1977), n° 3, p. 391-418.

-*The Science and art of Renaissance music*, Princeton : Princeton University Press, 1998.

HABERL, Dieter, « "Canon. Notate verba, et signate mysteria" : Ludwig Senfls Rätselkanon *Salve sancta parens*, Augsburg 1520 ; Tradition – Auflösung – Deutung », *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* XII (2004), p. 9-53.

HAMM, Charles, KELLMAN, Herbert (éd.), *Census-Catalogue of manuscript sources of polyphonic music 1400-1550*, Neuhausen-Stuttgart : American Institute of Musicology, 1979-1988, 5 vol.

HEIKAMP, Dieter, « Zur Struktur der Messe *L'homme armé super voces musicales* von Josquin Desprez », *Musik Forschung*, XXIX (1966), p. 366–84.

HEWITT, Helen, « The Two puzzle canons in Busnois's "Maintes femmes" », *Journal of the American Musicological Society*, X (1957), n°2, p. 104-110.

HOPPIN, Richard H.,

-« Partial signatures and musica ficta in some early 15th-Century sources », *Journal of the American Musicological Society*, VI (1953), n° 3, p. 197-215.

-« Conflicting Signatures Reviewed », *Journal of the American Musicological Society*, IX (1956), n° 2, p. 97-117.

HUCK, Oliver, « The Early canon as *imitatio naturae* », *canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 6-18.

HUDSON, Barton, « A Glimpse into a scribal workshop. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 11883 », *From Ciconia to Sweelinck : donum natalicium Willem Elders*, éd. Albert Clement ; Eric Jas, Amsterdam : Rodopi, 1994, p. 179-214.

JAS, Eric,

-« The Dating and chronology of the works of Josquin des Prez », *Musicology and sister disciplines : Past, present, future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997*, éd. David Greer, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 464-467.

-« Multivoiced canons attributed to Josquin », *Uno gentile et subtile ingenio : Studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 569-636.

JEPPESEN, Knud, *La Frottola*, Copenhagen : Aarhus, 1968-70, 3 vol.

JOSEPHSON, NORS S, « Kanon und Parodie : Zu einigen Josquin – Nachahmungen », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXV (1975), n° 2, p. 23-32.

JUDD, Cristle Collins,

-« Modal types and *ut, re, mi* tonalities : tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500 », *Journal of the American Musicological Society*, XLV (1992), n° 3, p. 428–67.

-« Reading Aron reading Petrucci : the music examples of the *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525) », *Early Music History*, XIV (1995), p. 121-152.

-*Tonal structures in early music*, New York : Taylor & Francis, 2000.

-*Reading Renaissance music theory : hearing with the eyes*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

JUST, Martin,

-« Zur Kanontechnik in Adrian Willaerts Motetten », *Gedenkschrift Hermann Beck*, Laaber : Laaber-Verlag, 1982, p. 19-31.

-« Josquins Chanson Nymphes, Napées als Bearbeitung des Invitatoriums *Circumdedederunt me* und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung », *Musikforschung* XLIII (1990), p. 305-335.

KELLMAN, Herbert,

-« Josquin and the courts of the Netherlands and France : the evidence of the sources », *Josquin des Prez : proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, éd. Edward E. Lowinsky ; Bonnie J. Blackburn, Londres ; New York : Oxford University Press, 1976, p. 181-216.

-(éd.), *The Treasury of Petrus Alamire : music and art in flemish court manuscripts 1500–1535*, Gand ; Amsterdam : Ludion, 1999.

-« Dad and granddad were cops : Josquin's ancestry » , *Uno gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 183-200.

KMETZ, John, « The Piperinus-Amerbach partbooks : six months of music lessons in Renaissance Basle », *Music in the German Renaissance : sources, styles, and contexts*, éd. John Kmetz, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 215-234.

KRANTZ, Steven Charles, « Rhetorical and structural functions of mode in selected motets of Josquin des Prez », Thèse de doctorat inédite, University of Minnesota, 1989.

LEBIGUE, Jean-Baptiste, « 1. Notions préliminaires. Le temporal », *Ædilis*, Publications pédagogiques, 2007, <https://cel.archives-ouvertes.fr/cel-00194063/document> (dernière consultation le 20/03/2016).

LERCH-CALAVRYNOS, Irmgard, « Messekompositionen mit kanonischen Stimmen : Eine internationale Erscheinung ? », *Musica disciplina : A yearbook of the history of music*, XLI (1987), p. 59-73.

LESURE, François,

-(éd. sous la direction de), *RISM B/I/1, Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles*, Munich-Duisbourg : Henle, 1960.

-(éd. sous la direction de), *RISM B/VI/2, Écrits imprimés concernant la musique*, Munich-Duisbourg : Henle, 1971.

LITTERICK, Louise, « Chansons for three and four voices », *The Josquin companion*, éd. Richard Sherr, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 335-391.

LOCKWOOD, Lewis,

-« A Dispute on accidentals in sixteenth-century Rome », *Analecta musicologica*, II (1965), p. 24-40.

-« A Sample problem of *musica ficta* : Willaert's *Pater noster* », *Studies in music history : essays for Oliver Strunk*. éd. Harold Powers, Princeton : Princeton University Press, 1968, p. 161-182.

-« A View of the early secular style of Josquin Desprez », *Trent'anni di ricerche musicologiche : studi in onore di F. Alberto Gallo*, éd. Patrizia Dalla Vecchia ; Donatella Restani, Rome : Torre d'Orfeo, 1996, p. 161-166.

-« Petrucci's edition of Josquin's *Missa Hercules dux Ferrarie* », *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale*, éd. Giulio Cattin ; Patrizia Dalla Vecchia, Venice : Fondazione Ugo e Olga Levi, 2005, p. 391-395.

-« 'It's true that Josquin composes better...' : The short unhappy life of Gian de Artiganova », *Uno gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 201-216.

LONG, Michael, « Symbol and Ritual in Josquin's "Missa Di Dadi" », *Journal of the American Musicological Society* XLII (1989), n° 1, p. 1-22.

LOWINSKY, Edward E.,

-« The Function of conflicting signatures in early polyphonic music », *The Musical Quarterly*, XXXI (1945), n° 2, p. 227-260.

-« The Concept of physical and musical space in the Renaissance (a preliminary sketch) », *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting 1941*, Gustav Reese (éd.), [Oberlin, Ohio] : American Musicological Society, 1946, p. 57-84.

-*Secret chromatic art in the Netherlands motet*, New-York : Columbia University Press, 1946.

-« Conflicting views on conflicting signatures », *Journal of the American Musicological Society*, VII (1954), n° 3, p. 181-204.

-« Matthaeus Greiter's *Fortuna* : an experiment in chromaticism and in musical iconography », *The Musical Quarterly*, XLII (1956), n° 4, p. 500-519.

-« Adrian Willaert's chromatic « duo » re-examined », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XVIII (1956), n° 1, p. 1-36.

-« The Medici codex : A document of music, art, and politics in the Renaissance », *Annales Musicologiques* V (1957), p. 61-178.

-« Early scores in manuscript », *Journal of the American Musicological Society* XIII (1960), n° 1-3, p. 126-173.

-« Canon technique and simultaneous conception in fifteenth-century music : a comparison of North and South. », *Essays on the music of J.S. Bach and other divers subjects : a tribute to Gerhard Herz*, éd. Robert L. Weaver, Louisville : Pendragon press, 1981.

-« Music in Titian's *Bacchanal of the Andrians* : origin and history of the *canon per tonos* », *Titian : His world and his legacy*, éd. David Rosand, New York : Columbia University Press, 1982, p. 191-281.

-« Ascanio Sforza's life : a key to Josquin's biography and an aid to the chronology of his works », *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, éd. Edward E. Lowinsky ; Bonnie J. Blackburn, Chicago : University of Chicago Press, 1989, p. 541-564.

-« The Goddess Fortuna in music : with a special study of Josquin's *Fortuna dun gran tempo* », *The Musical Quarterly*, LXXV (1991), n° 4, p. 81-107.

MACEY, Patrick,

-« An Expressive detail in Josquin's *Nimphes, nappés* », *Early Music*, XXXI (2003), n° 3, p. 401-411.

-« Josquin and Champion : conflicting attributions for the psalm motet *De profundis clamavi* » *Uno Gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 453-468.

MACEY, Patrick ; NOBLE, Jeremy ; DEAN, Jeffrey ; REESE, Gustave, « Josquin des Prez », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 6/02/2016).

MANN, Alfred, *The Study of fugue*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1958 (Réed. New York : Dover, 2012).

MATTFELD, Jacquelyn A., « Some relationships between texts and cantus firmi in the liturgical motets of Josquin des Pres », *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1961), n° 2, p. 159-183.

MECONI, Honey,

-« The function of the Habsburg-Burgundian court manuscripts », *Yearbook of the Alamire Foundation*, V (2003), p. 117-124.

-« Margaret of Austria, visual representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228 », *Journal of the Alamire Foundation*, II (2010), n° 1, p. 11-36.

MEEÛS, Nicolas, « Vox et Littera dans la théorie musicale médiévale », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, II (2008).

MEIER, Bernhard, *The Modes of classical vocal polyphony : described according to the sources, with revisions by the author*, New York : Broude Brothers, 1998.

MENGOZZI, Stefano,

-« Josquinian voices and Guidonian listeners », *Essays on music and culture in honor of Herbert Kellman*, éd. Barbara Hagg, Paris : Minerve, France, 2001. p. 253-279.

-« Si quis manus non habeat' : charting non-hexachordal musical practices in the age of solmisation », *Early Music History*, XXVI (2007), p. 181-218.

-« Clefless notation, counterpoint and the fa-degree », *Early Music*, XXXVI (2008), n°1, p. 51-64.

-*The Renaissance reform of medieval music theory : Guido of Arezzo between myth and history*, Cambridge : Cambridge University press, 2010.

MEYER, Christian,

-*Typologie des sources du Moyen-Âge Occidental : les traités de musique*, Turnhout : Brepols, 2001.

-(éd.), *RISM B/III/6, The Theory of music - Manuscripts from the carolingian era up to c.1500, addenda, corrigenda*, Munich : G. Henle, 2003.

MILLER, Clement A.,

-« The "Dodecachordon" : its origins and influence on Renaissance musical thought », *Musica Disciplina*, XV (1961), p. 155-166.

-« Gaffurius's *Practica musicae* : origin and contents », *Musica disciplina : a yearbook of the history of music*, XXII (1968), p. 105-28.

-« Early gaffuriana : new answers to old questions » *The Musical Quarterly*, LVI (1970), n° 3, p. 367-388.

MILSOM, John,

- « *Circumdedederunt* : a favorite cantus firmus of Josquin's ? », *Soundings IX* (1982), p.2-10.
- « Crequillon, Clemens, and four-voice 'fuga' », *Beyond contemporary fame : reassessing the art of Clemens non Papa and Thomas Crequillon*, éd. Eric Jas, Turnhout : Brepols, 2005, p. 293–345.
- « Josquin and the act of self-quotation : the case of *Plusieurs regretz* », *Uno Gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 521-532.
- « Playing with plainchant. Seven motet openings by Josquin and what we can learn of them », *Josquin and the sublime, proceedings of the international Josquin symposium at Roosevelt Academy, Middelburg, 12-15 July 2009*, éd. Albert Clement, Eric Jas, Turnhout : Brepols ; CESR, 2011, p. 23-48.
- « Josquin des Prez and the combinative impulse », *The Motet around 1500 : on the relationship of imitation and text treatment*, éd. Thomas Schmidt-Beste, Turnhout : Brepols, 2012, p. 211-46.
- MIXTER, Keith E. « Tenores ad longum in the MS Bologna Q 15 », *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Berlin 1974*, Hellmut Kühn ; Peter Nitsche (éd.), Kassel : Bärenreiter, 1980, p. 263–64.
- NEUWIRTH, Gösta, « Über das erste Kyrie der Messe *Ad fugam* von Josquin Desprez' », *Musicologica austriaca*, IV (1984), p. 13–26.
- NEWCOMB, Anthony, « Unnotated accidentals in the music of the post-Josquin generation : mainly on the example of Gombert's first book of motets for four voices », *Music in Renaissance cities and courts : studies in honor of Lewis Lockwood*, éd. Anthony M Cummings ; Jessie Ann Owens, Warren : Harmonie Park, 1997.
- NEWES, Virginia,
-*Fuga and related contrapuntal procedures in European polyphony ca.1350 ca.1420*, Thèse de doctorat inédite, Brandeis University, 1987.
- « Chace [chasse] », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 29/03/2016).
- NOBLE, Jeremy,
-« Ottaviano Petrucci : his Josquin editions and some others », *Essays presented to Myron P. Gilmore*, vol.2, éd. Sergio Bertelli ; Gloria Ramakus, Florence : La Nuova Italia, 1978, p. 433-445.
- « The Function of Josquin's motets », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXV (1985), n° 1-2, p. 9-31.
- « Another *Regina celi* attributed to Josquin », *From Ciconia to Sweelinck : donum natalicium Willem Elders*, éd. Albert Clement ; Eric Jas, Amsterdam : Rodopi, 1994, p. 145-152.
- OSTHOFF, Helmuth, *Josquin Desprez*, Tutzing : Hans Schneider, 1962, 2 vol.
- OWENS, Jessie Ann,
-*Composers at work*, Oxford : Oxford University Press, 1997.
- « An Isaac autograph », *Music in the German Renaissance : sources, styles, and contexts*, éd. John Kmetz, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 24-53.
- PERKINS, Leeman L.,
-« Mode and structure in the masses of Josquin », *Journal of the American Musicological Society*, t. XXVI (1973), n° 2, p. 189–239.

-« Ockeghem's *Prenez sur moi* : reflections on canons, catholica, and solmization », *Musica disciplina : A yearbook of the history of music*, XLIV (1990), p. 119-183.

PESCE, Dolores, *The Affinities and medieval transposition*, Bloomington ; Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

PICKER, Martin,

-*The Chanson albums of Marguerite of Austria : MSS. 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique*, Brussels, Berkeley ; Los Angeles : California University Press ; London : Cambridge University Press, 1965.

-« *Liber selectarum cantionum* (Augsburg : Grimm & Wirsung, 1520), a neglected monument of Renaissance », *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen in 15. und 16. Jahrhundert*, éd. Martin Staehelin, Wiesbaden : Wolfenbütteler Forschungen, 1998, p. 149-67.

-« Antico, Andrea », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 6/02/2016).

PIETSCHMANN, Klaus, « Zirkelkanon im Niemandsland : Ikonographie und Symbolik im Chansonnier Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 229 », *Uno Gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leofranc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 605-616.

POWERS, Harold S.,

-« Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV (1981), n° 3, p. 428-470.

-« Modal representation in polyphonic offertories », *Early music history : studies in Medieval and early modern music*, II (1982), p. 43-86.

-« Le mode est-il une réalité ? Pietro Aron, le système octonaire et la polyphonie », *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, Annie Cœurdevey (Introduction et traduction), Paris-Tours : Minerve-CESR « Ricercar », 2003, p. 177-238 [« Is Mode real ? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XVI (1992), p. 9-52].

POWERS, Harold S. ; WIERING, Frans, « Mode, §III : Modal theories and polyphonic music », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 17/05/2015).

PRIZER, William F., « Music and ceremonial in the Low Countries : Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece », *Early Music History* V, (1985), p. 113-153.

RASCH, Rudolf, « How much is lost, or do we know what we don't know ? Observations on the loss of printed music from the Seventeenth and Eighteenth Centuries », *Album amicorum Albert Dunning, in occasione del suo LXV compleanno*, éd. Giacomo Fornari, Turnhout : Brepols, 2002, p. 461-494.

REANEY, Gilbert (éd.),

-*RISM B/IV/1, Manuscripts of polyphonic music : 11th-early 14th century*, Munich-Duisberg : G. Henle, 1966.

-*RISM B/IV/2, Manuscripts of polyphonic music (c.1320-1400)*, Munich-Duisberg : G. Henle, 1969.

REYNOLDS, Christopher, « Interpreting and dating Josquin's *Missa Hercules dux Ferrariae* », *Early musical borrowing*, éd. Honey Meconi, New York : Routledge, 2004, p. 91-110.

RICE, Eric, « Canonic technique in a L'Homme armé mass by Pierre de la Rue (?) », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 125-140.

RICE, Stephen, « Resonances of Josquin in later *Inviolata* settings », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 197-220.

RIFKIN, Joshua,

-« Josquin's chansons for five voices : problems of authenticity and style », Communication non publiée au Colloquium on European Secular Music of the 16th Century, Rutgers University, 1984.

-« The Creation of the Medici codex » *Journal of the American Musicological Society*, LXII (2009), n° 3, p. 517-570.

RODIN, Jesse,

-« "When in Rome..." : what Josquin learned in the Sistine Chapel », *Journal of the American Musicological Society*, LXI (2008), n° 2, p. 307-372.

-« Unresolved », *Music and letters*, XC (2009), n° 4, p. 535-554.

-« A 'Most laudable competition' ? Hearing and composing the Beata Virgine masses of Josquin and Brumel », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, LIX (2009), n° 1, p. 3-24.

-*Josquin's Rome : hearing and composing in the Sistine Chapel*, New York : Oxford University Press, 2012.

ROSEN, Ida, *The Treatment of dissonance in the motets of Josquin Desprez*, Thèse de doctorat inédite, New York : Cornell University, 1961, 2 vol.

SAUNDERS, Zoe, *Anonymous masses in the Alamire manuscripts : toward a new understanding of a repertoire, an atelier, and a Renaissance court*, Thèse de doctorat inédite, University of Maryland, 2010.

SCHAAL, Richard, « Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts », *Acta Musicologica*, XXIX (1957), n° 4, p. 126-137.

SCHERING, Arnold, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig : Koehler & Amelang, 1941.

SCHILTZ, Katelijne,

-« La storia di un'iscrizione canonica tra Cinquecento e inizio Seicento : il caso di Ad te, Domine, levavi animam meam di Philippus de Monte (1574) », *Rivista italiana di Musicologia* XXXVIII (2003), p. 227-256.

-« « Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas », Glareans Umgang mid Rätselkanons », *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, V (2005), p. 213-33.

-« Das Rätsel in der Musik und anderen Kunstformen der Renaissance », Inga Mai Groote (éd.), *Musik in der Geschichte - zwischen Funktion und Autonomie*, Munich : Herbert Utz, 2011, p. 47-63.

-« Visual Pictorialism in Renaissance Musical Riddles », *Journal of the Alamire Foundation* IV (2012), n° 2, p. 204-221.

-« Entwicklung - Medientransfer im musikalischen Rätsel der Frühen Neuzeitmore », *Die Tonkunst*, VIII (2014), p. 162-169.

-*Music and riddle culture in the Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

SCHLAGEL, Stephanie P., *Si placet parts for motets by Josquin and his contemporaries*, Middleton : A-R Editions, 2006.

SCHLAGER, Karlheinz (éd.), *RISM A/I/4, Einzeldrucke vor 1800*, Bärenreiter : Kassel ; Bâle ; Tours ; Londres, 1974.

SCHMID, Bernhold, « Cantus firmus und Kanon : Anmerkungen zu Ludwig Dasers *Missa Pater noster* », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 283-302.

SCHMIDT-BESTE, Thomas,

-« A Dying art : canonic inscriptions and canonic techniques in the sixteenth-century Papal Chapel repertory », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 339-355.

-« Private or institutional – small or big ? Towards a typology of polyphonic sources of Renaissance music », *Journal of the Alamire Foundation*, I (2009), n° 1, p. 13-26.

SCHREURS, Eugene ; VAN DER STOCK, Jan, « Principium et ars tocius musicae : an early example of mensural music printing in the Low Countries (ca. 1500-1508) », *Yearbook of the Alamire Foundation*, II (1997), p. 171-182.

SCHUBERT, Peter N., « Mode and counterpoint », *Music theory and the exploration of the past*, éd. David W. Bernstein ; Christopher Hatch, Chicago : University of Chicago Press, 1993, p. 103-136.

SHERR, Richard,

-« Notes on Two Roman Manuscripts of the Early Sixteenth Century », *The Musical Quarterly*, LXIII (1977), n° 1, p. 48-73.

-« Performance practice in the Papal Chapel during the 16th Century », *Early Music*, XV (1987), n° 4, p. 452-462.

-« *Illibata Dei virgo nutrix* and Josquin's Roman style », *Journal of the American Musicological Society*, XLI (1988), n° 1, p. 434-464.

-*Papal music manuscripts in the late fifteenth and early sixteenth centuries*, Neuhausen-Stuttgart : American Institute of Musicology ; Hänssler, 1996.

SHERR, Richard (éd.), *The Josquin companion*, Oxford : Oxford University Press, 2000.

SPARKS, Edgar H,

-*Cantus firmus in mass and motet 1420-1520*, Berkeley : University of California Press, 1963.

-« Problems of authenticity in Josquin's Motets », *Josquin des Prez : proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, éd. Edward E. Lowinsky ; Bonnie J. Blackburn, Londres ; New York : Oxford University Press, 1976, p. 345-59.

STAM, Edward,

-« Eine *Fuga trium vocum* von Josquin des Prez », *Musik Forschung*, XIII (1960), p. 28-33.

-« Die vierundzwanzigstimmige kanonische Psalmotte *Qui habitat in adiutorio altissimi* von Josquin des Prez », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXII (1971), n° 1, p. 1-17.

STEIB, Murray,

-« A Composer looks at his model : polyphonic borrowing in masses from the late fifteenth century », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLVI (1996), n° 1, p. 5-41.

-« A Study in style, or Josquin or not Josquin : the *Missa Allez regretz* question », *The Journal of Musicology*, XVI (1998), n° 4, p. 519-544.

STERNFELD, Frederick, « Music in the schools of the Reformation », *Musica Disciplina*, II (1948), p. 113-14.

STEVENS, John E., « Rounds and canons from an early Tudor songbook », *Music & Letters*, XXXII, (1951), n° 1, p. 29-37.

TACAÏLLE, Alice, « Notes sur la copie des messes de Josquin des Prés dans un manuscrit italien de la fin du XVIe siècle » *Uno Gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leo Franc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 335-350.

THOMAS, Jennifer, « *Absalon fili mi*, Josquin, and the French royal court : attribution, authenticity, context, and conjecture », *Uno Gentile et subtile ingenio : studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam ; Gioia Filocamo ; Leo Franc Holford-Strevens ; Herbert Kellman, Turnhout : Brepols, 2009, p. 477-490.

TOFT, Robert,

-« Pitch content and modal procedure in Josquin's *Absalon, fili mi* », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXIII (1983), n° 1-2, p. 3-27.

-« Traditions of pitch content in the sources of two sixteenth-century motets », *Music & Letters*, LXIX (1988), n° 3, p. 334-344.

TURNER, Charles L., « *Sub obscuritate quadam ostendens* : Latin canon in the early Renaissance motet », *Early music*, XXX (2002), n°2, p. 165-187.

URCHUEGUÍA, Cristina, (éd.), *RISM B/XV, Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika ca. 1490-1630*, München-Duisbourg : Henle, 2005.

URQUHART, Peter,

-*Canon, partial signatures, and musica ficta in works by Josquin Desprez and his contemporaries*, Thèse de doctorat inédite, Harvard University, 1988.

-« Cross-relations by Franco-flemish composers after Josquin », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLIII (1993), n° 1, p. 3-41.

-« An Accidental flat in Josquin's *Sine nomine* Mass », *From Ciconia to Sweelinck : donum natalicium Willem Elders*, éd. Albert Clement ; Eric Jas, Amsterdam : Rodopi, 1994, p. 125-144.

-« Calculated to please the ear : Ockeghem's canonic legacy », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLVII (1997), n° 1-2, p. 72-98.

-« Forbidden intervals in Josquin : evidence from the Alamire sources », *Yearbook of the Alamire Foundation*, V (2003), p. 233-245.

-« Another impolitic observation on *Absalon, fili mi* », *The Journal of Musicology*, XXI (2004), n° 3, p. 343-380.

-« Susatos Le Septiesme livre (1545) and the persistence of exact canon », *Tielman Susato and the music of his time : print culture, compositional technique and instrumental music in the Renaissance*, éd. Keith Polk, Pendragon Press, 2005, p. 154-190.

-« The Persistence of exact canon throughout the sixteenth century », *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 171-196.

-« Manuscript evidence in favour of choral performance », Communication non publiée au colloque « Petrus Alamire – New perspectives on polyphony », Université catholique de Louvain, Campus Carolus (Anvers), 18-23 août 2015.

VACCHELLI, Anna Maria, « Teoria e pratica della *resolutio* fra Quattrocento e Cinquecento », *Studi musicali*, XXX (2001), p. 33-57.

VAN DEN BORREN, Charles, « L'énigme des *Credo de village* », *Hans Albrecht in memoriam*, éd. W. Brennecke ; H. Haase, Kassel : Bärenreiter, 1962, p. 48–54.

VON FISCHER, Kurt ; D'AGOSTINO, Gianluca,

-« Caccia », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 29/03/2016).

VON FISCHER, Kurt, LÜTOLF, Max (éd.), *RISM B/IV/3-4, Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15., und 16. Jahrhunderts*, Munich-Duisberg : G. Henle, 1972.

WALKER, Paul,

-« Modality, tonality, and theories of fugal answer in the late Renaissance and Baroque », *Church, stage, and studio : music and its contexts in seventeenth-century Germany*. éd. Paul Walker, Ann Arbor : University Microfilms International, 1990, p. 361-388.

-*Theories of fugue from the age of Josquin to the age of Bach*, Woodbridge : University of Rochester Press, 2000.

-« *Dux, comes* », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, (dernière consultation le 6/02/2016).

WARD, Tom R., « Music in the library of Johannes Klein », *Music in the German Renaissance : sources, styles, and contexts*, éd. John Kmetz, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 54-73.

WARMINGTON, Flynn, « A survey of scribal hands in the manuscripts », Herbert Kellman (éd.), *The Treasury of Petrus Alamire : music and art in flemish court manuscripts 1500–1535*, Gand ; Amsterdam : Ludion, 1999, p. 41-52.

WATHEY, Andrew (éd.), *RISM B/IV/1-2 Suppl., Manuscripts of polyphonic music : the British Isles, 1100-1400*, Munich : G. Henle, 1993.

WEBER, Édith, « L'Enseignement de la musique dans les écoles humanistes et protestantes en Allemagne », *L'Enseignement de la musique au Moyen-Âge et à la Renaissance. Actes du colloque organisé par la Fondation Royaumont en coproduction avec l'A.R.I.M.M.* Royaumont : éditions Royaumont, 1987, p. 109-129.

WEGMAN, Rob. C.,

-« Another 'imitation' of Busnoys's *Missa L'Homme armé* and some observations on 'imitatio' in Renaissance music », *Journal of the Royal Musical Association*, CXIV (1989), n° 2, p. 189-202.

-« From maker to composer : improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, XLIX (1996), n° 3, p. 409-479.

-« "And Josquin laughed..." Josquin and the composer's anecdote in the sixteenth century », *The Journal of Musicology*, XVII (1999), n° 3, p. 319-357.

-« Ockeghem, Brumel, Josquin : new documents in Troyes », *Early Music*, XXXVI (2008), n° 2, p. 203-217.

WIERING, Franz, *The Language of the modes : studies in the history of polyphonic modality*. New York : Routledge, 2001.

WILLIAMS, Isabelle, « Manipulation of imitative temporal distance in textural progressions of Josquin Des Pres », Thèse de doctorat inédite, University of Michigan, 1975.

WILSON, Blake, « Isaac the teacher », *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Russell E. Murray Jr. ; Susan Forscher Weiss ; Cynthia J. Cyrus, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2010. p. 287-302.

WIORA, Walter, « The Structure of wide-spanned melodic lines in earlier and later works of Josquin », *Josquin des Prez : proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, éd. Edward E. Lowinsky ; Bonnie J. Blackburn, Londres ; New York : Oxford University Press, 1976, p. 309-316.

ZAZULIA, Emily Carolyn, *Verbal canons and notational complexity in fifteenth-century music*, Thèse de doctorat inédite, University of Pennsylvania, 2012.

3 - Partitions

3.1 Éditions de recueils, anthologies

BROWN, Howard Mayer (éd.), *A Florentine chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, Chicago : University of Chicago Press, 1983.

HEWITT, Helen (éd.), *Harmonice musices Odhecaton A*, Cambridge, Massachussets : The Mediaeval academy of America, 1942.

LOCKWOOD, Lewis (éd.), *A Ferrarese chansonnier, Roma, Biblioteca Casanatense 2856, « Canzoniere di Isabella d'Este »*, Lucques : Libreria Musicale Italiana, 2002.

JOSEPHSON, Nors S. (éd.), *Early sixteenth-century sacred music from the Papal chapel*, Neuhausen-Stuttgart : American Institute of Musicology ; Hänssler-Verlag, 1982.

3.2 Éditions monographiques d'œuvres de Josquin

3.2.1 Éditions d'œuvres choisies

OSTHOFF, Helmuth (éd.), *Drei Motetten*, Wolfenbüttel : Mösel, [1956].

3.2.2 Volumes consultés de la New Josquin Edition

N. B. : Les recueils réunis dans cette catégorie ainsi que la suivante (3.2.3) sont classés selon leur numéro de volume dans l'édition, et non selon l'ordre alphabétique des noms des éditeurs.

ELDERS, Willem (éd.), *New Josquin Edition, vol. 3, Masses based on Gregorian chants I*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2003.

ELDERS, Willem (éd.), *New Josquin Edition, vol. 4, Masses based on Gregorian chants II*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2000.

RODIN, Jesse (éd.), *New Josquin Edition, vol. 6, Masses based on secular monophonic songs II*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2014.

HUDSON, Barton (éd.), *New Josquin Edition, vol. 8, Masses based on secular polyphonic songs 2*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1995.

HUDSON, Barton (éd.), *New Josquin Edition, vol. 9, Masses based on secular polyphonic songs 3*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1995.

ELDERS, Willem (éd.), *New Josquin Edition, vol. 10, Masses based on sacred polyphonic songs*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1999.

HAAR, James ; LOCKWOOD, Lewis (éd.), *New Josquin Edition, vol. 11, Masses based on solmisation themes*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2002.

DUMITRESCU, Theodor ; URQUHART, Peter (éd.), *New Josquin Edition, vol. 12, Canonic masses*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2012.

HUDSON, Barton (éd.), *New Josquin Edition, vol. 13, Mass sections*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1999.

MACEY, Patrick (éd.), *New Josquin Edition, vol. 15, Motets on texts from the Old Testament 2, Texts from the Psalms 2*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2009.

JAS, Eric (éd.), *New Josquin Edition, vol. 17, Motets on texts from the Old Testament 4, Texts from the Psalms 3*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2008.

PERKINS, Leeman L. (éd.), *New Josquin Edition, vol. 18, Motets on texts from the Old Testament 5, Texts from the Psalms 4*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2011.

JUST, Martin (éd.), *New Josquin Edition, vol. 19, Motets on texts from the New Testament 1*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1998.

JUST, Martin (éd.), *New Josquin Edition, vol. 20, Motets on texts from the New Testament 2*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2006.

BLACKBURN, Bonnie J. (éd.), *New Josquin Edition, vol. 21, Motets on non-biblical texts 1, De domino Jesu Christo 1*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2007.

ELDERS, Willem (éd.), *New Josquin Edition, vol. 23, Motets on non-biblical texts 3, De beata Maria virgine 1*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2006.

ELDERS, Willem (éd.), *New Josquin Edition, vol. 24, Motets on non-biblical texts 4, De beata Maria virgine 2*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2007.

ELDERS, Willem (éd.), *New Josquin Edition, vol. 25, Motets on non-biblical texts 5, De beata Maria virgine 3*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2009.

BRAS, Ton (éd.), *New Josquin Edition, vol. 26, Motets on texts pro diversis temporibus et festis and on miscellaneous texts*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2013.

BENTHEM, Jaap van ; BROWN, Howard Mayer (éd.), *New Josquin Edition, vol. 27, Secular works for three voices*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991.

FALLOWS, David (éd.), *New Josquin Edition, vol. 28, Secular works for four voices*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2005.

MACEY, Patrick (éd.), *New Josquin Edition, vol. 30, Secular works for six voices*, Utrecht : Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2015.

3.2.3 Volumes consultés de l'édition Smijers

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen I. Missa l'Homme armé super voces musicales*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen V. Missa L'homme armé sexti toni*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1931.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen VII. Missa Ave maris stella*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1935.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen IX. Missa L'Ami Baudichon*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1940.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen VIII. Missa Malheur me bat*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen XII. Missa Mater patris*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1950.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen XIV. Missa Ad fugam*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1951.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen XVI. Missa De beata virgine ((Kyrie, Gloria, Credo)*, Amsterdam : G. Alsbach & Co., 1952.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen XVII. Missa Sine nomine*, Amsterdam : G.

Alsbach & Co., 1952.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Motetten Bundel IV*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Motetten Bundel V*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Motetten Bundel VIII*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Motetten Bundel X*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Wereldlijke Werken Bundel I*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Wereldlijke Werken Bundel II*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

SMIJERS, A. (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Wereldlijke Werken Bundel III*, Amsterdam : G. Alsbach & Co. ; Leipzig : Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1939.

3.3 Éditions monographiques d'œuvres d'autres compositeurs

COMPÈRE, Loyset, *Opera omnia*, éd. Ludwig Finscher, American Institute of Musicology : Neuhausen-Stuttgart, 1958-72, 5 vol., vol. 1, p. 19.

DE LA RUE, Pierre, *Opera omnia*, éd. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, T. Herman Keahey, American Institute of Musicology : Neuhausen-Stuttgart, 1989-, 11 vol.

4 – Sites internet et ressources en ligne

N. B. : Pour le détail des textes consultés sur les sites répertoriés ci-dessous, *cf. supra*, Bibliographie, 1-A-1).

4.1 Archives en ligne et bibliothèques numériques

Bibliothèque d'État de Bavière, *Münchener DigitalisierungsZentrum, Digitale Bibliothek*, <http://www.digitale-sammlungen.de/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Bibliothèque de l'université et du Land de Jena, <http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/> (dernière consultation le 7/02/2016).

Bibliothèque de l'université de Freiburg, <https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Bibliothèque de Toulouse, *Rosalis*, <http://rosalis.bibliotheque.toulouse.fr> (dernière consultation le

4/02/2016).

Bibliothèque nationale de Finlande, *Doria*, <http://www.doria.fi> (dernière consultation le 5/02/2016).

Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr> (dernière consultation le 4/02/2016).

Bibliothèque numérique de Basse-Silésie, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra> (dernière consultation le 30/01/2016).

Google books, <https://books.google.fr> (dernière consultation le 4/02/2016).

HathiTrust digital library, <http://catalog.hathitrust.org> (dernière consultation le 4/02/2016).

International Music Score Library Project (IMSLP), <http://imslp.org> (dernière consultation le 4/02/2016).

The Internet archive, <https://archive.org/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université de Birmingham ; Conservatoire de Birmingham, *Johannes Tinctoris, complete theoretical works*, <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université d'Indiana, *Thesaurus musicarum latinarum*
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html> (dernière consultation le 9/06/2015).

Université de Mannheim, *MATEO* (Mannheimer Texte Online), <http://www.uni-mannheim.de/mateo/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université d'Oxford, *Digital Image Archive for Medieval Music (DIAMM)*, <http://www.diamm.ac.uk/> (dernière consultation le 7/02/2016).

Université de Séville, fonds numérisés, <http://fondosdigitales.us.es/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université de Tours, *Les Bibliothèques virtuelles humanistes*, <http://www.bvh.univ-tours.fr> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université d'Utrecht, *Thesaurus musicarum italicarum*, <http://tmiweb.science.uu.nl/text/> (dernière consultation le 4/02/2016)

Université de Vienne, *Phaidra*, <https://phaidra.univie.ac.at/> (dernière consultation le 20/03/2016)

4.2 Bases de données, outils de recherche en ligne

Bible study tools, <http://www.biblestudytools.com> (dernière consultation le 4/02/2016).

Österreichische Nationalbibliothek, *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek*, www.cantusplanus.at (dernière consultation le 04/02/2016).

Université de Salzbourg, *Monophonic chansons in polyphonic textures c.1450 to c.1550*, <http://chansonmelodies.sbg.ac.at> (dernière consultation le 20/04/2015).

Université de Stanford, *The Josquin research project*, <http://jrp.ccarh.org/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université d'Utrecht, *Computerized Mensural Music Editing (CMME)*, <http://www.cmme.org/database> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université de Waterloo, Université de Prague, *Cantus database*, <http://cantusdatabase.org/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Université de Prague, *Global chant database*, <http://www.globalchant.org/> (dernière consultation le 4/02/2016).

Index des personnes

- Aaron, Pietro 15 sv, 73, 97, 161, 208, 245, 337, 352 sv, 356 sv, 365, 386, 395 sv, 406, 426, 484, 514 sv
- Alamire, Petrus 19, 54, 60, 79 sv, 84, 115, 186, 193, 206, 246, 249, 254, 259 sv, 264, 273, 274, 276, 282, 284 sv, 286, 290 sv, 295, 296, 300, 302, 406, 434, 444, 456, 522
- Anonyme allemand c.1496 391, 477, 479 sv
- Antico, Andrea 70 sv, 73
- Attaignant, Pierre 70, 73
- Aventinus, Johannes 339 sv, 479
- Bauldeweyn, Noël 33, 292, 295, 498
- Bogentanz, Bernhardt 340, 390, 476, 517
- Bonaventura da Brescia 340, 390, 391
- Brumel, Antoine 266
- Busnoys, Antoine 305
- Burchardus, Udalricus 339, 390
- Burzio, Nicolo 14, 340, 349 sv, 357, 393 sv, 480, 484, 516
- Castellanus, Petrus 268, 407
- Cochlaeus, Johannes 153, 339 sv, 342, 348, 393 sv, 425, 451, 476, 479, 483, 513, 516
- De La Rue, Pierre 32, 67, 88, 116, 291 sv, 295, 301
- del Lago, Giovanni 337, 341, 343, 356, 358 sv, 362, 365, 418, 429, 452
- Durán, Domingo Marcos 340, 344, 351, 355, 394 sv, 485
- Finck, Hermann 246, 322
- Foeniseca, Johannes 340, 391, 393
- Forestier, Mathurin 146, 160, 458
- Fugger, Raimund 73, 80, 85 sv, 285, 291
- Gafori, Franchino 339 sv, 347 sv, 348, 358, 359 sv, 394, 484, 515
- Galliculus, Johannes 344 sv, 348, 351, 394 sv, 485, 516
- Glarean, Heinrich 20, 58, 253, 338, 340 sv, 477, 480, 483
- Guerson, Guillaume 394, 426
- Keinspeck, Michael 389 sv
- Koswick, Michael 340, 348, 390, 394, 479 sv, 484
- Lanfranco, Giovanni 97 sv, 182, 388
- Mouton, Jean 33, 188, 189, 499
- Ockeghem, Johannes 17, 306, 313, 495
- Ornithoparchus, Andreas 13, 89, 241, 245, 340, 344, 346 sv, 349, 365, 390, 392 sv, 430, 475 sv, 479, 481, 484
- Petrucchi, Ottaviano 18 sv, 54, 59, 67, 70 sv, 76, 114 sv, 215, 236, 238, 249, 268, 269, 271, 273, 278, 284 sv, 302 sv, 307 sv, 311, 314 sv, 328, 329, 333, 340, 406 sv, 455, 458, 501
- Philomathes, Venceslaus 340, 344, 352 sv, 357, 393, 478, 481, 484
- Quercu, Simon 340, 379 sv, 393 sv, 418, 477, 481, 484
- Ramos de Pareja, Bartolomeo 13 sv, 89, 157, 245, 339, 340, 344, 349 sv, 357 sv, 361, 393 sv, 426, 478, 516
- Reisch, Gregor 339, 480, 516
- Rhau, Georg 339 sv, 344 sv, 351, 393, 430, 475 sv, 479 sv, 515
- Rossetti, Biagio 340, 392
- Senfl, Ludwig 79, 408, 470
- Spataro, Giovanni 78, 83, 272, 337, 340 sv, 345, 348, 350, 356, 358 sv, 364 sv, 398, 418, 429, 452, 457, 484
- Stockem, Johannes de 115, 293
- Tinctoris, Johannes 13 sv, 37, 157, 208, 241, 245, 338, 345, 354, 355, 357, 359 sv, 396, 425, 430, 436, 457, 470, 484, 516 sv
- Tzwyvel, Dietrich 477, 517
- Wagenrieder, Lucas 79, 82
- Willaert, Adrian 366, 452
- Wollick, Nicolaus 342, 394
- Zarlino, Gioseffo 14, 16, 88, 102, 146, 171, 182, 337, 343 sv, 426, 456, 466, 472, 483

Index des œuvres

Œuvres retenues au sein du corpus étudié

Messes

Missa Ad fugam 14, 29 sv, 37 sv, 56, 58, 64 sv, 93, 100, 108, 116, 118, 128 sv, 138 sv, 140, 143, 146, 150, 152, 156, 158 sv, 160, 165, 171, 174, 177, 179, 200, 213, 215 sv, 218, 220, 227, 232, 238, 240, 270, 273, 278, 303, 319, 325, 331 sv, 373, 376, 378 sv, 380 sv, 423, 429 sv, 431, 446

Missa Ave maris stella 29, 36, 39, 40, 62, 90, 93, 99, 102, 103, 114, 116, 117, 122, 137, 139 sv, 142, 145, 166, 168 sv, 172 sv, 177 sv, 194, 211, 215, 223, 232 sv, 238, 268, 272, 278, 286, 287, 289, 318, 448, 450 sv, 486

Missa De beata virgine 24, 29, 30, 36, 38 sv, 53, 56, 62 sv, 88, 90, 99, 103, 114, 117, 122 sv, 140 sv, 146, 147 sv, 152 sv, 156, 160 sv, 173, 179, 183 sv, 190 sv, 194, 195, 210 sv, 215 sv, 217, 220 sv, 223, 231, 233, 234 sv, 236, 238, 254, 256, 258, 259, 267, 269 sv, 272, 286, 289, 290, 319, 325, 327, 330, 331, 366, 367, 369, 373, 376, 379, 380 sv, 385, 388, 398, 401, 403 sv, 406, 422 sv, 425, 427, 429 sv, 433, 436 sv, 440, 446, 448 sv, 451, 452, 455, 486

Missa Hercules dux Ferrarie 24, 29, 37, 39, 47, 53, 57, 64, 93, 108, 117, 127, 137, 139, 140 sv, 143, 145, 150, 152 sv, 156, 158, 165, 167, 168, 174, 180 sv, 186, 199, 213, 215, 221, 227, 233 sv, 246, 248, 268, 273, 278, 281, 282, 287, 288, 289, 307, 317 sv, 322, 327 sv, 416, 463, 465, 486, 489, 497

Missa L'homme armé sexti toni 20, 25, 27, 29, 37, 39 sv, 46, 57, 64, 73, 92, 107, 114, 116, 117, 127, 137, 140, 150, 153, 154, 159, 161 sv, 164, 166, 168 sv, 174, 177, 181, 199, 218, 221, 226, 231, 233, 234, 236, 238, 251, 253, 268, 270, 272, 278, 279 sv, 317, 322, 324, 325 sv, 328, 416, 430, 455, 486, 496

Missa Malheur me bat 20, 29, 37, 39, 53, 55, 57, 64, 90, 93, 107, 114, 116, 117, 127, 137, 139, 153, 160, 167, 168, 174, 199, 212, 215, 226, 233, 238, 253, 268, 273, 278, 282, 287 sv, 318, 323 sv, 325 sv, 328, 412 sv, 451 sv, 486 sv, 497

Missa Sine nomine 14, 19, 29, 30, 37, 38, 39, 40, 65, 88, 93, 97, 100 sv, 103, 109, 114, 118, 129 sv, 138, 140, 143, 146 sv, 150, 152 sv, 156, 158, 162, 165, 167, 169, 172, 174, 177, 179, 182, 192 sv, 201, 210, 213, 218, 221, 227, 231 sv, 235, 255, 259, 263, 266 sv, 270, 271, 273, 286, 287 sv, 294, 298, 303, 319, 324 sv, 327, 330, 331 sv, 374, 376, 380 sv, 383, 411, 416, 423, 429, 443 sv, 451, 455 sv, 463, 465, 486, 497

Mouvements isolés de messes

Credo [quarti toni] 25, 29 sv, 36, 38, 40, 65, 95, 99, 111, 115, 116, 118, 131, 138, 140 sv, 151, 154, 159 sv, 162, 165, 166, 203, 221, 229, 233 sv, 236 sv, 268, 271, 274, 375, 377, 381 sv, 412, 423 sv, 427, 429, 431, 482, 485

Motets

Homo quidam 25, 29, 40, 41 sv, 65, 111, 114, 118, 131, 203, 213, 239, 268, 270, 274, 331, 418 sv, 485, 497

Inviolata 19, 29, 41, 42, 43, 58 sv, 65 sv, 95, 102, 111, 114, 119, 132, 139, 144, 146, 166, 167, 168, 172, 175, 178, 179, 182, 188 sv, 203, 213, 230, 239, 268, 274, 331, 375, 376, 381 sv, 407, 467 sv, 472

O virgo prudentissima 27, 29, 41, 42, 43, 58, 66, 119, 132, 239, 274, 415 sv

Pater noster 29, 40, 41 sv, 43, 53, 56, 65, 111, 114, 119, 132, 203, 213, 215, 239, 268, 270, 274, 418 sv, 485 sv, 497

Salve regina 29 sv, 41, 43, 58, 66, 96, 112, 114, 132, 144, 148, 159, 162, 165, 175, 177, 179, 204, 214, 215, 221, 230, 235, 274, 467, 469 sv, 486

Ut Phæbi radiis 25, 27, 29, 41 sv, 66, 112, 119, 132, 171 sv, 175, 204, 239, 275, 376 sv, 379, 380, 407, 446 sv, 482

Chansons à trois parties

De tous biens plaine 29, 44 sv, 51, 66, 96, 114, 132, 144, 147, 151, 153, 219, 220, 275, 463, 465, 498

Chansons à quatre parties

A l'heure 29, 45 sv, 66, 96, 99, 112, 115, 119, 132, 144, 146, 151, 153, 156, 166, 171, 176, 181, 204, 230, 232, 238, 267 sv, 275, 304, 307, 310 sv, 313, 452, 456, 463, 465 sv

Baisiez moy (à 4) 21, 29 sv, 45 sv, 50, 66, 67, 96, 112, 114, 119, 132, 144, 146, 166, 176, 178, 179, 204, 230, 239, 268, 275, 304, 309, 313, 376, 377, 379, 407, 455, 459, 472, 486

Dictez moy bergere 21, 29 sv, 32, 45 sv, 50, 58, 67, 119, 133, 176, 177, 179, 239, 270, 275, 376, 379, 441 sv, 446 sv, 486

En l'ombre d'ung buissonet 21, 29 sv, 45 sv, 50, 58, 67, 96, 112, 114, 119, 133, 145, 166, 176, 179, 204, 214, 230, 239 sv, 268, 270, 275, 278, 305, 308, 313, 376 sv, 379, 444, 447 sv, 487

Se congié prens (à 4) 21, 29, 30, 45 sv, 50, 58, 67, 96, 112, 114, 133, 138, 159, 165, 176, 177, 179, 205, 219, 221, 230, 233 sv, 245, 275, 446, 447, 486

Une mousque de Biscaye 29, 45 sv, 49, 50, 68, 96, 113, 114, 119, 133, 145, 148, 151, 154, 157, 162, 165, 205, 219, 221, 230, 232, 239 sv, 241, 249 sv, 258, 268, 276, 278, 308, 313, 376 sv, 379, 380, 446 sv

Vive le roy 26, 27, 29, 45 sv, 51, 68, 119, 133, 239, 248, 276, 306 sv, 313 sv, 411 sv, 454 sv, 489

Chansons à cinq parties

Douleur me bat 27, 29, 48, 49, 51, 68, 120, 133, 239, 276, 292 sv, 423, 427, 429

Du mien amant 29, 48, 49, 68, 113, 120, 133, 205, 214, 215, 276, 292 sv, 463 sv

Faulte d'argent 29, 31, 48, 49, 50, 51, 68 sv, 96, 113, 114, 133, 145, 147, 205, 219, 230, 255 sv, 270, 276, 331, 335, 364, 367, 376, 377, 379 sv, 383, 446 sv

Incessamment 27, 29, 33, 48, 49, 69, 120, 134, 239, 276, 292 sv, 423, 427, 429

Je me complains 29, 48, 49, 50, 69, 113, 120, 134, 172, 176, 179 sv, 182, 205, 214, 216, 276, 292, 297 sv, 375 sv, 381 sv, 455 sv, 458

Plaine de dueil 29, 48, 49, 69, 113, 120, 134, 205, 214, 215, 276, 292 sv, 376, 381 sv, 445, 446

Plusieurs regretz 29, 48, 49, 51, 69, 99, 113, 120, 134, 172, 176, 205, 214, 216, 276, 292, 423, 427, 429

Chansons à six parties

Baisiez moy (à 6) 25, 29 sv, 32, 48, 49, 51, 69, 96, 113, 115 sv, 120, 134, 145, 147, 166, 176, 177, 205, 216, 230, 233, 236, 238, 268, 276, 304, 309, 310, 313, 460 sv, 486

Se congié prens (à 6) 25, 29, 32, 48, 49, 51, 69, 96, 113, 134, 138, 145, 152, 154 sv, 158 sv,

165, 205, 221, 231, 233, 235, 254, 256, 259, 277, 415 sv

Œuvres écartées du corpus étudié

Messes

- Missa Da pacem* 33, 35, 499
Missa Mater patris 33, 35 sv, 39, 282, 315, 319, 325, 328, 497
Missa Veni sancte spiritus 35

Motets

- Absolve, quesumus/Requiem aeternam* 32, 35
Ave verum corpus 32, 35
Beati omnes 33, 35
Christus mortuus est/Circumdederunt 32, 35
Confitemini domino 33, 35
De profundis 32, 35, 40, 47, 256, 497
In nomine Jesu 33, 35
Regina caeli 35
Responsum acceperat Simeon 32, 35
Salva nos domine 33, 35
Sic Deus dilexit mundum/Circumdederunt 32, 35
Veni sancte spiritus 33, 35

Chansons à cinq parties

- Cent mille regretz* 32, 35, 292, 295
Cueur langoreulx 32, 35, 47
Incessament mon povre cueur 32, 35

Chansons à six parties

- Nimphes, nappés/Circumdederunt* 32, 35, 47, 49
Pour souhaitter 35, 47
Regretz sans fin 35, 47
Vous l'avez 35, 47
Vous ne l'aurez pas 35, 47, 49

Autres œuvres attribuées à Josquin

Messes

- Missa Di dadi* 323 sv, 327
Missa Dung aultre amer 327
Missa Faysant regretz 24, 287, 289, 319, 325, 327, 496
Missa Fortuna desperata 115, 322, 324, 326, 329

- Missa Gaudeamus* 39, 265, 317, 321, 325 sv, 329, 496
Missa L'ami Baudichon 303, 323, 327
Missa L'homme armé super voces musicales 115, 320, 331, 396
Missa La sol fa re mi 39, 281, 282, 317, 497
Missa Pange lingua 286
Missa Une mousque de Biscaye 303, 327

Mouvements isolés de messes

- Credo De tous biens playne* 39, 497

Motets

- Alma redemptoris mater* 40 sv, 498
Qui habitat in adjutorio altissimi 40, 497
Virgo salutiferi genitrix/Ave Maria 40, 486, 498

Chansons à quatre parties

- Comment peult haver joye* 44, 304, 308, 310 sv, 313, 498
De tous biens plaine 44
Guillaume se va chauffer 44, 499

Chansons à cinq parties

- N'esse pas ung grant desplaisir* 47, 498
Parfons regretz 47, 292 sv, 300, 498

Chansons à six parties

- Adieu mes amours* 47, 49, 498
Petite camusette 47, 49, 498

Index des sources

Sources manuscrites retenues

Livres de chœur

- AugSB 142a** 31, 68, 84, 96, 133, 145, 219, 255, 258, 367, 376, 379 sv, 446
- BolC Q17** 68, 72, 84, 133, 250 sv, 276
- BolC Q18** 68, 72, 81, 84, 114, 119, 133, 239, 250 sv, 276
- BolSP 31** 63, 78, 79, 114, 117, 122 sv, 238, 272, 282, 388, 399, 406, 434, 436
- BrusBR 228** 69, 82 sv, 84, 113, 134, 205, 214, 215, 276, 377, 381 sv, 445
- BrusBR 9126** 62, 64, 80, 84, 90, 93, 99, 103, 108, 122, 127 sv, 137, 139 sv, 158, 165, 167, 169, 173 sv, 177, 181, 194, 200, 206, 223, 227, 233 sv, 286
- CambraiBM 18** 30, 46, 63, 65, 78, 79, 91, 95, 99, 104, 111, 114, 115, 116, 118, 122 sv, 131, 138, 140, 148, 151, 155, 159 sv, 162, 163, 165, 166, 173 sv, 183, 195, 203, 211, 215 sv, 217, 229, 233 sv, 236 sv, 254, 267 sv, 271, 274, 369 sv, 375, 377, 381 sv, 383, 404, 406, 412, 424, 431, 434, 436 sv, 439 sv, 449 sv, 482
- CambraiBM 4** 63, 78, 79, 90, 104, 122 sv, 140, 148, 162, 163, 173 sv, 183, 187, 194, 217, 220, 223, 231, 234, 254, 258, 369 sv, 377, 381 sv, 383, 404, 406, 434, 436 sv, 439, 449 sv
- CasAC M(D)** 64, 81, 92, 107, 127, 150, 164, 199, 226, 252, 273, 280 sv
- CopKB 1848** 69, 81, 84, 96, 113, 115 sv, 120, 134, 145, 147, 166, 176, 205, 214, 216, 230, 233, 236, 238, 268, 276 sv, 423, 429, 461
- FlorBN BR 229** 68, 82 sv, 96, 133, 145, 151, 165, 219, 250, 258, 276
- FlorBN Magl. 178** 68, 72, 81, 84, 96, 133, 138, 145, 151, 157, 159, 165, 176, 219, 245, 250, 258, 276
- FlorL 666** 65, 81, 111, 132, 175, 203, 214, 274
- FrankSU 2** 61 sv, 81, 117, 122, 173, 177, 238, 272, 278, 448
- JenaU 3** 62, 64 sv, 80, 90, 93, 103, 108 sv, 122, 128 sv, 137 sv, 143, 150, 153 sv, 173 sv, 177, 193 sv, 200 sv, 206, 213, 218, 220, 223, 227, 231, 233, 246, 255, 259 sv, 274, 286, 294, 298, 318, 332, 375, 381, 383, 423, 443 sv, 447, 456
- JenaU 31** 25, 37, 56, 58, 64 sv, 78, 79, 92, 107 sv, 117, 127 sv, 150, 154, 164, 171, 174, 199 sv, 213, 215 sv, 226, 231, 233, 236, 238, 252, 273, 279, 280 sv, 331, 373, 379, 380
- JenaU 36** 63, 78, 79, 91, 104, 122 sv, 148, 163, 183 sv, 195, 224, 233 sv, 254, 369 sv, 377, 379, 380, 404 sv, 406, 408, 430, 431, 434, 436 sv
- JenaU 7** 61, 63, 80, 84, 104, 122 sv, 173 sv, 183, 186, 187, 195, 206, 211, 215, 246, 369 sv, 377, 380 sv, 382 sv, 404, 406, 434, 436 sv, 439, 449 sv
- LonRC 1070** 25, 65, 81 sv, 83, 111, 118, 132, 203, 213, 274, 419
- MilD 3** 62, 64, 73, 78, 79, 90, 103, 108, 117, 122, 127, 137, 139, 173, 194, 200, 213, 215, 223, 233, 238, 248, 251, 252, 253 sv, 272 sv, 278, 280 sv, 318
- ModD 4** 63, 78, 79, 91, 104, 122 sv, 148, 163, 183, 195, 217, 220, 224, 233 sv, 254, 282, 399, 406, 434, 436 sv
- ModD 9** 56, 66, 78, 79, 119, 132, 175, 239, 274, 468 sv
- MunBS 12** 65, 79 sv, 119, 132, 239, 270, 274, 419 sv
- MunBS 510** 63, 81, 104, 122 sv, 173 sv, 195, 211, 216, 399, 434, 439, 449 sv

- PadBC A17** 65, 78, 79, 119, 132, 239, 274, 419 sv
- ParisBnF 2245** 67, 81 sv, 83, 112, 133, 176, 204, 214, 275
- RegB C120** 66, 81 sv, 83, 95, 102, 111, 132, 139, 144, 146, 167, 168, 175, 204, 230, 274
- RomeC 2856** 53, 67 sv, 81, 82 sv, 96, 133, 145, 152, 165, 176, 219, 240, 241, 250, 258, 275, 276, 278 sv
- SegC s.s.** 37, 64, 81 sv, 83, 92, 114, 117, 127, 150, 154, 164, 166, 168 sv, 174, 218, 238, 251, 252, 273, 279, 281
- SevC 5-1-43** 50, 53, 61, 68, 81, 84, 96, 133, 145, 151, 165, 219, 250, 258, 276, 307, 376, 379, 380
- ToleF 23** 63, 65, 81, 105, 111, 123 sv, 132, 173 sv, 196, 203, 211, 213, 215 sv, 373, 381, 383, 399, 406, 419 sv, 425 sv, 434, 437, 439 sv, 449 sv
- UppsU 76b** 63, 81, 84, 105, 123 sv, 173 sv, 196, 212, 215 sv, 369 sv, 382 sv, 399, 404 sv, 406, 434, 436 sv, 439, 449 sv
- UppsU 76c** 63, 69, 81, 84, 91, 96, 105, 123 sv, 134, 145, 148, 163, 173 sv, 196, 212, 216, 218, 220, 224, 255 sv, 258, 376, 380 sv, 382, 399, 434, 439, 446, 449 sv
- VatG XII.2** 60, 63, 78, 79, 91, 105, 123 sv, 141 sv, 148, 153, 162, 163, 173 sv, 196, 212, 216, 218, 220, 224, 231, 255, 259, 399, 425 sv, 434, 439, 449 sv
- VatG XIII.27** 68, 81, 82 sv, 96, 113, 133, 138, 145, 152, 159, 165, 176, 205, 230, 232 sv, 245, 250, 258, 276
- VatS 160** 63, 80, 91, 106, 123 sv, 142, 147, 149, 152, 164, 173 sv, 190 sv, 197, 206, 225, 231, 233, 236, 259, 369 sv, 377, 382 sv, 404, 406, 434, 438 sv, 439, 449 sv
- VatS 23** 63 sv, 78, 79, 91, 105, 108, 116, 117, 123 sv, 127, 149, 163, 174, 183, 197, 199, 212, 215, 224, 233 sv, 253, 255, 273, 278, 318, 323, 371, 381, 382, 399, 401, 406, 434
- VatS 41** 62, 64, 78, 79, 90, 93, 103, 107, 117, 122, 127, 137, 139, 150, 154, 164, 167, 168 sv, 173 sv, 194, 199, 223, 226, 231 sv, 236, 238, 252, 272 sv, 280 sv, 282
- VatS 42** 25, 30, 65 sv, 78, 79, 112, 114, 118, 132, 175, 204, 214, 215, 239, 270, 274, 328, 419, 470
- VatS 45** 63 sv, 78, 79, 91, 93, 105, 108, 123 sv, 138, 140 sv, 149, 163, 167, 168, 173 sv, 183, 186, 187, 197, 200, 224, 227, 231, 233 sv, 255, 258, 278, 370, 372, 382 sv, 404 sv, 406, 427, 434, 439, 449 sv
- VatS 49** 37 sv, 58, 65, 78, 79, 93, 100, 109, 128 sv, 138 sv, 140, 143, 146, 150, 152, 156, 158 sv, 165, 171, 174, 201, 213, 216, 218, 220, 227, 232, 240, 266, 273, 278, 373 sv, 380 sv, 431, 447
- VatS 55** 65, 78, 79, 111, 132, 203, 213, 215, 274, 421
- VatSM 26** 62, 78, 79, 90, 103, 122, 142, 173, 194, 223
- VerBC 759** 66, 81, 96, 112, 132, 144, 148, 159, 162, 165, 175, 204, 230, 235
- VienNB 11778** 64, 80, 93, 115, 117, 127, 137, 140, 174, 218, 238, 252, 254, 273, 280, 281, 282, 285, 323
- VienNB 1783** 62, 80, 90, 103, 122, 137, 139, 173, 194, 223, 233, 286
- VienNB 4809** 62 sv, 80, 90 sv, 93 sv, 103, 106, 108 sv, 122 sv, 129 sv, 137 sv, 140, 142 sv, 149 sv, 152, 153 sv, 164, 166, 168 sv, 173 sv, 186, 187, 192 sv, 197, 199 sv, 206, 212, 219, 220, 223, 225 sv, 231 sv, 235, 255, 259 sv, 273, 274, 285 sv, 288, 290, 293 sv, 318, 332, 366, 367, 369 sv, 375, 380 sv, 382 sv, 404 sv, 406, 434, 436 sv, 439, 443 sv, 447, 449 sv, 456
- WolfAA** 63, 79 sv, 92, 106, 123 sv, 142, 146, 156, 173 sv, 198, 216, 225, 233, 370 sv, 381 sv, 404 sv, 406, 434, 436 sv, 439, 449 sv

Recueils en parties séparées

- BasU F.IX.25 (a-d)** 62, 85, 86, 90, 103, 122, 142, 145, 173, 177, 194, 223, 233
- BasU F.IX.25 (e-f)** 55, 57, 64, 85, 86, 93, 108, 127, 140, 143, 145, 150, 152 sv, 156, 174, 248, 281, 318
- BrusBR IV.90/BrusBR IV.1274/TourBV 94** 66, 85 sv, 119, 133, 176, 239, 275, 380, 458 sv, 472
- CorBC 95-6/ParisBnF 1817** 61, 67 sv, 85, 86, 119, 133, 176, 239, 250 sv, 275 sv, 380, 458 sv, 472
- FlorC 2442** 32, 61, 67 sv, 85, 86, 96, 113, 114, 116, 119, 133 sv, 145, 176, 205, 230, 239, 256, 258, 270, 275, 278, 331, 335, 376, 378 sv, 442 sv, 446
- VienNB 18746** 31, 60, 68 sv, 85 sv, 88, 99, 102, 113, 114, 115, 116, 120, 133 sv, 160, 172, 176, 177, 180, 183, 193, 205, 214 sv, 216, 238, 239 sv, 269, 276, 285, 290, 291, 293, 295, 298, 300 sv, 315, 331, 359, 376, 381 sv, 423, 429, 445, 457 sv, 463 sv
- VienNB 18832** 64, 85 sv, 117, 127, 174, 238, 273

Autres types de sources

- BolC A.71** 69, 84, 97, 113, 134, 138, 145, 152, 155 sv, 158 sv, 165, 205, 231, 233, 235, 254, 256 sv, 259

Sources imprimées retenues*Livres de chœur*

- Antico 1516¹** 59, 63, 65, 70, 72, 88, 92, 94, 99, 106, 110, 114, 118, 123 sv, 129 sv, 138, 140, 143, 147, 149 sv, 152 sv, 156, 158, 162, 164 sv, 173 sv, 183, 187, 198, 202, 213, 216, 225, 228, 231, 233, 235 sv, 255, 258 sv, 260 sv, 270, 271, 274, 399, 406, 423, 425 sv, 434, 437, 439, 443 sv, 449 sv
- Antico 1520³** 55, 67, 70, 73, 96, 112, 133, 144 sv, 166, 176, 204, 230, 275
- Attaignant [c.1528]¹⁰** 67, 70, 73, 96, 112, 133, 144 sv, 166, 176, 204, 230, 275
- Grimm & Wirsung 1520⁴** 19, 66, 70, 72, 114, 116, 119, 132, 175, 239, 274, 331, 375, 381 sv, 407, 417, 468 sv, 472
- Petrucchi 1501¹** 154, 249, 303, 304, 307, 312, 313, 366, 452, 479
- Petrucchi 1502¹** 66, 70, 96, 132, 144, 147, 151, 153, 219, 220
- Petrucchi 1502²** 67, 69 sv, 96, 113, 114, 119, 133 sv, 145, 160, 166, 176 sv, 205, 230, 233, 239, 271, 275, 277, 303, 304 sv, 307, 308 sv, 312, 313 sv, 376, 378 sv, 407, 458, 460 sv, 472
- Petrucchi 1504³** 26, 66 sv, 70, 96, 99, 112, 114, 115, 119, 132 sv, 144 sv, 148, 151 sv, 156, 165, 166, 171, 176, 181, 204, 219, 230, 232, 238, 239, 248, 250, 258, 267 sv, 275 sv, 278, 303, 304 sv, 310 sv, 312, 313 sv, 376, 378 sv, 380, 412, 455, 466 sv

Recueils en parties séparées

- Antico 1521³** 66, 71, 111, 132, 139, 175, 188 sv, 204, 214, 274, 331
- Giunta & Pasoti 1522** 55, 59, 63, 70, 92, 107, 123 sv, 149, 164, 173 sv, 184, 198, 216, 226, 231, 233, 236, 255, 258, 331, 399, 434, 439, 449 sv
- Petrucchi 1502 (J666)** 25, 55, 59, 64, 70 sv, 73, 116, 117, 127, 174, 238, 252, 253, 266, 272,

273, 278, 280 sv, 316 sv, 320, 324, 326 sv, 329, 331, 430

Petrucchi 1505 (J670) 62, 64, 71, 90, 93, 102, 103, 108, 114, 116, 117, 122, 127 sv, 137 sv, 139, 160, 166 sv, 169, 173 sv, 181 sv, 194, 199 sv, 211 sv, 215, 227, 232 sv, 238, 253, 268, 271, 272 sv, 278, 303, 307, 316 sv, 322, 323 sv, 326 sv, 413, 448, 450, 452, 489

Petrucchi 1505² 25, 27, 66, 71, 112, 119, 132, 171, 175, 176, 204, 214, 239, 275, 376, 379, 380, 407

Petrucchi 1508¹ 65, 71, 114, 118, 132, 239, 274, 328, 331, 419

Petrucchi 1514 (J673, 674) 30, 38, 63, 65, 71, 92, 95, 100 sv, 107, 109 sv, 116, 118, 123 sv, 138, 139 sv, 144, 150 sv, 153 sv, 164, 167 sv, 173 sv, 183, 199, 201, 203, 213, 215 sv, 219, 220, 226, 227, 229, 231 sv, 236, 239, 255, 258, 259, 260 sv, 264, 265, 267, 270, 272, 273, 274, 278, 282, 303, 315, 316, 319, 323, 324 sv, 328, 331, 332 sv, 373, 375, 379, 382 sv, 399, 406, 411, 423, 430, 431, 434, 438, 439, 440, 443 sv, 447, 449, 450

Petrucchi 1519³ 59, 66, 71, 96, 111, 132, 144, 175, 189, 204, 230, 274, 328, 331, 468

Table des matières

Remerciements.....	9
Nota Bene.....	11
Introduction.....	13
I - Délimitation et présentation générale du corpus étudié.....	23
1-Délimitation et présentation du corpus d'œuvres retenues.....	23
A- Délimitation du corpus d'œuvres.....	24
1) Les œuvres incluses dans le corpus étudié.....	26
2) Les œuvres exclues du corpus étudié.....	31
B- Présentation des œuvres retenues.....	36
1) Les messes.....	36
2) Les motets.....	40
3) Les chansons.....	44
2 – Sélection et présentation des sources retenues.....	53
A- Définition du corpus de sources.....	54
1) Les sources incomplètes, lacunaires ou endommagées	55
2) Délimitation chronologique : inventaire des sources antérieures aux années 1530.....	57
B- Présentation des sources imprimées.....	70
1) Format et statut des sources imprimées.....	70
2) Réimpressions et diffusion des sources imprimées.....	72
C – Présentation des sources manuscrites.....	77
1) Livres de chœur contenant du répertoire sacré uniquement.....	78
2) Livres de chœur contenant du répertoire sacré et profane.....	81
3) Recueils en parties séparées.....	85
3 – La notation des fugae dans les sources musicales.....	88
A – Indications spécifiquement associées aux fugae, dans les sources musicales.....	88
1) Les inscriptions canoniques.....	88

2) Les signes de congruence	97
3) Les résolutions écrites.....	114
B - Table synthétique de notation des fugae dans les sources étudiées.....	121
II – Notation, réalisation et transmission des fugae.....	135
1- Forme et fonction des éléments de notation associés aux fugae.....	136
A- Informations données par les inscriptions canoniques.....	136
1) Indications signalant simplement la présence d'une fuga.....	136
2) Indications de l'intervalle qui sépare les parties fuguées.....	141
3) Indications de la distance temporelle qui sépare les parties fuguées.....	147
B- Forme et contenu des inscriptions canoniques.....	156
1) Syntaxe et inscriptions énigmatiques.....	156
2) Inscriptions multiples.....	166
C- Informations données par les signes de congruence.....	171
1) La notation des signes de fin.....	171
2) Signes indiquant la hauteur de départ du comes.....	182
D- Fonction et complémentarité des indications relevées	207
1) Sources comportant uniquement des signes de congruence.....	210
2) Sources comportant uniquement des inscriptions canoniques.....	217
3) Sources comportant conjointement des signes de congruence et des inscriptions canoniques	222
4) Sources ne comportant aucune indication de la présence d'une fuga.....	237
2 – Contexte et transmission des notations relevées.....	243
A- La transmission des inscriptions canoniques.....	245
1) Formulation et attribution des inscriptions canoniques.....	246
2) Inscriptions en langue vernaculaire.....	254
B- Situation et transmission des résolutions écrites.....	268
1) Répartition des résolutions écrites dans les sources du corpus.....	272
2) La préservation d'une résolution écrite : l'exemple du « Benedictus » et de l'« In nomine » de	

la Missa L'homme armé sexti toni.....	279
C- Contraintes de notation et forme des sources musicales.....	284
1) Le manuscrit VienNB 4809.....	285
2) Le manuscrit VienNB 18746.....	290
3) Notation des résolutions au sein des imprimés Petrucci : les trois recueils de Canti.....	302
4) Les trois livres de messes attribuées à Josquin.....	315
5) Questions de mise en page au sein des premier et second livres.....	326
6) Irrégularités de notation des fugae au sein du troisième livre de messes.....	329
III – La réalisation des parties de comes.....	335
1 -Les techniques de réalisation des fugae, d'après les traités musicaux imprimés entre 1475 et 1530 environ.....	337
1) Délimitation de l'ensemble de textes étudiés.....	338
2) Références à la notion de fuga dans les traités.....	342
3) Chapitres ou passages de traités dédiés à la fuga.....	348
4) Étude du contenu des définitions relevées.....	353
2- Notation des altérations et réalisation des fugae.....	363
A- Exactitude de l'imitation et armures partielles.....	368
1) Configurations d'armures partielles témoignant clairement de la nécessité d'une imitation exacte.....	377
2) Configurations complexes d'armures partielles.....	380
B – Fonction des armures partielles et réalisation des fugae.....	385
1) La fonction des armures partielles.....	385
2) Les règles mélodiques justifiant l'introduction de bémols.....	388
3) Les règles polyphoniques justifiant l'introduction de bémols.....	392
4) L'introduction des altérations conventionnelles.....	395
5) La notation des bémols et leur nécessité dans le « Crucifixus » de la Missa De beata virgine.....	398
3 – La réalisation sonore des fugae : étude systématique des œuvres du corpus.....	410

A- Typologie des fugae exactes et diatoniques.....	414
1) Fugae dont le contrepoint ne nécessite pas d'ajout d'altérations.....	414
2) Fugae dont le contrepoint requiert l'ajout d'altérations.....	420
3) La réalisation des parties non fuguées	428
4) La généralisation des altérations au sein des fugae.....	441
5) Fugae diatoniques.....	447
B- Les situations problématiques.....	454
1) Les fugae permettant des réalisations alternatives.....	454
2) Les fugae requérant une réalisation mixte.....	462
4- Fugae et théorie modale : un éclairage sur les questions de réalisation.....	474
1) La notion de transpositio.....	475
2) Conception successive et simultanée.....	483
Conclusion.....	492
Annexe : liste des œuvres attribuées à Josquin Desprez comportant des fugae à l'unisson ou à l'octave	496
Bibliographie.....	500
1 – Sources primaires.....	500
A – Inventaire complet des sources préservées des œuvres étudiées.....	500
B – Sources théoriques.....	513
1) Textes imprimés entre 1475 et 1530 environ.....	513
2) Autres sources théoriques consultées.....	532
2 – Sources secondaires.....	533
3 - Partitions.....	550
4 – Sites internet et ressources en ligne.....	553
Programme du disque joint.....	556
Index des personnes.....	557
Index des œuvres.....	558
Index des sources.....	562