

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ
MUSIK-AKADEMIE BASEL
HOCHSCHULE FÜR MUSIK
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

L'art de préparer, et éviter les cadences à la française

Analyse des Pleins Jeux sans cantus firmus publiés sous Louis XIV

ADAM SLIMANI

The image displays a musical score for Adam Slimani's works. It is organized into four systems, each with a title above it. The first system is titled 'La Neufvieme' and contains two staves with figured bass notation (G. and H.) and a treble clef staff with a 'I.' marking. The second system is titled 'Le triton ou 4^e Superflue' and contains two staves with figured bass notation (L.) and a treble clef staff with a 'L.' marking. The third system is titled 'La fausse Quinte' and contains two staves with figured bass notation (M.) and a treble clef staff with a 'M.' marking. The fourth system is titled 'La Quinte Superflue' and contains two staves with figured bass notation (N.) and a treble clef staff with a 'N.' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and figured bass symbols.

MASTERARBEIT

Betreuender Dozent: Ralph Bernardy

Hauptfach: Cembalo

Hauptfach-Dozent: Andrea Marcon

Datum des Masterkonzerts: 21. Juni 2024

Abgabedatum der Masterarbeit: 26. Februar 2024

Abstract

[FR] Cette étude vise à approfondir nos connaissances sur l'écriture musicale des pleins jeux sans cantus firmus imprimés sous le règne de Louis XIV. Nous dressons un inventaire de ces pièces et les situons dans leur contexte historique. Nous tentons d'élaborer une méthodologie d'analyse inspirée de la pensée théorique de cette époque, en cherchant notamment à définir avec plus de précision les caractéristiques des concepts de ton et de cadence. Cela nous permet d'examiner en détail la pratique des cadences parfaites et évitées dans les œuvres de notre corpus. En nous appuyant sur des travaux antérieurs, nous développons notre compréhension du langage musical français en apportant de nouveaux éléments concernant les modèles d'écriture de ce style.

[DE] Diese Studie soll unsere Kenntnisse über die Notenschrift der pleins jeux ohne Cantus firmus, die unter der Herrschaft Ludwigs XIV. gedruckt wurden, erweitern. Wir erstellen eine Bestandsaufnahme dieser Stücke und ordnen sie in ihren historischen Kontext ein. Wir versuchen, eine Analysemethode zu entwickeln, die sich am theoretischen Denken dieser Epoche orientiert, und versuchen insbesondere, die Ton- und Kadenz-Konzepte genauer zu definieren. Dies ermöglicht uns, die Praxis der perfekten und vermiedenen Kadenzen in den Werken unseres Korpus detailliert zu untersuchen. Aufbauend auf früheren Arbeiten erweitern wir unser Verständnis der französischen Musiksprache, indem wir neue Erkenntnisse über die Schreibmuster dieses Stils liefern.

[EN] This study aims to deepen our knowledge of the musical writing of the pleins jeux without cantus firmus printed during the reign of Louis XIV. We provide an inventory of these pieces and place them in their historical context. We attempt to develop an analytical methodology inspired by the theoretical thinking of the period, seeking in particular to define more precisely the characteristics of the concepts of tone and cadence. This allows us to examine in detail the practice of perfect and avoided cadences in the works within our corpus. Relying upon previous research, we enhance our comprehension of the French musical language, introducing new insights into stylistic writing pattern

Table des matières

Abstract	2
Remerciements	4
Introduction	5
I. Corpus d'étude	8
1. Les sources de la musique pour orgue française du temps de Louis XIV	8
2. Inventaire des Pleins Jeux continus sans cantus firmus imprimés, de Nivers à Dandrieu.....	16
II. Recherche d'une forme d'analyse historique	22
1. Du Ton et du mode	24
A) Ton et tonalité	24
B) Ton et modalité, la question des cordes essentielles.....	27
2. Des Cadences	30
A) Définitions théoriques des cadences	31
B) Définitions pratiques des cadences	35
3. Des difficultés à analyser les cadences d'un plein jeu	42
4. Des modèles d'écriture typiques	46
III. Résultats	51
1. Résultats généraux.....	51
A) Chemins cadentiels	51
B) Dénombrements des modèles d'écriture	58
2. Nouveaux éléments concernant les modèles d'écriture	60
A) Contribution de notre analyse de corpus à l'étude des modèles d'écriture.....	60
B) La pratique des cadences parfaites dans les pleins jeux sans cantus firmus	78
3. Limites et interprétation des résultats	97
A) De la pertinence des données récoltées	97
B) Quelques commentaires à propos des résultats	99
Conclusion.....	102
Annexes.....	103
Annexe I	104
Annexe II	106
Annexe III	107
Annexe IV	109
Bibliographie	111
<i>Editions modernes des œuvres analysées</i>	111
<i>Sources historiques</i>	115
<i>Sources contemporaines</i>	117

Remerciements

Je remercie Frédéric Michel pour son enseignement et ses encouragements.

Je remercie Johannes Menke pour avoir répondu à mes sollicitations, et pour son intérêt porté à la recherche sur la musique française.

Je remercie Ralph Bernardy pour ses conseils et sa bienveillance qui a accompagné mon travail.

Je remercie Nicolas Aubin, Iris Domine, Cyril Escoffier, Naïs Formentin, Parvati Maeder, Diane Omer, Louison Sailley et Iris Tocabens, pour leurs discussions et leurs relectures.

Les extraits musicaux de ce travail furent élaborés à partir des éditions (partitions avec licence de libre diffusion « Creative Commons 4.0 ») réalisées par Pierre Gouin (Les Éditions Outremontaises). Je remercie ce dernier pour ses publications en libre accès sur le site imslp.org

Selbständigkeitserklärung

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.

Adam Slimani, Basel, 09. 04. 2024.

Einverständniserklärung

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen. Die Rechte am Text verbleiben bei dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Adam Slimani, Basel, 09. 04. 2024.

Introduction

Un des rôles majeurs de l'organiste à l'époque de Louis XIV est de jouer sur son instrument les versets d'un hymne, d'un magnificat, ou de l'ordinaire d'une messe en alternance avec le chant¹. On trouve donc dans les recueils musicaux pour orgue de cette époque plusieurs types de pièces courtes vouées à cette pratique d'*alternatim*.

La destination liturgique de ces versets peut être spécifiée et exclusive, car leur écriture est basée sur des plains-chants en particulier. Mais il existe également des publications de suites de pièces dans un certain ton n'intégrant aucun cantus firmus, dont l'usage peut être multiple.

Un verset pour orgue porte généralement le nom d'une forme, d'un type de registration, parfois des deux. On peut donc trouver à titre d'illustration : des dialogues sur les grands jeux, des récits de cromorne, des duos, des fugues sur la tierce, ou encore des pleins jeux.

Cette dernière forme de registration est particulièrement courante pour l'ouverture d'un cycle (Dans le cas d'une messe : Premier Kyrie, Et in Terra pax, Premier Sanctus, Premier Agnus Dei), elle est souvent la première mentionnée par les compositeurs dans les préfaces de leurs livres².

On peut distinguer deux catégories de pièces musicales portant le nom de plein jeu : avec, ou sans cantus firmus.



Figure 1. Exemple de plein jeu avec cantus firmus, par François Couperin, Versailles, Bibliothèque Municipale, Ms. Mus. 4, f. 12r

¹ Concernant ce sujet en particulier, on peut se référer à Érik KOCEVAR, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans : *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne*, C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, D.-O. Hurel (dir.), Turnhout, Brepols, 2009, pp. 463-478.

² On trouve une liste exhaustive de ces tables dans la publication de Roland LOPES : *Tables de registrations pour la musique d'orgue française du XV^e au XIX^e siècle*, 2007-2014, <https://www.orgue-en-france.org/wp-content/uploads/2016/08/tables-registrations-france.pdf> [Consulté le 08/04/2024].

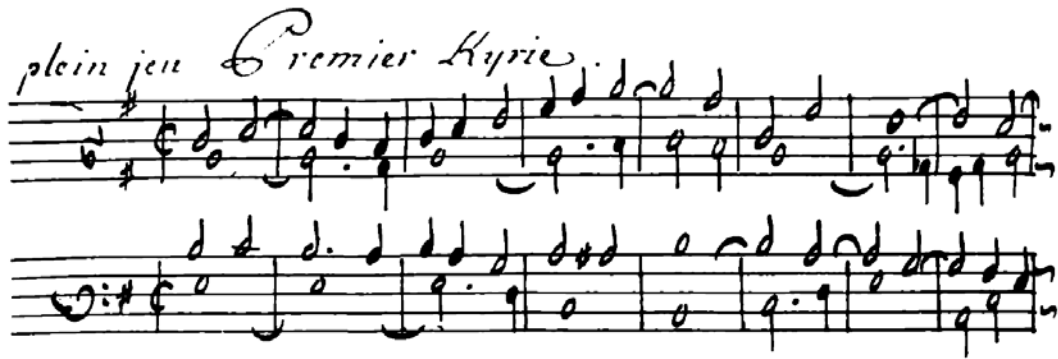


Figure 2. Exemple de plein jeu sans cantus firmus, par François Couperin, Versailles, Bibliothèque Municipale, Ms. Mus. 4, f. 1r

Les pièces sans cantus firmus peuvent être nommées prélude lorsqu'elles se situent en première position dans une suite d'un ton³.

Les pleins jeux sans cantus firmus, ou préludes, peuvent également être distingués en deux sous catégories, les grands pleins jeux "continus", et les pleins jeux "à deux chœurs", faisant alterner petit plein-jeu⁴ et grand plein-jeu en dialogue⁵. C'est la première de ces catégories qui est l'objet de ce mémoire.

Les sources d'époque mentionnant le plein jeu traitent avant tout de la composition des jeux qui définit cette registration, et éventuellement de son interprétation. On peut citer Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas-Antoine Lebègue comme premiers exemples à l'époque de Louis XIV :

« Le Plein Jeu se compose du Prestant, du Bourdon, de la Doublette, de la Cymbale et de la fourniture : on y adioute le huitped, et le seizeped aussy s'il y en a ; s'il n'y a point de Prestant, on y met la flutte. [...] »

*Les Preludes et les Pleins Jeux se touchent sur le Plein Jeu. »*⁶

*« Le Prelude et Plein Jeu se doit toucher gravement, et le Plein Jeu du positif légèrement. »*⁷

³ On confondra donc dans cette étude le terme de « prélude » et « plein jeu ». On peut noter une exception parmi les tables de registration, celle de Nicolas Gigault proposant une alternative au plein jeu pour le prélude : « preludes se touche sur les plains jeux, ou sur les grands jeux d'anches avec le grand tremblant » Nicolas Gigault, *Livre de Musique pour l'Orgue*, Paris, 1685, « Au Lecteur ».

⁴ Autre type de registration pouvant donner son nom à des pièces.

⁵ C'est la terminologie utilisé par Jacques Boyvin dans ses deux livres de pièces d'orgue, elle est pertinente pour décrire l'ensemble du répertoire.

⁶ Guillaume-Gabriel Nivers, *Premier Livre d'Orgue*, 1665, Dénombrement des Jeux ordinaires de l'Orgue.

⁷ Nicolas-Antoine Lebègue, *Premier Livre des Pièces d'Orgue*, 1676, « Avis pour le mélange des jeux »

Les écrits modernes sur ce sujet tendent donc à synthétiser ces savoirs et offrent un aperçu historique du genre⁸.

Juan David Barrera caractérise sa forme de la manière suivante : « Le Plein-jeu est une pièce de caractère grave et solennel présentant une écriture harmonique à quatre ou cinq voix et jouée sur le mélange qui lui donne son nom. » et en outre « [...] un traitement harmonique riche en dissonances, de même qu'un parcours tonal majeur/mineur et vice-versa (ce dernier offrant généralement un rapport tonal entre la tonique et sa relative majeure). »⁹

L'auteur propose en effet une analyse plus détaillée concernant la forme de ce type de pièce en les commentant sous l'angle du discours, c'est-à-dire, en relevant les procédés rhétoriques à l'œuvre dans cette musique.

Nous souhaitons compléter les recherches déjà effectuées sur ce sujet en étudiant ce type de pièces du point de vue de la grammaire, à savoir le contrepoint et l'harmonie, afin de mieux cerner leur forme, et le langage musical français de cette époque de manière plus générale¹⁰.

Notre tâche consiste donc à délimiter un corpus cohérent de pleins jeux à analyser et trouver des outils de compréhension harmonique et contrapuntique pertinents - qu'ils soient historiques ou modernes - permettant cette analyse. Nous pourrions ainsi tenter de mettre en évidence des modèles d'écriture en œuvre dans cette musique¹¹. Nous espérons que les résultats de cette recherche contribueront à former les bases d'une analyse systématique du répertoire pour clavier français de l'époque baroque, élargissant notre compréhension du style classique français.

⁸ Chapitre 7 « Plein jeu » dans : David, PONSFORD, *French organ music in the reign of Louis XIV*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 124-153.

Chapitre 7 « Formes en style "majestueux" », « Plein-Jeu » dans : Juan David BARRERA, *La musique pour orgue en France à l'âge classique : une représentation du sacré*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2017, pp. 222-231.

« Plein Jeu » dans : Paolo CRIVELLARO, *Organ & Interpretation: the French École Classique*, Blockwerk Editiones, 2020, pp. 108-121.

⁹ Juan David BARRERA, *op.cit.*, p. 40 et p. 225.

¹⁰ A l'instar de travaux de ce type comme dans : Bertrand POROT, « Tonalité et modalité dans les pièces de clavecin de d'Anglebert : éléments pour une analyse harmonique », *Musurgia*, 2000, pp. 61-87.

¹¹ En s'appuyant notamment sur les recherches de Johannes Menke dans son article : „Französische Satzmodelle des Grand Siècle“, Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, September 2020, Verfügbar unter: <https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31642> [consulté le 08/04/2024].

I. Corpus d'étude

On trouve déjà des préludes pour orgue dans les publications de Pierre Attaignant au XVI^{ème} siècle¹², et encore des pleins jeux jusqu'au début du XIX^{ème} siècle. Il nous semble pertinent de limiter notre corpus à une période stylistique précise. Nous avons choisi le classicisme¹³, c'est-à-dire, pour la musique d'orgue française, aux alentours du temps du règne personnel de Louis XIV, de 1661 à 1715.

1. Les sources de la musique pour orgue française du temps de Louis XIV

Il est à déplorer qu'on ne trouve pas pour la musique d'orgue française des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles de catalogues précis et actualisés dont jouit par exemple le répertoire pour clavecin¹⁴. Dans le cadre de ce mémoire, cherchant déjà à analyser plusieurs dizaines de partitions musicales, localiser l'ensemble des préludes des sources manuscrites nous semble hors d'atteinte, certaines n'étant pas consultables.

¹² *Magnificat sur les huit tons*, Paris, 1530 et *Treize motetz musicaux*, Paris, 1531.

¹³ « Les spécialistes de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles ont eu tendance à éviter le mot "baroque", rebutant à cause de son étymologie renvoyant à des perles difformes, et ont préféré le terme "classique" pour tenir compte de la grande importance accordée à l'antiquité grecque et romaine qui imprégnait le goût français dans les arts visuels, le théâtre et le nouvel opéra français (tragédie lyrique), dont le nom et la forme se référaient à la tragédie classique. » [traduction de l'auteur] dans : GUSTAFSON, Bruce, "France", in *Keyboard Music Before 1700* (2nd ed.), ed. A. Silbiger, New York, Routledge, 2003, p. 86.

¹⁴ Bruce GUSTAFSON, *French Harpsichord Music of the 17th Century: A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, 3 vols, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

Bruce GUSTAFSON and David FULLER, *A Catalogue of French Harpsichord Music, 1699–1780*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

Bruce, GUSTAFSON, "Four Decades after French Harpsichord Music of the Seventeenth Century: Newly Discovered Sources." In *Perspectives on Early Keyboard Music and Revivalism in the Twentieth Centuries*, Ed. Rachele Taylor and Hank Knox, New York, Routledge, 2018, pp. 7–45.

Nous considérons qu'il est nécessaire de se borner au répertoire imprimé dans un premier temps¹⁵.

Nous nous proposons néanmoins de fournir, en compilant les ressources déjà existantes¹⁶ et nos propres recherches, ce qui nous semble être la liste la plus à jour des sources de musique d'orgue française de 1600 à 1750¹⁷. Cette vision exhaustive du répertoire nous permettra de mieux contextualiser notre corpus, et permettra de faciliter de futures recherches.

¹⁵ On l'a dit, plusieurs manuscrits ne sont pas disponibles pour consultation, ou difficilement accessibles. De plus, pour certains d'entre eux, aucun travail d'édition musicologique n'a été entrepris. Une lecture critique de ces sources est une condition préalable nécessaire avant toute analyse.

¹⁶ - Norbert DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français*, Tome IV : *La Musique*, Paris, Picard, coll. « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons », 1972, pp. 30-31.

- Érik KOCEVAR, *op.cit.*, p. 479.

- Bruce GUSTAFSON, "Chambonnières, a Thematic Catalogue: The Complete Works of Jacques Champion de - Chambonnières (1601/02–1672)", *JSCM Instrumenta 1*, 2019, <https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-1/> [consulté le 08/04/2024]

- Paolo CRIVELLARO, *op.cit.*, pp. 10-17.

- John CALDWELL, article "Sources of keyboard music to 1660", in *Grove Music Online*, 2001-2023. [consulté le 08/04/2024].

¹⁷ On essaye de donner le maximum de sources manuscrites dont on a pris connaissance contenant au moins une pièce unica, sans mentionner celles qui contiennent seulement des copies de pièces imprimées, comme par exemple les copies du livre de Grigny par J. G. Walther et J. S. Bach.

Sources Imprimées

Sources Manuscrites

<p>Fantasies a III. IIII. V. et VI. Parties par Eustache de Caurroy, Maistre de Musique de la Chappelle du Roy. A Paris, Par Pierre Ballard. 1610</p> <p>Vingt-Quatre Fantasies, A Quatre Parties, Disposees selon l'Ordre des Douzes Modes. Par C. Guillet natif de Bruges en Flandres. A Paris, Par Pierre Ballard. 1610</p> <p>Second Livre des Meslanges de Cl. Le ieune Natif de Valentienne, Compositeur de la Musique de la Chambre du Roy. A Paris, Par Pierre Ballard. 1612 [Trois Fantasies]</p> <p>Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue, avec les Fugues et Recherches sur leur plain-chant. Par I. Titelouze, Chanoine, & Organiste de l'Eglise de Rouën. A Paris, Par Pierre Ballard. 1623</p> <p>Le Magnificat, ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'Orgue, suivant les huit tons de l'Eglise. Par I. Titelouze, Chanoine, & Organiste de l'Eglise de Rouën. A Paris, Par Pierre Ballard. 1626</p> <p>[Marin Mersenne] Seconde Partie de l'Harmonie Universelle [...]. A Paris, Par Pierre Ballard. 1637 [Livre Cinquiesme de la Composition de Musique : Douze versets de psaume en duo sur les douze modes, par Charles Racquet] et [Livre Sixiesme des Orgues : Tu crois o beau soleil, Chanson composée par le Roy et mise en tablature par Chabanceau III de la Barre]</p> <p>Traité de l'Accord de l'Espinette, Avec la comparaison de son Clavier à la Musique vocale. Par I. Denis, Organiste de S. Barthelemy, & Maistre faiseur d'Instruments de Musique. A Paris, Par Robert Ballard. 1650 [Prélude pour sonder si l'accord est bon partout.]</p> <p>Cantica sacra, II. III. IV. cum vocibus, tum et Instrumentis modulata, adjectae ibidem litaniae 2 vocib. ad libitum 3. & 4. voc. cum basso-continuo. Authore Henrico du Mont, Leodiensi, insignis Ecclesiae S. Pauli Parisijs Organista. Liber Primus. Parisiis : ex officina Roberti Ballard. 1652 [Allemanda Gravis]</p> <p>Meslanges a II., III., IV. et V. parties avec le basse-continue contenant Plusieurs Chansons, Motets, Magnificats, Preludes et Allemandes pour Orgue et pour les Violes, et les Litanies de la Vierge. Par le Sieur Du Mont, Organiste de son altesse Royale le Duc d'Anjou, Frere unique du Roy ; & en l'Eglise S. Paul. Livre Second. A Paris, Par Robert Ballard. 1657</p>	<p>1620-1630 ca.</p> <p>Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS. 2350 et MS. 2357 [Folios 5-9]</p> <p>1636 ca.</p> <p>Paris, Conservatoire national des arts et métiers, Bibliothèque, Pt Fol N 3 (P.1) Res. [Fantaisie du 8e ton sur le Regina Cæli pour l'exemple de ce que se peut faire sur l'orgue, par Charles Racquet]</p> <p>1650-1659 ca.</p> <p>Royaume-Uni, collection privée de Guy Oldham [Pièces d'Orgue de Louis Couperin]</p>
---	--

<p>Fugues, et Caprices, a quatre parties, mises en partition pour l'Orgue. Dediez aux amateurs de la Musique par François Roberday, Valet de Chambre de la Reyne. A Paris, 1660.</p> <p>Livre d'Orgue Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Eglise. Par le Sr. Nivers Me. Compositeur en Musique et organiste de l'Eglise St. Sulpice de Paris. A Paris, [gravé par Luders] 1665</p> <p>2. Livre d'Orgue Contenant la Messe et les Hymnes de l'Eglise. Par le Sr. Nivers Me. Compositeur en Musique et organiste de l'Eglise St. Sulpice de Paris. A Paris, [gravé par Luders] 1667</p> <p>Motets a Deux Voix, Avec la Basse-Continue. De Mr H. Du Mont, Abbé de Silly, & Maistre de Musique de la Chappelle du Roy. A Paris, Par Robert Ballard. 1668 [Allemande en tablature d'Orgue]</p> <p>3. Livre d'Orgue Des Huit Tons de l'Eglise. Par le Sr. Nivers Me. Compositeur en Musique et organiste de l'Eglise St. Sulpice de Paris. A Paris, [gravé par Gillet] 1675</p> <p>Les Pieces d'Orgue Composées par N. Le Begue Organiste de St. Mederic avec les Varietez, les agreéments, et la maniere de toucher l'Orgue a present [...]. A Paris, 1676</p> <p>Second Livre d'Orgue de Monsieur Le Begue Organiste du Roy et de St Mederic Contenant des Pieces courtes et faciles sur les huit tons de l'Eglise et la Messe des festes Solemnelles. A Paris, ca. 1678</p> <p>Livre de Musique Dedie A la Tres Ste. Vierge Par Gigault organiste de S. Nicolas des Champs a Paris. Contenant les cantiques sacrez qui se chantent en l'honneur de son divin enfancement. [...]. A Paris, 1682</p> <p>Livre de Musique pour l'Orgue, Composées par Gigault Organiste du St. Esprit, et des Eglise St. Nicolas et St. Martin des Champs a Paris, [...] A Paris, [gravé par C. Roussel], 1685</p>	<p>1660 ca.</p> <p>München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 1503k</p> <p>Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS. 2348 et MS. 2353</p> <p>1670 ca.</p> <p>Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. III 926 Mus.</p> <p>Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES-2094 [Livre d'Orgue de Marguerite Thiery]</p> <p>Berkeley, Jean Gray Hargrove Music Library - University of California, MS 1365 [Manuscrit Borel]</p> <p>1680 ca.</p> <p>Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES-475 [Livre des Pièces de Clavessin de Jean - Nicolas Geoffroy, contient des pièces d'Orgue]</p> <p>Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES-476 [Livre d'Orgue, faussement attribué à Jean -Nicolas Geoffroy]</p>
--	---

Troisième Livre d'Orgue de M^r. **le Begue** Organiste du Roy et de St. Mederic Contenant des grandes Offertoires et des Elevations ; Et tous les Noël's les plus connus, des Symphonies et les Cloches que peut jouer Sur l'Orgue et le Clavecin. Gravez par le Sieur de Baussen. A Paris, 1685

Livre d'Orgue Contenant Cinq Messes Suffisantes Pour Tous les Tons de l'Eglise ou Quinze Magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de Messe avec des Elevations toutes particulieres. [...] Composé par **André Raison, Organiste de La Royale Abbaye de Sainte Genevieve du mont de Paris. A Paris, 1687**

Pieces de Clavecin, Composées par **J. Henry d'Anglebert**, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy, Avec la maniere de les Jouer. Diverses Chaconnes, Ouvertures, et autres Airs de Monsieur de Lully mis sur cet Intrum^t. Quelques Fugues pour l'Orgue. Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier. A Paris, 1689

Premier Livre d'Orgue, Contenant les Huit Tons, A l'Usage Ordinaire de l'Eglise, Composé par **J. Boyvin Organiste de l'Eglise Cathedralle Notre Dame de Roüen. A Paris, [gravé par De Baussen], 1690**

Pieces d'Orgue Consistantes en deux Messes, l'Une à l'usage ordinaire des Paroisses, Pour les Festes Solemnelles. L'Autre propre pour les Convents de Religieux, et Religieuses. Composées par **F. Couperin, S^r. de Crouilly Organiste de St. Gervais, A Paris, 1690**
[seules les deux premières pages sont imprimées]

Premier Livre d'Orgue Composé par **G. Jullien Organiste de L'eglise Cathedralle nostre dame de chartes, Contenant les huit tons de l'Eglise pour le sfestes Solemnels Avec Un Motet de St^e. Caecille a trois Voix et Simphonie. Gravée par Henry Lesclop facteur d'Orgue à Paris, 1690.**

Pieces D'Orgue sur les 8 Tons, Avec leurs varieté leurs Agreemens leurs Mouvemens et le Melange des lieux propres a chaque espece de verset. [...] Ouvrage Du **R.P.L. Chaumont Curé de St Germain à Huy. A Liege, Imprimé l'An 1695**

Carpentras, Bibliothèque municipale L'Inguimbertaine, Manuscrit n°1034 [Livre d'Orgue, à ne pas confondre avec un autre manuscrit de Carpentras contenant les compositions Louis Archimbaud]

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VMD MS-115 [Recueil de Pièces pour Clavecin, contient des pièces d'Orgue]

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, VM7-1823 [Magnificat du Premier Ton de Monsieur **Le Bègue**, en l'année 1688 et autres Pièces d'Orgue]

1690 ca.

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS. 2356

Troyes, Médiathèque Jacques-Chirac de Troyes Champagne Métropole, Ms. 2682 [Livre d'Orgue du Chanoine Herluyson]

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VM7-674 et RES VM7-675 [Manuscrit Bauyn, contient des pièces d'Orgue]

France, Barbaste, collection privée de Philippe Humeau [Contient entre autres des pièces d'Orgue de **Matthieu Lanes**]

Premier livre d'Orgue contenant une Messe et les Hymnes des Principales Fêtes de l'Année, Composé par N. de Grigny, Organiste de l'Eglise Cathedralle de Reims, Dédié a Messieurs les Vénérables Prevost, Doyen, Chantre, Chanoines, et Chapitre de l'Eglise Métropolitaine de Reims.
A Paris, [gravé par Roussel], 1699

Second Livre d'Orgue Contenant les huit Tons, A l'usage Ordinaire de l'Eglise. Composé par J. Boyvin, Organiste de l'Eglise Cathedrale de Roüen. A Paris, 1700

Pieces Choieses Pour l'Orgue de feu Le Grand Marchand, Chevallier de l'Ordre de Jerusalem, Organiste du Roi, de la paroisse St. Benoît, de St. Honoré, des R.R. P.P. Jesuites de la rue St. Antoine, des R.R. P.P. Jesuites de la rue St. Jaques, et du Grand Couvent des R.R. P.P. Cordeliers. [...] Livre Premier. A Paris [réédition posthume probable d'une partie de la Première suite de pièces d'orgue du premier ton de 1700 perdue]

Messe du 8e Ton pour l'Orgue a l'usage des Dames Religieuses, et Utile à ceux qui touchent l'orgue. Composée par Gaspard Corrette organiste de l'Eglise Saint-Herbland de Roüen. Gravé par de Baussen. A Paris, 1703

1er. Livre d'Orgue, contenant une Suite du Premier Ton, Dédié a Messieurs les Vénérables Doyen Chanoines et Chapitre de L'Eglise Roïale de St. Quentin. Composé Par le Sr. Du Mage Organiste de ladite Eglise. Gravé par Roussel. A Paris, 1708

Premier Livre d'Orgue Contenant deux Suites du I^r. et du II^e. Ton. Dédié a Monsieur Raison, Organiste de l'Abbaye Royale de Sainte Genevieve du Mont, Et des R.R. P.P. Jacobins de la rüe St. Jacques. Par M^r. Clérambault, Organiste et Maître de Clavecin. Gravé par Barlion. A Paris, 1710

Pièces Choieses de la Composition de M^r. Piroye, Professeur de Musique & Organiste à Paris, tant pour l'Orgue & le Clavecin, que pour toutes sortes d'Instruments de Musique. A Paris, [Gravé par F. du Plessy], 1712

1700 ca.

Berkeley, Jean Gray Hargrove Music Library - University of California, MS 776 [Copie Manuscrite du 3ème Livre de Lebègue avec des pièces anonymes à la fin]

Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, MS A/400 [Étonnante source italienne contenant de la musique d'orgue française]

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus.ms. 30189 [Jean-Adam Guilain, Pièces d'Orgue pour le Magnificat sur les huit tons differens de l'Église, 1706]

France, Amiens, collection privée de Catherine Caumont [Publié par Jon Baxendale, Lyrebird Music, sous le titre : Le Manuscrit Caumont Orgue, 1707]

Versailles, Bibliothèque Municipale, Ms. Mus. 61 [Pieces d'Orgue du Grand Marchand]

1710 ca.

Toulouse, Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine, Mus. 309, Mf. 933

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, MS-4689 [Livre d'Orgue et de Clavecin]

<p>Noels. O Filii, Chansons de Saint Jacques, Stabat Mater, et Carillons. Le Tout Revû, augmenté et Extremement Varié, et mis pour L'Orgue Et pour le Clavecin Par Mr. Dandrieu, Prêtre et Organiste de St. Barthelemy. A Paris, 1725 [réédition augmentée d'un l'ouvrage perdu de 1714]</p> <p>Second Livre d'Orgue sur les Acclamations de La Paix Tant Desirée. [...] Le tout compose par Mr. Raison organiste de l'Abaye Royale de S^{te}. Genneviève, Et du grand Couvent et Collège general des R.R. Peres]acobins de Saint Jaques. A Paris, 1714</p> <p>Premier Livre d 'Orgue, Contenant Quatre Magnificat, A l'usage des Dames Religieuses, Et utile a ceux qui touchent de cet instrument. Composé par Monsieur Corrette [Michel] Organiste de Monseigneur le Grand Prieur de France. Oeuvre XVI. A Paris, 1737</p> <p>Premier Livre de Pieces d'Orgue, Par Monsieur Dandrieu [Jean-François] Organiste de la Chapèle du Roi et des Eglises Paroissiales de St. Merri et de St. Barthèlemi. A Paris, 1739 [Posthume]</p> <p>Pièces choisies et partagées en différents œuvres, accommodées dans le goust moderne pour l'orgue et le clavecin par le R.P. Dom George Franck. Benedictin et Curé à Munster Val St. Gregoire en Alsac. Œuvre I^{er}. Gravées par J. Franck. A Paris, 1740 ca.</p> <p>Nouveau Livre de Noël, avec un Carillon, Pour le Clavecin ou l'Orgue. Par Mr. Corrette [Michel]. Organiste des RR. PP. Jesuistes de la rue St. Antoine. A Paris, 1741</p> <p>Pièces Choiesies Et très Brillantes, Pour le Clavecin ou l'Orgue. d'Angelo Besseghi, Bolognesse. Opera IV^a. Gravées par J. Renou. A Paris, 1743 ca.</p> <p>II^e Livre de Pieces d'Orgue, contenant le V^e, VI^e, VII^e et VIII^e ton, Ce qui Composé avec le 1^r. Livre les Huits tons de l'Eglise. A l'usage des Dames Religieuses Et Utile à ceux qui touchent l'Orgue. [...] Par Mr. Corrette [Michel], Chevalier de l'Ordre de Christ. Œuvre XXVI. A Paris, 1750</p>	<p>Après 1720</p> <p>Toulouse, Bibliothèque du Conservatoire Municipal, Res. Mus. Cons. 943 [Petites Pièces d'Orgue de M. Lanes]</p> <p>Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. 172</p> <p>Montréal, Fondation Lionel-Groulx, Fonds J.-J. Girouard [Livre d'Orgue de Montréal]</p> <p>Limoges, Bibliothèque francophone multimédia, MS 255 [Livre d'Orgue de Limoge]</p> <p>Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS. 2372 [Le Livre D'Orgue Du Père Pingré, contenant entre autres les pièces d'orgue de François d'Agincourt]</p> <p>Béziers, Fonds de la Société de Musicologie du Languedoc, Archives collectées Dépôt de l'évêché de Montpellier, 152 J 117 [Le livre d'Orgue de la basilique Saint-Aphrodise]</p> <p>Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VMD MS-143 [Livre d'Orgue des Augustines de Vitry, Livre 1]</p> <p>France, collection privée Beaudesson-Noël [Magnificat de Claude Balbastre, fac simulé publié par Fuzeau en 2016]</p> <p>Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES-1470 [Balbastre, Pièces de Clavecin avec deux fugues pour l'Orgue]</p> <p>Versailles, Bibliothèque Municipale, Ms. Mus. 264 [Balbastre, Livre contenant des pièces de différent genre]</p> <p>Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, MS. 2365 [Livre D'Orgue de Louis-Antoine Dornel, avant 1756]</p>
---	---

On a mis en évidence en caractères gras les publications contenant au moins un plein jeu ou prélude sans trace de plain-chant.

Les premiers versets des recueils de 1623 et 1626 de Jehan Titelouze peuvent éventuellement se jouer avec une registration de plein jeu, mais ces pièces se basent sur un cantus firmus à la basse. On note la présence d'un prélude dans le *Traité de l'Accord de l'Espinette* de Jean II Denis de 1650, mais son écriture est plus fonctionnelle que musicale (toucher un maximum d'accords parfaits du clavier, pour en vérifier la justesse).

Le type de pièce que nous cherchons à analyser semble donc émerger au temps du classicisme, car le premier exemple présent dans les sources retrouvées jusqu'à présent est un *Prelude* datant de 1654 de Louis Couperin¹⁸.

On observe également qu'entre 1714 et 1737 aucun nouveau livre d'orgue n'est publié en France, créant symboliquement un espace entre deux esthétiques musicales pour cet instrument, la seconde débutant avec le recueil de Michel Corrette (1707-1795).

Notre choix de limiter notre corpus au temps du règne de Louis XIV englobe donc l'ensemble des publications de l'esthétique classique. Nous nous proposons d'inclure également les pleins jeux de Jean-François Dandrieu (1682-1738), son œuvre posthume pouvant être rattachée à ce premier courant.

Nous rappelons que nous écartons les pleins jeux à deux chœurs de notre corpus (on note leur première apparition à partir du 3^{ème} livre de Nivers). L'alternance entre les parties rapides sur le petit plein jeu et les parties lentes sur le grand plein jeu implique des procédés d'écriture musicale qui les différencie des simples pleins jeux continus. Cependant, certains ne présentent pas la forme d'un dialogue : le petit plein jeu ouvre simplement la pièce, le grand plein jeu qui suit peut s'analyser de manière indépendante. On a fait le choix d'inclure ces pièces, en se focalisant sur la partie de grand plein jeu.

¹⁸ Guy OLDHAM, *Pièces d'orgue de Louis Couperin*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 2003, pp. 64-65.

2. Inventaire des Pleins Jeux continus sans cantus firmus imprimés, de Nivers à Dandrieu

Nous avons identifié les recueils dans lesquels se trouvent les pièces que l'on cherche à étudier, nous pouvons désormais mettre en évidence la localisation de celles-ci au sein de ces ouvrages.

Ces livres d'orgues peuvent être consultés¹⁹ en ligne²⁰ grâce à des fac-similés digitaux disponibles sur Gallica²¹. Nous fournirons plus tard une liste des différentes éditions modernes existantes pour chacune de ces publications.

On trouve également sur imslp.org des versions modernes consultables gratuitement par les Editions Outremontaises ; on remercie une fois de plus ici le travail effectué bénévolement par Pierre Gouin, permettant l'accessibilité de ce répertoire.

Nous indiquerons pour chaque source : le nom complet des pièces²², un code permettant de les identifier (qui sera utile pour la présentation des résultats d'analyse), leur pagination, les dièses ou bémols éventuels aux armures, leur signe de mesure, et le nombre de mesures total²³. En cas de changement de signe de mesure, on écrira le nouveau signe et le numéro de mesure de son apparition. Lorsqu'un petit plein jeu fait office de première partie, on spécifiera la mesure marquant le début du grand plein jeu²⁴.

¹⁹ Dans le cas où le lecteur souhaite confronter nos propos avec en vérifiant les sources.

²⁰ A l'exception des livres de Lambert-Chaumont et Dandrieu, pour lesquels on peut cependant trouver des rééditions en fac-similé par les éditions Fuzeau.

²¹ Gallica est la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, tous les liens internet cités ci-après dans l'inventaire ont été consultés pour la dernière fois le 08/04/2024.

²² On ne précise pas les indications éventuelles de tempo comme par exemple « gravement ».

²³ Uniformisé selon le signe de mesure, ainsi pour C on comptera deux blanches par mesure.

²⁴ On les abrégera en PPJ et GPJ.

Guillaume-Gabriel Nivers (ca. 1632-1714) - Premier Livre d'Orgue, 1665

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010057c>

<i>Prelude du 1. Ton</i> p. 1 1. N1665 ♯ - 28	<i>Plein Jeu</i> p. 11 2. N1665 ♯ - 19	<i>Prelude du 2. ou du 1 transposé</i> p. 12 3. N1665 Si b - ♯ - 27	<i>Plein Jeu</i> p. 21 4. N1665 Si b - ♯ - 30
<i>Prelude du 3. Ton</i> p. 22 5. N1665 ♯ - 27	<i>Plein Jeu</i> p. 29 6. N1665 ♯ - 19	<i>Prelude du 4. Ton</i> p. 30 7. N1665 ♯ - 28	<i>Plein Jeu</i> p. 37 8. N1665 ♯ - 22
<i>Prelude du 5 Ton</i> p. 38 9. N1665 ♯ - 35	<i>Plein Jeu</i> p. 45 10. N1665 ♯ - 21	<i>Prelude du 6 ou du 5. transposé</i> p. 46 11. N1665 Si b - ♯ - 27	<i>Plein Jeu</i> p. 53 12. N1665 Si b - ♯ - 30
<i>Prelude du 7. Ton</i> p. 54 13. N1665 ♯ - 28	<i>Plein Jeu</i> p. 62 14. N1665 ♯ - 26	<i>Prelude du 8 Ton</i> p. 63 15. N1665 ♯ - 36	<i>Plein Jeu</i> p. 71 16. N1665 ♯ - 24
<i>Prelude du 1. transposé en C. Ou du 4. a la dominante, transposé.</i> p. 72 17. N1665 Si b - ♯ - 30	<i>Plein Jeu</i> p. 79 18. N1665 Si b - ♯ - 18	<i>Prelude du 1. transposé en E.</i> p. 80 19. N1665 ♯ - 26	<i>Plein Jeu</i> p. 87 20. N1665 ♯ - 19
<i>Prelude du 6. transposé en G.</i> p. 88 21. N1665 ♯ - 26	<i>Plein Jeu</i> p. 95 22. N1665 ♯ - 23	<i>Prelude du 6. transposé en A.</i> p. 96 23. N1665 ♯ - 30	<i>Plein Jeu</i> p. 104 24. N1665 ♯ - 24

Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714) - 3. Livre d'Orgue, 1675

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009895b>

<i>Prelude du 1. en E</i> p. 19 25. N1675 ♯ - 26	<i>Prelude du 3. Ton</i> p. 48 26. N1675 ♯ - 21	<i>Prelude du 4. Ton</i> p. 61 27. N1675 ♯ - 25
--	---	---

Nicolas-Antoine Lebègue (ca. 1631-1702) - Premier Livre des Pièces d'Orgue, 1676

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10867788p>

<i>Prelude du 1. Ton</i> pp. 1-2 28. L1676 [Plein-jeu à deux chœurs] C - m.14 : ♯ - m.37 : C - 39 Début GPJ m. 14	<i>Plein Jeu</i> p. 22 29. L1676 ♯ - 29	<i>Prelude du 2 Ton</i> p. 24 30. L1676 Si b - ♯ - 30	<i>Plein Jeu</i> p. 39 31. L1676 Si b - ♯ - 26
<i>Prelude du 3 Ton</i> p. 40 32. L1676 ♯ - 28	<i>Plein Jeu</i> p. 53 33. L1676 ♯ - 25	<i>Prelude du 4 Ton</i> p. 55 34. L1676 ♯ - 31	<i>Plein Jeu</i> p. 69 35. L1676 ♯ - 23
<i>Prelude du 5 Ton</i> p. 70 36. L1676 ♯ - 26	<i>Plein Jeu</i> p. 85 37. L1676 ♯ - 24	<i>Prelude du 6 Ton</i> p. 86 38. L1676 Si b - ♯ - 30	<i>Plein Jeu</i> p. 101 39. L1676 Si b - ♯ - 35
<i>Prelude du 7 Ton</i> p. 102 40. L1676 ♯ - 31 ou 34	<i>Plein Jeu</i> p. 115 41. L1676 Si b - ♯ - 23 ou 26	<i>Prelude du 8 Ton</i> p. 117 42. L1676 ♯ - 28	

<i>Magnificat Prelude du j.^r ton</i> p. 20 43. L1678 ♯ - 17	<i>Plein Jeu</i> p. 26 44. L1678 C - m.8 : ♯ - 18	<i>Magnificat Prelude du 2.^{em} ton</i> p. 27 45. L1678 Si b - ♯ - 20	<i>Plein Jeu</i> p. 34 46. L1678 Si b - C - 11
<i>Magnificat du 3.^e ton Prelude</i> p. 35 47. L1678 C - 12	<i>Dernier plein jeu du 3^e</i> p. 42 48. L1678 ♯ - 15	<i>Magnificat du 4.^e ton Prelude</i> p. 45 49. L1678 ♯ - 20	<i>Plein jeu du 4^e</i> p. 51 50. L1678 ♯ - 20
<i>Magnificat du 5.^e ton Prelude</i> p. 52 51. L1678 C - 18	<i>Dernier plein jeu</i> p. 59 52. L1678 C - 15	<i>Magnificat du 6.^e ton Prelude</i> p. 61 53. L1678 Si b - ♯ - 16	<i>Prelude du 6.^e</i> p. 67 54. L1678 Si b - ♯ - 15
<i>Magnificat du 6.^e en gresol ♯ Prelude</i> p. 69 55. L1678 ♯ - 16	<i>Plein Jeu</i> p. 75 56. L1678 ♯ - 19	<i>Magnificat du 7.^{em} ton Prelude</i> p. 76 57. L1678 ♯ - 14	<i>Dernier verset plein jeu</i> p. 82 58. L1678 Fa #, Do # - ♯ - 15
<i>Magnificat du 8^{em} ton Prelude</i> p. 83 59. L1678 ♯ - 18	<i>Dernier verset plein jeu</i> p. 89 60. L1678 ♯ - 15		

<i>1^{er} Ton prelude</i> p. 38 [Plein-jeu à deux chœurs] 61. G1685 ♯ - 59 - Début GPJ m. 10	<i>Prelude du 1^{er} ton a 4</i> p. 39 62. G1685 ♯ - 19	<i>Prelude du 1^{er} ton a 4</i> p. 39 63. G1685 ♯ - 23	<i>Petit prelude du 1^{er} ton a 4</i> p. 45 64. G1685 3/2 - 13
<i>2. Ton prelude a 4 parties 4. et 7. ainsi du reste</i> p. 62 65. G1685 Si b - 3/2 - 43	<i>Prelude du 2. ton a 4</i> p. 64 66. G1685 Si b - ♯ - 21	<i>Petit prelude du 2. ton</i> p. 67 67. G1685 Si b - C - 10	<i>Du 2'. Ton Prelude a 4</i> p. 69 68. G1685 ♯ - 24
<i>Trois et 4. ton. prelude à 4. 2. et 7. ainsi du reste</i> p. 80 69. G1685 ♯ - 43	<i>Petit prelude du 3. Et 4. ton a 4</i> p. 81 70. G1685 3/2 - 17	<i>Prelude du 3. et 4. Ton</i> p. 81 71. G1685 ♯ - 29	<i>5. ton. prelude a 4 parties</i> p. 97 [Plein-jeu à deux chœurs si l'on veut (sic)] 72. G1685 ♯ - 39 - m.1 à m. 13 PPJ si l'on veut
<i>Prelude du 5. et 8 ton a 4.</i> p. 99 73. G1685 C - 9	<i>Prelude du 5. ton</i> p. 106 74. G1685 C - 13	<i>Prelude du 6. ton et 5.</i> p. 110 [Plein-jeu à deux chœurs si l'on veut] 75. G1685 Si b - ♯ - 50 - m.1 à m. 25 PPJ si l'on veut	<i>Prelude du 6. ton a 4. parties</i> p. 112 76. G1685 Si b - ♯ - 29
<i>Prelude du 6. ton a 4.</i> p. 118 77. G1685 Si b - ♯ - 17	<i>Du 8. ton prelude et 6. par ♯ si l'on veut</i> p. 125 78. G1685 Fa # - 3/2 - 36	<i>Prelude grave a 4 parties du 8. ton et six si on veut par ♯</i> p. 126 79. G1685 Fa # - C - 31	<i>Petit prelude du 8. et 6. ton</i> p. 130 80. G1685 Fa # - ♯ - 10
<i>Prelude a 4 du 8. en f.ut.f.a - 81. G1685 - Si b - ♯ - 49</i>			

André Raison (1640a-1719) - Livre d'Orgue, 1687
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010092t>

<i>Messe du Premier Ton Premier Kyrie Plein jeu</i> p. 0 82. R1687 ♯ - 17	<i>Autre Premier Kyrie pour un plein jeu accompagné d'une Pedalle de Trompette en Taille. Grand Plein jeu</i> p. 1 83. R1687 C - 19	<i>Et in Terra pax Plein jeu</i> p. 7 84. R1687 ♯ - 24	<i>Sanctus Plein jeu</i> p. 17 85. R1687 2 - 14
<i>Deo gratias Plein jeu</i> p. 23 86. R1687 C - 12	<i>Messe du Deuxiesme Ton Premier Kyrie Plein jeu</i> p. 24 87. R1687 Si b - C - 14	<i>Sanctus Plein jeu</i> p. 40 88. R1687 Si b - ♯ - 12	<i>Agnus Dei Plein jeu</i> p. 44 89. R1687 Si b - C - 14
<i>Deo gratias Plein Jeu</i> p. 46 90. R1687 Si b - ♯ - 13	<i>Et in terra pax Plein jeu</i> p. 54 91. R1687 ♯ - 15	<i>Sanctus Plein jeu</i> p. 62 92. R1687 ♯ - 15	<i>Messe du Sixiesme Ton Premier Kyrie Plein jeu</i> p. 70 93. R1687 Si b - ♯ - 33
<i>Et in terra pax</i> p. 77 [Plein-jeu à deux choeurs] 94. R1687 Si b - 3 - m.11 : C - 18 Début GPJ m.11	<i>Sanctus Plein jeu</i> p. 85 95. R1687 Si b - C - 9	<i>Messe du Huictiesme Ton Premier Kyrie Plein jeu</i> p. 91 96. R1687 C - 14	<i>Et in terra pax Plein jeu</i> p. 98 97. R1687 C - 13
<i>Sanctus Plein jeu</i> p. 107 98. R1687 ♯ - 12			

Jacques Boyvin (ca. 1649-1706) - Premier Livre d'Orgue, 1690
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009930b>

<i>Premier Ton Grand Plein Jeu Continu</i> p. 1 99. B1690 ♯ - 30	<i>Second Ton Prelude</i> p. 17 100. B1690 Si b - ♯ - 32	<i>Prelude facile du 4 ton</i> p. 55 101. B1690 ♯ - 29	<i>Grand prélude avec les pedalles de trompette meslées</i> pp. 57-58 102. B1690 ♯ - 45
<i>7e Ton Plein jeu continu</i> pp. 85-86 103. B1690 Fa #, Do # - ♯ - 53			

François Couperin (1668-1733) - Pièces d'Orgue, 1690
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10868273g>

<i>Plein Jeu Premier Kyrie</i> p. 1 104. C1690 Fa # - ♯ - 30	<i>Premier Couplet du Gloria Plein Jeu</i> P. 3 105. C1690 Fa # - ♯ - 44	<i>Premier Couplet du Sanctus Plein Jeu</i> p. 9 106. C1690 Fa # - ♯ - 19
--	--	---

Gilles Jullien (1650c-1703) - Premier Livre d'Orgue, 1690
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010325f>

<i>Prelude du premier ton</i> pp. 1-2 [Plein-jeu à deux chœurs] 107. J1690 ♯ - 39 - Début GPJ m.9	<i>Prelude</i> p. 15 108. J1690 ♯ - 39	<i>Prelude</i> p. 25 109. J1690 C - 16	<i>2^e Ton Prelude</i> pp. 27-28 [Plein-jeu à deux chœurs] 110. J1690 Sib - 8/6 - m.22 : ♯ - 48 Début GPJ m.22
<i>Prelude</i> p. 43 111. J1690 Si b - ♯ - 25	<i>Prelude</i> p. 44 112. J1690 Si b - ♯ - 25	<i>3^e Ton Prelude a 5 partie</i> pp. 45-46 113. J1690 ♯ - 47	<i>Prelude</i> pp. 61-62 114. J1690 ♯ - 35
<i>4^e Ton Prelude.</i> pp. 63-64 115. J1690 ♯ - 39	<i>Prelude</i> p. 79 116. J1690 ♯ - 14	<i>5^e Ton Prelude a 5 partie</i> pp. 81-82 117. J1690 2 - m.49 : 3 - m.55 : ♯ - 57	<i>Prelude</i> pp. 99-100 118. J1690 ♯ - 34
<i>Prelude</i> p. 118 119. J1690 Si b - ♯ - 31	<i>Prelude du 7^e ton</i> pp. 119-120 [Plein-jeu à deux chœurs] 120. J1690 ♯ - 44 - Début GPJ m.15	<i>Prelude</i> pp. 131-132 121. J1690 ♯ - 33	<i>Prelude</i> p. 149 122. J1690 C - 23

Lambert Chaumont (ca. 1630-1712) - Pièces d'Orgue sur les 8 Tons, Liège, 1695
<https://rism.online/sources/991015577>

<i>Pr Ton Prelude</i> p. 1 123. LC1695 ♯ - 17	<i>Per. Ton 2^e Prelude</i> p. 2 124. LC1695 ♯ - 20	<i>Pr Ton. Plein Jeu</i> p. 13 125. LC1695 ♯ - 17	<i>2. Ton Prelude</i> p. 18 126. LC1695 Si b - ♯ - 16
<i>2. Ton Plein Jeu</i> p. 27 127. LC1695 Si b - ♯ - 25	<i>Du 3^e Prelude</i> p. 34 128. LC1695 ♯ - 18	<i>3 Ton Plein Jeux</i> p. 45 129. LC1695 ♯ - 15	<i>Prelude du 4 Ton</i> p. 50 130. LC1695 ♯ - 24
<i>4 Ton Plein Jeu</i> p. 61 131. LC1695 ♯ - 16	<i>5 Ton Prelude</i> p. 66 132. LC1695 ♯ - 25	<i>Du 6^e Prelude</i> p. 84 133. LC1695 Si b - ♯ - 23	<i>Plein Jeu du 6 Ton</i> p. 95 134. LC1695 Si b - ♯ - 22
<i>7 Ton Prelude</i> p. 100 135. LC1695 Fa #, Do # - ♯ - 22	<i>8 Ton Prelude</i> p. 114 136. LC1695 ♯ - 20	<i>8 Ton Plein Jeu</i> p. 123 137. LC1695 ♯ - 25	

Nicolas de Grigny (1672-1703) - Premier Livre d'Orgue, 1699
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108674030>

<i>Plain jeu</i> p. 38 138. Gr1699 ♯ - 20

Jacques Boyvin (ca. 1649-1706) - Second Livre d'Orgue, 1700
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009951h>

<i>Premier Ton. Prelude grave</i> p. 1 139. B1700 ♯ - 32	<i>Second Ton Prelude</i> p. 14 140. B1700 Si b - ♯ - 27	<i>Troisieme Ton Prelude</i> p. 26 141. B1700 ♯ - 29	<i>Quatrième Ton Prelude</i> p. 40 142. B1700 ♯ - 31
<i>Cinquieme Ton Prelude</i> pp. 52-53 143. B1700 ♯ - 56	<i>Septieme Ton Prelude</i> p. 82 144. B1700 Fa #, Do # - ♯ - 34	<i>Huitieme Ton Prelude</i> p. 91 145. B1700 ♯ - 31	

Louis Marchand (1669-1732) - Pièces Choies pour l'Orgue, ca. 1700
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009749r>

<i>Plein jeu</i> pp. 2-3 146. M1700 ♯ - 47
--

Gaspard Corrette (ca. 1671-1732) - Messe du 8^e Ton pour l'Orgue, 1703
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009986q>

<i>Grand Plein Jeu Premier Kyrie</i> p. 1 147. Co1703 Fa # - ♯ - 35	<i>Plein Jeu Premier Sanctus</i> p. 33 148. Co1703 Fa # - ♯ - 19	<i>Grand Plein Jeu Deo Gratias</i> p. 41 149. Co1703 Fa # - ♯ - 6
---	--	---

Pierre Du Mage (1674-1751) - I^r. Livre d'Orgue, 1708
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90099392>

<i>Plain jeu</i> pp. 1-4 [Plein-jeu à deux chœurs] 150. dM1708 ♯ - 43 - Début GPJ m.11

Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) - Premier Livre d'Orgue, ca. 1710
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009988j>

<i>Suite du Premier Ton. Grand plein jeu.</i> pp. 2-3 151. Clé1710 ♯ - 45

Jean-François Dandrieu (ca. 1682-1738) - Premier Livre de Pièces d'Orgue, 1739
<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42933511p>

<i>Pièces en D.La.Ré Magnificat Plein Jeu</i> p. 12 152. D1739 ♯ - 27	<i>Pièces en D.La.Ré Majeur Magnificat Plein Jeu</i> p. 25 153. D1739 Fa # Do # - ♯ - 24	<i>Pièces en G.Ré.Sol Mineur Magnificat Plein Jeu</i> p. 38 154. D1739 Si b - ♯ - 25	<i>Pièces en G.Ré.Sol Majeur Magnificat Plein Jeu</i> p. 49 155. D1739 Fa # - ♯ - 23
<i>Pièces en A.Mi.La Magnificat Plein Jeu</i> p. 60 156. D1739 ♯ - 25	<i>Pièces en A.Mi.La Majeur Magnificat Plein Jeu</i> p. 73 157. D1739 Fa # Do # Sol # - ♯ - 22		

II. Recherche d'une forme d'analyse historique

On ne trouve pas de définition historique du plein jeu ayant trait à sa forme et aux techniques de compositions à l'œuvre dans ces pièces²⁵. Dom Bedos nous donne toutefois quelques indices concernant l'écriture harmonique attendue :

*« Le grand Plein-Jeu doit se traiter gravement & majestueusement : l'on doit y frapper de grands traits d'harmonie, entrelassés de syncopes, d'accords dissonants, de suspensions & surprises d'harmonie frappantes ; & que tout cela cependant puisse former une modulation régulière. »*²⁶

Une explication d'époque à propos de la nature d'un prélude permet peut-être de dégager des éléments de définition formels :

*« Les Préludes sont ordinairement des Chants qui donnent aux Voix & aux Instrumens, le ton de l'Air qu'ils doivent exécuter , ainsi Préluder , c'est en parcourant à son choix les cordes d'un Mode , former un Chant qui vienne se terminer sur la finale de l'Air que l'on va jouer ou chanter »*²⁷

*« Les Musiciens entendent par Mode , la manière de commencer de continuer et de terminer un Chant. On réduit la conduite d'un Air ou d'un Chant à deux Modes ; l'un s'appelle Mode majeur , & l'autre Mode mineur. La différence de ces deux Modes se prend de leur Tierce au-dessus de la Finale de l'Air : Pour en avoir une plus parfaite connoissance il faut observer que chaque Mode a sept Notes ou Cordes qui luy sont propres , lesquelles Notes reçoivent chacune une dénomination particulière. Il y en a trois que l'on nomme Essentielles ; Sçavoir la Finale, la Mediante & la Dominante. »*²⁸

²⁵ Pour nos recherches sur les traités d'époque, on s'appuie notamment sur la ressource suivante : Theodora PSYCHOYOU, *L'évolution de la pensée théorique en France, de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, volume 2 : *Écrits concernant la musique, en France, 1623-1722, catalogue*, Thèse de doctorat, Tours, 2003.

²⁶ François BEDOS DE CELLES, *L'art du facteur d'orgues*, Paris, L. F. Delatour, 1766, p. 523. C'est une source tardive, mais elle correspond toujours à la réalité des pleins jeux classiques.

²⁷ BORIN, *La Musique théorique, et pratique, dans son ordre naturel ; nouveaux principes*, Paris, J. B. C. Ballard, 1722, p. 13.

²⁸ *Ibid*, p. 4.

Lorsque Borin évoque la notion de cadence, il poursuit la distinction entre mode majeur et mineur :

« Il faut entendre icy par le terme de Cadence deux Notes chantées de suite provenant d'un Chant, dont la dernière des deux Notes doit se trouver sur l'une des Cordes essentielles du Mode Que l'on traite. Le Mode majeur a deux Cadences , une à la Finale , & l'autre à la Dominante. Le Mode mineur en a trois , une à la Finale , une à la Mediante , & la troisième à la Dominante. »²⁹

Il parle ainsi de modulation lorsque le chant s'aventure à cadencer sur d'autres cordes *non essentielles*.

Il semble que la forme d'un plein jeu puisse se définir par son mode et son ton (décrit par Borin comme la note finale de l'Air), et les cadences faites sur les cordes essentielles de ce mode, ou non. Par exemple, on pourrait supposer qu'un plein jeu en sol mineur soit structuré par les cadences sur ses cordes essentielles, à savoir Si b la médiante, Ré la dominante, Sol la Finale.

Nous allons approfondir ces notions afin de déterminer une méthode d'analyse de notre corpus. Nous présenterons aussi une ressource contemporaine faisant état du langage musical français de cette époque. Elle nous aidera à déterminer si les modèles d'écriture déjà répertoriés décrivent bien ce répertoire composé de *surprises d'harmonie frappantes* (pour reprendre les termes de Dom Bedos), et si nous pouvons en faire émerger de nouveaux.

²⁹ *Ibid*, pp. 12-13.

1. Du Ton et du mode

Contrairement aux pièces pour clavecin de cette même époque, pour lesquelles la question de leur association à un ton précis peut se poser, on ne cherche pas à deviner le ton des œuvres de notre corpus. Les compositeurs pour orgue donnent en réalité déjà cette information dans le titre des pièces³⁰. Elucidons la signification de ce mot, et de son rapport au concept de tonalité sous-entendu par les définitions de Borin.

A) Ton et tonalité

Nivers, le premier compositeur de notre liste de pièces, a disserté à plusieurs occasions sur ce sujet³¹, on trouve ainsi dès son premier livre de 1665 la table suivante :

<i>Tables des 8 Tons de l'Eglise, au naturel et transposés.</i>	
<i>L'Orgue estant institué dans l'Eglise pour l'ornement de la Solemnité et pour le soulagement du Coeur ; il est à propos de distinguer les Tons pour les Voix basses, des Tons pour les Voix hautes telles que sont celles des Religieuses en faveur desquelles il faut transposer ; et choisir le ton convenable à la portée des Voix.</i>	
<i>Les Tons ordinaires pour les Voix basses</i>	<i>Les Tons ordinaires pour les Voix hautes.</i>
<i>Le 1. en D la re sol page 1</i>	<i>Le 1. en G re sol ut par b page 12</i>
<i>Le 2. et Le 3. en G re sol ut, par b 12</i>	<i>Le 2. et Le 3. en A mi la re 22</i>
<i>Le 4. en E mi la 30</i>	<i>Le 4. en C sol ut fa par b, a la dominante 72</i>
<i>Le 5. en C sol ut fa 38</i>	<i>Le 5. en f ut fa 46</i>
<i>Le 6. en f ut fa 46</i>	<i>Le 6. en G re sol ut par b 88</i>
<i>Le 7. en D la re sol, diésé 54</i>	<i>Le 7. en f ut fa 46</i>
<i>Le 8. en f ut fa 46</i>	<i>Le 8. en G re sol ut 63</i>
<i>Les Tons extraordinaires pour les Voix basses</i>	<i>Les Tons extraordinaires pour les Voix hautes</i>
<i>Du 1. en C sol ut fa page 72</i>	<i>Du 1. en D la re sol page 1</i>
<i>Du 1. ou du 2. en E mi la 80</i>	<i>Du 1. en E mi la 80</i>
<i>Du 3. en A mi la re 22</i>	<i>Du 2. en G re sol ut 12</i>
<i>Du 5. en D la re sol 54</i>	<i>Du 4. en E mi la 30</i>
<i>Du 6. en G re sol ut 88</i>	<i>Du 5. en C sol ut fa 38</i>
<i>Du 6. en A mi la re 96</i>	<i>Du 5. en D la re sol 54</i>
<i>Du 8. en G re sol ut 63</i>	<i>Du 6. en A mi la re 96</i>
<i>Par le moyen de ces Tables on voit que ce Livre contient douze sortes de Tons, lesquels peuvent estre tous re- parez et séparément distribuez, pour la commodité de ceux qui ne les veulent pas tous, mais seulement une partie.</i>	

Figure 3. Tables des 8 Tons de l'Eglise, par Guillaume-Gabriel Nivers, *Premier Livre d'Orgue*, 1665

³⁰ A l'exception ici des pleins jeux de Couperin, De Grigny et Dandrieu.

³¹ Notamment dans son *Traité de la composition de musique*, Paris, R. Ballard, 1667, et sa *Dissertation sur le Chant Grégorien*, Paris, Ballard, 1683.

Chaque ton est désigné par une lettre suivie de deux ou trois notes. Les lettres, héritées du Moyen Âge, représentent la tonique du ton utilisé : A pour La, B pour Si, C pour Do, D pour Ré, etc. Plutôt que les termes majeur ou mineur, Nivers utilise les anciennes désignations issues des hexacordes : "par bécarre" ou "par dièse" pour la tierce majeure et "par bémol" pour la tierce mineure.

Howell³² commente l'apport théorique de Nivers en démontrant que ses écrits couvrent de manière complète et précise les pratiques des organistes de son époque.

Pour cela, il dresse un tableau qui synthétise le rapport entre les tons, et les « Keys », à savoir « les tonalités rudimentaires, telles qu'elles peuvent le paraître dans les premières compositions [d'orgue classique], qui montrent un développement ininterrompu vers les tonalités majeures et mineures plus modernes, dont l'évolution est quasi accomplie dans les pièces de la dernière partie de cette tradition musicale »³³ :

<i>Tones</i>	<i>Keys</i>		
	<i>Standard</i>	<i>Occasional</i>	<i>Rare</i>
I	d	e (perfect)	c
II	g		
III	a		g, e ¹⁰
IV	e (Phrygian)		
V	C	F	D
VI	F		A
VII	D	g ¹¹	C
VIII	G	F	C ¹²

Figure 4. Tableau synthétique de la correspondance entre les Tons de l'Eglise, et les tonalités modernes, dans les publications pour orgue en France à l'époque baroque (classique). Par Howell, *French baroque organ music and the eight church tones*, p. 118.

« Les tonalités utilisées pour chaque ton sont classées selon leur fréquence. Celles qui sont employées si couramment qu'elles sont considérées comme "classiques" figurent dans la première colonne, celles qui sont moins courantes mais qui sont employées ou suggérées par au moins deux compositeurs occupent la deuxième colonne, tandis que celles qui n'apparaissent que dans les œuvres d'un seul compositeur figurent dans la troisième colonne ». ^{34 35}

³² Almonte Charles Jr HOWELL, "French baroque organ music and the eight church tones", in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 11, no. 2/3 (summer-Autumn 1958), pp. 106-118.

³³ On reprend la traduction d'Howell par Barrera dans sa thèse déjà citée, p. 42.

³⁴ Almonte Charles Jr HOWELL, op.cit., p.118. La lettre minuscule correspond au mode mineur, majuscule au mode majeur.

³⁵ Une comparaison du tableau d'Howell avec notre inventaire des pleins jeux nous fait cependant remarquer qu'il semble omettre l'utilisation avérée de gresol ♯ (Sol Majeur) comme possible 6ème ton.

La différence entre la mention « perfect » et « Phrygian » pour Mi mineur, (e), fait état de la cadence finale, parfaite ou phrygienne. Howell remarque que le 4^{ème} ton est traité par les compositeurs comme un La mineur cadencant sur Mi, sa dominante³⁶. Gigault propose dans son livre d'orgue d'utiliser ses pièces en La mineur (troisième ton) comme quatrième ton, en s'arrêtant sur le Mi constituant le premier terme de la cadence parfaite en La³⁷ :



Le 4^{ème} ton n'est pas le seul à pouvoir admettre une finale sur la dominante. Pour le 7^{ème} ton, on a pu observer dans notre inventaire le cas du premier livre de Lebègue proposant deux fins, sur Do ou sur Sol³⁸ :



La comparaison du tableau d'Howell avec la table de Nivers montre que les compositeurs tendent à mettre à disposition dans leurs livres un maximum de tonalités en évitant les doublons : par exemple, le troisième ton se traduit systématiquement comme un La mineur, et non pas comme un autre Sol mineur utilisable comme 3^{ème} ton ordinaire pour les voix basses.

En étant attentif aux armures au début des pièces, Howell constate néanmoins que l'assimilation d'un ton à une tonalité n'est pas toujours totalement probante. Sol mineur ne comporte qu'un seul bémol, ré mineur aucun, parfois Ré majeur ne présente pas de Do # et Sol majeur pas de Fa #.

³⁶ Une autre interprétation de ce résultat est de dire que le ton de Mi admet comme dominante La, on peut alors parler de E La mi mineur.

³⁷ Pièce 71. G1685 de notre inventaire, on précise que Gigault suggère plusieurs fins possibles pour ses pièces en les signalants par le signe %, on a cependant indiqué pour ces œuvres le nombre de mesures total comprenant la cadence finale.

³⁸ Pièce 41. L1676.

L'assimilation tonale se renforce dans notre corpus en fonction de la ligne du temps, les pleins jeux de Dandrieu parachevant la transformation des tons en tonalités modernes.

B) Ton et modalité, la question des cordes essentielles

L'utilisation du mot « mode » peut porter à confusion, car il désigne pour certains auteurs les douze modes hérités de la théorie renaissance, ou, comme chez Rameau par exemple, la qualification de la tierce d'un ton, majeure ou mineure³⁹.

Il semble qu'au temps de Louis XIV le sujet des modes, comme on l'entendait au début du XVII^{ème} siècle, fusionne avec celui des Tons de l'Eglise. Il en découle une conception du ton se rapprochant de celui de tonalité au fil du temps.

Nivers écrit ainsi : « *Mode ou Ton (prenant ces deux mots indifferemment) est la façon, la forme, & l'ordre que nous tenons en l'invention des chants, lequel ordre consiste à commencer, proceder, passer, conclure & finir sur de certaines cordes ou notes affectées à chaque Mode ou Ton. Ces cordes s'appellent les cordes essentielles du Ton. [...] Chaque Ton a trois cordes essentielles par lesquelles se remarque la difference essentielle des Tons. Ces trois cordes s'appellent en chaque Ton, finale, mediante, dominante.* »⁴⁰

Il donne pour chaque ton leurs cordes essentielles :

Ces huit Tons, se reconnoistront facilement par la demonstration suivante, où la premiere note de chaque Ton designe la finale, la seconde la mediante, la troisieme la dominante, & le reste des notes montre l'estenduë ordinaire de chaque Ton.



Figure 5. Les cordes essentielles de 8 Tons, par Nivers, *Traité de la composition de musique*, Paris, R. Ballard, 1667, pp. 18-19.

³⁹ Jean-Philippe RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, J. B. C. Ballard, 1722, p.198

⁴⁰ Guillaume-Gabriel NIVERS, *Traité de la composition de musique*, Paris, R. Ballard, 1667, p. 18.

La pensée théorique de la fin du XVII^{ème} siècle rend compte de la réduction possible de ces différents tons en deux catégories, en atteste cet extrait des Règles de Composition par M^r Charpentier (ca. 1692) :

« Tous les modes se peuvent rapporter au mode d'Ut ou au mode de Ré. Le mode d'Ut à la 3^e majeure, Le mode de Ré à la 3^e mineure. Tous les modes qui ont la tierce majeure ressemblent au mode de l'Ut. Tous les modes qui ont la tierce mineure ressemblent au mode du Ré »⁴¹

Ces propos de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) convergent vers ceux de Borin de 1722 que nous avons déjà cité. Leurs analyses des cordes essentielles étant par ailleurs identiques :

« Les Modes qui ont la Tierce majeure n'ont que deux cordes Essentielles savoir la finale et la Dominante. Les Modes qui ont la Tierce mineure ont trois cordes essentielles savoir la finale la Médiantte et la Dominante »⁴²

On observe alors une évolution dans la pensée théorique de ce temps : là où Nivers donnait pour les tons majeurs une autre corde essentielle, la médiantte, les auteurs suivants ne mentionnent que la finale et la dominante.

Il semble également exister une troisième sorte de mode, décrit lorsqu'il est question des Tons de l'Eglise plus précisément, dont la particularité est que sa dominante se trouve sur son quatrième degré. On trouve, à titre d'illustration, la présentation suivante des huit tons à la fin d'un recueil manuscrit de pièces pour clavecin⁴³ :

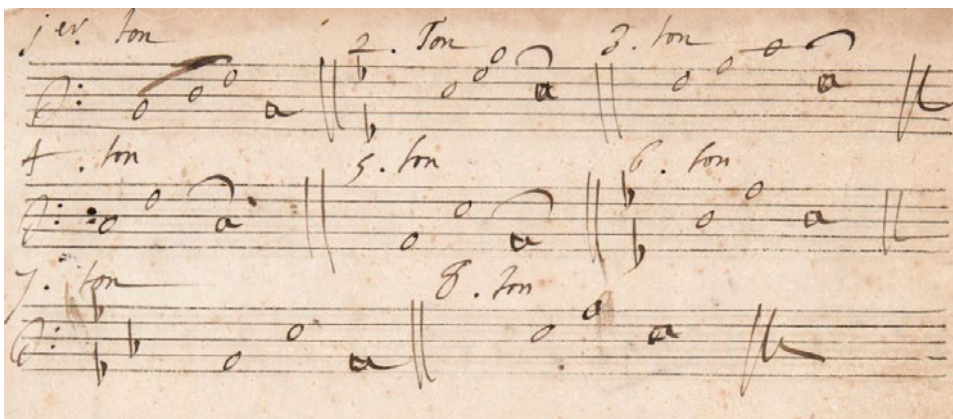


Figure 6. Les 8 Tons de l'Eglise, Anonyme, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VMD MS-115 p.181.

⁴¹ Marc-Antoine CHARPENTIER, *Règles de Composition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Mss. naf 6355, f. 2-15v, ca. 1692. Edition moderne dans : Catherine CESSAC, Marc-Antoine Charpentier, Paris : Fayard, 1988, p. 488.

⁴² *Idem*, p. 488.

⁴³ Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VMD MS-115 p.181, ca. 1686.

Pour l'auteur anonyme de cet extrait, le 4^{ème} ton Mi admet ainsi comme dominante La, et le 8^{ème} ton Sol admet comme dominante Do⁴⁴. On note une fois de plus une différence avec Nivers qui donnait pour le quatrième ton La, comme médiate, et Do, comme dominante.

Pour résumer, on peut comprendre la notion de ton comme une forme de « pré-tonalité » : il existe des tons en mode majeur pouvant être assimilés à un Do Majeur (ou parfois un Sol Majeur, sans fa # à son armure), et en mode mineur, pouvant être assimilés à un Ré mineur « dorien » (sans Si b à l'armure), ou un La mineur. Les tons mineurs ont trois cordes (ou degrés) essentielles, les tons majeurs seulement deux. Certains auteurs du temps de notre corpus mentionnent cependant la médiate comme corde essentielle des modes majeurs également. Il existe une autre sorte de mode qui admet une cadence finale sur sa dominante (ou présenté de manière inverse, dont la dominante sur le 4^{ème} degré), c'est presque exclusivement le 4^{ème} ton.

Nous allons maintenant chercher à comprendre comment se concrétise la notion de corde essentielle dans la musique écrite, on verra qu'elle peut être liée au concept de cadence, que nous serons amenés à approfondir.

⁴⁴ On remarque également que le 7^{ème} ton est présenté comme un Do mineur dorien.

2. Des Cadences

René Ouvrard⁴⁵ aborde en 1658 la question du ton en une page synthétique.

Il y présente les basses des huit tons à mettre en quatre parties : on y retrouve déjà une correspondance entre ces tons et les tonalités mises en évidence par Howell.

Il donne les « cadences » des tons⁴⁶, qui semblent survenir sur les degrés que l'on a décrit comme cordes essentielles⁴⁷. À l'exception de la cadence finale du 4^{ème} ton, toutes les autres cadences présentent la même particularité, à savoir un mouvement de basse de quarte montante ou de quinte descendante. C'est le mouvement de basse caractéristique de ce que la majorité des traités français de ce temps appelle la « cadence parfaite ».

Figure 7. Bases des 8 Tons, avec leurs cadences, René OUVRARD, *Secret pour composer en musique par un art nouveau*, Paris, 1658.

Est-ce à dire qu'on ne trouve que des cadences parfaites dans une pièce d'un certain ton ? Il est fait mention dans les traités du temps de notre corpus d'autres types de cadences, résultantes de différents mouvements de basse notamment. Bertrand Porot⁴⁸ mobilise les écrits de Saint-Lambert et Charles Masson ainsi que des ressources contemporaines pour son analyse des cadences dans les pièces de clavecin de d'Anglebert.

⁴⁵ René OUVRARD, *Secret pour composer en musique par un art nouveau*, Paris, 1658.

⁴⁶ Ce sont les brèves que l'on différencie des minimes.

⁴⁷ Sauf le 4^{ème} ton qui admet une cadence sur Sol mais pas sur son 4^{ème} degré.

⁴⁸ Bertrand POROT, « Tonalité et modalité dans les pièces de clavecin de d'Anglebert : éléments pour une analyse harmonique », *Musurgia*, 2000, pp. 73-77

Nous nous proposons de compléter⁴⁹ ses recherches en explorant d'avantage les sources historiques⁵⁰.

A) Définitions théoriques des cadences

Tout d'abord, plusieurs auteurs évoquent la dimension rhétorique des cadences⁵¹, dont le rôle participe alors de l'élaboration d'un discours musical. Plusieurs citations illustrent clairement cette idée, nous en proposons une exploration exhaustive, car à notre connaissance, aucune étude ne semble déjà les compiler :

*« Il faut donc icy remarquer l'analogie que la Musique a avec la Logique ; car ne plus ne moins que le syllogisme est la liaison de trois termes, & l'edifice basti de trois propositions qui luy servent de fondement, de murailles, & de toit ; de mesme la Musique se sert de trois parties en chaque mode qu'on appelle cadences, qui estans liées ensemble par le moyen des autres sons, qui sont comme la chaux & le ciment de chaque mode, forment un chant agreable. La premiere cadence peut estre comparée au plus grand extrême du syllogisme, dont on veut demontrer quelque propriété ; celle du milieu est semblable au terme moyen, qui est l'ame du syllogisme, car la demonstration prend sa force de ce milieu. De là vient que le mode n'auroit presque nulle vertu sans la cadence du milieu, qui est la plus haute chorde de la quinte ou de la quarte selon la diversité des modes. Enfin le moindre extrême (qui est la propriété qu'on demontre du sujet, ou du plus grand extrême) répond à la derniere cadence, qui est la finale du mode, & qui répond à la proposition qui conclud & qui conjoint les deux extrêmes, que les Logiciens appellent sujet, & qui est comme la cadence finale du syllogisme : ces trois propositions sont nommées majeure, mineure, & conclusion. Les Musiciens pourront appeler propositions les cadences des modes, s'ils les veulent comparer aux diverses figures qui sont enseignées en la Logique, car il suffit d'en avoir donné l'invention. »*⁵²

⁴⁹ On expliquera plus tard pourquoi l'impossibilité de reprendre la méthode de Bertrand Porot nous a conduit à approfondir d'autres éléments pour une analyse historique.

⁵⁰ Pour cela, on a consulté les traités listés sous le mot clef « cadence » dans le catalogue de Psychoyou, *op.cit.*, p. 700.

⁵¹ Bertrand Porot a déjà relevé ce fait chez Saint-Lambert et Mersenne, *op.cit.*, p. 75.

⁵² Marin MERSENNE, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, G. Baudry, 1627, pp. 18-19.

« Les Cadences sont aussi nécessaires à la Musique, comme les poincts à l'oraison, & peuvent estre appellez poincts de Musique ; aussi doivent-elles se faire avec les poincts qui finissent le discours qui sert de sujet à l'harmonie. »⁵³

« Surquoy il faut remarquer que la Cadence parfaite, dont nous avons parlé, est en quelque manière semblable à la peroraison, ou à la conclusion d'un discours, ou à celle d'un syllogisme, & d'une demonstration, comme les cadences imparfaites, dont nous allons parler, ressemblent à l'une des propositions, ou à l'un des membres d'une periode, car elle montre que le chant n'est pas encore achevé ; de là vient qu'on appelle la cadence principale Clausule, & Conclusion, & l'autre Entrée, ou Mediation [...]. »⁵⁴

« Cadence est une conclusion de chant, qui se fait de toutes les parties ensembles en divers lieux de chaque piece, & est à la Musique ce que sont les periodes au discours. »⁵⁵

« [La] Cadence en Musique [...] est une chute ou un repos qui se fait de temps en temps. Les Cadences ou la Basse monte de Quarte ou descend de Quintes sont les points de la Musique et l'on ne les doit employer qu'aux sens finis. C'est pourquoi toutes les pièces de Musique finissent par cette espèce de Cadence ; On l'appelle Cadence finale quand elle tombe sur la note du Mode. La Cadence de septième sauvée en sixte, se fait quand La Basse descend d'un degré. Celle-ci s'emploie aux sens finis qui néanmoins demandent quelque chose après eux. Cette cadence s'emploie au milieu d'une chanson et fait dans la Musique ce que les : ou ; ou ? font dans le discours. La Cadence indéterminée c'est quand la basse monte de quinte ou d'un degré, ou descend de Quarte sur une des Cordes du Mode, elle ne s'emploie que pour séparer tant soit peu le sens, comme les virgules dans le discours séparent les moindres membres de la période. »⁵⁶

⁵³ Marin MERSENNE, 1627, *op.cit.*, p. 190

⁵⁴ Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, 1636, *Livre cinquième de la composition de musique*, p. 316. Relevé par Bertrand Porot.

⁵⁵ De LA VOYE-MIGNOT, *Traité de musique*, Paris, R. Ballard, 1^{er} éd. 1656, p. 74.

⁵⁶ Marc-Antoine CHARPENTIER dans : Catherine CESSAC, *op.cit.*, p. 491

« La cadence est une terminaison de chant, qu'on peut regarder comme la conclusion d'une phrase, ou d'une période de musique : car comme je l'ay fait voir dans le Livre des Principes de clavecin, le musique a des périodes et des phrases, aussi bien que le discours. »⁵⁷

Certains évoquent explicitement la relation entre cadence et cordes essentielles des tons (ou mode) comme Borin, que nous avons cité précédemment :

« Il y a ordinairement en chaque Mode trois notes ou chordes , lesquelles sont plus usitées , & sur lesquelles les parties tombent le plus souvent , appellées pour cette raison Cadences [...]. Ces Cadences sont au nombre de trois sans plus en chaque Mode , quoy qu'on puisse faire davantage par emprunt. »⁵⁸

« Il y a en chaque Mode trois Cadences naturelles qui se trouvent dans la partition Harmonique de chaque espece d'Octave, assavoir la Mediante , la Dominante , & la Finale [...]. »⁵⁹

« Toutes les Cadences se font regulierement sur toutes les cordes essentielles du Ton que l'on traite , mais il faut les entremesler de sorte qu'il n'y en ait point deux de suite sur la mesme corde , & finir toujours par une Cadence parfaite. Apres avoir fait quelques Cadences essentielles du Ton , l'ont peut en faire d'autres & rechercher du beau chant sur des cordes empruntées & elloignées , (par Exemple , si l'on passe de b en \sharp quarre , & au contraire) ce qu'on appelle sortir du Mode : mais il faut bien prendre garde d'en sortir à propos , & d'y revenir bien à temps. Ce qui ne se pratique que par les doctes. »⁶⁰

« Les modes de b mol ont trois cordes essentielles, sur lesquelles on doit faire les cadences savoir, la finale, sa tierce et sa quinte en montant. Les modes de béquarre n'ont que deux cordes essentielles sur lesquelles on doit faire les cadences savoir sa finale, et sa quinte. »⁶¹

⁵⁷ SAINT-LAMBERT, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, C. Ballard, 1707, p. 14. Relevé par Bertrand Porot.

⁵⁸ Antoine PARRAN, *Traité de la musique theorique et pratique*, Paris, P. Ballard, 1639, pp. 119-120.

⁵⁹ De LA VOYE-MIGNOT, *op.cit.*, p. 81

⁶⁰ Guillaume-Gabriel NIVERS, 1667, *op.cit.*, p.25

⁶¹ Marc-Antoine CHARPENTIER dans : Catherine CESSAC, *op.cit.*, p. 491

« Par Cadence on entend deux notes chantées de suite , provenant d'un chant dont la dernière des deux notes doit se trouver sur une des cordes essentielle du Mode que l'on traite. Le Mode majeur a deux Cadences , & le Mode mineur en a trois. Le Mode majeur en a une à la finale & l'autre à la dominante. Le Mode mineur en a une à la finale, une autre à la médiante , la troisième à la dominante. » ⁶²

« Dans la suite d'une Pièce on peut faire des Cadences sur toutes les cordes du Mode que l'on traite , pourvu qu'elles soient préparées ; mais il n'en faut point faire deux de suite sur la même corde. Quand on veut faire une Cadence qui n'est pas essentielle au Mode que l'on traite , on doit auparavant pratiquer les cordes qui sont essentielles par rapport à la Cadence ; c'est-à-dire les notes qui sont à une tierce & à une quinte de la note qui termine la Cadence , & il faut même quelquefois donner un dièse ou un bémol à quelques notes , afin d'entrer tout-à-fait dans la modulation de la Cadence [...]. » ⁶³

Après lecture de ces extraits, nous nous demandons si en procédant à une analyse des cadences des pièces de notre corpus, nous ne serions pas en mesure de caractériser plus exactement sur quelles cordes d'un ton les compositeurs cadencent réellement.

Nous n'avons pas réussi à déterminer une théorie française des cadences unifiée, utilisable sans discrimination pour l'analyse de notre corpus⁶⁴. On retrouve un vocabulaire commun pouvant désigner ces cadences : Parfaite, Imparfaite, Rompüe. D'autres termes étant moins usités : Irrégulière, Attendantte, Certains se retrouvent seulement chez un auteur : *Suspendue*⁶⁵, *Suposée*⁶⁶, *Évitée*⁶⁷, *Finale/incertaine*⁶⁸.

⁶² Charles MASSON, *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*, troisième édition, Paris, C. Ballard 1705, pp. 21-22.

⁶³ *Idem*, p. 26.

⁶⁴ Présenter l'ensemble des systèmes d'explications des cadences de la théorie française n'est pas l'objet de ce mémoire, ce travail semble intéressant pour être discuté de manière indépendante.

⁶⁵ Jacques OZANAM, *Dictionnaire mathématique, ou Idée generale des mathématiques*, Paris, E. Michallet, 1691, p. 658.

⁶⁶ Nicolas BERNIER, *Principes de composition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, RES VMB Ms. 2, p. 46.

⁶⁷ Jean-Philippe RAMEAU, *op.cit.*, p. 68.

⁶⁸ Marc-Antoine CHARPENTIER, voir ci-avant.

Un même terme peut s'utiliser pour décrire deux cadences différentes, et dans le cas où l'usage d'un terme semble constant, il n'est pas forcément évident d'établir si deux auteurs traitent exactement de la même chose. Lorsque le concept de cadence est abordé dans le cadre d'un contrepoint à deux voix, il n'est pas nécessairement possible d'en déduire une règle pour le contrepoint à quatre voix qui est usité dans les pièces de notre corpus.

Nous allons voir que les traités de basse continue offrent une approche plus pratique de la question, et explicitent plus clairement le contrepoint usuel des cadences parfaites, nous permettant de mettre au point une approche systématique de ce type de cadence.

B) Définitions pratiques des cadences

On trouve majoritairement deux types de présentation des cadences parfaites dans les traités de basse continue du temps de Louis XIV, une cadence avec deux temps pour le 5^{ème} degré, faisant alors entendre une quarte dissonante se résolvant en tierce majeure, ou bien une cadence avec quatre temps sur ce degré, qu'on appellera « double ».

Angelo Michele Bartolotti, dans sa Table de 1669 présente ces deux types⁶⁹ :

à toucher le Theorbe.

The image shows a musical score for 'à toucher le Theorbe' on page 19. It is divided into two main sections: 'Cadences longues et brèves de Quartes' and 'Tierces'. Each section contains two examples of cadences. The first section shows two examples of cadences with two and four measures respectively, with figured bass notation below. The second section shows two examples of cadences with two and four measures respectively, also with figured bass notation below. The page number '19' is in the top right corner.

Figure 8. Exemples de réalisations de cadences par Angelo-Michele Bartolotti, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continué*, Paris, R. Ballard, 1669, p. 19.

⁶⁹ Angelo-Michele BARTOLOTTI, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continué*, Paris, R. Ballard, 1669. On note cependant que la toute première cadence ne présente pas de quarte.

Certains auteurs⁷⁰ présentent ainsi une forme simple de cadence parfaite, qui exige cependant une dissonance de quarte sur le 5^{ème} degré :



Figure 9. Exemple de réalisation de cadence par Nicolas Fleury, *op.cit.*, p. 38.

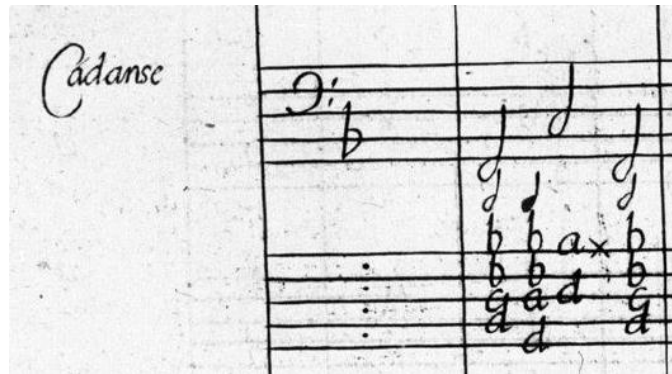


Figure 10. Exemple de réalisation de cadence par Antoine Carré, *op.cit.*, p. 13.

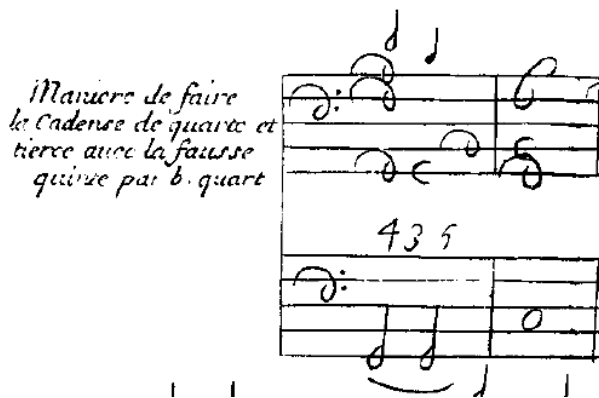


Figure 11. Exemple de réalisation de cadence par Francisque Corbetta, *op.cit.*, p. 100.

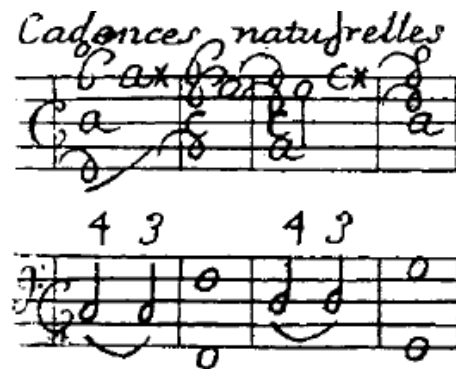


Figure 12. Exemples de réalisations de cadences par Henry Grenerin, 1680, *op.cit.*, p. 90.

⁷⁰ - Nicolas FLEURY, *Méthode pour apprendre facilement le théorbe sur la basse continuë*, Paris, R. Ballard, 1660.

- Antoine CARRÉ, « *Maniere de toucher sur la partie ou basse continuë* », *Livre de Guitarre*, Paris, 1671.

- Francisque CORBETTA, « *La basse continue pour jouer sur la partie* », *La Guitarre Royale*, Paris, H. Bonnetüil, 1671.

- Henry GRENERIN, « *Instruction pour jouer la basse continuë* », *Livre de guitarre*, Paris, H. Bonnetüil, 1680.

D'Anglebert⁷³, juste après avoir expliqué la nature des intervalles en musique, et en deux leçons, la pratique de l'accord parfait et imparfait, propose seulement l'exemple de cette cadence double :

Cadences La Quarte, La Quinte et L'Octave 3^e Leçon 126

Il faut pratiquer cette troisieme leçon qui contient les 2 premieres par tous les degrez depuis Ut jusqu'a Si

Figure 16. Exemples de réalisations de cadences par Jean Henry d'Anglebert, *op.cit.*, p. 126.

Dans son *Petit Traité de l'Accompagnement*⁷⁴, Lambert-Chaumont introduit chaque nouvel accord dans le contexte d'une cadence double :

Secondes. Tierces. 3. min. Quartes. 4^{te} diminuées. 4^{te} Superflües. Quintes.
ou Tritons

5^e dimin. 5^e Superf. Sixtes. 6^{te} min. Sept^e mai. 7^e min. Octaves.

La Seconde. La Quarte.

La 6^e Majeure. La Septieme

Figure 17. Lambert-Chaumont, « *Petit traité de l'accompagnement* », *Pièces d'Orgue sur les 8 Tons Liège*, 1695.

⁷³ Jean Henry d'ANGLEBERT, « *Principes de l'accompagnement* », *Pieces de clavecin*, Paris, 1689.

⁷⁴ A la fin de son livre de *Pièces d'Orgue sur les 8 Tons*, Liège, 1695.

Figure 17. (Suite) Lambert-Chaumont, « *Petit traité de l'accompagnement* », *Pièces d'Orgue sur les 8 Tons Liège*, 1695.

Cette cadence qui fait entendre un double mouvement de la sensible vers la quarte, puis de quarte à la sensible a été analysée plus en détail par Johannes Menke⁷⁵. On pense déceler une règle implicite concernant les cadences parfaites, celle d'une temporalité à quatre temps précédant la résolution sur premier degré. Boyvin en fait explicitement référence dans son propre traité de basse continue :

« *Les Cadences qui sont les fins de toutes les Pieces , & sur lesquelles on fait toutes les pauses dans la suite , de toutes sortes de Pieces se font de trois manieres ; Parfaite , Imparfaite , & Rompuës : La Parfaite se fait lorsque la Basse tombe d'intervalle de Quinte , ou monte de Quarte , c'est la même chose ; car cela termine à la même Note. La Note qui précède la finale doit être de quatre temps , comme vous voyez à la fin de toutes les Pieces.* »⁷⁶

⁷⁵ Johannes MENKE, „Die Familie der cadenza doppia“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2011, vol. 8, n°3, pp. 389-405.

⁷⁶ Jacques BOYVIN, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, Seconde édition, Paris, C. Ballard, 1705, p. 7.

Dans le cas où on ne trouve pas à proprement parler quatre temps sur ce 5^{ème} degré, la dissonance de quarte d'une cadence simple demande malgré tout une préparation. Un auteur anonyme évoque explicitement le 4^{ème} degré⁷⁷ :

Le quatrieme degré est ce lui qui precede le plus ordinairement la cadence finale; On fait dessus la grande sixte; La cadence finale se fait ordinairement sur la dominante du ton et se termine sur la finale; elle se partage en 2 temps, sur le premier; temps on fait l'accord de la quarte accompagnée de la quinte et de l'octave; et sur le deuxieme temps on fait la tierce majeure; la quinte la septieme mineur; est souvant l'octave, et puis on fait l'accord par fait sur le ton pour finir Exemple $\frac{7}{4}$ *Final;*

4. me degré grande sixte; Dominante; ton de C. Sol ut;

Figure 18. Le 4^{ème} degré préparateur, Anonyme, *Règles pour l'accompagnement*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, VM8 1139, ca. 1690, p. 6.

En résumé, la cadence est un moment de repos structurant le discours musical. Pour une pièce d'un certain ton, on en trouve généralement au niveau de ses cordes essentielles, mais un compositeur peut également s'aventurer à cadencer sur d'autres cordes.

Il semble exister différentes opinions concernant le nombre et la position de ces cordes essentielles pour certains tons. Il n'existe pas de consensus terminologique pour décrire les différents types de cadences, mais la plus importante peut se caractériser par un mouvement de basse de quarte montante ou quinte descendante, c'est la cadence parfaite.

⁷⁷ ANONYME, *Règles pour l'accompagnement*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, VM8 1139, ca. 1690.

On trouve dans les traités de basse continue des règles pratiques concernant cette cadence : le premier terme de celle-ci (par opposition au second, qui est l'arrivé sur la note « tonique ») suppose dans une grande majorité des cas une division en minimum deux temps : une dissonance de quarte, et sa résolution en tierce majeure⁷⁸.

Cette division minimum peut être intégrée dans un tout élargi incluant un degré préparateur. Une forme très usuelle de division de ce premier terme de cadence consiste à faire entendre un mouvement par rapport à la basse de tierce à quarte, puis de quarte à tierce (majeure), 3 4 4 3, c'est ce que l'on peut appeler une cadence double.

⁷⁸ On parle de temps harmonique, dans le cas d'une mesure ternaire la division rythmique n'est plus nécessairement à deux ou quatre.

3. Des difficultés à analyser les cadences d'un plein jeu

Contrairement aux danses instrumentales, ou même aux préludes non mesurés, dont le type d'écriture agogique permet une interprétation rythmique qui définit parfois des moments d'arrêt, les pleins jeux sans cantus firmus sont des pièces sans structure a priori laissant deviner des lieux cadentiels, si ce n'est leur fin. Ces moments d'arrêts permettent en effet d'identifier les pauses du discours musical dans un premier temps, on peut alors dans un second temps caractériser la cadence qu'on y trouve. Il nous semble que c'est la méthode qu'a pu suivre Bertrand Porot pour son analyse des pièces pour clavecin de d'Anglebert, lui permettant par ailleurs de dresser un tableau des cadences des préludes non mesurés de ce compositeur, en s'inspirant de la terminologie utilisée par Masson et Saint-Lambert.

Pour définir ces moments cadentiels dans les pièces de notre corpus, on serait obligé de prendre en considération le contexte musical justifiant l'interprétation d'un passage comme un repos possible. Cette justification peut être facilitée lorsque l'on décèle des éléments mélodiques en imitation, analysons l'exemple suivant tiré de 142. B1700 :

The image displays two systems of musical notation for a piece by B1700. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system spans measures 1 through 6. The second system spans measures 7 through 12. Arrows point to specific notes in both systems: the first arrow in the first system points to a note in measure 1, the second to a note in measure 6, and the third to a note in measure 12. In the second system, arrows point to notes in measures 7, 8, 9, and 10. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with a double sharp symbol (x).

On peut considérer ici que la dixième mesure marque la séparation entre deux parties. On constate pour cette mesure la reprise de l'élément thématique mais dans un nouveau contexte harmonique (Mi mineur).

D'un point de vue rythmique, la mesure 9 donne à entendre pour la première fois deux blanches sans aucunes noires, créant ainsi une élongation temporelle propice à un moment cadentiel, ceci renforcé par le contrepoint usuel 7 6 – 8 entre la basse et le dessus. Boyvin, l'auteur de cette pièce, classifierait cette cadence comme « imparfaite »⁷⁹.

Cependant, ce cas de figure n'est pas très courant, car ce type d'écriture faisant entendre des éléments thématiques en imitation n'est que marginal pour les pleins jeux. Nous considérons que pour l'étude de notre corpus, tenter de délimiter des moments cadentiels par l'analyse du contexte musical n'est pas la démarche la plus pertinente. Les résultats dépendraient trop grandement de l'interprétation personnelle de l'auteur, et il serait illisible de présenter 157 partitions analysées pour que le lecteur juge de la pertinence des analyses. De plus, le résultat sonore d'une pièce et la partition elle-même ne peuvent être considérés comme totalement équivalents : bien qu'édité et publié, l'interprète dispose pour ce répertoire d'une liberté suffisante pour remettre en question une lecture purement visuelle d'une œuvre.

Une autre approche pour analyser les cadences consisterait à partir des définitions de ces dernières pour déterminer les lieux cadentiels. On peut par exemple considérer comme Rameau tout enchaînement d'accord parfait de dominante à tonique comme une cadence parfaite⁸⁰. Toutefois ce type d'analyse présuppose d'avoir trouvé une classification pertinente des cadences. Cette approche permet une meilleure description harmonique des pièces, en se focalisant davantage sur la grammaire de celles-ci, ce qui est notre souhait que nous avons formulé en introduction de ce mémoire.

Nous pensons avoir trouvé un moyen de combiner ces écoles d'analyse en se concentrant sur les cadences parfaites, définies de façon plus restrictive que Rameau. Pour chaque pièce de notre corpus, nous relèverons ainsi les cadences parfaites qui satisfassent l'élongation temporelle et contrapuntique que nous avons mis en évidence dans notre analyse des traités de basse continue.

Ces conditions nous assurent que la cadence résultante soit signifiante d'un point de vue du discours par définition. Si jamais cette restriction semble mettre de côté une cadence

⁷⁹ Jacques BOYVIN, *op.cit.*, p. 7

⁸⁰ Jean-Philippe RAMEAU, *op.cit.*, p. 216. Il faut préciser que dans ce passage, Rameau indique que la note tonique doit être entendue dans le premier temps d'une mesure.

parfaite analysable comme telle du fait du contexte d'une pièce, nous relèverons cette cadence et la commenterons.

Se contenter de repérer les cadences parfaites semble cependant une limitation trop forte, considérerons la pièce suivante, 47. L1678 :

The image displays a musical score for Rameau's L1678, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows measures 1-4. The second system, starting at measure 5, includes arrows pointing to specific notes in both staves. The third system, starting at measure 9, also includes arrows pointing to notes. The score is written in a common time signature (C) and features various chordal textures and melodic lines.

On ne compte qu'une cadence parfaite, **CP**, pour cette courte pièce, la cadence finale. C'est un résultat insatisfaisant pour décrire le cheminement harmonique à l'œuvre. Notre vision restrictive des cadences parfaites nous permet néanmoins de relever les cas où ces dernières sont imitées, mais sans que leur résolution sur le premier degré n'ait lieu, ce sont les cadences rompues et évitées.

On trouve ainsi à la cinquième mesure une cadence que nous appellerons cadence évitée par bémol, **Céb**⁸¹. Ce moyen d'éviter une cadence parfaite consiste à faire entendre dans un contexte de cadence double la tierce majeure, puis mineure. On ne considèrera pas

⁸¹ A notre connaissance, Rameau est le seul théoricien en France à évoquer cette cadence évitée par minorisation de la tierce sur le 5ème degré, voir : Jean-Philippe RAMEAU, *op.cit.*, pp. 68-70.

comme cadence évitée par bémol les quarte se résolvant en tierce mineure sur un 5^{ème} degré si l'on n'a pas pu entendre la note sensible précédemment.

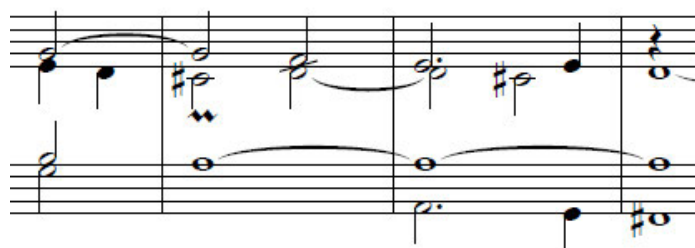
On trouve à la neuvième mesure une cadence « évitée » car la basse procède par intervalle conjoint montant, c'est le mouvement de basse typique d'une cadence rompue, **Cr**. Dans ce cas, l'accord suivant sur Si n'est pas parfait, on notera la dissonance en indiquant **Cr(7)**.

A la septième mesure, on observe que la cadence vers Do est évitée, pour ces cas où on passe de la dominante à un autre accord que la tonique, on les décrira simplement comme cadence évitée, **Cé**.

On peut résumer ainsi le cheminement harmonique d'une pièce en indiquant les mesures de résolution des cadences parfaites, ou d'évitement pour les cadences évitées, le type de cadence, et sur quelle corde du ton se fait la cadence (dans le cas des cadences évitées, le ton attendu) :

Numéro de mesure	Type de cadence	Corde du ton
5	Céb	1
7	Cé	3
8	Céb	1
9	Cr(7)	4
12	CP	1

Il existe un autre cas courant de cadence « évitée », lorsque la basse descend d'une tierce ou monte d'une sixte, on l'appellera cadence rompue imparfaite, **Crimp**. On trouve par exemple chez Lambert Chaumont le cas suivant dans 127. LC1695⁸² :



Nous avons donc défini notre méthode d'analyse, il nous reste à présenter de manière synthétique le cheminement cadentiel des 157 pièces de notre corpus.

⁸² Clef de sol2 pour la portée supérieure, clef de fa3 pour la portée inférieure, Si b en armure.

4. Des modèles d'écriture typiques

En plus de notre analyse des cadences parfaites, nous pouvons profiter de l'étude de notre corpus pour tenter d'identifier des procédés d'écritures typiques du langage musical français de cette époque, et dénombrer ceux déjà établis.

Johannes Menke⁸³ a établi un catalogue de ce genre de modèle qui nous semble déjà très pertinent. Selon lui, un « modèle de phrase » (*Satzmodell*) se caractérise par les critères suivants⁸⁴ :

- Les configurations avec des caractéristiques récurrentes et reconnaissables se décrivent comme des modèles de phrase.
- Ils peuvent être caractéristiques d'une œuvre individuelle, d'un style personnel, d'un style national, d'une époque ou même d'une culture musicale.
- Les configurations pouvant être décrites comme des modèles de phrase sont des structures de base qui peuvent être raccourcies et interverties de différentes manières.
- Les modèles de phrase peuvent former des variantes, constituer des familles et être liés les uns aux autres.
- Les modèles de phrase peuvent être variables et constitués de la ligne de basse, de la basse fondamentale, des voix extérieures ou même seulement des voix supérieures.
- Les modèles de phrase peuvent avoir une fonction formelle.
- Depuis la seconde moitié du 17^e siècle, la plupart des modèles de phrase sont intégrés à l'harmonie tonale majeure-mineure et peuvent être associés à des degrés précis.

Nous allons tenter de repérer dans notre corpus ces modèles catalogués. Pour la compréhension du lecteur, voici une présentation succincte de ces modèles et leur nomination proposée par Menke, à qui revient tous les crédits des exemples musicaux qui vont suivre.

⁸³ Johannes Menke, „Französische Satzmodelle des Grand Siècle“, Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, September 2020, Verfügbar unter: <https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31642> [consulté le 08/04/2024].

⁸⁴ *Ibid.*, p. 2. Traduction de l'auteur.

Le **Cri**, désigne l'accord de quinte superflue employé sur le 3^{ème} degré des tonalités mineurs, accompagné usuellement de la neuvième et la septième.

a) komplett b) dreistimmige Versionen c) andere Lagen

3.

Bsp. 1: *Le cri*, hier in d-Moll (dorische Vorzeichnung).

La **Clé**, désigne l'utilisation de l'accord de neuvième et septième sur le 4^{ème} degré, préparant une cadence.

C-Dur: a-Moll:

4. 4.

Bsp. 2: *La clé*, Varianten in Dur und Moll.¹⁰

La **Porte**, désigne la suspension de quarte et de septième sur la dominante dans un contexte cadentiel.

5.

Bsp. 5: Zwei Varianten des dominantischen *porte*-Akkordes.

Le **Cri**, la **Clé** et la **Porte** peuvent se combiner pour former une préparation cadentielle.

7 #6 9 9 7 6 7
 #5 7 6 # 4 4 #

Bsp. 6: Kombination von *cri*, *clé* und *porte*.

L'**Armide**, désigne une famille de progression permettant de préparer une cadence et faisant entendre dans une voix mélodique un mouvement chromatique vers la sensible.

Grundform: Mit Dissonanzen:

Kanon der Außenstimmen: Linearer Bass:

Bsp. 8: Die *Armide*-Familie in d-Dorisch.

L'**Escalier**, désigne une famille de progression utilisant l'accord de quarte et sixte comme résolution d'une septième, créant dans une voix un dessin mélodique rappelant les marches d'un escalier.

Le **Chat**, désigne une progression d'accord de quarte et sixte descendante, a priori propre à François Couperin.



Bsp. 20: Das Modell *le chat* in d-Moll (dorische Vorzeichnung).

La **Piqûre**, désigne la dissonance d'octave augmenté, utilisé dans un contexte de demi-cadence.



Bsp. 23: Das Modell *la piqûre*.

Le **Sourire**, désigne un mouvement mélodique présentant une « majorisation » de la tierce de la tonique mineur dans un cadre cadentiel. On peut également trouver cette figure dans les tonalités majeures lorsque la tierce de la tonique a été précédemment minorisé.



Bsp. 25: Das Modell *le sourire* in a-Moll.

III. Résultats

Nous avons établi plus précisément la démarche de notre analyse, pour chaque pièce, nous relèverons les cadences parfaites qui satisfassent au minimum une des deux conditions suivantes :

Le 5^{ème} degré présente une forme de cadence double.

Le 5^{ème} degré présente une dissonance de quarte qui se résout en tierce majeure, il est précédé d'un degré préparant cette dissonance.

Nous enregistrerons toutes les imitations de ces cadences parfaites ne se résolvant pas sur l'accord parfait du 1^{er} degré.

Nous listerons les cas de cadences parfaites ne respectant pas ces conditions, selon leur proportion, nous discuterons de la pertinence des résultats obtenus suivant notre méthodologie.

Nous confirmerons la présence, ou non, des modèles catalogués par Johannes Menke, et tenterons, d'après sa définition de modèle, d'en identifier de nouveaux, notamment concernant la pratique des cadences parfaites.

1. Résultats généraux

Nous allons fournir dans un premier temps une carte des cadences parfaites ou évitées pour chaque pièce de notre corpus, puis le dénombrement des modèles d'écriture.

A) Chemins cadentiels

Nous avons choisi d'ordonner nos résultats par ton. Dans le cas où le compositeur indique que sa pièce peut servir pour plusieurs tons, nous retiendrons la première option proposée. Pour chaque ton, nous donnerons son équivalent tonal. Pour les tons admettant plus d'une tonalité, nous rassemblerons les pièces par tonalités, notre ordre de présentation sera déterminé par le nombre décroissant de pièces pour une tonalité. Pour

les pièces dont le compositeur n'attribue pas de ton, nous les classerons selon leur tonalité (Cela concerne l'unique plein jeu de De Grigny, les trois pleins jeux de Couperin, et les six pleins jeux de Dandrieu)

Les résultats prendront cette forme :

Numéro d'inventaire
Numéro de mesure de la cadence / Type de cadence / numéro de corde de résolution

Pour les cadences évitées par bémol (par minorisation de la tierce du 5^{ème} degré), Céb, le numéro de mesure indique le lieu de la tierce minorisé, pour toutes les autres cadences, le numéro de mesure indique le lieu de résolution (ou non résolution). Dans le cas où une pièce mineure débute par un point d'orgue sur le premier degré, une harmonisation faisant entendre la tierce majeure puis la tierce mineure ne sera pas comptabilisé comme une cadence évitée par bémol.

Pour la cadence finale d'une pièce, si le numéro de mesure ne correspond pas à la dernière mesure, nous préciserons quel type d'évènement musical fait suite à cette cadence finale. Par exemple nous trouvons systématiquement pour les pièces du quatrième ton un point d'orgue sur Mi, nous indiquerons alors la durée de celui-ci par ses numéros de mesures, et préciserons la note de basse précédant ce point d'orgue (on omet les éventuelles diminutions) ainsi qu'un chiffre pour caractériser son harmonie. Cela peut prendre la forme suivante : Ré(6)/24-26 : P.O. Mi.

Parfois nous noterons un bémol, b, après un numéro de corde, il indique que la tierce mineure de l'accord d'arrivée d'une cadence parfaite contient une tierce mineure.

Pour les compositeurs proposant une fin alternative, nous préciserons par une étoile « * » cette possibilité après le numéro de corde (cela ne concerne que les pièces de Gigault, et deux de Lebègue).

Les cadences ne respectant pas nos hypothèses d'analyse seront différenciées dans les tableaux suivants par leur coloration rouge.

Pleins Jeux du Premier Ton

Ré mineur

1. N1665	2. N1665	28. L1676*	29. L1676	43. L1678	44. L1678*	61. G1685	62. G1685
5 Céb 1 8 CP 5 11 Crimp 1 17 CP 3 28 CP 1	8 CP 5 b 11 CP 4 15 Cr(7) 3 19 CP 1	28 Céb 5 37 Crimp 1 39 CP 1	11 CP 5 12 Céb 1 18 CP 3 26 CP 1 Sol(b)/28- 29 : P.O. Ré	10 Céb 1 13 CP 3 17 CP 1	8 CP 1 b 18 CP 1	14 CP 3 30 CP 7 37 CP 1* 40 CP 5 49 CP 4 b 52 Cé 5 59 CP 1	10 CP 3 13 Céb 1 19 CP 1

63. G1685	64. G1685	82. R1687	83. R1687	84. R1687	85. R1687	86. R1687	99. B1690
14 CP 5 18 CP 1* Sol(b)/22- 23 : P.O. Ré	5 CP 1* 7 CP 3 11 CP 5 13 CP 1	6 CP 5 10 Cé 3 16 CP 1 16-17 : P.O. Ré	5 CP 1 b 9 CP 1 b 11 CP 5 b 14 Cr 3 18 Crimp 1 Sol(b)/18- 19 : P.O. Ré	9 CP 1 b 15 Céb 5 23 CP 1 23-24 : P.O. Ré	7 Cé 3 13 CP 1 13-14 : P.O. Ré	4 Céb 1 7 Céb 5 11 CP 1 11-12 : P.O. Ré	13 CP 3 23 Céimp 5 29 CP 1 29-30 : P.O. Ré

107. J1690*	108. J1690	109. J1690	123. LC1695	124. LC1695	125. LC1695	138. Gr1699	139. B1700
19 CP 3 24 CP 5 28 Céb 5 32 CP 7 39 CP 1	4 CP 1 b 14 CP 5 25 CP 4 35 Cr(97) 3 37 Cr(94) b6 39 CP 1	4 Céb 1 6 Crimp 1 10 CP 3 16 CP 1	9 CP 3 12 Cé 3 12 Céb 1 17 CP 1	20 CP 1	17 CP 1	5 Céb 4 8 Céb 1 12 CP 3 16 Céb 5 20 CP 1	11 Cr 3 15 Cr(7) 7 21 CP 5 32 CP 1

146. M1700	150. dM1708*	151. Clé1710	152. D1739
26 Crimp 5 34 CP 3 47 CP 1	21 CP 3 24 CP 7 33 Céb 5 43 CP 1	4 Crimp 1 8 CP 1 b 12 Crimp 3 15 CP 3 18 Crimp 5 21 CP 5 29 Crimp 4 32 CP 4 b 35 Crimp 1 45 CP 1	9 CP 5 17 CP 3 19 CP 4 b 27 CP 1

Do mineur

17. N1665	18. N1665
12 Cé 1 17 CP 5 30 CP 1	7 CP 5 18 CP 1

Mi mineur

19. N1665	20. N1665	25. N1675
8 CP 3 11 Céb 4 26 CP 1	16 CP 3 19 CP 1	18 CP 3 26 CP 1

Pleins Jeux du Second Ton

Sol mineur

3. N1665	4. N1665	30. L1676	31. L1676	45. L1678	46. L1678	65. G1685	66. G1685
8 Crimp 1 27 CP 1	11 CP 1 17 CP 3 25 CP 5 30 CP 1	6 Céb 1 11 CP 1 b 19 Céb 7 21 CP 3 30 CP 1	12 CP 3 17 Crimp 4 20 Céb 7 26 CP 1	7 CP 1 b 11 Cé 3 14 CP 3 20 CP 1	7 Crimp 3 8 CP 4 b 11 CP 1	10 CP 1 * 12 CP 3 14 CP 4 19 CP 5 24 CP 7 27 CP 1 * 33 CP 4 43 CP 1	11 CP 1 * 15 CP 3 21 CP 1

67. G1685	68. G1685	87. R1687	88. R1687	89. R1687	90. R1687	100. B1690	110. J1690*
4 CP 3 5 CP 1 * 6 CP 7 8 CP 4 b 10 CP 1	16 CP 3 24 CP 1	3 Crimp 1 5 Crimp 5 9 CP 3 13 CP 1 13-14 : P.O. Sol	4 Céb 1 11 CP 1 11-12 : P.O. Sol	5 CP 1 b 9 CP 5 12 CP 1 12-13 : P.O. Sol	6 Céb 1 9 Céb 5 12 CP 1 12-13 : P.O. Sol	15 CP 5 27 CP 4 32 CP 1	30 CP 3 39 CP 5 b 41 CP 4 b 48 CP 1

111. J1690	112. J1690	126. LC1695	127. LC1695	140. B1700	154. D1739
13 CP 3 25 CP 1	1 CP 3 17 Cr 4 25 CP 1	8 CP 1 b 11 CP 3 16 CP 1	7 Céb 1 9 Céb 4 20 Crimp 5 25 CP 1	11 Crimp 1 14 CP 5 b 27 CP 1	13 CP 5 b 18 CP 3 25 CP 1

Pleins Jeux du Troisième Ton

La mineur

5. N1665	6. N1665	26. N1675	32. L1676	33. L1676	47. L1678	48. L1678	69. G1685
27 CP 1	3 Céb 1 6 Céb 4 19 CP 1	14 CP 3 21 CP 1	8 CP 5 10 CP 1 b 15 CP 7 20 CP 7 28 CP 1	7 CP 1 b 15 CP 3 25 CP 1	5 Céb 1 7 Cé 3 8 Céb 1 9 Cr 4 12 CP 1	8 CP 5 b 11 CP 3 15 CP 1	10 CP 3 15 CP 1 * 19 CP 4 27 CP 5 32 CP 7 43 CP 1

70. G1685	71. G1685	91. R1687	92. R1687	113. J1690	114. J1690	128. LC1695	129. LC1695
5 CP 1 * 8 CP 3 11 CP 5 13 CP 4 15 CP 3 17 CP 1	4 CP 1 b 8 CP 3 14 CP 1 * 20 CP 7 24 CP 4 29 CP 1	5 Céb 1 7 Cé 3 10 Cé 5 14 CP 1 14-15 : P.O. La	4 Céb 1 14 CP 1 14-15 : P.O. La	15 CP 5 19 CP 3 24 CP 7 29 CP 4 38 Crimp 5 47 CP 1	8 Cé 3 15 CP 5 23 CP 3 35 CP 1	7 CP 1 b 11 CP 7 13 Cé 1 14 Céb 4 18 CP 1	5 Cé 1 6 Céb 4 7 Céb 1 8 Céb 4 13 Cr 3 15 CP 1

141. B1700	156. D1739
6 Céb 1 10 CP 1 b 15 Crimp 5 19 CP 5 29 CP 1	6 Céb 1 9 CP 4 b 15 Cé 3 17 CP 7 21 CP 5 25 CP 1

Pleins Jeux du Quatrième Ton

Mi mineur phrygien

7. N1665 5 Cé 4 15 CP 6 Ré/26-28 : P.O. Mi	8. N1665 4 Crimp 4 15 CP 6 19 Cé 4 La/21-22 : P.O. Mi	27. N1675 17 Crimp 6 La(64)/23- 25 : P.O. Mi	34. L1676 9 CP 4 b 14 CP 6 20 Céb 1 23 Cr(7) 1 25 CP 4 b Do(6)/30- 31 : P.O. Mi	35. L1676 14 Céb 3 16 CP 6 21 CP 4 Ré(6)/22- 23 : P.O. Mi	49. L1678 7 Crimp 1 11 Cr 3 La/20 : P.O. Mi	50. L1678 6 Céb 4 10 Céb 1 14 CP 6 Ré#(65)/18- 20 : P.O. Mi	101. B1690 22 Crimp 4 Ré(6)/25- 29 : P.O. Mi
--	---	--	---	---	---	---	--

115. J1690 5 Crimp 4 16 CP 6 23 Crimp 1 26 CP 3 Ré(6#3)/36- 39 : P.O. Mi	116. J1690 8 CP 1 10 CP 6 Do(6)/13- 14 : P.O. Mi	130. LC1695 9 CP 6 12 CP 3 15 CP 4 b Fa(64)/23- 24 : P.O. Mi	131. LC1695 8 Crimp 6 10 CP 3 La/16 : P.O. Mi	142. B1700 18 CP 1 Fa(6)/23- 24 : P.O. Mi
--	--	--	---	---

Pleins Jeux du Cinquième Ton

Do Majeur

9. N1665 8 Céb 5 15 Crimp 1 18 CP 1 28 CP 5 35 CP 1	10. N1665 7 CP 1 15 CP 5 21 CP 1	36. L1676 5 Crimp 1 12 Cr 5 17 CP 6 b 26 CP 1	37. L1676 12 CP 5 24 CP 1	51. L1678 6 CP 1 11 CP 4 18 CP 1	52. L1678 9 Cé 1 15 CP 1	72. G1685 13 CP 1* 19 CP 5* 28 CP 2 39 CP 1	73. G1685 7 CP 5* 9 CP 1
---	--	---	---	--	--	---	--

74. G1685 3 CP 1* 6 CP 5* 8 Cé 1 13 CP 1	102. B1690 13 CP 1 22 CP 5 31 Céb 2 45 CP 1	117. J1690 13 CP 1 19 Crimp 1 25 CP 5 36 Crimp 1 42 Crimp 2 49 CP 5 57 CP 1	118. J1690 17 CP 5 28 CP 6 b 34 CP 1	132. LC1695 5 Cé 1 9 CP 5 18 CP 4 25 CP 1	143. B1700 13 CP 5 26 CP 6 b 39 Céb 2 42 Cr 5 45 Céb 2 47 CP 4 56 CP 1
--	---	---	--	---	--

Pleins Jeux du Sixième Ton

Fa Majeur

11. N1665 6 CP 1 16 Crimp 5 27 CP 1	12. N1665 11 Crimp 4 26 CP 6 30 CP 1	38. L1676 6 Cr(7#3) 1 9 CP 1 15 CP 5 21 Céb 2 24 CP 2 b 30 CP 1	39. L1676 15 CP 1 21 CP 5 29 CP 4 b 35 CP 1	53. L1678 7 Cé 1 16 CP 1	54. L1678 12 Céb 5 15 CP 1	75. G1685 7 Crimp 1 17 CP 5 25 CP 1* 35 CP 6 b 43 CP 2 b 47 CP 4 50 CP 1	76. G1685 11 CP 1* 15 CP 5 23 CP 6 b 29 CP 1
---	--	---	---	--	--	--	--

77. G1685	93. R1687	94. R1687	95. R1687	119. J1690	133. LC1695	134. LC1695
9 CP 5 17 CP 1	11 CP 1 16 CP 5 25 Céb 5 28 Cé 4 33 CP 1	18 CP 1	4 Céb 5 8 CP 1 8-9 : P.O. Fa	4 Crimp 1 17 CP 5 25 CP 2 b 27 Céb 6 31 CP 1	16 CP 5 20 Cé 4 23 CP 1	8 CP 5 19 Cr 1 22 CP 1

Sol Majeur

21. N1665	22. N1665	55. L1678	56. L1678
10 CP 1 15 CP 5 26 CP 1	5 CP 1 18 CP 5 23 CP 1	6 CP 1 7 Céb 2 11 Cr 6 16 CP 1	8 CP 1 13 CP 5 19 CP 1

La Majeur

23. N1665	24. N1665	157. D1739
10 Cé 1 17 Cr 4 30 CP 1	15 Céb 5 24 CP 1	5 CP 1 9 CP 5 b 12 CP 4 16 CP 4 22 CP 1

Pleins Jeux du Septième Ton

Ré Majeur

13. N1665	14. N1665	57. L1678	58. L1678	103. B1690	120. J1690	121. J1690	135. LC1695
4 CP 1 7 Cé 4 10 CP 5 28 CP 1	11 CP 5 19 Cé 1 26 CP 1	5 Crimp 1 7 Cr 1 10 Céb 1 12 Céb 5 14 CP 1	10 CP 5 15 CP 1	13 CP 1 21 Crimp 6 29 CP 5 37 Céb 2 41 Cr(7) 5 53 CP 1	23 Cé 1 26 CP 5 34 Céb 6 44 CP 1	5 CP 5 11 CP 1 17 Céb 2 26 CP 1 33 CP 1	7 CP 1 12 CP 5 22 CP 1

144. B1700	153. D1739
18 Céb 2 23 Crimp 6 34 CP 1	13 CP 5 18 CP 6 b 24 CP 1

Do Majeur ou Sol mineur

40. L1676	41. L1676
6 Crimp 1 11 CP 1 19 CP 5 28 Céb 5 31 CP 1 * 34 CP 5 *	10 Cé 4 13 Céb 1 17 Crimp 2 23 CP 1 * 26 CP 5 *

Pleins Jeux du huitième Ton

Sol Majeur

15. N1665	16. N1665	42. L1676	59. L1678	60. L1678	78. G1685	79. G1685	80. G1685
5 Cé 4 8 Céb 1 14 Cr 1 26 Cr(7) 4 36 CP 1	6 Crimp 1 8 CP 1 16 CP 1 b 19 CP 4 24 CP 1	10 Céb 1 13 Crimp 4 15 Céb 1 20 CP 5 28 CP 1	6 CP 1 18 CP 1	9 Cr 1 15 CP 1	9 CP 5 * 14 CP 1 * 20 CP 5 * 24 CP 2 28 CP 4 31 CP 1 * 36 CP 5	5 CP 5 * 10 CP 1 * 13 CP 6 b 15 CP 5 * 18 CP 4 24 CP 1 * 25 CP 2 26 CP 5 * 31 CP 5 *	6 CP 1 * 10 CP 5

96. R1687	97. R1687	98. R1687	104. C1690	105. C1690	106. C1690	122. J1690	136. LC1695
4 Crimp 1 7 CP 1 14 CP 1	4 CP 1 5 Céb 5 8 Céb 1 9 CP 4 12 CP 1 12-13 : P.O. Sol	12 CP 1	6 Cr(7) 1 8 Cé 4 12 Cé 1 17 CP 2 b 25 CP 5 30 CP 1	23 Crimp 2 44 CP 1	7 Cé 4 19 CP 1	3 Crimp 1 10 CP 4 12 CP 6 16 Cr 5 23 CP 1	4 Cé 4 7 Crimp 4 11 CP 1 17 Céb 5 20 CP 1

137. LC1695	145. B1700	147. Co1703	148. Co1703	149. Co1703	155. D1739
9 CP 4 16 Cr(7) 4 21 CP 1 Do/24-25 : P.O. Sol	7 Cé 4 20 CP 2 23 Cr(9) 4 31 CP 1	15 Cé 1 18 CP 5 22 Céb 3 30 Céb 6 35 CP 1	7 Cr 5 12 Céb 6 19 CP 1	6 CP 1	3 CP 1 11 CP 5 18 CP 2 b 23 CP 1

Fa Majeur

81. G1685
13 CP 4 *
16 CP 1 *
21 CP 2 b
29 CP 5
44 CP 4 *
48 CP 1

B) Dénombrements des modèles d'écriture

Nous allons dresser un tableau listant l'apparition des modèles catalogués par Johannes Menke. Pour chaque modèle, on trouvera l'ensemble des pièces, identifiées par leur numéro d'inventaire, dans lesquelles on a pu repérer au moins une occurrence de ceux-ci. Nous avons tenté d'ordonner la présentation des pièces par publication, afin de déterminer plus facilement l'utilisation ou non de certains modèles par compositeur à vue d'œil. On trouvera un numéro décomptant le nombre total de pièce pour chaque modèle. Dans la colonne consacrée à l'escalier, certain numéro d'inventaire seront suivis d'une étoile *, elle signifie que ce modèle se présente sous la forme de la *quintfallsequenz*. On ne trouvera pas de colonne pour le Chat ou la Piqûre, car aucune occurrence de ces deux modèles n'a été observé dans notre corpus.

Cri	Clé	Porte	Armide	Escalier	Ciseaux	Sourire
	3. N1665 19. N1665	61. G1685 62. G1685 65. G1685 66. G1685 67. G1685 68. G1685		3. N1665*	5. N1665 13. N1665 22. N1665 24. N1665 26. N1675	
45. L1678 48. L1678	32. L1676 33. L1676 44. L1678 45. L1678 52. L1678 53. L1678	69. G1685 70. G1685 71. G1685 72. G1685 75. G1685 76. G1685 77. G1685	29. L1676	29. L1676	28. L1676 29. L1676 45. L1678 54. L1678	28. L1676 29. L1676 31. L1676 40. L1676 43. L1678 46. L1678
61. G1685 69. G1685 78. G1685 81. G1685		78. G1685 79. G1685 80. G1685 81. G1685	61. G1685 67. G1685 68. G1685 69. G1685	61. G1685 72. G1685*	63. G1685 66. G1685 67. G1685	72. G1685
97. R1687	93. R1687 94. R1687 96. R1687 97. R1687		88. R1687 89. R1687	83. R1687 85. R1687* 88. R1687*		87. R1687 89. R1687
101. B1690 103. B1690	100. B1690	99. B1690	99. B1690		102. B1690 103. B1690	
	104. C1690					104. C1690
107. J1690	107. J1690 108. J1690 110. J1690 118. J1690 119. J1690 120. J1690 121. J1690	111. J1690 118. J1690 121. J1690	110. J1690	118. J1690		
	136. LC1695	126. LC1695			126. LC1695 134. LC1695 136. LC1695	123. LC1695
	138. Gr1699					
139. B1700 141. B1700 143. B1700 145. B1700	139. B1700 140. B1700 142. B1700 143. B1700 144. B1700 145. B1700	139. B1700				
	146. M1700				146. M1700	
147. Co1703	147. Co1703 148. Co1703	148. Co1703			147. Co1703	
150. dM1708	150. dM1708				150. dM1708	
		151. Clé1710			151. Clé1710	
153. D1739	152. D1739 154. D1739	152. D1739 155. D1739 156. D1739 157. D1739	152. D1739		154. D1739	152. D1739
17	35	29	10	8	22	12

2. Nouveaux éléments concernant les modèles d'écriture

L'exploration de notre corpus d'étude nous a permis de dégager de possibles nouveaux modèles, ainsi qu'un approfondissement de ceux déjà catalogués. Nous proposons à la suite une synthèse des façons dont les compositeurs préparent et évitent les cadences parfaites dans les pleins jeux sans cantus firmus.

A) Contribution de notre analyse de corpus à l'étude des modèles d'écriture

- Le Cri rend compte de l'utilisation de la quinte superflue, sur le 3^{ème} degré des tonalités mineurs. On a pu observer quatre utilisations de cet intervalle sur ce que l'on pense identifier comme un 6^{ème} degré d'une tonalité mineure. Voici les extraits des pièces représentant trois de ces cas, pour 29. L1676 :

Musical score for 29. L1676. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has one sharp (F#). An arrow points to a note in the upper staff at measure 24, which is a G# (the 3rd degree of the minor scale). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

65. G1685 :

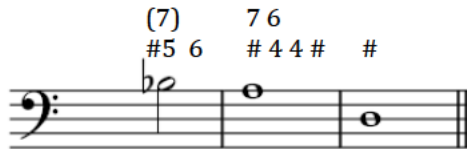
Musical score for 65. G1685. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (Bb). An arrow points to a note in the upper staff at measure 24, which is a D (the 3rd degree of the minor scale). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

140. B1700 :

Musical score for 140. B1700. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (Bb). An arrow points to a note in the upper staff at measure 6, which is a D (the 3rd degree of the minor scale). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

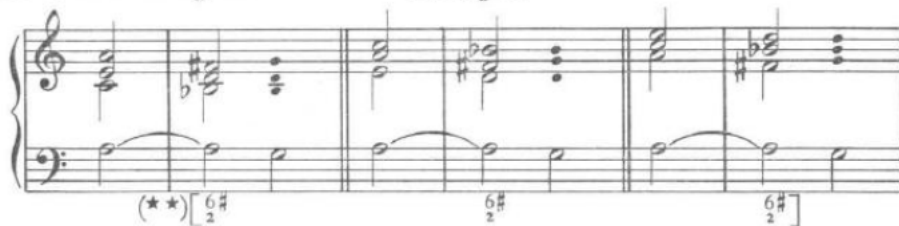
On présentera le 4^{ème} cas que l'on trouve chez Gigault juste après l'exposition d'autres modèles.

Ce **Cri sur 6** se comprend ainsi dans notre corpus comme l'utilisation peu commune de l'accord de quinte superflue sur un 6^{ème} degré d'une tonalité mineur préparant un 5^{ème} degré cadentiel. Une version simple de ce modèle peut s'écrire ainsi :



- **Dissonance chromatique** est le terme employé par François Couperin⁸⁵ pour désigner les accords de quinte superflue et septième diminuée, ainsi que leurs « renversements ». L'auteur présente ainsi ces deux accords⁸⁶ :

Remarqués qu'on peut mettre la 2^e mineur avec la 6^e majeur comme dissonance chromatique. Exemple.



On peut mettre aussi la 3^e majeur avec la 6^e mineur comme dissonance chromatique. Exemple.



Figure 18. Exemples de dissonance chromatique par François Couperin, Paul Brunold, 1933 *op.cit.*, pp. 15-16.

Couperin ne les explique pas explicitement comme des renversements de l'accord de quinte superflue, mais nous pouvons les comprendre comme tels. Leur utilisation semble rare comparativement au Cri, il nous a semblé intéressant de les repérer dans notre corpus et tenter de comprendre le contexte de leur apparition.

⁸⁵ François COUPERIN, *Regles pour l'accompagnement*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique Mss. naf 4673, f. 15-20, ca. 1698. Édition moderne dans : Paul BRUNOLD, *Oeuvres complètes de François Couperin. Oeuvres didactiques*, Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1933. pp. 13-17.

⁸⁶ *Ibid*, pp. 15-16

On a relevé trois occurrences du premier de ces accords, qu'on notera #64b2 ou #642.

Dans 101. B1690 :



The image shows a musical score for 101. B1690. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key with one sharp (F#). The bass line features a descending sequence of chords. An arrow points to a specific chord in the second measure, which is a #64b2 or #642 chord.

Dans 141. B1700 :



The image shows a musical score for 141. B1700. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key with one sharp (F#). The bass line features a descending sequence of chords. An arrow points to a specific chord in the second measure, which is a #64b2 or #642 chord.

Bien que la première pièce soit du 4^{ème} ton, et la seconde du 3^{ème} ton, Boyvin utilise le #642 dans le même contexte à une note près. On ne peut cependant pas subsumer un modèle d'écriture, présentant cet accord dans une séquence de basse descendante conjointe 42 - 6, à partir de ces deux cas. Le troisième exemple de notre corpus présente également une basse descendante conjointe, mais la séquence harmonique est différente⁸⁷.

Le second accord tiré du traité de Couperin, le 6#3, se retrouve de deux façons : comme chez Couperin, comme préparation d'un accord de septième, la tierce majeure se résolvant sur une autre tierce majeure, ou alors, comme premier terme d'une cadence double, la tierce majeure montant à la quarte par rapport à la basse.

Il y a trois cas similaires à la présentation de Couperin. Dans 101. B1690 :



The image shows a musical score for 101. B1690. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key with one sharp (F#). The bass line features a descending sequence of chords. An arrow points to a specific chord in the second measure, which is a #64b2 or #642 chord.

⁸⁷ On présentera ci-après l'exemple chez Gigault qui sera confondu dans le même extrait que le quatrième cas de Cri sur VI annoncé ci-dessus.

141. B1700 :

A musical score for a piece labeled '141. B1700'. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 24. An arrow points to a specific chord in the treble staff, which is a triad of F#, A, and C. The bass staff has a corresponding chord of F#, A, and C. The music continues with various chords and melodic lines.

147. Co1703 :

A musical score for a piece labeled '147. Co1703'. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 20. An arrow points to a specific chord in the treble staff, which is a triad of F#, A, and C. The bass staff has a corresponding chord of F#, A, and C. The music continues with various chords and melodic lines.

Les deux pièces de Boyvin sont les mêmes que les exemples précédant. On note que contrairement à Corrette et Couperin, il ne conserve pas la sixte du premier accord 6#3, qui deviendrait une quinte dans l'accord de septième suivant, et la basse monte d'un ton.

Cet extrait fameux d'une Sarabande de Louis Couperin⁸⁸ présente un modèle similaire, le second accord faisant directement entendre la petite sixte sans suspension de septième.

A musical score for a piece labeled '51 Sarabande'. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 51. An arrow points to a specific chord in the treble staff, which is a triad of F#, A, and C. The bass staff has a corresponding chord of F#, A, and C. The music continues with various chords and melodic lines.

Figure 19. Sarabande par Louis Couperin, Paul Brunold, 1936, *op.cit.*, p. 106.

Gigault est le seul de notre corpus à utiliser de manière consistante et récurrente le 6#3 comme premier terme d'une cadence double. On peut présenter le cas générique suivant :

⁸⁸ Paul Brunold, *Oeuvres complètes de Louis Couperin*. Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1936. p. 106.

(7)
6 6
4 4 #



On en trouve un exemple simple dans cet extrait de 76. G1685 :



Gigault semble faire entendre plus souvent cet accord avec une dissonance de septième, comme dans cet extrait de 68. G1685.



Ce modèle d'utilisation du 6#3 est propre à Gigault pour ce répertoire analysé, on en trouve des traces dans les œuvres d'autres claviéristes européens en particulier du premier XVII^{ème} siècle.

- Les exemples de la **Clé** que nous avons tiré de l'article de Menke montrent pour le cas mineur la neuvième et septième accompagné d'une tierce mineure. On a pu repérer six pièces dans lesquelles on trouve sur le 4^{ème} degré d'un ton mineur un accord de neuvième et septième avec une tierce majeure préparant une cadence. On peut mettre en évidence deux contextes paradigmatique de cette **Clé Majorisé**, et un autre cas différent présent une seule fois dans notre corpus.

La tierce majeure peut évoluer en tierce mineur en faisant entendre un chromatisme. On peut présenter le schéma suivant de cette progression :

9	8	
7	6 5	7 6
3	b # 4 4 #	#

Voici un exemple tiré de 44. L1678 :

On trouve déjà ce modèle dans la musique de Louis Couperin, par exemple dans ce prélude du manuscrit Bauyn⁸⁹ :

Figure 20. Prelude par Louis Couperin, *Manuscrit Bauyn*, f. 14v.

La basse monte au 6^{ème} degré minorisé et fait entendre une fausse relation par rapport à la tierce majeur de l'accord précédant :

9	6 -	
7	4 -	7 6
3	# 3 -	# 4 4 # #

⁸⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VM7-675, f. 14v.

On peut donner cet exemple tiré de 151. Clé1710 :

Enfin, on trouve dans 150. dM1708 le cas dans lequel on ne fait pas entendre le 6^{ème} degré minorisé :

- Le chromatisme de cette forme de Clé peut créer une progression mélodique plus large qu'on peut apparenter à une forme **d'Armide inversée**. L'exemple tiré plus haut de 44. L1678 donne ainsi la ligne descendante, Ré-Do-Sib-La. On peut trouver un cas similaire dans 51. L1678 :

Le contrepoint de cette forme simple d'Armide inversée peut se décrire ainsi :

On trouve une autre harmonisation intéressante de cette ligne mélodique dans 141. B1700 :



On note également deux variantes possibles de l'**Armide**, une avec double progression chromatique, une autre avec un triton.

Pour correspondre à la séquence complète de l'**Armide**, une **Armide chromatique** peut se caractériser par le contrepoint suivant :



On ne trouve cependant pas d'exemple dans notre corpus totalement identique à cette forme, 43. L1678 s'en rapproche le plus :



138. Gr1699 propose une partie encore moindre de la séquence :



Boyvin écrit dans 99. B1690 une harmonisation faisant entendre une **Armide avec Triton** :



Enfin, on peut mentionner une dernière forme d'Armide possible, une **Armide avec Supposition**.

Les théoriciens du temps de notre corpus identifient deux principales manières d'écrire des dissonances en musique, par la pratique des syncopes, et des *suppositions*⁹⁰. On peut assimiler ce concept de supposition à celui de note étrangère de passage, elle peut être sur un temps faible, ce que la théorie allemande appelle *transitus regularis*, ou sur un temps fort, *transitus irregularis*. Denis Delair donne en 1690 les exemples suivants⁹¹ :

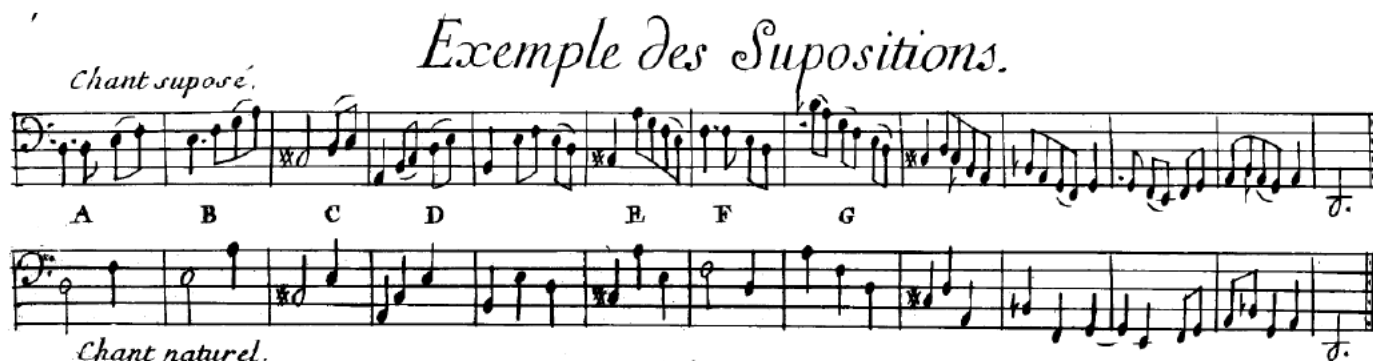
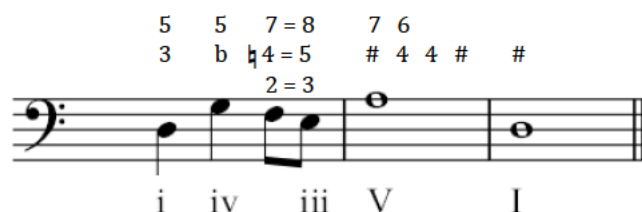


Figure 21. Exemples des Suppositions par Denis Delair, *op.cit.*, p. 61.

La séquence de l'**Armide avec supposition** peut s'exprimer ainsi :



⁹⁰ Albert COHEN, "La Supposition and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory", in *Journal of the American Musicological Society*, Spring, 1971, Vol. 24, No. 1, pp. 63-84.

⁹¹ Denis DELAIR, *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin*, Paris, 1690, p. 61.

On trouve trois occurrences de ce modèle dans notre corpus, deux avec une partie manquante de l'Armide, une dernière proposant une autre ligne de basse. 119. J1690 ne contient ainsi pas la première note de la séquence :

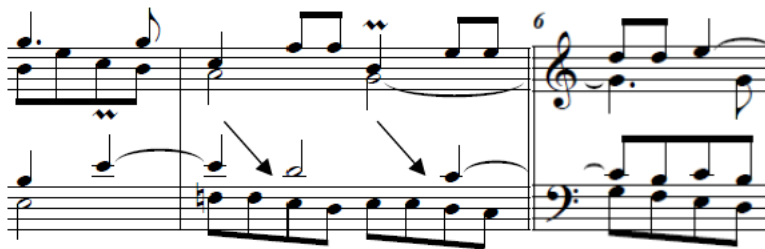
121. J1690 non plus :

Néanmoins, on trouve dans 61. G1685 une séquence complète de l'Armide avec supposition sur une basse différente, l'extrait que nous donnons de la pièce comporte également les cas mentionnés plus haut, on y trouvera, dans cet ordre, une **Dissonance chromatique 6#3**, une **Dissonance chromatique 64#2**, un **Cri sur 6**, l'Armide avec **supposition** et une **Dissonance chromatique 76#3**.

- Dans notre corpus, des compositeurs comme Lebègue, Gigault et Jullien profitent souvent d'un mouvement descendant de basse de tierce précédant un mouvement ascendant pour user d'une supposition sur le temps fort. On peut notamment mentionner cet usage dans le contexte d'une séquence 7 – 6, en voici un schéma simplifié :



On peut illustrer ce modèle avec cet exemple tiré de 122. J1690 :



Il existe ainsi une version de l'Escalier avec **supposition** reposant sur cette utilisation d'une note de passage à la basse :



On ne trouvera pas d'exemple aussi systématique dans notre corpus, les compositeurs préfèrent varier la qualité des accords dans ce type de séquence. Dans l'extrait ci-dessous tiré de 29. L1676, Lebègue harmonise une basse descendante en combinant différents chiffres :



Nous finirons cette exploration du modèle de l'escalier en mentionnant l'existence d'une occurrence dans laquelle Gigault propose une harmonisation particulièrement dissonante. En effet dans cet extrait de 61. G1685 il fait sonner une sixte en même temps que la dissonance de septième dans la séquence 7 - 64 :

41

- On a mentionné jusqu'ici des développements des modèles plutôt marginaux au vu de leurs apparitions dans notre corpus, leur intérêt contrapuntique et harmonique nous ayant poussé à les cataloguer. Un modèle apparaissant dans sept pièces semble cependant concurrencer le **Sourire**. On utilise le terme de concurrence car il fonctionne de manière similaire : dans un cadre cadentiel, un mouvement mélodique fait entendre une fausse relation entre la tierce mineure de la tonique contre la sensible sur le 5^{ème} degré, et la tierce majeure de la tonique sur le 1^{er} degré.

5 3 5 4 # #

5 3 5 4 # #

Par opposition au sourire, on peut s'amuser à nommer ce modèle la **Grimace**.

On le trouve dans 152. D1739 :

Ou bien dans 156. D1739 :



Musical score for D1739, measures 19-21. The score is in G major, 2/4 time. Measure 19 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 20 features a trill on the G4 note in the right hand, indicated by an arrow. Measure 21 continues the melodic and bass lines.

Une utilisation analogue de ce type de fausse relation peut s'effectuer dans le cadre d'un mouvement du 4^{ème} degré vers le 3^{ème}, en faisant entendre sur ce dernier la quinte superflue. Deux occurrences ont été relevées, dans 45. L1678 :



Musical score for L1678, measures 16-20. The score is in G major, 2/4 time. Measure 16 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 18 features a chord in the right hand, indicated by an arrow. Measure 20 continues the melodic and bass lines.

Dans 150. dM1708, déjà mentionné plus haut pour le cas de la clé avec tierce majeure :



Musical score for dM1708, measures 39-43. The score is in G major, 2/4 time. Measure 39 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 40 features a chord in the right hand, indicated by an arrow. Measure 42 features a chord in the right hand, indicated by an arrow. Measure 43 continues the melodic and bass lines.

Nous profitons de cette exploration de modèles faisant entendre une fausse relation pour évoquer un type d'ornement minorisant la sensible dans un contexte cadentiel, utilisé dans notre corpus principalement par Raison et Clérambault. Voici deux extraits dans lesquels on trouve cet ornement, dans 87. R1687 :



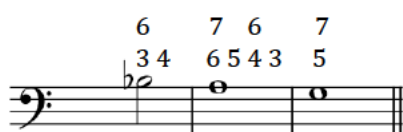
Musical score for R1687, measures 11-15. The score is in G major, 2/4 time. Measure 11 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 12 features a trill on the G4 note in the right hand, indicated by an arrow. Measure 15 continues the melodic and bass lines.

151. Clé1710 :



- Les suppositions sur un temps fort peuvent également survenir dans les autres voix du contrepoint. Une harmonie présentant un chiffrage 7 et 6, **763** résulte souvent de ce type de note de passage dans une voix intermédiaire chez Nivers, Lebègue, Gigault et Couperin. On a pu constater l'existence d'un modèle propice à l'apparition de cette dissonance dans quatre pleins jeux de Nivers.

Dans le cadre d'une basse descendante chromatique harmonisé 6 et 7, une voix intermédiaire réalise un conduit ascendant puis descendant, atteignant une sixte contre la septième (résultant de la syncope de l'accord de sixte précédent) :



Dans 10. N1665, ce modèle semble survenir sur un 3^{ème} degré dans le cadre d'une séquence 7 – 6 débouchant sur une cadence par degré conjoint vers le premier degré :



Dans 11. N1665, le modèle semble survenir sur un 6^{ème} degré descendant vers le 5^{ème} :



De même dans 14. N1665 :

Musical score for 14. N1665, measures 20-21. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 20 shows a transition from a triad (G4, B4, D5) to a dyad (G4, B4). Measure 21 shows a transition from a dyad (G4, B4) to a triad (G4, B4, D5). An arrow points to the G4 note in measure 21, which is the 6th degree of the previous measure's triad.

On remarque que Lebègue utilise un modèle similaire dans 35. L1676, on entend le 763 sur un 6^{ème} degré précédent le 5^{ème}, mais là ou chez Nivers la note de basse précédente aurait été un fa bécarre (brouillant les repères tonales), Lebègue précède le 6^{ème} degré par un accord de sixte sur un 3^{ème} degré :

Musical score for 35. L1676, measures 10-14. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 10 shows a triad (G4, B4, D5). Measure 11 shows a triad (G4, B4, D5). Measure 12 shows a triad (G4, B4, D5). Measure 13 shows a triad (G4, B4, D5). Measure 14 shows a triad (G4, B4, D5). An arrow points to the G4 note in measure 13, which is the 6th degree of the previous measure's triad.

Cet exemple permet de se rendre compte que ce modèle admet un contrepoint réversible, la sixte de passage sur l'accord de septième se trouvant ici sur la voix supérieure.

Le dernier cas de ce modèle chez Nivers dans 5. N1665 est unique en son genre dans notre corpus, il fait entendre le 763 dans un contexte de « cadence » par mouvement conjoint descendant de basse, avec une fausse relation :

Musical score for 5. N1665, measures 21-22. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 21 shows a triad (G4, B4, D5). Measure 22 shows a triad (G4, B4, D5). An arrow points to the G4 note in measure 22, which is the 6th degree of the previous measure's triad.

On trouve un passage identique dans un autre grand plein jeu de Nivers, hors de notre corpus car la pièce est un plein jeu à deux chœurs en dialogue (note, Nivers, 3. Livre d'Orgue, 1675, p. 93) :



Ce type de fausse relation dans un cadre cadentiel était plus usuel dans la musique pour clavier des générations précédentes, que ce soit en Espagne ou en Angleterre. Dans ce dernier pays, son usage persista encore de façon marquée dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, si bien que dans son traité de basse continue, John Blow (1649-1708) présente cette cadence de façon presque similaire aux exemples musicaux chez Nivers⁹² :

The half cadence divided²⁸ by 4 crochets b6 5th & 4 3^d. Example



Figure 22. Exemple de cadence avec 763 par John Blow, transcription d'Elias Gabriel Huber, p. 9.

On trouve également dans l'œuvre de Louis Couperin un modèle similaire, comme dans son *Pange Lingua* OL 34⁹³:



Figure 23. Pange Lingua par Louis Couperin, transcription de Pierre Gouin.

⁹² BLOW, John: *Rules for playing of a Thorough Bass upon Organ & Harpsicon*, London, The British Library, Add MS 34072, ff.1-5. transcription par Elias Gabriel HUBER, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP887632-PMLP1397035-John_Blow_-_Rules_for_Playing_of_a_Through_Bass_-_Transcription.pdf [consulté le 08/04/2024].

⁹³ Transcription par Pierre GOUIN sur imslp.org.

- Une version de la cadence double semble émerger comme modèle chez Gigault et Boyvin : elle inclut l'accord 752 sur le 4^{ème} degré.

752 est un chiffrage utilisé par François Couperin (la seconde se comprenant comme une neuvième), cet accord est si présent chez ce compositeur que Julien Dubruque lui donne son nom⁹⁴.

Dans une cadence double, une interprétation serait de l'identifier comme l'accord 64 survenant sur une diminution de la basse du 5^{ème} degré, qu'on pourrait appeler broderie :



On ne le trouve que dans un plein jeu de Boyvin dans notre corpus, 143. B1700 :



Son usage est cependant plus régulier chez Gigault, il est ainsi présent dans huit pièces de ce compositeur, notamment dans 69. G1685 avec une anticipation de la tierce picarde :



Voici encore un autre cas dans 76. G1685, aussi avec deux septièmes successives :



⁹⁴ Julien DUBRUQUE, "The 'Couperin chord'", in *Early Music*, Volume 48, Issue 3, August 2020, pp. p. 307-318.

Enfin, nous terminons cette exploration des modèles d'écriture en abordant la question de la **minorisation du 5^{ème} degré dans les tons majeurs**. On a pu établir que pour les soixante-et-onze pièces des 5^{ème}, 6^{ème}, 7^{ème} et 8^{ème} ton, vingt-trois font entendre le 5^{ème} degré dans un contexte mineur.

Par exemple, 9. N1665 est une pièce du 5^{ème} ton, assimilable à Do majeur, on trouve cependant un passage clairement identifiable comme sol mineur avec l'introduction d'un Si bémol et d'un Mi bémol :

On a classé les pièces du 7^{ème} ton 40. L1676 et 41. L1676 comme « Do majeur ou Sol mineur » faute de mieux. En proposant deux fins alternatives, sur Do ou Sol, Lebègue répond à une logique utilitaire dans le contexte de l'*alternatim*, les chanteurs se basant sur la finale donnée par l'organiste pour entamer leurs propres versets. L'assimilation à une tonalité pour ces deux pleins jeux paraît difficilement réalisable du fait de l'alternance constante entre ces deux pôles tonals.

Dans le langage classique français, il n'est pas rare de trouver une alternance entre mode majeur et mineur pour le 1^{er} degré. Néanmoins dans notre corpus, un seul exemple témoigne de cette pratique.

On trouve en effet dans 16. N1665, une pièce en Sol Majeur, cet extrait contenant la minorisation du 1^{er} degré :

B) La pratique des cadences parfaites dans les pleins jeux sans cantus firmus

Nous étudions nous permet d'avoir une appréciation exhaustive de l'écriture des cadences parfaites. Nous pouvons proposer une synthèse des modèles de cadences usuels utilisés par les compositeurs de notre corpus. Contrairement à la partie précédente, nous nous attarderons moins sur les cas isolés (à l'exception des cadences évitées), l'objectif étant d'établir des connaissances générales dans un premier temps.

i. Les formes de cadences parfaites

La cadence double est le modèle le plus courant, constituant l'écrasante majorité du total des cadences parfaites. Le contrepoint le plus usité est sa forme simple dans laquelle la basse ne présente pas de diminutions :

* Les cadences en mode mineur admettent principalement une résolution majeure. On peut voir toutes les résolutions mineures dans nos tableaux cadentiels précédents.

Lorsque la basse n'est pas statique, nous trouvons principalement les formes suivantes :

* On trouve chez Dandrieu une variante intéressante avec le renversement de septième diminué #4b3

6 6 6 6
 #4 5 4 6
 2 6 b # # 2 6 5 3 5

(7)
 8 7 5 6 (6)
 # 3 (4) 4 # #

(9)
 (7) (6)
 #5 6 4 # #

Ce dernier cas est intéressant car il correspond précisément à l'exemple présentant la quinte superflue dans le traité de Lambert-Chaumont⁹⁵. Dans son article sur la *cadenza doppia*, Menke note déjà cette forme, mais avec une version dans laquelle la quinte superflue se résout sur un premier degré⁹⁶. Il rend compte de l'utilisation de ce modèle dans la messe de minuit de Charpentier⁹⁷. Dans notre corpus, on ne trouve pas d'exemple de cette résolution sur le premier degré, la totalité des cas de figure repérés correspond au schéma que nous avons présenté ci-dessus.

L'équivalent majeur existe également :

(9)
 7 (6)
 (5) 6 4 3 5

Avec la quinte sur le 3^{ème} degré nous avons bien un double mouvement de la sensible, mais la majorité des exemples de notre corpus ne font entendre que la septième avec la

⁹⁵ Voir notre analyse des cadences dans les traités de basse continue ci-avant.

⁹⁶ Johannes MENKE, 2011, *op.cit.*, p. 395.

⁹⁷ *Ibid*, p. 397

contrapuntique à deux voix, il présente l'enchaînement 6 – 8 comme un exemple de cadence parfaite⁹⁸. Indépendamment de sa classification, on remarque que sa fonction cadentielle dans l'articulation du discours semble aussi bien établie que les cas précédents.

Sa présence dans notre corpus est cependant trop marginale pour établir un modèle d'analyse général de la cadence par mouvement conjoint descendant de basse. C'est dans 3. N1665 que son apparition est la plus critique par rapport à nos résultats cadentiels généraux de notre partie précédente : cette cadence se trouve sur le 3^{ème} degré mesure 12, puis sur le 5^{ème} degré mesure 16 (c'est une pièce du second ton en sol mineur). Si nous les avons incluses dans notre présentation des résultats, le chemin cadentiel en résultant décrirait bien mieux l'organisation de cette pièce.



Considérons encore deux cas limites de la pratique de la cadence double :



Ici, le double mouvement de la sensible ne se fait pas dans la même voix, mais surtout, pas à la même tessiture. On peut considérer que cette forme n'est pas rigoureusement une cadence double (auquel cas, c'est la forme de cadence non double la plus usité de notre corpus, en particulier chez Nivers), toutefois, nous la classons comme un cas limite.

⁹⁸ Guillaume-Gabriel NIVERS, *Traité de la composition de musique*, Paris, R. Ballard, 166., p.24.

En effet, sa fonction cadentielle nous semble très comparable, elle présente une basse fondamentale identique à la version canonique de la cadence double. Une diminution de basse est possible sur ce modèle :



Le deuxième cas limite peut se présenter comme suit :

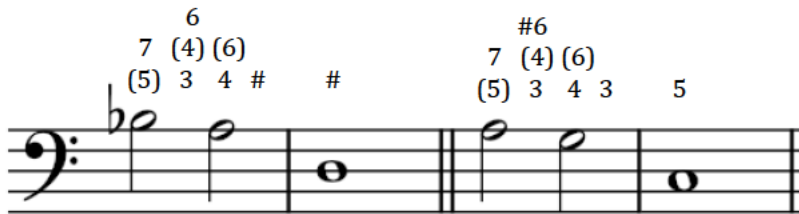


Dans le schéma ci-dessus, le premier temps harmonique ne fait pas entendre la sensible, mais un retard de l'accord 64. Pour nous, la proximité rythmique et harmonique de ce modèle en comparaison de la forme simple de la cadence double nous pousse à le considérer comme un cas limite. Il est principalement utilisé par Gigault. On rappelle ici qu'on a déjà présenté deux modèles de cadence double très présent chez ce compositeur, avec la dissonance chromatique **6#3** ou **76#3**, et avec diminution de basse, l'accord **752**.

Pour finir sur la question de la cadence double, on précise que nous avons ici donné un aperçu des formes fondamentales de ce modèle pour quatre temps harmoniques. La basse et les autres voix peuvent supporter des diminutions plus rapides que ces quatre temps, et on trouve une grande variété de combinaisons des cas présentés. Il n'est pas impossible de trouver au milieu d'une pièce une cadence double élargie temporellement, mais c'est surtout le cas pour la cadence finale : quarante-trois pleins jeux de notre corpus admettent une cadence finale avec un 5^{ème} degré en point d'orgue pendant au moins 2 mesures. Le plus long de ces points d'orgues, 7 mesures, se trouve chez Clérambault dans 151. Clé1710.

Bien que la cadence double soit la norme de cadence parfaite, il en existe d'autres formes répondant à une de nos hypothèses de travail : Le 5^{ème} degré présente une dissonance de quarte qui se résout en tierce majeure, il est précédé d'un degré préparant cette dissonance.

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer suite à la lecture du traité anonyme dont on a donné un extrait dans notre analyse des cadences lors de la partie précédente, dans notre corpus, ce n'est pas le 4^{ème} degré qui est ordinairement utilisé pour préparer le 5^{ème}, mais plus souvent le 6^{ème}. On trouve ainsi neuf cadences présentant le modèle suivant :



On trouve quatre cadences avec une préparation par le 1^{er} degré (ou 3^{ème} selon l'interprétation de ce qui est, ou non, une supposition). Dans 142. B1700 :



Dans 151. Clé1710 :



Les deux autres surviennent dans 157. D1739.

Enfin, on trouve seulement deux cadences avec une préparation par le 4^{ème} degré, dans 2.N1665 :



Et 20. N1665 :



Outre les cas présentés ici, on a mis en évidence neuf cadences ne respectant pas nos hypothèses d'analyse. Nous n'avons pas trouvé d'explication schématique permettant de résumer toutes les occurrences, chacune pouvant s'interpréter comme une exception (On trouvera ces neuf cadences dans l'Annexe I).

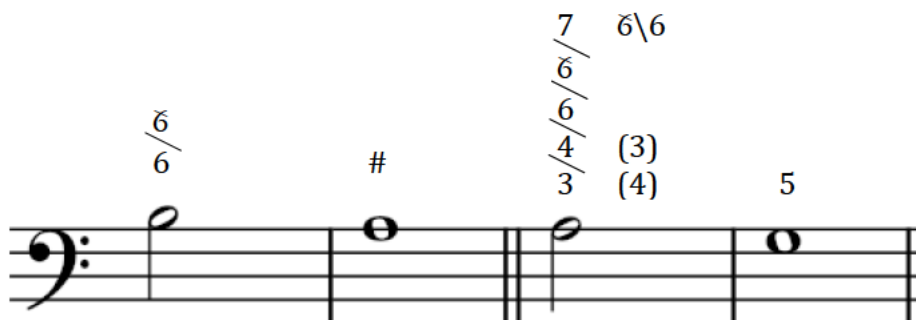
On se rend compte alors de la très faible proportion de cadences qui ne sont pas des cadences double dans les pleins jeux.

ii. Les préparations des cadences doubles

On a précédemment mis en évidence les degrés de préparation pour les cas de cadences non double, or ces cadences doubles constituent l'écrasante majorité des cadences parfaites analysés. Il nous a semblé alors intéressant d'observer quels degrés et quelles harmonies précèdent ce type de cadence.

Le 5^{ème} degré peut être précédé du 1^{er}, 2nd et 3^{ème} degré, mais la grande majorité des cadences doubles sont préparés par le 4^{ème} et le 6^{ème}.

On peut résumer ainsi les type d'accord que l'on trouve sur le 6^{ème} degré dans notre corpus :



En mineur, il est bien plus courant d'avoir un demi ton entre le 6^{ème} et 5^{ème} degré :

On précise comment lire ces chiffres : toute combinaison donnant un accord décrit dans les traités français de basse continue de cette époque est possible (la seule exception est le 763 analysé précédemment chez Nivers). Les chiffres entre parenthèses désignent des conduites de voix pouvant suivre, ou non, le chiffre précédent.

Les harmonies possibles sur le 4^{ème} degré :

On rappelle qu'un certain nombre des modèles présentés dans la partie précédente concernent justement la préparation et résolution des cadences parfaites, la synthèse que nous avons réalisée complète donc ces données déjà établies.

iii. L'art d'éviter les cadences parfaites

Nous avons relevé toutes les formes de cadences parfaites évitées, pour autant qu'elles réunissaient les prérequis supposés d'une cadence parfaite. Pour un total de quatre-cent-une cadences parfaites relevées, neuf seulement ne respectent pas ces prérequis. Il nous semble donc qu'avoir limité les conditions d'apparition des cadences évitées fut viable pour l'analyse des pleins jeux sans cantus firmus. On peut tenter de résumer quel est la pratique de ces cadences évitées.

- Selon le vocabulaire d'époque (sachant qu'il n'existe pas de consensus terminologique), on a appelé cadence rompu toute cadence imitant la cadence parfaite, la basse montant d'un degré conjoint ou descendant d'une tierce. On a accolé cette dernière du surnom d'imparfaite pour coller aux théories modernes. Nous n'avons pas trouvé de modèle type concernant l'utilisation de cette cadence, hormis que la basse remplit systématiquement cette tierce descendante par une supposition :



Sur les quarante-six cadences de ce type, il n'existe qu'une seule exception, dans 117. J1690 :



Pour la cadence rompue avec une basse ascendante, on remarque qu'elle est beaucoup plus usitée en majeur qu'en mineur. Pour vingt-sept cadences de ce type recensées, neuf présentent une dissonance de septième, on peut résumer ainsi la pratique de cette cadence :

6 # 4 4 # (7) 5 6 # 4 4 # (7) #5 6 3 4 4 3 (7) (9)* 5

* un cas chez Boyvin

Mineur peu usité Mineur peu usité

Nous trouvons dans une pièce de Jullien, 108. J1690, deux cadences rompues unique pour leur harmonie, une présentant un 97, et l'autre un 94 :

Ce 94 présent ici est la seule occurrence de cet accord de tout notre corpus. On précise qu'on note dans cette partie systématiquement sur le 5^{ème} degré un cas générique de cadence double pour offrir au lecteur une simple contextualisation.

- Les cadences évités par minorisation du 5^{ème} degré sont le type le plus courant parmi les cadences évités, on en a dénombré soixante-huit. On trouve principalement cette cadence en mode mineur, mais des exemples en mode majeur existent également. Nous pouvons résumer ainsi les modèles les plus usités :

6 # 4 4 ♭ 7 # 6 # 4 4 ♭ (5) 5 6 # 4 4 ♭ 9 7

Pour ces progressions de basse, il existe également d'autres harmonisations uniques qui nous semblent intéressantes à mentionner.

Dans le cas de la basse descendant vers le premier degré, Dandrieu introduit également une fausse quinte dans 156. D1739 :



Dans un extrait déjà cité de 141. B1700 pour l'Armide inversée, Boyvin est le seul à écrire un accord de sixte et quinte sur ce premier degré :



Lebègue fait entendre la tierce minorisée avec une sixte majeur dans 34. L1676 pour le cas de la basse descendant d'une tierce :



Enfin pour le modèle d'une basse montant d'un demi-ton, Jullien introduit une fausse quinte avec la tierce minorisée dans 119. J1690, et Boyvin écrit une quinte superflue à la suite du 5^{ème} degré dans 103. B1690, Corrette combine ces deux éléments dans cet extrait de 147. Co1703 :



Il existe d'autres propositions contrapuntiques moins communes de cette cadence :

Un exemple du premier cas peut s'illustrer par cet extrait de 129. LC1695 :

La résolution de cette cadence par un accord majeur se trouve uniquement dans 102. B1690 :

De même, il n'y a qu'une occurrence de l'accord de sixte suivant la cadence minorisée, dans 121. J1690 :

Pour le second cas, on peut citer ce passage tiré de 127. LC1695 :

A musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure starts with a treble clef and a '10' above it, indicating a measure rest. An arrow points to a specific note in the bass clef staff of the second measure.

Un exemple du troisième cas se trouve chez Nivers dans 1. N1665 :

A musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp). The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure starts with a treble clef and a '6' above it, indicating a measure rest. An arrow points to a specific note in the treble clef staff of the first measure.

Enfin, voici deux occurrences différentes du dernier cas, dans 143. B1700 :

A musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp). The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure starts with a treble clef and a '39' above it, indicating a measure rest. An arrow points to a specific note in the treble clef staff of the second measure.

Et dans 35. L1676 :

A musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp). The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure starts with a treble clef and a '15' above it, indicating a measure rest. An arrow points to a specific note in the treble clef staff of the second measure.

Nous avons mis en évidence trois autres progressions de basse pour cette forme de cadence.

La basse descend d'un demi ton : on trouve cette forme dans 128. LC1695 et dans l'exemple ci-dessous tiré de 138. Gr1699 :

The image shows a musical score for example 138 (Gr1699). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained chord. The second system shows a transition where the bass line descends by a half tone, indicated by an arrow pointing to the new bass note. A measure number '6' is written above the treble staff.

La basse descend d'un ton : il existe un unique cas dans 43. L1678 :

The image shows a musical score for example 43 (L1678). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained chord. The second system shows a transition where the bass line descends by a whole tone, indicated by an arrow pointing to the new bass note. A measure number '10' is written above the treble staff.

La basse monte d'une tierce : Un seul exemple dans 144. B1700 :

The image shows a musical score for example 144 (B1700). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a sustained chord. The second system shows a transition where the bass line ascends by a third, indicated by an arrow pointing to the new bass note. A measure number '21' is written above the treble staff.

Enfin, nous terminerons cet état des lieux de la cadence minorisée en évoquant leurs apparitions dans un contexte majeur.

Nous en avons dénombré 5 dans tout notre corpus, on peut résumer ainsi leur structure :

6 b7	6 b9	6 6
3 4 4 b 3	3 4 4 b (7)	3 4 4 b

9. N1665	54. L1678	31. L1676
30. L1676	95. R1687	

A titre d'illustration, nous pouvons présenter les extraits suivants :

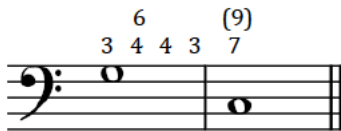
- 9. N1665

- 95. R1687

- 31. L1676

- Il nous reste enfin à aborder le cas de toutes les autres cadences évitées que nous avons indiqué du signe **Cé**. On a dénombré 33 de ces cadences, elles semblent se définir majoritairement comme l'équivalent en mode majeur des cadences minorisées vu précédemment.

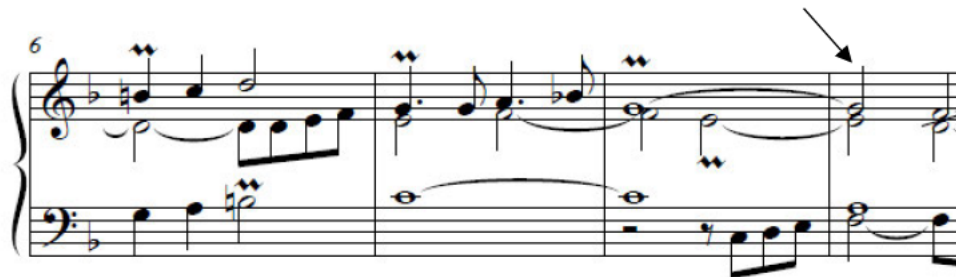
Le modèle prédominant fait entendre une dissonance sur l'arrivé au 1^{er} degré :



On en trouve un exemple dans 156. D1739 :



Dans 41. L1676, Lebègue fait également entendre la neuvième en plus de la septième :



On trouve un cas unique dans 120. J1690 avec une septième mineure :



On propose le schéma suivant listant toutes les autres manifestations de ce modèle :

6 (6) (4-3) 6 (7) 6 #4\4 6 5\6 6 6

3 4 4 3 5 3 4 4 3 5\# 3 4 4 3 2 3 4 4 3 3 4 4 3

6 7

3 4 4 3 5

Dans l'ordre de présentation, nous proposons un exemple d'illustration pour chaque cas :

- 53. L1678

- 45. L1678

- 145. B1700

- 52. L1678

- 82. R1688

- 85. R1688

Pour finir, nous allons considérer les cas autres de cadences évitées en mode mineur. On trouve dans 4 pièces de Nivers une forme de cadence évité consistant à monter sur la sensible.

On peut prendre comme exemple cet extrait de 17. N1665 :

On peut résumer ainsi les modèles des cadences restantes à expliquer :

#6
#6
#6
4 4 #
4 4 #
4 4 # b2
128. LC1695
91. R1687
61. G1685
129. LC1685

Le dernier modèle correspond à la dissonance chromatique #6 4 b2 chez Gigault déjà cité précédemment. Voici des extraits d'illustration pour les deux premiers cas :

- 129. LC1685

- 91. R1687

3. Limites et interprétation des résultats

Nous avons tenu à présenter les données récoltées avec un maximum de transparence possible. Nous pensons qu'il existe plusieurs interprétations valides possibles de certains phénomènes musicaux, il nous semble alors essentiel que le lecteur puisse remettre en question nos analyses. Pour cela il aurait été optimal de joindre à ce mémoire l'ensemble du corpus annoté, mais pour des questions de lisibilité, nous avons préféré citer abondamment le répertoire, malgré le risque de profusion d'exemple.

A) De la pertinence des données récoltées

Abordons la question de la portée interprétative des cartes cadentielles exposées en début de partie. Quelles informations concernant la forme d'un plein jeu peut-on déduire de ces tableaux ?

Nous pensons identifier trois cas de figure :

- Le chemin cadentiel épouse totalement la forme de la pièce et son plan tonal.
- Le chemin cadentiel n'épouse pas totalement la forme de la pièce, mais le plan tonal résultant est complet.
- Le chemin cadentiel ne permet pas de connaître la forme de la pièce, ni son plan tonal.

Par plan tonal on entend les degrés d'un ton visités par un compositeur, ce qui pourrait se traduire en terme moderne par l'ensemble des modulations d'une pièce (on rappelle qu'à proprement parler, lorsqu'un compositeur cadence sur une corde essentielle d'un ton, il n'a pas modulé en dehors du ton)

Nous avons écrit que la forme d'un plein jeu se définit par les cadences qu'on trouve sur les cordes essentielles, ou non, de son ton. Le second cas survient donc si un autre type de cadence utilisé par le compositeur structure la pièce au même titre que la cadence parfaite telle que nous l'avons défini.

Lorsque nous avons disserté sur les difficultés à analyser les pleins jeux sans cantus firmus, nous avons par exemple identifié une cadence imparfaite (au sens de Boyvin) dans la pièce 142. B1700. Cette cadence est structurante du discours musical, notre plan

cadenciel ne permet pas d'inclure cette information, et donc la forme de cette pièce n'est pas parfaitement décrite. Cependant, il arrive que la présence ou non d'une cadence autre que parfaite ne donne pas plus d'information concernant le plan tonal, si le tableau d'une pièce présentant ce cas ne décrit pas totalement sa forme, tous les degrés « visités » sont bien visibles.

Nous pensons que notre méthode d'analyse est pertinente car une grande majorité des pleins jeux semblent correspondre au premier cas de figure. Une minorité de pièces sont du second cas, les cadences autres que parfaite ne servant qu'à affirmer l'exploration d'un degré. Enfin, on a identifié onze pièces appartenant au troisième cas : explorons les raisons de l'échec de notre méthode d'analyse pour ces dernières.

Pour quatre de ces pleins jeux, 3. N1665, 5. N1665, 21. N1665 et 142. B1700, il aurait été nécessaire d'inclure un autre type de cadence, principalement la cadence par degré conjoint descendant de basse.

Trois pièces s'éloignent très fortement du « modèle type » du plein jeu, rendant notre approche par les cadences parfaites peu pertinente. 27. N1675 semble être un petit plein jeu au vu de son écriture emplie de diminutions rapides. 15. N1665 et 105. C1690 présentent une écriture très fuguée, témoignant de la richesse possible du genre, mais peu adapté à notre méthodologie. Voici un extrait de cette pièce de Couperin à titre d'illustration :

The image shows a musical score for a piece by Couperin, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 11 and the second system starts at measure 16. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The piece features a complex, fugue-like texture with many sixteenth and thirty-second notes, and frequent chromaticism. The bass line in the first system shows a descending sequence of notes, which is mentioned in the text as a 'cadence by degree'.

Enfin, quatre pleins jeux se caractérisent par une forme d'écriture peu « formalisable », le contrepoint évolue très librement, l'analyse par identification de cadence semble donc peu concluante. Il s'agit de 101. B1690, 106. C1690, 124. LC1695 et 125. LC1695.

Ainsi, nous pensons qu'il est raisonnable de dire que nos résultats montrent avec une relativement bonne précision sur quels degrés les compositeurs cadencent en pratique.

B) Quelques commentaires à propos des résultats

Notre travail nous a permis de présenter un volume assez conséquent de données, nous avons dû néanmoins omettre un certain nombre de résultats concernant d'autres aspects de l'écriture des pleins jeux sans cantus firmus (on en trouvera quelques exemples en annexes II, III et IV). Cette sélection est le produit de la subjectivité de l'auteur, le poussant à considérer quel modèle fut plus ou moins intéressant à mentionner (un exemple parmi d'autres, nous n'avons pas abordé l'utilisation de l'accord de septième diminué et de ses renversements). Nous n'avons donc pas épuisé la question de la grammaire de ces pièces, cependant, nous pensons que le sujet des cadences parfaites a été traité presque exhaustivement, de même que l'exploration des *Französische Satzmodelle*.

Concernant les cordes essentielles des tons, nous pouvons présenter la conclusion suivante :

En mode mineur, les compositeurs cadencent avant tout sur la médiante, la dominante, et la finale. Il est toutefois plutôt commun de trouver également des cadences sur le 4^{ème} et 7^{ème} degré (ce dernier pouvant s'interpréter comme la dominante du ton relatif majeur).

Si l'on considère le 4^{ème} ton comme un La mineur, finissant sur sa dominante, le parcours tonal de ce ton correspond bien à l'observation précédente⁹⁹.

En mode majeur, les cadences les plus communes se trouvent bien sur la dominante et la finale, mais on en observe aussi régulièrement sur le 2nd, 4^{ème} et 6^{ème} degré.

Le plan tonal typique d'un plein jeu semble donc correspondre approximativement à celui attendu d'un système tonal plus moderne. Nous avons cependant vu en quoi certains

⁹⁹ Pour la conversion des degrés de Mi en degré de La : 4=1, 6=3, 1=5, et 3=7.

modèles nuancent cette assimilation : L'instabilité du 6^{ème} et 7^{ème} degré, en particulier en mineur (compris comme transposition du mode de ré), de même que le phénomène courant de minorisation en majeur, ainsi que l'existence d'un mode « phrygien »

A propos des modèles catalogués par Joannes Menke, nous ne sommes pas étonnés de l'absence de la figure du Chat, on s'était cependant attendu à trouver quelques cas de la Piqûre, car elle nous semblait propice à apparaître dans ce genre de musique particulièrement dissonant que représente le plein jeu. Nous tenons à dire que la pertinence des résultats au regard du style d'écriture d'un compositeur est corrélée au nombre de pièces présentes dans ce corpus (et comparativement avec le reste de son œuvre). Ainsi, il est remarquable par exemple que Nivers et Lambert-Chaumont n'utilisent pas de quinte superflue, le cri, dans notre corpus. Par contre, son absence du seul plein jeu de Grigny n'est pas significative à propos du langage de ce compositeur.

Notre étude des modèles d'écriture renforce nos connaissances sur les styles de certains compositeurs, en particulier Nivers, Lebègue, Gigault, Boyvin et Jullien. De manière générale, on remarque deux tendances possibles expliquant le commentaire de Dom Bedos sur la nature des pleins jeux (note, on a donné la citation complète en début de seconde partie). La profusion de cadences évitées rendant le discours tonal hésitant, c'est le cas de certaines pièces chez Lebègue, Lambert-Chaumont ou Boyvin, ou bien la profusion de figures particulièrement dissonantes, notamment chez Jullien ou Gigault. C'est particulièrement vrai pour ce dernier compositeur, dont le parcours cadentiel de ses pièces est très clair, n'usant quasiment pas de cadences évitées. C'est entre les cadences parfaites que Gigault fait entendre un contrepoint empli d'harmonie frappante, nous avons conservé à ce propos un dernier extrait illustrant ce style « extravagant », dans 69. G1685, on invite le lecteur à observer les progressions contrapuntiques entre la cadence parfaite sur Mi, et la cadence parfaite sur Sol :

The image displays two systems of musical notation for piano, spanning measures 24 to 29. The first system (measures 24-28) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 29-33) continues the piece, showing further melodic and harmonic development. Vertical dashed lines indicate measure boundaries within each system.

Enfin, une observation que l'on peut faire à partir de notre travail est que, dans ce genre musical (et sans doute en musique de manière général), il est difficile d'établir des règles d'écritures absolues. Lorsque l'on explore ce répertoire, on serait tenté d'affirmer que toutes les pièces d'un ton autre que 4^{ème} finissent par une cadence parfaite..., et pourtant, on trouve trois contre-exemples. Une harmonie ou un type d'enchaînement sont absents de la grammaire française classique ? Nous avons passé en revue des milliers de mesures musicales avant de trouver un seul et unique exemple de l'accord 94. Toutes les cadences parfaites prennent la forme d'une cadence double ou supposent une dissonance de quarte sur le 5^{ème} degré ? Les contres exemples existent toujours, et nos résultats ne sont vrais que dans la limitation de notre corpus, quelles exceptions existent également dans le répertoire manuscrit ? Finalement, dans l'attente d'études rendant compte de la totalité du répertoire français pour clavier connus, on se gardera de donner des réponses définitives. C'est, à notre sens, une heureuse nouvelle, car cela signifie que d'autres modèles, d'autres exceptions, et d'autres curiosités d'écritures, sont encore à découvrir.

Conclusion

Notre mémoire nous a permis d'approfondir les connaissances concernant les pleins jeux sans cantus firmus imprimés du temps de Louis XIV. Nous avons une idée plus exacte de leur nombre et de leur localisation grâce à notre inventaire. Notre liste des sources de la musique française pour orgue entre 1600 et 1750 place ce répertoire dans son contexte, et ouvre la voie pour d'autres études de corpus dans l'attente d'un catalogue à jour.

Nous avons tenté d'élaborer une méthodologie d'analyse s'inspirant de la pensée musicale de ce temps, une option féconde, pour ce répertoire en particulier, a été de considérer l'apport théorique des traités de basse continue pour définir la cadence parfaite avec plus de précision. On a pu ainsi dégager avec plus d'assurance des conditions de possibilités d'existence de différents types de cadences évitées. Il résulte de nos analyses des cadences parfaites, et de leurs imitations, un tableau général synthétisant la forme et le plan tonal, avec une bonne précision en moyenne, de toutes les pièces de notre corpus. Nous avons répondu ainsi à une question qui émergea de notre lecture des écrits sur la notion des tons de l'église, à savoir la nature des cordes sur lesquelles les compositeurs cadencent réellement.

En s'appuyant sur les travaux de Johannes Menke, on a pu développer la compréhension du langage musical français en apportant de nouveaux éléments concernant les modèles d'écriture déjà catalogués, ou non. On s'est attardé avec détail sur la pratique des cadences parfaites, on en a tiré assez d'érudition pour constituer un petit manifeste de l'art des organistes français à préparer, et éviter une cadence.

Nous considérons que cette étude a échoué à aborder la question des autres types de cadences, nous pouvons cependant soumettre au lecteur une idée de sujet permettant d'autres avancées sur ce domaine : il n'existe pas de lieu cadentiel privilégié pour les pleins jeux continus (si ce n'est sa fin) facilitant l'identification de cadences, mais les pleins jeux en dialogue, ou même les grands jeux en dialogue, regorgent par essence de moments d'arrêts, une étude de ces moments serait propice à accroître notre compréhension des cadences.

Annexes

Annexe I

Cadences parfaites ne respectant pas les hypothèses d'analyses

4. N1665 :

Musical score for example 4. N1665. The score is written on two staves (treble and bass clefs). It consists of 25 measures. The first 24 measures are grouped by a dashed line. The final measure (measure 25) is marked with a '25' above the treble clef. An arrow points to the final chord in the bass clef.

36. L1676 :

Musical score for example 36. L1676. The score is written on two staves (treble and bass clefs). It consists of 15 measures. The first 14 measures are grouped by a dashed line. The final measure (measure 15) is marked with a '15' above the treble clef. An arrow points to the final chord in the bass clef.

45. L1678 :

Musical score for example 45. L1678. The score is written on two staves (treble and bass clefs). It consists of 12 measures. The first 11 measures are grouped by a dashed line. The final measure (measure 12) is marked with a '12' above the treble clef. An arrow points to the final chord in the bass clef.

64. G1685 :

Musical score for example 64. G1685. The score is written on two staves (treble and bass clefs). It consists of 7 measures. The first 6 measures are grouped by a dashed line. The final measure (measure 7) is marked with a '7' above the treble clef. An arrow points to the final chord in the bass clef.

65. G1685 :

24

117. J1690 :

42

150. dM1708 :

20

154. D1739 :

16

155. D1739

Gravement

Annexe II

Fins « plagales »

29. L1676 :

24

Musical score for L1676, measures 24-28. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand features a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence.

63. G1685 :

19

Musical score for G1685, measures 19-23. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand is characterized by long, flowing lines with many ties. The left hand has a steady accompaniment. The piece ends with a final cadence.

83. R1687 :

16

Musical score for R1687, measures 16-20. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (Bb). The melody in the right hand is more active, with some sixteenth-note passages. The left hand has a simple accompaniment. The piece concludes with a final cadence.

Annexe III

Sélection de points d'orgue

34. L1676 :

Musical score for L1676, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a G4 quarter note, followed by an eighth-note pair (A4, B4), and a quarter note (C5). The bass clef part starts with a G3 half note, followed by a quarter note (A3), and a quarter note (B3). The key signature has one sharp (F#).

43. L1678 :

Musical score for L1678, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The piece consists of four measures. The treble clef part starts with a G4 quarter note, followed by eighth-note pairs (A4, B4) and (C5, D5). The bass clef part starts with a G3 half note, followed by eighth-note pairs (A3, B3) and (C4, D4). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for L1678 (continued), starting at measure 5. The treble clef part begins with an eighth-note pair (G4, A4), followed by eighth-note pairs (B4, C5) and (D5, E5). The bass clef part starts with a G3 half note, followed by a quarter note (A3), and a quarter note (B3). The key signature has one sharp (F#).

117. J1690 :

Musical score for J1690, featuring a treble and bass clef with a 2/2 time signature. The piece consists of five measures. The treble clef part starts with a G4 quarter note, followed by a quarter rest, and then eighth-note pairs (A4, B4) and (C5, D5). The bass clef part starts with a G3 half note, followed by a quarter rest, and then eighth-note pairs (A3, B3) and (C4, D4). The key signature has one sharp (F#). The instruction *(Plein jeu)* is written in the first measure of the treble staff.

25. N1675 :

21

Musical score for exercise 25, N1675, starting at measure 21. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of four measures. The first measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a half note A2. The third measure has a treble clef with a quarter note B4 and a bass clef with a half note B2. The fourth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a half note C3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

151. Clé1710 :

36

Musical score for exercise 151, Clé1710, starting at measure 36. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of four measures. The first measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a half note A2. The third measure has a treble clef with a quarter note B4 and a bass clef with a half note B2. The fourth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a half note C3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

41

Musical score for exercise 151, Clé1710, starting at measure 41. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of four measures. The first measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a half note A2. The third measure has a treble clef with a quarter note B4 and a bass clef with a half note B2. The fourth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a half note C3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

155. D1739 :

19

Musical score for exercise 155, D1739, starting at measure 19. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of four measures. The first measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a half note G2. The second measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a half note A2. The third measure has a treble clef with a quarter note B4 and a bass clef with a half note B2. The fourth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a half note C3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Annexe IV

Sélection de marches harmoniques

64. G1685 :

Musical score for march 64. G1685. The score is written for piano in G major and 2/4 time. It begins at measure 7. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

99. B1690 :

Musical score for march 99. B1690. The score is written for piano in B major and 2/4 time. It begins at measure 13. The right hand has a melody with eighth notes and rests, and the left hand has a bass line with quarter notes. There are plus signs (+) above some notes in the right hand.

129. LC1695 :

Musical score for march 129. LC1695. The score is written for piano in C major and 2/4 time. It begins at measure 12. The right hand has a melody with eighth notes and rests, and the left hand has a bass line with quarter notes. There are double asterisks (**) above some notes in the right hand.

144. B1700 :

Musical score for march 144. B1700. The score is written for piano in B major and 2/4 time. It begins at measure 14. The right hand has a melody with eighth notes and rests, and the left hand has a bass line with quarter notes.

148. Co1703 :

Musical score for march 148. Co1703. The score is written for piano in C major and 2/4 time. It begins at measure 10. The right hand has a melody with eighth notes and rests, and the left hand has a bass line with quarter notes. There are double asterisks (**) above some notes in the right hand.

13. N1665 :

Musical score for 13. N1665, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 18 and the second at measure 23. Both systems are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The notation includes treble and bass staves with various chords, arpeggios, and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

88. R1687 :

Musical score for 88. R1687, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 5. The notation is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time, featuring treble and bass staves with chords and melodic fragments.

120. J1690 :

Musical score for 120. J1690, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 29. The notation is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

150. dM1708 :

Musical score for 150. dM1708, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 15. The notation is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

157. D1739 :

Musical score for 157. D1739, consisting of two systems of piano accompaniment. The notation is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Bibliographie

Editions modernes des œuvres analysées

On trouve sur le site de l'*American Guild of Organists* une liste des éditions modernes de musique d'orgue française classique, compilé par H. Joseph Butler :

https://www.agohq.org/wp-content/uploads/2013/09/fr-editions-ago_1.pdf

Consulté pour la dernière fois le 08/04/2024, c'est à notre connaissance une des ressources les plus complète sur le sujet. Nous pouvons l'enrichir des éditions parus postérieurement afin de présenter l'ensemble des éditions modernes des sources de notre corpus :

BOYVIN, Jacques,

Œuvres complètes d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 6, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1905.

Organ works, 2 volumes, réédition de Guilmant, Kalmus/Belwin, s.d.

Premier livre d'orgue, éd. J. Bonfils, Paris, Les Editions ouvrières, 1970.

Second livre d'orgue, éd. J. Bonfils, Paris, Les Editions ouvrières, 1977.

Second livre d'orgue, facsimilé, éd. N. Gorenstein. Paris, Chanvrelin, 1997.

Deux Livres d'Orgue (1690 & 1700), éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2021

CLÉRAMBAULT, Louis Nicolas,

Livre d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 3, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1901.

First organ book, réédition de Guilmant, Kalmus/Belwin, s.d.

Premier livre d'orgue, éd. Dufourcq. Paris, Editions musicales de la Schola Cantorum, 1954.

Premier livre d'orgue, facsimilé, éd. New York, Performer's facsimiles, 1990.

Premier livre d'orgue, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1998.

Premier livre d'orgue, éd. S. Soderlund. Colfax, NC, Wayne Leupold Editions, 2000.

Premier livre d'orgue, éd. N. Gorenstein, Paris, Chanvrelin, 2003.

Pièces d'orgue et de Claveçin, éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2020.

CORRETTE, Gaspard

Messe de 8e ton pour orgue, éd. L. Souberbielle, Paris, Editions musicales de la Schola Cantorum, c. 1960.

Missa octavi toni, réédition de Souberbielle, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Messe de 8e ton, dans *Five French baroque organ masses*, éd. C. Howell, University of Kentucky, 1961.

Messe de 8e ton, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1991.

Messe de 8e ton, éd. N. Gorenstein, Fleurier, Editions de Triton, 1994.

Messe du 8e Ton, éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2021.

COUPERIN, François,

Pièces d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 5, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1904.

Mass for the convents, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin Mills, s.d.

Two masses for organ, réédition de Guilmant, éd. Dover Publications, s.d.

Pièces d'orgue consistantes en deux messes, éd. P. Brunold. Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1932.

Pièces d'orgue, éd. P. Brunold, K. Gilbert, D. Moroney, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1982.

Pièces d'orgue, éd. N. Gorenstein, Fleurier, Editions de Triton, 1993.

Pièces d'orgue II (couvents), facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1986.

Pièces d'orgue, éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2020.

DANDRIEU, Jean-François,

Premier livre de pièces d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 7, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1906.

Premier livre de pièces d'orgue, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1994.

DU MAGE, Pierre,

Livre d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 3, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1901.

First organ book, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Premier livre d'orgue, éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2021.

GIGAULT, Nicolas,

Livre de musique pour l'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 4, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1902.

Organ works, complete, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Livre de musique pour l'orgue, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

GRIGNY, Nicolas,

Livre d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 5, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1904.

Organ book, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Premier livre d'orgue, éd. N. Dufourcq et N. Pierront. Paris, Editions musicales de la Schola Cantorum, 1953.

Livre d'orgue, éd. C.-L. Koehlhoeffler, Paris, Heugel, 1986.

Livre d'orgue, éd. N. Gorenstein, Fleurier, Editions de Triton, 1994.

Premier livre d'orgue, facsimilé de l'édition originale, 1699 ; copie manuscrite de J.S. Bach ; copie manuscrite de J. G. Walther, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 2001.

Premier Livre d'orgue, éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2020.

LEBÈGUE, Nicolas,

Œuvres complètes d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 9, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1909.

Complete organ works, 3 volumes, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Œuvre complètes d'orgue, réédition de Guilmant, New York, Johnson Reprint Corp., 1972.

Œuvres complètes d'orgue, 3 volumes, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Les pièces d'orgue (premier livre), facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1999.

Second livre d'orgue, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1995.

MARCHAND, Louis,

Pièces d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 3 & 5, éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1901, 1904.

L'œuvre d'orgue, édition intégrale, éd. J. Bonfils, Paris, Editions ouvrières, 1972-1974.

Pièces choisies pour l'orgue, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1989.

Pièces d'orgue et de clavecin, éd. J. Baxendale, Tynset, Lyrebird Music, 2020.

NIVERS, Guillaume-Gabriel,

Premier livre d'orgue, éd. N. Dufourcq, Paris, Bourneman cop., 1963.

Troisième livre d'orgue, éd. N. Dufourcq, Paris, Heugel, 1958.

Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons..., facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1987.

3e livre d'orgue, des huit tons de l'église, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1994.

RAISON, André,

Livre d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue, vol. 2 éd. A. Guilmant et A. Pirro, Paris, Durand et fils, 1899.

Premier livre d'orgue, éd. N. Dufourcq, Paris, Editions musicales de la Schola Cantorum, 1962.

Masses of the first and second ton, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Masses of the eighth ton and Offertory, réédition de Guilmant, éd. Kalmus/Belwin, s.d.

Livre d'orgue, réédition de Guilmant, New York, Johnson Reprint Corp., 1972.

Livre d'orgue contenant 5 messes, facsimilé, éd. Courlay, J.-M. Fuzeau, 1993.

Sources historiques

ANONYME, [Recueil de Pièces pour Clavecin], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES VMD MS-115 pp. 178-181, ca. 1686.

ANONYME, *Règles pour l'accompagnement*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, VM8 1139, ca. 1690.

ANGLEBERT, Jean Henry d', « *Principes de l'accompagnement* », *Pieces de clavecin*, Paris, 1689.

BARTOLOTTI, Angelo-Michele, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, R. Ballard, 1669.

BEDOS DE CELLES, François, *L'art du facteur d'orgues*, Paris, L. F. Delatour, 1766

BERNIER, Nicolas, *Principes de composition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, RES VMB Ms. 2.

BLOW, John: *Rules for playing of a Thorough Bass upon Organ & Harpsicon*, London, The British Library, Add MS 34072, ff.1-5. Transcription par HUBER, Elias Gabriel, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP887632-PMLP1397035-John Blow; Rules for Playing of a Through Bass - Transcription.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP887632-PMLP1397035-John_Blow;_Rules_for_Playing_of_a_Through_Bass_-_Transcription.pdf) [consulté le 08/04/2024].

BORIN, *La Musique theorique, et pratique, dans son ordre naturel ; nouveaux principes*, Paris, J. B. C. Ballard, 1722

BOYVIN, Jacques, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, Seconde édition, Paris, C. Ballard, 1705.

CARRÉ, Antoine, « *Maniere de toucher sur la partie ou basse continüe* », *Livre de Guitarre*, Paris, 1671.

CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Regles de Composition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Mss. naf 6355, f. 2-15v, ca. 1692. Edition moderne dans : CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris : Fayard, 1988.

CORBETTA, Francisque, « *La basse continue pour jouer sur la partie* », *La Guitarre Royale*, Paris, H. Bonneüil, 1671.

COUPERIN, François, *Regles pour l'accompagnement*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique Mss. naf 4673, f. 15-20, ca. 1698. Edition moderne dans : BRUNOLD, Paul, *Oeuvres completes de François Couperin. Oeuvres didactiques*, Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1933. pp. 13-17.

DELAIR, Denis, *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin*, Paris, 1690.

FLEURY, Nicolas, *Méthode pour apprendre facilement le théorbe sur la basse continuë*, Paris, R. Ballard, 1660.

GRENERIN, Henry, « *Instruction pour jouer la basse continüe* », *Livre de guitarre*, Paris, H. Bonneüil, 1680.

GRENERIN, Henry, « *Nouvelle methode tres facile pour apprendre a Joüer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'Airs a Livre Ouvert* », *Livre de Theorbe*, Paris, H. Bonneüil, ca. 1682.

JUMILHAC, Pierre-Benoît de, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, L. Bilaine, 1673.

LAMBERT-CHAUMONT, « *Petit traité de l'accompagnement* », *Pièces d'Orgue sur les 8 Tons Liège*, 1695

LA VOYE-MIGNOT, de, *Traité de musique*, Paris, R. Ballard, 1^{er} éd. 1656.

MASSON, Charles, *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*, troisième édition, Paris, C. Ballard 1705

MERSENNE, Marin, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, G. Baudry, 1627.

MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, 1636, *Livre cinqiesme de la composition de musique*.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Traité de la composition de musique*, Paris, R. Ballard, 1667.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Dissertation sur le Chant Grégorien*, Paris, Ballard, 1683.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, « *L'Art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin* », *Motets à voix seule*, Paris, 1689.

OUVRARD, René, *Secret pour composer en musique par un art nouveau*, Paris, 1658.

OZANAM, Jacques, *Dictionnaire mathematique, ou Idée generale des mathematiques*, Paris, E. Michallet, 1691

PARRAN, Antoine, *Traité de la musique theorique et pratique*, Paris, P. Ballard, 1639.

PERRINE, « *Table pour apprendre à toucher le Lut sur la basse continuë pour accompagner la Voix* », *Livre de Musique pour le Lut*, Paris, l'auteur, 1679.

PERRINE, *Table pour apprendre à toucher le luth sur les Notes chiffrées des Basses continües*, Paris, 1682, 1698.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, J. B. C. Ballard, 1722.

SAINT-LAMBERT, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, C. Ballard, 1707.

Sources contemporaines

BARRERA, Juan David, *La musique pour orgue en France à l'âge classique : une représentation du sacré*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2017.

BENOIT, Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1992.

BRUNOLD, Paul, *Oeuvres complètes de Louis Couperin*. Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1936.

CALDWELL, John, article "Sources of keyboard music to 1660", in *Grove Music Online*, 2001-2023. [consulté le 08/04/2024]

COHEN, Albert, "La Supposition and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory", in *Journal of the American Musicological Society*, Spring, 1971, Vol. 24, No. 1, pp. 63-84

CRIVELLARO, Paolo, *Organ & Interpretation: the French École Classique*, Blockwerk Editiones, 2020.

DUBRUQUE, Julien, "The 'Couperin chord'", in *Early Music*, Volume 48, Issue 3, August 2020, pp. p. 307-318.

DUFOURCQ, Norbert, *Le livre de l'orgue français*, Tome IV : *La Musique*, Paris, Picard, coll. « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons », 1972.

GEAY, Gérard Geay, « Le contrepoint dans le recueil Tours-168 », dans : *Les recueils Tours-168 et Deslauriers*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, septembre 2021. <https://omeka.cmbv.fr/files/original/Geay-Contrepoint-Tours.pdf> [consulté le 08/04/2024]

GUSTAFSON, Bruce. *French Harpsichord Music of the 17th Century: A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, 3 vols, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

GUSTAFSON, Bruce and FULLER, David, *A Catalogue of French Harpsichord Music, 1699–1780*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

GUSTAFSON, Bruce, "France", in *Keyboard Music Before 1700* (2nd ed.), ed. A. Silbiger, New York, Routledge, 2003, pp. 86-139

GUSTAFSON, Bruce. "Four Decades after French Harpsichord Music of the Seventeenth Century: Newly Discovered Sources." In *Perspectives on Early Keyboard Music and Revivalism in the Twentieth Centuries*, Ed. Rachele Taylor and Hank Knox, New York, Routledge, 2018, pp. 7–45.

GUSTAFSON, Bruce, "Chambonnières, a Thematic Catalogue: The Complete Works of Jacques Champion de Chambonnières (1601/02–1672)", *JSCM Instrumenta 1*, 2019, <https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-1/> [consulté le 08/04/2024]

HOWELL, Almonte Charles Jr, "French baroque organ music and the eight church tones", in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 11, no. 2/3 (summer-Autumn 1958), pp. 106-118.

HIGGINBOTTOM, Edward, "The French Classical Organ School", in *The Cambridge Companion to the Organ*, ed. Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber, Cambridge Companions to Music. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 176-89.

KOCEVAR, Érik, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans : *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne*, C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, D.-O. Hurel (dir.), Turnhout, Brepols, 2009, pp. 463-478.

LEGRAND, Raphaëlle. « Quelques aspects de l'analyse de la musique baroque », *Musurgia*, 1997, pp. 7-11.

LOPES, Roland, *Tables de registrations pour la musique d'orgue française du XVI^e au XIX^e siècle*, 2007-2014, <https://www.orgue-en-france.org/wp-content/uploads/2016/08/tables-registrations-france.pdf> [consulté le 08/04/2024]

MENKE, Johannes, „Französische Satzmodelle des Grand Siècle“, Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, September 2020, Verfügbar unter: <https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31642> [consulté le 08/04/2024]

MENKE, Johannes, „Die Familie der cadenza doppia“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2011, vol. 8, n°3, pp. 389-405.

OLDHAM, Guy, *Pièces d'orgue de Louis Couperin*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 2003.

PONSFORD, David, *French organ music in the reign of Louis XIV*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

POROT, Bertrand, « Tonalité et modalité dans les pièces de clavecin de d'Anglebert : éléments pour une analyse harmonique », *Musurgia*, 2000, pp. 61-87.

PSYCHOYOU, Theodora, *L'évolution de la pensée théorique en France, de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, 2 volumes, Thèse de doctorat, Tours, 2003

SAINT-ARROMAN, Jean, *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, vol. II : *L'interprétation de la musique pour orgue*, Paris, Honoré Champion, 1988.

VAN WYE, Benjamin, "Ritual use of the organ in France", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 33, n° 2 (summer, 1980), pp. 287-325.