# La Solmisation au XVI$^{ème}$ siècle

COLLECTION

# LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

# LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

## La Solmisation au XVI$^{ème}$ siècle

par Alban THOMAS

Il est interdit de reproduire tout ou une partie du présent document
par quelque procédé que ce soit,
sans avoir au préalable l'autorisation écrite de l'auteur.

La collection **LIVRETS PRATIQUES SUR LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE** a pour but de traiter différents sujets d'ordre pratique, basés sur le répertoire et les ouvrages théoriques des XV$^{ème}$ et XVI$^{ème}$ siècles. Par une approche simple, concise et la plus claire possible, elle souhaite ainsi apporter modestement une aide à la pratique de la musique de cette période.

# La Solmisation au XVI$^{ème}$ siècle

Association
Musique à la Renaissance

© Musique à la Renaissance
Novembre 2007

# Table des matières

Introduction .....11

1. L'échelle diatonique .....12

2. Qu'est-ce que la solmisation ? .....14

3. Les hexacordes .....16

4. Les clefs .....20

5. Les muances .....22

6. Le Fa superhexacordum .....24

7. Musica ficta .....26

8. La solmisation et les musiciens actuels .....28

9. Exercices pratiques .....30
Introduction .....30
Exercices sur les hexacordes .....32
Exercices sur les muances (nature ↑ bécarre) .....36
Exercices sur les muances (nature ↓ bécarre) .....38
Exercices sur les muances (nature ↑ bémol) .....40
Exercices sur les muances (nature ↓ bémol) .....42
Exercices sur les muances (bécarre ↑ nature) .....44
Exercices sur les muances (bécarre ↓ nature) .....46
Exercices sur les muances (bémol ↑ nature) .....48
Exercices sur les muances (bémol ↓ nature) .....50
Exercices sur diverses muances .....52
Exercices sur la musica ficta .....54
Conclusion .....58
Quelques livres et traités .....60

# Introduction

Au Moyen-âge et à la Renaissance, la solmisation était un procédé de base de l'apprentissage de la musique pratique[1], comme en témoignent directement ou indirectement de nombreux traités de l'époque.

Mais quel est ce procédé utilisé pendant toute cette période, et notamment au XVI$^{ème}$ siècle ? De quoi est-il constitué ? Et que peut-il apporter aujourd'hui aux musiciens ?

Ce petit ouvrage souhaite répondre modestement à ces questions et apporter aux lecteurs la possibilité de s'initier à sa pratique[2].

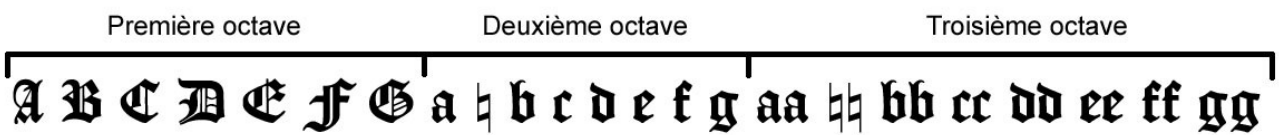
1 La musique pratique correspond à ce que nous nommons aujourd'hui « musique », c'est-à-dire une combinaison de hauteurs sonores jouées ou chantées. Elle s'oppose à la musique spéculative qui, quant à elle, est une matière purement théorique.

2 Les notions abordées dans ce livret, bien qu'assez simples, demandent un effort particulier afin d'être intégrées. La difficulté principale est d'oublier ses réflexes solfégiques modernes, tant au niveau de la théorie que de la pratique, pour en acquérir d'autres. Ainsi, n'hésitez pas à lire plusieurs fois ces quelques pages afin de comprendre de mieux en mieux le procédé et ce que peut vous apporter la solmisation.

# 1. L'échelle diatonique

Avant d'aborder véritablement le sujet de ce livret, il est primordial de connaître ce qu'est l'échelle diatonique.

L'échelle diatonique est un ensemble de hauteurs sonores relatives entre elles, issues d'un phénomène physique[3]. Elles sont nommées par les lettres de *A* à *G*, le *B* pouvant être de deux natures, soit *dur* (ou *carré* : ♮), soit *mol* (ou *rond* : *b*). Ainsi nous pouvons noter l'échelle de la manière suivante, les minuscules et les doubles minuscules correspondant aux octaves supérieures :




3 Cf. note 4 p.13.

Trois points importants sont à retenir. Premièrement, *B* de la première octave est, d'après les écrits théoriques uniquement *dur* (♮)[4], ce qui implique que cette octave compte seulement 7 hauteurs contre 8 pour les suivantes. Deuxièmement, une mélodie peut contenir ♮ *dur* et *b mol* mais jamais de manière consécutive, afin d'éviter une certaine dureté musicale. Troisièmement, toutes les hauteurs successives[5] sont distantes d'un ton, sauf trois, reproduites à chaque octave qui le sont d'un semi-ton seulement. Ce semi-ton se trouve entre les hauteurs suivantes : *a - b mol*, ♮ *dur - c*, et *e - f*.

Notez enfin que l'échelle diatonique ci-contre débute par *A* par souci de simplicité. En effet, les écrits théoriques la font généralement débuter par Γ (Gamma), hauteur à partir de laquelle toutes les autres sont générées.

4 Cela peut être expliqué de deux manières.

Premièrement, toutes les hauteurs sont déterminées d'après des proportions appliquées, par exemple, à la longueur des cordes produisant un son. Ainsi le rapport 1/2 détermine l'octave, 2/3 la quinte, 3/4 la quarte et 8/9 le ton. Le premier *B* est ainsi « calculé » à partir de *A* (*B*=8/9 de *A*). Il ne peut pas être *mol* puisque la proportion du semi-ton, trop complexe (243/256), ne convient pas à la détermination de cette hauteur. Par contre, *b* et *bb* peuvent être facilement trouvés d'après la proportion de la quarte (*b*=3/4 de *F*, *bb*=3/4 de *f* ou *bb*=1/2 de *b*).
Deuxièmement, la théorie des hexacordes implique que le premier *B* soit chanté *Mi* (cf. p.19).

Notez que cela est purement théorique, car en pratique, la première octave compte bien les deux natures de B, comme en témoignent les divers instruments à claviers des XV$^{ème}$ et XVI$^{ème}$ siècles.

5 Sachant que ♮ et *b* ne peuvent pas se suivre.

# 2. Qu'est-ce que la solmisation ? - - - - - - - - - - - - - - - -

La solmisation est un procédé pratique ayant pour but de chanter les différents intervalles musicaux contenus dans l'échelle diatonique; autrement dit, de savoir passer d'une hauteur à une autre. Ainsi, elle est un procédé vocal permettant non seulement de « déchiffrer » une partition mais aussi d'improviser des mélodies. Elle n'a donc pas pour seul but le décryptage de la notation musicale : elle est une pratique orale.

Ce procédé aurait été inventé par Guido d'Arezzo au début du XI$^{ème}$ siècle. Moine bénédictin, Guido reçoit de l'évêque Théobald vers 1025 à Arezzo la charge de l'éducation musicale des enfants. C'est dans ce cadre que la solmisation aurait été appliquée[6]. Elle est donc à l'origine une méthode d'apprentissage destinée aux enfants.

La solmisation se concrétise par le fait d'associer des syllabes aux différentes hauteurs de l'échelle diatonique. L'origine de ces syllabes se trouve dans l'hymne *Ut queant Laxis* : la première syllabe des six premiers vers est chantée sur les hauteurs de *C* à *A* (cf. p.15). Cette association syllabes/hauteurs détermine le point de départ du procédé.

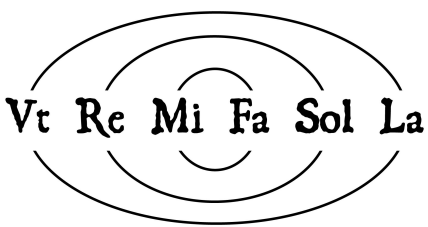
6 Pour plus de détails concernant Guido d'Arezzo, reportez-vous à l'introduction de la traduction de *Micrologus* (cf. p.61).

| | | |
|---|---|---|
| ***C*** | *D F D E D* | |
| ***Ut*** | *que- ant la-* | *xis,* |
| ***D*** | *D C D E E* | |
| ***Re-*** | *so- na-re fi-* | *bris,* |
| ***E*** | *F G E D E C D* | *Pour que puissent résonner* |
| ***Mi-*** | *ra ges- to-* | *rum,* *sur les cordes détendues de nos lèvres* |
| ***F*** | *G A G F D D* | |
| ***Fa-*** | *mu- li tu- o-* | *rum,* *les merveilles de tes actions,* |
| ***G*** | *A G E F G D* | *enlève le péché de ton impur serviteur,* |
| ***Sol-*** | *ve pol- lu-* | *ti,* *ô Saint Jean* |
| ***A*** | *G A F G A A* | |
| ***La-*** | *bi- i re- a- tum* | |
| | *G F D C E D* | |
| | *Sanc- te Jo- han-* | *nes* |

Mais notez bien cela : *Ut Re Mi Fa Sol La* ne sont pas des noms de notes. Ce sont des syllabes qui permettent de chanter des intervalles : *Ut-Re* = 1 ton = 2$^{de}$ majeure, *Ut-M*i = 2 tons = 3$^{ce}$ majeure, *Ut-Fa* = 2 tons et 1 semi-ton = 4$^{te}$ juste, etc... La solmisation est bien un procédé dynamique permettant de « franchir » des intervalles, et non pas de chanter une succession de notes. En gardant cela à l'esprit, l'intervalle retrouve sa place fondamentale et donne du mouvement à la musique.

# 3. Les hexacordes

Hexacorde est le terme qui désigne l'ensemble de six hauteurs sonores chantées à l'aide des six syllabes *Ut Re Mi Fa Sol La*[7]. Cet ensemble est organisé concentriquement autour du semi-ton *Mi-Fa*, toutes les autres syllabes conjointes formant des tons (cf. schéma ci-dessous).




L'échelle diatonique comporte 8 hauteurs par octave. Or l'hexacorde, ne contenant que six hauteurs, ne peut permettre de parcourir ni l'ensemble de l'octave, ni la totalité de l'échelle diatonique. De plus, l'hexacorde ne comporte qu'un seul semi-ton (*Mi-Fa*) alors que l'échelle diatonique en comporte 3 par octave (cf. p.13). L'idée est alors de placer 3 hexacordes différents afin de pouvoir utiliser toutes les hauteurs de l'octave. Ainsi, le premier hexacorde est basé sur *C* (à l'image de l'hymne *Ut queant laxis*) et a le semi-ton *Mi-Fa* sur *E-F*. Il est nommé « hexacorde par nature ». Le deuxième est basé sur *F*, a le semi-ton *Mi-Fa* sur *a-b mol* et se nomme « hexacorde par bémol ». Le troisième est basé sur *G*, a le semi-ton sur ♮ *dur-c* et se nomme « hexacorde par bécarre ». Ces trois hexacordes sont reproduits sur toutes les octaves (cf. p.19).

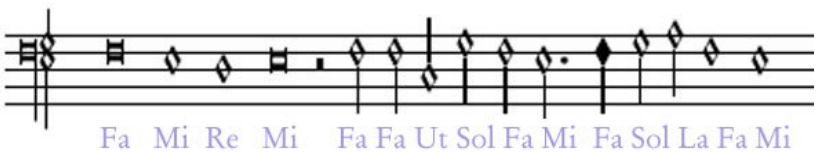
7 Pour qu'aucune confusion ne puisse être faite, notez bien que les hauteurs seront toujours nommées par les lettres, et les syllabes *Ut Re Mi Fa Sol La* correspondront toujours aux syllabes de solmisation (et non aux noms actuels des notes).

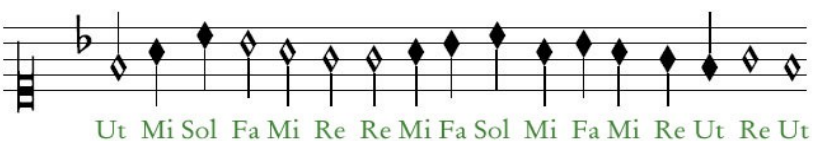
Ainsi, une hauteur appartient à différents hexacordes, ce qui implique qu'elle puisse être chantée à l'aide de différentes syllabes. Par exemple, c peut être chanté Sol (hexacorde par bémol), Fa (hexacorde par bécarre) ou Ut (hexacorde par nature). Pour cette raison, cette hauteur sera nommée c Sol Fa Ut. De même, d peut être chanté La (hexacorde par bémol), Sol (hexacorde par bécarre) ou Re (hexacorde par nature). Elle sera par conséquent nommée d La Sol Re. Et ainsi de suite pour les autres hauteurs : e La Mi, f Fa Ut, g Sol Re Ut, a La Mi Re et b Fa ♮ Mi. Retenez cependant que b mol se chante toujours Fa (hexacorde par bémol) et ♮ dur toujours Mi (hexacorde par bécarre)[8].

Vous trouverez sur la page suivante trois exemples musicaux notés sur portée[9], extraits du traité de Corneille de Blockland de Montfort (cf. p.60). Ils illustreront et éclairciront le principe. Notez également qu'à partir de cette page, des « codes couleur » sont utilisés pour indiquer les différents hexacordes : bleu (hexacorde par nature), rouge (hexacorde par bécarre) et vert (hexacorde par bémol).

8 Cf. tableau p.19.
9 Pour l'explication des clefs, cf. p.20-21.

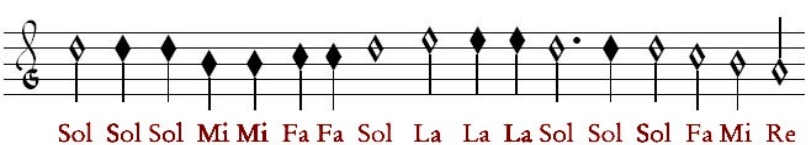
Exemple 1
*Hexacorde par nature*
*(clef de F, première note = F chanté Fa)*




Exemple 2
*Hexacorde par bémol*
*(clef de c, première note = f chanté Ut)*

Exemple 3
*Hexacorde par bécarre*
*(clef de g, première note = dd chanté Sol)*



## Tableau des hexacordes

| *Echelle →* <br> *Hexacordes* <br> ↓ | *Γ* | *A* | *B* | *C* | *D* | *E* | *F* | *G* | *a* | *b* ou ♮ | *c* | *d* | *e* | *f* | *g* | *aa* | bb ou ♮♮ | *cc* | *dd* | *ee* | *ff* | *gg* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ♮ | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **nature** | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | | | | | | | | | | | | |
| **b** | | | | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | | | | | | | | | |
| ♮ | | | | | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | | | | | | | | |
| **nature** | | | | | | | | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | | | | | |
| **b** | | | | | | | | | | | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | | |
| ♮ | | | | | | | | | | | | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | | |
| **nature** | | | | | | | | | | | | | | | | | | *Ut* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *So* |
| ***Dénomination des hauteurs de son*** | | | | | | | | | ***a La Mi Re*** <br> ***♮*** <br> ***b Fa Mi*** | | ***c Sol Fa Ut*** | ***d La Sol Re*** | ***e La Mi*** | ***f Fa Ut*** | ***g Sol Re Ut*** | | | | | | | |

# 4. Les clefs

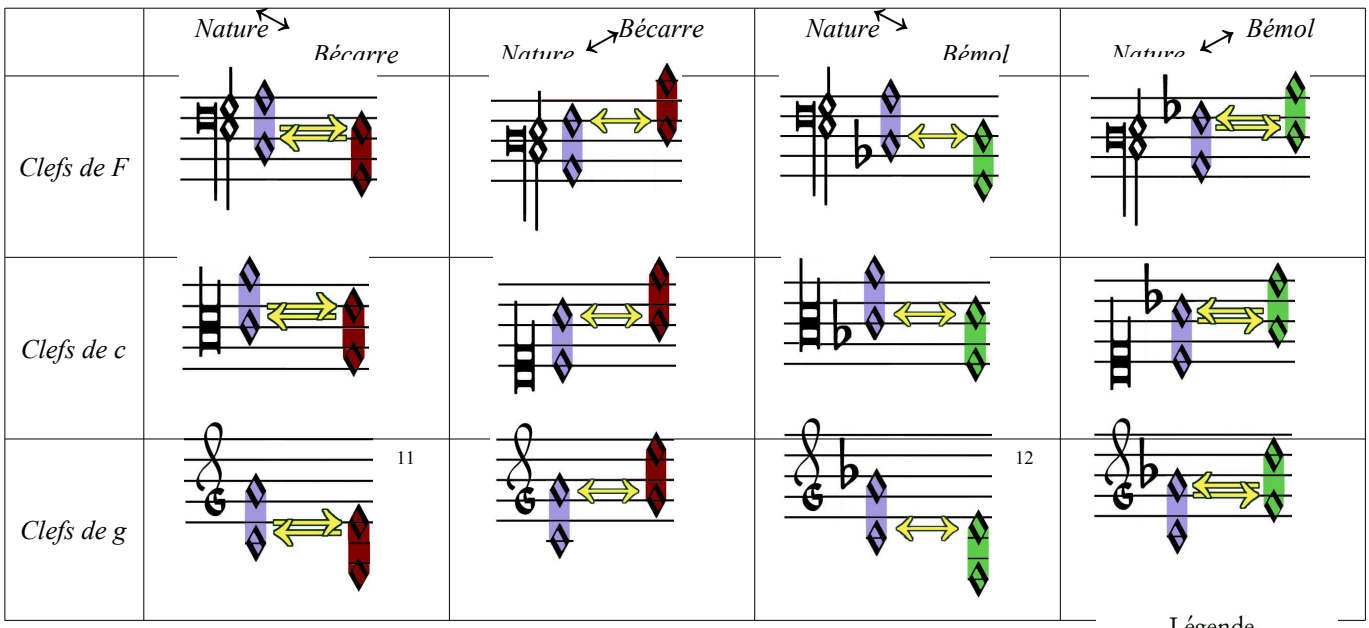
Les clefs[10] et le *b* à la clef sont des éléments importants pour le repère des hexacordes sur une partition.

Dans tous les cas, l'hexacorde par nature peut être utilisé. L'un des deux autres hexacordes lui est associé, en fonction de la présence ou non d'un *b* à la clef. Dans le cas d'une clef sans *b*, c'est l'hexacorde par bécarre qui s'applique, et dans l'autre cas c'est l'hexacorde par bémol.

Deux syllabes *Ut* et *Fa* peuvent être repérées facilement. Les trois clefs existantes (*F, c* et *g*) correspondent précisément aux hauteurs sur lesquelles sont placés les hexacordes. Ainsi, chaque clef peut indiquer *Ut* : la clef de *c* celui de l'hexacorde par nature, la clef de *F* celui de l'hexacorde par bémol et la clef de *g* celui de l'hexacorde par bécarre. Quant à la syllabe *Fa*, elle peut être signalée par les deux clefs qui comportent un semi-ton inférieur : la clef de *c* (*Fa* de l'hexacorde par bécarre) et la clef de *F* (*Fa* de l'hexacorde par nature). Dans tous les cas, *b* indique *Fa*.

Vous trouverez ci-contre des schémas représentant l'emplacement des hexacordes en fonction des clefs, ainsi que l'indication des muances (cf. p.22). Afin que ce qui précède soit plus concret, lisez à nouveau les exemples de la page 18 en mettant en évidence le rapport entre les clefs, le *b* et les hexacordes utilisés. De même, il est conseillé de travailler les exercices de la page 32 avant de poursuivre.

10 Rappelons que *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol* et *La* ne correspondent pas à des noms de notes. Par conséquent les trois clefs utilisées sont nommées *clef de c*, *clef de F* et *clef de g*.




11 Cet exemple est uniquement présenté à titre indicatif, car les lignes supplémentaires ne seraient pas utilisés au profit de l'emploi d'une autre clef.

12 Idem.

# 5. Les muances

Les mélodies dépassent toujours l'étendue d'un hexacorde, sauf dans de très rares cas. Il faut donc pouvoir passer d'un hexacorde à un autre au cours d'une même mélodie. C'est ce que l'on nomme *muance*. Toutes les muances sont possibles avec l'hexacorde par nature. Par contre, la muance entre l'hexacorde par bémol et celui par bécarre est fortement déconseillée, afin de ne pas créer de dureté sonore. Certaines contraintes polyphoniques peuvent tout de même fournir quelques exceptions que nous n'aborderons pas ici.

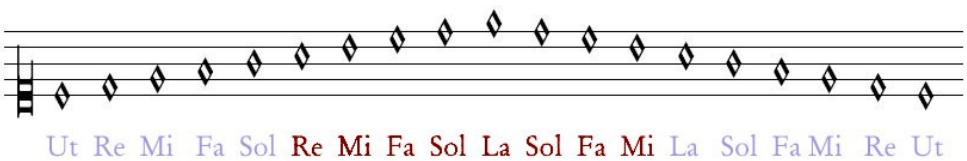
Comme en témoignent de nombreux traités du XVI$^{ème}$ siècle[13], les muances se font à cette époque d'une manière très codifiée. Ainsi, pour passer d'un hexacorde à un autre en montant conjointement, deux solutions sont possibles : *Fa-Re* ou *Sol-Re*. C'est à dire que *Fa* peut être suivi de *Re* (remplaçant *Sol*) ou que *Sol* peut être suivi de *Re* (remplaçant *La*)[14]. D'une manière similaire, il est possible de descendre conjointement en chantant *Fa-La* ou *Mi-La*. C'est-à-dire que *Fa* peut être suivi de *La* (remplaçant *Mi*) ou que *Mi* peut être suivi de *La* (remplaçant *Re*)[15].

Les muances sont la principale difficulté de la solmisation, pouvant rebuter dans un premier temps. Mais un peu de travail permet de franchir ce cap. De plus, une petite astuce peut vous y aider : repérer la ligne ou l'interligne où se situe la muance. Ce repère vous permettra d'anticiper plus facilement les substitutions de syllabes (cf. p.21). Exercez-vous maintenant à solmiser les mélodies des pages 36 à 53. Mais attention : il est nécessaire d'avoir connaissance de la notion du *Fa superhexacordum* pour certains exercices (cf. p.24).

13 Cf. p.60-61.
14 Cf. exemples 4 et 5 p.23.
15 Idem.

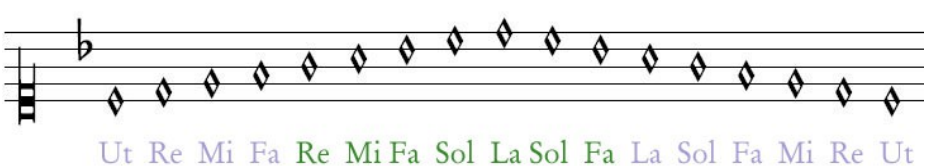
Exemple 4

*Muances nature → bécarre → nature*




Exemple 5

*Muances nature → bémol→ nature*



# 6. Le Fa superhexacordum ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

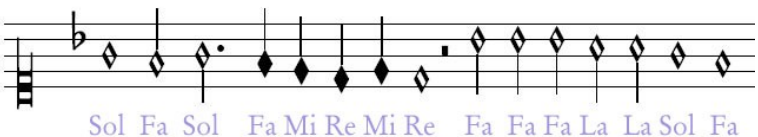
Afin d'éviter certaines muances, il est possible d'ajouter une hauteur au-dessus de l'hexacorde. Cette hauteur est toujours située un semi-ton au-dessus de *La,* et par conséquent toujours chantée *Fa*[16]. C'est que l'on nomme le *Fa superhexacordum*.

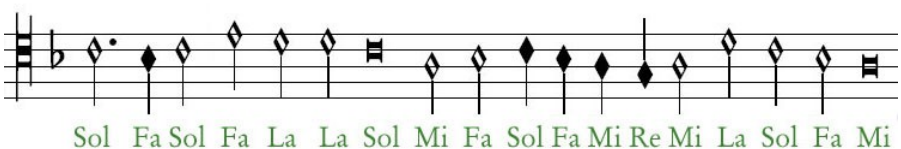
Ainsi, lorsqu'une mélodie ou un fragment mélodique dépasse un hexacorde d'une seule hauteur, cette dernière est chantée *Fa*, un semi-ton au-dessus de *La* (qu'un *b* soit inscrit ou non). Cela est valable que l'hexacorde soit par nature (cf. ex.6 p.25), par bémol (cf. ex.7 p.25) ou par bécarre (cf. ex.8 p.25). Le « code couleur » utilisé pour l'indication du *Fa superhexacordum* est le même que celui de l'hexacorde concerné.

Afin de s'assurer de la compréhension du procédé, il est conseillé de travailler les exercices de la page 34 en plus des exemples ci-contre.

16 *Fa* forme un semi-ton avec la hauteur qui lui est directement inférieure (cf. *Mi-Fa*).

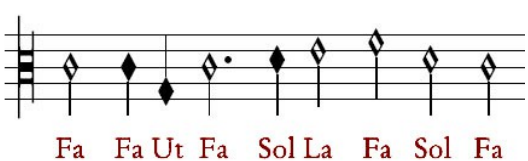
Exemple 6
*Hexacorde par nature*
*(clef de c, première note = g chanté Sol)*




Exemple 7
*Hexacorde par bémol*
*(clef de c, première note = c chanté Sol)*

Exemple 8
*Hexacorde par bécarre*
*(clef de c, première note = c chanté Fa)*



# 7. Musica ficta

*Musica ficta* est une terminologie que l'on rencontre très souvent lorsque l'on s'intéresse aux musiques des périodes du Moyen-âge et de la Renaissance. Que signifie t'elle ?

Cette notion qui paraît tout d'abord complexe est en réalité assez simple : la *musica ficta* correspond à l'utilisation d'une syllabe sur une hauteur qui ne lui est pas destinée à la base, comme par exemple en chantant *Fa* sur *g*. Avec les trois hexacordes, *g* peut se chanter *Sol*, *Re* ou *Ut*[17], mais en aucun cas *Fa*. Pourtant, cela peut tout de même se produire, mais nous sommes alors dans un quatrième hexacorde « fictif » créé pour l'occasion. Ainsi, nous avons un hexacorde (basé sur *d*) qui correspond aux hauteurs *d e f(#) g a b*. Les hauteurs *f* et *g* sont chantées *Mi* et *Fa* et par conséquent distantes d'un semi-ton impliquant que *f* est haussé d'un semi-ton (#).

Les accidents[18] sont de deux natures : le dièse (#) qui signale que la note est chantée *Mi* et le bémol (*b*) qui signale que la note est chantée *Fa*. Ces signes d'accidents modifient donc la syllabe chantée (cf. Exemple 9 page 27). Pourtant, afin de ne pas complexifier le procédé, il est convenu au XVI$^{ème}$ siècle de laisser en place les syllabes « traditionnelles » (en haussant tout de même d'un semi-ton la hauteur désignée) lorsque l'effet du # est ponctuel (cf. Exemple 10 page 27). Cela se produit très couramment en fin de phrase. Notez que le « code couleur » utilisé pour les hexacordes fictifs est le noir.

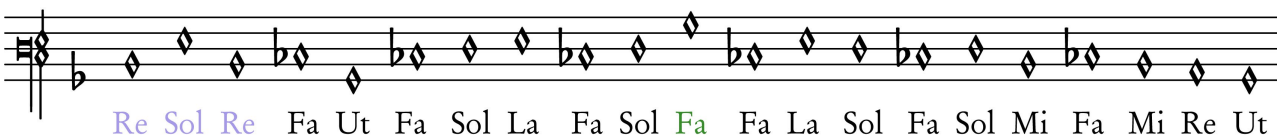
17 Cf. p.19.

18 *Accident* est l'ancien terme pour désigner une altération.

Exemple 9

*Accidents présents assez longtemps*

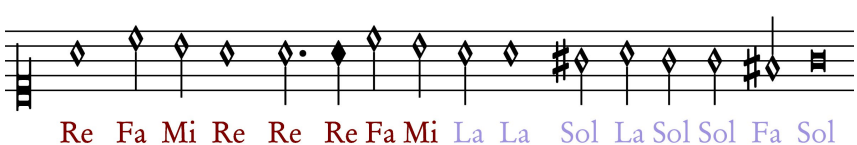
*hexacorde fictif (basé ici sur ♮ dur)*




Exemple 10

*Accidents ponctuels*

*pas d'hexacorde fictif*



# 8. La solmisation et les musiciens actuels ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

Pourquoi travailler aujourd'hui la solmisation ? Que peut-elle apporter aux musiciens actuels que le solfège moderne ne fournirait pas ?

La solmisation permet de redonner à l'intervalle la place capitale qu'il occupe dans le chant et le jeu musical. De nos jours, les notes sont considérées pour elles-même, les mélodies étant formées d'une succession de hauteurs fixées. En musique ancienne, ce sont les intervalles qui forment les mélodies, les hauteurs (aussi importantes soient-elles) ne sont que leurs bornes. Cette idée conforte la sensation de mouvement et d'énergie. Afin de bien faire comprendre ce point fondamental, prenons la marche comme analogie. Pour marcher, il est nécessaire de fournir de l'énergie entre chaque appui. C'est cette énergie qui génère le mouvement et non les appuis eux-même. La musique procède de la même manière.

De plus, les syllabes comportent en elles une sorte de pouvoir étonnant : elles participent à la sensation d'attractivité mélodique (syllabes fortes-faibles, ascendantes-descendantes, semi-tons, ...). Par exemple *Mi* est une syllabe très attirée vers le *Fa*. Certes, l'échelle y est pour beaucoup, mais la prononciation de la syllabe « *Mi* » accentue encore cette attraction.

La solmisation est également indispensable dans les nombreux cas de *Fa superhexacordum* ou de certains accidents non notés. Elle permet de « révéler » la hauteur véritable des notes. Avec la pratique solfégique actuelle, les hauteurs sont falsifiées.

Elle peut être également un outil utilisé dans le cadre d'improvisations polyphoniques. Voici quelques exemples : les deux voix d'un *Organum parallèle* sont solmisées de manière identique; de même pour les voix supérieures d'un *Faux-Bourdon* à 3 voix; les canons et les entrées imitatives utilisent très souvent les même syllabes (syllabes identiques à l'octave, à la quarte et à la quinte); ...

Enfin, la solmisation permet également, et cela n'est pas la moindre des choses, de s'extraire du système solfégique actuel et par la même occasion d'acquérir d'autres réflexes utiles à la pratique des musiques anciennes.

# 9. Exercices pratiques

## Introduction

Voici maintenant quelques exercices qui vous permettront de pratiquer la solmisation. Mais attention : ces exercices sont à chanter. Sans le chant, la solmisation n'a plus aucun intérêt puisqu'elle a pour but de franchir les intervalles sonores.

Afin de travailler progressivement, vous trouverez tout d'abord des exercices sans muances permettant le repérage des hexacordes. Ensuite, vous pourrez travailler les muances de toutes sortes. Enfin, quelques exemples de *musica ficta* sont proposés afin de couvrir toutes les notions abordées dans ce livret. Les exercices sont imprimés sur les pages de gauche et les corrigés sur les pages de droite.

Rappels[19] : avant de vous lancer dans la solmisation de ces mélodies, repérez tout d'abord la clef et sa position (indicatrices des « zones hexacordales »), la présence ou non d'un bémol (signifiant l'utilisation de l'hexacorde par bécarre ou par bémol) et les lignes ou interlignes de muance en montant comme en descendant. Notez également que plusieurs « solutions » sont parfois possibles. Toutefois, les muances doivent être évitées lorsqu'elles ne sont pas indispensables.

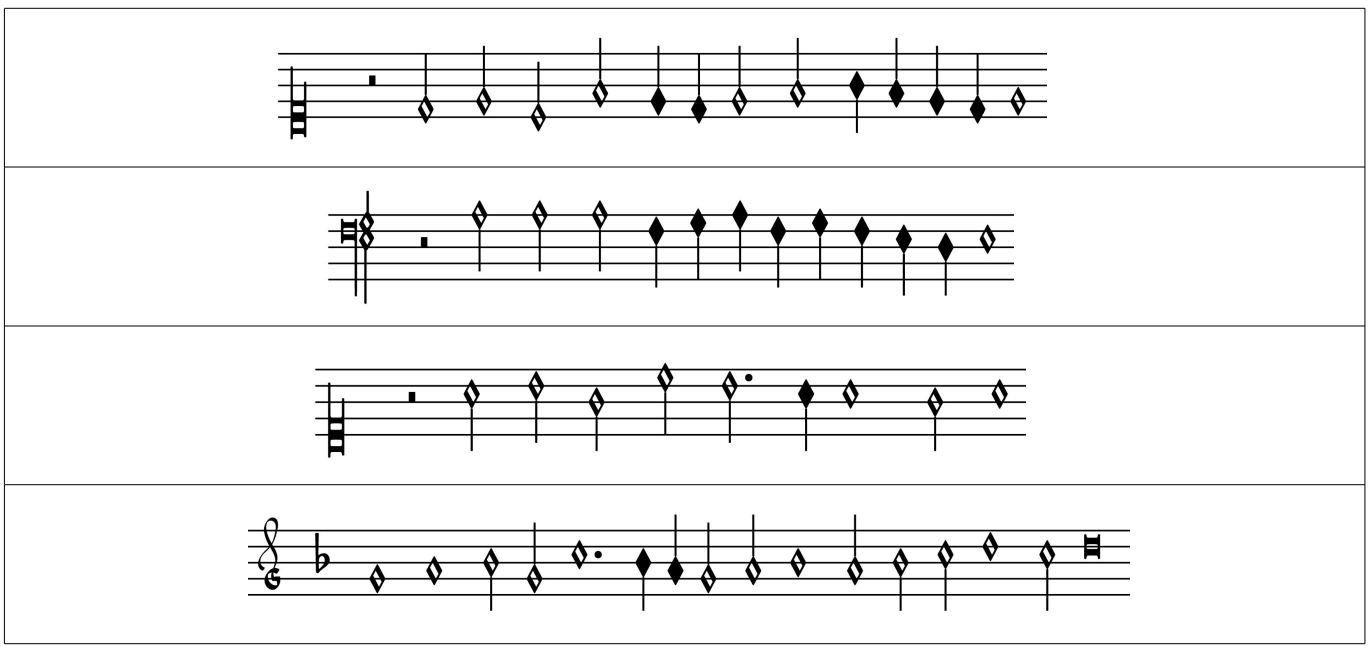
19 Cf. p.20-21.

Retenez également que tout accident noté dans les exercices suivants est uniquement valable pour la note devant laquelle il est inscrit, comme cela se pratiquait à l'époque.

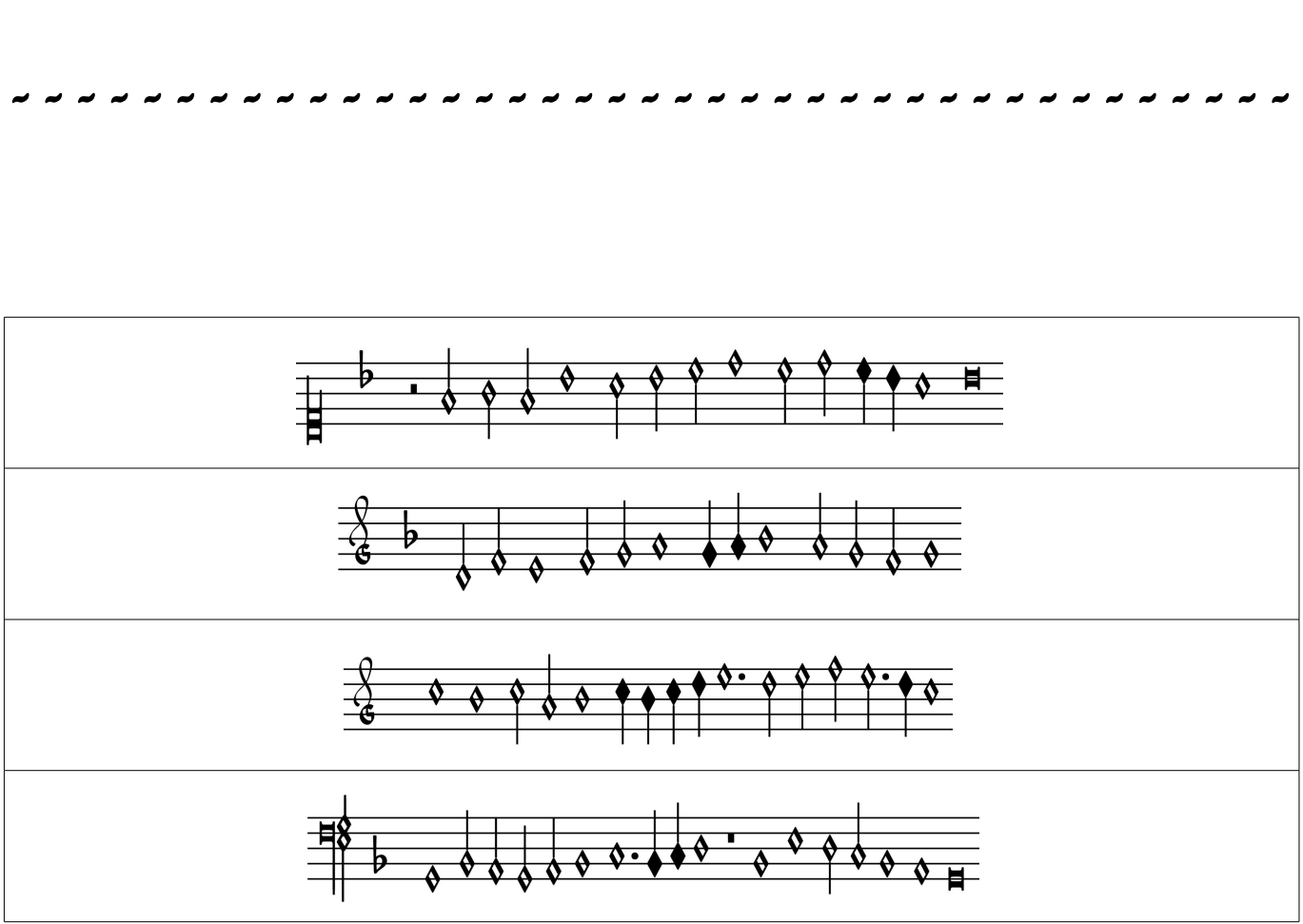
Sachez enfin, à titre indicatif, que la majorité des exemples donnés ci-après est extraite de *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela ...* de Antonio de Cabezon. Il peut paraître surprenant d'avoir choisi des oeuvres instrumentales pour travailler la solmisation. Pourtant, elle n'est pas réservée à la formation des chanteurs, mais bien une pratique d'apprentissage de base commune à tous les musiciens de l'époque. Ainsi, comme le fait bien comprendre Sancta Maria dans son traité de jeu pour instruments polyphoniques[20] : ce qui ne peut pas se chanter ne peut pas se jouer (et inversement).

20 Cf. p.61.

# Exercices sur les hexacordes

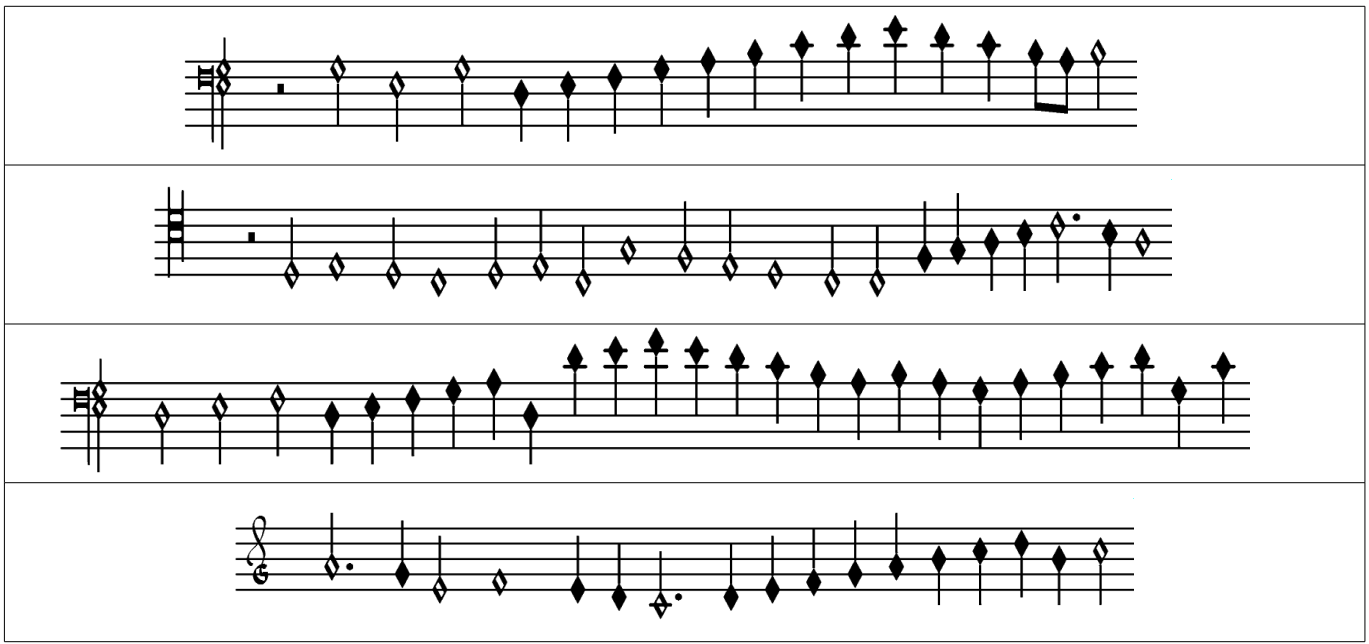


| |
|---|
| *Re Mi Ut Fa Mi Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Mi*<br>(clef de *c* = *Ut* → hexacorde par nature) |
| *La La La Fa Sol La Fa Sol Fa Mi Re Mi*<br>(clef de *F* = *Fa* → hexacorde par nature) |
| *Re Mi Ut Fa Mi Re Re Ut Re*<br>(4ème ligne = ♮♮ = *Mi* → hexacorde par bécarre) |
| *Re Mi Fa Re Sol Fa Mi Re Mi Fa Mi Fa Sol La Sol La*<br>(*bb* = *Fa* → hexacorde par bémol) |



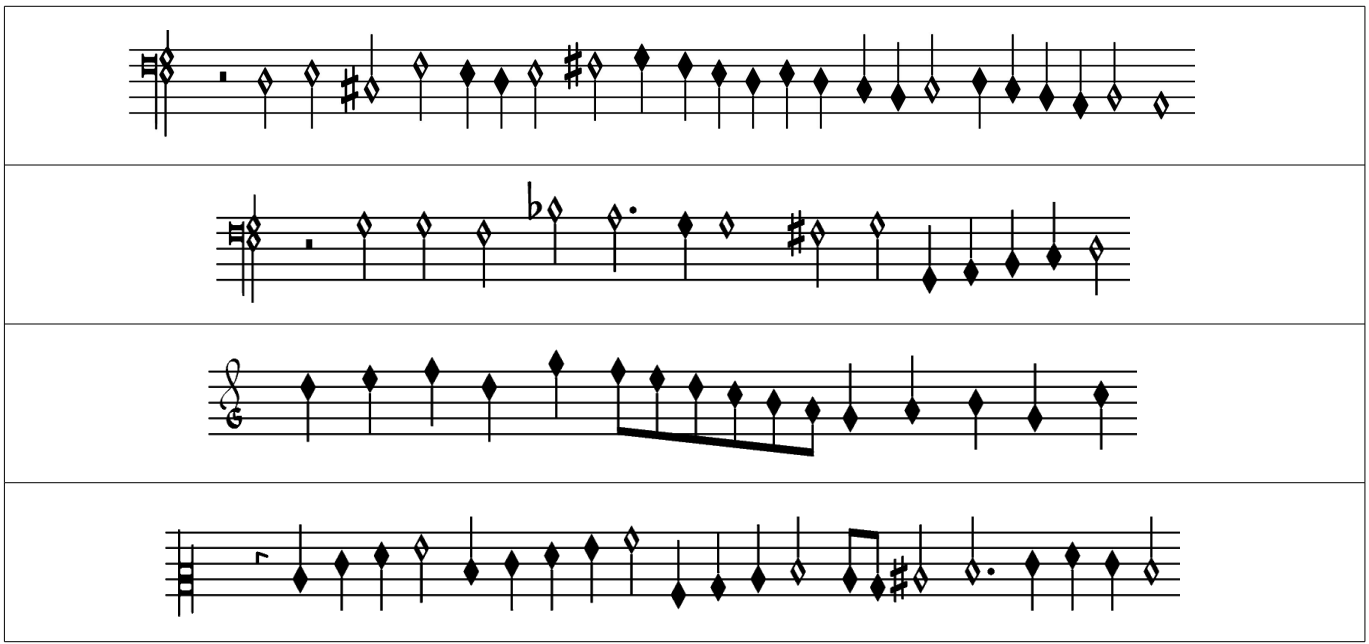
| |
|---|
| *Ut Re Ut Fa Mi Fa Sol La Sol La Sol Fa Mi Fa*<br>(*bb* = *Fa* → hexacorde par bémol) |
| *Re Fa Mi Fa Sol La Sol La Fa La Sol Fa Sol*<br>(clef de *g* = *Sol* → hexacorde par nature) |
| *Fa Mi Fa Re Mi Fa Mi Fa Sol La Sol La Fa La Sol Fa*<br>(3ème ligne = ♮♮ = *Mi* → hexacorde par bécarre) |
| *Re Fa Mi Re Mi Fa Sol Fa Sol La Fa Fa La Sol Fa Mi Re*<br>(*B mol* = *Fa* → hexacorde par bémol) |

## Exercices sur les m uances (nature ↑ bécarre)



| |
|---|
| *Sol Mi Sol Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La Sol Fa Mi Re Mi*<br>(nature ↑ bécarre) |
| *Re Mi Re Ut Re Mi Ut Sol Fa Mi Re Ut Ut Fa Sol Re Mi Fa Mi Re*<br>(nature ↑ bécarre) |
| *Re Mi Fa Re Mi Fa Sol La Re Sol La Fa La Sol Fa Mi Re Mi Re Ut Re Mi Fa Sol Ut Fa*<br>(nature ↑ bécarre) |
| *La Sol Mi Fa Mi Re Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol Mi Fa*<br>(nature ↑ bécarre) |

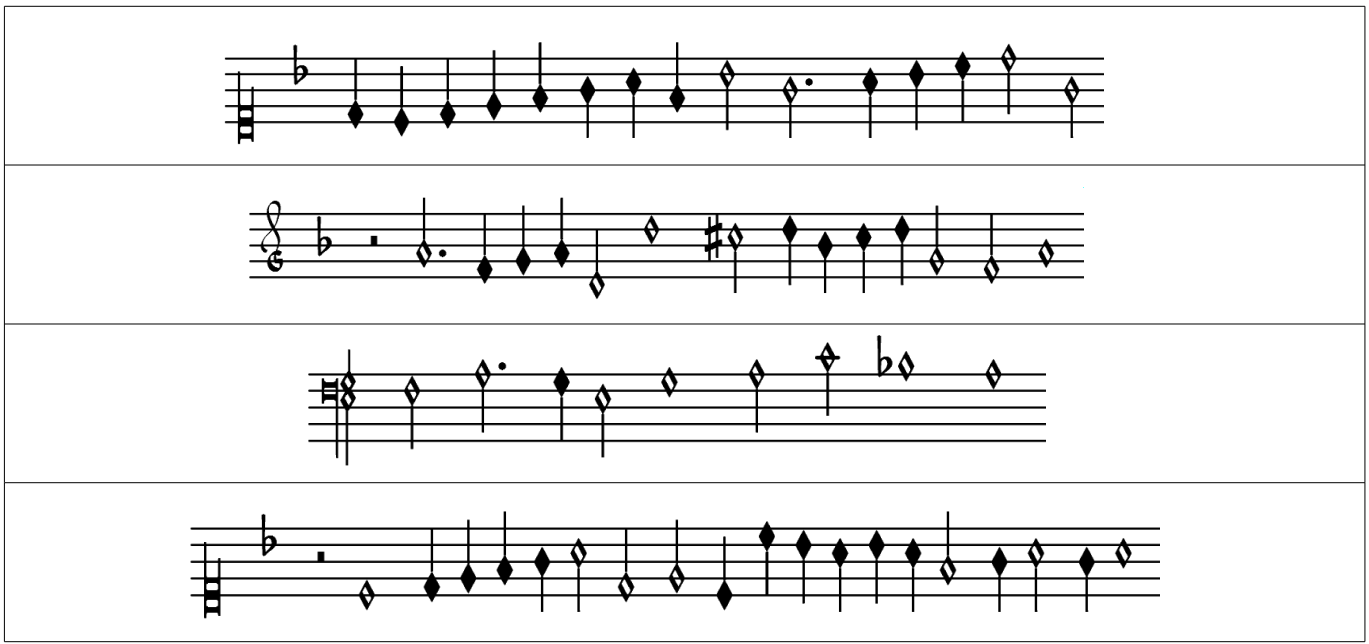
## Exercices sur les muances (nature ↓ bécarre)



~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

| |
|---|
| *Re Mi Ut Fa Mi Re Mi Fa Sol Fa La Sol La Sol Fa Mi Fa Sol Fa Mi Re Mi Re*<br>(nature ↓ bécarre) |
| *Sol Sol Fa Fa La Sol Sol Fa Sol Ut Re Mi Fa Sol*<br>(nature ↓ bécarre) |
| *Re Mi Fa Re Sol Fa La Sol Fa Mi Re Ut Re Mi Ut Fa*<br>(nature ↓ bécarre) |
| *Ut Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La Re Mi Fa Sol Fa Mi Fa Sol La Fa La Sol*<br>(nature ↓ bécarre) |

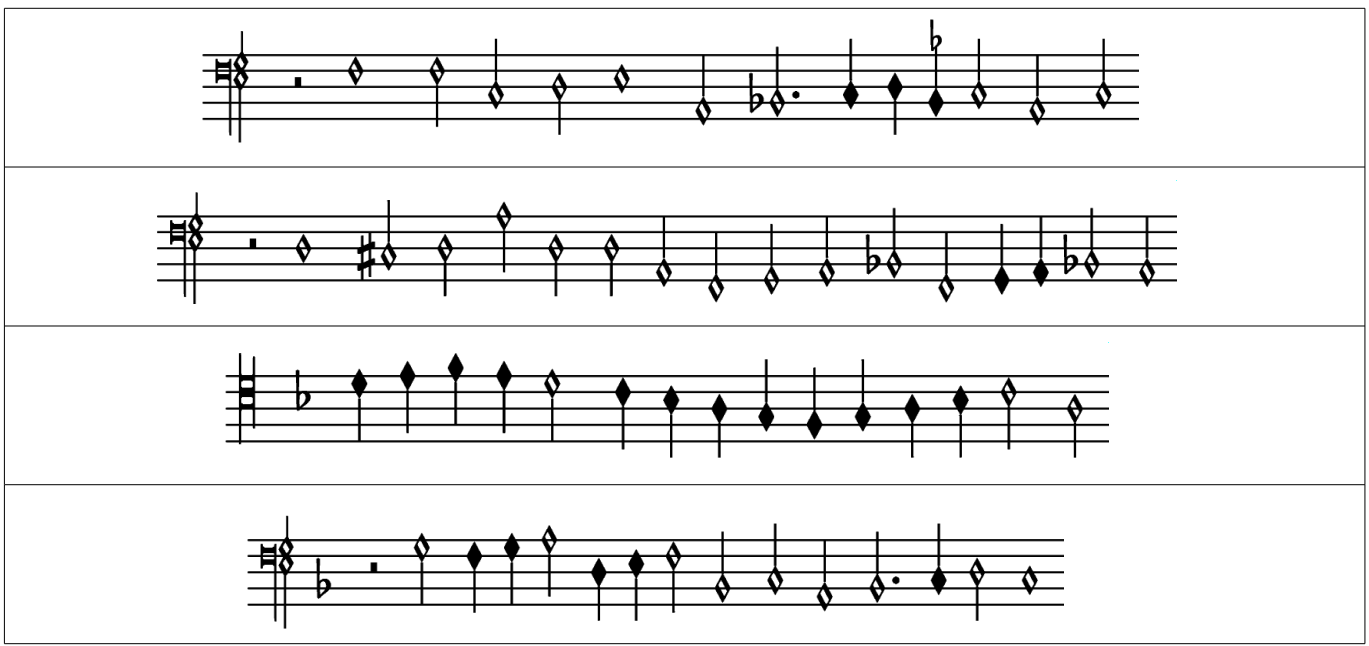
## Exercices sur les muances (nature ↑ bémol)



~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

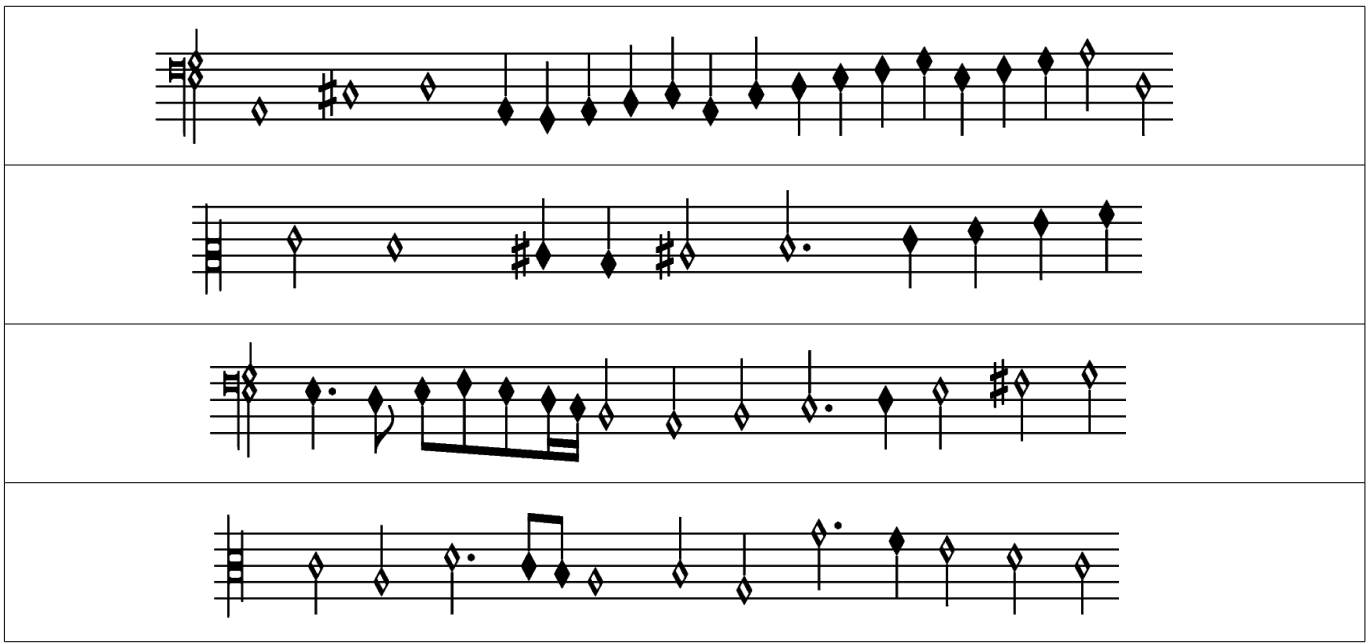
| |
|---|
| *Re Ut Re Mi Fa Sol La Fa Fa Re Mi Fa Sol La Re*<br>(nature ↑ bémol) |
| *La Fa Sol La Re La Sol La Fa Sol La Re Ut Mi*<br>(nature ↑ bémol) |
| *Fa La Sol Mi Re Mi Sol Fa Mi*<br>(nature ↑ bémol) |
| *Ut Re Mi Fa Sol La Re Mi Ut Sol Fa Mi Fa Mi Ut Re Mi Re Mi*<br>(nature ↑ bémol) |

## Exercices sur les muances (nature ↓ bémol)



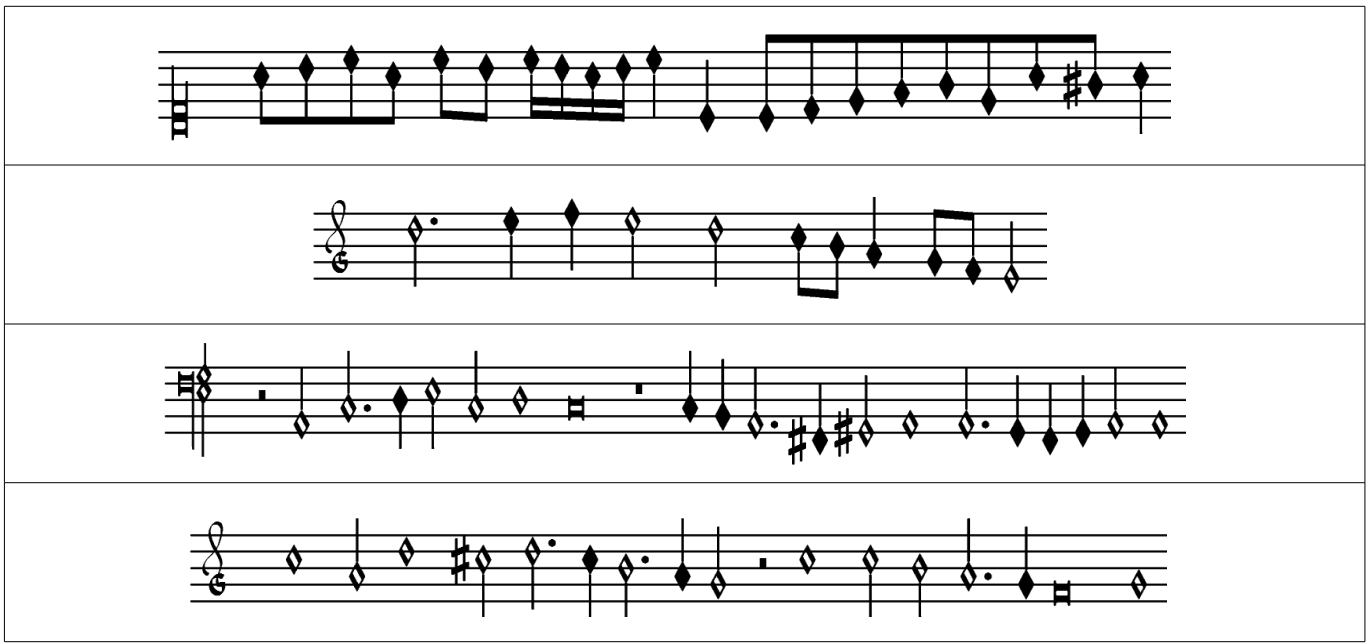
| |
|---|
| *Fa Fa Ut Re Mi Mi Fa Sol La Fa Sol Mi Sol*<br>(nature ↓ bémol) |
| *Re Ut Re La La La Mi Ut Re Mi Fa Ut Re Mi Fa Mi*<br>(nature ↓ bémol) |
| *Re Mi Fa Mi La Sol Fa Mi Re Ut Re Mi Fa Sol Mi*<br>(nature ↓ bémol) |
| *Sol Fa Sol La Re Mi Fa Fa Sol Mi Fa Sol La Sol*<br>(nature ↓ bémol) |

## Exercices sur les muances (bécarre ↑ nature)



| |
|---|
| *Re Fa Sol Re Ut Re Mi Fa Re Fa Re Mi Fa Sol Mi Fa Sol La Re*<br>(bécarre ↑ nature) |
| *La Sol Fa Mi Fa Re Mi Fa Sol La*<br>(bécarre ↑ nature) |
| *La Sol La Fa La Sol Fa Mi Re Mi Fa Re Mi Fa Sol*<br>(bécarre ↑ nature) |
| *Fa Re Sol Fa Mi Re Mi Ut Sol Fa Mi Re Ut*<br>(bécarre ↑ nature) |

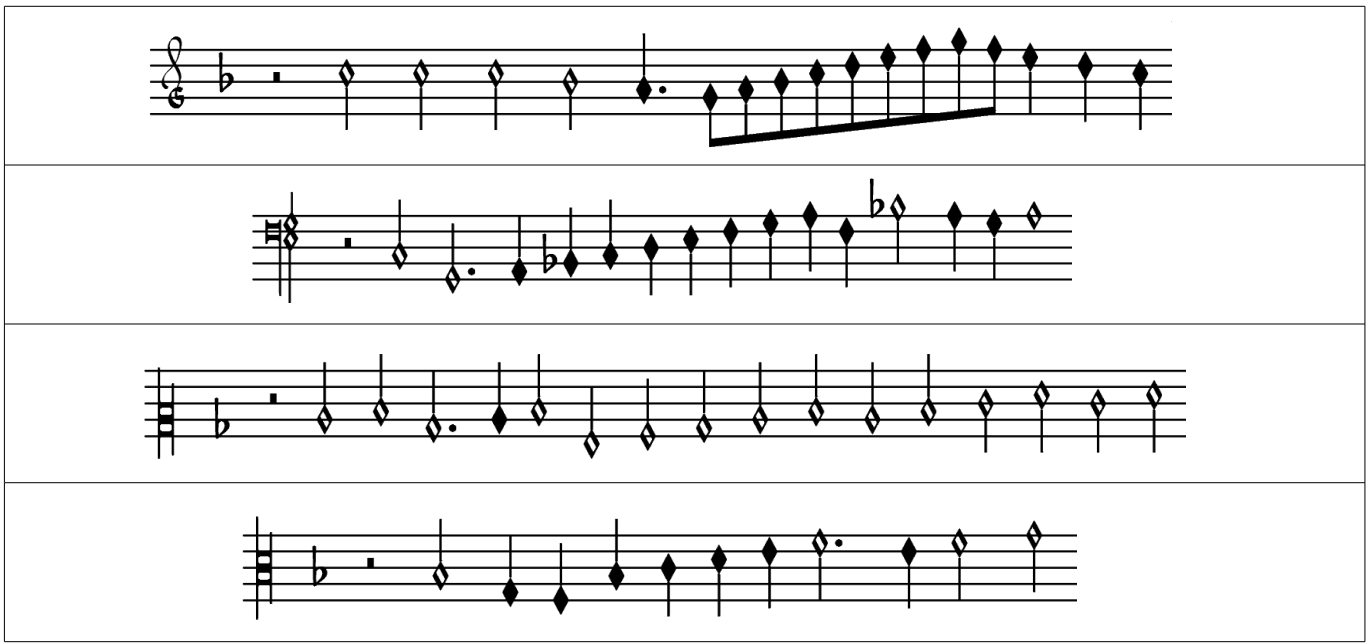
## Exercices sur les muances (bécarre ↓ nature)



~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

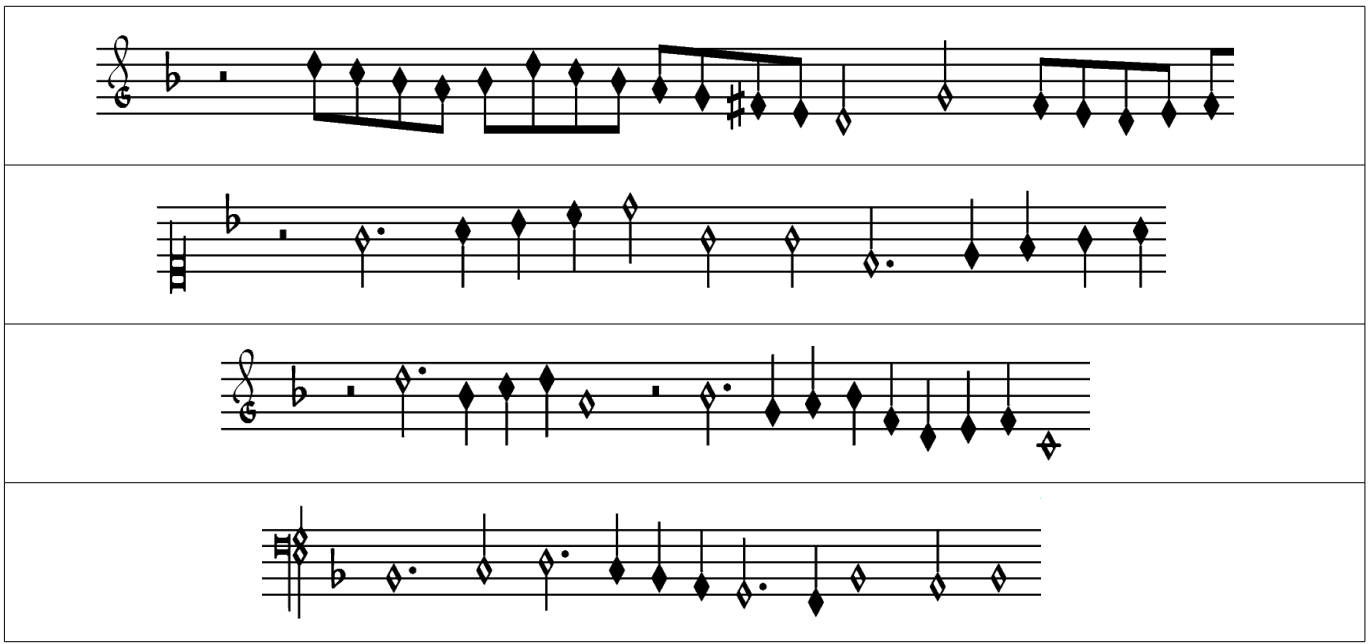
| |
|---|
| *Re Mi Fa Re Fa Mi Fa Mi Re Mi Fa Ut Ut Re Mi Fa Sol Mi La Sol La*<br>(bécarre ↓ nature) |
| *Sol La Fa La Sol Fa Mi La Sol Fa Mi*<br>(bécarre ↓ nature) |
| *Re Fa Sol La Fa Sol Fa Fa Mi La Fa Sol La La Sol Fa Sol La La*<br>(bécarre ↓ nature) |
| *Fa Re Sol Fa Sol Fa Mi Re Ut Fa Fa Mi La Sol Fa Sol*<br>(bécarre ↓ nature) |

## Exercices sur les muances (bémol ↑ nature)



| |
|---|
| *Sol Sol Sol Fa Mi Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol Fa Mi Re Ut*<br>(bémol ↑ nature) |
| *Sol Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La Fa Fa La Sol La*<br>(bémol ↑ nature) |
| *Sol La Fa Sol La Re Mi Fa Sol La Sol Re Mi Fa Mi Fa*<br>(bémol ↑ nature) |
| *Fa Re Ut Fa Sol Re Mi Fa Mi Fa Sol*<br>(bémol ↑ nature) |

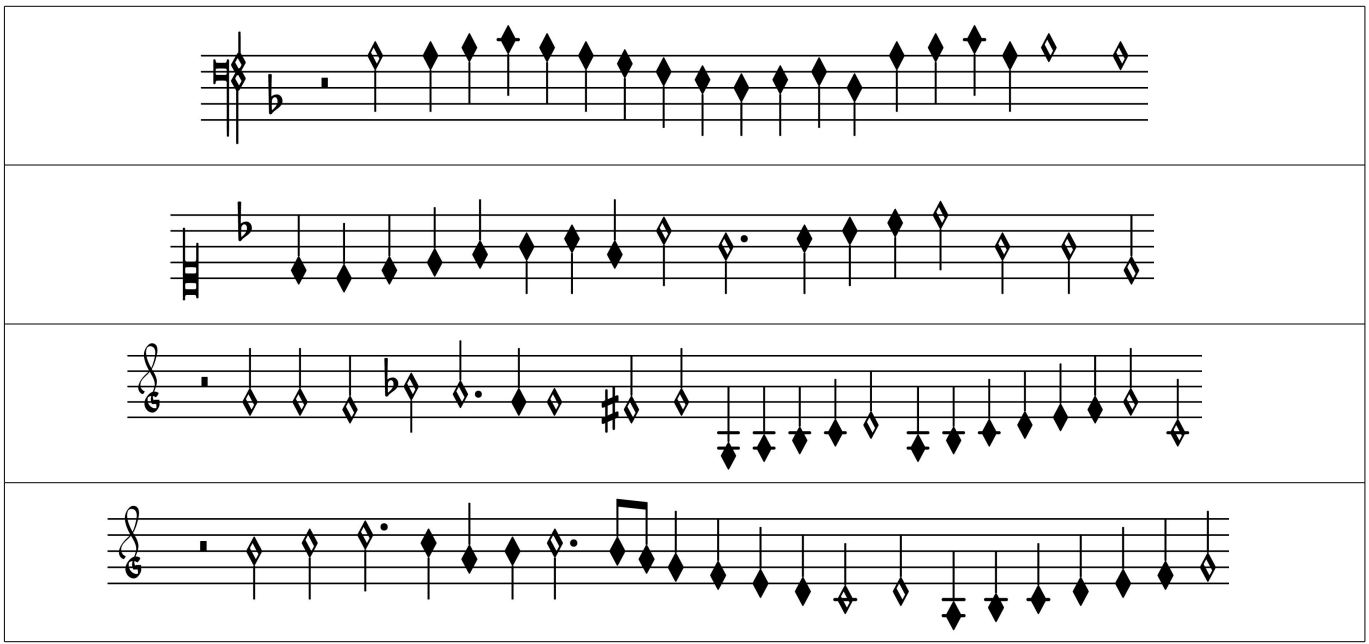
## Exercices sur les muances (bémol ↓ nature)



~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

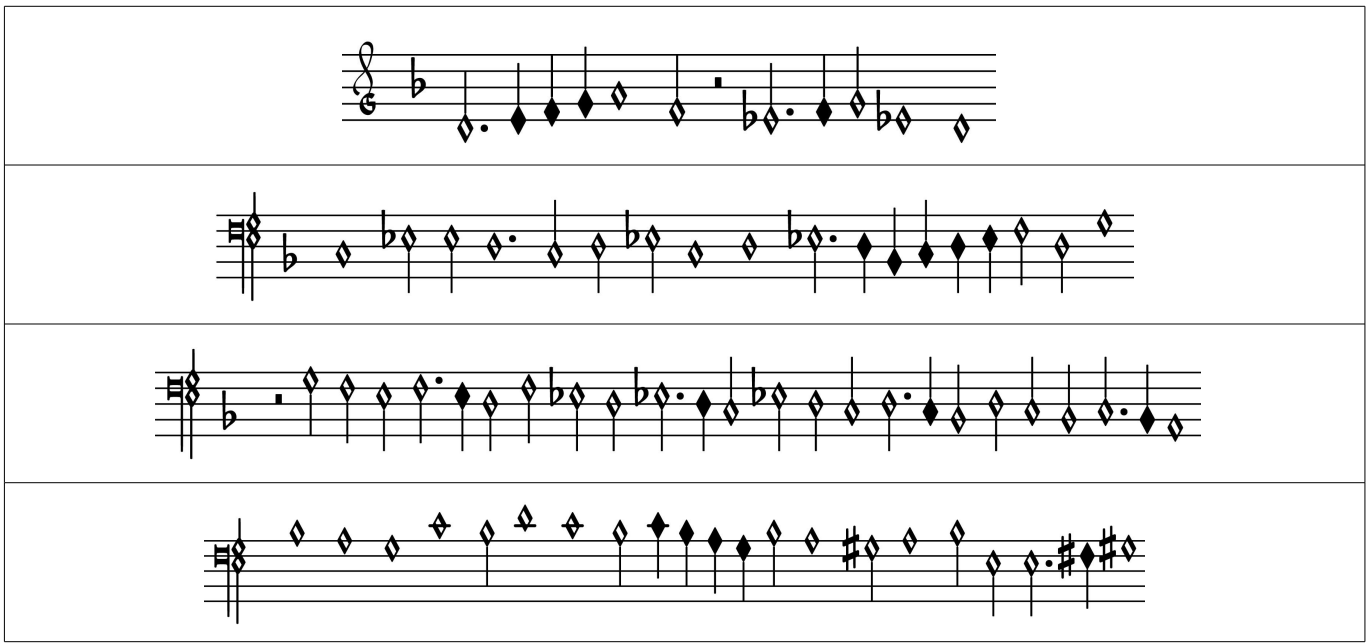
| |
|---|
| *La Sol Fa Mi Fa La Sol Fa La Sol Fa Mi Re Sol Fa Mi Re Mi Fa*<br>(bémol ↓ nature) |
| *Re Mi Fa Sol La Sol Sol Re Mi Fa Sol La*<br>(bémol ↓ nature) |
| *La Fa Sol La Mi Fa Re Mi Fa Fa Re Mi Fa Ut*<br>(bémol ↓ nature) |
| *Fa Sol La Sol Fa La Sol Fa Fa La Fa*<br>(bémol ↓ nature) |

## Exercices sur diverses muances

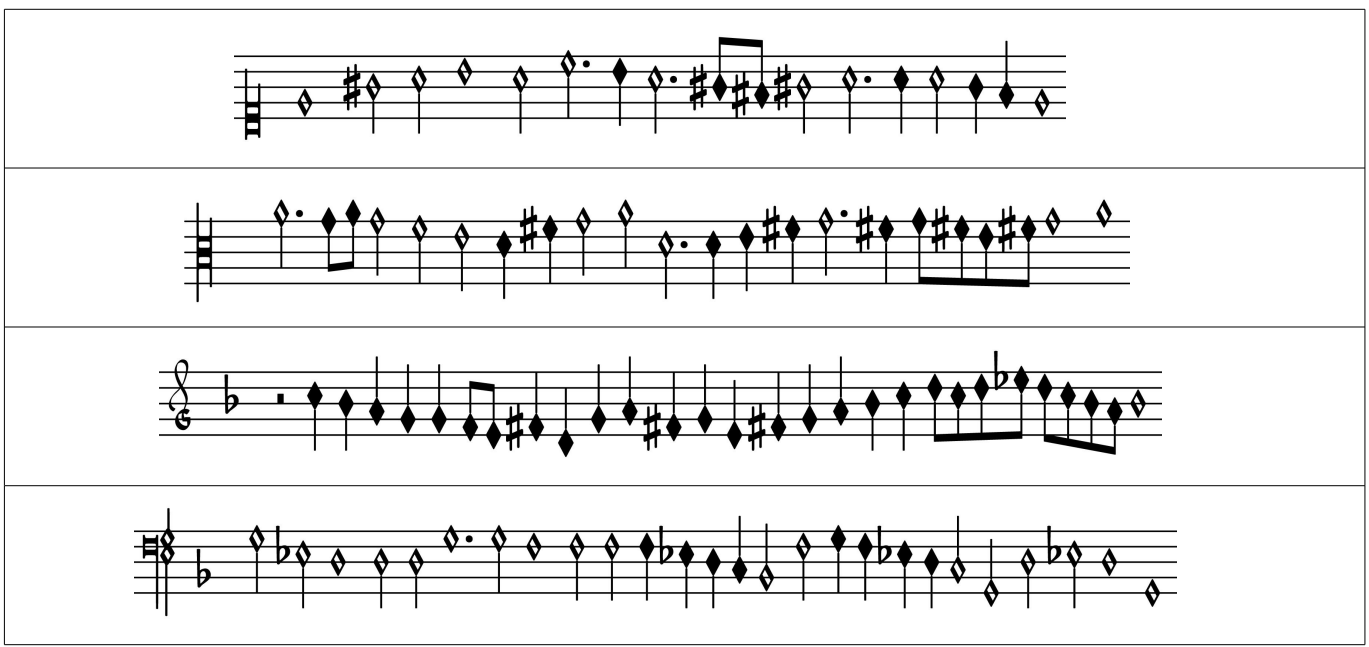


| |
|---|
| *Mi Mi Fa Sol Fa La Sol Fa Mi Re Mi Fa Re Mi Fa Sol Mi Fa Mi*<br>(bémol ↓ nature ↑ bémol) |
| *Re Ut Re Mi Fa Sol La Fa Fa Re Mi Fa Sol La Sol Sol Re*<br>(nature ↑ bémol ↓ nature) |
| *Sol Sol Fa Fa La Sol Sol Fa Sol Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Re Mi Fa Sol Ut*<br>(nature ↓ bécarre ↑ nature) |
| *Mi Fa Sol Fa Re Mi Fa Mi La Sol Fa La Sol Fa Sol Re Mi Fa Re Mi Fa Sol*<br>(bécarre ↓ nature ↓ bécarre ↑ nature) |

# Exercices sur la *musica ficta*



| |
|---|
| *Re Mi Fa Sol La Fa Fa Sol La Fa Mi*<br>(nature → fictif sur *b* mol) |
| *Re Fa Fa Mi Re Mi Fa Re Mi Fa Mi Ut Re Re Mi Fa Re Sol*<br>(fictif sur *B* mol → nature) |
| *Sol Fa Mi Fa Mi Re Fa Fa Mi Fa Mi Re Fa La Sol La Sol Fa La Sol Fa Sol Fa Mi*<br>(nature → fictif sur *B* mol → bémol) |
| *Mi Re Ut Fa Mi Sol Fa Mi Fa Mi Re Ut Mi Re Mi Fa Sol Ut Ut Re Mi*<br>(bécarre → fictif sur *E*) |



| |
| --- |
| *Ut Mi Fa Sol Fa La Sol Fa Mi Re Mi La La La Sol Fa Mi*<br>(fictif sur *e* → nature) |
| *La Sol La Sol Fa Mi Re Mi Fa Sol Ut Ut Re Mi Fa Mi Fa Mi Re Mi Fa Sol*<br>(nature → fictif sur *d*) |
| *Sol Fa La Sol Sol Fa Mi Mi Ut Fa Sol Mi Fa Re Mi Re Mi Fa Sol La Sol La Fa La Sol Fa Mi Fa*<br>(bémol ↓ nature → fictif sur *d* → bémol) |
| *La Fa Mi Mi Mi La La Sol Sol Sol Sol Fa Mi Re Ut Sol La Sol Fa Mi Re Re La Fa La Re*<br>(fictif sur *B* mol → bémol) |

# Conclusion

Notre parcours autour de la solmisation s'achève. Bien évidemment, ce livret ne prétend ni couvrir toutes les possibilités de la solmisation, ni se frotter à toutes ses difficultés. Mais il permet d'avoir une première compréhension du procédé tel qu'il a pu être utilisé au XVI$^{ème}$ siècle.

D'autres systèmes de solmisation ont également existé, modifiant les syllabes, les muances ou d'autres aspects du procédé. Néanmoins, la solmisation comme elle est évoquée dans ce livret correspond à une pratique attestée dans de nombreux traités.

Nous vous conseillons de poursuivre ce travail avec la solmisation de diverses pièces de Maîtres du XVI$^{ème}$ siècle. Cependant, la solmisation ne résoud pas tous les problèmes que la polyphonie peut présenter.

Solmiser n'est pas une démarche purement intellectuelle. Cette pratique s'incrit dans la même logique que l'utilisation d'instruments d'époque et le travail sur fac-similés. Par conséquent, la solmisation est un outil précieux pour la pratique de la musique de cette époque.

~ ~ ~ 

# Quelques livres et traités - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

**Allaire, Gaston G.**
*The theory of hexachords, solmization and the modal system*
American Institute of Musicology, 1972

**Blockland de Montfort, Corneille de**
*Instruction méthodique et fort facile pour apprendre la Musique Practique*
Lyon: Jean de Tournes, 1587; reprint ed., Genève: Minkoff, 1972
Edition en ligne : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/16th/BLOINS_TEXT.html

**Bourgeois, Loys**
*Le droict chemin de musique*
Geneve, 1550; reprint ed., Kassel: Bärenreiter, 1954
Editions en ligne :http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/16th/BOUDRO_TEXT.html
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k531678

**Glareanus, Henricus Loritus**
*Dodekachordon*
Traduction de C. MEYER en cours
Edition en ligne : http://machiavel.u-strasbg.fr/musique/ressources/Glarean/_sommaire.htm

**Guido d'Arezzo**
*Micrologus*
Traduction et commentaires de M.N. Colette et J.C. Jolivet
Paris, ed. cité de la musique, 1996

**Guilliaud, Maximilian**
*Rudiments de musique pratique*
Paris: Nicolas du Chemin, 1554; reprint ed., Genève: Minkoff, 1981
Edition en ligne : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/16th/GUIRUD_TEXT.html

**Sancta Maria, Thomas (de)**
*The art of playing the Fantasia*
Traduction de A.C. Howell et W.E. Hultberg, Latin American Literary Review Press, 1991

**Yssanson, Jean**
*Traite de la musique pratique*
Paris: Adrian le Roy & Robert Ballard, 1582; reprint ed., Genève: Minkoff, 1972
Edition en ligne : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/16th/YSSTRA_TEXT.html

# Nos autres publications

## Musique Pour Clavier Avant 1600

*Fundamentum Organisandi de Conrad Paumann (à paraître)*

## Livrets Pratiques sur la Musique de la Renaissance

*La Notation Rythmique aux XV$^{ème}$ et XVI$^{ème}$ siècles (à paraître)*

Ce livre a été achevé le 1er novembre 2007
Editeur : Association "Musique à la Renaissance" / 15, rue de l'église, 88270 Derbamont
Dépôt légal : Novembre 2007