

LE JEU AU CLAVIER
DU 14^{ÈME} AU DÉBUT DU 15^{ÈME} SIÈCLE
D'APRÈS LES TRAITÉS



L'ART
DE TOUCHER
LES CLAVIERS
AU MOYEN ÂGE
ET À LA RENAISSANCE

VOLUME I

COLLECTION

**L'ART DE TOUCHER LES CLAVIERS
AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE**

**L'ART DE TOUCHER LES CLAVIERS
AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE**

VOLUME I

LE JEU DU CLAVIER DU 14^{ÈME} AU DÉBUT DU 15^{ÈME} SIÈCLE

D'APRÈS LES TRAITÉS

par Alban THOMAS

La collection L'ART DE TOUCHER LES CLAVIERS ANCIENS AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE propose un apprentissage du jeu au clavier à partir des sources du XIV^{ème} au XVI^{ème} siècle. Notamment basée sur le travail de l'invention, cette approche se révèle être une excellente manière de développer une certaine écoute et d'étudier les œuvres de cette période.

LE JEU DU CLAVIER
DU 14^{ÈME} AU DÉBUT DU 15^{ÈME} SIÈCLE
D'APRÈS LES TRAITÉS

TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE.....	9
PREMIERS PAS.....	13
Prélude	14
Hexacorde par nature ascendant	15
Les deux autres hexacordes	18
5tes parallèles	20
Mélodies de travail	23
Hexacordes descendants	27
Montée et descente conjointe	31
3ces mélodiques ascendantes	33
3ces mélodiques descendantes	36
Répercussions, 4tes et 5tes ascendantes	38
UN PEU PLUS LOIN.....	41
Prélude	42
Accidents vers e , a et b 	43
Cas particuliers pour le jeu de I2 et D2	45
Alternance 5te / 8ve	47
Règles	51
Consonances imparfaites	54
Pause et levée	58
Cadences par semi-ton	61
Récapitulatif	65

AUTRES DIVISIONS.....	67
Prélude	68
Tactus modifiés	69
Tactus composés	70
Division par 8	76
Division par 12, 16 ou 24	81
CONTRETÉNOR.....	85
Prélude	86
Première pratique	87
Contreténor et Déchant	89
Croisement de voix	91
Autres consonances	93
POSTLUDE.....	95

PROLOGUE

Les premières tablatures pour clavier qui nous sont parvenues datent des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles¹. Elles dévoilent les diverses pratiques musicales des claviéristes de l'époque, à savoir le jeu de danses², d'arrangements de pièces vocales³, de *preambula*⁴, ainsi que de pièces composées sur un chant profane ou sacré⁵. À ces pièces s'ajoutent les *fundamenta*⁶ qui sont de véritables méthodes de jeu. Ces derniers indiquent comment jouer, c'est-à-dire inventer, une mélodie au-dessus d'un chant. En plus de ces *fundamenta*, nous avons la chance d'avoir accès à des traités⁷ décrivant cette même pratique nommée *Ars organica*⁸.

Cette pratique des claviers est attestée dans une zone géographique couvrant approximativement l'Italie, l'Allemagne, les Pays-bas et l'Europe centrale. Le milieu du XV^{ème} siècle marquant une évolution notable, nous pouvons établir deux styles de jeu : un premier principalement à deux voix avec une prédominance des consonances parfaites, et un second avec une utilisation accrue des consonances imparfaites et un développement du jeu à trois voix.

Cet ouvrage est consacré au premier style d'invention d'une voix au-dessus d'un chant préconçu, tel qu'il est décrit dans les traités. Les tablatures seront explorées et serviront de complément, permettant parfois d'éclaircir et de préciser certaines notions transmises par ces traités. Cette pratique peut être rapprochée de l'*Organum duplum* des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles⁹ de part l'utilisation des consonances de 5^{tes} et d'8^{ves}. Cependant, elle n'est pas étrangère au contrepoint de son époque avec notamment les enchaînements de consonances du type 3^{ce}m-unisson, 3^{ce}M-5^{te} et 6^{te}M-8^{ve}. Elle peut également se rapprocher de la pratique postérieure des diminutions avec le jeu de formules ornementales stéréotypées.

1 Cf. <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/XIV-XV%20Tablatures.php>.

2 Cf. par exemple les estampies du *Robertsbridge Codex* (London, British Library, Add. 28550) : <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/Tablatures%20London.php>.

3 Cf. par exemple les deux pièces du manuscrit de Groningen (Groningen, Universiteitsbibliotheek, Inc. 70) : <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/Tablatures%20Groningen.php>.

4 Cf. par exemple le manuscrit de Oldenburg (Oldenburg, Landesbibliothek, Cim I 39) : <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/Tablatures%20Oldenburg.php>.

5 Cf. par exemple le *Magnificat 8vi toni quatuor notarum* d'un manuscrit de Munich (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5963) : <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/Tablatures%20Munchen1.php>.

6 Cf. par exemple le manuscrit de Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 19.26.3 Aug. 4^o) : <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/Tablatures%20Wolfenbuttel.php>.

7 Cf. <http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/XIV-XV%20Traites.php>.

8 D'autres termes existent comme *Ars tangendi* et *Ars organisandi*.

9 Cf. *Organum duplum aux 12ème et 13ème siècles*, Association Musique à la Renaissance, 2014.

Le contenu de ces pages, bien qu'issu des traités, a dû être adapté à nos habitudes pédagogiques, notamment en ce qui concerne la progression du travail au fil des chapitres. La première partie dévoile les principales formules ornementales et leur possible utilisation en fonction du mouvement mélodique de la voix inférieure. La deuxième partie apporte des précisions quant à l'utilisation de ces formules et le rôle des accidents, et explique comment débiter et terminer une phrase. La troisième partie développe le jeu des formules de base dans diverses mesures. Enfin, la dernière partie se consacre à la formation d'une troisième voix. Afin d'éviter certains anachronismes et mauvaises compréhensions, il a été nécessaire de préserver le principe de solmisation plutôt que de « traduire » maladroitement certaines notions en solfège moderne¹⁰. Pour une plus grande lisibilité, les *claves* sont notées entre deux barres verticales comme par exemple : |ff|. Les *voces* sont parfois associées notamment afin de spécifier les *fictae*¹¹.

Notez pour terminer que ce volume s'adresse à des musiciens expérimentés. Cependant, son contenu peut tout à fait être adapté à des débutants. L'apprentissage, entre-autres des intervalles, des consonances et de l'ornementation peut ainsi être abordé d'une manière pratique plutôt que purement théorique. Enfin, ce type de jeu historiquement attesté au clavier peut être réalisé par tout instrumentiste et chanteur.

10 Ceux qui ne sont pas familiers avec la solmisation peuvent consulter cet ouvrage : [La Solmisation au XVIème siècle](#), Association Musique à la Renaissance, 2007.

11 Par exemple : |e|fa correspond à « notre *Mi bémol* » et |ff|mi à « notre *Fa dièse* ».

PREMIERS PAS

PRÉLUDE

Nous allons débiter l'apprentissage de l'invention d'un *Déchant* au-dessus d'une mélodie préconçue nommée *Cantus firmus* ou *Ténor*¹². Le principe est très simple : le *Déchant* est une ligne mélodique constituée de consonances parfaites ornées¹³.

Afin de ne pas brûler les étapes, nous allons travailler très progressivement à partir des éléments suivants :

- x les *hexacordes*,
- x les intervalles conjoints ou disjoints, ascendants ou descendants,
- x la consonance d'8^{ve} ou de 5^{te},
- x les formules ornementales nommées *tactus*.

Puis le jeu se fera pas à pas sur de « vrais » *cantus firmus* issus du répertoire de l'époque.

12 Ce terme signifie à l'origine « tenir », « maintenir » : c'est la voix qui soutient l'ensemble, la fondation de l'architecture polyphonique.

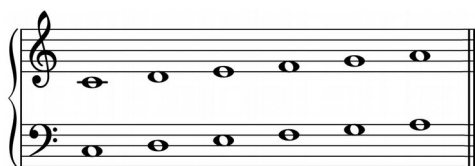
13 Les consonances imparfaites seront exclues du jeu dans un premier temps.

HEXACORDE PAR NATURE ASCENDANT

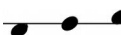
Commençons par prendre à la main gauche (ou éventuellement au pédalier pour les organistes¹⁴) l'*hexacorde par nature ascendant* comme premier *Cantus firmus*. Notez qu'il s'agit d'un *Ténor* ascendant conjoint.



La même mélodie sera jouée à l'8^{ve} à la main droite, les deux voix étant par conséquent parallèles. Ce procédé est nommé *Organum parallèle à l'8^{ve}*.



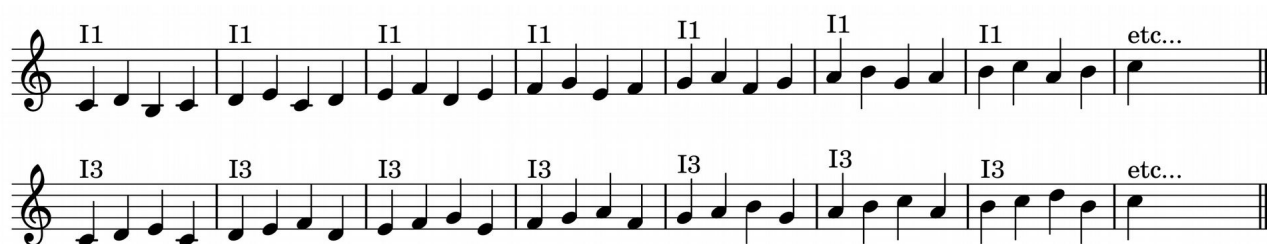
Nous allons maintenant orner la mélodie de la main droite à l'aide de formules nommées *tactus*. Les *tactus* de base que nous allons utiliser dans ces premières leçons comportent quatre sons et sont nommés *tactus purs*. Ils sont classés en trois catégories : *ascendants*, *descendants* et *indifférents*¹⁵. Les *ascendants* permettent principalement de monter, les *descendants* de descendre et les *indifférents* de monter ou descendre. Dans un premier temps, les *tactus purs indifférents* seront utilisés pour monter ou rester en place. Chaque catégorie comporte 3 ou 4 *tactus* différents notés A1 A2 A3 A4 pour les *ascendants*, D1 D2 D3 D4 pour les *descendants* et I1 I2 I3 pour les *indifférents*. D'autres *tactus purs* existent, mais ces onze suffisent amplement.

Nous allons tout d'abord apprendre les *tactus I1* et *I3* qui permettent de franchir une 2^{de} ascendante. Les voici :  et . Il est conseillé de

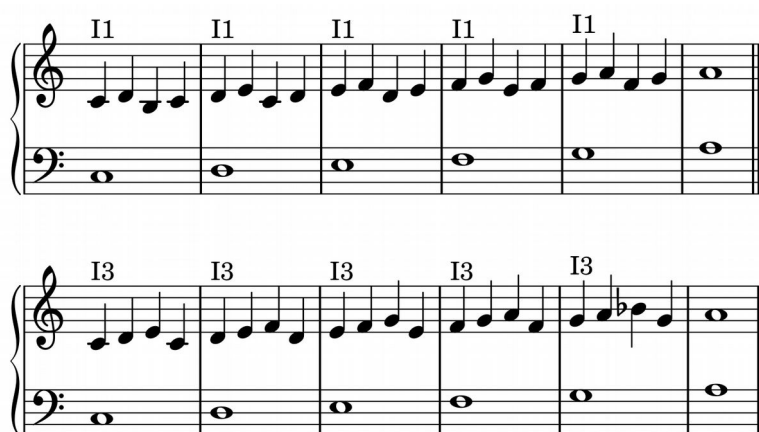
14 Tous les *Ténors* que nous utiliserons pourront être joués indifféremment à la main gauche ou au pédalier.

15 Ce classement correspond au rapport entre le son qui débute (celui qui forme la consonance) et celui qui clôt le *tactus*. Le quatrième son des *tactus ascendants* est plus aigu que le premier, celui des *descendants* est plus grave et celui des *indifférents* est identique. Une exception semble se trouver avec le deuxième *tactus indifférent*. Mais ce dernier est souvent utilisé d'une manière particulière qui explique son classement dans cette catégorie.

toujours débiter le jeu de *I1* par le majeur et celui de *I3* par l'index¹⁶. Si besoin, il est possible de s'exercer à jouer à la main droite seule ces deux *tactus purs* en montant, afin qu'ils deviennent familiers :



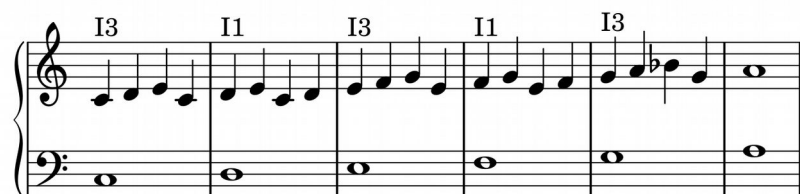
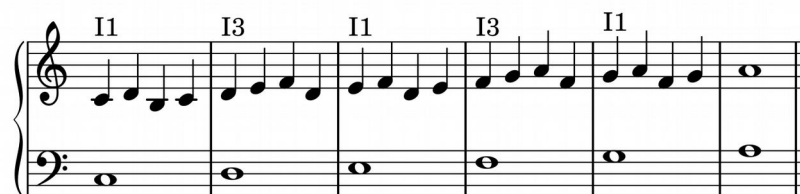
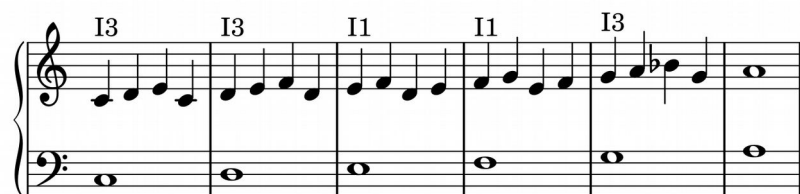
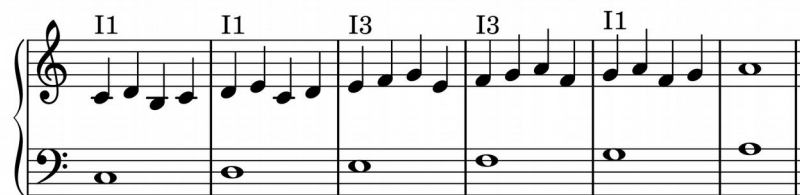
Il suffit ensuite de les appliquer à l'*Organum parallèle* à l'8^{ve} construit sur l'*hexacorde par nature*. Chaque son de la mélodie supérieure est donc « remplacé » par un *tactus pur*. Le *tactus*, comme toute formule ornementale, a pour but de conduire au son suivant. C'est pourquoi il est nécessaire d'être attentif à l'aspect directif de ces formules lors du jeu.



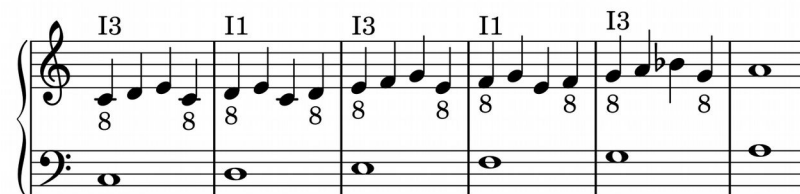
Vous aurez remarqué la présence de $|bb|fa$ dans la formation du dernier *tactus I3* : il s'agit du *Fa superhexacordum*.

16 Nous pouvons trouver quelques rares mentions de doigtés dans les traités. Les indications contenues dans [Octo principalia de arte organisandi](#) spécifient que le jeu des *tactus* est partagé entre les deux mains, le *Ténor* étant joué au pédalier. Est-ce une technique pour débutant, ou une pratique généralisée à l'époque ? La question reste posée. Nous n'en tiendrons pas compte dans ce travail afin de garder la main gauche disponible pour jouer le *Ténor*. Le traité [Nota regulas supra tactus](#) stipule, quant à lui, qu'il ne faut pas répéter deux fois de suite la même touche avec le même doigt.

Une fois que le jeu des *tactus purs* I1 et I3 ne pose plus de difficulté, il faut pouvoir les alterner. Voici quelques possibilités :



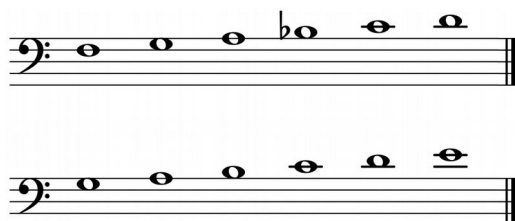
Notez que l'utilisation de ces deux *tactus* dans ce contexte permet de former une consonance au début de l'ornement (puisqu'ils sont formés sur l'8^{ve}), mais aussi à la fin (puisque la dernière note de ces deux *tactus* est la même que la première) :



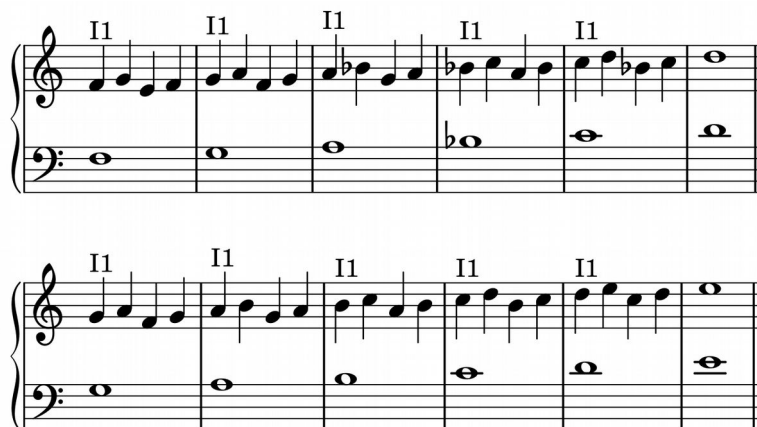
Bien que le résultat de ce travail soit pour le moment assez monotone, n'oubliez pas l'aspect directif des *tactus*.

LES DEUX AUTRES HEXACORDES

Afin de jouer sur une étendue plus large du clavier, nous allons entreprendre le même travail à partir des deux autres *hexacordes* de la « *musica recta* », c'est-à-dire celui *par bémol* et celui *par bécarre*.



Nous allons pour le moment jouer à nouveau en 8^{ves} parallèles. Il paraît évident que la main gauche et la main droite sont dans le même type d'*hexacorde*, à une 8^{ve} de distance. Cependant, une explication plus précise va s'avérer nécessaire. Voici la réalisation en jouant *I1* à l'8^{ve} au-dessus de ces deux *hexacordes* :



Décrivons l'utilisation des $|bb|fa$. Le premier que nous rencontrons est nécessaire puisque le *tactus* concerné nous conduit à $|bb|fa$, il ne peut donc pas contenir $|bb|mi$. Le deuxième $|bb|fa$ est nécessaire pour former l'8^{ve} du *Ténor*. Quant au dernier, il ne paraît pas nécessaire. Cependant, puisque rien ne nous oblige à changer d'*hexacorde*, nous jouons encore *par bémol*.

Nous affinerons progressivement l'utilisation des accidents¹⁷ qui est une des difficultés de l'*Ars organica*¹⁸.

Faites de même avec *I3*.

Lorsque le jeu de chaque *tactus* est réalisé sans difficulté, alternez ces deux *tactus purs* au-dessus des deux nouveaux *hexacordes* comme par exemple ici :



17 Anciens termes signifiant « altérations ».

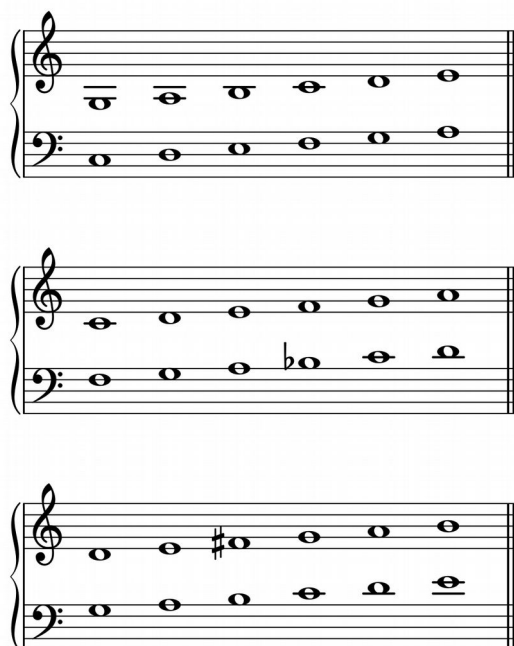
18 Le jeu des feintes sera progressivement intégré en fonction de chaque élément étudié.

5TES PARALLÈLES

Maintenant que nous avons travaillé au-dessus des trois *hexacordes* en 8^{ves} parallèles, nous allons procéder de la même manière en *Organum parallèle à la 5^{te}*.

Il est possible que le jeu en 5^{tes} parallèles vous paraisse étrange dans un premier temps. En effet, notre oreille est habituée à « rejeter » ces 5^{tes} consécutives. Les 8^{ves} et 5^{tes} vont être les deux consonances principales utilisées dans ce type de jeu¹⁹. Nous pouvons remarquer une certaine parenté avec la pratique musicale antérieure de l'*Organum des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles*²⁰.

L'attention est à porter dans un premier temps sur la préservation des 5^{tes} justes. Soyez particulièrement attentif lorsque le *Ténor* joue |b|mi : le *Déchant* doit alors jouer |f|mi. Voici les trois *hexacordes* en *Organum parallèle à la 5^{te}* :



Une fois ces *Organa parallèles à la 5^{te}* compris, appliquez le *tactus pur I1* sur les *Déchants* obtenus, de cette manière :

19 Dans un style légèrement plus tardif - comme celui de Conrad Paumann - les consonances imparfaites de 3^{ces} et de 6^{tes} sont beaucoup plus utilisées. Ce style ne sera pas étudié dans cet ouvrage.

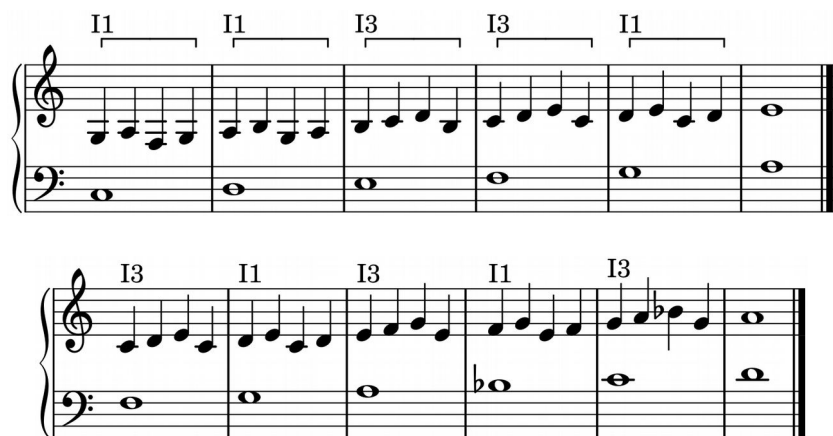
20 Cf. [Organum duplum aux 12ème et 13ème siècles](#), Association Musique à la Renaissance, 2014.

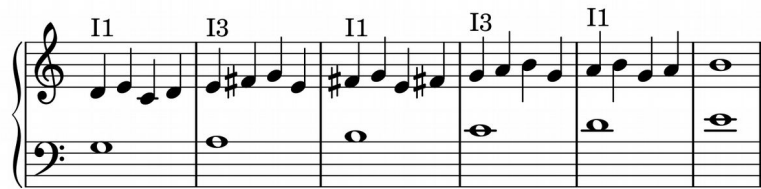


La présence des $|f|mi$ dans ce troisième exercice correspond à celle des $|bb|fa$ dans le chapitre précédent : le premier est nécessaire car le *tactus* nous conduit à $|f|mi$ qui constitue la consonance de 5^{te} juste suivante, les deuxième et troisième forment cette consonance, et le dernier peut être expliqué par la poursuite de l'*hexacorde fictif sur |D|* qui ne nécessite pas d'être quitté.

Peut-être avez-vous remarqué que, lors du jeu du *Ténor* dans l'*hexacorde par bémol*, le *Déchant* ne débute pas en bémol. En effet, rien n'oblige à se mouvoir dans cet *hexacorde*. Nous pouvons donc jouer en bécarré.

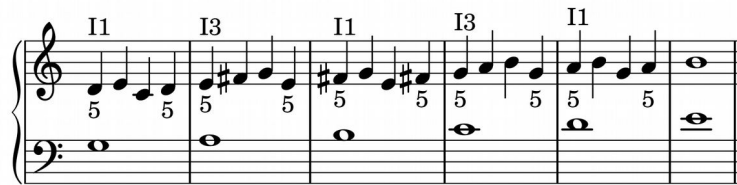
Travaillez ensuite avec *I3*, puis alternez les deux *tactus* étudiés de diverses manières, comme ici :





Nous pouvons observer l'usage du *Fa superhexacordum* à la fin du *Déchant* du deuxième exercice. Quant au troisième, le jeu des *|f|mi* s'explique de la même manière que précédemment.

Remarquez que, comme avec le jeu en 8^{ves}, ces *tactus* utilisés de cette manière permettent de former une 5^{te} au début et à la fin de chaque ornement :



MÉLODIES DE TRAVAIL

Afin de ne pas nous restreindre au jeu sur les *hexacordes*, voici quelques mélodies permettant de s'amuser à l'application de ces *tactus*. Il s'agit de jouer en *Organum parallèle* à l'8^{ve} ou à la 5^{te} en formant un *tactus I1* ou *I3* lorsque l'on franchit une 2^{de} mélodique ascendante, sauf dans le cas d'une fin de phrase²¹. Les autres intervalles mélodiques seront pour le moment laissés sans ornement. Faites bien attention de respecter une durée équivalente pour chaque note du *Ténor*, qu'elle soit ou non ornée d'un *tactus*, ainsi qu'à respirer à la fin de chaque phrase. Ces mélodies pourront être également utilisées à la fin de chaque chapitre afin de s'exercer avec les nouveaux éléments étudiés. Remarquez que les phrases sont ici entre-coupées de barres verticales, afin de bien les repérer.

21 Il est clair que la dernière note d'une phrase ne comportera pas de *tactus* afin de préserver la sensation de ponctuation. Nous verrons plus tard cependant comment utiliser un *tactus* afin de ponctuer une phrase (cf. p. 58).

Ténor N°1 : Kyrie Magne Deus²²

Kyrie

8ve-----1

8ve-----1

Christe

8ve-----1

8ve-----1

Kyrie

8ve-----1

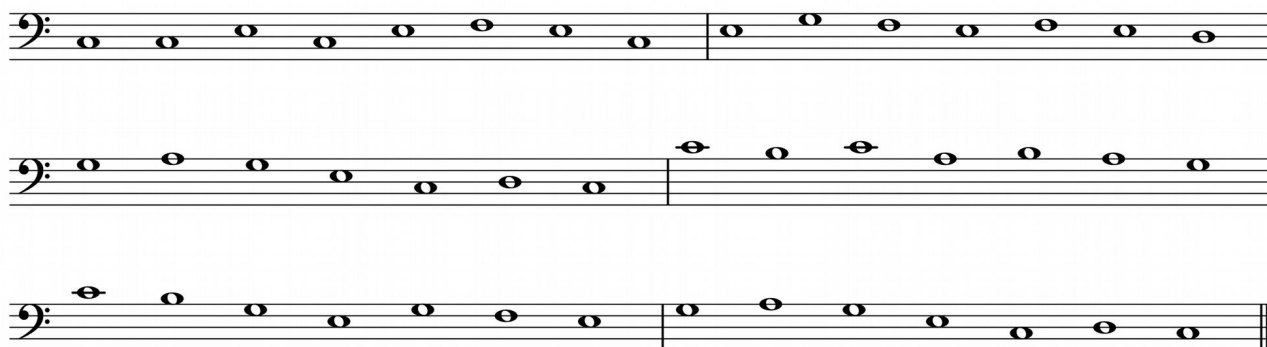
8ve-----1

Ténor N°2 extrait de la tablature de Ludolf Bödeker²³

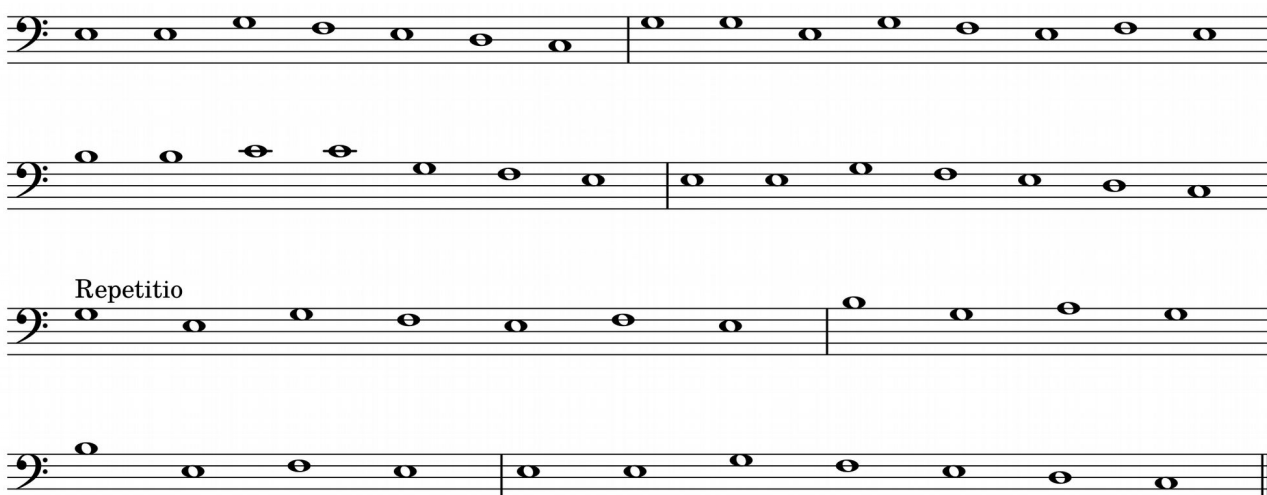
22 D'après [Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3617 Han](#), fol. 10v et [München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23286 fol. 5rv](#). Les signes d'octavation indiquent les passages qui devraient être joués à l'octave supérieure afin de respecter l'ambitus des claviers de l'époque.

23 [Oldenburg, Landesbibliothek, Cim I 39](#), fol. 94'-95.

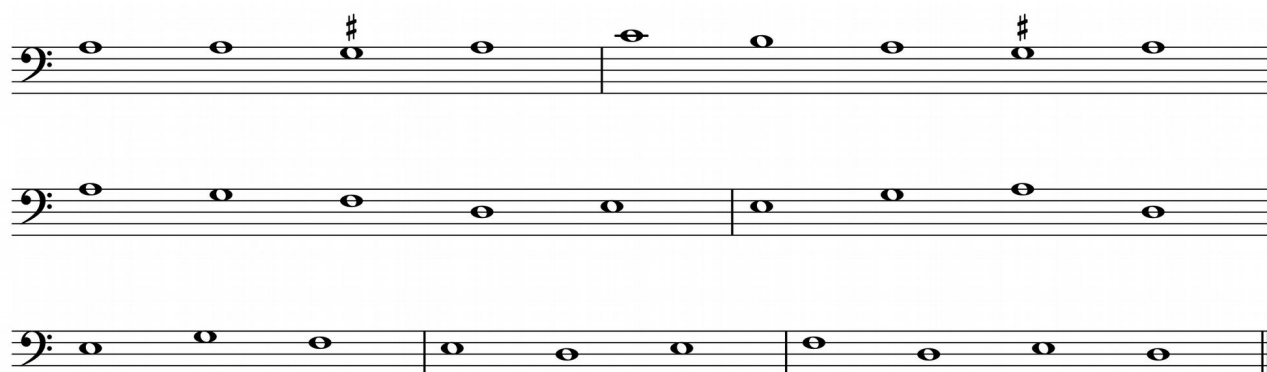
Ténor N°3 extrait de la tablature de Ludolf Bödeker²⁴



Ténor N°4 extrait de l'exemple du traité de Munich²⁵



Ténor N°5 extrait du Kyrie du manuscrit d'Assise²⁶

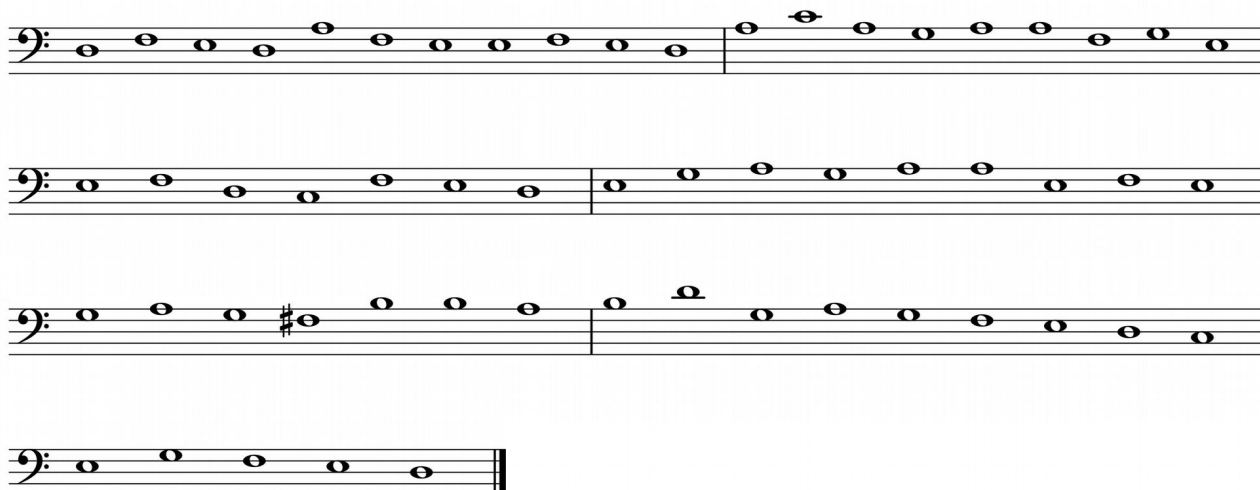


²⁴ [Oldenburg, Landesbibliothek, Cim I 39](#), fol. 95-96.

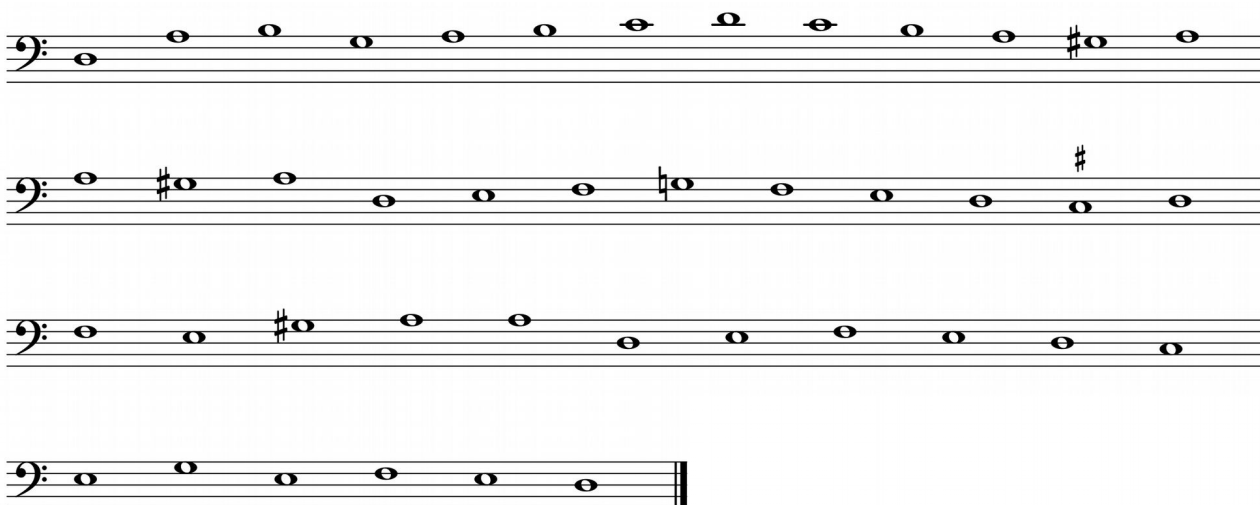
²⁵ [München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 7755](#), fol. 276-280

²⁶ [Assisi, Sacro Convento di S. Francesco, Ms 187](#), fol. 108r.

Ténor N°6 d'après Bel fiore dança du Codex Faenza²⁷



Ténor N°7 d'après Ave maris stella du Codex Faenza²⁸



²⁷ [Faenza, Biblioteca Comunale, Cod 117](#) , fol. 80v-81.

²⁸ [Faenza, Biblioteca Comunale, Cod 117](#) , fol. 96v-97.

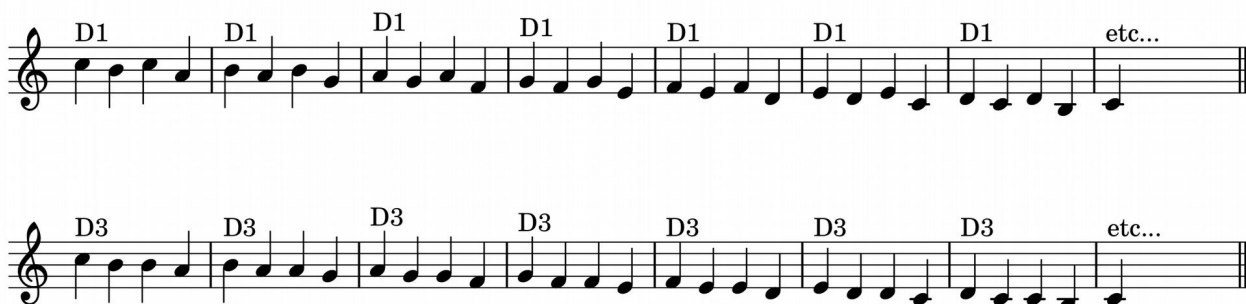
HEXACORDES DESCENDANTS

Après avoir travaillé sur les *hexacordes ascendants*, étudions à présent l'invention d'une voix au-dessus d'un *hexacorde descendant*, c'est-à-dire sur une mélodie conjointe descendante, comme ici avec l'*hexacorde par nature* :



Nous allons procéder de la même manière que précédemment avec deux nouveaux *tactus purs* : *D1*  que nous débuterons avec l'annulaire et *D3*  qu'il est conseillé de jouer avec le doigté 3 2 3 2.

Prenons tout d'abord quelques réflexes digitaux en jouant de manière répétée ces deux formules :



Dans cette situation, à savoir celle d'une descente conjointe, il est nécessaire de porter son attention sur le dernier son du *tactus pur*. Lorsque l'on joue en 8^{ves}, il est requis que ce son forme une 6^{te} majeure avec le *Ténor*²⁹. Cela implique parfois l'utilisation de feintes. Il faut donc être vigilant. Voici le résultat avec *D1*³⁰ :

29 Bien que cela ne soit pas clairement spécifié dans les traités, nous retrouvons l'enchaînement de consonances 6^{te}M-8^{ve} préconisé dès le XIV^{ème} siècle.

30 La mention « 6M » est précisée lors du jeu d'une feinte, mais la 6^{te} majeure est évidemment formée à la fin de chaque *tactus*.



Ce travail doit être également envisagé avec le *tactus D3*, puis *D1* et *D3* alternés ainsi que sur les *hexacordes par bémol* et *bécarre*. Voici un résultat possible sur les trois *hexacordes* avec des annotations concernant le jeu des accidents³¹ :

The first staff shows a sequence of five measures with notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4 in the treble and D3 in the bass. Above the treble staff, the annotations are D3, D1, D3, D3, D1. Below the bass staff, there are '6M' annotations under the first and fifth measures.

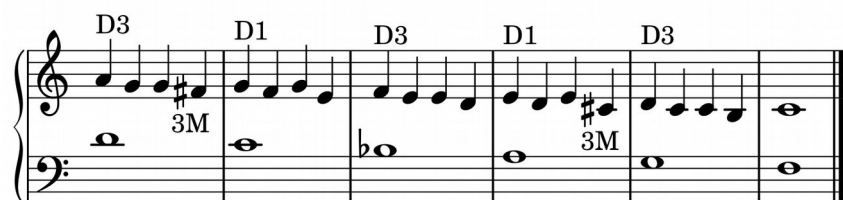
The second staff shows a sequence of five measures with notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4 in the treble and D3 in the bass. Above the treble staff, the annotations are D3, D3, D1, D1, D3. Below the bass staff, there are 'Ant.' and '8' annotations under the second and third measures, and a '6M' annotation under the fourth measure.

The third staff shows a sequence of five measures with notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4 in the treble and D3 in the bass. Above the treble staff, the annotations are D1, D3, D1, D3, D3. Below the bass staff, there are '6M' annotations under the first, third, fourth, and fifth measures.

Ce jeu est évidemment possible à partir d'un *Organum parallèle à la 5^{te}*. Dans ce cas, les 3^{ces} formées à la fin de chaque *tactus pur* doivent être majeures³². Travaillez *D1* puis *D3* en 5^{tes} parallèles sur chacun des trois *hexacordes*. Une fois que vous êtes à l'aise, réalisez ces mêmes exercices en alternant les deux *tactus purs*, comme par exemple ici :

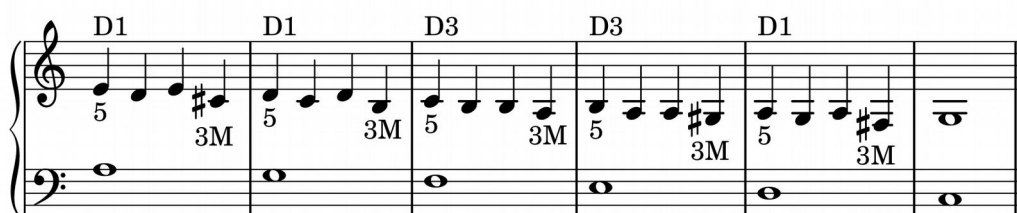
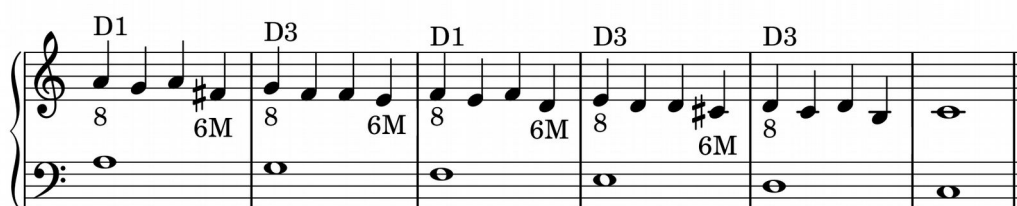
31 La mention *Ant.* correspond à l'anticipation de la note formant la consonance suivante.

32 Là encore, les traités ne le mentionnent pas clairement. Mais cela est nécessaire à la préservation de l'enchaînement 3^{ce}M-5^{te}.



Vous avez pu remarquer qu'en jouant en 5^{tes} parallèles au-dessus de l'hexacorde par bécarre, les *tactus* D1 et D3 au-dessus de |b|mi comportent |d|mi pour former la 3^{ce} majeure requise. Il est donc préférable que l'accord du clavier permette les |D|mi (et non les |E|fa)³³.

Nous avons également observé que, dans les montées conjointes, le *tactus* débute et se termine soit par l'8^{ve}, soit par la 5^{te}. Dans le cas des descentes conjointes, nous pouvons remarquer que le début et la fin du *tactus* sont également consonants : si le *tactus* débute par une 8^{ve}, il finit par une 6^{te}M, et s'il commence par une 5^{te}, il se termine par une 3^{ce}M :



33 Cette problématique ne se pose évidemment pas sur nos claviers modernes accordés en tempérament égal.

Dans tous les cas, dans les montées comme dans les descentes conjointes, la fin du *tactus* se situe juste en-dessous de la note formant la consonance suivante. En dehors de rares exceptions, la dernière note de chaque *tactus*, appelée *pénultième*, aura toujours cet emplacement. Ainsi, une 2^{de} mélodique ascendante est jouée entre la fin du *tactus* et le début du *tactus* suivant. Dans le cas d'une descente conjointe, cette 2^{de} est souvent mineure, ce qui génère une sensation directive forte. Pour résumer l'utilisation des dièses, que ce soit en 8^{ves} ou 5^{tes} parallèles, nous pouvons constater qu'ils sont présents sur |c| (pour aller à |d|), |f| (pour aller à |g|) et |g| (pour aller à |a|). Plus rarement, nous jouons |d|mi pour aller à |e|.

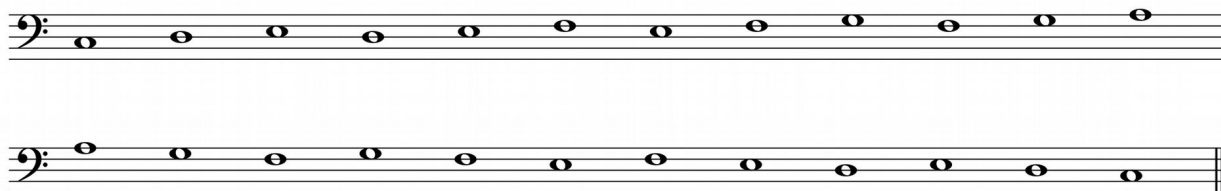
Ces dièses impliquent des changements d'*hexacordes* très fréquents³⁴. A titre d'exemple, observons ceux utilisés dans l'exercice précédent en 5^{tes} parallèles. Le premier *tactus* est formé dans l'*hexacorde fictif* sur |a| (le semi-ton est entre |c|mi et |d|fa), les 2^{ème} et 3^{ème} dans l'*hexacorde par bécarre* (le semi-ton est entre |b|mi et |c|fa), le 4^{ème} dans l'*hexacorde fictif* sur |E| (le semi-ton est entre |G|mi et |a|fa) et le dernier dans l'*hexacorde fictif* sur |D| (le semi-ton est entre |F|mi et |G|fa). Ainsi, nous changeons d'*hexacorde* presque à chaque *tactus*. C'est la note formant la consonance suivante qui implique l'*hexacorde* utilisé : la majorité des notes d'arrivée se solmise fa. Il est utile de le remarquer, même si pour le moment il n'est pas indispensable de nous en préoccuper pendant le jeu.

Une fois ces exercices réalisés confortablement, amusez-vous sur les mélodies de travail en formant un *tactus D1* ou *D3* à chaque franchissement d'une 2^{de} mélodique descendante.

34 C'est le semi-ton qui détermine l'*hexacorde*.

MONTÉE ET DESCENTE CONJOINTE

Il est temps maintenant de jouer avec tous les *tactus* appris. Pour cela, vous allez vous exercer sur le *Ténor* ci-dessous situé dans l'*hexacorde par nature*. Là encore, aucun *tactus* ne sera formé en fin de phrase³⁵.



Cet exercice peut être travaillé très progressivement en intégrant petit à petit les *tactus purs* acquis. Voici différentes possibilités à jouer tant en 8^{ves} qu'en 5^{tes} parallèles :

- x *I1* et *D1*
- x *I3* et *D3*
- x *I1* et *D3*
- x *I3* et *D1*
- x *I1* et en alternant *D1* et *D3*
- x *I3* et en alternant *D1* et *D3*
- x *D1* et en alternant *I1* et *I3*
- x *D3* et en alternant *I1* et *I3*
- x en alternant *I1* et *I3* mais aussi *D1* et *D3*
- x de manière libre sans prédéterminer aucun *tactus*

Les deux exemples suivants suffiront à la compréhension du travail à réaliser.

35 Ici, en fin de portée.

Réalisation de l'exercice en 8^{es} avec *I1* et *D1*

Réalisation de l'exercice en 5^{tes} en alternant *I1-I3* et *D1-D3*

The image displays two staves of musical notation for a piano exercise. The first staff contains 11 measures with chords I1, I3, D1, I1, I3, D3, I1, I3, D1, I1, and I3. The second staff contains 11 measures with chords D1, D3, I1, D1, D3, I3, D1, D3, I1, D1, and D3. Each measure shows a treble and bass clef with notes and a chord label above.

Les $|c|mi$ et $|g|mi$ de ces deux réalisations qui ne conduisent respectivement pas à $|d|$ et à $|a|$ sont dus à l'absence de nécessité de changer d'*hexacorde*.

Les deux autres *hexacordes* ne doivent bien évidemment pas être oubliés. Il faudra par conséquent travailler de la même manière avec ce *Ténor* transposé dans les *hexacordes par bémol* et *par bécarré*.

Une fois que cela vous est aisé, amusez-vous avec ces 4 *tactus* de manière libre sur les mélodies de travail lorsque le *Ténor* franchit une 2^{de} mélodique.

hauteur à atteindre, la note « cible », se solmise généralement *fa*.

Nous atteignons ici un domaine particulièrement délicat de l'*Ars organica* : l'utilisation des accidents. Si certains sont évidents, notamment pour former les consonances parfaites justes ou les consonances imparfaites majeures, d'autres sont beaucoup plus difficiles à déterminer³⁶. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur ce sujet. Pour le moment, retenez que dans le contexte d'intervalles disjoints, nous jouerons des dièses pour atteindre $|d|$ et $|g|$, et plus rarement pour atteindre $|a|$ et $|e|$. Nous avons déjà rencontré cette situation lors du jeu des *tactus* au-dessus d'un *Ténor* conjoint descendant. Pour être plus clair et succinct, nous jouerons les $|c|mi$ et $|f|mi$ pour atteindre $|d|$ et $|g|$ lors des mouvements disjoints.

Vous pouvez maintenant comprendre cette réalisation en 5^{tes} qui alterne *A1* et *A3* :

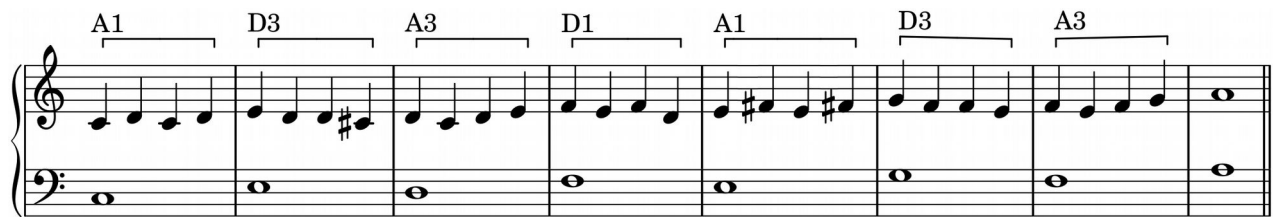


Travaillez ces exercices sans oublier de les jouer également à partir des deux autres *hexacordes*.

Lorsque cela est devenu facile, associez à *A1* et *A3* les *tactus* *D1* et *D3* pour descendre les 2^{des} mélodiques. Travaillez progressivement en fixant le choix des *tactus* avant de jouer, comme par exemple *A1 + D1*, *A1 + D3*, *A1-A3 + D1*, *A3 + D1-D3*, etc... Puis, lorsque vous êtes suffisamment à l'aise, jouez sans rien prédéterminer. Cela doit être travaillé en 8^{ves} et en 5^{tes} à partir des trois *hexacordes*.

36 Les traités sur le sujet sont relativement vagues et leur contenu pas toujours identique. De plus, les tablatures de l'époque n'indiquent pas toujours les accidents, sans parler des erreurs possibles des notateurs. Enfin, il est impossible d'envisager que tous les musiciens de l'époque jouaient exactement les mêmes accidents. Bien que le fait d'en jouer certains ou non soit d'une importance non négligeable, ce sont les sensations musicales qui doivent rester notre priorité. Certains choix devront donc être faits, ou plus exactement, le sens musical impliquera le jeu de tel ou tel accident. Il ne s'agit donc pas d'un choix définitif dans une situation donnée hors contexte.

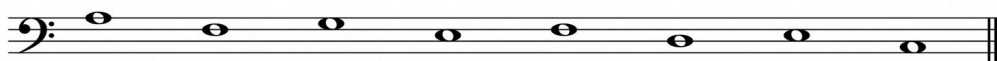
Voici par exemple le résultat obtenu à partir de l'*hexacorde par nature* en 8^{ves} avec *A1-A3 + D3-D1* :



Après ces exercices, n'oubliez pas de vous amusez de manière libre avec les mélodies de travail.

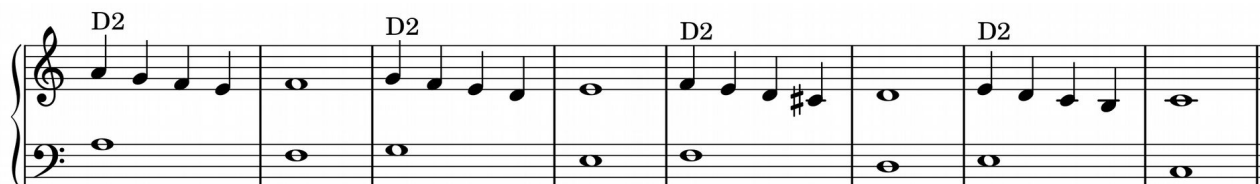
3^{ES} MÉLODIQUES DESCENDANTES

Nous allons maintenant nous focaliser sur les 3^{es} mélodiques descendantes à partir du *Ténor* suivant contenu dans l'*hexacorde par nature* :



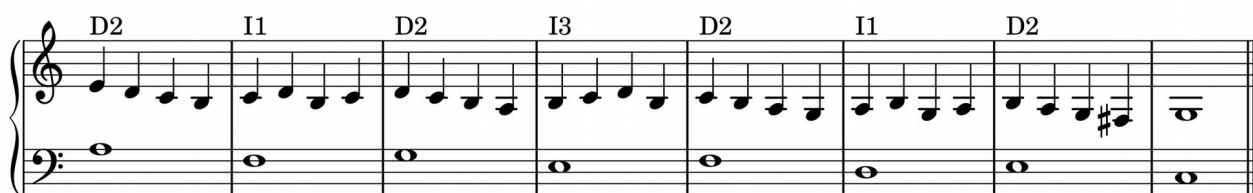
La formule ornementale pour franchir une 3^{ce} descendante est le *tactus D2* ainsi formé , joué en débutant par l'auriculaire.

Nous sommes en présence d'un intervalle disjoint. Le procédé est donc le même que précédemment, à savoir : nous plaçons le *tactus* sur l'8^{ve} ou sur la 5^{te}, et nous formons |c|mi et |f|mi pour atteindre respectivement |d| et |g|. Voici ce que cela donne à l'8^{ve} :



La présence de |c|mi peut paraître très surprenante : il forme une 5^{te} augmentée avec le *Ténor* ! On pourrait aisément penser que la 5^{te} juste est préférable. Pour le moment, laissez-vous guider par cette attraction mélodique, plutôt que d'être dans une écoute trop « harmonique ». Écoutez, jouez avec cette attraction. Expérimentez également la sensation procurée par le jeu de |c|faut à la place de |c|mi. Peut-être que le flux mélodique ne sera pas le même, que l'insistance sur tel ou tel son sera différente.

Une fois que vous aurez suffisamment joué cet exercice, transposez-le en *bécarre* et *bémol*, puis jouez-le en 5^{tes} dans les trois *hexacordes*. Ensuite, ajoutez les *tactus I1* et *I3* pour orner les 2^{des} ascendantes. A titre d'exemple, voici l'exercice dans l'*hexacorde par nature* en 5^{tes} avec *I1-I3* :



Peut-être vous posez-vous la question de l'absence de $|g|mi$ avant $|a|$ dans le 5^{ème} *tactus* de l'exercice ci-dessus. La direction mélodique vers $|a|$ est souvent traitée de la même manière que celle vers $|e|$, c'est-à-dire en montant d'un ton. Nous y reviendrons un peu plus tard³⁷.

Poursuivez le travail du *tactus* D2 en l'intégrant à votre jeu, d'une manière libre, au-dessus des mélodies de travail.

37 Cf. p. 43.

RÉPERCUSSIONS, 4TES ET 5TES ASCENDANTES

Après avoir étudié les *tactus* permettant de franchir les 2^{des} et les 3^{ces} mélodiques, travaillons maintenant trois nouveaux intervalles : les unissons que nous nommerons *répercussions*, les 4^{tes} et les 5^{tes} ascendantes. Les autres intervalles seront pour le moment laissés de côté³⁸.

Lors d'une 4^{te} ascendante, nous pouvons jouer le *tactus* A4 en débutant par l'index ainsi : . Ce *tactus* peut être intégré en travaillant notamment à partir du *Ténor* suivant qui pourra être joué dans les trois *hexacordes* :

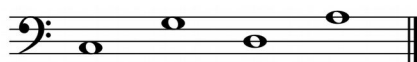


En voici une réalisation en 8^{ves} puis en 5^{tes} avec, comme toujours, |f|mi et |c|mi pour atteindre respectivement |g| et |d| (ainsi que ceux dus à l'absence de changement d'*hexacorde*) :



Lorsque nous souhaitons franchir une 5^{te} ascendante, nous pouvons utiliser le *tactus pur* A2 qui se joue ainsi  et qui peut être débuté par l'index.

Le travail d'acquisition se fera à nouveau sur un *Ténor* joué dans les trois *hexacordes* en 8^{ves} puis en 5^{tes} parallèles :

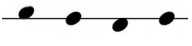


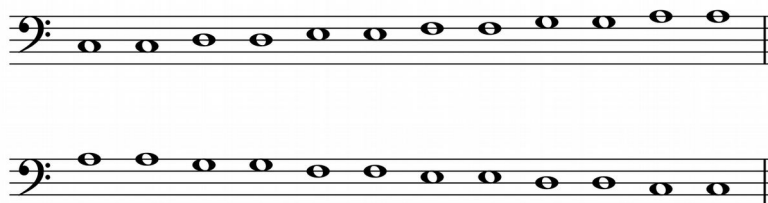
38 Les intervalles plus grands peuvent être ornés de *tactus* plus développés (cf. p. 69 et suivantes).

Voici ce que cela donne dans l'*hexacorde par nature* en 8^{ves} puis en 5^{tes} :

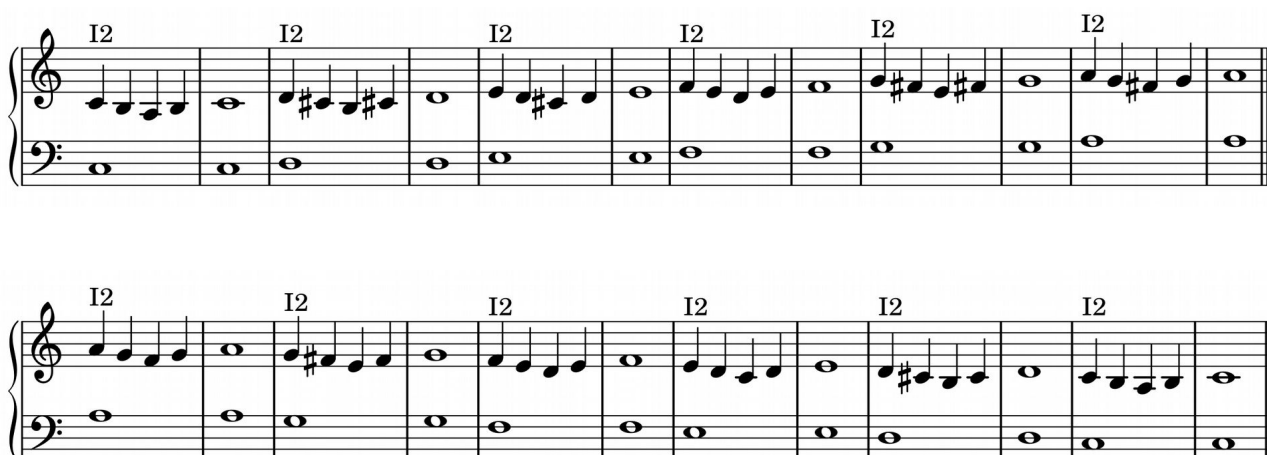


Nous retrouvons ici les *pénultièmes* |f|mi avant |g| et |c|mi avant |d| qui procèdent par semi-ton, tout comme |g| avant |a| et |d| avant |e| qui procèdent par ton. Le *Ténor* étant disjoint, nous n'avons à priori pas à nous préoccuper de la rencontre entre la dernière note du *tactus* et celle du *Ténor*, même dans le cas d'une 8^{ve} augmentée comme ici entre |C| et |G| en 5^{tes} parallèles³⁹.

Pour la *répercussion*, nous avons à notre disposition le *tactus pur* I2  qui se joue en commençant par l'annulaire. Les deux *Ténors* suivants vont servir de support à l'exercice de cette nouvelle formule :



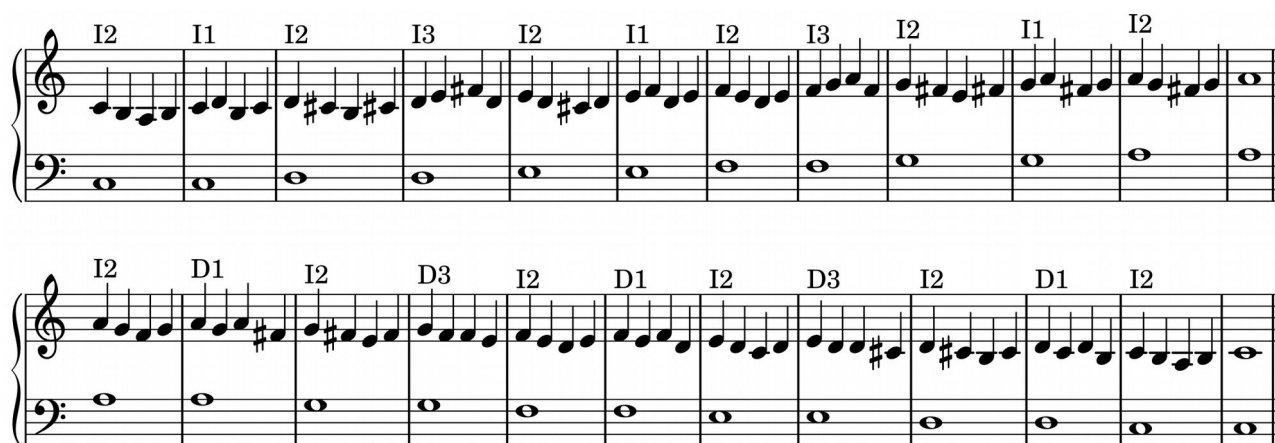
Dans un premier temps, seul le *tactus* I2 peut être joué lors des *répercussions* :



39 Bien que cela respecte les consignes des sources du XV^{ème} siècle, aucun cas de ce type n'est trouvé dans les tablatures.

Nous retrouvons la présence d'accidents au niveau des *pénultièmes* en nous dirigeant vers |*d*| et |*g*|.

Ajoutons maintenant les *tactus purs* qui conviennent aux autres intervalles mélodiques :



Là encore, le manque de nécessité de changer d'*hexacorde* implique le jeu de dièses⁴⁰.

Vous aurez compris que ces exercices doivent être également travaillés en 8^{ves} puis en 5^{tes} dans les trois *hexacordes*.

Maintenant que les premiers fondements de l'*Ars organica* sont établis, nous allons pouvoir affiner certains points. Mais avant cela, il est fortement conseillé d'être parfaitement à l'aise avec tous les *tactus* étudiés. Alors explorez le jeu des différents *Déchants* possibles au-dessus des mélodies de travail.

40 Cela est discutable stylistiquement dans le cas du |*f*|*mi* du 4^{ème} *tactus*.

UN PEU PLUS LOIN

PRÉLUDE

Nous savons à présent jouer les *tactus purs* sur un *Ténor*. Il reste à affiner le point délicat des accidents, le jeu particulier des deux *tactus* purs *I2* et *D2*, l'alternance des consonances parfaites et l'utilisation des consonances imparfaites. Il est également nécessaire de mentionner ici les notions de début et fin de phrase, bien qu'elles ne soient pas développées dans les traités.

Nous terminerons cette section par un récapitulatif de tous les éléments étudiés.

ACCIDENTS VERS |E|, |A| ET |B|

Vous êtes désormais familiarisé avec les accidents pour aller vers |d| et |g|. Ajoutons ceux pour aller vers |e| et |a| qui ont été laissés de côté jusqu'à présent pour plus de facilité⁴¹.

Lorsque nous montons à |e| à partir de |d|, l'attraction ascendante n'est pas présente. Pour pallier cela, nous pouvons jouer un |c|mi avant ce |d|. Une impulsion est ainsi générée lorsque nous jouons |c|mi |d| |e|. Le phénomène est le même vers |a| que nous pouvons précéder de |f|mi |g|.

Cela peut être également le cas vers |b|, avec la présence d'un |g|mi. Les exemples dans les sources étant très rares, il est difficile d'avoir une certitude à ce sujet. Cependant, les traités mentionnent le principe de transposition hexacordale : ce qui est joué sur |c| peut l'être sur |f| ou sur |g|. Nous pouvons en déduire que ce qui est joué vers |e|, l'est vers |a| et vers |b|.

Voici quelques exemples pour atteindre |e|, |a| ou |b|mi :



41 Nous en avons cependant déjà rencontrés lorsque le changement d'*hexacorde* d'un *tactus* à l'autre n'était pas nécessaire.



Des bécarres ont été notés afin de spécifier que ces notes n'étaient pas accidentées contrairement à ce qui vient d'être dit. Vous comprendrez aisément que cela est utile à la préservation des consonances d'8^{ves} et de 5^{tes} ⁴².

Consacrez suffisamment de temps à l'intégration de ces nouveaux accidents avec le jeu de *Déchants* sur les mélodies de travail, en étant particulièrement à l'écoute de leur effet.

⁴² Bien que cela puisse nous paraître surprenant, l'attraction mélodique générée par un accident pourra être privilégiée, notamment dans le cas de *tactus* plus développés, supprimant ainsi le jeu de certaines consonances parfaites (cf. p. 79-80).

CAS PARTICULIERS POUR LE JEU DE *I2* ET *D2*

Nous avons vu que le premier son du *tactus* forme une consonance avec le *Ténor*. Il est cependant possible qu'il ne débute pas par une consonance. Dans ce cas, il est recommandé que la fin de ce même *tactus* soit consonante avec la note du *Ténor*⁴³.

Deux *tactus purs* sont souvent utilisés de la sorte, à savoir *D2* et *I2* qui se placent juste au-dessus de la consonance⁴⁴. Nous les désignerons par *D2** et *I2**. Ainsi, si nous jouons en 5^{tes} parallèles, ces deux *tactus* débiteront par une 6^{te}, et si nous jouons en 8^{ves} parallèles, par une 9^{ème}. Cela peut paraître étrange à première vue de débiter par une dissonance. Celle-ci produit une sorte d'appui supérieur allant vers la consonance. Bien que la 6^{te} soit une consonance, elle peut sonner ici également comme un appui.

Le *tactus pur D2** permet de franchir une 2^{de} descendante et *I2** de monter d'une 2^{de}. Il est, par conséquent, utile de travailler à nouveau ces deux *tactus* sur les trois *hexacordes conjoints ascendants* et *descendants*. Dans un premier temps, il est préférable de former *I2** et *D2** une fois sur deux afin de percevoir plus facilement les appuis. Voici l'exercice dans l'*hexacorde par nature* en 8^{ves} avec les *tactus* formés, dans un premier temps une fois sur deux, puis à chaque 2^{de} mélodique franchie :



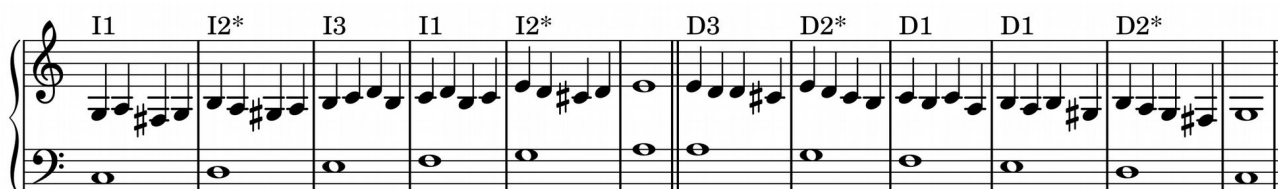
43 Il est possible que le début et la fin du *tactus* soient dissonants, notamment dans le cas de l'utilisation répétée d'un même *tactus*. Nous n'étudierons pas cela dans cet ouvrage.

44 Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi *I2* est classé parmi les *tactus indifférents* : joué de cette manière, sa dernière *claves* forme la consonance principale, comme *I1* et *I3*, et ne nous dirige pas de manière évidente vers le grave ou l'aigu comme le font les *tactus descendants* et *ascendants*.



Vous aurez remarqué que $I2^*$ formé au-dessus de $|d|$ comporte $|c|mi$, puisque le *tactus* nous dirige vers $|e|$, bien que ce dernier ne soit pas joué au début du *tactus* suivant. Le principe est le même pour $|f|mi$ du *tactus* au-dessus de $|g|$ qui nous conduit à $|a|$. De plus, le *tactus* $D2^*$ au-dessus de $|e|$ débute par $|f|mi$. Certaines tablatures⁴⁵ montrent ce cas à plusieurs reprises, impliquant probablement que l'appui supérieur se fait par l'intermédiaire d'un ton et non d'un semi-ton⁴⁶. Pour cette même raison, $D2^*$ joué à l'8^{ve} de $|b|$ devra débiter par $|cc|mi$. Ce principe ne peut cependant pas être appliqué avec $I2^*$ car la première note du *tactus* est la même que celle vers laquelle nous nous dirigeons. Il n'est donc pas envisageable de débiter $I2^*$ par $|f|mi$ si nous allons vers $|f|fa$.

Ces exercices peuvent être réalisés également en mélangeant $I1$, $I2^*$ et $I3$ en montant, et $D1$, $D2^*$ et $D3$ en descendant, comme ici dans l'*hexacorde par nature* en 5^{tes} :



N'oubliez pas de développer votre jeu avec ces nouvelles possibilités sur les mélodies de travail.

45 Par exemple : [München, Bayerische Staatsbibliothek \(D-Mbs\), Clm 7755](#).

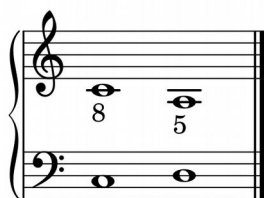
46 Cela va dans le sens d'une mention du traité *Opusculum de arte organica* qui stipule que le Ton est fort, contrairement au Semi-ton, et que ce qui est fort est naturellement placé au-dessus. Bien que cette mention soit spécifiée pour la fin des phrases, cela nous donne un éclairage important sur l'utilisation et l'écoute des Tons et Semi-tons.

ALTERNANCE 5^{TE} / 8^{VE}

Les 5^{tes} et les 8^{ves} sont les consonances privilégiées dans ce type de jeu, mais elles ne sont pas nécessairement utilisées à l'image d'un *Organum parallèle*. Elles peuvent être alternées. Cela permet de former quelques mouvements contraires, ces derniers étant signalés dans les traités comme préférables⁴⁷. Nous trouvons cependant dans les sources musicales des passages parallèles relativement longs⁴⁸.

Le travail des enchaînements de la 5^{te} à l'8^{ve} et inversement est donc indispensable. Si les traités d'*Ars organica* n'en disent pas plus sur l'apprentissage de ces enchaînements, les ouvrages antérieurs traitant des *Organa* et des *Déchants* nous informent précisément de la démarche à suivre⁴⁹. Le principe est simple : il faut mémoriser les intervalles mélodiques à franchir à la voix supérieure en fonction de l'intervalle franchi par le *Ténor*.

Commençons par le cas d'un *Ténor* ascendant conjoint. Nous pouvons retenir que si le *Ténor* monte d'une 2^{de} et que le *Déchant* forme une 8^{ve}, alors ce dernier peut descendre d'une 3^{ce} pour atteindre la consonance de 5^{te} :

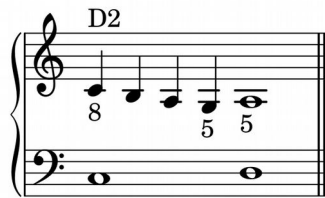


L'ornementation se fera aisément en utilisant un *tactus* permettant de descendre une 3^{ce}, à savoir *D2*. Nous aurons ainsi un *tactus* qui débutera sur l'8^{ve} et terminera sur la 5^{te} pour atteindre la 5^{te} formée sur la note suivante du *Ténor* :

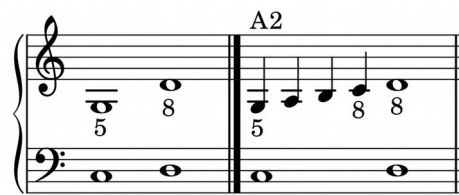
47 L'utilisation des mouvements contraires permet un certain équilibre de la polyphonie à deux voix. C'est pour cela qu'ils sont privilégiés.

48 Cela peut s'expliquer par l'utilisation peu fréquente de consonances imparfaites.

49 Cf. [Organum duplum aux 12ème et 13ème siècles](#), Association Musique à la Renaissance, 2014.

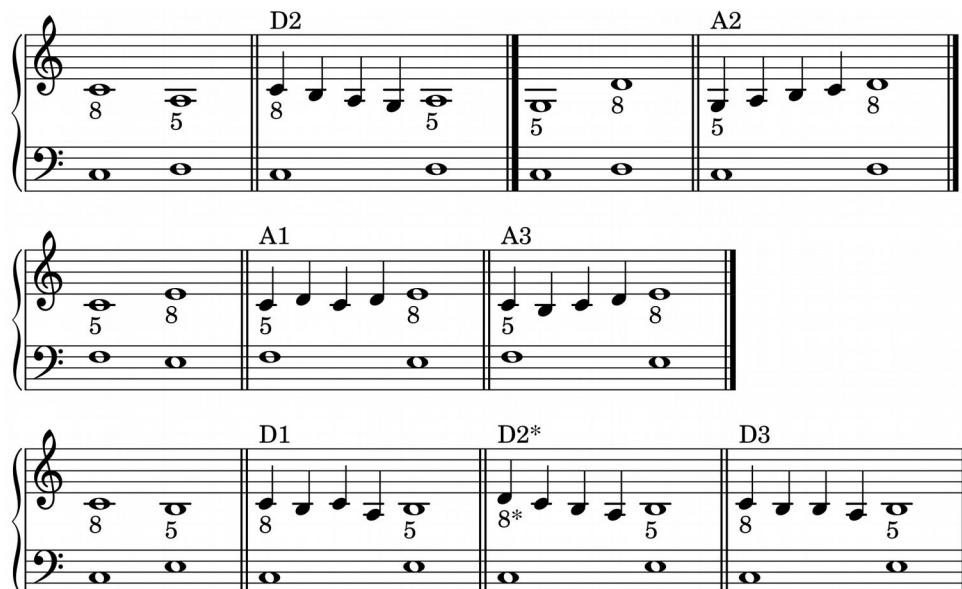


Dans le cas d'une 2^{de} ascendante au *Ténor*, nous pouvons passer au *Déchant* également de la 5^{te} à l'8^{ve}, bien que cela ne produise pas un mouvement contraire. Nous devons alors franchir une 5^{te} ascendante mélodique que nous pouvons orner à l'aide du *tactus* A2 :



Vous aurez sans doute remarqué que le *tactus* A2, ne comporte pas ici $|c|mi$, bien qu'il nous dirige vers $|d|$. Nous verrons pourquoi dans le chapitre suivant⁵⁰.

Les explications précédentes suffiront à comprendre les exemples suivants correspondant aux différents intervalles franchis par le *Ténor*.



50 P. 51.

The image displays seven musical exercises for organ registration, each on a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are labeled as follows:

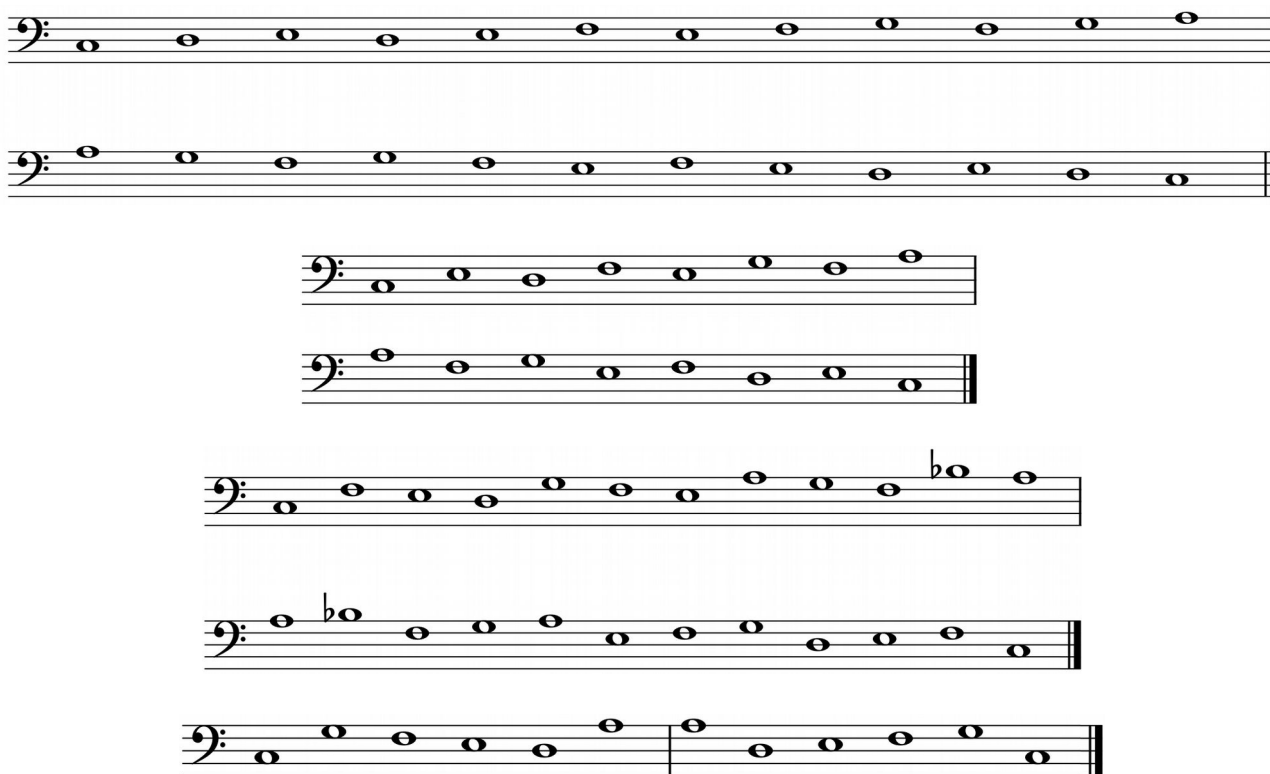
- Exercise 1:** I1, I2*, I3. Treble clef: 5, 8. Bass clef: 5, 8.
- Exercise 2:** I2. Treble clef: 8, 5. Bass clef: 8, 5.
- Exercise 3:** I2. Treble clef: 5, 8. Bass clef: 5, 8.
- Exercise 4:** I1, 5, I2*, 5, I3, 5. Treble clef: 8, 5. Bass clef: 8, 5.
- Exercise 5:** D1, D2*, D3. Treble clef: 5, 8. Bass clef: 5, 8.
- Exercise 6:** (No label). Treble clef: 8, 5. Bass clef: 8, 5.
- Exercise 7:** A4. Treble clef: 5, 8. Bass clef: 5, 8.

Dans les exercices ci-dessus, les *tactus* au-dessus de |C| |G| pourraient contenir des |c|mi puisque le *Ténor* est disjoint et que le *Déchant* se dirige vers |d|. Cependant, |c|fa formant la consonance principale du *tactus*, il est délicat de faire sonner convenablement |c|mi⁵¹. De plus, l'absence de *tactus pur* permettant de descendre une 4^{te}, laisse pour le moment un enchaînement vide d'ornement au-dessus du *Ténor* |C| |C|.

51 La question se posera à nouveau plus loin, avec la formation de *tactus* plus développés qui permettront d'envisager ces accidents (cf. partie « Autres divisions »).

Tous les exemples précédents utilisent les 5^{tes} et les 8^{ves}. Mais d'autres cas sont évidemment possibles en prenant en compte les unissons et les 12^{èmes}, comme les enchaînements suivants : 5^{te} ↔ unisson et 8^{ve} ↔ 12^{ème}. Il semble inutile de fournir des exemples supplémentaires, ces autres enchaînements de consonances parfaites pouvant être construits aisément à l'image de ceux ci-dessus.

Pour intégrer ces nouvelles possibilités dans notre jeu, il est nécessaire de travailler suffisamment et progressivement chaque intervalle avec des *Ténors* appropriés, comme ceux qui suivent. Pour retenir plus facilement le mouvement des voix, mémorisez que la 2^{de} mélodique appelle la 3^{ce} (en mouvement contraire) et inversement, que la 4^{te} appelle l'unisson (en mouvement oblique) et inversement, et enfin que la 5^{te} appelle la 2^{de} (en mouvement semblable) et inversement.



Après le travail de tous ces exercices, les mélodies de travail permettront d'explorer ces nouvelles sonorités.

RÈGLES

Observons à présent les règles proprement dites que nous trouvons dans les traités. Bien que ne répondant pas à toutes les situations, elles guident amplement les possibilités de jeu des *tactus*. Ces règles sont établies en fonction du mouvement mélodique du *Ténor*.

La première règle, dite générale, c'est-à-dire qui s'applique à tout *Ténor*, stipule que le *tactus* débute sur une consonance principalement parfaite. Le *tactus* peut donc débiter, contrairement à ce que nous avons joué jusqu'à présent, par une consonance imparfaite⁵². Mais cela doit rester rare, comme en témoigne les tablatures de l'époque.

Les trois autres règles nous informent sur la nature de la dernière note du *tactus*, c'est-à-dire la *pénultième*. Lorsque le *Ténor* monte conjointement, la *pénultième* doit, à l'instar de la règle générale, former une consonance principalement parfaite. Lorsque le *Ténor* descend conjointement, la *pénultième* doit former une 3^{ce} ou une 6^{te} ⁵³ bien qu'il soit possible de manière exceptionnelle et non répétée de terminer sur une autre consonance. Enfin, lorsque le *Ténor* procède par mouvement disjoint, la *pénultième* doit se trouver juste en-dessous de la note suivante. Notez que ces règles peuvent parfois ne pas être suivies⁵⁴.

A partir de ces règles, nous pouvons élargir les possibilités d'utilisation des *tactus*⁵⁵ avec des substitutions de consonances parfaites. Elles sont à utiliser avec parcimonie, car elles produisent des changements de direction et des sauts mélodiques qui, bien que parfois d'un très bel effet, amoindrissent la cohérence de l'ensemble par une utilisation trop fréquente. De plus, elles ne peuvent se produire qu'à partir des *Ténors* conjoints⁵⁶. Attention : les notes d'arrivée superposées dans

52 Nous étudierons cela dans le chapitre suivant.

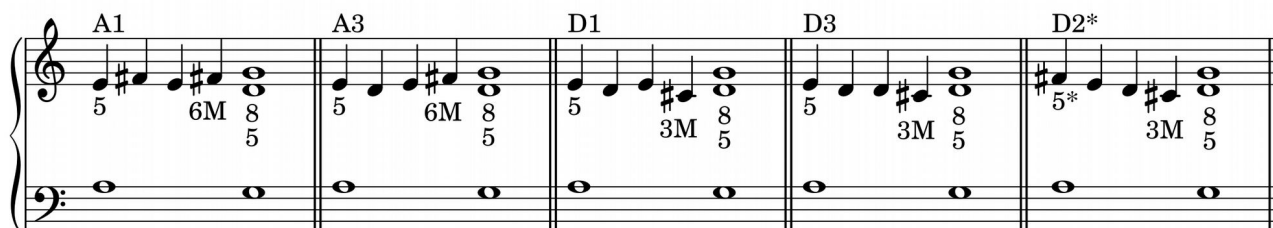
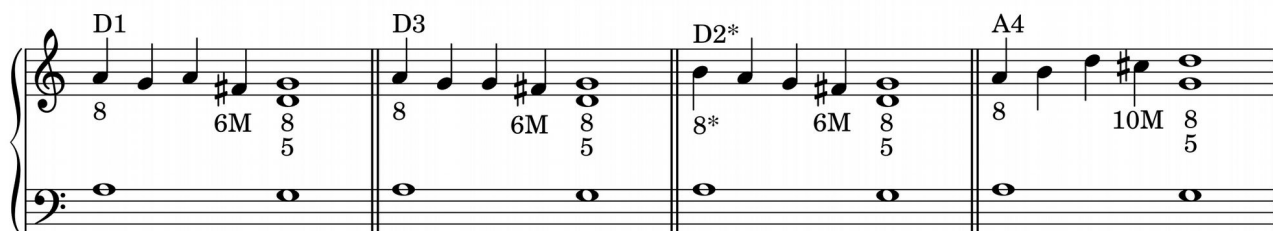
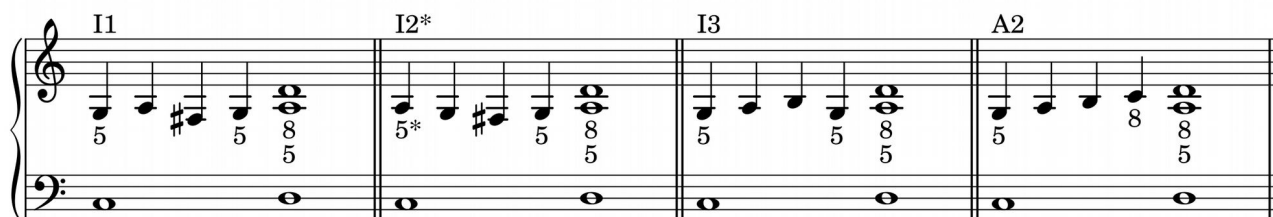
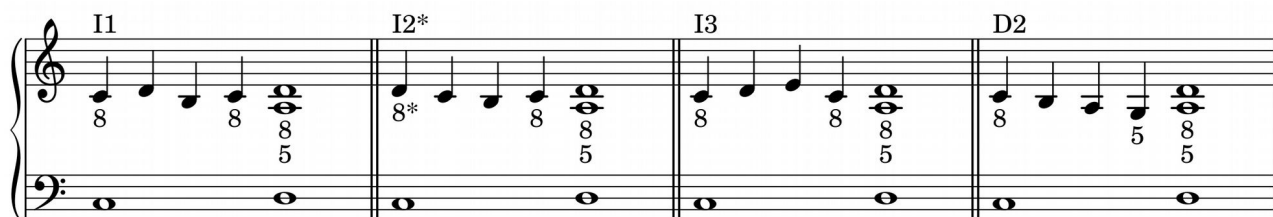
53 La nature majeure ou mineure de ces consonance imparfaites n'est pas spécifiée dans les traités, mais se déduit des exemples et du contexte musical de l'époque.

54 Notamment lorsqu'un *tactus* se répète plusieurs fois successivement, une certaine accoutumance amoindrit l'effet des dissonances.

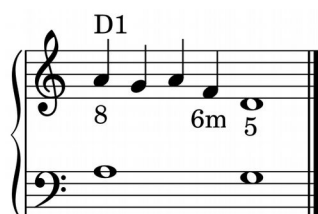
55 Nous mettons pour le moment de côté les consonances imparfaites qui seront étudiées spécifiquement dans le chapitre suivant.

56 Les *Ténors* disjoints ne sont pas concernés par ces substitutions puisque la règle correspondante spécifie la place de la *pénultième* comme devant être juste en-dessous de la note suivante.

les exemples qui suivent ne sont pas des intervalles harmoniques, mais une notation résumant la possibilité d'aller vers la 5^{te} ou l'8^{ve} :



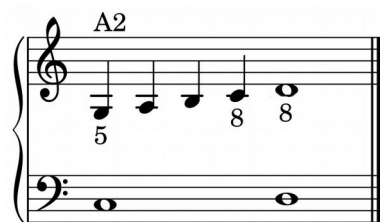
Nous retrouvons ici les *tactus* déjà joués précédemment, mais qui peuvent être également utilisés en substituant l'8^{ve} par la 5^{te} et inversement. Il est possible de ne pas utiliser les accidents préconisées lors d'un changement de direction, notamment lorsque le *Déchant* forme un intervalle disjoint descendant⁵⁷, comme par exemple :



La sensation sera alors très différente.

57 C'est peut-être pour cette raison que la règle correspondante ne précise pas la nature de la 6^{te} ou de la 3^{ce}.

Les règles précédemment citées permettent également de comprendre pourquoi, dans le cas suivant, |c| n'est pas accidenté malgré la direction vers |d|⁵⁸ :



alors que dans le cas d'un *Ténor* disjoint, nous avons :



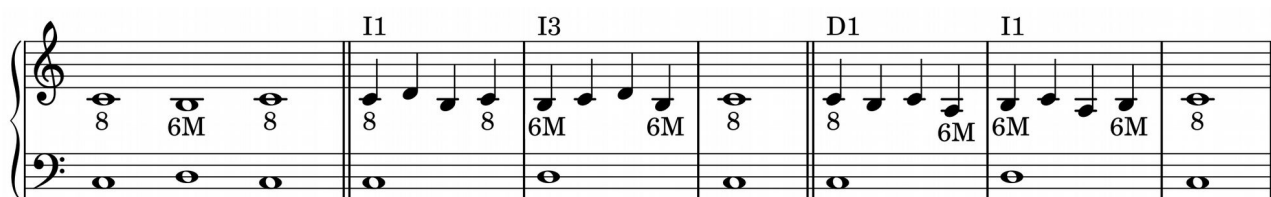
Pour terminer ce chapitre, notez qu'aucune règle n'est spécifiée pour le cas de notes répétées au *Ténor*. Cela n'est pas surprenant, car dans une telle situation le mouvement des voix n'implique pas de contrainte particulière, la *répercussion* produisant une certaine stabilité. Afin d'illustrer cela, voici quelques exemples non exhaustifs :

Expérimentez ces nouvelles possibilités en inventant des *Déchants* au-dessus des mélodies de travail.

⁵⁸ La dernière note du *tactus* doit être une consonance principalement parfaite.

CONSONANCES IMPARFAITES

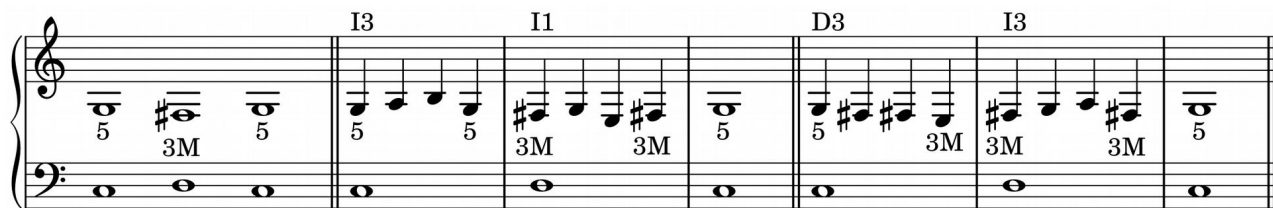
Nous venons d'étudier les règles fournies par les traités d'*Ars organica* qui impliquent l'utilisation possible, mais non fréquente, de consonances imparfaites au début des *tactus* quel que soit le mouvement du *Ténor*, et à la fin des *tactus* lorsque le *Ténor* monte conjointement⁵⁹. Nous pouvons rechercher toutes les possibilités impliquées par ces règles. Cependant, en les appliquant, nous risquons d'obtenir un style ne correspondant pas à ce qui apparaît dans les tablatures de l'époque. Les traités mentionnent de manière non équivoque l'importance de l'utilisation principale des consonances parfaites. Il faut donc utiliser ces enchaînements avec parcimonie. Afin de rester proche du style de jeu que nous travaillons, observons l'enchaînement le plus courant, à savoir 6^{te}M → 8^{ve} lors d'un *Ténor* conjoint descendant, avec deux réalisations possibles :



Nous pouvons voir dans la première réalisation que *I1* se termine par une consonance parfaite comme le stipule la règle pour un *Ténor* conjoint ascendant, bien que cette *pénultième* soit juste au-dessus de la note suivante. Ensuite, *I3* respecte bien la règle pour un *Ténor* conjoint descendant en se terminant par une consonance imparfaite (majeure). Dans la deuxième réalisation, *D1* se termine par une consonance imparfaite, ce que permet ponctuellement la règle pour un *Ténor* conjoint ascendant. La *pénultième* se trouve alors juste en-dessous de la note suivante. Ensuite, *I1* finit par une consonance imparfaite (majeure) et suit ainsi la règle pour un *Ténor* conjoint descendant. L'important à retenir ici est que la consonance imparfaite en début de *tactus* est atteinte par mouvement conjoint, par dessus ou dessous.

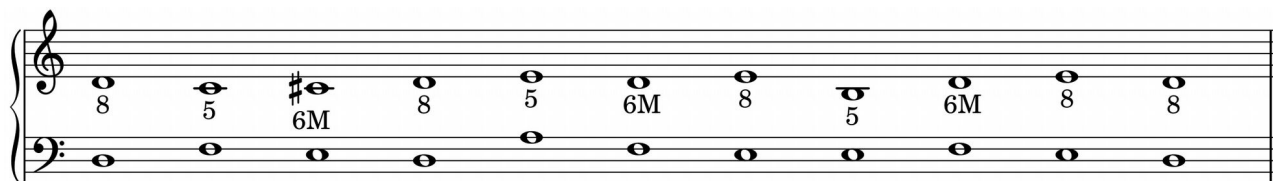
59 Il n'est pas fait ici mention de celles jouées en fin de *tactus* lors d'un *ténor* conjoint descendant, puisque déjà étudiées.

Il est évidemment possible de réaliser l'enchaînement similaire 3^{ce}M → 5^{te}, dont l'exemple ci-dessous suffira à sa compréhension⁶⁰ :

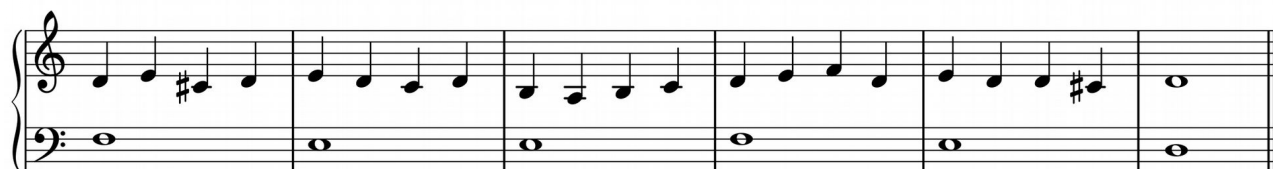


A partir de ces exemples, il est possible de réaliser tous les enchaînements 6^{te}M-8^{ve} ou 3^{ce}M-5^{te} qu'ils soient précédés ou non d'une 2^{de} ascendante au *Ténor*. Il serait fastidieux d'établir une liste exhaustive de ces enchaînements. Nous allons par conséquent travailler à partir de la première phrase du *Ténor* « *Bel fiore dança* ».

Le principe est de repérer les mouvements conjoints descendants et de trouver les possibilités d'atteindre une consonance imparfaite sur ce début de mouvement. Prenons la première phrase avec ces consonances⁶¹ :



Vous pouvez observer que les 6^{tes} majeures sont bien placées juste avant une descente conjointe du *Ténor*. Nous pouvons orner ce *Déchant* de cette manière⁶² :



60 Notez que cet enchaînement se trouve moins fréquemment dans les sources que le précédent.

61 Le chromatisme qui semble apparaître ici entre |c|fa et |c|mi est attesté notamment dans [Berlin, Staatsbibliothek, MS theol. lat. Quart. 290](#) : *Summum sanctus* (tactus 17-18) ; *F(r.)ysicum* (tactus 2-3 et 22-23) ; [*Credo*] (tactus 6-7).

62 Les *tactus* étant maintenant bien intégrés, leur code sera dorénavant noté uniquement pour l'aide à la compréhension des nouvelles possibilités.

Vous aurez peut-être remarqué l'absence au *Déchant* d'un |c|mi pour aller vers |d| (*tactus* 8 à 9). A l'instar des changements de direction étudiés dans le chapitre précédent, les peuvent s'appliquer ou non pour atteindre une consonance imparfaite. Expérimentez le jeu avec ou sans accident, en étant à l'écoute de la direction mélodique.

Bien évidemment, il existe d'autres enchaînements possibles, comme par exemple celui-ci, suivi de sa réalisation ornée :

The image displays three staves of musical notation. The first staff shows a sequence of imperfect consonances (8, 6M, 8, 8, 5, 3M, 5, 5, 5, #6M, 8) with corresponding fingerings (8, 6M, 8, 8, 5, 3M, 5, 5, 5, #6M, 8) written below the notes. The second and third staves show the ornate realization of these consonances, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a steady bass line.

Les réalisations proposées comportent trois consonances imparfaites en début de *tactus*, et cela sur une seule phrase musicale. C'est déjà beaucoup. Plus nous utilisons de telles consonances imparfaites, plus nous nous dirigeons vers un style correspondant approximativement à la deuxième moitié du XV^{ème} siècle. Notez que l'enchaînement final 6^{te}M-8^{ve} est d'un bel effet, permettant la formation d'une ponctuation musicale intéressante. Cela n'est pas une obligation⁶³, mais une pratique que nous trouvons relativement couramment dans les tablatures.

D'autres enchaînements avec des 6^{tes} et des 3^{ces} se trouvent également dans les tablatures, mais assez rarement. Nous ne les étudions pas, dans le but d'éviter de basculer dans un style plus tardif.

Il reste une dernière consonance imparfaite : la 4^{te}. Les tablatures montrent très rarement l'utilisation de la 4^{te} comme consonance de début de *tactus*. De plus, la 4^{te} dans une telle situation peut être un appui supérieur de la 3^{ce}. Pour ces raisons, il

⁶³ Aucun traité n'en parle.

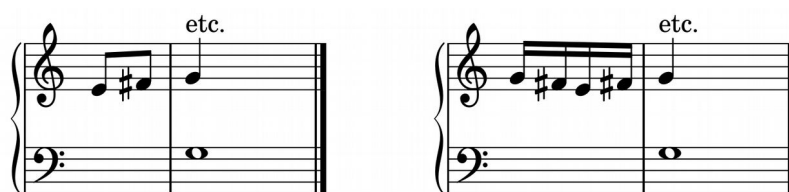
semble inutile de travailler cette consonance, bien qu'elle soit utilisable dans la formation d'un *Déchant*.

Jouez sur les mélodies de travail en intégrant très ponctuellement une 6^{te} ou une 3^{ce} sur le début d'un *tactus* avant une descente conjointe du *Ténor*. Pour éviter d'en jouer de trop nombreuses, vous pouvez dans un premier temps vous restreindre au jeu d'une seule consonance imparfaite par phrase. Cela vous permettra de chercher tous les endroits possibles pour le placement de ces consonances.

PAUSE ET LEVÉE

Deux éléments sont très souvent présents dans les tablatures : une *levée* en début de phrase et une *pause* à la fin.

Les *levées* sont très simples à réaliser et fournissent un effet dynamique intéressant. Elles se font principalement de deux manières, avec 2 ou 4 notes, comme ici :



Ces deux *levées* seront particulièrement bien adaptées lors du développement des *tactus* que nous travaillerons plus loin⁶⁴. Pour l'instant, avec l'utilisation des *tactus purs*, nous pouvons jouer la première soit en croches comme notée ici, soit en noires.

Bien que cela n'apparaisse pas toujours dans les tablatures, il semble cohérent de former les mêmes semi-tons que dans le cours de la phrase, à savoir |c|mi avant |d| et |e|, |f|mi avant |g| et |a|, et |g|mi avant |b|.

Concernant la fin des phrases, des *pauses* sont utilisées dans le but de bien ponctuer. Elles se forment en allongeant la dernière note du *Ténor*, ce qui permet d'orner la consonance correspondante au *Déchant*, voire même d'en former une ou plusieurs autres. Dans tous les exemples de cet ouvrage, la durée de la dernière note des phrases du *Ténor* est doublée lors des *pauses*, ce qui se trouve très fréquemment dans les tablatures. Mais d'autres cas⁶⁵ attestent que les *pauses* peuvent être non mesurées, avec des *tactus* plus libres rythmiquement⁶⁶. Il est donc envisageable de clore une phrase de manière plus ou moins longue⁶⁷.

64 Cf. p. 70 et suivantes.

65 Cf. par exemple la ponctuation finale de [Berlin, Staatsbibliothek, MS theol. lat. Quart. 290](#) : *Summum sanctus*.

66 Les *pauses* peuvent ainsi être rapprochées de l'*Organum duplum* des XII^e et XIII^e siècles lorsqu'une section en *Discantus* est ponctuée par une partie en *Organum purum*.

67 Nous trouvons également un procédé très intéressant dans les pièces de la [tablature d'Adam Ileborgh](#) avec un allongement des deux dernières notes du Ténor, ponctuant ainsi très clairement la

Voici quelques exemples de *pauses* en doublant la durée de la note de *Ténor* :

Les *pauses* ci-dessus montrent des ornements que nous avons déjà vues lors du travail des notes répétées⁶⁸, mais aussi un nouveau *tactus*, que nous nommons *D4*, utilisé très fréquemment dans ce contexte. Ces exemples montrent également que les phrases peuvent se clore sur la 3^{ce} ou plus généralement sur la 10^{ème} mais toujours majeure.

Parfois dans les tablatures, nous trouvons des *pauses* se terminant par ce type de graphie :

ou

Il est difficile d'être certain de leur signification. En fonction de leur contexte, ils peuvent être compris comme étant un renforcement harmonique, arpégé ou non, ou le jeu au choix d'une des notes⁶⁹. Les exemples précédents de pauses pourraient donc également être notés ainsi :

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of a single system with two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a repeat sign. The third measure has a repeat sign. The fourth measure has a repeat sign.

fin de la pièce.

68 Cf. p. 39.

69 Parfois, il semble s'agir uniquement d'un ornement graphique permettant d'attirer l'œil vers la fin de la phrase, comme dans [Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka \(PL-WRu\), MS I.F.687](#).



A titre d'illustration de la *levée* et de la *pause*, voici une réalisation du *Kyrie magne Deus*⁷⁰ :

Les barres verticales sont ici des « *barres de tactus* », comme nous le constatons lors des *pauses*⁷¹.

Amusez-vous avec ces éléments supplémentaires sur les mélodies de travail en étant attentif aux sensations des *levées* et des ponctuations.

70 Pour ne pas complexifier, le *Ténor* n'a pas été modifié en fonction de l'ambitus des claviers de l'époque.

71 Dans un but de simplification, il a été préféré de noter les *levées* d'une manière similaire à la notation musicale actuelle. Dans les tablatures, elles sont cependant accolées au *tactus* suivant.

CADENCES PAR SEMI-TON

Une cadence est une ponctuation musicale caractérisée par un intervalle mélodique. Les deux cadences les plus courantes sont celles descendantes et ascendantes conjointement⁷², comme par exemple ici sur |D| :



Dans le cas d'une montée conjointe, la cadence obéit à la règle des semi-tons. Bien que cela ne soit pas mentionné dans les traités, quelques exemples en tablature nous le montrent.

Observons tout d'abord le *Kyrie cunctipotens genitor Deus* que nous trouvons dans deux tablatures différentes⁷³. Les deux premières incises sont :



Dans la version du Codex Faenza, elles sont ornées de la sorte⁷⁴ :



72 Elles sont généralement nommées respectivement *cadence de tenor* et *cadence de superius*.

73 [Assisi, Sacro Convento di S. Francesco, Ms 187](#); et [Faenza, Biblioteca Comunale, Cod 117](#).

74 Dans cet exemple et les suivants, vous observerez une ornementation plus développée que celle jouée à l'aide des seuls *tactus purs*. Nous étudierons cela à partir de la page 70. Vous pourrez également y trouver un *Ténor* qui n'est pas joué en valeurs égales, mais avec une cellule rythmique répétée. Nous n'aborderons pas cela dans cet ouvrage.



La première ponctuation du *Ténor* est notée |G| |a|⁷⁵. Elle est accompagnée au *Déchant* par |g|mi. Il est donc évident que la cadence doit être comprise comme |G|mi |a|fa. La deuxième ponctuation, quant à elle, comporte bien |G|mi que nous trouvons également à l'8^{ve} du *Déchant*.

Dans cette même pièce, la reprise notée du *Kyrie* est différente :



Comme dans le premier *Kyrie* nous avons les cadences notées |G| |a| puis |G|mi |a|fa. Cependant le *Déchant* au-dessus de |G| |a| est ici différent : il ne comporte pas |g|mi et forme une ornementation descendante de la 12^{ème} de |G| à la 5^{te} de |a|. Il n'y a donc aucune raison de jouer |G|mi. Il est probable que ce passage n'ait pas à être considéré comme une cadence, le long ornement du *Déchant* au-dessus de |a| allant également dans ce sens. En revanche, la ponctuation suivante |G|mi |a|fa est

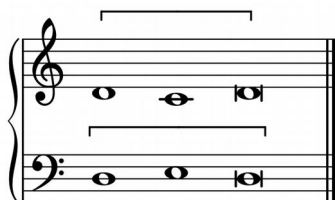
75 Dans ce chapitre, les transcriptions sont littérales, sans ajout d'accidents éditoriaux.

explicite : elle est renforcée harmoniquement par l'enchaînement intervallique 3^{ce}m – unisson.

Dans la version du manuscrit d'Assise, ces deux premières phrases sont notées ainsi :



La pièce ne comporte aucun accident noté. Néanmoins, la *clausule*⁷⁶ finale ne laisse aucune doute sur le fait de devoir en jouer :



Il faut certainement jouer un |c|mi au *Déchant* afin de préserver l'enchaînement 6^{te}M – 8^{ve}.

Les deux premières cadences, qui sont les mêmes, soutiennent l'enchaînement 10^{ème} - 8^{ve}. Une telle situation requiert une 10^{ème} mineure. Cela se concrétise par le jeu de |G|mi⁷⁷. Les deux cadences sont donc |G|mi |a|fa.

Observons maintenant le *Kyrie magne Deus* qui se trouve dans trois manuscrits⁷⁸. Celui de Vienne propose cet arrangement de la dernière phrase⁷⁹ :

76 Superposition de *cadences*.

77 Il serait possible de former une 10^{ème} mineure avec le jeu de |b|fa au *Déchant*. Mais, cela n'est pas très convaincant ici.

78 [Berlin, Staatsbibliothek, MS theol. lat. Quart. 290](#) ; [Prague, Národní muzeum, Fragment KNM 1 D a 3/52](#) ; [Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3617 Han.](#)

79 Pour ne pas complexifier, le *Ténor* n'a pas été modifié en fonction de l'ambitus des claviers de l'époque.



Cette pièce est en mode de Sol plagal transposé sur |C|, ce qui implique le jeu du *Ténor* dans les *hexacordes par nature* et *bémol*. |B|*mi* est donc l'indication de la nécessité du semi-ton pour une cadence conjointe ascendante. Le jeu de |f|*mi* au *Déchant* confirme cela.

Le manuscrit de Berlin ne peut pas nous aider car il ne comporte pas cette dernière phrase. De plus, la qualité de celui de Prague le rend particulièrement difficile à lire. La transcription faite par Martin Horyna⁸⁰ va dans le même sens que les *Kyrie* précédents.

Nous pouvons en conclure que ces tablatures confirment la préférence déjà signalée de l'emplacement du semi-ton sous la *claves* à atteindre. Ainsi, si le *Ténor* termine une incise par |C| |D| ou |F| |G|, les *claves* |C| et |F| seront généralement haussés d'un semi-ton, le *Déchant* quant à lui orne les 5^{tes} ou 8^{ves} parallèles de ces *claves*. La cadence |G| |a| quant à elle, pourra ou non procéder de la même manière, |a| pouvant être atteint à partir du ton ou du semi-ton inférieur.

80 [Martin Horyna, *Medieval Organ Tablature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library*, Musicalia, Volume 10 / 2018, p. 6-29.](#)

RÉCAPITULATIF

Les fondations de l'*Ars organica* sont maintenant pleinement établies. Avant de poursuivre, faisons un récapitulatif des éléments constitutifs.

1. Les consonances

Les consonances utilisées sont les parfaites (unisson, 5^{te}, 8^{ve} et réitérations⁸¹) et les imparfaites (3^{ces}, 4^{te}, 6^{tes} et réitérations). Ces dernières sont jouées ponctuellement, notamment pour se diriger vers la consonance parfaite associée (3^{ce}M → 5^{te} et 6^{te}M → 8^{ve}). Les 4^{tes} sont suffisamment rares pour que nous n'ayons pas à en tenir compte.

2. Les *tactus purs*

Le *Déchant* est formé à partir de 11⁸² *tactus purs* qui sont classés ainsi :



Leur utilisation est résumée par quatre règles fournies par les traités :

1. La règle générale stipule que le *tactus* doit débuter sur une consonance principalement parfaite.
2. Lorsque le *Ténor* est conjoint ascendant, le *tactus* doit se terminer par une consonance principalement parfaite.
3. Si le *Ténor* est conjoint descendant, le *tactus* doit se terminer principalement

81 Termes signifiants « redoublements ».

82 D'autres *tactus purs* sont évidemment possibles, mais ces onze sont de loin les plus fréquents.

par une 6^{te}(M) ou une 3^{ce}(M) ou rarement sur une autre consonance.

4. Enfin, dans le cas d'un *Ténor* disjoint, le *tactus* doit se terminer conjointement sous le son suivant⁸³.

A ces règles est adjoint la possibilité de ne pas débiter les *tactus* sur une consonance s'ils sont répétés souvent.

3. Les accidents

C'est le point le plus délicat. Voici les différents contextes qui impliquent le jeu d'une feinte, sachant qu'un élément peut aller à l'encontre d'un autre :

- x le système hexacordal : si l'*hexacorde* comporte des accidents, ils seront gardés par la suite si aucune condition n'implique de changer d'*hexacorde*,
- x la *note superhexacordale* : $|b|fa$ au-dessus de l'*hexacorde* par nature et $|e|fa$ au-dessus de l'*hexacorde* par bémol, ainsi que les autres associées aux *hexacordes fictifs*,
- x la préservation des consonances comme par exemple $|f|mi$ au-dessus de $|b|mi$,
- x le semi-ton inférieur nécessaire pour atteindre la note suivante, comme comme $|c|mi$ avant $|d|$ et $|e|$, $|f|mi$ avant $|g|$ et $|a|$, et $|g|mi$ avant $|b|$ (et éventuellement $|a|$),
- x le haussement d'un semi-ton de $|C|$ et $|F|$ lorsque le *Ténor* ponctue par une 2^{de} ascendante sur $|D|$ et $|G|$, et éventuellement $|G|mi$ pour la cadence $|G| |a|$,
- x la préférence des tons au-dessus des notes structurantes et des semi-tons en-dessous implique parfois les $|f|mi$ et $|c|mi$ au-dessus de $|e|$ et $|b|mi$,
- x le jeu d'une 10^{ème} majeure en fin de phrase.

83 Le traité *Octo Principalia de arte organisandi* précise qu'il ne faut jamais que la *pénultième* soit sur la même touche que la suivante.

AUTRES DIVISIONS

PRÉLUDE

Nous avons vu que les *tactus purs* sont des formules ornementales de 4 sons⁸⁴. Les possibilités sont déjà assez nombreuses et peuvent suffire à explorer ce style musical. Mais il est également possible de développer cette pratique d'une manière ingénieuse, comme cela nous est enseigné dans les traités. Nous allons poursuivre en ce sens.

Il faut tout d'abord savoir que le *tactus* est une unité de jeu, non seulement une unité ornementale qui permet de passer d'un son à un autre, mais aussi une unité de mesure qui permet de diviser chaque note du *Ténor* en parties égales. Ainsi, nous avons joué pour l'instant les notes du *Ténor* avec une division par 4.

Dans les chapitres qui suivent, nous allons voir comment chaque note du *Ténor* peut être divisée en 6, 8, 12, 16 ou 24 parties égales. Pour cela, les *tactus* seront modifiés rythmiquement, composés de notes adjointes, ou encore combinés entre eux.

84 Plus rarement, comme dans le traité [*Opusculum de arte organica*](#), il est signalé des *tactus* constitués de 3 sons. Ce travail n'est pas utile ici, car les chapitres suivants montreront de manière implicite comment jouer ce type d'ornement (cf. notamment p. 77).

TACTUS MODIFIÉS

Dans les premiers chapitres de cette troisième partie nous allons jouer en divisant chaque note du *Ténor* par 6. Les *tactus purs* étant des formules de 4 sons, nous allons modifier le rythme en doublant deux des notes du *tactus*⁸⁵. Chaque *tactus* peut donc se jouer de cinq manières, comme ici avec *D1*⁸⁶ :



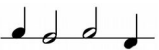
Il est conseillé de travailler chaque agencement rythmique un à un avant de les mélanger, afin de prendre le temps nécessaire de bien goûter chaque sensation. Une fois ces différents rythmes intégrés, il est possible de les mélanger sans grande difficulté, comme ici sur le début du *Kyrie magne Deus* :



Bien que chaque son du *Ténor* soit divisé en 6 parties égales, la structure rythmique peut être conçue soit en 3 groupes de 2 noires (comme dans les deux premiers *tactus*) soit en 2 groupes de 3 noires (comme dans le troisième). En passant de l'une à l'autre, une sensation rythmique très agréable peut être perçue.

Expérimentez cela sur les mélodies de travail.

85 Le doublement rythmique est uniquement une question de notation : les 4 noires des *tactus purs* sont modifiées en 2 noires + 2 blanches. Il aurait été également correct de parler de raccourcissement de deux notes du *tactus pur* en notant les *tactus modifiés* avec 2 noires + 2 croches. C'est le rapport des durées qui importe.

86 Une autre possibilité d'agencement serait :  . Cependant, ce rythme syncopé ne se trouve pas dans les tablatures.

TACTUS COMPOSÉS

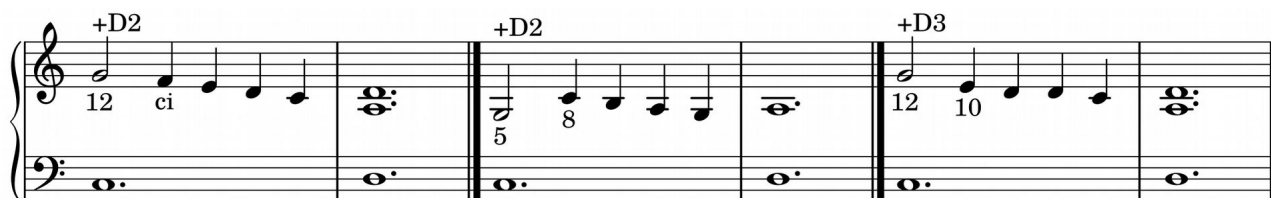
Pour jouer les *tactus* dans cette même mesure (division par 6), il est possible d'adjoindre aux *tactus purs* une ou deux notes supplémentaires. Ces *tactus* sont alors dits *composés*. Les traités mentionnent qu'il est possible d'ajouter des notes avant, au milieu ou après le *tactus pur*. Dans la pratique, les notes supplémentaires sont plus aisées à être jouées au départ, ce que semblent confirmer les tablatures. C'est ce que nous allons étudier.

Ainsi nous pouvons jouer une note puis le *tactus pur*, avec ce rythme :

♩ ♩ ♩ ♩ ♩. La première note (celle ajoutée) formera bien évidemment une consonance avec le *Ténor*, et le *tactus pur* qui suit pourra être placé sur différentes hauteurs. Les possibilités sont simples bien qu'assez nombreuses : par rapport à la consonance initiale, le *tactus pur* peut débiter sur cette même note (*répercussion*), sur une des conjointes inférieures ou supérieures, ou sur une autre consonance. Voici un exemple sur le *Ténor* |C| |D|⁸⁷ :

The image displays three systems of musical notation for the Ténor instrument, illustrating various composed *tactus* patterns. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows four measures: +I3 (treble: 8, r; bass: whole note), +I2 (treble: 8, cs; bass: whole note), +A3 (treble: 8, ci; bass: whole note), and +D1 (treble: 8, 10; bass: whole note). The second system shows three measures: +D2* (treble: 8, 10; bass: whole note), +A2 (treble: 8, 5; bass: whole note), and +I2 (+I2*) (treble: 8, 6, (5) #; bass: whole note). The third system shows three measures: +I1 (treble: 5, r, #; bass: whole note), +I2 (treble: 5, cs, #; bass: whole note), and +A1 (treble: 5, #, ci, #; bass: whole note). Fingerings (8, 10, 5, 6) and accidentals (sharps) are indicated for specific notes.

87 La notation des *tactus* comme par exemple +D1 indique un *tactus composé* avec ajout de note(s) avant le *tactus pur*. Les autres annotations sont les suivantes : *répercussion* (r), *conjointe supérieure* (cs), *conjointe inférieure* (ci), *consonance* (nombre).



Les possibilités sont nombreuses car les consonances le sont. Pour rappel, seules les 2^{des} (ou 9^{èmes}) et les 7^{èmes} sont des dissonances. De plus, ces dernières correspondent aux conjointes de l'8^{ve}, donc également utilisables en début de *tactus pur* ! Remarquez que la règle pour un *Ténor* conjoint ascendant est ici respectée : le *tactus composé* débute sur une consonance (principalement parfaite) et termine sur une consonance (principalement parfaite). Les règles que nous avons étudiées et appliquées dans la première partie de cet ouvrage restent valables, que le *tactus* soit *pur* ou non.

Un *tactus composé* peut être également constitué de 2 notes avant le *tactus pur*, toujours dans le cadre d'une division par 6 des notes du *Ténor*. Il est possible de constituer de tels *tactus* avec les éléments suivants : la première note est une consonance avec le *Ténor*, la deuxième peut être une conjointe ou une autre consonance voire même une *répercussion*, et le *tactus pur* peut se former sur une *répercussion*, sur une conjointe ou une consonance. D'un point de vue analytique, cela fonctionne parfaitement. Cette méthode permet par ailleurs d'être exhaustif quant à la formation des *tactus*, des plus simples aux plus complexes. Cependant, lorsque nous jouons, c'est le phénomène directif qui nous guide, et non un procédé analytique. D'autre part, certains *tactus* complexes seront très peu joués voire même évités⁸⁸. Je vous propose donc de revenir à la fonction du *tactus*, c'est-à-dire à sa direction mélodique. Il nous mène à la note formant la consonance suivante qui devient alors une *note cible*.

Étudions cela sur la première phrase de « *Bel fiore dança* ». Formons dans un premier temps une *broderie* au début de chaque *tactus composé*, ce qui implique la formation du *tactus pur* sur la hauteur de la note initiale⁸⁹ :

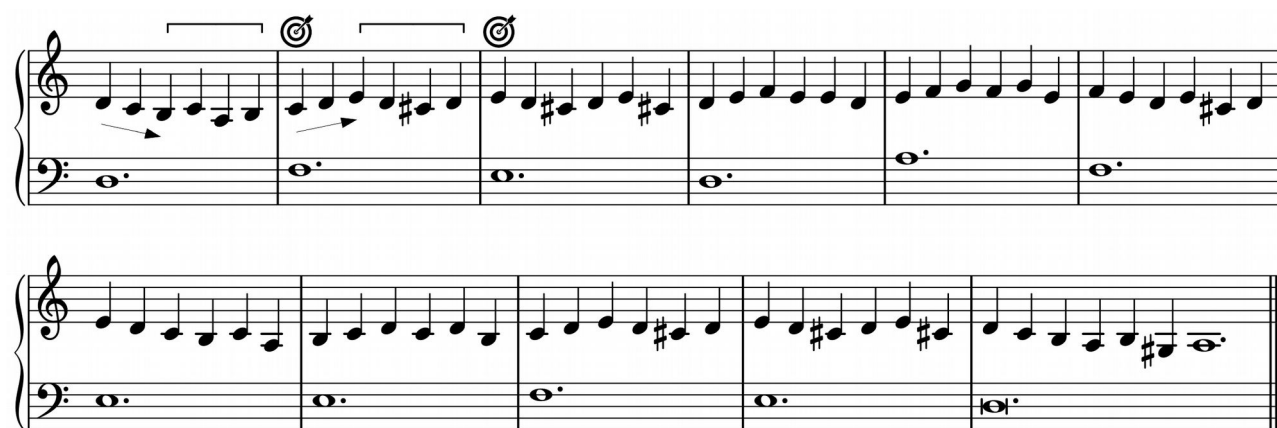
88 Certains pourraient même nous faire dévier vers un style beaucoup plus tardif, notamment ceux constitués de nombreux intervalles disjoints.

89 Dans les exemples qui suivent, les annotations aidant à la compréhension ne seront indiquées que sur les premiers *tactus*.



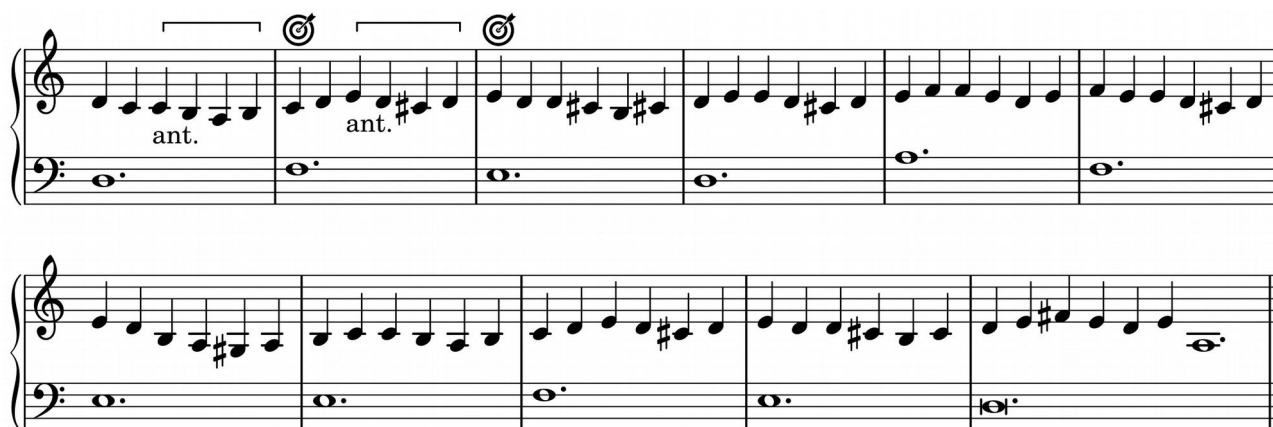
Le mouvement reste assez proche des *tactus* que nous avons joués jusqu'à présent, avec tout de même une différence rythmique non négligeable.

Laissons maintenant 'partir' chaque début de *tactus* conjointement dans la direction de la *note cible* :

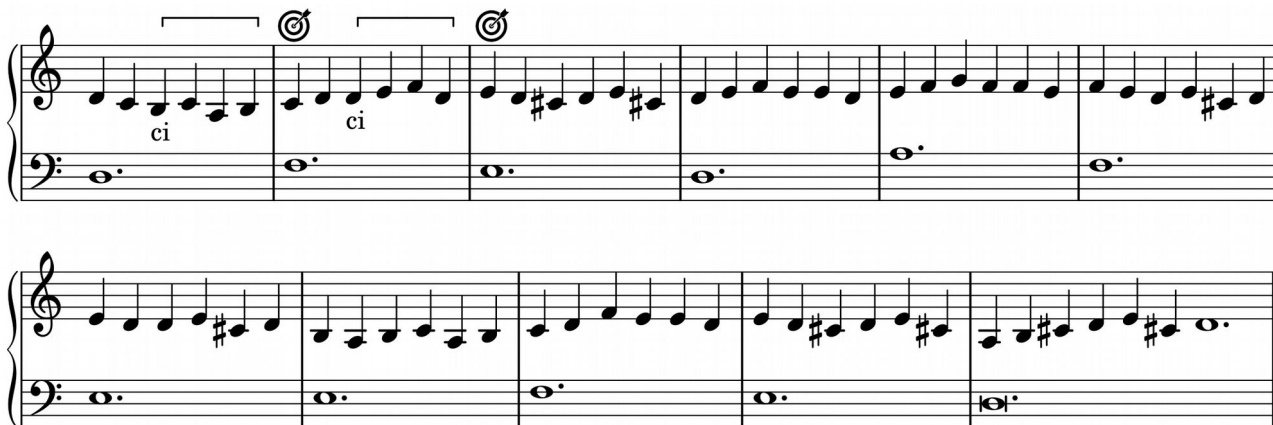


Pour clarifier le procédé, voici la description du premier *tactus* : le *Déchant* débute sur |d| à l'8^{ve} du *Ténor* et se dirige vers la note cible |c| faisant sonner une 5^{te}. Puisqu'il descend, le début du *tactus* va également descendre jusqu'au début du *tactus pur* : |d| |c| |b|. Alors, nous pouvons former *I1* ou *I3* afin de monter d'une 2^{de}. Avec ce type de *tactus*, vous aurez remarqué que le mouvement est plus ample que les précédents.

Nous pouvons également chercher à former le *tactus pur* sur l'*anticipation* de la *note cible*, ce qui implique le jeu de +I2 :



Une autre possibilité est de jouer le *tactus pur* sur une conjointe inférieure ou supérieure à la *note cible* :



Vous aurez sans doute remarqué que certains *tactus* de ce dernier exemple sont identiques à certains des exemples précédents, du moins dans la notation. En revanche, le jeu peut être subtilement différent en fonction de l'attention que nous portons à tel ou tel élément musical : une direction générale, un appui, etc...

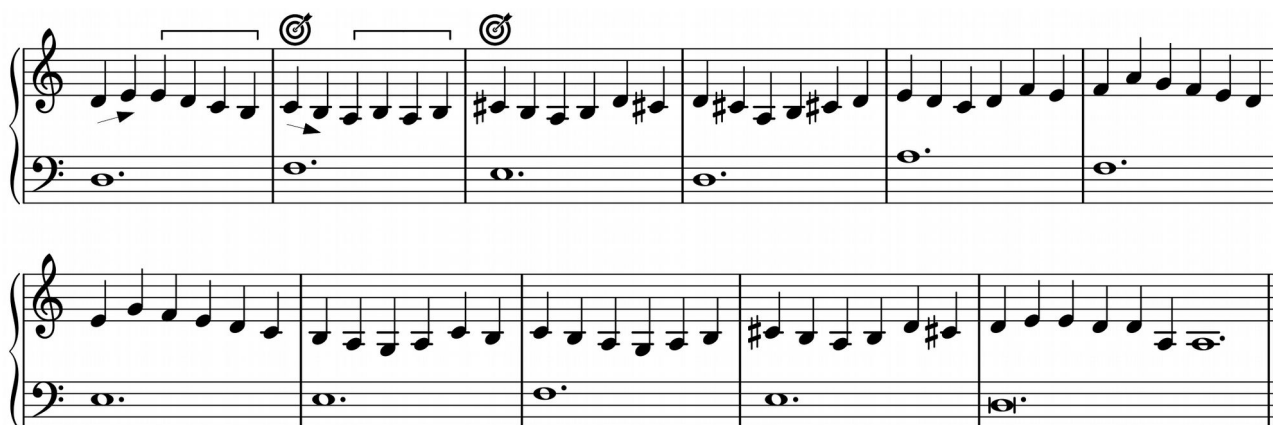
Pour terminer, voyons le jeu du *tactus pur* sur une deuxième consonance :



Notez que ce type de *tactus*, notamment lorsqu'il est constitué de l'intervalle disjoint,

devra être utilisé avec parcimonie afin que l'ensemble garde une certaine stabilité et que les différents *tactus* ne se succèdent pas d'une manière « décousue ».

Nous venons de voir un assez grand nombre de *tactus composés*. Soit ils débutent par une *broderie*, soit ils se dirigent directement vers la *note cible*. Ce sont les *tactus* les plus fréquents. Néanmoins, il est toutefois envisageable de débiter le *tactus* dans la direction opposée à la *note cible* :



Ce type de *tactus* donne une impression très différente, plus subtile dans sa direction⁹⁰. Son jeu est moins direct que les précédents car il est formé de deux « gestes » : un premier qui conduit au *tactus pur* et un second correspondant au *tactus pur* même. Il faut donc particulièrement bien dessiner ses courbes lors du jeu. Il est plus prudent, au moins dans un premier temps, d'utiliser de tels *tactus* de manière ponctuelle. Vous avez aussi remarqué que la deuxième note du *tactus composé* peut être placée sur une autre consonance (cf. *tactus* 6 et 7) et que la *pénultième* juste sous la *note cible* n'est pas obligatoire lorsque le *Ténor* répète le même son (cf. *tactus* 7-8). Nous faisons déjà cela lors des *pauses* au-dessus d'un son maintenu plus longtemps.

Que les *tactus* soient *modifiés* comme dans le chapitre précédent ou *composés* comme ici, ils correspondent tous à une division des notes du *Ténor* par 6. Nous pouvons donc les mélanger à notre guise. Voici un exemple sur le début du *Kyrie magne Deus* :

⁹⁰ Il est nécessaire de sentir que plus une ligne mélodique comporte d'intervalles disjoints et de changements de direction, plus elle est complexe. Rien n'interdit la complexité, mais un *Déchant* trop complexe sera difficile à suivre.



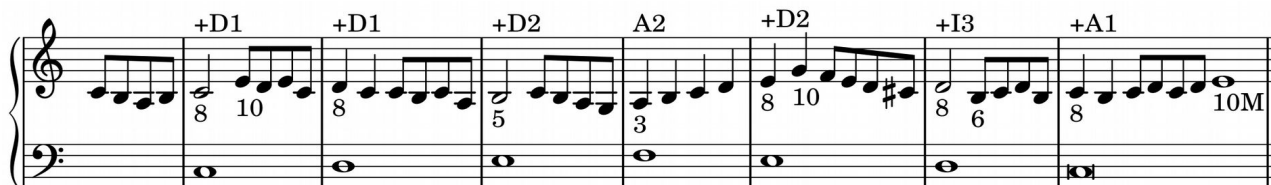
Jouez progressivement chacun de ces nouveaux ornements au-dessus des mélodies de travail. N'hésitez pas à prendre le temps de jouer les *tactus* un à un, sans les enchaîner, tout en étant attentif à la sensation qu'ils génèrent. Avec suffisamment de travail, une certaine habitude s'installera et vous pourrez alors les jouer d'affilée en vous laissant guider par la seule sensation musicale.

DIVISION PAR 8

Après avoir joué en divisant les notes du *Ténor* par 6, faisons de même avec la division par 8. Le procédé reste identique, avec une sensation rythmique évidemment différente, et quelques réalisations supplémentaires.

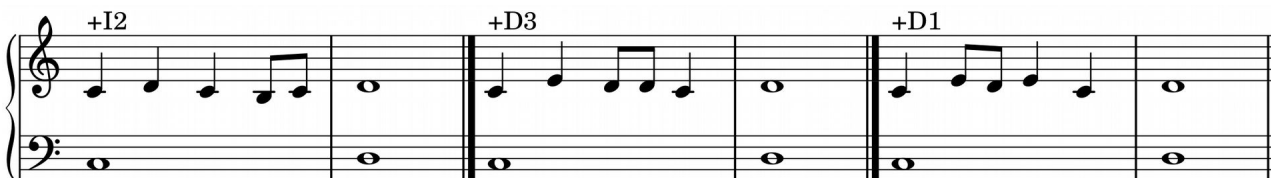
La première possibilité dans cette division est d'utiliser les *tactus purs* comme nous les avons joués depuis le début. Cela peut paraître étrange car les notes du *Ténor* semble alors être divisées par 4. Mais un *tactus* de 4 notes fait partie explicitement d'une division par 4 et implicitement d'une division par 8. Ainsi, nous pouvons mélanger ces *tactus purs* avec ceux que nous allons nouvellement travailler dans ce chapitre.

Reprenons à présent le procédé des *tactus composés*. Si vous avez bien étudié le chapitre précédent, vous devriez aisément comprendre cet exemple sur le début du *Kyrie magne Deus* :

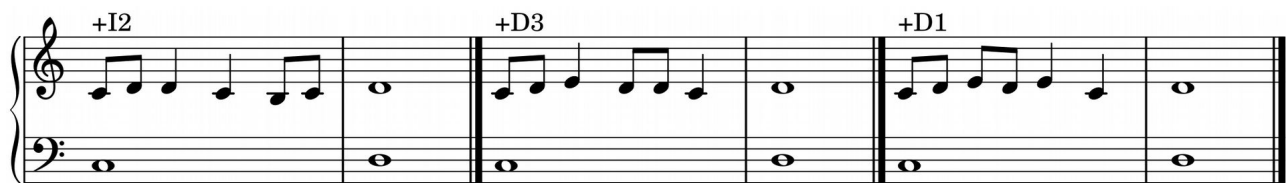


Nous pouvons donc jouer des *tactus purs* formés de 4 noires, et des *tactus composés* d'une blanche ou de 2 noires avant le *tactus pur* de 4 croches.

D'autres combinaisons rythmiques peuvent être envisagées. Par exemple, en ajoutant un seul son avant le *tactus pur*, nous pouvons jouer ainsi :



Même si cela est plus délicat musicalement, nous pouvons également placer deux sons avant ces mêmes *tactus purs* :



Avant de poursuivre, il est conseillé de suffisamment s'exercer avec ces nouvelles sensations rythmiques sur divers *Ténors*.

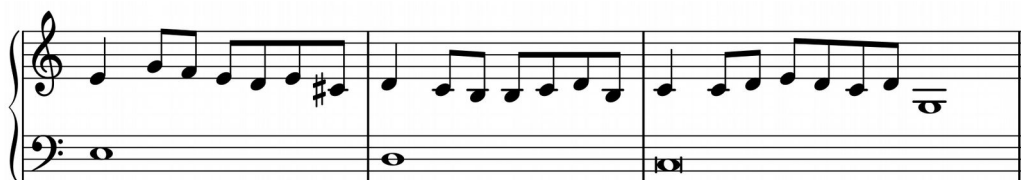
Dans cette division des notes du *Ténor*, nous pouvons également créer de nouveaux *tactus composés* en ajoutant une 3^{ème} note avant le *tactus pur*. Plutôt que de les concevoir à l'aide de *répercussions*, conjointes ou autres consonances, nous allons les considérer comme un tout, un peu comme des *tactus* de 3 sons⁹¹. Sans vouloir être exhaustif, en voici quelques uns qui devraient suffire :



Après ces formules de 3 sons, il est possible de jouer un *tactus pur* sur la *répercussion*, une conjointe ou une consonance. Voici un nouvel exemple de la première phrase du *Kyrie magne Deus* :



91 Le traité [*Opusculum de arte organica*](#) mentionne les *tactus purs* de 3 sons. Il serait donc théoriquement possible de jouer dans une division par 3 des notes du *Ténor* avec ces autres *tactus purs* (alors constitués de notes de durée égale). Cependant, aucune trace de ce type de jeu n'a été trouvée dans les tablatures de l'époque.



Le 4^{ème} *tactus* ici est particulier : la 2^{ème} formule donnée précédemment est jouée deux fois de suite pour franchir une 3^{ce} ascendante. Cela se retrouve dans certaines tablatures⁹².

En plus de tous ces *tactus composés*, nous pouvons également créer des *tactus combinés*, qui comme le nom l'indique, assemblent plusieurs *tactus purs*. Le premier *tactus pur* débute sur une consonance. Le second, quant à lui, peut commencer sur toute hauteur, mais devra terminer par une *pénultième* convenable afin de respecter les règles énoncées. De plus, sachez qu'un *tactus combiné* peut être formé de deux *tactus purs* quelconques. Deux traités⁹³ nous conseillent néanmoins de débiter par un *tactus pur ascendant* pour monter ou *descendant* pour descendre. Cela donne au mouvement général une certaine évidence musicale⁹⁴. Cependant, il ne faut pas se restreindre exclusivement à cela, comme nous le montrent les tablatures. Certains enchaînements sont plus convenables que d'autres, et seule la pratique vous fera cultiver ce goût⁹⁵.

Pour ne pas se perdre dans ce nouveau dédale de possibilités qui se présente, il est bon de se fixer des contraintes. Ainsi, choisissez un *tactus pur* initial et placez le début du suivant sur un de ces sons : consonance supérieure, inférieure, conjointe supérieure, inférieure, répercussion du dernier son ou *anticipation de la note cible*⁹⁶. Par exemple, débutons les *tactus combinés* par le *tactus pur* A3 suivi d'un autre sur la conjointe inférieure (qui correspond à la consonance initiale) sur la première phrase de *Kyrie magne Deus* :

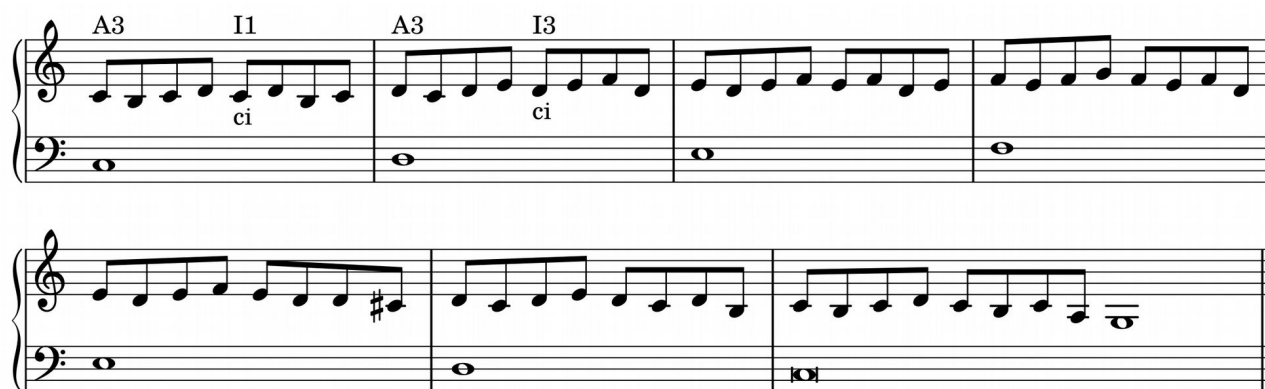
92 Comme par exemple dans [Oldenburg, Landesbibliothek, Cim I 39](#).

93 [Concordanciarum](#) et [Octo Principalia de arte organisandi](#).

94 Cela rejoint le travail déjà réalisé avec lors du jeu des *tactus composés* du chapitre précédent

95 Faites notamment attention avec le jeu des *tactus purs* A2, A4, D2 et D4 qui nous font franchir des intervalles un peu plus grands.

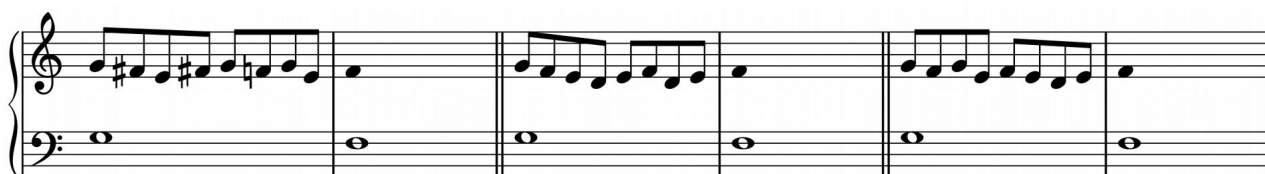
96 Notez que dans le cas du choix de l'*anticipation de la note cible*, il faudra que le premier *tactus pur* nous y conduise. De plus, le deuxième *tactus pur* sera nécessairement I2.



Le travail avec des contraintes est très formateur⁹⁷. En effet, les mêmes formules jouées constamment pourront poser quelques difficultés qu'il faudra résoudre, notamment par le choix des consonances. Voici un exemple sur ce même *Ténor* avec le *tactus pur A1* suivi de la conjointe supérieure⁹⁸ :



À partir du moment où le *tactus* se développe suffisamment, nous pouvons considérer son déroulement de diverses manières. Cela a des conséquences sur la conduite musicale et le choix des accidents. Observons quelques exemples :



Dans le premier cas, la première partie du *tactus* orne l'8^{ve} de |G|, il comporte donc |f|mi. En revanche, la deuxième partie se dirige vers |f| et comporte donc |f|fa. Dans

97 Cependant, un tel travail produit souvent un résultat musical quelque peu insatisfaisant, car la redondance des motifs ornementaux ne fournit pas assez de variété.

98 Le passage à la 6^{le}M au début du 4^o *tactus* permet d'amoindrir l'ascension globale du *Déchant*.

le second cas, le *tactus* entier peut être considéré comme étant un ornement se dirigeant vers $|f|$. Il contient donc des $|f|fa$. Il peut être entendu de manière plus subtile avec une première partie allant vers la consonance inférieure $|e|$ (la 6^{te} au-dessus du *Ténor*) et une deuxième partie menant à $|f|$. Le troisième cas montre une première partie allant vers l'*anticipation de la note cible*. Les deux *tactus purs* se dirigent donc vers $|f|$.

Prenons encore le temps d'observer quelques exemples supplémentaires :



Le premier exemple montre le début du *tactus* ornant la consonance d'8^{ve} et la suite se dirigeant vers $|d|$, impliquant $|c|mi$. Les deux parties ornementales du second exemple se dirigent vers $|g|$, ce qui implique $|f|mi$. Et le dernier est constitué d'une première partie allant vers $|e|$, consonance supérieure (10^{ème}), suivie d'une deuxième partie allant vers $|g|$ nécessitant $|f|mi$.

Il est peut-être nécessaire à ce stade de spécifier que ces ornements plus développés ne sont pas obligatoirement joués rapidement. Ce n'est pas parce qu'ils sont notés avec des figures plus petites qu'ils impliquent un jeu plus rapide. Bien évidemment, si nous inventons un *Déchant* avec des *tactus purs* et des *tactus combinés*, la durée des sons du *Ténor* restera toujours équivalente. Mais ces *tactus purs* joués parmi d'autres combinés n'auront probablement pas le même « débit » que dans une pièce jouée intégralement en *tactus purs* ! De plus, il est aisé de comprendre que plus le jeu est rapide, plus il est difficile de percevoir les différentes sensations entre la première et la deuxième partie d'un *tactus combiné*. La vitesse amoindrit la subtilité de la direction mélodique !

Travaillez progressivement ces divers *tactus*, puis amusez-vous à les mélanger sur les mélodies de travail. Les possibilités deviennent très nombreuses ! Explorez alors les différentes directions qui apparaîtront.

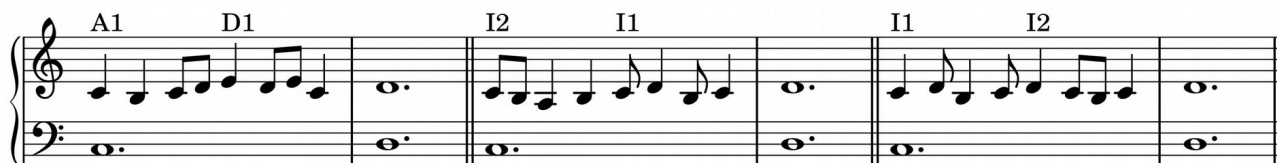
DIVISION PAR 12, 16 OU 24

Il existe encore d'autres « mesures » qui peuvent être utilisées, comme celles divisant les notes du *Ténor* par 12, 16 ou 24. Le principe est très simple à comprendre après l'étude des chapitres précédents qui ont expliqué toutes les possibilités de développement des *tactus*. Les exemples suivants, rapidement commentés, suffiront donc à la compréhension de ces divisions.

La division par 12 permet tout d'abord l'utilisation de tous les *tactus* utilisés dans la division par 6, comme ici à l'8^{ve} sur le *Ténor* |C| |D| :



De plus, en réduisant ces *tactus* de moitié, nous pouvons en créer de nouveaux en les combinant par 2, comme par exemple :



Nous pouvons également jouer des *tactus composés* de 2 ou 3 sons et d'un *tactus pur*, comme ici :



Enfin, il est également possible de jouer des *tactus combinés* de 2 ou 3 *tactus*

purs, ainsi que des *tactus composés* d'une consonance suivie de 2 *tactus purs* :



Il est possible de trouver d'autres combinaisons, mais le nombre de cas précédents est suffisamment conséquent pour varier le jeu. Voici un exemple de réalisation sur la première phrase du *Kyrie magne Deus* :



Vous aurez compris à ce stade du travail qu'il est nécessaire de se familiariser avec cette nouvelle division en étudiant progressivement chaque formation de *tactus*. Ensuite il sera alors possible d'être suffisamment à l'aise afin de « jongler » avec tous ces ornements.

Dans la division par 16, nous pouvons former tous les *tactus* utilisés dans la division par 8, et également les combiner par 2 après avoir été réduits de moitié. Nous pouvons aussi jouer des *tactus combinés* de 4 *tactus purs* réduits de leur quart, ainsi que tous les assemblages possibles de ces *tactus*. Les exemples précédents sont suffisants pour comprendre. La réalisation suivante permettra d'en jouer quelques-uns, vous laissant la liberté de chercher d'autres possibilités :





La division par 24, permettra quant à elle d'utiliser tous les *tactus* des divisions par 8 et 12, assemblés de toutes les façons possibles et après les avoir réduits de manière appropriée, comme ici :



Notez que les divisions par 6, 8 et 12 sont très largement privilégiées dans les tablatures qui nous sont parvenues⁹⁹. Peut-être n'est-il pas nécessaire de travailler les divisions par 16 et 24 avant d'avoir une certaine dextérité dans le jeu de celles les plus courantes.

99 Seul le [Codex Faenza](#) montre une ornementation arrivée à un stade de développement très avancé.

CONTRETÉNOR

PRÉLUDE

Trois traités¹⁰⁰ font mention du jeu possible d'un *Contreténor*, mais ne donnent pas exactement les mêmes consignes. Les tablatures de cette même période qui nous sont parvenues montrent que le *Contreténor* peut être joué ponctuellement, sur quelques notes¹⁰¹. Est-ce un canevas à poursuivre ? Dans tous les cas, cela ne nous permet pas de conclure sur sa formation. L'important est donc d'expérimenter différentes possibilités cohérentes avec la musique de l'époque.

Il faut tout d'abord savoir que cette voix ajoutée aux deux autres est davantage un renfort harmonique qu'une réelle troisième voix : elle accompagne ponctuellement le *Ténor* en « note contre note », sans aucun ornement. Concernant les consonances utilisées, toutes les sources semblent être en accord avec les règles de base de contrepoint de l'époque : la 3^{ce} est majeure pour aller à la 5^{te} et mineure pour aller à l'unisson. Mais ensuite les sources divergent : certains traités prônent le jeu de 4^{te} en-dessous du *Ténor* lorsque d'autres nous conseillent de les éviter au même titre que les 6^{tes} ¹⁰², et certaines tablatures utilisent quelques 4^{tes} supérieures¹⁰³.

100 [*Concordanciarum*](#) ; [*Octo Principalia de arte organisandi*](#) ; [*Opusculum de arte organica*](#).

101 Notez que la grande majorité des tablatures ne comporte pas de *Contreténor*.

102 Ce qui tend à prouver qu'elles étaient jouées par certains.

103 Généralement, ces 4^{tes} sont jouées comme renversement des 5^{tes} inférieures, en fonction de l'étendue des claviers de l'époque.

PREMIÈRE PRATIQUE

Pour commencer par une pratique simple, nous allons utiliser les 3^{ces} et les 5^{tes} uniquement au-dessus du *Ténor* conjoint en appliquant le procédé suivant. Tout d'abord, les phrases débutent par une 3^{ce}, une 5^{te} ou un unisson, ces deux dernières consonances restant préférables. Ensuite, nous jouons des 3^{ces}, impérativement majeures lorsque le *Ténor* descend conjointement. Enfin, les phrases se ponctuent avec l'enchaînement 3^{ce}M-5^{te} si le *Ténor* descend ou avec 3^{ce}m-unisson s'il monte. Voici ce que pourrait donner le *Ténor* du *Kyrie magne Deus* accompagné d'un tel *Contreténor*¹⁰⁴ :



A ce couple *Ténor-Contreténor* va être adjoint un *Déchant*, comme nous avons appris à le réaliser, par exemple :



104 Les notes du *Contreténor* sont des losanges afin de bien distinguer les deux voix, et l'ambitus des claviers de l'époque n'est pas respecté pour plus de facilité.



Nous trouvons au *Ténor* de la deuxième phrase de cet exemple une 4^{te} mélodique ascendante avec laquelle les 3^{ces} ne posent aucune difficulté par rapport au *Déchant*. Pourtant ce n'est pas toujours le cas. Je vous propose donc de travailler pour le moment sur les mélodies de travail en ne jouant aucune note au *Contreténor* avant de franchir un intervalle disjoint en cours de phrase. Une exception à cela : si une phrase débute par un intervalle disjoint ascendant, le premier son peut tout de même être accompagné d'une 5^{te}. Par exemple, le début de *Bel fiore dança* :



CONTRETÉNOR ET DÉCHANT

Afin de varier les possibilités, poursuivons le travail de la formation d'un *Contreténor* avec les 3^{ces} et les 5^{tes}.

Les consignes précédentes dérivent directement des règles de contrepoint de l'époque et de l'utilisation des 3^{ces} et 6^{tes} majeures à la fin des *tactus* lors des descentes conjointes. Pour maintenir une cohérence avec le *Déchant* lors des intervalles disjoints, les consonances formées au *Contreténor* devront prendre en compte les semi-tons des *pénultièmes*. Pour rappel : nous jouons des *|f|mi* lorsque nous nous dirigeons vers *|c|*, *|g|*, *|a|*, et des *|c|mi* pour aller vers *|d|*, *|g|* et *|e|*. Cela concerne donc très peu de cas : uniquement les 5^{tes} et 4^{tes} mélodiques à partir de *|D|* et de *|A|* :





Remarquez qu'il est également possible d'enchaîner des 5^{tes} consécutives entre le *Ténor* et le *Contreténor*. Il est cependant préférable d'éviter cela en fin de phrase, ce qui rendrait délicat l'ornementation de la 6^{te}M utile à une bonne ponctuation.

Faites l'expérience du jeu du *Contreténor* sur les mélodies de travail en observant bien l'interaction avec le *Déchant*¹⁰⁵.

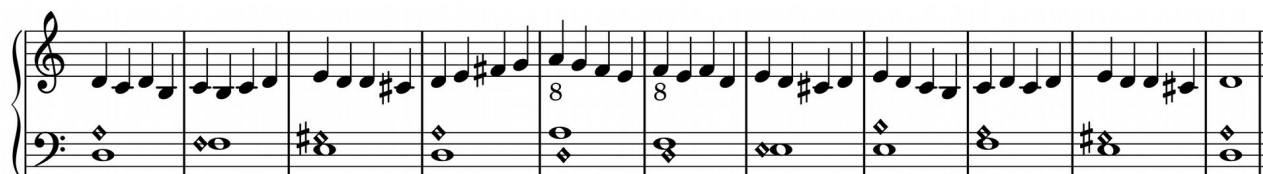
105 Les traités développant peu le sujet du *Contreténor* et les tablatures de cette époque étant rares à en comporter un, rien ne prouve véritablement que le *Déchant* soit en rapport avec le *Contreténor*. Cela constituerait un autre point commun entre cette pratique et celle antérieure de l'*Organum*.

CROISEMENT DE VOIX

Le *Contreténor* peut également être formé sous la voix de *Ténor*, impliquant parfois certains aménagements du *Déchant*¹⁰⁶. Nous pouvons l'envisager, mais plutôt ponctuellement, et en veillant à ce que les 3^{ces} qui conduisent à l'unisson soient mineures et que celles qui se dirigent vers une 5^{te} soient majeures, comme ici :



L'utilisation des 3^{ces} et 5^{tes} sous le *Ténor* rendent les 5^{tes} du *Déchant* dissonantes. Deux solutions se présentent alors pour le *Déchant* : la plus simple étant d'utiliser exclusivement des 8^{ves}, comme ici :



La deuxième solution est d'exclure du *Déchant* les 5^{tes} au profit des 4^{tes} et des 6^{tes}. Notez que si le *Contreténor* forme une 3^{ce} sous le *Ténor*, il est également possible de former une 3^{ce} au *Déchant* :



Attention cependant à ce que les 3^{ces} inférieures soient mineures lors des descentes conjointes au *Ténor* afin que le *Contreténor* reste cohérent avec le *Déchant* qui peut former une 3^{ce} ou une 6^{te} majeure :

106 Si toutefois nous considérons que le *Contreténor* est en relation avec le *Déchant*.



Cette deuxième solution met cependant plus en valeur les consonances imparfaites qui doivent être peu présentes dans le style de jeu que nous travaillons.

Intégrer ces nouvelles possibilités du *Contreténor* à votre jeu, notamment la première, en jouant sur les mélodies de travail ou tout autre *Ténor* de votre choix.

AUTRES CONSONANCES

Le *Contreténor* peut contenir des 4^{tes}, comme le mentionne le traité de Munich¹⁰⁷ qui stipule de les jouer exclusivement sous le *Ténor*. Cela équivaut au jeu des 5^{tes} supérieures. Il est donc possible de jouer quelques 4^{tes} inférieures consécutives. Dans ce cas, le *Déchant* pourra se construire sur l'8^{ve}, la 5^{te}, la 3^{ce}, mais pas sur la 6^{te} (ni sur la 4^{te})¹⁰⁸ :



Pour terminer, notez que le jeu de la 6^{te} au *Contreténor* semble faire partie de quelques rares tablatures¹⁰⁹. Mais elle peut être seulement le résultat de l'inversion de la 3^{ce} afin de rester dans l'ambitus du clavier ou du pédalier. Cette consonance paraît être plus adaptée au jeu d'un véritable contrepoint à 3 voix, ce qui ne correspond pas à ce que nous travaillons. Nous n'envisagerons donc pas cette consonance dans ce style.

Amusez-vous avec la pratique du *Contreténor* en ajoutant quelques 4^{tes} inférieures.

¹⁰⁷ [Concordanciarum](#).

¹⁰⁸ Si nous considérons que le *Contreténor* est en relation avec le *Déchant*.

¹⁰⁹ *Wol up ghesellen tactus* de la [tablature d'orgue de Ludolf Wilkin of Winsem](#) ; *Mensura trium et sex notarum* de la [tablature d'Adam Ileborgh](#).

POSTLUDE

Nous voici arrivés à la fin de notre étude de l'Ars organica. Vous avez pu entrevoir dans ces quelques pages une partie de la richesse du jeu des claviéristes des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles. Cependant, d'autres pratiques des claviéristes de l'époque n'ont pas été abordées dans cet ouvrage, comme par exemple, le jeu des *preambula* et la mise en tablature d'œuvres polyphoniques vocales. Ce travail sera proposé dans un prochain volume de cette collection.

Pour de plus amples informations sur le jeu des claviers au Moyen-âge et à la Renaissance, consultez notre site internet à l'adresse suivante :

<http://musiquerenaissance.free.fr/CMR/>

NOS PUBLICATIONS

LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

- x [*La Solmisation au XVI^{ème} siècle*](#)
- x [*La Notation Rythmique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*](#)

JOUONS ET CHANTONS SUR LE LIVRE

- x [*Contrepoint à 2 Voix*](#)
- x [*Organum duplum aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles*](#)

MUSIQUE POUR CLAVIER AVANT 1600

- x [*Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann*](#)

L'ART DE TOUCHER LES CLAVIERS AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE

- x [*Le jeu du clavier du 14^{ème} au début du 15^{ème} siècle d'après les traités*](#)

