



HAL
open science

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien. La résolution descendante des dissonances

Christophe Guillotel-Nothmann

► **To cite this version:**

Christophe Guillotel-Nothmann. Plus difficile à dénouer que le nœud gordien. La résolution descendante des dissonances. *Le Jardin de Musique – Revue de l’association Musique ancienne en Sorbonne*, 2010. hal-01431730

HAL Id: hal-01431730

<https://hal.science/hal-01431730>

Submitted on 11 Jan 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.

*Plus difficile à dénouer que le nœud gordien.
La résolution descendante des dissonances.*

Christophe Guillotel-Nothmann, HAB Wolfenbüttel,
laboratoire IReMus -CNRS

Depuis le XVIII^e siècle, les théoriciens et musicologues se heurtent à la difficulté d'expliquer la résolution descendante des dissonances. Johann Joseph Fux reconnaît que le problème est plus difficile à dénouer que le nœud gordien¹. Heinrich Schenker considère la justification de cette résolution comme « le plus difficile de toute la matière »². Roland Eberlein remarque, quant à lui, que les causes qui prévalent au mouvement descendant des structures syncopées du XIV^e siècle n'ont pas encore été élucidées au stade actuel de la recherche³.

Différentes explications ont été proposées. Certaines font intervenir des prétendues *lois physiques* sensées exiger un retour vers un état d'équilibre⁴ et invoquent le principe de la pesanteur⁵. D'autres intègrent des considérations

¹ Voir Johann Joseph FUX, *Gradus ad Parnassum*, éd. Philippe de Navarre, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 125.

² Heinrich SCHENKER, *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Stuttgart und Berlin, Cotta, 1906-1935, vol. II, 1, 1, p. 337. « Nun zum Schwierigsten der Materie, nämlich zum Grund der Regel, die im strengen Satz nur eine Abwärtsauflösung der dissonanten Synkope zulässt ». Notre traduction.

³ Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt am Main, Lang, p. 192. Notre traduction.

⁴ Thakar MARKAND, *Counterpoint, fundamentals of music making*, New Haven, London, Yale University Press, 1990, p. 81.

⁵ Voir Johann Joseph FUX, *Gradus ad Parnassum*, éd. Alfred MANN, Kassel, Bärenreiter, Graz, Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, 1967, p. 59 sq.

d'ordre psychologique ou physiologique afin d'expliquer le phénomène⁶ ou axent encore leur raisonnement sur les contraintes d'écriture et la logique imposée par le principe de la consonance⁷. Enfin, le problème de la résolution descendante a été abordé du point de vue de l'histoire de la cadence⁸.

Si l'on s'interroge sur les raisons du problème que pose l'explication de la résolution descendante, l'on réalise qu'elles tiennent à deux facteurs. D'une part, les causes de la direction privilégiée ont évolué au cours de l'histoire de la polyphonie occidentale⁹. D'autre part, le statut de la dissonance lui-même a changé substantiellement. Ce changement de statut ne se limite pas exclusivement aux XVI^e et XVII^e siècles. Il concerne aussi les strates antérieures et postérieures de l'écriture polyphonique.

Cet article ne prétend pas fournir d'explication exhaustive et universelle à la résolution descendante. Il envisage le problème d'un point de vue strictement contrapuntique et se limite aux premières sources musicales et théoriques qui témoignent du phénomène ou livrent des informations directes ou indirectes à son sujet.

La théorie du contrepoint instaure une distinction fondamentale entre la note de passage dont la progression est libre¹⁰ et la syncope dissonante qui se résout principalement par mouvement conjoint descendant. C'est donc avant tout ce dernier type de dissonance accentuée qui doit nous préoccuper ici.

Comme l'ont montré les travaux de Roland Eberlein, la syncope dissonante apparaît au début du XIV^e siècle dans le répertoire de l'*Ars nova*¹¹. Son émergence est liée aux nouvelles possibilités offertes par la notation mensuraliste et résulte d'une volonté de complexification rythmique qui

⁶ Dès le XVII^e siècle, Crüger invoque une cause physiologique à la direction descendante. Lors de l'examen des intervalles mélodiques, la direction ascendante conjointe de la ligne mélodique est associée à une hausse de tension de la voix alors que la direction descendante est mise en rapport avec une baisse de tension. Johann CRÜGER, *Synopsis musica*, Berlin, Runge, 1654, p. 34.

⁷ Heinrich SCHENKER, *op. cit.*, vol. II, 1, 1, p. 343.

⁸ Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, *op. cit.*, p. 194.

⁹ Carl DAHLHAUS, *La tonalité harmonique : étude des origines*, Liège, Mardaga, 1993, p. 139, note 207.

¹⁰ Dès la fin du XVI^e siècle, Calvisius insiste sur le fait que le mouvement descendant doit être privilégié dans le cas de la note de passage accentuée. Cf. Sethus CALVISIUS, *Melopoia sive melodiae condendae ratio*, Erfurt, Baumann, 1592. Cependant les explications apportées ne contribuent pas à cerner les causes de cette résolution préférentielle, si ce n'est qu'elles rapprochent le phénomène de la syncope. Cf. Christophe GUILLOTOT-NOTHMANN, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques. Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale, c. 1530-1745*. Thèse de doctorat sous la direction de Hermann Danuser et de Nicolas Meeùs, Berlin, Paris, Humboldt-Universität zu Berlin, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 131-132 et p. 137-138.

¹¹ Cf. Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, *op. cit.*, p. 190.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

culmine dans l'*ars subtilior* durant la seconde moitié du XIV^e siècle¹². Cet article se propose, par conséquent, de croiser les informations en étudiant les témoignages théoriques des XIV^e et XV^e siècles et le répertoire dans lequel se cristallise le phénomène de la syncope dissonante – les œuvres polyphoniques du *Roman* de Fauvel, copiées entre 1314 et 1318. Il s'agira, à partir de la synthèse des informations obtenues, de proposer des éléments de réponse à la question initialement posée.

Informations déductibles à partir des sources théoriques

Parmi les 84 ouvrages théoriques employant la notion de syncope entre le XIII^e et le XV^e siècle¹³, seuls sept¹⁴ abordent le phénomène dans sa dimension harmonico-rythmique et dans son acception restreinte en tant que dissonance accentuée¹⁵. Ces traités apportent des informations 1. sur la distinction entre note de passage et syncope, 2. sur l'association de la syncope à un contexte cadentiel, 3. sur les enchaînements intervalliques corollaires au phénomène métrico-rythmique.

1. La première allusion concrète à la syncope dissonante se trouve dans le second traité du manuscrit de Berkeley, antérieur à 1375.

« De même, il est à noter qu'il est permis de commencer et de finir une quelconque consonance par une note dissonante pourvu que la valeur de cette note soit inférieure à la moitié de celle de la consonance. Dans le cas de la syncope, la valeur peut cependant être égale. C'est la raison pour laquelle je dis que [la note] est syncopée lorsqu'on associe des notes différentes et mutuellement éloignées en les regroupant par perfections [...]. De même, il est à noter qu'il est permis à quiconque de syncoper dans

¹² Cf. Carl PARRISH, *The Notation of Medieval Music*, New York, Norton, 1957 p. 145.

¹³ Une interrogation de la base de données *Thesaurus Musicarum Latinarum* à partir des mots-clefs tronqués « synco » et « sinco » renvoie 4 occurrences pour le XIII^e siècle, 36 occurrences pour le XIV^e siècle, 44 occurrences pour le XV^e siècle, et 26 occurrences pour le XVI^e siècle. Certaines des occurrences constituent néanmoins des doublons, ce qui réduit le nombre de sources à environ 84 pour la période 1200-1500. En ligne : <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>, page consultée le 25 novembre 2012.

¹⁴ Voir bibliographie des sources en fin d'article : ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript*, op.cit. p. 133 ; *Tractatus de contrapuncto et de musica mensurabili*, op. cit., p. 62 ; *De vera et compendiosa seu regulari constructione contrapuncti*, éd. Christian MEYER, *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430-1520)*, p. 61 sq. ; *Natura delectabilissimum*, éd. Klaus-Jürgen SACHS, p. 134 ; Johannes TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, éd. Charles Edmond Henri DE COUSSEMAKER, vol. IV, p. 134 sq. ; Guilielmus MONACHUS, *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus*, éd. Charles Edmond Henri DE COUSSEMAKER, vol. III, p. 291 ; Franchinus GAFURIUS, *Practica musice Franchini Gafori Laudensis, Mediolani, Lomatia, 1496, fol. DD3 r. sq.*

¹⁵ D'autres sources, notamment Johannes BOEN, *Musica*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. app. cl.VIII/24 (coll. 3434), fol. 44v -73v.), ici fol. 67 v. traitent la syncope sous l'aspect de la note de passage.

le déchant, et de chanter en des mesures étrangères au *tenor*, tant que l'on est capable de proportionner correctement [les deux mesures] et de tenir correctement sa [propre] mesure égalisée¹⁶. »

Dès le XIV^e siècle, l'auteur anonyme instaure une distinction entre la note de passage, qui doit être de valeur inférieure à la note consonante, et la syncope, dont la partie dissonante peut être de même longueur que la note consonante qui lui succède. Au-delà, le commentaire permet de déduire que la syncope, c'est-à-dire la voix qui implique le décalage rythmique, se produit à la partie de déchant qui rentre en conflit avec le rythme de la partie de *tenor*.

2. Hormis les allusions dans l'Anonymus *De vera et compendiosa* qui comprend la syncope comme un « retour au lieu approprié du temps de la composition et du contrepoint »¹⁷, le lien entre cadence et dissonance apparaît, pour la première fois, dans deux sources du XV^e siècle : le traité anonyme *Natura delectabilissimum* antérieur à 1476 et le *Liber de Arte Contrapuncti* de Tinctoris. L'auteur anonyme, considérant la dissonance comme un phénomène ornemental, reconnaît qu'« une finesse et une grande beauté reviennent au neumes par la syncope appropriée à leur manière, pouvant être utilisée à la fin ou au début d'une clausule »¹⁸. Quant aux commentaires de Tinctoris, ils suggèrent que la dissonance syncopée tire sa légitimité du contexte cadentiel.

« De l'autre côté, en effet, [...] une dissonance se produit presque toujours au-dessus de la première partie de la première de deux minimales [...] et, de plus, en prolotion mineure

¹⁶ Cf. Oliver ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript...*, op. cit., p. 132-134. « *Item notandum est quod licet quamlibet consonanciam a voce dissonante incipere et finire, dum tamen illa vox sit minoris valoris medietate illius consonancie; potest tamen esse equalis in sincopando. Unde sincopari dico quando reductiones aliquarum notarum diversarum ab invicem et distancium ad invicem fiunt earum perfecciones computando. Item notandum est quod, quando aliquis de aliqua concordancia velit ad aliam consonanciam perfectam venire, debet cavere ne ultima nota prime concordancie sit in tali concordancia quali tendit. Item notandum est quod bene licet alicui sincopare in discantando, et diversas mensuras alias a tenore cantare, dum tamen sciat eas ad invicem debite proporcionare, et tenere suam mensuram debite coequatam. Sin autem de hiis se nullatenus intronmittat* ». Notre traduction à partir de la version vers l'anglais d'Ellsworth.

¹⁷ *De vera et compendiosa...*, op. cit., p. 61. « *De sincopa. Ulterius est notandum de sincopa quae absque dissonantia dari non potest, sed ita dari debet ne percipiatur. [...]* *Item sincopa est processus obliquus cantando ac extraneus et rarus et auri multum placabilis notae remotio seu retranslatio a proprio loco compositionis et contrapunctio temporum* ». (De la syncope : Plus loin il est noté que la dissonance ne peut pas être donnée en dehors de la syncope, mais donnée ainsi, elle ne doit pas être perçue [...]. De même, la syncope est un processus oblique à travers le chant et aussi extérieur et rare et fort plaisant à l'oreille; processus du retard d'une note et de son retour au lieu approprié du temps de la composition et du contrepoint). Notre traduction.

¹⁸ *Natura delectabilissimum*, op. cit., p. 134. « *Subtilitas et magna amenitas neume intererit suo more competenti sincopacione uti in principio vel in fine clausule, ut sequitur* ». Notre traduction à partir de la version allemande de Sachs.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

sur la première partie d'une semi-brève [...] précédant immédiatement la perfection. De plus, si, tant en prolation majeure qu'en prolation mineure, une descente vers la perfection se produit par des minimes, ou encore en prolation mineure par des semi-brèves, une dissonance de syncope est également autorisée la plupart du temps.¹⁹

Suivant le commentaire, c'est le contexte cadentiel qui justifie l'utilisation de la dissonance en tant que phénomène ornemental. Cette même compréhension se retrouve chez Gafurius²⁰ et se maintient, par la suite, dans la pensée du XVI^e siècle et au-delà²¹. Qu'en est-il cependant du lien entre syncope et clausule avant la seconde moitié du XV^e siècle ? Le fait que le contexte cadentiel ne soit pas explicitement mentionné dans les descriptions antérieures²² suggère que l'utilisation de la syncope dissonante est moins formalisée. Cependant, en l'absence d'explications théoriques plus détaillées, seule l'étude du répertoire apporte des indications supplémentaires à ce sujet.

3. Dans la pensée théorique postérieure à Tinctoris, le lien entre cadence et syncope transparait aussi à travers les règles d'enchaînements. Guilielmus Monachus formule la règle suivante dans son traité, compilé entre 1480 et 1490 :

« [...] Bien que nous ayons placé douze consonances parfaites et imparfaites [...], des consonances dissonantes peuvent nous servir à plusieurs reprises, comme la dissonance de seconde qui adoucit la tierce grave, la dissonance de septième qui adoucit la sixte, la dissonance de quarte qui adoucit la tierce et la tierce qui adoucit la quinte selon l'usage des modernes »²³.

¹⁹ Johannes TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, op. cit., p. 135. « *E contra vero tam in prolatione majori quam in minori supra primam partem primae duarum minimarum in eodem loco existentium unitarum aut separatarum vel minimae solius et ultra hoc in prolatione minori supra primam partem duarum semibreuium in eodem etiam loco unitarum aut separatarum perfectionem aliquam immediate praecedentium discordantia fere semper assumitur. Imo si tam in prolatione majori quam in minori per plures minimas, vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem, discordantia super primam etiam partem cujuslibet earum syncopando frequentissime admittitur ut [...]* ». Notre traduction.

²⁰ Cf. Franchinus GAFURIUS, *Practica musice...*, op. cit., fol DD3 v.

²¹ Cf. Christophe GUILLOTTEL-NOTHMANN, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques...*, op. cit., p. 169-173.

²² Il est à noter néanmoins que le *Tractatus de Contrapuncto* (ca. 1400) mentionne la syncope consonante dans le contexte cadentiel et propose un exemple incluant la dissonance de quarte, sans cependant attirer l'attention sur ce point. Cf. ANONYMUS, *Tractatus de contrapuncto et de musica mensurabili*, op. cit., p. 62.

²³ Guilielmus MONACHUS, *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus*, op. cit., p. 291. « *Octava regula talis est quod quamquam posuerimus duodecim consonantias tam perfectas quam imperfectas, tam simplices quam compositas, non obstante, secundum usum modernum, consonantie dissonantes aliquoties nobis serviunt, sicut dissonantia secunde dat dulcedinem tertie basse; dissonantie vero septime dat dulcedinem sexte; dissonantie quarte dat dulcedinem tertie alte, et illa tertia dat dulcedinem quinte et hoc secundum modernum* ». Notre traduction.

Les indications permettent de déduire les progressions intervalliques de l'exemple 1 : la résolution de la dissonance de seconde sur la tierce par mouvement descendant à la voix inférieure, la résolution de la dissonance de septième par mouvement descendant à la voix supérieure et enfin, le retard de quarte résolu à la voix supérieure par mouvement descendant. Quant à l'allusion à la tierce adoucissant la quinte, l'explication la plus probable consiste à supposer qu'elle doit être rattachée à la succession harmonique précédente, impliquant ainsi l'enchaînement $4 \rightarrow 3 \rightarrow 5$ ²⁴. Ces progressions intervalliques types sont réexposées par la suite, sans relâche par les théoriciens, à commencer par Gafurius.



Exemple 1 : Enchaînements déductibles à partir des descriptions de Monachus.

Dans l'esprit de Monachus, et plus encore chez Gafurius²⁵, ce n'est pas la dissonance qui détermine sa résolution sur la consonance imparfaite, mais c'est la consonance imparfaite – avec sa résolution sur la consonance parfaite – qui conditionne rétroactivement la dissonance précédente et la manière dont elle est quittée.

Contrairement aux théoriciens postérieurs, les descriptions de Monachus ne se limitent cependant pas aux seules syncopes cadentielles. Le théoricien propose également des syncopes qui adviennent en dehors des cadences et qui ne se résolvent non pas par mouvement descendant mais par mouvement ascendant.

²⁴ Suivant la convention de chiffrage adoptée ici et dans les pages à venir, les chiffres suivis ou précédés de flèches désignent des intervalles harmoniques : dans le cas présent, la résolution de la quarte dissonante sur la tierce qui aboutit, à son tour, sur la quinte.

²⁵ Franchinus GAFURIUS, *Practica musice*, op. cit., fol. DD4 r. sq. « *Quae vero per sincopam et ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto. Id enim in omnibus fere cantilenis contingit: ut quum imperfectam continemus concordantiam: ex qua immediate per contrarios organizantium motus ad perfectam sibi propinquorem proceditur: tunc minima seu etiam semibreuis ipsam imperfectam immediate praecedens erit discordantia scilicet vel secunda quum ex tertia in vnisonum peruenitur: vel quarta quum in quintam prodeunt: vel septima quum ad aequisonantem octauam prosiliunt* ». (Mais une dissonance est admise dans le contrepoint si elle est cachée par une syncope ou une note de passage rapide. Ceci se produit presque dans tous les chants. Lorsque nous avons une consonance imparfaite à partir de laquelle nous progressons par mouvement contraire vers la consonance parfaite la plus proche, la minime ou la semi-brève qui précède directement la consonance imparfaite est une dissonance ; à savoir la seconde lorsque l'on progresse de la tierce vers l'unisson, la quarte lorsque [les dissonances] progressent vers la quinte ou la septième, lorsqu'elles tendent vers l'octave équisonante). Notre traduction.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

« Il est à noter que, lorsque le *cantus firmus* se meut de la ligne à l'espace et inversement en direction ascendante et monte dix ou douze notes conjointement, alors il nous est permis [de syncoper] avec la tierce inférieure et la quarte, ce qui est la même chose qu'avec la sixte supérieure et la quinte, et ceci est vrai en montant. En direction descendante, il est nécessaire de syncoper avec la tierce grave et la seconde, ce qui revient à dire avec la sixte supérieure et la septième de sorte à ce que la pénultième soit une minime en tant que sixte qui aboutit après à l'unisson, ce qui est la même chose que l'octave, comme en témoigne l'exemple. »²⁶

Suivant Monachus, les successions de l'exemple 2a, à savoir les progressions 4→3 et 2→3, reviennent à parler respectivement des successions 5→6 et 7→6, représentées dans l'exemple 2b. La formulation est décisive parce qu'elle suggère qu'au-delà de la simple reconnaissance d'une complémentarité des intervalles isolés, une association s'instaure, au même titre, sur le plan de la signification contrapuntique de leur succession. La progression 2→3 et la progression complémentaire 7→6, qui impliquent une résolution descendante des dissonances, sont placées sur le même plan parce qu'elles assument la même fonction contrapuntique et donnent lieu à des significations cadentielles²⁷. En revanche, la situation est plus ambiguë pour la correspondance entre les progressions 4→3 et 5→6 donnant lieu, toutes deux à une résolution ascendante. Bien qu'une association soit effectuée par Monachus, ce lien ne peut s'imposer de manière systématique dans l'écriture à deux voix puisque la quinte et la quarte appartiennent à deux catégories distinctes dont le traitement contrapuntique diffère²⁸.

Ces considérations laissent entrevoir que la direction de la résolution est intimement liée à la signification cadentielle ou contre-cadentielle ainsi qu'aux contraintes inhérentes à la permutabilité des intervalles dans le contrepoint double. Les informations, aussi précieuses soient-elles, n'expliquent cependant pas les causes du mouvement descendant qui ne se

²⁶ Guilielmus MONACHUS, *De preceptis artis musicae et praeprae compendiosus libellus*, éd. Albert SEAY, *Corpus scriptorum de musica*, Rome, American Institute of Musicology, 1965, p. 53. « Nota quod si cantus firmus se invicem sequatur ascendendo de riga in spatium, vel e converso, et ascendat decem, duodecim notas gradatim, tunc debemus facere per tertiam bassam et quartam, quod idem est dicere per sextam et quintam altas, et hoc est verum ascendendo. Descendendo vero debemus syncopare per tertiam bassam et secundam, quod est dicere per sextam et septimam altas, ita quod penultima minima sit sexta veniendo postea ad unisonum, quod idem est [quam] octava, ut patet per exemplum ». Notre traduction.

²⁷ À ce titre, il est à noter que la dissonance de neuvième, associée à la progression 9→8, n'est pas mise en rapport avec son intervalle complémentaire, la dissonance de septième, et ce, précisément parce qu'elle n'est pas associée à la même conduite contrapuntique des voix et qu'elle n'acquiert pas la même signification harmonique.

²⁸ Si la quinte est comptée parmi les consonances parfaites, la quarte par rapport à la basse est considérée, à partir de Philippe de Vitry, comme une dissonance. Cf. Serge GUT, « La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Âge », *Acta musicologica* XLVIII (1976), p. 27.

justifie d'ailleurs pas entièrement à travers la cadence²⁹. Plus encore, à aucun moment les traités des XIV^e et XV^e siècles ne prescrivent explicitement la règle de la résolution descendante, règle qui, à ma connaissance n'est pas exposée avant la fin du 16^e siècle chez Avianus³⁰. Il est donc nécessaire de se tourner vers le répertoire afin de compléter les informations obtenues.



Exemple 2 : Monachus (1963 [c. 1480]), p. 306.

Informations déductibles à partir du répertoire

Les analyses statistiques réalisées à partir des 34 œuvres polyphoniques du *Roman de Fauvel* visent plusieurs buts³¹ : 1. elles cherchent à déterminer si la résolution descendante des dissonances se vérifie dans le corpus examiné, 2. elles tentent de se prononcer sur la validité des règles énoncées par les théoriciens, 3. enfin, elles décèlent des éléments supplémentaires susceptibles de contribuer à expliquer la résolution descendante des dissonances.

1. Le *Roman de Fauvel* comporte 97 dissonances qui correspondent à la syncope ou qui la préfigurent³². Sur l'ensemble de ces résolutions, 84% se produisent par mouvement descendant, 14% par mouvement ascendant et 2% par mouvement disjoint. Il est donc incontestable que, dès la cristallisation de la dissonance de syncope, la norme de la résolution descendante conjointe constitue la règle par rapport à laquelle la résolution ascendante et/ou disjointe présente une exception. Si la résolution descendante prédomine, le mouvement dans le sens inverse n'est cependant pas radicalement exclu. Comment ce rapport évolue-t-il à compter du début du XIV^e siècle ?

²⁹ Voir plus bas à ce sujet.

³⁰ Johannes AVIANUS, *Isagoge in libros musicae poeticae*, Erfurt, Baumann, 1581, chapitre 7.

³¹ Ces analyses se basent sur les éditions de Léo SCHRADER, *Le Roman de Fauvel*, éd. Léo SCHRADER, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1984.

³² Les structures dissonantes à répétition de notes sans impliquer de syncope à proprement parler, telles qu'elles apparaissent dans l'exemple 3.1 ont été prises en compte au même titre dans l'analyse.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

La figure 1 met en regard les résultats obtenus dans le *Roman de Fauvel* avec les analyses statistiques effectuées par Roland Eberlein sur les chansons de Dufay³³ et par Anne-Emmanuelle Ceulemans sur le traitement de la mélodie et des dissonances chez Ockeghem et Josquin Desprez³⁴. Les résultats permettent de déduire que la disparité entre la résolution ascendante et descendante s'accroît avec une régularité remarquable en faveur de la résolution descendante pour évincer presque entièrement la résolution ascendante à la fin de la période créatrice de Josquin³⁵. Cette hégémonie de la résolution descendante n'est pas remise en cause jusqu'à l'extrême fin du 16^e siècle³⁶.

Il est donc nécessaire de différencier deux aspects dans le cadre d'une explication de la résolution descendante : pourquoi ce mouvement préférentiel est-il présent à compter des premières manifestations de la dissonance de syncope au début du XIV^e siècle et pourquoi ne cesse-t-il de s'accroître jusqu'au tournant des XV^e et XVI^e siècles ?

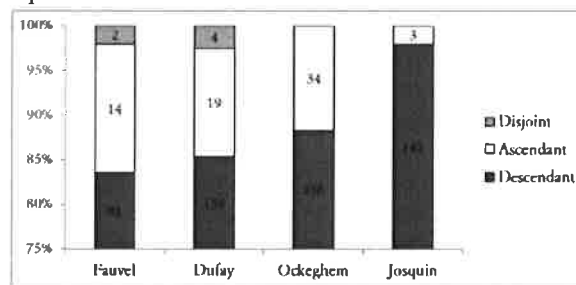


Figure 1 : Résolution ascendante, descendante et disjointe de la syncope dans le *Roman de Fauvel*, et les compositions de Dufay, Ockeghem et Josquin.

³³ Cf. Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, op. cit., p. 219. Les analyses de Eberlein portent sur 30 chansons de Dufay appartenant à différentes périodes créatrices et incluses dans les sources suivantes Ox₄, Ox₆, Ox₈, Ox₁₀, Tr92,2, Tr87,1 et Porto.

³⁴ Cf. Anne-Emmanuelle CEULEMANS, « Une étude comparative du traitement de la mélodie et de la dissonance chez Ockeghem et chez Josquin Desprez », dans *Johannes Ockeghem : actes du XL^e Colloque international d'étude humanistes, Tours, 3-8 février 1997*, Philippe Vendrix (dir.), Paris, Klincksieck, 1998, p. 707-753. Cf. p. 712, note 9 pour le détail des sections de messes de Johannes Ockeghem et de Josquin Desprez prises en compte.

³⁵ Les travaux d'Eberlein démontrent néanmoins que les résolutions ascendantes sont nettement plus fréquentes dans les œuvres de Dufay antérieures à 1435 que dans les œuvres postérieures à cette date. Dans la mesure où la résolution ascendante est même proportionnellement plus fréquente dans les œuvres de Dufay antérieures à 1435 que dans le *Roman de Fauvel*, tout prête à penser que l'hégémonie de la résolution descendante a pu être en partie remise en cause durant l'*ars subtilior*. Il est néanmoins impossible de vérifier cette hypothèse à l'état actuel de la recherche.

³⁶ Cf. Christophe GUILLOTOT-NOTHMANN, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques...*, op. cit., p. 147.

2. Comme nous l'avons vu, le manuscrit de Berkeley mentionne implicitement les parties de la composition auxquelles apparaît la syncope en soulignant que la dissonance a lieu par rapport à la voix de *tenor* et se produit à la voix de déchant.

Les tableaux 1 à 3 mettent en regard les parties auxquelles se trouvent la note de référence et la structure syncopée dans les œuvres du *Roman de Fauvel*. Les sept dissonances de syncope advenant dans les œuvres à deux voix se produisent systématiquement au *duplum* qui entre en conflit avec la partie de *tenor* à laquelle se trouve la note de référence. La présence de la note de référence au *tenor* se confirme aussi, bien que moins systématiquement, dans les pièces à trois voix, majoritaires dans le *Roman de Fauvel* et, de manière encore moins affirmée, dans les œuvres à quatre voix. Les compositions examinées, bien qu'elles relativisent le lien entre la note de référence et le *cantus firmus* au *tenor* confirment donc la déduction faite à partir de la citation. Or, d'un point de vue statistique, les résolutions ascendantes se produisent de manière préférentielle lorsque la note de référence se situe à une autre voix qu'au *tenor*³⁷. Il s'agira donc de cerner en quoi cette association est susceptible de se répercuter sur la résolution descendante.

³⁷ Sur l'ensemble des 14 mouvements ascendants recensés, 8 progressions (soit 57%) se produisent lorsque la note de référence est associée à une autre voix.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

Référence\Dissonance	<i>Tenor</i>	<i>Duplum</i>	Total
<i>Tenor</i>		7	7
<i>Duplum</i>			
Total	0	7	7

Tableau 1 : Note de référence et note dissonante dans les œuvres à 2 voix du *Roman de Fauvel*.

Référence\Dissonance	<i>Tenor</i>	<i>Duplum</i>	<i>Triplum</i>	Total
<i>Tenor</i>		29	23	52
<i>Duplum</i>	1		13	14
<i>Triplum</i>	3	16		19
Total	4	45	36	85

Tableau 2 : Note de référence et note dissonante dans les œuvres à 3 voix du *Roman de Fauvel*.

Référence\Dissonance	<i>Tenor</i>	<i>Duplum</i>	<i>Triplum</i>	<i>Quadruplum</i>	Total
<i>Tenor</i>		1	1	1	3
<i>Duplum</i>					0
<i>Triplum</i>				2	2
<i>Quadruplum</i>					0
Total	0	1	1	3	5

Tableau 3 : Note de référence et note dissonante dans les œuvres à 4 voix du *Roman de Fauvel*.

Le lien entre dissonance et cadence sur lequel les théoriciens insistent à compter de la seconde moitié du XV^e siècle ne se vérifie que partiellement dans les œuvres polyphoniques du *Roman de Fauvel* où seule la moitié des syncopes dissonantes est directement associée à une tournure cadentielle³⁸ (voir tableau 4). Nous l'avons vu, les premiers théoriciens qui mentionnent le lien entre syncope et cadence appartiennent principalement à la seconde moitié du XV^e siècle, alors que les auteurs antérieurs à Gafurius, notamment Monachus, ne limitent pas la syncope dissonante à la seule clausule. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse que le lien entre syncope et cadence s'est intensifié entre l'achèvement du *Roman de Fauvel* et la fin du XV^e siècle, hypothèse d'ailleurs confirmée en partie par les travaux d'Eberlein³⁹.

D'un point de vue statistique, on réalise, en particulier, que la direction de la résolution est fortement corrélée au contexte cadentiel, comme en

³⁸ Seules les dissonances corollaires à une cadence structurelle ont été retenues ici alors que d'autres dissonances, tout en impliquant une résolution graduelle sur la consonance imparfaite puis parfaite, n'ont pas été prises en compte.

³⁹ Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, op. cit., p. 221.

témoigne le tableau 4. Sur les 14 résolutions conjointes ascendantes, 12 résolutions (soit 84%) se produisent en dehors du contexte cadentiel. Ceci ne veut pas dire que la cadence est à l'origine du mouvement descendant, également majoritaire en dehors de la clausule. En revanche, les résultats permettent de confirmer que la cadence exerce une incidence cruciale sur l'exclusion du mouvement ascendant.

	Résolution Ascendante	Résolution descendante	Total
Absence de section cadentielle	12	34	46
Section cadentielle	2	47	49
Total	14	81	95

Tableau 4 : Résolution conjointe de la dissonance et section cadentielle.

L'utilisation privilégiée des progressions intervalliques décrites par les théoriciens demande également vérification. Le tableau 5 représente les occurrences des différents enchaînements dissonants rencontrés et met en surbrillance les sept progressions les plus fréquentes. Comme on le voit, les trois successions citées par les théoriciens, notamment par Monachus et Gafurius (7→6, 2→3 et 4→3), sont les plus usitées et ce, dès l'apparition de la syncope dissonante. Cependant les analyses montrent également que la dissonance de neuvième avec sa résolution sur l'octave acquiert une importance relative dans le corpus. De même, d'autres enchaînements atypiques sont relativement fréquents, comme la résolution de la septième sur la quinte, qui n'est mentionnée à aucun instant dans les traités considérés⁴⁰. La validité des successions harmoniques prescrites par les auteurs est donc nullement remise en cause, mais la portée et l'exhaustivité des progressions sont relativisées pour le répertoire concerné.

	Unisson	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Octave	Neuvième
Seconde	2	1	11					
Quarte	2		32		3		1	
Septième		1	1		8	17	2	
Neuvième			4				8	1

Tableau 5 : Résolution des dissonances dans les œuvres polyphoniques du *Roman de Fauvel*.

3. Plusieurs informations non déductibles à partir de la lecture des traités apparaissent à travers les résultats des analyses statistiques. Selon une

⁴⁰ Dans la théorie germanique, cette succession est exposée, à notre connaissance pour la première fois, par Kircher. Cf. Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Roma, Corbelletti, 1650, vol. I, p. 290.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

étude de Daniel Leech-Wilkinson sur l'émergence de l'*Ars nova* dans le *Roman de Fauvel*⁴¹, il est possible d'établir la distinction fondamentale entre deux groupes d'œuvres, l'un rassemblant des polyphonies appartenant à une strate plus ancienne et l'autre à une strate plus moderne, voire novatrice. Si l'on considère le corpus d'un point de vue achronique, la syncope de type agente-patiente et la syncope *tutta cattiva*⁴² sont quasiment équilibrées⁴³. En revanche, un examen séparé des deux groupes d'œuvres établis par Wilkinson révèle que la syncope *tutta cattiva* est plus présente dans la partie ancienne du corpus alors que dans les œuvres polyphoniques plus modernes, c'est la syncope du type *agente-patiente* qui l'emporte. Or, la résolution ascendante de la syncope entretient davantage d'affinités avec la syncope de type agente-patiente qu'avec la syncope *tutta cattiva*. Comme le montre le tableau 6, la grande majorité des résolutions ascendantes est corrélée au type agente-patiente alors que la forme *tutta cattiva* n'implique qu'à titre exceptionnel ce mouvement. S'il est difficile de trouver une explication satisfaisante à cette répartition, on peut suggérer néanmoins qu'elle tient au lien entre les différents types de syncope et l'affirmation cadentielle. En effet, la syncope *tutta cattiva* se produit proportionnellement plus souvent dans le contexte cadentiel qu'en dehors de celui-ci alors que la répartition inverse se rencontre dans le cas de la syncope du type agente-patiente (voir tableau 7).

⁴¹ Daniel LEECH-WILKINSON, « The Emergence of Ars Nova », *The Journal of Musicology* XIII (1995), p. 287 sq.

⁴² Ces notions, empruntées à la théorie italienne des XVI^e et XVII^e siècles, permettent de distinguer deux variantes de la syncope dissonante. Dans le cas de la dissonance *tutta cattiva*, la dissonance se résout à la voix ayant préalablement produit l'impact de la dissonance (voir notamment l'exemple 4). En revanche, dans le cas de la syncope *agente-patiente*, probablement postérieure sur le plan chronologique, la résolution ne se produit pas à la note de référence (la note agente) ayant impliqué la dissonance, mais à la voix qui reste en place lors de l'impact (la note patiente). Voir Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, op. cit. p. 190-196 au sujet de l'apparition des deux phénomènes contrapuntiques et Christophe GUILLOTTEL-NOTHMANN, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques...*, op. cit., p. 145-147 sur l'origine des termes employés.

⁴³ 56% des syncopes correspondent à la forme *agente-patiente* alors que 44% relèvent de la *syncopa tutta cattiva*.

	Résolution descendante	Résolution ascendante
Agente-Patiente	40	12
<i>Tutta cattiva</i>	41	2

Tableau 6 : Résolution conjointe de la dissonance et type de syncope.

	Section cadentielle	Absence de section cadentielle
Agente-Patiente	21	33
<i>Tutta cattiva</i>	29	14

Tableau 7 : Type dissonanceet section cadentielle.

Synthèse et éléments d'explication

Quelles déductions ces informations théoriques et empiriques apportent-elles sur les causes de la résolution descendante ?

L'exemple 3.1 présente différentes formules mélodiques rencontrées dans le *Roman de Fauvel* et dans les œuvres de Guillaume de Machaut⁴⁴. Par la répétition de la note centrale, ces structures préfigurent la syncope *tutta cattiva*. En prolation majeure, leur rythme peut être trochaïque (exemples a-c) iambique (exemples d-e) ou impliquer, en prolation mineure, des successions de valeurs égales. De plus, la dissonance peut se trouver soit au centre de la structure rythmique (exemples a, b, e-f) ou peut coïncider avec le début et la fin (exemple c et d).

Les syncopes dissonantes, avec leur résolution caractéristique, résultent de la concaténation de la répétition mélodique centrale en une seule valeur, comme c'est le cas dans l'exemple 3.2. Sous l'exemple ont été placés des soufflets qui indiquent la dynamique métrico-rythmique, mélodique et harmonique qui caractérise les formules : le soufflet vers la droite représente un accroissement du conflit métrique ainsi qu'une hausse de tension harmonique et mélodique. Quant au soufflet ouvert vers la gauche, il signifie un apaisement des paramètres en question.

⁴⁴ Ces exemples sont empruntés à Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, op. cit. p. 190-191.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

The image displays two musical staves, 3.1 and 3.2, each containing six measures labeled a) through f). Below the staves are three rows of diagrams representing the relationship between 'mètre/rythme' (meter/rhythm), 'harmonie' (harmony), and 'mélodie' (melody) for each measure. The diagrams use boxes, lines, and arrows to show how these parameters interact and resolve in each measure.

Exemple 3 : Genèse des structures syncopées du type *tutta cattiva*.

Comme on le voit, trois paramètres s'unissent entre l'avant-dernière et la dernière unité dans les formules 3.2.a, b, e et f dont les soufflets ont été encadrés. La baisse de tension passe par 1. la correction du conflit rythmique, 2. le passage de la dissonance à la consonance imparfaite ou parfaite et 3. le trait mélodique descendant. Les progressions 4→3 (exemple 3.2.a), 7→6 (exemples 3.2.b et f) et 9→8 (exemple 3.2.e) qui en résultent correspondent, avec l'enchaînement 2→3, aux syncopes dissonantes les plus fréquemment rencontrées dans le répertoire examiné. En revanche, dans les exemples 3.2.c et d, le changement de qualité consonantique implique une contradiction par rapport à la dynamique harmonique et rythmique. Il en irait de même pour l'ensemble des résolutions ascendantes qui s'opposeraient systématiquement à la résorption des conflits métrico-rythmique et harmonique.

Sur la base de ces considérations, cet article suggère que la résolution descendante tire son origine profonde d'une mise en analogie entre les dimensions rythmique, harmonique et mélodique dans les structures syncopées. Cette mise en parallèle ne constitue pas une explication dans l'absolu. Elle a cependant l'avantage de mettre en évidence le lien entre les différents paramètres et d'expliquer l'origine du phénomène à partir des propriétés intrinsèques aux structures musicales. Contrairement aux explications axées sur le caractère universel du trait intonatif descendant⁴⁵, cette justification place, en particulier, l'accent sur le cadre historique et technique dans lequel la résolution descendante s'est cristallisée. C'est la complexification métrico-rythmique du répertoire polyphonique – rendue possible par la notation mensuraliste de l'*Ars nova* et permettant, notamment par le biais de la syncope, d'enrichir et de décupler les tensions musicales –

⁴⁵ Le mouvement mélodique descendant, employé dans le contexte de la conclusion et de l'affirmation d'une idée, est considéré déjà par Curt Sachs comme un phénomène musical universel. Voir à ce sujet Klaus-Jürgen SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus zu den Lehren und zu den Quellen*, Wiesbaden, Steiner, 1974, p. 41 sq.

qui a pu favoriser indirectement la résolution descendante au début du XIV^e siècle. Suivant une telle compréhension, les tensions mélodico-harmoniques et la manière spécifique dont elles se résolvent ont pu évoluer et se concrétiser sous l'influence de la variété métrico-rythmique grandissante en tant que caractéristique saillante de la polyphonie de l'époque.

Cette seule mise en parallèle ne permet cependant pas d'expliquer pourquoi la résolution descendante s'accroît et se maintient dans les strates ultérieures du répertoire polyphonique. Or, comme nous l'avons vu, la syncope dissonante apparaît de plus en plus fréquemment dans les sections cadentielles qui ont précisément pour effet d'évincer les résolutions ascendantes au profit des résolutions descendantes. Il est donc nécessaire de cerner plus en détail l'interaction entre les deux phénomènes.

Les clauses du XIV^e siècle reposent principalement sur le passage de la consonance imparfaite à la consonance parfaite⁴⁶, passage qui se maintient dans les formules conclusives des siècles suivants. L'exemple 4 résume l'ensemble des structures cadentielles, strictement conjointes, dont l'antépénultième intervalle correspond à une consonance parfaite ou imparfaite, l'antépénultième implique une dissonance, la pénultième aboutit sur la consonance imparfaite et la finale sur la consonance parfaite. Les dix successions ont été classées suivant la résolution descendante ou ascendante de la syncope.

Un examen superficiel montre d'emblée que les deux derniers groupes d'enchaînements (a4-b4 et a5-b5) se distinguent fondamentalement des autres progressions en ce qu'ils n'aboutissent pas sur la finale par une broderie mais par un mouvement unidirectionnel aux deux voix. Or, le mouvement de broderie a pour effet de faire correspondre la note dissonante syncopée avec un degré structurellement fort : le degré $\hat{1}$ ($\hat{8}$), dans le cas des progressions a1, b1 et a2, b2 et b3, et le degré $\hat{5}$ dans le cas de l'enchaînement a3. Il s'ensuit une double affirmation de la finale (ou de sa quinte), affirmation tout d'abord contrariée en antépénultième position par la dissonance et le conflit rythmique engendré puis une affirmation conclusive et définitive en position finale. En revanche, dans le cas des mouvements unidirectionnels, les dissonances sont associées à des degrés relativement plus faibles par rapport à la finale : les degrés $\hat{3}$ (successions a3, a5 et b5) et $\hat{6}$ (successions b4). Par conséquent, la dissonance joue un rôle structurel moins important dans de telles configurations et le mouvement unidirectionnel, susceptible de conjuguer tons et demi-tons, est moins aisément chantable que le mouvement d'aller-retour. C'est la raison pour

⁴⁶ Roland EBERLEIN et Jobst Peter FRICKE, *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte : ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*, Frankfurt am Main, Lang, 1992, p. 29-36.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

laquelle ces progressions peuvent être écartées pour retenir exclusivement les exemples a1-3 et b1-3.

La comparaison de la résolution ascendante et descendante de ces successions permet de les départager aisément. Dans le cas de la résolution descendante, le mouvement caractéristique $\hat{2}-\hat{1}$ correspondant à la formule de *tenor* est associé à la voix de référence par rapport à laquelle intervient la syncope avec la formule $\hat{9}-\hat{8}-\hat{7}-\hat{8}$ (exemple a1-2) ou $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{5}$ (exemple a3). En revanche, dans le cas de la résolution ascendante, le mouvement cadentiel $\hat{2}-\hat{1}$ ($\hat{9}-\hat{8}$) se trouve à la voix qui implique la dissonance alors que le mouvement $\hat{7}-\hat{8}$ (exemple b1-2) ou $\hat{4}-\hat{5}$ (exemple b3) est associé à la voix de référence.

Résolution descendante		Résolution ascendante	
a1		b1	
a2		b2	
a3		b3	
a4		b4	
a5		b5	

Exemple 4 : Enchaînements cadentiels consonants précédés de la syncope *tutta cattiva*.

Or, l'examen des sources théoriques et musicales a montré que la voix de référence est majoritairement associée au *tenor*, porteur du mouvement conjoint descendant préexistant. À l'opposé, la structure syncopée – impliquant la contradiction mélodique, harmonique et métrique – est sensée se trouver à la voix ajoutée. Ainsi, le mouvement $\hat{2}-\hat{1}$ au *tenor*, préexistant dans les tournures cadentielles monodiques, exerce une double influence sur la clausule polyphonique. Il conditionne le mouvement ascendant $\hat{7}-\hat{8}$ (ou $\hat{4}-\hat{5}$) entre pénultième et finale et favorise par ricochet le mouvement descendant $\hat{8}-\hat{7}$ (ou $\hat{5}-\hat{4}$) de la dissonance entre antépénultième et pénultième. Si l'on retient exclusivement les tournures cadentielles des enchaînements

a1-3, décrites par les théoriciens de la seconde moitié du XV^e siècle, la résolution descendante entre antépénultième et pénultième est la seule solution. C'est ce lien qui permet d'expliquer pourquoi les résolutions ascendantes sont quasiment absentes des sections cadentielles qui impliquent les mouvements 6→8, 3→1 et 3→5.

Les considérations qui précèdent peuvent être appliquées, sans restriction, à la syncope de type agente-patiente dont l'ensemble des enchaînements cadentiels satisfaisant aux critères énumérés plus haut ont été résumés dans l'exemple 5. Comme on le voit, il s'agit des mêmes progressions entre antépénultième, pénultième et finale que dans le cas de la syncope *tutta cattiva*, raison pour laquelle il n'est pas nécessaire d'y revenir en détail ici. Seuls la préparation et l'impact de la dissonance méritent d'être abordés. L'exemple consigne, par des notes à tête en forme de croix, les hauteurs qui sont conciliables avec la préparation et qui autorisent un impact de la note agente par mouvement parcimonieux. Dans l'ensemble des cas, deux possibilités sont offertes : la première correspond à un mouvement de broderie et la seconde à un mouvement unidirectionnel.

Résolution descendante		Résolution ascendante	
a1		b1	
a2		b2	
a3		b3	
a4		b4	
a5		b5	

Exemple 5 : Enchaînements cadentiels consonants précédés par la syncope agente-patiente.

Dans le cas de la résolution descendante (exemples a1-3), ces deux mouvements sont associés à la partie de *tenor* qui implique les progressions $\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}$ ou $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ alors que la partie ajoutée donne lieu au mouvement $\hat{8}-\hat{7}-\hat{8}$ ou $\hat{5}-\hat{4}-\hat{5}$. En revanche, lors de la résolution ascendante (exemples b1-3), la note de référence effectue les mouvements mélodiques $\hat{8}-\hat{7}-\hat{8}$, $\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{5}$, $\hat{3}-\hat{4}$.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

Ŷ alors que la partie ajoutée implique nécessairement le mouvement Ŷ-Ŷ-Ŷ. Or, la formule Ŷ-Ŷ à la partie préexistante est fréquemment incluse, notamment dans les strates plus anciennes du répertoire grégorien, dans un mouvement conjoint descendant de plus grande ampleur (notamment Ŷ-Ŷ-Ŷ-Ŷ ou Ŷ-Ŷ-Ŷ)⁴⁷. Ainsi, on peut suggérer que la résolution descendante de la syncope du type *agente-patiente* s'impose dans le contexte cadentiel à côté de la dissonance *tutta cattiva* parce qu'elle est susceptible d'englober un fragment plus important de la chute du *tenor*.

En effet, dans les successions de l'exemple 6a-d, extraites d'œuvres de Guillaume de Machaut, la dissonance *tutta cattiva* (exemples a-b) constitue un contrepoint par rapport à deux degrés du *cantus firmus*. En revanche, la syncope du type agente-patiente (exemple c et d), tout en étant conciliable avec ce contrepoint, est susceptible d'englober davantage d'unités de la chute du *cantus firmus* vers la finale. Or, c'est précisément de ce type de syncope que découle, au siècle suivant, la syncope caractéristique de la cadence landinienne (exemple e)⁴⁸.

The image shows five musical examples (a-e) on a single staff. Each example consists of a sequence of notes with stems pointing up or down. Below the staff, rhythmic symbols are placed under each note: a) Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ; b) Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ; c) Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ; d) Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ; e) Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ Ŷ.

Exemple 6 : Syncopes de septièmes *tutta cattiva* (a-b) et agente-patiente (d-e).

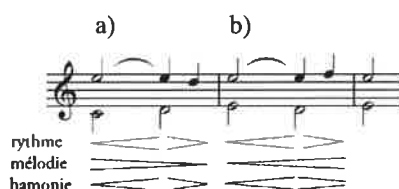
Comme on le voit, l'association croissante de la syncope à la cadence permet d'expliquer pourquoi la résolution descendante des dissonances de septième, de seconde et de quarte s'impose par rapport à la résolution ascendante. En revanche, la présence de la cadence ne permet pas de justifier la résolution de la neuvième sur l'octave⁴⁹. En effet, cet intervalle harmonique implique, *a priori*, une contradiction par rapport aux normes cadentielles. Il ne se résout pas sur la consonance imparfaite pour aboutir, par la suite, sur la consonance parfaite, mais progresse directement vers l'octave (comparer exemples 7a et b). Il est nécessaire de comprendre pourquoi la structure en question progresse majoritairement par mouvement descendant et ce, dès l'origine de la syncope dissonante, alors que la

⁴⁷ Cf. Hubert KUPPER, *Statistische Untersuchungen zur Modusstruktur der Gregorianik*, op. cit.

⁴⁸ Ce dernier exemple est également extrait de Roland EBERLEIN, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, op. cit., p. 195.

⁴⁹ C'est précisément dans ce contexte que Loys, le maître dans le *Gradus ad Parnassum* de Fux, répond à Joseph, son disciple, qu'il est plus difficile de dénouer le nœud gordien que de cerner pourquoi la résolution de la seconde ne peut se faire par mouvement ascendant sur la tierce. Cf. Johann Joseph FUX, *Gradus ad Parnassum*, op. cit., p. 125.

progression par mouvement ascendant semble plus cohérente d'un point des enchaînements cadentiels.



Exemple 7 : Résolution ascendante et descendante de la neuvième.

Sur les huit syncopes de neuvième présentes dans le *Roman de Fauvel*, quatre adviennent en dehors de tout contexte cadentiel et se résolvent, à une seule exception, par mouvement descendant. Sur la base des considérations qui ont été faites plus haut, on peut donc postuler que la résolution descendante de la neuvième n'est pas motivée en première ligne par la cadence avec laquelle la dissonance n'entretient que des liens indirects (voir plus bas). La résolution descendante répond plutôt à une mise en parallèle entre le paramètre mélodique et la résolution du conflit métrique alors que la résolution ascendante aurait impliqué une contradiction entre les deux dimensions (comparer les soufflets sous les exemples 7a et b). Si la résolution descendante sur l'octave est préférée à l'enchaînement ascendant sur la dixième, c'est donc parce que la première configuration – sans être soumise aux contraintes des enchaînements cadentiels – concilie la désinence rythmique, harmonique et mélodique.

On remarque néanmoins que dans le *Roman de Fauvel*, les dissonances de neuvième apparaissent, à une exception près (voir plus bas), dans les pièces à trois voix, lorsque la voix qui n'est pas incluse dans le processus de la syncope fait entendre une consonance imparfaite. C'est le cas de l'exemple 8, extrait du motet *Sicut de Ligno Parvulus*. La dissonance de neuvième entre les voix extrêmes (mi_2 - fa_3) se résout bien sur l'octave – consonance parfaite – mais la voix médiane fait entendre la sixte par rapport à la voix de *tenor* (mi_2 - $do\sharp_3$) qui se résout, par la suite, sur l'octave.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

Exemple 8 : *Roman de Fauvel, Sicut de Ligno Parvulus*, mes. 39-40.

Exemple 9 : *Roman de Fauvel, In nova fert*, mes 31.

De même, il est à noter que la neuvième apparaît souvent en présence de plusieurs dissonances de syncope simultanées. Ceci peut résulter soit de la présence de plusieurs notes patientes soit de la présence de plusieurs notes agentes. Cette dernière configuration, plus fréquente, se produit dans l'exemple 9, extrait du motet *In Nova Fert*, attribué à Philippe de Vitry. La voix supérieure (*si*_{b2} note agente) implique une dissonance de seconde par rapport à la voix médiane (*la*₂ note patiente) alors que la voix inférieure (*sol*₂ note agente) donne lieu à une dissonance de neuvième par rapport à la même voix (*la*₂ note patiente). Or, dans une telle disposition, la progression de la neuvième semble déterminée par la présence des autres voix de la polyphonie avec lesquelles la résolution de la note patiente doit rester conciliable. À ce titre, il est fortement révélateur que la seule résolution ascendante rencontrée dans le *Roman de Fauvel* se produise dans une structure à deux voix, au moment où la troisième voix est soumise à un silence (voir exemple 10).

Exemple 10 : *Roman de Fauvel, Se me Desirs*, mes. 77.

Au stade actuel de la recherche, il est impossible de vérifier si cette seconde justification, complémentaire à la première, se confirme dans le

répertoire contemporain et postérieur. On peut néanmoins souligner que l'explication est conciliable avec l'une des premières mentions de la dissonance de neuvième dans la théorie allemande du 16^e siècle, à savoir la justification de la dissonance dans la clausule sur *mi*, proposée par Dressler⁵⁰. La distance chronologique qui sépare les sources n'autorise cependant aucune déduction définitive à ce sujet.

*

* *

En conclusion, la syncope dissonante entretient, en raison de ses propriétés téléologiques, de fortes affinités avec la cadence et finit par être intégrée à cette dernière. Dans le *Roman de Fauvel*, où plus de la moitié des syncopes dissonantes se rencontrent dans des contextes cadentiels, ce lien tend à faire obstacle à la résolution ascendante et renforce considérablement le mouvement descendant.

La seule explication à partir de la clausule ne permet cependant pas de saisir le phénomène en son intégralité. Dès sa cristallisation, au début du XIV^e siècle, la résolution descendante de la syncope dissonante ne se limite pas aux clausules. Qui plus est, les seules successions intervalliques cadentielles ne permettent pas de justifier la résolution de la neuvième. Pour dénouer le problème, il est nécessaire de reconnaître que les clausules polyphoniques structurelles favorisent la résolution descendante sans pour autant en constituer l'origine.

Cet article suggère que la cristallisation du mouvement descendant est intimement liée à un paramètre habituellement laissé pour compte dans les schémas explicatifs : la complexification sans précédent de la dimension métrico-rythmique dans l'*ars nova*. Suivant cette conception, la direction privilégiée de la résolution, tout comme le changement de qualité consonantique, se produisent par mimétisme avec le conflit métrico-rythmique. La téléologie, résultant de la convergence des dissonances métrico-rythmique, harmonique et mélodique dans la syncope, est alors absorbée par les structures cadentielles dont la tendance directionnelle se voit renforcée.

Comparativement au *Roman de Fauvel*, l'importance de la résolution descendante s'accroît, durant la première génération de compositeurs franco-flamands et s'intensifie encore chez Jean Ockeghem et Josquin Desprez pour ne plus être remise en cause jusqu'au tournant des XVI^e et XVII^e siècles et au-delà. À partir de cette période, qui coïncide avec la cristallisation de la

⁵⁰ Cf. Christophe GUILLOT-NOÏHMANN, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques...*, *op. cit.*, p. 153-154. Les explications proposées dans les *Praecepta musicae poeticæ* permettent de déduire que la résolution de la neuvième sur l'octave résulte en vérité de l'adjonction d'une voix supplémentaire à la structure *cantus-tenor*, qui implique un retard de septième en antépénultième position.

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

tonalité, se produit un changement des rapports entre les éléments agissant et résultant : la résolution descendante ne trouve alors plus sa justification première dans les principes contrapuntiques exposés plus haut mais résulte de la direction privilégiée de l'enchaînement fondamental qui contraint, presque par nécessité, la résolution⁵¹. Ce changement de perspective redéfinit la hiérarchie des critères par lesquels passe le dynamisme syntaxique mais n'altère en rien la dimension téléologique inhérente à l'enchaînement dissonant.

La question décisive qui se dégage à travers la problématique de la résolution descendante est donc de savoir pourquoi l'importance concédée à la téléologie cadentielle et au passage de l'imperfection vers la perfection relative – avec toutes ses implications philosophiques, sémiologiques, cognitives et psychologiques⁵² – s'accroît au point de devenir un paradigme décisif de la polyphonie occidentale et un aspect saillant du fonctionnement tonal. Cet article, n'a pas pour ambition de répondre à cette question. Les résultats obtenus suggèrent cependant que le répertoire de l'*Ars nova* a pu jouer un rôle décisif dans les premières étapes de cette évolution et que, contrairement aux attentes, la complexification métrico-rythmique entre les XIII^e et XIV^e siècles a pu exercer une incidence importante sur la cristallisation des progressions contrapuntiques dissonantes.

Bibliographie

Sources musicales

Le Roman de Fauvel, éd. Léo Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, coll. « *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* », vol. I, 1956.

Sources théoriques

De vera et compendiosa seu regulari constructione contrapuncti et de pluribus viciis a pluribus ignaris comittendis seu commissis ab autoribus prohibitis (an.),

⁵¹ Cf., Christophe GUILLOTTEL-NOTHMANN, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques...*, *op. cit.*, p. 478-506, en particulier p. 491 sq.

⁵² Cf. David COHEN, « The imperfect seeks its perfection : Harmonic progression, directed motion, and Aristotelian Physics », *Music Theory Spectrum* XXIII (2001), p. 139-169, GUILLOTTEL-NOTHMANN, Christophe, « Paradigme transitif et syntaxe tonale, une explication cognitive et sémiologique de l'asymétrie des progressions », *Musica, sive Liber Amicorum Nicolas Meeüs*, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2014, p. 393-418, Mine, DOGANTAN-DACK, « Tonality: The Shape of Affect », *Empirical Musicology Review*, VIII (2013), p. 208-218.

éd. Christian Meyer, *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430-1520)*, [s.l.], American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1997.

Natura delectabilissimum, éd. Klaus-Jürgen Sachs, dans *De modo componendi : Studium zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 2002, p. 110-135.

The Berkeley Manuscript, éd. Oliver Ellsworth, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984.

Tractatus de contrapuncto et de musica mensurabili (an.), éd. Christian Meyer, Stuttgart, *American Institute of Musicology*, 1995.

Avianus, Johannes, *Isagoge in libros musicae poëticae*, Erfurt, Baumann, 1581.

Boen, Johannes, *Musica*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. app. cl. VIII/24 (coll. 3434), fol. 44v -73v.

Calvisius, Sethus, *Melopiia sive melodiae condendae ratio*, Baumann, Erfurt, 1592.

Crüger, Johann, *Synopsis musica*, Berlin, Runge, 1654.

Dressler, Gallus, *Gallus Dressler - Praecepta musicae poeticae (The precepts of poetic music) : new critical text, translation, annotations, and indices*, éd. Robert Forgacs, Urbana, University of Illinois Press, 2007.

Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*, éd. Jean-Philippe Navarre, Sprimont, Mardaga, 2000.

Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*, éd. Alfred Mann, Kassel, Bärenreiter ; Graz, Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, 1967.

Gafurius, Franchinus, *Practica musice Franchini Gafari Laudensis*, Mediolani, Lomatino, 1496.

Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis : sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Roma, Corbellotti, 1650.

Monachus, Guilielmus, *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus*, éd. Charles Edmond Henri de Coussemaker, coll. « Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera », Paris, Durand, 1864-1876, vol. III, p. 273-307.

Schenker, Heinrich, *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Stuttgart und Berlin, Cotta, 1906-1935.

Tinctoris, Johannes, *Liber de arte contrapuncti* éd. Charles Edmond Henri de Coussemaker, coll. « Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera », Paris, Durand, 1864-1876, vol. IV, p. 76-159.

Études

Ceulemans, Anne-Emmanuelle, « Une étude comparative du traitement de la mélodie et de la dissonance chez Ockeghem et chez Josquin Desprez », dans

Plus difficile à dénouer que le nœud gordien...

Johannes Ockeghem : actes du XL^e Colloque international d'études humanistes, Tours, 3-8 février 1997, Philippe Vendrix (dir.), Paris, Klincksieck, 1998, p. 707-753.

Cohen, David, « The imperfect seeks its perfection : Harmonic progression, directed motion, and Aristotelian Physics », *Music Theory Spectrum* XXIII (2001), p. 139-169.

Dahlhaus, Carl, *La tonalité harmonique : étude des origines*, Liège, Mardaga, 1993.

Dogantan-Dack, Mine, « Tonality: The Shape of Affect », *Empirical Musicology Review*, VIII (2013), p. 208-218.

Eberlein, Roland, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt am Main, Lang, 1994.

Eberlein, Roland ; Fricke, Jobst Peter, *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte : ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*, Frankfurt am Main, Lang, 1992.

Guillotel-Nothmann, Christophe, *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques. Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale, c. 1530-1745*. Thèse de doctorat sous la direction de Hermann Danuser et de Nicolas Meeùs, Berlin, Paris, Humboldt-Universität zu Berlin, Université Paris-Sorbonne, 2013.

Guillotel-Nothmann, Christophe, « Paradigme transitif et syntaxe tonale, une explication cognitive et sémiologique de l'asymétrie des progressions » *Musica, sive Liber Amicorum Nicolas Meeùs*, dir. L. Beduschi, A.-E. Ceulemans, A. Tacaille, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2014, p. 393-413.

Gut, Serge, « La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Âge », *Acta musicologica* XLVIII (1976), p. 20-44.

Leech-Wilkinson, Daniel, « The Emergence of Ars Nova », *The Journal of Musicology* XIII (1995), p. 285-317.

Markand, Thakar, *Counterpoint, fundamentals of music making*, New Haven, London, Yale University Press, 1990.

Parrish, Carl, *The Notation of Medieval Music*, New York, Norton, 1957.

Sachs, Klaus-Jürgen, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus zu den Lehren und zu den Quellen*, Wiesbaden, Steiner, 1974, p. 41.

