

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ  
MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK  
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

TRAVAIL DE MASTER

Stratégies de contrafacture dans le  
*Glogauer Liederbuch*

Une étude de cas : *Ave sidus clarissimum / Der seyden schwantcz*

par

Matthieu Romanens

Tuteur de thèse : Prof. Dr. Marc Lewon

Branche principale : Chant M-R

Professeure de branche principale : Prof. Dr. Katarina Livljanić

Date du Concert de Master : 13.06.22

Date de remise du Mémoire de Master : 04.04.22

## Résumé (anglais)

Many items in the so-called Glogauer Liederbuch (ca. 1480) bear a sacred text but were originally transmitted with a secular text and composed accordingly: such is the case with *Ave sidus clarissimum* / *Der seyden schwanz*. This piece also has the particularity to be often transmitted without text and therefore considered as 'instrumental'. Incorporating recent research on 'Central Europe' and 'Contrafactum', I present a case study examining aspects of a musical cultural exchange. After a philological analysis of the item in the source, I examine the Latin text and its reworking into the musical structure. Eventually, I show how the scribe presumably responsible for new text underlay reacted to melodic and contrapuntal devices.

# Plan

<b>Introduction</b> .....	<b>3</b>
<b>Table des abréviations</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Etat de la recherche sur ma problématique</b> .....	<b>6</b>
1.1. Le Glogauer Liederbuch : origine, scribe, hétérogénéité du répertoire et usage .....	6
1.2. La « contrafacture » : quelques approches analytiques .....	9
<b>2. Ave sidus clarissimum / Der seyden schwantcz (n° 8) : analyse en contexte</b> .....	<b>12</b>
2.1. Concordances, analyse comparative et tradition des pièces « <i>Hélas</i> » .....	12
2.2. Correspondances à l'intérieur du recueil .....	16
<b>3. Rapport texte-musique dans la contrafacture</b> .....	<b>19</b>
3.1. Origine et caractéristiques du poème latin .....	19
3.2. Insertion du poème latin dans une nouvelle forme musicale linéaire .....	21
3.3. Intégration du poème latin au profil mélodique .....	23
3.4. Participation du poème latin à la texture polyphonique .....	27
<b>Conclusion et perspectives</b> .....	<b>29</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>31</b>
<b>Annexe : transcription personnelle de la contrafacture</b> .....	<b>34</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>36</b>
<b>Selbständigkeitserklärung</b> .....	<b>37</b>

## Introduction

Dans un article intitulé « Mitteleuropa – vergessene Region der Musikkultur »<sup>1</sup>, Pawel Gancarczyk plaide pour une réhabilitation de l'expression « Europe centrale » pour toute étude liée aux productions culturelles de l'actuelle Pologne, Hongrie ou République tchèque. Ces pays, parce qu'ils étaient de l'autre côté du Rideau de fer durant la période communiste, sont rattachés dans l'inconscient collectif à l'« Europe de l'Est ». L'auteur dénonce cette vue de l'esprit qui ne fait aucun sens lorsqu'on s'intéresse, par exemple, à la culture musicale du 15<sup>e</sup> siècle. A cette époque, l'Europe centrale englobait d'immenses régions de l'Empire allemand (Bohême incluse) et des royaumes de Pologne et de Hongrie. En qualité de témoin de la vie musicale de Silésie, le Glogauer Liederbuch, copié vers 1480, a récemment suscité beaucoup d'intérêt musicologique. Pawel Gancarczyk, justement, a livré des recherches très approfondies sur l'origine, le répertoire et la fonction de cette source de premier plan, non seulement pour la tradition musicale allemande, mais aussi, plus globalement, pour les échanges culturels complexes et jusqu'ici peu documentés entre régions d'Europe centrale et de l'ouest du continent.

Le phénomène de « contrafacture » est, précisément, un produit de ces échanges culturels. Le Glogauer Liederbuch en transmet plusieurs exemples en langue latine, dont *Ave sidus clarissimum / Der seyden schwantz* (n° 8 dans le manuscrit). C'est une pièce intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, il s'agit d'une réécriture d'une chanson qui a véritablement fait fureur dans les années 1470-1480 : *Helas que pourra devenir* de Firminin Caron. Ensuite, par son double titre, elle laisse entendre la possibilité d'une exécution vocale et instrumentale. Enfin, le rapport texte-musique diffère massivement de celui de l'original en langue française. Pour ces raisons, cette contrafacture mérite une étude approfondie de ses singularités et des stratégies que le scribe a mis en œuvre pour atteindre une congruence poético-musicale.

Le chap. 1 propose un bref état des connaissances acquises sur le recueil ainsi que quelques pistes de réflexion sur les études du phénomène de la contrafacture. Le chap. 2 montre les connexions d'*Ave sidus* avec son modèle et les concordances manuscrites mais aussi ses parentés avec d'autres items du recueil. Le cœur de ma contribution se situe au chap. 3 : j'analyse le poème latin et son interaction avec trois niveaux de structure musicale : la forme, la mélodie et la texture contrapuntique. Retombée indirecte de mon travail de recherche, la transcription qui figure en annexe remplit deux fonctions : premièrement, j'y propose un placement du texte qui diffère

---

<sup>1</sup> GANCARCZYK Pawel, « Die Musikkultur Mitteleuropas in Spätmittelalter und Früher Neuzeit », in FUHRMANN Wolfgang (éd.), *Das Musikleben der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, Lilienthal, 2021, vol. 4/2, pp. 281-308.

sensiblement des deux éditions disponibles<sup>1</sup>, lesquelles sont, à mon sens, trop éloignées des intentions du scribe et, par conséquent, insatisfaisantes sur le plan de la déclamation musicale du poème latin. J'espère que cette transcription pourra servir à d'éventuels interprètes. Deuxièmement, elle me sert de référence lors de l'analyse des ch. 2 et 3.

Que soient ici remerciées les personnes qui m'ont aidé à réaliser ce travail. Tout d'abord, j'exprime ma gratitude à Prof. Dr. Marc Lewon (tuteur de thèse) et Prof. Dr. Katarina Livljanić (professeure de chant) pour leur expertise sur le sujet d'étude, leur relecture attentive et leurs précieux conseils, aussi bien sur la forme que le fond. Un grand merci à Asako Ueda d'avoir converti ma transcription au format numérique. Enfin, merci à mes collègues de département, en particulier Julia Marty, qui m'ont souvent entendu parler de mon projet et m'ont inspiré grâce à leurs idées nourries d'intuitions musicales.

---

<sup>1</sup> RINGMANN Heribert (éd.), *Das Glogauer Liederbuch, Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, Kassel, 1954, vol. 4, p. 92-93 ; VÄTERLEIN Christian, *Das Glogauer Liederbuch, Teil 3 Nr. 1-120*, Kassel, 1981, p. 8-9.

## Table des abréviations

GL	Glogauer Liederbuch
AH	Analecta Hymnica
B	Brevis
S	Semibrevis
M	Minima
D	Discantus
Ct	Contratenor
T	Tenor
O	Ouverture
C1	Canon 1
C2	Canon 2
C3	Canon 3

# 1. Etat de la recherche sur ma problématique

## 1.1. Le Glogauer Liederbuch : origine, scribe, hétérogénéité du répertoire et usage

D'abord en possession de la *Königliche Bibliothek Berlin* (future *Preussische Staatsbibliothek*), le GL, qui se présente sous la forme de trois parties séparées (D, T et Ct), a été transféré en Silésie pendant la Seconde Guerre mondiale en raison des bombardements sur Berlin. Pendant de nombreuses années, on l'a considéré à tort comme perdu. Aujourd'hui, il est conservé dans la bibliothèque Jagellonne de l'Université de Cracovie sous la cote KrakJ 40098. En se basant sur la note de propriétaire « *Catalogo Ecclesiae Colleg. Glogoviae Maj. Inscriptus* » inscrite sur la première page du livre de T, la communauté musicologique a longtemps supposé que le GL provenait de l'église collégiale de Glogów, ville du sud-ouest de la Pologne actuelle. Bien que dans son édition complète du Liederbuch, Christian Väterlein ait montré que cette inscription fut insérée près de 70 ans après la compilation du manuscrit<sup>1</sup>, Glogów est resté, faute d'indications plus précises, le lieu de provenance présumé<sup>2</sup>. Une autre origine est désormais privilégiée : le monastère des chanoines réguliers de Saint Augustin à Żagań, dans la même région, à environ 60 km à l'ouest de Glogów<sup>3</sup>. Plusieurs indices convergent vers ce lieu de provenance : Tout d'abord, le GL contient un motet de Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Probitate eminentem / Ploditando exarare* (n° 111), dont le texte est une satire cachée d'Andreas Ritter, l'un des moines du monastère de Żagań. Ensuite, Glogów était devenue fief de la couronne de Bohême en 1331. Quand la lignée des ducs de Bohême s'éteignit avec la mort de Henri XI en 1476, la ville fut revendiquée par son cousin Jean de Żagań. Vers 1480, elle était en proie à la guerre. Le monastère voisin était quant à lui resté pacifié et donc favorable à l'épanouissement musical. Enfin, les chroniques des abbés de Żagań nous informent que Martin Rinkenberk, en charge de l'abbaye de 1468 jusqu'à sa mort en 1489, était un musicien averti et grand amateur de musique mesurée. Il aurait encouragé la pratique de la polyphonie au monastère et même composé sept antiphones polyphoniques que les étudiants de l'école abbatiale devaient chanter chaque jour avant le début des offices. Détenteur d'un *Master artium* de l'Université de Leipzig (1441) tout comme Hartmann Schedel (1440-1514), auteur du fameux *Schedelsches Liederbuch*, Rinkenberk cultivait des intérêts très variés : non seulement la musique, mais aussi la pharmacie ou la médecine.

<sup>1</sup> Voir VÄTERLEIN Christian (éd.), *Das Glogauer Liederbuch, Teil 4 Nr. 121-194*, Kassel, 1981, p. 343sq.

<sup>2</sup> C'est par exemple l'hypothèse de Hoffmann-Erbrecht, sur laquelle il se base en partie pour imputer à Petrus Wilhelmi de Grudencz la paternité du manuscrit. Voir HOFFMANN-ERBRECHT L., « Auf den Spuren des Schreibers der Glogauer Handschrift (ca 1480) », in *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 7, 1990.

<sup>3</sup> Voir l'argumentation détaillée dans GANCARCZYK Paweł, « Abbot Martin Rinkenberk and the origins of the 'Glogauer Liederbuch' », *Early music*, vol. 37, n° 1, 2009, p. 27-36. Les faits suivants sont également tirés de cet article.

En s'appuyant sur ces faits historiques, Paweł Gancarczyk pense que la paternité du GL revient à l'abbé Rinkenbergl<sup>1</sup>. Selon lui, il l'aurait copiée et compilé entre les années 1477 et 1482. Cette attribution ouvre un large éventail d'interprétations possibles. Entre autres, les intérêts « profanes » de l'abbé pourraient expliquer la profonde hétérogénéité du recueil. Parmi les 292 pièces, la plus grande partie est constituée d'élaborations polyphoniques d'antiennes, répons et hymnes conçus pour la célébration liturgique. Leur composition s'apparente à la technique du *Choralbearbeitung* ; le *cantus firmus* est exposé au D et accompagné par le T et le Ct<sup>2</sup>. Le domaine religieux est également représenté par les *cantiones* à usage dévotionnel. Dans le domaine profane, on trouve 65 chansons avec des incipits en allemand. La plupart de ces chansons ont par ailleurs été notées sans texte et seules quelques-unes présentent un texte sous la musique. D'autres pièces copiées sans texte et regroupées à la fin du recueil étaient probablement destinées à une exécution instrumentale. Il faut également relever la présence de quodlibets polyphoniques dont le GL est la toute première source de langue allemande ainsi que des motets, comme celui de Petrus Wilhelmi mentionné plus haut.

Si l'hétérogénéité du répertoire copié reflète probablement les intérêts de l'abbé, elle a également sa source dans la situation compliquée de la Silésie vers la seconde moitié du 15<sup>e</sup> siècle. Une partie importante de la région se trouvait dans la zone de culture germanique (d'où les nombreuses chansons allemandes du manuscrit), mais les influences polonaises, tchèques et hongroises s'y mêlaient également. Pour expliquer ce croisement d'influences, Reinhard Strohm fut le premier à supposer l'existence d'un « réseau interne » unissant les principaux centres musicaux d'Europe centrale<sup>3</sup>. Depuis, des recherches significatives ont été menées sur ces liens ainsi que sur la réception « périphérique » de sources musicales de l'ouest. Outre les diverses contributions de Paweł Gancarczyk<sup>4</sup>, signalons également l'ouvrage de Martin Kirnbauer sur le *Schedelsches Liederbuch*<sup>5</sup> ou encore la contribution de Lenka Hlávková-Mráčková proposant une méthode pour saisir les lignes de transmission hypothétiques et évidentes du répertoire des chansons dans les sources d'Europe centrale<sup>6</sup>. Même s'il n'est pas aussi marqué que dans le GL, le mélange de pièces liturgiques, paraliturgiques et profanes caractérise également deux autres sources de Bohême : CZ-

---

<sup>1</sup> L'hypothèse de Gancarczyk est extrêmement plausible. Par conséquent, dans la suite de ce travail, je pars du principe que le scribe du GL est Martin Rinkenbergl.

<sup>2</sup> Voir JUST Martin, « Polyphony based on chant in a late fifteenth-century German manuscript », in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, 1994, p. 129-151.

<sup>3</sup> STROHM Reinhard, *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge University Press, 2005, p. 503-518.

<sup>4</sup> GANCARCZYK Paweł, « Die Musikkultur Mitteleuropas in Spätmittelalter und Früher Neuzeit », in FUHRMANN Wolfgang (éd.), *Das Musikleben der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, Lilienthal, 2021, vol. 4/2, p. 281-308.

<sup>5</sup> KIRNBAUER Martin, *Hartmann Schedel und sein « Liederbuch » Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern, 2001.

<sup>6</sup> HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ Lenka, « «Die Saganer Stimmbücher» (Das Glogauer Liederbuch) und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa », in GANCARCZYK Paweł et alii (éd.), *The musical Culture of Silesia before 1742. New contexts - New perspectives.*, Frankfurt a. M., 2013, p. 55-69.

Ps MS DG IV 47 (Codex Strahov) et CZ-HKm MS Hr-7, II A 7 (Codex Speciálník). Ce dernier transmet d'ailleurs un nombre important de concordances avec le GL, copié environ 20 ans avant lui.

Le GL occupe une place toute particulière dans l'historiographie car il est le tout premier recueil de musique à transmettre la polyphonie en parties séparées. Il est donc l'un des précurseurs d'une pratique qui, dès les imprimés d'Ottaviano Petrucci au tournant du 16<sup>e</sup> siècle (*Harmonice Musices Odhecaton*, Venise, 1501), allait se répandre dans toute l'Europe. Paweł Gancarczyk s'est livré à une analyse codicologique et philologique des premiers cahiers du recueil pour essayer de comprendre pourquoi le scribe a choisi cette méthode de copie. Il estime que le matériel musical était conçu pour une exécution « sur le livre », fait rare pour les manuscrits transmis de cette période. Quels étaient donc les avantages d'une copie en parties séparées, dont le monastère de Žagaň semble avoir été un pionnier ? Gancarczyk estime qu'elle permettait d'accroître l'indépendance des chanteurs ainsi que d'augmenter et de mélanger les effectifs :

It seems at present that the only explanation for the Žagaň manuscript's untypical physical form, combined with the irrefutable characteristics of a private collection, lies in its practical purpose [...] Using partbooks granted the singers a kind of independence, separating them in physical terms and, in consequence, also in terms of their sound, opening up the possibility of enriching the music by increasing the number and diversity of performers (the possibility of using many instruments) [...]<sup>1</sup>

L'hypothèse d'un matériel conçu pour l'interprétation est appuyée par d'autres éléments : le recueil contient relativement peu d'erreurs de copie, la notation mesurée est claire, tout comme le placement du texte que l'on pourrait qualifier de « *user friendly* » (voir ch. 5). La comparaison avec d'autres manuscrits révèle la qualité exceptionnelle de la copie. Par exemple, selon Gancarczyk, il est probable que le Codex Strahov ait été l'objet d'un collectionneur, pas d'un interprète ; la graphie est souvent moins soignée que celle du GL et le texte musical contient de nombreuses erreurs<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> GANCARCZYK Paweł, « The former "Glogauer Liederbuch" and early partbooks on the origin and function of a new type of musical codex », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 64, n° 1/2, 2014, p. 43 et 46. On notera que l'auteur renonce à l'appellation traditionnelle du recueil au profit de « Žagaň manuscript ». L'équivalent allemand « Saganer Stimmbücher » est également utilisé par Jan van Benthem et Lenka Hlávková-Mráčková. Voir BENTHEM Jaap van, « Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout? », in GANCARCZYK Paweł *et alii* (éd.), *The musical Culture of Silesia before 1742. New contexts - New perspectives.*, Frankfurt a. M., 2013, p. 71-82 ; HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ Lenka, « "Die Saganer Stimmbücher" (Das Glogauer Liederbuch) und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa », in GANCARCZYK Paweł *et alii* (éd.), *The musical Culture of Silesia before 1742. New contexts - New perspectives.*, Frankfurt a. M., 2013, p. 55-69. Ces musicologues changent le nom car ils estiment qu'il n'est conforme ni à son contenu, ni à sa forme physique ni aux récentes découvertes sur sa provenance. Tout en étant conscient des problèmes que pose l'appellation traditionnelle, je la maintiens dans ce travail pour une raison pragmatique : la référence est claire, immédiatement et globalement partagée par le milieu des musicien(n)es et musicologues.

<sup>2</sup> GANCARCZYK, « The former "Glogauer Liederbuch" and early partbooks on the origin and function of a new type of musical codex », *art. cit.*, p. 43.

Kirnbauer a quant à lui montré que Hartmann Schedel s'adonnait souvent à l'« imitation graphique » sans forcément comprendre le sens des signes qu'il copiait dans son *Liederbuch*<sup>1</sup>. Rinckenberg était au contraire un musicien éclairé, versé dans l'art du contrepoint, ce qui lui permettait sans doute de s'approprier les répertoires qu'il copiait d'une manière créative, par exemple en apposant un texte de manière à épouser la complexité d'une texture polyphonique.

## 1.2. La « contrafacture » : quelques approches analytiques

Les contrafactures réalisées dans les espaces germanophones d'Europe centrale représentent un problème typique de réception « périphérique » de chansons occidentales. Les analyser nécessite une approche méthodologique libre d'a priori esthétiques sur une pratique qui, dans le contexte du GL du moins, recèle à mon avis des enjeux insoupçonnés. Traditionnellement, la « contrafacture<sup>2</sup> » est définie comme pratique consistant à apposer un nouveau texte à une mélodie préexistante. A partir de cette définition, la musicologie allemande du 20<sup>e</sup> siècle s'est efforcée de classifier les genres de contrafacture selon différents paramètres : passage du séculier au religieux et vice-versa, préservation ou modification de la mélodie et du schéma métrique originaux, passage d'une couche sociologique basse à une couche élevée, etc. L'approche consistant à classifier systématiquement des matériels historiques très variés, initiée par Friedrich Gennrich dans une monographie pionnière de 1918<sup>3</sup>, a perduré au moins jusque dans les années 1960<sup>4</sup>.

Le volume au titre programmatique, « *Kontrafakturen im Kontext* » récemment publié dans la série des *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*<sup>5</sup> invite à penser au-delà de la catégorie « *Kontrafaktur* » ainsi que des systèmes qu'elle a engendrés. Les contributrices et contributeurs partent du principe que les contrafactures sont des pratiques individuelles qu'il convient d'analyser à la lumière de leurs contextes culturels respectifs. Ainsi, selon Markus Grassl, si le terme « *Kontrafaktur* » peut toujours s'avérer utile, il devrait néanmoins se limiter à une fonction pragmatique et non restrictive :

---

<sup>1</sup> KIRNBAUER, *Hartmann Schedel und sein « Liederbuch » Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, op. cit., p. 111-145.

<sup>2</sup> J'utilise ici le terme français qui se rapproche le plus de la « *Kontrafaktur* » allemande. « *Contrafactum* » aurait également été un choix possible.

<sup>3</sup> GENNRICH Friedrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie: ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, Halle an der Saale, 1918.

<sup>4</sup> Voir par exemple LIPPHARDT Walter, « Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie », *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, vol. 12, 1967, p. 104-111.

<sup>5</sup> PAVANELLO Agnese (éd.), *Kontrafakturen im Kontext*, Basel, 2020.

Durchaus sinnvoll erscheint, ihn als pragmatisch verstandenes Label zu nutzen und damit bestimmte Konstellationen der Neu- oder Umtextierung vorhandener Musik aus dem weiten Feld des « use of existing music » abzuheben.<sup>1</sup>

L'expression anglaise qu'il utilise renvoie à Peter Burkholder et à son concept extensif de « *borrowing* »<sup>2</sup>. La typologie proposée par ce dernier englobe tous les termes désignant les formes de recours à de la musique préexistante. Il contourne ainsi le problème de termes rattachés à une tradition de recherche et légitime l'« usage d'une musique existante » comme une catégorie dotée de sa propre histoire, au même titre que le contrepoint, la tonalité, l'opéra ou la musique programmatique. Ainsi, plusieurs sous-catégories convergent vers un terme traditionnel comme « *Kontrafaktur* » : la mélodie, la forme et la texture. Selon Grassl, repenser la contrafacture comme un phénomène de champ d'emprunt (Burkholder parle de « *field of borrowing* ») où confluent plusieurs paramètres distincts recèle au moins deux avantages :

Zum einen die vielfältige, wenn nicht umfassende Perspektivierung des jeweiligen Phänomens des « borrowing »; zum anderen gerade eben die Vermeidung der herkömmlichen, mit Konnotationen belasteten, durch Forschungstraditionen verfestigten oder auch umstrittenen Begriffe und der damit verbundenen Definitions- und Abgrenzungsprobleme.<sup>3</sup>

La contrafacture peut ainsi s'ouvrir à d'autres champs de recherche historique : par exemple, que nous dit la pratique de réappropriation musicale, si courante au Moyen Âge, du statut de compositeur ? Quelles analogies structurelles et fonctionnelles peut-on dresser entre la contrafacture et d'autres formes d'emprunts, comme le quodlibet ou le *choralbearbeitung* ?

Mais bien avant de mener à ces questions générales, l'analyse d'une contrafacture requiert l'application des méthodes éprouvées de la philologie textuelle et musicale. C'est en tout cas l'approche proposée par Stefan Rosmer, qui dans le même volume des *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*, s'intéresse à la réutilisation des mélodies et de formes strophiques dans le lied allemand depuis la fin du 13<sup>e</sup> siècle. La recherche sur les contrafactures dans ce contexte particulier est pour lui l'occasion de reposer quelques questions essentielles de philologie :

---

<sup>1</sup> GRASSL Markus, « Kontrafaktur - Borrowing - Intertextualität. Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung. », in PAVANELLO Agnese (éd.), *Kontrafakturen im Kontext*, Basel, 2020, p. 68.

<sup>2</sup> Voir BURKHOLDER J. Peter, « The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field », *Notes*, vol. 50, n° 3, 1994, p. 851-870.

<sup>3</sup> GRASSL, « Kontrafaktur - Borrowing - Intertextualität. Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung. », *art. cit.*, p. 43.

Wann ist eine Melodie als die gleiche anzusehen? Wie variabel sind Verse und Strophen? Welche Rekonstruktion einer 'textlos' aufgezeichneten Melodie ist die plausiblere? Wie strukturiert der Reim eine melodische Phrase? Wie wirkt sich die Melodie auf die Wahrnehmung eines Reims aus? Wie verhalten sich sprachliche und musikalische Syntax zueinander?<sup>1</sup>

Toutes ces questions mobilisent des connaissances et des méthodes relevant à la fois de l'analyse musicale, littéraire, de la « *Wort-Ton-Analyse* » et de la philologie. Ces compétences sont déployées pour proposer des reconstructions de mélodies manquantes ou de placement de texte (*Textunterlegung*).

Les réécritures latines de chansons polyphoniques au 15<sup>e</sup> siècle sont les grandes absentes de ce volume collectif. Force est de constater d'ailleurs qu'elles ont jusqu'ici suscité assez peu d'intérêt musicologique. On réduit souvent l'apposition d'un texte religieux en latin à une fonction : rendre une chanson acceptable dans un contexte dévotionnel. C'est par exemple ce que nous dit David Fallows dans son catalogue de chansons polyphoniques :

In most cases the Latin words have just been plastered on to make the music acceptable in a different context, usually Germanic and devotional. Some are garbled versions of the original text opening; some are taken from elsewhere, though usually without any apparent consideration of the song's form [...] There is little to suggest that these adaptations were done with much care.<sup>2</sup>

L'extrait cité ici provient du paragraphe introductif aux registres des chansons avec incipits et/ou textes en latin. De telles contrafactures latines se trouvent en grand nombre dans des manuscrits « périphériques » de culture allemande, comme D-Mbs Clm. 14274 (Codex St. Emmeram) ou I-TRmn 87-92 (Codices de Trente). Fallows informe ici d'une tendance qui, à mon sens, ne concerne pas tous les travaux de contrafacture. Par ailleurs, elle me semble véhiculer certains aprioris négatifs sur ce procédé, de surcroît dans les zones d'Europe centrale, contre lesquels les contributrices et du volume susmentionné cherchent précisément à mettre en garde. Peut-être, à la lumière des stratégies savamment choisies pour réaliser *Ave sidus clarissimum*, est-il possible de nuancer quelque peu ce propos ?

---

<sup>1</sup> ROSMER Stefan, « Wiederverwendung von Melodien und Strophenformen in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters », in PAVANELLO Agnese (éd.), *Kontrafakturen im Kontext*, Basel, 2020, p. 181.

<sup>2</sup> FALLOWS David, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford, 1999, p. 569.

## 2. Ave sidus clarissimum / Der seyden schwantcz (n° 8) : analyse en contexte

### 2.1. Concordances, analyse comparative et tradition des pièces « Hélas »

La pièce étudiée (Facs. 2) est l'une des nombreuses variantes transmises du rondeau *Helas que pourra devenir* de Firminin Caron, polyphoniste franco-flamand actif entre environ 1460 et 1475. Présente dans 17<sup>1</sup> sources dans la version à trois voix et dans quatre autres sources avec un *contratenor altus* supplémentaire, c'est l'œuvre de Caron qui a connu le plus grand succès. La chanson est présente dans l'*Odhecaton* de Petrucci dans sa version à quatre voix (facs. 3). La copie la plus ancienne dans US-Wc M2.1 (Chansonnier Laborde) est associée à un texte différent : *Helas m'amour ma tresparfete amye*. Qu'il s'agisse de ce rondeau quatrain ou du rondeau cinquain transmis dans toutes les autres sources avec texte, le placement s'avère très problématique. Fallows conclut : « It seems likely that the work was conceived as an abstract (perhaps instrumental) fantasy, based – like so many in the next few years – on the rondeau form<sup>2</sup>. » Son argument est partagé et développé par Jon Banks :

It remains probable that the rondeau was conceived as a rondeau to be sung, albeit one in which the musical structure is radically independent of the words. However, its wide dissemination without text, and the way that all the music that might be thought to derive from it is also textless and presumably instrumental - none of the other pieces in Table 3.2. [= *Helas le bon temps*, *Nec mihi nec tibi*, *Helas madame que feraige* et *alii*] has anything resembling the regular phrasing of a rondeau or is even preserved with a central fermata in any source - demonstrates the attractiveness of the style (and Caron's piece in particular) to predatory players. Caron's composition is truly unique in being the only example of a piece apparently composed as a chanson for which there is a 'good case for believing that the music was conceived independently of any text.<sup>3</sup>

Le Facs. 1 tiré de l'un des Chansonniers du Val de Loire qui nous transmet la chanson, F-Dm MS 517 (Chansonnier de Dijon) et l'imprimé de Petrucci (facs. 3) illustrent bien cette facture instrumentale. On y voit des séquences mélodiques ininterrompues, pas même par un *signum congruentiae*.

---

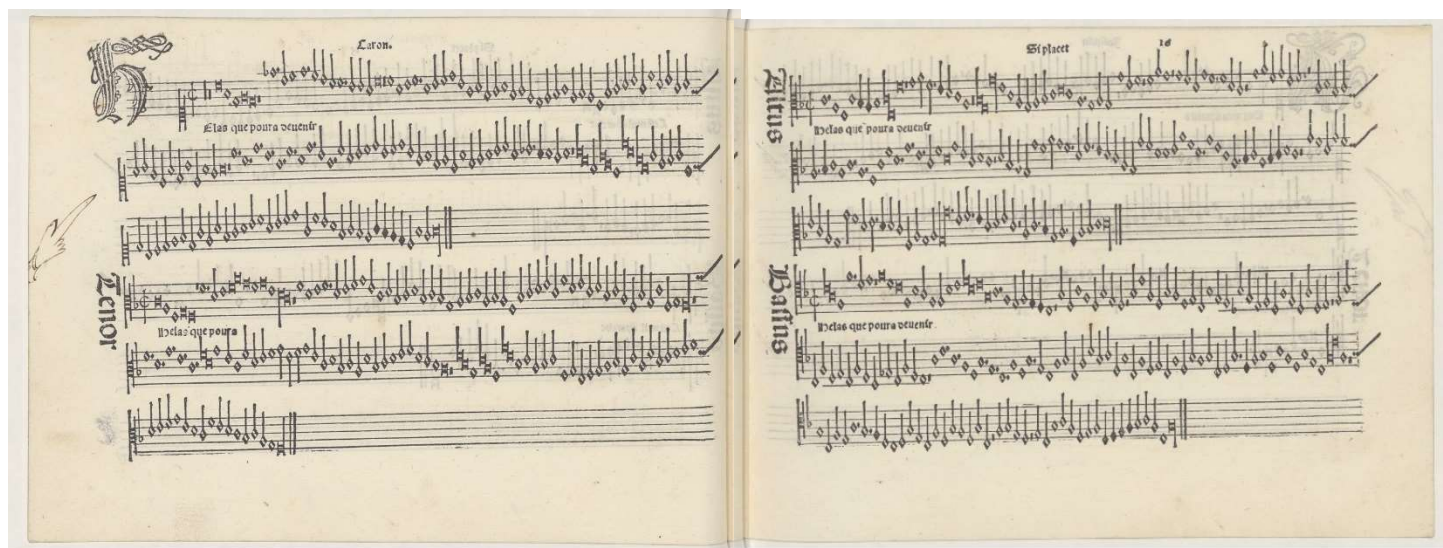
<sup>1</sup> Voir *ibid.*, p. 181-182 ; pour l'analyse comparative de la chanson transmise dans les Chansonniers du val de Loire (Laborde, Dijon, Leuven et Wolfenbüttel), voir WOETMANN CHRISTOFFERSEN Peter, « Caron, Helas m'amour, ma tresparfete amye · Helas que pourra devenir », <https://chansonniers.pwch.dk/CH/CH092.html>, consulté le 09.03.2022.

<sup>2</sup> « Caron, Firminin », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004984>, consulté le 23.03.2022.

<sup>3</sup> BANKS Jon, *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*, Aldershot, 2006, p. 83.



**Facs. 3 : 1501 Harmonice musices Odhecaton A, Venezia, O. Petrucci ; *Helas que pourra devenir*, fol. 15<sup>v</sup>-16**



Dans Dijon, le texte est placé en regard des phrases musicales délimitées par les cadences. Ces phrases forment elles-mêmes des sections détaillées dans le Tabl. 1 ci-dessous. Les deux vers du C1 divisent la section en deux ; « *A celle haultaine entreprise* » est en effet clairement aligné sous le motif [fa-sol-la-si] (mes. 12). Le placement du texte ne permet pas d'attribuer clairement une syllabe à une note. Même s'il s'agit d'une divergence extrême entre texte poétique et musical, elle reflète un problème qui se pose généralement avec les sources musicales françaises de la deuxième moitié du 15<sup>e</sup> siècle. Le scribe ne prévoyait pas forcément de déterminer la déclamation musicale du texte, d'autant plus que le vers français n'a pas de structure accentuelle qui suggérerait une déclamation rythmique particulière. La réalisation musicale est donc aussi indéterminée que la structure interne du vers lui-même<sup>1</sup>.

La forme abstraite évoquée par Fallows vient de l'écriture imitative stricte : après une O en valeurs longues, le D développe une séquence mélodique qui sera imitée par le T à la quinte inférieure. D'abord espacé d'une SB, le canon se resserre rapidement à intervalle d'une M. Cette écriture donne lieu à un style syncopé, particulièrement marqué au début de la partie B qui commence par une succession de SB pointées interrompues sporadiquement par des SB (voir Facs. 3, aux quatre voix). Le binôme D-T est partout consonnant et donc autosuffisant du point de vue contrapuntique. Pour que les deux voix restent consonnantes, la voix qui initie les canons, ici le D, doit se limiter à certains intervalles : en montant, la seconde et la quarte et en descendant, la

<sup>1</sup> Pour une vue synthétique du problème, voir SCHMIDT-BESTE Thomas, « Textunterlegung », in *MGG Online*, Kassel et alii, 2016 [1998], consulté le 09.03.22.

tierce et la quinte<sup>1</sup>. A quelques expressions près<sup>2</sup>, le D se restreint à ces intervalles. Les triades de tierces descendantes, si typiques de cette pièce, et le caractère abstrait du contour mélodique sont une conséquence directe de ces contraintes.

**Tabl. 1 : sections musicales du rondeau, caractéristiques de l'imitation, déclamation du refrain à l'intérieur de la forme (Chansonnier Dijon) et schéma métrique**

O	Mes. 1-7	Ct initie l'imitation. Imitation non-strictes entre D et T	Helas, que pourra devenir	8a	A
C1	Mes. 8-15	Intervalle de SB → fin mes. 9 puis intervalle de M	mon cueur s'il ne peut parvenir A celle haultaine entreprise	8a 7'b	
C2	Mes. 16- 23	Début en SB pointées Intervalle de B → milieu mes. 19 Intervalle de SB pointée dans mes. 20 Puis intervalle d'une M	ou sa voullenté s'est soubmise	8b	B
C3	Mes. 24- 32	Intervalle de SB pour une demi- mesure puis intervalle de M	pour mieulx sur toutes advenir	8a	

Ce dispositif contrapuntique a inspiré d'autres compositeurs dans les années 1470 et 1480. Parmi eux, citons Johannes Tinctoris et son *Helas le bon temps*. La pièce est également présente dans le GL, sans texte et portant la lettre « K » (n° 269). Elle en est même la copie la plus ancienne, ce qui suggère qu'elle doit dater d'avant 1480, à une période où Tinctoris était actif à Naples. La présence de la pièce à cette date dans la collection de Žagań montre qu'elle a circulé très rapidement vers cette région d'Europe centrale. *Nec mihi, nec tibi* attribué à Jacob Obrecht, est un autre exemple

<sup>1</sup> Ces règles sont formulées près d'un siècle plus tard par des théoriciens comme Tomas de Santa María. Dans son *Arte de Tañer Fantasia* (1565), l'auteur explique comment un *dux* et un *comes* peuvent improviser vocalement un canon à la manière des duos de Josquin des prés. Transposés à notre composition, le *dux*, c'est le D, le *comes*, le T. Le témoignage de cette pratique, même s'il est issu d'un tout autre contexte, nous invite à envisager ce contrepoint « abstrait » comme le résultat d'une improvisation vocale, chantée avec des syllabes de solmisation, et pas forcément comme une écriture instrumentale.

<sup>2</sup> Par exemple la seconde descendante [*ré-do*] sur « *pía* », mes. 12 du D, n'est pas un intervalle « autorisé ». Le T doit rectifier par une tierce descendante [*la-fa*] pour éviter la quarte.

d'élaboration. La pièce est également titrée « *Helas* » dans le manuscrit I-PEc MS 431 (G 20). On pourrait également mentionner une autre adaptation, *Helas que devra mon cuer* d'Heinrich Isaac, dont le rapport plus complexe avec l'original a été décrit en détails par Howard Brown<sup>1</sup>. Dans tous ces cas de figure, l'incipit « *Helas* » semble marquer la filiation avec le modèle de Caron.

La comparaison avec les concordances du Val de Loire et *Odhecaton* ne révèlent pas de très grandes différences mélodiques. On relève quelques variantes ornementales dans les formules cadentielles ainsi que d'autres différences qui méritent d'être signalées :

- ❖ D, mes. 8 : *do*4 SB suivi à mes. 9 de *do*1 M. Dijon et *Odhecaton* : SB pointée. Effet : dans GL, suppression de la syncope et renoncement à l'imitation stricte D-T.
- ❖ D, T et Ct, mes. 16-18 : succession de SB pointées à l'exception de CT, mes. 16, *fa*3. Dijon et *Odhecaton* : D, mes. 18, *la*2 SB. T, mes. 18-19, *fa-re* en SB. Ct, mes. 16-17, *fa-re* en SB. Effet : dans GL, moins de syncopes car Ct rythmiquement aligné avec le D. Dans Dijon et *Odhecaton* : Les SB rendent le rythme plus instable et syncopé. Le Ct est plus indépendant rythmiquement. Parfois, distance d'une M entre les trois voix
- ❖ Mes. 23 : La cadence, identique dans Dijon, pose des difficultés. En théorie, on ne peut mettre *si bémol* au ténor car le mi au Ct nous l'empêche. *Odhecaton* présente un autre Ct qui permet une cadence plagale. La cadence est aussi explicitée au D avec un *si bémol* écrit mes. 23. Dans GL, on peut opter pour une cadence authentique avec *si* et *sol dièse*. J'opte pour une cadence plagale malgré la dissonance *mi-si bémol* car l'option authentique serait trop étrangère au mode.

Au contraire du Chansonnier Dijon et *Odhecaton*, Le GL ne mentionne pas les altérations nécessaires au T et Ct<sup>2</sup>. Partant du principe que ces altérations étaient évidentes pour le scribe, je les rajoutées à la clé dans ma transcription.

## 2.2. Correspondances à l'intérieur du recueil

Avec son second titre, « *Der seyden schwantcz* » (=le jaseur boréal ?), la contrafacture du GL renvoie à d'autres pièces portant elles aussi des noms d'origine zoologique, comme *Die katzenpfote* (= la patte de chat, n° 13), *Der fochs schwantcz* (= la queue de renard, n°24) ou *Die eselskrone* (= la couronne d'âne, n° 147). La majorité d'entre elles ne reçoit pas de texte, ce qui laisse supposer une

<sup>1</sup> BROWN Howard Mayer, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229, Chicago, 1983.

<sup>2</sup> Väterlein remarque à ce propos : « Stücken im 5. und 6. Kirchentontart ist fast immer das b-molle eigen, d. h. es ist *b* statt *h* zu singen. Die Quelle vermerkt dies selten, weil es wohl als selbstverständlich galt.» Dans VÄTERLEIN (éd.), *Das Glogauer Liederbuch, Teil 4 Nr. 121-194, op. cit.*, p. 354.

destination instrumentale<sup>1</sup>. Elles sont disséminées jusqu'au 2/3 de la collection et généralement isolées au milieu de chansons avec incipit allemand ou des pièces liturgiques. Par exemple, *Der ratten schwanz* (n° 113) est entouré de l'antienne *O gloriosum lumen* (n° 112) et de la chanson avec incipit allemand *Es sufzt eine Frau* (n° 114). Leur placement n'est donc pas comparable aux pièces copiées sans texte vers la fin de la collection en trois groupes distincts (n° 191-202 ; 260-282 ; 284-292). Seulement deux pièces au titre « zoologique » succèdent au premier regroupement susmentionné : *Der pfauen schwanz* (n° 208) et une élaboration d'une pièce précédente intitulée *Der neue bauern schwanz* (n° 257). Les éléments des trois groupes sont identifiés de façon plus prosaïque : premier groupe : *Primus*, *Secundus* etc. ; deuxième groupe : *A*, *B* etc., troisième groupe *Aleph*, *Beth* etc. Strohm fait remonter « *schwanz* » à « *schwanzzen* », synonyme de « *tanzen* »<sup>2</sup>. Si on considère qu'elles sont des pièces « à danser » elles seraient donc composées initialement comme pièces instrumentales. L'origine des pièces sans texte à la fin du recueil est différente : nombreuses parmi elles sont clairement des chansons dans des sources parallèles. Dans le GL, elles seraient donc pensées pour être jouées aux instruments, mais pas conçues comme telles à l'origine.

En tant que pièce latine offrant de nombreuses caractéristiques instrumentales, *Ave sidus* est donc un objet hybride occupant une place toute particulière au début de la collection. Elle fait partie de la couche la plus ancienne du manuscrit, que Gancarczyk analyse en détails afin d'élucider les raisons qui ont poussé le scribe à copier la musique en parties séparées (voir ch. 1.1, p. 8). Gancarczyk observe que les items de cette partie, à savoir les n° 1-15 (à l'exception du n° 5, qui représente selon lui un ajout ultérieur) sont essentiellement des compositions avec texte latin : « In contrast to the settings of liturgical texts that follow, they are accompanied by religious texts of a strophic, song character, partly known from the hymn repertory, and partly as yet unidentified<sup>3</sup> ». Il précise que le contenu des textes, pour la plupart consacrés à la Vierge Marie, est typique des *cantios* pratiquées en Europe centrale. Pour lui, il s'agit donc de « chansons » dévotionnelles en latin, mêlées à des contrafactures dont soit un modèle musical (n° 2, 7, 8, 10, 14 et 15), soit une forme fixe ont pu être identifiés (n° 1, 6, 11 et 12). Son point de vue diffère de celui de Bentheim pour lequel les compositions en latin du groupe 1-15, désignées comme « motets », cachent toutes la

<sup>1</sup> Au sujet du développement du nombre grandissant de pièces musicales sans texte vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle et de leur interprétation instrumentale présumée, voir par exemple STROHM Reinhard, *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge, 2005 [1993], p. 357-367.

<sup>2</sup> STROHM Reinhard, « The Glogau Song Book. Songs, Comic Tales and Tails », in *Das Glogauer Liederbuch* (enregistrement discographique), Ensemble Dulce Melos, 2012.

<sup>3</sup> GANCARCZYK, « The former "Glogauer Liederbuch" and early partbooks on the origin and function of a new type of musical codex », *art. cit.*, p. 39.

reprise d'une chanson à forme fixe<sup>1</sup>. On le voit, la classification de ces items s'avère une entreprise fort périlleuse, à plus forte raison lorsqu'ils présentent une double facette, comme le n° 8.

Rinkenbergh avait initialement prévu d'appeler cette pièce « *der fochs schwancz* » (voir facs. 2). Il a barré « *fochs* » et l'a remplacé par « *seyden* ». Deux autres pièces du recueil, n° 24 et n° 122, sont intitulées « *der fochs schwancz* », la deuxième étant une élaboration de la section d'O de la première. Le n° 24 est comme le n° 8 une pièce hybride : en plus du titre animalier, elle reçoit aussi un texte en latin : *O lux luminis*. Il s'agit aussi d'une contrafacture dont le modèle est un rondeau anonyme : *Aime qui voudra*. Toutes deux ont des similarités frappantes : elle présente une section d'O en valeurs longues, où, au D et T, un court motif descendant vers la *finalis* est interrompu par une pause puis déployé dans le registre aigu. Au D, ce deuxième geste culmine sur la plus haute note du gamut, *fa*. A cet endroit précisément, les deux pièces usent d'une métaphore céleste : *sidus clarissimum* (8) et *splendor aeteri sideris* (24). Il est donc permis de supposer un jeu sémantique entre ambitus musical et métaphore qui compare Marie à la pureté céleste. Le titre allemand du n° 8 révèle une relation intertextuelle : en effet, il est relation d'assonance avec le premier nom latin, à savoir *seyden* :: *sidus*. L'analogie est renforcée par la graphie « *sydus* » au D (au T et Ct, le mot est orthographié « *sidus* »). Appartenant lui aussi à la couche la plus ancienne, *Dy katzen pfotte* (13) relève de ce même procédé d'écriture que Fallows rapproche de la « fantaisie » instrumentale. Sans texte, la pièce commence elle aussi par une section d'O puis présente des séquences en canon très resserré à la manière du rondeau de Caron. Gancarczyk relève que la pièce était peut-être destinée à être contrefaite, comme *Ave sidus*. Concernant cette pièce-ci, on observe que le texte a clairement été copié après la musique. Faute de place, la graphie est fine et compacte, les mots se chevauchent et les abréviations très nombreuses.

---

<sup>1</sup> BENTHEM, « Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout? », *art. cit.*, p. 73. Benthem soutient que le GL contient un grand nombre de compositions de Johannes Tourout. Selon lui, les « motets » non identifiés (n° 2, 11, 12) sont de sérieux candidats. Toutefois, le cas « Tourout » est complexe et invite à la prudence. Aujourd'hui encore, on a de la peine à expliquer pourquoi ses compositions, qui présentent des caractéristiques de l'Europe de l'ouest, soient essentiellement disséminées dans des manuscrits d'Europe centrale. On pense que certaines de ses compositions sont en réalité des contrafactures. Voir KIRNBAUER Martin, « Tourout [Thauranth, Toront, Thourot, Tonrrout], Johannes », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028228>, consulté le 04.04.2022.

### 3. Rapport texte-musique dans la contrafacture

#### 3.1. Origine et caractéristiques du poème latin

Afin de procéder à la réécriture textuelle de la chanson de Caron, le scribe du GL a choisi une section d'un *Ave Maria* glosé<sup>1</sup>. Ce type de poème dévotionnel se rattache au genre plus vaste des « *Glossenlieder* » réutilisant une prière connue comme base d'une paraphrase poétique. Le texte de la prière originale est alors littéralement intégré dans celui du nouveau poème. Dès le 12<sup>e</sup> siècle, l'*Ave Maria* a donné lieu à une grande variété d'amplifications poétiques, aussi bien en latin qu'en langues vernaculaires<sup>2</sup>. L'examen des gloses d'*Ave Maria* du bas Moyen Âge recensées dans les AH<sup>3</sup> révèle une pratique répandue dans toute l'Europe. La stratégie la plus courante consiste à gloser chaque mot de la prière en une nouvelle strophe distincte. Le plus souvent, les poèmes rimés comportent une alternance régulière du nombre de syllabes : 8/8, 8/7, 7/6 ou 4/5. Le texte sur lequel se base notre contrafacture paraphrase trois fois chaque mot de la prière. Cette triple glose est un cas rare (les gloses simples, doubles ou quadruples sont beaucoup plus courantes), tout comme son schéma rythmique 8/8/7. Autre fait exceptionnel : le poème est exclusivement composé de rimes léonines. Le haut niveau poétique de ce texte a sans doute dû attirer l'attention de Rinckenberg. Ce dernier n'a retenu que deux des trois parties de la première strophe paraphrasant le premier mot de la prière mariale, « *Áve* ». Le Tab. 2 ci-dessous présente à gauche le début de la glose transmise dans différents recueils de poésie dévotionnelle des 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles<sup>4</sup> d'Europe centrale et, vis-à-vis, la version du GL réduite à deux strophes :

---

<sup>1</sup> Voir l'identification dans : VÄTERLEIN, Christian (éd.), *Das Glogauer Liederbuch, Teil 4 Nr. 121-194, op. cit.*, p. 356.

<sup>2</sup> Pour la paraphrase rimée de l'*Ave Maria* en langue française, voir par exemple : GROS Gérard, *Ave vierge Marie: étude sur les prières mariales en vers français, XIIe-XVe siècles*, Lyon, 2004.

<sup>3</sup> BLUME, Klemens et DREVES, Guido M. (éd.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1898, t. XXX, p. 190-281.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 243 sq. Le texte de référence provient du Cod. Pragen. XIII E 3, un manuscrit pragois du 14<sup>e</sup> siècle.

**Tabl. 2 : début de glose d'Ave Maria dans le Cod. Pragen. XIII E 3, remaniement dans le GL et traduction**

Áve, sídus claríssimum,	8pp	a	Je te salue, ciel de pleine clarté,	Áve, sídus claríssimum,	8pp	a	Je te salue, ciel de pleine clarté,	1
Tétemplum Déi sanctíssimum,	8pp	a	Très saint temple de Dieu,	Tétemplum Déi sanctíssimum,	8pp	a	Très Saint temple de Dieu,	2
Virtútum vás mundíssimum,	8pp	a	Enveloppe très raffinée des vertus,	Virtútum vás mundíssimum,	8pp	a	Enveloppe très raffinée des vertus,	3
María, Máter Chrísti.	7p	b	Marie, Mère du Christ.	María, Máter pía Jésu Chrísti.	11p	b	Marie, pieuse Mère de Jésus Christ.	4
Áve, vírgo pulchérrima,	8pp	c	Je te salue, Vierge de toute beauté,					
In grátia ubérrima,	8pp	c	Très féconde dans la grâce					
Salútem, salubérrima,	8pp	c	Le Salut, toi qui es très saine,					
Gignébas múndo trísti.	7p	b	Tu l'as apporté dans un monde de chagrin.					
Áve, praecélsa fémina,	8pp	d	Je te salue, femme très haute,	Áve, gloriósa fémina,	9pp	c	Je te salue, femme glorieuse,	5
Quae non per víri sémina,	8pp	d	Qui, sans la semence d'un homme,	Quae non per víri sémina,	8pp	c	Qui, sans la semence d'un homme,	6
Sed castitáte gémina,	8pp	d	Mais par une double chasteté,	Sed castitáte gémina	8pp	c	Mais par une double chasteté	7
Máter Déi fuísti.	7p	b	Es devenue Mère de Dieu.	Máter Déi fuísti.	7p	b	Es devenue Mère de Dieu.	8

N.B. Les accents toniques sont rajoutés par l'auteur.

Comparée aux trois autres sources retenues par Blume et Dreves dans les AH, cette première strophe ne comporte que deux variantes mineures n'ayant aucun impact sur le schéma rythmique du poème. En revanche, la version du GL comporte des irrégularités significatives. Premièrement, au v. 4, « *Máter* » est développé en « *Máter píá* » et « *Chrísti* » en « *Jésu Chrísti* ». D'un heptasyllabe, le vers devient un hendécasyllabe. Au v. 5, « *gloriósa* » se substitue à « *præcélssa* », amenant un vers surnuméraire à neuf syllabes<sup>1</sup>. On peut interpréter ces deux irrégularités prosodiques ainsi que la réduction de trois à deux gloses de deux manières : soit Rinkenbergh disposait d'une leçon qui comportait déjà ces variantes, soit il a modifié la glose pour qu'elle s'accorde mieux à la musique. Compte tenu de la grande stabilité du texte dans les autres sources, je privilégierais la seconde hypothèse. Selon cette dernière, le retranchement de la glose centrale favoriserait une progression plus directe entre la Vierge, mère à la fois de Jésus (v. 4) et de Dieu (v. 8). Sous cette nouvelle forme, les qualités de la Vierge, énumérées au superlatif, tendent vers l'unique verbe de la strophe, « *fuísti* », au vers 8. Quant aux deux remaniements, ils permettent sans doute d'atteindre une meilleure congruence avec le profil mélodique de la chanson (voir ch. 3.3).

La glose latine présente quelques similarités structurelles avec le rondeau cinquain *Helas que pourra devenir* (voir Tabl. 1). Le schéma syllabique 8/8/7' + 8/8 de ce dernier n'est pas sans rappeler le 8/8/8/7 de la glose originale. De plus, le mot « *Hélas* », clairement mis en exergue au début du poème français, semble repris par l'interjection bisyllabique « *Ave* ». En tout cas, le rythme du premier vers (2 + 6) est très semblable dans les deux textes. Rinkenbergh avait-il le modèle textuel à l'esprit lorsqu'il a choisi sa glose ?

### 3.2. Insertion du poème latin dans une nouvelle forme musicale linéaire

Les deux gloses retenues correspondent musicalement à la partie A, respectivement à la partie B du rondeau de Caron. Le remplacement d'un poème à forme fixe (ABaAabAB) par une glose latine en deux parties a pour conséquence une exécution d'une traite, sans reprise, de la chanson contrefaite. Dans son analyse de la pièce telle qu'elle est transmise dans les différents Chansonniers du Val de Loire, Peter Woetmann Christoffersen semble pourtant exclure la possibilité d'une telle exécution. Selon lui, la principale, si ce n'est l'unique raison d'être du poème réside dans le schéma circulaire qu'il assigne à la musique. Grâce à ce dispositif formel, le retour de la tierce (b) après trois répétitions consécutives de la première partie (aAa) apparaît comme particulièrement « étincelant » :

---

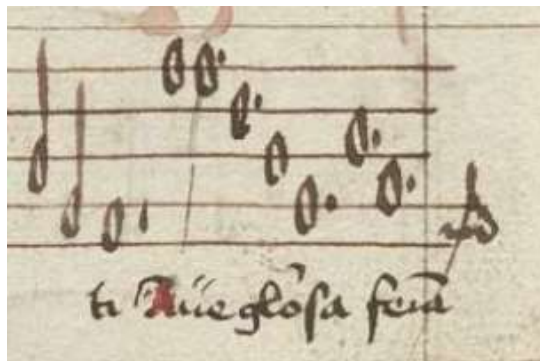
<sup>1</sup> La diphtongaison « *gloriósa* » qui préserverait les huit syllabes régulières est très peu probable. En effet, un comparatif avec toutes les autres occurrences du mot dans les *Pia dictamina* du vol. XXX des AH révèle à chaque fois une déclamation poétique à quatre syllabes.

The composition is a brilliant execution of the formal layout of the rondeau, including the full repetition scheme. A simple run through [sic] the music would hardly display its brilliance, as only the reappearance of the second section in the *terce* after three repetitions of the first section can give it its full, mind-blowing effect.<sup>1</sup>

Il est permis de douter d'une telle affirmation. La chanson telle qu'elle fut copiée dans le GL montre qu'elle a préservé son attrait même sans la circularité induite par la forme rondeau. Par ailleurs, les rondeaux instrumentaux mentionnés par Fallows (voir ch. 2.1) se réduisent eux aussi à une forme en deux parties, avec la première partie se terminant par un *ouvert* et la deuxième par un *clos*. Cette réduction de la forme, dans ce cas-ci, n'a donc rien d'exceptionnel.

Le début de la partie B est mis en exergue par la reprise du mot « *Áve* ». Rinkenbergh a d'ailleurs relié l'« *Áve* » déclamé en premier par le Ct à la première S pointée qui ouvre la partie B (Ill. 1). Dans son édition de la pièce<sup>2</sup>, Christian Väterlein n'en prend pas compte, préférant déplacer la syllabe sur la S précédente. En réalité, celle-ci fait partie de la cadence à l'octave entrecoupée par un silence de S, formule cadentielle typique de Ct. Dans ma transcription (mes. 16), j'ai changé le placement du texte conformément à l'indication du scribe.

### Ill. 1 : fol. a3<sup>v</sup>, Ct



Les deux parties sont non seulement connectées en leur début par le premier mot de chaque glose, mais également en leur fin par les mots à la rime, « *Christi* » et « *fuisti* ». La répartition des vers dans la structure de la pièce est bien différente de celle de l'original français (voir Tab. 1). Certes, l'O reçoit aussi un vers de 8 syllabes, mais par la suite, Rinkenbergh dispose pour C1 de trois vers à 27 syllabes et pour C2 encore une fois de trois vers à 25 syllabes. Les sections correspondantes dans

<sup>1</sup> WOETMANN CHRISTOFFERSEN, Peter, « Caron, Helas m'amour, ma tresparfecte amye · Helas que pourra devenir », <https://chansonniers.pwch.dk/CH/CH092.html> (site visité le 9 mars 2022).

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 4, note 1.

la chanson n'offrent que deux vers à 15 syllabes, respectivement un vers à 8 syllabes. Le contrafacteur dispose par conséquent d'un arsenal syllabique beaucoup plus important grâce auquel il peut fractionner de longues séquences en petites unités mélodiques (voir ch. 3.3). Par rapport aux deux canons précédents, le texte du C3 est, avec ses sept syllabes, beaucoup plus court. Le mélisme sur « *fuísti* » se développe sur pas moins de sept mesures, ce qui fait du verbe final, le seul de la glose, un point culminant de la pièce. Une correspondance s'établit par ailleurs entre « *Chrísti* » à la fin du C2 et ce mélisme-ci, perçu comme une amplification du premier. Pour résumer, en optant pour une disposition symétrique des vers dans la forme, Rinckenberg renforce la cohérence formelle en même temps qu'il crée une dynamique interne par la répétition et le développement musical d'éléments similaires, en l'occurrence la rime léonine « *-ísti* ».

**Tabl. 3 : répartition des vers latin et du refrain français dans les sections musicales, nombres de syllabes en latin et en français par section**

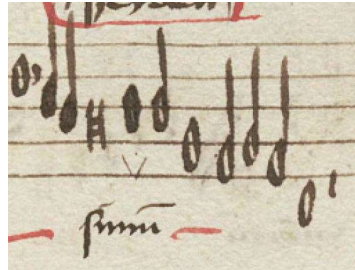
O	Mes. 1-7	Áve, sídus claríssimum,	8	8	A
C1	Mes. 8-15	Téplum Déi sanctíssimum, Virtútum vás mundíssimum, María, Máter píá Jésu Chrísti,	27	15	
C2	Mes. 16-23	Áve, gloriósa fémina, Quae non per víri sémina, Sed castitáte gémina	25	8	B
C3	Mes. 24-32	Máter Déi fuísti.	8	8	

### 3.3. Intégration du poème latin au profil mélodique

La densité de la musique et des syllabes a forcé Rinckenberg à trouver des stratégies pour clarifier le placement de son texte. Ce travail est d'une très grande précision. En effet, nous pouvons savoir, à quelques exceptions près, quelle syllabe est reliée à quelle note. Il faut y voir une conséquence directe de la vocation pratique de l'ouvrage. Dans l'optique d'une interprétation « sur le livre »,

Rinkenberg avait sans doute intérêt à déterminer la déclamation rythmique du poème. Dans l'III. 1, nous avons déjà vu qu'il a relié une syllabe à une note pour clarifier son placement. Voici une autre indication tout aussi intéressante, elle aussi tirée du Ct, cette fois-ci entre l'O et le C1 (mes. 6-7) :

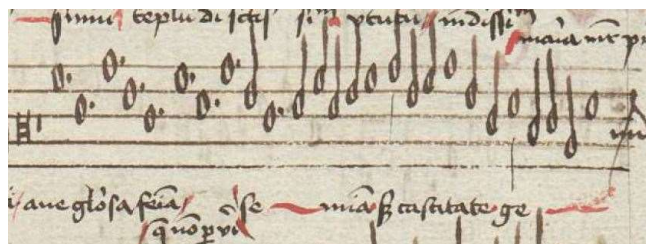
### III. 2 : fol. a3<sup>v</sup>, Ct



Le Ct remonte du *sol* au *la* alors qu'on s'attendrait à ce qu'il effectue une clause de tenor [*sol-fa*] sur la finalis. Afin de clarifier la situation, le scribe prend soin de relier « *clarissimum* » au *la*. A partir de là, le Ct vocalise sur cette syllabe, introduisant le pont qui mène au C1. Cette cadence est donc un point structurel important : c'est le seul moment, avant l'accord final, où les trois voix se rejoignent et déclament une syllabe simultanément. Il semble que le scribe ait voulu s'assurer de cette déclamation simultanée en rajoutant un signe entre la syllabe et la note.


Les marques ajoutées par le scribe sont d'une grande aide dans des situations où le placement du texte est plus problématique, comme au début de la partie B (mes. 16-20) :

### III. 3 : fol. a3<sup>v</sup>, D



Du trait reliant « *sed* » à la M *ré*, nous déduisons que les 17 syllabes des vers 5 et 6 sont à déclamer sur les 15 notes précédentes. Comment donc disposer les syllabes en surnombre ? Manquant de place, Rinkenberg aurait pu décaler « *sémina* » sur la droite. Mais le tilde rouge indique qu'il prévoyait un mélisme sur ce mot. La seule solution est de placer plus d'une syllabe par S pointée. Voici ma déduction :

**Tabl. 4 : distribution des syllabes au début de C2**

Á	VE	GLO	RI	Ó	SA	FÉ	MI	NA	
S	M	S	M	S	M	S	M	S	
QUAE	NON	PER	VÍ	RI	SÉ			MI	NA
M	S	M	S	M	S			M	S

J'ai supposé plus haut que l'allongement du vers 5 répondait à une raison musicale. Ici, en effet, on constate que les 9 syllabes et l'accent tonique sur la syllabe centrale s'insèrent idéalement dans ce court passage en *prolatio major*. La syllabe centrale accentuée coïncide avec la plus haute note de la séquence [do-sol-ré-si-sol]. « *Quae* » est chanté en levée du prochain motif qui imite la séquence précédente. Là encore, les syllabes s'alignent avec la courbe mélodico-rythmique ; « *sémina* » tombe sur la note sommitale *re* avant de poursuivre sur un mélisme. Cette stratégie permet d'articuler un motif dans la séquence, en l'occurrence [do-sol-ré-si-sol] répété deux fois. Dans la toute première édition de la contrafacture<sup>1</sup>, Joseph Klapper avait bien vu la nécessité de placer plus d'une syllabe par note à cet endroit. Néanmoins, sa solution se fait au rebours de la prosodie. On notera, par exemple, le « faux accent » sur l'enclitique « *per* ». Väterlein<sup>2</sup>, quant à lui, ignore la graphie su scribe, place une syllabe par SB pointée et doit, pour replacer les syllabes surnuméraires, sacrifier le court mélisme sur « *sémina* »<sup>3</sup>. Comme illustré plus haut (voir ch. 2.1, p. 16) ce passage présente dans le GL un rythme plus stable que dans Dijon et *Odhecaton*. Rinkenberg disposait-il d'une leçon qui présentait déjà ces différences où est-il intervenu dans le rythme, le rendant plus régulier pour simplifier le placement du texte ?

Rinkenberg s'autorise à changer les syllabes à l'intérieur des ligatures, ce qui, en ce qui concerne la copie des chansons du 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles, n'est pas un fait exceptionnel. David Fallows l'a bien montré en comparant l'usage des ligatures dans les 16 manuscrits qui transmettent *Naray je jamais* de Robert Morton<sup>4</sup>. Dans le GL aussi, le principe « une syllabe par ligature » semble prévaloir. Toutefois, dans certaines situations, la congruence entre accentuation prosodique et contour mélodique semble avoir la priorité sur les conventions de notation. Par exemple, dans le motif d'O, au D (Ill. 4), « *sidus* » doit être déclamé, en toute logique, sur la dernière note de la ternaria. La

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 4.

<sup>2</sup> VÄTERLEIN, Das Glogauer Liederbuch, Teil 3 Nr. 1-120, *cit.*, p. 8.

<sup>3</sup> Avec plusieurs syllabes déclamées sur une note, le passage s'accorde assez bien avec la « déclamation énergique » qui caractérise, selon Strohm, le style des motets bohémiens cultivé par Petrus Wilhelmi dans des pièces comme *Presulem Epbebeatum* ou *Probitate eminentem / Ploditando exarare* présent dans le GL. Voir STROHM, *The rise of European music, 1380-1500, op. cit.*, p. 263.

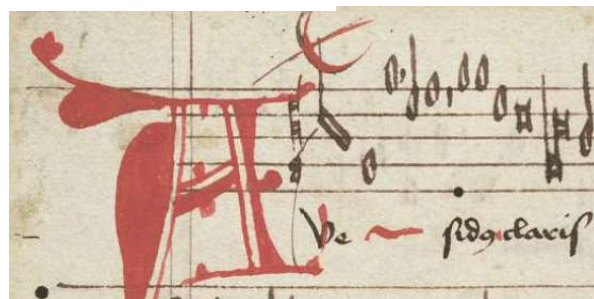
<sup>4</sup> FALLOWS David, « A word about ligatures », *Early Music*, vol. 41, n° 1, Oxford, 2013, p. 104-107.

situation est plus compliquée au Ct (Ill. 5). Le tilde rouge semble indiquer l'exécution d'un mélisme sur « *Áve* » jusqu'au *mi* précédant la pause de S. Conformément à cette indication et à l'alignement relativement clair, il faudrait donc opérer le changement de syllabe sur la deuxième S de la binaria. Ce choix s'accorde du reste aux deux autres voix qui répondent en imitation : elles aussi placent la syllabe sur la deuxième note de la triade de tierces descendantes.

Ill. 4 : fol. a3<sup>v</sup>, D



Ill. 5 : fol. a3<sup>v</sup>, Ct



On en déduit que de manière générale, le respect de la prosodie a la priorité sur les conventions de notation. Au cours de mon étude paléographique, j'ai identifié trois principes (Tabl. 6) organisant les rapports poético-mélodique dans la contrafacture. Dans ma transcription, je les ai appliqués quand l'alignement de certaines syllabes n'était pas totalement univoque. Les exemples de la colonne droite sont tirés du D et ne sont pas exhaustifs :

Tabl. 6 : trois principes de congruence poético-mélodique et exemples

1	La syllabe accentuée est placée sur un point de flexion mélodique.	<i>Sídu</i> (mes. 3), <i>claríssimum</i> (mes. 5), <i>Christi</i> (mes. 13), <i>deí</i> (mes. 24)
2	La syllabe accentuée est placée sur une note relativement longue par rapport à son entourage direct.	<i>Áve</i> (mes. 2), <i>sídu</i> , <i>claríssimum</i> , <i>sanctíssimum</i> (mes. 9), <i>vás</i> (mes. 10), <i>castitáte</i> (mes. 20)
3	La rime ou la syllabe en assonance est placée sur une note relativement longue par rapport à son entourage direct.	<i>Sanctíssimum</i> , <i>mundíssimum</i> (mes. 11), <i>María</i> (mes. 11), <i>pía</i> (mes. 12), <i>sémina</i> (mes. 12)

En appliquant ce dernier principe, le scribe met en évidence, par le biais du texte, l'articulation interne de certaines séquences mélodiques. Le placement des vers 2 et 3 aux mes. 8-11 est à ce titre particulièrement éclairant. Par leur rime, leur nombre de syllabes, leur assonance et division (4/4) internes, ces deux vers entretiennent une forte relation réciproque. La même parenté unit les deux segments mélodiques qu'ils recouvrent, le deuxième commençant par une transposition à la tierce inférieure [*la-fa-sol-la-fa-sol*] du premier [*do-la-si-do-(do)-la-si*] en accélération. La même chose se produit avec les deux courts segments qui suivent, le deuxième, [*mi-fa-ré-sol*] étant une extension du premier [*mi-fa-sol*]. Ce rapport est doublé par une extension textuelle analogue (3+4 syllabes) avec les mots « *María* » et « *Máter pía* ». On tient là sans doute la raison du prolongement du vers 4 observée plus haut (voir ch. 3.1, p. 21).

### 3.4. Participation du poème latin à la texture polyphonique

La comparaison du placement graphique dans les parties de D et de T révèle que le texte suit presque toujours conséquemment les imitations. Parfois, le texte n'est pas aligné très précisément sous la musique, comme ci-dessous (Ill. 6). En revanche, son positionnement est identique aux deux parties. Dans ma transcription, j'ai donc fait le choix d'une imitation textuelle stricte. Pour le placement de « *Christi* », j'ai appliqué le principe 1 expliqué plus haut.

Ill. 6 : fol. a3<sup>v</sup>, D



Ill. 7 : fol. a3<sup>v</sup>, T



Sous le Ct n'est placée qu'une partie du poème. Dans la pièce latine précédente, *Ave rosa rubicunda* (n° 7), ou la suivante, *Vatum vaticina* (n° 9), Rinckenberg écrit le texte intégral sous cette voix. Dans le n° 8, là où il n'y a plus de texte, il écrit un tilde rouge. Le même signe graphique est utilisé pour un mélisme à l'intérieur d'un mot. J'en déduis qu'un même mélisme est attendu à la fin d'un mot, ce que je montre dans ma transcription sur « *femina* », mes. 17-23. Mais cette conclusion engage la précaution car dans d'autres manuscrits contemporains, les voix de Ct sont, par leur statut subordonné, souvent traitées avec plus de négligence. Il se peut donc qu'au début de la partie B par exemple, seul l'incipit soit noté pour indiquer où le vers doit commencer. Par exemple, un tel principe est appliqué de manière générale (pas pour le Ct) dans le Lochamer-Liederbuch.

Le Ct prend ponctuellement part au canon associant le D et T au début du C2 et C3. A ces endroits, il commence par déclamer une partie du texte. Au C1, où il se limite à un contrepoint « obligé » du T, il n'en reçoit pas. Il semblerait donc que le scribe lui ait attribué du texte quand il participe au jeu imitatif. Mais là encore, la précaution est de mise : dans GB-Ob MS. Canon. Misc.213 (Codex d'Oxford), aux voix inférieures, le fameux « *Vergene bella* » de Guillaume Du Fay n'a du texte que dans les passages centraux fortement imitatifs. Il est difficile de dire si ce texte est placé ici pour des raisons structurelles ou s'il doit être chanté uniquement ici<sup>1</sup>. Cela est particulièrement évident aux mes. 16-17 : il initie l'imitation par une tierce descendante, anticipant même pour quelques mesures les intervalles du D. Le phénomène se reproduit aux mes. 24-25. On peut déduire de ces observations que le passage des syllabes d'une voix à l'autre vient renforcer le procédé d'imitation musicale. L'effet est très marqué partout où les canons se resserrent à distance d'une M et où les syllabes sont déclamées elles aussi sur la M. La densité rythmique du canon peut se combiner aussi bien à une déclamation syllabique elle aussi très dense (par ex. aux mes. 10-12) que mélismatique (mes. 26-32). Une interprétation purement instrumentale, ou une interprétation de la chanson d'origine où les syllabes seraient réparties équitablement tout au long des séquences en canon produiraient sans doute un effet bien différent. Le *tempus imperfectum diminutum*, indiqué ici ainsi que dans toutes les autres concordances, implique un *tactus alla breve* relativement rapide. A cette vitesse, la déclamation « énergique », couplée à une imitation dense, doit produire un effet des plus fantasques.

---

<sup>1</sup> Les deux précautions que je formule ici et dans le paragraphe précédent, avec exemples à l'appui, m'ont été communiquées par Prof. Dr. Marc Lewon. Je le remercie pour ses remarques précieuses.

## Conclusion et perspectives

Devant l'évidence du soin extrême apporté à la correspondance entre poésie d'une part et forme, mélodie et texture musicale d'autre part, force est de constater que Rinckenberg visait, en réalisant sa contrafacture, bien plus que le simple transfert d'un registre profane à un contexte dévotionnel. Par ailleurs, en absence de preuve contextuelle suffisante, cette fonction de transfert traditionnellement rattachée à cette pratique peut sérieusement être mise en doute. En tout cas, à la lumière d'une nouvelle articulation formelle offrant un équilibre entre cohérence et dynamisme, la pièce a une valeur esthétique propre qu'il serait dommage de négliger. Le rythme et la syntaxe du vers latin se jouent de l'abstraction contrapuntique, clarifient la forme et soulignent les contours mélodiques. En détachant des motifs des séquences d'intervalles ou en redoublant le dispositif des canons, le rythme du vers, le nombre de syllabes et les rimes remplissent un rôle structurant.

Une question reste encore ouverte : *Ave sidus clarissimum* / *Der seyden schwantcz* a-t-elle été initialement pensée comme pièce vocale ou instrumentale ? Certains éléments parlent en faveur d'un projet vocal. L'environnement direct est composé de pièces avec texte. Les variantes rythmiques au début de la partie B par rapport au Chansonnier Dijon et *Odbecatton* gommant certaines syncopes et, ce faisant, facilitent un placement régulier du texte. La subdivision de la SB pointée (mes. 8-9), brisant l'imitation stricte entre le D et T, pourraient indiquer l'influence d'un « projet textuel » au moment de la copie. Mais d'autres arguments parlent en faveur d'un projet instrumental. La présence des traits de clarification, tout comme la scission des ligatures, s'expliqueraient précisément parce que le projet « textuel » n'était pas prévu au départ. Par ailleurs, la chanson jouissait sans doute d'une réputation instrumentale bien établie au moment où Rinckenberg l'a copiée. La seconde hypothèse me semble donc la plus plausible : la contrafacture était une idée *a posteriori* et ne faisait pas partie du processus de copie initial. On peut s'imaginer que Rinckenberg a intitulé sa pièce à vocation instrumentale « *Der pfauen schwantcz* » puis, ayant trouvé ultérieurement un poème latin qu'il jugeait convenir aux particularités mélodiques et contrapuntiques de la pièce dans un « stock » de textes qu'il avait à sa disposition, l'a « contrefaite » en resserrant les mots sous la musique aussi clairement que possible. Alors, voulant garder la référence instrumentale tout en jouant d'une correspondance poétique entre le titre allemand et le premier nom de la glose, il a choisi « *seyden* » et réservé le titre initialement prévu pour la pièce n° 24 qui lui est structurellement assez similaire. Quoi qu'il en soit, c'est sous cette forme hybride que nous est parvenue *Ave sidus*. Une exécution mixte n'est d'ailleurs pas à exclure. Après tout, l'écriture en parties séparées permettait, comme l'a souligné Gancarczyk, à de grands effectifs, instrumentaux et/ou vocaux, de se réunir autour du matériel musical.

Bien que les mots aient clairement été insérés après la musique et qu'un premier regard peut laisser penser à une opération hâtive et déstructurée, leur placement obéit à des principes savamment réfléchis. Ceux-ci nous informent aussi bien d'une compréhension profonde des structures musicales complexes que des subtilités poétiques. S'approprier une pièce en prenant en compte aussi bien la composante mélodique que polyphonique relève de la gageure technique. La glose choisie par Rinckenberg est elle aussi un texte rempli de contraintes techniques : elle utilise un principe structurant, la triple répétition, pour échafauder les strophes. La prière mariale apparaît en filigrane derrière un jeu de répétitions et de variations. L'aspect ludique d'une telle démarche est peut-être le dénominateur commun entre un poème où se côtoient dévotion mariale et divertissement formelle et une chanson où la rigueur du contrepoint contraste avec l'effet de liberté propre à la fantaisie instrumentale. A ce titre, il serait intéressant de mettre cette contrafacture en perspective avec d'autres types d'emprunts faisant de la contrainte formel un ressort créatif. Pensons par exemple aux quodlibets que contient le GL.

Enfin, l'apport du texte latin relève *in fine* de la perception musicale à travers la pratique. Seule une exécution comparée d'une version instrumentale, vocale latine et vocale française permettrait d'évaluer les différentes perceptions de la texture contrapuntique.

## Bibliographie

### Sources

F-Dm MS 517 (Chansonnier de Dijon)

P-KrakJ 40098 (Glogauer Liederbuch)

1501 Harmonice musices Odhecaton A, Venezia, O. Petrucci

### Editions musicales

RINGMANN Heribert (éd.), *Das Glogauer Liederbuch, Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, Kassel, 1954, vol. 4.

VATERLEIN Christian (éd.), *Das Glogauer Liederbuch, Teil 3 Nr. 1-120*, Kassel, 1981, vol. 85.

———. *Das Glogauer Liederbuch, Teil 4 Nr. 121-194*, Kassel, 1981, vol. 86.

### Littérature secondaire

BANKS Jon, *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*, Aldershot, 2006.

BENTHEM Jaap van, « Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout? », in GANCARCZYK Pawel *et alii* (éd.), *The musical Culture of Silesia before 1742. New contexts - New perspectives.*, Frankfurt a. M., 2013, p. 71-82.

BLUME Klemens et DREVES Guido M. (éd.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1898, vol. XXX.

BURKHOLDER J. Peter, « The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field », *Notes*, vol. 50, n° 3, 1994, p. 851-870.

ENGELHARDT Georg, « Die lateinische lyrische Mariendichtung im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis zum Barock », *Münchener Theologische Zeitschrift*, vol. 16, n° 1/2, 1965, p. 58-88.

FALLOWS David, « A word about ligatures », *Early Music*, vol. 41, n° 1, p. 104-107.

———. *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford, 1999.

- GANCARCZYK Paweł, « Die Musikkultur Mitteleuropas in Spätmittelalter und Früher Neuzeit », in FUHRMANN Wolfgang (éd.), *Das Musikleben der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, Lilienthal, 2021, vol. 4/2, p. 281-308.
- . « The former “Glogauer Liederbuch” and early partbooks on the origin and function of a new type of musical codex », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 64, n° 1/2, 2014, p. 30-46.
- . « Abbot Martin Rinkenbergh and the origins of the ‘Glogauer Liederbuch’ », *Early music*, vol. 37, n° 1, p. 27-36.
- GENNRICH Friedrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie: ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, Halle en der Saale, 1918.
- GRASSL Markus, « Kontrafaktur - Borrowing - Intertextualität. Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung. », in PAVANELLO Agnese (éd.), *Kontrafakturen im Kontext*, Basel, 2020, p. 25-51.
- GROS Gérard, *Ave vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français, XIIIe-XVe siècles*, Lyon, 2004.
- HAUG Andreas (éd.), « Musikalische Lyrik im Mittelalter », in *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Lilienthal, 2004, p. 59-133.
- HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ Lenka, « “Die Saganer Stimmbücher” (Das Glogauer Liederbuch) und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa », in GANCARCZYK Paweł *et alii* (éd.), *The musical Culture of Silesia before 1742. New contexts - New perspectives.*, Frankfurt a. M., 2013, p. 55-69.
- HOFFMANN-ERBRECHT L., « Auf den Spuren des Schreibers der Glogauer Handschrift (ca. 1480) », *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 7, 1990.
- JUST Martin, « Polyphony based on chant in a late fifteenth-century German manuscript », in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, 1994, p. 129-151.
- KIRNBAUER Martin, *Hartmann Schedel und sein «Liederbuch» Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern, 2001.
- LINDMAYR-BRANDL Andrea, « Text und Musik im Tenorlied: eine fiktive Textierungslehre von

1517 », *Fontes Artis Musicae*, vol. 50, n° 1, 2003.

LIPPHARDT Walter, « Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie », *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, vol. 12, 1967, p. 104-111.

NORBERG Dag, « La récitation du vers latin », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 66, n° 4, Modern Language Society, 1965, p. 496-508.

POLK Keith, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge, 2004.

ROSMER Stefan, « Wiederverwendung von Melodien und Strophenformen in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters », in PAVANELLO Agnese (éd.), *Kontrafakturen im Kontext*, Basel, 2020, p. 149-182.

STROHM Reinhard, « The Glogau Song Book. Songs, Comic Tales and Tails », in *Das Glogauer Liederbuch* (enregistrement discographique), Ensemble Dulce Melos, Naxos Records, 2012,

———. *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge, 2005.

### Sites internet

FALLOWS David, « Caron, Firminus », in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004984>, consulté le 26.03.2022.

KIRNBAUER Martin, « Touront [Thaurant, Toront, Thourot, Tonrroutt], Johannes, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028228>, consulté le 04.04.22.

SCHMIDT-BESTE Thomas, « Textunterlegung », in *MGG Online*, Kassel et alii, 2016 [1998], <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16134&v=1.0&rs=id-b331f889-598f-1d19-f902-eb346dc9517d&q=Textunterlegung>, consulté le 09.03.22.

WOETMANN CHRISTOFFERSEN Peter, « Caron, Helas m'amour, ma tresparfecte amy · Helas que pourra devenir », <https://chansonniers.pwch.dk/CH/CH092.html>, consulté le 09.03.2022.

# Annexe : transcription personnelle de la contrafacture

## Ave sidus clarissimum / Der seyden schwantcz (Glog 8)

KrakJ 40098 (a3v; a3v; a3v )

The musical score is written for three voices: Cantus (C), Tenor (T), and Contra tenor (Ct). It begins with a common time signature (C) and a treble clef. The lyrics are: "A - ve, si - dus cla - ris - si - mum, Tem - plum De - i sanc - tis - si - mum, Vir - tu - tum vas mun - dis - si - mum, Ma - ri - a, Ma - ter pi - a Je - su Chri - sti." The score is divided into four systems, with measure numbers 4, 8, and 12 indicated at the beginning of each system. The Cantus part is in a higher register than the other two. The Tenor and Contra tenor parts are in a lower register. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Engraved by Asako Ueda

Ave sidus clarissimum / Der seyden schwantcz (Glog 8)

16

C Ave, glori - osa femi - na, Quae non per viri se - - -

T Ave, glori - osa femi - na, Quae non per viri se - - -

Ct Ave, glori - o - sa femi - na, \_\_\_\_\_

20

C - mi-na, Sed cas - ti - ta - te ge - - - - mi - na,

T - - mi-na, Sed cas-ti - ta - te ge - - - - mi - na,

Ct - - mi-na, Sed cas-ti - ta - te ge - - - - mi - na,

24

C Ma - ter De - i fu - i -

T Ma - ter De - i fu - i -

Ct Ma - ter De - i fu - i -

29

C sti.

T sti.

Ct \*1 \*2 sti.

\*1 Probablement une erreur du scribe. Corriger par sol, comme dans les Chansonniers de la Loire

\*2 Probablement une erreur du scribe. Corriger par mi, comme dans les Chansonniers de la Loire

## Résumé (anglais)

Many items in the so-called Glogauer Liederbuch (ca. 1480) bear a sacred text but were originally transmitted with a secular text and composed accordingly: such is the case with *Ave sidus clarissimum* / *Der seyden schwanz*. This piece also has the particularity to be often transmitted without text and therefore considered as 'instrumental'. Incorporating recent research on 'Central Europe' and 'Contrafactum', I present a case study examining aspects of a musical cultural exchange. After a philological analysis of the item in the source, I examine the Latin text and its reworking into the musical structure. Eventually, I show how the scribe presumably responsible for new text underlay reacted to melodic and contrapuntal devices.

## Selbständigkeitserklärung

Name Romanens

Vorname Matthieu

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

**DECLARATION OF CONSENT  
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE  
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Muttenz, 23<sup>rd</sup> January 2023

Matthieu Romanens