

Rôle des répétitions textuelles  
dans les Psaumes de la Pénitence  
de LASSUS

par

Marcelle Lessoil-Daelman

Faculté de Musique  
Université McGill  
Montréal

Thèse présentée  
à la Faculté des Etudes Supérieures et de la Recherche  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès Arts (M.A.)

Novembre, 1993

Les Psaumes Penitentioux de Lassus: rôle des répétitions  
textuelles.

A la mémoire de  
Louis Lessoil, mon père.

## Abrégé

Les versets des Psaumes de la Pénitence de Lassus foisonnent de répétitions textuelles et cette recherche tente d'en déterminer le rôle. L'analyse des cent trente-deux versets démontre que les répétitions textuelles sont à la base de la structure formelle de l'oeuvre, laquelle est régie par des combinaisons arithmétiques. Par ailleurs, une investigation, bien que moins exhaustive, de la concordance du texte et de la musique atteste l'influence réciproque de la forme et des éléments expressifs. Une méthode de calcul servant à découvrir et à classifier les différentes combinaisons arithmétiques est aussi présentée et cette technique peut, éventuellement, être appliquée à d'autres oeuvres du répertoire du 16ième siècle.

## Abstract

Textual repetitions abound in verses of the Seven Penitential Psalms of Lassus and this research attempts to discover their function. A total of one hundred and thirty-two verses were analyzed. The results of this investigation exhibit numerous mathematical figures underlying the entire work's structure, and the influence of repetitions is conspicuous in each figure's organization. Moreover, this study shows, in a smaller measure, the mutual influence between form and text expression. A detailed method of calculation is also provided which may eventually be applied to other works of the repertoire of the sixteenth century.

## REMERCIEMENTS

Mes sincères remerciements vont d'abord au Professeur Paul Helmer, pour la confiance qu'il m'a témoignée en soutenant le projet de cette thèse. Je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance au Professeur Peter Schubert, directeur de cette recherche. Son intérêt pour la musique de Lassus en général et pour les Psaumes de la Pénitence en particulier, son jugement sûr et son insatiable curiosité ont joué un rôle décisif dans l'orientation de cette recherche. De plus, ses précieux conseils ont été une source constante d'inspiration et d'encouragement. Je lui adresse aussi mes remerciements pour le prêt de son ordinateur, sans lequel la mise en pages de ce travail aurait été extrêmement laborieuse.

J'aimerais souligner l'aide efficace reçue du Personnel de la Bibliothèque Marvin Duchow lors de la recherche de documents, et je remercie particulièrement Gail Youster et David Curtis. J'adresse aussi mes chaleureux remerciements à Paul, mon mari, pour sa patience et son aide si précieuse lors de la disposition des exemples. Enfin, mes remerciements les plus affectueux vont à ma mère pour sa totale confiance en l'issue de ce travail et pour ses continuels encouragements.

## TABLE DES MATIERES

### Première partie

Chapitre	Page
1. Introduction.....	1
2. Contexte historique.....	3
3. Organisation textuelle et musicale.....	9
4. Méthode de calcul des combinaisons.....	14
5. Structure musicale.....	33
6. Le Psaume VI.....	50
7. La concordance du texte et de la musique.....	58
8. Conclusion.....	82

### Seconde partie

1. Annexe I : Tableaux no.1 à 7 de l'organisation textuelle et musicale.....	85
2. Annexe II : Analyses résumées.....	97
3. Annexe III : Tableau récapitulatif des figures dans chacun des Psaumes.....	117
4. Notes de références.....	118
5. Bibliographie.....	121

## Chapitre 1

### INTRODUCTION

Le but de cette recherche est de découvrir la raison des répétitions dans l'organisation textuelle des Psaumes de la Pénitence de Lassus et leur conséquence éventuelle sur la structure formelle de chaque verset. Bien que les versets des Psaumes Pénitentiels puissent être assimilés à la forme du motet, leur dimension et le contenu de leur texte dépassent la portée des motets ordinaires.

Cette oeuvre a déjà fait l'objet d'investigations et plusieurs chercheurs reconnaissent l'indéniable aptitude de Lassus à faire correspondre étroitement la musique avec le texte, mais rien n'a été dit au sujet de l'organisation textuelle, ni des formes qui se dégagent de ces motets. Cette recherche s'oriente donc principalement sur l'élément prosodique relatif à la quantité de syllabes contenues dans chaque verset, sur l'influence possible des répétitions sur la forme et sur l'osmose du texte et de la musique.

La première partie est consacrée au contexte historique dans lequel furent écrits les Psaumes de la Pénitence, à l'investigation des moyens utilisés par Lassus pour obtenir une forme musicale dans chacun de leurs versets, et à la correspondance existant entre le texte et la musique. La deuxième partie est constituée de trois annexes: 1) les tableaux compilant les résultats de l'organisation

textuelle et musicale, 2) les analyses formelles résumées des versets n'ayant pas fait l'objet d'une présentation dans la première partie, et 3) un tableau recapitulatif des figures dans chacun des Psaumes Pénitentiaux.

#### Avertissement

Les Psaumes de la Pénitence ont été composés d'après les modes ecclésiastiques, en suivant leur ordre modal, c'est-à-dire, que le premier Psaume est écrit dans le mode dorien, le second dans le mode hypodorien et ainsi de suite jusqu'au septième Psaume. Le motet "*Laudate Dominum de caelis*", écrit dans le huitième mode et complétant ainsi le cycle, apparaît dans le manuscrit et dans l'édition de 1584 à la suite des Psaumes de la Pénitence. Néanmoins, ce motet constitue une part détachable, comme le confirme sa parution dans une collection de neuf motets dont la publication commença en 1565.1. En conséquence, le "*Laudate Dominum de caelis*" ne sera pas examiné, la présente recherche se limitant aux Psaumes de la Pénitence.

## Chapitre 2

### CONTEXTE HISTORIQUE

Plusieurs auteurs s'accordent pour dire que les Psaumes de la Pénitence de Lassus ont été composés vers 1559-60, pour l'usage du Duc Albert V de Bavière et en parlant de cette oeuvre Brown dit: "*Lasso's settings of the penitential psalms, commissioned presumably by Duke Albert to counterbalance the frivolity of his court, are among the best and famous motets from the composer's first decade in Munich*".<sup>2</sup> L'époque de l'accession au trône d'Albert V coïncide avec la crise théologique grave qui secouait l'Allemagne après la mort de Luther, l'avance du calvinisme et la renaissance de l'Eglise catholique elle-même. Le Duc de Bavière était vivement intéressé au grand mouvement de la Contre-Réforme; son combat contre la noblesse luthérienne était politique autant que religieux.

Der Herzog kämpfte dabei zugleich für die Stärkung seiner fürstlichen Stellung gegenüber den Landständen, deren zum Teil prot. Gesinnung ihm die Handhabe bot, sowohl der kath. Sache wie der Steigerung der fürstlichen Stellung zu dienen. Durch die Ausschließung der des Protestantismus verdächtigen Adligen wurde der Landtag gesprengt und die 1555 reichsrechtlich allgemein gesicherte Forderung durchgesetzt, daß nur der Herzog über die Religion des Landes zu bestimmen habe.<sup>3</sup>

C'est l'application du principe *cujus regio, cujus religio* ( la religion imposée est celle du maître du pays ). Fort de ce principe et sous le Conseil de Canisius, Albert V fonda le collège des Jésuites à Ingolstadt en 1556. Trois

ans plus tard, un autre collègue fut fondé à Munich. Par ailleurs, en 1556 Canisius publiait ses "Catéchismes", lesquels exposaient les principes catholiques d'une façon claire et cohérente et aidèrent à maintenir et à restaurer la foi catholique en Bavière, Bohême, Tyrol, Autriche et Suisse. Néanmoins, ce travail d'évangélisation aurait été difficile sans le support des princes restés attachés au catholicisme et à ce propos Canisius écrivait:

Our duty is to sustain the courage of Duke Albert, so that he may, with a burning zeal, take up the defence of religion on every occasion, neglect no means to have it respected, and not suffer the commandments of the Church to be despised....When good examples are set from above, when religion and virtuous manners are honoured at the Court, the whole of Society feels the effect: such examples are never barren, and persons of all conditions are drawn towards the good.4

Or, d'une part, le militantisme du Duc Albert pour la réforme religieuse de l'Eglise catholique romaine coïncidait avec la menace qui pesait sur la musique polyphonique de l'époque et d'autre part, les Psaumes de la Pénitence de Lassus, d'une écriture sobre et subtile, répondaient à l'idéal d'une polyphonie épurée, telle que souhaitée par les Pères du Concile de Trente (1545-1563).

La problématique de la musique religieuse fut soulevée lors de la XXIIe. session du Concile de Trente (17 septembre 1562); cette Assemblée se prononça entre autres contre les "abus" de l'Eglise romaine et souleva le sujet de la musique "*lascive et profane*" ainsi que celui de la prononciation incorrecte du latin,

Church music was dealt with under the "Abuses in the Sacrifice of the Mass", in the Session of the Committee 10 September 1562, in Canon 8. The Committee's recommendations that music must serve to uplift the faithful, that its words must be intelligible, and that secular expression must be avoided were given binding form in the Decrees of the 22nd Session, on 17 September 1562.<sup>5</sup>

Mais bien avant le Concile de Trente, certaines critiques avaient déjà été formulées relativement au déroulement de la messe et au sujet des "abus". Outre les réactions de Jean Calvin, Martin Luther, Erasme, le Concile de Bâle avait déjà critiqué les abus courants dans certaines églises, à propos des messes chantées, où, par exemple, le credo n'était pas chanté intégralement et reprochant ainsi aux officiants de tout dire à voix basse et inintelligemment.<sup>6</sup> Par ailleurs, en 1536, le Synode de Cologne, dénonçait, lors de l'assemblée épiscopale, l'exécution d'un chant, "*inharmonieux et insuffisamment pieux*".<sup>7</sup>

D'aucuns ont pensé que le Duc Albert, instruit de toutes ces critiques, aurait commandé les Psaumes Pénitentiaux à Lassus, dans le but de mener ou d'influencer le débat au Concile de Trente. A ce propos, Jeremy Noble mentionne,

We can be quite sure that Lassus's recently composed settings of the Penitential Psalms represent, in their combination of dignified restraint and subtle expressiveness, the ideal of a purified polyphony that helped Albrecht and his party to carry the day.<sup>8</sup>

mais rien n'est moins sûr, ce fait ne semblant pas avoir été vérifié.

Le Duc Albert était un grand protecteur des arts et sa connaissance de la musique dépassait celle d'un simple amateur,

A. (Albrecht) war eine naturliebende, musisch begabte Persönlichkeit. Er zog Musik und Jagd und die Sammlung von Kunstwerken und Büchern eigentlich der Politik vor. Seine musikalischen Neigungen führten zur Berufung Orlandos di Lasso nach München; die Hofkapelle blühte auf und die von A. erworbenen Kunstwerke der Antike und des 14. und 15. Jh.s begründeten die Bedeutung Münchens als Kunststadt.<sup>9</sup>

La composition des Psaumes de la Pénitence remonte au début des fonctions du compositeur à la Chapelle Ducale de Bavière. Le motif exact de la commande de cette oeuvre n'a toutefois jamais été élucidé, et a ouvert la porte à toutes sortes de suppositions,

Die Legende hat sich der *Busspsalmen* angenommen. Lansius 1620 behauptet, Charles IX. habe seine nächtlichen Gewissensqualen wegen der blutigen Bartholomäusnacht (1572) nur durch Musik beruhigen können und habe deshalb noch kurz vor seinem Tode Lasso nach Paris berufen. Hawkins 1776, der diese Geschichte über Printz 1690 und Walther 1737 erfährt, detailliert noch näher: zur seelischen Erleichterung des französischen Königs habe Lasso die *Busspsalmen* und die *Hiob-Lektionen* eigens komponiert, eine Legende, die Gerber 1813 und Schilling 1837 noch tradieren.<sup>10</sup>

Mais, au sujet de ces allégations, M. Schmiedhamer, savant bibliothécaire de Munich, écrivait en 1830,

Il serait peut-être bon de réfuter l'opinion erronée de plusieurs historiens qui prétendent qu'Orlando di Lasso avait mis en musique les sept *psaumes de la pénitence* à la demande de Charles IX, roi de France, en expiation du crime de la Saint-Barthélemy. Ce fait est évidemment faux, car: 1) Le premier volume contenant la copie de la musique, ainsi que l'explication des tableaux par Van Quickelberg, était déjà achevé en 1565, et le second en 1570: donc l'original de

la composition avait dû être terminée avant 1565, et avant qu'on commençât la copie magnifique dont il s'agit. Or, le massacre où plus de trente mille huguenots périrent dans une seule nuit, n'eut lieu que le 24 août 1572.- 2) Samuel Van Quickelberg dans l'exorde de sa préface sur l'explication des tableaux du manuscrit, dit expressément qu'Orlando di Lasso avait reçu du prince Albert V l'ordre de composer cet ouvrage.11

La description de la copie magnifique dont parle Schmiedhamer est un témoignage de l'admiration du Duc Albert pour cet ouvrage,

Ce superbe manuscrit est composé de quatre volumes in-folio reliés en maroquin avec des garnitures, des fermoirs et des serrures en vermeil ciselé et émaillé, dont le poids total est de 24 livres. Des armoiries, des portraits en pied et en buste du duc Albert, de Lassus, du peintre Jean Mielich, qui a exécuté les miniatures, de Samuel Van Quickelberg, auteur des descriptions des volumes, de Mathieu Frishammer, le calligraphe, de Gaspard Lindel, qui a surveillé l'exécution de l'ouvrage entier, de Georges Seyhkein, orfèvre, qui a fait les garnitures en argent et en vermeil, de Gaspard Ritter, relieur, enfin de belles miniatures de la plus grande dimension et des lettres historiées en or et en couleur, en font un monument unique.12

Mais, cet hommage éclatant du Duc Albert n'explique pas la raison qui le poussa à en garder jalousement la propriété. En effet, cette oeuvre fut seulement publiée en 1584, et qui plus est, avec la permission du Duc Guillaume, fils et successeur du Duc Albert V. Par ailleurs, Samuel Quickelberg, humaniste et physicien à la Cour de Bavière, souligne la haute valeur des Psaumes Pénitentiels pour la postérité, et attire notre attention sur la mélodie "lamentable et plaintive" qui traduit si justement le texte.13

Cette admiration sans réserve à l'égard des Psaumes de la Pénitence, en même temps que la décision étrange du Duc Albert de ne pas les faire publier, incite à l'interrogation et favorise la supposition suivante: le Duc de Bavière, doué et connaisseur en musique, aurait eu le privilège de se faire expliquer la technique originale utilisée par Lassus dans cette oeuvre. Emerveillé par tant de subtilité, le Duc aurait alors souhaité que cette oeuvre demeure unique en son genre.

### Chapitre 3

#### ORGANISATION TEXTUELLE ET MUSICALE

Les versets des Psaumes de la Pénitence sont écrits en prose et ne sont donc pas assujettis, comme dans la poésie, aux lois d'une mesure et d'un rythme réguliers. De cette liberté résulte un ensemble de versets de longueur différente. Toutefois, chaque verset est soumis à une coupe, indiquée le plus généralement par deux points, mais aussi parfois par une virgule. Ce repos tombe librement en obéissant au sens du texte, lequel détermine la longueur de chacune des deux parties du verset.

Du calcul des syllabes des deux parties des versets (voir tableaux no.1 à 7) se dégagent les résultats suivants:

- versets ayant le même nombre de syllabes dans chacune des parties: .....	13 versets ( 9.85%)
- versets dont la fluctuation entre les deux parties est de:	
2 à 10% .....	44 versets ( 33.33%)
12 à 20% .....	48 versets ( 36.36%)
22 à 30% .....	18 versets ( 13.64%)
32 à 40% .....	7 versets ( 5.30%)
52% .....	1 verset ( 0.76%)
60% .....	1 verset ( 0.76%)
	-----
	132 versets (100.00%)

En adaptant la musique aux versets des Psaumes de la Pénitence, Lassus a largement profité de cette liberté propre à la prose, en utilisant le texte à sa guise; c'est

ainsi que l'auteur allonge l'une ou l'autre partie d'un verset en répétant plusieurs fois certains mots, ou même une partie entière. Des répétitions apparaissent également dans les deux parties de certains versets. Parfois l'auteur obtient une quasi égalité des parties d'un verset, en concentrant une partie dont le nombre de syllabes est plus élevé, dans un espace musical égal à celui de l'autre partie; l'inverse se produit aussi, lorsque Lassus allonge l'espace musical d'une partie dont le nombre est plus petit. Ce n'est donc pas la quantité de syllabes contenues dans un verset qui détermine sa longueur. Par ailleurs, la dimension plus petite d'un verset n'est pas nécessairement un facteur qui incite Lassus à y introduire des répétitions.

En bref, les versets des Psaumes de la Pénitence mis en musique répondent à la classification suivante (voir tableaux no.1 à 7):

- versets divisés en parties égales: .....	2	( 1.52%)
- versets divisés en parties quasi égales:.....	10	( 7.57%)
- versets dont les parties fluctuent entre:		
2 à 10% .....	44	( 33,33%)
12 à 20% .....	31	( 23,48%)
22 à 30% .....	29	( 21.97%)
32 à 40% .....	13	( 9.85%)
42 à 50% .....	2	( 1.52%)
60% .....	1	( 0.76%)
		-----
		132 (100.00%)

Les résultats de ce calcul ne peuvent toutefois pas

être aussi précis que ceux obtenus du calcul des syllabes, car les Psaumes Pénitentiaux sont écrits à plusieurs voix et Lassus ne ferme presque jamais nettement une partie d'un verset. Par exemple, deux voix peuvent fermer la première partie pendant que d'autres voix y sont encore pour une ou deux brèves, ou ont déjà abordé la deuxième partie du verset.

Mais de toute façon, les résultats de l'addition des brèves contenues dans chacune des parties d'un verset, pris tels quels, ne sont pas susceptibles d'en déterminer la forme. Toutefois, l'analyse plus approfondie des Psaumes de la Pénitence semble confirmer ce penchant qu'avait Lassus pour les recherches combinatoires. En effet, la façon dont les répétitions textuelles y sont agencées, permet d'émettre l'hypothèse suivante: en répétant plusieurs fois un mot, plusieurs mots ou même une partie entière d'un verset, Lassus répondait d'abord à l'attrait de combinaisons arithmétiques aptes à produire une forme. Celle-ci s'établit à partir du calcul des durées musicales que couvrent le texte et ses répétitions, et des rapports numériques obtenus à l'intérieur du total de ces durées. Cette hypothèse n'élimine toutefois pas la possibilité de l'utilisation de la répétition comme renforcement textuel symbolique.

L'utilisation de rapports mathématiques pour découvrir la structure d'une oeuvre musicale a déjà été prouvée antérieurement. C'est ainsi que Marcus Van Crevel a démontré la forme secrète de la Messe *Sub Tuum Presidium* de Jakobus Obrecht. Après avoir compté le nombre de *tactus* déterminant

la longueur du *cantus firmus* dans les cinq parties de cette Messe, Van Crevel a découvert une structure numérique et en parlant de la trouvaille de cet agencement, l'auteur dit,

its beautiful mathematical order and simplicity so aroused my curiosity that I pursued my structural investigations. Soon it became apparent that I had hit upon a hidden cosmos of mathematical relations and proportions interweaving the outer cyclic structure of the Masse throughout.<sup>14</sup>

Pierre-Paul Lacas est un autre chercheur qui, en partant du calcul des mesures, a trouvé des formes dans les Sacrae Cantiones de Lassus. D'après cet auteur,

Lassus a donc sans nul doute été préoccupé, tout au long de sa vie de compositeur, par les soucis formels repérables dans les jeux numériques. Ce faisant, Lassus ne faisait qu'inscrire ses pas dans ceux de ses devanciers qui concevaient les oeuvres d'art à l'imitation divine créatrice de l'univers, *selon le nombre et la mesure*.<sup>15</sup>

Plus récemment, Christopher Reynolds s'est penché sur l'application de préceptes mathématiques dans l'analyse d'oeuvres musicales et mentionne,

Structural analyses of works without a known model have turned increasingly to proportional and mathematical approaches in attempts to find a rational basis for relating the dimensions of one section to those of another.<sup>16</sup>

et dans son étude sur la chanson "*Plus nulz regretz*" de Josquin, l'auteur applique ce genre d'approche analytique.<sup>17</sup> Mais cette chanson est basée sur un poème, dont la structure est soumise aux lois de la rime, alors que les versets des Psaumes de la Pénitence jouissent de la liberté propre à la prose. L'articulation générale des Psaumes de la Pénitence de Lassus est donc d'abord tributaire de l'arrangement des répétitions textuelles, dont le nombre imposant dénote déjà

leur importance. Leur répartition se lit comme suit:

- versets avec répétition(s) dans les deux parties:

79 sur 132, soit 59.85%

- versets avec répétition(s) dans une des deux parties:

43 sur 132, soit 32.57%

- versets sans répétition dans les deux parties:

10 sur 132, soit 7.58%

Au total 122 versets (92.42%) contiennent des répétitions.

Mais ce qui est tout à fait remarquable, c'est l'étonnante subtilité avec laquelle Lassus dispose de ces répétitions textuelles. Variées musicalement, ces répétitions sont soumises à un jeu de combinaisons de durées musicales et sont utilisées pour créer des phrases de longueur différente. De leur agencement émergent des figures qui n'ont besoin que de trois lettres (X, Y, Z; plus x, y, z) pour leur qualification. De plus, dans chacune des figures des 132 versets existe une connexité, c'est-à-dire au minimum une phrase ou partie de phrase de longueur identique, dans chacune des deux parties d'un verset; et ces formes ou figures s'amalgament si bien aux détails expressifs, que seule une investigation minutieuse permet de les découvrir. Les quelques exemples qui vont suivre attesteront cette prodigieuse subtilité. Mais auparavant, une explication sur la technique analytique utilisée dans cette étude est nécessaire.

## Chapitre 4

### METHODE DE CALCUL DES COMBINAISONS

Dans cette étude, ce n'est pas tant le calcul des durées qui suscite de l'intérêt, que leur répartition en combinaisons simples ou complexes selon la disposition des répétitions. Pour comprendre le mode d'organisation de ces combinaisons, une méthode de calcul est nécessaire et les critères qui la dirigent sont les suivants:

#### 1. Valeur de base: la semi-brève ( ◊ )

Les valeurs rythmiques utilisées dans la notation originale des Psaumes de la Pénitence s'étendent de la longa ( ≡ ) à la fusa ( ♯ ). Bien que l'unité de base soit la brève ( ≡ ), l'usage de cette durée comme valeur de base dans le calcul des combinaisons produirait trop de fractions. Pour éviter un tel fractionnement et pour clarifier la présentation des combinaisons, c'est donc la semi-brève ( ◊ ) qui a été choisie pour ce travail.

#### 2. Délimitation des portions combinatoires:

Le partage de répétitions textuelles joue un rôle capital dans la formation d'une combinaison et c'est à partir d'une compréhension claire de la délimitation des portions qui la composent, que cette combinaison devient apparente et irréfutable. Plusieurs éléments contribuent à l'organisation de ces portions, et la délimitation est régie par, au minimum, un des éléments suivants:

## 1) La ponctuation:

-----

Celle-ci se résume à la coupe ou repos entre les parties du verset, et aux virgules entre les répétitions. La virgule a deux rôles: celui de délimiter les portions (ex.1) ou celui de séparer des mots ou des répétitions à l'intérieur d'une portion(ex.2).

## Remarque.

La légende suivante servira pour tous les exemples.

B = numéro des brèves (le signe ; représente la fin d'une brève). Ces numéros servent uniquement de points de repères, l'espace obligatoirement restreint des exemples ne permettant pas de les indiquer tous.

S = longueur des portions calculées en semi-brèves.

CAD = cadences

\* = l'astérisque sera toujours indiquée entre les parties d'un verset, afin d'en localiser la coupe.

Exemple 1. (VII,7) - 5 voix - " Velociter exaudi me Domine:\* defecit spiritus meus."

Chanté par les 5 voix:

B : -----1-----|-----2-----|-----3-----|-----4-----|  
 : " Velociter exaudi me Domine, velociter exaudi me Domine:\*  
 S :                   4                   ;                   4                   = 8

Chanté par 4 voix

B : -----5-----6-----|-----7-----|-----8-----|  
 :    Defecit spiritus meus. "     
 S .                   4                   ;                   4                   = 8

Dans ce verset, le style quasi homorythmique ainsi que la ponctuation ont facilité la découverte des portions de cette combinaison.

Exemple 2. (V,3) - 3 voix - 2ième partie: " velociter exaudi me. "

Chanté par le Soprano:

B . --9-----|-----11-----|-----13-----|-----16-----|  
 .    " velociter exaudi me,    velociter exaudi me, velociter exaudi me "  
 S :                   5                   ;                   10

Dans la plupart des cas, le rôle de la virgule est facile à déterminer (ex.1). Dans d'autres cas, le choix s'impose (ex.2), lequel se fait en fonction de l'équilibre à

obtenir entre les rapports d'une combinaison. Cependant, à cet équilibre entre les rapports s'ajoutent souvent d'autres critères fournissant les indices permettant un choix adéquat, comme cela est expliqué dans la suite de l'exposé des principes appliqués dans cette recherche.

## 2) Le style d'écriture musicale:

-----

Dans le cas d'un verset dont la texture est homorythmique ou quasi homorythmique, toutes les voix ou presque, peuvent avoir la même combinaison (ex.1). Mais quand les voix chantent indépendamment les unes des autres, chacune des voix a sa propre combinaison, et par conséquent le choix d'une voix devient indispensable. Cette voix, appelée ici "*prépondérante*", domine les autres par l'équilibre de ses rapports arithmétiques, auxquels s'ajoutent d'autres caractéristiques. Mais en raison de l'importance de cette voix et des normes à suivre pour le choix de celle-ci, cet item sera plus longuement discuté un peu plus loin.

## 3) La répartition des valeurs de silences:

-----

L'aspect pratique de la semi-brève dans le calcul des combinaisons n'élimine pas l'obligation de se référer à l'unité de base (la brève) pour la répartition des silences. Leur regroupement s'opère donc comme suit:

a) La ou les brèves placées au début d'un verset font généralement partie de la première portion de la combinaison.

b) Les valeurs de silences égales à une ou plusieurs brèves (≡) peuvent constituer une portion de l'ensemble d'une combinaison. Ces portions de silences peuvent soit débiter un verset (ex.3), ou se trouver au milieu d'une section d'un verset (ex.4).

Exemple 3. (III.6) - 5 voix - Voix prépondérante: Ténor II.

1ère partie du verset: " Miser factus sum, et curvatus sum usque in finem:\* "

B :-----3-|-----9--|-----14--|--  
 : ≡ ≡ ≡ "Miser factus sum, et curvatus sum, et curvatus sum usque in finem:"  
 S : 6 | 13 | 9 |

Exemple 4. (I.6) 5 voix - Voix prépondérante: Basse.

2ième partie du verset: " lacrymis meis stratum meum rigabo."

B :-----34|--35|-----39|---41|-----45|-46|-----50|-  
 : lacrymis meis, ≡ lacrymis meis ≡ ≡ stratum meum rigabo ≡ stratum meum rigabo. "  
 S : 8 2 8 4 8 2 8

c) Le silence placé à la fin d'un verset appartient à la dernière portion de la combinaison. L'unique exemple est celui du septième verset du Psaume VII (ex.1), où Lassus place un silence (une brève) à la fin du verset. L'importance de ce silence, dont le rôle relève de la forme et du symbolisme, sera discutée dans les chapitres relatifs à la structure musicale et à la concordance du texte.

d) Les valeurs de silences inférieures ou égales à une semi-brève qui précèdent un mot (voir ex.5) ou qui le suivent (ex.5), font toujours partie de la portion de durées à laquelle appartient ce mot.

Exemple 5. (II,3) - 5 voix - Voix prépondérante. Alto.  
 lière partie du verset: "Quoniam tacui, inveteraverunt ossa me."

B : -----4----|-----7--|-----8---|-----11-12--  
 : " Quoniam tacui,  $\overline{\text{t}}$ ; a quoniam tacui, ; a inveteraverunt ossa mea, "  
 S :           8                               7                               8

ce silence  
 ferme cette  
 portion.

ces deux silences précèdent les mots de leur  
 portion.

Dans cet exemple, la semi-brève ( $\overline{\text{t}}$ ) complète la durée de l'unité de base (la brève) sur le < i > de "tacui". Ensuite, les deux autres silences (minimes) ont le même rôle complémentaire. Cette répartition rejoint les règles de la notation musicale polyphonique, telle que décrite par Willi Apel.<sup>18</sup>

e) Les valeurs de silences égales à une ou plusieurs brèves introduites entre deux portions peuvent faire partie, soit de la première de ces deux portions, soit de la seconde. Néanmoins, la présence d'une cadence pouvant agir comme agent renforçateur de délimitation de portions, les exemples seront présentés dans l'exposé de cet item.

#### 4) Les cadences:

-----

Gioseffo Zarlino définit la cadence comme "a certain simultaneous progression of all the voices in a composition accompanying a repose in the harmony or the completion of a meaningful segment of the text upon which the composition is based."<sup>19</sup>. Zarlino divise les cadences en deux grandes catégories: les cadences appelées absolues, propres ou parfaites font partie d'une catégorie, les autres appelées

évitées, impropres ou imparfaites font partie de l'autre catégorie.

Dans la cadence parfaite:

- deux voix formant un intervalle de sixte aboutissent à l'octave par mouvement conjoint,
- ou deux voix formant une tierce ou une dixième:
  - a) se resserrent en un unisson ou en une octave par mouvement conjoint
  - b) atteignent l'unisson ou l'octave par mouvement conjoint ascendant par une des voix, et par un saut de quinte descendante ou de quarte ascendante par l'autre voix.

D'après Zarlino, les cadences terminant sur d'autres intervalles sont imparfaites.<sup>20</sup> Par ailleurs, une cadence peut être simple ou diminuée. Dans les cadences simples, les notes sont consonnantes et les valeurs égales, alors que la cadence diminuée contient des dissonances et des notes au rythme varié.

Bernhard Meier adopte une terminologie spéciale pour décrire la direction du mouvement des voix dans la formation d'une cadence. C'est ainsi que la voix "*cantizans*" monte d'un degré, la voix "*tenorizans*" descend d'un degré et la voix "*basizans*" monte ou descend par sauts de quarte ou de quinte.<sup>21</sup> Robert Luoma utilise cette terminologie dans sa propre classification des cadences.<sup>22</sup> Brièvement, cette classification se présente comme suit:

- La cadence parfaite primaire, c'est-à-dire avec suspension

- La cadence parfaite secondaire, sans suspension
- La cadence imparfaite primaire, avec suspension
- La cadence imparfaite secondaire, sans suspension
- La cadence phrygienne ou "*clausula in mi*". (Comme dans la cadence parfaite, la cadence phrygienne procède de la sixte à l'octave, mais monte d'un ton et c'est la voix "*tenorizans*" qui descend d'un demi-ton).

En raison de leur aspect pratique, les signes suivants, tirés de la table des cadences de Luoma seront utilisées dans cette étude:

- 1) Lettre majuscule - cadence parfaite  
Lettre minuscule - cadence imparfaite
- 2) 1 - cadence primaire  
2 - cadence secondaire
- 3) mi - cadence phrygienne (par exemple: A-mi = une cadence phrygienne sur A).

De plus, la cadence plagale, qui est une progression du quatrième degré vers le premier, sera indiquée par IV-I et une cadence à la dominante, par V.

Putnam Aldrich décrit la cadence comme étant un repos relatif et ajoute que les cadences "*mark the articulations of successive segments of a musical composition and are therefore of the utmost importance in determining its overall structure.*".<sup>23</sup> L'examen des cadences dans les Psaumes de la Pénitence révèle que celles-ci ne sont pas réellement des facteurs déterminants de l'organisation structurelle, cette dernière étant régie par des combinaisons arithmétiques. Néanmoins, la présence d'une cadence à la fin d'une portion combinatoire agit comme agent renforçateur de délimitation. Le rôle de la cadence est

particulièrement significatif lors de la répartition des valeurs des silences entre deux portions:

a) Localisation de la cadence dans l'addition des silences à la première des deux portions:

Exemple 6. (IV,17) - 3 voix - Voix prépondérante: Ténor II.  
21ème partie du verset: " holocaustis non delectaberis. "

```

B  .----14-----|----15----|----16---|-----
CAD :                               G2
. que:* ho----locaustis   ; non delectaberis,-----
S  :           3           2
          ..... 5 .....

```

Dans ce verset, les autres voix (Ténor I et Basse) chantent pendant le silence de la voix prépondérante (Ténor II) et font une cadence à la fin de cette portion de cinq semi-brèves. Donc, ce repos cadentiel agit comme agent renforçateur de la délimitation de la portion de la voix prépondérante. Le schéma suivant illustre le procédé utilisé dans l'exemple no.6:

	1ère portion	2ème portion
Voix prépondérante.....	SILENCE	Chante
Autres voix.....	Chantent + Cadence	Chantent

Les versets I,2 - III,13, 16, 19, 21, 25 - IV,4, 5, 17 - V,16,26 - VII,1, 9 & 16 répondent à ce schéma. Trois versets échappent cependant à ce procédé, soit les versets III,12 - VII,2 & 8. Dans les trois cas, la voix prépondérante participe à une cadence et un silence la suit, comme pour renforcer ce "repos relatif" cadentiel (ex.7a et b).

Exemple 7a. (VII,8) - 5 voix - Voix prépondérante: Alto.

" Non avertas faciem tuam a me:\* et similis ero descendantibus in lacum."

B	:	-----12-----	-----15---	-----16---	-----17-----	-----
CAD	.		D'			
	:	" faciem tuam a me:*		II	et similis ero descendantibus.	
S	:	10			10	

Exemple 7b.

B	:	:-14---	:-15---	:-16---	:-17---	:-18---	:-19---	:-20---	
Soprano		-----a	-----me:-----	II	-----a	-----et-----si	-----mi-lis	-----e---ro	-----de---scen---
Alto (V.P.)		a-----	me.-----	II	et-----	si-milis	e-----	ro-----	-----
Ténor I		am	a	me: et	si- mlis	e ro	T	II	a descen: dentibus,--
Ténor II		me: et	si---mi	lis e--ro,	et si--	mlis e--	ro-----	de----	
Basse		a	me:	a et si-	---mi--	lis e ro	T	II	T de--:--scendenti

Dans cet exemple, la première partie du verset est ponctuée par une cadence, mais cette cadence est suivie par un silence au Soprano et à l'Alto (voix prépondérante). Les trois voix inférieures commencent à chanter le début de la deuxième partie du verset "et similis ero" (voir ex.7b) pendant que les voix supérieures chantent la fin de la première partie (15ième brève) et se taisent (16ième brève). Ce début de deuxième partie de verset est alors repris par le Soprano et l'Alto, alors que cette fois, ce sont les Ténor I et Basse qui se taisent (2ième moitié de la 17ième brève et 18ième brève), avant de continuer à chanter la suite du verset "descendantibus in lacum".

Les deux derniers versets, dont l'addition des silences se fait à la première des deux portions, sont les versets II,5 et IV,21. Dans le cas du verset II,5, après l'entrée de toutes les voix, le Soprano (voix prépondérante) commence la deuxième portion avec le début du thème (mêmes notes,,

lequel est interprété comme un nouveau départ; le silence précédant ce nouveau départ appartient donc logiquement à la première portion. Quant au Psaume IV,21, pendant le silence du Soprano (voix prépondérante), les quatre voix inférieures répètent "et Filio"; ensuite, la seconde portion commence par l'entrée presque simultanée des voix sur "Spiritui sancto".

b) Localisation de la cadence dans l'addition des silences à la deuxième des deux portions:

L'addition des silences à la seconde portion est justifiée par la présence d'une cadence, formée avec la participation de la voix prépondérante, et cette cadence contribue à la fermeture de la première des deux portions (ex.8).

Exemple 8. (II,13) - 5 voix - Voix prépondérante. Ténor II.  
2ième partie du verset. " sperantem autem in Domino misericordia circumdabit."

```

B  .--10-----16-----|-----18---19-----
CAD :                                     D'
    ." sperantem autem in Domino misericordia circumdabit, + misericordia circumdabit."
S  :                               13.5                6.5          = 20

B  .--20----21--|---22-----28--
    :  I    I  " misericordia circumdabit. "
S  :   4      +          14                                = 18

```

Le schéma suivant illustre le procédé de l'exemple no.8:

	1ère portion	2ème portion
Voix prépondérante.....	Chante + Cadence	SILENCE
Autres voix.....	Chantent + Cadence	Répètent ou continuent le texte

Sept autres versets répondent à ce schéma (II,8, 9 & 10 - IV,18 & 19 - V,30 - VII,5). Les quatre versets suivants n'y répondent pas (V,8 - 24 -27 et 29), mais néanmoins l'addition des silences à la seconde portion est clairement déterminée.

Dans le cas du verset V,8 les silences aux trois voix supérieures (Soprano: voix prépondérante) sont nettement d'ordre expressif et appartiennent à la seconde partie, dans laquelle le Ténor II et la Basse chantent "*solitarius*" sous ces silences. Dans le verset V,27 la délimitation est clairement indiquée d'une part, par la ponctuation et d'autre part, par l'impression de bloc résultant de l'ensemble des voix qui chantent "*Ipsi peribunt*", ces mots constituant la première portion de quatre semi-brèves. Enfin, dans le cas des versets 24 & 29, c'est la ponctuation et l'échange des voix lors de la répétition d'une partie de texte qui indiquent la délimitation.

Pour terminer, rappelons que la cadence n'est pas seulement utilisée comme agent renforçateur de délimitation de portions. Des cadences sont aussi utilisées à des fins d'expression symbolique, mais cet aspect sera discuté dans le chapitre relatif à la concordance du texte et de la musique.

##### 5) Changement de style ou de la durée des valeurs:

-----

Parfois, la délimitation d'une portion est déterminée non seulement par une cadence, mais aussi par un changement

de style d'écriture (ex.9):

Exemple 9 (I,5) - 5 voix - Voix prépondérante: Alto.  
 lière partie du verset. "Quoniam non est in morte qui memor sit tui:\*

B : -|---6-----7-----8-----9-----|-----11-|  
 CAD . D'  
 : quo--niam non est in mor--te qui memor sit tui  
 S 6.5 |

Ce verset débute dans un style imitatif; aucune ponctuation ne sépare "quoniam non est in morte" de "qui memor sit tui,". C'est ici que la cadence prend alors tout son poids. Toutes les voix aboutissent à cette cadence établie entre le Soprano et le Ténor I et les cinq voix repartent ensemble sur "qui" et chantent une première fois, syllabiquement, cette fin de verset. Dans ce cas-ci, la cadence et le changement de style d'écriture agissent comme indicateurs de fin de portion.

Un changement de la durée des valeurs est un autre indice permettant de déceler la fin d'une portion (ex.10):

Exemple 10. (V,10) 5 voix - 4 voix sur 5.  
 "Respexit in orationem humilium.\* et non sprexit precem eorum."

B :-----3-|-----8--|-----13|  
 . " Respexit in orationem humilium:\* et non sprexit precem eorum."  
 S . 6 | 10 | 10

Dans cet exemple, "Respexit" est exprimé majoritairement en brèves, alors que pour "in orationem humilium", Lassus utilise des semi-brèves et des minimes. Un autre exemple de ce procédé est celui du verset V,25 où les deux portions de la deuxième partie du verset sont nettement délimitées par un changement de durées.

6) La commixture du mode:  
-----

Avant de parler de commixture, un bref rappel de la théorie des modes est nécessaire. Les Psaumes de la Pénitence ont été composés d'après les modes ecclésiastiques en suivant leur ordre modal. Dans son livre Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Meier.24. démontre la grande dispersion d'idées et règles qui caractérise la théorie modale de la Renaissance. L'auteur constate qu'en ce qui concerne le nombre de modes, Tinctoris, Gafurius et Aron entre autres, reconnaissaient quatre paires de modes authentiques et plagaux, basés sur quatre finales, c'est-à-dire:

Authentes		Plagaux	
-----		-----	
Dorien	et	hypodorien	(finale : d )
Phrygien	et	hypophrygien	(finale : e )
Lydien	et	hypolydien	(finale : f )
Mixolydien	et	hypomixolydien	(finale : g )

Les modes se distinguent les uns des autres par la division de leur octave en quinte et en quarte. Dans le système des huit modes, les modes authentiques sont divisés harmoniquement avec la quinte en dessous de la quarte, alors que les modes plagaux sont divisés arithmétiquement, la quarte se trouvant en dessous de la quinte.

Le mode est un concept essentiellement mélodique et les caractéristiques inhérentes à chacun des modes façonnent une mélodie. La structure mélodique des Psaumes Pénitentiels est tributaire du traitement du mode et Meier mentionne: "*in mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts Mixtio wie auch*

*Commixtio im Dienst der Wortausdeutung stehen.*".25. La mixture signifie qu'une mélodie écrite dans un mode authentique déborde sur son mode plagal correspondant et inversement. Tandis que la commixture fait référence à l'insertion d'espèces étrangères au mode dans lequel est écrite une mélodie, comme le mentionne aussi Putnam Aldrich:

during the fifteenth and sixteenth centuries it became increasingly customary for composers to introduce, in the course of their compositions, species of 5ths and 4ths other than those belonging to the principal mode of the piece.26

La commixture était utilisée à des fins d'expression textuelle, mais cet écart aux normes modales sera exemplifié dans le chapitre relatif à la concordance du texte et de la musique. Néanmoins, le verset no. 5 du Psaume III démontre bien l'influence de la commixture dans la délimitation des portions (ex.11a et 11b).

Exemple 11a. (III,5) - 2 voix - Voix prépondérante Ténor II.

" Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae,\* a facie insipientiae meae. "

B : ---1---2---|-----5-|-----10---|---  
 CAD : E-mi  
 : " Putruerunt, et corruptae sunt cicatrices meae,\*  
 S : 5 | 5 | 10 |  
 Mode: 3 | 7 | 3 |

B : -----14-|-----19|  
 CAD : A  
 : a facie insipientiae meae, a insipientiae meae."  
 S : 8 | 10 |  
 Mode: 5 | 3 |

Exemple 11b.

The musical score consists of two staves, A (Tenor II) and Q (Soprano), with lyrics in Latin. The score is divided into several systems, each with a mode marking: MODE 7 and MODE 5. The lyrics are: "Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae, a facie insipientiae meae, a insipientiae meae." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The mode markings are placed below the staves.

Dans ce verset écrit en mode phrygien, une première déviation apparaît sur "*et corruptae sunt*" (mode 7) Ensuite, Lassus reprend en mode phrygien sur "*cicatrices meae*", portion équivalant à dix autres semi-brèves et qui est ponctuée par une cadence phrygienne sur E. La deuxième partie du verset commence par un autre écart modal, "*facie insipientiae meae*" étant écrit en mode 5 sur une distance de 8 semi-brèves; la répétition de cette deuxième partie de verset est alors reprise en mode phrygien jusqu'à la fin, représentant une autre portion de dix semi-brèves. L'espace occupé par la commixture des modes 5 et 7, correspond à celui des portions de 5 et 8 semi-brèves; donc, la commixture est perçue comme une confirmation de la délimitation de ces portions, mais n'est pas prépondérante au niveau de la forme, aspect qui sera discuté au chapitre de la structure musicale.

#### 7) La monotonie mélodique:

-----

Une portion peut être constituée par la répétition d'une même note, laquelle est souvent la finale ou la dominante du mode. Cette caractéristique survient dans quelques versets, comme par exemple dans le Psaume III où les dernières portions des versets 7 et 9 sont faites d'une pédale de "mi" (finale du mode phrygien), et celle de la dernière du verset III,11, formée d'une pédale de dominante.

#### 8) Partage et compte des répétitions:

-----

La répétition d'un mot ou de plusieurs mots peuvent

s'intégrer à une portion de l'ensemble ou bien constituer une portion de celui-ci. Dans l'exemple no.8 décrit précédemment, la première répétition de "*miser cordia circumdabit*" (6.5  $\diamond$ ) s'additionne à la deuxième partie du verset (13.5  $\diamond$ ), ce qui donne une portion de vingt brèves, alors que la deuxième répétition de "*miser cordia circumdabit*" et les silences qui la précèdent, constituent une autre portion de dix-huit brèves. Un tel regroupement est souvent nécessaire à la formation et à l'équilibre des combinaisons de versets, comme cela sera démontré au chapitre de la structure musicale.

Cette nécessité de regrouper des éléments constitutifs de portions, est également démontrée dans l'exemple suivant, où la répétition s'incorpore à l'intérieur d'une grande portion. Dans la deuxième partie du verset II,4 (ex.12) "*in aerumna mea*" fait partie de la grande portion de 19 semi-brèves, les virgules n'ayant ici qu'un rôle séparateur.

Exemple 12. (II,4) 4 voix - Voix prépondérante: Basse.

2ième partie du verset: " conversus sum in aerumna mea, dum configitur spina "

B	:-----19 -----29
CAD	: Bb
	. conversus sum in aerumna mea, in aerumna mea, dum configitur spina, + 3 fois " dum configitur spina."
S	: 19 ; 20

### 3. Normes constitutives de la voix prépondérante:

Partant des éléments mentionnés plus haut (la ponctuation, la texture, la répartition des silences, les cadences, etc...), un examen de toutes les voix de chacun

des versets révèle qu'une de ces voix, appelée ici "prépondérante", domine les autres par l'équilibre des rapports arithmétiques de sa combinaison. Cet équilibre se révèle à partir de la connexité existant entre les rapports des parties de cette combinaison. Néanmoins, rapports et connexité font partie de la forme, laquelle fait l'objet du chapitre suivant. Par conséquent, les exemples no. 13a et 13b démontrent simplement la différence entre une voix prépondérante et une voix qui ne l'est pas.

Exemple 13a. (V.22) - 5 voix - Voix prépondérante : Ténor I.  
lière partie du verset: " Ut annuntient in Sion nomen Domini.\*"

```

B :-----5----|-----8-|-----10--|-----
   : K T " Ut annuntient in Sion, + in Sion nomen Domini, + nomen Domini:*
S :           10           6.5           3.5
                   :..... 10 .....:

```

En comparaison, la combinaison du Ténor II est la suivante:

Exemple 13b.

```

B :-----3--|-----4|-----8--|-----10-----
   : K " Ut annuntient in Sion, ut annuntient in Sion nomen Domini, nomen Domini:*
S :           6 + 2.5 |           8           |           3 |
                   :..... 8.5 ....:

```

Le parallélisme des portions du Ténor I incite à choisir celui-ci comme voix prépondérante. Cependant, dans le cas où, après avoir appliqué les critères ci-haut mentionnés, un équilibre de rapports se dégage dans deux voix, les caractéristiques suivantes seront appliquées pour les départager:

- possibilité d'être la seule voix à chanter le texte au

complet, comme par exemple dans le Psaume V no. 12 (21ème partie: "*et ego sicut foenum arui*") où seul le Soprano chante tout le texte, les autres voix s'abstenant de chanter "*et ego*".

- participation à des cadences (voir exemples 6 et 8)
- possibilité de commixture dans la mélodie (voir exemple 11)
- présence plus fréquente de notes importantes du mode (finale - dominante), espèces de quarte, de quinte, comme par exemple dans le verset V,22, ou dans le verset III,7 où le Soprano chante toute la deuxième partie sur la dominante.
- présence de madrigalisms comme dans le Psaume III no. 7, où le mot "*lumbi*" (entrailles) est illustré par un mouvement descendant. (N.B. les madrigalisms surviennent rarement à une seule voix).

Instruit de la méthode de calcul, le lecteur pourra maintenant saisir, à travers les quelques analyses suivantes, l'étonnante habileté avec laquelle Lassus manipule les répétitions verbales pour obtenir des combinaisons aux figures variées.

## Chapitre 5

### STRUCTURE MUSICALE

Généralement écrit à quatre ou cinq voix, le motet des polyphonistes de la Renaissance est conditionné par un texte latin et ce texte détermine la structure musicale de l'oeuvre. Bien que les versets des Psaumes de la Pénitence puissent être assimilés à la forme du motet, leur dimension et le contenu de leur texte dépassent la portée des motets ordinaires.

La structure des versets des Psaumes Pénitentioux est d'abord tributaire de combinaisons arithmétiques, lesquelles sont solidaires des éléments expressifs du texte. Cependant, afin de ne pas alourdir la présentation des analyses suivantes, les détails relatifs au sens du texte feront l'objet d'un autre chapitre.

Structurer une oeuvre, c'est agencer plusieurs parties de cette oeuvre en vue de constituer un tout. Par leur nature même, les problèmes de structure sont des problèmes techniques. Les analyses ci-après démontreront à quel point Lassus maîtrise l'agencement des portions arithmétiques de l'une ou l'autre combinaison, en vue de former un tout cohérent.

### 1) Les figures simples

Remarque: Pour éviter toute confusion avec les formes musicales traditionnelles (A-B-A / A-B-C etc...), les lettres X-Y-Z seront utilisées dans la présentation des figures. Toute combinaison ou figure commencera toujours par la lettre X, quelle que soit la longueur des sections des lettres Y ou Z.

Dans les figures simples, l'addition des éléments constitutifs des portions suffit à déterminer la forme de la combinaison, et l'utilisation remarquablement économique des trois lettres X - Y - Z suffit à leur qualification. Un exemple (parfois deux) illustrera chacune des figures simples qui se résument comme suit:

X - X	( 7 versets )
X - X - X	( 1 verset )
X - X - Y	( 9 versets )
X - Y - X	(15 versets)
X - Y - Y	( 5 versets )
X - X - Y - Z	( 1 verset )
X - Y - Z - Y	( 2 versets )

La plus simple est la figure X - X (voir ex.1, p. 15), qui se dégage du septième verset du Psaume VII. Dans ce verset, la répétition intégrale de la première partie du verset et le silence (une brève) placé à la fin de la seconde, concourent à l'équilibre de cette forme aux rapports égaux: X (8 ♪) - X (8 ♪).

#### Figure X - X - X

Exemple 14. (V,22) 5 voix - Voix prépondérante: Ténor I.

" Ut annuntient in Sion nomen Domini:\* et laudem ejus in Jerusalem. "

B :-----5--|-----10---|-----15--|  
 : X " Ut annuntient in Sion in Sion nomen Domini, nomen Domini:\* et laudem ejus in Jerusalem."  
 S :           10           |           10           |           10  
               X                |                X                |                X



Exemple 176

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

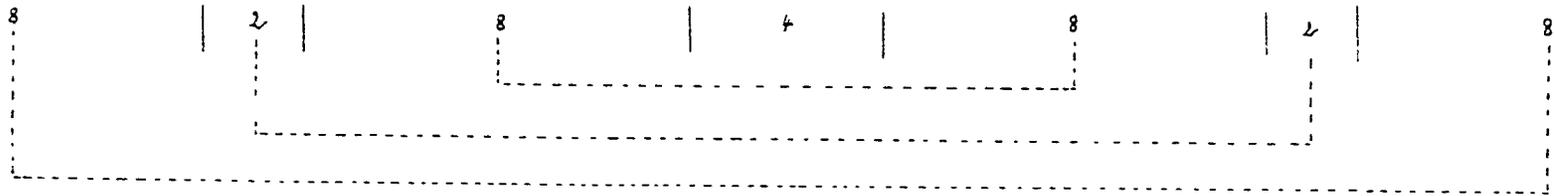
*Soprano*  
 la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo

*Alto*  
 la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo

*Tenor I*  
 la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo

*Tenor II*  
 la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo

*Basso (= r.p.)*  
 la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is, sta - tum me - um re - ga - bo, sta - tum me - um re - ga - bo





sépare les mots "quoniam", mais ceux-ci sont chantés sur la même note, ce qui permet de les regrouper sous la lettre "X". Par ailleurs, dans cette combinaison, la connexité est établie par les portions "Y" (15.5 ♠); une de ces portions couvre toute la deuxième partie du verset et est indivisible, ce fait incitant à regrouper les portions de 9.5 et de 6 semi-brèves que forment les mots "quoniam iniquitates meae", et "iniquitates meae", dans la première partie du verset. Quant à la portion "Z" de 21 semi-brèves, sa division n'apporterait aucun rapport susceptible d'ajouter une dimension à l'équilibre de cette figure. Néanmoins, plusieurs combinaisons présenteront cette possibilité, comme cela sera démontré ultérieurement. Enfin, la dernière figure simple (X-X-Y-Z) se trouve uniquement dans le Psaume VI, lequel sera discuté dans un chapitre séparé. Cette dernière figure sera donc présentée à ce moment là.

## 2) Figures simples avec rapports doubles

Remarque: Dans ces figures, la durée d'une section totalisant le double de celle d'une autre section est représentée par la même lettre précédée du chiffre 2. Leur classification est la suivante:

2X - X - Y	(2 versets)
2X - Y - X	(4 versets)
X - Y - 2X	(2 versets)
X - Y - 2Y	(3 versets)

Dans les figures avec rapports doubles, la connexité entre les deux parties d'un verset s'établit à partir de la portion simple et de la portion double d'une même lettre.



### 3) Figures avec sous-rapports directs

Remarque: Dans ces figures, les sous-rapports seront représentés par les lettres minuscules "x - y - z", ce moyen permettant d'éviter l'ajout d'autres lettres qui ne feraient qu'alourdir la présentation des figures.

Les figures propices aux sous-rapports directs sont:

X - X ( 5 versets)  
 X - Y (24 versets)  
 X - Z (12 versets)

#### Figure X (x + y) - X (y + x)

Exemple 24. (I,3) - 3 voix - Voix prépondérante: Ténor.

" Et anima mea turbata est valde:\* sed tu Domine usquequo? "

```

B :-----8-|-----12-|-----15|-----24|
   : " Et anima mea turbata est valde, turbata est valde;* sed tu Domine usquequo, + 2 répétitions.
S :           17       |           7       |           7       |           17
   :           x       |           y       |           y       |           x
   :-----24-----|-----24-----|
           X                         X
  
```

#### Figure X (x + y) - Y (y + z)

Exemple 25. (IV,13) - 5 voix - Voix prépondérante: Ténor II.

" Redde mihi laetitiam salutaris tui:\* et spiritu principali confirma me. "

```

B :-----4-|-----8-|-----13-|-----18|
CAD :           A'           F2
   : " Redde mihi laetitiam, laetitiam salutaris tui.* et spiritu principali confirma me."
S :           8       |           9       |           9       |           10
   :           x       |           y       |           y       |           z
   :-----17-----|-----19-----|
           X                         Y
  
```

## Figure X (x + x) - Y (y + x + z)

Exemple 26. (IV.17) - 3 voix - voix prépondérante Ténor II.

"Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: \* holocaustis non delectaberis."

B	-----7----- -----12-- ---13 ---
CAD :	E-mi
	." Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique, si voluisses sacrificium dedissem utique.*
S	13.5   13.5
:	x   x :
	-----27----- -----
	X

B	-----15---- 16 ----17----- -----22-- ---23----- ---24-- ---25
CAD :	G <sup>1</sup>   A <sup>b</sup>
	holocaustis $\bar{\text{I}}$ non delectaberis, non delectaberis, non delectaberis, non delectaberis, non delectaberis."
S	5   13.5   4.5
:	y   x   z :
	-----23----- -----
	Y

Cette figure démontre clairement que la dénomination et la quantité de lettres composant les sous-rapports, varient en fonction du découpage de la combinaison. Par ailleurs, dans la première partie du verset, l'agencement des portions est fait en fonction de la ponctuation, mais la cadence suit le sens du texte.

## Figure X (x + y) - Z (z + x)

Remarque: Dans les figures X - Z avec sous-rapports directs, le chiffre de la lettre Z est toujours différent de la lettre X, mais dans les sous-rapports la lettre "y" n'apparaît pas.

Exemple 27. (IV.10) - 5 voix - Voix prépondérante: Ténor I.

"Averte faciem tuam a peccatis meis: \* et omnes iniquitates meas dele."

B	-----9--- -----12-- -----21- ---23-
	." Averte faciem tuam a peccatis meis, a peccatis meis: * et omnes iniquitates meas dele, dele."
S	18   6   18   4
:	x   y   x   z :
	-----24----- -----22-----
	X   Z

#### 4) Figures avec sous-rapports doubles

Remarque: Dans ces figures, les sous-rapports doubles seront représentés par les lettres "2x - 2y".

Les figures ayant des sous-rapports doubles sont les figures:

X - Y	(15 versets)
X - Z	( 1 verset )

Figure X (x + 2y + x) - Y (2x + y + 2x).

Exemple 28. (I,12) - 6 voix - Voix prépondérante. Ténor II.

" Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. "

B	:-----3 -----9--- -----13 ---	
CAD		A'
	:" Sicut erat in principio, in principio, in principio, et nunc, et semper,	
S	7                 12                         7	
	:    x                                2y                                x                                :	
	:	
	:-----26-----	
	X	

B	:-----20--- -----23--- -----30---	
	. et in saecula <del>x</del> saeculorum. Amen, saeculorum. Amen, saeculorum. Amen, saeculorum. Amen."	
S	14                         6                         14	
	:        2x                                y                                2x                                :	
	:	
	:-----34-----	
	Y	

L'équilibre des rapports obtenus dans cette figure démontre que les exceptions confirment la règle. Dans la première partie du verset, aucune ponctuation ne sépare "sicut erat" de "in principio", cependant le style d'écriture aide à trouver la délimitation des portions. En effet, deux sauts de quarte soulignent "sicut erat", alors que "in principio" est exprimé principalement en notes répétées. Dans la deuxième partie, Lassus suit le sens du

texte, alors que la ponctuation ne s'y conforme pas.

Figure X (2x + y) - Z (x + z)

Cette figure est celle du cinquième verset du Psaume VI et sera donc présentée ultérieurement dans le chapitre réservé à ce Psaume.

### 5) Figures simples indirectes

Remarque: Les rapports indirects sont illustrés par les lettres majuscules X - Y - Z suivies d'un "i" minuscule.

Dans les figures avec rapport(s) indirect(s), la connexité s'établit entre le rapport d'une lettre suivie d'un "i" et celui de la même lettre sans "i" (ex: Xi - X).

Les figures simples indirectes sont:

X - Xi - Y	(3 versets)
Xi - Y - X	(2 versets)
X - Xi - Z	(1 verset )
X - Xi - Y - Z	(1 verset )
Xi - Y - Xi - X	(1 verset )
2X - Xi - 2X	(1 verset )

Figure X - Xi - Y

Exemple 29. (V.19) - 2 voix - Voix prépondérante Ténor II.

" Scribantur haec in generatione altera:\* et populus qui creabitur laudabit Dominum."

B :-----10---|---  
 : " Scribantur haec in generatione altera, in generatione altera:\*  
 S :                   20                   |  
                       X

B :-----15|-----20|-----25--|  
 : et populus qui creabitur laudabit Dominum, laudabit Dominum, laudabit Dominum, laudabit Dominum."  
 S :                   11                   |                   10                   |                   9  
                       :   Y   :  
                       ..... 20 .....  
   Xi

## Figures Xi - Y - X

Exemple 30. (IV,15) - Les 4 voix -

"Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae:\* et exsultabit lingua mea justitiam tuam "

B :-----5-|-----9-|-----11|-----19-|  
 CAD : IV-I G<sup>1</sup> IV-I  
 : " Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae \* et exsultabit lingua mea justitiam tuam "  
 S : 10 | 8 | 5 | 15  
 . Y . X  
 .  
 ..... 15 .....  
 X<sub>1</sub>

## Figure X - Xi - Z

Exemple 31. (II,15) - 5 voix - Voix prépondérante Ténor II.

"Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto."

B :-----5|-----7|-----10-----|----- 13|  
 CAD . Bb (évitée) G<sup>2</sup>  
 . " Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, et Spiritui Sancto, et Spiritui Sancto "  
 S . 11 | 4.5 | 4 | 6 5  
 X : Z .  
 .  
 ..... 11 .....  
 X<sub>1</sub>

## Figure X -Xi - Y - Z

Exemple 32. (V,2) - 2 voix - Voix prépondérante: Ténor II.

" Non avertas faciem tuam a me:\* in quacumque die tribulor, inclina ad me aurem tuam "

B :-----7-|-----  
 CAD . F<sup>1</sup>  
 : " Non avertas faciem tuam a me:\*  
 S . 14.5 |  
 X

B :-----6-|-----17-|-----  
 . in quacumque die tribulor, in quacumque die tribulor, inclina ad me aurem tuam.  
 S : 5.5 | 6 | 9 |  
 . Y  
 .  
 ..... 14.5 .....  
 X<sub>1</sub>

B :-----25-|  
 : inclina ad me, inclina ad me aurem tuam."  
 S : 15 |  
 Z

Figure Xi - Y - Xi - X

Exemple 33. (III,6) - 5 voix - Voix prépondérante. Ténor II.

" Miser factus sum, et curvatus sum usque in finem:\* tota die contristatus ingrediebar."

B .....3-|-----9--|-----14--|--  
 . I I I "Miser factus sum, et curvatus sum, et curvatus sum usque in finem:\*  
 S 6 | 13 | 9 |  
 Y :  
 :  
 ..... 15 .....  
 Xi

B .....18|-----25|-----29-|  
 CAD . A'  
 : tota die contristatus, tota die contristatus ingrediebar, ingrediebar, ingrediebar."  
 S 8.5 | 15 | 6.5 |  
 X :  
 :  
 ..... 15 .....  
 Xi

Figure 2X - Xi - 2Xi

Exemple 34. (IV,11) - 5 voix - Voix prépondérante Ténor II.

" Cor mundum crea in me, Deus:\* et spiritum rectum innova in visceribus meis. "

B :-----6--|-----12-|---  
 : " Cor mundum crea in me, Deus, cor mundum crea in me, Deus.\*  
 S : 24  
 2X

B :-----16-|-----21|-----23|-----30-|  
 : et spiritum rectum innova in visceribus meis, in visceribus meis, in visceribus meis."  
 S : 8 | 10.5 | 4 | 13.5  
 : ..... 12 ..... : ..... :  
 Xi : ..... 24 .....  
 2Xi

6) Figures avec sous-rapports indirects

Les figures avec sous-rapports indirects sont:

- X - X (3 versets)
- X - Y (2 versets)
- X - Z (5 versets)

Figure X (x + y) - X (y<sub>1</sub> + x<sub>1</sub>)

Exemple 35. (II,1) - 5 voix - Voix prépondérante. Soprano.

" Beati quorum remissae sunt iniquitates:\* et quorum tecta sunt peccata."

B :-----0--|-----14-|---15---|  
 CAD : G'  
 : " Beati quorum remissae sunt iniquitates, remissae sunt iniquitates:\*  
 S : 16 14  
x y  
----- 30 -----  
X

B :-----17-|-----21|-----26|-----30|  
 CAD : G'  
 : et quorum tecta, et quorum tecta sunt peccata, et quorum tecta sunt peccata, sunt peccata."  
 S : 4 9.5 10 6.5  
:..... 14 :..... :  
y<sub>1</sub> : :  
: :..... 16 :.....  
. : x<sub>1</sub>  
:----- 30 -----  
X







## Chapitre 6

### LE PSAUME VI

Le Psaume VI est le plus petit de tous, et se différencie des autres Psaumes Pénitentiaux par le fait que ses dix versets sont commandés par un cantus firmus, basé sur le sixième Psaume grégorien. L'utilisation d'un cantus firmus servant de base architecturale à une oeuvre musicale, remonte au début de la polyphonie, mais son utilisation comme moyen unificateur de messes au 15ième siècle lui accorde une importance renouvelée.<sup>27</sup> Par ailleurs, à l'époque de la Renaissance, Josquin des Prés (v.1450-1521) continue de composer des messes sur cantus firmus avec le souci d'assurer davantage la liaison entre le texte et la musique. En composant le Psaume VI sur cantus firmus, Lassus suivait, en quelque sorte, l'exemple de ses prédécesseurs.

Dans le Psaume VI, comme dans toute autre oeuvre écrite sur cantus firmus, les voix sont tributaires de ce cantus firmus,

Sein Einfluß auf die andern Stimmen und damit auf den Formverlauf zeigt z.B. darin, daß er mit andern Stimmen einen Kanon bildet ( in der Quint oder Gegenbewegung). Oder er unterstützt als Baßstimme mit seinem reichen Tonwiederholungen und den daraus sich ergebenden Wiederholungen derselben Akkorde die symbolische Andeutung des Wortes " sustinuit " (im 5. Vers).<sup>28</sup>

L'influence contraignante de ce cantus firmus, dont la mélodie consiste essentiellement en la répétition d'une même note, se reflète dans le choix des harmonies et des cadences





## Figure simple X - X

Exemple 41 (VI.7) - 3 voix - Voix prépondérante: Ténor II.

" Quia apud Dominum misericordia:\* et copiosa apud eum redemptio. "

B	-----8 -----		-----16
	" Quia apud Dominum misericordia.* et copiosa, et copiosa, apud eum redemptio."		
S	16		16
	X		X

Le verset VI,1 répond à la figure simple avec rapport double (2X - Y - X). Le cantus firmus est placé au Ténor I et le Ténor II est voix prépondérante.

Exemple 42. (VI.1) - 6 voix - Voix prépondérante. Ténor II.

" De profundis clamavi ad te Domine:\* Domine exaudi vocem meam. "

B	-----6-- -----		-----10- -----		-----13-
	." De profundis clamavi ad te Domine:* Domine exaudi vocem meam, exaudi vocem meam."				
S	12		8		6
	2X		Y		X

Le verset VI,6 répond à la figure avec sous-rapports directs X (x + y) - Y (y + z). Le cantus firmus est chanté par le Ténor II et la Basse est voix prépondérante.

Exemple 43. (VI.6) - 5 voix - Voix prépondérante: Basse.

" A custodia matutina usque ad noctem:\* speret Israel in Domino."

B	-----5- -----		-----9----- ---
	:" A custodia matutina usque ad noctem, usque ad noctem:*		
S	10		7
	x		y
	:----- 17 -----:		
	X		

B	-----12 -----		-----16
	: speret Israel in Domino, speret Israel in Domino."		
S	7		8
	y		z
	.----- 15 -----:		
	Y		

Dans le verset suivant (VI,3) le cantus firmus est chanté par l'Alto et le Ténor I. La voix prépondérante est le Ténor II, dont la combinaison se rapporte à la figure  $X(x + y) - Z(x + z)$ .

Exemple 44. (VI.3) - 5 voix - Voix prépondérante. Ténor II.

" Si iniquitates observaveris Domine: \* Domine, quis sustinebit? "

B :-----5-|-----8-|-----  
 CAD : F<sup>1</sup>  
 : " Si iniquitates observaveris, observaveris Domine. \*  
 S : 11 | 6.5 |  
x y  
:----- 17.5 -----:  
X

B :-----14-|-----17-|  
 CAD . f<sup>1</sup> IV-I  
 . Domine, quis sustinebit, Domine, quis sustinebit, quis sustinebit?"  
 S . 11 | 5,5 |  
x z  
:----- 16.5 -----:  
Z

L'exemple suivant est une autre figure avec rapports directs. Le cantus firmus est confié au Ténor I et l'Alto est voix prépondérante.

Figure X  $(x + y) - Z(z + y)$ .

Exemple 45. (VI,9) - 5 voix - Voix prépondérante : Alto.

" Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. "

B :-----5-|-----9-|-----12-|-----17-|  
 CAD : F<sup>1</sup> IV-I  
 . " Gloria Patri, et Filio, Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, et Spiritui Sancto. "  
 S : 10 | 9 | 6 | 9 |  
x y z y  
:----- 19 -----: :----- 15 -----:  
X Z

Dans l'exemple suivant, le cantus firmus est placé à la Basse et l'Alto est voix prépondérante, ce verset répondant à la figure Figure X (2x - y) - Z (x - z)

Exemple 46. (VI,5) 5 voix - Voix prépondérante: Alto.

"Sustinuit anima mea in verbo ejus: \* speravit anima mea in Domino."

B	:	-----5 -----7- -----10 -----14
CAD	:	d'                    c'
	:	"Sustinuit anima mea in verbo ejus: * speravit anima mea, anima mea in Domino."
S	:	10                     5.5                     5                     7.5
		2x                                    y                                    x                                    z
		:_____ 15.5 _____:                                    :_____ 12.5 _____:
		x  z

Dans le quatrième verset (ex.47), écrit à trois voix, le Ténor chante le cantus firmus, et l'Alto est voix prépondérante. Dans la première partie du verset, la ponctuation indique clairement la délimitation des portions; mais dans la seconde, celle-ci est moins apparente. Sur "*legem tuam*", Lassus utilise le style mélismatique et couvre deux fois l'ambitus du mode lydien (*cantus mollis*)<sup>30</sup>. en mouvement descendant; la finale est alors reprise sur le mot "*sustinui*", lequel couvre l'étendue de l'hexacorde de F (*mollis*) en mouvement ascendant. La délimitation des portions se trouve juste entre les répétitions de la finale f (12ième brève) et cette coupe établie à des fins combinatoires n'est cependant pas arbitraire; les mélismes soulignant "*legem tuam*" font place à une écriture syllabique sur "*sustinui*", et les rythmes pointés de cette portion la distinguent de la précédente.

## Figure X (x - y) - Y (2y - z):

Exemple 47. (VI,4) - 3 voix - Voix prépondérante: Alto

" Quia ad apud te propitiatio est.\* et propter legem tuam sustinui te Domine."

B :-----3--|-----6--|-----11|-----12-----16|  
 CAD : F<sup>2</sup>  
 ." Quia ad apud te propitiatio, propitiatio est.\* et propter legem tuam sustinui te Domine."  
 S : 7.5 | 5 | 10 | 9.5 |  
x y 2y z  
:\_\_\_\_\_ 12.5 \_\_\_\_\_: :\_\_\_\_\_ 19.5 \_\_\_\_\_:  
X Y

Pour conclure le Psaume VI, Lassus y introduit même une figure avec sous-rapports indirects. Dans le dixième verset, (ex.48) Lassus confie le cantus firmus au Ténor I, alors que le Soprano I commence par une anticipation de ce cantus firmus à l'octave. L'alto est voix prépondérante.

Figure X (x - y) - Y (y<sub>1</sub> - z)

Exemple 48. (VI,10) - 6 voix - Voix prépondérante: Alto.

" Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen."

B :-----4--|-----12|---  
 Cad : F<sup>1</sup>  
 ." Sicut erat, sicut erat, sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
 S : 8 | 16.5 |  
x y  
:\_\_\_\_\_ 24.5 \_\_\_\_\_:  
X

B :----13|----14----|-----18|-----21-|-----25-|  
 CAD : D<sup>1</sup>  
 : et in saecula, et in saecula saeculorum. Amen, saeculorum. Amen, saeculorum Amen "  
 S : 3 | 9 | 13.5 |  
: z  
:..... 16.5 .....  
: y<sub>1</sub>  
:\_\_\_\_\_ 25.5 \_\_\_\_\_:  
Y

L'analyse des dix versets du Psaume VI a permis de démontrer la dextérité avec laquelle Lassus réussit à y introduire des combinaisons arithmétiques et ce, malgré l'influence contraignante du cantus firmus. La maîtrise technique du compositeur se révèle particulièrement dans les deuxième et huitième versets, où le compositeur utilise le texte à la manière de la mixture musicale, c'est-à-dire en faisant déborder le texte d'une des deux parties sur l'autre, afin d'obtenir les rapports désirés.

## Chapitre 7

### CONCORDANCE DU TEXTE ET DE LA MUSIQUE

L'une des caractéristiques les plus remarquables de l'oeuvre consiste en l'ingéniosité de Lassus à faire concorder le texte et la musique. Pour Van den Borren, la célébrité de cette oeuvre se justifie par son exceptionnel mérite, l'auteur ajoutant: *"Il est merveilleux qu'ayant à traiter un sujet relativement monotone, Orlande soit resté jusqu'au bout, à la hauteur de sa tâche."*<sup>31</sup>. Le texte des Psaumes de la Pénitence, où le psalmiste exprime tour à tour la crainte du pécheur en même temps que l'espoir en la bonté divine, pivote principalement autour de ces deux sentiments: le désespoir et l'espoir. Néanmoins, compte tenu du prestige de cette oeuvre, *"il est donc nécessaire d'observer les détails, pour reconnaître ce que cache d'abord cette monotonie de grandeur."*<sup>32</sup>

A l'époque de la Renaissance, plusieurs moyens pouvaient être employés pour illustrer une quantité d'idées. A ce propos, Meier note que ces moyens ne semblent pas avoir fait l'objet d'une classification systématique par les théoriciens de cette époque,

Suchen wir einen Überblick der in der Musik des 16. Jahrhunderts gängigen Wortausdeutungen zu gewinnen, so müssen wir als Erstes freilich konstatieren, daß ein vollständig ausgeführter Katalog dieser Wortausdeutungen von den Autoren jener Zeit nirgends gegeben wird.<sup>33</sup>

et l'auteur, après avoir fait une investigation sur la concordance du texte et de la musique dans plusieurs oeuvres

de la Renaissance, tente de décrire les principales façons d'exprimer les mots et ce, indépendamment d'une déviation du mode ou de cadences étrangères susceptibles d'avoir cette même fonction. Meier insiste toutefois sur le fait que,

"Malerei" oder "Vor-Augen-Stellen" in Tönen kann freilich immer nur uneigentlicher, gleichnishafter Art sein. Der Musiker muß also, will er ein Wort ausdeuten, zwischen dem Gehalt des Wortes einerseits und musikalisch "Machbarem" andererseits gewisse Analogien ausfindig machen.<sup>34</sup>

C'est ainsi que, par exemple, une série de petites valeurs de notes correspond à la notion de vitesse ou de rapidité, de nombreuses notes répétées peuvent suggérer l'idée de la multiplication ou que des mélismes traduisent l'idée de l'abondance. Une des correspondances spatiales est le passage des voix dans le registre aigu pour exprimer l'image du ciel et la descente vers le registre grave pour celle de la terre; un autre symbole est celui du cercle musical ou "*circulatio*" (ligne musicale en forme de courbe sinueuse), suggérant l'idée du cadre environnant.<sup>35</sup>

Par ailleurs, Meier explore également les cadences établies sur des degrés étrangers au mode principal et observe que ces écarts, par rapport à la cadence normale et aux formules mélodiques, peuvent servir à exprimer les notions de péchés, d'injustice, d'erreurs, de néant, etc...

Die Verwendung von Kadenzen, die dem Modus eines Werkes fremd sind, bildet - dies ist nicht zuviel gesagt - eines der wichtigsten und am häufigsten gebrauchten Mittel musikalischer Wortausdeutung schlechthin.<sup>36</sup>

Les moyens ci-haut mentionnés ont été largement

utilisés par Lassus dans les Psaumes Pénitentioux, et un des exemples de l'union de la forme et du symbolisme, se trouve dans le verset V,12 (ex.49a et b). Dans ce verset écrit à cinq voix, où le Soprano est voix prépondérante, en raison du fait que cette voix est la seule à chanter le texte au complet, la description complète du rôle des autres voix dans la forme aidera à mieux saisir la fonction du Soprano.

Exemple 49a (V.12) - 5 voix - Voix prépondérante: Soprano.

" Dies mei sicut umbra declinaverunt:\* et ego sicut foenum arui."

\* Mes jours sont comme l'ombre qui décline, et moi comme l'herbe sèche."

B :-----3-|-----5-----

Sop. : " Dies mei sicut umbra declinaverunt:\*

Alto : " Dies mei sicut umbra declinaverunt,

Tén.I : " "

Tén.II: " "

Basse : " -

B :---|-----6-----|-----7---|-----8-----|---9---|-----10---|---11-----|12|

Sop. : I et ego, I et ego sicut foenum arui."

Alto : sicut umbra declinaverunt:\* sicut foenum arui, et sicut foenum arui."

Tén.I : " " "

Tén.II: " " "

Basse : " " "

La combinaison du Soprano (voix prépondérante) répond à la figure X (xi + y) - X (y + x) et se présente comme suit:

B :-----3-|-----5-|-----6-|-----7-|-----8-|-----12-|

S : 6 4 2 2 2 8

: Y : : : X

: : : : |

:... 8 ..... : ... 4 ... |

x1 | y |

|\_12\_| | 12\_|

X

X

Le chevauchement du Soprano qui chante seul "et ego"

$\xi = 8 \diamond$

Soprano (= V.P.)  
Di - es me - i si - cut umbra de - cli - na - ve - runt: si - cut umbra de - cli - na

Alto  
Di - es me - i si - cut umbra de - cli - na - ve - runt, si - cut umbra de - cli - na

Tenor I  
Di - es me - i si - cut umbra de - cli - na - ve - runt, si - cut umbra de - cli - na

Tenor II  
Di - es me - i si - cut umbra de - cli - na - ve - runt, si - cut umbra de - cli - na

Basso  
Di - es me - i si - cut umbra de - cli - na

$\gamma = 4 \diamond$        $\xi = 8 \diamond$

et e - go | et e - go si - cut foe - num a - ru - i. | Si - cut foe - num a - ru - i, | si - cut foe - num a - ru - i.

ve - runt: | Si - cut foe - num a - ru - i, | si - cut foe - num a - ru - i.

ve - runt | Si - cut foe - num a - ru - i, | si - cut foe - num a - ru - i.

ve - runt. | Si - cut foe - num a - ru - i, | si - cut foe - num a - ru - i.

ve - runt. | Si - cut foe - num a - ru - i, | si - cut foe - num a - ru - i.

contribue à l'équilibre de la forme, en même temps que d'exprimer l'idée de l'individualité. De plus, les valeurs qui soulignent "Dies" et "sicut umbra declinaverunt" en illustrent bien le sens: des brèves sur "Dies", et des minimales et semi-minimales en mouvement descendant sur "sicut umbra declinaverunt". Dans la seconde partie du verset, le manque de variété ou l'absence d'ornement que suggère la sécheresse au sens figuré, est symbolisé par la répétition musicale exacte (sauf la dernière note) de "sicut foenum arui" à l'Alto et à la Basse; par ailleurs, la ligne mélodique du Soprano s'inspire de celle du Ténor II (8<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> brèves) et ce dernier s'inspire cette fois de celle du Ténor I.

Dans son étude sur les moyens utilisés par les compositeurs de la Renaissance pour exprimer les mots, Meier mentionne les répétitions et les résume en trois catégories.

La répétition :

- sert à imiter le son des trompettes ou des cloches,
- sert comme "*tertium comparationis*" entre le texte et la musique, ou
- illustre une idée,

et en parlant de la troisième catégorie (utilisée par Lassus dans l'exemple précédent) l'auteur dit,

Den dritten Bereich wortausdeutenden Gebrauches von Redicten erschließt deren -wie wir sahen, schon von mittelalterlichen Theoretikern erwähnter- Mangel an <diversitas>; die Redicten bedeuten hier also eine bewusst und gewollt eintönige und dadurch <schlechte> Melodiebildung. Demgemäß erscheinen sie, in solchem Sinne eingeführt, zu Begriffen von affektmäßig



généralement, la joie a la faculté d'être contagieuse. Lassus répète trois fois le mot "*exultabunt*" en l'espace de huit semi-brèves et demi, en partageant ces répétitions entre le Ténor et la Basse; et fait intéressant, le Ténor le répète sur les mêmes notes (sauf la dernière) et la Basse à peine un ton plus bas (sauf la dernière note), imprimant cette idée de répétition de certains détails mentionnés plus haut. D'un tout autre caractère, "*Ossa humiliata*" couvre juste le double du mot précédent, soit dix-sept semi-brèves; la première fois, en une longue descente de semi-brèves soutenant les mélismes de la Basse; la deuxième fois, Lassus inverse les rôles, les semi-brèves étant à la Basse et les mélismes au Ténor. Cette descente de la Basse jusqu'au "E" grave renforce la suggestion d'une profonde humiliation et le rythme régulier de semi-brèves, celle de la fatigue. De plus, les suspensions déplaçant l'accent rythmique à la Basse, peuvent être associées à l'idée de souffrance.

Le premier verset du Psaume II (ex.35) est une illustration de l'équilibre parfait entre la musique et le sens du texte. En effet, la première partie du verset contient quatorze syllabes, alors que la seconde n'en a que neuf, mais leur essence textuelle en est exactement la même: "*Beati quorum remissae sunt iniquitates:\** et quorum tecta sunt peccata". (*Heureux ceux dont les iniquités sont remises, et dont les péchés sont pardonnés*). Cette analogie est tout d'abord soulignée par la somme totale de trente semi-brèves dans chacune des deux parties. Quant à

exemple 35a (II, 1)

Sopranos (C.V.P.)  
 Alto  
 Tenors I  
 Tenors II  
 Basses I

Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...

Sopranos (C.V.P.)  
 Alto  
 Tenors I  
 Tenors II  
 Basses I

Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...

Sopranos (C.V.P.)  
 Alto  
 Tenors I  
 Tenors II  
 Basses I

Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...

Sopranos (C.V.P.)  
 Alto  
 Tenors I  
 Tenors II  
 Basses I

Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...  
 Et spiritu sancto, et spiritu sancto, et spiritu sancto...

l'agencement des portions, un simple coup d'oeil révèle une double connexité (2 x 16 ◊ et 2 x 14 ◊), et les détails au niveau de l'écriture sont remarquables (ex.35a); ainsi, les portions x (16 ◊) et xi (16 ◊) contiennent toutes deux des mélismes sur "iniquitates" (B. 7 - 8) et sur "peccata" (B.21 - 22 et 28 - 30) alors que les portions y (14 ◊) et yi (14 ◊) sont caractérisées par des syncopes. Par ailleurs, en soulignant les mots "iniquitates" et "peccata" par des mélismes, Lassus en suggère la quantité et en appuyant ces mêmes mots par des cadences étrangères au mode, l'auteur évoque leur nature qui est contraire au bien (9ième brève: cadence phrygienne de A sur "iniquitates" et à la 17ième brève: cadence de F sur "peccata"). Enfin, la forme indirecte renforce, dans ce cas-ci, l'idée de l'absence de droiture.

Le septième verset du Psaume VII (ex.51), correspond à la figure simple X - X.

Exemple 51. (VII,7) - 5 voix. 4 voix = même combinaison.

"Velociter exaudi me Domine;\* defecit spiritus meus."

"Hâtez-vous de m'exaucer, Seigneur, car mon âme est débailante."

```

B :-----1-----|-----2-----|-----3-----|-----4-----|---
   : "Velociter exaudi me Domine, velociter exaudi me Domine:*
S :           4           |           4           |
   :..... 8 .....:
           X

```

```

B :--5-|-----6-----|----7---|---8---|
   :_ defecit spiritus meus." I
S :           4           |           4           |
   :..... 8 .....:
           X

```

Dans ce verset, la première portion s'étend sur quatre semi-brèves et la répétition textuelle intégrale, deuxième portion de la première partie, occupe le même espace. Dans la seconde partie du verset, le silence (une brève) ajouté à la fin, représente les septième et huitième semi-brèves nécessaires à l'équilibre de la forme et sa fonction symbolique est évidente; ce silence reflète l'idée de la défaillance, alors que les minimales et semi-minimales qui accompagnent la première partie, expriment l'urgence de la demande. En outre, la connexité existant au niveau des rapports égaux entre les parties, est également présente sur le plan mélodique. Par exemple, les notes "e - f# - g - a" composant la ligne mélodique de la répétition de "*velociter exaudi me, Domine*" à l'Alto, se retrouvent dans sa deuxième partie; les notes du Ténor II (3ième et 4ième brèves) sont les mêmes que celles qui composent la mélodie de la deuxième partie du Ténor I, et les deux parties de la Basse contiennent plusieurs notes et intervalles identiques.

Les dessins madrigalesques (petites valeurs rapides) pour dépeindre la notion de hâte, sont également utilisés dans le Psaume I, verset no.10, dont la figure avec sous-rapports directs est la suivante:



La connexité est non seulement un élément-clé de la structure d'un verset, mais ce qui est tout à fait prodigieux, c'est d'avoir réussi à lui donner une signification substantielle par rapport au texte. Ceci est à nouveau vérifiable dans le onzième verset du Psaume II, écrit dans le mode hypodorien et dont le texte est le suivant,

" Nolite fieri sicut equus et mulus,\* quibus non est intellectus."

*" Ne sois point comme le cheval et le mulet, animaux sans raison."*

Dans la première partie, pour illustrer le manque de raison du mulet, Lassus adopte un thème mélodiquement disjoint et rythmiquement maladroit. Dans la seconde partie, la portion établissant la connexité est indirecte, ce croisement imageant ici le besoin qu'ont les êtres peu brillants de tout compliquer. Par ailleurs, la cadence de "Bb" au lieu de celle de "G" renforce encore l'idée de la bêtise des animaux.

Un autre exemple intéressant démontrant l'union du texte et de la musique est le huitième verset du Psaume IV dont la figure est  $X (x + y) - Y (y + z + z)$ :



*mundabor*" (ré-sol-sol-mi) et répétition de "*lavabis*" (ré-do-sol-fa). Ensuite, l'Alto chante "*super nivem*" en semi-brèves, exprimant l'idée de la supériorité d'une chose immaculée.

Pour que la musique "prenne vie devant les yeux", dans le sixième verset du Psaume V, Lassus utilise une ligne mélodique quasi adhésive,

Exemple 54. (V,6) - 5 voix - Voix prépondérante: Alto.

" A voce gemitus mei,\* adhaesit os meum carni meae."

" A force de gémir, ma peau s'est collée à mes os."

B :-----5|-----7-|-----13---|  
 CAD : IV-I  
 : " A voce gemitus mei adhaesit os meum, adhaesit os meum carni meae."  
 S : 10.5 | 5 | 10.5 |  
       X            Y            X

Dans ce verset, la ligne mélodique presque entièrement conjointe de l'Alto dépeint l'adhérence de la peau aux os, et cette soudure est si bien illustrée par les notes répétées liant les mots les uns aux autres:

*mei adhaesit os meum, adhaesit os meum carni meae*  
 F F D D F# F# G G F-----|

Par cette technique et par le déplacement de la ponctuation entre les deux parties, les portions collent les unes aux autres, et les lignes mélodiques des trois portions (à peine étendues à une tierce pour les "2X" et à une quarte pour la portion "Y") s'unissent à la forme pour dépeindre subtilement le concept de l'adhérence.

Dans le deuxième verset du Psaume IV (voir exemple 20), dont le texte est le suivant:

" Et secundum multitudinem miserationum tuarum: \* dele iniquitatem meam."

" Et suivant la multiplicité de ta compassion, efface mes iniquités."

Lassus utilise la répétition d'une même note pour dépeindre l'idée de la multiplicité. Le Ténor I, qui est ici voix prépondérante, répète la note "sol" sur "multitudinem", pour dépeindre la grandeur de la compassion divine (31ème et 41ème brèves). Dans la deuxième partie du verset, la technique d'échange de notes entre les voix sur "dele" (91ème à 111ème brève) produit une impression d'effacement; cette impression est renforcée par les silences qui précèdent et suivent ce mot, lequel exprimé en brèves, suggère à son tour la quantité d'iniquités à effacer. La voix prépondérante en répétant "iniquitatem", unique répétition relevée dans ce verset, concourt à renforcer le symbolisme de la forme qui, par sa première portion (2X) par rapport à la suivante (X), traduit la grandeur de la bonté divine à l'égard de nos fautes.

Faisant suite au vingtième verset du Psaume V, dans lequel Lassus utilise le registre aigu pour imager le concept du ciel et la descente vers le grave pour celui de la terre, le verset 21 est un autre reflet de l'union du texte et de la forme. La figure de ce verset est 2X - Y - X.

Exemple 55. (V.21) - 5 voix - Voix prépondérante: Ténor I.

" Ut audiret gemitus compeditorum:\* ut solveret filios interemptorum."

" Pour entendre les gémissements des captifs, pour délivrer les fils de ceux qui ont été mis à mort."

B :-----8-|---  
 CAD : F'  
 : " Ut audiret, ut audiret gemitus compeditorum:\*  
 S : 16 ;  
 2X

B :-----11---|-----15|  
 CAD : C'  
 : " ut solveret, ut solveret filios interemptorum."  
 S : 6 ; 8 ;  
 Y X

Dans la première partie, l'homorythmie sur "gemitus" lui imprime un effet de force et de quantité, alors que les entrées successives de "Ut audiret" qui le précèdent, dégagent l'idée de gémissements ininterrompus qui arrivent successivement aux oreilles du Seigneur. Dans la seconde partie du verset, la portion "Y" est entourée par des silences symbolisant l'abolition des attaches propres à la captivité et le retour à la liberté. La troisième portion de huit semi-brèves est reliée à la première d'une part, par les caractéristiques mélodiques précédemment décrites dans le verset VII,7 (retour de notes et intervalles identiques appartenant à la première portion) et d'autre part, par le sens même du texte: dans la première portion le mot "captifs", et dans la troisième le mot "fils", décrivent ceux qui gémissent. Cette connexité entre la première et la troisième portion fait ressortir la deuxième qui, par sa petite dimension, symbolise la promptitude avec laquelle Dieu pourrait délivrer les captifs.

Un autre exemple de l'union de la forme et du symbolisme se trouve dans l'exemple suivant, dont la figure est  $X(x + y + x) - Y(y + 2y)$ .

**Exemple 56.** (III,14) - 5 voix - Voix prépondérante: Soprano.

" Ego autem tanquam surdus non audiebam: et sicut mutus non aperiens os suum "

" Mais moi, je suis comme un sourd qui n'entend rien, et comme un muet qui ne peut ouvrir la bouche. "

B :-----2---|-----4---|-----6-|-----8-|---9-|-----14|  
 : " Ego autem tanquam surdus non audiebam: et sicut mutus  $x$   $\perp$  non aperiens os suum. "  
 4 | 5 | 4 | 5 | 10 |  
 x | y | x | y | 2y |  
 : | : | : | : | : |  
 :-----13-----: :-----15-----:  
 X Y

Dans la première partie du verset, le Soprano et l'Alto chantent "Ego autem" et "non audiebam"; entre ces deux portions de quatre semi-brèves chacune, les cinq voix chantent "tanquam surdus" (5  $\diamond$ ) et cette "masse sonore" suggère le handicap du sourd face au volume sonore. Dans la seconde partie du verset, "mutus" est suivi par un silence à toutes les voix, renforçant ainsi l'idée du mutisme, cet autre handicap couvrant aussi cinq semi-brèves. Par ailleurs, l'effet résultant de cet handicap "non aperiens os suum", consiste en une portion double (10  $\diamond$ ).

Un autre verset dont la combinaison contient des rapports doubles au symbolisme évident, est le dixième du Psaume II, dont la figure est  $X(x + 2y + y) - Y(2y + z)$ .



l'imitation entre les voix (l'instruction commence par l'imitation) et la répétition (petits motifs sur "*instruam te*"), laquelle est indispensable à tout apprentissage; et comme un temps d'arrêt est indispensable pour assimiler tout enseignement, Lassus symbolise cet arrêt par un silence précédant la répétition de "*et instruam te*" aux deux voix. Quant à "*la route à suivre*", celle-ci est représentée par les lignes mélodiques aux degrés conjoints sur les débuts de "*hac gradieris*". Dans la deuxième partie du verset, Lassus utilise le même principe de répétitions coupées par des silences, pour représenter "*j'arrêterai mes regards*"; toutefois, la traduction littérale est "*j'arrêterai mes yeux*" et, petit détail intéressant, Lassus finit "*oculos meos*" par deux semi-brèves sur "*meos*", symbolisant ainsi le chiffre propre à l'organe de la vue.

Dans le chapitre relatif à la méthode de calcul des combinaisons, le découpage du cinquième verset du Psaume III (ex. 11a et b) fait référence à la commixture du mode. Ce verset répond à la figure  $X (x + x) - Y (y + x)$ .

Exemple 58. (III,5) - 2 voix - Voix prépondérante: Ténor.

"Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae: a facie insipientiae meae."

"Mes plaies se sont envenimées et ulcérées, en punition de mes égarements."

```

B   ---1---2---|-----|---6-----10---|---
CAD :                               E-m1
    : " Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae,"
S   :     5         5         |     10         |
      :... 10  ...:           x
          x                   |
          |----- 20 -----|
                x
  
```

```

B   :-----14-|-----19|
CAD :                               A2
    : a facie insipientiae meae, insipientiae meae"
S   :         8         |     10         |
      y                   x
      |----- 18 -----|
                y
  
```

Mais si l'influence de la commixture dans la délimitation des portions est évidente, son utilisation à des fins expressives l'est tout autant, et au sujet de ce verset Meier dit,

Initium, Mediatio (Kadenz auf e, Takt 10) und Schluß des Duos sind gemäß der Norm des 3. Modus komponiert. Dazwischen aber deutet Lasso die Textworte "et corruptae sunt" und "a facie insipientiae meae" durch Commixtionen aus...Zwar rasch vorübergehend, dennoch unverkennbar wird also, um die "Verderbnis" and "Unwissenheit" zu schildern, erst der 7., dann der 5. Modus statt der eigentlichen Tonart eingeführt.<sup>38</sup>

Par ailleurs, l'écriture mélismatique utilisée pour exprimer "cicatrices meae" et "insipientiae meae" souligne l'ampleur des égarements et leur conséquence.

Un autre exemple d'écart aux normes modales utilisé à des fins d'expression textuelle, se trouve dans le troisième verset du Psaume VI (ex.59a et b) écrit en mode Hypolydien.

Le Ténor II est voix prépondérante et sa combinaison se rapporte à la figure  $X (x + y) - Z (x + z)$ .

Exemple 59a. (VI,3) - 5 voix - Voix prépondérante: Ténor II.

" Si iniquitates observaveris Domine: \* Domine, quis sustinebit? "

" Si vous tenez, Seigneur, un compte exact de nos iniquités, qui subsistera, Seigneur? "

B :-----5-|-----8-|-----  
 CAD : F'  
 : " Si iniquitates observaveris, observaveris Domine: \*  
 S : ll | 6.5 |  
x y  
:-----17.5-----|  
X

B :-----14-|-----17-|  
 CAD : f' IV-I  
 : Domine, quis sustinebit, Domine, quis sustinebit, quis sustinebit? "  
 S : ll | 5.5  
x z  
|-----16.5-----|  
Z

Dans ce verset, le cantus firmus est chanté en canon par l'Alto et le Ténor I. Le Ténor imite ce cantus firmus à la quarte inférieure, lequel est renversé à l'Alto. Ce renversement est déjà un premier symbole, car ce qui est renversé n'est pas dans un état normal et cette image métaphorique se rattache au mot "*iniquitates*" (péchés, soit contraire au bien). Cette idée de péchés est aussi soulignée par l'utilisation d'une commixture dorienne. Une première espèce de quinte descendante et montante est chantée par le Ténor II sur la fin de "*iniquitates observaveris*" (3ième et 4ième brèves). Cette même espèce de quinte montante étant chantée aussi par la Basse (3ième brève). Ensuite, la Basse chante "*observaveris*" sur "ré-fa", alors que le Soprano le chante sur "la-fa", ces deux

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Soprano  
Si in-i-qui-ta-tes ob-ser-va-ve-ris, ob-ser-va-ve-ris Do mi-ne:

Alto  
Si in-i-qui-ta-tes ob-ser-va-ve-ris Do mi-ne:  
(REVERSE)

Ténor I  
Si in-i-qui-ta-tes ob-ser-va-ve-ris Do mi-ne:

Ténor II  
Si in-i-qui-ta-tes ob-ser-va-ve-ris ob-ser-va-ve-ris Do mi-ne Do

BASSE  
Si in-i-qui-ta-tes ob-ser-va-ve-ris ob-ser-va-ve-ris Do mi-ne:

10 11 12 13 14 15 16 17

Do mi-ne, quis su-s-ti-ne-bit quis su-s-ti-ne-bit?

Do mi-ne, quis su-s-ti-ne-bit, quis su-s-ti-ne-bit, quis su-s-ti-ne-bit?

Do mi-ne, quis su-s-ti-ne-bit?

Do mi-ne, quis su-s-ti-ne-bit, quis su-s-ti-ne-bit?

Do mi-ne, quis su-s-ti-ne-bit, quis su-s-ti-ne-bit?

intervalles réunis formant à nouveau la première espèce de quinte dorienne. Avant la fin de cette première partie de verset, la Basse chante encore une quinte dorienne transposée (D-G-D) et la première espèce de quarte dorienne est chantée par le Ténor II (6ième et 7ième brèves). Cette première espèce de quarte descendante se retrouve un peu plus loin sur "Domine" au Ténor II (Brèves 8 et 9: C - G soit *sol-ré*).

Dans la seconde partie du verset, le Soprano chante "*sustinebit?*" construit sur la première espèce de quinte dorienne en mouvement descendant et montant, cette montée rappelant l'inflexion du langage dans l'interrogation (11ième et 12ième brèves), pendant que la Basse finit de chanter "Domine" sur une autre quinte dorienne transposée (G-D). L'insertion dorienne prend fin avec la première espèce de quarte transposée (C - G - C - *sol-ré-sol*) descendante et montante à l'Alto sur "*quis sustinebit?*" (14ième et 15ième brèves). Mais Lassus insiste sur l'importance de ce mot, en le soulignant par une deuxième espèce de quarte, phrygienne cette fois-ci: au Ténor II = *mi-mi-sol-la-sol-fa-mi*, et à l'Alto = *mi-fa-sol-la-sol*, pendant qu'une pédale de F est soutenue par le Soprano et le Ténor I (brèves:15-16-17). De plus, la cadence plagale placée à la fin du verset correspond à la question posée.

Dans ce verset, Lassus réussit à dépeindre symboliquement la fragilité de l'être humain face à la tentation, en débalançant le mode hypolydien par l'usage des

commixtures. Enfin, au niveau de la forme, la connexité entre les parties est établie par les portions "x". Ces portions balancent parfaitement l'idée de l'action conditionnelle (*Si iniquitates observaveris*) ainsi que celle de l'interrogation (*quis sustenebit?*); cet équilibre signifie peut-être qu'aucun ne subsisterait, si le Seigneur faisait le compte exact des iniquités de chacun.

Idéalement, tous les versets devraient faire l'objet d'une telle investigation qui, en dépit de son caractère assez subjectif, prouverait cette concordance du texte et de la musique; mais, en raison des contraintes de temps et d'espace imposées à une thèse de maîtrise, la présente recherche doit malheureusement se limiter à ces quelques exemples. Ces analyses représentent néanmoins un éloquent échantillon de l'immense génie de Roland de Lassus.

## Chapitre 8

### CONCLUSION

L'objectif de cette thèse était de découvrir le motif des répétitions dans l'organisation textuelle des Psaumes de la Pénitence de Lassus, et de vérifier leur conséquence sur la forme de leurs versets. Un examen, axé sur le calcul des syllabes et des brèves résultant de l'adaptation musicale des versets, a fait l'objet de la première approche et les résultats, pris tels quels, ont prouvé qu'aucune forme n'émergeait de ceux-ci. Néanmoins, cette première investigation a révélé que les répétitions textuelles étaient à la base de l'articulation générale des Psaumes de la Pénitence et qu'une méthode était nécessaire pour découvrir leur arrangement.

Cette méthode de calcul a été élaborée dans le but de trouver et de classer les combinaisons arithmétiques pouvant produire des formes. Cette méthode, utilisée dans les 132 versets des Psaumes Pénitentiels, a permis de découvrir toutes sortes de figures arithmétiques déterminant les formes des versets. Chacune des figures a d'abord été exemplifiée dans le chapitre de la "Structure musicale", et les analyses résumées des autres versets (classées dans l'annexe II) ont démontré la validité de l'application des principes discutés dans la méthode de calcul; ces principes étant même applicables dans le Psaume VI et ce, en dépit du fait que les versets de ce Psaume sont commandés par un

cantus firmus. Mais toutes ces combinaisons arithmétiques régissant la structure de l'oeuvre se fondent dans celle-ci et une réelle concordance émerge du texte, de la musique, et des formes, comme cela a été démontré dans le chapitre traitant de la "Concordance du texte et de la musique".

Cette recherche n'est certes pas exhaustive, mais son but a été atteint, lequel était de décéler le rôle des répétitions textuelles dans les Psaumes de la Pénitence, en vérifiant dans quelle mesure ces dernières pouvaient en influencer la forme. A ce propos, la découverte de l'ensemble des figures arithmétiques atteste cette influence et confirme l'attrait éprouvé par Lassus pour les recherches combinatoires. Par ailleurs, le tableau récapitulatif des figures trouvées dans chacun des Psaumes Pénitentioux (voir annexe III), démontre en un coup d'oeil la variété dans l'enchaînement des combinaisons, variété qui permet de conclure que Lassus était davantage intéressé par la forme individuelle des versets, plutôt que par une structure globale (autre que modale) pour chacun des Psaumes. Cet agencement élimine toute rigidité ou monotonie et d'ores et déjà, cet assemblage de diverses combinaisons de durées musicales en un tout que constituent les Psaumes de la Pénitence de Lassus, peut être considéré comme une exceptionnelle et merveilleuse mosaïque musicale.

Mais ce chef-d'oeuvre n'a pas fini de faire couler de l'encre, car si les devanciers et contemporains de Lassus furent séduits par les jeux numériques, aucun ne semble les

avoir manipulés avec autant de subtilité, Lassus passant, avec un égal bonheur, de la simplicité à la plus étonnante complexité. Dès lors, une des directions possibles pour une recherche ultérieure pourrait être celle de vérifier si la technique utilisée dans ce travail est applicable dans d'autres oeuvres du répertoire du 16ième siècle.

ANNEXE I

Tableau no.1

PSAUME I (no.6)

\* coupe

r = avec répétition(s)

No. du verset		Syllabes		Brèves	
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%
1	Domine, ne in furore tuo arguas me,*.....	14	54	10 (r)	37
	neque in ira tua corripias me.....	12	46	17 (t)	63
2	Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum:*.....	16	47	15.5 (r)	57
	sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.....	18	53	11.5 (r)	43
3	Et anima mea turbata est valde:*.....	12	60	12 (r)	50
	sed tu Domine usquequo ?.....	8	40	12 (r)	50
4	Convertere Domine, et eripe animam meam:*.....	16	53	9 -	36
	salvum me fac propter misericordiam tuam.....	14	47	14 (r)	64
5	Quoniam non est in morte qui memor sit tui:*.....	14	50	14.5 (r)	66
	in inferno autem quis confitebitur tibi?.....	14	50	7.5 (r)	34
6	Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes lectum meum:*.	23	66	30 (r)	60
	lacrymis meis stratum meum rigabo.....	12	34	20 (r)	40
7	Turbatus est a furore oculus meus:*.....	13	46	6 -	33
	inveteravi inter omnes inimicos meos.....	15	54	12 (r)	67
8	Discedite a me omnes qui operamini iniquitatem:*.....	19	54	12 (r)	50
	quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.....	16	46	12 (r)	50
9	Exaudivit Dominus deprecationem meam,*.....	15	54	9 -	45
	Dominus orationem meam suscepit.....	13	46	11 (r)	55
10	Erubescant et conturbentur vehementer omnes inimici mei:*.....	21	58	8.5 -	45
	convertantur et erubescant valde velociter.....	15	42	10.5 (r)	55
11	Gloria Patri, et Filio,.....	9	56	7.5 -	63
	et Spiritui Sancto.....	7	44	4.5 -	37
12	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*.....	14	56	13 (r)	43
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	17 (r)	57

Tableau no.2

PSAUME II (31)

No. du Verset		Syllabes		Brèves	
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%
1	Beati quorum remissae sunt iniquitates:*	14	61	13.5 (r)	45
	et quorum tecta sunt peccata.....	9	39	16.5 (r)	55
2	Beatus vir cui non imputavit Dominus peccatum,*	17	63	13 (r)	57
	nec est in spiritu ejus dolus.....	10	37	10 (r)	43
3	Quoniam tacui, inveteraverunt ossa mea,*	16	67	11.5 (r)	46
	dum clamarem tota die.....	8	33	13.5 (r)	54
4	Quoniam die ac nocte gravata est super me manus tua:*	19	53	9 -	31
	conversus sum in aerumna mea, dum configitur spina.....	17	47	20 (r)	69
5	Delictum meum cognitum tibi feci:*	12	50	16.25(r)	63
	et injustitiam meam non abscondi.....	12	50	9.75(r)	37
6	Dixi: Confitebor adversum me injustitiam meam Domino:*	20	56	15.75(r)	49
	et tu remisisti impietatem peccati mei.....	16	44	16.25(r)	51
7	Pro hac orabit ad te omnis sanctus,*	11	58	9.5 -	50
	in tempore opportuno.....	8	42	9.5 (r)	50
8	Verumtamen in diluvio aquarum multarum,*	15	63	11.5 (r)	40
	ad eum non approximabunt.....	9	37	17.5 (r)	60
9	Tu es refugium meum a tribulatione, quae circumdedit me:*	21	54	17 (r)	63
	exultatio mea, erue me a circumdantibus me.....	18	46	10 (r)	37
10	Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac qua gradieris:*	22	67	15.5 (r)	57
	firmabo super te oculus meos.....	11	33	11.5 (r)	43
11	Nolite fieri sicut equus et mulus,*	13	59	8.25(r)	46
	in quibus non est intellectus.....	9	41	9.75(r)	54
12	In campo et fraeno maxillas eorum constringe,*	15	65	10.75(r)	54
	qui non approximant ad te.....	8	35	9.25(r)	46

13	Multa flagella peccatoris:*	9	32	9.25(r)	33
	sperantem autem in Domino misericordia circumdabit.....	19	68	18.75(r)	67
14	Laetamini in Domino, et exsultate justi:*	15	56	12.25(r)	53
	et gloriamini omnes recti corde.....	12	44	10.75(r)	47
15	Gloria Patri, et Filio,.....	9	56	5.5 -	42
	et Spiritui Sancto.....	7	44	7.5 (r)	58
16	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*.....	14	56	17 (r)	52
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	16 (r)	48

Tableau no.3

PSAUME III (no.37)

No. du verset		Syllabes		Brèves	
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%
1	Domine, ne in furore tuo arguas me,*.....	14	54	12.25(r)	68
	neque in ira tua corripas me.....	12	46	5.75(r)	32
2	Quoniam sagittae tuae infixae sunt mihi:*.....	14	54	17 (r)	63
	et confirmasti super me manum tuam.....	12	46	10 (r)	37
3	Non est sanitas in carne mea a facie irae tuae:*.....	18	49	17 (r)	55
	non est pax ossibus meis a facie peccatorum meorum.....	19	51	14 (r)	45
4	Quoniam iniquitates meae supergressae sunt caput meum:*.....	19	58	22.25(r)	74
	et sicut onus grave gravatae sunt super me.....	14	42	7.75(r)	26
5	Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae,*.....	15	56	10 -	53
	a facie insipientiae meae.....	12	44	9 (r)	47
6	Miser factus sum, et curvatus sum usque in finem:*.....	15	54	14 (r)	48
	tota die contristatus ingrediebar.....	13	46	15 (r)	52
7	Quoniam lumbi mei impleti sunt illusionibus:*.....	17	61	14.5 (r)	69
	et non est sanitas in carne mea.....	11	39	6.5 (r)	31
8	Afflictus sum, et humiliatus sum nimis:*.....	13	52	9 -	50
	rugiebam a gemitu cordis mei.....	12	48	9 (r)	50
9	Domine, ante te omne desiderium meum:*.....	15	52	16.5 (r)	55
	et gemitus meus a te non est absconditus.....	14	48	13.5 (r)	45
10	Cor meum conturbatum est in me, dereliquit me virtus mea:*.....	19	53	19.75(r)	55
	et lumen oculorum meorum, et ipsum non est mecum.....	17	47	16.25(r)	45
11	Amici mei, et proximi mei *.....	11	44	8.5 (r)	53
	adversum me appropinquaverunt et steterunt.....	14	56	7.5 -	47
12	Et qui juxta me erant, de longe steterunt:*.....	13	46	6.5 (r)	20
	et vim faciebant qui quaerebant animam meam.....	15	54	25.5 (r)	80

13	Et qui inquirebant mala mihi, locuti sunt vanitates:*	18	60	10.75(r)	47
	et dolos tota die meditabantur.....	12	40	12.25(r)	53
14	Ego autem tanquam surdus non audiebam:*	13	50	6.5 -	46
	et sicut mutus non aperiens os suum.....	13	50	7.5 -	54
15	Et factus sum sicut homo non audiens:*	12	44	7 -	50
	et non habens in ore suo redargutiones.....	15	56	7 -	50
16	Quoniam in te, Domine, speravi:*	11	46	8 (r)	50
	tu exaudies me, Domine, Deus meus.....	13	54	8 (r)	50
17	Quia dixi: Nequando supergaudeant mihi inimici mei:*	20	51	11 (r)	41
	et dum commoventur pedes mei, super me magna locuti sunt.....	19	49	16 (r)	59
18	Quoniam ego in flagella paratus sum:*	13	50	9 -	47
	et dolor meus in conspectu meo semper.....	13	50	10 (r)	53
19	Quoniam iniquitatem meam annuntiabo:*	15	58	10 (r)	42
	et cogitabo pro peccato meo.....	11	42	14 (r)	58
20	Inimici autem mei vivunt, et confirmati sunt super me:*	19	56	12.5 (r)	66
	et multiplicati sunt qui oderunt me inique.....	15	44	9.5 (r)	34
21	Qui retribuunt mala pro bonis, detrahebant mihi:*	16	62	8 -	36
	quoniam sequebar bonitatem.....	10	38	14 (r)	64
22	Ne derelinquas me, Domine, Deus meus:*	13	65	11.5 (r)	58
	ne discesseris a me.....	7	35	8.5 (r)	42
23	Intende in adjutorium meum:*	11	55	6 (r)	35
	Domine, Deus salutis meae.....	9	45	11 (r)	65
24	Gloria Patri, et Filio,.....	9	56	5.5 (r)	42
	et Spiritui Sancto.....	7	44	7.5 (r)	58
25	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*	14	56	12 (r)	46
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	14 (r)	54

Tableau no. 4

PSAUME IV (no. 50)

No. du verset		Syllabes		Brèves		
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%	
1	Miserere mei, Deus,*.....	8	38	6	-	46
	secundum magnam misericordiam tuam.....	13	62	7	(r)	54
2	Et secundum multitudinem miserationum tuarum,*.....	18	67	8	-	53
	dele iniquitatem meam.....	9	33	7	(r)	47
3	Amplius lava me ab iniquitate mea:*.....	14	58	7.5	(r)	50
	et a peccato meo munda me.....	10	42	7.5	(r)	50
4	Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:*.....	15	56	11	(r)	42
	et peccatum meum contra me est semper.....	12	44	15	(r)	56
5	Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:*.....	15	42	6	-	33
	ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.....	20	58	15	(r)	58
6	Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:*.....	15	54	6.5	-	41
	et in peccatis concepit me mater mea.....	13	46	9.5	-	59
7	Ecce enim veritatem dilexisti:*.....	12	36	7	-	32
	incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.....	21	64	15	(r)	68
8	Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor:*.....	14	52	8	-	38
	lavabis me, et super nivem dealbabor.....	13	48	13	(r)	62
9	Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:*.....	16	57	9.5	-	45
	et exultabunt ossa humiliata.....	12	43	12.5	(r)	55
10	Averte faciem tuam a peccatis meis:*.....	14	54	11.5	(r)	50
	et omnes iniquitates meas dele.....	12	46	11.5	(r)	50
11	Cor mundum crea in me, Deus:*.....	9	36	12	(r)	40
	et spiritum rectum innova in visceribus meis.....	16	64	18	(r)	60
12	Ne projicias me a facie tua:*.....	12	46	9.5	(r)	35
	et spiritum sanctum tuum ne aurefas a me.....	14	54	16.5	(r)	65

13	Redde mihi laetitiam salutaris tui:*	14	54	8.5 (r)	46
	et spiritu principali confirma me.....	12	46	9.5 (r)	54
14	Docebo iniquos vias tuas:*	10	50	9.5 -	39
	et impii ad te convertentur.....	10	50	11.5 (r)	61
15	Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae:*	18	55	12.5 -	61
	et exultabit lingua mea justitiam tuam.....	15	45	6.5 -	39
16	Domine, labia mea aperies:*	12	48	5.5 -	42
	et os meum annuntiabit laudem tuam.....	13	52	7.5 -	58
17	Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique:*	19	66	13 (r)	52
	holocaustis non delectaberis.....	10	34	12 (r)	48
18	Sacrificium Deo spiritus contribulatus:*	15	47	10.5 (r)	42
	cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias.....	17	53	14.5 (r)	58
19	Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion:*	18	60	12.5 (r)	62
	ut aedificentur muri Jerusalem.....	12	40	8.5 (r)	38
20	Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta:*	24	63	9 -	57
	tunc imponent super altare tuum vitulos.....	14	37	6 -	43
21	Gloria Patri, et Filio,.....	9	56	8 (r)	57
	et Spiritui Sancto.....	7	44	7 (r)	43
22	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*	14	56	12 (r)	46
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	14 (r)	54

Tableau no.5

PSAUME V (no.101)

No. du verset		Syllabes		Brèves	
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%
1	Domine exaudi orationem meam:*	12	55	6	- 38
	et clamor meus ad te veniat.....	10	45	10	(r) 62
2	Non avertas faciem tuam a me:*	11	38	7.5	- 30
	in quacumque die tribulor, inclina ad me aurem tuam.....	18	62	17.5	(r) 70
3	In quacunq̄ue die invocavero te,*.....	12	60	8.25	(r) 52
	velociter exaudi me.....	8	40	7.75	(r) 48
4	Quia defecerunt sicut fumus dies mei:*	14	50	8	- 47
	et ossa mea sicut cremium aruerunt.....	14	50	9	- 53
5	Percussus sum ut foenum, et aruit cor meum:*	14	50	7.75	- 43
	quia oblitus sum comedere panem meum.....	14	50	10.25	(r) 57
6	A voce gemitus mei*.....	8	44	4.75	- 37
	adhaesit os meum carni mcae.....	10	56	8.25	(r) 63
7	Similis factus sum pellicano solitudinis:*	15	50	11.5	(r) 55
	factus sum sicut nycticorax in domicilio.....	15	50	9.5	(r) 45
8	Vigilavi,*.....	4	20	4	(r) 31
	et factus sum sicut passer solitarius in tecto .....	16	80	9	(r) 69
9	Tota die exprobrabant mihi inimici mei:*	16	55	12	(r) 55
	et qui laudabant me, adversum me jurabant.....	13	45	10	(r) 45
10	Quia cinerem tanquam panem manducabam,*.....	13	52	8.5	(r) 39
	et poculum meum cum fletu miscebam.....	12	48	13.5	(r) 61
11	A facie irae et indignationis tuae:*	15	60	7.5	(r) 54
	quia elevans allisisti me.....	10	40	6.5	(r) 46
12	Dies mei sicut umbra declinaverunt:*. .....	13	57	4.75	(r) 40
	et ego sicut foenum arui.....	10	43	7.25	(r) 60
13	Tu autem, Domine, in aeternum permanes:*	13	37	5.75	- 32
	et memoriale tuum in generationem et generationem.....	22	63	12.25	(r) 68
14	Tu, exurgens misereberis Sion:*. .....	11	41	9.5	- 38
	quia tempus miserendi ejus, quia venit tempus.....	16	59	15.5	(r) 62

15	Quoniam placuerunt servis tuis lapides ejus:*	16	62	11.25(r)	56
	et terrae ejus miserebuntur.....	10	38	8.75(r)	44
16	Et timebunt gentes nomen tuum Domine,*	13	52	9 (r)	47
	et omnes reges terrae gloriam tuam.....	12	48	10 (r)	53
17	Quia aedificavit Dominus Sion:*	12	52	11.25(r)	59
	et videbitur in gloria sua.....	11	48	7.75(r)	41
18	Respexit in orationem humilium:*	13	59	8 -	62
	et non sprevit precem eorum.....	9	41	5 -	48
19	Scribantur haec in generatione altera:*	14	48	10.25(r)	41
	et populus qui creabitur laudabit Dominum:.....	15	52	14.75(r)	59
20	Quia prospexit de excelso sancto suo:*	13	52	7.5 -	47
	Dominus de caelo in terram aspexit:.....	12	48	8.5 (r)	53
21	Ut audiret gemitus compeditorum:*	12	50	8 (r)	53
	ut solveret filios interemptorum:.....	12	50	7 (r)	47
22	Ut annuntient in Sion nomen Domini:*	13	57	9.75(r)	65
	et laudem ejus in Jerusalem.....	10	43	5.25 -	35
23	In conveniendo populos in unum,*	12	55	5.5 -	37
	et reges ut serviant Domino.....	10	45	9.5 (r)	63
24	Respondit ei in via virtutis suae:*	13	46	14.25(r)	55
	Paucitatem dierum meorum nuntia mihi.....	15	54	11.75(r)	45
25	Ne revoces me in dimidio dierum meorum:*	16	47	7 -	44
	in generationem et generationem anni tui.....	18	53	9 (r)	56
26	Initio tu Domine terram fundasti:*	13	50	7.5 -	33
	et opera manuum tuarum sunt caeli.....	13	50	15.5 (r)	67
27	Ipsi peribunt, tu autem permanes:*	11	46	8 -	53
	et omnes sicut vestimentum veterascent.....	13	54	7 -	47
28	Et sicut opertorium mutabis eos, et mutabuntur:*	18	50	9.75(r)	54
	tu autem idem ipse es, et anni tui non deficient.....	18	50	8.25 -	46
29	Filii servorum tuorum habitabunt:*	13	48	10.75 -	51
	et semen eorum in saeculum dirigetur.....	14	52	10.25(r)	49
30	Gloria Patri, et Filio,*	9	56	9.75(r)	70
	et Spiritui Sancto.....	7	44	4.25 -	30
31	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*	14	56	15 (r)	47
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	17 (r)	53

Tableau no.6

PSAUME VI (no.129)

No. du verset		Syllabes		Brèves		
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%	
1	De profundis clamavi ad te Domine:*	12	55	12	-	46
	Domine exaudi vocem meam.....	10	45	7	(r)	54
2	Fiant aures tuae intendentes*	10	48	6.25(r)		37
	in vocem deprecationis meae.....	11	52	10.75(r)		63
3	Si iniquitates observaveris Domine:*	14	64	9	(r)	53
	Domine, quis sustinebit?.....	8	36	8	(r)	47
4	Quia apud te propitiatio est:*	12	44	6.25(r)		39
	et propter legem tuam sustinui te Domine.....	15	56	9.75(r)		61
5	Sustinuit anima mea in verbo ejus:*	14	54	7.75(r)		54
	speravit anima mea in Domino.....	12	46	6.25(r)		46
6	A custodia matutina usque ad noctem,*	14	61	9.25(r)		58
	speret Israel in Domino.....	9	39	6.75(r)		42
7	Quia apud Dominum misericordia:*	13	50	8	-	50
	et copiosa apud eum redemptio.....	13	50	8	(r)	50
8	Et ipse redimet Israel*	9	43	5.5	-	39
	ex omnibus iniquitatibus ejus.....	12	57	8.5	(r)	61
9	Gloria Patri, et Filio,.....	9	56	9.5	(r)	56
	et Spiritui Sancto.....	7	44	7.5	(r)	44
10	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*	14	56	13	(r)	52
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	12	(r)	48

Tableau no.7

PSAUME VII (142)

No. du verset		Syllabes		Brèves	
		Nombre	Ratio%	Nombre	Ratio%
1	Domine exaudi orationem meam: auribus percipe obsecrationem meam. in veritate tua:*. . . . .	21	66	7.5 (r)	36
	exaudi me in tua justitia. . . . .	11	34	3.5 -	64
2	Et non intres in iudicium cum servo tuo Domine:*. . . . .	17	47	8.5 (r)	39
	quia non justificabitur in conspectu tuo omnis vivens. . . . .	19	53	13.5 (r)	61
3	Quia persecutus est inimicus animam meam:*. . . . .	16	57	8 -	44
	humiliavit in terra vitam meam. . . . .	12	43	10 (r)	56
4	Collocavit me in obscuris sicut mortuos saeculi,*. . . . .	17	42	8 -	40
	et anxietus est super me spiritus meus, in me turbatum est cor. . . . .	23	58	12 (r)	60
5	Memor fui dierum antiquorum, meditatus sum in omnibus operibus. . . . .	26	35	11.5 -	52
	tuis:*. . . . .	14	65	10.5 (r)	48
6	Expandi manus meas ad te:*. . . . .	9	37	5 -	29
	anima mea sicut terra sine aqua tibi. . . . .	15	63	12 (r)	71
7	Velociter exaudi me Domine:*. . . . .	11	58	4 (r)	50
	defecit spiritus meus. . . . .	8	42	4 -	50
8	Non avertas faciem tuam a me :*. . . . .	11	44	14.5 (r)	56
	et similis ero descendentibus in lacuum. . . . .	14	56	11.5 (r)	44
9	Auditam fac mihi mane misericordiam tuam:*. . . . .	16	70	10.5 (r)	38
	quia in te speravi. . . . .	7	30	17.5 (r)	62
10	Notam fac mihi viam in qua ambulem:*. . . . .	12	50	14.5 (r)	63
	quia ad te levavi animam meam. . . . .	12	50	8.5 (r)	37
11	Eripe me de inimicis meis, Domine, ad te confugi:*. . . . .	19	49	13.5 (r)	50
	doce me facere voluntatem tuam, quia Deus meus es tu. . . . .	20	51	13.5 (r)	50
12	Spiritus tuus bonus deducet me in terram rectam:*. . . . .	16	42	7 -	39
	propter nomen tuum, Domine, vivificabis me in aequitate tua. . . . .	22	58	11 (r)	61

13	Educes de tribulatione animam meam:*.....	15	42	10.25(r)	50
	et in misericordia tua disperdes omnes inimicos meos.....	21	58	10.75(r)	50
14	Et perdes omnes, qui tribulant animam meam:*.....	14	58	6.5 -	43
	quoniam ego servus tuus sum.....	10	42	8.5 (r)	57
15	Gloria Patri, et Filio,.....	9	56	6.25(r)	48
	et Spiritui Sancto.....	7	44	6.75(r)	52
16	Sicut erat in principio, et nunc, et semper,*.....	14	56	19 (r)	61
	et in saecula saeculorum. Amen.....	11	44	12 (r)	39

ANNEXE II

1) FIGURES SIMPLES

Rappel:

V.P. = voix prépondérante.

B = numéro des brèves ( le signe | représente la fin d'une brève).

S = longueur des portions calculées en semi-brèves.

## Figures X - X

III,15 - 5 voix - 4 voix sur 5 = même combinaison.

```

B :-----7-|-----14-|
S :      14          14
         X           X
  
```

IV,1 - 5 voix - V.P.: Soprano.

```

B :-----6-|-----13-|
S :      13      |      13
         X           X
  
```

IV,3 - 5 voix - V.P.: Basse.

```

B :-----8-|-----16-|
S :      16          16
         X           X
  
```

V,20 - 5 voix - V.P.: Soprano.

```

B :-----8-|-----16-|
S :      16          16
         X           X
  
```

## Figures X - X - Y

III,12 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

B	:-----6- -----13- -----32-
S	:     13           13                   38
	X             X                     Y

IV,12 - 3 voix - V.P.: Ténor.

B	:-----9- -----18- -----26-
S	:     18           18           16
	X             X             Y

IV,14 - 5 voix - V.P.: Ténor II.

B	:-----8- -----16- -----21-
S	:     16             16             10
	X             X             Y

V,10 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B	:-----8- -----16- -----22-
S	:     16             16             12
	X             X             Y

V,13 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

B	:-----6- -----12- -----18-
S	:     12.5         12.5         11
	X             X             Y

VII,2 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

B	:-----8- -----16- -----22-
S	:     16             16             12
	X             X             Y

## VII,9 - 5 voix - V.P.: Basse

B :-----10-|-----20-|-----28-|  
 S :           20                           20                           16  
               X                           X                           Y

## VII,12 - 4 voix - V.P.: Ténor I.

B :-----7-|-----14-|-----18-|  
 S :       14                           14                           8  
           X                           X                           Y

Figures X - Y - X

## I,5 - 5 voix - V.P.: Alto.

B :-----8-|-----13-|-----22-|  
 S :       17.5           |   9           |       17.5           |  
           X                           Y                           X

## II,13 - 5 voix - V.P.: Ténor II.

B :-----9-|-----19-|-----28-|  
 S :       18                           20                           18  
           X                           Y                           X

## III,16 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----7-|--9-|-----16-|  
 S :       14           4           14  
           X           Y           X

## III,22 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----8-|---11-|-----20-|  
 S :       17           |   6           |       17           |  
           X                           Y                           X

## III,23 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

B :-----6-|-----11-|-----17-|  
 S :       12           10           12  
           X           Y           X

IV,19 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----8-|-----13-|-----21-|  
 S :       16               10               16  
           X                   Y                   X

V,8 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----4-|-----9-|-----13-|  
 S :   8               10               8  
       X               Y               X

V,23 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----5-|-----9-|-----15-|  
 S :   11       |   8       |   11       |  
       X           Y           X

V,26 - 5 voix - V.P.: Basse.

B :-----8-|-----15-|-----23-|  
 S :       16               14               16  
           X                   Y                   X

V,30 - 5 voix - V.P.: Basse.

B :-----5-|-----9-|-----14-|  
 S :   10               8               10  
       X               Y               X

VII,1 - 5 voix - V.P.: Basse.

B :-----6-|-----15-|-----21-|  
 S :   12               18               12  
       X                   Y                   X

VII,4 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----8-|-----12-|-----20-|  
 S :       16               8               16  
           X                   Y                   X

## Figures X -Y -Y

II,9 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B	:-----7- -----17- -----27-
S :	14                      20                      20
	X                              Y                              Y

III,7 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B	:-----8- -----14- -----21-
S :	16                         13                         13
	X                              Y                              Y

V,1 - 5 voix - V.P.: Ténor II.

B	:-----5- -----10- -----16-
S :	10                         11                         11
	X                              Y                              Y

VII,8 - 5 voix - V.P.: Alto.

B	:-----6- -----16- -----26-
S :	12                      20                      20
	X                              Y                              Y

## Figure X - Y - Z - Y

III,1 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

B	:--2- -----7- -----13- -----18-
S :	4            10            12            10
	X            Y            Z            Y

2) FIGURES SIMPLES AVEC RAPPORTS DOUBLES

Figure 2X - X - Y

I,11 - 5 voix - V.P.: Basse.

```

B :-----5-|---7|-----12-|
S :   10  | 5  |   9  |
      2X   X   Y
  
```

Figures 2X - Y - X

V,11 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :-----6-|-----11-|---14-|
S :   12      10      6
      2X       Y      X
  
```

Figure X - Y - 2X

VII,6 - Duo - V.P.: Alto.

```

B :-----5-|-----9-|-----17-|
S :   10      8      16
      X       Y      2Y
  
```

Figures X - Y - 2Y

IV,20 - 5 voix - V.P.: Basse.

```

B :-----5-|---8-|-----15-|
S :  10.5 | 6.5 |   13  |
      X     Y   2Y
  
```

IV,21 - 5 voix - V.P.: Soprano.

```

B :-----4-|-----8-|-----15-|
S :   9  | 7  |   14  |
      X   Y   2Y
  
```

3) FIGURES AVEC SOUS-RAPPORTS DIRECTS

X - X

Figure X (x + y) - X (x + y)

II,7 - 5 voix - 4 voix sur 5 = même combinaison

B :	-----4-	-----9-	-----14-	-----19-				
S :	9		10		9		10	
	x		y		x		y	
	:___ 19 ___:				:___ 19 ___:			
	X				X			

III,8 - 4 voix - V.P.: Basse.

B :	-----4-	-----9-	-----13-	-----18-			
S :	8		10		8		10
	x		y		x		y
	:___ 18 ___:				:___ 18 ___:		
	X				X		

IV,4 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :	-----4-	-----13-	-----17-	-----26-			
S :	8		18		8		18
	x		y		x		y
	:___ 26 ___:				:___ 26 ___:		
	X				X		

## X - Y

## Figure X (x + x) - Y (x + y)

V,5 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----4-|-----8-|-----12-|-----18-|  
 S : 8            8            8            12  
      x            x            x            y  
      :\_\_\_ 16 \_\_\_:            :\_\_\_ 20 \_\_\_:  
               X                                Y

V,16 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----4-|-----9-|-----14-|-----19-|  
 S : 8            10            10            10  
      x            y            y            y  
      :\_\_\_ 18 \_\_\_:            :\_\_\_ 20 \_\_\_:  
               X                                Y

VII,5 - 5 voix - V.P.: Basse.

B :-----6-|-----12-|-----18-|-----22-|  
 S : 12            12            12            8  
      x            x            x            y  
      :\_\_\_ 24 \_\_\_:            :\_\_\_ 20 \_\_\_:  
               X                                Y

## Figures X (x + y) - Y (y + y)

I,7 - 5 voix - V.P.: Basse.

B : 3/2                                4/4  
 B :-1-|-----5-|6-|-----12-|-----18-|  
 S : 5 | 12 | 12 | 12 |  
      x        y            y            y  
      :\_\_\_ 17 \_\_\_:            :\_\_\_ 24 \_\_\_:  
               X                                Y

III,13 - 5 voix - V.P.: Ténor II.

B :-----5-|-----11-|-----17-|-----23-|  
 S : 10            12            12            12  
      x            y            y            y  
      :\_\_\_ 22 \_\_\_:            :\_\_\_ 24 \_\_\_:  
               X                                Y

Figures X (x + y) - Y (y + z)

I,1 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :--2- -----10- -----19- -----27-			
S : 4              17              17              16			
x                    y	y                    z		
:___ 21 ___:	:___ 33 ___:		
X	Y		

II,5 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B :-----7- -----15- -----23- ---26-			
S :        14                    16                    16                    6			
x                    y	y                    z		
:___ 30 ___:	:___ 22 ___:		
X	Y		

II,6 - 3 voix - V.P.: Ténor.

B :-----4- -----15- -----27- -----32-			
S :    8              23              23              10			
x                    y	y                    z		
:___ 31 ___:	:___ 33 ___:		
X	Y		

IV,18 - 5 voix - V.P.: Ténor II.

B :-----4- -----10- -----16- -----25-			
S :    8            12            12            18			
x                    y	y                    z		
:___ 20 ___:	:___ 30 ___:		
X	Y		

Figures X (x + y) - Y (z + y)

I,8 - Duo - V.P.: Ténor.

B :-----5- -----12- -----17- -----24-			
S :    11              13.5              10              13.5			
x                    y	z                    y		
:___ 24.5 ___:	:___ 23.5 ___:		
X	Y		

III,18 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :----3-|-----8-|-----14-|-----19-|
S : 7   |   10  |   11  |   10  |
      x     y     z     y
      :_ 17 _:     :_ 21 _:
          X             Y

```

V,9 - Duo - V.P.: Soprano.

```

B :-----4-|-----12-|-----14-|-----22-|
S : 9   |   15  |   5   |   15  |
      x     y     z     y
      :_ 24 _:     :_ 20 _:
          X             Y

```

V,28 - 5 voix - V.P.: Alto.

```

B :-----5-|-----9-|-----13-|-----18-|
S : 10.5 |   9   |  7.5  |   9   |
      x     y     z     y
      :_ 19.5 _:     :_ 16.5 _:
          X             Y

```

VII,15 - 5 voix - V.P.: Ténor II.

```

B :----3-|----6-|----10-|----13-|
S : 7   |  5.5 |  8   |  5.5 |
      x     y     z     y
      :_ 12.5 _:     :_ 13.5 _:
          X             Y

```

Figure X (x + y) - Y (x + z + y)

II,8 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :----3-|-----12-|-----15-|-----20-|-----29-|
S : 6     18     6     10     18
      x     y     x     z     y
      :_ 24 _:     :_ 34 _:
          X             Y

```



III,25 - 6 voix - V.P.: Soprano.

```

B :-----7-|-----13-|-----20-|-----29-|
S :      14          12          14          18
      x            y            x            z
      :__ 26 __:      :__ 32 __:
           X                Z
  
```

Figures X (x + y) - Z (z + x)

I,4 - 4 voix - V.P.: Basse.

```

B :-----5-|-----8-|-----17-|-----22-|
S :      10          6          18          10
      x            y            z            x
      :__ 16 __:      :__ 28 __:
           X                Z
  
```

V,4 - 4 voix - 4 voix = même combinaison.

```

B :-----5-|-----8-|-----12-|-----17-|
S :      10          6          8          10
      x            y            z            x
      :__ 16 __:      :__ 18 __:
           X                Z
  
```

V,24 - 5 voix - V.P.: Soprano.

```

B :-----6-|-----14-|-----20-|-----26-|
S :      12          |      16.5          |      11.5          |      12          |
      x            y            z            x
      :__ 28.5 __:      :__ 23.5 __:
           X                Z
  
```

V,25 - 5 voix - V.P.: Soprano.

```

B :--2-|-----7-|-----13-|-----16-|
S : 5,5 |      8.5          |      12.5          |      5.5          |
      x            y            z            x
      :__ 14 __:      :__ 18 __:
           X                Z
  
```

V,31 - 6 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :-----10-|---13-|-----22-|-----32-|
S :      20      |   7  |      17      |      20
          x          y          z          x
          :___ 27 ___:          :___ 37 ___:
                X                          Z

```

VII,13 - 5 voix - V.P.: Alto.

```

B :-----7-|---10-|---14-|-----21-|
S :      14      6      8      14
          x          y          z          x
          :___ 20 ___:          :___ 22 ___:
                X                          Z

```

4) FIGURES AVEC SOUS-RAPPORTS DOUBLES

X - Y

I,9 - 4 voix - V.P.: Ténor II.

B : ---3-|--5-|---8-|-10-|---14-|-----20--|  
 S : 6 | 4 | 7 | 4 | 7 | 12 |  
     x    y    z    y    z    2x  
     :\_\_\_ 17 \_\_\_:           :\_\_\_\_\_ 23 \_\_\_:  
         X                                    Y

II,14 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B = 3/2                   4/4  
 B : -----6-|---9-|---12-|-----17-|-----23-|  
 S :       18.5       | 6   |   6 | 9.5   |   12   |  
           x            y       y       z       2y  
           :            :.. 12 ..:       :\_\_\_ 21.5 \_\_\_:  
           :\_\_\_ 30.5 \_\_\_:                    Y  
   X

II,16 - 6 voix - V.P.: Soprano II.

B : -----10-|-----17-|-----22-|-----26-|-----33-|  
 S :       20                   14           10           8           14 |  
           2x                    y            x            z            y  
           :\_\_\_\_\_ 34 \_\_\_\_\_:       :\_\_\_ 32 \_\_\_: \_\_\_\_\_:  
   X                                    Y

III,21 - 5 voix - V.P.: Soprano.

B : -----5-|---8-|---11-|-----17-|-----22-|  
 S :   10       6       6       12       10  
       x       y       y       2y       x  
       :\_\_\_ 16 \_\_\_:       :\_\_\_\_\_ 28 \_\_\_:  
           X                                    Y

IV,7 - 5 voix - V.P.: Basse.

B : --2-|---5-|---8-|---12-|---15-|---18-|---22-|  
 S : 4   6   6   8   6   6   8  
     x   y   y   2x   y   y   2x  
     :\_\_\_ 16 \_\_\_:       :\_\_\_\_\_ 28 \_\_\_: \_\_\_\_\_:  
           X                                    Y

IV,22 - 6 voix - V.P.: Soprano I.

```

B :-----4-|-----11-|-----18-|-----26-|
S :      8          14          14          16
      x            Y            Y            2x
      :__ 22 __:          :__ 30 __:
          X                      Y
  
```

V,27 - 5 voix - V.P.: Alto.

```

B :--2-|-----8-|-----12-|----15-|
S : 4      12      8      6
      x      2y      2x      y
      :__ 16 __:      :__ 14 __:
          X                      Y
  
```

V,29 - 5 voix - V.P.: Basse.

```

B :-----6-|-----10-|----13-|-----21-|
S :      12      8      6      16
      2x      y      x      2y
      :__ 20 __:      :__ 22 __:
          X                      Y
  
```

VII,16 - 6 voix - V.P.: Soprano I.

```

B :-----7-|-----15-|-----19-|-----27-|-----31-|
S :      14          16          8          16          8
      x            2y            y            2y            y
      :_____ 38 _____:          :__ 24 __:
          X                      Y
  
```

Y - X

Remarque: Ces versets n'ont de spécial que l'inversion des lettres " X et Y " et ce, en raison du fait que leur deuxième grande portion ne contient que des " X ".

III,11 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :--2-|----5-|----8-|-----13-|----16-|
S : 5 | 6 | 6 |      10 | 5 |
      x | y | y |      2x | x |
      |__ 17 __|      |__ 15 __|
          Y                      X
  
```

V,3 - 3 voix - V.P.: Soprano.

```

B :--2-|-----6-|--8-|---11-|-----16-|
S : 5 | 8 | 4 | 5 | 10 |
    x  2y  y  x  2x
    |__ 17 |_____| |__ 15 |__|
        Y                X

```

V,15 - 5 voix - V.P.: Basse.

```

B :-----6-|-----11-|---14-|-----20-|
S : 12      10      6      12
    2x      y      x      2x
    :____ 22 ____:  :__ 18 ____:
        Y                X

```

5) FIGURES SIMPLES INDIRECTES

X - Xi - Y

IV,6 - 4 voix - 3 voix = même combinaison.

B	:-----6-	-----9-	-----12-	-----16-					
S	:	13		5		6		8	
		X		:		Y		:	
				:		13	-----	:	
						Xi			

Xi - Y - X

VII,10 - 5 voix - V.P.: Alto.

B	:-----5-	-----11-	-----14-	-----23-					
S	:	10.5		13		6		16.5	
		:		Y		:		X	
		:		16.5	-----	:			
				Xi					

6) FIGURES AVEC SOUS-RAPPORTS INDIRECTS

X - X

II,2 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :-----3-|-----7-|-----11-|-----19-|-----23-|
S : 6      | 8      | 9      | 15     | 8      |
      :      y      :      x      y
      :15.....|.....:      |____ 23 ____|
      x1      |      X
      |__ 23 __|
      X

```

VII,11 - 5 voix - V.P.: Alto.

```

B :-----5-|-----11-|-----13-|-----19-|-----27-|
S : 11     | 12.5   | 3.5 | 12.5   | 14.5   |
      :      y      :      y      x
      :.... 14.5 .....|.....:      |____ 27 ____|
      x1      |      X
      |__ 27 __|
      X

```

X - Z

I,2 - 5 voix - V.P.: Ténor I.

```

B :-----6-|-----13-|-----15-|-----18-|-----21-|-----27-|
S : 12     | 14     | 5 | 5 | 6 | 12     |
      :      y      :      :      z      :
      :..17.....|.....:      :.....|.....17...:
      x1      |      x1
      |__ 31 __|      |__ 23 __|
      X      Z

```

II,3 - 5 voix - V.P.: Alto.

```

B :-----7-|-----11-|-----14-|-----17-|-----21-|-----25-|
S : 15     | 8      | 6 | 7.5 | 6 | 7.5 |
      x      y      :..12.....|.....:
      |__ 23 ____|      z      :
      X      :.....15.....:
      :      x1
      |__ 27 ____|
      Z

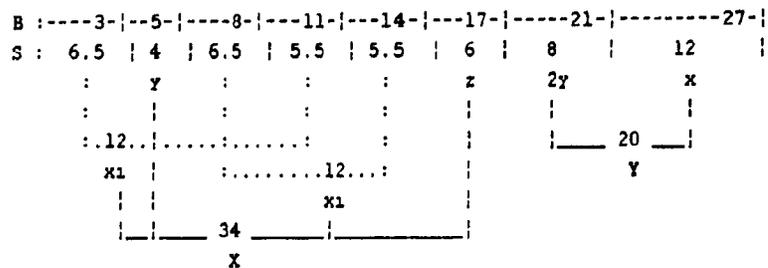
```



7) FIGURES AVEC SOUS-RAPPORTS INDIRECTS ET DOUBLES

X - Y

III,2 - 5 voix - V.P.: Alto.



**ANNEXE III**

Annexe III

TABLEAU RECAPITULATIF DES FIGURES

I	II	III	IV	V	VI	VII
1. $X(x+y)-Y(y+z)$	$X(x+y)-X(yi+xi)$	$X-Y-Z-Y$	$X-X$	$X-Y-Y$	$2X-Y-X$	$X-Y-X$
2. $X(xi+y)-Z(z+xi)$	$X(xi+y)-X(x+y)$	$X(xi+y+xi+z)-Y(2y+x)$	$2X-X-Y$	$X-Xi-Y-Z$	$X-X-Y-Z$	$X-X-Y$
3. $X(x+y)-X(y+x)$	$X(x+y)-Z(z+xi)$	$X(xi+y)-Y(z+y)$	$X-X$	$Y(x+2y+y)-X(x+2x)$	$X(x+y)-Z(x+z)$	$2X-Y-X$
4. $X(x+y)-Z(z+x)$	$X-X-Y$	$X-Y-Z-Y$	$X(x+y)-X(x+y)$	$X(x+y)-Z(z+x)$	$X(x+y)-Y(2y+z)$	$X-Y-X$
5. $X-Y-X$	$X(x+y)-Y(y+z)$	$X(x+x)-Y(y+x)$	$X(x+y)-Y(x+y+x)$	$X(x+x)-Y(x+y)$	$X(2x+y)-Z(x+z)$	$X(x+x)-Y(x+y)$
6. $X-Y-X$	$X(x+y)-Y(x+z)$	$Xi-Y-Xi-X$	$X-Xi-Y$	$X-Y-X$	$X(x+y)-Y(y+z)$	$X-Y-2X$
7. $X(x+y)-Y(y+y)$	$X(x+y)-X(x+y)$	$X-Y-Y$	$X(x+y+y)-Y(2x+y+y+2x)$	$X(x+y)-Z(xi+z)$	$X-X$	$X-X$
8. $X(x+y)-Y(z+y)$	$X(x+y)-Y(x+z+y)$	$X(x+y)-X(x+y)$	$X(x+y)-Y(y+z+z)$	$X-Y-X$	$X-X$	$X-Y-Y$
9. $X(x+y+z)-Y(y+z+2x)$	$X-Y-Y$	$X(xi+y)-Z(xi+z)$	$X-Xi-Y$	$X(x+y)-Y(z+y)$	$X(x+y)-Y(z+y)$	$X-X-Y$
10. $X(x+y)-Z(z+z)$	$X(x+2y+y)-Y(2y+z)$	$X(x+y)-Z(x+z)$	$X(x+y)-Z(z+x)$	$X-X-Y$	$X(x+y)-Y(yi+z)$	$Xi+Y+X$
11. $2X-X-Y$	$X(x+y)-Y(xi+2y)$	$Y(x+y+y)-X(2x+x)$	$X-Xi-2X$	$2X-Y-X$	-	$X(xi+y)-X(y+x)$
12. $X(x+2y+x)-Y(2x+y+2x)$	$X(xi+y)-Z(z+xi)$	$X-X-Y$	$X-X-Y$	$X(xi+y)-X(y+x)$	-	$X-X-Y$
13. -	$X-Y-X$	$X(x+y)-Y(y+y)$	$X(x+y)-Y(y+z)$	$X-Y-Y$	-	$X(x+y)-Z(z+x)$
14. -	$X(x+2y)-Y(z+y)$	$X(x+y+x)-Y(y+2y)$	$X-X-Y$	$X(2x+y)-Y(y+2y+z)$	-	$X-Y-2Y$
15. -	$X-Xi-Z$	$X-X$	$Xi-Y-X$	$Y(2x+y)-X(x+2x)$	-	$X(x+y)-Y(z+y)$
16. -	$X(2x+y)-Y(x+z+y)$	$X-Y-X$	$X-Y-X$	$X(x+y)-Y(y+y)$	-	$X(x+2y+y)-Y(2y+y)$
17. -	-	$X(x+y)-Y(yi+2x)$	$X(x+x)-Y(y+x+z)$	$X(2xi+y)-Y(x+z)$	-	-
18. -	-	$X(x+y)-Y(z+y)$	$X(x+y)-Y(y+z)$	$X-Y-Y$	-	-
19. -	-	$X(xi+y)-Z(x+z)$	$X-Y-X$	$X-Xi-Y$	-	-
20. -	-	$X(x+y)-Z(x+z)$	$X-Y-2Y$	$X-X$	-	-
21. -	-	$X(x+y)-Y(y+2y+x)$	$X-Y-2Y$	$2X-Y-X$	-	-
22. -	-	$X-Y-X$	$X(x+y)-Y(y+2x)$	$X-X-X$	-	-
23. -	-	$X-Y-X$	-	$X-Y-X$	-	-
24. -	-	$X-Y-2X$	-	$X(x+y)-Z(z+x)$	-	-
25. -	-	$X(x+y)-Z(x+z)$	-	$X(x+y)-Z(z+x)$	-	-
26. -	-	-	-	$X-Y-X$	-	-
27. -	-	-	-	$X(x+2y)-Y(2x+y)$	-	-
28. -	-	-	-	$X(x+y)-Y(z+y)$	-	-
29. -	-	-	-	$X(2x+y)-Y(x+2y)$	-	-
30. -	-	-	-	$X-Y-X$	-	-
31. -	-	-	-	$X(x-y)-Z(z+x)$	-	-

## NOTES DE REFERENCE

1. Préface aux Psaumes de la Pénitence de Lasso, édité par Peter Bergquist, Orlando di Lasso - The Seven Penitential Psalms and Laudate Dominum de caselis, Madison: A-R Editions, Inc. (1990) p. ix.
2. Howard M. Brown, Music in the Renaissance. New Jersey (1976) p. 306.
3. Walter Goetz, "Albrecht V", in Neue Deutsche Biographie. Berlin (1953) p. 159.
4. Pierre Janelle, The Catholic Reformation. Milwaukee (1949) p. 269.
5. K.G. Fellerer, "Church Music and the Council of Trent" in Musical Quarterly, XXXIX (1953) p. 576.
6. Edith Weber, Le Concile de Trente et la Musique. Paris (1982) p. 90.
7. Weber, op. cité. p. 137.
8. Commentaires de Jeremy Noble. Disque Archiv 2533-290 Orlando di Lasso: Bußpsalmen - Motetten. (1975).
9. Goetz, op. cité. p. 159.
10. Horst Leuchtman, Orlando di Lasso Sein Leben. Wiesbaden (1976) p. 134.
11. François J. Fétis, "Lasso", in Biographie Universelle des Musiciens. Tome cinquième. Paris (1870), p. 211.
12. Fétis, op. cité. p. 215.
13. Préface aux Psaumes de la Pénitence de Lasso. Le texte latin est donné par Marcus Van Crevel, Adrianus Petit Coclico (The Hague: Martinus Nijhoff, 1940) p. 300. et par W. Boetticher, Orlando di Lasso und seine Zeit (Kassel, 1958) p. 513, ainsi que dans C. Palisca, "A clarification of Musica Reservata in Jean Taisnier's Astrologiae 1559", Acta Musicologica XXXI (1959) p. 154-155.
14. Marcus Van Crevel, "Secret Structure" in Jacobus Obrecht. Missae VI. Sub tuum Presidium. Amsterdam MCMLIX.
15. Commentaires analytiques de Pierre-Paul Lacas. Disque: Orlandi Lassi Sacrae Cantiones. Direction: Philippe Herreweghe. Astree et Musique en Wallonie Co-éditeurs (1980).

16. Christopher Reynolds, "Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's *Plus nulz regretz*", in Journal of the American Musicological Society. XL (1987) p. 53-54.

17. Reynolds, op. cité. p. 53-81.

18. Pour plus d'informations concernant ces règles, voir The Notation of Polyphonic Music 900-1600, revised fifth edition with commentary (1953), Part II, The Notation of Ensemble Music: White Mensural Notation, Chapter II Mensuration, p. 96-125.

19. Gioseffo Zarlino, The Art of Counterpoint. Part III of Le istitutione harmoniche, Venice, (1558). Trans. by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven (1968) Chapter 53, p. 141.

20. Zarlino, op. cité. chapitre 53, p. 142-143.

21. Bernhard Meier, Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen. Utrecht (1974) Kapitel 4, Erster Teil.

22. Robert G. Luoma, Music, Mode and Words in Orlando di Lasso's Last Works. Lewinston (1989) Part 1, Chapter 3 and Part 2, p. 93-94.

23. Putnam Aldrich, "An Approach to the analysis of Renaissance Music", in Music Review, no. 30 (1969) p. 7.

24. Meier, op. cité. Chapitre 2, première partie.

25. Meier, op. cité. p. 275.

26. Aldrich, op. cité. p. 6.

27. Voir "Vestiges of the Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, c.a. 1450-1475" by Thomas Brothers, in Journal of the American Musicological Society. Vol. XLIV (1991), no.1 p. 1-56. et "Antoine Busnoys and the L'Homme armé Tradition" by Richard Taruskin, in Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXIX (1986) no.2 p. 255-293.

28. Lucie Balmer, Orlando di Lassos Motetten. Eine stilgeschichtliche Studie, Nendeln/Liechtenstein (1978) p. 196.

29. Bergquist, op. cité. p. xi.

30. Le mode lydien avec Bb est appelé *lydien cantus mollis*, alors que le lydien avec B naturel se nomme *cantus durus*. Dans le mode lydien *cantus mollis*, le Bb est nécessaire pour éviter la quarte augmentée (*diabolus in musica*) entre F et B, ou la quinte diminuée entre ces deux mêmes notes. Cette même règle s'applique à l'hexacorde de F mollis.

31. Charles van den Borren, Orlando de Lassus, Paris. (1930) p. 111-112.

32. André Pirro, Histoire de la Musique. Paris (1940) p. 347.

33. Meier, op. cité. p. 226.

34. Meier, op. cité. p. 224.

35. Pour plus d'informations concernant cette figure rhétorique, voir *Circulatio-Tradition. Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator.* by Warren Kirkendale, Acta Musicologica 56 (1984), 69-92.

36. Meier, op. cité. p. 234.

37. Meier, op. cité. p. 230.

38. Meier, op. cité. p. 292.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aldrich, Putnam. "An Approach to the Analysis of Renaissance Music." The Music Review, XXX (1969), 1-21.
- Apel, Willi. The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600. Cambridge: The Medieval Academy of American, 1953.
- Balmer, Lucie. Orlando di Lassos Motetten. Eine stil-geschichtliche Studie. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1978.
- Boetticher, Wolfgang. Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594. Kassel: Barenreiter, 1958.
- Brothers, Thomas. "Vestiges of the Isorythmic Tradition in Mass and Motet, ca. 1450-1475" in Journal of the American Musicological Society. Vol. XLIV, 1991, 255-293.
- Brown, Howard M. Music in the Renaissance. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976.
- Fellerer, K.G. "Church Music and the Council of Trent." in Musical Quarterly, XXXIX, 1953, 576-593.
- Fétis, François J. "Lassus". Biographie Universelle des Musiciens. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co., 1870.
- Fromson, Michele. "A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet" in Journal of the Royal Musical Association, Vol. 117 Part 2, 1992. p. 208-246.
- Goetz, Walter. "Albrecht V", in Neue Deutsche Biographie. Berlin: Duncker & Humblot, 1953.
- Haar, James. "Orlande de Lassus", in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, 10:480-502. London: Macmillan Publishers, 1980.
- Janelle, Pierre. The Catholic Reformation. Milwaukee: The Bruce Publishing company. 1949.
- Janssens, Johannes. History of the German People at the Close of the Middle Ages. Translated by A.M. Christie. St-Louis: B. Herder. 1986.
- Kidd, B.J. The Counter-Reformation, 1550-1600. London: S.P.C.K. 1963.
- Kirkendale, Warren. "Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator." Acta Musicologica 56 1984, 69-92.

- Lasso, Orlando di. The Seven Penitential Psalms and Laudate Dominum de caelis. Edited by Peter Bergquist. Madison: A-R. Editions, Inc. 1990.
- Lasso, Orlando di. Seven Penitential Psalms with Two Laudate Psalms: An Edition of Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Edited by Charlotte Smith. Newark: University of Delaware Press. 1983.
- Lassus, Roland de. Psalmi Davidis Poenitentiales. Monachii, A. Berg, 1584. Réédition: Editions Culture et Civilisation, 1160 Bruxelles. 1970.
- Leuchtman, Horst. Orlando di Lasso Sein Leben. Wiesbaden: Breitkoff & Hartel. 1976.
- Luoma, Robert. Music, Mode and Words in Orlando di Lasso's Last Works. Lewinston: The Edwin Mellen Press. 1989.
- \_\_\_\_\_. "Relationships between Music and Poetry (Cipriano de Rore's Quando signor lasciate)". Musica Disciplina 31 1977, p. 135-54.
- Meier, Bernhard. Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.
- Obrecht, Jacobus. Missae. VI Sub tuum Presidium. Edited by M. Van Crevel. Amsterdam, MCMLIX.
- Palisca, Claude. "A clarification of "Musica Reservata" in Jean Taisnier's "Astrologiae," 1559. Acta Musicologica vol. XXXI, (1959). 69-92.
- Pirro, André. Histoire de la Musique. Paris: H. Laurens. 1940.
- Powers, Harold S. "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony." The Journal of the American Musicological Society, XXXIV (1981), 428-470.
- Reese, Gustave. Music in the Renaissance. New York: W.W. Norton & Company. Inc., 1954.
- Reynolds, Christopher. "Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's *Plus nulz regretz*", Journal of the American Musicological Society XL. 1987, 53-81.
- Searle, G.W. The Counter Reformation. London: University of London Press Ltd. 1974.

- Taruskin, Richard. "Antoine Busnoys and the *L'Homme armé* Tradition." in Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXIX (1986) no.2, p. 255-293.
- Thompson, S. Harrison. Europe in Renaissance and Reformation. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.
- Van Crevel, Marcus. Adrianus Petit Coclico. The Hague: Martinus Nijhoff. 1940.
- van den Borren, Charles. Roland de Lassus. Bruxelles: La Renaissance du Livre. 1943.
- \_\_\_\_\_. Lassus. Paris: Edition d'aujourd'hui. 1930.
- Weber, Edith. Le Concile de Trente et la Musique. Paris: Honoré Champion. 1982.
- Zarlino, Gioseffo. The Art of Counterpoint. Part III of *Le institutione harmoniche*, Venice, 1558. Trans. by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1968.