HAL
archives-ouvertes.fr

La théorie rythmique de Francisco Salinas (De musica libri septem, 1577) et sa réception française jusqu'en 1640

Nicolas Andlauer

▶ To cite this version:

Nicolas Andlauer. La théorie rythmique de Francisco Salinas (De musica libri septem, 1577) et sa réception française jusqu'en 1640. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2018. Français. NNT : 2018TOU20004 . tel-02390685

HAL Id: tel-02390685
https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02390685

Submitted on 3 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Nicolas ANDLAUER

le samedi 3 février 2018

Titre :

La théorie rythmique de Francisco Salinas (De Musica Libri Septem, 1577) et sa réception française jusqu'en 1640

École doctorale et discipline ou spécialité :
ED ALLPH@ : Musique

Unité de recherche :
LLA-Creatis EA 41-52

Directeur/trice(s) de Thèse :

Philippe CANGUILHEM, PR

Jury :
DAUVOIS, Nathalie, U. Paris 3-Sorbonne-Nouvelle, PR
VAN WYMEERSCH, Brigitte, U. Louvain-la-Neuve, PR
TORRENTE, Alvaro, U. Complutense de Madrid, PR
VENDRIX, Philippe, U. François-Rabelais, Tours, DR
CANGUILHEM, Philippe, U. Toulouse-Jean Jaurès, PR

ABSTRACT

Le traité de rythmique de Francisco Salinas, seconde partie de son *De Musica Libri Septem* de 1577, est révélateur de tendances communes à l'ensemble du mouvement humaniste européen du XVI^{e} siècle. En restituant une modélisation « à l'antique » du rythme musical, Salinas prétend résoudre les contradictions du système mensural en vigueur, dans l'économie des agencements de durées sonores organisées par une battue proportionnelle, et suit un impératif de simplification qui concerne également les autres sciences du nombre. Cette entreprise de recadrage épistémologique se double d'une valorisation esthétique de la simplicité du « mètre », en vertu de son pouvoir sur les esprits, et au nom d'objectifs extra-musicaux partagés par tous les courants réformateurs. Le traité sert parallèlement des ambitions pédagogiques et missionnaires, et s'inscrit dans des « politiques du mètre » visant à la maîtrise des outils de contrafacture, comme à la création de « cantiques nouveaux ». Les savoirs-faire dont il promeut l'exercice, et qui culminent dans l'art de faire des vers musicaux et de construire des formes strophiques élaborées, révèlent ses parentés avec les recherches des élites culturelles françaises à la même époque, qui formaient un horizon d'attente particulièrement favorable à ces théories. L'impact du texte de Salinas sur les évolutions des conceptions rythmiques entre la Renaissance et l'âge baroque affecte aussi bien les typologies que les notations des nouveaux langages musicaux, ainsi que les diverses expressions d'une « crise de la conscience rythmique » apparaissant dans les sources théoriques françaises de 1581 à 1640.

Francisco Salinas' treatise on rhythm, the second part of his *De Musica Libri Septem* of 1577, is indicative of trends common to the entire European humanist movement of the sixteenth century. By restoring an "antique" model of musical rhythm, Salinas claims to solve the contradictions of the current mensural system, in the economy of arrangements of sound durations organized by a proportional beat, and follows a simplification imperative which also concerns the other sciences of the number. This epistemological reframing enterprise doubles as an aesthetic valuation of the simplicity of the "meter", by virtue of its power over the spirits, and in the name of extra-musical objectives shared by all reformist currents. The treatise also serves pedagogical and missionary ambitions, and is part of "meter policies" aimed at mastering tools of contrafacture, as at the creation of "new canticles". The know-how he promotes, and which culminates in the art of making musical verses and building up elaborate strophic forms, reveals his kinship with the research of French cultural elites at the same time, which formed a particularly favorable horizon for these theories. The impact that Salinas' text has had on the evolutions of the rhythmic conceptions between the Renaissance and the Baroque age affects both the typologies and notations of new musical languages, as well as the various expressions of a "crisis of rhythmic consciousness" appearing in French theoretical sources from 1581 to 1640.

Tous mes remerciements vont
à mon professeur Philippe Canguilhem,
pour la confiance qu'il m'a témoignée dès le début de cette recherche ;
à mes parents et à mon frère,
pour leur accompagnement ;
aux amis qui ont encouragé mes efforts :
Lucie L., Stanislas M., Slim D., Grégoire B., Christelle T.,
Aurélie D., Laurent O., Sylvain H., Jano B. ;
aux enfants de Sophie M. d. L., chers à mon cœur.

INTRODUCTION

La période qui sépare les dernières productions musicales de l'école franco-flamande au milieu du XVI[e] siècle et l'avènement du style de composition sur basse continue un siècle plus tard a généralement été perçue comme transitoire. C'est cependant sur l'aspect harmonique de cette révolution du langage qu'ont principalement porté les analyses musicologiques : depuis les réflexions profondes de Heinrich Besseler et de Carl Dahlhaus, seule une minorité de chercheurs s'est intéressée aux caractères rythmiques affectés par ces changements.[1]

Néanmoins, un certain nombre de musicologues ont su définir cette période de l'histoire du rythme comme un moment critique, où le système des proportions hérité de la théorie mensurale médiévale venait buter à la fois sur de nouvelles pratiques émergeant des styles populaires, et sur de nouvelles conceptions du temps et de la mesure véhiculées par la culture humaniste. Certaines sources théoriques de cette époque nous renseignent bel et bien sur le niveau de conscience élevé de cette crise en cours, et dressent en même temps les fondations d'un système plus conforme aux nouvelles réalités rythmiques. La présente étude a pour première ambition de faire parler ces sources.

Cette crise à la fois profonde et féconde, si elle a été signalée par de nombreux chercheurs, n'a souvent été lue qu'à travers les modifications d'usage des signes de proportion dans les textes musicaux, ou à travers l'évolution des descriptions de ces signes dans les manuels de « chant figuré », restreignant ainsi cette crise à une contradiction entre une théorie caduque et des usages novateurs. Cette crise du système des proportions est pourtant accompagnée de profondes transformations touchant à la conception du temps musical. Les lointaines formulations de Dalhaus et de Besseler concernant la mutation des pratiques d'écoute entre le XVI[e] et le XVII[e] siècle ont ainsi visé avec perspicacité l'émergence de répertoires et de gestuelles de direction qui témoignent ensemble d'une évolution de la notion de « mesure » vers une perception accentuelle et hiérarchisée des durées (*Akzentstufentakt*). Par ailleurs, les chercheurs ont depuis longtemps repéré et analysé l'émergence précoce de polarités « tonales », invoquant l'équilibre entre les voix extrêmes, les formules cadentielles de la basse, ou le rôle de la tierce du cinquième degré, dans les divers répertoires marqués par le style homophone ou « syllabique », identifié au contrepoint « note contre note » ou *contrapunctus simplex* ; ces répertoires correspondent par ailleurs à ceux promus tout au long du XVI[e] siècle par les courants réformateurs, ou à ceux que la haute culture humaniste laisse filtrer de la culture « populaire ». Le lien entre ces deux formulations classiques des transformations subies par le langage musical européen à la fin de la Renaissance, la

[1] Les ouvrages mentionnés dans cette introduction apparaissent tous dans la bibliographie au nom des auteurs cités.

redéfinition de la notion de mesure et l'installation de polarités tonales, s'enrichit également de la compréhension des paramètres linguistiques et accentuels intervenant dans l'avènement de la monodie accompagnée en Italie, et contribuant en particulier à renforcer le rôle et la perception des vecteurs cadentiels.

Cependant, un paramètre fait défaut dans la compréhension de ces évolutions : comment s'articulent ces nouvelles manières de battre la mesure et de conduire la phrase musicale avec les anciennes conceptions de la battue mensurale (*tactus*) et du déroulé sonore ? On peut à ce titre regarder comme un objet d'étude pertinent la battue métrique (*plausus, plaudus, battuta, bat, bature*), située au croisement des problématiques du rythme musical et du texte poétique, dans sa parenté avec la notion de mesure (*mensura, compassus*) comme avec les diverses notions entourant la définition de l'accent (*ictus, percussio, pesum, accentus*), et qui apparaît aussi comme un objet intermédiaire entre les conceptions anciennes et nouvelles du temps musical. Objet privilégié sur lequel se catalysent les réflexions des théoriciens comme les conceptions des praticiens, entretenant avec la notation un rapport ambivalent, cette battue métrique constituera pour nous le principal point de focalisation.

Au cœur de ce questionnement, le traité de Francisco Salinas, *De Musica libri septem* (Salamanque, 1577), l'une des rares sources théoriques en Occident à consacrer à la théorie rythmique une portion de texte équivalente à l'harmonique, apparaît comme une source exceptionnelle, non seulement par son contenu, dont seule la partie harmonique a fait jusqu'à présent l'objet d'une attention soutenue, mais aussi par sa diffusion remarquable dans les milieux académiques français de la fin de la Renaissance, qui ont pu y trouver l'expression vigoureuse de certaines de leurs préoccupations les plus importantes. La spécificité du *De Musica*, illustration explicite de l'oscillation de la science musicale entre *mathematica* et *humanitas*, en même temps que proclamation virulente des prérogatives de chaque discipline, en fait un objet d'attention particulière lorsqu'on veut interroger la place de la science musicale dans le processus de changement de paradigme opérant alors dans les sphères intellectuelles de la société. A ce titre, nous prêterons attention à tout ce que la théorie rythmique de Salinas « sauve » de l'ensemble des pratiques et des représentations, tous genres et tous styles confondus, dans une fièvre de rationalisation critique qui en fait un objet représentatif dans l'histoire de l'idéalisme scientifique.

Ma recherche vise ainsi à définir les termes de cette *crise de la conscience rythmique*, en dégageant la part qui revient aux systèmes de notation d'un côté, et aux pratiques phonétiques et gestuelles de l'autre, et en voyant dans leur convergence un processus conscient et volontaire, revenant à faire coïncider le système mensural issu du Moyen Âge avec les logiques de l'*ars metrica* puisées par les humanistes dans l'Antiquité. Ce processus, à la source de la notion moderne de « mesure », est

réalisé par Salinas dans son traité de rythmique, dont la dimension historiographique est ici restituée à sa juste valeur : c'est en effet à une véritable archéologie des représentations du rythme que se livre le théoricien espagnol, qui cherche à retrouver dans les concepts antiques la cohérence et la rationalité des usages modernes, quitte à adapter les premiers aux réalités stylistiques du moment, et à amender les seconds au nom d'un idéal réformateur. En ce sens, cette recherche autour du rythme, de ses représentations et de ses pratiques, s'inscrit dans une histoire plus générale de la culture européenne, en se concentrant sur un moment de tension majeure entre les aspirations du mouvement humaniste et les aléas de la politique continentale.

Or, il semblerait que le traité de rythmique de Salinas souffre aujourd'hui du même défaut de lecture que celui qu'il dénonçait lui-même en son temps à l'égard des cinq premiers livres du *De Musica* de saint Augustin, principale source de sa théorie : en 1577, l'ouvrage antique de l'évêque d'Hippone, considéré comme trop grammatical pour les musiciens, et trop musical pour les grammairiens, n'était lu ni par les uns ni par les autres, alors qu'il répondait de manière optimale aux attentes communes des uns et des autres. La manière dont Salinas évoque ce défaut de lecture au XVI^{e} siècle pourrait ainsi s'appliquer à son propre traité de rythmique de nos jours, et son appel aux théoriciens de son temps pourrait s'adresser aux musicologues du XXI^{e} siècle :

Vnde illos ad poeticam pertinere putant, quia versuum ac metrorum exempla et non cantus, vt ipsi arbitrantur, in eis adducta conspiciunt qui considerare deberent, in ipsa metrorum diuersitate diuersas cantus figurati species inueniri. (*De Musica libri septem*, VI, 3, p. 292)	Ceux-là s'imaginent que ces livres appartiennent à l'art poétique, car ses exemples sont de mètres et de vers, et non de chants, ainsi qu'ils le prétendent, alors qu'ils devraient considérer qu'on trouve dans ces exemples les diverses espèces du chant figuré condensées dans la diversité même des mètres.

À leur tour, les trois derniers livres du *De Musica* de Salinas, dont le contenu a été souvent négligé tant par les musicologues que par les philologues, demandent aujourd'hui à être à nouveau ouverts, alors que tant de questionnements et de rencontres s'organisent autour des conceptions du rythme et de ses pratiques d'exécution à la fin de la Renaissance. À cette fin, la présente recherche tente de combler une double lacune : celle qui concerne le versant rythmique du traité dans les études sur l'œuvre de Salinas, et celle qui concerne la place de sa doctrine dans les histoires du rythme musical en Occident.

L'impact des formulations du *De Musica* de Salinas sur l'histoire de la pensée harmonique a depuis longtemps été exploré par les études de Francisco José Léon Tello, Claude V. Palisca, J. Javier Goldáraz Gaínza ou Amaya García Pérez, qui ont dégagé les traits principaux du « modernisme » de Salinas en la matière : lecture critique des sources antiques, synthèse des déductions arithmétiques et géométriques permettant la résolution de conflits entre l'art et la

science, intégration à la théorie des proportions de phénomènes dont on relève de plus en plus la part subjective et perceptive. Or, la théorie rythmique de Francisco Salinas relève d'un statut équivalent : elle constitue également une synthèse majeure de l'ensemble des sources existantes, avec la particularité d'oser reprendre à la grammaire son bien, et de ranger ainsi la théorie métrique sous l'égide de la proportion. Pourtant, le versant rythmique de l'œuvre de Salinas n'a pas bénéficié des mêmes égards que sa théorie harmonique.

Il est à présent acquis que les divers travaux menés au XX^e^ siècle autour des exemples du traité de rythmique, dont une grande quantité cite des mélodies de tradition populaire, n'ont proposé qu'une vision limitée de son contenu réel. Si l'on doit à une longue lignée de musicologues, de Felipe Pedrell à Dionisio Preciado, d'avoir attiré l'attention sur ce matériau d'une inestimable richesse, on peut néanmoins regretter que cette mise en valeur de l'aspect « folklorique » du répertoire, dans les centaines d'exemples illustrant chez Salinas les combinaisons de pieds métriques, ait fait passer au second plan la cohérence conceptuelle et l'importance historique de la théorie elle-même. Comme j'avais moi-même essayé de l'exprimer dans mon mémoire de Master et lors du colloque tenu à l'Université de Salamanque en 2013, l'ensemble de ces travaux nous en disent plus long aujourd'hui sur l'esprit dont ils procèdent, que sur l'objet dont ils traitent.

Le traité de rythmique de Salinas méritait donc une approche renouvelée, qui prenne en compte l'ensemble de son contexte d'élaboration, et de sa zone de diffusion. Depuis plusieurs années, certains des spécialistes contemporains de la théorie harmonique de Salinas, comme Amaya García Pérez, en appellent non seulement à une meilleure connaissance de ce versant de l'œuvre du théoricien, mais aussi à une évaluation plus fiable de son impact réel, en émettant d'ailleurs de trop fortes réserves sur l'ampleur de cet impact :

> Les théories harmoniques de Salinas sont celles qui connurent la plus évidente continuité chez les théoriciens ultérieurs. Il semble que ce ne soit pas le cas des théories rythmiques, bien qu'elles ne soient pas à ce jour suffisamment étudiées. [2]

Il fallait donc remédier à la fois à ce défaut de lecture du traité, et à cette évaluation imprécise de son influence. J'ai tenté, dans les trois premiers chapitres de cette thèse, d'atteindre le premier objectif, en m'efforçant de rester le plus fidèle possible au texte original. Il fallait, pour atteindre le second, limiter considérablement le champ d'étude, tant les perspectives démentaient les pronostics formulés par ces chercheurs : je m'en suis tenu, dans les deux derniers chapitres, à

[2] Amaya García Pérez, « Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *Francisco de Salinas, De Musica libri septem*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2013, p. 92 : « Como vemos, fueron la teorías armónicas de Salinas las que tuvieron una clara continuidad en teóricos posteriores. Parece que este no es el caso de las teorías rítmicas que aún hoy no están debidamente estudiadas. »

l'estimation de sa réception chez les théoriciens français du rythme musical, sur une période couvrant les deux dernières décennies du XVI[e] siècle et les quatre premières du XVII[e] siècle. Ma lecture des livres de rythmique a bénéficié de quelques rares études sur le sujet : fray León Tello a fourni un condensé appréciable mais fort succinct de leur contenu ; un article de Matthiew Royal, exclusivement centré sur le cinquième livre, propose une application originale de ses outils d'analyse au répertoire de style motétique de Pier Luigi Palestrina ; le musicologue, éditeur et organiste Miguel Bernal-Ripoll a également publié quelques études pénétrantes sur les styles rythmiques du répertoire d'orgue à la Renaissance qui doivent beaucoup à sa fine lecture du traité de Salinas. Quelques travaux m'ont également guidé dans l'évaluation de la réception française : Philippe Vendrix et Frédéric de Buzon avaient ainsi tracé quelques pistes dans cette direction, en évoquant pour le premier le traité de Nicolas Bergier, et pour le second la communauté d'esprit générale entre Salinas et certains auteurs français. Il y aurait à trouver dans les textes de ces auteurs, confrontés aux réalités musicales de leur temps, les traces d'une évolution dans la conscience du temps rythmique, qui serait révélatrice de modifications profondes. Frédéric de Buzon signale à ce titre une certaine convergence entre Pontus de Tyard, Salinas et Descartes :

> Le changement peut s'apprécier techniquement lorsque l'on prend comme point de départ de l'analyse la psychologie mythique de la mémoire telle qu'elle est présente chez un bon représentant du platonisme français de la Renaissance, Pontus de Tyard, et que l'on envisage le passage aux théories du rythme chez F. Salinas et dans l'*Abrégé de Musique* de Descartes […]. L'appartenance à une même période ne constitue pas nécessairement, tant s'en faut, la preuve de la communauté d'une problématique, mais, précisément, la comparaison des méthodes et des enjeux peut faire apparaitre l'émergence de notions nouvelles.[3]

J'ai souhaité placer le traité de rythmique de Salinas au centre de cette constellation de textes ; mais il fallait, pour accéder au contenu de l'ouvrage et estimer ses répercussions, se confronter directement au texte latin original, afin d'en extraire les principales lignes de force, et de les mettre à l'épreuve d'une confrontation avec les sources françaises correspondantes. Ce sont les fruits de ce travail que je présente ici.

Quant à la place de Salinas dans l'histoire du rythme européen, elle constitue également le principal angle mort des études menées sur le sujet depuis plusieurs décennies. Les spécialistes de la métrique gréco-latine, comme Jesús Luque Moreno ou Marie Formarier, ont été des guides précieux dans ma compréhension des sources antiques, mais le lien entre ces théories et leur résurgence au XVI[e] siècle reste une question peu traitée à ce jour. Les perspectives transhistoriques ouvertes par Richard Crocker sur la dialectique *musica rhythmica*/*musica metrica*, d'une utilité certaine, ne situent cependant la résurgence du courant métricien qu'au XVIII[e] siècle.

[3] Frédéric de Buzon, « Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII[e] siècle », *Revue de Musicologie*, n° 76, 2 (1990), p. 164.

Depuis les travaux fondateurs de Curt Sachs, dont les concepts les plus généraux m'ont été d'une grande utilité, les musicologues ayant contribué de manière remarquable à la compréhension des notations et des styles rythmiques de la Renaissance, comme J.A. Bank, et plus récemment, Graeme Boone et Ruth DeFord, ne prennent pas en compte l'ouvrage de Salinas. Enfin, les travaux portant sur les mutations qui s'opèrent au tournant des XVI[e] et XVII[e] siècle quant aux modalités de perception et de conceptualisation du temps musical, comme ceux de Theodora Psychoyou pour le domaine français, ou de Matthiew Grant, dont l'approche est plus généralement européenne, négligent également le théoricien espagnol. Seuls Daniel P. Walker et, à sa suite, George Houle, ont pertinemment placé l'ouvrage de Salinas parmi les principales sources relevant d'une culture humaniste du rythme dont le destin est lisible jusqu'au XVIII[e] siècle sous la forme de la *rhythmopoeia* ; ils n'ont cependant pas porté leur attention sur le contenu de l'ouvrage. Quant aux spécialistes de la musique mesurée « à l'antique » à la Renaissance, ils ont souvent négligé les interactions entre les courants allemands, italiens, espagnols et français, qui se réclamaient pourtant d'une culture et d'un idéal communs ; on a même obstinément nié que de telles interactions aient pu exister, quand tout portait à reconnaître le contraire.

> Although Salinas would likely have known Gaffurio's theoretical work on rhythm, there is no evidence that he was aware of either the German or the French practices. Rather, these examples show that, by the second half of the century, seemingly independent attempts to link musical rhythm to classical metrics had been made in several humanist circles around Europe.[4]

Il semble pourtant, comme l'avait soupçonné Édith Weber, que Salinas ait eu une connaissance intime des répertoires métriques allemands et français :

> Par son traité, Salinas se rattache aux préoccupations des philologues allemands et des musiciens français comme Claude Goudimel.[5]

Les nombreux indices d'une filiation entre la tradition germanique et la théorie de Salinas méritent notamment d'être reconnus, comme ils l'étaient d'ailleurs dès l'époque de sa première réception, alors que le jésuite Michel Coyssard prenait à son tour exemple sur les traditions du Nord et du Sud pour défendre l'utilité des hymnes en langue vernaculaire et leur usage en France, et que Giovanni Battista Doni dialoguait avec Marin Mersenne au sujet des mérites respectifs de Hofhaimer, Glarean, Salinas et Goudimel dans leurs mises en musique d'odes d'Horace. Les citations de chants scolaires ou para-liturgiques, les références aux pratiques de scansion, enfin la proximité générale des contenus et des méthodes déployées dans le traité de rythmique avec ceux

[4] Mathew S. Royal, « Tradition and Innovation in Sixteenth-Century Rhythmic Theory: Francisco Salinas's *De Musica Libri Septem* », *Music Theory Spectrum*, n° 34, 2 (2012), p. 29-30.

[5] Edith Weber, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 119.

des représentants des collèges du Nord (Lucas Lossius, Simon Verrepeus, Joris Cassander) sont autant d'hommages déclarés ou implicites de Salinas à ses confrères de tradition germanique, signalant une communauté d'approche qui n'a rien de fortuit. Nous verrons que la démarche de Salinas s'inscrivait dans une « politique du mètre » largement partagée par l'ensemble des détenteurs du savoir ayant à charge la réforme des cultures populaires, dans un climat de concurrence maximale entre confessions.

Enfin, le corpus que j'ai défini comme représentatif de la réception française des théories rythmiques de Salinas, et que j'explore dans le dernier chapitre de cette étude, constitue lui aussi un angle mort de la recherche musicologique. Il semble que le défaut de lecture dont souffre le traité de rythmique de Salinas ait entraîné dans son sillage celui des autres sources qu'on pouvait légitimement lui rattacher, et qui entretiennent avec lui de puissantes relations de parenté ; si bien que cette dimension supposée réduite de l'importance et de l'influence de la théorie rythmique de Salinas semble surtout l'effet de la méconnaissance globale de ce corpus.

La première source sur laquelle nous nous arrêterons, le traité manuscrit anonyme de 1581, n'avait jusqu'alors pas été retranscrit, et l'on ne connaissait de son contenu si original que ce que Paul-Marie Masson en avait brièvement révélé dans sa notice de 1906. De l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, qui s'ouvre sur une méthode de tambour, on ne retient le plus souvent que la partie chorégraphique. Le traité manuscrit de Nicolas Bergier, qu'a bien mis en lumière Philippe Vendrix, et qui a bénéficié d'une édition moderne, constituait le grand absent des recherches sur la théorie française du premier XVII^{e} siècle, comme celle menée par Herbert Schneider, qui le considère comme « non significatif pour la théorie de la composition » ;[6] seul Beat A. Föllmi l'a intégré, à la suite de Salinas, dans son historique de l'augustinisme musical européen. Frédéric de Buzon a aperçu ce que le chapitre sur le rythme du *Compendium* de René Descartes devait à Salinas : il fallait en préciser la part. Enfin, si Matthew Royal a bien vu le lien qui unit Salinas à Mersenne, les thèmes communs et leurs transformations méritaient d'être présentés, en prenant en compte le contenu trop peu diffusé, car non traduit, des *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623.

L'étude de ce corpus de textes est adossée à une évaluation de la diffusion de l'ouvrage de Salinas en France, à travers l'examen des exemplaires présents et de leurs contextes de réception. Les résultats de ce travail permettront, je l'espère, de dépasser certains préjugés. On a trop voulu voir le développement simultané des études rythmiques dans les cercles de l'Académie des Valois, sous l'impulsion de Jean-Antoine de Baïf et Thibault de Courville, et dans le milieu universitaire

[6] Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Tutzing, 1972, p. 17 : « Bergiers *Musique speculative* wurde keiner eingehenden Analyse unterzogen, da diese Schrift für die Kompositionslehre bedeutungslos ist. »

salmantin, avec Francisco Salinas et Luis de León, comme des mouvements certes parents, mais indépendants, des sortes de coïncidences historiques dues à des communautés d'approche d'ordre culturel, mais sans impact sur les évolutions des conceptions de part et d'autre des Pyrénées. Or, par sa diffusion très localisée et sa conservation dans les plus grandes bibliothèques, par son système de références anciennes et modernes plus ou moins cachées et ses échos multiples dans l'ensemble de la pensée et de la pratique du rythme de son époque, particulièrement en France, enfin par l'admiration suscitée par la personnalité contrastée de son auteur, l'œuvre apparaît comme un objet particulièrement luxueux donné à la sagacité des représentants de la République des Lettres, dont les principaux éléments catalyseurs sont des lecteurs de Salinas.

Une part très importante du travail qui suit a donc consisté dans la définition et la mise à disposition des lecteurs francophones d'un corpus précis de textes théoriques, parfois inédits, et qui s'inscrivent dans des contextes culturels singuliers ; une part non moins importante tient dans la mise en regard de ces différents textes autour de problématiques communes, que j'ai désignées, en employant un terme de la rhétorique classique, comme des *topoi* ou des « lieux communs ». Le repérage de ces articulations fortes du discours théorique permet de cerner à la fois les originalités et les emprunts, les paraphrases et les contradictions, dans une dialectique permanente entre « Anciens » et « Modernes ». L'ensemble de ces démarches, comprenant la collection, la traduction, la transcription et la comparaison des textes, fait ainsi apparaître une tradition homogène, reliant Salinas à Mersenne en passant par Mauduit, Arbeau, Bergier et Descartes, mais aussi des évolutions conceptuelles révélatrices. Dans cette perspective, l'exploration a bénéficié de la mise à jour de documents importants : les *Additiones* manuscrites de l'exemplaire de l'Université Harvard, ainsi que la notice biographique originale des « papiers Dupuy » de la Bibliothèque Nationale de France, étaient restés jusqu'ici inaperçus ; le recensement des exemplaires français manquait de précision, et leurs possesseurs n'étaient souvent pas référencés ; certaines allusions à Salinas apparaissant dans la correspondance de Mersenne, en particulier celle qui concerne la disparition de ses manuscrits, n'avaient pas été repérées ; enfin, le traité manuscrit anonyme de 1581 conservé à la Bibliothèque Nationale de France, si représentatif d'un horizon d'attente favorable à la réception de la théorie rythmique de Salinas, n'avait pas été transcrit, et son contenu était jusqu'à présent inconnu. À cet ensemble de sources, s'ajoutent des extraits de programmes de collèges et autres manuels didactiques dont la comparaison avec la méthode de Salinas me paraît si éclairante, ainsi que des textes appartenant aux domaines de la grammaire ou de la poétique, dont je donne souvent pour la première fois une version française. La réunion de l'ensemble de ces textes, connus ou moins connus, publiés ou inédits, donne ainsi une bonne

estimation de ce qu'il faut y lire, en termes de constantes et de variantes. Dans le même temps, la mise en regard de ces textes avec le répertoire musical auquel ils se réfèrent, par allusion ou citation, révèle l'existence de pratiques de performance comme de conceptions de la composition qui resteraient sans eux, au mieux, à l'état de pures hypothèses. En restituant les battues adaptées aux exemples de Salinas, j'espère lever le voile sur une dimension absente des notations, mais très présente dans les mentalités de cette époque charnière.

Au double objectif de cette recherche, qui est à la fois d'exposer la théorie rythmique de Salinas et d'évaluer sa réception française jusqu'en 1640, répond une organisation de ses résultats en deux parties, de volume inégal. Dans les trois premiers chapitres, j'explore les différents aspects de cette théorie rythmique, en me penchant sur l'historique de sa constitution et l'environnement culturel dont elle est issue (chapitre 1), en montrant comment s'y réalise une volonté de faire converger le système de notation mensural avec les conceptions humanistes du rythme et du mètre (chapitre 2), et en voyant comment, à travers les rôles dévolus au « phonasque » et au « symphonète », se jouent en réalité des enjeux missionnaires (chapitre 3). Dans les deux derniers chapitres, je cherche à évaluer l'impact de cette théorie sur l'évolution de la notion de « mesure » en contexte français, en identifiant des canaux de diffusion et des contextes de réception bien précis (chapitre 4), et en suivant le parcours des thèmes formulés par Salinas à travers la littérature théorique, sur une période allant du traité anonyme de 1581 à la querelle musicale entre Jan-Albert Ban et Antoine Boësset en 1640 (chapitre 5).

Note sur les traductions

Sauf mention contraire, l'ensemble des textes traduits dans cette étude l'ont été par mes soins, et sont présentés en regard de leur version d'origine lorsqu'il s'agit de sources primaires. Aux passages les plus délicats du texte latin de Salinas, j'ai reporté en note la version de son traducteur espagnol Ismael Fernández de la Cuesta, surtout lorsque mon interprétation s'écartait sensiblement de la sienne. Par ailleurs, j'ai choisi de présenter lorsque cela était possible des traductions historiquement proches des sources, même lorsqu'elles ne répondaient pas à tous les critères philologiques modernes, car elles sont révélatrices des phénomènes de réception : c'est le cas de la « belle infidèle » de Nicolas Bergier pour certains extraits du cinquième livre de Salinas, mais aussi des traductions inédites des *Istitutioni* de Zarlino tirées du manuscrit 19101 de la Bibliothèque Nationale de France, ainsi que de la version française du *Compendium* de Descartes due à Nicolas Poisson.

CHAPITRE I. PRESENTATION GENERALE DE LA THEORIE RYTHMIQUE DE SALINAS

1. La rythmique de 1577 dans l'œuvre de Salinas

Les trois livres de rythmique de Francisco Salinas, second volet de son unique œuvre publiée en 1577, le *De Musica libri septem*, demandent à être replacés dans le corpus général de ses travaux. C'est l'occasion d'en mener ici une mise à jour, grâce à l'ajout d'une source inédite.

1.2. Panorama des écrits de Francisco Salinas

Les trois manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Espagne

Le corpus des œuvres de Salinas, qui a longtemps été réduit au seul traité de 1577, est aujourd'hui complété par une série de manuscrits dont l'existence nous a été révélée au cours du dernier demi-siècle, et dont l'exploration n'est pas achevée à ce jour. La Bibliothèque Nationale de Madrid détient ainsi trois volumes manuscrits portant le nom de Francisco Salinas : le dernier des trois livres d'un traité d'harmonique daté de 1566, le *Musices liber tertius* (ms 7425), décrit pour la première fois par Anglés et Subirá dans leur catalogue de 1946, et qui a fait l'objet d'une édition critique en 1993[7] ; une version préliminaire, mais non datée, des quatre premiers livres du *De Musica libri septem* (dont nous garderons l'appellation, quoique tardive, *De Musica quatuor priores libri*, ms 7380), excluant de fait la théorie rythmique, et invitant à considérer les deux parties du traité publié comme indépendantes l'une de l'autre dans leur conception initiale ; enfin le manuscrit en castillan des *Anotaciones sobre el calendario gregoriano hechas por el maestro Francisco de Salinas* (ms 23106), daté de 1583, récemment mis à jour par Ana María Carabias Torres et Bernardo Gómez Alfonso[8], et qui jette un éclairage nouveau sur les travaux du maître liés au comput ecclésiastique.

[7] Higino Anglés et José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, Vol. I : Manuscritos*, Instituto Español de Musicología, Barcelone, 1946., p. 172 sq. ; Francisco Salinas, *Musices Liber Tertius*, éd. J. Javier Goldáraz Gaínza et Antonio Moreno Hernández, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1993.

[8] Ana María Carabias Torres et Bernardo Gómez Alfonso, « Francisco Salinas y el calendario gregoriano », Amaya García Pérez et Paloma Otaola (éd.), *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanque, 2014, p. 117-145.

Le recueil de Stoquerus

Nous pouvons rattacher à ce corpus manuscrit un autre volume de la Bibliotèque Nationale de Madrid, non daté, contenant les trois mémoires de théorie musicale que Gaspar Stoquerus dédie à son professeur Francisco Salinas (ms 6486) : bien que les dates et conditions de rédaction de cet ensemble de textes restent incertaines, l'implication supposée de Stoquerus dans la préparation du *De Musica*, la présence du nom de Salinas dans l'intitulé de ces mémoires, et les compléments précieux qu'ils apportent à la théorie du maître, nous autorisent à associer ce volume au corpus d'une « école » officiant autour de la figure du professeur de Salamanque.

Les Additiones *manuscrites de l'exemplaire de Harvard*

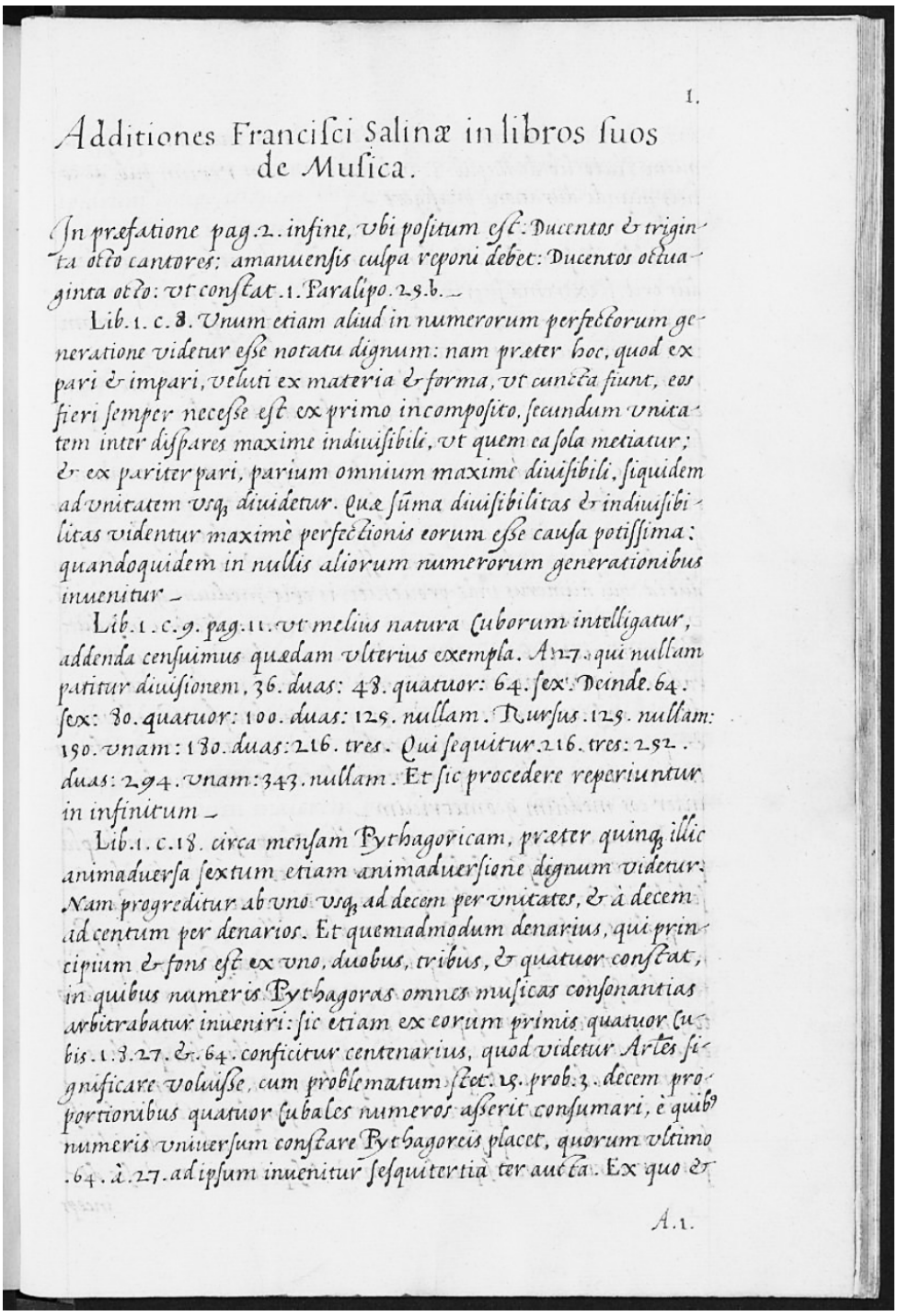
Nous pouvons ajouter à ces sources connues un ensemble de notes manuscrites, qui est resté inaperçu jusqu'à présent, et dont la paternité ne saurait faire de doute : il s'agit d'une annexe de treize folios, intitulée *Additiones Francisci Salinae in libros suos de Musica*, à l'exemplaire du *De Musica* portant l'ex-libris d'un « Duque de Alba y Marqués de Villafranca ». Ce dernier semble être don José Álvarez de Toledo y Gonzaga (1756-1796), protecteur du peintre Francisco de Goya et du compositeur Joseph Haydn. L'exemplaire en question est actuellement conservé à la Houghton Library de l'Université Harvard (Mus. 285.77). Il est à noter la graphie de ces notes est très similaire à celle du volume des œuvres de Stoquerus, suggérant l'hypothèse d'un scribe unique chargé de sauvegarder l'ensemble de cet apparat. Tout en signalant la fidélité des ducs d'Albe à la mémoire de leur ancien protégé, le volume témoigne aussi de la place éminente réservée à sa formulation complète de l'*ars musica* dans la bibliothèque de cet aristocrate. Il constitue également, avec les *Anotaciones sobre el calendario* de 1583, l'unique vestige des travaux du maître postérieurs à 1575.

Les notes concernant l'harmonique occupent les quatre cinquièmes des *Additiones*, et comportent, outre des scholies à certains chapitres des quatre premiers livres, deux dissertations d'inégales dimensions : la première occupe trois pages, et donne les règles de confection d'un carillon de huit cloches sur les huit sons de la gamme diatonique ;[9] la seconde s'étend sur onze pages entières, et développe une nouvelle méthode de démonstration des consonances.[10] Les scholies aux chapitres de rythmique, qui occupent un espace plus réduit, nous informent utilement sur la poursuite du travail d'investigation mené par l'auteur dans le domaine de la philologie poétique, en apportant des sources complémentaires (commentaire d'Aristote par

[9] *Additiones Francisci Salinae in libros suos de Musica*, Harvard University, Houghton Library, Mus. 285.77, f° 5r-6v : « De ponderibus octo cymbalorum quae 8 sonos Diapason Diatonicè divisae contineant. »

[10] *Id.*, f° 6v-12r : « Nova consonantiarum demonstratio ».

Averroes, édition des vers apocryphes d'Augustin par Erasme, relecture d'Homère), en approfondissant certains thèmes (hymnes « cacométriques » et leurs exemples, « syllabes communes » en hébreu et en arabe comme dans les langues romanes), et en fournissant les paroles d'une *cantilena hispanica* à cinq temps qui manquaient dans l'édition (*Y haz jura Menga*), en lien avec le répertoire du *Cancionero Musical de Palacio*.



1.

Additiones Franciſci Salinæ in libros ſuos de Muſica.

In præfatione pag. 2. infine, vbi poſitum eſt: Ducentos & triginta octo cantores: amanuenſis culpa reponi debet: Ducentos octuaginta octo: vt conſtat. 1. Paralipo. 29. b.

Lib. 1. c. 8. Vnum etiam aliud in numerorum perfectorum generatione videtur eſſe notatu dignum: nam præter hoc, quod ex pari & impari, veluti ex materia & forma, vt cuncta fiunt, eos fieri ſemper neceſſe eſt ex primo incompoſito, ſecundum vnitatem inter diſpares maxime indiuiſibili, vt quem ea ſola metiatur; & ex pariter pari, parium omnium maximè diuiſibili. ſiquidem ad vnitatem vſq; diuidetur. Quæ ſũma diuiſibilitas & indiuiſibilitas videntur maximè perfectionis eorum eſſe cauſa potiſſima: quandoquidem in nullis aliorum numerorum generationibus inuenitur.

Lib. 1. c. 9. pag. 11. vt melius natura cuborum intelligatur, addenda cenſuimus quædam vlterius exempla. A 1. qui nullam patitur diuiſionem, 36. duas: 48. quatuor: 64. ſex. Deinde. 64. ſex: 80. quatuor: 100. duas: 128. nullam. Rurſus. 128. nullam: 150. vnam: 180. duas: 216. tres. Qui ſequitur. 216. tres: 252. duas: 294. vnam: 343. nullam. Et ſic procedere reperiuntur in infinitum.

Lib. 1. c. 18. circa menſam Pythagoricam, præter quinq; illic animaduerſa ſextum etiam animaduerſione dignum videtur. Nam progreditur ab vno vſq; ad decem per vnitates, & à decem ad centum per denarios. Et quemadmodum denarius, qui principium & fons eſt ex vno, duobus, tribus, & quatuor conſtat, in quibus numeris Pythagoras omnes muſicas conſonantias arbitrabatur inueniri: ſic etiam ex eorum primis quatuor cubis. 1. 8. 27. & 64. conficitur centenarius, quod videtur Artes ſignificare voluiſſe, cum problematum ſect. 15. prob. 3. decem proportionibus quatuor cubales numeros aſſerit conſumari, è quib⁹ numeris vniuerſum conſtare Pythagoreis placet, quorum vltimo 64. à 27. ad ipſum inuenitur ſeſquitertia ter aucta. Ex quo &

A. 1.

Additiones Francisci Salinae in libros suos de Musica, Harvard University, Houghton Library, Mus. 285.77, f° 1r.

Œuvres disparues : le témoignage du père d'Aguts

De plus, des sources disparues, virtuelles, ou en attente d'identification, auxquelles nous renvoient des témoignages relativement proches de la période d'activité du maître, peuvent être intégrées au panorama, dans la mesure où elles illustrent la diversité des centres d'intérêt de l'humaniste salmantin. Telles sont les traductions espagnoles de certaines *Epigrammes* de Martial mentionnées par Jacques-Auguste De Thou en 1590 (« il traduisit assez heureusement en sa langue quelques piéces du Poëte Martial qui avoit été Espagnol comme lui »[11]). Telles sont aussi, mais de façon plus incertaine encore, les mises en musique supposées de psaumes de Marot qu'évoque, peut-être malicieusement, Sébastien Chièze dans sa correspondance avec Constantin Huygens en 1672.[12]

Il faut nous résigner à une grande lacune dans notre connaissance des travaux de Salinas : un témoignage provenant d'un correspondant du père minime Marin Mersenne rapporte la destruction, après le décès du professeur de Salamanque en 1590, d'un grand nombre de manuscrits laissés par lui impubliés, et dont le contenu nous restera inconnu. Ce document, absent de toutes les biographies de Salinas, est une lettre datée du 1er décembre 1628 de la main du père d'Aguts, minime toulousain, qui bénéficiait alors de la confiance de Mersenne pour débusquer à la Bibliothèque de l'Escorial des volumes rares ou précieux. Le professeur de musique de Salamanque lui ayant à cette occasion présenté son volume personnel du *De Musica* de Salinas comme étant alors une « chose très rare et qu'il prisoit plus que toute sa bibliothèque », Aguts s'enquiert alors auprès de lui de l'existence d'autres œuvres de l'abbé, et plus particulièrement de travaux concernant la Musique pratique :

> Et m'inform[a]nt plus curieusement si ledit Salinas n'avoit point escrit aultre chose *de Musica practica*, il me fit recit tout en souspirant de ce qui estoit arrivé à grand personnage. Qui est, qu'ayant beaucoup escrit sur le fait de la Musique, la mort inopinée ne luy permit les mettre en lumiere. Et parce que ces escritz estoient en assez bon ordre quand il moureut, il y eust un imprimeur qui se chargea de les imprimer. Ces escritz luy sont donnés ; la mort ne luy permet de les faire voir au jour, mais il le saisit chargé des deptes. Sa bibliotheque et meubles se saisissent à l'instance d'un marchant chandelier de Medina del Campo, qui emporte le tout en son village ; et voyant qu'il ne pouvoit vendre ces

[11] Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle de Jacques Auguste de Thou, depuis 1543 jusqu'en 1607, traduite sur l'édition latine de Londres*, Londres, 1734, vol. 11, p. 237.

[12] Lettre de Sébastien Chièze à Constantin Huygens du 25 octobre 1672, Bibliothèque de l'Université de Leiden, Cod. Hug. 34, citée par Rudolf Rash, « Music in Spain in the 1670s through the eyes of Sesbastien Chieze and Constantijn Huygens », *Anuario Musical* n° 62 (2007), p. 105 : « [Chieze] craignait que Salinas n'eût été « condamné par l'Inquisition pour avoir mis en musique des psaumes de Marot. » »

> papiers, il s'en sert à plier ou enveloper du fromage, espisseries et aultres marchandises, qui feut la fin des escritz et tresor du pouvre Franciscus Salinas.[13]

A quel imprimeur infortuné doit-on imputer la disparition des œuvres tardives de Salinas ? Il est aujourd'hui possible de rattacher le récit du père d'Aguts à un contexte éditorial précis. On sait que l'imprimeur salmantin d'origine anversoise Cornelius Bonardo, qui avait hérité, avec son beau-frère, du fonds éditorial de Matias Gast, quelques semaines à peine avant la première édition du *De Musica* en octobre 1577 (sous le nom d'éditeur posthume de Matias Gastius), est mort à son tour « chargé de dettes », mais en 1589.[14] Le décès de Salinas ayant eu lieu l'année suivante, l'identification de cet « imprimeur » comme étant Cornelius Bonardo ne saurait donc se faire sans remettre en question les dates officielles. En revanche, si la chronologie rapportée par Aguts est juste, l'imprimeur en question pourrait bien être le libraire Claudio Curlet, décédé en 1596, soit six ans après Salinas, et qui avait racheté en 1592 les exemplaires invendus du *De Musica* de 1577 restés aux mains des héritiers de Cornelius Bonardo ; il avait alors réalisé le changement de frontispice permettant la seconde édition de l'ouvrage.[15] Ce Curlet a-t-il également eu en main les derniers « escritz et tresor du pouvre Franciscus Salinas » ? Quoi qu'il en soit, l'épisode témoigne du fait que Salinas et ses scribes ont laissé inédits des textes nombreux et soignés « sur le fait de la Musique », textes que les aléas d'ordre financier de l'édition salmantine ont à jamais privés de toute postérité. Conjointement aux *Additiones* de l'exemplaire de la Houghton Library, ces textes fantômes permettent de considérer le contenu théorique du *De Musica* de 1577 comme un état certes fondamental, mais non définitif de la pensée du maître, qui a connu au cours des treize dernières années de sa vie des évolutions et des amendements. Ils contribuent également à envisager l'ensemble de ces textes comme des structures poreuses, stratifiées, composites, et qui entretiennent des rapports intertextuels complexes, dont nous tenterons de retrouver la trame.

Ces sources conservées, ou simplement mentionnées, voire fantasmées par la tradition, se présentent donc comme les fragments isolés d'une œuvre protéiforme, l'œuvre d'un humaniste tentant d'embrasser l'ensemble des disciplines constitutives du savoir encyclopédique, subsumées sous la bannière de la proportion, dans le contexte particulier d'un renouveau des doctrines pythagoriciennes au sein de l'Université de Salamanque. Comme nous le verrons, grammaire, dialectique, rhétorique, musique, mathématiques, astronomie, droit, sont impliqués à des degrés divers dans les travaux du savant. Ils sont rassemblés par une définition commune de la

---

[13] *Correspondance du P. Marin Mersenne, Religieux Minime*, éd. Cornelis De Waard, René Pintard, B. Rochot, et A. Beaulieu, Presses Universitaires de France et Editions du CNRS, Paris 1932-1988, vol. II, p. 144-145, lettre 119 de Pierre d'Agutz à Marin Mersenne (1er décembre 1628).

[14] Juan Delgado Casado, « Gast, Matías », *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Arco-Libros, Madrid, 1996, p. 267-269.

[15] Jaime Moll, « Problemas bibliográficos del libro del Siglo de oro », *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIX, n° 216 (1979), p. 59-107.

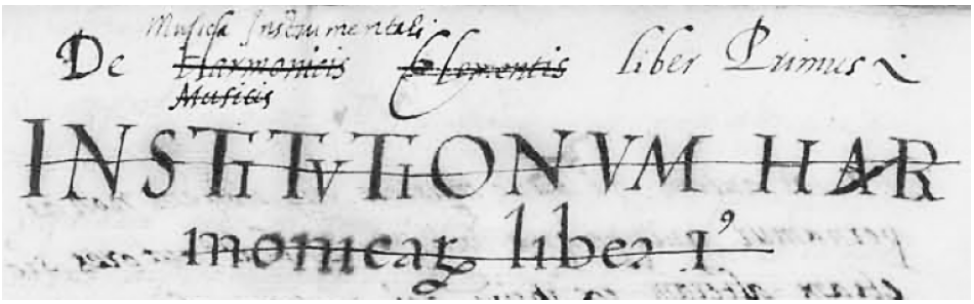
« mesure », assise sur la théorie des proportions, et jointe à un sens aigu de l'expérimentation sensible.

1.3. Les étapes de la rédaction d'un double traité

La comparaison entre les versions préparatoires manuscrites et la forme définitive du traité de 1577 confirme que les formulations concernant la rythmique ont présenté un délai d'élaboration plus important que celles qui concernent l'harmonique. Au vu des étapes jalonnant la rédaction complète du traité, quelle signification peut revêtir cette promotion tardive de l'*ars rhythmica* ?

Division de la musique : de la tripartition à la bipartition

En 1566, un an avant d'être nommé titulaire de la chaire de musique de Salamanque, et alors qu'il est rentré d'Italie depuis une dizaine d'années et s'est acquis une réputation d'organiste dans toute l'Espagne septentrionale, Salinas disposait déjà d'une théorie harmonique rédigée en trois livres manuscrits, dont seul le troisième a été conservé (Madrid, BN, ms 7425). Ce travail aboutira, moins d'une décennie plus tard, au traité d'harmonique en quatre livres manuscrits finalement réunis sous le titre *De Musica Instrumentali*, mais plus connu sous l'appellation tardive *De Musica quatuor priores libri*, et qui constituent une mise au net de la première partie du *De Musica libri septem*. Ces deux premières sources ne s'intéressent pas directement à la rythmique, et s'ouvrent encore sur la tripartition originelle de la science musicale en harmonique, rythmique et métrique. Il est cependant révélateur de considérer l'évolution de la pensée de Salinas à propos de cette division de la *musica instrumentalis* dans l'intervalle qui sépare le *De Musica quatuor priores libri* et l'*imprimatur* accordé au *De Musica* en 1575. Le manuscrit du *De Musica quatuor priores libri* témoigne du fait que le projet initial ne devait s'intéresser qu'à la *musica harmonica*. Cette hypothèse se vérifie non seulement par le contenu effectif du manuscrit, qui ne contient que l'équivalent des quatre premiers livres de la version finale, mais aussi par les corrections successives apportées à son titre : *Institutionum Harmonicarum*, *De Harmonicis Elementis*, *De Musicis Elementis*, enfin *De Musica Instrumentali*.



Francisco Salinas, *De Musica quatuor priores libri*, Madrid, BN, ms 7380, f° 1r.

Si ces quatre versions proposent un niveau de généralisation croissant, le besoin de clarifier la doctrine harmonique apparaît bel et bien comme la motivation initiale essentielle. Certes, le projet d'un traité complémentaire affleure déjà à ce stade de réalisation, Salinas faisant référence à un futur *tractatus* sur les genres de mètres :

Ex qua omnium metrorum genera ortum habuere, quae omnibus linguis, et nationibus, si recte considerentur, sunt eadem, vt luce clarius manifestum erit, cum de hac parte tractationem instituemus. *(De Musica quatuor priores libri*, I, 2, f° 3v ; *De Musica libri septem*, I, 2, p. 3)	D'où prirent naissance toutes sortes de mètres, qui à les bien considérer, sont identiques en toute langue ou nation, ce que nous mettrons en lumière lorsque nous dresserons l'étude de cette partie.

Mais à ce stade, l'indépendance de la rythmique et de la métrique n'est pas encore contestée, et la cohérence (*concordia*) finale de l'harmonique et de la rythmique n'apparaît pas encore formulée. La lecture comparée des deux versions, préparatoire et définitive, du même chapitre sur la division de la musique confirme à nouveau cette hypothèse. Le manuscrit *De Musica quatuor priores librii*, en s'appuyant sur l'autorité d'Aristide Quintilien, ne propose encore que la tripartition traditionnelle, alors que le texte définitif corrige ce passage :

Haec igitur Musica Instrumentalis prima sui divisione dividitur, in Theoreticen & Practicen. Theoretica est, quae circa rerum musicalium contemplationem versatur sola earum cognitione contenta. Practica vero quae juxta artis praecepta artificiose & cum delectatione modulatur. Theoretica rursus dividitur,		Ainsi la Musique Instrumentale se divise-t-elle premièrement en Théorique et Pratique. La Théorique s'applique à la contemplation des choses musicales et ne se satisfait que de leur connaissance. Quant à la pratique elle module selon les préceptes de l'art avec artifice et délectation. La Théorique se divise à son tour	
in Harmonicam, Rythmicam, & Metricam. (*De Musica quatuor priores libri*, I, 2, f° 3r)	in Harmonicam, et Rhythmicam. (*De Musica libri septem*, I, 2, p. 3)	en Harmonique, Rythmique et Métrique.	en Harmonique, et Rythmique.

La suite du chapitre formule de manière encore plus explicite le niveau de distance critique acquis vis-à-vis de la tradition pendant la préparation des livres de rythmique :

Et has tres Musicae partes (si credimus Aristidi) qui perfectionem in cantu assequi volet, obseruare	Et la Musique a trois parties, si l'on en croit Aristide, que doit observer celui qui veut atteindre

debebit: Harmonicam, vt sciat vocem a loco ad locum mouere, neque eam aut grauiorem, aut acutiorem faciat, quam ratio postulat interualli: Rhythmicam, vt Rhythmos, et eorum plausum intelligat, et canere ad numerum, quem aerem recentiores vocant, apposite norit: Metricam, vt modulationem conuenientem metris coniungat, neque trochaicis iambicorum modos adaptet; sed verba notis, et notae verbis per omnia conueniant.		la perfection du chant : l'Harmonique, afin qu'il sache mouvoir sa voix d'un lieu à un autre lieu, et la rende soit plus grave, soit plus aiguë, selon ce que requiert la raison de l'intervalle ; la Rythmique, afin qu'il comprenne le Rythme et sa battue [*plausus*], et sache en plus chanter en nombre [*canere ad numerum*], ce que les modernes désignent du nom d'*ayre* ; la Métrique, afin qu'il associe convenablement la mélodie aux mètres, et adapte non pas un iambique à la manière d'un trochée, mais toujours des mots aux notes, et des notes aux mots qui leur conviennent.	
Et quoniam Harmonica duarum reliquarum est veluti subiectum ac fundamentum, de hac primum nobis habendus est sermo, & qui sint in ea judices, quanto brevius poterimus explicandum. (*De Musica quatuor priores librii*, I, 2, f° 4r)	Vtrum autem haec diuisio in tres partes, an potius in duas ab antiquis fieri debuerit, sexto libro, cum de metris agemus, conuenientius examinabimus. Interim de harmonica quoniam harmonia prior est Rhythmo, prius quam de Rhythmica nobis habendus est sermo, et qui sint in ea iudices, quanto breuius poterimus, explicandum. (*De Musica libri septem*, I, 2, p. 3)	Et puisque l'harmonique est pour ainsi dire le sujet et fondement des deux autres, il nous faut parler en premier de celle-là, et expliquer le plus succinctement possible quels en sont les juges.	A savoir si une telle division en trois parties, ou bien plutôt en deux, devra être inférée des Anciens, nous l'examinerons convenablement au livre VI, lorsque nous traiterons des mètres. Entre-temps, puisque l'harmonie précède le Rythme, il nous faut parler de l'harmonique avant la Rythmique, et expliquer le plus succinctement possible quels en sont les juges.

Quels sont les motifs qui pousseront Salinas à réunir la rythmique et la métrique sous une seule et même science, et à faire de cette science la sœur jumelle de l'harmonique ?

La distinction entre rythmique et métrique

La question traditionnelle de la division de la science musicale est soumise, au cours du XVI^e^ siècle, à une critique profonde qui interroge les prérogatives respectives de la musique et de la grammaire, du son et du verbe. Le théoricien Gioseffo Zarlino (1517-1590) voyait ainsi sa division de la musique contestée par Salinas dès le livre IV (chp. 33), au nom de la distinction canonique entre musique et grammaire établie par saint Augustin. Cette critique visait déjà l'amalgame classique entre *musica metrica* et *musica verbalis*, et Salinas prétendait à travers elle placer la distinction *rhythmica/metrica* sur le plan de la structure, et non des moyens musicaux :

Rursus ipsam artificialem diuidit in Planam, siue Vniformem, et Figuratam, aut Multiformem ex vna parte: et Rhythmicam, et Metricam ex altera. In quo bifariam videtur hallucinari: tum quia	La musique artificielle à son tour il la divise en *Plana* ou Uniforme, et *Figurata* ou Multiforme d'un côté ; et *Rhythmica* et *Metrica* de l'autre. En quoi il s'égare doublement : non seulement parce que

Plana, et Figurata, et Rhythmica, et Metrica aeque naturales sunt, atque artificiales: tum vel maxime fallitur, quia putat Planam, et Figuratam in notis, ac verbis reperiri: Rhythmicam autem, et Metricam solum in verbis, vt in oratione soluta, et carmine. Quod Diuus Augustinus ostendit ita non esse, cum Musicam a Grammatica per hoc distinguit, quod Grammatica longitudinem, et breuitatem syllabarum in verbis humanae voluntatis arbitrio positam considerat; Musica vero multis alijs in rebus, vt in tympanis, stillicidijs, et in saltationibus, et denique in pulsibus venarum Rythmum naturaliter inesse deprehendit. Et metra ipsa non minus in modulationibus, quae sine verbis fiunt, quam in his, quibus verba sunt adiuncta, reperiuntur. (IV, 33, p. 232)	*Plana*, *Figurata*, *Rhythmica* et *Metrica* sont également naturelles et artificielles ; mais aussi, et là est sa plus grande erreur, parce qu'il affirme que la *Plana* et la *Figurata* se donnent dans les notes et dans les mots ; mais que la *Rhythmica* et la *Metrica* ne se donnent que dans les mots, comme dans les discours libres et les poèmes. Saint Augustin prouve qu'il n'en est pas ainsi, en distingant le Musicien du Grammairien, en ce que la Grammaire considère la longueur et brièveté des syllabes attribuées arbitrairement par la volonté humaine dans les mots ; et la Musique quant à elle révèle la présence naturelle du Rythme dans de multiples choses, comme les tambours, la pluie, les sauts, ou le battement des veines. Et les mètres eux-mêmes ne se donnent pas moins dans les modulations faites sans paroles, que dans celles où des paroles sont ajoutées.

Dans le même chapitre, antérieur à la composition du traité de rythmique, Salinas critiquera également la conception zarlinienne du *sonus*, dessinant déjà une bipartition *harmonia-rhythmus* fondée sur l'indivisibilité du *tempus* : Salinas repérait chez Zarlino des formulations encore inabouties de la convergence entre le système mensural et le système métrique, que toute la classe des musiciens lettrés appelait de ses vœux.

Cependant, contrairement aux formulations de 1577, les manuscrits préparatoires du *De Musica* présentent encore la division de la musique sous sa tripartition la plus traditionnelle, et les définitions données au deuxième chapitre du premier livre offrent un bon résumé de ce premier état de la doctrine. Salinas s'y appuie classiquement sur Cassiodore et Aristide Quintilien, tout en associant à chaque catégorie classique les styles rythmiques modernes qui en sont les plus représentatifs. La particularité de cette conception si généralement admise dans l'Antiquité et au Moyen Âge, tant par les musiciens-rythmiciens (Augustin, Martianus Capella) que par les grammairiens-métriciens (Fabius Quintilianus, Marius Victorinus, Terentianus Maurus), tient dans la distinction ambiguë maintenue entre le concept de *mora*, « étendue » sonore, objet de la rythmique, et la syllabe verbale, objet de la métrique. La relation de chaque discipline à la poésie quantitative classique va ainsi du plus essentiel pour la métrique, au plus accidentel pour la rythmique, sans que la poésie cesse de constituer un modèle heuristique valide, ne serait-ce que « pour des besoins de présentation », comme le dit Richard Crocker :

> For convenience of presentation, poetry is always selected as the subject matter for rhythmic (and metric) analysis, and hence the syllable is taken as the unit of time.[16]

[16] Crocker, Richard L., « *Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, n° 2, 1 (1958), p. 5.

Dans la définition de la science rythmique qui apparaît au début du traité, Salinas donne ainsi un premier condensé de la doctrine augustinienne des *morae* :

Rhythmica est, quae metitur diuersas pronunciandi moras, temporum ordine in celeritate, et tarditate seruato. Quae non quantum vox poni, aut tolli debeat in harmonicis interuallis considerat: sed quantum, in cuiusque soni, aut vocis enunciatione, morae faciendum sit, maxima cum ratione perpendit. In quo primum tempora considerat; et vnius moram, quae minima est, breui syllabae, aut notae, duorum vero longae tribuit. Deinde pedes, qui ex syllabis, aut notis tam breuibus, quam longis fiunt, ad Rhythmum aptos, explosis ineptis, examinat. Postremo Rhythmos ipsos inquirit, qui constant ex pedibus rite copulatis, et in celerum, ac tardorum motuum ordine constituti reperiuntur. Quae omnia in cantu, quem figuratum, aut mensuralem Itali vocant, et in modulationibus, quae in Musicis fiunt instrumentis, ex figurarum diuersitate auribus percipiuntur. (*De musica quatuor priores libri*, I, 2, f° 3v ; *De musica libri septem*, I, 2, p. 3)	Rythmique est celle qui mesure les différentes étendues [*morae*] lorsqu'on prononce suivant l'ordre des temps avec brièveté ou lenteur. Et elle ne considère pas de combien la voix doit poser ou lever en intervalles harmoniques ; mais évalue, quel que soit le son ou l'articulation vocale, avec combien de *morae* on les fait, et en donne les meilleures raisons. Donc elle commence par considérer les temps ; et pour une *mora*, soit la plus petite étendue, elle attribue une syllabe ou note brève, et pour deux une longue. Puis elle examine les pieds qui, faits à partir de ces syllabes ou notes tant brèves que longues, sont aptes au rythme, une fois expulsés les inaptes. Ensuite elle recherche parmi les rythmes eux-mêmes, ceux qui peuvent être constitués de pieds convenablement assemblés, et ce dans un ordre du mouvement tant bref que lent. Toutes choses qui se perçoivent auditivement dans le chant que les Italiens nomment figuré ou mensural, et dans les modulations faites aux instruments musicaux, par la diversité des figures.

Si la rythmique opère « avec les meilleures raisons » (*maxima cum ratione*) et défère tout jugement à l'égalité de la battue (*plausus*) et à l'appréciation de ses proportions internes,[17] à l'inverse, la métrique, qui traditionnellement « identifie, analyse et classifie les mesures diverses telles que les emploient les poètes », ne fonde ses propres mesures que sur des « raisons probables » :

His autem duabus Antiqui Metricam adiunxerunt, ea vero est teste Cassiodoro, quae mensuras diuersorum metrorum probabili ratione cognoscit, vt de heroico, iambico. (*De musica quatuor priores libri*, I, 2, f° 3v ; *De musica libri septem*, I, 2, p. 3)	A ces deux [parties] les Anciens ajoutèrent la Métrique, laquelle est selon Cassiodore, celle qui reconnaît les mesures des différents mètres en donnant des raisons probables, comme de l'héroïque, ou du iambique.

Cette différence de degré de certitude entre rythmique et métrique a une telle importance qu'elle résume à elle seule la distance qui sépare les arts du *trivium* et ceux du *quadrivium*, et explique en grande partie la situation ambiguë de l'*ars metrica* au sein du cursus des arts libéraux.

La séparation rythmique/métrique définie dans ces premiers textes fonde en même temps une distinction qui restera pleinement opérante dans la version finale du *De Musica* : celle des styles rythmiques correspondants, différenciés selon leur degré de prévisibilité. Après avoir invité le

[17] *Id.*, p. 8 : « The perception of proportion [….] was from the beginning a study of motion in sound, rational rather than traditional, and even experimental in nature. »

lecteur à reconnaître les lois de la musique rythmique « dans le chant que les Italiens nomment figuré ou mensural, et dans les modulations faites aux instruments musicaux », Salinas associe la *musica metrica* au répertoire des hymnes, des psaumes et des chansons vernaculaires :

Neque enim, vt Rhythmica, Rhythmum solum considerat, qui ex pedibus rite copulatis (vt dictum est) sine certo fine quantumlibet in longum protrahitur, vt fit in modulationibus, in quibus nullus est certus finiendi modus: sed metrum etiam, quod certo fine clauditur, ad quem cum peruenit, ad caput redit; vt accidit in vulgaribus cantilenis, et hymnorum ac psalmorum canticis: et diuersorum metrorum diuersos esse modulandi modos ostendit. (*De musica quatuor priores libri*, I, 2, f° 3v ; *De musica libri septem*, I, 2, p. 3)	Car elle n'est pas comme la rythmique,[18] à considérer seulement le rythme qu'entraînent aussi longtemps qu'on veut des pieds convenablement associés (comme nous le disions) et sans fin certaine, comme on le fait dans les modulations où il n'est aucune manière attendue de conclure ; elle considère aussi le mètre, qui conclut toujours de manière certaine, et y étant parvenu retourne au début ; ce qui arrive aux chansons en langue vulgaire, et dans le chant des hymnes et des psaumes : et elle montre les diverses manières de moduler les différents mètres.

Si la pertinence de cette distinction a bien été préservée dans la version finale, l'absorption de la *musica metrica* dans l'*ars rhythmica* constitue cependant l'évolution la plus spectaculaire de la théorie musicale de Salinas dans la période qui va de la rédaction de ces premiers manuscrits à l'*imprimatur* accordé au *De Musica libri septem* en 1575. Le texte qui reçoit à cette date le *Nihil obstat* et l'*imprimatur* dédouble littéralement le projet initial :

De Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur. (page de titre)	Sept livres sur la Musique, où la véritable doctrine pour ce qui a trait tant à l'Harmonique qu'à la Rythmique est illustrée et démontrée à l'aide des sens et du jugement de la raison.

Dès sa dédicace à l'évêque de Zamora et humaniste Rodrigo de Castro, Salinas signale d'emblée le caractère exceptionnel de son traitement à égalité de l'harmonie et du rythme (« *cum septem libros de Harmoniis ac Rhytmis iam tandem ad finem perduxissem* », « étant enfin parvenu à achever les sept livres d'Harmonie et de Rythme », f° 3r). Les poèmes liminaires dus à Groningus[19] ou à Gaspar Stoquerus participent dans les mêmes termes à cette consécration, le second célébrant dans cette œuvre la synthèse qui y est opérée entre harmonie et rythme :

Harmoniae et Rhythmi qui vis cognoscere vires, Musica quas partes continet vna duas: Hos tibi, quos doctus dat nunc SALINA libellos, Perlege, perlectis tu quoque doctus eris. (f° 2v)	Toi qui veux connaître la force de l'Harmonie et du Rythme, Les deux parties contenues dans l'unique Musique Ces livres, que te donne aujourd'hui le docte

[18] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « La rítmica, en efecto, no sólo trata del ritmo […] sino que también trata del metro. » (p. 37). L'erreur de traduction rend ici le texte cohérent avec la bipartition *harmonia-rhythmus* de la version définitive.

[19] Edward E. Lowinsky, « Gasparus Stoquerus and Francisco de Salinas », *Journal of the American Musicological Society*, n° 16, 2, 1963 (p. 241-243), note p. 243 : « the name of Groningus would point to a Dutchman hailing from Groningen. »

	Salinas, Lis-les, et les ayant lus, toi aussi tu seras docte.

Bien que les deux parties de la musique soient généralement désignées comme équivalentes, la rythmique étant souvent évoquée comme l'« autre » partie de la musique, sans caractère secondaire par rapport à l'harmonique, Salinas va jusqu'à accorder à la rythmique, au début du livre V, la primauté de l'« agrément » (*iucunditas*) :

Tribus autem libris qui sequuntur, de Rhythmica, quae non minoris vtilitatis, quam Harmonica, et maioris etiam iucunditatis esse reperitur, agendum est. (V, 1, p. 235)	Dans les trois livres qui suivent, il est question de Rythmique, où l'on ne trouvera pas moins d'utilité que dans l'Harmonique, et même plus d'agrément.

La réunion des deux sciences fait donc l'objet d'une véritable mise en scène éditoriale, et justifie à elle seule les éloges littéraires dont fait l'objet l'artisan de cette réunification. Unique traité de musique spéculative publié par Matias Gast, l'œuvre devait ainsi se présenter sous une forme très soigneusement organisée, et cette organisation rationnelle se retrouve dans le plan du traité de rythmique lui-même, qui suit une progression allant de l'universel au particulier. Le cinquième livre du *De Musica* sera d'abord consacré à définir le rythme musical pur, par distinction avec le rythme oratoire :

In quinto, qui primus de altera musicae parte, quae rhythmica nominatur, institutus est, initio quoque a rhythmi definitione sumpto numerum oratorium et poeticum a musici rhythmi puritate seiunximus. (f° 7 r.)	Dans le cinquième livre, le premier de cette autre partie de la musique qu'on appelle « Rythmique », on enseignera d'abord la définition du rythme, puis on excluera le nombre oratoire et poétique de la pureté du rythme musical.

L'assise conceptuelle définie dans ce cinquième livre fournit ainsi aux deux livres suivants un niveau de cohérence élevé, qui s'exprime à travers le terme latin de *vis*, « force », « puissance » ou « vertu », dont les divers degrés d'organisation se manifesteront à travers les formes de plus en plus intégrées du rythme, du mètre et du vers :

TRia sunt autem circa quae Musica Rhythmica versatur, Rhythmus, Metrum, et Versus; in quibus tota vis eius ostenditur, licet non eodem modo; magis namque in metro, quem in rhythmo, et in versu, quam in vtroque declaratur: de quibus singulis, libros etiam singulos instituimus. (V, 4, p. 241)	La Musique Rythmique s'attelle à trois objets, le Rythme, le Mètre, et le Vers ; dans lesquels elle démontre toute sa puissance, encore que sous différents modes ; à savoir, dans le mètre plus que dans le rythme, et dans le vers plus que dans les deux autres : et chacun isolément sera traité dans un livre distinct.

La cohérence interne du traité de rythmique, ainsi que la rigueur de sa méthode, qui se veut conforme aux exigences des disciplines du *quadrivium*, participent donc au caractère inédit de l'entreprise. Mais ce caractère est renforcé par la profusion des exemples proposés, offrant un

support pédagogique exceptionnel qui réalise et dépasse largement les ambitions classiques et renaissantes en matière d'enseignement de l'*ars metrica*.

1.4. La place de la musique dans le cursus des « arts libéraux »

Formalisées au cours du V^e^ siècle par le païen africain Martianus Capella (c. 360-c. 428) dans son *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, puis par Cassiodore (480-575) et Boèce (481-525), les disciplines libérales avaient reçu au cours du haut Moyen Âge leur ordre pédagogique définitif, suivant une répartition binaire : grammaire, dialectique et rhétorique d'une part (*trivium*) ; musique, arithmétique, géométrie et astronomie d'autre part (*quadrivium*). Selon la tradition rapportée par Ernst Curtius[20], les éducateurs grecs et latins les conçurent d'abord comme une propédeutique à la philosophie, avant que celle-ci ne soit détrônée par la théologie, qui devient chez saint Augustin (*De doctrina christiana*) et Cassiodore (*Institutiones divinarum litterarum*) la culmination de l'enseignement. Leur qualification de « libérales » signale que ces disciplines sont destinées à l'homme libre, par opposition aux *artes illiberales* ou *mechanicae* (peinture, sculpture, architecture, médecine), arts manuels dont la finalité reste pécuniaire. Enfin, leur dénomination commune comme *ars* fait référence à leur aspect doctrinal et spécialisé, Servius et Isidore de Séville faisant remonter l'étymologie de ce terme à l'adjectif *artus*, qui signifie « étroit ». La transdisciplinarité est donc inhérente au système.

A la fois connectée intimement à la poésie, et portant en elle une puissance d'abstraction qu'elle doit à son fondement numérique, la rythmique est le lieu par excellence où s'exprime l'ambivalence originelle de la science musicale dans la tradition pédagogique occidentale. Dans son étude sur la place de la musique dans les universités du Moyen Âge et de la Renaissance, Nan Cooke Carpenter résume ici cette ambivalence initiale, qui porte en elle toutes les polémiques ultérieures :

> The Western world inherited from the ancient Greeks, then, a culture comprising two different traditions of musical studies : music in connection with poetry, the two inseparable and originally allied with religious practices ; and music related not to literature but to mathematics, being one of the four mathematical disciplines (all having a common basis in ratio and proportion) wich preceded the study of philosophy.

Cette double tradition, poétique et mathématique, est à la source de glissements, à l'intérieur même de la discipline musicale, entre des objets d'origine littéraire dont l'étude appartient aux arts du *trivium* et des procédures d'origine mathématique qui relèvent des disciplines formant le

[20] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (1947, deuxième édition 1953), traduction française de Jean Bréjou (Presses Universitaires de France, Paris, 1956), réédition Press Pocket-Agora, 1991, p. 84-85.

quadrivium : si d'un côté l'étude de la poésie classique relie l'*ar*s *rhythmica* à la grammaire, de l'autre, ses présupposés mathématiques l'inscrivent bien parmi les sciences du nombre.

Le premier et le plus fondamental des sept « arts libéraux », la *grammatica* grecque, devenue *litteratura* sous la plume de Quintilien (*Institutio oratoria*), incluait dès l'époque hellénistique l'étude des poètes. Or, la soumission de ces derniers aux lois de la métrique les autorisait à certaines licences regardant le respect des règles de la grammaire. Dès lors, c'était en principe au musicien, autrement dit, au spécialiste de la musique entendue comme discipline mathématique, et plus particulièrement au rythmicien, de rendre raison de ces lois métriques permettant de déroger aux conventions grammaticales. Cependant la métrique restera longtemps l'apanage des grammairiens :

> Although both rhythmics and metrics were included as parts of music, the inclusion of metrics was purely nominal. Discussions of metrics were usually grouped with grammar rather than with music.[21]

Cette frontière conceptuelle traversant la rythmique en faisait un moment crucial dans la progression pédagogique propre aux arts libéraux, et cette articulation était déjà centrale au Moyen Âge. Le rapprochement entre musique et grammaire placé en ouverture du traité de Salinas pourrait avoir la même signification que l'analogie entre poésie et musique placée en tête du chapitre XV du *Micrologus* de Gui d'Arezzo. Richard Crocker nous rappelle qu'elle a une double fonction :

> In the first place, it operates within the liberal arts *curriculum* in such a fashion as to relate the composition of music to subjects already mastered by the student, namely grammar and rhetoric. In the second place, it opens the way to a ready-made system of terms and methods of analysis which may be applied to musical composition.[22]

Dans le texte du *De Musica* de 1577, l'analogie entre musique et grammaire s'exprimera de manière particulièrement explicite, et recevra une importance fondatrice. Dès son exorde, Salinas inscrit d'emblée sa réflexion dans ce parallèle :

INter omnium animantium voces merito vox humana principem locum obtinere censetur: quoniam ea sola loquendi et canendi facultate praedita est. […] Quae duo munera vt exactius ac perfectius exercere posset, obseruatio cum ratione coniuncta Grammaticam et Musicam artium antiquissimas inuenit: quarum alteram antiqui recte loquendi, alteram bene modulandi scientiam esse dixerunt. Sunt autem ab ipsis primordijs adeo similes, vt non sorores modo, sed pene gemellae	Parmi toutes les voix animées, c'est avec mérite que celle de l'homme est déclarée tenir la première place : puisqu'elle seule est pourvue des facultés de discourir et de chanter. […] Ainsi, afin d'exercer plus exactement et plus parfaitement ces deux offices, furent découverts il y a fort longtemps, par observation et raison conjugées, les arts de la Grammaire et de la Musique : l'une fut dite par les Anciens la « science de bien parler », l'autre celle de « bien moduler ». Toutes

[21] *Id.*, p. 8.
[22] Richard L. Crocker, *op. cit.*, p. 17.

fuisse censeantur. (f° 4 r.)	deux sont pourtant si apparentées depuis leurs commencements, qu'elles furent déclarées non seulement sœurs, mais pour ainsi dire jumelles.

Cette quasi-gémellité entre musique et grammaire, également symbolisée dans cet exorde par la référence au chœur des Muses, permet d'envisager l'unité qui sous-tend les démarches convergentes et encyclopédiques des arts, dans une optique caractéristique de l'enseignement des *studia humanitatis*. En ceci, Salinas se montrera l'héritier des entreprises pédagogiques menées depuis un siècle en Europe, des *Lateinschule* du Nord jusqu'aux collèges jésuites, en passant par les académies italiennes. Cependant, la gémellité de la musique et de la grammaire proclamée en tête du traité sera bientôt nuancée par leur franc décalage en ce qui concerne le degré de certitude dont elles peuvent faire l'objet : la grammaire ne se fonde que sur l'autorité de ceux qui en ont traité, alors que la musique tire ses certitudes de l'ensemble des procédures mises en œuvre dans les arts du *quadrivium* :

Differunt tamen nihilominus Grammatica et Musica, quod illius disciplina ex veterum, qui bene loquuti sunt, vsu collecta, sola nititur autoritate dicentis: huius vero doctrina ex ipso rationis aeternae fonte procedens, veritatem suarum assertionum ineluctabilibus argumentis, et mathematica semper ratione demonstrat. (f° 4 r.)	Néanmoins, la différence n'est pas faible entre Grammaire et Musique : l'une est une discipline dépositaire de la pratique des anciens qui surent bien parler, étayée par la seule autorité de l'orateur ; l'autre en revanche est une doctrine procédant de la source éternelle de la raison même, et qui démontre toujours la vérité de ses assertions au moyen d'arguments irréfutables et de raisons mathématiques.

La musique reste donc pleinement un art du *quadrivium*, alors que la discipline grammaticale confère à ses propositions un degré de certitude bien inférieur à celui de la « doctrine » musicale : malgré leur gémellité, ou grâce à elle, les sœurs musique et grammaire manifestent une opposition dans leurs procédures de vérification et de transmission, qui à elle seule résume la différence entre *quadrivium* et *trivium*. C'est aux lois de la proportion que doit être rendu le rythme, en modelant sa description sur les mêmes catégories servant à la justification des consonances harmoniques :

Doctiores musicae disciplina nos effici nemo ambigit, qui vel minus, quam mediocriter in mathematicis exercitatus sit: siquidem vna ex quatuor mathematicis semper est habita, quae inter disciplinas primum, vt dicunt, gradum certitudinis obtinent. Cuius veritas a nobis septem his libris, quos ea de re multis annis, et maximis laboribus tandem ad finem perduximus, patefacienda est. (f° 5 r.)	Que la discipline musicale nous fasse devenir plus doctes, nul ne peut le contester, du moment qu'il s'est un tant soit peu exercé aux mathématiques : puisqu'elle est toujours considérée comme l'une des quatre disciplines mathématiques, de celles qui, comme on sait, produisent le premier degré de certitude. Nous dévoilerons cette vérité tout au long de ces sept livres, que nous avons achevés au terme de longues années, passées en des travaux considérables.

L'*ars metrica* dédiant une grande partie de son programme à l'étude des quantités syllabiques, c'était notoirement la partie de la grammaire qui coïncidait avec la rythmique ; mais cette coïncidence apparente des champs d'étude de la grammaire et de la musique ne devait pas entraîner une similarité d'approche ni de formulations. Le thème de la distinction entre musique et grammaire met régulièrement en jeu, chez Salinas comme chez ses contemporains, l'argumentation suivante, menée par saint Augustin en ouverture au second livre du *De Musica* :

Videtur etiam haec musicae pars cum ea Grammaticae parte, quae syllabarum quantitatem in versuum compositione considerat, valde conuenire: siquidem vtraque in eius diuersa tempora perpendit, verum inter se non parum discrepant ; quoniam, vt optime Diui Augustini secundo suae Musicae libro scriptum reliquit, tota illa scientia, quae Graece, Grammatice, Latine autem literaria nominatur, historiae custodiam profitetur. (V, 2, p. 238)	Il semble également que cette partie de la musique s'accorde parfaitement avec cette partie de la Grammaire qui considère dans les compositions en vers la quantité des syllabes : cependant, quoiqu'elles effectuent toutes deux la pesée des divers temps compris dans ces vers, la différence entre elles n'est pas négligeable ; puisque, selon ce que nous a laissé saint Augustin dans le deuxième de ses livres sur la Musique, toute cette science, que les Grecs qualifient de *Grammatica* et les Latins de *Literaria*, professe la conservation de la tradition historique.

L'exemple paradigmatique fourni chez Augustin par le maître à son élève s'appuie sur le premier vers de l'*Enéide* de Virgile, hexamètre dactylique bien connu des écoliers :

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — — — ∪ ∪ — ∪

Une telle construction nécessite une double compétence : connaître la quantité conventionnellement attribuée aux syllabes d'un mot comme *cano* (∪ —), ou *primus* (— ∪), en suivant l'autorité des grammairiens ; respecter l'ordre des temps qui équilibre la construction métrique dans l'hexamètre dactylique, comme l'enseignent les musiciens. Cependant, l'impératif musical prime sur l'impératif grammatical, comme le démontre l'expérience qui consiste à modifier alternativement les termes lexicaux et les durées sonores, prouvant que le plaisir musical n'est pas diminué par le barbarisme grammatical, du moment que la dimension du vers est respectée :

At vero Musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis, et numerositas pertinet, non curat nisi vt corripiatur, vel producatur syllaba, quae illo vel illo in loco, iuxta rationem mensurarum suarum statuenda sit. Nam si eo loco, vbi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum posueris, et priorem quae breuis est, pronunciatione longam feceris, nihil omnino musica succenset; tempora enim vocum ea	La raison de la Musique, qui concerne la dimension propre des voix rationnelles comme leur numérosité, ne se préoccupe pas de savoir si telle syllabe a été corrompue ou au contraire étendue, mais si elle est bien placée en tel ou tel lieu selon ce qu'exige la raison de sa mesure. Car si l'on pose ce verbe [*cano*] à l'endroit où l'on doit mettre deux syllabes longues, et que l'on prononce longue la première syllabe qui est brève, rien de

peruenerunt ad aures, quae illi numero debita fuerunt: Grammaticus autem iubet emendari, et illud te verbum ponere, cuius prima syllaba producenda sit, iuxta maiorum, vt dictum est, autoritatem. Quam ob rem cum rationes musicae persequendas susceperimus, etiam si nesciamus, quae syllaba corripienda vel producenda sit, possumus tamen ab eius institutione hac ignorantia non impediri, satisque habere, neminem esse, qui non animaduerterit, alias syllabas correptiores, alias productiores tam in cantu, quam in locutione proferri. Vnde nemo fere est, quem versuum sonus non aliqua per aures voluptate commoueat, vt nunquam sine delectatione versus audiatur. Quod si quis in versu, quo audito delectamur, eo loco, quo ratio eiusdem versus non postulat, vel producat syllabas, vel corripiat, non eodem modo delectari, imo citra offensionem aurium eum audire non possumus. Quare non dubium est, quum nos in sono, quo delectamur, dimensio quaedam numerorum delectet, ea perturbata, non posse delectationem illam auribus exhiberi. (V, 2, p. 238-239)	cela ne viendra irriter la musique ; puisque les durées des sons exigées par le *numerus* seront bien parvenues aux oreilles : en revanche, le Grammairien réclamera une correction du texte, en plaçant ici un autre vocable dont la première syllabe soit étendue, au nom de l'autorité la plus respectable, comme nous le disions. C'est pourquoi, quand nous nous mettrons à la poursuite des raisons musicales, même si nous ignorons quelle syllabe doit être corrompue ou étendue, nous ne devons pas pour notre part nous trouver empêchés par cette ignorance de leur discipline, mais avoir suffisamment clair ce dont chacun s'aperçoit bien, à savoir qu'il y a des syllabes corrompues ou au contraire étendues, aussi bien dans le chant que dans les discours. Par quoi il n'est personne, ou presque, qui ne soit ému de plaisir au seul son des vers, et par le seul moyen des oreilles, de même qu'on n'entend jamais de vers sans plaisir. D'ailleurs, si dans un vers, auquel nous nous délections auditivement, quelqu'un allonge ou corrompt une syllabe en un lieu où la raison dudit vers ne l'exigeait pas, alors nous ne prenons plus le même plaisir, et même nous ne pouvons plus l'écouter sans risquer d'en avoir l'oreille offensée. Il n'y a donc pas à douter que ce qui provoque en nous le plaisir des sons, c'est bien quelque dimension numérique, et qu'une fois celle-ci perturbée, le plaisir qui nous en vient par les oreilles ne peut plus advenir.

Le point de vue rythmicien se signale donc par son indifférence de principe à la quantité syllabique, et considère que le propre du rythme musical par rapport au rythme poétique est de n'être soumis qu'au seul critère de l'égalité de battue (*plausus*), qui garantit la rationalité des organisations de durées sonores :

> Thus the *plausus* has the function only of producing an equality of temporal units. It is this equality which is the foundation of all analysis proper to rhythmics as opposed to metrics.[23]

Dès lors, le rythme musical se trouve en théorie tout à fait dégagé des obligations concernant les quantités syllabiques, et plus généralement de toutes celles qui concerneraient la relation nécessaire entre son et syllabe :

Dicimus etiam, sonum in modulatione augeri temporibus, ac minui pro cantici ratione posse, quod Quintilianus ipse libro nono fatetur. Nam verba, inquit, nec augeri, nec minui, nec sicut modulatione produci, aut corripi possunt. Ex quibus datur intelligi, semper eodem modo	Nous disons encore que le son en modulation peut augmenter ses temps, et les diminuer en fonction de la raison du chant, ainsi que le reconnaît Quintilien lui-même dans son neuvième livre. Car les paroles, dit-il, ne peuvent ni augmenter ni diminuer, ni être allongées ou

[23] Richard Crocker, *op. cit.*, p. 19.

musicos in sonis augendis ac minuendis, canticorum potius rationem, quam syllabarum quantitatis habuisse, et modulis, vt Boetius ait, non verbis inseruire voluisse: neque vnquam legibus Poetarum astrictos fuisse; quinimo poeticem, a musica, tanquam a parente, concinnandi verba normam accepisse. (V, 6, p. 246)	abrégées comme on le fait dans la modulation. Par quoi il donne à entendre que les musiciens, en augmentant ou en diminuant les sons, ont toujours suivi la raison du chant plutôt que la quantité syllabique, et respecté la mesure, comme dit Boèce, et non les paroles : et qu'ils ne furent jamais astreints aux lois des Poètes ; mais que la poétique a reçu de la musique, comme d'un parent, une norme permettant d'agencer les mots.

Il faut au rythmicien rappeler sans cesse la distinction entre les concepts de durée sonore et de quantité syllabique : il joue là sa place au sein du *quadrivium*. En un texte-clé repris par Salinas, le pseudo-Victorinus formulait déjà ainsi les termes du débat entre rythmiciens et métriciens sur la question du rapport de durée entre le son musical et la syllabe grammaticale. Ce texte faisant partie des passages du cinquième livre de Salinas qui ont été librement traduits par Nicolas Bergier dans son traité de rythmique datant des toutes premières années du XVII[e] siècle, je me contente ici, comme en d'autres occasions, d'offrir sa traduction, si représentative des phénomènes de réception dont font l'objet les théories du *De Musica* dans la France de cette époque :

In hanc ferme sententiam Diui Augustini Marius autem Victorinus nobilissimus Rhetor (quem idem Augustinus octauo suarum confessionum libro, senem doctissimum, et omnium doctrinarum liberalium peritissimum vocat, […]) de re metrica oratione soluta, inter Latinos optime scripsit. Cuius ea, quae primo didascalicon libro tradit, huc transcribere libuit, *vt nouerimus valde antiquam esse inter musicos, et versificatores, super syllabarum quantitate, controuersiam.* Inter metricos, inquit, et musicos, propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parua dissentio esset; nam musici non omnes inter se longas aut breues asserunt pari mensura consistere; siquidem et breui breuiorem, et longa longiorem dicunt posse syllabam fieri. Metrici autem, prout cuiusque syllabae longitudo ac breuitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque breui breuiorem, aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. Ad haec musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus, aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis, tam longis longiores, quam rursus per correptionem breuiores breuibus proferunt. (Salinas, V, 2, p. 239)	Jay appris cette difference de Marius Victorinus, que sainct Augustin au huictiesme de ses confessions appelle tres docte viellard, & tres bien versé en tous les artz liberaux : qui a escrit de la manière de bien composer, en vers et en prose : & lequel au premier livre qu'il intitule Didascalion a laissé par escrit ces mots bien notables, que jay icy transcript tout du long : [*afin de faire connaître la controverse qu'il y eut depuis l'antiquité entre musiciens et versificateurs à propos de la quantité syllabique.*] [texte latin] Ce que nous avons ainsy rendu en nostre vulgaire. Entre ceux qui donnent les preceptes de faire des vers, & les Musicens Rhythmiques, il n'y a pas peu de dissention sur l'espace ou estendu des temps compris en chacune syllabe. Car les Musiciens tiennent que toutes les longues & les brefves ne consistent pas en mesme mesure, disans qu'une syllabe peut estre plus brefve qu'une brefve, & plus longue qu'une longue. Mais quant a ceux qui donnent la loix au vers, ils limitent les espaces de temps a la longueur & briefveté naturelle de chacune syllabe : & soustiennent qu'il ne s'en peut trouver aucune, qui soit plus brefve qu'une brefve, ny plus longue qu'une longue, ny autre que la nature le permet en la prononciation des syllabes. Les Musiciens au contraire qui soubmettent les syllabes ou pouvoir & a l'empire des temps, font en leurs chants mesurez, & en leurs vers Lyriques des syllabes plus longues que les longues, en

	allongeant la prononciation d'ycelles par un circuit & suspension de voix : comme aussy des plus brefves que des brefves en les raccourcissant. (Bergier, X-12, p. 110)
Quibus verbis satis aperte Victorinus ostendit, etiam tunc a musicis sui temporis syllabarum negligi quantitatem. (V, 2, p. 239)	Dans ces termes, Victorinus témoigne assez clairement du fait que, de son temps déjà, les musiciens négligeaient la quantité des syllabes.

Comme le fait remarquer Curt Sachs, le texte du pseudo-Victorinus ne présente pas une vue originale sur la question :

> Practically all Roman grammarians outline the difference between the two viewpoints.[24]

Les termes de cette « controverse » bi-millénaire fait s'affronter d'un côté les musiciens-rythmiciens, qui revendiquent principalement la contingence du rapport entre quantité syllabique et durée sonore, et selon les termes de Bergier « soubmettent les syllabes au pouvoir & a l'empire des temps », et de l'autre les grammairiens-métriciens, qui proclament la nature intrinsèque de la quantité syllabique (*quantitas intrinseca*) et « limitent les espaces de temps a la longueur & briefveté naturelle de chacune syllabe ». La position des uns et des autres fut résumée de façon frappante par la formule de Servius à la fin du IV^e^ siècle : « les rythmiciens accommodent leurs syllabes aux temps ; les métriciens accommodent le temps à leurs syllabes. »[25] Derrière cette opposition fondatrice se dessinent en réalité des conceptions antagonistes de la mesure musicale, qui auront toutes un droit de cité dans les répertoires et les théories des XVI^e^ et XVII^e^ siècles : en réactualisant cette contradiction aussi ancienne que la culture européenne elle-même, Salinas témoigne avant tout d'une crise de la conscience rythmique à l'œuvre dans les mentalités de son temps.

[24] Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, Columbia University Press, New-York, 1953, p. 139.
[25] Cité par Curt Sachs, *op. cit.*, p. 27 et 139.

2. Formation et activité d'un humaniste chrétien

Pour comprendre le point de vue synthétique et critique où se place l'auteur du *De Musica* par rapport à l'ensemble de ses sources antiques, il faut rappeler dans quels contextes eut lieu sa foramtion : étudiant de l'Université de Salamanque, Salinas s'y était nourri de ce que l'humanisme scientifique produisait déjà de plus remarquable en Europe ; ami des cercles intellectuels romains, il s'y était adonné à l'exploration des sources mathématiques et musicales antiques les moins connues de ses contemporains.

Depuis Augustin Renaudet[26], on distingue deux phases principales dans l'histoire de l'humanisme renaissant : un « humanisme enthousiaste » perpétuant au tournant des XIV^e^ et XV^e^ siècles l'esprit de Pétrarque (1304-1374), et un « humanisme critique », inauguré par les nouvelles procédures de lecture des textes mises en place par Lorenzo Valla (1407-1457) :

> Le premier humanisme ajoutait la vraie Antiquité à la fiction médiévale ; le second, critique, sépare la vraie Antiquité des interpolations tardives.[27]

De par sa formation, Salinas est un héritier direct des outils forgés par ce second humanisme, et son traité de rythmique, par sa méticuleuse méthode philologique, viendra en apporter la caution au dernier tiers du XVI^e^ siècle, alors que l'émulation intellectuelle issue de cette renaissance des études antiques avait réactivé depuis plusieurs décennies les débats antiques entre « métriciens » et « rythmiciens », en les replaçant dans une perspective linguistique moderne, nourrie par les entreprises de normalisation des langues vernaculaires.

2.1. Un ancrage dans la tradition humaniste hispanique

Accès aux études universitaires dans la Castille du premier XVI^e^ siècle

Né à Burgos en 1513, et aveugle dès son plus jeune âge, Salinas y bénéficia d'un apprentissage musical précoce, à l'instigation de ses parents. Son père Juan, dont on sait par De Thou qu'il « avoit été autrefois dans les finances sous le règne de Charles V », appartenait à l'aristocratie la plus cultivée de son temps :

Nam cum a nutricis vberibus caecitatem infecto cum lacte suxissem, nec adhibitis vndique remedijs vlla visus recuperandi spes affulgeret, non alia parentibus ars vel honestior, vel vtilior visa est, in qua me potissimum institui vellent, quam ea, quae per auditum, alterum animae ratione pollentis	Car me trouvant frappé de cécité comme je suçai le lait infecté du sein de ma nourrice, sans que ne brille pour moi aucun espoir de récupérer jamais la vue par l'application d'aucun remède, mes parents ne virent pas de discipline plus honnête et utile à laquelle consacrer mon éducation que celle où

[26] Augustin Renaudet, *L'Italie et la Renaissance italienne*, C.D.U., Paris, 1942, p. 90 et suivantes.
[27] Pierre Chaunu, *Le Temps des réformes. Histoire religieuse et système de civilisation*, Fayard, 1975, p. 306.

optimum ministrum, aptissime posset addisci. (f° 5 r.)	j'étais le plus capable, et qui nous vient de l'ouïe, l'une des deux plus puissantes facultés des âmes rationnelles.

Mais c'est quelques années plus tard qu'intervient l'épisode providentiel qui fera de lui, selon le mot de De Thou, un Didyme d'Alexandrie des temps modernes, lorsqu'une jeune érudite, promise au couvent, accepte de lui enseigner la grammaire en échange de cours de musique :

Forte, dum adhuc puer essem, venit in patriam faemina quaedam honestis orta natalibus, quae linguae Latinae cognitione pollebat, et vt virgo sacra fieret, artem organa pulsandi mirum in modum addiscere cupiebat : cuius addiscendae gratia, cum domi nostrae mansisset, et illa musicam a me, et ego vicissim ab ipsa Grammaticam didici, quam ab alio fortasse nunquam didicissem. Quia vel nunquam id patri venisset in mentem, vel quia vulgus practicorum ei, nocituras musicae literas persuasisset.	Par hasard, alors que j'étais encore jeune garçon, vint en ma patrie une certaine femme d'honnête lignage, très versée dans la connaissance de la langue latine, et comme elle allait être consacrée vierge, elle eut un désir extraordinaire d'apprendre aussi à toucher les orgues. Grâce à ces études supplémentaires, et puisqu'elle demeurait à la maison et y recevait mon enseignement musical, je bénéficiais en retour des cours de Grammaire qu'elle me délivrait, et que peut-être personne d'autre ne m'eût donnés. Car cela jamais ne serait venu à l'esprit de mon père, persuadé par le tout-venant des praticiens que les lettres nuiraient à mon apprentissage de la musique.

L'épisode de l'échange de cours à Burgos aura un rôle de catalyseur dans la formation de Salinas, puisqu'il lui permet d'abord d'accéder à une formation universitaire de premier rang à Salamanque, puis, par la suite, de prendre connaissance d'un ensemble inédit de sources anciennes, au cours de son long séjour italien. Dans l'économie très symbolique de la préface au *De Musica*, ce contrat passé entre un musicien aveugle et une grammairienne qui n'entend rien à la musique, joue également un rôle plus structurant : il met en scène de manière frappante la collaboration nécessaire des deux arts, littéralement infirmes lorsqu'ils restent isolés. L'anecdote acquiert dans cette perspective une valeur exemplaire, prenant la forme d'une parabole de la synthèse à laquelle doit s'atteler l'humanisme musical en ce dernier tiers du XVI^{e} siècle.

Ce partenariat participe donc d'une dynamique culturelle européenne ; mais l'infirmité qui en est l'origine renforce sa dimension singulière, et ce pouvoir de résilience incarné par le jeune musicien aveugle va contribuer à lui assurer une stature presque mystique. Jacques-Auguste De Thou, dans sa notice nécrologique de 1590 en l'honneur de Salinas, se prêtera au procédé rhétorique du parallèle entre Anciens et Modernes, en comparant Salinas à la figure antique de Didyme d'Alexandrie, théologien du IV^{e} siècle : frappés tous deux de cécité dès leur enfance, ils surent par la seule lumière de leur esprit se rendre maîtres de toutes sciences. L'abbé Salinas recevra sous la plume de ses biographes, de son vivant comme dans les décennies qui suivront sa disparition, les adjectifs les plus laudateurs, la qualité de ses travaux, eu égard à son handicap, ne

laissant place qu'à une admiration parfois teintée d'incrédulité : « à peine peut-on s'imaginer que l'esprit de l'homme ait pu seul pénétrer jusque là. »[28] « Seul » est un adjectif tout relatif dans le cas de Salinas, nécessairement secondé par des assistants lecteurs et scribes. La notion même d'« autorité », s'agissant de travaux se présentant en partie, comme nous le verrons, sous la forme d'une compilation d'éléments étrangers dont la source n'est parfois pas révélée comme telle, peut même être nuancée, dans la mesure où elle se réduit parfois à une capacité de synthèse et d'organisation de ces éléments.

Mû par une véritable « volonté de savoir », une *libido sciendi*, Salinas passera quelques années d'étude à l'université de Salamanque, jusqu'en 1537. D'un caractère en soi fort prestigieux, cette formation au sein de la faculté des arts sera complétée par l'étude du grec et de la philosophie :

Huius ego disciplinae degustatione discendi cupidior effectus persuasi parentibus vti me Salmanticam mitterent, vbi linguae Graecae et artium ac philosophiae studijs per aliquot annos operam dedi. (f° 5r)	Moi, avide d'en savoir plus après avoir goûté à cette discipline [la grammaire], je persuadai mes parents de m'envoyer à Salamanque, où je consacrai quelques années de labeur à étudier la langue grecque, ainsi que les arts et la philosophie.

Ce cursus s'achèvera avant son terme, puisqu'en 1537 Salinas entrera au service de Pedro Gómez Sarmiento de Villandrando, alors archevêque de Saint Jacques de Compostelle.[29] Cette interruption ne l'empêchera pas d'accéder à la chaire de musique de la même université trente ans plus tard, et d'être finalement reconnu par un texte des *Provisiones Reales* soutenant sa candidature au titre en 1569 comme ayant donné « de suffisantes preuves publiques tant en Philosophie qu'en Musique ».[30] La dynamique d'intégration des études humanistes dans le cercle des disciplines libérales à Salamanque dans les années 1520 formait en effet un cadre particulièrement favorable à la formation du jeune Salinas de Burgos. Nous pouvons évoquer quelques-unes des répercussions de ce cadre d'étude sur le contenu du traité de rythmique de 1577.

Núñez, Nebrija et l'humanisme universitaire espagnol

En embrassant l'étude du grec ancien, Salinas se familiarise également avec les procédures nouvelles engagées dans la lecture des sources antiques. Cet apprentissage l'a mis en contact direct ou indirect avec quelques-uns des pionniers de l'humanisme universitaire espagnol, qui firent de la chaire de grec de Salamanque un objet de rivalité. Fondée aux alentours de 1490 par

[28] Jacques-Auguste de Thou, *op.cit.* , p. 237.

[29] Claude V. Palisca, « Salinas, Francisco de », Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 2001, vol. XXII, p. 156.

[30] « Muestras públicas de suficiencia ansí en Filosofía como Música », cité par Amaya García Pérez, « Francisco Salinas y la teoría musical renacentista », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *Francisco de Salinas, De Musica libri septem*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2013, p. 54.

Ayres Barbosa, lui-même formé en Italie sous la direction d'Angelo Poliziano (1454-1494), elle accueillera dans les années 1523-1548 Hernán Núñez (1475-1553), surnommé « *el Comendador griego* » (Commandeur de l'ordre de Santiago), l'un des principaux artisans de la « Bible polyglotte » d'Alcalá, et très probablement le professeur de grec de Salinas.[31] Le développement de l'enseignement des langues dites « orientales » (grec, hébreu, arabe, syriaque) dans les chaires de grammaire des universités d'Alcalá de Henares et de Salamanque après 1500 répondait à l'émulation suscitée par les travaux des philologues italiens de la génération précédente, tout comme aux débats contemporains autour d'une nouvelle traduction de la Bible, projetée dès 1502 par le petit cercle réuni autour du cardinal Jiménez de Cisneros (1436-1517), et comptant dans ses rangs, aux côtés d'Hernán Núñez, les figures d'Antonio de Nebrija (1441-1522) et de Diego López Zúñiga (mort en 1531). La paraphrase d'un texte de ce dernier, donnée par Marcel Bataillon, évoque bien ce dynamisme intellectuel espagnol à son apogée autour de 1520 :

> Pendant des siècles, il est vrai, le pays a été détourné des lettres par une lutte incessante contre les ennemis de la foi. Mais voici que, dans toute l'Espagne, des universités se bâtissent ; les étudiants s'y pressent et l'humanisme y est en honneur. Il y a cinquante ans que le grand Lebrixa [Nebrija] y a rapporté de Bologne un trésor de science. Sa grammaire et son dictionnaire ont été adoptés non seulement dans l'Espagne entière, mais dans le monde entier. Ses innombrables élèves, répandus dans toute la péninsule, ont renouvelé les études latines. Il y a trente ans que Barbosa, disciple de Politien, a allumé à Salamanque le flambeau de l'hellénisme. L'Espagne n'a plus rien à envier à l'Italie.[32]

Antonio de Nebrija, grande figure de grammairien des universités de Salamanque et d'Alcalá de Henares, lui-même formé à la fois à Salamanque et à Bologne, avait effectivement incarné, « au seuil du XVI^e^ siècle espagnol, l'effort autonome de l'humanisme pour restaurer l'antiquité toute entière, profane et sacrée. »[33] Marcel Bataillon lui-même, dans son étude sur l'influence d'Érasme en Espagne, a considéré son empreinte sur la culture des *letrados* de la réforme catholique comme supérieure à celle du maître hollandais : « il n'est pas seulement le précurseur de l'érasmisme espagnol, il devance Érasme lui-même ».[34] Nebrija est moderniste y compris dans son positivisme pédagogique, à travers son manuel compilatoire à destination des classes largement diffusé tout au long du XVI^e^ siècle, les *Libri minori* de 1491, ou sa célèbre *Gramática de la lengua castellana* de 1492. Mais à travers le legs de Nebrija, et en particulier de ses *Introductiones latinae* de 1481, c'est également à la méthode philologique critique, due à l'apport de l'italien Lorenzo Valla, ce

[31] Voir Claude V. Palisca, « Salinas, Francisco de », *op. cit.*, p. 156 : « [Salinas] was probably a pupil of Hernán Núñez, who taught Greek and rhetoric there between 1523 and 1548 ».

[32] D'après Diego López Zúñiga, *Annotationes contra Erasmus Roterodamum in defensionem tralationis Novi Testamenti*, Alcalá, 1520, cité par Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne* (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 1937), reprint Droz, Genève, 1998, p. 99-100.

[33] Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 27.

[34] *Ibid.*

« Galilée méconnu » comme l'appelle Pierre Chaunu,[35] cet « enfant terrible de l'humanisme » selon Peter Burke,[36] que les étudiants sont initiés. Au cours de son séjour italien, Nebrija avait en effet pu respirer « pendant dix ans, à Bologne et ailleurs, l'atmosphère de liberté critique que Valla avait tant contribué à créer »[37], puis il s'était attelé à diffuser en Espagne les nouvelles méthodes philologiques, pour y former, comme le décrit Rafael Chabrán, une nouvelle classe de grammairiens savants :

> For Nebrija, the ideal of humanism was the formation of interpretes or *gramaticos* – perhaps what we would call philologists today. These interpretes would study all types of texts and their specific terms, be they literary, legal, philosophical, or scientific. This task was closely related to Aristotle's concept of the art of dialectics, especially with respect to the art of discourse.[38]

Salinas assumera effectivement ces missions au cours des années suivantes, parallèlement à sa carrière de musicien, dans l'ambition d'œuvrer à la clarification des termes de l'*ars musica* en confrontant l'étude des sources la mieux renseignée avec la méthode d'investigation scientifique la plus rigoureuse.

Sur un vers de Juan de Mena : la tradition des glosas poétiques

L'influence de Núñez et de Nebrija dans les débats autour de la poétique au XVI[e] siècle est passée par des travaux parallèlement menés dans un champ récemment ouvert par la critique humaniste, celui du commentaire de la poésie vernaculaire, visant à donner un lustre classique à la poésie nationale. Les modèles, là encore, sont italiens : il s'agit d'offrir à l'œuvre du poète Juan de Mena (1411-1456) un traitement équivalent à celui dont bénéficiait la poésie de Dante Alighieri depuis le grammairien ferrarais Benvenuto Rambaldi da Imola (1338-1390) en son *Comentum super Dantis Alighieris Comoediam*, jusqu'aux florentins Leonardo Bruni (c. 1370-1444), dans sa *Vita Dantis* et surtout Cristoforo Landino (1425-1498) dans ses commentaires sur la *Divine Comédie*. Dans leurs *glosas* sur les vers d'*arte mayor* du *Laberinto de Fortuna, o Las trezientas*, de Juan de Mena, Nebrija et Núñez avaient offert de ce long poème narratif, emblématique du renouveau poétique castillan au XV[e] siècle, les premières et plus célèbres gloses allégoriques, et ce dès ses *Introductiones latinae* de 1481 pour Nebrija, puis dans la *Glosa sobre las Trezientas del famoso poeta Juan de Mena* de

[35] Pierre Chaunu, *op. cit.*, p. 306 : « La critique historique, la philologie critique est née à Rome, dans les bureaux de la Curie romaine, à l'époque de Lorenzo Valla, ce Galilée méconnu. Dans l'ordre du développement de l'esprit humain, Valla marque en effet une étape qui se situe sur un plan presque comparable, en importance, à l'« univers écrit en langage mathématique » de Galilée et de Descartes, deux siècles plus tard. »

[36] Peter Burke, *La Renaissance européenne*, trad. Paul Chemla, Le Seuil, Paris, 2000, p. 53.

[37] Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 27.

[38] Rafael Chabrán, « The classical tradition in Renaissance Spain and new trends in philology, medicine, and materia medica », Simon Varey, Rafael Chabrán, Dora B. Weiner (éd.), *Searching for the secrets of nature. The life and work of Dr. Francisco Hernández*, Stanford University Press, Stanford, 2000, p. 26.

1499, plusieurs fois rééditée, pour Núñez.[39] Mais le cas d'école que représentait l'interprétation métrique de ces vers, alternant dodécasyllabes et hendécasyllabes, fera à nouveau l'objet plus de soixante-dix ans plus tard, dans un contexte culturel radicalement différent, des analyses avisées de l'auteur du *De Musica*.

Salinas fera par deux fois[40] référence aux analyses que Nebrija donnait des vers d'*arte mayor*, une forme dont l'archaïsme et la rigidité avaient conduit à l'abandon presque complet dans les années 1570, alors que la poésie espagnole s'était entièrement renouvelée, depuis bientôt cinquante ans, sous l'effet des rythmes plus souples offerts par l'hendécasyllabe italien. Salinas applique alors à cet objet désormais académique une lecture métrique nouvelle, dans l'intention d'en rendre la comparaison possible avec ces formes de versification qu'il voit comme exogènes, et partiellement inadéquates aux spécificités accentuelles de l'espagnol. Il en fera la matière des chapitres 7 (p. 312) et 11 (p. 329-332) du sixième livre de son traité, tout en appuyant ses analyses sur le souvenir d'une interprétation chantée de ces vers, et sans doute accompagnée à l'instrument, selon l'idéal retrouvé du *canto a la lira* : celle du « noble » Gonzalo Franco, qu'il avait entendu « dans sa jeunesse à Burgos ». Le récit de première main que Salinas nous livre de ces interprétations, en nous ramenant dans la période qui précède la rénovation stylistique des années 1530, évoque ainsi une tradition oratoire rythmée fortement ancrée dans la *praxis* des lettrés espagnols, pour laquelle des témoignages littéraires concordants ont étés rassemblés par Séverine Delahaye-Grelois.[41]

Son analyse du premier vers du *Laberinto*, qui contient la dédicace au roi Juan II de Castille, illustre bien les répercussions de ces commentaires et de ces pratiques de déclamation (*prononciatio*) sur le traité de rythmique de 1577. Salinas interprète ce vers de douze syllabes comme un tétramètre amphibraque, un enchaînement de quatre pieds amphibraques :

Al muy prepotente don Juan el segundo

⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑

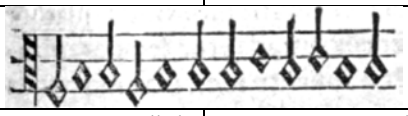
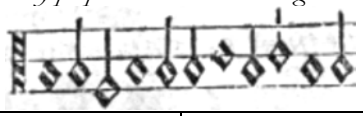
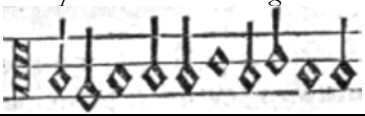
Nebrija, en déclarant « *perdita* » la première syllabe brève, assimilait quant à lui toutes les variantes des vers d'*arte mayor* à des successions de dactyles (— ⏑ ⏑), organisés en deux mètres adoniques (— ⏑ ⏑ — —), dont la gravité et la noblesse pouvaient traduire l'ascendance

[39] Hernán Núñez de Toledo, *Glosa sobre las 'Trezientas' del famoso poeta Juan de Mena*, Julian Weiis et Antonio Cortijo Ocaña (éd.), Ediciones Polifemo, Madrid, 2015.

[40] VI, 8, p. 316 et VI, 11, p. 329.

[41] Séverine Delahaye, « « *Si de mi baja lira tanto pudiese el son…* » Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance », *Savoirs en prisme*, n° 4 (2015), [En ligne] https://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/si-de-mi-baja-lira-tanto-pudiese-el-son-le-chant-dorphee-et-les-poetes-de-la-renaissance/ (consulté le 26 août 2017).

classiquement reconnue de la poésie héroïque latine. Salinas s'emploie au contraire à restituer toutes les particularités régionales de cette prononciation, quitte à modéliser ce phénomène oratoire sous une forme inconnue des Anciens : le mètre amphibraque. Pour Salinas, c'est le procédé de l'*epiploca* ou *circulatio*, dont un exemple est donné ci-dessous, qui permet d'affilier entre eux l'ensemble des mètres formés de pieds de quatre temps, y compris l'amphibraque, par des retranchements successifs de la première syllabe. L'interprétation de Salinas, selon lui conforme à la tradition orale, lui permet surtout de mieux marquer la singularité hispanique de ce mètre, ignoré des Anciens, et classiquement considéré comme non musical pour sa proportion excessivement inégale (3:1). L'extrait est emblématique de la manière dont Salinas intervient dans les débats de son temps, et rend bien compte de l'ancrage hispanique de sa culture classique :

Neque aliter, quam per has circulationes inuenientur posse procedere; quod etiam in metris vulgaribus fieri contingit, in his praesertim, quae ab Hispanis artis maioris copulae dicuntur, vt in hoc Ioannis Menae Laberinthi principio	On ne saurait procéder autrement que par ces circulations ; et ceci concerne également les mètres en langue vulgaire, et notamment ceux que les Espagnols appellent *coplas* d'*arte mayor*, comme au début du *Laberinto* de Juan de Mena
Al muy prepotente don Iuan el segundo.	
Quod integrum metrum quatuor amphibrachis et duodecim syllabis constat, vt apparet in hoc cantu	Dont le mètre complet compte quatre amphibraques et douze syllabes, comme il apparaît dans ce chant
	
Ad hunc enim modum illud cantantem audiui, dum essem adolescens Burgis Gonsaluum Francum nobilem virum non minus cantus, quam status et generis claritate pollentem : ex quo prima syllaba sublata fiet dactylicum hoc modo	C'est sur ce mode que j'entendis chanter à Burgos, étant encore adolescent, Gonzalo Franco, noble personne brillant par l'éclat de son chant, non moins que de son rang et de son lignage : et si l'on en retire la première syllabe on obtient un dactylique
Muy prepotente don Iuan el segundo: 	
A quo si etiam primam detrahas, facies anapaesticum sic	Dont on retranchera également la première pour en faire un anapeste, comme
Prepotente don Iuan el segundo: 	
Quod rursus ad amphibrachum redibit […]. Quas epiplocas non videtur Antonius Nebrissensis respexisse, cum ea in arte, quam de linguae Hispanae Grammatica conscripsit, de metris agens hoc metrum duobus adonicis constare dicit, et primas syllabas in vtroque vacare, quas ille perditas vocat. Quod si quis obijciat, huius epiploces inter anapestum et amphibrachum neque a Graecis nec a Latinis scriptoribus mentionem vllam fieri, eos hac de causa illius non meminisse dicemus, quia,	Qui reviendra à son tour à l'amphibraque […]. Ces épiploques, Antonio Nebrija ne semble pas les prendre en considération, lorsqu'il dit dans son traité sur la Grammaire Espagnole, en traitant des mètres, que celui-ci contient deux adoniques, chacun ayant ses premières syllabes vacantes, lesquelles il dénomme *perditas*. A qui objectera qu'on ne trouve aucune mention chez les auteurs Grecs ou Latins d'une telle épiploque entre l'anapeste et l'amphibraque, nous dirons qu'ils ne

vt supra dictum est, nulla carmina ex amphibrachis composita reperiebant. (VI, 11, p. 329)	l'ont pas ignorée sans cause, puisque comme nous le disions, ils ne connaissaient aucun poème composé en amphibraque.

Ces discussions autour des vers de Juan de Mena, prenant place dans un des chapitres les plus originaux du traité, sont ici prétexte à restituer à la théorie rythmique antique un maximum d'opérativité, en la testant et en la modelant sur des phénomènes poétiques régionaux ; mais elles constituent aussi, par leur référence à une déclamation traditionnelle faite dans la langue natale du public le plus proche, une voie d'accès facilitée à la compréhension des principes de la rythmique, qui ne sont soumis à aucune langue particulière. Le recours à la culture commune de la poésie chantée aura ainsi valeur de propédeutique à l'*ars metrica* :

Veruntamen nos ea prosequemur, quae vel in Hispana lingua, vel alia, quae nobis cognita sit, aut reperientur vsitata, aut efficta, quae his, qui canendi prorsus ignari sunt, sed poetices aliquam cognitionem habent, magnam lucem afferre poterunt. (VI, 11, p. 329)	Néanmoins, nous présenterons les mètres que nous voyons employés ou réalisés en langue Espagnole ou dans une autre qui nous soit connue, afin qu'ils éclairent ceux qui sont tout à fait ignares au chant mais connaissent un peu de poésie.

La philosophie aristotélicienne

Il est désormais connu que l'interruption des études universitaires de Salinas avant l'obtention du diplôme lui causa, au moment de son intégration à la même université comme professeur de musique en 1567, l'obligation de faire état de ses compétences en matière philosophique afin d'être nommé à la faculté des Arts.[42] Ainsi, en 1569, alors qu'il fait valoir son grade obtenu auprès de l'Université d'Osma récemment fondée, et qu'il bénéficie déjà de l'appui de Luis de León et des *Provisiones Reales* citées plus haut, il reçoit encore l'injonction à faire preuve d'un niveau digne du titre auquel il prétend en matière de Logique, de Philosophie morale et de Philosophie naturelle :

Porque aunquel dicho maestro Salinas sea eminente en la facultad de Música no se saue ni nunca ha dado muestras de la facultad de Artes en la qual lo principal es Lógica e Philosophia moral e natural.[43]	Car bien que ledit *maestro* Salinas soit éminent en la faculté de Musique, on ne lui connaît et jamais il n'a donné de preuves de la faculté des Arts, en laquelle le principal est la Logique et la Philosophie morale et naturelle.

[42] Bernardo García-Bernalt Alonso, « Francisco de Salinas en la Universidad de Salamanca », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *op. cit.*, p. 21.

[43] Cité par Bernardo García-Bernalt Alonso, *op. cit.*, *loc. cit.*

Or, l'influence de la tradition philosophique aristotélicienne sur la rédaction du *De Musica* a de longue date été reconnue.[44] Salinas évoque lui-même dans sa préface cette connaissance d'Aristote comme essentielle à la constitution d'une méthode scientifique :

Quare cum ex Aristotele cognouissem, numerorum rationes, consonantiarum et interuallorum harmonicorum exemplares esse causas, nec omnes consonantias aut interualla minora in suis legitimis constituta rationibus inuenirem, veritatem ipsam ad sensus et rationis iudicium inuestigare conatus sum. (f° 5v)	C'est pourquoi, sachant d'après Aristote que les raisons des nombres sont les causes exemplaires des consonances et des intervalles harmoniques, et ne trouvant pas toutes les consonances ni les intervalles mineurs réduits à leur juste raison, je me résolvai à rechercher la vérité même d'après mes sens et le jugement de ma raison.

Les principes scolastiques assimilés par Salinas dès ses années d'étude imprimeront au futur traité l'essentiel de sa structure démonstrative, comme le rappelle sont traducteur espagnol :

> Salinas procède dans son traité selon les principes scolastiques de la Logique aristotélicienne, allant de l'universel et simple au particulier et composé.[45]

Selon Claude V. Palisca, la familiarité de Salinas avec le rationalisme empirique d'Aristote a fortement contribué à définir chez lui une approche scientifique moderne, combinant la rationalité des proportions avec l'apport de l'expérience sensible. L'aristotélisme de Salinas l'apparenterait ainsi à une certaine branche de l'humanisme musical italien, auquel il sera directement mêlé à partir de 1538 :

> De par son penchant pour Aristote, Salinas se révèle un allié de la partie séculaire de l'humanisme italien, représentée par le franco-flamand Johannes Tinctoris, qui s'établit à Naples, par l'espagnol Ramos de Pareja, qui s'établit à Bologne et à Florence, et par les Italiens de souche, Giovanni Spataro et Vicenzo Galilei. Ceux-ci considéraient avec scepticisme la métaphysique néoplatonicienne et la théologie chrétienne qui dominaient la théorie de la musique au XVI^e^ siècle. En voulant vérifier le raisonnement par l'expérience sensorielle et les jugements sensoriels par la raison, Salinas rendait justice aux deux grandes figures anciennes qui avaient équilibré les deux facultés : Aristote et Ptolémée.[46]

Mais il faudra à Salinas l'occasion d'un long séjour en Italie pour que ses compétences solides en matière de philologie, articulées à l'art de la dialectique aristotélicienne, soient mises au service d'une entreprise de clarification des termes de la musique spéculative. Si ses études salmantines le placent en héritier d'une tradition philologique remontant au XV^e^ siècle italien, c'est par la mise

[44] Selon Amaya García Pérez, « cette influence de la philosophie aristotélicienne est évidente sur le concept de science qui apparaîtra, des années plus tard, dans son traité. » Amaya García Pérez, « Francisco Salinas y la teoría musical renacentista », Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *op. cit.*, p. 49.

[45] Ismael Fernández de la Cuesta, « Prólogo » à l'édition du *Musices liber tertius*, *op. cit.*, p. 15 : « Salinas procede en el Tratado según los principios escolásticos de la Lógica aristotélica, desde lo universal y simple a lo particular y compuesto ».

[46] Claude V. Palisca, « Francisco de Salinas et l'humanisme italien », in *Musique et humanisme à la Renaissance*, Paris, 1993, p. 45.

en pratique de ses compétences au cours des années suivantes que Salinas s'installe peu à peu à l'avant-garde du courant humaniste de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

2.2. Le séjour italien : une émulation intellectuelle et artistique

Au cours des vingt années qu'il passe à Rome puis à Naples, entre le mois d'octobre 1538 et la fin de l'année 1558, soit peu avant d'entrer comme organiste à la cathédrale de Sigüenza (janvier 1559), Salinas se constitue un réseau d'échange et de discussion où les membres d'un clergé gagné à la cause humaniste croisent les plus grands représentants de l'art musical.

Les cercles académiques érasmiens

Salinas part donc à Rome à l'âge de vingt-cinq ans, après l'élection de son protecteur Don Pedro Sarmiento de Salinas (archevêque de Saint-Jacques de Compostelle et *Capellán mayor* de Charles Quint) au titre de Cardinal (Consistoire privé du pape Paul III, 8 octobre 1538) :

Sed inde rei familiaris inopia proficisci coactus in regiam curiam me contuli, et a Petro Sarmento Archiepiscopo Compostellano peramanter exceptus, cum eo paulo post in numerum Cardinalium assumpto, discendi potius, quam ditescendi gratia Romam veni. (Praefatio, f° 5r)	Mais ensuite, contraint par la pénurie à quitter [Salamanque], je me retrouvai à la cour royale, et fus très affectueusement recueilli par Pedro Sarmiento, Archevêque de Compostelle, avec lequel, peu après qu'il fut élevé au rang de Cardinal, je vins à Rome, pour mon profit intellectuel plutôt que pécuniaire.

C'est sans doute peu après son arrivée à Rome que se dresse sur son chemin une figure antique révélatrice, non pas celle d'un musicien, mais d'un théoricien de l'architecture : Vitruve, dont le traité *De architectura* fait alors l'objet des recherches les plus diligentes, en particulier de la part d'un cercle d'humanistes réuni jusqu'en 1545 sous le nom d'*Accademia della Virtú*. Fondateur de cette académie, directeur de ses travaux, et par ailleurs promoteur d'une prosodie italienne calquée sur la métrique gréco-latine dans un ouvrage polémique,[47] Claudio Tolomei (1492-1556) a pu faire partie des nombreux *eruditi viri* rencontrés alors à Rome :

Ubi dum inter eruditos viros versarer, quorim illic magna copia semper fuit, pudere me coepit eius artis, quam profitere, ignarum esse, nec eorum, quae tractarem, afferre posse rationem. Et tandem intellexi non minus in musica, quam in architectura verissimum esse illud Vitruuij, quod ij, qui sine literis contenderunt, vt manibus essent exercitati, non potuerunt efficere, vt haberent pro laboribus autoritatum. (f° 5v).	Là-bas, à force de fréquenter des hommes érudits, dont il y eut toujours eu en ce lieu grande abondance, il me prit honte d'être ignare dans les arts mêmes dont je faisais profession, et de ne pouvoir rendre raison des choses même dont je discourais. Et finalement je réalisai que ce qu'avait dit Vitruve de l'architecture n'était pas moins vrai de la musique, à savoir que ceux qui souhaitent progresser sans avoir de lettres à travers le seul

[47] Claudio Tolomei, *Versi et Regole de la nuova poesia toscana*, Antonio Blado, Rome, 1539.

	exercice manuel ne sauraient réussir aussi efficacement que s'ils possédaient l'autorité que confèrent les études.

La fréquentation du vivier humaniste que constituent les académies romaines aura donc sur la formation de Salinas un impact considérable : le climat d'émulation qui s'y fait sentir pousse le jeune organiste à mettre a profit l'ensemble de ses apprentissages universitaires dans des recherches philologiques poussées, afin de lever le voile sur les « raisons » de sa propre discipline. Un véritable partenariat pour la recherche, la copie et la compilation de manuscrits grecs de théorie musicale se crée alors entre le musicien et un certain nombre de prélats, auxquels il déclarera être lié moins par intérêt financier que par affinité intellectuelle.[48]

A Rome, c'est Don Juan Álvarez de Toledo (1488-1557), Archevêque de Burgos et lui aussi fait cardinal par Paul III la même année que Pedro Sarmiento (1538), qui lui permet de prendre connaissance des copies qu'il a fait faire des manuscrits conservés à la bibliothèque de San Marco de Venise. Dans cette équipe se trouve également un « cardinal de Burgos » que Salinas ne nomme pas autrement que par son titre, mais qui selon Paloma Otaola aurait pu être Francisco Mendoza y Bobadilla (1508-1566). Ce dernier, « élève chéri du Commandeur grec » (Hernán Núñez) selon Marcel Bataillon[49], et « considéré par Erasme comme un de ses meilleurs appuis en Espagne », avait déjà pu côtoyer Salinas au cours de leurs années d'études à Salamanque.[50] Après le décès de Sarmiento, Salinas recevra encore le soutien du cardinal et mécenne Rodolfo Pio di Carpi (1500-1564) qui est, comme Mendoza, un protecteur de la nouvelle Compagnie de Jésus, approuvée par Paul III dès 1540. Salinas est ordonné prêtre avant l'ouverture du Concile à Trente en 1545, et reçoit à partir de cette date les bénéfices de plusieurs paroisses espagnoles situées dans les diocèses de Jaen et de Burgos. À ces prébendes s'ajouteront celles que lui confèrera le titre décerné par Paul III en 1546 d'« abbé de Rocca Scalegna au royaume de Naples » ; un titre qui figurera bien au fontispice du manuscrit de 1566 comme à celui du traité imprimé de 1577, mais qui, curieusement, disparaîtra des deux sources ultérieures, les *Additiones* de l'exemplaire du Duc d'Albe comme les *Annotaciones sobre el Calendario Gregoriano* de 1583, sans que l'on puisse évaluer les raisons de cette omission. [51] On ne saurait cependant minimiser l'importance de ces gestes de faveur, au seuil d'une transformation de l'institution ecclésiale européenne qui touchera tant à la

[48] Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven-London, 1985, p. 251 ; Paloma Otaola González, « Años romanos en la formación teórico-musical de Francisco Salinas », *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel le Católica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2005, p. 279 ; Amaya García Pérez, *op. cit.*, p. 52.

[49] Marcel Bataillon*, op. cit.*, p. 366-367.

[50] Paloma Otaola González, *op. cit.*, *loc. cit.*

[51] Comme l'a fait remarquer Amaya García Pérez (*op. cit.*, p. 50, n. 135), ce titre d'abbé, qui apparaît aux frontispices du *Musicer liber tertius* de 1566 comme du *De Musica libri septem* de 1577, disparaît du manuscrit sur le calendrier grégorien en 1583. On peut ajouter à cette remarque que les *Additiones* manuscrites de l'exemplaire du Duc d'Albe, même s'ils ne constituent pas un ouvrage indépendant, ne portent pas non plus ce titre.

formation des prêtres qu'à l'organisation du rituel : si les titres ecclésiastiques acquis par Salinas lui valaient des émoluments, ses compétences intellectuelles et ses talents artistiques devaient valoir bien plus aux yeux des diverses factions œuvrant pour la réforme de l'Église romaine.

Les rencontres musicales fondatrices

À Rome (1538-1553) comme à Naples (1553-1558), Salinas entre également en relation avec quelques uns des plus célèbres compositeurs de son temps, appelés tant d'Espagne que des cités du Nord pour servir au faste des cours et des chapelles italiennes. Parmi ces amitiés musicales nouées en Italie, Bartolomeo Escobedo (1510-1563) se trouve déjà cité dans la partie harmonique du traité (IV, 32, p. 238), mais Francesco da Milano (1497-1543) et Roland de Lassus le sont aussi au titre de rythmiciens. Ces liens amicaux évoqués sont aussi des liens esthétiques, et leur intégration dans le traité est riche d'enseignements à cet égard, puisque leurs œuvres sont placées en contrepoint de discussions humanistes autour des mérites respectifs de la polyphonie et de la monodie, un débat que Salinas formulera en termes plus généraux comme une opposition entre *rhythmus* et *metron*, ou entre « symphonie » et « phonasquie ». D'ailleurs, Salinas désignera souvent ces compositeurs comme « cytharèdes » (*cytharoedos*), « phonasques » (*phonascos*) ou « symphonètes » (*symphonetas*). Ces dénominations gréco-latines relèvent d'une lecture antiquisante de la vie musicale de son temps : en intégrant directement ces compositeurs dans cette tradition, Salinas cherchera à agréger au système antique les styles rythmiques modernes qu'ils représentent. Aussi, les exemples musicaux associés dans son futur traité à leurs noms conserveront-ils une forme aussi fortement idéalisée et stylisée que celle de tous les autres exemples du traité. Mais ces formulations humanistes, exprimées dans le cas de Da Milano à une trentaine d'années de distance, restitueront aussi une part de la compréhension interne de ces répertoires, qui procédaient en grande partie de ces mêmes tendances.

Un « cytharède » : Francesco da Milano (1497-1543)

Un épisode musical mettant en scène le « cytharède » Francesco da Milano improvisant un *discantus* sur le thème du *romance* espagnol *Conde Claros* devant le pape Paul III est rapporté par Salinas dans le *De Musica* comme un souvenir vécu, à l'instar de la déclamation chantée des vers du *Laberinto* par Gonzalo Franco :

Super quem tenorem ego Romae modulantem audiui coram Paulo tertio Pontifice Maximo Franciscum Mediolanensem, qui fuit sui temporis Citharoedorum facile princeps, et mihi valde familiaris. (VI, 14, p. 342)	C'est sur ce *tenor* que j'entendis à Rome réaliser des modulations, en présence du Souverain Pontife Paul III, Francesco da Milano, qui fut sans conteste le prince des citharèdes de son temps, et pour moi un proche familier.

Le luthiste, attaché à la *musica reservata* du pape depuis 1535, est alors à l'apogée de sa carrière, et bien que résidant à Milan au moins jusqu'en septembre 1538 selon Franco Pavan, il était à nouveau enregistré à Rome au service de Paul III au début de l'année 1539 ; par ailleurs, le lieu de son décès, en 1543, n'est pas connu avec certitude.[52] Salinas et Da Milano, qui ont seize ans de différence d'âge, ont donc effectivement pu se rencontrer à Rome avant cette date.

Peut-être y a-t-il également, dans ces entrelacs de références données par Salinas, des dimensions plus symboliques qu'anecdotiques. D'une part, la filiation déclarée entre le thème espagnol du *Conde Claros* et les variations de Da Milano proclame, ici comme ailleurs, l'ascendance hispanique de certaines structures métriques propres aux styles diffusés par les traités et recueils instrumentaux contemporains. Mais il y a une autre lecture possible, « irréaliste », du *Conde Claros* de Da Milano, qui permet de l'intégrer comme élément topique commun à l'ensemble de la musicographie humaniste française de cette période. Une autre description nettement plus fournie du jeu de Da Milano avait été donnée par Pontus de Tyard (1521-1605) dans son *Solitaire second* en 1555, la scène rapportée se déroulant alors à Milan :

> Il n'eut esmeu l'air de trois pinçades qu'il romt les discours commancez.[53]

Aucune preuve directe ne témoignant d'une lecture de Pontus par Salinas, on ne saurait dire si ces « trois pinçades » auraient pu raviver chez lui le souvenir de l'effet du *Conde Claros* de Da Milano sur son assistance ; quoi qu'il en soit, la suite du texte de Pontus, qui rapporte officiellement le récit de Monsieur de Vintimille, offre un parallèle frappant avec la description des effets subjugants du mètre donnée par Heinrich Glarean (1488-1563) en 1547 dans son *Dodecachordon*, et que Salinas reprendra à son tour, comme il fera également siennes les positions prises par Pontus quant à la prééminence du « phonasque » sur le « symphonète ». Cette scène soliste orphique incarnée par Da Milano avait donc déjà acquis un caractère topique au moment de la parution du *De Musica*, et contenait même la formulation paradoxale vouée à une fortune certaine en contexte français du rythme comme « douce force » :

> Et croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fussions-nous, si luy mesmes, ne scay-je comment se ravissant, n'eust resuscité les cordes et, de peu à peu envigourant d'une douce force son jeu, nous eust remis l'ame et les sentimens au lieu d'où il les avoit desrobez.[54]

La dernière partie de cette étude fera apparaître des structures topiques apparentées entre les rythmologies humanistes françaises et le traité de Salinas : ce type de scène réaliste y est toujours, moyennant des effets de déformation et de contamination, le pendant moderne des récits

[52] Franco Pavan, « Francesco (Canova) da Milano », in Stanley Sadie (éd.), *op. cit.*, IX, p. 166-168.
[53] Pontus de Tyard, *Solitaire second, ou prose de la musique*, Jean de Tournes, Lyon, 1555, p. 192.
[54] *Ibid.*

antiques concernant les pouvoirs régulateurs du rythme, comme celui du jeune Taorminien, et permet la reconnaissance dans la réalité présente de l'effectivité de ces pouvoirs.

Un « symphonète » : Roland de Lassus (1532-1594)

Salinas signalera dans son traité sa proximité avec Roland de Lassus, qu'il dira avoir connu « familièrement » tant à Rome qu'à Naples, avant qu'il ne devienne « l'un des plus célèbres symphonètes de son temps », (« *Orlandus Lassus inter huius aetatis symphonetas admodum celeber, quo nos Romae et Neapoli familiariter usi sumus* », VI, 10, p. 326). Lassus a moins de vingt ans et sa carrière musicale n'a pas commencé lorsqu'il arrive à Naples en 1549 ; et si en 1551, il se trouve à Rome, ce n'est qu'en 1553 qu'il devient *maestro di cappella* de la basilique Saint-Jean-de-Latran ; encore ne conservera-t-il ce poste qu'une année. C'est donc probablement dans le cadre des multiples réunions académiques impulsées par des aristocrates parfois rivaux que les deux musiciens ont pu se croiser « à Rome et à Naples » entre 1549 et 1554. Dans son enquête sur les divers offices dont a pu être chargé Lassus de la part du duc de Mantoue Francesco Gonzaga, Donna Cardamone a rappelé les liens de ses différents protecteurs napolitains et romains avec les milieux réformateurs.[55] Le napolitain Giovan Battista d'Azzia, en particulier, fut le fondateur de l'éphémère et séditieuse *Accademia dei Sereni*, où prendront notamment part les maîtres de la *canzona villanesca* Gian Domenico da Nola, Luigi Dentice et Giulio Cesare Brancaccio. C'est sans doute à leur art de l'improvisation de *stanze* en hendécasyllabes qu'on doit les analyses métriciennes que Salinas applique au répertoire des *villanelle alla napolitana* en 1577.

Quant à l'appellation *symphoneta* attribuée à Lassus, elle renvoie au couple φονάσκος-συμφωνήτη mis en avant par Fabius Quintilien (c. 35-c. 96) dans ses *Oratoriae Institutionis*, et réactualisé au XVI[e] siècle par Heinrich Glarean et Pontus de Tyard. Ce dernier le présente sous la forme d'une *quaestio* topique : « Qui plus merite en Musique, ou φονάσκος conducteur d'une voix, ou συμφωνήτη, assembleur de plusieurs ? »[56] Le terme de *symphoneta* englobe également chez Salinas les plus grands représentants du style polyphonique de la génération précédente, comme Josquin Des Prez (1440-1521) ou Jean Mouton (1459-1522), et acquiert un statut fonctionnel dans le cadre de sa typologie des styles rythmiques. Les exemples fournis par les œuvres des « symphonètes » modernes justifient à eux seuls la réhabilitation dont la rythmique fera l'objet chez Salinas : l'exploration de la « puissance », de la « force » (*vis*) du « rythme sans mètre », dont les exemples antiques font tant défaut, constitue selon lui la principale conquête du *cantus figuratus*,

[55] Donna G. Cardamone, « Orlando di Lasso and Pro-French Factions in Rome », in *Orlandus Lassus and his Time*, Yearbook of the Alamire Foundation, vol. 1, 1995, p. 23-47 ; Orlando di Lasso et al., *Canzoni villanesche and villanelle*, Donna G. Cardamone (éd.), A-R Editions, Madison, 1991, préface, p. xii.

[56] Pontus de Tyard, *op. cit.*, p. 132. Cf Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, Heinrich Petrus, Bâle, 1547, II, 38 : « De praestantia Phonasci ac Symphonetae, ac item de cantibus plano et mensurali uter utri praeferendus ».

dont les règles sont associées avant tout aux textures polyphoniques. Salinas élaborera un argumentaire fondé sur des témoignages antiques pour défendre la thèse d'une pratique polyphonique attestée chez les Grecs, lui permettant d'inscrire ses propres recherches philologiques dans le cadre des débats esthétiques et idéologiques de son temps.

Diego Ortiz (1510-1570)

Alors que le tolédan Diego Ortiz y est maître de chapelle, Salinas apparaît comme organiste, entre 1553 et 1558, à la cour du vice-roi de Naples Don Fernando Álvarez de Toledo, III[e] Duc d'Albe (1508-1582), prince qui cumule également les titres de capitaine général des armées de Charles Quint et de Philippe II, et de Gouverneur général des Pays-Bas.[57] L'implication de l'humaniste et organiste Salinas dans ce cadre politique a dû être assez notable pour voir figurer le Duc d'Albe parmi ses amis déclarés, tant dans sa propre préface que dans la notice nécrologique que De Thou lui consacrera. La fidélité à la couronne concernait également ses propres frères, engagés dans les troupes d'Albe, et qui tomberont tous trois sous son drapeau.

Salinas entre en 1553 au service du Duc d'Albe, l'année même où Diego Ortiz fait paraître l'un des premiers traités pédagogiques instrumentaux fondés sur la technique de la diminution,[58] seulement précédé de la *Fontegara* (1535) et de la *Regola rubertina* (1542-3) de Silvestro Ganassi (c. 1492-c. 1550).[59] La formalisation des styles rythmiques assumée par l'ordre de présentation de ses supports pédagogiques, ainsi que sa conception générative de l'improvisation sur *canto llano*, témoignent de la parenté des conceptions d'Ortiz avec celles formulées vingt ans plus tard par Salinas en matière de développement rythmique : nous aurons l'occasion de procéder au rapprochement de ces supports. Le musicologue Robert Stevenson avait pourtant souligné l'indépendance d'Ortiz vis-à-vis des modèles espagnols, en rappelant que les auteurs fournissant des supports d'improvisation à son traité de 1553 sont français et italiens : Jacques Arcadelt pour son madrigal *O felici occhi miei*, et Pierre Sandrin pour sa chanson *Douce mémoire*.[60] Stevenson décèle également dans la dédicace au vice-roi Pedro Afán de Ribera du recueil liturgique de 1565[61] de possibles allusions aux controverses esthétiques auxquelles devaient alors prendre part Salinas et Ortiz dans les académies napolitaines, ainsi que des indices de la participation des instruments à la liturgie de la chapelle du vice-roi.[62] L'ensemble de ces pratiques ouvrait la voie à des typologies des genres musicaux affranchies des distinctions entre musique intrumentale et musique vocale,

[57] José Subirá, *La música en la casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, 1927, p. 24.
[58] Diego Ortiz, *El primo libro […] nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze*, Valerio Dorico, Rome, 1553.
[59] Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venise, 1535 et *Regola rubertina*, Venise, 1542.
[60] Robert M. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 1992, p. 321.
[61] Diego Ortiz, *Musices lib. I. Hymnos, Magnificat, Salve, Motecta Psalmos, Aliqua diversa cantica complectens*, Antonio Gardane, Venise, 1565.
[62] Robert M. Stevenson, *op. cit.*, *ibid.*

et fondées en contrepartie sur le repérage de séquences métriques plus ou moins prégnantes en fonction des styles envisagés.

2.3. Le retour en Espagne et la publication du *De Musica*

Le passage de la préface où Salinas décrit sa situation à son retour d'Italie présente une concordance étonnante avec un texte ultérieur dû au théoricien napolitain Pietro Cerone dans son *Melopeo* de 1613 : s'il s'agit bien là d'un emprunt direct à Salinas, et non à une troisième source antérieure commune, alors il témoigne de procédures tacites et étendues de réemploi littéraire, dont Salinas lui-même, nous le verrons, ne se privait guère. Le texte de 1577 recyclait déjà le *topos* stoïcien de l'« honnête pauvreté », en le combinant à des vers d'Horace repris par Cerone en 1613, et à une référence au chant orphique qui, elle, a disparu :

<table>
<tr><th colspan="2">Francisco Salinas, 1577[63]</th><th>Pietro Cerone, 1613[64]</th></tr>
<tr><td>Statueram autem id, quod mihi vitae tempus superesset, intra meos me continere parietes, et otiosam vitam in honesta paupertate degentem, mihi tantum et musis canere :</td><td>Je décidai en outre que ce temps de vie qu'il me restait, je me tiendrais en retraite, et que passant une vie tranquille dans une honnête pauvreté, je chanterais seulement pour moi-même et les Muses :</td><td>Para concluyr digo que aquel poco de tiempo que me queda de vida, siendo Dios seruido, tengo determinado recogerme en mi pobre casa, adonde viuiendo en honesta pobreça, conduzire vida alegre y quieta :</td></tr>
<tr><td colspan="2">Nam nec diuitibus contingunt gaudia solis,
Nec vixit male, qui natus moriensque fefellit.[65]</td><td>Car tous les plaisirs ne sont pas le partage des seuls opulents ;
Crois-moi, il n'a pas mal vécu, celui qui a su cacher sa vie et sa mort.</td></tr>
</table>

Au terme de ces vingt années italiennes, et après le décès de ses protecteurs, ainsi que de ses trois frères au champ de bataille, cette parenthèse d'une *vita otiosa* a également une valeur symbolique, rattachant à nouveau l'auteur, par l'entremise d'Horace, aux tendances humanistes de son temps :

> En France, en Angleterre, en Pologne et ailleurs, la vie de loisirs studieux, l'*otium*, en vint à être associée non seulement à la campagne, comme dans les villas de Vénétie, mais aussi au rejet ou même à la critique de la cour.[66]

Faudrait-il voir dans les exemples musicaux de 1577, mêlant lyriques traditionnelle et savante, l'expression aristocratique d'une sensibilité rurale alliée à l'érudition poétique ? Ce tableau idéal qui dissimule en réalité, nous le verrons, des enjeux politico-culturels, précéde en tous cas les

[63] *Praefatio*, f° 6v.
[64] Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro*, Juan Bautista Gargano et Lucrecio Nucci, Naples, 1613, livre 1, chp. 42, p. 117.
[65] Horace, *Epîtres*, livre I, XVII, 9.
[66] Peter Burke, *op. cit.*, p. 191-192.

développements de la carrière espagnole de Salinas, d'abord en tant qu'organiste aux cathédrales de Sigüenza (1559) et de León (1563), puis comme professeur de musique de l'université de Salamanque (1567).

Réformes culturelles et résistances conservatrices

La période correspondant à l'élaboration de la seconde partie du *De Musica*, dont nous avons tracé la genèse au début de cette étude, a vu la diffusion espagnole des idées et des institutions issues des courants réformés de l'Église (spiritualisme valdésien, Compagnie de Jésus), d'abord en partie freinée et contestée par les courants conservateurs et l'Inquisition, gagner finalement les faveurs d'une aristocratie libérale dont le dédicataire de l'ouvrage, l'évêque de Zamora Don Rodrigo de Castro, sera une des figures les plus marquantes. Cette dynamique aboutira à la multiplication des collèges jésuites à la fin du siècle :

> En raison de leur attachement particulier au pape et de leur démarche suspecte à l'Inquisition, les Jésuites, présents en Espagne depuis 1541, ont des débuts difficiles dans la patrie de leur fondateur [Ignace de Loyola (1491-1556)] et de ses premiers successeurs, Diego Laínez et François Borgia. Cependant, malgré les attaques de [Melchor] Cano qui leur reproche de favoriser l'illuminisme par la pratique de l'oraison mentale, la Compagnie connaît un grand succès notamment par le développement de son œuvre d'enseignement : au total quate-vingt collèges, initialement prévus pour former les membres de l'ordre mais devenus très vite des lieux d'instruction gratuite pour tous. Les Jésuites s'occupent en outre de direction spirituelle ainsi que de missions de christianisation et de secours. Vers 1600, ils sont près de deux mille répartis en quarante-sept maisons.[67]

Le catalogue de Matias Gast, éditeur du *De Musica*, est représentatif des conflits qui traversent au cours de cette période les milieux académiques salmantins. Installé à Salamanque comme libraire depuis 1547, puis comme imprimeur sous son propre nom à partir de 1558, date de l'édition du *De arte dicendi* du grammairien Francisco Sánchez de las Brozas, Matias Gast aura sans doute maintenu des liens avec sa ville d'origine, Anvers, dont le marché du livre est alors particulièrement florissant, et qui devait fournir un débouché supplémentaire à ses publications.[68] En 1577, son catalogue, comprenant l'arithmétique de Juan Pérez de Moya[69] ou le dictionnaire hébreu de Cantalapiedra,[70] est très représentatif de l'activité académique espagnole, tout en rassemblant également les productions des principaux courants de la réforme catholique, de Melchor Cano à Luis de Granada. Il semble que le *De Musica* soit sa dernière impression achevée,

[67] Dominique Biloghi, « Les Espagnes du Roi catholique », in Arlette Jouhanna et al. (dir.), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Robert Laffont, Paris, 1998, p. 480.

[68] Juan Delgado Casado, *op. cit.*, t. I, p. 267 : « Es posible que mantuviera todavía negocios en Amberes pues también está documentado en esa ciudad en 1553 y allí se encuentra igualmente entre 1558 y 1561. »

[69] Juan Pérez de Moya, *Arithmetica práctica y especulativa*, Matias Gastius, Salamanque, 1562.

[70] Martín Martínez de Cantalapiedra, *Alphabetum hebraicum*, Matias Gastius, Salamanque, 1569.

et ce sont ses héritiers qui se chargeront de la suivante, les *Adiciones al Memorial de la vida christiana* de Luis de Granada, dont les traductions rencontreront en France un succès considérable. Le *De Musica* est également le seul ouvrage de théorie musicale dont il ait dirigé l'impression, bien qu'on lui doive également l'édition de manuels liturgiques (bréviaires et missels) du *nuevo rezado*. Dans le catalogue de Gast et de ses héritiers, il est frappant de voir éditées côte-à-côte les factions opposées d'une lutte entre confréries, qui engage en réalité des interprétations opposées de la réforme catholique :

> À Salamanque, en particulier, l'offensive contre les jésuites est menée par le dominicain Melchor Cano, qui attaque à la fois l'apostolat de la Compagnie, et la propagande spirituelle de ses frères en religion, Carranza et Louis de Grenade. Cette persécution pose le problème de l'oraison mentale dans la spiritualité de la Compagnie. Elle nous montre les jésuites étroitement associés, pour la rénovation de la foi, à des dominicains spirituels héritiers de Savonarole, chez qui Melchor Cano ne craignait pas de dénoncer des tendances à l'illuminisme.[71]

Dans ce contexte, Salinas apparaît comme une personnalité à la fois consensuelle et indépendante d'esprit. Dans son hommage daté de 1590, De Thou rappelle à ce propos la grande diversité des amitiés de Salinas :

> D. Juan Alvarez de Tolède, Gaspard de Quiroga, D. Rodrigue de Castro & le cardinal de Granvelle furent en liaison avec lui, mais la conformité des inclinations et des sentimens lui fit lier sur tout une amitié fort étroite avec Louis de Léon de l'Ordre des Hermites de saint Augustin, qui expliquoit l'Ecriture sainte dans l'Université de Salamanque, et dont il nous reste un commentaire fort sçavant fur le Cantique des Cantiques.[72]

Le partenariat qu'il établit à cette époque avec fray Luis de León (1527-1591), inquiété par l'Inquisition justement pour ses traductions du *Cantique des cantiques*, semble en effet le plus représentatif des positions personnelles de Salinas, et a vraisemblablement eu un impact important sur la rédaction des livres de rythmique. Au vu des états successifs présentés par les sources, l'assimilation fondatrice et féconde de la théorie augustinienne du rythme chez Salinas a dû s'opérer tardivement au cours de son professorat à Salamanque, après la rédaction des quatre premiers livres d'harmonique, et sous l'influence de Luis de León, comme le suggère Ismael Fernández de la Cuesta :

> Salinas a lu, probablement pour la première fois, et a médité à Salamanque (peut-être incité par son ami augustin Fray Luis de León, dans le couvent duquel devaient se trouver les œuvres de l'évêque d'Hippone) le *De Musica* de saint Augustin. […] La Rythmique telle que l'avait instituée saint Augsutin, oubliée par les théoriciens, est retrouvée par Francisco Salinas après son arrivée à

[71] Marcel Bataillon, *Les Jésuites dans l'Espagne du XVIe siècle*, édition Pierre-Antoine Fabre, Les Belles Lettres, Paris, 2009, p. 65.

[72] Jacques-Auguste De Thou, *op. cit.*, *loc. cit.*

> Salamanque, et c'est à sa lumière qu'il écrit l'œuvre accomplie et sans fissure qu'est le *De Musica Libri Septem*.[73]

La relation amicale et professionnelle maintes fois signalée entre Salinas et Luis de León est si illustrative de la solidarité entre disciplines appelée de ses vœux par Salinas, qu'on peut supposer que la rencontre entre les deux *viri eruditi* a pu favoriser l'intégration du cursus autour de la rythmique, et influencer la composition du second traité : la réintégration de la métrique dans l'*ars musica*, geste théorique majeur et inédit du traité de 1577, est la conséquence directe de cette rénovation augustinienne. Appelé à la barre le 17 janvier 1573 en tant que témoin à décharge en faveur de Luis de León, au moment où ce dernier, emprisonné à Valladolid, doit faire face au procès d'inquisition menaçant ses propres traductions du *Cantique des Cantiques*, Salinas plaçait déjà son amitié avec le frère augustin sous les signes combinés de la musique spéculative et de la poésie :

Dijo ques de edad de cincuenta y cinco años, poco mas ó menos, é que era amigo del dicho fray Luis de Leon, el cual venia muchas veces á casa deste testigo, y oyó deste testigo la especulativa, y comunicaba con este testigo cosas de poesía y otras cosas del arte.[74]	Il dit qu'il était âgé de cinquante-cinq ans ou à peu près, et qu'il était ami dudit frère Luis de Leon, lequel venait souvent au domicile de ce témoin, et l'écoutait parler de [musique] spéculative, et discutait avec ce témoin à propos de poésie et d'autres sujets artistiques.

Leur partenariat semble par la suite consacré à une meilleure intégration des arts libéraux, avec une prise en considération toute spéciale du premier d'entre eux, l'*ars grammatica*, pour laquelle leur double expertise était même requise : on les voit ainsi participer conjointement, en 1582, au comité chargé de décider si le professeur de grec de la faculté de grammaire pourra légalement employer son propre manuel. [75] On comprend dès lors que la connaissance de l'*ars poetica*, ligne de crête entre grammaire et musique, ait pu constituer pour Salinas un pré-requis indispensable pour la compréhension de l'*ars rhythmica*, qui lui succédait effectivement dans l'ordre pédagogique :

Et imprimis ad eam musicae partem, quae ad rhythmum pertinet, intelligendam, eum in poetica non parum exercitatum esse conuenit, vt de metrorum ac versuum multiplici varietate ex varijs poetarum exemplis facilius ac perfectius valeat iudicare. (Praefatio, f° 6v)	Et surtout, pour l'intelligence de cette partie de la musique qui a trait au rythme, il convient d'être assez bien exercé à la poésie, de sorte qu'en s'appuyant sur les divers exemples fournis par les poètes, on puisse estimer avec plus de facilité et de perfection la multiple variété des mètres et des

[73] Ismael Fernández de la Cuesta, « Prólogo » à l'édition du *Musices Liber Tertius*, *op. cit.*, p. 14-15 : « Salinas ha leído, probablemente por vez primera, y meditado en Salamanca (quién sabe si alentado por su amigo el agustino Fray Luis de León, en cuyo convento debían estar las obras del obispo de Hipona) el *De Musica* de San Agustín. […] Olvidada por los teóricos la Rítmica tal como la había planteado San Agustín, es rescatada por Francisco Salinas después de llegar a Salamanca y, a su luz, escribe la obra redonda y sin fisuras que tenemos en el DMLS ».

[74] Miguel Salvá, Pedro Sainz de Baranda, *Documentos inéditos para la historia de España*, t. XI, Madrid, 1847, p. 303.

[75] J. B. Trend, « A Sixteenth Century Collector of Folk Songs », *Music & Letters*, n° 8, 1 (1927), p. 17 : « Salinas took his share in University business, and he and Luis de Leon sometimes sat on the same committee together, e. g., in 1582, when the point for decision was whether a certain professor should be allowed to teach from a new Greek grammar which he had written himself. »

	vers.

Quant au « Rodrigue de Castro » cité par de Thou parmi les relations de Salinas, il mérite également une attention particulière, puisqu'il est le dédicataire du *De Musica*. Si l'on en croit son biographe moderne Armando Cotanelo Valledor, c'est même avec l'aide financière apportée à l'impression du *De Musica* que commence la carrière de mécénat du prélat Rodrigo de Castro (1523-1600), qui se fera également protecteur du peintre Pablo de Céspedes (1538-1608), et du musicien Francisco Guerrero (1528-1599)[76]. Dans sa dédicace, Salinas semble suggérer que Castro avait déjà eu l'occasion d'exercer sa « bienveillance » à l'égard de certains « professeurs » et musiciens, et parmi eux, à l'égard de ceux qui constituaient une avant-garde intellectuelle mue par un besoin de réforme : Castro est désigné comme le prélat le plus à même, par la grandeur de son autorité, de défendre contre des détracteurs conservateurs « la nouveauté de la matière et du style » (« *verborum ac rerum nouitate* », f° 3r). Evêque de Zamora au moment où Salinas lui adresse sa dédicace, Castro est également membre du Conseil d'Etat de la monarchie depuis 1556. Inquisiteur, il bénéficie d'un prestige politique et religieux déjà considérable, et se trouve en tête de file pour faire appliquer les décrets du Concile de Trente, dont la monarchie espagnole fut le premier promoteur. Archevêque de Séville à partir de 1582, nommé cardinal par Grégoire XIII en 1583, il sera missionné la même année par le roi Philippe II pour mener à bien les projets de fondations de collèges et de séminaires, que les pères conciliaires avaient appelées de leur vœux. En réalité, sa démarche volontariste en la matière ne fera que poursuivre le travail accompli par la Compagnie de Jésus depuis 1537, en développant les lieux de formation censés accueillir un nombre toujours croissant de candidats. La fondation en 1593 du *Colegio* de Monforte de Lemos constituera à ce titre la réalisation la plus remarquable de la fin de la carrière de Castro.[77]

La dédicace du *De Musica* à Rodrigo de Castro, et la présence de l'ouvrage dans la bibliothèque du collège de Monforte de Lemos fondé par ce dernier sont ainsi deux faits corollaires qui ne prennent tout leur sens qu'à la lumière des projets éducatifs développés à la fois sous l'influence des jésuites, et en application des décrets du Concile de Trente. Certes, l'état fort incomplet de la bibliothèque du collège de Monforte de Lemos tel que le décrit Cotaleno Valledor à la date où il réalisa ses recherches (1940) ne permet pas d'avoir un aperçu exhaustif de la bibliothèque personnelle de Rodrigo de Castro, collectionneur infatigable d'ouvrages au cours de sa carrière ; en revanche, cet état est représentatif des choix opérés pour nourrir les besoins d'un collège fondé sur le modèle jésuite, comme l'était celui de Monforte. La présence du *De Musica* de Salinas

[76] La thèse d'une aide financière est également défendue par Robert Stevenson, *op.cit.*, p. 264-5, note 264 : « Siendo arzobispo [sic] de Zamora, aceptó la dedicatoria del *De Musica Libri Septem* […], probablemente corriendo a cargo de, al menos, parte de los gastos de impresión ».

[77] Armando Cotanelo Valledor, *El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, Imprenta de editorial magisterio español, Madrid, 1949, t. I, p. 289.

dans la liste fournie par Cotelano Valledor, si elle s'explique en partie par sa dédicace au fondateur du collège, est donc également révélatrice à ce titre : unique ouvrage consacré à la musique, il y côtoie les classiques des *Mathematica* (Euclide) comme des *Humanitas* (le poète Martial, les historiens Pline et Salluste, les tragédies de Sénèque), que les divers règlements d'études des nouveaux collèges européens de la fin du XVI[e] siècle donnaient généralement comme supports aux leçons des maîtres. On peut légitimement penser que les qualités intrinsèques du *De Musica*, sa polyvalence, la jonction qu'il opérait entre des pratiques populaires et des savoirs institutionnels, comme son approche pédagogique particulièrement originale de l'*ars metrica*, constituaient des justifications suffisantes pour l'inclure dans un tel corpus.

Afin d'estimer l'originalité que le traité de Salinas pouvait apporter à l'enseignement métrique en contexte scolaire, il nous faut apprécier l'ensemble des caractères qu'il partageait avec cette tradition pédagogique, et qu'il réalisait au plus haut point : un accès très large aux sources anciennes, une inscription pertinente dans les débats modernes, enfin le déploiement de méthodes centrées sur l'exemple et l'exercice.

3. Accès aux sources anciennes et inscription dans les débats humanistes

La position singulière de la rythmique dans l'organisation et la transmission du savoir en fait un objet d'une grand porosité : intermédiaire entre *trivium* et *quadrivium*, la rythmique manifeste les glissements séculaires qui se produisent entre grammaire et musique ; riche des polémiques suscitées depuis l'origine par cette ambivalence, elle se prête aux multiples procédés intertextuels plus ou moins déclarés (collage, citation d'*auctoritas*, critique philologique, *exempla*), dont parfois la trame seule est attribuable à l'auteur du traité. Un aspect de la compréhension de la théorie rythmique de Salinas passe par l'appréhension du texte comme un montage de textes préexistants rendu conceptuellement cohérent avec le reste de l'œuvre. Or, dresser un inventaire des sources d'un ouvrage de cet ordre, c'est se heurter à d'importantes difficultés d'attribution, comme l'écrit Pierre Hadot dans son étude sur Marius Victorinus :

> Les manuels scolaires représentent, depuis toujours, un genre littéraire, dans lequel il est presque impossible de déterminer avec certitude les questions d'originalité et d'authenticité.[78]

Cependant, le souci philologique est tel chez Salinas, et son herméneutique comparative a de telles répercussions sur la forme que prend sa doctrine, qu'il paraît pertinent d'en relever les indices textuels, et en présentant ces sources, d'en dégager la logique de présentation du traité. En adoptant des niveaux d'énonciation échelonnés, et parfois contradictoires, la démarche philologique critique suivie par Salinas offrira ainsi une vue d'ensemble sur l'histoire de la rythmologie occidentale.

2.1. Sources grecques

Au terme de sa formation et de ses recherches, Salinas avait pu aboutir à une synthèse des théories musicales en partie tributaire de sa connaissance des auteurs grecs. Les pages liminaires de l'ouvrage mettaient d'ailleurs en valeur cet argument de spécialiste. Les douze vers grecs du « Professeur de Grec de l'Académie de Salamanque », Johannes Scribonius, intercalés entre la fin de la préface et le début du premier livre, apportaient une caution humaniste de plus à l'entreprise philologique, en citant les noms de Pythagore, d'Aristoxène, de Ptolémée, d'Euclide, de Timothée (de Milet) et d'Aristide Quintilien comme autant d'autorités préfigurant la synthèse du rythme et de l'harmonie réalisée par le « grand double Salinas », μέγ'ἀμφοτέρωσ'ὁ Σαλινᾶς. L'érudition hellénisante de Salinas transparaît par ailleurs dans les citations d'Euripide, d'Hésiode et

[78] Pierre Hadot, *Marius Victorinus. Recherches sur sa vie et ses oeuvres*, Etudes augustiniennes, Paris, 1971, p. 71.

d'Homère, ce dernier étant à nouveau cité dans les *Additiones* après une relecture qui y a révélé l'emploi d'un mètre rare.[79]

Pourtant, le peu de références rythmiques contenues dans les manuscrits grecs réunis en Italie par l'équipe de prélats, et le recours très majoritaire aux sources latines dans les trois derniers livres du *De Musica* sont assez révélateurs d'une continuité historique de la tradition rythmique, sans doute plus fidèle à ses origines que ne l'est l'harmonique pour Salinas.

A la recherche des carmina des antiques devins

Parmi les auteurs figurant dans les manuscrits collectés en Italie, seuls ceux d'Aristide Quintilien et de Plutarque interviendront dans la rythmique : leurs définitions du temps, du rythme, et de la science rythmique, à côté de celles de Platon, Aristote et Philoxène le musicien, sont effectivement reprises et commentées au début du livre V (1, p. 233, et 3, p. 241-242). Le traité *Peri Mousikè* d'Aristide Quintilien mérite une place particulière, pour la faveur que lui avaient accordée les humanistes, dès les premières collectes de manuscrits musicaux menées au début du XV[e] siècle par le moine Ambrogio Traversari (1386-1439)[80], et pour l'intérêt soutenu que lui porteront les contemporains italiens de Salinas, notamment Gioseffo Zarlino, Girolamo Mei, et Francesco Patrizi. Nous avons vu comment sa tripartition de la science musicale en harmonique, rythmique et métrique, reprise par Salinas dans ses manuscrits préparatoires aux quatre premiers livres du *De Musica*, devait finalement faire l'objet d'une réorganisation à la lumière de la doctrine augustinienne, pour laisser place à la bipartition harmonique-rythmique.

Mais il semble que la majorité des références à la théorie grecque du rythme, souvent repérables à leur typographie, ne sont en réalité que des décalques des mêmes références présentes dans un grand nombre des *artes metricae* de l'antiquité latine (Marius Victorinus, Terentianus Maurus, Servius), ainsi que dans les traités renaissants, en premier lieu celui d'Aldo Manuzio : la grande synthèse de ces sources que ce dernier avait effectuée dès 1493 (*Institutiones Grammaticae*) fournissait notamment de larges citations du texte grec d'Héphestion. Chez Salinas, à côté des notions esthétiques issues des plus grandes traditions philosophiques, un lexique technique hellénique sera ainsi engagé dans l'exposé de l'*ars rhythmica* : le vocabulaire fait référence aux divers procédés de mutation rythmique (*ad* μεταβολὴν : *ad transitum in alid genus rhythmi*, V, 18, p. 268 et V, 25, p. 283), d'égalisation des mètres (ἀναχλώμενα : *refracta*, VI, 6, p. 309), de composition métrique (χῶρας : *sedes* ou *regiones*, VI, 9, p. 320 ; σίνθετα, ἀσίνθετα : *composita*, *incomposita*, VII, 18, p. 417), ainsi qu'aux méthodes de structuration des vers (συνάρτητα,

[79] *Additiones*, f° 12r : « Sed postea Homerum relegentes hunc versum Ilia. α reperimus. ».
[80] Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, *op. cit.*, p. 25.

ἀσυνάρτητα : *connexa*, *inconnexa*, VI, 8, p. 315 et VII, 11, p. 394) ou des strophes (μονοηδῆ : *uniforma*, VII, 11, p. 396). Le lexique grec assure ainsi à la fois l'unité de la théorie, et son ancrage dans la tradition de pensée occidentale. D'une manière générale, la critique menée par Salinas se portera plutôt sur la structure de l'*ars metrica*, promise à une pleine réintégration au sein de l'*ars musica*, que sur les termes mêmes de la doctrine classique.

Celle-ci se réclamait, selon Marius Victorinus, d'une tradition remontant au mythique poète grec Archiloque, inventeur de ce qu'Aristide Quintilien et Martianus Capella appelleront *rhythmopoeia* ou art de la compositon rythmique,[81] et créateur des premiers mètres canoniques, dont la construction demeure, aux yeux des érudits de la Renaissance, l'un des secrets les mieux gardés de l'antiquité. Mais c'est aux mécanismes de l'invention thématique elle-même, œuvre du *phonasco* selon Quintilien le rhéteur, que souhaitera à son tour remonter Salinas, lui qui concluera son œuvre sur les développements que le pseudo-Marius Victorinus consacre à la théorie des affects (πὰθη, *affectio*, VII, 23, p. 437), issue de Théophraste. De tels développements d'ordre poétique et esthétique, en pleine osmose avec les recherches menées simultanément tant à Florence (Camerata Bardi) qu'à Paris (Académie de poésie et de musique, Académie du Palais), illustrent ainsi le lien profond qui s'établit entre des tendances antiquisantes et des aspirations modernistes, à travers la quête commune de règles canoniques régissant le rapport entre poésie et musique, une quête qui est aussi celle d'un savoir enfoui dans les « ténèbres ». Ainsi, tout en assumant le caractère compilatoire de son traité, l'aveugle Salinas revendique simultanément un rôle d'éclaireur, dans une déclaration où se superposent sa propre situation d'écriture et les figures traditionnelles de la vision intérieure (Tirésias, Homère, Didyme) :

Atque haec de Rhythmo in genere praemittere voluimus, plura speciatim, quae ad eius institutionem attinent, toto hoc quinto libro dicturi, quae vel ex varia lectione collegimus, vel ipsi excogitauimus: vt in re magnis tenebris inuoluta, studiosis hominibus aliquam quasi lucem, praeferre possimus. (V, 1, p. 237)	Nous avons voulu donner ces préliminaires sur le rythme en général, mais pour ce qui est des spécificités concernant sa doctrine, nous y avons consacré tout ce cinquième livre, soit en compilant diverses sources, soit d'après nos propres réflexions : de manière à mettre en lumière, aux yeux des *studiosi*, ce qui restait enveloppé dans de grandes ténèbres.

D'ailleurs, le *topos* du secret enfoui, très présent dans l'humanisme poétique et musical du XVI^e^ siècle, s'exprime également à travers l'activation de certaines images véhiculées par la tradition (Platon, Boèce, Martianus Capella), et qu'on retrouve dans une grande partie des discours sur le rythme de la fin du siècle : scènes archétypales, comme le récit du fougueux Taorminien qu'un cytharède retient de commettre un viol en changeant simplement de mesure (*Praefatio*, f° 3v) ;

[81] Aristide Quintilien, *Peri Mousikè*, I, 19 ; Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, édition de Jean-Baptiste Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris, 2011, § 994, p. 74.

chaînes métaphoriques à vocation épistémologique, comme celle associant rythme et virilité, harmonie et féminité (V, 3, p. 241). L'exploration des « arcanes » du rythme antique apparaît ainsi comme une forme d'ésotérisme :

Musicis vero modulationibus, non eum modo numerum, sed hunc, quem Rhythmum vocamus, a natura ipsa excogitatum, et ab antiquis sapientissimis viris, ex maximis rerum naturalium indagatoribus, ex ipsius naturae arcanis depromptum, maxima cum ratione, et arte excultum, inesse certum est. (V, 3, p. 241)	Mais dans les modulations des musiciens, ce n'est pas le même nombre, mais bien celui qu'on appelle rythme qui doit s'introduire, généré par la nature même, et poursuivi par les plus sages des anciens à travers la majorité des choses naturelles, en le dégageant des arcanes mêmes de la nature avec la meilleure méthode, et en le sculptant avec art.

Derrière ce type de rapport au modèle antique se dessine également une conception de l' « imitation créatrice », thème central dans le rapport aux Anciens entretenu par les humanistes. Dans le texte suivant, Salinas dresse un parallèle contrasté entre le type d'imitation mis en jeu dans la sémiotique musicale médiévale (une imitation de la tradition) et celui des *antiqui vates*, les « antiques devins » inventeurs des prototypes métriques (une imitation de la nature). Entre les deux, la poésie classique grecque (Homère, Pindare, Anacréon, Sappho) ou latine (Virgile, Horace, Ovide, Catulle, Martial) constitue un ensemble d'artefacts façonnés et « polis » à partir de ces canons, et tributaires à travers eux d'un ordre numérique universellement perceptible. Cet ordre sonore et mathématique auquel renvoient ces divers artefacts, et qui est l'objet de la rythmique, est donc *in fine* indépendant de ses manifestations poétiques :

Alius enim sonus vnum tempus, et alius duo potest consumere, quae tempora […] practici recentiores per quasdam figuras, quas breuem etiam et longam appellant, recte significare videri volunt, et illi, quam breuem vocant, vnum tempus attribuunt, et eam, quam longam nominant, modo in eo, quem minorem imperfectum dicunt, duas breues quasi duo tempora continere volunt, vt veteres in hoc poetas Graecos ac Latinos imitari voluisse videantur, qui ex breuibus vnius temporis, et ex longis duorum syllabis omnis generis metra nobis miro quodam artificio compacta, reliquerunt. Sed antiqui vates, qui musici ijdem, et sapientes habebantur, multo aliter rem considerauerunt: nam rudibus ac vulgaribus cantilenis ab illis animaduersis, in eisque harmonia, ac rhythmo, propter eorum vim naturaliter hominum animis insitam, inuentis, eas arte credibile est expolire tentasse. Cuius artificij Victorinus Archilochum autorum asserit fuisse, et totius eum musicae parentem appellat. Quod hinc facile persuaderi potest, quod apud antiquos nihil, quod non esset carmen, canebatur, et omnis	Un son pourra consommer un temps, un autre deux, et ces temps […], les praticiens modernes semblent avoir voulu les signifier proprement par certaines figures qu'ils nommèrent aussi brèves et longues, et à ladite brève, ils assignèrent un temps, et à ladite longue, dans le mode dit « mineur imparfait », ils voulurent attribuer deux brèves pour deux temps, semblant chercher à imiter en cela les anciens poètes grecs et latins, qui nous laissèrent, à notre grand émerveillement, toutes sortes de mètres assemblés à partir de brèves d'un temps et de longues de deux syllabes. Mais les anciens devins, que l'on tenait pour musiciens autant que savants, envisageaient la chose tout autrement : il est vraisemblable qu'ils aient tenté de resculpter artistement les cantilènes frustres et ordinaires qui leur parvenaient, et où ils trouvaient une harmonie et un rythme dont la puissance était inscrite naturellement dans l'âme humaine. Un artifice dont Victorinus nous assure qu'Archiloque fut l'auteur, lui qu'il appelle « père de toute musique ». Par ceci nous pouvons être certains que rien de ce qui n'était pas *carmen* ne se chantait

generis carmina canere, mos erat. Vnde neque preces in templis oratione soluta, se metris ac versibus comprehensae peragi consueuerunt. (V, 5, p. 242-243)	chez les anciens, et qu'il était d'usage de chanter toutes sortes de *carmina*. C'est pourquoi ils tenaient à ne jamais prononcer au temple de prière en style libre, mais à toujours s'exprimer par des mètres et des vers.

Les « antiques devins » comme Archiloque, « père de toute musique », ont ainsi développé à travers leurs *carmina* une tendance à systématiser certaines formules métriques répondant à certaines attentes de l'esprit humain : ces allusions pythagoriciennes ont pu à juste titre paraître à Salinas désigner le lieu d'une articulation majeure entre les sciences du nombre et celles de la parole, une articulation qui méritait d'être réactivée et actualisée. Cette démarche philologique ira pour lui de pair avec la mise à plat des systèmes de sémiographie musicale moderne, comme de la conception même de la mesure et de sa battue.

Aristote (384-322 av. J.C.)

Aristote demeure la principale autorité philosophique des trois livres de rythmique, sa pensée venant éclairer chaque étape du processus démonstratif : une définition du temps comme « nombre du mouvement » (V, 1, p. 235 et V, 5, p. 242-243), une distinction fondatrice entre quantité continue et quantité discrète (II, 2, p. 47-48 et V, 3, p. 241), une hiérarchie des proportions qui promeut la raison sesquialtère et le rythme péonique (V, 6, p. 245 ; V, 9, p. 252 ; V, 14, p. 261 ; et VI, 13, p. 335), une distinction entre monodie et polyphonie qui met en avant le rôle de la mémoire musicale (V, 25, p. 284 et VI, 1, p. 288). Aussi les œuvres-sources de l'école péripatéticienne incluent-elles tant la philosophie morale (*Politique*, *Rhétorique*) que la philosophie naturelle (*Physique*, *Problemata*), assurant au traité un ancrage dans la tradition scolastique qui lui confère l'essentiel de sa structure argumentative. Les *Additiones* inédits font en outre l'intéressante mention (f° 13r-13v) des commentaires à la *Rhétorique* d'Aristote dus au philosophe arabe Averroes (1126-1198), qui, comme nous le verrons, donnent à Salinas l'occasion de repérer les inflexions apportées par le commentateur au philosophe grec, pour en déduire l'absence de quantité syllabique en langue arabe, comme dans les langues romanes et hébraïque.

Héphestion « le Grec »

Le théoricien grec le plus cité dans le traité de rythmique de Salinas est le métricien du II^e^ siècle Héphestion d'Alexandrie, dont le nom apparaît trente-sept fois au cours des trois derniers livres, et qu'il désigne dans sa préface comme « le Grec » par antonomase (« *ex Diuo Augustino et Terentiano, et Mario Victorino, et Hephestione Graeco, atque alijs nobilibus scriptoribus* », f° 7r). Salinas n'a

pas eu besoin de faire fonctionner ses réseaux de chercheurs pour prendre connaissance de l'*Enchiridion peri metron* d'Héphestion : une brève incise nous révèle qu'il emprunte ses citations à l'humaniste Aldo Manuzio (« *ab Aldo citatur* », V, 11, p. 255). Ce dernier avait effectivement intégré des extraits en grec de l'ouvrage d'Héphestion dans son manuel de grammaire composé en 1493 à l'intention de son élève princier Alberto Pio di Carpi, avant même d'entamer sa carrière d'imprimeur.[82] L'ouvrage, dont la quatrième et dernière partie est intégralement consacrée à l'étude des pieds, des mètres et des vers, avait connu de nombreuses rééditions tout au long du XVI^e^ siècle, et Mersenne le citera encore dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* aux côtés de ceux de Mycillus, de Scaliger et de Salinas lui-même.[83] L'extrait canonique auquel Salinas fait référence est donné en grec par Aldo Manuzio, mais il est traduit en latin, vraisemblablement par Salinas, dans le *De Musica*.[84] Il énonce les trois proportions aptes à l'agencement des pieds rythmiques (égale, double, et « sescuple » ou sesquialtère). Par ailleurs, Salinas emprunte à Héphestion, par l'intermédiaire d'Aldo, de nombreux exemples de mètres et de vers de divers genres ; surtout, son nom intervient dans les discussions les plus serrées que Salinas entretient avec la tradition métrique, celles qui concernent l'inclusion ou l'exclusion des pieds dont la proportion est la plus éloignée de l'égalité. Ainsi, si Salinas est d'accord avec l'ensemble de la tradition pour inclure les proportions égale et double dans le champ du musical, il se range du côté d'Héphestion et de Terentianus, et contre l'autorité de Platon, Cicéron, saint Augustin et Marius Victorinus, pour accepter également les pieds de cinq temps, dont le *plausus* est en proportion sescuple (ou sesquialtère : 3:2), quand ces auteurs le reléguaient au seul domaine de l'*oratio soluta*, le style libre du rythme oratoire (V, 9, p. 251-252). L'usage lui aussi polémique du pied amphibraque est défendu par Salinas en référence à l'autorité d'Héphestion (V, 15, p. 264).

2.2. Sources latines

Similaires en cela à l'ensemble des traités de métrique renaissants, les livres de rythmique de Salinas doivent une grande partie de leurs analyses et de leurs exemples aux références latines traditionnelles, à commencer par les grammairiens Terentianus Maurus, du III^e^ siècle, et Marius Servius, de la fin du IV^e^ siècle. Mais à ces derniers viennent s'ajouter des sources trop souvent négligées par les didactiques académiques propres aux *studia humanitatis*, précisément parce que leurs auteurs revendiquent leur affiliation à la musique. Or, c'est précisément à cette branche de

[82] Aldo Manuzio, *Aldi Pii Manutii Institutionum Grammaticorum libri quatuor* (première édition : Andrea Torresani, 1493), in aedibus Aldi et Andreae soceri, Venise, 1523.
[83] Marin Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim* [= *Quaestiones*], Sébastien Cramoisy, Paris, 1623, col. 1579.
[84] Aldo Manuzio, *op. cit.*, f° 116r ; Francisco de Salinas, *De Musica*, V, 11, p. 255.

musiciens-rythmiciens que se rattache Salinas, au premier rang desquels figureront Marius Victorinus et saint Augustin.

Terentianus Maurus (III^e siècle)

L'*Ars grammatica* de Terentianus Maurus est présenté par Salinas comme sa source latine la plus ancienne, et sa conception du rythme musical, fidèle à la doctrine grecque, se fonde sur une définition du *plausus*, ou mouvement de la main divisé en un posé (*thesis*) et un levé (*arsis*), qu'est susceptible de supporter tout *carmen* chanté (*pangitur*), en le distinguant du discours libre (*oratio soluta*) :

Quibus etiam accedit Terentianus, onmium qui extant inter Latinos, artis metricae in omni metri genere scriptor, et antiquissimus et felicissimus, cuius doctrinam Diuus Augustinus et Marius Victorinus atque alij posteriores, ob eximiam huius rei peritiam, et versuum miram facilitatem, sequuti sunt. (V, 6, p. 245)	Ce que confirme Terentianus, de tous les Latins le plus antique et le plus fécond ayant écrit sur l'art métrique dans tous les genres de mètres, dont la doctrine a été suivie par saint Augustin, Marius Victorinus et d'autres à leur suite, pour sa suprême habileté en la matière, et pour la grande facilité de ses vers.

L'originalité du manuel de Terentianus est en effet d'être lui-même composé « dans tous les genres de mètres » dont il expose la construction. Un certain nombre de ces vers deviennent des outils mémoriels récurrents dans la topique commune aux *artes metricae* antiques et modernes. Aldo Manuzio s'en était déjà largement servi pour la composition de son manuel de métrique, quatrième livre de ses *Institutiones grammaticae* précédemment citées. Nicolas Bergier restera fidèle aux citations offertes par Salinas pour leur caractère emblématique, et en donnera des traductions non versifiées.

Marius Victorinus (c. 290-364)

L'*Ars grammatica* attribué par Salinas à Marius Victorinus n'a été rendu à son véritable auteur, Aelius Festus Aphtonius, qu'à une date récente.[85]

La figure de ce grammairien, quel que soit son nom, tient après de *De Musica* de saint Augustin la seconde place parmi les sources latines de la rythmique de Salinas, car elle constitue un puissant trait d'union entre les théories grecques d'inspiration platonicienne et le traité de saint Augustin. Il s'agit d'ailleurs d'une source fidèlement reprise par Nicolas Bergier dans sa *Musique spéculative* :

[Victorinus] quem idem Augustinus octauo suarum confessionum libro, senem doctissimum,	[Victorinus] que sainct Augustin au huictiesme de ses confessions appelle tres docte viellard, & tres

[85] Voir Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 61-68 ; et Italo Mariotti, *Marii Victorini Ars grammatica*, Florence, 1967, p. 35-50.

et omnium doctrinarum liberalium peritissimum vocat, […] de re metrica oratione soluta, inter Latinos optime scripsit (Salinas, V, 2, p. 239)	bien versé en tous les artz liberaux : qui a escrit de la manière de bien composer, en vers et en prose (Bergier, X-12, p. 108)

Cependant, malgré l'importance statégique de son auteur présumé pour la transmission des doctrines, et malgré l'étendue de sa diffusion au Moyen Âge, ce traité de grammaire apocryphe semble au XVI[e] siècle encore plus négligé que celui d'Augustin. Une première édition complète en est pourtant donnée en 1537 à Tübingen par Joachim Camerarius ; mais Salinas ne semble pas en avoir connaissance, puisqu'il se réfère à un « codex » difficile à trouver, et dont il avait sans doute pu approcher un exemplaire à la bibliothèque Vaticane (*Palatinus 1753*). Facilitateur de lecture pour le texte d'Augustin, Salinas, suivi en cela par Bergier, se fera donc transmetteur et diffuseur de ce qu'il appelle improprement le *Didascalicon de musica* de Marius Victorinus, tirant volontairement du côté des musiciens-rythmiciens ce texte qui ne se présente pas autrement dans les manuscrits que sous la mention « *de metricis didascalicus* » [86] :

Placuit etiam his adiungere pauca de multis, quae Victorinus ipso prope in fine quarti libri didascalicôn de musica disseruit : tum propter eorum non vulgarem eruditionem : tum etiam quia codex hic Victorini non passim est obvius, sed rursus admodum invenitur. (VII, 23, p. 436)	Qu'il soit permis d'ajouter encore ici quelques unes des choses dévelopées par Victorinus lui-même à la fin du quatrième livre du *Didascalion de Musica* : parce que son érudition est peu commune, et parce que ce manuscrit de Victorin ne se trouve pas partout, bien au contraire.

Il est vrai que le pseudo-Victorinus apparaît comme particulièrement fidèle à la tradition musicale grecque, notamment par les perspectives qu'il offre sur ses origines et sur ses développements. À l'instar de saint Augustin, il fournit également des analyses métriques canoniques des poésies classiques de Catulle et d'Horace.

Saint Augustin (354-430)

Le traité de Salinas se présente à nous comme la plus importante restauration de l'intégralité de la doctrine augustinienne du rythme à la Renaissance :

> Dans le traité *De musica* de Francisco Salinas, un contemporain de Baïf, on trouve une réception interne complète de la théorie rythmique augustinienne. [87]

> The revival of interest in Augustine as a musical theorist reached its highpoint in the *De Musica Libri Septem*.[88]

[86] Voir Pierre Hadot, *op. cit.*, *loc. cit.*

[87] Beat A. Föllmi, *Des Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Berlin, 1994, p. 98 : « Im Traktat *De musica* von Francisco de Salinas, einem Zeitgenossen Baïfs, liegt eine vollständige inhaltliche Rezeption der augustinischen „Rhythmuslehre" vor. »

[88] Brian Brennan, « Augustine's *'De musica'* », *Virgiliae Christianae*, n° 42, 3 (1988), p. 278-279, n. 2.

Salinas se considérait à juste titre comme un pionnier en la matière, puisque des six livres du *De Musica* d'Augustin, seul le sixième, qui développe la théorie métaphysique de l'ascension « *per corporalia ad incorporalia* », était connu des musiciens. Lorsqu'un Franchino Gaffurio (1451-1522) cite le *De Musica* d'Augustin dans sa *Theorica musice* (1492),[89] rien ne vient étayer la thèse d'une réception du contenu des cinq premiers livres ; seul Zarlino, dans l'édition de 1558 de ses *Istitutioni harmoniche* y avait fait une référence suffisamment précise, au chapitre sur la *battuta* (III, 48), pour impliquer une connaissance directe du texte du père de l'Église, comme l'a fait remarquer Beat A. Föllmi.[90] Ce chercheur, dans son ouvrage sur la réception musicale d'Augustin au XVI[e] siècle, a donné une table de correspondance entre les chapitres du cinquième livre de Salinas et des deuxième et troisième livres d'Augustin. Il met en évidence la fidélité de l'ouvrage de l'humaniste salmantin à l'ordre et au contenu de son modèle antique, souvent cité *in extenso*.[91] Le parallèle pourrait être poursuivi : les sixième et septième livres du professeur de Salamanque correspondent respectivement aux quatrième et cinquième de l'évêque d'Hippone. Cette fidélité n'est pourtant pas totale : sur les questions de l'ordre de présentation des pieds, de l'inclusion du pied amphibraque, de la battue de la strophe sapphique, Salinas fera valoir des raisons et des exemples qui apportent à la doctrine des amendements nécessaires pour y adapter le maximum de phénomènes rythmiques.

Une lecture renouvelée

Salinas bénéficie, nous l'avons dit, de l'approche philologique critique forgée à l'université de Salamanque, qui le rend à même de dégager les genèses textuelles de ses principales autorités latines. En la matière, les six livres de saint Augustin figurent au premier rang. Salinas en témoigne lui-même dans sa préface, lorsqu'il défend l'avantage que confère la connaissance du grec à celui qui se consacre à l'étude de la science musicale :

Opus est etiam ei linguae Graecae cognitione: quoniam omnia vocabula huius artis Graeca sunt. Et praeterea euoluendi sunt ei scriptores huius artis, qui fere omnes Graeci fuerunt, praeter Boetium et Diuum Augustinum quorum ille harmonicam, hic rhythmicam a Graecis ortas parentibus Latino sermone loqui docuerunt. Nam caeteri Latini antiqui quam paucissima, recentiores vero plura quidem, sed parum dilucide tradiderunt. (f° 6 v.)	Il est aussi nécessaire de connaître la langue grecque : car tout le vocabulaire de cette science est grec. En outre, on doit compulser les auteurs ayant écrit sur cette discipline, et qui étaient presque tous grecs, excepté Boèce et saint Augustin, qui firent connaître en langue latine les doctrines issues des Grecs concernant pour le premier l'harmonique, et pour le second la rythmique. Car par ailleurs, les anciens latins en traitèrent fort peu, et les modernes beaucoup certes, mais avec une clarté insuffisante.

[89] Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, Ioannes Petrus de Lomatio, Milan, 1492, f° aviir.

[90] Beat A. Föllmi, *op. cit.*, p. 94 : « Hingegen scheint Zarlino den augustinischen Traktat gekannt zu haben. » Zarlino cite saint Augustin, *De Musica*, II, 10, dès la première édition des *Istitutioni Harmoniche*, Venise, 1558, p. 207.

[91] Beat A. Föllmi, *op. cit.*, p. 100-101.

De cette double référence à Boèce et à saint Augustin, Beat A. Föllmi n'a trouvé qu'un seul équivalent au XVI[e] siècle, dans la préface au traité de Johann Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, publié à Strasbourg en 1535.[92] Si chez Frosch, cette référence n'a pas de réelle incidence sur le contenu du traité, on peut cependant voir dans ce rapport similaire aux autorités un premier signe de parenté entre l'œuvre de Salinas et ses modèles germaniques.

La connaissance des textes grecs n'aura donc pas été vaine non plus en ce qui concerne la rythmique, car c'est l'héritage grec qui fournit à saint Augustin l'un de concepts-clés de sa rythmologie, celui de « numérosité » (*numerositas*), lui permettant de s'appuyer sur les définitions grecques du rythme pour asseoir son analyse musicale de la poésie latine classique :

Cui definitioni videtur etiam Diuum Augustinum accedere, qui solus, inter omnes qui extant, scriptores hanc Musicae partem, quae de numerositatibus temporum tractat, pro ipsius dignitate conscripsit sex libris, quos non iuuenis, vt eos, quos de alijs scientijs edidit, sed annum ferme quadragesimum agens composuit, in quibus et plurimam Musicae scientiam, et miram ingenij sui perspicacitatem, ostendit. (V, 2, p. 237)	Saint Augustin aussi semble souscrire à cette définition [du rythme], le seul entre tous ceux qui ont écrit à avoir, à son grand honneur, consigné en six livres cette partie de la musique qui traite de la numérosité des temps, livres qu'il composa non pas dans sa jeunesse, comme ceux qu'il publia sur les autres sciences, mais presque à l'âge de quarante ans, et où il démontre à la fois l'abondance de sa science musicale, et l'admirable perspicacité de son jugement.

L'adhésion de l'abbé Salinas à la théorie augustinienne du rythme participe d'un élan missionnaire. Le professeur déplore que cette œuvre d'Augustin soit selon lui trop négligée par ses contemporains. Bien souvent nous dit-il, ils tombent à sa lecture dans des confusions, révélatrices à la fois d'une certaine désagrégation du cercle des disciplines libérales, et d'une méprise générale concernant l'*ars metrica* :

Haec fere omnia, quae de temporum silentio dicta sunt, ex tertio Diui Augustini de Musica libro desumpsimus, et multa alia quae ad hoc nostrum institutum pertinere videbantur, desumere non verebimur : quando nemo alius Graecorum aut Latinorum hanc musicae partem ex professo melius tractauit: cuius sex de Musica libri ab eo iam matura aetate, mira et ingenij dexteritate et plena musicae facultatis scientia scripti sunt; sed propter disciplinae huius imperitiam, et ipsius rei nimis abstrusae difficultatem a paucis leguntur, et a paucioribus intelliguntur, quorum alij, quoniam bonarum artium imperiti sunt, eos negligunt : alij vero, quanquam alijs bonis artibus imbuti sunt,	Presque tout ce que nous avons dit sur les silences, nous le tenons du troisième livre sur la musique de saint Augustin, et il y a de même de nombreux points que nous n'hésiterons pas à lui emprunter, lorsqu'ils paraîtront pertinents pour notre dessein : car aucun autre d'entre les grecs et les latins n'a mieux traité *ex professo* de cette partie de la musique : lui qui écrivit ses six livres de musique alors qu'il était d'un âge déjà mûr, muni d'une admirable et ingénieuse adresse, en pleine possession de ses facultés scientifiques et musicales ; mais faute d'une suffisante habileté de leur part dans cette discipline, et vu ses difficultés pour le moins obscures, peu les ont lus, et moins

[92] Beat A. Föllmi, *op. cit.*, p. 93 : « In zwei Traktaten findet sich eine interessante Gegenüberstellung von Augustin und Boethius. […] Beide Texte stehen in er Praefatio außerhalb der eigentlich musiktheoretischen Diskussion. Die beiden Autoritäten Boethius und Augustin werden nebeneiandergestellt, weil jeder einen Teilbereich der Musiktheorie abdeckt : Boethius die *Harmonica*, Augustin die *Rhythmica.* »

musicam tamen non attigerunt. Vnde illos ad poeticam pertinere putant, quia versuum ac metrorum exempla et non cantus, vt ipsi arbitrantur, in eis adducta conspiciunt qui considerare deberent, in ipsa metrorum diuersitate diuersas cantus figurati species inueniri, neque ad eas significandas alijs figuris opus est, si metra, vt tunc fiebat, semper canerentur, neque ipsius aetate notulas aut figuras, quibus in cantu nunc vtimur, inuentas fuisse, quia tunc, vt diximus, eis opus non erat. (VI, 3, p. 292)	encore les ont compris, et parmi eux, ceux qui n'ont pas été formés dans les arts libéraux les négligent, mais ceux qui sont rompus aux arts libéraux ne se soucient même pas de musique. Ceux-là s'imaginent que ces livres appartiennent à l'art poétique, car ses exemples sont de mètres et de vers, et non de chants, ainsi qu'ils le prétendent, alors qu'ils devraient considérer qu'on trouve dans ces exemples les diverses espèces du chant figuré condensées dans la diversité même des mètres, qu'il n'était alors pas besoin d'employer d'autres figures pour représenter, et qu'en son temps n'existaient même pas les notes et figures que nous employons aujourd'hui dans le chant, puisqu'elles étaient, comme nous le disions, inutiles.

On le voit, le défaut de lecture dont souffrent les cinq premiers livres d'Augustin, s'il relève en partie de préjugés concernant l'*ars metrica*, a aussi une explication plus historique. Puisque les exemples poétiques fournis par saint Augustin présupposaient la connaissance des règles de quantité syllabiques en latin, l'abandon progressif de la prononciation de ces quantités dans l'usage courant au profit de l'accentuation, et l'ignorance consécutive des lecteurs en cette matière en ont rendu le contenu inaccessible. Pire encore, l'outil exceptionnel que constituait la métrique gréco-latine et ses exemples poétiques pour expliquer les lois numériques, c'est-à-dire « rythmiques » au sens propre, a été considéré par méprise non comme le modèle, mais comme l'objet même de cette science. Le principal remède apporté par Salinas à ce défaut de lecture du *De Musica* de saint Augustin consistera donc à diversifier la présentation des exemples, en en donnant systématiquement une version musicale qui ne porte pas à équivoque, et qui s'inscrit même dans le paysage sonore le plus connu de son public. Cet objectif de restitution et d'explication de l'*ars metrica* par des exemples musicaux participe d'une ambition d'œuvrer parallèlement à une plus grande intégration des disciplines du *trivium* et du *quadrivium*.

La critique de la tradition scripturaire

Mais la fièvre philologique du professeur de Salamanque s'attelle également à signaler et corriger toute corruption manifeste dans la transmission du texte augustinien ; et il se plaît à interpréter telle ou telle incohérence du texte comme erreur ou intervention délibérée d'un copiste (VI, 21, p. 369). Il a consulté plusieurs sources manuscrites afin de résoudre certaines de ces erreurs manifestes, et à plusieurs reprises, lorsqu'aucune d'entre elles ne fournissait de solution satisfaisante, il a procédé lui-même à une correction logique, comme pour l'exemple du dimètre trochaïque acatalectique alcmanien :

Ponitur eius exemplum in duobus metris ab Augustino tale, quanquam in omnibus codicibus, quod habere potui, secundum mendose legitur, sic enim habebant.	Chez Augustin a été placé tel quel cet exemple de double mètre, quoique dans tous les manuscrits que j'aie pu trouver il suive une leçon défectueuse, comme suit :
A Deo creata cuncta | *quae gigni videmus;* [— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | — — ∪ ∪ — ∪]	
Cuius loco substitui potest.	Que l'on peut remplacer par :
Quae videmus hoc in orbe [— ∪ — ∪ — ∪ — ∪] (VI, 6, p. 306)	

Ces correctifs participent d'un rapport critique à la tradition scripturaire, et s'appliquent probablement à la première édition moderne des *Opera omnia* de l'évêque d'Hippone, placée sous l'égide d'Erasme, et imprimée par Frobben à Bâle en 1528. Quant aux vers du *De pulchritudine mundi*, traditionnellement attribués à Augustin, mais pour la première fois déclarés apocryphes par Erasme dans cette même édition, comme l'ensemble du *Liber viginti unius sententiarum* auquel ils appartiennent, Salinas les mentionne dans ses *Additiones* postérieurs, pour en corriger l'analyse métrique fournie par Erasme dans sa *Censura* préliminaire de 1528.[93] Dans l'hypothèse où il n'avait pas déjà lu ces vers dans l'édition bâloise, celle dite « de Louvain », sortie des presses anversoises de Christophe Plantin en 1576, les lui aura fait connaître munis du même apparat critique erasmien, mais à une date ultérieure à l'*imprimatur* donné à son *De Musica* en 1575, justifiant ainsi cette note manuscrite plus tardive :

Sciendum est huiusmodi quàm plurimos inveniri in 4 tomo operum D. Augustini, quisquis autor fuerit illius libelli viginti unius sententiarum. Quorum primi sunt.	Il faut noter qu'on en trouve plusieurs du même genre au tome 4 des œuvres de saint Augustin, quel que soit l'auteur de ce petit *Liber viginti unius sententiarum*. En voici les premiers.
Modo si placet, auribus aequis atque mente pura, *Operum accipe prima Dei : quae tu negas bona esse. &c.*	

[93] François Dolbeau, « Un poème philosophique de l'Antiquité tardive : *De pulchritudine mundi*. Remarques sur le *Liber XXI sententiarum (CPL 373)* », *Revue des études augustiniennes*, n° 42 (1996), p. 21-43. Le poème apocryphe se trouve dans l'édition de Johann Froben, Bâle, 1528, au t. IV, p. 435-437, puis dans celle de Christophe Plantin, Anvers, 1576, au t. IV, p. 417-420.

Quod genus carminis Erasmus Sotadicum dicit esse, in eiusdem libelli censura, non animadversa Sotadici lege : de qua nos suo loco cap. 20 lib. 7 pag. 423. (*Additiones*, f° 13v)	Quand Erasme dit que ces vers sont de genre sotadique dans sa *Censura* au même livre, il n'a pas à l'esprit ce qu'est la règle du sotadique : dont nous traitons en son lieu au chap. 20 liv. 7 pag. 423.

Nous reviendrons sur cet exemple au second chapitre, pour voir quelle illustration musicale et quelle battue s'y appliquent.

Martianus Capella (c. 360-c. 428)

Les références à Martianus Capella, contemporain païen d'Augustin, se font elles aussi dans un réseau tendu entre des sources grecques et des développements latins. Les *Noces de Philologie et Mercure* (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*) forment en effet l'une des plus vigoureuses synthèses des doctrines antiques des « arts libéraux », dont la réception n'a guère connu d'éclipse entre l'époque carolingienne et la Renaissance. Le neuvième et dernier livre de l'ouvrage, *De harmonia*, s'achève sur une exposition de la théorie rythmique (§ 967-994) qui emprunte largement, comme le reste du livre IX, au *Peri Mousikè* du grec Aristide Quintilien[94], dont nous savons que Salinas avait eu une connaissance directe à Rome, grâce à son réseau de philologues. Il est significatif que Salinas souligne, chaque fois qu'il le cite, la cohérence des positions de Capella avec la tradition rythmique grecque : sa métaphore sexuée décrivant la relation entre rythme et harmonie rejoint les définitions grecques du rythme comme « forme », et de l'harmonie comme « matière » (V, 2, p. 238)[95] ; sa définition atomique du « temps rythmique » (*tempus rhythmicum*) s'accorde avec celle d'Aristide Quintilien (V, 4, p. 241).[96] Il s'agit de références soigneusement reprises après Salinas par Nicolas Bergier et Marin Mersenne.

Cependant, les modalités d'inclusion des références à Capella peuvent entraîner des incohérences ou des brouillages théoriques, qui sont caractéristiques d'une certaine utilisation des sources par Salinas. Un exemple d'incohérence est à relever au chapitre 24 du cinquième livre. Selon le texte de ce chapitre, l'exposition des genres rythmiques donnée par Capella, bien que « brève et obscure » (« *quanquam breviter & obscure* »), confirme la distinction généralement admise entre poésie et prose, *oratio iuncta* et *oratio soluta* (V, 24, p. 280).[97] Or, les proportions reconnues comme aptes au rythme musical par Capella incluent l'épitrite ou sesquitierce, qui caractérise les mesures à sept temps, formellement rejetées par Salinas dans les pages précédentes. L'incohérence provoquée par cette référence s'explique en réalité par le mode d'inclusion du texte

[94] Martianus Capella, *op. cit.*, Introduction, p. LXXXVI-LXXXIX.
[95] *Id.*, § 995, p. 75.
[96] *Id.*, § 971, p. 59.
[97] *Id.*, § 977, p. 62.

de Capella : comme dans une très grande partie de ce chapitre, Salinas s'est ici servi d'une source secondaire moderne non déclarée, le *De Numero oratorio* de Giovita Ravizza, dont il reproduit purement et simplement la compilation de définitions. Salinas réserve alors son intervention critique pour la fin du chapitre, et ne la fait pas porter sur ce point de détail, mais sur la redéfinition du rythme, au terme de glissements sémantiques que nous allons retracer.

Bède le Vénérable (672/3-735)

Les sources tardo-antiques et médiévales prises en compte par Salinas, et éclairées par la lecture philologique des sources antérieures, révèlent des glissements sémantiques à l'origine de certaines contradictions dont la théorie moderne du rythme se trouverait lésée. L'intervention, volontaire ou non, sur les définitions de Capella impliquait déjà, comme nous le verrons, le repérage d'un glissement sémantique des termes *arsis* et *thesis*, menant à une confusion entre les dimensions accentuelles (« prosodiques »), attribuables en partie à la mélodie, et les paramètres de durée imputables au rythme seul : un tel glissement témoignait déjà de la dégradation progressive de la pronociation quantitative et de la prédominance croissante du paramètre accentuel. Pour un esprit cherchant avant tout à distinguer l'ordre des phénomènes et l'ordre des discours, une telle situation représentait donc un moment critique. L'historiographie des théories rythmiques menée par Salinas privilégie ainsi les coïncidences historiques entre des phénomènes rythmiques et des discours sur le rythme, entre un vaste répertoire de pratiques rythmiques traditionnelles ou savantes, sacrées ou profanes d'un côté, et un corpus de textes produits par des grammairiens (*ars metricae*) ou par des musiciens (*ars cantus mensurabilis*) qui cherchent à en formuler le fonctionnement, de l'autre.

À la fin de l'exposé complet des règles de la rythmique mené au livre V, et avant l'exploration des mètres et des vers, Salinas insère ainsi une discussion autour de l'interprétation rythmique des hymnes ecclésiastiques donnée par le moine northumbrien du VIII[e] siècle Bède le Vénérable dans son *De arte metrica*.[98] Le texte en question, édité dès 1473, appartient à un ensemble de sources didactiques comprenant également une *Musica theorica* citée par Juan Bermudo, et un volumineux manuel de comput ecclésiastique (*De Temporum ratione*) édité séparément en 1529 par Johannes Sicardus et Heinrich Petrus à Bâle, bien avant que Hervagius ne publie dans la même ville les *Opera omnia* du bénédictin en 1563. Quant au chapitre XXIV (« *De rythmo* ») du *De arte metrica* sur lequel s'exercera la critique humaniste, il reprenait en réalité une source plus ancienne (*Ars Paleominis*, début du IV[e] siècle) et devait à son tour être repris par Aurélien de Réômé (c. 800-c.

[98] Bède le Vénérable, *De arte metrica et de schematibus et tropis*, in C. B. Kendall et M. H. King (éd.), *Bedae Venerabilis Opera. Pars I Opera Didascalica*, Brepols, Turnhoult, 1975, p. 59-141.

865).[99] Il offrait une analyse rythmique originale et féconde de répertoires profanes et sacrés qui ne répondaient plus aux critères quantitatifs de la métrique classique : les chants vernaculaires et les hymnes ecclésiastiques. Il représentait à ce titre une autorité bien diffusée au Moyen Âge, avant de devenir un objet de choix pour l'esprit critique des humanistes. Comme l'a bien montré Jesús Luque Moreno à travers l'exemple du tétramètre trochaïque catalectique (ou *versus quadratus*), les auteurs de la Renaissance ont à l'égard des analyses et des classifications de Bède un respect modéré : tout en reconnaissant sa valeur historique, ils se démarquent de sa tendance à plier la théorie quantitative antique aux formes isosyllabiques de la prosodie vernaculaire.[100] Néanmoins, le *De arte metrica* avait été exploité par Franchino Gaffurio pour son exposition des mètres antiques dans sa *Practica musicae*, ainsi que par Giovità Ravizza dans son analyse du nombre oratoire, l'un comme l'autre figurant parmi les sources avérées de Salinas. Par ailleurs, Joris (Georges) Cassander (1513-1566), disciple d'Érasme, avait publié en 1556 à Cologne un recueil contenant le texte des principales hymnes ecclésiastiques avec leur schéma métrique correspondant, et précédé d'extraits significatifs du *De arte metrica* de Bède,[101] mais l'inclusion de textes néo-latins d'origine luthérienne, ainsi que les positions prises par Cassander dans ses scholies avaient conduit à l'interdiction, puis à la mise à l'Index de l'ouvrage par Pie IV en 1564.[102]

Le mélange de déférence et de critique à l'égard de Bède se retrouve chez Salinas, qui voit d'abord en lui un relais central dans la transmission des doctrines païennes et chrétiennes :

Beda, cognomento Venerabili, viro grauissimo, et in diuinis literis, ac secularibus disciplinis eruditissimo. (IV, 5, p. 184)	Bède, surnommé le Vénérable, homme très profond et très expert aux Saintes Ecritures et aux disciplines profanes.

L'importance de Bède tient en particulier à sa situation intermédiaire entre antiquité et modernité, une ambiguïté dont témoigne Salinas en le présentant comme le « plus ancien » des modernes, dans un passage de sa préface où il expose les problèmes liés à l'utilisation d'un vocabulaire adapté aux réalités antiques :

Accedit ad hoc, quod aliqua nunc sunt in vsu instrumenta, quae vel antiqui non habebant, vel, quod verius esse reor, quibus ea nominibus appellarent, nescimus: vt illud, quod ab haleutica	A cela s'ajoute le fait que nous usions aujourd'hui de quelques instruments soit que les anciens ne possédaient pas, soit, ce qui paraît plus vraisemblable, dont nous ignorons le nom qu'ils

[99] Richard L. Crocker, *op. cit.* ; Marie Formarier : « Genèse d'un paradigme : le *rhythmus* de l'*Ars Palaemonis* à Aurélien de Réômé », *Acta Musicologica*, n° 83, 2 (2011), p. 169-180.

[100] Jesus Luque Moreno, « El *versus quadratus* en los tratados de métrica antiguos y medievales », *Florentia Iliberitana*, n° 6 (1995), p. 159.

[101] Joris Cassander, *Hymni ecclesiatici praesertim qui Ambrosiani dicuntur, multi in locis recogniti, & multorum Hymnorum accessione locupletati. Cum Scholiis oportunis in locis adiectis. Beda de Metrorum generibus, ex primo libro de re Metrica*, Cologne, 1556, « De Rhythmo », p. 41-42.

[102] A. C. de Schrevel, *Histoire du Séminaire de Bruges*, Plancke Frères, Bruges, 1888, p. 410-411.

forma, quam habet, Lautum vocatum esse creditur; et Viola, cuius chordae tam pectine, quam manu pulsantur. Quod nomen apud neminem Beda Sacerdote antiquiorem inueni: et multa nunc a practicis aliter, quam ab antiquis docentur. (f° 7v)	leur donnaient : comme est celui de forme icthyque ou halieutique auquel on a attribué en latin le nom de *Lautus* ; et la *Viola*, dont on fait vibrer les cordes ou d'un archet ou de la main. Je n'ai pu trouver son nom chez un auteur plus ancien que Bède le Sacerdote : et chez les praticiens d'aujourd'hui, beaucoup de choses sont différentes de ce qu'enseignaient les anciens.

Cheville ouvrière de la *translatio studii* de l'Antiquité au Moyen Âge, Bède est donc simultanément l'horizon auquel remontent certains des concepts musicaux caractéristiques de la modernité, ainsi que les pratiques qui y sont associées. En conclusion du cinquième livre, dans un dialogue avec les sources visant à dresser un historique de la pratique polyphonique occidentale, Salinas établit ainsi des équivalences lexicales entre les pratiques décrites par Bède et celles de son temps :

Beda certe sacerdos, quem vltra septingentos et quinquaginta annos claruisse historici memoriae prodiderunt, aetate sua musicam in Ecclesia concentu et discantu atque Organis solitam asserit exerceri: et per concentum plurium vocum cantum significari nemini dubium esse debet: per discantum autem id, quod practici contrapunctum diminutum appellant, intelligendum esse crediderim: Organorum vero vsum in Ecclesia vltra nongentos annos esse coepisse, ex summorum Pontificum historia constare potest. (V, 25, p. 284)	Bède le Sacerdote, qui s'illustra, selon les chroniques, il y a plus de sept cent cinquante ans, affirme qu'à son époque la musique s'exerçait à l'église « *concentu et discantu atque Organis solitam* » : où *per concentum* doit sans aucun doute désigner le chant à plusieurs voix, et où *per discantum* peut être compris comme ce que les praticiens appellent *contrapunctus diminutus* ; quant aux orgues dans les églises, on peut compter selon l'Histoire des souverains pontifes qu'ils commencèrent à être employés voilà plus de neuf cents ans.

Ce lexique semble pour Salinas encore valide, au point qu'il réemploiera le terme *discantus* pour évoquer le type d'élaboration musicale dont font l'objet les tétramètres sur basse obstinée bien connus de son temps (« *ad quam etiam saepe repetitum discantus, ut à Beda vocature, aptissimè fieri potest* », VI, 14, p. 341). Mais c'est surtout la discussion menée par Bède sur les définitions du rythme et du mètre qui représentera pour Salinas l'étape philologique critique proprement dite dans son historiographie des théories rythmiques. En s'appuyant sur une maîtrise complète de la théorie antique du rythme et du mètre, Salinas s'autorisera une lecture critique de ces formulations tardives de l'*ars metrica* latine, marquées par l'évolution de la prononciation de la langue et par le souci d'intégrer à la théorie les répertoires impactés par cette évolution lingustique. L'analyse des premières hymnes chrétiennes par Bède le Vénérable procèderait ainsi d'une réévaluation du rythme qui pourtant, selon Salinas, se fonde sur un malentendu. Cette critique rend d'autant plus originale et pertinente chez Salinas sa tentative de définition du « rythme sans mètre », qui le conduira à dresser une typologie rythmique des formes musicales existantes.

2.3. La renaissance des arts de la parole au XVI[e] siècle

Continuités et ruptures

Le mouvement de retour *ad fontes* auquel participe Salinas qui, à l'instar des vitruviens des académies romaines, procède par strates de fouilles archéologiques en amont et en aval du siècle d'Auguste, implique un regard historicisant sur cette évolution : une continuité avec la tradition métrique est bien revendiquée, et la conception quantitative de la versification en est un des aspects les plus frappants ; mais des amendements importants sont également réclamés au nom du même retour aux sources. Si de telles préoccupations sont, de fait, absentes des descriptions du rythme mensural publiées dans les traités de musique du XVI[e] siècle, il s'agit en revanche, selon Jesús Luque Moreno, de caractéristiques largement partagées avec l'ensemble des traités de métrique de la Renaissance :

> La nouveauté chez les humanistes n'est pas dans la rupture avec la tradition antérieure, mais dans la manière de se confronter à elle, en la modifiant et en la complétant depuis un point de vue et des intérêts nouveaux. En ce qui concerne la métrique et la prosodie, cette nouveauté […] consiste, surtout, dans une re-systématisation des concepts et un retour aux sources doctrinales antiques. […] Mais à présent la situation et les perspectives ont changé : ces manuels circulent dans le monde savant et, à la manière de leurs auteurs et destinataires, ils gardent les yeux fixés sur le monde classique, avec l'intention consciente de tourner le dos à tout ce que le latin médiéval pouvait véhiculer de populaire et de vulgaire.[103]

Dans sa préface, Salinas exprime de façon nette sa position au sein du mouvement humaniste européen :

Et possem equidem ostendere, si vellem, nullam esse earum artium, quae circulum doctrinae constituunt, quae ab eo fastigio, in quo veterum beneficio fuerat collocata, lapsu miserabili non deciderit. Sed non libet mala nostra querelis nihil proficientibus augere: longe enim praestat gaudere, quod dudum non Romani modo, et Itali, sed Hispani, Germani, Galli, et Britani illi toto orbe diuisi hanc tantam bonarum artium ruinam certatim fulcire contendunt. […] Fatemur autem apud Italos et Gallos non solum, qui caeterarum bonarum artium, sed huius etiam disciplinae ruinam fulcire contendant, aliquos reperiri. (f° 5v-	Et je pourrais aussi bien démontrer, si besoin était, qu'il n'est pas d'art, parmi ceux qui forment le cercle des doctrines, qui n'ait pas déchu du prestige où il était tenu par la prédilection des Anciens. Mais il ne m'est pas agréable d'augmenter nos maux par des querelles d'aucun profit : il vaut mieux se réjouir grandement du fait que depuis peu, non seulement des Romains et des Italiens, mais aussi des Espagnols, des Allemands, des Français et des Anglais répartis sur toute la terre s'efforcent de contenir cette ruine certaine des bonnes sciences. […] Nous reconnaissons cependant qu'on en trouve certains

[103] Jesús Luque Moreno, « Métrica medieval y métrica renacentista : el septenario trocaico », in José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (éd.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1997, vol. II-2, p. 918 : « Lo nuevo en los humanistas no está en la ruptura con la tradición anterior, sino en el modo de enfrentarse a ella, modificándola y completándola desde unos nuevos puntos de vista y desde unos nuevos intereses. En lo que a métrica y prosodia se refiere, esta novedad, […] consiste, sobre todo, en una resistematización de los conceptos y en una vuelta a las fuentes doctrinales antiguas. […] Pero ahora han cambiado la situación y las perspectivas: estos manuales se mueven en la órbita de lo culto y, al igual que sus autores y destinatarios, tienen los ojos puestos en el mundo clásico, con el propósito consciente de volver la espalda a cuanto de popular y vulgar se había desarrollado en el latín de la Edad Media. »

6r)	parmi les Italiens et les Français qui s'efforcent de contenir la ruine non seulement des autres bonnes sciences, mais aussi de cette discipline même [la Musique].

Ce texte témoigne d'un rapport pour le moins conflictuel aux *recentiores* de la part de Salinas : une mémoire de la culture demeure pour lui à reconstituer, mais en inscrivant ce mouvement dans une dynamique européenne, celle de la République des Lettres. Il reste que cet élan part d'un constat déceptif : les efforts menés ne visent qu'à « contenir la ruine » des arts, dont la rythmique n'est pas préservée. Pourtant, parmi les membres qu'on peut rattacher au réseau européen évoqué ici par Salinas, on ne retrouve dans les livres de rythmique que quelques noms, mais ils sont importants : Antonio Nebrija, Aldo Manuzio, Jean Despautère (1460/80-1520), Jules-César Scaliger (1484-1558) sont ainsi convoqués à titre de grammairiens. Quant à l'humaniste et musicien bâlois Heinrich Glarean, il lui est souvent fait appel pour illustrer les versifications des odes d'Horace, et, bien connu par ailleurs pour l'ensemble de ses publications par Salinas, il apparaissait déjà à ce titre dans le traité d'harmonique. Il représente, aux côtés du professeur de Bergame Giovità Ravizza, l'une des principales références modernes du traité de rythmique.

Heinrich Glarean (1488-1563)

Alors que de nombreux liens rattachent l'œuvre de Salinas aux travaux pédagogiques menés dans les pays germaniques depuis le début du siècle, le seul membre de cette école à apparaître nommément est le suisse Heinrich Glarean ; encore lui est-il fait, nous le verrons, des emprunts non déclarés. Glarean est lui aussi un pur produit de l'humanisme universitaire, formé à Cologne aux sciences du *quadrivium*, avec pour professeur de musique Johannes Cochlaeus, ainsi qu'à la philosophie et à la théologie (1506-1514), puis impliqué à des titres divers dans les mouvements de réforme éducative et sociétale européens : à Bâle, il entretien avec Érasme une amitié nourrie de soutien mutuel ; à Paris, il entre en contact avec Guillaume Budé, Heinrich Faber et Jean Mouton. Défenseur du plain-chant face aux velléités protestantes de le remplacer par le chant vernaculaire, en particulier dans la lettre-préface manuscrite à la partie de ténor des motets copiés en 1527 par son élève Martin Besard[104], il prône néanmoins, dans son *Dodecachordon* de 1547, une révision critique des leçons du grégorien alors en usage :

[104] Bibliothèque Universitaire de Munich, 8° Cod. Mus. 324 ; cité par Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory : Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, 2006, p. 147, n. 14 : « Although normally described as a defense of plainsong against the attacks of Zwingli and the Basle reformers, it is possible to read it as not merely a defense of plainsong, but of Latin sacred song generally (i.e., including polyphony) ».

Igitur […] optimum integerrimorum ac Sanctissimorum virorum inventum laudare nos oportebat, non contemnere, non irridere, deinde quae vel temporum iniuria, vel Satanis malignitas depravavit, bona fide haud gravatim emendare. (*Dodecachordon*, II, 38, p. 177)	Par conséquent […] il nous sied de louer les meilleures inventions des hommes les plus intègres et les plus saints, et non de les condamner ou d'en rire, et quant à celles qu'ont corrompu l'injure du temps ou la malignité de Satan, de les corriger sans tarder et de bonne foi.

D'une certaine manière, les ambitions civilisationnelles d'un humaniste comme Glarean se résument dans sa définition d'un idéal musical qui rejoint son goût avéré pour les « petits airs » composés sur les poèmes d'Horace, qu'il révèle dans lui-même dans une lettre à son ami Érasme.[105] Cette infusion des acquis du retour à l'antique au sein de la culture populaire rejoint en réalité les ambitions les plus profondes de l'humanisme musical chrétien, et c'est dans le prolongement direct de ces formulations du *Dodecachordon* que se situe le traité de rythmique de Salinas :

Ego Tenorem requiro, quem unus vel solus secum personet, vel aliis accinet, vel quem multi simul, sed unum intonent, quemadmodum in Choro sacri Hymni ac Psalmi adsolent. Praeterea eum requiro, qui brevibus longisque syllabis sua det tempora, quod in Choro hodie mirum cur non observetur, olim, ut puto, non neglectum. (*Dodecachordon*, II, 39, p. 179)	Je suis en quête d'un *tenor* qui se chante soit seul à seul, soit accompagné, ou qu'on puisse entonner tous ensemble d'une seule voix, comme on le fait dans le Chœur pour les Hymnes sacrées et les Psaumes. Je recherche en outre celui qui donnera leurs temps requis aux syllabes longues et brèves, ce qu'aujourd'hui hélas on n'observe point en nos chœurs, mais qui jadis, ce me semble, ne fut pas négligé.

Ses voyages, son activité académique permanente, son engagement dans la fondation et la gestion d'établissements scolaires à Bâle et à Fribourg-en-Brisgau, enfin la diffusion de ses écrits, auront étendu son influence intellectuelle à l'ensemble de l'Europe catholique. Glarean fournira à Salinas deux sources importantes : son recueil de commentaires aux *Odes* d'Horace (datés de 1533, mais publiés en 1555 seulement), et son *Dodecachordon* de 1547. Chez Glarean, Salinas appréciera tout particulièrement la méthode pédagogique de démonstration par l'exemple, comme il le dit lui-même dans le chapitre qu'il lui consacre à la fin du quatrième livre du *De Musica* :

Henricus Glareanus fuit quidem vir in omnibus bonis artibus apprime eruditus, et qui multa sui ingenij monimenta in lucem dedit. Scripsit enim Geographiam non minus vtilem, quam breuem, et dilucidam, quae in multis legitur scholis : fecit etiam in Horatij Odas annotationes omnigena eruditione refertas. Et quod ad Musicam attinet,	Heinrich Glarean fut au premier chef un homme érudit dans toutes les bonnes lettres, et il porta à la lumière de nombreux témoignages de son génie. Il écrivit en effet une *Géographie* non moins utile que succincte et éclairante, qu'on enseigne dans de nombreuses écoles ; il fit aussi sur les *Odes* d'Horace des annotations en tout genre remplies

[105] « Aussi je me tiens à la maison, où je fredonne de petits airs, et me livre à ne rien faire, avec les miens. Je me délecte de mon cher Horace, et avec Démocrite, je me ris de ce monde en folie. » Lettre à Érasme, Paris, 5 août 1517, trad. Aloïs Gerlo, *Correspondance d'Érasme*, III, lettre 618, p. 40, cité in Jean-Claude Margolin (éd.), *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 2007, p. 362.

tribus libris eam docuit ad antiquorum modorum normam (vt ipse putat) quod opus Dodecachordum appellauit : in quo multa cantus exempla tam simplicis, quam multiformis congessit : quae plurimum delectare, et iuuare possunt. (*De Musica Libri septem*, IV, 31, p. 225)	d'érudition. Et pour ce qui est de la science musicale, il l'a professée d'après le canon des modes anciens (comme il l'affirme lui-même), dans trois livres qu'il a intitulés le *Dodecachordon* : il y rassemble de nombreux exemples de chant, tant simple que multiforme : lesquels pourront délecter et aider de nombreux lecteurs.

Les commentaires aux *Odes* d'Horace ici mentionnés, les *Horatii Flacci Poemata omnia* de 1554,[106] s'inscrivent résolument dans un courant humaniste dont les représentants principaux apparaissent en tête de l'ouvrage : Érasme, Lorenzo Valla, Guillaume Budé, Niccolo Perotti, Angelo Poliziano et Philippe Beroald, se plaçant dans une tradition dont nous développerons plus loin les accointances avec le traité de Salinas. Quant au *Dodecachordon*, il donne en effet une série d'exemples de ténors (*harmoniae*) classés par finale (sur ré, mi, ou fa), et dont les structures rythmiques obéissent à celles des vers d'Ovide, de Prudence ou de Boèce ; mais surtout, des odes Horace. Si l'efficacité pédagogique de ces exemples n'avait pas échappée à Salinas, c'était vrai aussi pour nombre d'autres auteurs, préoccupés par la relation entre *usus* et *ars*. Selon Edith Weber, un principe similaire fut ainsi retenu par Bartholomaeus Gesius dans ses *Melodiae scholasticae* (Francfort, 1597), à l'usage des écoles humanistes ;[107] mais entre-temps, le procédé aura fait florès, comme le montrent bien à partir de 1563 les multiples rééditions des *Erotemata musicae practicae* de Lucas Lossius, munies elles aussi des prototypes métriques horatiens. Pour justifier le recours religieux à cet outil didactique polyvalent que représente la métrique horatienne, Glarean se réfère aux procédés immémoriaux de la contrafacture, en prenant pour modèles les hymnes ecclésiastiques construites sur la forme des odes d'Horace :

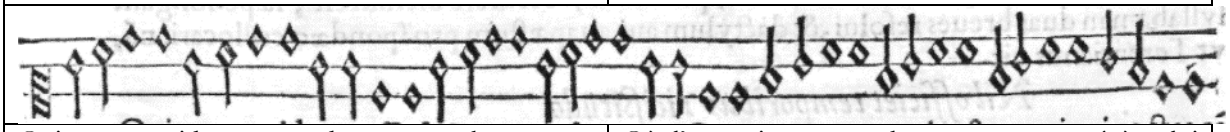
Ignoscant hic mihi, qui eius authoris levitatem parum fortassis ecclesiasticis cantibus convenire contendant, Cum sanè videant priscos Ecclesiae proceres nequaquam horruisse Hymnos ad eiusdem Poetae Carminum formam publicè instituere, ac mutatis tantum verbis, choro praescribere, facile igitur mihi dabitur venia, si ad eiusdem carmina, quae & magis nota sunt, & facilius Lectorem ad id, quod volumus, perducere queunt, nostra applicemus, & sacris prophana inservire cogamus. (*Dodecachordon*, II, 39, p. 180)	Qu'ils me soient indulgents, ceux qui prétendent que la légèreté de cet auteur [Horace] ne convient peut-être pas assez aux chants ecclésiastiques, et qu'ils s'avisent bien que les anciens maîtres de l'Église ne répugnaient aucunement à composer publiquement des Hymnes sur la forme des vers de ce poète, et en en modifiant les paroles, à les prescrire au chœur. On me pardonnera donc aisément, à ces chants qui sont à la fois mieux connus et plus propres à mener le lecteur au point désiré, d'ajouter les miens, et d'amener le profane à servir le sacré.

Ces ambitions constituent, nous le verrons, le point de mire commun entre Salinas et l'ensemble des humanistes chrétiens concernés par la question du rythme : on y lit, dès avant le

[106] Heinrich Glarean, *Horatii Flacii Poemata omnia*, Stephanus Gravius, Fribourg-en-Brisgau, 1554.
[107] Edith Weber, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 433.

milieu du siècle, l'aspiration consciente à faire coïncider un genre propre à la célébration religieuse collective (l'hymne) avec une super-structure métrique d'origine classique (l'ode).

Les emprunts de Salinas aux exemples du *Dodecachordon* sont régulièrement signalés par l'auteur. Ainsi de la mélodie pour l'ode d'Horace en mètre ionique mineur (⏑⏑— —) *Miserarum est neque amori*, qui constitue un *unicum* dans la littérature, et dont il cite par deux fois (VI, 17, p. 354 et VII, 20, p. 427) la version musicale de Glarean.[108] En vertu de son souci permanent pour la culture populaire, Salinas accompagne à chaque fois la citation d'une mention anecdotique mettant en scène des vendeurs romains de châtaignes grillées, une référence qui inscrit l'exemple dans la tradition italienne des cris de marchands :[109]

Miserarum est neque amori dare ludum. Neque dulci mala vino lauere aut ex. Animari metuentes paruae verbera linguae.	
Cuius cantus sic apud Henricum Glareanum in suo Dodecachordo institutus inuenitur	Dont on trouve le chant écrit de la manière suivante dans le Dodecachordon de Heinrich Glarean
	
Qui cantus videtur esse desumptus ab eo, quo Romae vtuntur, qui castaneas igni coctas cantitantes venditant huiusmodi verbis	Où l'on voit que ce chant est emprunté à celui qu'on emploie à Rome, parmi ceux qui vendent des châtaignes grillées, en le chantant sur ces mots
Cai caldi cai caldi caldi rosti.	
Neque apud ipsum aut alium Lyricum poetam Latinum aliud carmen hoc versus genere compositum reor inueniri. (VII, 20, p. 426-427)	Je crains qu'on ne saurait trouver aucun autre poème composé sur ce genre de vers, ni chez Horace, ni chez aucun autre poète lyrique latin.

Une série d'exemples fournis par Salinas comme illustrations des prototypes horaciens peuvent être rapprochés avec profit de ceux de Glarean : les vers asclépiades *Mecoenas atavis* (p. 181) et *Qui multa gracilis* (p. 189) ; les odes *Sic te diva potens Cypri* (p. 181-2) et *Donec gratus eram tibi* (p. 182) ; *Vides ut alta* (p. 184) ; enfin l'ode *Non ebur*. Cette dernière fournira à Salinas l'occasion de critiquer la position métricienne de Glarean dans ces réalisations, une position que l'humaniste bâlois avait lui-même clairement revendiquée en ces termes :

Nobis placuit semibrevium ac Minimarum usus, Propemodum enim nulla est Mensurae (tactum vocant) observantia. Quippe prisci illi, ut affectus exprimerent, magnis Harmonias verbis aptabant, quam aut Mensurae aut numeris verba, quamquam omni carmini quaedam est mensura sed non prorsus ut exigunt Musici. (Dodecachordon, II, 39, p. 180)	L'usage de la semibrève et de la minime nous a agréé, car il n'y a quasiment aucun respect de la Mesure (ou *tactus*). C'est parce que les anciens, afin d'exprimer leur affect, préféraient adapter leurs paroles aux *Harmoniae* qu'aux *Mensurae* ou qu'aux nombres, quoiqu'en tout carme il y ait quelque mesure, mais pas comme l'entendent les Musiciens.

[108] Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, *op. cit.*, II, 39, p. 194.

[109] Un chant de vendeur de châtaignes en mètre anacréontique, « Ai maroni ai bei maroni », de Bartolomeo Tromboncino, apparaît au recueil *Frottole libro octavo*, Petrucci, Venise, 1507, f° 38.

Cette prise de position métricienne en faveur du respect du rythme poétique des odes horatiennes, y compris pour les vers mixtes mettant à mal la mesure musicale, s'oppose en tous points à l'esthétique défendue par Salinas, qui vantera au contraire les réalisations de Claude Goudimel sur le même sujet. De son côté, Salinas en use aussi de façon très libérale avec le contenu du *Dodécachordon*, en omettant soigneusement de signaler le très large emprunt textuel qu'il lui fait au premier chapitre du sixième livre. [110] L'extrait porte sur la question de la préférence qu'il faut avoir pour les structures métriques sur les constructions purement rythmiques, et sur le privilège qu'il faut ou non accorder à l'inventeur de *tenors* ou « thèmes » musicaux « naturels », autrement appelé le « phonasque » selon la terminologie dérivée de Quintilien, sur les compositeurs savants de musique polyphonique, appelés « symphonètes ». Le texte de Glarean fournissait ainsi les bases d'une discussion poursuivie dans les décennies suivantes par Pontus de Tyard et Francisco Salinas, en mêlant intimement les problématiques de l'invention musicale avec celles de l'imitation des modèles métriques antiques. Glarean avait quant à lui conclu sa *disputatio* par une formulation toute érasmienne de l'idéal musical :

Ego eximios Phonascos neutique Symphonetis postposuero : sed neque Ecclesiasticum cantum, arte vera, ac Modis naturalibus constantem cedere puto oportere multarum vocum garritui. Utrumque in honore atque sua, qua apud veteres viguere, & hodie sunt, authoritate ac existimatione permanere velim. (*Dodecachordon*, II, 38, p. 178)	Je n'estime pas moins les Phonasques distingués que les Symphonètes, mais je ne crois pas non plus que le chant ecclésiastique, reposant sur l'art véritable et les modes naturels, doive céder au bavardage de nombreuses voix. Que tous deux se maintiennent dans l'honneur où les placèrent les anciens et où ils se trouvent de nos jours, et qu'ils en conservent l'autorité et la bonne estime, tel est mon souhait.

La réintroduction par Glarean dans le monde de l'Europe réformée de ces deux archétypes antiques que sont le phonasque et le symphonète est une des expressions de la crise de la conscience rythmique qui se joue simultanément dans des domaines culturels très divers, et à laquelle tentera de répondre le traité de Salinas.

Giovità Ravizza (Jovita Rapicius) (1476-1553)

D'autres emprunts non déclarés parcourent les trois livres de rythmique de Salinas, et Glarean n'est pas le seul concerné par les absorptions textuelles signalées ci-dessus. La personnalité de Giovità Ravizza semble assez digne d'une forme d'autorité de la part de Salinas pour qu'il renvoie certains de ses emprunts à l' « auteur moderne » d'un traité sur le rythme oratoire, mais pas assez

[110] J'avais signalé cet emprunt dans mon article « Los ejemplos musicales en el *De Musica Libri Septem* de Francisco Salinas : una introducción », in Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 205-217.

cependant pour qu'il nous livre son nom. C'est dans les termes suivants qu'il fait allusion à l'auteur du *De numero oratorio* publié de façon posthume en 1554,[111] et dont de large extraits seront intégralement repris dans les chapitres 18 et 24 du cinquième livre de Salinas :

Quidam etiam ex recentioribus vir alioqui non parum eruditus, sed in oratorio magis quam in musico numero exercitatus, in primo libro eorum, quos de oratorio numero conscripsit… (V, 24, p. 281)	Un certain personnage parmi les modernes, par ailleurs d'une grande érudition, mais plus exercé au rythme oratoire qu'au nombre musical, dans le premier livre de ceux qu'il a rédigés sur le nombre oratoire…

Agathe Sueur a pourtant récemment relevé la dette envers Ravizza que porteront jusqu'au XVIII[e] siècle les travaux sur le rythme oratoire de Bartholomaeus Keckermann (1572-1609), Gerhard Johannes Vossius (1577-1649), et Johann Albert Fabricius (1668-1736), en incluant à juste titre Francisco Salinas dans cette liste.[112] On peut y ajouter, pour les besoins de la présente étude, le nom de Marin Mersenne, qui s'y réfère également, en 1636, comme à un cicéronien classique (« il est bon d'ajoûter les Obseruations de Iul. Rapicius sur le stile de Ciceron »),[113] lui qui, par ailleurs, place Salinas au sommet de ses références modernes sur le sujet du rythme musical.

Lié à la vie intellectuelle de la ville de Bergame, Ravizza avait contribué à y établir les nouvelles formes d'éducation publique issues des aspirations humanistes, en rédigeant dès 1523 un traité d'éducation intitulé *De modo in scholis servando*, finalement publié en 1551 à Venise sous le titre *De liberis publice ad humanitatem informandis*. Sa projection dans la République des Lettres se mesure à l'aune de la renommée de ses correspondants : Reginald Pole, Giovan Battista et Paolo Ramusio, Ludovico Alessandrini, Paolo Zanchi, Giovan Battista Egnazio, Tommaso Giunti, Aldo et Paolo Manuzio, Gerolamo Fracastoro et Pietro Bembo. Dès 1538, il avait fait publier à Genève un volumineux lexique latin, précédé d'un traité de prosodie dû à Petrus Baudozanius.[114] À Venise, il sera attaché au développement de la *Scuola dei cancellieri* comme à celui des nouvelles écoles publiques, rédigeant à leur usage des ouvrages de grammaire et de rhétorique qui seront publiés dans cette même ville un an après sa mort : *De praestantia earum artium quae ad recte loquendi, subtiliter disputandi et bene dicendi rationem pertinent* (chez Girolamo Scotto), et surout le *De numero oratorio libri quinque. Ad Reginaldum Polum, Cardinalem amplissimum. Eiusdem paraphrasis in psalmos Davidis ; & quaedam carmina* (chez Paolo Manuzio). La dédicace du second au cardinal Reginald Pole (1500-

[111] Giovità Ravizza, *Iovitae Rapicij Brixiani De numero oratorio libri quinque. Ad Reginaldum Polum, Cardinalem amplissimum. Eiusdem paraphrasis in psalmos Davidis ; & quaedam carmina*, Paolo Manuzio, Venise, 1554.

[112] Agathe Sueur, *Le Frein et l'Aiguillon. Éloquence musicale et nombre oratoire (XVI[e]-XVIII[e] siècles)*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 66, n. 2.

[113] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1636, *Livre sixième de l'Art de bien chanter*, p. 404.

[114] « *Ab Arca Baudoza* […] *De Prosodia Libri IIII* », in Giovità Ravizza, *Epitheta Ioannis Ravisii Textoris Nivernensis*, Jacques Stoer, Genève, 1538.

1558) confirme les liens de Ravizza avec le réformisme catholique romain, dans lequel Salinas fut vraisemblablement impliqué lui aussi. Souvent réédité jusqu'au XVII[e] siècle, l'ouvrage se trouve en son temps régulièrement cité dans les débats humanistes, et ce jusqu'en territoire ibérique, pour sa proximité avec Strébée et la doctrine cicéronienne, comme le fait Sempere en 1568 dans un ouvrage paru à Valence (*Methodus oratoria*).[115] Agathe Sueur nous en a donné un résumé :

> *De numero oratorio libri quinque*, paru à Venise en 1554, traite du nombre oratoire dans le plus grand détail et prend clairement position contre Philippe Melanchthon [1499-1560], en soutenant que la connaissance des qualités rythmiques de la langue latine est tout à la fois digne d'intérêt et utile : elle permet d'ores et déjà à la poésie néo-latine, par exemple celle de Giovanni Pontano [1429-1503], de s'illustrer. Dès lors, pour s'accomplir, l'art oratoire doit de la même façon chercher l'éloquence du nombre. Les minutieuses analyses de Rapicius sont devenues une référence durable chez les érudits italiens, espagnols, néerlandais et allemands, jusqu'au XVIII[e] siècle.[116]

Hormis le bref aparté que nous avons cité plus haut, Salinas ne signale aucun des emprunts disséminés qu'il fait à Ravizza, si bien que les nombreuses citations intégrées dans le texte du *De numero oratorio* apparaissent comme fournies directement par Salinas. Or, Ravizza intègre les opinions de Terentianus Maurus, Martianus Capella, Bède le Vénérable, ainsi que d'auteurs latins tardifs dans le cadre de discussions concernant le rapport entre *numerus* et voix humaine, des discussions qui accaparent alors une partie de la République des Lettres. Les précoccupations des musiciens et grammairiens du XVI[e] sècle pour les questions touchant au rapport entre nombre (*numerus*, rythme) et voix humaine devaient apparaître de façon particulièrement vive dans les débats sur la *prononciatio*, chapitre commun à la rhétorique et à la musique. L'identification de ces emprunts permet donc de préciser notre perception de la genèse textuelle du traité de rythmique, et de comprendre les questions communes que soulevaient grammairiens et musiciens dans leurs approches parfois antithétiques du rythme.

Salinas entre en polémique avec Ravizza sur un point apparemment anodin, mais en réalité central pour comprendre son propre positionnement dans ces débats : selon lui, Ravizza se montre plus expert au nombre oratoire qu'au nombre musical. Cette critique met en lumière la pierre d'achoppement de la métrique classique : la détermination nécessaire de la quantité sonore par la quantité syllabique, que le positionnement résolument rythmicien de Salinas s'évertuera à contester tout au long du traité. Pour Ravizza, qui s'appuie ici sur l'autorité du grammairien latin Terentianus Maurus, le rythme pyrrhique, ou succession de pieds pyrrhiques (⏑⏑), ne saurait sans

---

[115] Juan María Núñez González, « La doctrina de la *elocutio* en la retórica española del Renacimiento », in José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (éd.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. III-2, Editorial CSIC, 2002 p. 675-676 ; Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, E. J. Brill, Leiden, 1986, p. 151.

[116] Agathe Sueur, *op. cit.*, p. 66-67.

dommage admettre une syllabe longue dans ses enchaînements, puisque le rythme poétique se doit de préserver le rapport d'équivalence du nombre de *syllabes* entre les pieds :

Pirrhichiaco igitur rhythmo, qui primus omnium est, nullus alius pes recte miscetur, nec vero pro Pirrhichio unica syllaba longa ponitur : quia ut pro longa duas breves ponere licet, non ita pro duabus brevibus longam ponimus. Nam, ut recte ait Terentianus,	Ainsi le rythme pyrrhique, le premier d'entre tous, ne se mélange convenablement avec nul autre pied, comme on ne met pas non plus à la place d'un Pyrrhique une seule syllabe longue : car s'il est vrai que l'on peut mettre pour une longue deux brèves, en revanche on ne met pas pour deux brèves une longue. En effet, comme le dit fort justement Terentianus,
(Sed) non ita est longa dissolubilis, *Breues vicissim contrahi in longam valent:* *Quia solida findi magnitudo non vetat:* *Diuisa iungi rursus in vnum non quaeunt* [117]	
Ac aut si maxime liceat longam pro duabus breuibus ponere iam non pes pro pede, sed syllaba vnica pro pede poneretur, quod omnino inauditum est. (G. Ravizza, *De Numero oratorio*, 1554, f° 9r)	Car si justement on s'autorise à mettre une longue pour deux brèves, alors ce n'est plus un pied pour un pied que l'on met, mais une seule syllabe pour un pied, chose que l'on ne saurait entendre.

Pour Salinas en revanche, le rapport d'équivalence entre unités rythmiques ou « mesures » prime sur toute autre considération, l'objet de la rythmique se trouvant dans la mesure du nombre des *temps* (« *numero temporum* »), et non de celui des syllabes (« *numero syllabarum* »). Sans citer nommément Ravizza, Salinas entre alors à ce sujet dans une *discussio* personnelle avec les grammairiens de son temps (« ceux qui écrivirent sur les mètres et les vers poétiques »), où il intègre des extraits du professeur de Bergame :

Nec intelligere satis possum, cur vna syllaba longa pro duabus breuibus poni nequeat, sicut duas breues pro vna longa ponere licet, quod Terentianus asserit his versibus […]. Ac si liceat longam pro duabus breuibus ponere vt dicunt qui de metris ac versibus poeticis scripserunt iam non pes pro pede, sed syllaba vnica pro pede poneretur, quae rationes quantum habeant in poetica momenti illis, qui ea de re ex professo tractant, examinandum relinquimus; nos hic musicam, non poeticam profitemur: nec minus in ea, quam in poetica syneresin et dieresin inuenimus, qua de re superius nonnihil dictum est et inferius plura dicentur. (Salinas, V, 18, p. 269)	Je ne saurais non plus comprendre pourquoi on interdit de mettre une syllabe longue pour deux brèves, alors qu'il est permis de mettre deux brèves pour une longue, position que défend Terentianus dans ces vers […]. « Car si on s'autorise à mettre une longue pour deux brèves », comme le disent ceux qui écrivirent sur les mètres et les vers poétiques, « alors ce n'est plus un pied pour un pied que l'on met, mais une seule syllabe pour un pied », ces arguments, si grand soit leur poids en poétique, nous les laissons à l'examen de ceux qui en traitent *ex professo* ; pour nous, c'est la musique que nous enseignons, non la poétique : et l'on n'y trouve pas moins, comme en poétique, synérèse et diérèse, dont quelque chose est dit ci-dessus, et plusieurs ci-dessous.

Ce type de considérations est central pour la compréhension de la controverse millénaire entre rythmiciens et métriciens évoquée dans le traité de Salinas, et que les débats humanistes autour du

[117] Terentianus Maurus, *de Metris*, v. 504-507.

nombre oratoire, poétique et musical avaient réactualisée au cours du XVI[e] siècle : il démontre que les enjeux d'une lecture critique de la tradition, ici incarnée par Terentianus Maurus, premier métricien latin, rejoignaient les ambitions d'une description qui soit à la fois empirique et rationnelle des phénomènes rythmiques. Le positionnement de Salinas à l'égard de cette tradition comme à l'égard des travaux de ses contemporains est révélateur d'une volonté d'infléchir le discours sur le rythme en direction d'une économie universelle de ces phénomènes.

4. Méthodes et enjeux éducatifs de l'*ars rhythmica*

Synthèse des formulations de la théorie rythmique classique, réduction des langages musicaux modernes dans les termes de cette théorie : ces opérations devaient se fonder sur un certain nombre d'idées en vogue dans les milieux humanistes du XVI[e] siècle, exprimées par ailleurs de façon disséminée ; elles n'en confèrent pas moins au *De Musica* un caractère exceptionnel à tous égards. Si les grammairiens Despauterius, Ravizza et Scaliger avaient scruté les arcanes du rapport entre nombre et parole, aucun d'eux n'avait traité sérieusement du rythme musical. Si les musiciens Glarean et Zarlino avaient donné des traces d'une culture du rythme « à l'Antique » dans la pratique musicale savante, ils n'avaient pas donné de clé pour comparer les deux systèmes, antique et moderne, ni même cherché comme Salinas l'a fait à « réinitialiser le logiciel » rythmique moderne à partir d'une synthèse critique de la tradition. Mais surtout, aucun n'avait porté une attention si vive aux différents styles et aux différentes cultures rythmiques, au point de constituer sans doute le traité le plus riche d'exemples qui soit : les quelque six cents fragments de portée répartis dans les trois livres de rythmique de Salinas portent à son accomplissement le projet de fusion entre grammaire et musique, dans le droit fil des pédagogies humanistes.

4.1. *Usus* et *ars* : l'influence des pédagogies humanistes de l'*ars metrica*

La jonction entre l'*ars musica* et l'*ars metrica* représentait, pour les sociétés divisées de l'Europe chrétienne du XVI[e] siècle, un enjeu commun : la similarité des approches en la matière, malgré les antagonismes sociétaux, révèle que les divers projets éducatifs lancés au XVI[e] siècle d'un bout à l'autre de l'Europe puisent dans le même substrat humaniste. L'utilisation de supports musicaux pour illustrer et mémoriser les structures métriques des plus grands auteurs antiques est un bon exemple de cette communauté d'approche, comme l'a signalé Edith Weber :

> Avec un certain recul du temps, des préoccupations du même ordre se rencontrent dans les traités et les grammaires en France, en Espagne et en Angleterre. A côté de l'engouement pour le latin, ces écrits didactiques encouragent aussi les vers mesurés (ou pseudo-mesurés) dans la langue nationale respective et leur traduction musicale en style strictement « mesurés à l'Antique » ou dans une adaptation plus libre. Ces ouvrages italiens ont créé le climat nécessaire à l'implantation des théories nouvelles et préparé le terrain pour la musique mesurée à l'Antique qui connaîtra une vogue inouïe le long de la vallée du Rhin, en France, en Espagne et en Angleterre.[118]

La comparaison des méthodes de présentation employées dans le traité de rythmique de Salinas avec les standards pédagogiques des *studia humanitatis*, contenus en particulier dans les *syllabi* pédagogiques des collèges jésuites du Nord (Simon Verrepaeus, 1573) et du Sud (*Ratio*

[118] Edith Weber, *op. cit.*, p. 133-135.

studiorum romain de 1582), donne un aperçu de la communauté d'approche de ces nouvelles formes d'enseignement. L'étude des poètes antiques (Virgile, Horace, Martial) et des auteurs tragiques (Sénèque, Lucain) y est incluse dans le cursus d'*humanitatis* (*rhetorica inferior*), et alterne avec celle des historiens, en relation avec la grammaire, l'étude des épîtres de Cicéron, et les ouvrages de rhétorique pure. L'enseignement vise à la maîtrise des procédés respectifs de la prose et de la poésie, et passe notamment par la composition de poèmes (*carmine*) et de discours (*prosa*, *oratio soluta*), ainsi que par des exercices de translation entre prose et poésie, et entre types de vers.

Le *ratio* romain de 1586 met ainsi l'accent sur l'importance de la leçon de métrique à l'intérieur du cursus des *studia humanitatis*, et sur la nécessité pour le professeur de gagner par tous les moyens l'intérêt des élèves, malgré leurs fréquentes préventions à l'égard de cette matière :

La lettione dell'arte metrica, per esser'lettione quasi per accidens, et che non par'che importi tanto, li scolari non vi s'applicano con quella attentione, che doverebbono, massime che sono già stracchi o distratti dalla lettione et esercitii precedenti. Per questo bisogna che il maestro la lega di proposito, et mostri di farne conto, et ne dimandi ancor conto con diligenza, et non faccia esente nessuno de questa lettione, se bene li padri delli scolari non se ne curassero che attendessero al verso, perchè uno è causa poi, che l'altri faccino il medesimo, nè si puo conservar con rigore la disciplina commune.[119]	Quant au cours d'*ars metrica*, qui est presque un cours *per accidens*, et qui ne semble pas avoir tant d'importance, les élèves ne s'y appliquent pas avec la concentration requise, d'autant qu'ils sont déjà fatigués et distraits par le cours et les exercices précédents. C'est pourquoi il faut que le maître en fasse la lecture exprès, et montre l'importance qu'il y accorde, et en outre, en demande compte avec diligence, et n'exempte personne de cette leçon, même si les parents des élèves ne se préoccuppent point de vérifier s'ils se sont appliqués à la poésie, car il en suffit d'un seul pour que les autres fassent de même, et qu'on ne puisse conserver avec rigueur la discipline commune.

*La vanité apparente de l'*ars metrica

C'est que sous une apparence négligeable, l'*ars metrica* recelait un contenu capital qui exigeait du pédagogue qu'il mette en œuvre des stratégies conscientes et adaptées pour en rendre l'étude attractive et variée. Œuvrer à l'explication de cette discipline masquée, recélant des clés communes à l'ensemble des sciences de la mesure et constituant une articulation majeure entre l'ordre du discours et l'ordre des nombres, c'était donc travailler à une meilleure intégration des savoirs, en réponse à des préoccupations d'ordre civilisationnel. Les anciens faisaient déjà l'éloge de cette vertu cachée de l'*ars metrica*. En prélude au septième et dernier livre du traité de 1577, culmination de l'*ars musica* dans la maîtrise des super-structures métriques que constituent les vers et leurs assemblages, un texte du pseudo-Marius Victorinus exprime la vocation transdisciplinaire de l'*ars metrica*, suivant l'idéal d'un apprentissage intellectuel mobilisant le plaisir sensoriel (« *in cognoscendo voluptatem* ») :

[119] *Monumenta paedagogica Societatis Jesu quae prima rationem studiorum anno 1586 editam praecessere*, éd. C. Gomez Rodelez, M. Lecina V. Agusti, F. Cervos, A. Ortiz, Madrid, 1901, p. 258.

Sed interim nos cum ipso Diuo Augustino quiescamus, vt ex eius praecipue, et aliorum deinde, qui de re metrica benemeriti sunt, doctrina, quae ad musicam institutionem necessaria videbuntur, de versuum tractatione sumamus, cuius non minus vtilem quam iucundam cognitionem futuram esse coniecto. Habet enim inter se, vt Victorinus ait, metrorum ac versuum ratio summam in cognoscendo voluptatem, qua et veterum sub quacunque lege tradita celeriter comprehendere, et multa ipsi emulandi studio noua concipere animo, atque informare possimus. (VI, 22, p. 373) (M. Victorinus, III, 1)	Mais à présent, restons-en là pour ce qui est de saint Augustin lui-même, et à partir de lui principalement, mais aussi de quelques autres qui se sont illustrés dans la métrique, résumons dans un traité du vers les principes qu'on estime nécessaires à l'instruction musicale, et dont je gage que la connaissance ne sera pas moins utile que réjouissante. Car, comme le dit Victorinus, « connaître la raison des mètres et des vers procure une grande volupté, par laquelle nous pouvons à la fois comprendre plus vite les choses qui nous ont été transmises, sous toutes les législations, par les anciens, mais aussi, par l'application à vouloir rivaliser avec eux, nous pouvons en concevoir de nouvelles en grand nombre, et les mettre en formes. »

La conclusion de l'ouvrage n'est pas moins éloquente à ce sujet, offrant une citation de Varron empruntée à Aulu-Gelle, et qui n'est qu'une version alternative de la tripartition traditionnelle de l'*ars musica* en harmonique, rythmique et métrique :

Quibus adiungere placuit, ea quae Gellius prope decimisexti libri finem ex Varrone tradit, vbi ; Pars quaedam, inquit, geometriae [optike] appellatur, quae ad oculos pertinet, pars altera, quae ad aures, [kanonike], vocatur, qua musici vt fundamento artis suae vtuntur, vtraque harum spatijs ac interuallis linearum et ratione numerorum constat. [kanonike] autem longitudines et altitudines vocis emetitur. Longior mensura vocis [rhuthmos] dicitur, altior [melos] : Est et alia species [kanonikes], quae appellatur metrica, per quam syllabarum longarum et breuium et mediocrum iunctura, et modus congruens cum principijs geometriae aurium mensura examinatur. Sed haec, inquit, Marcus Varro, aut omnino non discimus, aut prius desistimus, quam intelligamus cur discenda sint. Voluptas autem, vel vtilitas talium disciplinarum in post principijs existit, cum perfectae absolutaeque sunt, in principijs vero ipsis ineptae et insuaues videntur. (VII, 23, p. 438)	Nous souhaitons ajouter à cela ce que Gelle nous transmet de Varron, presque à la fin de son seizième livre, où il dit : « la géométrie a deux parties, l'une qui concerne les yeux, et qui s'appelle l'optique, l'autre les oreilles, que l'on nomme canonique, et que les musiciens emploient comme support à leur art, chacune des deux parties reposant sur des espaces et intervalles linéaires et des raisons numériques. Par la canonique on mesure les longueurs et hauteurs des voix. La mesure de la voix selon la longueur se dit *rhythmus*, et selon la hauteur *melos* : mais il y a aussi une autre espèce canonique appellée métrique, selon laquelle on examine par une mesure auditive un assemblage de syllabes longues, brèves ou moyennes, et cette mesure s'accorde avec les principes de la géométrie. Mais celle-ci, dit Marcus Varron, soit nous ne l'apprenons jamais, soit nous y renonçons avant d'avoir compris l'intérêt de cet apprentissage. Pourtant, bien du plaisir et de l'utilité naissent de ces disciplines, mais après les commencements, lorsqu'on les mène à leur perfection et achèvement, alors qu'elles paraissent au départ fort ineptes et insipides.

Cet avertissement contre la vanité apparente de l'*ars metrica* est fréquemment rappelé par Salinas et ses successeurs, au point de devenir un lieu commun : Nicolas Bergier à son tour préviendra son lecteur de ne pas regarder les règles de métrique comme des « choses puériles », ni

leurs exemples comme des « pieds de mouches de nulle estime ».[120] Ce *topos* de la « vanité apparente » de l'*ars metrica* participe d'une conception augustinienne du signe musical comme « vestiges des nombres qui regardent les temps longs ou brefs »[121], mais dont l'observation dans le chant fait entrer l'âme dans un ordre supérieur, et la fait progresser « par les réalités corporelles jusqu'aux réalités incorporelles » (« *per corporalia ad incorporalia* »).[122] Les trois derniers livres du *De Musica* de Salinas, consacrés à la rythmique et à la métrique, pouvaient ainsi fournir, à la suite de l'étude abstraite des proportions menée au premier livre, un accès facilité à l'ensemble des arts libéraux.

L'attrait du concret : préceptes et exemples

La valeur irremplaçable de l'*ars metrica* réside dans son aspect sensible, dans sa propédeutique attentive à la mémorisation, et pour le dire en termes actuels, dans sa dimension « méta-cognitive », les préceptes pouvant même être énoncés sous la forme qu'ils décrivent, comme c'est le cas dans le traité de Terentianus Maurus. Ce type d'interaction entre théorie et pratique, entre *usus* et *ars*, était devenu un des principaux atouts des nouvelles pédagogies humanistes, qui avaient à cœur, comme le dit François de Dainville, de « rendre à la règle l'attrait du concret »[123] :

> La méthode jésuite insistait […] sur la pratique et l'exercice plus que sur les préceptes. L'*usus* impliquait l'exercice à deux niveaux : dans un premier temps, on saisit sur le vif, dans les exemples des auteurs, les règles de l'art, c'est l'analyse ; dans un second temps, on imite et on crée soi-même suivant cet exemple.[124]

Dans le cadre de l'heure d'humanités, les professeurs devaient organiser l'étude des poètes en deux étapes : d'abord un commentaire explicatif (*praelectio*), puis une interprétation collective chantée, sous la direction du maître. Cette double complémentarité entre précepte et exemple d'un côté, entre parole et chant de l'autre, visait à remettre à l'honneur des procédés antiques dont Macrobe au IV^e^ siècle offrait dans cette phrase le témoignage : « Vous vous rappelez les vers de Virgile, que lorsque nous étions enfants nous chantions après que nos maîtres nous les avaient lus » (« *Virgilianos versus, quos pueri magistris praelegentibus canebamus* »).[125] Le *Ratio studendi* romain formulera des principes similaires :

---

[120] Nicolas Bergier, *La Musique spéculative*, XIX-20, p. 184.

[121] *Ibid.*

[122] Saint Augustin, *De Musica*, VI, 14. Selon Jean-Baptiste Guillaumin (Martianus Capella, *op. cit.*, Introduction, p. LI), pour Augustin, « le but n'est pas d'étudier la musique pour elle-même, mais, dans une perspectivement clairement néoplatonicienne, pour parvenir à une élévation de l'âme « par les réalités corporelles jusqu'aux réalités incorporelles » ».

[123] François de Dainville, *L'éducation des jésuites (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Éditions de Minuit, Paris, 1978, p. 110.

[124] *Id.* p. 188.

[125] François de Dainville, *La Naissance de l'Humanisme moderne*, Paris, 1940 (reprint Slatkine, Genève, 1969), p. 98.

2° Nelle'dichiarar'li precetti dell'arte, vadia il maestro dicendo la somma, precetto per precetto, perchè così li scolari vengono l'istessa cosa a udirla due volte, l'una per theorica, l'altra per prattica, et l'una fa intender l'altra. 3° Perchè l'universale tanto meglio si conosce, quanto che si mostra in qualche particolare, per questo il maestro, dichiarate ben le massime o regole proposte dall'autore, le dimostrerà negli esempi che quello arreca, et ne porterà ancor de sua, se la cosa lo richiederà.[126]	2° En énonçant les préceptes de la discipline, que le maître dise la somme, précepte par précepte, car ainsi les élèves peuvent entendre la chose deux fois, l'une par la théorie, l'autre par la pratique, et l'une fait comprendre l'autre. 3° Puisque l'universel se connaît d'autant mieux qu'il se montre en quelque chose de particulier, ainsi le maître, une fois bien énoncées les maximes et règles que l'auteur propose, il les démontrera dans les exemples que ce dernier apporte, et il en fournira encore de lui-même, si le sujet l'exige.

À quels enjeux culturels répondait un tel déploiement de stratégies pédagogiques ? Et dans le cas qui nous intéresse, comment le traité de rythmique de Salinas pouvait-il incarner de tels enjeux ?

Une mémoire des nombres

Du point de vue pédagogique, les quelque six cents exemples musicaux des livres de rythmique de Salinas, tous strictement syllabiques, loin d'illustrer un credo en matière stylistique, n'avaient d'autre vocation que de fournir à l'apprenti un repère verbal pour mémoriser les rythmes. Il ne s'agissait pas là d'un artifice pédagogique nouveau : on l'expérimentait depuis le début du siècle dans les *Lateinschule* du Nord en associant les principales odes d'Horace à des mélodies. La facilité de mémorisation avait même joué un rôle, si l'on en croit Anna Maria Busse Berger, dans la codification des modes rythmiques de l'école de Notre-Dame, et dans la mise en place de la terminologie mensurale à laquelle se réfèrera encore Salinas :

> A comparison with didactic poetry of the period shows that meters were regularly used tu help memorize difficult material. Since music theorists draw a parallel between the rhythmic modes and poetic meters, it is likely that rhythmic modes helped singers to memorize the music. In fact, repetitive rhythmic patterns might have been used in the first place because they were memorable.[127]

Il est vrai que Salinas ne conçoit pas la distinction entre musique vocale (*musica verbalis*) et musique instrumentale de manière essentielle, et que pour lui les nombres rationnels inclus dans des mots restent moins manifestes que ceux qui peuvent être également perçus dans des sons sans mots. Pourtant, le langage constitue bien une interface irremplaçable entre le sujet chantant et les nombres rationnels, suivant le vers de Virgile qui fait figure de devise : « *Numeros memini si verba tenerem* », « Je me souviendrais des rythmes si j'avais les mots » (I, 5, p. 5-6). La progression

[126] *Monumenta Paedagogica*, *op. cit.*, p. 259.

[127] Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley, 2005, p. 254.

« *per corporalia ad incorporalia* » passera donc par une mémorisation des « nombres » au moyen des mots, et le développement de facultés cognitives abstraites apparaît comme le résultat d'une imprégnation psycho-physiologique par des séquences verbales familières, modulées et scandées :

Subiunximus etiam metra vulgaria Hispanica, Gallica, et Itala Graecis ac Latinis, vt ostenderemus versus ac metra ad omnes pertinere linguas, vel potius nullius idiomatis esse propria, quandoquidem in modulationibus absque verbis inueniuntur: et modos quibus vulgo canuntur, apposuimus, notis et figuris a practicis recentioribus inuentis delineatos, cum vt ab omnibus in arte canendi vel mediocriter exercitatis intelligi possemus; tum vt vulgarium linguarum syllabae, in quibus quantitatem fixam non habent, sed omnes communes sunt, ex ipso cantu longae ne an breues essent, dignoscerentur. Quod in Graecis ac Latinis fieri necesse non fuisset, nisi propter eos, qui cum canere sciant, syllabarum tamen quantitatem ignorant. Quocirca quemadmodum in harmonica per numeros, ac eorum proportiones veritatem opus fuit demonstrare, sic etiam in rhythmica per notas cantuum et figuras eam ostendere, coacti sumus: qui cantus etiam numeri per metaphoram accepti dicuntur, vt apud Maronem Orpheus	Nous ajoutons également des mètres en vulgaire Espagnol, Français, et Italien aux Grecs et aux Latins, de manière à montrer que vers et mètre concernent toute langue, ou plutôt qu'ils ne sont propres à aucun idiome, puisqu'on les trouve dans les modulations sans paroles : et nous y joignons les modes dont on les chante vulgairement, au moyen des notes et figures inventées par les praticiens modernes, afin que tous ceux qui sont exercés même médiocrement à l'art du chant nous entendent ; et afin qu'on distingue d'après le chant lui-même comment les syllabes des langues vulgaires, qui n'ont pas de quantité fixe, mais sont toutes communes, peuvent être longues ou brèves. Ce qui pour les Grecs et les Latins n'a pas lieu d'être, si ce n'est pour ceux qui, sachant chanter, ignorent cependant la quantité des syllabes. C'est pourquoi de même qu'en harmonique, il s'agissait de démontrer la vérité par des nombres et leurs proportions, de même en rythmique nous sommes contraints de les montrer par des notes et figures de chant : car aussi les chants se disent « nombres » métaphoriquement, comme quand Virgile dit d'Orphée :
Obloquitur numeris septem discrimina vocum. (f° 7v)	

Cet accès aux réalités numériques à travers l'apprentissage rythmique en passait par une épreuve expérimentale cruciale, celle de la battue métrique ou *plausus*. Cet outil discriminant et légiférant, ancré dans les perceptions physiques, et réalisant cependant une mesure des sons dans le temps qui en rendait possible une lecture proportionnelle, constituait par excellence l'objet que la rythmique pouvait revendiquer comme sien parmi l'ensemble des pratiques liées à l'*ars metrica*. Le fait qu'il n'était pas inscrit dans le langage écrit ne rendait pas moins nécessaire la maîtrise de cet élément. Une lettre de saint Augustin rappelait la nécessité de prononcer convenablement les exemples de son traité pour en percevoir les équilibres :

Eius autem de his libris, quos de musica scripsit, iudicium hic ponere placuit, cuius Memorio Episcopo scribentis haec sunt verba, […] Difficillime quippe intelliguntur in eo quinque libri, si non adsit, qui non solum disputantium possit separare personas, verumetiam pronuntiando ita sonare morulas syllabarum, vt eis exprimantur, sensumque aurium feriant genera numerorum: maxime quia in quibusdam etiam silentiorum dimensa interualla miscentur, quae	Nous nous permettons de placer ici le jugement qu'il porta lui-même sur ce qu'il écrivit de musique [spéculative], et dont voici les termes, tels qu'il les adressa à l'évêque Memorio : « […] le fait est que les cinq premiers livres en sont difficilement compréhensibles, s'il n'est quelqu'un qui non seulement puisse distinguer dans l'argumentaire ce qui est sonore, mais surtout qui prononce les petits espaces syllabiques de telle manière que les genres numériques qu'ils expriment puissent

omnino sentiri nequeunt, nisi auditorem pronuntiator informet. Haec ille, quos libros nos, vt saepe diximus, cantibus appositis faciles et intelligibiles reddere conati sumus. (VII, 10, p. 393)	frapper le sens auditif : d'autant plus que s'y mêlent également certains intervalles mesurés de silence, que personne ne sera à même de sentir, si le prononciateur n'en informe l'auditeur. » Ce sont ces livres que nous nous sommes efforcé, comme nous l'avons déjà dit, de rendre faciles et intelligibles par l'ajout de chants.

La facilité et l'intelligibilité ne sont pas des critères négligeables pédagogiquement : suivant le principe « *in cognoscendo voluptatem* » (Victorinus), l'art de la belle *prononciatio* engage même des capacités cognitives et méta-cognitives (*cognoscere*, *judicare*) qui en faisaient pour Augustin la condition de la compréhension de la doctrine du rythme :

Huc vsque Diuus Augustinus in metrorum copulatione progressus est: numerum autem, quem ille certis metris constituit, apponere noluimus: quoniam, vt ipse ait, [si adhibita omni silentiorum interpositione, et omni pedum commistione, et omni solutione longarum colligere metrorum numerum velimus, tantus existit, vt nomen eius fortasse non suppetat.] [saint Augustin IV, 37] Et vt ipsius etiam verbis hanc de metris tractationem optime claudamus, [haec, inquit, exempla, quae a nobis sunt posita, et quaecunque alia poni possunt, quanquam et appetat in efficiendo, et approbet in audiendo natura communis, tamen nisi ea docti et exercitati hominis pronuntiatio commendet auribus, sensuque audientium non sit tardior, quam humanitas postulat, non possunt, ea quae tractauimus, vera iudicari.] Quod, vt melius fieri posset, singulis metrorum exemplis suos cantus apponendos curauimus, vt harmonijs et rhythmis inuoluta potentius in audientium animos influant. (VI, 22, p. 373)	Jusqu'ici va, selon saint Augustin, la progression dans la combinaison des mètres : nous n'avons pas voulu y apposer le nombre que ces mètres fixes constituent : puisque, comme il le dit, « si une fois appliquées toutes les interpositions de silences, et toutes les combinaisons de pieds, et toutes les solutions de la longue, on veut inventorier le nombre de mètres, il en existe tant, que le nom n'en est pas disponible. » Et voici encore ses propres mots, pour mieux conclure ce traité des mètres, « ces exemples, dit-il, que nous avons donnés, et tous les autres qu'on pourra donner, quand bien même la nature commune en réclame l'exécution et en approuve l'audition, si la prononciation d'hommes savants et avisés ne les recommande aux oreilles, et si le sens de l'écoute n'a une lenteur conforme à la nature humaine,[128] on ne pourra juger vraies les choses dont nous traitons. » Et pour que ceci puisse mieux se faire, à chaque exemple de mètre nous avons tâché de joindre son chant, afin qu'enveloppés dans les harmonies et les rythmes ils influent plus puissamment sur les âmes des auditeurs.

L'enseignement de cette discipline requiert donc du maître un savoir-faire qui l'apparente à la figure antique du *phonasco*, officiant en tant que « batteur de mesure » à la synchronisation chorale de la prononciation des exemples poétiques.

Un horizon missionnaire

La grande majorité des exemples de chanson vernaculaire du traité de Salinas est donnée, comme l'ont très souvent rappelé plusieurs chercheurs, en langue castillane, et un certain nombre

[128] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « y si el sentido de los oyentes es más lento y perezoso de lo que exige la propia naturaleza humana » (p. 656) ; cf traduction d'Augustin par Thénard & Citoleux : « si le goût des auditeurs n'a pas la vivacité que donne une culture élégante » (p. 162).

de ces chansons sont bien repérables par ailleurs dans le répertoire du XVI[e] siècle. Il va de soi, suivant le principe « *Numeros memini : si verba tenerent* », que l'adaptation du contenu pédagogique au territoire et à sa langue commune, principal outil de la mémoire, devait favoriser aux yeux de l'enseignant un tel recours. Par ailleurs, nous avons déjà évoqué la dette de Salinas à l'égard des *glosas* poétiques de ses maîtres Nebrija et Núñez, ainsi que son partenariat étroit avec Luis de León. La capacité d'identifier et d'interpréter métriquement une *poesia* castillane, voire d'en discuter les modalités de *prononciatio*, pouvait ainsi prendre place parmi les apprentissages requis à la faculté de musique.

Mais ce recours majoritaire à la langue castillane peut aussi être considéré comme une facilité supplémentaire favorisant l'apprentissage, et dont le principe est appelé à être transposé selon le territoire concerné. L'adjonction d'exemples visant à vivifier la leçon, et susceptibles d'être chantés collectivement, constituait bien, nous l'avons vu, l'une des tâches de préparation du professeur d'*ars metrica*. Ceux de Salinas, nourris eux-mêmes des précédents germaniques, italiens et français que constituaient les recueils d'odes horaciennes « mises en rythmes musicaux », pouvaient servir à leur tour à une adaptation dans la langue commune du territoire. La métricité concerne toute langue, quelle qu'elle soit : sa vocation à être traduite indéfiniment est proprement musicale, et en fait en même temps un infini vecteur de civilisation :

Praeterea Rhythmus Poeticus sine verbis nunquam esse potest: neque a metro, aut versu (quod equidem sciam) separatus inuenitur: vnde diuersis idiomatis alijs aliter astrictus est. Rhythmus autem Musicus nullius est idiomatis, quare et in verbis, et citra verba, et cum metro, et seorsum a metro reperiri potest: et in omnibus linguis idem est, vt variarum exemplis linguarum inferius ostendemus. (V, 1, p. 236-237)	En outre, le Rythme poétique ne peut jamais se donner sans paroles : on ne le trouve pas non plus séparé du mètre, ou du vers (à ce que j'en sais) : il est donc voué à varier selon la diversité des langues. Mais le Rythme Musical, lui, n'est propre à aucune langue particulière, par quoi on peut le rencontrer tant dans les paroles qu'en leur absence, et lié au mètre comme séparé de lui : et il est identique dans toutes les langues, comme nous le montrerons ci-dessous par des exemples en diverses langues.	Et cest en cela, que la Rime oratoire et poetique est differente de la Musicale, que ces deux premiers sont tellement joinctes a la parolle, qu'elles ne s'en peuvent distraire ne separer en facon quelconque. Mais la Musicale, n'est astraincte a langue aucune, & ne laisse de se faire paroistre en son entier, quoy quelle soit loing de prose ou de vers. (Bergier, VIII-10, p. 94)

L'affirmation répétée de l'universalité du mètre doit ainsi rappeler aux étudiants que leur vocation dépasse leur propre aire géo-linguistique. L'ensemble des techniques exercées sous légide des maîtres-phonasques et décrites par le traité de Salinas comme par les pédagogies jésuites de l'*ars metrica* devaient ainsi mener les *escoleros* à acquérir des savoir-faire adaptés aux enjeux civilisationnels de ce plurilinguisme.

Il n'est pas étonnant que les répertoires musicaux les plus directement issus de ces pédagogies concernent, à plus ou moins long terme, une part importante des productions musicales à vocation missionnaire : c'est que l'acquisition de telles compétences devait servir en partie ce projet commun. L'impact culturel général des missions éducatrices et évangélisatrices des réformes protestantes et catholiques a bien été évalué par Peter Burke comme une « réforme de la culture populaire » :

> I should launch the phrase, 'the reform of popular culture', to describe the systematic attempt by some of the educated, (henceforth described as 'the reformers', or 'the godly'), to change the attitudes and values of the rest of the population […]. The movement had two sides, negative and positive. The negative side […] was the attempt to suppress, or at least to purify, many items of traditional popular culture – the reformers may be regarded as 'puritans', at least in the litteral sense that they were passionately concerned with purification. The positive side of the movement […] was the attempt to take the Catholic and Protestant reformations to the craftsmen and peasants. Both sides of the movement can be seen at their most clear-cut ouside Europe, where missionaries from China to Peru faced the problem of preaching Christianity in an alien cultural setting.[129]

Cependant, côté catholique, le missionnarisme conservera la souplesse que lui conférait la doctrine de l'*accomodatio* depuis que le pape Grégoire le Grand avait appelé en 601 à conserver intacts les temples ayant abrité des idoles bretonnes.[130] À l'époque de Salinas, la philosophie de l'*accomodatio* fait plus que jamais partie intégrante des projets éducatifs réformés, comme ceux menés par les jésuites, qui en éprouvent d'ailleurs les difficultés y compris sur le territoire péninsulaire :

> However, missionaries were at work in Europe too, facing problems in 'the dark corners of the land' which they sometimes compared to those of their colleagues working in the Indies. Jesuits who preached at Huelva, west of Seville, in the late sixteenth century declared that its inhabitants 'resembled Indians rather than Spaniards'.[131]

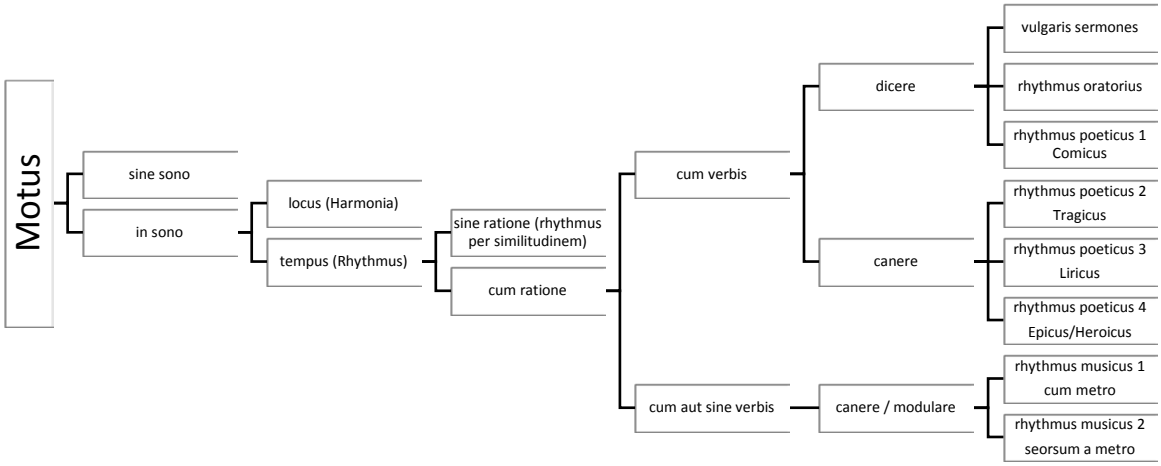
Nous verrons dans la troisième partie de cette étude que les procédés de manipulation du rythme et du mètre s'intégraient pleinement dans ces politiques de réforme culturelle, et prenaient chez Salinas une coloration locale conforme à la doctrine de l'*accomodatio*.

Dicere, canere, plaudere *(parler, chanter, battre la mesure)*

Le chapitre introductif au cinquième livre du traité de Salinas offre un résumé particulièrement éloquent des principales articulations du plan d'études des humanités, en dégageant des critères

[129] Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper & Row, New York, 1978, p. 207-208.
[130] *Id.*, p. 229.
[131] *Id.*, p. 208, et note 3 p. 318.

de progression essentiellement rythmiques. L'ensemble de cette progression peut être visualisé sous la forme d'un arbre à double lecture, dont nous pouvons à présent identifier les articulations.



Si la lecture de gauche à droite retrace une progression pédagogique respectueuse de la devise « *per corporalia ad incorporalia* », la lecture inverse, procédant par développement à partir de la définition abstraite du rythme entendu comme proportion, reproduit un mouvement d'incarnation, de mise en acte du *numerus* en direction des manifestations rythmiques les plus triviales et les plus inconscientes. Les deux lectures correspondent aux deux points de vue, celui de l'élève et celui du maître, qui doivent justifier l'apprentissage favorisé notamment par les nouvelles pédagogies jésuites. Les étapes progressivement franchies, tout en respectant les modalités d'assimilation de l'élève, correspondent aussi à des seuils successifs permettant d'accéder à un niveau d'abstraction toujours plus grand.

Les *artes metricae* classiques et renaissants, dont le parti est par nature grammatical, porteront une attention soutenue à la frontière entre rythme oratoire et rythme poétique ; de son côté, Salinas fera principalement porter son effort sur la distinction entre rythme poétique et rythme musical. Mais l'un de leurs enjeux communs sera de définir les conditions de possibilité du *carmen* (« vers » et « chant »), par antithèse avec l'*oratio soluta* :

Diomedes quoque in tertio libro neque rhythmis, inquit, neque metris oratorem vti decet, ne non dicere, sed carmen canere videatur. (V, 24, p. 280)		Diomède également, en son troisième livre, dit que l'orateur ne doit employer ni rythmes ni mètres, et ainsi ne pas sembler chanter des vers mais parler.
Quod Cicero in oratore significat, cum affirmat,	C'est ce que veut dire Cicéron dans son *De Oratore*, lorsqu'il	Ciceron dict fort bien a ce propos : *Quicquid sub aurium*

quidquid sub aurium mensuram cadit, etiam si absit a versu, numerum vocari. Vocatur autem hic numerus Oratorius: qui quanque a Musico, tanquam omnis numeri seu Rhythmi parente originem duxit; vsque adeo tamen ab eo degenerauerit, vt Oratoris non canere, sed dicere proprium sit. Superest Poeticus, qui proxime omnium ad Musicum accedit. nam et Musicus et Poeta canere dicuntur. (V, 1, p. 236-237)	affirme, que tout ce qui tombe sous le coup de la mesure auditive, même en étant éloigné du vers, s'appelle *numerus*. On appelle d'ailleurs ceci « nombre Oratoire » : qui certes tire son origine du Musical, au titre de père de tout nombre ou de tout rythme ; mais sous une forme si altérée, qu'on dit justement de l'Orateur qu'il ne chante pas, mais parle. Au-dessus se trouve le Poétique, celui qui s'élève au plus près du Musical. Car on dit du Musicien comme du Poète qu'ils chantent.	*mensuram cadit, etiam si absit a versu, numerum vocari*. […] Mais je diray seulleme[ent], qu'encore que ces fins artificielles de periodes en l'art oratoire ayent tiré leur origine de la Musique Rhythmique, a qui appartient de discourir des syllabes longues & brefves, & des pieds qui en sont faict : si est ce que ceste Rime oratoire qui paroist esdites fins, sest tellement Esloignee de la vraye Musique Rhythmique, (qui est d'une nature astraincte & reserree) que les orateurs qui s'en servent ne sont pas pour cela Estimez chanter, mais dire ou reciter simplement. *Oratoris enim dicere, non canere, proprium est*, quant a la Rime poetique, elle approche plus de la Rime Harmonique ou Musicalle : d'où vient que les Poetes, aussy bien que les Musiciens, sont Estimez chanter. (Bergier VIII-10, p. 86-88)

En s'entraînant à repérer la présence du *numerus* jusque dans le discours libre, et particulièrement dans les fins de « périodes » cicéroniennes, puis en s'exerçant à transposer des séquences « libres » (*oratio soluta*) en séquences « jointes » (*oratio iuncta*) et réciproquement,[132] l'élève de métrique assimilait peu à peu les paramètres du *carmen*, une notion qui s'étendait dans l'Antiquité à tout discours pouvant faire l'objet d'une segmentation auditivement repérable et prévisible, comme l'a rappelé Jacqueline Dangel :

> Ce terme est traditionnellement rattaché au champ lexical du chant (*canere*) ; son registre est pourtant moins encore celui d'un récitatif déclamé et chanté que d'un rythme constructif, fondé sur une colométrie bien dessinée. Jesus Luque Moreno souligne ainsi que le terme de *carmen* peut appartenir également au même champ lexical que le verbe *carpere* (« découper »), en vue d'insister sur une parole segmentée.[133]

De telles conceptions antiques se trouvaient restaurées dans les programmes de *studia humanitatis* du XVI[e] siècle comme celui du collège de Cologne transmis par Simon Verrepaeus.

[132] « La qualità della frase et modo di dire, come è differente dall'oratoria et poetica. » (*Monumenta Paedagogica*, *op. cit.*, p. 255) ; « in particolare si noterà prima la frase poetica, et si volterà nell'oratoria, acciochè nel medesmo tempo il scolare et intenda meglio il poeta, et impari l'una et l'altra frase, sapendo qual serva per prosa et qual per verso. » (*id.*, p. 256) ; « Modo di leggere l'orationi di Cicerone […] Si mostrerà […] 7° Il numero più segnalato, et varietà di quello, massime nel fine de periodi. » (*id.*, p. 257-8).

[133] Jacqueline Dangel (éd.), *Le Poète architecte : arts métriques et art poétique latins*, Peeters, Louvain, 2001, « Prolégomènes », p. 6.

Un travail progressif était réalisé en amont et en aval de cette frontière entre discours libre et vers, mettant en avant une continuité forte dans l'approche rythmique :

Postremo Carmen in Prosa dissolvatur, & insignis aliquis Poëtae locus, oratione soluta explicetur. Et contra, lubeantur iam etiam Carmen aliquod conscribere, sed quod facile sit, ut Adonium, Phaerecratium, Gliconium, Anapesticum, Iambicum Dimetrum, &c. Et ab his deinceps ad Hexametra, & Elegiaca paulatim progrediendum.[134]	Ensuite on réduira les vers en prose, et on expliquera en discours libre certains lieux remarquables chez les Poètes. Et inversement, on rédigera à volonté toutes sortes de vers, pourvu qu'ils soient faciles, comme les Adoniques, Phérécratiens, Glyconiques, Anapestiques, Dimètres Iambiques, etc. Et à la suite de cela on progressera peu à peu vers les Hexamètres et les Élégiaques.

Cette frontière mobile entre *dicere* et *canere*, qui met en lumière le rôle de la prononciation rythmée dans l'*oratio soluta*, permet réciproquement d'estimer le niveau de mixité de l'ensemble des vers, suivant une classification stylistique allant des vers comiques jusqu'aux vers héroïques : les comiques associent des pieds et des mètres des genres différents pour « imiter la prose », alors que les héroïques, qui sont les plus proches du rythme musical, sont soumis au respect de l'égalité de battue. La zone mixte du *versus comicus* constitue ainsi un horizon dans la classification générique des styles littéraires, qui recoupe à la fois des ambitions métriciennes (la différence entre prose et vers) et musicales (le passage du *dicere* au *canere*). Dans l'organisation déductive suivie par le traité de Salinas, le style comique et les formes métriques qu'il adopte interrogent ainsi les fontières du *rhythmus*. Les exercices d'égalisation auxquels ils pourront se prêter visent à résoudre l'équation entre vers et chant, entre *carmen* et *cantus* posée systématiquement par la tradition classique :

Sed cum diuersae Poetarum genera sint: vt alij Comici, alij Lyrici, alij Tragici, et tandem alij Epyci siue Heroici nominentur, non omnes aeque ad numeri Musici puritatem accedunt. Nam Comici maxime omnium ab ea discessisse censetur: arte tamen, non inscitia id videntur fecisse; vt enim sermonem vulgi referant, *Et quae loquuntur, sumpta de vita putes,* *Vitiant iambos tractibus spondaicis*,[135] vel anapesticis in omnibus fere	Mais comme les genres poétiques sont divers : et on les nomme soit Comiques, soit Lyriques, soit Tragiques, et enfin Epiques ou Héroïques, ils n'accèdent pas tous également à la pureté des nombres Musicaux. En effet, il est notoire que les Comiques sont ceux qui s'en départissent le plus : mais ils le font par art, et non par maladresse ; comme par référence au langage vulgaire, *Et leur parler te semble extrait de la vie même,* *Les iambes corrompus par des*	Or la Rime poetique est differente selon la diversité & difference qui se trouve entre les poetes. Dont les uns sont Comiques, les autres Tragiques, Lyriques, Elegiaques & Heroiques, de tous ces poetes, les uns s'approchent beaucoup de plus a la Rime Musicale, qui est la plus rigoureuse & precise, que ne font les autres. Les poetes Comiques sont ceux qui s'en esloignent le plus : non par Ignorance, mais par Art, affin d'approcher de plus pres a la facon de parler des gens

[134] Simon Verrepaeus, *Institutionum scholasticarum libri tres. Omnibus Litterarum & Christianae Pietatis studiosis, utilitatis non parum allaturi*, Johannes Beller, Anvers, 1573, Classis tertia, « De multipli exercitio Styli », p. 127.

[135] Terentianus Maurus, *de Metris*, v. 2232.

locis. Neque iambis tantum pedibus trium temporum, sed trochaeis etiam eiusdem quantitatis omnes pedes quatuor temporum inserunt. quod Musicis facere non licet, ne plausu mensura claudicare cogatur. (Salinas, V, 1, p. 237)	*spondées traînants*, ou par des anapestes en tous lieux, ou presque. Et ils insèrent tous les pieds de quatre temps parmi ceux de trois temps, qu'il s'agisse d'iambes, ou de trochées de même quantité. Le Musicien n'a pas cette liberté, contraint qu'il est de ne pas faire boîter la battue de sa mesure.	populaires, dont ilz representent la vie & les mœurs en leurs Comedies. […] Car au lieu de les composer de tous Iambes […] ils y meslent des pieds qui ont trois syllabes ou quatre temps, tels que sont les Anapestes et les Spondees ; rompans par cette inegalité de temps & de syllabes ce qui est de plus requis a la Rime, qui est une mesure & un battement Egal. Cest le vice que Terentianus Maurus a remarqué es poetes Comiques, quand il dit *Utquae loquuntur, sumpta de vita putes vitiant iambos tractibus spondaicis*. (Bergier, VIII-10, p. 90)

Chez Salinas, ce n'est qu'au terme de la progression logique menée depuis l'étude des rythmes élémentaires jusqu'à celle des super-structures métriques mixtes que sont évoqués les vers comiques, dérivés du trimètre iambique, dont ils présentent des versions « boiteuses » par référence au style prosaïque (VII, 21 et 22).

« Ut faciunt Germani » : licence poétique et pureté musicale

L'ensemble des projets de réforme pédagogique de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, auxquels appartenait celui de Salinas, était redevable du renouveau des études métriques classiques initié dans les pays germaniques, sous le règne de Maximilien I^er^ (roi, puis empereur des Romains), par Conrad Celtis (1459-1508) :

> Dans un discours prononcé à l'université d'Ingolstadt en 1492, l'année de la *Grammaire* de Nebrija, Celtis poussa plus loin encore sa comparaison de l'Allemagne moderne et de la Rome antique. Si les Romains avaient reçu la culture en dominant la Grèce, les Allemands le pouvaient aussi en dominant l'Italie. Dédicaçant un volume de poèmes à l'empereur Maximilien, Celtis le qualifie de « second César » qui « restaure les études classiques avec l'empire » (*Romanas et Graecas litteras imperio resituis*).[136]

Plus de soixante-dix ans plus tard, chez Salinas, les liens avec les préoccupations des éducateurs de la *Germania inferiora*, autrement dit de l'ensemble du territoire allant des Pays-Bas à l'Allemagne catholique, voire à la Bohême, apparaît clairement dans des similarités d'approche avec les plus importants représentants des collèges et *Lateinschule* de Cologne, Lüneberg et Bois-le-Duc : Simon Verrepaeus (1522-1598), Joris Cassander (1513-1566) et Lucas Lossius (1508-1582) illustrent particulièrement bien la tendance à concentrer les politiques éducatives sur des

[136] Peter Burke, *op. cit.*, p. 99.

questions métriques. Salinas emprunte à ces courants humanistes allemands non seulement leurs répertoires de mise en musique des odes d'Horace, mais aussi une pratique d'interprétation : une égalisation artistique « à l'allemande » des mètres sur une battue régulière.

Les tentatives de mise en musique des odes d'Horace à but pédagogique s'étaient multipliées en Europe depuis la publication en 1480 à Venise de la *Grammatica brevis* de Francesco Negri. Particulièrement représentative d'une « utilisation fonctionnelle de la musique au service de l'enseignement du latin et de la scansion », elle reposait sur des exemples principalement tirés des poètes du siècle d'Auguste :

> Par leur rythme, les adaptations musicales permettent aux étudiants de se familiariser avec la scansion des mètres anciens, avec la structure des vers, et en facilitent la mémorisation. Cette méthode pédagogique qui – par le biais de la musique – fait du latin, pour ainsi dire, une « langue vivante », sera reprise Outre-Rhin par les humanistes et les responsables des écoles latines et des Universités en Allemagne, au XVI[e] siècle.[137]

Une longue série de publications allemandes, comportant des mises en musique à quatre parties homorythmiques des principales strophes présentes chez Horace, vinrent effectivement appuyer les pédagogies de l'*ars metrica* expérimentées dans les *Lateinschule* du Nord. La première du genre, offrant un choix de vingt-deux strophes musicales, suivit de près un recueil de *Frottole* édité à Venise par Petrucci, où l'on trouvait un spécimen dû à Pesenti (1504) : il s'agit des *Melopoiae* de Petrus Tritonius (c. 1465-c. 1525), publiés en 1507,[138] et dont le *superius* servant à la strophe sapphique *Iam satis terris* sera à nouveau repris par Salinas, peut-être par le biais de Lucas Lossius. En effet, les arrangements de Tritonius, largement diffusés dans les écoles germaniques réformées, étaient encore réédités soixante ans plus tard en annexe des méthodes de musique publiées « *in gratiam puerorum* », comme celle de Lucas Lossius, professeur de Lüneberg, et dont les travaux restent proches du réformisme catholique.[139] Ces répertoires communs aux institutions pédagogiques réformées et catholiques devaient aussi servir des ambitions pédagogiques communes :

> Tous ces chants en chœur servaient des buts pédagogiques ; ils devaient imprégner les oreilles allemandes de la rythmique des mètres antiques par des moyens musicaux. […] Dans les cercles humanistes et scolaires ces mélodies […] rencontrèrent un succès considérable. On ne croyait pas simplement s'être rapproché en bonne partie des Anciens, mais on trouvait en eux dans la pratique du cours un adjuvant non négligeable dans l'exercice des rythmes les plus difficiles. [140]

---

[137] Edith Weber, *op. cit.*, p. 132

[138] Petrus Tritonius, *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super xxii genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariae nostrae musicos secundum naturas & temporasyllabarum et pedum compositae*, Erhard Oeglin, Augsburg, 1507.

[139] Lucas Lossius, *Psalmodia hoc est Cantica sacra veleris ecclesiae selecta*, Nuremberg, 1553.

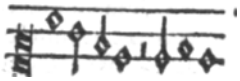
[140] Eduard Stemplinger, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, B. G. Teubner, Leipzig, 1906, p. 43 : « All diese Chorsänge dienten in erster Linie Schulzwecken ; sie sollten die Rhythmik der antiken Metren auf musikalischem Wege dem deutschen Ohre einprägen. […] In Humanisten- und Schulkreisen fanden diese Tonsätze,

La comparaison des notations présentées dans ces recueils avec les exemples rythmiquement réalisés « à l'allemande » par Salinas (« *ut faciunt Germani* ») suggère que, dans certains cas au moins, la pratique du *plausus* musical était dans cette situation une technique de restitution rythmique qui ne passait que par l'oralité, et constituait un exercice d'application des règles d'interposition des « silences nécessaires » décrites par saint Augustin.[141] L'exemple du dimètre choriambique de l'ode d'Horace *Lydia dic per omnes* (Ode I, 8) représente à ce titre un cas d'école. Il donnait l'occasion à Salinas (VI, 2) d'introduire le concept augustinien de *numerositas*, l'égalisation du second pied (bachique de cinq temps) sur la mesure du premier (choriambe de six temps), par l'ajout d'une *mora* supplémentaire, permettant à l'oreille de se satisfaire d'une démonstration sensible et répétée de rapports numériques constants :

|— ∪ ∪ — | ∪ — — x |

Lydia dic | *per omnes*

Dans la suite du texte, Salinas propose une variante qui diffère de façon significative de la solution augustinienne, et qu'il juge « beaucoup plus pertiente », en assurant qu'elle est adoptée par les allemands « en cette fin de cantique » : elle consiste à interposer un temps de silence entre les deux pieds, de sorte que l'égalisation de la deuxième mesure ne provoque pas un allongement excessif de la dernière syllabe :

Veruntamen quamuis ad canenda huiusmodi metra, certissima fit hae Diui Augustini doctrina, multo tamen aptius esse videtur illud vnum tempus post choriambum silere, si dictio in eo terminetur, aut sonum vnius temporis interponi : vt faciunt Germani in hoc fine cuiusdam cantici, quod inferius apponemus	Cependant, et bien qu'à chanter ainsi ce mètre la doctrine de saint Augustin semble très certaine, il paraît néanmoins beaucoup plus pertinent de faire un temps de silence après le choriambe, si le mot s'y termine, ou d'y interposer un son d'un temps : ainsi font les Allemands en cette fin de cantique, que nous donnons ci-dessous.
 (VI, 2, p. 290)	

L'égalisation proposée ici n'est réalisée, selon Salinas, qu'à la fin du chant, autrement dit sur la seconde *cola* du deuxième mètre de l'ode, qui est aussi un dimètre catalectique choriambique :

[…] ungemeinen Beifall. Man glaubte nicht bloß der Antike um ein gut Teil näher gerückt zu sein, sondern fand in ihnen in der Praxis des Unterrichts einen nicht zu unterschätzenden Behelf in der Einübung der schwierigen Rhythmen. »

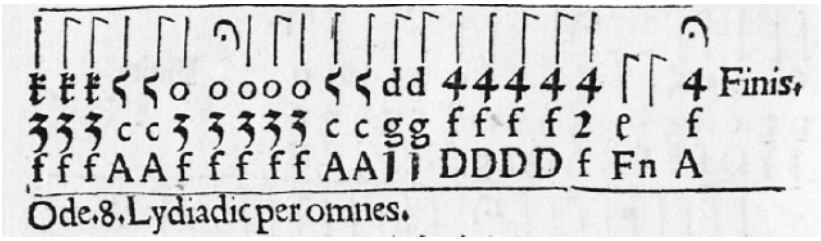
[141] Günter Wille, *Musica Romana : Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, John Benjamins Publishing, 1967, p. 169 : « Diese Melodie ist in ausgeglichener Form zum Lied ‚Herzliebster Jesu' in Schlesien und Preußen lange im Gebrauch geblieben. »

|— ∪ ∪ — | x ∪ — —|

Cur properes | *amando*

La référence explicite à une pratique allemande de l'égalisation nous autorise-t-elle à considérer l'ensemble du répertoire germanique publié des mises en musique d'Horace comme susceptible d'une interprétation rythmique divergente de sa notation, intégrant des silences qui permettent au vers de s'adapter sur une battue régulière ? Cette hypothèse de lecture augustinienne n'est confirmée que dans certains cas, et il est probable que diverses approches devaient coexister. La version de cette même ode dont Hans Judenkünig offre la tablature de luth réalise effectivement « à la fin du cantique » une égalisation similaire à celle décrite par Salinas, mais supprime la dernière longue du mètre :

|— ∪ ∪ — | (∪) ∪ — xx|



Hans Judenkünig, *Utilis & compendiaria introductio*, Vienne, 151?, n° 8 f° B2v = Ode 8 « Lydiadic per omnes ».



Édition Eduard Stemplinger, *op. cit.*, p. 125.

Sans la remarque de Salinas, ce type d'adaptation du mètre poétique au rythme musical paraîtrait relever de réflexes inconscients, et somme toute anodins. Au contraire, ces aménagements fréquents dans les répertoires pédagogiques employés dans les institutions de Rhénanie ou d'Allemagne du Sud illustrent au plus haut point une conscience vive, de la part des acteurs, des interactions parfois conflictuelles entre mètre poétique et mesure musicale.

4.2. La théorie des proportions : une conception intégrée des disciplines

Les premiers hommages dont l'auteur fait l'objet au tournant du siècle, avant ou après sa retraite en 1587 et son décès en 1590, de la part de quelques historiens et chroniqueurs, valorisent unanimement le champ presque universel de compétences du professeur de Salamanque : Ambrosio Morales, qui lui adresse un éloge de son vivant dans sa *Crónica General de España* (1586) ; Jacques-Auguste de Thou, qui tirera de la notice conservée dans les papiers Dupuy, reportée ci-dessous en annexe (*Annexe 1*), un panégyrique intégré à son *Historia sui temporis* (première édition en 1604) ; Andreas Schotus, qui se prête à un exercice similaire dans son *Hispaniae Biblioteca seu de Academiis ac bibliotecis* (1608). A ces voix s'ajoute celle du jurisconsulte portugais Eduardo Caldeira, qui l'évoque au détour de ses *Variarum lectionum* (1610). L'ensemble de ces sources procurera à ses biographes du second XVII^e^ siècle, comme Nicolás Antonio (*Biblioteca hispana nova*, 1672) ou Louis Moreri (*Grand Dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, 1674), un matériel complétant les informations fournies par l'auteur lui-même dans la préface à son unique œuvre publiée. La mise en regard de ces textes fait apparaître une démarche foncièrement transdisciplinaire de la part du professeur Salinas, et une inscription de la théorie des proportions au cœur des problématiques communes à l'ensemble des savoirs universitaires.

La faculté des arts de Salamanque connaît aux XV^e^ et XVI^e^ siècle une effervescence intellectuelle visant à fonder l'ensemble des arts libéraux sur les mathématiques, connue sous le nom d' « école de Salamanque ». La notion de *proportion* sur laquelle reposera la puissance de synthèse et d'organisation du *De Musica*, loin d'être originale à l'œuvre de Salinas, lui est commune avec l'ensemble de ce mouvement intellectuel dont l'un des spécialistes, Pablo Gracía Castillo, résume ainsi les caractéristiques :

> La Renaissance salmantine représente un mouvement pluridisciplinaire dans lequel une attention particulière est portée aux sciences du nombre, dont l'une des notions essentielles est celle de proportion. Aux XV^e^ et XVI^e^ siècles se produit à l'Université de Salamanque une floraison croissante des sciences et des arts libéraux fondés sur les mathématiques qui témoigne d'une renaissance du pythagorisme, autrement dit, d'une nouvelle tentative pour fonder sur la proportion tout le savoir théorique et pratique.[142]

[142] P. García Castillo, « La presencia del pitagorismo en el Renacimiento salmantino : la teoría de la proporción de Pedro Margallo », *Actas del Simposio « Filosofía y Ciencia en el Renacimiento »*, Santiago de Compostella, 1988, p. 171. Cité par J. Javier Goldáraz Gaínza, dans son introduction à l'édition critique du *Musices liber tertius*, *op. cit.*, p. 58 : « El Renacimiento salmantino representa un movimiento multidisciplinar en el que reciben especial atención las ciencias del número, una de cuyas nociones capitales es la de la proporción. En los siglos XV y XVI se produce en la Universidad de Salamanca un pujante florecimiento de las ciencias y de las artes liberales fundadas en las matemáticas, que representa un renacer del pitagorismo, es decir, un nuevo intento de fundar en la proporción todo el saber teórico y práctico. »

La réputation intellectuelle acquise par Salinas dans les dernières années de son enseignement repose dans une large mesure sur son effort pour faire de la théorie des proportions la colonne vertébrale de l'ensemble des disciplines libérales. De la métrique au droit, voire à la théologie si l'on considère son partenariat avec Luis de León, le *numerus* constitue ainsi la référence rationnelle par excellence, dont la mise en acte intervient d'abord dans le *rhythmus*.

Salinas annonce ainsi les objectifs de son premier livre, dont la matière relève de l'arithmétique, à l'instar du premier livre du *De Musica* de saint Augustin :

Et quatuor quidem priores ita digessimus, ut in primo a musicae uniuerse acceptae divisione et partis ipsius, qua de agimus, definitione orsi, omnia, quae de numeris tam per se constantibus, quam ad alios relatis, ab arithmetica petere musicum oportere cognovimus, eodem congessimus; ut numerorum et proportionum, quae ex illorum collationibus oriuntur, scientia, quantum satis est ad demonstrationes harmonicae musicae faciendas, instructus accedat. (f° 7r)	Et nous partageons ces quatre premiers livres de telle sorte que dans le premier, une fois données la division de la musique universellement reçue et la définition respective desdites parties, nous connaîtrons tout ce que le musicien doit emprunter à l'arithmétique touchant aux nombres, considérés en soi, ou en relation les uns aux autres ; afin qu'il devienne instruit dans la science des nombres et des proportions qui en résultent, suffisamment pour produire des démonstrations musicales harmoniques.

La définition de la proportion donnée par Salinas au chapitre 10 du premier livre (« *Quid sit Proportio, et quot modis consideretur* ») s'appuie quant à elle sur les *Eléments* d'Euclide :

Est autem proportio (vt ab euclidis interpretibus quinto de geometricis elementis libro definitur) dvarvm, qvantaecvnqve sint, eivsdem generis qvantitatvm certa alterivs ad alteram habitvdo. (I, 10, p. 11)	La Proportion est (comme la définissent les interprètes du cinquième livre des *Éléments géométriques* d'Euclide) quelque *habitus* de l'une à l'autre de deux quantités de même genre quelle qu'en soit la grandeur.

Le lien entre le fondement arithmétique de ce premier livre et l'exercice de perception sensible des nombres et des proportions auquel doit conduire le traité de rythmique, articulation majeure entre les deux parties du traité, est clairement énoncé par Salinas dans cette transition :

QVatuor superioribus libris a nobis tractatum est de priore Musicae parte, quae ad Harmoniam spectat, et Harmonica nominatur; in cuius tractatione, non solum ea, quae ad ipsam Harmoniam, et ad singulas eius pertinent partes, luculenter et dilucide (ni fallor) explicata sunt: sed iacta etiam esse arbitror satis fidelia fundamenta, ad superstruendam alteram Musicae partem, quae ad Rhyhtmum attinet, a quo Rhythmica nuncupatur. Actum est enim in primo huius operis libro, de numeris, et numerorum inter se collationibus, ex quibus proportiones oriuntur: quarum doctrina vtrique Musicae	Dans les quatre livres précédents, nous avons traité de la première partie de la Musique, qui regarde l'Harmonie, et qu'on appelle Harmonique ; traité dans lequel nous n'avons pas seulement expliqué fort bien et d'une manière limpide, me semble-t-il, tout ce qui concerne l'Harmonie elle-même et ses parties singulières : mais il semble que des fondements suffisamment fiables ont été jetés en vue de bâtir au-dessus l'autre partie de la musique, celle qui concerne le Rythme, et qui s'appelle pour cela Rythmique. Il est en effet question, dans le premier livre de cet ouvrage, des nombres, et de la comparaison entre les

parti non minus Rhyhmicae, quam Harmonicae, necessaria est. Tribus autem libris qui sequuntur, de Rhythmica, quae non minoris vtilitatis, quam Harmonica, et maioris etiam iucunditatis esse reperitur, agendum est. (V, 1, p. 235)	nombres, d'où naissent les proportions : dont la doctrine est nécessaire aux deux parties de la Musique, et non moins à la Rythmique qu'à l'Harmonique. Dans les trois livres qui suivent, il est question de Rythmique, où l'on ne trouvera pas moins d'utilité que dans l'Harmonique, et même plus d'agrément.

La cohérence interne offerte par la théorie des porportions à l'ensemble du traité, malgré la rédaction plus tardive de sa seconde partie, ne donnait pourtant qu'une image réduite des potentialités d'application des principes développés dans le premier livre, qui s'étendaient également au droit et à l'astronomie.

Proportion harmonique et peine juridique

Un témoignage de l'universalité des compétences de Salinas, et de son rayonnement sur l'ensemble des centres scolaires impactés par l'organisation des disciplines à l'université de Salamanque à la fin du XVI[e] siècle, nous est fourni en 1610 par le jurisconsulte portugais Eduardo Caldeira[143], qui s'appuie explicitement sur les premiers livres du *De Musica* pour justifier l'application de la proportion harmonique à la gradation des peines dans le domaine juridique. Il peut sembler suprenant qu'un professeur de musique ait été considéré comme une référence dans le domaine du droit, dans la lignée des grands représentants de l'école juridique de Salamanque comme Francisco de Vitoria (1483/86-1546). C'est pourtant ce que fait Caldeira dans son éloge du professeur salmantin, en appelant à la diffusion de son enseignement dans les « académies espagnoles », et à faire de sa doctrine des proportions musicales une propédeutique indispensable à l'apprentissage des arts libéraux, conçus comme le marchepied menant aux études de droit, de philosophie et de théologie. L'extrait frappe par la dimension politique conférée d'emblée aux résultats des recherches de Salinas :

Item quod dicitur, ut homo nobilis ob homicidium securi percutiatur, ne ad palum alligetur, neve furca suspendatur, secundum communem sententiam Doctorum, de qua Covarru. Lib. 3 variar. Resolut. Cap. 5 numer. 4 cum enim in his personis nihil de poenae quantitate remittatur, tamen qualitas poenae mutatur, ut alias fit in iure, quod accurarissime à iudice faciendum est, ut & dignitatem, & rem putet, id est, ut contractu, vel delicto pro modo considerato, tantundem ei assignet, & in assignatione rationem habeat dignitatis, nempe in	*Item* on déclare qu'un gentilhomme qu'on condamne à être frappé par la hache pour un homicide, ne doit pas être attaché au poteau, ni suspendu au gibet, selon l'opinion commune des Docteurs (voyez Covarrubias, livre III des Variar. Resolut., chap. 5, n° 4). Car si aucune quantité de peine n'est remise à ces personnes, la qualité de la peine est néanmoins modifiée, comme d'ailleurs le dit la loi. Ceci doit être fait par le juge avec le plus grand discernement, en prenant en compte à la fois la dignité, et le cas : c'est-à-dire, de telle sorte qu'il assigne au contrat ou au délit considéré en

[143] Eduardo Caldeira, *Variarum lectionum*, in *De erroribus pragmaticorum, Libri quatuor, Totidem variarum lectionum. Auctore Eduardo Caldera, Iuris Consulto Lusitano*, Cosmas Delgadus, Madrid, 1610, livre III, chapitre 5.

qualitate executionis, & poenae, quae proportio vocatur harmonica, complectens utramque proportionem, idest, Arithmeticam, & Geometricam, ut est in libris de musicis magistri Salinae Hispani optimi, & eruditissimi viri, cuius iucundissima consuetudine, olim Salmanticae fruebat, quos libros assiduè legere in Academiis Hispaniae operae pretium fuerit, ad informandos adolescentum animos in numeris in proportionibus in musicis, ut ea eruditi doctrina, & meliores evadant, & alias artes facilius assequantur. (f° 61 r.-61v.)	lui-même la quantité due, et qu'en même temps cette assignation soit faite en raison de la dignité, notamment pour ce qui est de la qualité de l'exécution et de la peine. On appelle cela la « proportion harmonique », complétant les deux autres proportions, arithmétique et géométrique, comme on le voit aux livres de musique du maître Salinas, le meilleur et le plus érudit des espagnols, dont j'ai pu profiter il y a longtemps, à Salamanque, du très agréable commerce, et dont il vaut la peine de lire assidument les livres aux Académies Espagnoles, afin de former l'esprit des adolescents aux nombres contenus dans les proportions de musique, et qu'en érudits, ils viennent mieux à bout de cette doctrine, et atteignent plus facilement les autres arts.

La transdisciplinarité propre à la théorie des nombres s'exerce donc dans l'application échelonnée, à l'ensemble des réalités couvertes par le cursus scolaire, de principes rationnels et numériques, dont la première manifestation sensible constitue ce qu'on appelle « musique », et dont l'efficacité s'étend jusqu'au domaine du droit. En la matière, l'œuvre de Salinas apparaît encore en 1610 comme une autorité, dont la lecture est vivement encouragée en territoire hispanique, particulièrement en contexte académique. Cette universalité du champ d'application de la théorie réalise l'une des ambitions majeures du cursus des arts libéraux, entendu comme l'exploration progressive et différenciée de tous les domaines du savoir.

Rythmique et astronomie : les sciences de la mesure du temps

Ars musica et comput ecclésiastique : deux enseignements parallèles

La préface au *De Musica*, ainsi que les archives de l'Université de Salamanque, nous renseignent précisément sur la période et les conditions de l'enseignement musical de Salinas entre 1567 et 1587, en particulier sur le partage du temps scolaire entre théorie et pratique, un partage rappelé par Diego Covarrubias dans les statuts publiés en 1561 :

El cathedratico de Canto ha de leer media hora de musica especulativa, y otra media hora de practica.[144]	Le professeur de chant devra faire lecture de musique spéculative pendant une demi-heure, et de pratique pendant une autre demi-heure.

La musique spéculative, appartenant au *Quadrivium* des disciplines mathématiques, était donc de manière institutionnelle associée à la musique pratique, réclamant du professeur cette double compétence dont Salinas avait pu témoigner lors de sa candidature à ce poste.

[144] Enrique Esperabé y Arteaga, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanque, 1914, vol. I, p. 148.

Mais la musique n'est peut-être pas le seul enseignement officiel dont Salinas se soit chargé au sein de cette Université, et d'autres documents nous renseignent sur le niveau d'intégration disciplinaire auquel était parvenu le professeur dans ses dernières années d'activité, où rythmique et métrique ne semblent plus que les aspects « esthétiques » d'une spécialisation dans la mesure du temps. Ainsi, en 1586, du vivant même du professeur de Salamanque, Ambrosio Morales dans sa *Crónica General de España*[145] semble-t-il le désigner explicitement comme professeur de comput ecclésiastique. Il faut rappeler la teneur de la discussion entre Salinas et Morales évoquée dans ce texte : l'échange intellectuel entre les deux hommes, qu'il fût épistolaire ou oral, a offert à Morales l'argument scientifique le plus solide, fondé sur le calcul du mois lunaire, pour fixer au 5 mai de l'an 900 la date de consécration solennelle de l'église Saint-Jacques de Compostelle par le roi Alfonso el Sabio, une datation qui faisait encore l'objet de polémiques :

Esto de la Luna aun que yo lo puede sacar por el Aureo numero, mas toda via quise comunicarlo con el insigne varon el Maestro Salinas cathedratico de propriedad en la universidad de Salamanca, donde juntamente con la Musica enseña tambien todo lo que al Computo Ecclesiastico pertenece, y el me certifico todo lo que aqui de los tres de luna digo. (Ambrosio Morales, *Crónica General de España*, f° 172 v.)	Ce point concernant la Lune, bien que j'eusse pu le déduire du Nombre d'or, je préférai en discuter avec cet homme insigne, le Maître Salinas, professeur titulaire à l'Université de Salamanque, où conjointement à la Musique il enseigne également tout ce qui a trait au Comput ecclésiastique, et il me confirma lui-même tout ce que je dis ici à propos du troisième jour de lune.

L'enseignement de « tout ce qui a trait au comput ecclésiastique » se faisait-il à l'intérieur même du cours de musique, ou était-il l'objet d'une matière distincte, associée de droit à l'astronomie ? La seule indication de Morales, signalant que cet enseignement se faisait en 1586 « conjointement à la Musique » (« *juntamente con la Musica* »), ne suffit pas pour le décider, même si elle confirme que les deux disciplines reposaient sur des compétences voisines. De plus, l'intitulé des *Anotaciones* de 1583 désigne Salinas comme « *cathedrático de propiedad en la facultad de Música* », sans faire état d'un titre spécifique concernant son enseignement du comput ecclésiastique. Dès lors, le statut des *Anotaciones sobre el calendario gregoriano* apparaît comme incertain, puisqu'il pourrait s'agir aussi bien d'un mémoire justifiant une candidature à un poste officiel, que d'une présentation raisonnée du contenu de son enseignement en la matière. Il semble en tous cas que ces notes sur la réforme du calendrier, une réforme réclamée depuis Roger Bacon au XIII^{e} siècle et instaurée à partir du 4 octobre 1582 par Grégoire XIII, soient bien plus que l'œuvre d'un mathématicien proposant incidemment à la communauté scientifique une simple méthode d'application des directives papales : il s'agirait plutôt d'un des fragments d'une activité professorale pluridisciplinaire, et reconnue en tant que telle du vivant même de son auteur.

[145] Ambrosio Morales, *Los cinco libros postreros de la Crónica General de España*, Gabriel Ramos Bejarano, Cordoue, 1586, « libro decimoquinto, capitul. XX[V]. La consagracion de la iglesia del Apostol Santiago ».

L'information fournie par Morales impose donc de réévaluer les motifs de la rédaction des *Anotaciones* de 1583 : leur auteur n'aurait pas été seulement motivé par l'« intérêt général et la perplexité suscités chez les chrétiens par la réforme »[146] du calendrier, ni par le seul désir de contribuer aux débats sur le sujet qui couraient dans les cercles salmantins depuis 1578, et auxquels son ami Luis de León prenait part ; plus concrètement, Salinas aurait bel et bien réalisé ici une tâche académique entrant dans l'ordre de ses prérogatives officielles, au titre de professeur de musique de l'université de Salamanque.

En tout état de cause, Morales se réfère ici à Salinas comme à une autorité en la matière, qui garantit les conclusions de calculs utilisant la proportion dorée suivant un protocole fondé sur la concordance entre les cycles hebdomadaire, lunaire et solaire, tel que le décrivent les *Anotaciones sobre el calendario gregoriano* récemment mises à jour. Cette compétence extrêmement spécialisée dans le domaine du comput temporel lui est d'ailleurs reconnue au même titre que ses qualités de chanteur et d'instrumentiste, auxquelles Morales fait référence dans la suite immédiate du texte, en soulignant tout particulèrement la finesse rythmique du jeu et du chant de Salinas :

Y con mucha razón le llamo insigne varón, pues tiene tan profunda intelligencia en la Música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos diferentíssimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tanta fuerça que ya no me espanta lo que Pythágoras, escriuen, hazía con la música, ni lo que santo Agustín dize se puede hazer con ella. (f° 172 v.)	Et c'est avec raison qu'on l'a appelé « homme insigne », car si profonde est son intelligence de la Musique, que je l'ai vu, lorsqu'il modulait à l'instrument et au chant, placer en un court espace dans les âmes des mouvements très divers de tristesse et de joie, d'élan et de repos, avec une telle puissance, que je ne m'étonne plus de ce que Pythagore, comme on l'écrit, faisait avec la musique, ni de ce que saint Augustin dit que l'on peut faire grâce à elle.

Comme d'autres descriptions de l'*actio* musicale propres à la littérature humaniste, ce texte appartient à une série de scènes musicales solistes d'inspiration orphique, qui constituent un *topos* récurrent, particulièrement dans le groupe de traités dont nous proposons l'étude, et dont la signification peut varier en fonction du personnage, historique ou mythique, qui l'incarne. Ici, l'expertise mathématique (*intelligencia*, *ratio*) d'un côté et la « force » de l'inspiration artistique (*fuerça*, la *vis* latine) de l'autre, loin d'être contradictoires, comme le voudrait l'ancien préjugé concernant les mérites respectifs du *musicus* et du *cantor*, sont perçues au contraire chez cet « homme insigne » comme complémentaires : se révélant dans des mouvements « d'élan et de repos », variés et passionnés, placés dans de « courts espaces » de temps (les *morulae* augustiennes), ils relèveraient tous deux de facultés identiques reposant sur l'identité du nombre (en grec, *arithmon*) et du rythme (*rhuthmos*), confondus dans le *numerus* latin.

[146] Ana María Carabias Torres et Bernardo Gómez Alfonso, *op. cit.,* p. 123.

Statut des théories scientifiques : « sauver les phénomènes »

Le principe « *sauver les phénomènes* » implique, de la part de Salinas, une ouverture sur l'expérience qui permet la prise en compte de tous les phénomènes rythmiques de son temps, pour les subsumer sous le concept de la proportion. Le théoricien adopte ici une posture scientifique bien décrite par Pierre Duhem, en accord avec les recommandations de l'Eglise touchant la future diffusion du calendrier réformé, dit « grégorien », où se porteront également les compétences de Salinas. L'expression « sauver dans un modèle » (« *salvanda in canone* ») apparaît précisément sous sa plume lorsqu'il cherche à formuler le statut épistémologique de sa théorie harmonique :

Nos tamen has, quas tertiam maiorem, et minorem vocant, non minus rationis, quam sensus iudicio consonantias dici debere, cum nostram posuimus assertionem, luce clarius demonstrauimus. Nunc satis erit, aliena confutare: et quamuis, vt quidam magni nominis philosophi dixerunt, dicere possemus, numeros in rebus potius, quam res in numeris considerari oportere: et rebus cognitis, parum verti in numerorum cognitione: sed tamen ea esse debet harmonici intentio, vt illa, quae ad sensum omnibus sunt manifesta, rationi etiam ostendat esse consentanea. Et positiones, quas ad ea saluanda in canone astruxerit, tales esse, vt quidquid in eis asseritur, rationi, et sensui consonum sit. (IV, 17, p. 205-206)	Et pourtant, celles qu'ils nomment tierce majeure et tierce mineure doivent être appelées consonances, aussi bien par la raison que par le jugement des sens, comme nous l'avons clairement démontré en posant nos assertions. Qu'il nous suffise à présent de réfuter celles des autres : et certes, nous pouvons bien dire, avec quelques-uns des philosophes les plus renommés, qu'il vaut mieux considérer les nombres dans les choses, plutôt que quelque chose dans les nombres : et qu'une fois ces choses connues, il est pour le moins facile de se diriger vers l'étude des nombres : mais plus encore, ce doit être l'intention de l'harmonicien, que de montrer que les choses manifestes aux sens pour tout un chacun, sont aussi concordantes avec la raison. Et que les positions élevées en vue de les *sauver dans un canon* soient telles, que toute chose attachée à elles entre en consonance avec la raison et les sens.

Des objectifs équivalents gouvernent le travail scientifique depuis l'Antiquité, et sont à nouveau promus par l'Église en ces temps de révolution copernicienne. Animée par la nécessité de répondre aux contradictions d'ordre pratique suscitées par le déplacement progressif du calendrier julien sur l'année solaire, et tout en cherchant à préserver la lettre des Écritures de toute remise en cause positiviste, l'Eglise a fortement privilégié l'ancienne thèse platonicienne concernant la science : les calculs mathématiques des astronomes n'ont pour but que d'offrir un modèle permettant de prédire les mouvements des astres, sans engager de principes physiques réels dans leurs formulations. Le péripatéticien Simplicius avait ainsi proposé à l'astronome d'enquêter sur cette seule et unique question : « Quels sont les mouvements circulaires, uniformes

et parfaitement réguliers qu'il convient de prendre pour hypothèses, afin que l'on puisse *sauver les apparences* présentées par les planètes ? »[147]

> De même que l'on ne regarde pas comme des réalités les stations et rétrogradations des planètes, non plus que les addititions et soustractions des nombres qui se rencontrent dans l'étude des mouvements, et cela bien que les astres semblent se mouvoir de la sorte, de même, une exposition conforme à la vérité n'admet pas non plus les hypothèses comme si elles étaient telles en réalité […]. Les astronomes se contentent de juger qu'il est possible au moyen de mouvements circulaires, uniformes, toujours de même sens, de *sauver les mouvements apparents* des astres errants.[148]

A l'heure de voir imposer à toute la chrétienté une réforme du calendrier attendue depuis le XIII[e] siècle, l'Eglise catholique réaffirmera sa position officielle concernant l'astronomie : fidèle à une conception de la science perçue comme utilitaire et non réaliste, le pouvoir religieux chargera l'astronome de *sauver les phénomènes* à travers un système de calcul cohérent avec les observations, mais sans aucune velléité de réalisme physique. Précédé *in extremis* d'une préface d'Osiander réaffirmant cette position, le contenu de l'*Astronomia* de Copernic avait ainsi été rendu conforme à cette thèse, également transmise par Lefèvre d'Etaples, l'une des principales sources modernes de Salinas.[149] C'est aussi l'opinion à laquelle se range à la même époque Erasme Reinhold, dont les *Tabulae prutenicae* (Wittenberg, 1551) permettront à Grégoire XIII d'accomplir en 1582 la réforme du calendrier, et sur le modèle desquelles le professeur de comput ecclésiastique de l'Université de Salamanque, Francisco Salinas, établira ses propres tables de calcul. Ainsi, pour la plupart des idéologues chrétiens de cette époque, les hypothèses scientifiques fonctionnent comme des artifices :

> En usant de ces tables construites au moyen des théories de Copernic, le Pape n'entendait nullement adhérer à l'hypothèse du mouvement de la Terre ; il regardait les hypothèses astronomiques comme des artifices uniquement destinés à sauver les phénomènes.[150]

Quel impact pouvaient avoir de telles conceptions sur la partie musicale des recherches de Salinas ? L'harmonique comme la rythmique devront se définir des objets d'étude à la fois assez subtils pour être pertinents (représentatifs d'une expérience), et suffisamment schématiques pour faire l'objet d'une modélisation symbolique, destinée à « sauver les phénomènes ». Dans la série continue des hauteurs de sons, comme dans la série continue des instants temporels, il s'agit de déterminer des unités susceptibles d'entretenir des relations d'identité et de différence, des relations de proportions : suivant le précepte euclidien **«** *inter infinitas nulla fit comparatio* » (I, 10, p.

---

147 Simplicius, *In Aristotelis quatuor libros de Coelo commentaria*, cité par Pierre Duhem, *Σώζειν τὰ φαινόμενα. Essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée* (Hermann, Paris, 1908), Vrin, Paris, 1994, p. 3.

148 Simplicius, *ibid.*, p. 25-27.

149 Pierre Duhem, *op. cit.*, p. 77-79.

150 Pierre Duhem, *op. cit.*, p. 108.

12), seules des entités finies, délimitées, et de même genre, pourront servir de termes de comparaison ou de commensuration.

Musica ex his est, quae ad quantitatem, quasi ad fontem suum quendam spectat : modulationem vero perpetuo tractu ita continuari natura non permittit, vt videri possit magnitudo, sed discreto, et inaequali quodam motu ita profluere compellit, vt non in ijs, quae continua communi aliquo termino iunguntur, quemadmodum linea punctis, aut superficies lineis, sed in ijs quae discreta sunt, et nulla communi re copulatur, constitui debeat. Itque numerum illum, qui arhythmos dicitur, quique ex discretis, ac nulla media re coniunctis nascitur, inesse cuiuis modulationi, quasi quandam ipsius mensuram, nemo paulo eruditior dubitarit. (V, 3, p. 241)	La musique relève du genre de la quantité presque comme de sa propre source : cependant la nature ne permet pas que la modulation suive perpétuellement un cours continu, mais afin qu'on puisse voir ses dimensions, elle la pousse à s'écouler d'un mouvement discret et inégal. Ainsi, elle ne sera pas constituée de parties continues jointes par quelque limite commune, comme sont les points d'une ligne ou les lignes d'une surface, mais de parties discrètes, et que rien de commun n'associe. Que ce nombre qu'on appelle *arhythmos*, et qui naît de parties discrètes et conjuguées par aucun intermédiaire, soit inhérent aux modulations presque comme leur mesure même, personne d'un tant soit peu savant n'en doutera.

Cette dimension idéaliste de la théorie implique un caractère atomiste du temps sonore, et favoriserait une esthétique du rythme additif. Une partie du « pouvoir » du rythme passera ainsi par la définition de limites. Cependant, Salinas rappelle à plusieurs reprises que si le *tempus* reste, comme le *sonus*, théoriquement indivisible, il ne l'est qu'en tant qu'objet scientifique conçu dans les termes d'un système optimal, économique, mais fictif, selon les critères exigés pour « sauver les phénomènes » :

Possunt enim apud musicos soni aut syllabae quantitate temporis minui vel augeri, vt ratio cantici postulat, quod metrici poetis Graecis aut Latinis facere non concedunt, quamuis eis longas pro breuibus et pro longis breues saepe ponere liceat. Sed quoniam nullus modus temporibus augendis aut minuendis reperitur, et doctrina non circa infinita versatur, debuit aliquid determinatum per artem intellectus inuenire, in quo proprie speculationis acumen exerceret. Nam vt licet soni potentia infiniti sint, aliquem tamen in his numerum certum disciplina constituit, quo certa de his in Harmonica, scientia traderetur, eodem modo minimum aliquid et maximum in temporis quantitate praefixit, vt vera ac determinata de numerositatibus temporum doctrina posset haberi: atque ita minimum pedem non pauciorum, quam duorum temporum, nec maximum plurium quam octo, vt etiam octo sonos Diapason repraesentaret, esse constituit. (V, 14, p. 262)	Chez les musiciens, la quantité de temps contenue dans les sons ou dans les syllabes peut en effet diminuer ou augmenter en fonction d'un calcul que réclame le chant, chose que les poètes métriciens, qu'ils soient grecs ou latins, ne s'autorisent pas à faire, quoiqu'il leur arrive de mettre une longue pour une brève et vice-versa. Mais puisqu'on ne voit pas les temps augmenter ou diminuer d'aucune manière, et comme la théorie ne s'applique pas aux choses infinies, il fallait à l'intellect se trouver quelque chose d'artificiellement déterminé, où il puisse s'exercer en aiguisant ses facultés d'observation. Comme les sons peuvent être potentiellement infinis, et comme la discipline y fixe pourtant quelque nombre précis, d'où découlent les choses certaines contenues dans la science harmonique, de la même façon elle fixe à l'avance la quantité de temps minimale et maximale permettant d'aboutir à une doctrine véritable et déterminée de la numérosité des temps : et en outre, le plus petit pied ne peut compter moins de deux temps, ni le plus grand plus de huit, car on représente également le Diapason avec huit sons.

Les formulations qui précèdent invitent à voir dans les articulations techniques de la théorie rythmique de Salinas, que nous exposerons au chapitre suivant, un exercice de modélisation dont l'ambition relève de la simplification rationaliste, mais dont la pertinence s'enrichit d'un perpétuel retour sur l'expérience, à travers le recensement et la comparaison d'exemples précis qui viennent sans cesse tester l'efficacité du modèle, en réclamant parfois des réajustements : en ce sens, le rapport qu'entretient Salinas avec la théorie antique est très semblable à celui que les astronomes de son temps entrenaient avec les systèmes mathématiques de description du monde en mouvement.

CHAPITRE II. LA QUESTION RYTHMIQUE CHEZ LES ANCIENS ET LES MODERNES

Introduction : le problème du rythme mensural au XVI^{e} siècle

En offrant à la métrique une réintégration pleine et entière au sein de l'*ars musica*, Salinas prétendait faire la synthèse des pratiques de battue écrites et non écrites de son temps. Une théorie universelle du rythme musical devait permettre de traiter avec la même rationalité un vers de Virgile, un Kyrie de Josquin, ou une villanelle de Lassus ; en bref, cette théorie se devait d'être à la fois naturelle et économique. Le système antique du *plausus* (battue métrique), inscrit dans les pratiques grammaticales, offrait bien de telles qualités, mais la vigueur avec laquelle saint Augustin en avait fait l'explication n'avait pas encore été perçue à sa juste valeur, ni par les musiciens, ni par les métriciens. La battue métrique permettait pourtant, avec tout son appareillage à la fois souple et rigoureux de règles performatives, de dépasser les contradictions internes d'un système mensural en crise, tout en révélant la parenté profonde entre les conceptions poétiques et musicales de l'*inventio*.

À la source de ces contradictions, l'avènement de la notation mensurale au XIII^{e} siècle est vu par Salinas comme une forme de première renaissance de la théorie rythmique antique, menée par la figure de Jean de Murs (V, 5, p. 243). Le système sémiotique alors mis en place, et appelé à perdurer, représente une étape importante dans la délicate transmission des doctrines antiques, car si d'un côté il opère une première abstraction des valeurs rythmiques, jusqu'ici trop intimement liées au signe verbal pour pouvoir en être distinguées, il témoigne au même moment d'une rupture entre et le verbe et le son, en partie responsable du délitement et de l'oubli scientifique dont souffre selon Salinas la théorie du mètre :

Neque ipsius aetate notulas aut figuras, quibus in cantu nunc vtimur, inuentas fuisse, quia tunc, vt diximus, eis opus non erat: sed postquam barbaries hanc musicae disciplinam, vt caeteras omnes inuasit, sex syllabas Guido Aretinus circa nostrae salutis annum millesimum et vigesimum ad canendum dicitur applicuisse: et postea quidam Ioannes de Muris cantor, vt dicunt, Parisiensis non minus, ingeniosus quam eruditus, cantus figuras ad diuersas in sonis moras dignoscendas excogitauit… (VI, 3, p. 292)	En son temps [saint Augustin] n'existaient même pas les notes et figures que nous employons aujourd'hui dans le chant, puisqu'elles étaient, comme nous le disions, inutiles : mais après que cette science de musique, comme tous les autres arts, eût pâti des invasions barbares, vers l'an de grâce 1020, Gui d'Arezzo, dit-on, appliqua six syllabes à la pratique du chant ; et après lui, il paraît qu'un certain Jean de Murs, aussi ingénieux qu'érudit, imagina des figures de chant permettant de distinguer les diverses durées dans les sons.

Selon Salinas, les inventeurs du système de notation rythmique moderne effectuaient un report conscient des valeurs attribuées aux syllabes dans la poésie métrique ou pseudo-métrique (hymnes) sur la symbolisation des sons : cette symbolisation porte ainsi la marque du pouvoir du

mètre sur la perception du rythme, car elle est le fruit d'une transplantation des schèmes utilisés dans l'hymnodie traditionelle sur un terrain rythmique pur. Cette opération, rendue nécessaire par la contingence des quantités syllabiques dans les langues modernes, réalisait en même temps une des potentialités les plus fortes du *rhythmus*, à savoir sa propension à l'universel, sa faculté de s'abstraire de toute langue et de tout verbe, et de ne s'incarner que dans des durées sonores proportionnelles entre elles :

Atque hodie experientia compertum est, nullam esse gentem tam efferam, tam ab humano cultu semotam, quae non in omni, quantumuis humili cantus materia, quidquid canit, alique metri specie conetur inuoluere. Quod etiam in canticis hymnorum, quae a viris eruditis instituta templorum in choris canuntur, obseruare licet: quorum in cantibus fortasse primus horum, quibus nunc vtimur, characterum inuentor (siue ijs Ioannes de Muris cantor Parisiensis (vt quidam volunt) seu quicunque alius fuit) inaequales sonorum moras, longarum ac breuium figuris, vt cum syllabis conuenirent, significauit; quas ob id ipsum ita vocasse credibile est, et tunc breui figurae tempus vnum, et longae duo rite poterant adaptari. (V, 5, p. 243)	En outre, l'experience quotidienne enseigne qu'il n'y a pas de peuple si farouche, si éloigné de la culture humaine, qu'en tout ce qu'il chante, si humble en soit la matière, il ne cherche à l'enrober dans quelque espèce de mètre. On peut l'observer également dans les mélodies des hymnes chantées en chœur dans les temples, et qui furent composées par des hommes érudits : dont les caractères, que nous employons encore à présent, furent sans doute inventés dans un premier temps (que ce soit par Jean de Murs, *cantor* parisien, comme le veulent certains, ou par quiconque) pour signifier, dans les chants, des durées sonores inégales, à travers des figures longues et brèves correspondant aux syllabes ; et c'est de cela même, croyons nous, que ces figures tirèrent leur nom, permettant alors d'attribuer un seul temps à la figure de brève, et deux à la longue.

En rappelant l'origine métrique de la notation mensurale, ce détour historique permet au lecteur de mieux cerner la cohérence sémiotique initiale des deux systèmes, quand les figures appellées *longue* et *brève* pouvaient coïncider avec les outils syllabiques du système antique. Se situant au terme historique d'un long phénomène de délitement de cette cohérence, Salinas préconise un réajustement des règles modernes de notation du *cantus figuratus* sur l'échafaudage antique de l'*ars rhythmica* :

Postea vero quam celeriores et tardiores soni, praesertim in cantum plurium vocum introducti sunt, nouis characteribus excogitatis, eas breuium ac semibreuium figuris signare caeperunt. Sed melius ac verius semibreuium ac minimarum characteribus signari potuissent, vel (quod certius esse crediderim) cum essent huius scientiae prorsus ignari, et pedum ac rhythmorum nec nomina quidem nossent, vim tamen eorum in cantu natura duce sentirent, pedes ipsos aut rhythmos, quibus diuersimode cantus incedit, tempora vocauerunt. Quorum diuersitatem perfecti temporis et imperfecti varijs signis ostendere conati sunt: quibus opus non est ijs, qui pedum cognitionem habent, vt inferius	Cependant, après avoir introduit des sons plus rapides et plus lents, surtout dans le chant polyphonique, au moyen de caractères nouvellement découverts, ils commencèrent à signaler [les syllabes longues et brèves] par les figures de brève et de demi-brève. Certes, ils auraient pu les signaler plus proprement et plus efficacement par les caractères de demi-brève et de minime, mais étant tout à fait incompétents en cette science, comme ce me semble être l'explication la plus probable, et ignorant jusqu'au nom des pieds et des rythmes, ils en ressentaient cependant, poussés par la nature, toute la force dans le chant, et nommèrent *tempus* ces mêmes pieds et rythmes dont le chant procède de diverses

manifestum erit. (V, 5, p. 243-244)	manières. Cette diversité au *tempus perfectum* et *imperfectum*, ils furent contraints de la montrer au travers de signes divers : signes dont n'a pas besoin celui qui connaît les pieds, comme il apparaîtra plus loin.

La connaissance des règles de la battue métrique autoriserait donc à se dispenser d'une sémiotique, de notations et de lexiques qui auraient perdu une part de leur motivation initiale. La redéfinition du *tempus* comme partie minimale du *plausus*, et son identification à la figure de minime, permettront de réajuster l'ensemble du système sur le modèle métrique, et de lever les confusions encombrantes évoquées ici par Salinas.

Ces confusions étaient manifestes dans l'absence de consensus entourant l'interprétation du geste de battue, tant dans le cadre du *tempus imperfectum*, où chaque brève vaut deux demi-brèves, que dans celui du *tempus perfectum*, où chacune en vaut trois. Les manuels signalent de plus en plus au cours du siècle une diversité de pratiques en la matière, que ce soit pour les officialiser, ou pour en fustiger l'usage. Ces solutions consistaient à faire apparaître visuellement les divisions internes de la « mesure », soit en y introduisant des arrêts, soit en la divisant de manière différenciée dans le cas d'une mesure ternaire (*tactus proportionatus*). Elles portaient l'empreinte de pratiques non écrites de la battue, dérivées de la danse et de la déclamation, et parfois explicitement associées au *plausus* des métriciens.

La position critique de Salinas peut être rapprochée de celle de son plus proche collaborateur, Gaspar Stoquerus, dans le chapitre qu'il consacre à la *mensura* à la fin de ce qui peut être considéré comme un mémoire à destination de son maître. Il s'agit du traité *De modo, tempore et prolatione* (f° 46v-49r), qui suit immédiatement, dans ce manuscrit rassemblant ses écrits (Madrid, Biblioteca nacional 6486), un premier mémoire portant sur la solmisation, et explicitement dédié à Salinas (« *de Vera Solfizationis, quam vocant docendae ratione, ad Magistrum Franciscum Salinam Dominum suum* », f° 41r-45v). Il est fort possible que ce traité ait été composé par Stoquerus avant la rédaction du *De Musica*, dans l'intention de fournir au maître un *compendium* des opinions scientifiques touchant la pratique musicale. En s'appuyant sur Fogliano et Zarlino, Stoquerus met en relief le conflit entre théorie et pratique dans le système mensural en vigueur, et en appelle à une remédiation que la théorie du *plausus* était apte à fournir :

Mensura Hic et Mensura vel Modi, vel Temporis vel Prolationis ponunt. Observabant enim antiqui in compositione, ut in Modo maiori perfecto cantio ternis Longis, in imperfecto binis constitueretur. In minori autem Modo perfecto ternis eam Brevibus, in imperfectis binis metiebantur. In Tempore verò pefecto ternis Semibrevibus, in	Mesure C'est ici que l'on place tout ce qui est Mesure, Mode, Temps ou Prolation. Les Anciens observaient en effet dans leurs compositions que le chant y soit bien constitué de trois Longues dans le Mode majeur parfait, et de deux dans l'imparfait. Mais dans le Mode mineur parfait, ils mesuraient trois Brèves, dans l'imparfait, deux.

imperfecto binis, ita ut geminatis Brevibus secundum Zarlinum senario in tempore perfecto, in imperfecto autem quaternario cantio finietur. Sed haec de compositione ; quod verò ad cantandi rationem attinet Temporis, vel Prolationis Mensura utimur, Brevem aut Semibrevem una mensura complectens, idque dupliciter. Nam aut Brevis vel Semibrevis perfectae erunt, aut imperfectae. Perfectioni ternarius, imperfectioni binarius tribuitur, quorum hic aequalitatis mensuram, quam quidam spondaicam, ille inaequalitatis, quam trochaicam vocant, constituit. Eandem multi et sesquialteram appellant, eiusque numeris designant. Sed hoc bifarian, aut enim in principio, vel media cantione omnibus vocibus assignatur, et inaequalitatis mensura utentur : ita ut positioni manus duae partes, levationi una tribuatur : aut una tantum vox his numeris constabit, et aequalitatis mensura manente tres illius vocis notae duabus reliquarum similibus, valore respondebunt. In signis quoque sciendum institutum esse, ut cum velocior fieri mensura deberet, virgula intercideretur. (Gaspar Stoquerus, *De modo, tempore et prolatione*, f° 48v-49r)	Enfin le chant sera délimité par trois Semibrèves dans le Temps parfait, et par deux dans l'imparfait, et donc, par duplication des Brèves, six dans le Temps parfait selon Zarlino, et quatre dans l'imparfait. Ceci vaut pour les compositions, mais en ce qui concerne, lorsque nous chantons, l'utilisation du Temps ou de la Prolation comme Mesure, une mesure peut aussi bien être remplie par une Brève ou une Semibrève, ou bien par le double. En effet, la Brève comme la Semibrève sont soit parfaites, soit imparfaites. Le ternaire est attribué à la perfection, le binaire à l'imperfection, qui constituent l'une la mesure égale ou spondaïque, l'autre l'inégale dite trochaïque. Nombre d'entre eux l'appellent sesquialtère, en désignant ainsi son nombre. Et il y a deux cas : soit elle survient au début ou au milieu d'un chant et à toutes les voix, et c'est alors la mesure inégale qu'on utilise : de sorte que le posé de la main comprendra deux parties, le levé une ; soit une seule voix comprend ces nombres, et en conservant l'égalité de mesure, les trois notes de cette voix font correspondre leur valeur aux deux qui demeurent. Cela apparaît au signe, lorsqu'il est divisé par un trait, afin que la mesure soit exécutée plus rapidement.

La diversification de la notation des répertoires nouvellement publiés, et en particulier ceux portant la marque de formes de déclamation mesurée (*frottola*, *canzonetta*, *villanella*, *canzonette*, *aeri*) ou de chorégraphies (danses binaires et ternaires), confirmaient la nécessité d'une théorisation commune à l'ensemble des styles rythmiques du XVI^{e} siècle. Le mouvement de convergence entre les deux modes de représentation, musical et poétique, était en partie appelé par le besoin d'établir un système de notation commun entre les répertoires issus d'une tradition mensurale au faîte de sa complexité (l'*ars perfecta* d'ascendance franco-flamande) et ceux qui, en restituant musicalement les mouvements de la parole et du corps, concentraient toutes les attentions des humanistes impliqués dans une entreprise de réforme culturelle. Salinas à son tour se reposera sur l'expérience de ces pratiques non écrites pour asseoir sa théorie. Si exceptionnel soit son traité par son ampleur et sa profondeur, il n'en est pas moins l'expression la plus saillante de cette convergence, à laquelle poussait l'ensemble des aspirations culturelles de son temps. Esquissée par Zarlino, la synthèse des conceptions mensurales modernes et des procédés métriques « à l'antique » se verra réalisée dans le traité de Salinas.

1. Outils et procédés de l'*ars rhythmica*

Comment fonctionne ce système non écrit, capable néanmoins de restituer sans ambiguïté toute la « diversité » des mouvements sonores ?

1.1. Système et variété

Le rythme comme « système » de pieds

Au premier chapitre du traité de rythmique, le détour par les définitions du rythme données par Platon et Aristide Quintilien introduit le lecteur aux notions d'« ordre et de « système », constitutives de la théorie antique. Quand Nicolas Bergier reprendra ces références vers 1600, il en donnera des gloses très similaires, tout en proposant pour le grec σύστημα plusieurs substantifs (« constitution », « assemblage », et plus loin « sui[t]te ») qui traduisent bien la logique constructionniste mise à l'honneur notamment par Héphestion et l'école alexandrine :

Source grecque	Définition de ῥυθμός	Salinas, V, 1, p. 235-236	Bergier, VI, p. 52
Platon, *Lois*, II	τῇ δέ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμόν ὄνομα έστι	motus autem ordini Rhythmo nomen est	a l'ordre des mouvemens on a donne le nom de Rime
Aristide Quintilien, *Peri Mousikè*, XIII, 8-9	σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν σῦγκειμένων	constitutionem ex temporibus, certo dispositis ordine	une constitution ou assemblage de temps, disposez par certain ordre

La puissance unificatrice du rythme s'applique donc à « assembler » et « disposer » des « temps premiers » conçus comme des unités ordonnées et soumises à un décompte, le rapport entre rythme et nombre étant classiquement traduit par l'homophonie significative entre les termes de ῥυθμός d'une part, et ceux d'ἀριθμός (« *numerus* » chez Salinas, V, 1, p. 235) ou d'ἄρυθμος (« nombre » chez Bergier, VI, p. 48) d'autre part. Ce fondement numérique constitue le terme commun entre les objets de l'harmonique et ceux de la rythmique :

Dicimus etiam tempora, quae in sonis metiuntur aures, vt numeros se habere, et sonum pauciora tempora in sui prolatione consumentem, ad eum, qui plura consumit, sic in rhythmica comparari, vt in harmonica sonus acutus, qui numeris in minoribus reperitur, ad grauem, qui maiores habet numeros, comparatur. (V, 6, p. 245)	Nous affirmons encore que les temps, mesurés par les oreilles dans les sons, se comportent comme des nombres, et que le son qui consomme moins de temps en son émission, comparé à celui qui en consomme plus, est en rythmique comme l'est en harmonique le son aigu, repérable dans les plus petits nombres, comparé au grave, qui a les plus grands nombres.

Dans la tradition platonicienne, véhiculée par Aristide Quintilien, cet « ordre » des temps rythmiques et des sons harmoniques, soumis au critère de l'équilibre (eurythmie, symétrie),

acquiert une double valeur, esthétique et ontologique, l'adjectif grec ἡρμοσμένον venant désigner la disposition harmonieusement « ordonnée » d'un corps sonore « informé » par le rythme :

Est enim quod prouenit ex Harmonia aptissimum vocum temperamentum, quod ἡρμοσμένον Graeci vocant ; veluti plenum modulationis corpus ex ordinata sonorum, atque interuallorum dispositione consistens. In quo melos quidem exerceri potest : veruntamen nisi Rhythmus accedat, informe et sine anima merito dicatur. (V, 2, p. 238)	Ce qui provient de l'Harmonie est certes très propre au tempérament des voix, que les Grecs nomment ἡρμοσμένον ; à savoir un corps plein de modulations consistant en une disposition ordonnée de sons et d'intervalles. En ce corps, on peut toujours mettre en œuvre le *melos* : mais tant que le *rhuthmos* ne s'y joint, il ne méritera que d'être appelé informe et sans âme.

Cette dernière référence antique entrera dans une chaîne de définitions métaphoriques du rythme comme forme masculine, et de l'harmonie comme matière féminine, métaphores dont les échos se perçoivent jusque dans les traités de rythmique français. Mais pour l'heure, il nous faut dégager la dynamique du système à partir de la définition canonique du « pied » donnée par Héphestion, et reprise tant par Salinas que par Nicolas Bergier et Marin Mersenne. Elle adjoint à la notion scientifique d'« ordre du mouvement » celle de « variété » :

Ac scire oportet has temporum collationes ab antiquis, quoniam in motibus fiunt, pedes appellatas fuisse; pes enim motum significat, sonis et syllabis attributum : nam sonus videtur aliquando celerius absolui, et aliquando tardius. Est autem pes certa sonorum constitutio, temporibus ac numero variata. Sic enim Graece definit Hephestio. (V, 6, p. 245)	Et il faut savoir que ces assemblages de temps chez les anciens, puisqu'ils se donnent dans des mouvements, furent appelé « pieds » ; car pied signifie mouvement, attribué au son et à la syllabe : d'autant que le son semble être délivré parfois plus rapidement, parfois plus lentement. Aussi le pied est-il « une organisation fixe de sons, variée en ses temps et ses nombres ». Ainsi le définit le Grec Héphestion.

La notion de variété entrant dans la définition d'Héphestion s'applique à la fois à la durée et au nombre des sons employés, ce que Bergier précisera en ces termes :

> Or le pied n'est autre chose d'Hephestion ; que certaine suitte, assemblage ou constitution de sons diversifiés par temps et par nombre. […] Car au pied ces deux choses sont a considerer, la longueur ou briefveté des sons, & le nombre d'iceux qui ne peut estre moindre que de deux ny plus grand que de huict.[151]

La différence d'approche entre poètes et musiciens, autrement dit entre métriciens et rythmiciens, se joue sur ces deux facteurs de variété. D'une part, la « longueur ou briefveté » des sons assemblés ne peut aller que du simple au double pour les métriciens, qui se fondent d'ailleurs sur un modèle syllabique en partie irréaliste (une longue vaut deux brèves), mais pour les rythmiciens, elle peut adopter des dimensions inférieures, intermédiaires ou supérieures ; le modèle métrique s'imposera néanmoins au niveau spéculatif pour son économie et son efficacité,

[151] Nicolas Bergier, *La Musique spéculative*, p. 122

et ce rapport pour le moins artificiel d'équivalence entre une longue et deux brèves sera maintenu dans tout l'exposé par Salinas. La restriction des éléments de composition à deux termes (deux *morae* ou « temps sonores » équivalents à deux syllabes brèves ou une seule syllabe longue) assure ainsi au système un maximum d'efficacité dans sa description complète des combinaisons possibles, à l'intérieur d'un cadre perceptif et rationnel limité par nos capacités de décompte intuitif. D'autre part, la diversié des nombres de temps se trouve pour les métriciens intimement corréllée au nombre de syllabes (brèves ou longues) par pied métrique, alors que pour le rythmicien, la limitation du nombre de syllabes par pied n'est pas un facteur théoriquement contraignant ; cependant, la doctrine du rythme s'en tiendra par commodité, tout au moins dans ses illustrations musicales, à un nombre maximal de syllabes par pieds équivalant au nombre maximal de temps.

Nous avons vu que la posture rythmicienne de Salinas, étayée par l'autorité de Quintilien, le conduisait à critiquer chez Ravizza, plus fidèle à la tradition métricienne, la limitation dogmatique et arbitraire du nombre minimal de deux syllabes par pied, reposant sur une analogie entre mouvement pendulaire et prononciation : pour Salinas, au contraire, une syllabe longue peut à elle seule occuper l'espace d'un pied entier, ce qui lui permet de rendre raison de l'équivalence entre battue pyrrhique et *tactus* à la semi-brève. Inversement, dans l'espace maximal d'un pied de huit temps, saint Augustin n'autorisait (« *ad musicum rhythmum admittit* ») qu'un maximum de quatre syllabes, équivalentes aux quatre longues du dispondée ; chez Salinas, toutes les « solutions » de longue en brèves sont permises, au nom de la plus grande diversité possible (« *ad diversitatem et pluritatem pedum faciendam* », V, 13), et en rendant raison à une battue dispondaïque à la longue imparfaite. Ainsi limitée entre un minimum et un maximum de temps, du pyrrhique au dispondée, et ne travaillant que sur des assemblages d'unités indivisibles (la syllabe brève), cette variété dans la construction des pieds, puis dans leur assemblage, constituait l'un des enjeux principaux de la maîtrise de l'*ars rhythmica*.

Les principaux pieds métriques

Genre égal

Nombre de temps	2	4	6	8
Ratio arsis/thesis	1 :1	2:2	3:3	4:4
Pied	∪ ∪ pyrrhique	— — spondée — ∪ ∪ dactyle ∪ ∪ — anapeste ∪ — ∪ amphibraque ∪ ∪ ∪ ∪ proceleusmatique	— ∪ ∪ — choriambe ∪ — — ∪ antipaste ∪ — ∪ — diiambe — ∪ — ∪ ditrochée etc.	— — — — dispondée etc.
Mesure correspondante	*compás menor*	*mensura maior / compás mayor* *tempus imperfectum*	*tempus perfectum*	

Genre inégal

	double		sesquialtère	sesquitierce
Nombre de temps	3	6	5	7
Ratio arsis/thesis	2:1	4:2	3:2	4:3
Pied	— ∪ trochée ∪ — iambe ∪ ∪ ∪ tribraque	— — — spondée — — ∪ ∪ ionique majeur ∪ ∪ — — ionique mineur etc.	∪ — — bachique — ∪ — crétique — — ∪ palimbachique — ∪ ∪ ∪ péon 1 ∪ — ∪ ∪ péon 2 ∪ ∪ — ∪ péon 3 ∪ ∪ ∪ — péon 4 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ortius	— — — ∪ épitrite 1 etc.
Mesure correspondante	*proportio minor* *plausus trium minimarum*	*tempus perfectum*		

Définitions du tempus : la convergence du système mensural et du système métrique

Dans l'intention de fonder en raison le réajustement du système mensural sur le système métrique, Salinas insiste pour distinguer le *tempus* dont il est question dans ces définitions antiques du rythme, unité de mesure du mouvement et partie minimale du *plausus*, tant avec celui que la théorie musicale de son époque avait assimilé à la *mensura* d'une brève, valant trois (*tempus perfectum*) ou deux (*tempus imperfectum*) demi-brèves, qu'avec le *tempus sonorus* que Gaffurio et Zarlino avaient associé à la mesure de demi-brève. Chez ces deux derniers auteurs, la tentative de jonction entre *plausus* métrique et *tactus* rythmique se heurte à cette définition du *tempus* qui tient encore à distance la théorie antique. Gaffurio attribue ainsi au *tempo sonoro* la durée d'un *tactus* à la demi-brève, divisé en *arsis* et *thesis* :

Nam secundo che la mensura del pulso humano se considera in uno tempo diviso in duy moti: cioe in uno ascendente e l'altro descendente: quali son dicti da Physici sístole e diástole : da Musici Arsis e Thesis : cosi li Curiosi posteri hano ascripto la	Car de même que la mesure du pouls humain s'évalue en un temps divisé en deux mouvements, à savoir l'un ascendant et l'autre descendant, que les Physiciens appellent systole et diastole, et les Musiciens *arsis* et *thesis* ; de même les savants plus

mensura de uno tempo sonoro a la semibreve […] distincto in duy moti aequali de tempo quali son dicati e applicati a doe minime.[152]	récents ont attribué la mesure d'un temps sonore à la demi-brève […] divisée en deux mouvements égaux en temps, qui sont assimilés et appliqués à deux minimes.

Zarlino se fait le relais de la même confusion, en assimilant *tempo sonoro*, *battuta* et *plausus* augustinien, comme on le voit à cet extrait des *Istitutioni* dont le luthiste Jehan Lefort a produit une traduction au début du XVII[e] siècle : [153]

Onde dopoi dato tal'ordine, alcuni de i Musici chiamarono cotal segno Battuta, alcuni altri Tempo sonoro, & alcuni altri; tra i quali è Agostino dottore Santissimo nel Cap. 10. del Secondo libro della Musica, lo nominano Plausum; che uiene da Plaudo uoce latina, & uuol dire il Battimento delle mani.[154]	Parquoy après l'invention d'un tel ordre, aucuns l'ont appelé la Battue, autres temps sonoreux, et quelques autres, comme St Augustin, Docteur très Sainct, au Chap. 10[ème] du 2[ème] livre de la Musique l'ont nommé *Plausum* ; qui vient de *Plaudo*, mot latin qui signifie batre et *Plausum* vaut autant à dire que battemans de mains. (BNF, Français 19101, p. 259-260)

Pour définir le *tempus sonorus* dans des termes conformes à la théorie antique du rythme, et le distinguer ainsi clairement de son acception moderne rencontrée chez des auteurs comme Gaffurio et Zarlino, et enfin corriger l'assimilation entre *tempus* et *plausus* que ce dernier attribue indûment à saint Augustin, Salinas convoque à la fois Aristide Quintilien[155] et Francon de Cologne.[156] Il applique ainsi au *tempus* une nature atomique, une condition phonétique, et une durée réalistiquement déterminée : il correspond à la durée minimale de phonation « dans la plénitude de la voix » (« *in voce plenitudine* »), autrement dit à une émission vocale minimale dont la vitesse autorise néanmoins la reconnaissance d'un phonème, d'une syllabe. Avec un certain empirisme, le texte interprète cette *mora* (rétension) minimale de la voix en rythmique par analogie avec la *tensio* minimale de la corde en harmonique. De même que les sons harmoniques pris en charge par la science sont ceux qui engendreront entre eux une tension, d'égalité (unisson) ou d'inégalité (intervalles) ; de la même manière, les temps susceptibles d'entrer dans des relations d'égalité ou d'inégalité sont définis par une dimension minimale perceptible et théoriquement indivisible, leur permettant par gémination d'entrer dans des relations d'opposition et de complémentarité.

---

[152] Franchino Gaffurio, *Angelicum ac divinum opus musice*, Gotardum de Ponte, Milan, 1508, III, 1, « De le consyderatione et descriptione de le figure del canto mensurato », f° Fi v.

[153] Gioseffo Zarlino, *Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques, composées par maistre Joseph Zarlin, maistre de chappelle de la sérénissime Seigneurie de Venise, traduitte d'italien en françois par maistre Jehan Lefort, musicien, où sont adjoustez les exemples pour le luth, par le traducteur*, Bibliothèque Nationale de France, manuscrit Français 19101.

[154] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, p. 207.

[155] Aristide Quintilien, *Peri Mousikè*, I, 14, éd. Teubner, Leipzig, 1963, p. 32 ; éd. François Duysinx, Droz, Genève, 1999, p. 78.

[156] Francon de Cologne, *Ars cantus mensurabilis*, éd. Gilbert Reaney et André Gilles, American Institute of Musicology, Rome, 1974, f° 78r.

Tempus etiam, vt diximus, minima est canendi, vel silendi mora ; quod item Aristides primo suae musicae libro his asserit verbis; nam tempus, inquit, est indiuiduum, et minimum, quod et signum vocatur, et locum obtinet vnitatis, Veruntamen vt in Harmonica non quilibet sonus est ad harmoniam aptus, sed ille tantum, qui tensionem habet harmonicam, vt ex eo cum altero aequali vel inaequali, vnisonantia possit, aut interuallum harmonicum procreari: sic etiam minimum tempus in Rhythmica, vt Franconis vtar verbis, non dicitur quodcunque minimum, sed quod in vocis plenitudine minimum est, vt ex illo geminato minimus pes oriri queat, quem necesse est duo saltem continere tempora, vt in duas partes diuidi possit, quas, arsin, et thesin, Graeci vocant, quod in vno tempore, cum indiuisibile sit, fieri non potest, (V, 4, p. 241)	Or le temps, disions-nous, est une rétension [*mora*] faite en chantant ou en silence ; comme l'affirme Aristide par ces mots, dans son premier livre sur la musique : « car le temps, dit-il, est à la fois indivisible et minimal, par quoi on lui attribue le signe et la place de l'unité. »[157] Cependant de même qu'en Harmonique n'importe quel son n'est pas apte à l'harmonie, mais seulement celui qui a une tension harmonique, de sorte qu'en entretenant avec d'autres des rapports d'égalité ou d'inégalité, il puisse s'engendrer soit un unison soit des intervalles harmoniques ; de même aussi le « temps minimal » de la Rythmique, pour employer l'expression de Francon, ne se dit pas de n'importe quel minimum, mais du « minimum requis dans la plénitude de la voix », de sorte que par gémination il donne naissance au pied minimal, qui ne peut contenir que deux temps, et se prête ainsi à une division en deux parties nommées par les Grecs *arsis* et *thesis*, ce qui ne peut se donner en un seul temps indivisible.

Le rectificatif apporté par la définition du *tempus* n'est pas anodin, puisqu'il engage la cohérence spéculative du traité entier, reposant sur l'assimilation entre *tempus* rythmique et unité arithmétique. Comme le son harmonique, le temps minimum rythmique ne peut se définir que comme partie d'une relation avec un autre lui-même, autrement dit comme terme d'une proportion. Il a également un statut épistémologique de « limite » au sein d'un continuum, qui relève à la fois de l'arbitraire scientifique (dimension « fictive » de la théorie) et de la réalité de la perception (dimension « réaliste »). La relation proportionnelle constituée par les temps minimums « géminés » s'incarne ainsi dans un mouvement (*arsis-thesis*, *plausus*) qui tient lui aussi à la fois de l'idéalité scientifique et de la réalité sensorielle, la proportion (ou raison) de temps minimale correspondant au pied minimal de deux brèves ou pied pyrrhique :

Arsis ergo et thesis, quae Latine sublatio et positio dicuntur, significant in rhythmica manus, vel pedis motum, in quo earum vtralibet, vt minimum, vnum tempus consumit, et ex utraque pedes per eas gradientes constituuntur, quibus metrorum omnis ratio inter se praefinita subsistit. Pes autem ex vnius temporis sono fieri non potest: sed quemadmodum in proportione duo numeri requiruntur, et ad interuallum constituendum duobus opus est sonis; sic etiam ex duobus temporibus, aut ex pluribus in duas partes diuisis,	Or, *arsis* et *thesis*, en latin *sublatio* et *positio*, signifient pour la rythmique le mouvement de la main ou du pied, de sorte qu'en l'un des deux se consomme au moins un temps, et qu'à partir des deux se constituent des pieds allant par leur moyen en ordre croissant, et dont tous les mètres conservent la proportion prédéfinie par leur rapport.[158] De plus, un pied ne peut se faire avec un seul temps : mais de même qu'en proportion deux nombres sont requis, et de même qu'il faut deux sons pour constituer un intervalle ; c'est également avec deux

[157] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Tiempo es la individualidad mínima, llamada también signo, y tiene el lugar de la unidad » (p. 420).

[158] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Así, pues, el arsis y la tesis, el alzar y el dar, indican en la rítmica el movimiento de la mano y del pie, en el que cada una consume un tiempo mínimo ; así se forman los pies como subiendo por ellas. En ellas está predelimitada toda la razón de los metros entre sí. » (p. 421).

pedes procreantur. (V, 5, p. 242)	temps, ou bien plusieurs temps divisés en deux parts, que des pieds sont engendrés.

Le ré-alignement du système mensuraliste sur le système métrique se fera donc au prix d'un décalage entre le nom des figures de « brève « et de « longue » et la réalité de leur fréquence de percussion. Ce décalage correspond au glissement historique de la nomenclature originelle vers les plus longues durées de temps. Inversement, en redéfinissant le *tempus* comme minimum d'émission vocale, l'opération de recadrage permettra de fonder à nouveau le système sur une unité de temps minimale perceptible. La première interaction de deux temps sonores minimaux, interprétée en termes proportionnels, représentant la mesure, le pied, ou le *plausus* minimal, elle devient la matrice des rythmes musicaux et de leurs différents modes. La définition du *tempus minimus* est ainsi mise en regard avec la figure essentielle de *minima*, « dont le nom est conforme à la nature du temps unique » :

Ex quo manifestum est, vnum tempus ei figurae, quam practici breuem appellant, perperam ab illis atributum fuisse ; quandoquidem in spatio temporis, quod in breuis cantu consumitur, nonnunquam semel manu tollitur, et ponitur in eo, quem ipsi compassum maiorem appellant, nonnunquam bis in eo, quem minorem dicunt: vnum vero tempus indiuisibile prorsus esse, dictum est, quare neque ei figurae, quam semibreuem vocant, attribui potest; siquidem illa etiam in arsin, et thesin diuisa, fere omnes recentiores vtuntur. Reliquum est ergo vt ei, quam minimam dicunt, aptari debeat : cuius nomen valde consentaneum est vnius temporis proprietati, quod minimam esse diximus in sono moram, quae nunquam in arsin, et thesin plausu diuiditur, quin potius plausus figurae semibreuis in duas minimas partitur, quarum altera sublationem, altera positionem manus continet. Neque duae figurae minima minores plausum integrum possunt efficere: et fortassis idcirco minima dicta est, non quia minima sit figurarum essentialium, vt practici dicunt; sed quia minima pars sit duarum, in quas minimus plausus, vt tempus, in quas minimus pes diuidi potest. (V, 4, p. 242)	Il est évident que c'est à tort que les praticiens ont attribué « un temps » à la figure qu'ils appellent « brève » ; puisqu'en l'espace de temps consommé par le chant en une brève, parfois on lève et baisse une seule fois la main, dans ce qu'ils appellent *compás mayor* [battue spondaïque, à la brève], parfois deux fois, au *minor* [battue pyrrhique, à la demi-brève]; mais nous avons dit qu'« un temps » est absolument indivisible, par quoi on ne saurait non plus lui attribuer la figure appelée « demi-brève », du moment que presque tous les modernes s'en servent également pour la diviser en *arsis* et *thesis*. Il ne lui reste plus qu'à s'adapter à celle appelée « minime » : ce nom est très conforme aux propriétés du temps unique, dont nous avons dit qu'il était la rétension minimale dans le son, et qu'il ne saurait être divisé en *arsis* et *thesis*, d'autant que le *plausus* d'une figure de semibrève la partageant en deux minimes, on aura l'une au levé, l'autre au posé de la main. Il n'est pas vrai non plus que deux figures inférieures à la minime puissent former un *plausus* complet : et c'est peut-être pour cette raison qu'on l'appelle minime, non qu'elle soit la plus petite des figures essentielles, comme le disent les praticiens ; mais parce qu'elle est la partie minimale des deux composant un *plausus* minimal, comme l'est le temps, par quoi peut se diviser un pied minimal.

L'alignement des deux systèmes sur l'équivalence entre syllabe brève et figure de minime a avant tout une vocation didactique, en permettant aux musiciens et aux grammairiens de s'entendre sur un même plan :

Eas a practicis accipientes, vt tam a Musicis, qui syllabarum quantitatem nescierint, quam a Grammaticis, qui cognitionem eius habuerint, exactius et facilius possimus intelligi. (V, 5, p. 244)	En empruntant ces figures aux praticiens, nous souhaitons être compris avec plus de précision et de facilité tant par les Musiciens qui ignorent la quantité syllabique, que par les Grammairiens qui en ont la connaissance.

Mais l'alignement a également une vertu éclairante sur le système mensural, en permettant de lire ses différents niveaux de division de manière hiérarchisée. Dès le premier niveau d'intégration métrique, le pied, apparaissent des unités temporelles significatives mises en comparaison (*arsis-thesis*), que nous appellerions « pulsations », et dont les divisions internes n'auraient pas d'impact rythmique significatif :

Quae autem minima velociores sunt notae, illae quia minimam diuidunt quantitatem, similes sunt numeris fractis, qui vnitatem in partes secant. (V, 4, p. 242)	Quant aux notes plus rapides que la minime, en tant qu'elles divisent la quantité minimale, elles sont semblables aux fractions qui découpent l'unité en parties.

Nous verrons quel traitement intégré des « diminutions » une telle conception implique. Pour l'instant, voyons comment l'analogie entre musique et grammaire atteint son objectif fondamental : restituer au système de notation sa cohérence et sa rationalité.

Pied, battue et percussion

L'ambition de l'ensemble de l'exposé des pieds rythmiques au cinquième livre peut se ramener à cette formule : on peut trouver une « battue musicale » (*plausus*) adaptée à tous les pieds de deux à huit temps (« *in omnibus numeris plausus musicus inveniatur* »), exceptés ceux de sept temps :

Sicut consonantijs omnes proportiones consequenter usque ad sextuplam aptae sunt, et sestupla inepta, octupla verò denno aptissima est, etiam omnes à duorum usque ad sex temporum pedes, nullo numero intermisso, musico rhythmo conveniunt, septem autem nequaquam, octo verò temporum convenientissimus est. (V, 12, p. 257)	De même que toutes les proportions consécutives jusqu'à la sextuple sont aptes aux consonances, et la septuple inapte, alors que l'octuple l'est à nouveau au plus haut degré, de même tous les pieds de deux à six temps, sans excepter aucun nombre, conviennent au rythme musical, quand ceux de sept le sont pas, alors que ceux de huit temps conviennent parfaitement.

Qu'est-ce qui vaut à ce simple geste de battue d'être l'objet d'une telle enquête scientifique ? C'est que le *plausus* rend compte par similitude (*per similitudinem*) de l'ordre des temps, conçus comme les termes numériques de relations proportionnelles, et se présentant à la mémoire, selon la belle métaphore de saint Augustin reprise par Salinas et Bergier, sous la forme de « vestiges » de leur manifestation sonore. C'est la *percussio*, partie sonore de la battue, comme l'entendait déjà Aristide Quintilien (*Peri Mousikè*, I, 13), qui matérialise l'organisation du pied en deux parties, *arsis* et *thesis*, proportionnelles entre elles :

Diuiditur autem necessario pes in arsin, et thesin; quae sunt Latinis sublatio, et positio manus, ut Diuus ait Augustinus aut pedis, vt Victorinus, et alij in quarum alteram cum sono, et alteram sine sono partitur omnis pes proportionabili numerositate seruata: fit enim sonus in positione manus, siue pedis; in sublatione vero non, ex quibus certam temporum inter se proportionem custodientibus plausu componitur. Quem Itali musici, et Galli menusuram vocant: Hispani vero compassum ad circini similitudinem, quem eodem nomine nuncupant: quemadmodum enim circino in partitionibus interuallorum; ita compassu (vt vocant) hoc est, sublatione, et positione manus, in diuisionibus pedum vtuntur. (V, 4, p. 241-242)	Il est donc nécessaire de diviser le pied en *arsis* et *thesis* ; qui sont pour les latins *sublatio* et *positio* soit de la main selon saint Augustin, soit du pied selon Victorinus ; l'une avec du son, l'autre sans le son se partagent chaque pied, en respectant une numérosité proportionnelle : du son est produit au posé de la main ou du pied, mais pas au levé, et tous deux composent le *plausus*, en observant entre eux une certaine proportion de temps. C'est ce que les musiciens italiens et français nomment *mensura*, mais les espagnols *compás*, par analogie avec le compas [*circinus*], auquel ils donnent le même nom : tout comme on utilise le compas pour partager les intervalles, ainsi emploiera-t-on ce qu'ils appellent *compás*, c'est-à-dire le levé et le posé de la main, pour diviser le pied.

En le segmentant en deux parties proportionnelles entre elles, la *percussio* confère au pied son identité, qui tient, comme l'a rappelé Jesús Luque Moreno, à deux caractères déterminants : son γένος, c'est-à-dire la relation proportionnelle entre ses deux parties (χρόνοι ποδικοί) ; et sa διαφορά κατ'αντίθεσιν, à savoir s'il commence par ἄρσις ou θέσις.[159] Là où le signe de mensuration ne donnerait que le genre conventionnel de division de durées standard, la théorie du *plausus*, par nature non écrite, propose donc un traitement spécifique à chaque configuration rythmique, et apporte à chaque situation une double information : la proportion conservée entre les parties du pied, et l'ordre d'apparition des termes qui le composent.

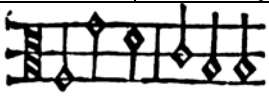
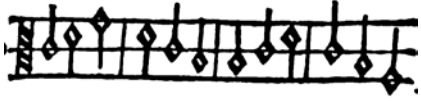
En préférant l'espagnol *compás* au latin *mensura*, Salinas met prudemment à distance ce second terme, dont il relève par ailleurs l'ambiguïté (V, 17, p. 267). L'indépendance entre le *plausus* propre à chaque pied et la « mesure » des temps de chaque pied se comprend bien à travers les exemples du traité.

La notation des exemples suit une évolution notable au cours des trois livres. L'entraînement progressif aux niveaux de segmentation intégrés que constituent le pied, le mètre et le vers s'enrichit ainsi de stratégies visuelles qui recourent aux signes graphiques propres à la notation musicale, en particulier les barres de division. Leur usage raisonné tout au long du traité permet de mieux faire apparaître ces niveaux de segmentation successifs, en délimitant d'abord, au cinquième livre, des pieds isochrones, avec un barrage fréquent équivalant à une « mesure » ; puis, en définissant au cours des sixième et septième livres des niveaux d'intégration supérieurs, avec une utilisation de plus en plus rare et parcimonieuse des barres verticales, désignant occasionnellement les fins de mètre ou de vers. En cela, les exemples du traité confirment qu'il

[159] Jesús Luque Moreno, *Arsis, Thesis, ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Universidad de Granada, Grenade, 1994, p. 10.

est réducteur de vouloir n'attribuer aux barres de division des différentes notations du XVI[e] siècle qu'une vocation à restituer, adéquatement ou non, des groupements isochrones. Mais surtout, l'ensemble du traité démontre que le lecteur ou l'étudiant était appelé dès les premières leçons à suppléer par le geste à ce que nous considérons comme un défaut d'information visuelle : l'absence de barres, ou leur inadéquation avec la battue. C'est au contraire à une capacité de dissociation entre la dimension temporelle du pied métrique (*mensura*) et la forme de sa battue (*plausus*) que faisaient appel de tels exemples.

Ainsi, au cinquième livre, les barres verticales, lorsqu'elles sont présentes, délimitent généralement les pieds, mais n'ont aucune incidence sur la place de leur percussion. Elles signalent donc bien la « mesure » du *plausus* (elles sont isométriques), mais pas son organisation. Aucun signe visuel ne vient donc signaler la place respective de l'*arsis* et de la *thesis*, seule la connaissance de la *percussio* légitime de chaque pied, et de ses variations en fonction des règles de combinaison, permet de restituer la battue. Par exemple, trois battues possibles sont proposées pour le rythme tribraque (⏑⏑⏑), sous un seul et même mode de présentation d'une mélodie dérivée de la chanson *Ea judeos*, rappelant l'expulsion des juifs d'Espagne par décret des Rois Catholiques en 1492, et dont Juan de Anchieta (c. 1462-1523) avait fait, selon Salinas (VI, 7, p. 312), le thème d'une messe aujourd'hui perdue :

Percutitur autem hic Rhythmus prope semper in primo sono, quia pro trochaeo frequentius, quam pro iambo ponitur, vnde frequentissimus est in tympanis et cantilenis vulgaribus, quibus ad concitatiores saltationes vtuntur. Potest tamen in secundo et tertio sono percuti, vt in his patet exemplis. Exemplum Rhythmi tribracho currentis decem pedum in primo sono plaudendi :	Ce rythme se percute presque toujours sur le premier son, car on le met plus souvent à la place d'un trochée que d'un iambe, et il est très fréquent aux tambours et aux chansons vernaculaires, où il sert aux danses les plus vives. On peut cependant le percuter au deuxième ou au troisième son, comme il apparaît en ces exemples. Exemple de rythme tribraque courrant sur dix pieds en battant au premier son:
	
Quo poterunt haec verba pangi ;	Sur lequel on pourra chanter ces paroles :
Fugite bona fragilia nec amet homo quod erit in homine leue fugibile fluidum.	
In secundo plaudi poterit praeposito, re, tam in sonis, quam in verbis, ad hunc modum.	En les faisant précéder de *re*, tant aux sons qu'aux mots, on pourra le battre sur le deuxième :
	
et caetera: in verbis sic	Etc. avec ces paroles :
Refugite bona et caetera	
In tertio hoc modo.	Troisième manière :
	
et caetera in verbis,	Etc. avec ces paroles :
Age fugite bona fragilia nec et caetera. (V, 18, p. 270)	

En ce sens, l'utilisation des barres de division permettait de passer subtilement de la notion de pied métrique à celle de mesure numérique, en les faisant coïncider concrètement sur une battue rythmique conventionnelle, dans le sens où elle n'était pas inscrite dans la notation.

La coexistence de formes égales et inégales de battue au XVI^e^ siècle

Le *tactus* garantissant la fidélité de l'interprétation musicale avec la notation des durées, il constituait un point focal très important dans les descriptions à vocation pédagogique du système mensural depuis la fin du XV^e^ siècle jusqu'au début du XVII^e^, comme en témoigne la définition qu'en donne Andreas Ornithoparchus en 1517, et que John Dowland traduira un siècle plus tard dans son édition anglaise :

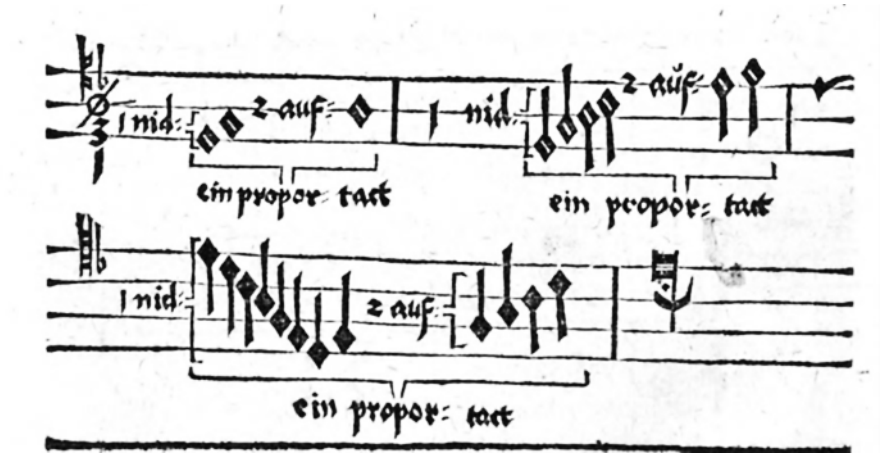
Unde Tactus est motio successive in cantu, mensure equalitatem dirigens. Vel est quidam motus, manu praecentoris signorum indicio formatus, cantus dirigens mensuraliter.[160]	Wherefore *Tact* is a successive motion in singing, directing the equalitie of the measure : Or it is a certaine motion, made by the hand of the chiefe singer, according to the nature of the marks, which directs a Song according to Measure.

Il est important de relever l'ambiguïté propre au terme d'*aequalitas* dans ce contexte : il peut désigner soit l'égalité des mesures entre elles, signifiée par le retour régulier de la main à son point de départ, soit l'égalité entre les parties de la mesure, que montrera l'isochronie entre l'abaissement et le soulèvement de la main. Si la première acception demeurera une qualité inhérente à toute définition de la mesure musicale au XVI^e^ siècle, y compris dans la théorie néo-augustinienne développée par Salinas, où elle garantit la distinction avec le rythme poétique, la seconde en revanche constituera un point de friction entre des conceptions divergentes de la battue musicale, et ce dès les premières années du siècle. En effet, la possibilité de battre également ou inégalement une mesure ternaire impliquera des positions radicalement différentes quant à la relation entre son et geste : il est clair que la seconde option, où les parties du mouvement n'ont pas la même durée, favorisera une conception accentuelle de la mesure, en induisant une relation entre temps fort et posé de la main.

C'est ainsi qu'on voit apparaître dès les années 1500, aux côtés de la forme « égale » requise y compris dans le *tempus perfectum* par les théoriciens de la génération précédente comme Johannes Tinctoris, une forme inégale de *tactus* qualifiée de *proportionatus*, et auquel de nombreux théoriciens se réfèrent comme à une forme de battue universellement répandue, adaptée aux divisions

[160] Andreas Ornithoparchus, *Musice active micrologus*, 1517 (traduction John Dowland, 1609)**,** Livre II, chp. 6, « De tactu », fol. Fiij v, cité par Ruth DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge University Press, 2015, p. 59.

ternaires. C'est d'ailleurs contre ce type de pratique que s'élèveront des théoriciens particulièrement conservateurs comme Sebald Heyden en défendant une forme unique de *tactus* égal, adaptable à l'ensemble des signes de mensuration. Ruth DeFord a repéré une première référence au *tactus* proportionné chez Nicolaus Wollick, dans son *Enchiridion musices* de 1509, où il est appliqué aux proportions triple et sesquialtère, qu'elles soient combinées avec d'autres mensurations en division binaire, ou qu'elles apparaissent à toutes les voix.[161] Le manuel de Nicolaus Listenius, largement diffusé dans toute l'Europe au XVI[e] siècle, s'y réfère également, sans préciser plus que Wollick quelle subdivision interne doit subir ce type de *tactus*.[162] Mais l'exemple que donne Martin Agricola en 1552 décrit précisément le *Proporcien Tact* comme une mouvement inégal où le posé est deux fois plus long que le levé, un geste adapté à la proportion triple (trois semibrèves) comme à la prolation parfaite (trois minimes) :



Martin Agricola, *Musica figuralis deudsch*, Georg Rhaw, Wittenberg, 1552, Chp. 6, « Vom Schlag odder Tact », fol. Giiij v

C'est également selon Vincentio Lusitano la *battuta* qui convient pour les proportions triple et sesquialtère.[163]

La coexistence de formes de battue « égale » et « inégale » pour les mesures en division ternaire est symptomatique d'une crise du système, mais elle lui est aussi une qualité inhérente, en témoignant de la présence simultanée de rapports divergents au temps rythmique, obéissant à des motivations culturelles ou physiologiques parfois antagonistes. Philibert Jambe-de-Fer, en 1556, rapporte ainsi un usage « commun » du battement inégal pour la « mesure de tripla » et pour le « temps parfait », usage qu'il déclare cependant fautif au regard de la doctrine, et qu'il attribue à la « mauvaise coustume & nonchallance » des praticiens :

[161] Nicolaus Wollick, *Enchiridion musices*, 1509, livre V, chp. 6, « De notularum partibus tractu et valore », fol. Gv v, cité par RuthDeFord, *op. cit.*, p. 68.

[162] Nicolaus Listenius, *Musica*, Georg Rhau, Wittenberg, (1537), 1549, II, 10, « De Tactu ».

[163] Vincentio Lusitano, *Introdutione facilissima*, Antonio Blado, Rome, 1553, « Della Battuta » : « In tripla e sesquialtera […] le due [figure] si mettrano nella prima testa, e una nella seconda ».

> Du touchement, ou tacte, appelé par le commun mesure, lequel se raporte a un fraper & lever, nous en avons de deux sortes, encore qu'il soit dit n'en failloir que d'un. Je ne sçay dont est procedee la faute, si non par mauvaise coustume & nonchallance des Musiciens ayant charge de chappelle, chez les Princes ou aux eglises, lesquelx battent ladicte mesure de tripla comme le commun. Assavoir deux en bas, un en haut. La mesure de temps parfait de mesme, la mesure de temps imparfait esgalle tant au frapper qu'au lever à laquelle toutes mesures doivent rapporter. Si tous ainsi ne le font au moins la plus part, puis que l'usage en est tel je n'ay entreprins le corrompre, mais m'en raporte à la bonne discretion des plus doctes.[164]

Lucas Lossius, si attentif aux enjeux didactiques des conjonctions entre grammaire et musique, dans ses *Erotemata musicae practicae* (chp. X), reprend les termes de la définition classique du *tactus* (« *successiva manus motio, omnium notularum ac pausarum in cantu mensuram dirigens* »), et en distingue trois genres : *maior* (à la brève), *minor* (à la demi-brève), et *proportionatus* (à trois demi-brèves en *tripla*, et trois minimes en *prolatio perfecta*).[165] Mais il précise que cette triple forme de battue a une inscription avant tout scolaire, et qu'en dépit de sa plus grande « facilité », elle va à rebours de la tradition établie :

Atque haec communis divisio tactus, recepta in scholis propter faciliorem captum discentium. Si autem artem ipsam canendi, iuxta consuetudinem veterum Musicorum considerare volumus, duo tantum genera tactus constituenda erunt, perfectus scilicet & imperfectus, iuxta duplicia signa perfecta & imperfecta. (Lucas Lossius, *Erotemata*, n. p.)	Voilà la commune division du *tactus*, telle qu'on la reconnaît dans les écoles pour ce qu'elle facilite grandement l'apprentissage. Si en revanche nous souhaitons chanter selon la discipline, d'après la tradition des anciens musiciens, il n'y aura que deux genres de *tactus*, à savoir parfait et imparfait, sous les deux signes du parfait et de l'imparfait.

Les résistances conservatrices à ces traditions hétérodoxes de la battue musicale se font sentir jusqu'au dernier tiers du siècle, chez un auteur comme Cornelius Blockland :

> In 1573, Corn. De Monfort (Blockland) found it quite normal that the sesquialtera temporis with 𝔠 3/2 was executed in a binary *tactus equalis*, instead of a ternary *tactus inequalis* as though only 𝔠 was written ; and he gives copious examples of how 𝔢 notation can be sung at C and how *hemiolia maior* and *minor* can be performed binarily.[166]

Inversement, le chapitre que Zarlino avait consacré à la *battuta*, outre sa référence au *plausus* des métriciens comme équivalent poétique du *tactus* musical, présente des innovations remarquables par rapport aux explications traditionnelles. Tout d'abord, il décrit ce mouvement comme discontinu, marqué par des pauses qui en délimitent deux sections proportionnelles entre elles, en raison égale ou inégale :

---

[164] Philibert Jambe-de-Fer, *Epitome musical*, 1556, cité in Ruth DeFord, p. 43-44.

[165] Lucas Lossius, *Erotemata Mvsicae practicae : ex probatissimis qvibvsqve huius dulcissimae artis scriptoribus accuratè & breuiter selecta, & exemplis puerili institutioni accõmodis illustrata*, Johann von Berg & Ulrich Neuber, Nuremberg, 1563, n. p.

[166] J. A. Bank, *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th century*, Annie Bank, Anna Vondelstraat 13, 1972, p. 247 ; Corneille de Montfort (Cornelius Blockland), *Instruction fort facile*, Jean de Tournes, Lyon, 1571-1573, Chap. IX « Du touchement, ou mesure du chant », p. 33-34.

Et si come la Medicina chiama il primo mouimento συστολή, & il secondo διαστολή ; cosi la Musica nomina la Positione, ouero il Battere θέσις, & la Leuatione ἄρσις. Simigliantemente ; si come il Polso si ritroua di due maniere, secondo l'autorità de i commemorati Prencipi della Medicina ; cioè, Equale & Inequale ; pigliando però solamente quella equalità & inequalità, che nasce della uelocità & tardità, onde si fà il Rhythmo, dal quale nasce molti mouimenti proportionati, contenuti ne i generi Molteplice, & Superparticolare, oltra gli altri, che si lasciano, che non sono contenuti sotto cotali generi; cosi la Battuta si ritroua di due maniere, Equale & Inequale. (Zarlino, *Istitutioni*, 1558, p. 207)	Et tout ainsy que la Medecinne appelle se premier mouvement συστολή et le second διαστολή ; ainsy la Musique appelle la position, ou bien le batre, θέσις et la levee ἄρσις ; semblablement ainsy ; que le poulx se trouve de deux manieres, selon l'hauthorité des deux princes de Medecinne, sçavoir est, esgal et inegal ; prennant l'esgallité ou inegallité seulement, qui vient de la hativeté promptitude ou tardiveté, dont ce faict la rithme de laquelle naist plusieurs mouvementz proportionnez, continuz aux genres multiples et superparticulliers, outre les autres, qu'on laisse, qui ne sont continuz soulz tels genres ; ainsy la battue se trouve de deux manieres, esgalle & inesgalle. (traduction de Jehan Lefort, *op. cit.*, p. 260)

La forme inégale de battue est bien décrite dans les termes du *tactus proportionatus*, mais Zarlino, en cherchant à rattacher cette pratique au paradigme de la proportion, lui confère le titre de *proportio dupla* :

E' ben uero che i Moderni applicarono primieramente alla Battura hora la Breue, & hora la Semibreue imperfette. […] Dopoi le applicarono hora la Breue con la Semibreue, & hora la Semibreue con la Minima, & la diuisero in due mouimenti inequali, applicando alla Positione il Tempo lungo, & alla Leuatione il breue, ponendole in Dupla proportione. Et perche tra la Positione & la Leuatione casca la proportione d'Inequalità, però cotal Battuta si può con uerità chiamare Inequale. (Zarlino, *Istitutioni*, 1558, p. 208)	Il est bien vray que les Modernes appliquent premierement a la batue ores la breve ores la semibreve imparfaicte. […] Depuis ilz y ont appliqué ores la breve avec la demy breve, & ores la demy breve avec la minime, Et l'ont divisé en deux mouvementz inegaux, appliquans a la position le temps long, & a la levée le temps bref, les mettant en proportion Duple. Et pour ce qu'entre la position et la levée tombe la proportion d'inesgallité ; a cette cause telle battue ce peut avec verité appeller Inesgalle. (traduction de Jehan Lefort, *op. cit.*, p. 261)

Cette définition du geste de la main en termes proportionnels fournit une base suffisamment économique pour rassembler sous deux genres distincts, égal et inégal, l'interprétation des multiples signes de mensuration :



Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Francesco de i Franceschi Senese, Venise, 1573, p. 244.

L'absorption de l'usage par la théorie obligera en retour à opérer un réajustement lexicologique, en restituant aux objets de la rythmique musicale les dénominations arithmétiques appropriées. Enfin, Zarlino engagera un exposé synthétique des pieds métriques répertoriés suivant leur genre égal ou inégal de battue, et attribue cette conception polarisée et proportionnée du geste à l'invention des musiciens-poètes de l'Antiquité :

Oue si riduce ogni mouimento proportionato, che si fà con la uoce. Et questo dico, perche gli Antichi Musici, & i Poeti anco, i quali già erano riputati una cosa istessa ; per un certo loro istinto naturale diuisero le Voci in due parti. (Zarlino, *Istitutioni*, 1558, p. 208)	Où se reduit tout mouvement proportionné qui se faict avec la voix ceque je dis pour ce que les Anciens Musiciens et Poetes, qui Anciennement estoit tout un ; par un certain instinct naturel ont divisé les voix en deux parties. (traduction de Jehan Lefort, *op. cit.*, p. 260)

Proportions eurythmiques du plausus

Au sein de cette diversité de pratiques de la battue rythmique au XVI[e] siècle, la tradition métrique, retrouvée par les humanistes, ne présentait pas non plus une homogénéité complète de vues sur la question des proportions du *plausus* (autrement dit du rapport de durée entre la *thesis* et l'*arsis*) qu'on pouvait légitimement considérer comme eurythmiques. Afin de parvenir à un consensus sur le sujet, et en suivant la méthode qu'il s'est fixée dès le début du traité, Salinas mêlera l'examen des proportions du *plausus* avec le témoignage concordant de l'expérience sensible : c'est le *plausus iudicium*, le « jugement émis au moyen de la battue ».

L'inclusion des proportions égale et double, ainsi que le rejet de l'épitrite, de proportion sesquitierce (4:3), étaient des critères partagés par l'ensemble de la tradition métrique. En revanche, l'inclusion de la proportion « sescuple » (sequialtère 3:2), propre aux mètres péoniques célébrés par Héphestion (VI, 13, p. 339-340), fit l'objet de dissensions. Salinas se rangera du côté d'Héphestion et de Terentianus Maurus, et contre l'autorité de Platon, Cicéron, saint Augustin et Marius Victorinus réunis, pour considérer comme « aptes au rythme musical » ces pieds de cinq temps, qui restaient relégués par ces auteurs au seul domaine du « discours libre », l'*oratio soluta* (V, 6), mais qu'il présentera pour sa part comme typiques de la tradition musicale arabe, et par filiation, hispanique. Cette démonstration de la validité rythmique de la mesure à cinq temps, soumise à la double vérification du « jugement des sens et de la raison », représente un des acquis les plus originaux du traité de Salinas, lorsqu'on le compare à l'ensemble des descriptions du rythme musical dans la tradition savante occidentale. La battue « inégale » que Zarlino réservait encore aux rythmes ternaires, s'enrichit chez lui d'une seconde forme non décrite par les musiciens de son temps, mais bel et bien applicable à certains *villancicos* du *Cancionero Musical de Palacio*. Nous examinerons au troisième chapitre de cette étude les implications artistiques et idéologiques de cette défense de la mesure à cinq temps.

Pour l'heure, il suffit de voir que la sélection des proportions considérées comme eurythmiques s'accorde avec l'étude des proportions harmoniques, menée au tout premier livre du *De Musica* : à savoir la proportion « égale » qui, dans l'ordre harmonique, génère l'unisson ; mais aussi, parmi les cinq genres « inégaux » de proportions, la « multiple » et la « superparticulière », mères des consonances harmoniques, et considérées comme sacrées par Porphyre (333-404), le disciple de Plotin et commentateur de la logique d'Aristote. De ces deux genres inégaux cependant, seules les espèces les plus simples sont déclarées aptes au rythme : la proportion double, qui correspond bien à la *battuta inequale* des rythmes ternaires selon Zarlino ; et la proportion sesquialtère, sescuple, ou hémiole, qui correspond aux rythmes à cinq temps. Ces lexiques, jusqu'ici indûment appliqués aux outils de la notation mensurale, prétendent regagner leur signification première, permettant ainsi de relier l'*ars metrica* des grammairiens à l'ensemble des sciences du *quadrivium*.

Égale *consiste en deux nombres pareils*	Inégale *gist entre deux nombres dont l'un est plus grand que l'autre*			
	Multiple *se trouve entre deux nombres, desquelz le plus grand contient le plus petit plusieurs fois justement*		Superparticulière *est entre deux nombres, dont le plus grand contient le plus petit une fois, et une partie du plus petit*	
(1:1, 2:2, 3:3, 4:4)	double (2:1)	triple (3:1)	sesquialtère ou hemiolion (3:2) *raison dautant et demy*	sesquitierce (4:3) *raison dautant & tierce*

Les « raisons » (proportions) les plus simples définies par Nicolas Bergier (IV, p. 34-36)

Aptes au rythme musical

Inaptes au rythme musical

Au moment de rassembler les noms des auteurs qui préconisent de bannir les pieds de sept temps du rythme musical en raison de leur proportion excessivement inégale (4:3), Salinas donne une traduction latine du texte de l'*Enchiridion* d'Héphestion qu'Aldo Manuzio avait intégré en grec à son manuel de grammaire. En quelques lignes, y sont énoncés les genres de proportion que le *plausus* musical peut accepter : égale (1:1, 2:2, 3:3, 4:4), double (2:1, 4:2) et « sescuple » ou sesquialtère (3:2) ; et les genres qu'il rejette, à commencer par l'épitrite (sesquitierce, 4:3) :

Et Hephestio quoque, vt quidem ab Aldo citatur; Metra, inquit, ex pedibus quibusdam fiunt, habentibus vel aequam proportionem, vel duplam, vel sescuplam: aequam, vt dactylus; vna enim longa duabus breuibus proportione respondet: duplam, vt trochaeus: longa enim dupla breuis est: sescuplam, vt bacchius; breuis enim et longa sescupla proportione ad longam sese habent. (V, 11, p. 255)	Et Héphestion aussi, du moins comme le cite Alde : les mètres, dit-il, proviennent de certains pieds, ceux qui ont leur proportion égale, ou double, ou sescuple : égale, comme le dactyle [— ∪∪] : où une longue correspond bien à la proportion de deux brèves ; double, comme le trochée [—∪] : où la longue est bien le double de la brève ; sescuple, comme le bachique [∪— —] : où la brève et la longue ont un rapport de proportion sescuple avec la longue.

Nicolas Bergier, dans sa paraphrase du même texte, s'étend particulièrement sur l'explication de la proportion sescuple, qui devait présenter une originalité déroutante :

> Qui vault autant a dire, que les vers sont composez de certains pieds, dont les parties ont entre elles raison desgalité, comme le Dactile : Car une longue respond Esgallement a deux brefves : double, comme au Trochee : car la longue est double a la brefve : dautant et demy, comme au Bacchius, car sa premiere syllabe, qui est brefve, & sa seconde, qui est longue, font ensemble trois temps en son Eslevation : qui est en raison daultant & demy avec son abbaissement qui se faict sur une syllabe longue qui est de deux temps. Or est il qu'es trois premiers temps il y a autant qu'es deux derniers & la moytie de deux, qui est un. Et partant la raison de ce battement est dautant et demy. [167]

De la même manière, mais avec un sens plus aigu de la précision technique, Terentianus évoque à son tour les trois genres de proportion que pourra emprunter le *plausus* d'un *carmen* : égale ($\alpha = \theta$), double ($\alpha = 2\theta$ ou inversement) ou sescuple ($\alpha = \theta + (1/2)\theta$ ou inversement). Néanmoins, le grammairien-métricien, plus concerné par les rythmes oratoires et poétiques que musicaux, renvoie explicitement l'étude de ces proportions au musicien-rythmicien :

Qui de arsi et thesi loquens sic ait; *Aut enim quantum est in arsi, tantum erit tempus thesi:* *Altera aut simplo vicissim temporis duplum dabit:* *Sexcuplo vel vna vincet alterius singulum:* *Quidquid istis discrepabit absonum, reddat melos.* Et volens ostendere, potius hanc tractationem ad Musicos, quam ad Oratores aut Poetas pertinere, subdit : *Latius tractant magistri Rhythmici, vel Musici.* (V, 6, p. 245)	Lequel Terentianus nous apprend en ces vers [texte latin]. Ce qui signifie, qu'au battement ordinaire des pieds, le temps de leslevement sera esgal a celuy de l'abbaissement : ou l'un sera double contre l'autre simple : ou bien le plus grand surmontera le plus petit de sa moictié. Tout ce qui ne sera conforme a ces trois manieres de battement ne rendra jamais une melodie aggreable. (Bergier, XIV-16, p. 136) [Et voulant signaler que ce sujet concerne les Musiciens plutôt que les Orateurs ou les Poètes, il ajoute : « En traitent plus largement les maîtres Rythmiciens, ou Musiciens. »]

Les épitrites : aux marges du rythme musical

L'eurythmie de la proportion sesquitierce, propre à la mesure de sept temps, est loin d'être acceptée sans ménagements : chez les *Oratores* et les *Poëte* eux-mêmes, les pieds de sept temps ou « épitrites » ne sauraient à eux seuls constituer un rythme, et ne sont acceptés que s'ils s'adaptent au contexte en suppléant momentanément à un pied régulier. Ici, le critère de la battue est supposé jouer à plein son rôle, en combinant perception sensible et rationalité des proportions : le « boîtement » du *plausus* à sept temps apparaît à lui seul comme rédhibitoire, et le désagrément

[167] Nicolas Bergier, *op. cit.*, XIV-16, p. 136.

provoqué par sa percussion régulière ne fait que confirmer par l'expérience des sens l'excessive inégalité de sa mesure (V, 21, p. 277).

L'examen de cette inégalité fait à nouveau jouer les analogies entre proportions harmoniques et rythmiques. Si seuls les pieds susceptibles d'un *plausus* en proportion égale, double ou sesquialtère sont aptes à former des rythmes, c'est qu'ils répondent en cela aux trois consonances parfaites équivalentes que sont l'unisson, l'octave et la quinte. La première consonance imparfaite, la quarte, a quant à elle une raison sesquitierce correspondant à la division du nombre 7 la plus proche de la division égale (4:3). Elle ne peut être rendue « parfaite » qu'accompagnée d'une consonance complémentaire, comme Salinas l'a montré au second livre de son traité. De même que la quarte, première consonance imparfaite, n'a pas de légitimité à former à elle seule une consonance sans l'accompagnement d'une consonance complémentaire, de même l'épitrite est-il employé par les poètes comme un pied supplétif, et uniquement dans un contexte qui « sauve » son imperfection. Cette condition, si elle peut être remplie dans une composition poétique, se heurte cependant en contexte musical à l'impératif de l'*aequalitas*, ou parité temporelle des pieds entre eux. L'argument constitue d'ailleurs la première formulation dans le traité de Salinas de ce principe augustinien :

Ita enim epitriti in locum choriamborum, atque aliorum pedum sex temporum pedes quod etiamsi poëtis multis de causis, quas inferiùs afferemus, licitum est, musicis tamen id facere non licet ; sed tam in sonis quàm in syllabis pangendis paritas temporum in pedibus servanda est, ut in numeris puritas et in plausu servetur aequalitas.	De même, s'il est licite au poète de placer un épitrite à la place d'un choriambe ou d'un autre pied de six temps, comme nous le montrerons plus loin, le musicien quant à lui n'a pas cette liberté : mais tant aux sons qu'aux syllabes chantées il doit respecter dans les pieds l'équivalence des temps, afin de servir la pureté dans les nombres et l'égalité dans la battue.

L'équation entre rythme poétique et rythme musical appelle ici une solution digne des ambitions humanistes. Le problème musical du pied épitrite se posait en particulier dans l'exercice des mises en musique d'odes d'Horace. Le second vers de l'ode *Lydia dic per omnes* (ode I, 8) place par exemple un épitrite à la place d'un choriambe :

Te Deos o- | *ro, Sybarin* | *cur properes* | *amando*

— ∪ — — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ — —

Ce vers conserve bien en sa deuxième partie la nature du choriambe de six temps employé au premier vers (— ∪ ∪ — : *Lydia dic*), mais il commence par un pied épitrite (— ∪ — —), qui présente un surplus d'un temps par rapport à la mesure :

Te Deos o- |	ro, Sybarin
— ∪ — — |	— ∪ ∪ —
7	6

L'enjeu que constituait au XVI[e] siècle la restitution musicale des super-structures métriques comme les odes d'Horace justifiait les efforts déployés par Salinas au dernier livre de son traité pour trouver des solutions d'égalisation de ce type de configuration métrique, sans dénaturer l'identité de l'agencement. La recherche de la « musicalité » des odes d'Horace servira, nous le verrons, des desseins pragmatiques : construire des structures transposables à volonté pour servir au chant des hymnes liturgiques. Le traitement des pieds épitrites, intégrés à ces structures, repose sur la confiance dans le fait qu'ils étaient anciennement assimilés dans une battue commune :

Posset autem aliquis, apti sint nec ne rhythmo musico, dubitare; quoniam illis non solum Oratores, verum etiam Poete, quibus cum musicis maxime conuenit, passim vtuntur: vt Horatius primi libri carminum ode octaua,	On pourra douter s'ils sont ou non aptes au rythme musical ; puisqu'ils sont partout utilisés non seulement par les orateurs, mais aussi par les poètes, qui s'accordent le plus avec les musiciens : comme
Lydia dic, per omnes Te deos oro Sybarim.	
Ex quibus primus et vltimi sunt choriambi, secundus bacchius, tertius epitritus secundus. Quod non vtique facturi fuisse videntur, nisi per musicam eis liceret; quandoquidem Plato in politicis, eandem musicen atque poeticen omnino facit, quod duarum illarum tanta coniunctio sit, tantaque in vtraque numerorum et proportionum similitudo, vt neque rebus separari mutuo posse videantur. (V, 11, 255)	Le premier et le dernier pied sont des choriambes, le second un bachique, et le troisième un épitrite second. Ce qui ne saurait se voir, sauf si la musique ne l'y autorise ; tant il est vrai que Platon en politique rend semblable en tout le musicien et le poète, car il y a tant de parenté entre eux, et tant de similitude entre eux dans les nombres et proportions, qu'on ne saurait les voir séparés l'un de l'autre.

À travers ce questionnement autour de la musicalité de la proportion sesquitierce, on voit ainsi transparaître les aspirations à l'union de la poésie et de la musique communément formulées par l'humanisme renaissant.

L'eurythmie des pieds de six temps

Le nombre 6 étant indifféremment le résultat d'une proportion égale (3+3) ou double (4+2), les pieds de six temps peuvent se distribuer suivant ces deux genres de proportions :

Proportion	Égale (α = θ)		Double (θ = 2α ou inversement)	
θ/α	antipaste	↓ ↑ ⏑— —⏑	molosse	↓ ↑ ———
	ditrochée	↓ ↑ — ⏑— ⏑	ionique majeur	↓ ↑ ——⏑⏑
	choriambe	↓ ↑ — ⏑ ⏑ —	choriambe	↓ ↑ — ⏑⏑—
α/θ	diiambe	↑ ↓ ⏑— ⏑—	ionique mineur	↑ ↓ ⏑⏑——

Classification des pieds de six temps et règles dérogatoires de battue.

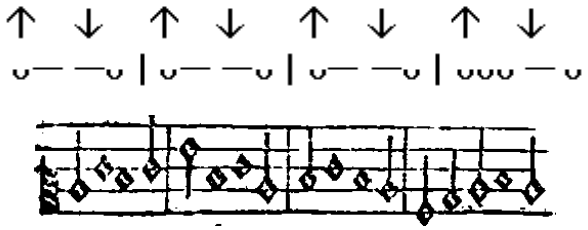
Cependant, la théorie autorise la division de longue centrale par la percussion, pour les pieds ioniques et molosse, permettant ainsi à tous les pieds de six temps de se combiner entre eux sous une même battue égale. La synchronie entre les battues double et égale, caractéristique de ces rythmes, auxquels s'ajoutent les battues par « dipodie » qui sont la règle pour les pieds de trois temps (iambe et trochée), illustre au plus haut point ce que saint Augustin désigne sous les noms d' « eurythmie », de « symétrie » ou de « numérosité », et que l'on peut décrire comme l'inclination naturelle pour un ordre rythmique bien proportionné. Salinas donne comme exemples d'eurythmie non seulement la percussion des forgerons, auxquels la tradition attribue l'invention de la consonance harmonique comme celle du rythme molosse, mais aussi l'ensemble des actions humaines guidées naturellement par un tel ordre : parler, marcher, et même mastiquer (V, 21, p. 275).

Cette équivalence générale des battues pour les pieds de six temps prévaut sur les règles individuelles, considérées comme dérogatoires (V, 10). Ces règles spécifiques suivent généralement la loi qui associe le geste initial à la durée des premières syllabes du pied : s'il commence par une longue (molosse, ionique majeur, choriambe, ditrochée), celle-ci sera percutée. L'inverse n'est pas toujours vrai : si le diiambe est bien percuté sur sa dernière longue, et l'ionique mineur sur la première longue, l'antipaste en revanche peut dans certaines configurations commencer par un posé, « bien qu'il commence par une brève ». Or, cette exception concerne justement un pied composé de deux pieds contraires (trochée-iambe), association que seule rend possible la mesure à six temps, leur juxtaposition dans deux mesures à trois temps étant considérée comme proscrite :

Dictus παρὰ τὸ ἀντισπᾶν quod est distrahere, quia iambus et trochaeus, ex quibus hic compositus est, inter se opponuntur, et quasi in diuersa se trahunt. Hic quamuis a breui incipiat, in metris tamen quibusdam exorditur a manus positione et percussione primae breuis, vt positio habeat tria tempora, et tria sublationi relinquat. (V, 10, p. 254)	Son nom vient de ἀντισπᾶν qui signifie « éclater », car l'iambe et le trochée qui le composent s'opposent entre eux, et tirent chacun dans des directions contraires. Et quoiqu'il commence par une brève, dans certains mètres cependant il démarre au posé de la main avec une percussion sur la première brève, de sorte que la position compte trois temps et en laisse trois à l'élévation.

Salinas donnera un bel exemple d'une telle configuration avec la citation d'une chanson espagnole de laboureurs (« *rusticum Hispanum a messoribus cantari solitum* », VI, 14, p. 344), dont le mètre est constitué de quatre antipastes complets (tétramètre acatalectique). La règle du posé final, dont nous anticipons ici la formulation, oblige cependant à déroger ici à l'ordre *arsis-thesis* prescrit antérieurement :

Segador tirate afuera dexa entrar la espigaderuela.



Les équilibres eurythmiques atteints dans une telle succession de quatre antipastes, pieds de six temps composés de deux éléments antithétiques (l'iambe et le trochée), confèrent à ce mètre des propriétés saltatoires qui ne resteront pas inexploitées : un siècle après la publication du *De Musica*, on retrouvera un tétramètre équivalent dans le « masque » *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, au thème du duo et chœur « Fear no danger to ensue ».[168]

La suprématie de la proportion égale

L'analogie entre les proportions aptes à former les consonances et celles qui gouvernent le *plausus musicus* s'étend jusqu'à la plus grande dimension de battue, au-delà de laquelle la perception du *plausus* s'efface : il s'agit de la mesure où l'ensemble du *plausus* s'ordonne sur huit temps entiers. L'argumentaire développé par Salinas en faveur de la mesure à quatre temps doublés repose à la fois sur le procédé mathématique de la *duplicatio* et sur l'évidence de la perception sensible ; en cela, cet exposé est paradigmatique de sa méthode, et du rôle qu'y joue le *plausus*. D'ailleurs, l'*autoritate* (« *omnium antiquorum, qui hac de re scripserunt* », V, 12, p. 257), si elle vient ici conforter l'auteur dans son hypothèse, ne suffit pas ; ici, elle est redoublée par une *experientia ratione*, une expérience de raison, qui fait valoir la logique de la duplication.

Un argument psycho-physiologique, qui constituera quelques décennies plus tard la base de la réflexion cartésienne sur le rythme, permet de justifier la limite maximale que représente le pied octonaire. Selon Salinas, le dispondée de quatre longues ou huit temps constituerait la limite au-delà de laquelle la perception du *plausus* s'efface, la plus grande mesure que le sens auditif soit

[168] Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, Z. 626, Acte I, n° 6. Dans le *Priest libretto* de 1688, le texte du duo est suivi de l'indication chorégraphique « Dance this Cho. / The Baske ».

capable de percevoir : il n'est pas de plus longue mesure que puissent souffrir les oreilles (« *neque plausus mensura longior est, quàm aures pati possint* », V, 12, p. 257). Tout en se présentant comme le niveau optimal de la perception du *plausus*, le nombre huit constitue en même temps sa ligne d'horizon, au-delà de laquelle le sens ne peut plus recevoir l'impression d'unité représentée par le mouvement *arsis-thesis*. Le lien conceptuel entre nombres et perception s'opère ici en des termes proches de la future psychologie cartésienne.

Mais cet argument est accompagné d'une démonstration d'ordre géométrique, en accord avec le projet général du traité : c'est la logique de la *duplicatio* qui justifiera l'inclusion de la mesure à huit temps dans le champ musical, tout en la constituant à la fois comme la limite maximale et comme le niveau optimal de la perception de la mesure. La progression géométrique (en raison égale) des nombres binaires, quaternaires et octonaires, est investie d'un privilège qui tient à la simplicité de son *ratio*, correspondant à l'égalité stricte (et perceptible) des parties du *plausus*, comme à celle des mouvements binaires marchés ou dansés. Ces nombres sont respectivement associés à la ligne (2), au carré (4) et au cube (8), ce dernier représentant la figure solide optimale. Par analogie, le pied octonaire se trouve valorisé, car il est une voie d'accès à la compréhension intuitive du cube.

L'exposé des pieds de huit temps, obéissant au principe de diversité et de pluralité par dissolution des longues (« *ad diversitatem et pluritatem pedum faciendam* »), et sans égard pour la règle augustinienne qui limitait à quatre le nombre maximal de syllabes par pied, révèlera les possibilités de conflit entre l'ordre rythmique propre aux sons, et l'ordre sémantique propre aux syllabes. Ce risque de confusion, voire de contradiction entre ces ordres, est une conséquence de l'indépendance du rythme musical à l'égard du poétique. Mais il faut remédier à ce déficit de repère verbal : car comment dès lors, dans un même espace de temps (« *idem spatio temporis* »), déceler ce qui est pied, mètre, ou vers ? Autrement dit, qu'est-ce qui nous fait saisir l'organisation rythmique d'une séquence sonore ? C'est la forme du *plausus*, sa « raison », qui offre le critère de distinction entre les divers segments rythmiques emboîtés, et rend ainsi possible une lecture métrique du temps. Un même espace de temps est susceptible d'être interprété par une pluralité de raisons (« *diversis rationibus* ») qui le qualifieront soit comme pied, soit comme rythme, soit comme mètre : « tout jugement doit s'en remettre à la battue » (« *omne iudicium ad plausum referri debebit* », V, 13). Particulièrement opérant pour distinguer les rythmes ne présentant que des successions de valeurs égales, brèves ou longues, le *plausus* révèle donc l'organisation proportionnelle de ces mesures. Dans le rythme pyrrhique, la battue ne couvre qu'un temps au poser et un temps au lever :

Quoniam omnes pedes binorum sunt temporum, in singulis manum poni, et singulis tolli necesse est, et nullus illi pes alius potest misceri, quia non est alius, qui sit duorum temporum. (V, 18, p. 268)	Puisque tous ces pieds sont de deux temps, il faut poser la main sur l'un et la lever sur l'autre, et il ne peut se mêler à nul autre pied, car il n'y en a pas d'autre qui soit de deux temps.

Ce *plausus* caractéristique à deux temps-minimes (*tactus* à la demi-brève) doit être distingué de celui correspondant aux autres pieds constitués uniquement de minimes (tribraque et procéleusmatique) : seul le critère de la battue (*ad plausum recurrendum esse*, V, 18, p. 268 ; « *ex plausu sumendum esse iudicio* », *id.*, p. 269) pourra les différencier, et le fait que ce pied se donne souvent aux instruments percussifs (« *in tympanis aut aere campano percipitur* »), avant même de se joindre à une mélodie (« *ut rhythmus et melos simul percipiantur* »), suggère le fait que ce *plausus* se traduit nécessairement par des variations d'intensité. Dès lors, on ne le confondra pas avec le tribraque (« *quoniam per terna etiam tempora plaudi possint* », *id.*, p. 269), ni avec le procéleusmatique (« *si vero duo tempora ponentur et totidem leuabuntur […] iam non pyrrhichiacus, sed proceleusmaticus dicendus erit* », *id.*, p. 268). Avec ce dernier, le rapport est de duplication, chaque partie du *plausus* consommant alors deux fois plus de temps (*tactus* à la brève) :

Cuius exemplum idem potest esse, quod pyrrhichiaci si plausus longitudo duplicetur : quemadmodum ex pyrrhichio duplicato proceleusmaticus componitur, ita vt sicut plausus, in pyrrhichiaco vnum tempus in positione et vnum in sublatione consumebat, hic in vtralibet bina consumat. (V, 19, p. 272)	Dont l'exemple est identique au pyrrhique si l'on duplique la longueur de son *plausus* : de même que le procéleusmatique se compose d'un pyrrhique dupliqué, de même son propre *plausus*, consommant dans le pyrrhique un temps au posé et un au levé, en consommera ici deux pour chaque.

Ces évidences permettent en réalité de faire valoir l'économie du système, les battues pyrrhiques et procéleusmatiques étant respectivement associées au *plausus minor* à C et au *plausus maior* à ₵ (VI, 4, p. 295). C'est encore le même rapport de duplication qui distingue les battues du spondée et du dispondée, ainsi que celles de leurs mètres respectifs :

Qui vtrum spondaicus an dispondaicus sit, ad plausum reuocandum erit iudicium : in hoc enim quatuor tempora ponentur et totidem leuabuntur, in illo vero duo. (V, 21, p. 277)	Pour décider entre un spondaïque et un dispondaïque, il faut remettre son jugement au *plausus* : dans le second, quatre temps sont posés et autant levés, mais dans le premier seulement deux.

L'échafaudage théorique qui précède permet finalement de rendre compte de répertoires spécifiques évoqués tant par Zarlino que par Salinas : celui des tétramètres redoublés en mesure binaire servant à l'improvisation, et connus sous le nom de Pavana milanesa ou Passamezzo. L'inclusion et la valorisation de ces répertoires s'appuient ainsi sur un appareil théorique que Salinas présente comme commun avec celui qui fonde la théorie des consonances. Le plaisir pris

à la perception des tétramètres en proportion égale cités par Zarlino et Salinas, et illustrés par Diego Ortiz, reçoit ainsi une justification d'ordre purement rationnel.

Duplication et perception : les limites du mètre

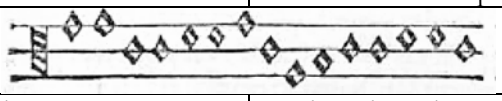
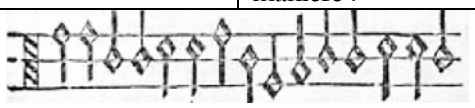
Il nous faut mener à son terme la logique de la *duplicatio*, en anticipant sur la distinction fondamentale entre rythme et mètre telle que la formulent saint Augustin et Salinas : le mètre est défini comme un genre de rythme (« *rhythmus autem et metrum habent se vt genus et species* », VI, 1, p. 286), dont il respecte bien l'ordonnancement mesuré des pieds, mais en haussant cet impératif jusqu'à faire apparaître une unité commensurable supérieure, dont le début et la fin soient perceptibles, identifiables et prévisibles en termes de limites. Ce dernier aspect se trouve immanquablement lié, dans ce cadre esthétique idéaliste, à des valeurs positives (le Beau, le Bien, le Vrai) impliquées dans le concept de symétrie. Ce sont les formes les plus courantes de versification traditionnelle qui font office de modèles pour l'appréhension du phénomène métrique, en particulier les alternances d'octosyllabes et d'heptasyllabes que l'on rencontre aussi bien en espagnol, dans la *copla castellana redondilla* des *romances*, qu'en français chez Ronsard, ou encore en italien dans les chansons bergamasques citées par Salinas. Ces distiques sont caractérisés pas l'inégalité de leurs membres, le second présentant un défaut d'une syllabe par rapport au premier : la métrique classique traduit ce phénomène en termes quantitatifs, et le désigne sous le terme de « catalecte ». À l'inverse, un mètre comprenant un nombre entier de pieds sera considéré comme « acatalectique ».

C'est par un exemple de *villancico* espagnol construit sur ce modèle, et qu'on retrouve dans une version pour chant et vihuela au recueil de Valderrábano,[169] qu'est illustrée la différence entre les tétramètres dispondaïques et procéleusmatiques, avec leurs battues respectives à huit et quatre temps. Ces tétramètres, ou successions de quatre pieds, sont déclarés « catalectiques » car il manque un temps à leur dernier pied :

Donde son estas serranas | *del pinar d(e) Avila son* (8+7 syllabes)
Tétramètre dispondaïque catalectique
— — — —|— — — —|— — — —|— — —
Tétramètre procéleusmatique catalectique
˘˘˘˘|˘˘˘˘|˘˘˘˘|˘˘˘

Vnde etiam erit tetrametrum dispondaicum catalecticum contrarium tetrametro catalectico proceleusmatico ea contrarietate, quae sola potest in quantitate reperiri, per quam maius et minus	Le tétramètre dispondaïque catalectique n'est contraire au tétramètre catalectique procéleusmatique qu'en vertu de l'opposition qui se voit en leur quantité, par laquelle le plus grand

[169] Enríquez de Valderrábano, « Villancico IX. Dónde son estas serranas », *Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547, f° 26v.

dicuntur esse contraria : quod eorum cantus, inter se collati facile demonstrant, dispondaici tetrametri cantus	et le plus petit sont dits contraires. Leurs chants respectifs le démontrent facilement. Voici celui d'un tétramètre dispondaïque :
	
Ad quem canitur Hispanicum hoc,	Sur lequel on chante en espagnol :
Donde son estas serranas del pinar de Auila son.	
[…] Cantus proceleusmatici erit idem sonis dichronis in monochronos mutatis hoc modo,	[…] Le chant du procéleusmatique a les mêmes sons dichrones mutés en monochrones, de cette manière :
	
(VI, 12, p. 333)	

Le tétramètre dispondaïque, battu sur huit temps-minimes (4:4), dédoublant les dimensions du tétramètre procéleusmatique, présente une dimension traditionnellement considérée comme la limite maximale de perception du mètre. Cependant, la logique de la progression double permet d'interroger cette limite maximale, de la même façon qu'elle avait interrogé celle du pied pour l'établir à un optimum de huit temps (dispondée) : le tétramètre dispondaïque de trente-deux temps pourra-t-il à son tour être redoublé sans ruiner la perception du mètre comme totalité ? Cette question fait l'objet d'une *disputatio*, qui conduit finalement Salinas à intégrer l'octomètre dispondaïque de soixante-quatre temps à cet horizon perceptif. Deux arguments forts sont convoqués, qui permettent à Salinas de renforcer l'idée que sa théorie est à la fois plus efficace et plus réaliste que ne l'est le système en vigueur. À l'objection selon laquelle un mètre de soixante-quatre temps serait trop long pour être prononcé sans respiration, il répond en rappelant que dans le système en usage chez les praticiens, la durée de la maxime peut égaler quatre-vingt-une minimes en mode, temps et prolation parfaits :

Quod metrum erit sexaginta quatuor temporum, ita vt metrum aut versus maximus tot habeat tempora quot sunt pedes ; sicut minimus tot tempora quot maximus pes, et fiet ex quadratura maximi pedis octo temporum, qui si longior videbitur quam vt sine vlla respirandi vice valeat enuntiari, non mirum id videri debebit ei, qui nouerit apud practicos si modus, et tempus, et prolatio, vt vocant, in canti perfecta sint, omnes figuras triplo se excedere, et semibreuem aequiualere tribus minimis, et breuem tribus semibreuibus, longam tribus breuibus, maximam tribus longis, quod erit octaginta vniminimis, siue (vt rectius loquamur) temporibus, quae multo plura sunt, quam sexaginta quatuor. (VI, 3, p. 293-	Ce mètre sera de soixante-quatre temps, de sorte que le plus grand mètre ou vers aura autant de temps qu'il existe de pieds, de même que le plus petit avait autant de temps que le plus grand pied.[170] On l'obtient par l'élévation au carré du plus grand pied de huit temps, et si certains l'estiment trop long pour être prononcé d'une traite sans respirer, cela ne doit pas surprendre ceux qui savent que chez les praticiens, quand mode, temps et prolation sont dits « parfaits », les figures augmentent en triplant, la demi-brève équivalant à trois minimes, la brève à trois demi-brèves, la longue à trois brèves et la maxime à trois longues, ce qui fait quatre-vingt-une minimes, ou temps (pour le dire plus

[170] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « lo mismo que el verso más pequeño tendrá tantos tiempos cuantos pies tiene el metro y verso más grande » (p. 510).

294)	rigoureusement), soit beaucoup plus que soixante-quatre.

A cet argument par l'absurde, Salinas ajoute une preuve par l'expérience, puisque les « danses de toutes les nations » fournissent des exemples de tels mètres de soixante-quatre temps. Ces exemples (*Pavana milanesa* ou *Passamezzo*) sont reportés au chapitre concernant les mètres dispondaïques, où ils interviendront comme épilogue :

Quod etiam exemplis ostendi potest metrorum, quibus omnes nationes in saltationibus vtuntur ; vt in illa, quam Pauanam Mediolanensem seu Passum et dimidium apud Italos diximus appellari, cuius cantum apponemus cum de metris dispondaicis agendum erit nobis. (p. 294)	On peut le montrer par les exemples de mètres que toutes les nations emploient en leurs danses : comme celle que les Italiens appellent *Pavana Milanesa* ou *Passo e mezzo*, dont nous présenterons le chant lorsque nous traiterons des mètres dispondaïques.

Il faut dire que la *Pavana Milanesa* ou *Passamezzo* constituait un horizon perceptif topique dans les théories du rythme à la Renaissance : l'exemple figurait déjà chez Zarlino, comme illustration moderne du rythme spondaïque par lequel Pythagore avait, selon la légende rapportée par Boèce, ramené au calme le fougueux Taorminien (« *come etiandio si ode à i nostri giorni ne i Balli, che dimandano Passo è mezo, & Padoane* »)[171]. Nous reviendrons dans la dernière partie de cette étude sur l'articulation entre ces lieux communs, et sur leur réception dans les théories rythmiques françaises de la même époque.

Les critères de combinaison des pieds

La théorie de la combinaison des pieds assure au système une grande souplesse, en faisant jouer les deux principes cardinaux de variété et d'égalité :

Quandoquidem, vt Diuus Augustinus ait, nihil auribus potest esse iucundius, quam vt varietate demulceantur, et aequalitate non defraudentur. (V, 15, p. 262)	D'autant que, comme le dit saint Agustin, rien ne saurait être plus charmant aux oreilles que ce qui les caresse par variété, sans déroger à l'égalité.

Si le rythme est une conjonction de pieds (« *pedum copulatione* ») qui peuvent s'unir correctement et rationnellement, seuls les pieds amis (« *pedes amicos* ») sont propres à s'associer en rythmes, suivant trois critères : l'*aequiparantia* ou *aequalitas* des nombres de temps (« *temporum numero pares* ») ; la même proportion dans la division *arsis-thesis* (« *ratione divisionis in arsis & thesis similes* ») ; la soumission aux critères du pied supérieur en dignité, c'est-à-dire le plus simple (*simplices*), celui

[171] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, p. 209.

qui contient, pour le même nombre de temps, le moindre nombre de syllabes (« *syllabis paucioribus* »).

Salinas emprunte à Ravizza, sans le déclarer, l'explication qui suit :

[Antiqui, vt superius dictum est,] in pedibus religiose tria considerarunt, temporum numerum, eorum diuisionis in arsin et thesin proportionem, et dignitatis ordinem. Et ex singulis pedibus singula rhythmorum genera excogitarunt, ea lege, vt quilibet rhythmus posset admittere solos pedes amicos, hoc est, ei pedi, a quo esset ipse denominatus, temporum numero pares, ratione diuisionis in arsin et thesin similes, dignitatis et naturae ordine posteriores: inimicos autem, hoc est, vel ijs omnibus rebus, vel earum aliqua parte discordes prorsus repelleret. (Ravizza, f° 8v ; Salinas, V, 17, p. 268)	[Les anciens, comme nous l'avons dit plus haut,] veillaient avec une religieuse circonspection à conserver dans les pieds ces trois choses, le nombre des temps, la proportion de leur division en *arsis* et *thesis*, et l'ordre de dignité. Et à partir de chacun de ces pieds ils imaginèrent des genres singuliers de rythmes, en fonction des lois suivantes, que chaque rythme ne puisse admettre que des pieds amis, c'est-à-dire les pieds qui, en regard de celui qui lui fourni son nom, ont des nombres de temps équivalents, des raisons de division en *arsis* et *thesis* similaires, et lui sont postérieurs dans l'ordre de leur dignité et de leur nature : et inversement qu'il repousse les ennemis, c'est-à-dire ceux qui lui sont discordants soit en toutes choses, soit en l'une de ses parties.

L'égalité des temps

Le premier critère, celui de l'égalité du nombre de temps entre les pieds, ne souffrira d'exceptions qu'à condition que des « silences nécessaires » viennent compenser le défaut de temps d'un pied sur un autre. Au cours de sa discussion avec saint Augustin autour du rapport entre nombre de syllabes et nombre de temps (V, 22-23), Salinas revient sur ce thème, en distinguant bien deux types de variation métrique. S'il s'agit de substituer un pied à un autre (« *alium prop alio pede ponendi* », V, 23, p. 279), qu'il soit égal ou non en nombre de syllabes, mais sans observer la parité temporelle entre les pieds, comme par exemple, de substituer un spondée ou un dactyle à un iambe dans les sénaires iambiques, alors les poètes y sont bien autorisés, mais pas les musiciens (« *quod poëtis facere licet, musicis autem (eodem D. Aug. teste) facere non licet* », *ibid.*). Mais s'il s'agit de combiner un pied conjointement à un autre (« *cum eo iure miscendi* », *ibid.*), sans observer nécessairement la parité syllabique, mais en respectant bien le nombre des temps et la place de la percussion, alors la combinaison est considérée comme légitime en musique (« *cum eis iure miscebuntur : modò sint illis et temporibus pares et plausus percussione concordes* », *ibid.*).

La similarité de percussion

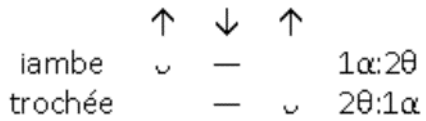
Cependant, la règle ne suffit pas encore à décrire toute l' « agréable variété » des combinaisons de pieds ; aussi Salinas donne-t-il aux dérogations concernant la similarité de percussion une grande importance, à l'heure de concevoir des schémas métriques efficaces. Si l'*aequalitas* ou

aequiparantia entre les percussions du *plausus* reste une règle non dérogatoire, en revanche le principe de variété, gage de délectation, permet ainsi de déroger au deuxième critère d'amitié entre pieds, celui de la similarité de percussion légitime. En effet, en plus de sa *legitima percussio*, chaque pied est susceptible de recevoir une *percussio variata*, qui autorise sa combinaison avec des pieds dont la percussion légitime est contraire à la sienne, mais qui lui sont supérieurs en dignité. Le musicien est ainsi autorisé, au nom du principe de variété, à modifier momentanément la « nature » de tel ou tel pied (autrement dit, sa percussion légitime) pour l'adapter à son environnement :

Veruntamen, vt saepe dixi, et saepe dicendum est, nihil obstat, quin variata percussione omnes pedes temporibus pares commodissime coniungantur, vnicuique autem pedi sua et legitima percussione seruata in multis id fieri non poterit, vt in iambo, et trochaeo et in dactylo, et anapaesto licet experiri. (V, 20, p. 273)	Cependant, comme il est souvent dit et comme il sera souvent rappelé, rien n'interdit que tous les pieds équivalents en temps ne se combinent commodément par une percussion variée, mais pour beaucoup d'entre eux, s'ils conservent leur propre et légitime percussion, cela ne pourra se faire, comme on le voit au iambe et au trochée, ainsi qu'au dactyle et à l'anapeste.

En théorie, cette liberté dans la combinaison de pieds égaux en temps mais dissemblables en percussion n'atteint pas les pieds de « percussion contraire », comme sont le dactyle et l'anapeste, ou l'iambe et le trochée. Salinas rappellera cette règle antique dans le chapitre concernant les mètres iambiques (VI, 5) : au pied iambique ne pourra être combiné aucun autre pied d'une mesure équivalente, sauf le tribraque ; trochée et iambe, bien qu' « équipares », sont de percussion contraire :

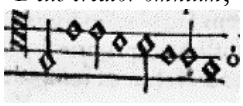
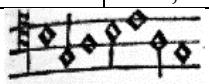
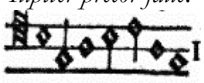
Trochaeum autem omnes antiqui asserunt, ei non posse misceri, quoniam quamuis temporibus par sit, et dignitate posterior, et eandem habeat in arsi et thesi proportionem, est tamen ei percussione dissimilis: quandoquidem hic a positione manus incipit, ille a sublatione. (V, 18, p. 269-270)	Tous les anciens assurent que le trochée ne peut se mêler à lui [l'iambe], puisque en dépit du fait qu'il lui soit équivalent en temps, et postérieur en dignité, et que tous deux aient la même proportion en *arsis* et en *thesis*, cependant leur percussion est différente : celui-ci commence au posé de la main, celui-là au levé.



C'est d'ailleurs en cela que les mètres iambiques poétiques diffèreront de ceux employés par les musiciens, en particulier dans l'hymnodie : à la *licentia* des poètes, qui peuvent mêler des iambes et des trochées, s'opposera la *synceritas* (pureté) des musiciens en la matière (VI, 5, p. 297).

Cependant, dans la pratique, ces combinaisons de pieds de percussion contraire constituent plutôt des outils supplémentaires de variété aux mains des musiciens. La prononciation

simultanée ou successive, si fréquente dans le *cantus figuratus*, de pieds de percussion contraire comme l'iambe et le trochée, alignés momentanément sous une même battue, provoque certes un effet que Salinas qualifie de « dissonant », mais qui fait partie intégrante du discours rythmique, tant dans la musique polyphonique savante que dans la chanson vernaculaire :

Iambus autem et trochaeus non rite miscentur, quia licet temporibus sint pares, sunt tamen dissimiles percussione, cum alterius proprium sit a sublatione manus, alterius a positione principium capere, qua in vtroque proprietate seruata sub eodem plausu eos impossibile est pangi, quod in Ecclesiasticis hymnis conspicari licet, nam contraria percussione iambici et trochaici plauduntur, vt,	L'iambe et le trochée ne se mêlent pas régulièrement, car quoiqu'ils soient égaux de temps, leur percussion est cependant différente, puisque l'un commence au levé de la main et l'autre au posé, et que si l'on veut respecter les propriétés de chacun, il sera impossible de les chanter sous la même battue. Cela se laisse apprécier dans les hymnes ecclésiastiques, où l'on bat les iambiques et les trochaïques selon des percussions contraires, comme :
Deus creator omnium,  et *Pange lingua gloriosi* 	
Qui praeter hoc quod ita contrarias naturas habent, vt contrarias etiam percussiones desiderent, simul auditi dissonum efficiunt auribus concentum ; fieri tamen potest, vt in vtroque manente temporum aequalitate, percussionis in altero natura mutetur, et vterque vel a positione, vel a sublatione manus sumat initium : et tunc non inepte aut simul incipere, aut alter post alterum poterunt collocari, vt in his exemplis ostenditur	Hormis le fait qu'ils soient de natures contraires, et appellent aussi des percussions contraires, si on les entend ensemble, leur accord dissonant frappera les oreilles ; on peut cependant, afin de conserver l'égalité des temps, changer la percussion de l'un en la nature de l'autre, et commencer les deux soit au posé, soit au levé : et dans ce cas il ne sera pas inopportun soit de les entonner simultanément, soit de les enchaîner à la suite, comme on le voit à ces exemples :
 *Iupiter precor faue:*  *Iupiter precor adsis:*	
[…] qui non incongrue copulantur. Reperiuntur autem huiusmodi variationes inter bases et tenores cum superioribus vocibus cantus figurati, et in cantilenis vulgaribus, tam Gallicis quam Hispanis, quod practicis notissimum est. (V, 15, p. 263-264)	[…] qui ne s'associent pas incongrûment. On peut voir de telles variations entre basses, ténors et voix supérieurs en chant figuré, ainsi que dans les chansons en langue vulgaire, tant française qu'espagnole, chose bien connue des praticiens.

Ce jeu de « variation » sur la simultanéité ou la succession de pieds de percussions normalement contraires, mais assimilées par un *plausus* commun, constitue l'un des savoir-faire les plus répandus chez les musiciens, que ce soit entre les voix d'une composition polyphonique dans le *cantus figuratus* (où ils font figure de « dissonance rythmique » passagère), ou au sein d'une même chanson en langue vernaculaire.

L'ordre de dignité

Le troisième critère d'amitié entre pieds, celui de la soumission au pied supérieur en dignité, n'a pas le même poids que les autres : rattaché à une classification des styles qui contient une part d'arbitraire culturel, il n'offre pas la rigueur du critère d'égalité des temps, ni la souplesse de celui de similarité de percussion. Il n'est pas question cependant pour Salinas de remettre en cause l'idée d'un « ordre de dignité » entre les pieds de même *numerus temporum* et de même *plausus*, car ce fonctionnement garantit une certaine variété modérée dans la conjugaison des pieds entre eux, et contribue à définir l'identité de la combinaison rythmique :

Obtinebunt autem principem locum in rhythmis his pedes, qui non solùm pares erunt temporibus, & percussione similes, sed dignitate priores esse. (V, 17, p. 268)	Reçoivent la première place dans les rythmes les pieds qui non seulement sont équivalents en temps et similaires en percussion, mais encore prioritaires en dignité.

Pourtant la priorité de tel ou tel pied sur ses homologues reste relative à son usage littéraire, et relève en partie de conventions stylistiques : la noblesse du rythme incarne celle du registre poétique auquel il appartient. Une typologie des rythmes issue d'Aristote et de saint Augustin (« *alia ratio potest afferri ex Aristotelis doctrina […] quod & ipse D. August. Fatetur* », VII, 7, p. 386) permet ainsi de superposer les deux ordres : celui de la dignité des pieds dans chaque genre de rythme, et celui de la dignité des registres poétiques où ces genres s'illustrent majoritairement. Parmi les pieds de trois temps, l'iambe (⏑ —), réservé aux scènes des tragédies (« *in scenis tragoediarum* »), est notoirement plus noble que le trochée (— ⏑), propre aux danses ou aux chœurs (« *cordax*, *mollis & saltatorius*, *in choris aut fabularum narrationibus* »). Parmi ceux de quatre temps, le dactyle (—⏑⏑) et le spondée (— —), à l'honneur dans les formes longues de la poésie épique (« *rerum gestarum narrationibus*, *in longis carminibus* »), l'emportent sur l'anapeste (⏑ ⏑ —), rattaché aux genres brefs, aux chœurs tragiques, à la poésie lyrique et aux danses (« *in brevibus poëmatis*, *in choris tragoediarum*, *lyricae cantiones*, *in saltationibus* »).

Mais la différence entre les pieds est également formulée en termes de degrés de stabilité, et cette classification ne recoupe pas la précédente : les pieds commençant sur une syllabe brève sont déclarés plus instables, et donc moins nobles que ceux qui commencent par une longue (« *quoniam à brevibus incipiunt, non ita stabiles sunt* », VI, 7, p. 314). Cette seconde classification inverse le rapport de dignité entre l'iambe et le trochée :

Nec iambum ei recte misceri, aiunt, quia etiam si par sit illi temporibus, diuersus tamen est plausu : atque etiam si eodem modo plauderetur, illi	Ils ajoutent que l'iambe ne peux se mêler convenablement à lui [le trochée], car s'il lui est équivalent en temps, cependant sa battue est

nomen auferet, quia natura prior est illo, quoniam trochaeus a longa, iambus a breui incipit, et breuis prior est longa, vt vnitas binario (V, 18, p. 270)	différente ; et, si on les battait de la même manière, [le trochée] prendrait [à l'iambe] son titre : il lui est en effet antérieur par nature, puisque le trochée commence par une longue et l'iambe par une brève, et que la longue est antérieure à la brève, comme l'unité à la binarité.

L'ensemble des pieds instables, en premier lieu les iambes et les anapestes, se prêtent ainsi à voir leur instabilité compensée par une battue les regroupant par paires : les pieds « simples » initiaux en viennent alors à s'organiser en structures « composées », en « dipodies ». Cette caractéristique constituera, comme nous le verrons, un critère important dans l'évaluation de la doctrine rythmique de Salinas en termes de « tendances additives » ou « divisives ».

1.2. Rythmes additifs et rythmes divisifs

On doit au musicologue Curt Sachs la distinction entre les tendances divisives et additives du rythme, les premières reproduisant le mouvement binaire du pas (« *striding form of rhythm* »[172]), supposant le recours au silence comme *suspirium* ou « fonction active de notre corps »,[173] et concernant tous les groupements, monopodies ou polypodies, divisibles en proportion égale ; les secondes représentant les formes inégales de proportion, et fonctionnant par agglomération d'unités indivisibles, sur le modèle de la respiration :

> The regular recurrence on which such patterns rest is not a certain duration to be divided into equal pars, but rather a grouping (in poetry : foot) composed of longer and shorter elements (in poetry : syllables), such as 2+1, or 3+3+2 units, or any other arrangement of shorts and longs. These rhythms are 'additive'. As a consequence, disturbing offbeats, ties, and rests in accented places are inadmissible in principle. They would destroy the identity of an additive pattern.[174]

C'est à ces tendances additives que l'on doit dans la théorie classique l'exclusion du pied amphibraque (⏑—⏑) des combinaisons de pieds de quatre temps, afin que la battue ne vienne pas « détruire l'identité » du motif en divisant la longue centrale :

> All metrical rhythm is […] perceptual. No beat can interfere with the pattern ; no beat can be heard, seen, or even felt while a note is still sounding. As in India, a ternary foot, say an iamb [⏑ —], has 'two beats', not three.[175]

L'ensemble de la tradition poético-musicale issue de la rythmique classique gréco-romaine est interprété par Curt Sachs comme un équilibre particulièrement perfectionné obtenu depuis ces

[172] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 24.
[173] « an active function of our body », *ibid.*
[174] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 25.
[175] *Id.*, p. 131.

deux principes, que recouvrent respectivement les termes spécifiques d'« orchestique » et de « métrique » :

> Both poetry and music offer a contradictory picture. As essential parts of orchestics, they were inseparably connected with the stride of man ; but as basically metrical structures, they were 'breathing' rather than 'striding'.[176]

Selon la liste des pieds donnée par Aristoxène de Tarente, Curt Sachs estime qu'une moitié d'entre eux étant de proportion égale (*isa*) ou nécessairement couplés par paires (dipodies iambiques et trochaïques), le matériel métrique offre un partage exceptionnel entre les tendances divisive et additive :

> The neat bipartition is unique and is a challenge to interpretation.[177]

Le musicologue range au nombre des tendances additives (*additive trends*) le traitement des mètres péoniques (à cinq temps) et épitrites (à sept temps), ou l'articulation en une seule unité métrique de polypodies formées de demi-pieds en nombre impair (l'hexamètre dactylique et son *ratio* 5:7). À l'inverse, la prédominance des pieds de proportion égale (*isa*) et le regroupement des pieds ternaires (iambes, trochées) par paires sous une battue égale (dipodies en 3:3) sont caractéristiques d'une conception divisive du rythme. Selon Curt Sachs, cette dernière conception prédomine historiquement dans les périodes favorisant la représentation perspective. Il propose ainsi un parallèle entre la Grande Grèce du IV^e^ siècle avant J.C. et l'Italie de la Renaissance :

> The main point of agreement between the two ages – the one that concerns the rhythmic problem directly – is the endeavour of painters and sculptors to render nature in a convincing three-dimensional style with the help of perspective : […] all perspective ages have fostered divisive, binary rhythm at the cost of additive trends.[178]

Bien que Salinas ne formule pas en ces termes les problèmes rythmiques auxquels il se confronte, ces catégories me paraissent suffisamment opérantes pour permettre de préciser l'orientation esthétique du traité. Par contraste avec les relations divisives internes propres au système mensural, la théorie néo-augustinienne du rythme, avec sa définition « atomiste » du *tempus*, semble se rapprocher d'une conception additive, et c'est de cette manière que l'interprète Miguel Bernal-Ripoll :

> Pour Salinas, le rythme (*rhythmón*), en tant que *chronon taxin* (ordre des temps) ne correspond pas à une conception divisive, mais additive. […] La différence entre les deux se fonde sur le fait d'admettre ou non la divisibilité de l'unité de temps. De la première de ces possibilités dérive la conception divisive, qui assure une organisation de la musique sur une pulsation régulière. De la

[176] *Id.*, p. 143.
[177] *Id.*, p. 123.
[178] *Id.*, p. 123-124.

> considération d'une unité indivisible dérive la conception additive, qui admet des constructions irrégulières en tous genres.[179]

Pourtant, de nombreux indices viennent témoigner d'une conception renouvelée de cet additisme si propre à l'*ars metrica*, voire d'une véritable rénovation divisive de la théorie, toujours attentive aux phénomènes stylistiques de son temps. Pour bien comprendre comment Salinas rend le système plus universel qu'il ne l'était sous la plume de saint Augustin, et comment il lui confère une plus grande cohérence avec la pratique de son époque, il suffit de prendre au sérieux ses déclarations concernant la nouveauté de ses travaux, et en particulier sa critique de la classification traditionnelle des pieds selon leur nombre croissant de syllabes, à laquelle souscrivait encore saint Augustin, et à laquelle Salinas oppose une classification selon le nombre croissant des temps, plus conforme selon lui à la musique qu'à la grammaire. Cette problématique simple du rapport entre nombre de temps et nombre de syllabes, par ailleurs inscrite au cœur des formulations humanistes concernant le rythme oratoire comme chez Giovita Ravizza, est tranchée dès le début du cinquième livre par Salinas, qui place parmi les présupposés fondamentaux de l'*ars rhythmica* l'absence de tout lien nécessaire entre syllabe et temps. Si grâce à la définition « atomiste » du *tempus*, héritée d'Aristoxène, Aristide Quintilien et Martianus Capella, les propriétés « additives » du système sont pleinement conservées, la rupture officielle de la corrélation entre la « quantité intrinsèque » (*quantitas intrinseca*) de la syllabe et le nombre de temps rythmiques, plus explicite encore que chez saint Augustin, libère la théorie de sa gangue additive. Cette rupture, qui est aussi une rupture avec la tradition métricienne, rend Salinas libre de décrire les relations entre durées sonores et place de la *percussio*, telles qu'elles se manifestent dans toute leur « belle variété » (*iucunda varietas*) à travers la musique de son temps.

La nature additive des mesures à cinq temps signale bien, au cœur de la théorie rythmique de Salinas, sa fidélité à la tradition métrique la plus orthodoxe, comme par ailleurs son attention aux usages locaux du mètre musical ; mais son plaidoyer en faveur de la division de la longue centrale pour l'amphibraque (formulation métrique de la *sincopa* des musiciens), sa prédilection pour les super-structures divisibles (tétramètres et doubles tétramètres employés dans les *tenores ad discantandum* comme la *Follia* ou la *Romanesca*), ses stratégies d'égalisation de mètres « scazons » (boiteux) ou de normalisation des mètres mixtes, rendent prédominante la dimension divisive de sa théorie. L'analogie établie entre l'octomètre et le cube comme « première figure solide »

[179] Miguel Bernal Ripoll, « Rythmón y arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío », *Revista de Musicología*, n° 27, 2 (2004), p. 846 : « Para Salinas, el ritmo (*rythmón*) en tanto que *chronon taxin* (orden de los tiempos) no responde a un concepto divisivo, sino aditivo. » *Ibid.*, note 3 : « La diferencia entre ambas se funda en admitir o no la divisibilidad de la unidad de tiempo. De la primera se deriva la concepción divisiva, que provee una organización de la música en un pulso regular. De la consideración de una unidad indivisible, se deriva la concepción aditiva, que admite construcciones irregulares de todo tipo. ».

confirmera également chez lui la corrélation établie par Curt Sachs entre cette conception et la valorisation historique de la représentation perspective. Mais la promotion du rythme divisif s'incarne d'abord dans une série de prises de position, dont les principales sont le privilège accordé aux battues par dipodies, l'égalisation des pieds inégaux au moyen de « silences nécessaires », et enfin la division des syllabes longues par la percussion.

Le privilège des battues par dipodie : moderatio

La *duplicatio* vient apporter un argument mathématique à une prise de position en faveur du rythme divisif, puisque même les rythmes ternaires, premiers rythmes additifs selon Curt Sachs, sont susceptibles d'être « sauvés » par une battue égale, lorsqu'ils sont groupés par paires (dipodies). Ce principe constituait l'un des principaux caractères stylistiques du rythme antique :

> From the viewpoint of style the polypodic principle has supreme importance. No single foot is more than a mere structural element. Several of them must grow together in order to create a living whole. It is in this point that the ancient polypody differed essentially from the simple, additive seriations of feet in Gothic *ordines*. In superiposing an *arsis* and a *thesis* of its own on those of the individual meters, the polypody became a higher form, in which the structural elements yielded their identity. Polypodies in Greece were integrated organisms.[180]

Dans le choix des connexions rythmiques, c'est la modération (*moderatio*) qui préside aux combinaisons les plus heureuses, et le principe de la polypodie rejoint cet horizon esthétique. Les principaux modèles de vers réalisent ainsi un équilibre optimal entre la légèreté et la pondération, entre la vitesse et la majesté. La battue par dipodie du sénaire iambique (succession de six iambes), également appelé « trimètre », est emblématique d'une telle perfection, pour le moins dégradée selon Salinas dans la dissolution du ternaire et du binaire sous une valeur commune opérée par le système mensural.

L'ensemble des sources mobilisées par Salinas pour justifier la battue par dipodie des mètres iambiques participent à une définition du rythme musical qui respecte à la fois l'*aequalitas* de la battue et la *moderatio* du mouvement, par contraste avec les licences poétiques observables en particulier dans le style comique. Dans le cas des mètres iambiques mixtes, si fréquents dans les vers comiques, et mélangeant des spondées (en position impaire) et des iambes, le musicien devra sauvegarder à la fois l'*aequalita*s du *plausus* (que l'on perd si chaque pied est battu individuellement) et le genre du mètre (qui se corrompt si l'on transforme le sénaire iambique en hexamètre, c'est-à-dire si on le bat selon la loi des quatre temps). Il faut donc tenir à la fois l'exigence musicale de l'égalité de mesure, et l'exigence poétique de l'identification du genre du mètre. La solution consistant à ne percuter que les iambes (en position paire) satisfait bien aux

[180] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 134.

deux exigences, mais impliquerait une mesure à sept temps (spondée + iambe). Le musicien devra donc préférer les mètres iambiques purs, tout en regroupant les pieds simples par paires. Selon le poète Horace, la percussion du vers tous les six temps est un facteur important de pondération du rythme, qui sans cela risque de filer à toute allure :

Trimetrum autem dicitur quia ter feritur, cuius causam Horatius tribuit pedis celeritati, ne crebrior, quam decet carminis maiestatem, esset in plausu percussio, sic enim ait, *Syllaba longa breui subiecta vocatur iambus.* *Pes citus, vnde etiam trimetris accrescere iussit,* *Nomen iambaeis cum senos redderet ictus.*[181] Quod contra fit a nostri temporis practicis, qui omnem plausu differentiam vnius tantum spacio semibreuis includunt, et binarij ac ternarij seueram in cantu grauitatem reliquerunt. (VI, 5, p. 301)	On l'appelle trimètre car il est frappé trois fois, de sorte que, selon Horace, la vitesse du pied n'entraîne pas, lorsqu'on le bat, une percussion plus fréquente que ce qui convient à la majesté du poème. Il le dit ainsi : « Une brève suivie d'une longue s'appelle *iambe* ; pied rapide, qui même a fait nommer *trimètre* l'iambique, dont les six pieds frappent six fois l'oreille. »[182] C'est le contraire de ce que font les praticiens d'aujourd'hui, lorsqu'ils incluent toute différence de battue à l'intérieur du seul et même espace de demi-brève, perdant ainsi au binaire comme au ternaire toute la sévère gravité du chant.

Le groupement par dipodies des pieds ternaires simples rejoint donc l'horizon esthétique de la poétique horatienne, tout en s'opposant au système proportionnel en vigueur, qui rend équivalentes en durée les mesures binaire et ternaire, et retranche de manière irrationnelle aux unités de pulsation le différentiel existant entre une proportion égale et une proportion double, sans impacter la forme de la battue elle-même. La mise en œuvre du principe de la polypodie touche donc au cœur du fonctionnement du système en place : en postulant l'identité des temps minimums, la théorie néo-augustinienne déplace le principe de divisibilité, qui affectait jusqu'alors les divers niveaux de mensuration (mode, temps, prolation), sur les regroupements de temps et les rapports d'équivalence qui s'établissent entre eux au moyen de battues de genres distincts.

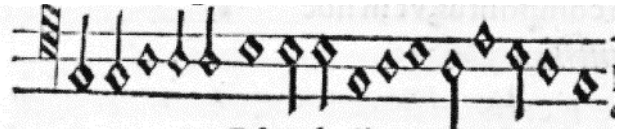
La battue par dipodie ne concerne pas que les pieds ternaires : elle s'applique également à des regroupements de pieds en proportion égale comme l'anapeste, dont la légèreté, due à ses deux brèves initiales, se prête bien à une prononciation rapide. Un exemple de vers faisant suivre un membre en proportion égale d'un membre en proportion double permet de saisir les enjeux de la battue par dipodie. Les vers asynartètes attribués à Augustin auxquels se réfère Salinas dans ses *Additiones* sont, comme le rappelle François Dolbeau, « d'un type rarissime »,[183] que Salinas avait décrit comme une combinaison de la deuxième partie de l'hexamètre dactylique avec un mètre trochaïque dit « ithyphallique » :[184]

[181] Horace, *Epître aux Pisons*, v. 251-253 ; cité entre autres par Aldo Manuzio, *Institutionum Grammaticorum libri quatuor* (première édition : Andrea Torresani, 1493), in aedibus Aldi et Andreae soceri, Venise, 1523, p. 325.
[182] Horace, *Œuvres complètes*, traduction de la collection Panckoucke, Garnier frères, Paris, 1866, p. 357-358.
[183] François Dolbeau, *op. cit.*, p. 26.
[184] *Additiones*, f° 13v.

Modo si placet, auribus aequis | atque mente pura
ᴗᴗ— ᴗᴗ— ᴗᴗ— — |—ᴗ —ᴗ — —

Cette rareté supposée n'a pas empêché Salinas de trouver dans une chanson espagnole l'exacte configuration de ce mètre asynartète :

Si jugastes a noche amore non senora none.



(VII, 19, p. 422)

Il s'agit bien d'une combinaison de mètres de genres différents, le premier suivant une proportion égale, le second une proportion double ; mais c'est le premier, constitué d'anapestes (ᴗᴗ—), qui donnera sa loi au second, trochaïque, et lui imposera sa battue égale. Une solution de battue par monopodies (2α:2θ) n'est pas exclue, mais la légèreté de l'anapeste lui fait préférer la solution des dipodies (4α:4θ), transformant ainsi les trochées en cellules syncopées :

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓
ᴗᴗ— ᴗᴗ— ᴗᴗ— — |—ᴗ —ᴗ — —

C'est à ce type d'alignement, par essence divisif, que Salinas revient systématiquement, tant dans son traité de 1577 que dans ses scholies manuscrites. En préservant à tout prix l'*aequalitas* de la battue, le rythmologue se rend à même de penser à la fois la fonction égalisatrice des silences et la nature de la syncope.

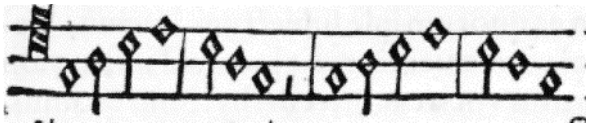
L'égalisation musicale des pieds et la doctrine des silences : iucunda numerositas

L'impératif d'a*equalitas* du *plausus* ou isochronie de la battue se trouve chez Salinas étendu jusqu'aux formes les plus sophistiquées de mètres et de vers : même si l'option d'une diversité de genres de battue successifs pour un seul objet rythmique est bien envisagée dans le septième livre, cette possibilité n'est jamais illustrée, et des solutions rythmiciennes, c'est-à-dire respectant avant tout l'*aequalitas*, seront toujours privilégiées.

L'essentiel de la doctrine augustinienne du rythme reposait sur le concept de numérosité (*numerositas*), associé à celui d'égalité (*aequalitas*), suivant la devise : « *ubi autem aequalitas aut similitudo, ibi numerositas.* »[185] Cette doctrine des *morae* ou « temps sonores » s'illustre par des

[185] Augustin d'Hippone, *De Musica*, VI, 13, 38.

exemples de combinaisons de pieds pouvant impliquer l'ajout de silences « nécessaires » pour conserver à la fois leur identité, et l'isométrie de leur battue. L'exemple du premier vers de l'ode d'Horace *Lydia dic per omnes* (livre I, ode 8) permet de comprendre ce principe simple : ce mètre poétique étant constitué de deux pieds, un choriambe de six temps (— ᴗ ᴗ —) suivi d'un bachique de cinq temps (ᴗ — —), sa répétition complète suivant une juste prononciation implique l'ajout d'un silence complémentaire d'un temps permettant d'égaliser le battement de sa mesure (*plausus mensura*), qui sera ici indifféremment de proportion égale (3:3) ou double (4:2) :



(VI, 2, p. 290)

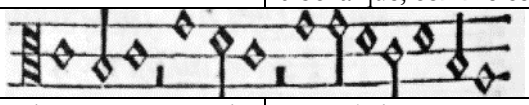
L'exemple permet également de comprendre l'association particulière dans l'esthétique augustinienne entre cette numérosité et le concept de beauté (*concinnitas/pulchritudo*). L'opération d'égalisation décrite ci-dessus permet de satisfaire l'oreille au moyen d'une « agréable numérosité », dont la compréhension constitue l'objet même de la science rythmique. En l'occurrence, la satisfaction procurée par l'*aequalitas* du battement de mesure est redoublée par l'eurythmie particulière de cette combinaison de pieds de six temps, dont les deux battues superposables ou alternantes (égale et double) marquent le balancement. Ce type d'analyse frappe par l'association systématique qui y est faite entre égalisation numérique et plaisir esthétique : le « boîtement » y est considéré comme un véritable repoussoir. En ce sens, la *iucunda numerositas* que la musique doit restituer à la poésie participe des forces équilibrantes du système, en nivelant les aspérités additives propres à la licence poétique :

Non enim hoc metrum tam suaui sonaret aequalitate, aut fine tam concinno clauderetur, si non inesset ei numerositas illa, quae profecto esse, nisi hac in parte musicae, non potest […]. Quam ob rem, vt in plausu seruetur aequalitas, sine qua necesse est eum claudicare, nec vllo modo pedibus posse consistere, tempus vnum post bacchium silendum est, vt aequetur choriambo, et metris cum plausu repetitis iucunda numerositate aures demulceantur. (VI, 2, p. 289-290)	Car ce mètre ne sonnerait pas avec une si douce égalité, ni ne cadancerait de si belle manière, s'il ne possédait cette dite numérosité qui ne s'enseigne que dans cette partie de la musique […]. Par conséquent, afin que sa battue respecte l'égalité, sans quoi il boîtera nécessairement, et ne pourra aucunement reposer sur ses pieds, il faut un temps de silence après le bachique, afin d'égaliser le choriambe, et en répétant le mètre avec sa battue, de charmer les oreilles d'une aimable numérosité.

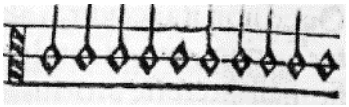
Un exemple représentatif de cette opération d'égalisation permet d'en cerner les enjeux, en l'appliquant aux combinaisons inégales de pieds de cinq et six temps. Une espèce dérivée du tétramètre crétique présente ainsi un diiambe de six temps au dernier pied :

— ᴗ — | — ᴗ — |— ᴗ — | ᴗ — ᴗ —

L'insertion de « silences nécessaires » permettant d'égaliser la battue est l'occasion pour Salinas de rappeler les options pro-rythmiciennes du traité :

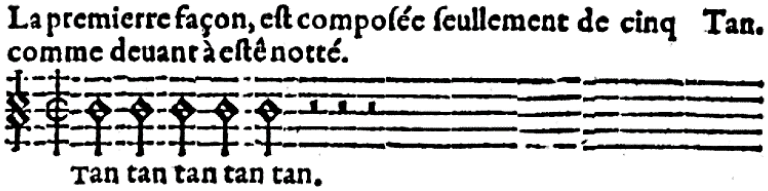
In cuius cantu, vt plausus aequalis mensura seruetur, post primum et secundum creticum singula tempora silere debemus, et senis temporibus plaudetur, aut mutandus est rhythmus ex paeonico in trochaicum, ad hunc modum	Dans ce chant, pour que l'égalité du battement de mesure soit respectée, nous devons faire silence d'un temps après le premier et le second crétois, et alors on battra à six temps ; ou bien c'est le rythme qui est transformé de péonique en trochaïque, comme ceci :
	
[…] vbi enim non pedum, sed numerorum ratio subsistit, non pedes pedibus pares restituuntur, sed tempora temporibus adaequantur. (VI, 13, p. 340)	[…] où l'on conserve non pas la proportion du pied mais celle des nombres, et où l'on ne cherche pas à restituer des pieds à des pieds, mais à égaliser des temps à des temps.

La corrélation entre la doctrine des silences et une conception divisive du rythme, sur le modèle du pas, apparaît clairement dans la description que Thoinot Arbeau donne du « battement du tambour » que doit observer le fantassin lorsqu'il avance en ordre de bataille. Le rapprochement du traité de rythme appliqué à la marche militaire et à la danse publié par Arbeau en 1589 avec le *De Musica* de Salinas n'est pas fortuit : Arbeau inscrit son projet dans un cadre institutionnel similaire, celui des collèges jésuites ; il en appelle lui aussi à la nomenclature antique pour identifier les cellules rythmiques ; enfin, il propose des formules musicales fort comparables à celles de Salinas. Ce dernier présentait déjà au chapitre des mètres pyrrhiques une formule employée aux « tambours de guerre » (« *bellici tympanistae* »), sur laquelle les fantassins avancent solennellement au moyen de pas réglés (« *dum pedites legionarij passibus ordinatis incedentes pompatice progrediuntur* »), et qui peut se prononcer par l'onomatopée « *talabalaban* », une combinaison sur laquelle Arbeau fera prononcer cinq fois la syllabe *tan*, et que Mersenne nommera « pyrrichi-anapeste », en la décrivant en des termes équivalents. Chez Salinas, la formule apparaît sans aucun silence ni signe de mesure, ne permettant pas d'estimer le type de régularité qu'elle implique pour la marche des soldats :



(VI, 4, p. 296)

Thoinot Arbeau présente deux interprétations rythmiques de cette même formule. Dans la première version, le motif se trouve complété par les temps de silence nécessaires à la réalisation d'un pas alternant régulièrement ses appuis sur le premier et le cinquième temps :

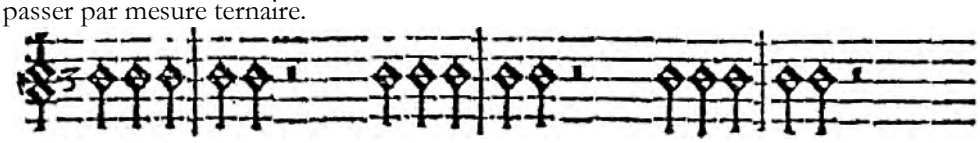


Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Jehan des Preys, Langres, 1589, f° 9v.

Arbeau fait suivre la description de « toutes les diversités des battements du tambour » d'une justification mécanique de l'emploi des silences, qui permet de relier très concrètement la théorie d'Augustin à des nécessités d'ordre physiologique que Curt Sachs a rattachées aux tendances divisives du rythme :

> Si le tambour n'usoit point de soupirs, les marches des soldats pourroient tomber en confusion car […] lassiette du pied gauche doibt estre sur la premiere note & lassiette du pied droit sur la cinquiéme, & si les huict nottes estoient toutes touchees, un soldat pourroit faire les assiettes de ses pieds sur aultres nottes que sur la premiere & cinquiéme. Ce qui n'advient en y colloquant des repos & souspirs, car battant ainsi il entend bien ladicte premiere note, & ladicte cinquiéme.[186]

Mais Arbeau propose plus loin une seconde interprétation de ce mètre, cette fois sans aucune adjonction de temps par rapport à la formule « *talabalaban* » telle qu'elle se présente dans l'exemple de Salinas. En revanche, Arbeau en précise les groupements ternaires au moyen de la notation et de la description du pas :

> Il seroit possible aussi de battre lesdictes cinq minimes blanches & un souspir, & les marcher & passer par mesure ternaire.
>
> 
>
> Soubz ladicte mesure ternaire le soldat poseroit lassiette de son pied gauche sur la premiere notte & puis lassiette de son pied droict, sur la quatrieme notte, & ainsi consequemment.[187]

Révélatrices d'une communauté d'approche entre Salinas et les rythmologues français, ces lignes rendent également manifeste la nécessité croissante imposée aux rédacteurs de signifier plus explicitement l'insertion des « silences nécessaires » et le regroupement des temps dans la notation du mètre, tout en révélant de grandes latitudes de comportement à cet égard. Ainsi que nous le verrons au dernier chapitre, les répertoires français, du psautier de Genève jusqu'aux chansons de Jacques Mauduit, font un usage varié et parfois difficile à formaliser des silences notés et non notés, des barres et des signes de mesure, selon qu'ils se plient ou non à l'impératif de l'*aequalitas* formulé par Augustin et Salinas.

[186] Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Jehan des Preys, Langres, 1589, f° 15r.
[187] *Ibid.*, f° 16r.

La divisibilité de la longue : iucunda varietas

A l'inverse de la définition « atomiste » du *tempus*, l'inclusion de l'amphibraque parmi les pieds réguliers constitue l'argument pro-divisif par excellence de la théorie de Salinas, et représente la modification essentielle qu'il fait subir à la théorie augustinienne pour l'adapter à la pratique de son temps.

La mise en lumière des libres relations entre son et percussion, dégagées du « fétichisme » grammatical de la « quantité intrinsèque » de la syllabe, concentre toute l'attention sur les propriétés psycho-physiologiques de la battue elle-même, et rend justice en particulier aux phénomènes de syncope, inconcevables en termes additifs. L'équivalence métrique de ces phénomènes typiquement divisifs, par ailleurs décrits dans les traités de musique du XVI^{e} siècle comme intimement corrélés au *tactus*, se trouve modélisée dans l'une des formes de battues proposées par Salinas pour le pied amphibraque, lorsqu'il est intégré à une série de pieds quaternaires.

Pour l'ensemble de la tradition métrique, comme pour Terentianus et saint Augustin, le pied amphibraque ne pouvait être l'objet d'une division suffisamment rationnelle pour avoir droit d'entrée dans la cour des rythmes musicaux : il en était même formellement exclu. Salinas relaye cette tradition, en précisant qu'il ne s'agit là cependant que d'un usage ordinaire (*plerumque*) :

In quo pede animadvertendum est, non eandem proportionem in arsi & thesi servari, quae in caeteris quatuor temporum servatur : in alijs namque duo tempora duobus conferuntur, quod in aeque proportione fieri necesse est, neque duplam, ut in pedibus trium temporum, sed triplam ; quoniam plerumque, incipit à positione manus, in qua consumit tria, & in sublatione unum, aut contrà. (V, 8, p. 250)	Il faut préciser que ce pied n'obéit pas à la même proportion *arsis-thesis* qu'observent les autres pieds de quatre temps : où l'on compare les temps deux à deux, ce qui ne se réalise qu'en la proportion égale ; ni même à celle des pieds de trois temps, la double ; mais à la proportion triple, puisqu'ordinairement, il commence sur le posé de la main, où se consomment trois temps, puis un temps sur le levé, ou l'inverse.

Cette situation rythmique, équivalente pour nous à un groupement comportant une valeur pointée, est considérée comme excessivement irrationnelle par la tradition, qui n'envisage pas le « sauvetage » de ce rythme par une battue divisant la longue centrale de manière à retomber sur une porportion égale (2:2), sans détruire l'identité du pied.[188] Si Salinas, pour sa part, souhaite redonner une noblesse théorique « à l'antique » au pied amphibraque, c'est non seulement pour rendre justice au phénomène rythmique, typiquement divisif, de la *sincopa*, mais aussi pour défendre des formes de versification qu'il considère comme hispaniques, car fidèles à la tradition de déclamation *a la lira* des vers d'*arte mayor*, illustrée notamment par Gonzalo Franco. Aussi ses exemples de rythmes et de mètres amphibraques, qu'il déclare d'abord dans son traité ne pas

[188] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 131.

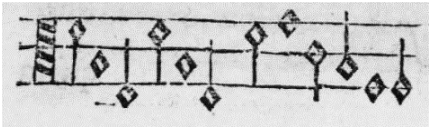
trouver dans la poésie antique, empruntent-ils principalement aux vers du *Laberinto* de Juan de Mena, mais aussi, de façon non moins significative, au répertoire des *canciones* espagnoles ou des *villanelle a la napolitana*. Le thème de l'originalité du mètre amphibraque était d'ailleurs assez important aux yeux de Salinas pour qu'il y revienne dans ses notes additionnelles manuscrites à l'exemplaire du Duc d'Albe, où il recense quelques emplois exceptionnels du pied amphibraque chez les auteurs grecs et latins (f° 12r). L'opération de sauvetage théorique du rythme amphibraque consiste donc à l'affranchir de la proportion triple (3:1), à laquelle le cantonnait la tradition métricienne, pour le battre suivant une proportion égale (2:2), comme les autres pieds de quatre temps. Plusieurs options sont ici à envisager.

La première concerne l'amphibraque lorsqu'il forme à lui seul un rythme (*per se*) :

˘ — ˘ | ˘ — ˘ | ˘ — ˘ | ˘ — ˘

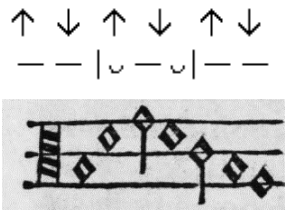
La solution syncopée, si latine à nos oreilles (on l'entend dans la *tonada* péruvienne « La Brugita » du *Codex Trujillo*, à la fin du XVIII[e] siècle), n'est pas retenue ici par Salinas : l'amphibraque recevra sa percussion sur la longue, par analogie avec les autres trisyllabes de quatre temps, le dactyle et l'anapeste, auxquels il est lié par épiploque (« *analogiae mirabilis ordo inter dactylum et anapaestum, et amphibrachum inueniatur* », V, 19, p. 272). Ce cas illustre bien la dissociation entre une représentation fidèle à l'*ars metrica*, où l'isométrie est constante, mais la battue variable, et une représentation strictement rythmique comme la nôtre, où la battue représente la constante, et la place du mètre la variable : pour nous, la notation de l'exemple qui suit n'est pas envisageable sans une anacrouse suivie d'une barre de mesure. Il s'agit d'une danse que Salinas désigne par son appellation française de « pavane » (« *cuiusdam saltationis Gallicae, quam Pauanam vocant* », p. 264), et dont je restitue la structure en divisant les pieds par des barres verticales, et en indiquant les percussions par des flèches descendantes :

↓ ↓ ↓ ↓
| ˘ — ˘ | ˘ — ˘ | ˘ — ˘ | ˘ — ˘ |



Mais une telle percussion n'est possible que si l'amphibraque n'est pas mélangé avec d'autres pieds de quatre temps et constitue un rythme pur, comme c'était le cas également pour la récitation des vers d'*arte mayor* par Gonzalo Franco. En revanche, lorsqu'il est en combinaison avec d'autres pieds de quatre temps, comme dans les exemples de chansons en langue

vernaculaire (« *quod frequentissimè fit in cantilenis vulgaribus* », V, 8, p. 251), l'amphibraque devra s'aligner sur le *plausus* de ces pieds supérieurs en dignité. C'est alors la non-divisibilité de la longue centrale, principe fondamental des conceptions additives, qui est mise à mal, ses deux temps se voyant répartis autour de l'un ou l'autre des deux pôles d'une battue binaire, comme dans l'exemple suivant :

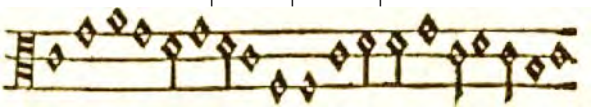


C'est cette répartition des deux temps de la longue centrale de part et d'autre de la seconde percussion, *a priori* contradictoire avec une conception additive du rythme, qui permet de sauver l'*aequalitas* de la battue, quand l'amphibraque est mêlé aux autres pieds de quatre temps. Or, Salinas ne fait ici qu'exploiter une propriété divisive du système : saint Augustin lui-même (*De Musica*, II) tolérait une telle division dans le cas des pieds de six temps comportant une longue centrale (le molosse, et les deux ioniques majeur et mineur), leur permettant ainsi d'accéder à un *plausus* en proportion égale, que le jugement des sens venait approuver. Mais là où saint Augustin refusait à l'amphibraque la possibilité d'un traitement équivalent, Salinas étend à ce pied ce même principe, pour l'inclure dans la diversité des pieds de quatre temps, en considérant l' « agréable variété » qu'il y apporte :

Veruntamen neutiquam impedit, vt dictum est, ne amphibrachus cum reliquis quaternorum temporum rite misceatur, et ad musicos rhythmos admitti debeat, quandoquidem (vt exemplis ostensum est) non modo non aures offendit, sed etiam eas iucunda varietate delectat, et quemadmodum syllaba longa, quae in molosso et ionico a maiori secunda, et in ionico a minori tertia est, plausu ipso diuidi potest, vt ex duobus temporibus vnum priori, alterum posteriori tribuat, atque ita terna tempora leuatio positioque sortiantur ; sic etiam in amphibracho potest simili ratione media quoque pedis eius syllaba, quae longa est, plausu diuidi, vt cum singula tempora singulis lateribus dederit, non iam vnum et tria, sed bina tempora leuatio positioque sibi vendicent. (V, 16, p. 266)	Vraisemblablement, rien n'empêche, comme nous le disions, que l'amphibraque ne se mêle convenablement aux autres pieds de quatre temps, ni qu'il soit admis parmis les rythmes musicaux, puisqu'ainsi que le montreront les exemples, non seulement ils n'offensent pas l'oreille, mais la délectent avec une belle variété. Et comme la syllabe longue, qui au molosse [———] et à l'ionique majeur [——⏑⏑] est la seconde, et à l'ionique mineur [⏑⏑——] la troisième, peut être divisée par le *plausus* lui-même, qui distribue chacun de ses deux temps avant et après, et donne ainsi trois temps au levé comme au posé ; ainsi dans l'amphibraque, en suivant la même logique, la syllabe médiane, qui est longue, peut être divisée par le *plausus*, de sorte qu'en donnant un temps à chaque partie, ce ne sont plus un et trois temps, mais bien deux temps chacun que revendiquent le levé et le posé.

Cette « agréable variété » des pieds de quatre temps a vocation a s'intégrer dans des structures métriques plus larges. Dans son exposition des mètres anapestiques, Salinas envisage l'inclusion de l'amphibraque dans des dipodies battues à huit temps entiers, pour en donner des exemples tirés du répertoire hispanique, où le dimètre anapestique acatalectique (quatre anapestes complets battus en dipodie) est déclaré d'un usage fréquent. Danc cette chanson que l'on retrouve en une belle version à trois voix dans un recueil offrant avec le *De Musica* d'autres correspondances, le *Cancionero de Palacio*,[189] le troisième pied de la dipodie est transformé en amphibraque :

Que me quereys el cauallero
Casada me soy, marido tengo
— —|— —|⏑ — ⏑|— —
— —|⏑⏑ —|⏑ — ⏑|— —



(VI, 10, p. 325)

Une analyse de type dérivationniste, considérant les mètres comme issus de la division des vers-prototypes que sont l'hexamètre dactylique et le sénaire iambique, mettrait en valeur l'aspect additif d'une telle combinaison de pieds, dont Miguel Bernal-Ripoll a pu constater, en s'appuyant sur les analyses de Salinas, la grande diffusion dans le répertoire d'orgue ibérique.[190] Une telle analyse distinguerait ici un premier membre de raison égale (dipodie anapestique), et un second de raison double (penthemimeris iambique, ou cinq demi-pieds iambiques) :

— — ⏑⏑ —|⏑ — ⏑ — ⏑

Mais c'est au contraire l'égalité entre ces deux membres qu'illustre la battue intégrée proposée par Salinas, où chaque dipodie sera regroupée sous une seule battue de raison égale (4:4), en plaçant la *percussio* sur la quatrième demi-brève de chaque dipodie, afin de terminer sur la *thesis*. La règle du posé final, sur laquelle nous reviendrons plus loin, implique donc un départ « en levée » pour tous les mètres d'un nombre pair de pieds :

↑ ↓ ↑ ↓
— — ⏑⏑ —|⏑ — ⏑ — —

Hoc autem percuti debet in vltima syllaba prioris dipodiae, vt etiam in posterioris vltima percutiatur, quod in omnibus metris parium pedum faciendum esse diximus, vt cum percussione finiantur. (VI, 10, p. 325)	Il faut le percuter sur la dernière syllabe de la première dipodie, afin de percuter aussi la dernière de la suivante, ce que nous avons déclaré valable pour tous les mètres d'un nombre pair de pieds, afin qu'ils terminent sur la percussion.

[189] *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Francisco Asenjo Barbieri (éd.), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1828, n° 131, p. 358.
[190] Miguel Bernal-Ripoll, *op. cit.*

On peut dès à présent tirer des conclusions touchant à la conception et à l'interprétation des répertoires métriques au XVI[e] siècle : si l'on se fie à l'enseignement de Salinas, le principe ici appliqué supposait, pour un répertoire offrant en tous points des caractéristiques semblables, une battue égale à la longue imparfaite, non recensée par la théorie mensuraliste, et dont l'organisation dépendait d'une série de facteurs relevant de l'*ars metrica*. Cette organisation se déduisait notamment de la règle du posé final ; mais elle pouvait également être signalée au lecteur, comme nous le verrons, par des silences initiaux.

La sincopa : une dissonance rythmique ?

Par analogie avec le lexique employé à propos de la prononciation successive ou simultanée d'un iambe et d'un trochée « de natures contraires », on serait tenté d'interpréter le type d'interaction entre l'ordre des sons et celui de la battue illustré par le cas de l'amphibraque comme une « dissonance rythmique ». Une « dissonance » momentanée provoquée par la prononciation, sous une battue conforme à celle de son environnement (horizontal ou vertical), d'un pied de dimension conforme, mais de percussion contraire à cet environnement : telle serait chez Salinas la définition de ce que la science musicale du XVI[e] siècle désigne sous le nom de *sincopa*, un terme de « praticiens » auquel il renvoie lui-même en évoquant l'effet « suspensif » provoqué par la succession brève-longue-longue du pied bachique, lorsqu'il est percuté sur la brève :

Videtur autem hic pes in secunda syllaba, quae longa est, legitime percuti debere, et non in prima breui propter duarum longarum, quae sequuntur suspensionem, quam syncopen practici vocant. (V, 20, p. 273)	Ce pied doit avoir sa percussion légitime sur la seconde syllabe, qui est longue, et non sur la première brève, car alors les deux longues suivantes restent en suspension, ce que les praticiens appellent syncope.

Dans la plupart des traités du XVI[e] siècle, comme chez Zarlino, la description de la *sincopa* suit celle du *tactus*, par rapport auquel elle se comporte de façon dissidente :

La sincopa veramente non si può conoscere dal Musico senza la cognitione della Battuta, onde era conveniente, che primieramente si ragionasse di lei, come di quella, che è molto necessaria alla sua cognitione.[191]	Le Musicien ne saurait comprendre la syncope sans la connaissance de la Battue, aussi était-il bon de raisonner premièrement sur elle, comme chose très nécessaire à sa connaissance.

La syncope est définie par Zarlino comme la permanence après le poser de la main d'une note émise au lever, créant un décalage avec la battue que seule une « figure mineure » pourra

[191] Gioseffo Zarlino, *op. cit.*, 1558, III, 49, « Della sincopa », p. 209.

rétablir (« *onde quella figura, o nota si chiama Sincopata […] quando incomincia nella levatione della battuta, & è sotto posta anco alla positione* », *ibid.*). Or l'amphibraque soumis au *plausus* de proportion égale dessine bien chez Salinas la forme minimale d'une telle situation rythmique. L'explication est parfaitement complémentaire chez les deux auteurs : chez Zarlino, la note syncopée anticipe le posé et lui perdure ; chez Salinas, la syllabe centrale est divisée par la percussion (« *syllaba longa […] plausu ipso dividi potest* »), ce point de vue rendant encore plus explicite la notion de divisibilité rythmique.

Non seulement Salinas exploite toutes les propriétés divisives de la théorie antique (battue par dipodie, doctrine des silences), mais il en étend le principe aux phénomènes qu'elle se refusait à prendre en compte (l'inclusion de l'amphibraque), pour mieux l'adapter aux réalités musicales du XVI^{e} siècle, en rendant plus performante l'économie de ses analyses. C'est ainsi la combinaison d'éléments additifs et divisifs qui assure au modèle un maximum de potentiel descriptif. Grâce à cette mixité, le modèle se rend apte à symboliser l'ensemble des phénomènes rythmiques rencontrés dans les répertoires du XVI^{e} siècle, et permet ainsi de rassembler les critères de définition des styles rythmiques propres à ces répertoires.

Mais ces valeurs descriptives et analytiques du système antique se doublent, aux yeux de Salinas, de vertus méthodologiques, qui justifient pleinement l'intégration de l'*ars metrica* aux sciences du *quadrivium* : on s'y exerce à appréhender des analogies entre le sensible et l'intelligible, et à concevoir des rapports numériques de plus en plus intégrés.

1.3. Ordre de présentation et logiques d'exposition

L'exposé de la doctrine du rythme est gouverné chez Salinas par trois procédés méthodologiques majeurs, qui synthétisent l'ensemble des approches traditionnelles de l'*ars metrica* dans un projet conforme aux ambitions de l'école de Salamanque : l'établissement d'équivalences d'ordre mathématique des objets rythmiques avec les objets de la science harmonique décrits dans les quatre premiers livres (*concordia harmonia-rhythmus*) ; la progression par intégrations successives d'éléments minimaux à des structures métriques de plus en plus complexes (constructionnisme) ; enfin la déduction de formes rythmiques originales à partir de super-structures remarquables (dérivationnisme). Ces trois procédés se superposent et se complètent dans les trois livres de rythmique, consacrés successivement à la définition du temps et du pied (livre V), du mètre (livre VI) et du vers (livre VII).

La concordia harmonia-rhythmus *(Annexe 2)*

Nous avons eu l'occasion de repérer un certain nombre d'analogies entre l'ordre des consonances et celui des pieds eurythmiques, analogies parfois étendues jusqu'aux éléments de la géométrie et de l'arithmétique : la crédibilité de la doctrine musicale reposait en grande partie, comme nous l'avons vu au premier chapitre, sur sa cohérence avec l'ensemble des sciences du *quadrivium*. Cette tendance universaliste se retrouve dans le miroitement permanent des deux traités de 1577, Salinas ne cessant de se référer aux livres d'harmoniques pour développer son système rythmique. Certains chercheurs ont évoqué cette cohérence manifeste. Ainsi fray León Tello déclare-t-il :

> L'harmonie, l'ordre, la clarté figuraient traditionnellement comme des caractères de la beauté. L'œuvre de Salinas mérite ces attributs par sa signification didactique. L'auteur de Burgos s'efforce de signaler les connexions et les parallélismes qui montrent l'unité doctrinale des diverses parties de ses livres.[192]

Frédéric de Buzon a également perçu la similarité d'approche de Salinas dans ces deux traités :

> Nous voyons avec Salinas l'application d'un schéma intellectuel voisin dans le jugement que nous portons, avec le sens et la raison, dans les problèmes harmoniques et les problèmes rythmiques, conçus comme les deux dimensions de la musique.[193]

Cependant, Salinas invite son lecteur à effectuer des rapprochements précis entre les objets harmoniques et rythmiques, au nom d'un idéal antique de *concordia* ou de *convenientia* entre les deux sciences :

Et metrorum quidem in rhythmica tractatio respondebit ei, quae de modis est in harmonica, ita vt per omnes inuicem partes correspondere sibi merito iudicari queant: tempora enim rhythmica sonis harmonicis, quorum motus aut moras metiuntur, respondere iure censentur : et pedes qui temporibus constant, interuallis, quae fiunt ex sonorum permixtionibus, conferuntur. Rhythmi vero, qui ex pedibus rite copulatis componuntur, generibus, quae ex interuallis ordine debito dispositis consistunt, recte poterunt comparari, et denique metra ac versus, quae rhythmorum immoderatis progressibus certos fines ac terminos iuxta mirabile metricarum legum artificium imponunt, modis ac tonis, qui certas ac determinatas, tam in numero sonorum, quam in	Et le traité des mètres en rythmique correspond à celui des modes en harmonique, de telle sorte qu'ils présentent tous deux des correspondances légitimement appréciables en toutes leurs parties : on estime pertinemment que les temps rythmiques, dont on mesure les mouvements et les repos, correspondent aux sons harmoniques ; et l'on compare les pieds composés de temps aux intervalles faits de sons mélangés. Les rythmes composés de pieds convenablement associés peuvent légitimement se comparer aux genres qui consistent en des intervalles disposés selon un ordre requis ; et pour finir, les mètres et les vers, qui imposent des fins et des bornes certaines aux progressions immodérées propres aux rythmes en suivant l'admirable artifice de la loi métrique,

[192] Francisco José Leon Tello, *Estudios de Historia de la Teoria Musical,* Instituto Español de Musicología, Madrid, 1962, p. 639 : « La armonía, el orden, la claridad figuraban tradicionalmente como caracteres de la belleza. La obra de Salinas merece esos atributos en su significación didáctica. El autor de Burgos se esfuerza por señalar conexiones y paralelismos que muestran la unidad doctrinal de las distintas partes de sus libros. »

[193] Frédéric de Buzon, *op. cit.*, p. 168.

ordine per illos procedendi constituunt harmonias, maxima cum ratione videntur posse conferri. (VI, 1, p. 286)	peuvent être rapprochés des modes et des tons qui constituent, selon la plus grande raison, des harmonies certaines et déterminées, tant pour le nombre des sons que pour l'ordre de leur progression.

Le principe de la bipartition de l'*ars musica* implique un attachement fort à faire ressortir les analogies existant à tous les niveaux d'intégration entre l'harmonique et la rythmique, des analogies dont le traité des proportions, au premier livre du *De Musica*, avait fourni les termes, et que Salinas retrouvait dans la doctrine de la *concordia* ou *convenientia* formulée par Aristoxène de Tarente, comme nous le montrons en annexe (*Annexe 2*). Conjointement à ces déductions par analogie, visant à inscrire le traité de rythmique dans les procédures mathématiques propres au *quadrivium*, les traités du mètre (VI) et du vers (VII) empruntent aux procédures de l'*ars metrica* la double déduction « constructionniste » et « dérivationniste » de ses objets.

Constructionnisme et dérivationnisme

La présentation des pieds et des mètres menée par Salinas aux livres V et VI suit un modèle bien ancré dans la tradition de l'*ars metrica*, inaugurée par Héphestion « le Grec », principal représentant de l'école d'Alexandrie, et référence classique pour un certain nombre de thèmes qui apparaîtront également dans les traités de rythmique de Nicolas Bergier et de Marin Mersenne. Ces procédés d'analyse forment des outils pédagogiques efficaces, dont la logique combinatoire considère les mètres comme des assemblages de pieds, et les vers comme des combinaisons de mètres. À l'inverse, le traité du vers au livre VII est redevable au mythique devin Archiloque d'une déduction de l'ensemble des structures métriques par division et dérivation des membres des deux archétypes que sont l'hexamètre dactylique et le sénaire iambique. Comme le rappelle Jesús Luque Moreno, la coexistence de ces deux méthodes constituait un trait caractéristique commun des *artes metricae* latins :

> Il est courant chez les métriciens de combiner les tendances dérivationnistes, qui prétendent faire tout remonter à l'hexamètre et au trimètre iambique, avec le systématicisme à outrance de l'école alexandrine, en vertu duquel on interprète les vers éoliens comme construits sur la base d'un mélange de pieds distincts.[194]

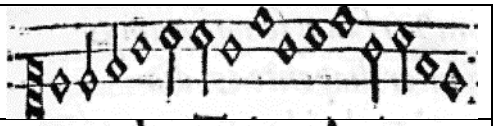
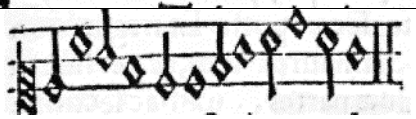
Si le rationalisme alexandrin l'emportera dans les livres V et VI du *De Musica*, les déductions dérivationnistes occuperont une large place dans le traité du vers, au livre VII. D'un point de vue

[194] Jesús Luque Moreno, « El *versus quadratus* en los tratados de métrica antiguos y medievales », *Florentia Iliberitana*, n° 6 (1995), p. 297 : « Es corriente entre los metricólogos combinar las tendencias derivacionistas, que pretenden remontarlo todo al hexámetro y al trímetro yámbico, con el sistematicismo a ultranza de la escuela alejandrina, en virtud del cual se interpretan los versos eólicos como constituidos a base de una mezcla de pies distintos. »

pédagogique, l'alternance, voire la simultanéité de ces modes de présentation parfois contradictoires, participent aussi de l'entraînement aux logiques combinatoires propre à cette discipline.

Supériorité de l'hexamètre dactylique et du sénaire iambique

La *concordia* ou *convenientia* entre parties apparaît dans l'ordre intellectuel pour rendre compte d'équilibres rythmiques éventuellement perceptibles sous la forme de l'agrément, mais pas immédiatement analysables. Or, les deux archétypes que représentent l'hexamètre dactylique et le senaire iambique offrent toutes les caractéristiques favorables à une perception optimale de leurs propriétés numériques, et c'est pourquoi l'étude de ces vers passe par une série d'argumentations glosant sur les rapports remarquables inscrits dans de telles compositions. À terme, ces exercices doivent induire une aperception quasi intuitive de rapports numériques rationnels fondamentaux, par ailleurs illustrés dans l'arithmétique et la géométrie. Voici ces deux vers accompagnés de leurs exemples poétiques traditionnels :

Hexamètre dactylique	Arma virumque cano |Troiae qui primus ab oris[195] — ∪ ∪ — ∪ ∪ —| — — — — ∪ ∪ — ∪	
Sénaire iambique	Beatus ille |qui procul negotiis[196] Phasellus ille |quem videtis hospites[197] ∪ — ∪ — ∪ |— ∪ — ∪ — ∪ —	 (VII, 7, p. 387)

Ils sont les « princes et pères » de tous les autres vers (*principes & veluti parentes omnium aliorum existunt*, VII, 7, p. 387), et méritent à ce titre un intérêt tout particulier :

Unde cum hi senarii versus sint caeteris generibus celebratiores, & principatum quendam in versibus habere dicantur, minime decet hos aliquid in concordia minus habere, quàm illos famae obscurioris. (VII, 5, p. 383)	Puisque ces vers sénaires sont plus célèbres que ceux appartenant aux autres genres, et qu'ils sont déclarés tenir le premier rang parmi les vers, ils ne doivent pas présenter une moindre concorde que ceux qui sont d'une plus obscure renommée.

Le genre d'exercice auquel le rythmicien aime à soumettre ces vers revient par exemple à chercher la meilleure « manière de réduire à l'égalité » (« *De modo reducendi ad aequalitate quinque & tres semipedes* », VII, 5, p. 382), et donc à une forme de division, ces associations métriques typiquement additives. La *concordia* tient ici à une « admirable égalité » (« *mirabilis aequalitas inter*

[195] Virgile, *Énéide*, I, v. 1.
[196] Horace, *Épodes*, 2.
[197] Catulle, poème 4.

membrum », VII, 8, p. 388) cachée entre les membres des vers « sénaires », c'est-à-dire composés de six monopodies, dactyliques pour l'un, iambiques pour l'autre, quoique dans le cas du iambique, la battue par dipodie fasse préférer l'appellation de « trimètre iambique ». Chacun est illustratif de la primauté en dignité du pied qui lui donne son nom : le dactyle pour les pieds de quatre temps, l'iambe pour les pieds de trois temps (VII, 6, p. 384). Dans les deux cas, l'aspect additif de ces formes tient au fait que la césure partage ces vers en deux mètres inégaux de cinq et sept demi-pieds respectivement, régis à leur tour par des rapports proportionnels internes, et présentant entre eux divers aspects de *concordia*, révélés par certaines manipulations.

A		B			C			D			
Ar-	ma vi-	rum-	que ca-	No	Tro-	iae	qui	pri-	mus ab	o-	ris
—	◡ ◡	—	◡ ◡	—	—	—	—	—	◡ ◡	—	◡
Be-	a-	tus	il-	Le	qui	pro-	cul	ne-	go-	ti-	is
◡	—	◡	—	◡	—	◡	—	◡	—	◡	—
2		3			3			4			
5					7						

Les démonstrations proposées pour la réduction à l'égalité des deux membres des vers sénaires passent par des opérations mathématiques simples, mais qui dépassent l'ordre perceptif, pour mieux rendre raison d'une certaine eurythmie qui s'y perçoit intuitivement. Le mouvement *per corporalia ad incorporalia* permet ainsi de relier efficacement Virgile à Euclide, en éclairant l'un par l'autre, et les chapitres dont sont tirées les démonstrations qui suivent sont très représentatifs de cette méthode.

La première manière de réduire à égalité les membres de ces deux vers (VII, 5, p. 382-383) est tirée de saint Augustin.[198] La seconde partie du premier membre (B) et la première partie du second (C) valent en tout six demi-pieds, équivalents à la première partie du premier membre (A) additionnée à la seconde partie du second membre (D) :

$$B + C = A + D$$
$$3 + 3 = 2 + 4 = 6$$

Par ailleurs (VII, 8, p. 388) , selon un théorème d'Euclide,[199] le nombre de demi-pieds du premier membre élevé au carré égale la somme des carrés des deux parties du second membre :

$$(A+B)^2 = C^2 + D^2$$
$$5^2 = 3^2 + 4^2 = 25$$

[198] Augustin d'Hippone, *De Musica*, V, 16.
[199] Euclide, *Élements*, I, proposition 47.

En troisième lieu vient l'argumentation par analogie (VII, 7, p. 387) : la *concordia* ou *convenientia* entre rythmique et harmonique selon Aristoxène établit l'équivalence entre la composition rythmique des deux membres des vers hexamètre et iambique d'une part, et celle du diapason ou octave harmonique d'autre part, en se fondant sur l'équivalence demi-ton = demi-pied :

Demi-tons / demi-pieds	5	7	12
Intervalle harmonique	Diatessaron	Diapente	Diapason
Colon (membre) rythmique	A + B Dipodie + une syllabe	C + D Tripodie + une syllabe	Hexamètre dactylique Sénaire iambique

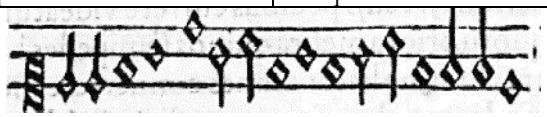
La relative asymétrie des rapports proportionnels définis par cette dernière opération exploite encore les qualités additives du système, ce qui fait dire à juste titre à Curt Sachs que la césure des deux principaux vers antiques constitue l'une des marques principales de cette tendance additive. Cependant, une dernière opération mathématique viendra consacrer la victoire du divisif sur l'additif, en proclamant la supériorité de l'hexamètre dactylique sur le sénaire iambique, reflétant celle de la raison égale sur la raison double :

Ex his tamen duobus scire oportet, versum dactylicum iambico nobiliorem esse: vel hac vna de causa, quod ex pedibus, quorum partes in aequa ratione consistunt, componitur, quae prima et optima est omnium proportionum, in qua vnisonantiam, quae perfectissima est sonorum permixtio, in secunda huius operis parte, consistere, demonstratum est. Iambicum autem senarium esse constat ex his pedibus, quorum arsis et thesis duplam rationem custodiunt, quae secundum aequam omnium aliarum proportionum antiquissima et nobilissima est, in qua diapason aequisonantia vnisonantiae proxima reperitur. (VII, 13, p. 401-402)	Il convient en outre de savoir qu'entre ces deux vers, le dactylique est plus noble que le iambique, pour ce qu'il est composé de pieds dont les parties sont en raison égale, qui est la première et la plus excellente de toutes les proportions, en quoi consiste l'unisson, dont la seconde partie de cette œuvre a démontré qu'il est le plus parfait des mélanges de sons. Le sénaire iambique quant à lui est composé de pieds dont l'*arsis* et *thesis* conservent une raison double, qui est après l'égale la seconde plus antique et plus noble des proportions, où l'on trouve l'équisonance du diapason comme la plus proche de l'unisson.

	Hexamètre héroïque	Trimètre iambique
Raison	*Aequa*	*Dupla*
Analogie harmonique	*Unisonantia*	*Diapason*

Afin d'étendre cette égalité du *plausus* à la composition même du vers hexamètre, Salinas n'hésite pas à rompre le dogme de la non-inversion des membres du vers. À la suite de saint Augustin, Salinas utilise cette manipulation dans une discussion destinée à déterminer si la suprématie classique de l'hexamètre dactylique répond bel et bien à une nécessité d'ordre

rationnel. Mais contrairement à son modèle, Salinas est à même de fournir un exemple musical d'un tel hexamètre inversé, en l'empruntant à la tradition chantée hispanique :

Et quanquam huiusmodi versus apud Latinos & Graecos, quod equidem sciam, non reperiuntur, in vulgaribus cantilenis eos reperire facile est, ut in hac Hispana	Et quoique de tels vers soient, que je sache, inexistants chez les Grecs et les Latins, on peut facilement les repérer dans les chants en langue vulgaire, comme l'espagnole
Si mis amores no me valen Triste que yo morire	
Quod eius cantus ostendit qui talis est	Ce que son chant démontre ainsi
 (VII, 7, p. 386)	

Ce type de manipulation constitue toujours l'occasion de souligner l'universalité de la théorie des proportions, qu'illustre la concordia entre *harmonia* et *rhythmus*. En l'occurrence, le vers hexamètre dont les membres sont inversés (7 + 5 demi-pieds) est à l'original (5 + 7 demi-pieds : *Triste que yo morire* | *Si mis amores no me valen*) ce que la division arithmétique de l'octave (*diapente* sur *diatessaron*) est à sa division harmonique (*diatessaron* sur *diapente*) (VII, 7, p. 387). Rien n'est négligé de ce qui peut contribuer ainsi à aiguiser le sens de la synthèse chez les étudiants ou les lecteurs auxquels on soumet ces procédures.

L'unification du système sous l'égide de l'hexamètre dactylique et du senaire iambique est encore complétée par l'exposé dérivationniste de l'ensemble des mètres à partir de chaque membre des deux archétypes :

Nunc dicamus, quonam pacto metra seu versus, quotquot adhuc excogitati sunt, originem ducant ab hexametro heroico et trimetro iambico, qui nobilissimi et antiquissimi omnium semper habiti sunt. (VII, 13, 401)	Nous dirons à présent de quelle façon tous les mètres ou les vers jusqu'ici conçus tirent leur origine de l'hexamètre héroïque et du trimètre iambique, qui furent toujours considérés comme les plus nobles et antiques de tous.

Ce exposé occupe toute la fin du septième livre, des chapitres 13 à 20 pour ceux qui peuvent se déduire de l'hexamètre (à commencer par le pentamètre élégiaque), puis aux chapitres 21 et 22 pour ceux qui se rattachent au trimètre iambique, dont le fameux tétramètre catalectique archiloque dit *versus quadratus*. Cette révision finale se présente ainsi comme l'accomplissement du parcours pédagogique mené dans l'ensemble du *De Musica*. Nous joignons en annexe un tableau synoptique des principales dérivations du premier *colon* de l'hexamètre dactylique, dont le lecteur rencontrera plusieurs exemples au chapitre suivant. (*Annexe 3*)

2. Théorie générale du rythme et du mètre

Le projet de refondation de la science rythmique supposait la réintégration de l'*ars metrica* au sein du *quadrivium*, en le débarassant de ses scories grammaticales : fétichisme de la quantité syllabique, restrictions arbitraires affectant la solution des longues en brèves, négligence de l'égalité des mesures. D'un autre côté, cette redéfinition des objets rythmiques sur le modèle antique visait à restituer au système mensural en vigueur dans les chapelles et les académies une logique et une rationalité que les aléas de la tradition et de la notation avaient progressivement érodées. Surtout, ce double geste théorique intervenait à un moment-clé dans l'histoire de la conscience rythmique, alors que les réalisations admirablement complexes de l'*ars perfecta* franco-flamand se voyaient partout concurrencées par la diffusion de styles simples et répétitifs, se situant à la croisée des aspirations humanistes ou réformées d'un côté, et des expressions issues de la culture populaire de l'autre. La coexistence de styles rythmiques contrastés, dont les formes du motet, du madrigal et de la chanson française offrent des synthèses équilibrées, représentait une donnée capitale dans la conscience rythmique des hommes du XVI^{e} siècle. Si Salinas propose un cadre théorique particulièrement performant pour rendre compte de cette coexistence, il faut reconnaître que ses présupposés circulaient déjà de longue date dans les discours des divers courants humanistes et réformés. Lui-même avait dès ses travaux d'harmonique formulé cette opposition entre *musica rhythmica* et *musica metrica* en termes stylistiques, affectant la première au *cantus figuratus* et à la musique instrumentale, et la seconde aux chansons vernaculaires ainsi qu'au chant des psaumes et des hymnes. C'est à préciser les caractères respectifs de ces deux pôles stylistiques que sont consacrées les pages qui suivent.

2.1. Rythme, mètre et vers

Des régimes de prévisibilité distincts

Il semble pertinent de distinguer en termes de prévisibilité les catégories du rythme « sans mètre » et du rythme « métrique ». La propension à la répétition d'un segment identifiable plus long de durée que la simple battue qui le mesure est l'un des marqueurs les plus forts du mètre, et c'est en cela qu'il constitue un genre de rythme bien différencié. Le « rythme sans mètre » à son tour se laisse définir par défaut comme une absence de tout « vestige » métrique, mais surtout positivement par son régime de prévisibilité bien distinct du mètre :

Rhythmum autem musicum, vt neque metrum, neque versus merito dici queat, oportet, longissimo versu ac metro longiorem esse, neque numerum pedum certum ac determinatum, in quo subsistat, habere. Vnde non mirum videri debebit, si nulla rhythmorum exempla in poematis antiquorum reperiantur; quaecunque enim reperiuntur sunt in aliquo metri genere constituta. (V, 24, p. 280-281)	Mais le rythme musical, afin de ne pas se voir désigner ni comme mètre ni comme vers, il devra être plus long que le plus long vers ou mètre, et ne pas avoir un nombre établi et limité de pieds dans les bornes duquel il demeure. Partant, il n'est pas étonnant qu'on ne relève aucun exemple de rythme dans les poèmes des anciens ; tous ceux qu'on a cru relever sont en fait construits sur quelque genre de mètre.

La principale force (*vis*) du « rythme sans mètre » réside dans son caractère imprédictible, dès que les bornes du plus grand niveau d'organisation métrique de même genre sont dépassées sans que l'oreille ait rencontré de marqueur métrique univoque ou suffisamment clair. Autrement dit, quand l'« horizon de prévisibilité » du mètre se situe au maximum d'un rapport entre la durée du segment répétable et la faculté de mémorisation (le mètre, le vers), celui du rythme se tient au niveau minimum de ce rapport (le pied, ou la battue) :

	Rythme	Mètre
Critère	Conservation mécanisée d'un mouvement minimal	Facilité optimale de mémorisation
Durée minimale de perception	Dimension du plus grand mètre de même genre	Dimension du *plausus*
Horizon maximal de prévisibilité	Dimension du *plausus*	Dimension du plus grand mètre de même genre

De l'observation de ces critères dépendent deux grands styles rythmiques, que je désignerai sous les termes latins de *musica rhythmica* et *musica metrica*. La *musica metrica* vise donc un optimum de prévisibilité sur une durée commensurable, la *musica rhythmica* un maximum d'imprévisibilité modérée par une battue constante. Il y a donc une corrélation forte entre les dimensions autorisant la perception du rythme ou du mètre, et leur degré de prévisibilité respectifs. La *musica rhythmica* et la *musica metrica* engagent ainsi des conceptions du temps opposées : linéaire dans un cas, avec une forte dynamique téléologique, – comme, mettons, dans telle ou telle fugue de Bach – la non-prévisibilité du *rhythmus* étant un facteur de dramatisation, mettant en valeur des seuils narratifs successifs (début, éventuelle mutation rythmique ou *metabolè*, fin) ; circulaire dans un autre, la propension du mètre à se laisser facilement répéter et anticiper sur une durée organisable par une combinaison de gestes simples (battue, danse) mettant alors partiellement la mémoire « en pilote automatique » – comme, par exemple, dans une chanson des Beatles :

Primum igitur, quod ex pedum copulatione contexitur, est rhythmus, quem nihil aliud esse diximus, nisi pedum inter se ritè copulatorum in longum sine certo fine prouolutam iuncturam. Metrum autem est legitima pedum copulatio certo fine terminata, ad quem cum peruenit, iterum à	En premier lieu, il y a donc le rythme, ce qui se forme par un assemblage de pieds accouplés, et dont on ne saurait dire rien d'autre, sinon qu'il est la jointure de pieds convenablement appareillés se déroulant sur une longueur dont la fin n'est pas déterminée. Le mètre est quant à lui un

capite cumit initium. (V, 17, p. 267)	assemblage de pieds légitimement accouplés dont la fin est bien déterminée, mais lorsqu'il y parvient, c'est pour retourner au début.

L'opposition des régimes de durée caractérisant ces deux styles rythmiques, linéaire pour l'un, circulaire pour l'autre, s'observe mieux qu'ailleurs dans leurs conceptions de la « fin » (*fine*). On peut dire de façon schématique que la *musica rhythmica* a sa fin jamais prévisible, mais toujours définitive, alors que la *musica metrica* a sa fin toujours prévisible, mais jamais définitive :

Sed quia haec prouolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat propter aliquam continuationis mensuram, metrum vocari non debit. Hoc autem untrunque habet, nam & certis pedibus in eo curritur, & certo terminatur modo. (V, 17, p. 267)	Mais puisque cette façon d'avancer n'a pas de *modus*, et qu'on n'a pas statué sur le nombre de pieds au bout duquel on tombe sur une fin, en vertu d'une certaine mesure de la continuité,[200] on ne peut appeler cela *metrum*. Ce dernier en revanche possède les deux catactéristiques, on s'élance en lui par des pieds déterminés, et on termine de manière déterminée.

Ces conceptions à la fois complémentaires et opposées de la « fin » musicale sont décisives, car elles impliquent des régimes de battue bien spécifiques à chaque style. La *musica rhythmica*, si bien illustrée par la musique instrumentale pure (« *modulationes, quae in Organis aut alijs musicis instrumentis absque verbis solent* », V, 25, p. 283), et respectant avant tout la parité de percussion, concluera toujours sur la *thesis* par laquelle elle a commencé (« *et à positione manus prope semper incipiunt, et in eandem semper desinunt* », *ibid.*) : en termes métriques, cela signifie qu'elle terminera sur un pied incomplet, autrement dit un demi-pied (« *vt in semipede terminari necesse sit* », V, 25, p. 283). Une composition en style purement rythmique se caractérisera donc par un nombre impair de demi-pieds, au terme desquels elle peut soit s'effacer dans le « non-rythme », soit basculer dans un autre genre de rythme, au moyen d'un demi-pied supplémentaire :

Metrum igitur et versus certo pedum numero terminantur, rhythmus autem nullum habet ea in re lege praefixum finem, et nullam in contextu, vt Fabius ait, varietatem, sed qua coepit arsi ac thesi ad finem vsque decurrit, ac pari semper digitorum percussione descendit, donec ad μεταβολὴ peruenit, hoc est, ad transitum in aliud genus rhythmi. (V, 18, p. 267)	Si le mètre et le vers s'achèvent sur un nombre certain de pieds, le rythme quant à lui ne se donne aucune fin légitimement préfixée, ni aucune variété dans l'enchaînement, comme le dit Fabius, mais selon l'*arsis-thesis* par laquelle il a débuté, il se déroule jusqu'à la fin, et descend par une percussion digitale toujours égale jusqu'à parvenir à la μεταβολὴ, autrement dit à la transition à un autre genre de rythme.

Ces définitions, puisées dans les sources antiques, offrent en plein XVI[e] siècle une approche renouvelée de la pratique contemporaine du rythme. C'est en particulier chez Fabius Quintilianus que Salinas trouvait formulées de telles conceptions :

[200] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « por exigirlo la medida de la sucesión » (p. 464).

Sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi quo modo coeperant currunt usque ad metabolen, id est transitum ad aliud rhythmi genus.[201]	Il y a en outre les différences suivantes : dans les rythmes, les segments sont libres, tandis que dans les mètres, ils sont définis ; les mètres ont des cadences déterminées, les rythmes courent comme ils ont commencé jusqu'à la métabole, c'est-à-dire jusqu'au passage à un autre genre de rythme.[202]

Le concept antique de μεταβολὴ ou « mutation rythmique » permet à Salinas de critiquer l'acception mensurale, fautive à ses yeux, du terme de *proportio in cantu*, par lequel les « praticiens modernes » désignent cette « transition vers un autre genre de rythme » (« *ad transitum in aliud genus rhythmi, quam rhythmi mutationem practici recentiores proportionem in cantu vocare consueuerunt* », V, 25, p. 283). Pour Salinas, non seulement le terme de *proportio* est ici inapproprié, puisqu'il ne doit s'appliquer en toute rigueur qu'aux parties du *plausus* lui-même, mais cette conception de la transition d'un genre de rythme à un autre est en elle-même contestable, puisqu'elle suppose l'équivalence irrationnelle des mesures ternaires et binaires, et détruit le principe d'égalité des « temps premiers ». Selon Miguel Bernal-Ripoll,[203] le texte de Salinas défend ici une pratique certes alternative, mais bien attestée en contexte hispanique, du passage du temps binaire ou imparfait, de mesure spondaïque, au *compás de proporción*, de mesure trochaïque, par l'équivalence des *morae* (temps brefs symbolisés par des minimes), et non par l'équivalence des mesures. Le musicologue catalan retrouve les témoignages d'une telle conception des relations entre temps imparfait et *compás de proporción* chez Juan Bermudo et Gonzalo de Baena, et propose des solutions d'applications de cette règle aux notations usuelles des répertoires d'orgue les plus illustratifs de la *musica rhythmica*, en particulier dans les œuvres d'Antonio de Cabezón.

La *musica metrica* quant à elle devra bien se soumettre à son tour à la règle de la *thesis* finale, mais cette règle étant rétroactive, c'est elle qui décidera de la gestion de la battue sur le début du mètre, en commençant éventuellement par un levé, ou en procédant à tout autre aménagement régulier (égalisation, battue par dipodie). Nous trouverons des traces de telles conceptions dans les notations des *canzone villanesche*, dont les principes de composition auront influencé les théories de la battue musicale formulées tant par Zarlino que par Salinas.

Enfin, si la prévisibilité d'une fin, même temporaire, constitue l'apanage du mètre, cette notion est engagée à plus forte raison encore dans la définition du vers, caractérisé à la fois par sa terminaison saillante, et par son organisation interne en deux membres inégaux :

Prosequitur deinde doctrinam suam D. August. & postulat, inquit, ordo doctrinae, ut de versus	Saint Augustin poursuit donc son exposé : l'ordre de la matière, dit-il, impose que l'on s'interroge sur

[201] Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX, 10, 50.

[202] Traduction de Marie Formarier, *op. cit.*, p. 36 n. 6.

[203] Miguel Bernal-Ripoll, « Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón », *Revista de Musicología*, n° 34, 2 (2011), p. 88-90.

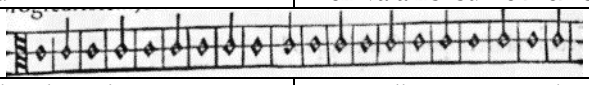
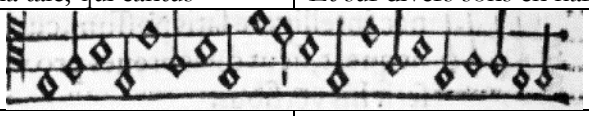
termino aliquid inuestigemus, nam & hic aliquam differentiam notandam atque signandam esse veteres voluerunt; vel potiùs ipsa ratio. (VII, 2, p. 376)	la terminaison du vers, car les anciens ont voulu qu'ici aussi, quelque différence soit notée ou signalée, ce qui n'est que raison.
Versus autem non solùm certò quodam fine clauditur, sed etiam certo quodam loco, quaedam eius partitio eminet, ut quasi membris duobus conficiatur. (V, 17, p. 267)	Quant au vers, non seulement il se conclut en une fin déterminée, mais aussi en un certain lieu, une quelconque séparation surgit, qui le réduit en deux membres.

Dans la mesure où les deux membres d'un vers doivent présenter la caractéristique de ne pas être inversables, phénomène à l'origine du terme « vers » selon certaines étymologies proposées par la tradition, on peut considérer que le vers combine les deux versions du temps assumées par le rythme et le mètre : l'inégalité des deux membres et la terminaison du second imposent à la fois une directivité et une répétitivité, une linéarité et une circularité. Les contraintes induites par cette définition sont telles qu'elles nécessitent, pour être formulées rationnellement, de nombreux recours à la science du nombre. Aux proportions gérant les parties du pied, s'ajoutent celles du mètre, puis celles du vers, chacune répercutant des impératifs singuliers et parfois contradictoires sur la forme du *plausus*, de la battue musicale. La *percussio* agit d'une manière générale comme un marqueur final, à chaque niveau de segmentation, impliquant des aménagements sur le début ou le milieu du segment en question. Ces aménagements ne doivent perturber aucun des deux impératifs : celui, rythmique, de l'isochronie de la battue ; ni celui, métrique, de l'identification du mètre. Ils passent donc soit par des insertions de silences ou des modifications de valeurs bien ciblées, soit par des mutations de la battue permettant de retrouver une isochronie à un segment supérieur. Dans tous les cas, ces contraintes se trouvent démultipliées dans l'art de mettre en musique toutes sortes de vers, un art où, selon Salinas, Claude Goudimel avait excellé plus qu'aucun autre.

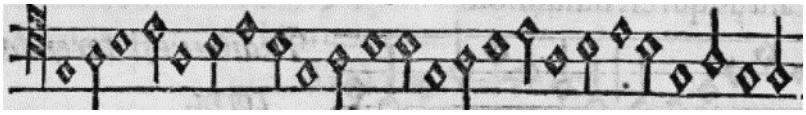
Du rythme trochaïque au versus quadratus

Pour illustrer la logique de transition entre rythme, mètre, et vers, nous suivrons d'un livre à l'autre les chapitres consacrés au genre trochaïque, qui illustrent à merveille les interactions permanentes entre formes classiques et formes populaires au sein du traité. Les premiers exemples tentent de fixer sur le papier une succession indéfinie de pieds trochaïques, en nombre significativement plus élevé que le nombre maximum de pieds contenus dans le plus long vers du même genre : les huit pieds qui devraient constituer l'horizon maximal de perception métrique, organisés en quatre dipodies trochaïques, sont dépassés de deux mesures supplémentaires sans que le déroulement rythmique ait rencontré aucun marqueur métrique saillant. La séquence indéfinie est suggérée à la fois par cette dimension minimale de perception du rythme comme

rythme, nécessairement supérieure à la dimension maximale du mètre du même genre, et par cette absence de terminaison saillante, généralement (mais pas nécessairement) assumée par la troncature du dernier pied du mètre. L'exemple se donne sans mélodie (*in eodem sono*), puis avec mélodie (*cum harmonia*), et enfin associé à des paroles latines qui ne sont qu'un artefact pédagogique :

Eius exemplum in rhythmo decem pedum ostendemus, quoniam versus trochaici non vlterius, quam ad octo pedes progredi solent, et in eodem sono erit huiusmodi	Nous en montrons un exemple en un rythme de dix pieds, puisque les vers trochaïques ne comptent ordinairement pas plus de huit pieds, et il en va ainsi sur le même son :
	
et in diuersis cum harmonia tale, qui cantus	Et sur divers sons en harmonie, ce chant :
	
his verbis poteris inseruire;	Qui pourra servir à ces vers :
Veritate facta cuncta quae mouentur hoc in orbe quem videtis ;	
et hoc rhythmo trochaico frequentius, quam vullo alio vulgo in saltationibus vtuntur, quod etiam Aristoteles tertio artis Rhetoricae libro testatur, dum pedem trochaeum saltatorium esse dicit, et propterea ab orationis solutae numeris eum excludit. (V, 18, p. 270)	Et ce rythme trochaïque est le plus fréquent de tous ceux que l'on emploie vulgairement dans les danses, ce qu'atteste aussi Aristote au troisième livre de l'art de Rhétorique, où il dit que le pied trochaïque est le plus saltatoire, et pour cette raison se trouve exclu du discours libre.

Un exemple de mètre trochaïque fait apparaître une récurrence métrique sans troncature du dernier pied : il s'agit d'un trimètre acatalectique appelé par Servius « sotadique », et composé de trois dipodies trochaïques complètes, comme les deux mètres d'Augustin auxquel la mélodie peut servir de support. Ici, seul le paramètre mélodique signale le retour du mètre, et permet sa perception :

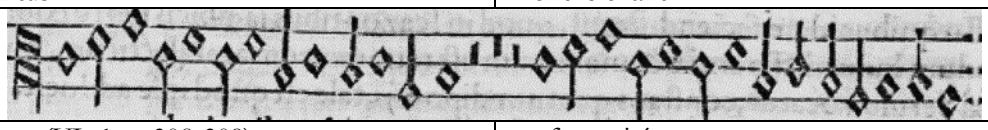


Veritate facta cernis ista cuncta, Veritas tamen manet mouentur ista

Le rôle de l'élément mélodique dans la perception du mètre est sans cesse illustré par les exemples du traité, et trouve une formulation cohérente à travers la doctrine des silences, et l'exemple paradigmatique du jeu des tambours et des flûtes, puisé chez saint Augustin. Nous aurons à nouveau l'occasion de souligner l'importance de cet exemple récurrent.

Dès que les dimensions qui correspondent au trimètre d'un genre quelconque sont dépassées (trimètres hypercatalectiques), elles semblent subir une attraction irrésistible vers l' « horizon optimal de prévisibilité » du tétramètre de même genre, auquel tout mètre intermédiaire aura

tendance à s'assimiler, en voyant sa durée complétée par l'ajout de silences « volontaires ». Cette assimilation rythmique au tétramètre « cubique » correspond au besoin physiologique du retour de la main ou du pied au terme de leur mouvement pendulaire. Dans le cas des mètres trochaïques, le thème de la *Follia* est apte à illustrer cette attraction exercée par la carrure du tétramètre :

<table>
<tr><td>Admonitum autem lectorem volumus, in omnibus hypercatalecticis praeter silentium vnici temporis necessarium, pedem etiam integrum voluntarium sileri posse : vt quemadmodum prima dipodia coepit a manus positione, ita et vltima in eandem desinat ; vt ostenditur in vulgaribus, quas Lusitani, Follias, vocant, ad hoc metri genus et ad hunc canendi modum institutis, qualis est illa.</td><td>Nous voulons avertir le lecteur, qu'en tous les hypercatalectiques, hormis le silence nécessaire d'un temps, on peut aussi faire un pied complet de silence volontaire, de sorte qu'à l'instar de la première dipodie, qui commençait sur un posé de la main, la dernière y termine également. On le voit aux chants en vernaculaire nommés Follias par les Portugais, composés sur ce genre de mètre et chantés sur cette mélodie :</td></tr>
<tr><td colspan="2">No me digays madre mal del padre fray Anton,
Que es mi enamorado y yo tengole en deuocion.</td></tr>
<tr><td>Cuius cantus</td><td>Dont le chant</td></tr>
<tr><td colspan="2">  </td></tr>
<tr><td>usitatus est. (VI, 6, p. 308-309)</td><td>est fort usité.</td></tr>
</table>

Ces temps de silence complémentaires sont la marque de la circularité du temps métrique : le temps de « silence nécessaire » pour compléter le dernier demi-pied du mètre, dicté par l'impératif d'isométrie des mesures (*aequalitas*), est complété par un pied supplémentaire entier (trois temps) de « silence volontaire », satisfaisant à la régularité des percussions, autrement dit au besoin de voir atteint l' « horizon optimal de prévisibilité » : la carrure intégrée et divisive du tétramètre complet. Ce que le lexique métrique traduit en termes cumulatifs et additifs, l'expérience le fait ressentir comme une « tendance divisive » par la battue en dipodie (3θ:3α) qui donne son nom au mètre (tétramètre, et non octomètre).

Un exemple d'organisation rétroactive de la forme métrique est constitué par le tétramètre trochaïque catalectique, dit aussi septenaire ou *versus quadratus*, défini par Jesús Luque Moreno comme « une véritable période, où la série rythmique infinie se voit interrompue par un marquage qui la convertit en mètre (autrement dit, en une série rythmique limitée) ; un marquage qui n'est autre que l'identité particulière du pied final ».[204] Il faut ajouter que c'est également la troncature du dernier pied qui organise la perception de ce mètre comme vers, en définissant deux sections

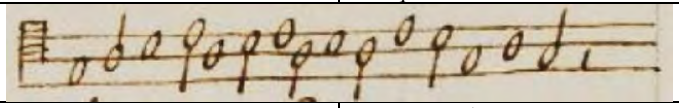
[204] Jesús Luque Moreno, *op. cit.*, p. 303 : « Así se plantea en San Agustín la medida del tetrámetro trocaico cataléctico, un auténtico período, en el cual la serie rítmica infinita queda interrumpida con una marca que lo convierte en metro (es decir, una serie rítmica delimitada) ; una marca que no es otra que la peculiar entidad del pie final. A propósito del mismo verso y del mismo ejemplo escribe en este sentido S. Agustín : *Nunc vero et trochaeos in utroque membro scandimus, et semipede versus clauditur, ut spatii brevioris notam terminus teneat.* »

(*cola*) asymétriques, comportant un nombre inégal de demi-pieds, dans ce cas strictement équivalant au nombre de syllabes de chaque *colon*. Salinas emprunte à nouveau son exemple poétique à saint Augustin, auquel je rajoute celui, fréquemment évoqué par Salinas, de l'hymne *Pange lingua* :

Ro-	ma	Ro-	ma	cer-	ne	quan-	ta	Sit	De-	um	be-	ni-	gni-	tas
Pan-	gue	lin-	gua	glo-	ri-	o-	si	Cor-	po-	ris	mys-	ter-	i-	um
—	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ	—
8								7						

À l'image des hymnes construites sur ce modèle, ou des *romances* espagnols adoptant le même régime syllabique, le *versus quadratus* rassemble ainsi les principaux caractères que Salinas considère comme spécifiques au « mètre », et témoigne de l'attraction exercée par la dimension optimale du tétramètre sur les formes inférieures de versification. Au cours du traité, les exemples de tétramètres de tous genres (ici trochaïques, ailleurs iambiques, spondaïques, dispondaïques, ou encore molossiques) puiseront dans le répertoire des *tenores para discantar* (*Follia*, *Romanesca*) dont Diego Ortiz avait présenté les modèles dans son traité de diminution de 1553.

Dans ses *Additiones* manuscrites à l'exemplaire du Duc d'Albe, Salinas ajoutera deux exemples de chansons espagnoles convenant à une version « boiteuse » de ce tétramètre trochaïque, dont les deux derniers demi-pieds sont inversés (— —ᴗ ou lieu de —ᴗ—). Ces chansons se présentent sous un seul modèle mélodique, très similaire à celui trimètre trochaïque cité ci-dessus, et sur lequel vient s'adapter également le vers latin « scazon » (boiteux) du pseudo-Victorinus cité dans le traité. L'inversion des deux dernières valeurs du *versus quadratus* apparaissent alors comme des évènements additifs pleinement intégrés à la forme divisive du tétramètre :

Lib. 6 c. 6 pag. 309. Trochaicus ille scazon	Au livre VI, chp. 6, p. 309, ce trochaïque *scazon*
Cerne crasse poena quanta sit Deum fatigantis [—ᴗ—ᴗ|—ᴗ—ᴗ|—ᴗ—ᴗ|— —ᴗ]	
simil est huic nostrati cantilenae.	Est similaire à celui d'une chanson de chez nous :
Morenica yel tu amore *No le veras mas none.*	
Quod ipsius hic cantus ostendit	Ce que montre bien son chant :
	
Qui cantus etiam est illius notissimae.	C'est le même que celui de cette célèbre chanson :
Todos vienen de la vela. *No viene Domenga.* (*Additiones*, f°13r)	

Mètre, battue et notation : les canzone villanesche alla napolitana

La limite entre un rythme abstrait de la matière harmonique qui s'élabore sur lui (musique instrumentale, polyphonie) et un rythme qui façonne cette matière en mètres musicaux organisés (chanson métrique, danse) se traduit par une différence de comportement de la battue : là où le « rythme sans mètre » fait enchaîner les mouvements égaux sans permettre d'autre décompte rétrospectif que celui de sa propre mesure (des proportions du *plausus*), le mètre réalise un découpage qui lui fait percuter périodiquement des fins et des débuts de séquence isométriques à plus ou moins long terme. Ce signal d'intensité ou de « poids » (*pesum*) est celui du posé, de la *thesis*, qui n'obéit plus seulement au critère de la place de la longue dans le pied, ni même uniquement à l'emploi nécessaire de la battue propre au pied supérieur en dignité, lorsque divers pieds de même mesure viennent composer des rythmes : il faut rajouter à ces critères celui de respecter un posé final. Ce dernier critère est caractéristique des organisations métriques, par contraste avec les organisations uniquement rythmiques où aucun marqueur périodique de terminaison ne vient s'imposer à la « puissance » du *plausus*. En mettant en exergue les oppositions stylistiques entre *musica rhythmica* et *musica metrica*, la théorie permet de valoriser alternativement des paramètres opposés du geste de battue, allant de l'indifférence maximale à la motivation maximale. Plus le niveau d'intégration métrique est large (dipodies sénaires et octonaires, tétramètres réguliers ou anaclomènes, vers mixtes) plus les rapports engagés entre les parties qui le composent se prêteront à un « sauvetage » rationnel mathématiquement pertinent (proportions à deux termes, proportionnalités à trois termes, perception intuitive de figures géométriques planes et solides). Mais sans le témoignage corroborant du « jugement des sens », le *iudicium sensuu*, ce surcroît d'intérêt théorique n'aurait pas lieu d'être : la *musica metrica* implique avant tout un engagement plus déterminant du geste physique, et le jugement auquel il fait appel est toujours celui du *plausus*, de la battue.

Le régime de battue préconisé par Salinas pour le mètre, avec son posé final et son organisation rétroactive, relève certes d'une praxis non écrite, mais répandue, voire ordinaire dans l'interprétation des répertoires métriques au XVI^{e} siècle. On en retrouve des indices dans la notation des *canzone villanesche alla napolitana*, dans lesquelles Salinas, comme Zarlino avant lui, puise certains de ses exemples musicaux.

Au cours de son long séjour italien, le futur auteur du *De Musica* avait assisté au développement de genres vocaux en grande partie endogènes, nés du croisement des dynamiques antiquisantes avec les formes d'expression populaire locales, et qui auront une influence déterminante sur la forme de sa théorie rythmique. La vie musicale italienne du milieu du siècle est en effet marquée par l'essor des nouveaux répertoires métriques issus des courants

humanistes, qui s'étaient déjà incarnés dans les *frottole* et les *strambotti* de la génération précédente. Ces répertoires contribuent largement au renouvellement de la conscience rythmique européenne, et imposent des formes de notation et d'interprétation libérées des contraintes du système mensural, tout en se prêtant aux conceptions oratoires de la théorie antique. Au même titre que la poésie espagnole chantée, ils fourniront ainsi à Salinas des exemples de la prégnance de certains modèles métriques qu'il considère comme universels et naturels. Les références à ces répertoires n'en sont pas moins précises et vérifiables : les indices pointent vers des populations locales bien identifiées (*apud Italos*, *Romanos, Neapolitanos, Bergomates*), ou des genres poétiques, musicaux ou chorégraphiques bien recensés (*villano*, *stantia*, *galliarda*). Le traité de 1577 témoignera ainsi de l'influence profonde de ces répertoires et des pratiques interprétatives qui y sont associées sur l'évolution de la pensée rythmique.

Né à Naples en 1537, puis répandu dans toute la péninsule, le genre de la *canzona villanesca alla napolitana* est emblématique du goût immodéré des classes aristocratiques pour ces nouvelles formes métriques. Dès l'ouverture de son atelier en 1538, l'imprimeur vénitien Antonio Gardano devra ainsi au genre une grande partie de son succès éditorial, et un tel succès ne se démentira pas durant les deux décennies suivantes, correspondant au séjour italien de Salinas.[205] Ce dernier n'est d'ailleurs pas le seul théoricien à témoigner de ce renouveau des formes métriques au cours de cette période : avant lui, en 1573, Gioseffo Zarlino avait intégré à la nouvelle édition de ses *Istitutioni harmoniche*, dans un chapitre fondateur pour la théorie rythmique de la fin de la Renaissance, trois courts exemples mnémotechniques de combinaisons de pieds, sous la forme de trois vers hendécasyllabes directement issus de ces répertoires. La comparaison entre certaines *villanesche* des années 1540 et les exemples fournis par Zarlino et Salinas est riche d'enseignement : toutes ces sources présentent des indications concordantes soulignant le rôle percussif de la battue musicale, et particulièrement de la percussion finale organisant le mètre de manière rétroactive. De telles configurations apparaissent fréquemment chez un auteur prolifique comme Giovanni Domenico da Nola (c. 1510-1592), ou dans le recueil qu'Adrian Willaert (c. 1490-1562), maître de Zarlino, avait consacré au genre en 1545.

Une formule extrêmement répandue dans la mise en musique des hendécasyllabes italiens, comme c'est le cas dans les exemples suivants, combine un dimètre dactylique-anapestique avec une penthemimeris iambique :

—⏑⏑—⏑⏑— | ⏑—⏑—⏑—

[205] Parmi ces nombreuses publications, on peut citer : Johannes de Colonia, *Canzone villanesche alla napolitana*, Naples, 1537 ; *Canzone villanesche alla napolitana*, Antonio Gardano, Venise, 1538 ; Baldassare Donato, *Le napolitane et alcuni madrigali*, Antonio Gardano, Venise, 1550 (six rééditions jusqu'en 1558).

Leur dénomination fait apparaître les « natures contraires » de ces deux membres : le premier relève de la proportion égale propre aux pieds de quatre temps comme l'anapeste (⏑⏑—) ou le dactyle (—⏑⏑), le second de la proportion inégale des pieds de trois temps comme l'iambe (⏑—). Les milieux académiques où se produisaient les chanteurs de *canzone alla napoletana* devaient aisément soumettre leurs compositions aux principes de la métrique antique, comme en témoigne si bien l'usage qu'en font à leur tour Zarlino et Salinas dans leurs exposés. Des improvisateurs de *stanze* renommés, comme les Dentice ou Gian Domenico da Nola, furent eux-mêmes membres de l'éphémère *Accademia dei Sereni*, et certaines *canzone* mettent en scène des parodies évoquant ce type de débats, comme la pièce d'ouverture du recueil romain de 1555 contenant certaines *villanelle* de Roland de Lassus :[206]

> The opening *villanella* offers a promising clue, for it exhorts a company of singers to stop arguing about which *villanella* is best, and, like sons, to submit to the '*padre*' – the person customarily selected to preside a banquet held by Roman literary academies.[207]

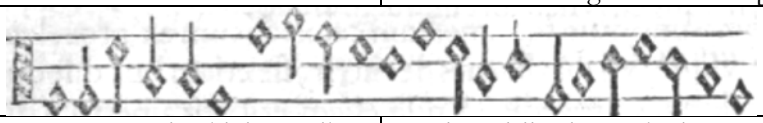
La comparaison des exemples de Zarlino et de Salinas avec les notations des *villanelle* offrant des patrons rythmiques semblables est riche d'enseignements : », «

Giovanni Domenico da Nola, *Canzoni villanesche*, Girolamo Scotto, Venise, 1541, cantus, n° XXII, « Na volta mi gabbasti »	
Adrian Willaert, *Canzone Villanesche alla Napolitana… a quattro voci*, Antonio Gardano, Venise, 1545, tenor, n° I, « Sempre mi ride sta »	
Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, De Franceschi, Venise, 1573, p. 246 (notée 146)	
Gioseffo Zarlino, *De tutte l'opere*, De Franceschi, Venise, 1589, p. 258	

[206] *Villanelle d'Orlando di Lassus ed'altri eccellenti musici libro secondo*, Valerio Dorico, Rome, 1555.

[207] Donna G. Cardamone, « Orlando di Lasso and Pro-French Factions in Rome », in *Orlandus Lassus and his Time*, Yearbook of the Alamire Foundation, n° 1 (1995), p. 40.

C'est bien au même schéma métrique, culturellement marqué, que Salinas fait référence dans les lignes suivantes :

Et quoniam diximus, nonnunquam Italos versus dactylis currere, eos a Neapolitanis admistis anapaestis plerunque pangi, hic eorum cantus ostendet.	Et puisque nous avons dit que les vers italiens couraient parfois par dactyles, les Napolitains les chantent souvent en y admettant des anapestes, comme en témoigne leur chant […].
	
Ad quem eas, quas vocant stantias binis versibus procedentes, cantare solent. (VI, 11, p. 332)	Sur lequel ils aiment à chanter ce qu'ils appellent des *stanze* procédant par paires de vers.

Les notations de ces vers musicaux diffèrent essentiellement dans le choix des valeurs rythmiques : alors que Nola et Willaert optent pour le couple minime/semi-minime par ailleurs employé dans les madrigaux « *a note nere* » de la même époque,[208] Zarlino et Salinas s'en tiennent à l'équivalence entre syllabe brève et figure de minime. Par ailleurs, le vers en question fait ici l'objet de deux types d'extension : chez Willaert, la répétition du premier membre met en valeur le contraste entre le dimètre et la penthemimeris ; chez Salinas, c'est l'ensemble du tétramètre qui est répété et varié pour illustrer la mise en musique d'un distique complet formé de deux hendécasyllabes (*stantia*).

L'ensemble de ces exemples d'hendécasyllabes quantifiés concordent non seulement dans leur forme métrique, mais aussi dans leur structure rythmique. Chez Zarlino, l'exemple illustrait la possibilité pour « tous [les pieds] nommés sous la battue inégale » de « s'accommoder d'une battue égale » (« *ancorache ciascuno de i Nominati sotto la Battuta inequale, etiandio sotto la equale accommodar si possino* »). La penthemimeris iambique soumise à la battue égale du premier membre se lit alors comme une succession amphibraque-spondée.

Chez Salinas, l'exemple rend compte de l'inclusion de l'amphibraque parmi les pieds de quatre temps aptes au rythme musical, en mettant en valeur l'équivalence des terminaisons de chacun des deux mètres :

— ◡ ◡ | — —

◡ — ◡ | — —

Enfin, l'ensemble des exemples s'accordent par des indices divers à débuter sur un levé de la main, selon une battue 2α:2θ, de manière à satisfaire à la règle du posé final :

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

— ◡◡ ◡◡ — ◡ — ◡ — —

[208] Voir James Haar, « The 'Note Nere' Madrigal », *Journal of the American Musicological Society*, n° 18, 1 (1965), p. 22-41. Une liste des publications de recueils de madrigaux « *a note nere* » ou « *a misura di breve* » est donnée p. 38.

L'impératif du posé final et l'organisation rétroactive de la battue du mètre dans les répertoires italiens issus de la récitation poétique, d'où leur vient le vocable de *stanze* (*stantiae*), devaient être des enjeux d'interprétation suffisamment importants pour apparaître clairement à la lecture, comme on le voit dans les exemples de *canzone villanesche* de Nola et de Willaert : le mètre commence à toutes les voix après un silence de minime, matérialisant le posé initial virtuel pour un départ « en anacrouse ».

Cette règle avait été énoncée par Zarlino dès 1558, alors que son chapitre sur la *battuta* ne présentait pas encore l'exemple de *villanella*, qui n'apparaîtra qu'à partir de l'édition de 1573 :

Dobbiamo oltra di ciò auertire, accioche alcuno non si marauigli, che essendo necessario, ch'ogni Compositione incomincia & finisca ancora nella Positione della mano; cioè, nel principio della Battuta. (Zarlino, *Istitutioni*, 1558, p. 209)	Outre ce nous debvons sçavoir affin que personne ne s'en esmerveille, qu'il [est] necessaire, que toute composition commence et finisse en la position de la main ; asçavoir au commencement de la battue. (traduction de Jehan Lefort, *op. cit.*, p. 263)

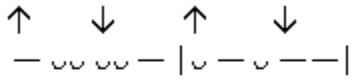
Il est remarquable à ce titre que Zarlino ait remanié son exemple en 1589, en y ajoutant à son tour un silence initial : si le respect de la règle énoncée ci-dessus rend la notation de ce silence facultative, sa présence récurrente vient confirmer la fidélité des musiciens à cette nécessité du posé final, déjà illustrée dans les publications des années 1540.

Curt Sachs relève également l'importance des *downbeat rests* initiaux, notés dans le répertoire métrique des liturgies protestantes allemandes comme des danses françaises de la même époque, et déterminants pour la compréhension de leurs rythmes singuliers :

> Luther's contemporaries […] did not use bar lines in vocal music, nor were acquainted with upbeats in sacred melodies. The only possible symbol at hand was to replace the missing downbeat of the first *tactus* by a rest, thus allotting the initial note to the second beat. We know these downbeat rests from dance prints of the time, say, the *Neuf basses danses* that Pierre Attaingnant in Paris published in 1530, or his *Basse danse, Tordion*, etc., of 1547. Any upbeat is marked by a preceding rest.[209]

Si le silence initial est absent de l'exemple de Salinas, c'est que, comme l'ensemble du traité en témoigne, la restitution de la battue relevait d'une déduction à la fois logique et esthétique. À la battue à la brève, transposant dans son système de valeurs la battue à la semi-brève adoptée par les notations *a note nere* des recueils de *canzone villanesche*, le lecteur était libre de préférer une battue par dipodie, à la longue imparfaite, équivalente à la battue dispondaïque tant défendue par Salinas, et qu'il considère comme particulièrement adaptée aux rythmes anapestiques :

[209] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 245-246.



Quoi qu'il en soit, ces exemples prouvent que l'application de la règle du posé final à l'ensemble des répertoires, et ses incidences diverses sur les styles rythmiques et métriques décrits ultérieurement par Salinas, ne constituaient que la formulation systématique de principes intégrés de longue date dans la pratique musicale, et répercutés de manière régulière sur la notation imprimée.

2.2. Le débat interprétatif sur le « retour aux mètres classiques » chez Salinas

La théorie rythmique de Francisco Salinas a longtemps souffert, au même titre que de nombreuses tentatives de résurrection de la métrique antique à la Renaissance, d'un préjugé tenace : à l'instar des essais de poésie quantitative menés en France par Jean-Antoine de Baïf, elle consisterait à plaquer artificellement des règles de quantité sur des structures linguistiques accentuelles par nature, dont elle échouerait dès lors à traduire les dynamiques réelles, tout en engageant les recherches prosodiques dans une impasse n'aboutissant qu'à des productions stériles. Formulé notamment par Felipe Pedrell et Rafael Mitjana à propos de la théorie rythmique de Salinas,[210] le thème de la confusion entre quantité et accent dans les tentatives de « retour aux mètres classiques » à la Renaissance parcourt la littérature moderne sur le sujet, au point de voir un Peter Burke formuler à son tour des sentences similaires :

> Les tentatives de retour aux mètres classiques, qui ignoraient les différences phonétiques et structurelles entre langues anciennes (où la distinction entre syllabes longues et brèves était importante) et vernaculaires modernes s'achevèrent en général sous les critiques et dans la déception.[211]

En ce qui concerne le traité de rythmique de 1577, une telle perspective ignore à la fois les précautions prises par son auteur pour se défendre de telles accusations, et la dimension pragmatique de sa théorie, dont nous verrons qu'elle vise avant tout à décliner les procédures permettant d'adapter et de composer des hymnes à destination pédagogique, en favorisant justement des transferts permanents entre systèmes quantitatifs et accentuels, voire entre des langues aux régimes accentuels différents, comme l'italienne et l'espagnole. La lecture critique du texte de Bède le Vénérable, qui interprétait comme *rhythmus* la composition d'hymnes échappant

[210] Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, Casa editorial de música, Barcelone, 1922, I, p. 68 ; Rafael Mitjana, « La Musique en Espagne », in Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, Paris, 1920, p. 1973. Références citées par Dionisio Preciado, « Veteranía de algunos ritmos « aksak » en la música antigua española », *Annuario Musica*l, n° 39-40 (1984-1985), p. 197.

[211] Peter Burke, *op. cit.*, p. 136.

au modèle quantitatif, constitue pour Salinas une étape essentielle dans sa définition des critères du rythme et du mètre, comme de son estimation du rôle respectif de la quantité et de l'accent.

L'assimilation au mètre des hymnes « cacométriques » et de la versification vernaculaire

L'analyse menée par Bède le Vénérable au début du VIII[e] siècle sur le statut rythmique des hymnes ecclésiastiques et des chansons vernaculaires constitue pour une part un apport capital, puisqu'elle permet d'assimiler ce répertoire relativement tardif à l'ancienne théorie du *rhythmus*. Comme l'a bien vu Richard Crocker :

> Bede seems to have been one of the first to apply the classical doctrine of rhythmics to this non-metrical poetry.[212]

La composition des hymnes ecclésiastiques reposait en effet non sur l'ordre quantitatif des syllabes, rarement respecté, mais sur l'équivalence du nombre de syllabes entre les vers :

> Bede is referring to a relatively new kind of poetry, whose verse- and strophe-structure is based upon the technique of counting syllables rather than arranging long and short syllables in patterns.[213]

De tels procédés apparaissent à une période où toute différenciation effective entre les syllabes consacrées longues ou brèves par la tradition a disparu « en tant que réalité phonétique ».[214] Selon Marie Formarier, c'est le remplacement progressif du paramètre quantitatif par le paramètre accentuel qui autorise cette assimilation, et l'hymne anonyme *Rex aeterne Domine* citée par Bède le Vénérable permet justement d'apporter « une illustration concrète des paramètres retenus pour le *rhythmus* dans ces traités mêlant grammaire et musique ».[215] Comme elle l'exprime dans les lignes qui suivent, renvoyant à la définition par Diomède du *rhythmus* comme « image modulée du vers respectant le nombre de syllabes » (*uersus imago modulata servans numerum syllabarum*) :

> Il s'agit là sans doute d'une allusion implicite à la poésie tardive qui ne prend plus pour point de référence la quantité, mais le nombre de syllabes, et, par la suite, la distinction entre syllabes accentuées et syllabes atones. Est adoptée dès lors une logique rythmique et accentuelle, qui tend cependant à conserver les schémas des mètres (iambiques, trochaïques, etc.), d'où l'expression « *versus imago* ».[216]

La structure rythmique serait donc conçue, dans la poésie latine tardive comme dans les poésies vernaculaires, comme « l'imitation d'un système quantitatif », dans le cas du *Rex aeterne*

---

[212] *Ibid.*
[213] Richard L. Crocker, *op. cit.*, p. 19.
[214] *Id.*, p. 10.
[215] Marie Formarier, *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Brepols, Turnhout, 2014, p. 39.
[216] *Id.*, p. 39.

Domine, celui du dimètre iambique pur, sur lequel s'alignent des structures syllabiques équivalentes, et dont l'organisation revient au paramètre accentuel :

> L'imitation de cette structure iambique par les « poètes populaires » nécessite donc la prise en compte d'autres paramètres plus accessibles [que la quantité syllabique], c'est-à-dire plus proches de la langue parlée. Le nombre de syllabes (deux ou trois dans le cas d'un monnayage) est conservé, mais les quantités sont délaissées au profit de l'accent.[217]

Le paramètre accentuel acquiert de la sorte une pertinence rythmique prédominante, tandis que « le nombre de syllabes, certes pertinent, peut varier sans que la structure ne soit remise en cause. »[218]

> Le *rhythmus*, ancré dans la pratique de la langue, aurait ainsi très probablement influencé l'exécution du *metrum*, au point même de la supplanter.[219]

Cependant, la critique de Salinas pourrait porter aussi bien sur les formulations de Bède que sur celles de Richard Crocker et de Marie Formarier. Si Bède se refuse à inclure les hymnes parmi les mètres et les catégorise dans « un autre genre de rythme », c'est que, victime de préjugés métriciens, il néglige la différence essentielle entre « rythme » et « mètre », et oppose des catégories qui n'ont pas vocation à coïncider dans un cadre musical, à savoir le nombre de syllabes et l'agencement des quantités :

Itidem mihi falli videntur alij, qui praeter versum metrumque in canticis, quae ex dictionibus constant, esse quoddam genus rhythmorum asserunt, in quo solum par syllabarum numerus et finis similitudo exigatur, longitudo aut breuitas syllabarum non consideretur: cuius exempla non in Latina modo lingua, sed in barbara quoque sunt omnibus notissima, huius opinionis fuit Beda sacerdos cognomento Venerabilis, nam eo in libro quem de metris composuit, videtur. (V, 24, p. 281)	De même ils me semblent faillir, ceux qui, outre le vers et le mètre, assurent qu'il y a dans les chants constitués de paroles un autre genre de rythme, dans lequel on exige seulement l'équivalence du nombre de syllabes et la similarité de terminaison, sans considérer la longueur ou la brièveté des syllabes : dont les exemples, faits non pas à la manière de la langue latine, mais à la barbare, sont bien connus de tous, et c'était l'opinion de Bède le sacerdote dit le Vénérable, comme on le voit dans le livre qu'il composa sur les mètres.

Rhythmus, dans l'acception que lui donne Bède le Vénérable, recouvre une réalité que Salinas jugera plus propre à recevoir le nom de *cacometrum* ou « pseudo-mètre », et toute l'opération consistera à restituer au *metrum*, soumis à son tour à l'*aequalitas* du *rhythmus*, l'ensemble des caractéristiques considérées comme non-métriques par Bède et ses successeurs. Pour cela, il faudra réduire l'opposition illogique construite par ces textes entre *quantitas syllabarum* et *numerus syllabarum*. Or, cette opposition est véhiculée par d'autres sources théoriques, qui permettent en

[217] *Id.*, p. 58-59.
[218] *Id.*, p. 60.
[219] *Id.*, p. 61.

retour d'articuler cette situation rythmique des hymnes ecclésiastiques avec les formes parentes de la poésie vernaculaire.

Le montage de textes reproduit et traduit ci-dessous est en réalité extrait d'une source secondaire, dont le titre seul est donné par Salinas en tête du premier texte, mais dont on peut identifier l'auteur comme étant Giovita Ravizza (Rapicius) : il s'agit du traité sur le rythme oratoire *De Numero oratorio*, publié à Venise en 1554. Aucune indication ne venant signaler la fin du collage, la présentation plus imprécise encore des auteurs des deux dernières sources ne doit pas nous tromper : elle est due à Ravizza, non à Salinas. La première de ces définitions, peut-être de la main de Ravizza lui-même, travaille sur les paramètres du *rhythmus* dans son acception poétique médiévale, et propose sur cette base une interprétation de la poésie plurilingue, en vogue dès le XIV[e] siècle en Italie. Nous n'avons pas pu identifier les auteurs des deux définitions suivantes, mais leur lexique les rapproche pour l'une des traités de *musica mensurata* du XIII[e] siècle, et pour l'autre des traités d'*ars versificatoria* du XIV[e].

E pedibus autem connexis nascuntur rhythmi, quorum alij e paribus membris, similiter vel desinentibus, vel cadentibus constant : neque in ijs quantae, se quot sint syllabae, obseruatur. Horum alij senas, alij septenas, alij octonas, alij etiam plures syllabas habent, cuiusmodi sunt in sacris solennibus notissimi illi.	C'est par la connexion des pieds que naissent les rythmes, dont certains sont caractérisés par l'équivalence de leurs membres, assimilés par leur désinence ou leur cadence : on observe en eux non pas la quantité, mais le nombre des syllabes. Il y en a de six, de sept, de huit syllabes et plus, comme ceux-là, fort connus dans les célébrations sacrées :
Pange lingua gloriosi *Corporis mysterium.*	
et illi	Et ceux-ci :
Recordare Iesu pie *Quod sum causa tuae viae* *(Ne me perdas illa die.)*	
Et	Et :
Aue maris stella *Dei mater alma.*	
His etiam aut certe similibus Oratores, (ait,) […]. Et fere vbicunque paria, aut prope paria membra alio denuo membro excipiuntur : quod genus exornationis isocolon et parison vocant, ad horum etiam similitudinem fictos arbitratur rhythmos Gallicae, Siculae et Hetruscae linguae, quos apud Italos in honorem Petrarca et Dantes Aligerius adduxerunt, in quibus praestitui certum syllabarum numerum et similem membrorum finem videmus, syllabarum vero quantitatem negligi, quam Graeci pariter et Latini diligenter seruandam iudicarunt. Alius autem multae lectionis homo, cum musicam in harmonicam, rhythmicam et metricam diuisisset, rhythmicam	Ou d'autres similaires qui sont aussi, (dit-il), employés par les orateurs […]. Et presque partout, à ces membres équivalents ou à peu près équivalents entre eux succède à chaque fois un autre membre [220] : ce genre d'ornement est appelé *isocolon* et *parison*, et c'est à leur ressemblance qu'on a vu de faux rythmes en langue française, sicilienne et étrusque gagner toute l'Italie en hommage à Pétrarque et à Dante Alighieri, où l'on constate qu'un nombre déterminé de syllabes et une fin de membre similaire sont fixés à l'avance, mais que la quantité syllabique, que les Grecs autant que les Latins se flattaient d'observer diligemment, est négligée. Un autre homme de

[220] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Y generalmente los miembros iguales o casi iguales excluyen un miembro distinto. » (p. 490)

esse dixit, quae paritate syllabarum aequiparem reddit lectionem. quae definitio aperte significat, rhythmos, a quibus musica rhythmica vulgo dicitur, esse in syllabis, et illis quidem numero paribus, e quibus (vt illius verbo vtar) aequiparantia lectionis oriatur. Alius, vt videtur, paulo eruditior ita definiuit : rhythmus est certus syllabarum numerus sine dimensione temporum, in quo consideratur paritas syllabarum, et concentus in fine distinctionum ; quod in metro fieri non putat, exemplum vero hoc ponit,	grande culture, ayant divisé la musique en harmonique, rythmique et métrique, dit que la rythmique est celle qui rend un texte « équipare » par l'équivalence des syllabes. Une définition qui signifie clairement que le rythme, d'où est vulgairement tiré le nom de « musique rythmique », consiste dans les syllabes et dans une certaine équivalence de leur nombre, d'où surgit (pour employer le même terme que lui) l' « équiparité » du texte lu. Un autre, apparemment un peu plus érudit,[221] le définit ainsi : le rythme est un nombre déterminé de syllabes sans dimension de temps, où l'on veille à conserver l'équivalence des syllabes, et la consonance de la finale ; il considère que ce n'est pas le cas dans le mètre, mais il en donne l'exemple suivant,
Si quis studet fari verum, *Bonum laetus bibat merum.* (Ravizza, f° 8v ; Salinas, V, 24, p. 281-282)	

Giovita Ravizza se fonde sur la tradition pour définir la composition rythmique au moyen de deux caractéristiques positives : l'équivalence de ses membres (*paria membra*), conservant plus ou moins exactement un nombre égal de syllabes (*isolocon* ou *parison*), sans regarder à leurs quantités respectives ; et la similarité de terminaison, « désinence » ou « cadence » (*similiter vel desinentibus, vel cadentibus*), désignant tout marquage métrique régulier en fin de vers, éventuellement signalé par une assonance (*homéotéleute*, rime), qui imite les « catalectes » métriques. Ravizza cite à son tour des hymnes ecclésiastiques (*Pange lingua gloriosi*, *Recordare Iesu pie*, *Ave maris stella*) dont le modèle a pu être repris dans les langues vernaculaires. Ces « rythmes » se définissent ainsi par contraste avec les mètres antiques, où la quantité syllabique était fidèlement respectée (« *syllabarum vero quantitatem negligi, quam Graeci pariter et Latini diligenter seruandam iudicarunt* »), mais aussi par ressemblance avec eux (« *ad horum similitudinem* »). Salinas oppose à ces analyses une définition du mètre musical qui dépasse le cadre de son acception strictement poétique, et l'intègre au même régime que son modèle quantitatif. L'argument rythmicien de la distinction entre nombre des temps et nombre des syllabes sera d'ailleurs régulièrement convoqué pour restituer aux phénomènes leurs appellations véritables, et rétablir la synonymie entre les *rhythmi* italiens et les *cacometra* ecclésiastiques :

Quod tantum a vero et artificioso rhythmo, quo veteres eruditi seculi homines vsi sunt, declinasse mihi videtur, quantum Latina lingua ab aetate Virgilij et Horatij ad temporis illius barbariem, quo metrum hoc factum est, a vero suo candore defecisse reperitur, est autem ex eorum genere	[Cet exemple] me semble avoir tant déchu du rythme véritable et artificieux dont usaient les hommes vénérables des siècles érudits, qu'on a vu la langue latine depuis l'âge de Virgile et d'Horace jusqu'à ces temps barbares, où ce mètre fut fait, perdre sa limpidité, d'autant que ce mètre est d'un

[221] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta: « Otro, al parecer menos erudito » (p. 490).

metrorum, quorum in sacris literis exempla esse iam ante ex Beda didicimus. Veruntamen hos omnes vicinitate nominis arbitror esse deceptos, quoniam apud Italos omnia poemata, quae non oratione soluta, sed aliquo metri genere composita sunt, rhythmi vocantur ; nec nos ea rhythmos esse negamus, sed metra etiam esse dicimus, in quibus etsi quantitas syllabarum neglecta sit, certa tamen temporum dimensio custoditur, quae facit, vt cantui melodico, quemadmodum vulgares cantilenae, conuenienter accommodari valeant, neque musica, vt in huius libri initio dictum est, syllabarum breuitatem aut longitudinem respicit, quod ad Grammaticam pertinere diximus : sed omnis vis eius in hoc sita est, vt cuilibet proposito numero debita tempora reddantur. (V, 24, p.282)	genre dont nous disions avec Bède que les exemples s'en trouvaient dans les lettres sacrées. En somme, il paraît que tous ont été trompés par la proximité du nom, puisque parmi les Italiens tous les poèmes qui ne sont pas composés en discours libre mais en quelque genre de mètre sont appelés *rhythmi* ; ce n'est pas que nous niions qu'ils ne soient des rythmes, mais nous affirmons qu'ils sont aussi des mètres, où même si la quantité syllabique est négligée, une certaine dimension de temps est cependant respectée, ce qui fait qu'ils se prêtent convenablement au chant mélodique, à la manière des chansons en langue vulgaire, d'autant que la musique, comme nous le disions au début de ce livre, ne regarde pas à la brièveté ou à la longueur des syllabes, choses, disions-nous, propres à la grammaire : mais toute sa force réside dans le fait de restituer à chaque nombre proposé les temps requis.

À partir de Bède le Vénérable, le terme de *rhythmus* en est venu à désigner toute composition poétique, en latin ou *in barbara lingua*, dans laquelle seule l'« équiparité » (l'équivalence) du nombre de syllabes et la similarité de terminaison sont respectées, sans égard aux quantités syllabiques réelles, si tant est qu'elles soient reconnues comme telles. Ainsi, Bède distingue-t-il le « rythme » du « mètre », en ce que le premier serait dépourvu de *ratio*, et c'est sur ce point que porte la critique : la composition rythmique n'offrirait à l'examen du jugement auditif (« *ad iudicium aurium examinata* ») que l'équivalence du nombre de syllabes, sans raison métrique à observer (« *non metrica ratione, sed numero syllabarum* »), comme c'est le cas dans les chants en langue vulgaire, mais aussi dans les hymnes latines comme le *Rex aeterne Domine*, donné suivant le mètre iambique, ou l'*Apparebit repentina* que l'on chante tous les jours sur le modèle du mètre trochaïque. Ici et là, la « raison métrique » n'apparaîtrait que par accident, ou plus précisément par « imitation » du mètre. J'ai isolé entre crochets dans le texte latin les insertions de Salinas au texte de Bède le Vénérable :

[Inquit] rhythmus metris esse consimilis, qui est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, vt sunt carmina vulgarium poetarum ; [et metrum ac rhythmum definiens,] metrum, [ait,] est ratio cum modulatione, rhythmus vero modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam rationem in rhythmo [dicit], inueniri, non artificij moderatione seruatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares	Il dit du rythme qu'il est assimilé au mètre, et qu'il est une composition modulée de paroles, jaugée à l'aune non de la raison métrique, mais du nombre de syllabes évalué par le jugement auditif, comme sont les chants des poètes en langue vulgaire ; et définissant mètre et rythme, il dit que le mètre est raison accompagnée de modulation, alors que le rythme est modulation sans raison. Pourtant, dit-il, il arrive souvent qu'une certaine raison se trouve par hasard dans le rythme,[222] mais ce non pour y

[222] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Dice sin embargo que generalmente hay una razon en el ritmo de manera causal » (p. 489).

poetae necesse est rustice, docti faciant docte, quemadmodum instar iambici metri pulcherrime factum, [dicit] esse rhythmum illum praeclarum.	avoir appliqué une artificielle modération, mais par soumission au son et à la modulation elle-même, et quand les poètes vulgaires le font, il faut que cela soit rustiquement, et les doctes, doctement, comme l'est ce rythme étincelant dont il dit qu'il est fait à l'instar des mètres iambiques.
Rex aeterne Domine, *Rerum creator omnium,* *Qui eras ante secula,* *Semper cum patre filius.*	
Item ad formam metri trochaici, rhythmum, qui canitur de die in diem per alphabetum.	Item ce rythme en forme de mètre trochaïque, chanté quotidiennement per alphabetum.
Apparebit repentina *Dies magna Domini* *In obscura velut nocte* *Improuisos occupans,* *In tremendo die iudicij.*	
[Sed haec cacometra potius esse dicenda, quam rhythmos nemo paulo eruditior non intelliget.] (V, 24, p. 281)	Mais qu'il faille les appeler plutôt cacometra que rhythmos, il n'est nul qui ne l'entende s'il n'est un peu plus savant.

La critique de l'attribution des *cacometra* et des *rhytmi* à la rythmique met en jeu les compétences de Salinas à distinguer, ici comme dans l'harmonique, l'ordre des discours et l'ordre des phénomènes : *metrum* et *cacometrum* concordent avant tout dans le caractère préfixé, prédéterminé de chaque ensemble d'éléments ; pour Salinas, tout cela est « mètre », d'abord parce qu'une certaine durée de temps préfixée et réitérée (*circuito*) s'ordonne pour nous en des temps sonores organisés, sur quelques « mesures » équivalentes au maximum à un tétramètre dispondaïque. L'importance de ce recadrage terminologique ne saurait être sous-estimée : c'est lui qui permet à Salinas de redéfinir les prérogatives du « rythme sans mètre » d'un côté, et celles du « mètre » de l'autre, en les dégageant de préjugés grammaticaux qui attribuaient aux premiers une fonction de décompte numérique et au second une structure quantitative, pour situer toute leur différence sur le seul plan de la prévisibilité. L'opération déplace ainsi l'étude des objets rythmiques vers un champ phénoménologique, où seules importent les relations qu'entretient l'auditeur avec des formes bien distinctes de gestion du temps musical.

Du rythme à la rime

La référence à la tradition de déclamation des vers de la Divine Comédie (*lettura dantesca*) permet de préciser la dimension perceptive de la forme métrique, et le caractère secondaire qu'y tient le paramètre linguistique de la prononciation, qu'elle soit quantitative ou accentuelle. Chez les Italiens du *trecento*, le procédé des *rythmi* s'illustrait en particulier dans la poésie plurilingue, mêlant le latin à diverses langues romanes, comme le *Sonetto doppio rinterzato trilingue* de Ghidino da

Sommacampagna.[223] Salinas à son tour se fait l'écho du procédé, particulièrement illustratif de ce transfert des valeurs accentuelles sur un schéma métrique préexistant, en citant un extrait de l'*Enfer* de Dante, où le premier vers d'une hymne latine se trouve juxtaposé à un hendécasyllabe italien, impliquant un traitement rythmique équivalent des deux vers, sous la forme d'un trimètre iambique catalectique « hiponactéon », le même qu'avait utilisé Horace au derniers vers de l'ode *Non ebur nec aureum* (livre II, ode 18) :

Vocatus atque non vocatus audit

⏑— ⏑— | ⏑— ⏑— | ⏑— ⏑

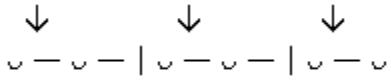
La référence à une tradition chantée des hendécasyllabes bilingues de Dante confirme la correspondance établie de longue date entre les pseudo-mètres ou *cacometra* des hymnes ecclésiastiques latins et les *rhythmi* des dialectes italiens :

Quoniam apud Augustinum deest huius metri exemplum librariorum (vt reor) imperitia : huic metri generi respondent vulgaria tam Hispanica quam Italica hendecasyllaba, vt ostendunt multi cantus, quibus in his pangendis vtuntur apud Italos vulgo Longobardi, Romani, et Siculi. Videtur etiam hoc aperte confirmare Dantes Aligierius inter Hetruscos poetas maximi nomini, cum in vltimi cantuum, quos de inferis composuit, initio,	Puisque chez Augustin ce mètre est dépourvu d'exemple, en raison je crois de l'impéritie des copistes : à ce genre de mètre correspondent les hendécasyllabes en langue vulgaire tant espagnole qu'italienne, comme en témoignent de nombreux chants qu'utilisent ordinairement pour les prononcer les Lombards, les Romains et les Siciliens.[224] Cela est confirmé par Dante Alighieri, le plus grand nom des poètes étrusques, au début du dernier chant qu'il a composé sur l'Enfer :
Vexilla regis prodeunt inferni *Verso di noi, però dinanzi mira* *Disse'l maestro mío, se tu'l discerni* (VI, 5, p. 300)	

L'inclusion de l'hymne *Vexilla regis prodeunt* dans la *terzina* dantesque mérite une attention particulière, car elle relève d'un procédé conscient d'alignement entre les formes métriques anciennes et les pseudo-mètres vernaculaires : le premier vers de l'hymne a été prolongé de trois syllabes (*inferni*), par souci d'*aequiparantia* syllabique avec les hendécasyllabes « étrusques », c'est-à-dire toscans ; cet appendice réalise en outre avec le troisième vers de la *terzina* un homéotéleute ou terminaison assonante (rime) ; surtout, l'assimilation illustre la transformation du mètre poétique originel de l'hymne, alternance de spondées (— —) aux pieds impairs, et d'iambes (⏑—) aux pieds pairs, en une forme iambique pure, fidèle à l'accentuation de l'hendécasyllabe toscan, et percutée sur la première longue de chaque dipodie :

[223] Cité in Antonio da Tempo, *Delle Rime volgari Trattato (Summa artis rhythmicae vulgaris dictaminis)*, 1332, Éd. Giusto Grion, Bologne, Gaetano Romagnoli, 1869, p. 23-25.

[224] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « y se llaman vulgarmente lombardos, romanos y sicilianos. » (p. 521).



L'interprétation métrique de la séquence isosyllabique accentuée repose ici sur une tradition attestée en langue vernaculaire : c'est ainsi, nous dit Salinas, qu'on chante « vulgairement » ces hendécasyllabes. Mais toutes les syllabes étant ici considérées comme « communes », sans quantité légitime à restituer dans la prononciation, le rapport au texte gagne en contingence, et le paramètre accentuel n'est qu'incidemment concerné par le choix d'organisation des durées :

Non tamen inficiamur ad alia metrorum genera posse cantari, variatis cantuum figuris in vulgaribus ob vocalium communitatem, vt inferius ostendemus. (VI, 5, p. 301)	Cependant, nous ne contestons nullement qu'il puisse fort bien se chanter sur d'autres modèles de mètres, modifiant les figures du chant en vertu de la communauté des syllabes en langue vulgaire, comme nous le montrerons plus bas.[225]

La juxtaposition de l'hymne et de l'hendécasyllabe italien permet ainsi d'introduire la notion de « syllabe commune », et de rendre à l'accentuation linguistique sa juste place, qui est secondaire, dans l'ordre des déterminations du rythme musical.

La question de l'accentuation et la notion de « syllabe commune »

La part réduite réservée au traitement de l'accent tonique par la théorie rythmique de Salinas a pu induire en erreur ses lecteurs, jusqu'à laisser croire que la question était volontairement ignorée, au nom d'un retour au mètre quantitatif « à l'antique » peu attentif aux réalités linguistiques modernes. La polémique était d'ailleurs vive dès la fin du XVI^e^ siècle en contexte espagnol, entre les partisans d'une prosodie quantitative et les défenseurs d'une poétique de l'accentuation :

> Les théoriciens de la métrique de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ s'accordent à dire que l'accent est à la base de la métrique poétique, suscitant une controverse sur le fait de savoir si en castillan l'accent quantitatif a ou non un sens, et si c'est lui ou l'accent tonique qui est à l'origine du rythme poétique. Rengifo,[226] dans son *Arte poética española*, soutient que « le vers, qui est l'objet et la fin de l'art poétique, se compose de syllabes longues et brèves ». À l'inverse, d'autres comme Cascales[227] signalent que « dans les vers de toute langue vulgaire on ne regarde pas à la quantité des syllabes, comme chez les Latins et les Grecs. Mais on considère les accents graves et aigus. »[228]

[225] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta (contresens) : « Pero no creamos, sin embargo, que puede cantarse según otros géneros de metros, cambiando las figuras en el texto vulgar por la unión de las vocales. » (p. 521).

[226] Juan Díaz Rengifo, *Arte poetica española*, Miguel Serrano de Vargas, Salamanque, 1592.

[227] Francisco Cascales, *Tablas poeticas*, Luis Beros, Murcia, 1617.

[228] Miguel Bernal-Ripoll, *op. cit.*, p. 855 : « Los preceptistas de la métrica de fines del XVI y principios del XVII coinciden en que es el acento la base de la métrica poética, suscitándose una controversia entre si en castellano tiene

Quelle place la théorie néo-augustinienne du rythme pouvait-elle accorder à l'accent tonique ? Dans le partage des tâches induit par l'organisation des arts libéraux, le chapitre dédié à l'*accentus* appartenait de droit à la grammaire, en tant que *prosodia* ; et si cette dernière pouvait espérer présenter un terrain d'étude commun avec la musique, c'est à la partie harmonique, par essence attachée au *melos*, qu'incombait l'exercice d'en restituer la rationalité, et non à la rythmique. La pertinence de la division de la musique en harmonique et rythmique se jouait en grande partie dans cette distinction, relevant de la physique aristotélicienne, entre les genres de quantités mesurées par chacune des deux sciences : les mouvements sonores, objets de la science musicale, se produisent soit d'un lieu à un autre (harmonie), soit d'un temps à un autre (rythme).

Differt autem ab Harmonica Rhythmica ; eo quod Harmonica considerat motum vocis a graui ad acutum vel contra : velut a loco in locum ; et sonos ipsos per debitas interuallorum dimensiones suis in locis ordinatim disponit. Rhythmica vero non motum vocis a loco ad locum examinat, sed quantum in vniuscuiusque soni enuntiatione temporis, ad alterum collati, per numerorum rationes consumatur, inquirit : vt illius quantitas, ad eam partem quantitatis, quae ad locum spectat ; huius autem ad illam, quae ad tempus pertinet, referri posse videatur. (V, 2, p. 238)	La Rythmique en effet se distingue de l'Harmonique, en ce que l'Harmonique considère le mouvement de la voix du grave à l'aigu ou inversement, autrement dit de lieu à lieu, et dispose les sons eux-mêmes dans leurs lieux respectifs selon leurs dimensions intervalliques propres. La Rythmique au contraire n'examine pas le mouvement de la voix de lieu à lieu, mais recherche en chaque son prononcé, comparé à un autre, combien de temps est consommé, suivant des raisons numériques : on peut attribuer les premières quantités à la partie de la quantité qui regarde le lieu ; la seconde à celle qui concerne le temps.

Cette bipartition se voulait rigoureusement en phase avec l'équilibre même du traité de Salinas, un équilibre porté à des dimensions inédites : à chaque valeur numérique apparaissant dans l'ordre de la rythmique, un écho, une *concordia*, ou une *convenientia* avec des valeurs harmoniques équivalentes est mise à jour, en faisant appel à des procédures mathématiques typiques des sciences du *quadrivium*. Le caractère analogique, pour ne pas dire magique de telles méthodes devait se fonder sur des catégories initiales définies de façon fortement antithétique.

Au nom de cette préservation des champs d'étude propres à chaque science, Salinas va jusqu'à falsifier la tradition antique, en présentant une version tronquée d'une définition du rythme donnée par Martianus Capella (V, 25, p. 283).[229] Or cette définition attribuait justement une dimension mélodique aux termes *arsis* et *thesis*, et représentait à ce titre un sujet régulier de *disputatio* tant pour les musiciens que pour les grammairiens : alors que ces termes ne désignaient

sentido o no el acento cuantitativo, y si es éste o el acento tónico el origen del ritmo poético. Rengifo, en su *Arte poética española* sostiene que « el verso, que es objeto y fin del arte poética, se compone de sílabas largas y breves ». Por el contrario, otros como Cascales advierten que « en los versos de cualquier lengua vulgar no se mira la cantidad de la sylabas, como entre los Latinos y los Griegos. Pero considéranse los acentos graue y agudo. » »

[229] Martianus Capella, *op. cit.*, § 967, p. 57.

en rythmique que la division du pied en deux parties commensurables, une division matérialisée par la *percussio*, Capella traduit l'*arsis* et *thesis* d'Aristide Quintilien comme « haussement et abaissement de la voix » (« *aut efferenda vox fuerit, aut premenda* »). Le problème philologique lié à cette définition de Capella fera encore couler de l'encre parmi les promoteurs des diverses tendances rythmiques que comptent les successeurs de Salinas : Nicolas Bergier, Marin Mersenne et Giovanni Battista Doni. Les comportements divers de ces auteurs face à cette même citation feront émerger des options différenciées en matière de poétique musicale.

Il est vrai que l'acception mélodique des termes *arsis* et *thesis* avait perduré dans les traités de musique depuis la fin de l'Antiquité, par exemples chez Isidore de Séville (c. 615),[230] Gui d'Arezzo (c. 1026)[231] et Jean d'Afflighem (c. 1100).[232] Si Salinas dénonce par ailleurs cette confusion sémantique, et voit judicieusement dans le déclin de la prononciation quantitative une cause de ce glissement, il n'en repère officiellement les formulations que sous la plume des grammairiens Terentianus Maurus et Marius Victorinus (V, 4, p. 242 et V, 6, p. 245-246). En présentant ici une citation tronquée du *De Harmonia* de Martianus Capella, qu'il s'agisse d'une intervention délibérée, d'un *lapsus memoriae*, ou d'une citation défective issue d'une source secondaire, Salinas rend la définition de Capella cohérente avec la tradition rythmique la plus orthodoxe, et supprime l'aspect contradictoire apporté par cette définition mélodique des termes *arsis* et *thesis*, en évacuant la notion accentuelle (prosodique) qu'elle véhiculait.

Cependant, la notion de « syllabe commune », c'est-à-dire d'une dimension indifférente (et non soumise à une *quantitas instrinseca* longue ou bève), introduite pour décrire les comportements rythmiques propres aux langues vernaculaires, mais aussi au latin tardif, à l'hébreu et à l'arabe, permettra de réintégrer la question de l'accentuation à un niveau plus pragmatique. Apparue dans le contexte linguistique de la fin de l'Antiquité, illustrative de la dégradation de la prononciation quantitative, cette notion s'intègre peu à peu aux argumentaires des rythmiciens en faveur de la primauté de la mesure sur la quantité syllabique. En réalité, si la notion de « syllabe commune » sert si bien le propos des rythmiciens, c'est qu'elle ne fait que relayer en contexte linguistique non quantitatif la proclamation de neutralité de la syllabe en terre musicale ; plus exactement, elle présente son débit (*paritate syllabarum*) et son accentuation (*accentus*) comme les principaux paramètres positifs susceptibles de suppléer à la quantité :

---

[230] Isidore de Séville, *Originum sive etymologiarum*, lib. Iii, xv-xxiii, *De musica*, XX, 9. 9. (« L' *arsis* est une élévation de la voix, c'est-à-dire une 'intonation'. La *thesis* est un abaissement de la voix, c'est-à-dire une 'cadence conclusive'. ») et XXIII, 2 (« Grâce à la perfection de cette harmonie musicale, les mètres aussi reposent sur l'*arsis* et la *thesis*, c'est-à-dire l'élévation et l'abaissement [de la voix]. »).

[231] Gui d'Arezzo, *Micrologu*s, XVI.

[232] Jean d'Afflighem, *De Musica*, XXIII : « Les mouvements des voix se font par *arsis* et par *thesis*, c'est-à-dire par montée et par retombée. A l'exception des neumes simples et des neumes répercussifs, tout neume est formé de ce double mouvement de montée et de retombée. ».

> Jusqu'aux grammairiens du IVe siècle, on reconnaît au rythme la liberté de varier les quantités syllabiques en fonction des besoins de la mélodie et de la mesure, alors que le mètre se doit de les respecter strictement. Cette liberté inhérente au rythme explique très probablement son maintien dans une pratique vivante où les quantités finissent par ne plus jouer aucun rôle, au profit d'autres paramètres tels le nombre de syllabes et l'accent.[233]

Finalement, l'accent tonique apparaît dans ce contexte comme un paramètre linguistique équivalant à celui des quantités syllabiques, non déterminant en termes rythmiques, mais dont la connaissance est cependant indispensable à la fabrication d'objets musico-poétiques bien agencés, mis au service de politiques du mètre qui s'étendent des chants scolaires aux cantiques religieux, et ayant vocation à porter une infinité de langages potentiels :

Neque ideo inutilem, sed potius valde conducibilem musicis esse censemus accentus et quantitatis syllabarum cognitionem, et metrorum versuumque faciendorum artem, quatenus, quoad fieri possit, in canticis quantitas syllabarum, et verborum accentus custodiatur: atque etiam vt ex versuum Latinorum mensura, ipsorum in cantu modulationes, et contra ex cantionum vulgarium canticis, quibus eae Latinis versibus aut metris respondeant, commodissime possit agnosci. (V, 2, p. 239-240)	Pour cela, ce ne sera pas non plus inutile, mais bien plutôt avantageux au musicien, si nous lui conseillons de connaître l'accent, la quantité des syllabes, et l'art de faire des mètres et des vers, si bien que, autant qu'il est possible, seront conservées dans les cantiques la quantité des syllabes et l'accentuation des paroles : ce également afin de pouvoir connaître facilement, à partir de la mesure des vers latins, leurs modulations respectives dans le chant, et inversement, à partir de mélodies de chansons en langue vulgaire, les vers ou mètres latins auxquelles elles correspondent.

La position de Salinas apparaît donc comme particulièrement nuancée et pragmatique : son objectif est de fournir un abécédaire commun aux grammairiens et aux musiciens, de manière à fusionner leurs compétences dans une ambition créative commune. La relative neutralité du paramètre accentuel dans la question de l'agencement des durées confère à son exposé une efficacité certaine pour décrire et évaluer les comportements stylistiques variés offerts par les diverses avant-gardes européennes de son temps. Nous verrons qu'en contexte français, où l'on ne cessait de mettre en avant, pour la déplorer ou la célébrer, l'absence d'accentuation tonique naturelle, cette neutralité constituait un atout dans la réception de la théorie rythmique de Salinas : elle laissait libre cours au poète et au musicien d'organiser les durées en fonction de critères non linguistiques, pour les soumettre à des nécessités architectoniques, déclamatoires ou affectives qui ne dépendaient pas des lois grammaticales.

[233] Marie Formarier, *op. cit.*, p. 61-62.

2.3. Typologie des styles rythmiques à la Renaissance

Les pages qui précèdent ont montré que « rythme » et « mètre » constituaient des catégories opposées, tant par leur régime de prévisibilité, que par le comportement gestuel qu'elles impliquent, encore que le « mètre » soit déclaré appartenir de plein droit à la rythmique, de par sa soumission au critère musical de l'*aequalitas*. Il nous faut à présent avec Salinas valider ces catégories rythmiques au regard des répertoires existant au XVI[e] siècle, de manière à les faire apparaître comme des catégories stylistiques à part entière, autrement dit comme des pôles esthétiques autour desquels s'organisent les divers langages rythmiques recensés dans les répertoires.

Musica rhythmica *et* musica metrica

Je propose d'appliquer les termes de *musica rhythmica* et *musica metrica*, que la tradition n'employait que pour désigner deux branches de la science musicale, aux deux grands styles rythmiques identifiés par Salinas dans sa typologie des répertoires : même si le terme de *musica* ne pouvait s'entendre sous l'acception de « catégorie de répertoire », un sens pour lequel le terme de *cantus* conviendrait sans doute mieux (*cantus planus*, *figuratus*), il évoquait cependant des divisions génériques fortes (*musica mundana*, *humana*, *instrumentalis*) dont l'organisation arborescente me semble adaptée à la distinction mise en lumière par Salinas.

Elle prend significativement la place chez lui de la division entre *musica vocalis* et *musica instrumentalis* dont il critique par ailleurs la tradition. Cette distinction est annulée par l'absorption de la métrique dans la rythmique, et Salinas ne manque guère d'occasions de rappeler que les lois de cette dernière sont valables aux voix comme aux instruments, aux sons articulés comme aux sons inarticulés. Pour lui, le *plausus* de saint Augustin correspond très concrètement à ce que réalise l'instrumentiste non érudit lorsqu'il tape du pied en rythme :

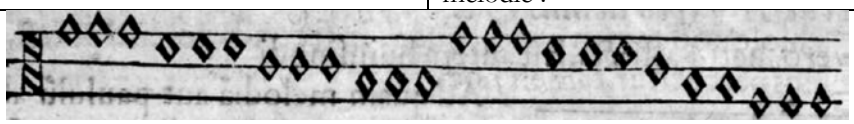
Sed quod canentes manu faciunt, id musicis instrumentis ludentes, quia manu non possunt, pede facere coguntur. (V, 4, p. 242)	Mais ce que les chanteurs font de la main, ceux qui jouent des instruments, ne pouvant le faire de la main, doivent le faire du pied.

Le « rythme sans mètre » est certes le lieu privilégié où se déploie la musique instrumentale, et sa « puissance » (*vis*) se retrouve de manière exemplaire dans les « compositions que l'on fait sans paroles aux orgues ou aux autres instruments » (« *modulationes, quae in Organis aut alijs musicis instrumentis absque verbis solent* », V, 25, p. 283), comme le luth ou la vihuela, où l'on voit le *rhythmus* conjugué au *melos* (« *cum melo coniunctus, vt in Organis et Citharis* », V, 1, p. 236-237). Son essence n'apparaît même jamais aussi clairement que dans le jeu des tambours, où toute dimension

harmonique s'efface devant cette puissance du rythme (« *reperitur etiam sine melo siue harmonia, vt in tympanis* », *ibid.*). Cependant, sa numérosité intéresse aussi bien l'instrumentiste que le chanteur, et le modèle métrique antique est là pour témoigner que la prononciation concerne autant la voix humaine que son imitation instrumentale :

Quod si verum esse in syllabis nemini dubium est, multo verius id esse reperietur in sonis ad rhythmum aptis, tam in cantu, quam in modulationibus, quae in musicis instrumentis audiuntur. (V, 5, p. 242)	Si cela est vrai pour les syllabes, il est moins douteux encore, et même plus certain qu'on puisse le repérer dans des sons faits pour le rythme, tant au chant, qu'aux modulations qu'on entend faire sur les instruments musicaux.

Inversement, la *musica metrica* n'est pas nécessairement associée à la *musica verbalis*, et tout instrument peut la prendre en charge ; ses plus longs tétramètres, comme la *Follia* ou le *Passamezzo*, pourtant si bien adaptés à la déclamation des *stanze* d'hendécasyllabes, finissent même par devenir des passages obligés pour apprendre l'art de la variation instrumentale (*discantus*). Un double tétramètre complet en temps parfait, comme l'octomètre molossique de la *Romanesca*, ne se rencontre d'ailleurs même pas en poésie, et le fait que son exemple musical soit l'un des rares qui ne puisse être associé à aucun texte révèle le haut degré d'autonomie du *cantus* par rapport au *verbus* dans ce type de mètre :

Octometrum vero, quod in verbis nullum inuenisse me dixi, in sonis tale apud Italos ad eiusdem saltationis, genus institutum est	L'octomètre [molossique] en revanche, dont je disais ne pas avoir trouvé d'exemple verbal, est employé par les Italiens pour des danses avec cette mélodie :
 (VI, 14, p. 342)	

Du cantus planus *au* cantus figuratus

Salinas reprend les catégories scolastiques d'*uniformis* et *multiformis* pour évaluer la différence entre *cantus planus* et *cantus figuratus*, tout en dressant à cette occasion de nouvelles analogies entre rythmique et harmonique. Pour la catégorie de mouvement attribuée à chacune de ces sciences, on peut envisager un état nul : l'unisson pour l'harmonique (mouvement selon le lieu), l'uniforme pour la rythmique (mouvement selon le temps). Au « degré zéro » de chaque catégorie de mouvement, les qualités propres à l'autre catégorie peuvent apparaître de manière optimale : la variété des rythmes dans le jeu des tambours ; la diversité des intervalles dans le plain-chant. Le *cantus planus* constituerait ainsi le « degré zéro » du rythme, et c'est à ce titre qu'il est exemplaire des modulations harmoniques ; de la même manière, le jeu des tambours « sur un même ténor » (*eundem tenorem*), ou encore le chant *recto tono* des frères Minimes selon Nicolas Bergier, se situant

au « degré zéro » de l'harmonie, exemplifient de manière optimale les variations infinies du rythme. Dès lors, le *cantus planus* peut être considéré comme un « en-deçà » du rythme :

Quam ob rem tota ea musicae pars, quae multiformis est, et quoniam diuersis figuris diuersas sonorum moras significantibus progreditur, ab Italis cantus figuratus nominatur, ad rhythmum iure pertinere censetur: vniformis vero, quae vulgo plana dicitur, non magis rhythmus videtur esse, quam vnisonantia consonantia. Vnde Aristoteles secundo Politicorum libro, cum aequalem inter ciues rem familiarem esse non oportere statuisset, id perinde fore ait, ac si quis ex consonantia vnisonantiam, et ex rhythmo vnum ingressum faciat : per vnum ingressum vniformem ingrediendi modum, vt opinor, intelligens, per rhythmum autem multiformis saltantium progressus, ac regressus temporum ordine in celeritate tarditateque seruato. Est tamen in musica plana suus quidem numerus, et quaedam plausus mensura, qui rebus omnibus a natura tributus esse videtur. (V, 25, p. 283)	Aussi toute cette partie de la musique qui est multiforme, et qui procédant par diverses figures signifiant les diverses étendues sonores, et appelée pour cela *cantus figuratus* par les Italiens, est-elle déclarée de droit appartenir au rythme. L'uniforme en revanche, que le vulgaire nomme *planus*, n'apparaît pas plus comme rythme, que l'unisson n'est une consonance. C'est pourquoi Aristote au second livre de la Politique, en décrétant inopportun que le patrimoine soit égal entre tous les citoyens, ajoute que cela reviendrait à faire de la consonance un unisson, et d'un rythme un pas unique : entendant par « pas unique », à ce qu'il semble, une manière uniforme d'avancer, et par « rythme », ce va-et-vient multiforme des danseurs qui suit l'ordre des temps en fonction de leur vitesse ou de leur lenteur. La *musica plana* a pourtant un certain *numerus* qui lui est propre, et un certain battement de mesure que la nature semble attribuer à toute chose.

Ces catégories sont bien des abstractions, mais elles sont opérantes car elles polarisent les comportements rythmiques de répertoires réels : ainsi, le *cantus planus* adoptera à son tour une variété de styles allant de la plus grande arythmie (*libera*) à la soumission complète aux formes métriques (*metro astricta*). De telles conceptions permettront de formaliser et de normaliser de plus en plus précisément les styles du plain-chant, en particulier en France, dans les décennies succédant au Concile de Trente.

Entre fantasia *et* romanesca

Les distinctions qui précèdent permettent finalement de dresser une typologie des répertoires en fonction de leur *ratio* de prévisibilité rythmique, suivant une progression graduée entre deux extrêmes : d'un côté, le « rythme sans mètre » de la musique instrumentale (*fantasia*, *praeludium*, *tiento*), où sous une battue inaltérable se laissent reconnaître des pieds rythmiques associés avec une variété modérée ; les formes métriques non équivoques de l'autre (psaume, hymne, *canzonetta*, *villanella*, *tenor para discantar*, danses binaires et ternaires), avec leur répétitivité et leur circularité respectant des dimensions familières à l'esprit humain. Entre ces deux pôles, une colonne centrale, où se mélangent artistiquement des marqueurs métriques clairement identifiables avec des procédés de brouillage et de dissolution rythmique de ces marqueurs, pourra inclure les formes de la messe, du motet, du madrigal et de la chanson française :

Neque enim huiusmodi rhythmos, etiam si nullam dictionem aut syllabam habeant, carere suis pedibus Diuus Augustinus putauit, duo enim monochroni soni quamuis sint inarticulati, nec literis sed quibusdam notulis scribi queant, apud musicos pyrrhichium faciunt; tres tribrachum; quatuor proceleusmaticum; duo dichroni quasi duae syllabae longae spondaeum; tres molossum; quatuor dispondaeum constituunt, ijdem soni monochroni vario modo atque ordine cum dichronis coniuncti, alios atque alios pedes ijs, qui e syllabis fiunt similes creant: idemque fit, vt iam dictum est, in quouis motu et pulsu. Ex his igitur pedibus fit musicus rhythmus sine vullo articulatae vocis aut syllabarum vsu: nam tempora non solum syllabas et dictiones, sed omnes plane sonos ac motus metiuntur, et quamuis in omni modulatione rhythmum esse necesse sit, potest tamen non metrum etiam aut versum inueniri, vt in his, quae in Organis percipiuntur, in quibus nulla metrorum aut versuum apparere vestigia sentimus, nullus enim finiendi modus praefixus est illis, neque certus pedum numerus constitutus, nisi dum cantilenam aliquam barbaram aut Latinam, tam sacram quam profanam aliquo metri aut versus numero constantem, nec semel tantum, sed bis ac ter et pluries etiam repetunt: tunc enim non solum rhythmos, sed metra quoque modulantur, his modulationibus similes sunt symphonetarum cantiones, tum sacrae, tum profanae, quas Missas, aut Moteta vulgo ac Madrigalia vocant: in quibus legitima pedum iunctura absque certo pedum numero, vltra quem procedi non possit, inuenitur. (V, 25, p. 283)	Ce n'est pas que de tels rythmes, même s'ils ne portent nulle parole ou syllabe, soient privés de leurs pieds selon saint Augustin, et deux sons monochrones même inarticulés, et ne pouvant être écrits par des lettres mais par quelques notes, font pour les musiciens un pyrrhique ; trois un tribraque ; quatre un procéleusmatique ; deux dichrones similaires à deux syllabes longues constituent un spondée ; trois un molosse ; quatre un dispondée, les mêmes sons monochrones conjugués en divers ordres et manières aux dichrones créant encore et encore des pieds semblables à ceux que produisent les syllabes : et ceci, comme nous le disions, en tout mouvement et pulsation. Ainsi, il se crée des rythmes musicaux à partir de ces pieds sans l'aide d'aucune voix articulée ni de syllabes : car les temps ne mesurent pas seulement les syllabes ou les discours, mais à vrai dire tous les sons et mouvements, et puisqu'en toute modulation il faut bien qu'il y ait du rythme, on peut n'y trouver aucun mètre ni vers, comme dans celles qu'on entend faire aux orgues, lorsqu'on n'y perçoit aucun vestige de mètre ni de vers, qu'aucune manière de finir n'y est préfixée, et qu'elle n'est pas constituée d'un nombre de pieds déterminé, pourvu qu'on n'y répète pas quelque chanson barbare ou latine, sacrée ou profane, comportant un certain nombre de mètres ou de vers, et ce non pas une, mais deux, trois ou plusieurs fois : car alors ce ne sont pas seulement des rythmes, mais aussi des mètres qui modulent, et ce type de modulation est similaire aux chants sacrés ou profanes des symphonètes, qu'on appelle vulgairement Messes, Motets et Madrigaux : où l'on trouve un assemblage légitime de pieds, mais sans un nombre déclaré de pieds au-delà duquel on ne pourrait avancer.

En cherchant à identifier les manifestations du rythme et du mètre dans le répertoire de son temps, Salinas esquisse ainsi une classification des styles rythmiques qui recoupe l'ensemble des pratiques décrites par ailleurs dans les manuels destinés aux instrumentistes, et qui prendra en contexte français une importance particulière, au vu des adaptations que lui feront subir successivement Nicolas Bergier, Marin Mersenne ou Antoine Parran.

Ars inveniendi *:* phonascos *et* symphonetas

Suivant la terminologie employée par Fabius Quintilien (« *vt prioris generis homines cum Quintiliano Phonascos appellemus, alterius symphonetas* », VI, 1. p. 287), et reprise par Salinas à l'humaniste et

théoricien de la musique Heinrich Glarean, la typologie des styles rythmiques permet d'associer la *musica rhythmica* au travail du *symphoneta*, habile à « composer » savamment plusieurs voix (et que le *Cantional de Gotha* de 1646 appellera *autor compositionis*[234]), et la *musica metrica* à celui du *phonasco*, naturellement apte à « inventer » une seule voix (*autor melodiae*). L'ouverture du sixième livre du *De Musica* est justement consacrée à préciser cette articulation, comme l'annonce le titre du premier chapitre :

Qvod non ponenda sit tertia Musicae pars, quae metrica nominatur, sed ad rhythmicam metrorum tractatio pertineat: et vtrum plus laudis mereantur, qui tenorem vnius vocis metrica lege constantem inuenerint, an qui inuentum artificioso plurium vocum cantu composuerint. (VI, 1, p. 286)	Qu'il ne faut pas supposer une troisième partie de la Musique qui s'appellerait métrique, mais que le traité du mètre appartient à la rythmique ; et lequel mérite le plus de louanges, celui qui inventa un *tenor* d'une seule voix, bien ordonné suivant la loi métrique, ou celui qui composa avec art un chant à plusieurs voix.

Suivant le principe esthétique grec associant la beauté à la symétrie entendue comme *comensuratio*, le bénéfice est accordé au phonasque et à son pouvoir d'« invention thématique », et par conséquent, à toute composition « symphonique » qui sera fondée sur un *tenor* métrique quelconque, car l'absence de toute loi métrique ne saurait aboutir qu'à une improvisation solitaire et incommunicable :

Nam, vt Ptolemaeus ait, συμμετρώτερα ἐυληπτώτερα, hoc est, quanto quaeque commensuratiora sunt, eo melius ac facilius percipiuntur: vnde multo iucundiores sunt cantus, qui certo pedum numero metricis legibus constituto procedunt, quam qui nullo metro sed rhythmo solo, quo ad libitum canenti fuerit, protrahuntur. Quod est in causa, vt illae musicae compositiones, quae ad aliquem tenorem metrica lege constantem institutae sunt, siue sint vnius vocis, siue plurium libentius ab omnibus auscultentur, quam quae nullo proposito tenore ad compositoris libitum, quamuis artificiosiores esse videantur, vagari tamen absque certo ac determinato fine deprehenduntur.	Car, comme le dit Ptolémée, συμμετρώτερα ἐυληπτώτερα, autrement dit, « plus une chose est commesurée, mieux et plus aisément on la perçoit » : d'où provient que les chants ont beaucoup plus d'agrément lorsqu'ils procèdent d'un certain nombre de pieds régis par les lois métriques, que lorsqu'ils ne sont entraînés par aucun mètre, mais par le rythme seul, quelle que soit l'envie du chanteur. Ce qui fait que ces compositions musicales, qui sont construites sur quelque *tenor* gouverné par la loi métrique, qu'elles soient à une ou à plusieurs voix, se laissent entendre par tous plus plaisamment que celles qui, aucun *tenor* ne servant de modèle au bon plaisir du compositeur, quoiqu'elles semblent plus artistiques, se révèlent pourtant suivre un cours bien vague et sans but clair et déterminé.

La promotion de l'*ars inveniendi* propre au phonasque relève du même tropisme hellénisant déjà à l'œuvre dans la quête des prototypes métriques des premiers âges, et passe par les lieux communs du débat sur le privilège de la monodie, qui caractérise une portion croissante de l'humanisme musical au cours du XVI[e] siècle. En ce sens, l'ouvrage vise à faire aboutir l'une des principales aspirations de l'humanisme musical depuis le XV[e] siècle, celle d'une union parfaite

[234] Voir Edith Weber, *op. cit.*, p. 895.

entre poésie et musique, et qui fera l'objet à la fin du XVI[e] siècle d'un regain d'intérêt dont on connaît l'impact considérable qu'il a pu avoir sur l'évolution du langage musical occidental :

> The art of musically reciting verses did not die out after the first decades of the sixteenth century, but it was eclipsed by the madrigal, which for both the poet and composer became the musical vehicule of choice. Toward the end of the century there was a revival of musical recitation, as both musicians and poets became disillusioned with the artificiality of the polyphonic madrigal.[235]

Les formulations de poétique musicale qu'on trouve dans le *De Musica* anticipent sur celles de la *Camerata Fiorentina*, mais s'inscrivent dans le prolongement des réflexions humanistes d'ascendance érasmienne. Il n'est d'ailleurs pas incongru qu'à l'heure de traiter à son tour de la valeur du style monodique, Salinas réalise un emprunt massif et non déclaré au texte qu'Heinrich Glarean avait consacré à la question dans son *Dodecachordon*, où sont formulées des oppositions duelles appelées à perdurer dans ces débats : génie-artifice, ignorant-savant, ou art-nature.[236] Il est curieux de voir au passage, dans l'extrait qui suit, comment Salinas adapte incidemment le texte de l'humaniste bâlois à son propos, en modifiant les références linguistiques données par Glarean :

<table>
<tr><td colspan="2">Hoc enim non nisi periti et in musica valde exercitati facere possunt: illud vero naturali quadam ac ingenita virtute, magis quam arte praediti et saepe alias fecerunt, et nunc quotidie facere dignoscuntur: vt fuerunt illi qui suauissima et hymnorum et earum, quas sequentias vocant in Ecclesia, cantica inuenerunt: et plerumque etiam, qui musicam nesciunt, in tenoribus inueniendis mirum in modum valent, vt apparet in lingua vulgari nostra,</td><td colspan="2">Pour l'un [le chant polyphonique], seuls peuvent s'en acquitter les habiles et bien exercés en musique : pour l'autre en revanche [le chant monodique], il faut des êtres pourvus de quelque vertu naturelle et innée plus que de science, et telle fut leur tâche autrefois, et telle encore nous la voyons faire chaque jour : comme furent ceux qui inventèrent les cantiques très doux des hymnes et de ce qu'on appelle « séquences » à l'Eglise : et il est admirable que ceux qui ignorent la musique soient souvent si bons à inventer des *tenors*, comme on le voit dans notre langue vulgaire,</td></tr>
<tr><td>vel Celtica vel Germanica. (Glarean)</td><td>vel Itala, vel Gallica. (Salinas, VI, 1, p. 287)</td><td>ou la Celtique ou la Germanique.</td><td>ou l'Italienne, ou la Française.</td></tr>
</table>

La correction apportée par Salinas est tout à fait représentative des procédés d'adaptation régionale dont font l'objet les méthodes pédagogiques humanistes. Son exposé de l'*ars metrica*, illustré d'exemples d'hymnes et de chansons vernaculaires, peut donc être considéré à son tour comme un *ars inveniendi*, un art « de l'invention thématique » (*de thematis inventione*, VI, 2, p.), ou comme le dira l'anonyme du traité français de 1581, un art de la « phonasquie », que motive l'ambition d'un langage métrique universellement adaptable. Il est révélateur de voir comment, à

[235] Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, *op. cit.*, p. 375-376.

[236] Nicolas Andlauer, « Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas : una introducción », in Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 205-217.

la suite de ce long emprunt non déclaré à Glarean, Salinas introduit en faveur du phonasque un argument d'universalité typique de l'humanisme de la fin du XVI[e] siècle et de l'esthétique de la Contre-Réforme :

Atque etiam quando musica delectationis velut mater est, vtilius multo existimo, quod ad plurium delectationem pertinet, quam quod ad paucorum ; vnius autem vocis insignis ac nobilis tenor et verbis aptis prolatus apud homines ; plures oblectat doctos pariter ac indoctos. Artificium enim illud quatuor pluriumve vocum quotusquique est etiam inter eximie doctos, qui vel mediocriter saltem intelligat ? Tametsi omnes quidem cum audiunt, laudant, ne quis si vituperet indoctior habeatur. (VI, 1, p. 287-288)	Et puisque la musique est comme la mère de la délectation, j'estime beaucoup plus utile ce qui concerne la délectation de beaucoup de gens, que celui de peu ; c'est un *tenor* d'une seule voix insigne et noble, et aux paroles appropriées, répandu chez les humains ; et il en séduit beaucoup, tant de savants que d'ignorants. Mais quant à cet art à quatre ou plusieurs voix, combien y en a-t-il parmi les savants les plus éminents qui le comprennent même médiocrement ? Même si tous ceux qui l'entendent en font la louange, c'est pour ne pas être traité d'ignorant.

Ces lignes sont révélatrices d'un double glissement : d'une part, elles témoignent d'une promotion du premier chapitre de la rhétorique, l'*inventio*, sur les suivants, la *dispositio* et l'*elaboratio*, en défendant une esthétique de la simplicité ; d'autre part, elles opèrent un déplacement du critère d'excellence artistique depuis l'évaluation des qualités internes de l'œuvre, souvent inaccessibles au commun, en direction de l'effet produit, autrement dit dans le seul jugement de goût. On retrouvera ces formulations caractéristiques de la nouvelle esthétique musicale en des termes à peine différents en 1583 sous la plume d'un Giovanni Bardi :

Meritano donque biasimo questi eccelenti huomini per esser cantati da tutto il mondo […] no di uero anzi loda poiche sono adoperati per quello, sono stati fatti dall'arte e dalla natura : […] l'arie che si cantano non son'altro che musica e composte da huomini periti in quella scienza e se sono cantate da huomini idioti adiuiene per la loro facilità nella cui consiste l'eccellentia della cosa, e di quelle che sono in somma eccellentia ciascuno si serue e le adopera.[237]	Méritent-ils donc le blâme, ces hommes excellents, pour ce que chacun les chante […] ? Non vraiment, mais plutôt la louange, tant ils sont bien ouvragés pour cela, étant faits à partir de l'art et de la nature : […] les *arie* qui se chantent ne sont autre chose que musique, et composée par des hommes habiles en cette science, et si des hommes ignares les chantent, c'est pour leur facilité, en quoi consiste toute l'excellence de la chose, et de ce qui atteint la plus haute excellence chacun se sert, et en usera.

À travers cette valorisation du jugement de goût, Salinas se montre donc parfaitement en phase avec les préoccupations formulées par les académies florentines, à l'origine de l'une des évolutions stylistiques les plus spectaculaires de la musique européenne. Mais de son côté, cette promotion d'un style simple, dont les effets sont maximisés par un usage judicieux de l'ensemble des paramètres rythmiques, cet « art de la phonasquie » plus tard défendu par l'anonyme du traité

[237] Giovanni Bardi, discours sur l'Arioste devant l'*Accademia degli Alterati*, 24 février 1583 (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. VI. 168, f° 63r-v), cité par Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, *op. cit.*, p. 377.

français de 1581, cette nouvelle « *rhythmopoeia* » que Mersenne reprendra enfin à son compte, n'est que le reflet dans l'ordre esthétique d'une économie inhérente au modèle théorique décrit dans les pages précédentes, et dont les termes visent, à l'instar des modèles astronomiques saisissant dans un nombre réduit de formules les mouvements erratiques des planètes, à fournir des outils performants et faciles à manier pour schématiser les mouvements des voix et des corps humains.

CHAPITRE III. SYMPHONIE ET PHONASQUIE

Introduction : le système des styles rythmiques au XVI^e siècle

La pertinence et la cohérence des analyses offertes par la théorie des styles rythmiques de Salinas aux répertoires de son temps se laissent bien apprécier lorsqu'on observe la manière dont les anthologies instrumentales du second tiers du XVI^e siècle, reflets souvents exhaustifs de la diversité des formes musicales auxquelles se consacrent l'ensemble des publications de l'Europe du Sud, entérinent des conceptions classificatoires similaires. Si l'on considère comme significatif l'ordonnancement interne des recueils instrumentaux pour luth, vihuela ou clavier, à partir des publications de Francesco da Milano et de Luis Milán en 1536, jusqu'à la parution du manuel de *glosas* de Diego Ortiz en 1553, ainsi que l'ordre d'apparition des genres musicaux retenu dans les titres de ces recueils, on ne peut manquer de relever les efforts faits en direction d'une typologie régulière et uniforme des genres, typologie qu'il est tentant de rapprocher de la répartition des styles rythmiques formalisée par Salinas, échelonnée entre *musica rhythmica* et *musica metrica*. Un survol des titres et des contenus de ces recueils suffit à faire apparaître non seulement une tendance à l'uniformisation en la matière, mais aussi des conflits concernant l'ordre de progression pédagogique privilégié. Les auteurs, pour une majorité d'entre eux des pédagogues reconnus, ainsi que leurs éditeurs, semblent hésiter entre deux approches : un ordre logique, allant de la *musica rhythmica* à la *musica metrica*, celui qu'illustre la succession des livres V et VI chez Salinas, et qui reflète une progression scolastique de l'universel au particulier, de la cellule rythmique aux super-structures métriques intégrées ; ou bien l'ordre inverse, plus intuitif, plus global, et sans doute plus fidèle à la devise augustinienne « *per corporalia ad incorporalia* », parce qu'il se fonde sur la mémorisation et la répétition de séquences métriques prégnantes, supports de *discantus*, pour retrouver progressivement l'abstraction des relations entre sons et proportions, entre *sonus* et *numerus*, qu'explore le « rythme sans mètre » dans les *fantasias*, *tientos* et *ricercari*.

Dès 1536, le recueil pour vihuela de Luis Milán[238] revendique explicitement dans son titre un « ordre » pédagogique similaire à celui « qu'un maître exercerait à l'égard d'un disciple débutant » ; mais son contenu fait encore alterner des genres rythmiques (*fantasias* et *tentos*) et des genres métriques (*pavanas*, *villancicos*, *romances*, *sonetos*). Il revient à Luis de Narvaez[239] d'avoir, le premier semble-t-il, systématisé une typologie des genres qui fera florès après lui, et dont le traité de

[238] Luis Milán, *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El que trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante : mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la presente obra*, Francisco Diaz Romano, Valencia, 1536.

[239] Luis de Narváez, *Los seis libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. […] Y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en la Vihuela*, Diego Hernandez de Cordova, Valladolid, 1538.

Salinas viendra si pertinemment formuler la logique. Ses six livres de vihuela parus en 1538 présentent successivement des *fantasias* en divers tons, puis des *obras compuestas* de Josquin Desprez et quelques chansons françaises, auxquelles succèdent des hymnes, des *romances* et *villancicos*, et enfin deux séries de variations sur les thèmes du *Conde Claros* et de *Guárdame las Vacas*. Enrique de Vaderrábano[240] en 1547 suivra un ordre similaire, en concluant également sur cette double série de variations. Entre-temps, Antonio Gardane aura publié à Venise les recueils de luth de Dominico Bianchini[241] et de Giovanni Maria da Crema[242] en respectant dans leur titre comme dans leur contenu la classification inaugurée par Narvaez, mais en les adaptant aux formes italiennes : d'abord les formes rythmiques (*ricercari*), puis les formes mixtes (*motetti*, *madrigali*, *canzone francese*), enfin les formes métriques (*napolitane*, *padoane*, *saltarelli*). Un ordre équivalent sera encore adopté par les éditeurs Pierre Phalèse[243] à Louvain, Jacques Moderne[244] à Lyon, et Adrian Le Roy[245] à Paris au tournant des années 1550.

L'hésitation entre les deux sens de progression est manifeste dans la publication du professeur de luth Antonio Rotta[246] en 1546, dont le titre annonce une série de *ricercari*, *motetti*, *balli*, *madrigali* et *canzone francese*, alors que son contenu illustre inversement une progression méthodique allant de la *musica metrica* à la *musica rythmica* : il s'ouvre sur des *passamezzi*, *gagliarde*, *padoane* et *saltarelli*, poursuit avec des *canzone francese*, des *motetti* et des *madrigali*, et se clôt sur des *ricercari*. Quant à Diego Ortiz, confrère de Salinas à Naples, il dédie en 1553 tout son *Primo libro* à l'art raisonné de l'improvisation *ad discantandum*, formulant l'ambition de voir les musiciens « jouer avec raison et non par hasard » (« *sonar' per ragione e non a caso* »[247]). Après avoir consacré la première partie du traité à la division de cellules rythmiques minimales et à l'ornementation de clausules métriques souvent identifiables comme des penthemimeris iambiques (⏑— ⏑— —), Ortiz ordonne les supports de la seconde partie selon une progression graduée allant de la *musica rhythmica* à la *musica metrica*, en exposant les diverses « *maniere che s'han da sonare col Violone, e col Cimbalo insieme* »[248] : *fantasia* libre (sans exemple noté, car « *non si puo mostrare* »), *recercata* sur plain chant uniforme (la *Spagna*), *Madrigal* ou *Motete passado* (*O felici occhi miei* d'Arcadelt), *Cançion Françeza* (*Doulce mémoire* de

[240] Enriquez de Valderrábano, *op. cit.*

[241] Dominico Bianchini, *Intabolatura de Lauto […] di Recercari Motetti Madrigali Canzon francese Napolitane et Balli. Libro primo*, Antonio Gardane, Venise, 1546.

[242] Giovanni Maria da Crema, *Intabolatura de Lauto di Recercari Canzon francese Motetti Madrigali padoane é Saltarelli*, *Libro primo* et *Libro terzo*, Antonio Gardane, Venise, 1546.

[243] *Carminum quae chely vel testudine canuntur*, Pierre Phalèse, Louvain, 1549.

[244] *Musicque de Joye* […] *Avec Basses Danses, eleves Pavanes, Gaillardes, & Branles, ou lon pourra apprendre, & scavoir les mesures, & cadences de la Musicque, & de toutes les danses*, Jacques Moderne, Lyon, s.d.

[245] *Premier livre de tabulature de luth, contenant plusieurs Motetz, Chansons, Fantaisies, Pavanes, Gaillardes, Almandes, Branles, tant simples qu'autres* ; et *Premier livre de tabulature de guiterre* (même contenu), Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1551.

[246] Antonio Rotta, *Intabolatura de lauto* […] *di Recercari, Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese*, Venise, 1546.

[247] Diego Ortiz, *op. cit.*, f° 3r.

[248] *Id.*, f° 26r.

Sandrin), et enfin les « *reçercadas sobre estos Cantos llanos que en Italia communmente llaman Tenores* »[249], bâtis sur des tétramètres équivalants à ceux décrits par Salinas dans son sixième livre. Le traité d'Ortiz semble ainsi partager avec le *De Musica* un soin à distinguer des registres rythmiques bien définis, puisque son approche du rythme musical emploie des supports allant méthodiquement de la *musica rhythmica* à la *musica metrica*. À l'inverse d'une approche pédagogique et intuitive, qui privilégiera le recours aux structures répétitives et mémorisables comme voie d'accès à l'improvisation, cet ordre semble refléter des degrés croissants d'intégration et d'organisation rythmique, allant du minimum au maximum de prévisibilité. Cependant, Ortiz autorise également l'ordre de progression inverse, partant des *tenores* pour arriver aux *fantasias*, sans privilégier aucune des deux options :

De la segunda manera de tañer el Violon con el Cymbalo […] pongo aqui 6. Reçercadas sobre este canto llano que se sigue […] y advierta el lector que desta manera de tañer ay otros exemplos sobre tenores en lo ultimo deste libro por satisfazer a diferentes gustos, cada uno tomé lo que meior le pareçiere.[250]	De la seconde manière de jouer le *violone* avec le clavecin […] je place ici six *recercadas* sur le plain chant qui suit [la *Spagna*] […] et que le lecteur s'avise que de cette manière de jouer il y a d'autres exemples sur des *tenores* à la fin de ce livre, afin de satisfaire à différents goûts, et que chacun y prenne ce qui lui semble le meilleur.

L'ensemble de ces déclarations d'intention, de la part des pédagogues comme de leurs éditeurs, plaide en faveur d'une conception répandue de l'unicité du système des genres musicaux, et de leur différenciation en termes de styles rythmiques. Cette logique de classification se trouve redoublée et confirmée par d'autres critères de définition générique, qui s'intéressent à la « convenance » entre le répertoire du musicien et son auditoire. Aux deux pôles esthétiques se superposent ainsi des *ethos* opposés : à la *musica rhythmica* est attribué un caractère de « gravité », et à la *musica metrica* une certaine vivacité gaillarde ou « légèreté ». On peut rappeler ici l'antithèse formulée par Juan Bermudo en 1555 dans sa *Declaración de instrumentos* :

Por eso debe el músico ser muy cauto en disponer el canto en aquel modo en el qual se cognosce deleytarse mucho los oydos que le oyen. Si por ruego de algunos mancebos compusiere, cantare o tañere alguna cosa, sea juvenil y regozijada. Pero si fuere para oydos ancianos sea música grave y severa. Tañeys para oydos populares : basta el conde claros de Música golpeada.[251]	C'est pourquoi le musicien doit être très attentif à disposer le chant selon la manière dont on sait que se délecteront les oreilles qui l'entendent. S'il lui faut à la demande de quelque jouvenceau composer, chanter ou jouer quelque chose, qu'elle soit juvénile et réjouissante. Mais si c'est pour des oreilles âgées, que la musique en soit grave et sévère. Jouerez-vous pour des oreilles populaires ? Le *Conde Claros* en accords rebattus suffira.

[249] *Id.*, f° 47r.
[250] *Id.*, f° 30r
[251] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Juan de Leon, Osuna, 1555, f° 122r.

Comme nous le verrons dans la dernière partie de cette étude, ces caractérisations stylistiques en termes de réception et de public entreront également en ligne de compte dans les typologies esthétiques dressées, à la suite de Salinas, par les théoriciens français du XVII[e] siècle. Pourquoi cette conceptualisation rigoureuse des styles rythmiques, déjà valable au XVI[e] siècle, décrite avec précision par Salinas, mais également suggérée par les organisations internes de quelques-uns des recueils et traités offrant le plus vaste panel stylistique que l'époque pouvait proposer, n'est-elle pas plus généralement admise par la musicologie moderne ? L'explication de cette négligence tient probablement au préjugé entourant l'ensemble de ces styles métriques lorsqu'ils côtoient le « grand » art polyphonique de la Renaissance, un préjugé qui s'inverse curieusement dès que l'intérêt se porte vers les productions du siècle suivant. En réalité, les solutions rythmiques proposées par Salinas pour l'exécution des divers styles musicaux de son époque, en conformité avec les conceptions partagées par les compositeurs, les pédagogues et leur public, prouvent qu'un des enjeux principaux à partir des années 1530 devient la maîtrise de l'ensemble de ces répertoires, considérés comme complémentaires d'un point de vue rythmique, et classés selon un ordre qui reflète une directivité rythmique-métrique. Les deux catégories majeures dont se réclament les répertoires mis au jour par l'explosion des publications imprimées au XVI[e] siècle, *musica rhythmica* et *musica metrica*, offrent ainsi des modalités d'exécution contrastées, qu'ont trop dissimulées les contraintes d'une notation commune.

1. La force du « rythme sans mètre »

> En général, dans la polyphonie imitative complexe, le résultat global est que, bien que chaque voix puisse avoir un rythme spécifique, voire obéir à des contructions équivalant au mètre ou au vers, tout l'effet en soit détruit dans l'ensemble et chaque temps percuté – à l'exception de fragments homophoniques […]. Si l'on considère en outre que l'écriture contrapuntique se soumet au traitement de la dissonance qui différencie le levé et le posé, apparaîtra une succession de temps regroupés de différentes manières suivant la mesure, qui donneront naissance aux rythmes : majeur (procéleusmatique ou de quatre temps), mineur (pyrrhique), de proportion mineure (trois temps) ou majeure (de six temps). Nous avons ici le « rythme séparé du mètre » auquel Salinas se référait s'agissant de la musique aux instruments. Inversement, l'apparition de trajets métriques manifeste l'intention de construire des rythmes influencés par le rythme poétique de la musique vocale, et se donne principalement dans une musique tendant à l'homophonie.[252]

Comme l'a bien vu Miguel Bernal-Ripoll, le soin mis par Salinas à restituer aux concepts de rythme et de mètre l'ensemble de leurs déterminations, en s'appuyant sur des définitions issues de la haute tradition grecque (Aristoxène, Aristote, Aristide Quintilien, Hephestion) n'allait pas contre une prise en considération de l'ensemble des styles rythmiques de son temps, qui offraient un panel complet des possibilités formelles ouvertes par les débats féconds entre rythmiciens et métriciens depuis l'Antiquité. La double validation de la raison et des sens revendiquée dans le titre de l'ouvrage (« *iuxta sensu ac rationis iudicium* ») invitait même à cette archéologie des styles musicaux modernes permettant de confronter les sources d'une pensée logique culturellement fondatrice, avec les productions d'une culture se réclamant directement de cet héritage.

Certes, dans le débat autour de la prééminence du *phonasco* ou du *symphoneta*, Salinas avait opté, de façon plus franche que ses prédécesseurs, en faveur des qualités naturelles du « faiseur d'une seule voix » contre les savoir-faire techniques de « l'assembleur de plusieurs ». À ce titre, il fut le premier théoricien des temps modernes à accorder à l' « art de phonasquie » un ensemble de procédés formant un système fonctionnel et souple, dans ce qui se présente comme le premier traité de *rhythmopoeia* de l'âge baroque. Mais il n'avait fait ici que pousser à son comble une opinion qui gagnait du terrain depuis plusieurs générations. Aussi un tel engagement idéologique et esthétique en faveur des styles métriques, volontiers associés à la monodie, ne signifiait pas pour autant une condamnation sans appel de la *symphonia* et des styles polyphoniques qui y étaient attachés. Au contraire, la gestion du temps musical mise en œuvre dans les répertoires de l'*ars*

[252] Miguel Bernal-Ripoll, *op. cit.*, p. 890-891 : « En general, en la polifonía imitativa compleja el resultado global es que aunque cada voz pueda tener un ritmo peculiar, incluso obedecer a construcciones correspondientes a metro o verso, en el conjunto queda destruido todo el efecto y percutido cada tiempo – exceptuando fragmentos homofónicos […]. Si además consideramos que se sujeta la escritura contrapuntística al tratamiento de la disonancia que diferencia alzar y dar, se revelará una sucesión de tiempos agrupados de diferentes maneras según el compás, que darán lugar a los ritmos ; mayor (proceleusmático u otro pie de cuatro tiempos), menor (pirríquico), de proporción menor (tres tiempos) o mayor (de seis tiempos). Tenemos así el « ritmo separado del metro » al que se refería Salinas respecto de la música en los instrumentos. Por el contrario, la aparición de pautas métricas evidencia la intención de construir ritmos influenciados en el ritmo poético de la música vocal, y se da fundamentalmente en música tendente a la homofonía. »

perfecta recevait chez Salinas une formulation si économique, si pertinente et offrant de telles concordances avec l'ensemble des sources décrivant la *praxis* de son temps, qu'il semble qu'en ce qui concerne le « rythme sans mètre », c'était à la théorie de se hisser au niveau de la pratique, et d'en formuler l'impensé. Si Salinas ne s'est pas dérobé à la tâche, et a interrogé si pertinemment les praticiens de son temps sur ce qu'ils entendaient par *ayre*, sur la manière dont ils identifiaient comme pieds métriques des motifs rythmiques, et sur leur faculté à mesurer le temps selon des battues enchâssées, c'est que, praticien lui-même, il héritait là de concepts partagés par un grand nombre de ses confrères. Quelles caractéristiques rythmiques positives accorder aux styles contrapuntiques de la *musica rhythmica*, dans le cadre souhaité par Salinas d'une convergence entre modèle métrique et système mensural ? Pour rendre compte de la pertinence de l'approche néo-augustinienne du rythme par rapport aux trois questions d'interprétation que je viens de soulever (qu'entendait-on par *ayre* ? quelle lecture métrique pouvait-on appliquer aux œuvres polyphoniques ? quelles modalités de mesure du temps impliquait-elle ?), je m'appuierai sur les confirmations et les compléments que Salinas apporte aux données concernant la *praxis* du rythme mensural au XVI[e] siècle.

1.1. *Aer* latin, *ayre* espagnol

À en croire la terminologie qu'emploient les vihuelistes et maîtres de chant pour évoquer une dimension de la *praxis* qui n'était pas intégralement prise en charge par la notation, mais qui revêtait une importance considérable à leurs yeux, les musiciens espagnols désignaient d'un seul terme, aussi polysémique que celui de *rhythmus*, tout un ensemble de paramètres d'exécution. Regroupés sous le concept métaphorique d'*ayre* (l' « air »), ces paramètres recouvrent pour nous tout à la fois la fidélité aux figures et proportions réglées par le signe de mensuration, le respect rigoureux ou approximatif d'une vitesse de pulsation donnée, la qualité élocutoire d'une mélopée, ou l'élégance du placement d'une note ornementale. Avant tout synonyme de *mensura*, *compás* ou *tactus*, le terme d'*ayre* véhiculait donc, en surplus, de fortes connotations esthétiques, dans lesquelles Salinas trouvait suffisamment d'écho à la théorie du « rythme sans mètre » pour en emprunter le nom, et adapter grâce à lui le concept antique aux représentations de son lectorat moderne : ainsi espérait-il éveiller en lui, à travers cet emploi, la conscience de la « puissance » (*vis*) du rythme, à l'œuvre dans le discours apparemment sinueux et prosaïque de la *musica rhythmica*. Aussi le comportement rythmique de ces répertoires, allant de la *fantasia* instrumentale aux compositions vocales polyphoniques de style contrapuntique, se trouvait-il tout justement désigné dans le terme latin *aer*, par référence au vulgaire *ayre*. C'est donc par son équivalent

espagnol que je traduis l'*aer* de Salinas dans les passages suivants, le premier rappelant la tripartition de l'*ars musica* selon Aristide Quintilien :

Et has tres Musicae partes (si credimus Aristidi) qui perfectionem in cantu assequi volet, obseruare debebit : Harmonicam, vt sciat vocem a loco ad locum mouere […] ; Rhythmicam, vt Rhythmos, et eorum plausum intelligat, et canere ad numerum, quem aerem recentiores vocant, apposite norit : Metricam, vt modulationem conuenientem metris coniungat. (I, 2, p. 37)	Et la Musique a trois parties, si l'on en croit Aristide, que doit observer celui qui veut atteindre la perfection du chant : l'Harmonique, afin qu'il sache mouvoir sa voix d'un lieu à un autre lieu […] ; la Rythmique, afin qu'il comprenne le Rythme et sa battue, et sache en plus chanter en nombre, ce que les modernes appellent *ayre* ; la Métrique, afin qu'il associe convenablement la mélodie aux mètres.

De la même manière, les préfaces des livres de vihuela semblent employer le terme d'*ayre* comme mise en acte de la mesure, représentant entre autres ce que nous désignerions par le seul terme de *tempo*. Ainsi, Luis Milán et Valderrábano emploient-ils le terme *ayre* en doublon de *compás* ou de *mesura*, qu'ils décrivent comme un « lever ou baisser de la main ou du pied », autrement dit comme *plausus* :

Es menester que sepays que mesura y ayre se ha de dar ala musica […]. El compas en la musica no es otra cosa porque sepays, sino un alçar y abaxar la mano, o pie por un ygual tiempo.[253]	Il est essentiel que tu sache la mesure et l'*ayre* qu'il faut donner à la musique […]. La mesure en musique n'est autre, sache-le, qu'un lever et baisser de la main ou du pied en un temps égal.

Majoritairement intégrée aux discours touchant à la musique instrumentale soliste, la notion d'*ayre* est également associée d'une manière plus générale à la façon de mener et phraser toute voix d'une polyphonie (*canto de órgano*), avec la même « grâce » (*graciosidad*) que s'il s'agissait d'une seule voix de plain-chant (*canto llano*), et elle représente en ce cas une qualité commune à l'interprète et au compositeur. C'est dans cette acception que l'emploie Juan Bermudo, dans sa *Declaración de Instrumentos Musicales* de 1555 :

El que atinadamente quisiere componer, no tan solamente ha de mirar, que las bozes den en co[n]sonancias, que guarden las fugas, y que lleven entre si otros primores, que los musicos suele[n] hazer : pero sobre todo mire la graciosidad, y ayre de la musica. Ha de quedar cada una de las bozes de canto de órgano tan graciosa, que si por canto llano la quisieren cantar : suene bien.[254]	Qui désire composer convenablement ne doit pas seulement observer que les voix fassent consonance, qu'elles conservent les fugues, et qu'elles entretiennent entre elles d'autres propriétés habituellement exploitées par les musiciens : mais qu'il regarde avant tout la grâce et l'*ayre* de la musique. Chaque voix de la polyphonie doit demeurer tellement gracieuse, que si l'on souhaitait la chanter en plain-chant, elle sonnerait

[253] Luis Milán, *op. cit.*, f° 5r ; voir f° 100v : « alla os tengo dicho con el ayre y compas que se ha de tañer » ; cf Enríquez de Valderrábano, *op. cit.*, p. 16 : « es menester saber el compas y ayre con que se a de tañer la musica del presente libro. El compas en la musica es vn alçar de pie o mano por ygual tiempo. »

[254] Juan Bermudo, *op. cit.*, f° 134v. Cf Francisco de Montanos, *Arte de musica theorica y pratica*, Diego Fernández de Córdoba, Valladolid, 1592, *Contrapunto*, f° 20r : « Cada boz del contrapunto concertado ha de ser con el canto llano, como si fuesse sola en el orden y buen ayre. »

	bien.

Cet emploi du terme dans le domaine vocal met en valeur les aspects articulatoires associés au *buen ayre*. Mais de façon significative, lorsque le terme apparaît dans des sources didactiques, c'est surtout en référence à l'interprétation d'une *fantasia* à l'instrument. Chez Salinas également, le terme latin *aer* est d'abord associé au style d'interprétation propre à l'orgue et à la « cithare », autrement dit à la *vihuela* (« *in Organis et Citharis* ») :

Reperitur etiam sine melo siue harmonia, vt in tympanis: et cum melo coniunctus, vt in Organis et Citharis; quibus ludentes, temporum suo quodam modo dimensorum ordine et proportione contenti, vtcunque ratio cantici postulat, vel procurrunt, vel subsistunt. Et hunc Rhythmum suum aerem vocant. (V, 1, p. 237)	On le rencontre aussi sans mélodie ni harmonie, comme aux timbales : et conjugué à la mélodie, comme aux orgues et cithares ; et ceux qui en jouent, satisfaits d'une certaine façon de l'ordre et de la proportion des temps et de leur dimension, s'élancent ou se reposent dès que le requiert la raison du chant. Et ce Rythme qui leur est propre, ils l'appellent *ayre*.

Comme nous le verrons, il est significatif que Nicolas Bergier, dans la paraphrase qu'il a donnée de cet extrait vers 1603, n'ait pas voulu traduire en français le terme *aer* : sans doute le jugeait-il inadapté au français, où la « mesure d'air » allait précisément désigner les comportements « hyper-métriques », dégagés de l'impératif de l'*aequalitas* de la mesure. En recourant à cet emprunt lexicologique aux praticiens espagnols, Salinas entérine quant à lui une tendance métaphorique et métonymique du discours sur le rythme, qui sera bien reprise par Bergier et Mersenne : il est comme l' « air », c'est-à-dire comme l'âme évanescente du chant, ou selon la métaphore aristotélicienne, comme la forme mobile de la matière sonore. L'*ayre* se présente donc comme une catachrèse (une métonymie lexicalisée, entrée dans le langage courant) désignant le couple mélodie-rythme par la légèreté mobile du seul élément rythmique, associé au versant masculin, selon une métaphore empruntée à Martianus Capella :

Unde Rhythmum hunc iure practici suum aerem, tanquam animam cantus appellant. (V, 2, p. 238)	C'est pourquoi les praticiens appellent justement ce rythme *ayre*, qui est comme l'âme du chant.

De manière similaire, les commentaires didactiques accompagnant les *fantasias* de Luis Milán témoignent d'une acception du terme qui déborde le seul respect du *compás* : l'*ayre* est un paramètre de vitesse non écrit, singulier et spécifique, au point même de pouvoir s'affranchir du *compás* ; il est l'élément « naturel » opposé au signe conventionnel. Selon Milán, le *natural ayre* propre à chaque pièce est un élément déterminant de son unité formelle, mais il ne coïncide pas nécessairement avec le *compás* :

Ya os dire que todo lo que es redobles que los agays apriessa y la consonancia à espacio. De	Et je vous dirai que tout ce qui est diminution doit se jouer rapidement, et la consonance lentement.

manera que en vna mesma fantasia aueys de hazer mutacion de compas. Y por esto os dixe que esta musica no tiene mucho respecto al compas para darle su natural ayre.[255]	De sorte qu'en une même fantaisie vous devrez faire une mutation métrique. Et c'est pourquoi je vous disais qu'il n'y a pas à être très fidèle à la mesure pour donner à cette musique son *ayre* naturel.

Inscrit dans les usages, le terme d'*ayre* apparaissait comme suffisamment pertinent pour désigner par métonymie la « puissance » du rythme, déployée par excellence dans le style du contrepoint franco-flamand. Si Salinas déplore, comme ci-dessous, que cette conformité de l'usage moderne avec les antiques conceptions ne soit pas assez formalisée en son temps, du moins trouve-t-il, dans cette formulation ramassée et colloquiale de toute la *praxis* non écrite du rythme, une trace encore vive de ces mêmes conceptions.

Illam autem de versu in semipede terminando conuenire cum practicorum consuetudine negare non possunt, qui cantum omnem a manus positione ordiri, et in eandem finire consueuerunt. Verum hoc illi faciunt, quia, vt superius ostendimus, nullam de metrorum differentijs cognitionem habent, sed rhythmum, hoc est, numerum tantum, quem aerem appellant, in suis compositionibus obseruant, et solo temporum dimensorum ordine contenti, vtcunque ratio cantici postulat, vel procurrunt, vel subsistunt. (VII, 3, p. 380)	Certes, on ne peut nier que le fait de terminer le vers sur un semi-pied s'accorde bien avec l'usage des praticiens, qui ont pour coutume de commencer tous leurs chants sur un posé de la main, et d'y finir également.[256] Cependant ceux-ci le font, comme nous le disions plus haut, en dépit du fait qu'ils n'ont aucune connaissance des différences entre les mètres, mais parce qu'ils observent seulement dans leurs compositions le rythme, c'est-à-dire le nombre qu'ils appellent *ayre*, et se satisfaisant du seul enchaînement ordonné des valeurs de temps, dès que la raison du chant le requiert, soit ils s'élancent en avant, soit ils marquent des arrêts.

Le *utcunque* latin (« dès que, aussitôt que, chaque fois que ») propre à cette définition topique n'est pas anodin. L'*ayre* appartient pleinement à la *praxis*, car l'instrumentiste qui part à sa recherche vise un « temps juste » entre des événements sonores toujours singuliers. La conception rappelle la notion éthique du *kairos* grec, le « moment favorable » de la décision pratique, saisi dans le cours ininterrompu des choses : de la même manière, l'instrumentiste supervise, au sein d'un *continuum* pulsé d'une manière adéquate, les divers délais d'intervention d'éléments contrapuntiques isolés. Dès 1540, dans sa préface au premier recueil de tablatures pour clavier édité dans la péninsule, le portugais Gonzalo de Baena avait insisté sur cette dimension de l'interprétation :

Yten el compas que es el justo tiempo que passa entre vnas cosas y otras: es muy facil de se	De même la mesure, qui est le temps juste qui passe entre certaines choses et d'autres : elle est

[255] Luis Milán, *op. cit.*, f° 33 ; voir aussi f° 27r : « y para tañerla con su natural ayre haueys os deregir desta manera. Todo lo que sera consonancias tañerlas con el compas a espacio y todo lo que sera redobles tañerlos con el compas a priessa. y parar de tañer en cada coronado vn poco. »

[256] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Ahora bien, quienes inician y concluyen el verso en el dar, no pueden negar que esta regla no coincida con el uso normal de los prácticos. » (p. 667).

aprender y sin el no podria ser perfetamente acabado el proprio ayre que en cada obra conuiene : por tanto conuiene de lo acostumbrar que no es muy grande cosa. Y es grandemente necessario.[257]	très facile à apprendre, et sans elle on ne saurait parfaitement réaliser l'*ayre* particulier qui convient à chaque œuvre : par conséquent il convient de s'y habituer, ce qui n'est pas grande chose. Mais cela est grandement nécessaire.

Finalement, l'*ayre* fait signe vers une réalité non écrite que partagent le compositeur et l'interprète, ce dernier étant appelé à se conformer au *justo tiempo* voulu par le premier, et à suivre son « intention » (*intención*). Si un haut degré de conformité de l'interprétation à l'intention a été atteint à travers cette étude préalable, on parlera alors, avec le vihueliste Valderrábano, de *buen ayre* :

Una cosa se a de mirar para que la musica de las fantasias y otras cosas en el presente libro se tañan de buen ayre, que se mire el tiempo y conforme a el se taña la dicha musica, por que si a de yr apriesa y se tañe a espacio no parecera bien, y por esto es menester mirar la intencion del Auctor.[258]	Une seule chose doit être regardée afin que la musique des fantaisies et d'autres choses contenues dans le présent livre soit jouée « de bon air » : qu'on regarde le temps, et qu'en se conformant à lui on joue ladite musique, car s'il faut aller vite et qu'on joue lentement cela ne sonnera pas bien, et c'est pourquoi il est nécessaire de regarder l'intention de l'Auteur.

Par extension, cette acception performative de l'expression *tañer con* (ou *de*) *buen ayre* finira par désigner, surtout dans le domaine de l'art organistique espagnol (de Sancta Maria à Correa de Arauxo), une manière particulièrement raffinée de réaliser les diminutions (*redobles*) des valeurs de pulsation minimales. Là encore, le traitement de la question par Salinas mérite une confrontation avec les sources.

Le statut ambigu des diminutions

La pratique de la *glosa* (« commentaire ») d'une œuvre existante, instinsèquement associée aux styles instrumentaux dès le second tiers du XVI[e] siècle, témoigne en faveur d'une conception intégrée des niveaux d'articulation rythmique, où se répercutent de manière hiérarchisée les qualités élocutoires propre à l'*ayre*. L'expression latine « *ad discantandum* », que Salinas reprend à Bède le Vénérable (« *Ad quem etiam saepe repetitum discantus, ut à Beda vocatur, aptissimè fieri potest* », VI, 14, p. 341), était alors couramment employée sous sa forme espagnole (« *para discantar* ») pour qualifier cette pratique d'improvisation contrapuntique. L'art et la manière de conduire ce type d'improvisation sont bien illustrés dans les nombreuses éditions des œuvres de Da Milano à partir de 1536, mais aussi fort bien décrits, principalement à partir du milieu du siècle, en Italie comme en Espagne, dans nombre d'ouvrages pédagogiques de diminution ou *glosa* instrumentale, au

[257] Gonzalo de Baena, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, German Galhard, Lisbonne, 1540, f° 6v.
[258] Enríquez de Valderrábano, *op.cit.*, p. 17.

premier rang desquels figure celui de Diego Ortiz (1553), collègue de Salinas à Naples (« *modo que se ha de observar discantando con otro instrumento* »). Qui plus est, cet art proprement performatif est alors illustré par un nombre exponentiel de recueils de tablatures pour claviers ou cordes pincées (luth, vihuela, harpe), où se juxtaposent l'ancien style polyphonique et les nouveaux répertoires métriques d'origine méridionale (*Pavana*, *Passamezzo*, *Gagliarda*). Nous avons vu comment, tout en témoignant souvent de préoccupations pédagogiques par le soin porté à l'organisation interne de ces ouvrages, leurs auteurs et éditeurs iront jusqu'à dresser dans leur titre ou leur table des matières des typologies de ces formes musicales suivant leur degré de rythmicité ou de métricité.

Quant à la notion de *buen ayre*, toujours indissolublement liée à l'interprétation d'une *fantasia*, elle en vient effectivement à partir de Tomás de Sancta María (*Arte de Tañer Fantasia*, 1565) à désigner plus précisément l'inégalité non écrite conférée par l'interprète à ses diminutions :

Quanto al tañer con buen ayre [...] se advierta, que para esto se requiere tañer las Seminimas de vna manera, y las Corcheas de tres.[259]	Quant à jouer de *buen ayre* […], sachez que pour cela on doit jouer les semi-minimes d'une façon, et les croches de trois.

Un premier type d'inégalité est ainsi illustré par l'exemple suivant :



Tomás de Sancta María, *Arte de Tañer Fantasia*, Francisco Fernandez, Valladolid, 1565, f° 45v.

Cette acception s'entendra également à la fin du siècle chez Montanos, et jusqu'aux remarques que Correa de Arauxo apposera aux compositions de son *Libro de tientos* de 1626. Chez Montanos, la dimension intégrée de l'*ayre* apparaît clairement, en ce sens qu'elle est une manière d'articuler, au sein des diminutions, les consonances et les dissonances en fonction de leur situation rythmique par rapport à la battue :

Digo que de dos maneras se dan falsas y todas necesarias al fin que se pretende. Vna es en los passos de diminucion que se quenta vna especie buena, y otra mala, guardando el orden de dar y alçar, y otras intermedias, segun la diminucion seran buenas y las demas puede[n] ser falsas. Porque si esto no fuera, los pasos no lleuaran buen ayre.[260]	J'affirme que les dissonances se font de deux manières, chacune nécessaire à la fin visée. L'une se trouve dans les passages en diminution, où l'on compte une espèce bonne, l'autre mauvaise, en respectant l'ordre du posé et du levé ; et d'autres [espèces] interposées en fonction de la diminution seront bonnes, et les autres peuvent être mauvaises. Car si ce n'était pas le cas, ces passages

[259] Tomás de Sancta María, *Arte de Tañer Fantasia*, Francisco Fernandez, Valladolid, 1565, I, f° 45v.
[260] Francisco de Montanos, *op. cit.*, *Contrapunto*, f° 13r.

	n'iraient pas d'un bon *ayre*.

Les deux principaux manuels de *discantus* ou diminution du XVI[e] siècle, la *Fontegara* de Ganassi et le *Primo libro* d'Ortiz, témoignent également en faveur d'une conception de l'improvisation structurée par des niveaux intégrés et croissants d'articulation rythmique. Selon une terminologie que critiquera Salinas, Ganassi emploie le terme de « proportion » pour l'appliquer aux diminutions : la tentative d'unification conceptuelle de ces différents niveaux d'articulation rythmique sous le terme de « proportion » trahit une volonté de faire accéder l'ornementation

improvisée à la même classe de phénomènes que la composition savante. La diminution comme « proportion » est décrite sur le modèle mensural comme opérant des mutations de valeurs entre des figures de notes visuellement identiques, mais divisant en réalité de manière variable une seule durée stable, la semi-brève :



Silvestro Ganassi, *La Fontegara*, Venise, 1535, « *exempli del diminuire* », n. p.

Proportions et divisions

Si l'on se réfère aux sources précédemment citées, il semble que l'unification conceptuelle recherchée par Ganassi à travers l'emploi du terme « proportion » n'était qu'une transposition dans le domaine du discours intellectuel de la conception intégrée du rythme connue vulgairement en Espagne sous le nom d'*ayre*, et dont la manière s'appliquait à tous les niveaux d'articulation du système mensural. L'insistance de Ganassi d'une part sur le sujet de la valeur du *tactus* en fonction du signe de mensuration (chapitre 13) et d'autre part sur le thème de l'imitation instrumentale du discours vocal (chapitre 1) prouve que sa pédagogie de la diminution prenait pleinement en compte les phénomènes métriques macro-structurels. De la même manière, le traité de Diego Ortiz s'appliquait à suivre un ordre de présentation suivant une directivité puissante, partant de la diminution de valeurs minimales (semi-brève, minime) et passant par leurs associations croissantes sur des supports engageant des niveaux de prévisibilité rythmique et d'articulation gestuelle de plus en plus intégrés.

C'est la définition du « temps premier » qui fournit à Salinas les principaux éléments pour assimiler les phénomènes de « diminution » dans sa synthèse théorique, mais en leur accordant

une place ambivalente : obéissant à des procédures de décompte relevant de l'algèbre et non de l'arithmétique, ils ne peuvent prétendre au statut de « proportion », ce qui en fait des procédés techniques plutôt que des objets de science ; mais au même titre, ils sont également les manifestations, nécessairement discontinues, de la nature continue du temps. Autant dire que pour Salinas, comme pour les praticiens de l'époque, la significativité rythmique des diminutions est réelle, mais qu'elle se trouve entièrement subordonnée à celle des temps premiers, ces durées dont elles organisent les divisions algébriques, mais qui sont elles-mêmes organisées par la battue.

Tels sont les termes par lesquels Salinas aborde le problème : à l'égal de l'arithmétique, la science rythmique prend en considération des unités déterminées qu'elle désigne comme des « temps rythmiques » (« *rhythmica tempora* », V, 14, p. 262), symbolisés par la minime, et qui fixent une limite, sans doute idéale mais nécessaire, à l'intérieur de la continuité indéfinie du temps (« *quoniam […] doctrina non circa infinita versatur* », *ibid.*). Mais en dépit de la théorie, la pratique musicale, qui est à la théorie ce que l'algèbre est à l'arithmétique, réalise pour sa part la division de ces unités motrices (les minimes), de la même manière qu'elle divisait indifféremment les mesures entières (les brèves parfaites ou imparfaites), en suivant la même logique fractale :

Sed ut ad minimae divisionem redeamus, non hoc repugnare dicimus naturae temporis, quod ex continuis est et infinitas in partes dividi potest ; verùm hanc considerationem ad rhythmicum affirmamus non pertinere magis, quàm ad arithmecticum divisionem unitatis, apud quem ita tempus principium est rhythmi, ut apud arithmeticum unitas numeri. Pertinet autem haec unius temporis divisio ad practicos musicos, quemadmodum unitatis partitio ad practicos arithmeticos, qui de fractionibus numerorum tractan […], unde hanc numerandi artem, quae de numeris fractis agit, Algebram Arabes appellant. (V, 14, p. 261)	Mais pour en revenir à la division de la minime, nous ne disons pas que cela répugne à la nature du temps, qui relève du continu et peut être divisé en parties infinies ; mais nous affirmons que ces considérations n'appartiennent pas plus au rythmicien que la division de l'unité à l'arithméticien : pour le premier, le temps est le principe des rythmes, comme pour l'arithméticien l'unité est celui des nombres. Cette division du temps unique appartient donc aux musiciens praticiens, comme la partition de l'unité aux arithméticiens praticiens, qui traitent des fractions des nombres […], d'où vient que les Arabes nomment *algèbre* cet art de la numération qui opère sur des nombres fractionnés.

Procédant par fraction des membres, les musiciens pratiques sont donc comparés aux chirurgiens, une comparaison empruntée à saint Augustin :[261]

Quo etiam nomine eam chirurgiae partem, quae circa membra fracta versatur, nuncupant, et eius peritos Algebristas vulgò nominant. (V, 14, p. 261)	C'est également le nom de cette partie de la chirurgie qui s'intéresse aux membres brisés, et ceux qui y sont habiles, on les appelle *algébristes*.

[261] Augustin d'Hippone, *op. cit.*, I, 9. « Aussi bien, j'entends dire souvent que des médecins fort savants sont surpassés par des praticiens moins instruits, dans les amputations, dans les pansements, en un mot dans toutes les opérations qui exigent la main ou le fer : cette branche de la médecine s'appelle chirurgie, et le terme même dénote suffisamment des opérations qui se font avec les mains. » (traduction Thénard et Citoleux, p. 47).

Surtout, l'opération usurpe le terme de *proportio*, exactement comme le font les praticiens lorqu'ils nomment *proportio* le rapport entre deux mesures équivalentes en durée, mais dont la première est binaire et la seconde ternaire.

Néanmoins, cette différence d'attitude entre théoricien et praticien est justifiée par une appréhension du temps comme *continuum* d'une part, ou comme succession de quantités discrètes d'autre part. La nature continue et infiniment divisible du temps (« *naturae temporis, quod ex continuis est et infinitas in partes dividi potest* », V, 14, p. 262), nature qui oblige le scientifique à déterminer une limite conceptuelle (*disciplina*) lui permettant de raisonner sur la numérabilité du temps (« *ut vera ac determinata de numerositatibus temporum dotrina posset haberi* », *ibid.*), autorise inversement le musicien à tous les aménagements possibles :

Possunt enim apud musicos soni aut syllabae quantitate temporis minui vel augeri, ut ratio cantici postulat. (V, 14, p. 262)	Chez les musiciens, les sons ou les syllabes peuvent donc diminuer ou augmenter selon ce que postule la raison du chant.

Mais il est clair que pour Salinas cette liberté propre au musicien-rythmicien ne saurait se passer totalement de la discipline procurée par le mètre : au contraire, c'est bien dans l'interaction entre rythme et mètre que se joue la définition des styles instrumentaux et polyphoniques.

1.2. Liberté et contrainte : modalités de la présence du mètre dans le tissu rythmique

Dans sa typologie des styles rythmiques, Salinas semble envisager une différence assez nette entre les pièces instrumentales pures ne révélant « aucun vestige de mètre ni de vers », qu'on pourrait à la rigueur identifier dans les formes du *praeludium*, du *tastar de corde* ou de la *toccata*, et les pièces polyphoniques trahissant une sorte de similarité avec le comportement métrique :

Tunc enim non solum rhythmos, sed metra quoque modulantur, his modulationibus similes sunt symphonetarum cantiones, tum sacrae, tum profanae, quas Missas, aut Moteta vulgo ac Madrigalia vocant: in quibus legitima pedum iunctura absque certo pedum numero, vltra quem procedi non possit, inuenitur. Quod etiam Martiani Capellae testimonio confirmari potest, qui rhythmum compositionem esse ait ex sensibilius conflatam temporibus, ad aliquem habitum ordinemque connexam, tempori pro ratione modulationis inservientem, qui nos à licentia modulationis ad artem disciplinamque constringit.[262] (V, 25, p. 283)	Car alors ce ne sont pas seulement des rythmes, mais aussi des mètres qui modulent, et ce type de modulation est similaire aux chants sacrés ou profanes des symphonètes, qu'on appelle vulgairement Messes, Motets et Madrigaux : où l'on trouve un assemblage légitime de pieds, mais sans un nombre déclaré de pieds au-delà duquel on ne pourrait avancer. Ce qui peut encore se confirmer par le témoignage de Martianus Capella : qui ajoute que le rythme est une composition formée de temps sensibles, liée selon quelque ordre et complexion, soumise aux temps en fonction de la proportion de la mélodie, et qui nous contraint à passer de la liberté de moduler à

[262] Martianus Capella, *op. cit.*, § 967, p. 57 « Rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexa. Rursum sic definitur : numerus est diversorum modorum

	la science et à la discipline.

Ainsi, loin de s'abandonner au caprice du moment présent qui caractérise les formes libres, les styles contrapuntiques de l'*ars perfecta* emploieraient des procédés métriques d'assemblage légitime de pieds, tout en dérogeant systématiquement à la régularité trop prévisible des terminaisons métriques. Il n'en fallait pas plus pour déceler dans cette partie centrale de la typologie la puissance disciplinaire croissante du rythme, appelée à trouver son achèvement dans le mètre et le vers. Comme le rappelle la définition de Capella, il s'agit d'un ordre de progression valide avant tout en termes de contraintes. Plus les contraintes métriques s'accumulent, plus les savoir-faire acquis au niveau de la gestion mélodique du temps pulsé (*ayre*) se trouvent intégrés à des niveaux supérieurs de perception, et plus la finalité heuristique de la discipline apparaît clairement.

De son côté, le musicologue Miguel Bernal-Ripoll s'est employé à déceler, sur la base des indications de Salinas, l'insertion caractérisée de *cola* métriques clairement identifiables dans la musique instrumentale, expliquant ainsi judicieusement comme des penthemimeris iambiques (⏑— ⏑— —) les nombreuses clausules typiquement additives (3+3+2) des zones cadentielles, en particulier chez l'organiste Antonio de Cabezón et chez ses successeurs. Cependant, il semble réserver l'identification de ces séquences métriques aux seuls styles polyphoniques mixtes directement concernés par le mètre poétique, que ce soit par adaptation ou imitation, alors qu'il les considère comme beaucoup plus rares dans un genre comme le *tiento* :

> Ces constructions naissent de l'application de schémas relevant de la métrique poétique, […] la construction n'obéit pas à une libre juxtaposition de pieds, ni à l'utilisation du rythme 3+3+2, mais à l'application de genres de césures déterminés au vers, en particulier la penthemimeris iambique. […] Ces situations ne se produisent pas dans le *tiento* motétique, mais principalement dans les œuvres dont la thématique ou le titre nous renvoient à la poésie ou au genre lyrique : *a modo de canción*, *ensalada*, *canto del cauallero*, *duuiensela*, etc. [263]

Ces analyses sont particulièrement fidèles à l'esprit de la typologie des styles dressée par Salinas. Comment expliquer néanmoins qu'à la différence du *tiento* et de la *fantasia*, qui appartiennent sans conteste au style de la *musica rhythmica* pure, les genres de la messe et du motet se trouvent inclus par Salinas dans la colonne centrale, celle des genres mixtes où le symphonète

---

ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inserviens, per id quod aut efferenda aut premenda, et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat. » Traduction de Jean-Baptiste Guillaumin, *op. cit.*, p. 57 : « Le rythme, donc, est une sorte de composition formée de temps perceptibles par les sens, et arrangée selon une certaine forme et un certain ordre. On peut encore en donner la définition suivante : le rythme est l'enchaînement ordonné de diverses mesures, qui est soumis au temps en fonction de la mélodie, selon que la voix doit soit s'élever soit s'abaisser, et qui, à partir de la licence propre à la mélodie, nous contraint à l'art et à la discipline. »

[263] Miguel Bernal-Ripoll, *op. cit.*, p. 844-845 : «Estas construcciones se originan en la aplicación de pautas procedentes de la métrica poética, […] la construcción no obedece a una libre yuxtaposición de pies, ni al empleo del ritmo 3+3+2, sino a la aplicación de determinados tipos de cesura en el verso, especialmente la pentemímeris yámbica. […] Estas situaciones no ocurren en el tiento motético, sino fundamentalmente en obras cuya temática o título nos remite a la poesía o al género lírico : *a modo de canción*, *ensalada*, *canto del cauallero*, *duuiensela*, etc. »

intègre des éléments métriques propres à l'art du phonasque ? Dans le cadre stylistique défini comme *musica rhythmica*, deux procédés formels de composition empruntés à ceux qu'emploient les symphonètes permettent d'illustrer de cette présence du mètre dans le tissu rythmique : le *cantus firmus ostinato*, et la paraphrase thématique.

Le Cantus firmus ostinato *ou* tenor repetitus

Les préoccupations métriques des symphonètes et leur savoir-faire en matière de suggestion et de brouillage de la perception du mètre dans le tissu rythmique trouvent un écho chez Salinas dans l'évocation d'un procédé d'écriture particulièrement à l'honneur en son temps : l'élaboration contrapuntique d'un *cantus firmus* répété ou *ostinato*. L'exemple permet de discerner, au sein d'une même œuvre, quels sont les paramètres métriques qui ont été retenus et quel type de brouillage rythmique y a été appliqué. En l'occurrence, Salinas choisit un motet polytextuel de Roland de Lassus, *Quid Prodest*, extrait du *Quatriesme Livre des chansons a quatres et cinq parties […] convenables tant aux Instruments comme à la Voix* (Louvain, Pierre Phalèse, 1564), et repris dans les *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editide* (Paris, 1571). Le ténor de cette pièce énonce son propre texte sur un pentamètre anapestique aisément identifiable :

Vanitas vanitatum et omnia vanitas

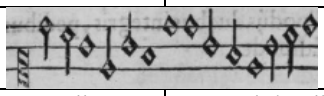
˘˘ — | ˘˘ — | — —| ˘˘ — | ˘˘ —

La formule peut également être analysée comme la juxtaposition d'une penthemimeris anapestique et d'une penthemimeris dactylique. Cette analyse rend bien compte de la symétrie recherchée, en reflétant la parité syllabique (7/7) entre les deux membres du mètre, et autorise un regroupement par dipodies (4α:4θ), comme c'est la règle pour les anapestiques :

↓ ↓ ↓

˘ ˘ — ˘ ˘ — — | — ˘ ˘ — ˘ ˘ —

Le mètre ainsi battu à huit temps requiert quatre temps de silence « nécessaires » pour sa répétition, mais l'analyse choisie ici par Salinas en fait un pentamètre complet (acatalectique), pour la répétition duquel aucun silence « nécessaire » n'est requis : au mieux, un pied complet de silence « volontaire » entre deux énonciations du mètre pourrait en faciliter la perception. Or, dans le traitement qu'en donne Lassus, l'usage de silences « volontaires » en nombre variable atténue fortement la prévisibilité de ces répétitions :

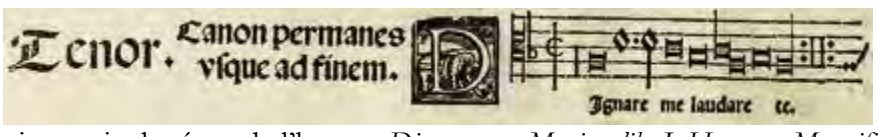
Orlandus Lassus inter huius aetatis symphonetas admodum celeber, quo nos Romae et Neapoli familiariter usi sumus, in ea cantione, quam fecit super verbis Salomonis, Quid prodest stulto habere diuitas, et quae sequuntur, tenorem quendam instituit, qui saepe voluntarijs silentijs repetitus, cum necessario nihil silere deberet canit ea verba omnibus notissima, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, ad hunc modum	Roland de Lassus, symphonète fort renommé de notre temps, avec qui nous fûmes liés familièrement à Rome et à Naples, dans le chant qu'il fit sur les paroles de Salomon *Quid prodest stulto habere divitas* et les suivantes, a disposé un certain *tenor* répété avec de fréquents silences volontaires, quand rien n'obligeait à faire silence en chantant ces paroles bien connues de tous, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, de cette manière :
	
Syllabarum paritatis habito respectu, et collocato in tertia regione spondaeo, et quas nos minimas esse volumus, ille semiminimas fecit. (VI, 10, p. 326)	La parité syllabique a été respectée, et un spondée a été placé en troisième position, et là où nous avons souhaité des minimes, il donne des semi-minimes.

Comme Salinas le précise succinctement, cette élaboration rythmique du schéma métrique initial affecte avant tout la cohérence entre le *tactus* de la pièce et le *plausus* du mètre. Le *tactus* à la brève, induit chez Lassus par le signe de mensuration (𝔠) et le choix des valeurs (minimes et semi-minimes), rend bien perceptible le regroupement par dipodies des anapestes ; mais simultanément, les décalages entraînés par l'interposition variable des silences rendent toujours aléatoire la coïncidence entre ce *tactus* régulier à la brève et le *plausus* propre au mètre anapestique. Cette introduction d'une dimension aléatoire dans le délai de répétition suffit ainsi à perturber la perception claire du mètre en inversant sa battue, mais sans affecter radicalement sa structure.



Roland de Lassus, partie de ténor du motet *Quid prodest*, in *Quatriesme Livre des chansons a quatres et cinq parties nouvellement composées par Orlando di Lassus, conuenables tant aux Instruments comme à la Voix*, *Tenor*, Pierre Phalèse, Louvain, 1564, p. 25.

Outre les transpositions du motif, c'est cette liberté dans l'usage des silences « volontaires » qui interdit au compositeur d'employer l'écriture métrique signalée par des points de reprise, si économique, et bel et bien en usage pour les pièces polyphoniques sur *cantus firmus ostinato*, comme cela apparaît par exemple chez Diego Ortiz, au ténor de l'hymne à cinq voix *Dignare me* :



Diego Ortiz, partie de ténor de l'hymne *Dignare me*, *Musices lib. I. Hymnos, Magnificat, Salve, Motecta Psalmos, Aliqua diversa cantica complectens*, Antonio Gardane, Venise, 1565, f° 95v

Un recours strict au procédé de l'*ostinato* impliquait donc une perception circulaire et proprement métrique du temps musical : chez Ortiz, un tel usage recouvrait également les objectifs visés dans la dernière partie de son traité de diminution, où sont présentés sous le signe de la répétition une série de *tenores para discantar*, qui accumulent un maximum de contraintes métriques implicites. À l'inverse, si le symphonète pouvait également s'autoriser, dans les styles rythmiques qu'il exploitait, une plus grande liberté dans son usage des silences volontaires, comme c'est le cas dans le motet de Lassus, c'était bien pour maintenir l'imprévisibilité inhérente à une perception linéaire du temps rythmique, en dépit des répétitions du mètre.

La paraphrase thématique : le Kyrie *de la* Missa de Beata Virgine *de Josquin Desprez*

Un autre exemple permet de comprendre comment interagissent l'identification du mètre et son brouillage dans la trame rythmique, et comment le premier dépend d'un *plausus* de référence que le second s'emploie à ne jamais assurer de façon certaine. L'exemple en question illustre la leçon de saint Augustin concernant le mélange eurythmique de tous les pieds de six temps, qui se classent pourtant individuellement dans des genres contraires : égal pour les uns (3:3 pour les choriambes, antipastes, diiambes et ditrochées) ; inégal, c'est-à-dire double, pour les autres (4:2 pour les molosses et ioniques). Salinas fournit à cette occasion une paraphrase du ténor du *Kyrie* de la *Missa de Beata Virgine*[264] de Josquin Desprez, et ce n'est pas un hasard s'il emprunte ici à cette messe, rodée par toutes les chapelles, son matériel thématique. Élaborée, comme la plupart de celles qui portent ce nom, sur la *Messe IX* du Kyrial, celle de Josquin, emblème du classicisme musical, demeura l'une des messes les plus prisées et les plus diffusées au XVI^e^ siècle. Elle fit à son tour l'objet de divers types de réélaborations : des messes-paraphrases, dont la plus célèbre reste celle que Cristóbal de Morales placera en tête du monumental recueil publié sous sa direction en 1544 ;[265] mais aussi de multiples mises en tablatures pour clavier, luth ou vihuela, illustrant tous les genres de *glosas*, parodies et variations possibles, si bien que son *Cum sancto spiritu* en devint, transformé par l'usage, un véritable sous-genre instrumental. Kwee Him Yong a ainsi évoqué la fortune de cette messe :

> If we investigate which compositions of Josquin were most frequently arranged for instruments, they turn out mainly to be those which were also widely spread in vocal form. Both

[264] Les principales sources connues de la *Missa de Beata Virgine* au XVI^e^ siècle sont les suivantes : « Gloria » et « Credo » manuscrits dans un codex rédigé sous Jules II (entre 1503 et 1513), *Ms Capp. Sist.* n° 23 ; *Missarum Josquin. Liber III*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1514 (2^e^ édition, Ottaviano Petrucci et Jacob Junta, Rome, 1516) ; *Liber XV Missarum*, Andrea Antico, Rome, 1526 ; *Liber XV Missarum*, Petrejus, Nüremberg, 1539.

[265] Cristóbal de Morales, *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus*, Valerio et Luigi Dorico, Rome, 1544.

> the singers and instrumentalists clearly had a particular preference for the *Missa de Beata Virgine*, the *Cum sancto spiritu* in fact being very popular with the latter.[266]

Je reviendrai plus loin sur le type de compétences rythmiques stimulées par l'exercice du *Cum sancto spiritu*, pour présenter d'abord la leçon basée sur le *Kyrie*, dont les termes sont les suivants. Afin de justifier le mélange des pieds de six temps de genres différents, qu'ils soient de *ratio* égal (3:3) ou inégal (4:2), Salinas doit d'abord évacuer un dogme additif par excellence, celui de l'indivisibilité de la longue centrale, dans le cas des molosses (— — —) et des ioniques (— —⏑⏑ et ⏑⏑— —). On se souvient qu'à l'heure de « sauver » musicalement l'amphibraque de quatre temps, Salinas avait opposé à saint Augustin, qui rejettait son *ratio* sesquitierce (3:1) comme trop irrationnel, le phénomène partout présent de la syncope rythmique. Cependant le théoricien pouvait déjà trouver, dans l'éloge augustinien de l' « eurythmie » des enchaînements de pieds de six temps, l'amorce d'une conception inclusive des combinaisons de pieds qui, sans déroger à l'*aequalitas*, conférerait toute l'intelligibilité possible aux phénomènes d'interaction entre *cantus* et *tactus* propres au contrepoint fleuri. L'exemple choisi pour illustrer cette liberté de combinaison est dérivé des premières mesures de la messe de Josquin :

Pedes senorum temporum omnes inter se rite miscentur, quamuis partim ad duplum, partim ad simplum plaudi superius dictum sit, vt inferius patebit exemplo. […] Ut in his sonis experiri licebit, qui videntur idem principium habere cum exordio Missae Iodoci Pratensis de beata Virgine, quibus haec verba possunt applicari,	Tous les pieds de six temps se mélangent bien entre eux, quoique les uns se battent en double et les autres en simple comme nous l'avons dit plus haut, et comme le prouve l'exemple ci-dessous. […] Ainsi peut-on l'apprécier dans la mélodie suivante, qui commence comme l'exorde de la messe *De Beata Virgine* de Josquin Desprez, et à laquelle on peut appliquer ces paroles :
	
(V, 16, p. 265)	

L'irruption d'un modèle josquinien dans le corpus des exemples métriques de Salinas ne peut manquer de susciter des interrogations : comment peut-il nous aider à éclairer la source dont il est issu, et le rapport complexe qui s'y joue entre notation rythmique et interprétation ? Le cas appelle un exercice de comparaison de cette paraphrase thématique avec le modèle grégorien (A), le ténor de Josquin (B), et la parodie de Morales (C).

[266] Kwee Him Yong, « Sixteenth-Century Printed Instrumental Arrangements of Works by Josquin des Prez. An Inventory », *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Musikgeschiedenis*, n° 22 (1971), p. 47.

A



Graduale de tempore. Iuxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, ex Typographia Medicaea, 1614, f° 297r.

B



Josquin Des Prez, *Missa de Beata Virgine*, *Kyrie*, *Liber XV Missarum*, Andrea Antiquo, 1526, ténor, p. CXIIII v.

C



Cristóbal de Morales, *Missa de Beata Virgine*, *Kyrie*, *Missarum Liber primus*, Valerio et Luigi Dorico, Rome, 1544, f° 2r (ténor)

Empruntant leur contour mélodique à l'incipit du grégorien, les douze premières notes du ténor de Josquin sont citées exactement par Morales et Salinas, ce dernier y appliquant, à la manière d'un trope, un texte latin de genre moral, trouvé chez saint Augustin. Après cette citation initiale, les ténors de Morales et de Salinas s'éloignent sensiblement de leur modèle, mais c'est celui de Salinas qui lui reste le plus fidèle par ses dimensions : son développement lui fait couvrir trent-neuf semi-brèves, exactement comme pour le ténor de Josquin (si l'on excepte chez ce dernier les silence initiaux, et si l'on transforme sa longue finale en semi-brève), contre vingt-et-une chez Morales (moyennant le même aménagement). Objet avant tout pédagogique, l'exemple de Salinas laisse apprécier l'enchaînement eurythmique des pieds de six temps, en procédant graduellement à leur exposition par déplacement et division des trois syllabes longues du molosse, jusqu'à leur dissolution complète en six syllabes brèves ; mais son profil garde encore un souvenir

de son modèle : la terminaison du grégorien, transformée en un pentacorde descendant, dont la répétition chez Josquin semble inspirer le développement des six derniers pieds chez Salinas.

Contrairement à celui de Morales cependant, le ténor de Salinas diffère de celui de Josquin sur un point significatif : leurs battues semblent se contredire. Si l'on considère le *tactus* suggéré par le signe de mensuration chez Josquin (𝔠), ce ténor s'étale sur dix-neuf mesures et demie d'une brève imparfaite chacune ; chez Salinas, il s'organise sur treize mesures de trois semi-brèves chacune, matérialisées par des barres de division.

Quelle cohérence métrique la battue ternaire, si elle était appliquée au *Kyrie* de Josquin, apporterait-elle à l'écriture polyphonique de la pièce ? Quel type de lecture supposerait-elle de la part des chantres ? En l'absence de tout marqueur métrique fort, la perception et l'identification de pieds, voire de formes pseudo-métriques organisées, devait être fortement tributaire du choix du *tactus* de référence. Or, que l'on applique à l'œuvre de Josquin la répartition des semi-brèves suggérée par le signe de mensuration de l'original (A), ou celle de Salinas (B), la superposition des deux regroupements possibles fait apparaître des points de rencontre ou de décalage également significatifs pour établir une lecture métrique de la pièce :

A |— —|— —|⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑|— —|⏑ ⏑ — |xx —|— ⏑ ⏑|⏑ — ⏑|⏑ ⏑ —|— —|—|: x ⏑|⏑ ⏑ —|x — ⏑|— —|— :|
B |— — — |— ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ —|— ⏑ ⏑ — |xx — —|⏑ ⏑ ⏑ — ⏑|⏑ ⏑ — —|— — |: x ⏑ ⏑ ⏑ — |x — ⏑|— — —:|

Dans la version A, un *tactus* à la brève imparfaite (2:2), conforme au signe de mensuration, fait apparaître des combinaisons de pieds de quatre temps, et permet de conclure sur un demi-pied. Cette lecture est par ailleurs cohérente, dans l'original, avec la coloration d'une semi-brève à la quatorzième mesure de brève, indiquant un groupement ternaire en contexte binaire.

Dans la version B en revanche, le *plausus maioris* de six temps, conforme à l'exemple de Salinas, mais *a priori* exclu par le signe de mensuration, appellerait certains aménagements dans la section finale, et ne permettrait pas, quelle que soit la battue choisie, de conclure aisément sur un posé. Ce *plausus* pouvant être aussi bien égal (3:3) qu'inégal (*tactus proportionatus* 4:2), la diversité des interactions possibles entre mètre et battue y est maximale ; cependant, un *tactus proportionatus* à six temps (4:2), équivalents à une brève parfaite, serait manifestement préférable, car il rendrait justice à plusieurs éléments d'écriture, en particulier dans l'incipit du thème. Il permettrait d'assister à l'émergence progressive du *numerus senarius* inscrit dans la succession molosse-choriambe-diiambe, en organisant ce thème de douze notes, identique chez les trois auteurs, comme un trimètre molossique hypercatalectique :

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓
— — — |— ⏑⏑ — | ⏑ — ⏑ — |—

La même organisation métrique justifie le décalage de trois brèves imparfaites entre les quatre entrées canoniques de la réalisation polyphonique. Quant à la battue égale à six temps (3:3), elle mettrait en relief les penthemimeris iambiques (⏑— ⏑— —) caractéristiques des zones précadentielles.

En réalité, aucune de ces solutions n'est exclusive des autres : la co-présence de battues contradictoires se révèle un élément essentiel de la compréhension des styles relevant de la *musica rhythmica*, et Salinas pouvait s'appuyer sur cet exemple josquinien pour illustrer le caractère tour à tour pertinent et non pertinent d'une battue à quatre, ou à six temps, accompagnant le chant polyphonique. Ces ambiguïtés sont même génératrices de formes, et c'est en cela qu'elles sont des éléments constitutifs du style contrapuntique : la multiplicité des battues possibles fait émerger, de manière équivoque et éphémère, des pieds et des mètres de genres différents à l'intérieur du tissu polyphonique.

Le procédé de la parodie jouait de la même manière avec les potentialités non écrites de son modèle, comme on le voit à la version de Morales. À son tour, l'exemple de paraphrase réalisé par Salinas, à partir du *tenor* grégorien et de la *symphonia* de Josquin, combiné à une leçon de métrique latine dispensée par saint Augustin, pouvait se prêter à divers exercices de contrepoint canonique *alla mente*, aboutissant à des résultats parodiques plus ou moins proches de la configuration rythmique propre au modèle josquinien, ou plus ou moins éloignés de la version de Morales. À l'évidence, l'œuvre en question constituait ainsi, plus qu'un objet d'admiration en soi, un modèle de procédures relevant en grande partie de l'*ars rhythmica*. Le cas du *Cum sancto spiritu* extrait de la même messe en donnera confirmation.



Josqin Desprez, *Missa de Beata Virgine*, éd. Friedrich Blume, Möseler Verlag, Wolfenbüttel, 1936, p. 5

1.3. Égalitarisme mensural et hiérarchie ponctuelle : le *Cum sancto spiritu* de Josquin

En ce qui concerne les styles mixtes, une double lecture, rythmique et métrique, semble donc pertinente. L'identification des pieds métriques, leur progressive accumulation sur un *plausus* commun, coïncidant ou non avec celui postulé par le signe de mensuration, assurent la présence éphémère du mètre au cœur du tissu polyphonique. Inversement, les interactions variables entre des « points » initiaux soumis à des délais d'apparition relativement aléatoires, mais toujours situables entre deux percussions réelles ou virtuelles, peuvent venir suggérer ou brouiller la perception claire du mètre, entendu comme entité récurrente et prévisible. Un dernier exemple issu de la même *Missa de Beata Virgine* de Josquin peut apporter une confirmation à ce type de lecture du rythme mensural.

Il est courant chez les musicologues d'envisager les qualités du *tactus* de la musique mensurale comme opposées à celles de la battue métrique du XVII[e] siècle : alors que la battue de l'âge baroque mettra en évidence des hiérarchies d'accents internes à la mesure (l'*Akzentstufentakt* de Heinrich Besseler), le *tactus* de la Renaissance n'accuserait qu'une corrélation minimale avec les événements rythmiques se déroulant sous sa loi. L'égalité continue et perpétuelle du *tactus* mensural serait ainsi le reflet d'un déficit stylistique (l'absence de tout marquage accentuel régulier), ou tout au moins l'expression d'une indifférenciation des parties de la mesure. Carl Dahlhaus a ainsi présenté le « mouvement continu de la main du *praecentor* », préconisé au XV[e] siècle par Adam von Fulda, comme illustrant des qualités rythmiques contraires à celles de la « mesure accentuée » de l'âge baroque :

> La différenciation des temps et leurs accents prononcés rendaient la « mesure accentuée » pratiquement inconciliable avec le *tactus* traditionnel, où le « *continua motio* » était l'expression du flux régulier de la musique.[267]

Depuis quelques décennies cependant, certains musicologues ont cherché à dégager les caractères positifs du rythme mensural. Comme l'a bien formulé Graeme M. Boone, le dogme de l' « égalitarisme » n'exclue pas de repérer, dans les mêmes répertoires, les modalités de mise en œuvre d'une « hiérarchie ponctuelle » :

> Mensural « egalitarianism » offers valuable possibilities in its own right for a cautionary and open-minded analytical stance, even if it had not stimulated, thus far, an effective global argument against the existence or musical impact of punctual hierarchy.[268]

---

[267] Carl Dahlhaus, « Die Tactus und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts », in *Geschichte der Musiktheorie - Band 6 : Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (Wissentschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987) ; François Bohy (trad.), *La théorie du tactus et des proportions dans la musique du XV[e] au XVII[e] siècles*, [En ligne] http://www.entretemps.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem%26Prol/index.htm (consulté le 04 décembre 2017).

[268] Graeme M. Boone, « Marking Mensural Music », *Music Theory Spectrum*, n° 22 (2000), p. 41.

Selon Boone, la perception du rythme propre au système mensural reposerait bien sur le repérage de « marqueurs temporels ponctuels » (*punctual temporal markers*), définis d'une manière générale comme des événements qui « marquent le temps » mais « ne prennent pas de temps ». Seulement, contrairement au nôtre, le système de notation mensurale ne mettait guère en évidence ce type de marqueurs :

> Beat, accent, pulse, attack : such terms suggest points of reference that mark time but, in themselves, take no time. […] Mensural theory is a rich and complex field of musical thought. Unlike modern theory, however, it makes relatively little use of punctual concepts.[269]

Chez Salinas, la référence au *Cum sancto spiritu* de la *Missa de Beata Virgine* de Josquin permet de rendre justice simultanément à ces deux points de vue : « égalitarisme mensural » d'une part, et mise en œuvre d'une « hiérarchie ponctuelle » d'autre part. La valeur de cette argumentation repose en grande partie sur le témoignage des praticiens : Salinas nous décrit une situation « quotidienne » où le *tactus* mensural (inscrit dans la notation) et le *tactus* de performance (absent de la notation) divergent radicalement, sans affecter pour autant la perception du rythme. À nouveau, la juxtaposition des exemples de Salinas et des sources contemporaines correspondantes fait apparaître les caractères positifs attribués par les musiciens du XVI^{e} siècle aux style rythmique de la musique contrapuntique de l'école franco-flamande.

Le recours à ce nouvel exemple josquinien est représentatif de la définition humaniste du rythme à laquelle parvient Salinas, dans sa volonté de faire converger le système métrique antique et le système mensural moderne. C'est au terme d'une *disputatio* serrée avec saint Augustin à propos de la battue de deux vers d'Aulus Septimus Serenus (dit Faliscus) que Salinas en vient à envisager deux groupements possibles, l'un à quatre (A), l'autre à six temps (B), pour une même séquence rythmique :

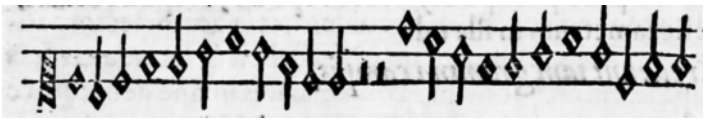
Quando flagella ligas ita liga / Vitis et ulmus uti simul eant
A | |:— ᴗᴗ |— ᴗᴗ |— ᴗᴗ | ᴗᴗ xx :| |
B | |:— ᴗᴗ —| ᴗᴗ — ᴗᴗ |ᴗ — xxx :| |

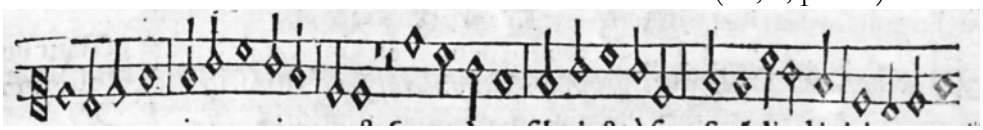
Comme première illustration musicale de ces deux versions, la mélodie d'une même « danse picarde » est associée aux vers de Faliscus (« *cantui cuiusdam saltationis apud Picardos notissimae* », VI, 9, p. 318) : ne serait-ce pas là un étonnant contre-emploi s'il s'agissait d'illustrer la neutralité intensive supposée du *tactus* mensural ? La référence à la danse doit nous alerter : les propriétés dégagées des phénomènes d'équivalence des battues constituent une dimension positive des combinaisons « eurythmiques », qui travaillent précisément sur des équilibres perceptibles. La prononciation des vers de Faliscus, comme le chant de la danse picarde, s'ils s'accommodent de

[269] *Id.*, p. 1.

deux battues différentes, retiennent de cette double possibilité une énergie intrinsèque qui se manifeste aux sens.

La première version du mètre (A), en groupements binaires, requiert deux silences de minime entre ses répétitions. La seconde (B), présentant des mesures à six temps, est présentée avec trois temps de silence « nécessaires » à la fin du premier vers, puis avec trois minimes supplémentaires à la fin du second ; cette version se signale plus nettement au lecteur par l'utilisation de barres de division entre les pieds de six temps :

A  (VI, 9, p. 318)

B  (VI, 9, p. 319)

Les qualités eurythmiques équivalentes de ces groupements une fois mises en évidence dans la prononciation des vers de Faliscus et dans le chant de la danse picarde, le lecteur est invité à les retrouver dans les exercices métriques effectués autour du *Cum sancto spiritu* de la *Missa de Beata Virgine* :

Opinamur autem vtroque modo commodissime posse cantari, nec magis incongruum esse sonum dichronum vltimum heptemimeris dactylicae in duos monochronos, quam vltimam ionici longam, vt ipse facit, in duas breues soluere. Nec minus incommodum prouenire in musicae disciplina, si ionici et iambi primae breues feriantur, quam si pyrrhichius post dactylum ponantur, praesertim cum practicos id quotidie facere experiamur, vt in vltima parte gloriae Missae de beata virgine Iodoci Pratensis, quae incipit ; Cum sancto spiritu ; cantus eius, qui ad ternarium institutus est, ad binarium etiam aptissime et sine aurium offensione percutitur. (VI, 9, p. 319)	Nous sommes d'avis quant à nous qu'on le peut chanter des deux manières fort commodément, et qu'il n'est pas plus incongru de dissoudre le dernier son dichrone de l'heptamimeris dactylique en deux sons monochrones, que de dissoudre la dernière longue de l'ionique en deux brèves, comme il [saint Augustin] le fait. Et il n'est pas moins contraire à la discipline musicale de frapper la première brève de l'ionique et de l'iambe que de placer un pyrrhique après un dactyle, d'autant qu'on voit les praticiens agir ainsi quotidiennement, comme dans la dernière partie du « Gloria » de la messe *De Beata Virgine* de Josquin Desprez, au verset *Cum sancto spiritu* : son chant composé en ternaire est aussi battu en binaire très convenablement, et sans offenser l'oreille.

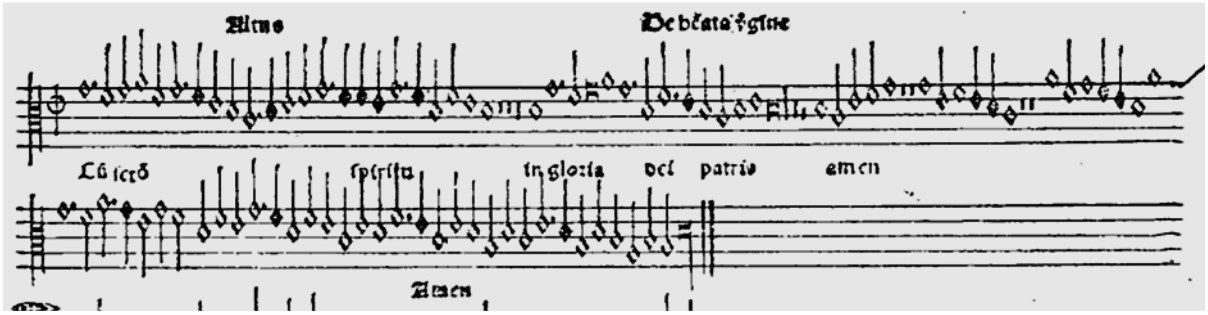
L'exemple de la battue binaire usuellement employée, selon Salinas, pour le *Cum sancto spiritu* de Josquin noté en ternaire, viendrait donc apporter la preuve par l'expérience que les diverses entorses à la « discipline », entraînées par l'une et l'autre des possibilités de percussion, n'affectent pas en définitive les qualités perceptibles du rythme. Mais les formulations privatives (« *nec magis incongruum* », « *nec minus incommodum* », « *sine aurium offensione* ») peinent à désigner clairement ces qualités. Quelles qualités rythmiques positives, inscrites dans le style d'écriture, impliquerait une

telle situation de performance ? Comment ces qualités peuvent-elles se manifester dans l'équivalence des battues ternaires et binaires, apparaissant comme alternativement pertinentes et non pertinentes pour accompagner l'interprétation chantée du *Cum sancto spiritu*, comme c'était déjà le cas au *Kyrie* initial de la messe ?

Le signe du *tempus perfectum diminutum* (Ø) placé à toutes les voix de la pièce de Josquin impose clairement au lecteur le décompte de trois semi-brèves pour chaque silence de brève, ainsi que la diminution de la brève parfaite du tiers de sa valeur lorsqu'elle est suivie d'une semi-brève. Ces configurations apparaissent à toutes les voix au cours de la pièce, et si elles sont aisées à exécuter sous un *tactus proportionatus* à six temps (4:2), ou sous un *tactus* égal équivalent (3:3), elles obligent en revanche à un décompte mental dissocié du geste lorsqu'on emploie une battue binaire à quatre temps (2:2). L'application d'une battue binaire à une notation ternaire, fréquente selon le témoignage de Salinas, impliquait donc un « décalage cognitif » plus important que dans le cas contraire, illustré par le *Kyrie*. Si ce léger décalage cognitif ne constituait pas, toujours selon Salinas, un obstacle à la perception des qualités eurythmiques de la pièce, c'est peut-être qu'il en exprimait la condition.



Graduale de tempore, *op. cit.*, f° 299r.



Josquin Desprez, *Missa de Beata Virgine*, *Gloria : Cum sancto spiritu*, Ottaviano Petrucci,1514, Altus.

La perception entraînée de différents niveaux de battue superposés, en opérant la synthèse des genres ternaires et binaires, déjà inscrits dans la double division du système sous la forme de la perfection et de l'imperfection, devait fournir une grille de lecture efficace du temps musical, favorisant l'identification de rapports de temps entre des *initia* successives et relatives entre elles, survenant à des niveaux de mensuration potentiellement hétérogènes. La section finale du *Cum*

sancto spiritu, qui correspond à l'*Amen* grégorien, fait ainsi apparaître des séries de récurrences ponctuelles contradictoires. Aux sécurisantes dipodies trochaïques à six temps, intégrées en dimètres de douze temps par les alternance des *bicinia* (cantus-altus *vs* bassus-tenor), succède la longue et périlleuse catabase finale en strette, les *initia* des motifs descendants apparaissant cette fois tous les huit temps. Loin d'assurer une nouvelle stabilité, cette section à huit temps ne fait surgir, au mieux, que des pieds composés en proportion 5:3 : palimbachiques-trochées au *cantus* (— —⏑|—⏑), crétiques-tribraques aux trois voix inférieures (—⏑—|⏑⏑⏑). Le décalage polyphonique des *initia* fait ici craindre un brouillage complet de la perception du mètre, pourtant assurée malgré tout par les répétitions, avant que le jeu des clausules cadentielles ne vienne finalement rétablir le principe eurythmique des organisations à six temps.

mesures	voix	6	6	6	6	
15 à 18	S/A	: —⏑—⏑	— xxxx :			
	A/S	: x— ⏑⏑⏑	— xxxx :	(x2)		
			8			
19 à 23	S	x— ⏑⏑⏑ ⏑	: ——⏑	— ⏑ :		
	B	x	: —⏑—	⏑⏑⏑ :	(x4)	
24 à 27	S		——⏑	— — —	⏑ — — ⏑	—
	B		—⏑—	⏑⏑⏑ —⏑	— ⏑ ⏑ —	—

Organisation métrique de la section finale « Amen » (de la mesure 15 à la fin)

Bicinia en dimètres trochaïques précédant la section binaire finale :



Josquin Desprez, *Missa de Beata Virgine*, éd. Friedrich Blume, *op. cit.*, p. 17.
(la section correspond au dernier mot « Amen » dans le grégorien)

Initia des mesures à huit temps dans la section finale :



Ibid.

L'évocation de la « puissance » du « rythme sans mètre » par Salinas rejoint ainsi les conclusions touchant la fonction positive du *tactus* auxquelles Graeme M. Boone est parvenu au terme de ses analyses :

> The variability of *tactus* level […] reflects a certain homology between different mensural levels and, therefore, different possible levels of *ictus*, related to the functioning of the *initium* on different levels. In sum, *tactus* provides, if anything, a better argument for, than against, punctual hierarchy and its sounding articulation as integral elements of musical rhythm.[270]

Mise en tablature

Il a été souvent relevé que le procédé de mise en tablature au XVI[e] siècle impliquait la symbolisation de hauteurs (*musica ficta*) ainsi que d'autres éléments prescriptifs absents de la notation mensurale, et destinés à l'instrumentiste. En ce qui concerne le rythme, l'hétérogénéité des dispositifs relevés dans les répertoires a donné lieu à des débats fructueux concernant les protocoles de transcription moderne. Or, l'indication de Salinas à propos du *Cum sancto spiritu* de

[270] Graeme M. Boone, *op. cit.*, p. 35.

Josquin invite à opérer sous ce rapport des rapprochements entre l'original et ses versions en tablature : à en juger par leur quantité et leur diversité, il semblerait que cette pièce constituait un modèle paradigmatique d'élaboration, et que les choix interprétatifs auxquels il contraignait servaient d'exercice à l'écriture en *tempus perfectum diminutum*. Il est possible que Salinas se réfère à ce genre d'exercice académique, plutôt qu'à une interprétation musicale proprement dite, lorsqu'il déclare que la mutation du *plausus* de cette pièce se voit pratiquer « quotidiennement » (« *cum practicos id quotidie facere experiamur* », VI, 9, p. 319). La modification de la mesure obéissait ainsi à la fois à des impératifs ergonomiques et à des objectifs pédagogiques.

En réalisant une typologie des formes instrumentales du XVI^e^ siècle fondées sur le réemploi d'un matériel préexistant, John Ward avait choisi comme support privilégié les diverses réélaborations dont le *Cum sancto spiritu* avait fait l'objet, particulièrement chez les vihuelistes et organistes espagnols.[271] Narvaez, Pisador, Cabezón, Palero ont ainsi rivalisé dans l'exercice, et fourni des exemples de traitement divers de la *res facta* de Josquin, allant de la simple mise en tablature agrémentée de quelques *glosas* jusqu'à la paraphrase complète de la super-structure originelle.[272] Si John Ward ne relève pas qu'aucune de ces tablatures ne présente de signe de mensuration qui soit conforme à l'original, c'est sans doute qu'il ne considère pas ce type d'infidélité comme significatif. Il est certain que la mise en tablature, réduisant les possibilités de référence interne offertes par le système mensural, favorisait une notation strictement isochrone, dont les groupements suivaient généralement une mesure à la minime ou à la semi-minime pointée (en *proportio tripla*). Cependant, la remarque de Salinas concernant les mutations de battue effectuées sur une pièce en *tempus perfectum diminutus* confère aux diverses notations du *Cum sancto spiritu* dans les recueils de tablature une motivation qui dépasse cet aspect purement ergonomique : il est probable que l'artifice de la notation ne devait pas pénaliser la perception des interactions rythmiques entraînées par l'exercice de transposition ; au contraire, le décalage cognitif qu'il impliquait était inhérent au haut degré d'élaboration du modèle.

Conclusion : polyphonie et puissance du rythme

On n'a souvent vu dans le traité de rythmique de Salinas qu'un répertoire de mélodies « folkloriques », insérées *per accidens* dans un exposé d'*ars metrica*. Les pages qui précédent suffisent à montrer comment la modélisation proposée par Salinas sur la base des définitions antiques du

[271] John Ward, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, n° 15, 2 (1952), p. 88-98.

[272] Enríquez de Valderrábano, *op. cit.*, f° 85 ; Antonio de Cabezón, *Obras de musica para tecla arpa y vihuela*, Francisco Sanchez, Madrid, 1578, f° 68 et 103r ; Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Juan de León, Séville, 1546, f° 47r-47v.

« *rhythmus* » et du « *metron* » est en réalité destinée à recouvrir l'ensemble des manifestations du rythme musical, en englobant dans son champ les styles polyphoniques du contrepoint franco-flamand. Le concept grec de *rhythmus* trouverait même, dans la gestion du temps développée par Josquin Desprez et son école, une forme d'apogée stylistique. En ce sens, le cinquième livre du traité de Salinas représente, en un temps de contestation de plus en plus vive des complexités musicales soupçonnées de réduire l'impact du texte et du sens, la meilleure défense du style polyphonique de tradition josquinienne. Placé en conclusion de ce cinquième livre, l'exercice de *disputatio* qui suit, reprenant et contestant les arguments des inconditionnels du style monodique, inscrit le contenu du traité de rythmique en plein dans les débats de son temps, tout en faisant encore appel aux ressources de la philologie :

Scio autem dubitari vehementer etiamnum hac aetate inter eximie doctos viros, fuerintne apud veteres huiusmodi cantus plurium vocum, cum apud nullum autorem veterem quidquam huius cantus videant inueniri, vnde quibusdam non videtur quatuor pluriumve vocum concentus olim in vsu fuisse, et hoc etiam adijciunt, quodsi ad citharam canebat citharoedus, vnam quidem vocem vnus cantabat: sin multi, et illi vnam cantabant, aut cantus amibaeus erat, vt alternatim canerent: quod apud antiquos frequentissimo in vsu fuisse, & Aristoteles in problematis ostendit, & nunc etiam vulgares homines alternis canere solent, iuxta illud Maronis : *Alternis dicetis : amant alterna camoenae.*[273] (V, 25, p. 284)	Je sais qu'on doute fortement aujourd'hui, parmi les hommes savants de notre temps, de savoir s'il y eût jamais chez les anciens un tel chant à plusieurs voix, étant donné que chez aucun auteur ancien on ne trouve une seule fois ce chant ; ce qui fait que certains ne croient point que le chant à quatre voix concertées, ou plus, fût jadis en usage ; à quoi ils ajoutent même que s'il arrivait que le citharède chantât seul à sa cithare, il chantait une seule voix ; mais que s'ils étaient plusieurs, eux aussi n'en chantaient qu'une, ou bien il s'agissait du chant « amibien » et alors ils chantaient alternativement : chose très fréquemment pratiquée chez les anciens, ce que montre aussi Aristote dans ses Problèmes, de même qu'aujourd'hui encore les gens du commun on tendance à chanter alternativement, sur quoi dit Virgile : *Chantez vos couplets tour à tour : ces sortes de chants plaisent aux muses.*[274]

Comme Salinas le rappelle en conclusion du même chapitre, ce débat n'a en réalité pas d'autre enjeu que la légitimation de la musique polyphonique moderne comme pure manifestation du *rhythmus* grec dépourvu de tout marqueur métrique :

Atque haec de cantu plurium vocum fuerit ne apud antiquos eius vsus, an non, dicere voluimus: quoniam in eo rhythmus a metro separatus maxime vim suam videtur ostendere. Et de rhythmo quidem, quatenus a metro versuque distinguitur, haec nobis visa sunt, quae necessario deberent a musico considerari. (V, 25, p. 285)	Ainsi souhaitions-nous décider si le chant à plusieurs voix était ou non en usage chez les anciens : car on voit se déployer en lui toute la puissance du rythme séparé du mètre. Et du rythme en tant qu'il se distingue du mètre et du vers, nous avons donné ici tout ce qu'il était nécessaire à un musicien de prendre en considération.

[273] Virgile, *Bucoliques*, Églogue III, v. 59.

[274] Traduction corrigée de l'abbé de Saint-Rémy dans *Les œuvres de Virgile en latin et en français*, tome premier, Nyon l'aîné, Paris, 1787, p. 28.

Ainsi se ferme cet extraordinaire livre de rythmique, qui n'offre du traditionnel exposé concernant les rapports de valeurs en « mode », « temps » et « prolation » qu'une réduction à l'extrême de ses termes essentiels, et développe en revanche les paramètres concrets définissant la perception subjective d'une gestion linéaire optimale du temps musical. Sur ces bases, les livres VI et VII pourront présenter les organisations métriques qui engagent l'auditeur dans une perception circulaire du temps.

2. Ambivalences métriques

Nous avons vu comment la préservation d'un élément métriquement neutre, l'*aequalitas* du *tactus*, permettait à la « puissance » du « rythme sans mètre » de faire face à l'invasion du mètre dans ses sub-structures. Cette relative indifférence à l'égard du placement de la *percussio* était la contrepartie d'une organisation guidée par l'idéal eurythmique, comme dans la *Missa de Beata Virgine* de Josquin Desprez. Inversement, on peut interroger la manière dont le mètre s'appuie sur la puissance du rythme pour engager le corps dans des structures métriques spécifiques, suivant une battue bien conduite. C'est le *plausus* des métriciens qui permet de rendre raison des différences de comportement rythmique observées par les chercheurs entre les répertoires polyphoniques étudiés précédemment et les répertoires vocaux et chorégraphiques que nous avons qualifiés de « métriques ». Ces différences se manifestent de manière particulièrement nette dans le rapport de ces répertoires à la notation mensurale, souvent jugé moins pertinent et plus arbitraire dans la notation de la *musica metrica* que dans celle de la musique polyphonique. Pour Ruth DeFord, un cas emblématique de cette divergence entre la notation mensurale et le style rythmique est constitué par les danses ou les chansons présentant des ambivalences rythmiques caractérisées, mais devant s'accommoder sur le papier d'un signe de mensuration unique :

> Dances and songs in which partially or consistently ternary rhythms are notated in binary mensurations have played a significant role in promoting the myth that mensuration in general has nothing to do with rhythmic organization in fifteenth- and sixteenth-century music. These pieces, however, belong to distinct traditions with rhythmic styles and notational conventions that differ from those of the more polyphonic vocal genres of their time.[275]

La différence entre des styles rythmiques historiquement issus de traditions bien distinctes expliquerait ainsi la difficulté pour les répertoires métriques de s'adapter aux notations propres aux répertoires polyphoniques. Ces dissensions devaient être suffisamment problématiques pour inciter Salinas à formuler les termes d'une convergence plausible entre le système métrique et la notation mensurale, en s'attaquant aux situations où cette notation se révélait la plus défectueuse. L'alternance évoquée par Ruth DeFord entre groupements ternaires et binaires, si fréquente dans les *frottole* ou les gaillardes du XVI[e] siècle, constituait ainsi un bon exercice pour tester l'efficacité du modèle métrique retrouvé.

[275] Ruth DeFord, *op. cit.*, p. 467.

2.1. *Proportio minor* et *proportio maior* : *Guárdame las Vacas* et la *Romanesca*

Contre l'opinion générale de son temps, qui assimilait volontiers les deux versions de la *proportio tripla*, qu'elle soit de temps (une brève vaut trois semi-brèves) ou de prolation (une semi-brève vaut trois minimes), et réduisait souvent leur distinction à un simple fait de notation, Salinas maintient qu'il existe une différence de nature entre ces deux mensurations. Il s'en tient quant à lui au dogme de l'égalité du *tempus minimum*, assimilé à la figure de minime, et souhaite que la notation des pièces permette d'apprécier en elles les différences de poids et d'*ethos* entre rythmes à trois temps (trochaïques) et rythmes à six temps (molossiques ou ioniques).

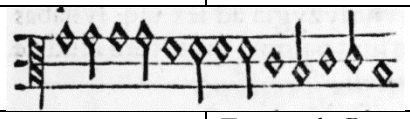
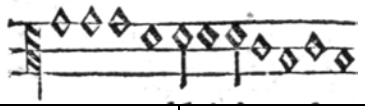
Afin de rendre sensible ces différences, il choisit à dessein un exemple musical commun aux deux versions du *tactus proportionatus* des praticiens, la *proportio minor* (à la semi-brève parfaite) et la *proportio maior* (à la brève parfaite). Ce thème est celui de la chanson *Guárdame las Vacas*, support à des séries de variations (*differencias*) qu'au milieu du siècle, les maîtres espagnols de la vihuela ou du clavier avaient offertes à la fin de leurs recueils, place dévolue à l'étude des super-structures métriques les plus élaborées. Luis de Narvaez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, Antonio de Cabezón en avaient donné des versions rivalisant d'inventivité dans leurs publications, avant que le *tenor* ne se confonde en territoire napolitain avec celui de la *Romanesca*, traité notamment par Antonio Valente.[276] Salinas fait état de deux versions métriquement distinctes du même thème, une version « légère » et une version « grave » : la première, fidèle à la prosodie de la chanson espagnole, se déploie sur un rythme trochaïque, et se traduira dans les termes du système mensural en *proportio minor* ; la seconde, propre à chanter des hendécasyllabes à l'italienne dont les strophes prennent le nom de *Romanesca*, repose sur un rythme molossique conforme au signe de la *proportio maior*. Les deux trimètres, celui de la chanson espagnole et celui de la *stanza* italienne, se confondent mélodiquement, et présentent tous les deux une terminaison hyper-catalectique :

Guárdame las vacas carillejo y besarte
—ᴗ—ᴗ|—ᴗ—ᴗ|—ᴗ—ᴗ|— (xxxx)
Bella citella della magiorana
— — —|—ᴗ—ᴗ|— — —|— (xxxx)

Malgré les facteurs qui pourraient identifier ces deux trimètres comme relevant, au même titre, de la battue des rythmes à six temps (le regroupement des trochées par dipodies, requis dans la

[276] Luis de Narváez, *op. cit.*, f° 91v ; Alonso Mudarra, *op. cit.*, f° 17 et 24 ; Enríquez de Valderrábano, *op. cit.*, f° 94v et f° 96-97 ; Diego Pisador, *Libro de musica de vihuela*, Salamanque, 1552, f° 2v ; Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, Juan de Brocar, Alcalá de Hénares, 1557, p. 134 ; Antonio de Cabezón, *Obras de Música*, édition de Felipe Pedrell et Higinio Anglés, Instituto Español de Musicología, Barcelone, 1966, vol. 3, p. 49-52, 79-83 et 84-87 ; Antonio Valente, *Intavolatura de cimbalo*, Giuseppe Caccio dell'Aquia, Naples, 1576,

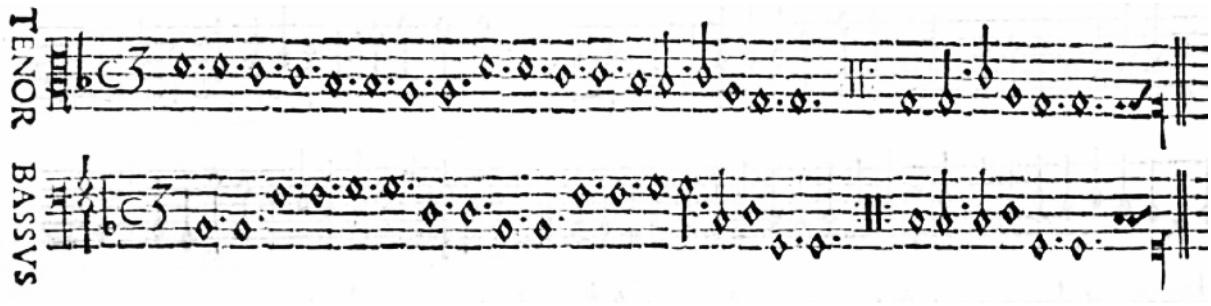
version espagnole, et le complément de quatre temps de « silences nécessaires », qui s'impose dans les deux cas), la persistance du rythme trochaïque propre à la chanson espagnole lui confère une qualité rythmique foncièrement différente de celle de l'hendécasyllabe italien :

Nec tamen inter haec duo metra, quorum alterum ex trochaeis aut cum tribrachis admistis, alterum fit ex ionicis, aut molossis cum ditrochaeis, aut alijs senorum temporum pedibus, differentiam esse nullam, in animum inducamus. Differunt enim, vt ipsi pedes, quibus constant, etenim trochaicum plausu trium minimarum, quem proportionem minorem practici vocant : ionicum trium semibreuium, quae proportio maior appellatur, plausu procedit, et eodem modo discrepat ille cantus metri, quod Hispani, Las vacas, appellant, ab eo, quo panguntur apud Romanos illae stantiae romaneschae dici solitae, quod ipsi cantus et metra rite demonstrant, Hispanum	Ne croyons pas pour autant que la différence soit nulle entre ces deux mètres, dont l'un est fait de trochées et admet des tribraques, et l'autre d'ioniques ou de molosses avec des ditrochées. Ils sont aussi différents entre eux que les pieds qui les constituent : d'autant que la battue du trochaïque est de trois minimes, dite par les praticiens *proportio minor*, et celle de l'ionique de trois semi-brèves, dite *proportio maior*. C'est la même différence qu'il y a entre le chant des mètres que les Espagnols appellent *Las vacas*, et celui sur lequel on chante d'habitude parmi les Romains les couplets de la *Romanesca*. Ce chant et ces mètres le prouvent bien par eux-mêmes ; ainsi de l'espagnol :
Guarda me las vacas Carillejo y besar te.	
In quo trochaei sunt omnes, vt cantus ostendit	Où l'on ne trouve que des trochées, comme le montre le chant :
	
Romaneschum,	Et pour la *Romanesca* :
Bella citella de la magiorana.	
In quo primus est molossus, alter ditrochaeus, tertius item molossus et syllaba, vt apparet in hoc cantu.	Où l'on a d'abord un molosse, puis un ditrochée, enfin un autre ditrochée suivi d'une syllabe, tel qu'on le voit au chant :
	
Verum est tamen, quod haec metra Itala, et Hispana sermo omnia sunt trimetra hypercatalectica, quorum supra mentionem fecimus : sed hoc tantum ab illis discrepant, quod haec semper quatuor longis, hoc est, molosso et syllaba terminantur. (VI, 15, p. 348)	Il est vrai cependant que ces mètres en langue italienne et espagnole sont tous des trimètres hypercatalectiques, dont nous avons fait mention plus haut, et qu'ils ne s'en distinguent que par leur terminaison en quatre longues, autrement dit un molosse et une syllabe.

La dipodie trochaïque conserve ainsi la « légèreté » (*levitate*) du pied simple qui lui donne son nom, alors que les molosses et ioniques se distinguent par leur « gravité » (*gravitate*) : c'est en ces termes que les qualités rythmiques propres à la *proportio minor* et à la *proportio maior* sont mises en opposition, leur conférant ainsi un *ethos* particulier, correspondant au poids (*pesum*) de leurs durées sonores. Une distinction générique supplémentaire permet de différencier le modèle de la chanson *Guárdame las Vacas*, appartenant au genre de la *proportio menor*, et le *tenor para discantar* dérivé de ce thème, que Salinas désigne par l'appellation *De las vacas* et qui relèverait, à l'instar de la *Romanesca*, de la *proportio maior* :

Sciendum est etiam discantum, quem vocant, De las vacas, non ad trochaici mensuram, sed ad molossici aut ionici fieri solere propter eius grauitatem, qua plausus senorum temporum, ternorum leuitatem exuperat. (VI, 15, p. 348)	On sait par ailleurs que le *discantus* qu'on appelle *De las vacas* ne se fait pas d'habitude sur une mesure trochaïque, mais sur des molosses ou des ioniques, pour leur gravité, par laquelle le *plausus* de six temps dépasse la légèreté des trois temps.

Diego Ortiz, pour le mètre correspondant à celui de la chanson espagnole citée par Salinas, et dont il fait à son tour un support de *discantus*, utilise une notation en *proportio tripla* (C3) qui met théoriquement en valeur des groupements ternaires de semi-brèves, comme dans le cas de la *proportio maior* ; mais la réalisation rythmique présente des semi-brèves pointées groupées par paires, suggérant au contraire le rythme propre à la *proportio menor*. Il est probable que l'auteur ait ainsi voulu jouer sur les deux potentialités du thème :



Diego Ortiz, *op. cit.*, *Recercada settima*, f° 58v.

Si la septième *recercada* de Diego Ortiz peut appartenir potentiellement aux deux sous-genres, toutes les séries de *differencias* sur le même thème que j'ai pu observer dans les recueils de tablature pour vihuela ou clavier sont bien conformes au modèle « majeur ». L'appellation « *de las Vacas* » relayée par Salinas, qui insiste ainsi sur la distance entre le thème original et sa version lente, est d'ailleurs similaire à celle qu'emploie Antonio de Cabezón dans ses trois séries de variations *sobre* ou *de las Vacas*, dont deux présentent le signe du *tempus perfectum* (O) et la troisième celle du *tempus imperfectum diminutum* (¢) :





Antonio de Cabezon, *Obras de musica*, 1578, f° 197r, 199r et 185r.

Dans la troisième série de *differencias* proposée par Cabezón, la notation à la brève imparfaite ne dispense pas l'interprète de retrouver les récurrences ternaires propres à la version molossique du thème. Inversement, dans les deux premiers cas, la contradiction constatée entre le signe ternaire et les occurrences binaires des barres de division a pu inciter certains éditeurs modernes à conserver la notation binaire dans leurs transcriptions.[277] Rappelons que ce type de notation n'a de sens qu'à condition de prendre en considération la notion de « co-présence des battues » mise à jour précédemment dans le cas des pièces de style polyphonique : les jeux d'alternance entre groupements binaires et ternaires, propres à la *musica metrica*, s'accommodent ici d'une notation dont la valeur est avant tout ergonomique, et dont l'impact sur l'interprétation ne peut être apprécié qu'au regard du « décalage cognitif » qu'elle implique chez le lecteur.

2.2. Les mètres anaclomènes : gaillardes et *frottole*

Les qualités rythmiques opposées de la *proportio menor* et de la *proportio maior* s'ajoutent à la liberté accordée à tous les pieds de six temps, de proportion égale ou double, de se combiner en vertu du principe d'eurythmie, pour multiplier les possibilités d'interaction entre mètre et battue. Les répertoires métriques reposant sur ces interactions forment une part importante des publications à destination vocale ou instrumentale qui traversent le XVI^{e} siècle : les gaillardes italiennes et françaises des années 1530 offrent des schémas métriques encore adaptés aux pas de danse proposés par Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* en 1589, et les mètres anacréontiques des *frottole* publiées par Petrucci dès 1504 se retrouvent un siècle plus tard dans les *Nuove Musiche* de Giulio Caccini, ou l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi. Or, la théorie métrique, à travers le procédé de l'anaclase, offre un modèle unique, économique et performant de description de ces

277 Cf Antonio de Cabezón, *Obras de Música*, édition de Felipe Pedrell et Higinio Anglés, *op. cit.*, vol. 3, note p. 17 : « Es verdad que el original señala aquí el compás ternario ; mas atendiendo que, a pesar de esta señal, Cabezón divide los compases como en el ritmo binario […] lo ofrecemos en compás binario. »

phénomènes d'interaction entre mètre et battue. Elle invite à intégrer des événements contradictoires au niveau rythmique, comme les combinaisons additives de pieds inégaux, en rétablissant une égalité de battue à un niveau supérieur d'intégration métrique.

Anaclase des mètres trochaïques : la gaillarde

Selon l'*Orchésographie*, le manuel de danse composé par le chanoine Thoinot Arbeau à destination des collèges jésuites,[278] et publié en 1589, la gaillarde repose sur des regroupements par paires de mesures ternaires en *proportio menor* :

> La gaillarde debvrait tenir six assiettes de pieds, consideré qu'elle consiste de six minimes blanches sonnees par deux mesures ternaires.[279]

Par ailleurs, le placement des « cinq pas » de gaillarde dessine pour ces deux mesures une succession tribraque-trochée (⏑⏑⏑|—⏑), l'avant-dernier temps étant toujours dévolu au « saut majeur » :



Thoinot Arbeau, *op. cit.*, f° 53v

Arbeau propose un certain nombre d'aménagements possibles à partir de ce schéma rythmique, obligeant le danseur comme le musicien à regrouper ces paires de mesures en carrures de quatre mesures de douze temps complets, sur lesquels seront disposés les « onze pas » de gaillarde. L'une de ces variantes, bien qu'elle ne soit pas traitée par Arbeau, était néanmoins si fréquente dans les gaillardes publiées en France comme en Italie depuis les années 1530 qu'elle en était devenue presque emblématique de cette danse : elle consistait à introduire une *hemiola* entre

[278] Kate Van Orden, *Music, Discipline and Arms in Early modern France*, University of Chicago Press, 2005, p. 222 : « The *abecedaire* quality of Orchesographie made it a perfect textbook for Jesuit colleges, where dancing was sanctioned ».

[279] Thoinot Arbeau, *op. cit.,* f° 39v.

deux mesures en *proportio minor*. Un exemple tiré d'une des publications de Pierre Attaingnant rend bien compte de ce type d'alternance :



Six Gaillardes et six Pavanes, Supérius, Gaillarde n° 4, Pierre Attaingnant, Paris, 1529/1530, f° iiv.

Dans la huitième *recercada* de Diego Ortiz, dont nous donnons ci-dessous la ligne de basse, une variation très similaire apparaît aux douze temps de la section centrale :



Diego Ortiz, *op. cit.*, *Recercada ottava*, f° 59v

Le modèle descriptif que présente Salinas pour ce type de configuration est représentatif de la manière dont il s'approprie la théorie antique : il se saisit des préconisations que le pseudo-Victorinus appliquait au vers galliambique, variante du tétramètre ionique mineur dont il sera question plus bas, pour en adapter la logique aux mesures de gaillarde de genre trochaïque. Le transfert est osé, mais parfaitement cohérent : dans les deux cas, douze temps se voient exceptionnellement répartis en sept et cinq temps. L'opération présente un cas de « sauvetage » rythmique du pied épitrite, dont nous avons vu que la légitimité musicale, au même titre que celle de la quarte dans l'ordre des consonances, était conditionnée par son environnement :

6 + 6	7 + 5
tribraque + trochée + ditrochée	épitrite second + palimbachique
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑	⏑ ⏑ ⏑ — — | — — ⏑

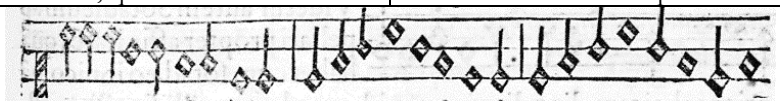
L'équivalence de ces groupements sera matérialisée par une battue par dipodies trochaïques (3α:3θ ou inversement), qui suppose la division de la seconde longue de l'épitrite :

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

⏑⏑⏑ —⏑ —⏑ —⏑ ⏑⏑⏑ — — — —⏑

Le mécanisme constitue une extension du principe de division de la longue, appliqué par saint Augustin aux longues centrales des pieds de six temps soumis à une battue égale, et auxquels Salinas avait ajouté, dans les successions de pieds de quatre temps, le cas de l'amphibraque,

provoquant cette *suspensio* qui fait par ailleurs tout le sel de la *sincopa* des praticiens. Voici comment Salinas mène son explication :

Sed quamuis haec dimetra trochaica constent duobus ditrochaeis, aut tribrachis pro trochaeis admistris: asserit tamen Marius Victorinus, posse poni nonnunquam pro duobus pedibus senorum temporum alterum septem, et alterum quinque, vel contra: vt numerus duodenarius, si non in duo aequa, saltem ei, quae in duo fit aequa, diuisione proxima diuidatur: et huiusmodi metra vocari a Graecis [anaklomena] Latine vero refracta dici. Veruntamen ille solummodo hoc ostendit in Galliambis, in quibus id etiam nos inferius ostendemus. Nunc de duobus trochaeis exempla proferamus, quae passim in his saltationibus, quas Gallardas vocant, occurrunt : in quibus pro duobus ditrochaeis saepe Epitritus secundus, aut alius septenorum temporum cum Antibachio, vel alio quinorum, qui illis aequiualeant, positi reperiuntur: aequiualent enim haec duo	Mais quoique ces dimètres trochaïques comportent deux ditrochées, ou des tribraques insérés à la place des trochées, Marius Victorinus affirme néanmoins qu'on peut placer quelquefois, à la place de deux pieds de six temps, un pied de sept et l'autre de cinq, ou l'inverse : de sorte que le nombre douze, s'il ne se divise en deux parties égales, du moins peut subir la division la plus proche de celle qui produit deux parties égales : de tels mètres sont nommés par les Grecs *anaklomèna*, mais par les Latins *refracta*. Cependant, il n'en donne d'exemple que dans les Galliambiques, comme nous le ferons nous-mêmes plus loin. Mais présentons pour le moment des exemples de doubles trochées, si courants dans les danses nommées *gallardas* : on y remplace souvent le double ditrochée par l'épitrite second (ou tout autre de sept temps) avec l'antibachique (ou autre de cinq), qui valent autant. Par exemple, ces deux sont équivalents :
Pedibus est terenda terra, *Pedibus est nunc pulsanda.* [⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ |— ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — —|— — ⏑]	
In quorum altero prior pes, Pedibus est te, est Egemoscolius: posterior, Renda terra, Ditrochaeus, vterque senorum temporum: in altero prior pes, Pedibus est nunc, est Epitritus secundus septem temporum, posterior, Pulsanda, Antibacchius quinque. Quod, vt melius pronuntiari possit, subiunximus illis tertium dimetrum catalecticum sine silentio continuandum : vt ostendit eorum cantus, qui est huiusmodi	Dans le premier, *pedibus est te* est un hégémoscolion et le suivant *renda terra* un ditrochée, chacun des deux valant six temps ; dans le second, *pedibus est nunc* est un épitrite second de sept temps et le suivant, *pulsanda*, un antibachique de cinq. Faisons-les succéder d'un troisième, un dimètre catalectique, qui permettra de mieux les prononcer, et qu'on enchaînera sans silence, comme dans cet exemple :
 *Pedibus est terenda terra.* *Pedibus est nunc pulsanda.* *Pedibus est terenda ter.*	
Sed nos dicimus, id conuenientius fieri, si vltima longa Epitriti diuidatur in duo tempora, et alterum priori pedi relinquatur, et alterum a capite posteriori adijciatur [sic] : vt vtrumque senorum temporum sit. Et tunc percussio fiet in secundo longae tempore, vbi secundus pes incipit : quod apud practicos frequentissimum est, et Diuus Augustinus id in pedibus senorum temporum fieri nos docuit : aliter nanque si fiat, quod Victorinus ingeniose docet, plausus mensura non poterit non claudicare. (VI, 6, p. 307)	Il nous paraît quant à nous plus convenable de diviser en deux temps la dernière longue de l'épitrite, l'un demeurant au pied précédent, l'autre s'ajoutant au suivant, de sorte que tous deux fassent six temps. Dans ce cas, la percussion tombera sur le second temps de la longue, au début du second de ces deux pieds, chose très courante chez les praticiens, et que saint Augustin nous enseigne à faire aux pieds de six temps. Si l'on procède autrement, ainsi que Victorinus l'a habilement enseigné, la battue de la mesure sera forcément boiteuse.

L'application du principe de l'anaclase aux rythmes de gaillarde permet à la fois de rendre justice à la dimension additive de ces agencements, et d'opérer leur « sauvetage » musical par les propriétés divisives de la battue rythmique, qui vient remédier au boitement du mètre. Ces agencements rythmiques si répandus aux XVI[e] et XVII[e] siècle trouvent ainsi chez Salinas une analyse métrique performante et économique, qui invite l'interprète à tester physiquement les phénomènes de suspension momentanée induits par les interactions entre mètre et battue.

Anaclase des mètres ioniques mineurs : les vers galliambiques

Le principe de l'anaclase, étendu par Salinas au cas des rythmes trochaïques propres à la gaillarde, était réservé par la théorie antique à une variante du dimètre ionique mineur connue sous le nom de « mètre anacréontique », et qui présente une inversion des quatrième et cinquième syllabes :

Dimètre ionique mineur	⏑⏑——⏑⏑——
Anaclomène anacréontique	⏑⏑—⏑—⏑——

Comme pour la gaillarde, l'anaclase affecte bien ici des groupements de douze temps divisés en cinq et sept, mais cette fois, elle s'applique à des combinaisons d'ioniques (*proportio maior*), et non plus à des groupements trochaïques (*proportio minor*) :

6 + 6 2 ioniques mineurs ⏑⏑— — | ⏑⏑— —	5 + 7 péon 3[e] + épitrite 2[nd] ⏑⏑—⏑ | —⏑— —

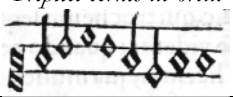
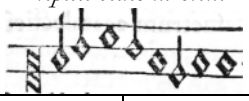
C'est d'ailleurs à la *Romanesca*, associée dans la mémoire du lecteur à la *proportio maior*, que Salinas empruntera nombre de ses exemples d'ioniques mineurs, réguliers ou anaclomènes.

Selon les indications chorégraphiques transmises par le pseudo-Victorinus, l'égalisation numérique de ces mesures reflète la compensation physique d'un mouvement de recul. Pour Salinas, la situation impose à nouveau une battue « par dipodie » (« *necesse est per dipodiam plaudi, ne plausus mensura claudicare cogatur* »), ce que l'on peut interpréter de deux manières. Suivant une logique de *duplicatio* de la battue des pieds de six temps, une telle préconisation impliquerait dans ce cas une percussion tous les douze temps (6α:6θ), mais les dimensions du *plausus* dépasseraient alors de loin sa limite maximale théorique, que nous avions précédemment fixée aux huit temps du dispondée (A). L'expression *per dipodiam* pourrait également renvoyer à la dipodie trochaïque

centrale du mètre anaclomène : cette seconde possibilité, évoquant une battue inégale à six temps-minimes (4θ:2α), semble plus orthodoxe (B), mais elle ne rend pas compte de la distinction fondamentale entre ionique (*proportio maior*) et trochaïque (*proportio minor*).

A	B
↑ ↓ ⏑⏑—⏑—⏑—	↑↓ ↑↓ ⏑⏑— ⏑—⏑—

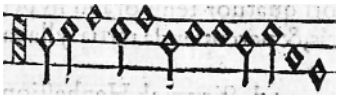
Quelle que soit la signification que l'on voudra attribuer à l'expression *per dipodiam* dans ce contexte, le passage illustre bien le *credo* rythmicien de Salinas : toute irrégularité rythmique demande à être « sauvée » par une égalisation à un niveau supérieur d'intégration métrique.

Quae tota a principio ad finem ionico pede sine alterius admistione procurrit : reperitur etiam alio modo variegatum ac dispositum. Nam cum huic esse sena tempora in singulis coniugationibus oporteat, vt ionicorum natura deposcit, saepe in principio antibacchius aut paeon tertius ponitur, qui temporum quinque sunt, et ab ionico vno tempore deficiunt, quod ex sequenti debet expleri : vnde quod priori adimitur, posteriori coniugationi adijci necesse est. Atque ita singulae coniugationes, cum senis temporibus constare non possint, quinque et septem, quae ad aequae magis, quam aliae duodenarij numeri partitiones accedunt, habere deprehunduntur, vt in his patebit exemplis ; ex ionicis senorum temporum	On le retrouve [le mètre ionique mineur] également dans des variations et des dispositions différentes. En effet, bien que six temps soient requis dans chacune de ses combinaisons, comme l'exige la nature de l'ionique, on place souvent à sa tête un antibachique [— —⏑] ou un péon troisième [⏑⏑—⏑], qui sont de cinq temps, auxquels manque un temps de l'ionique, qui doit alors être récupéré sur le suivant : car ce qui est enlevé au premier, il faut le rajouter à la combinaison suivante. Ainsi, chaque fois que les combinaisons prises à part ne pourront comporter six temps, on devra y rencontrer cinq et sept temps, qui s'approchent plus de la partition égale que les autres [nombres] duodénaires, comme il apparaît dans ces exemples, d'ioniques de six temps :
Triplici cernis ut ortu. 	
Ex paeone tertio et epitrito secundo	De péon troisième et d'épitrite second :
Triplici vides ut ortu. 	
In quo quarta syllaba, quae in altero erat longa, breuis est, et quinta, quae breuis, longa : atque ita prior coniugatio quinque, et sequens septem habet tempora. Quare necesse est per dipodiam plaudi, ne plausus mensura claudicare cogatur. Huiusmodi combinationis inter se passionem seu communionem Victorinus a musicis anaclasin appellari tradit, et metra, vt ipse ait, si qua forte talia aduerterint, anaclomena vocant, quod retrorsum inclinantur, vt in quibusdam saltationum gesticulis nostra corpora pone pandantur, haec ille. Significat autem anaclomenon idem, quod voce repercussum aut	Où la quatrième syllabe, qui dans l'autre était longue, est brève ; et la cinquième, qui était brève, est longue : il en est ainsi lorsque la première combinaison est de cinq temps, et la suivante de sept. Par quoi il est nécessaire d'appliquer une battue par dipodie, afin que la battue de la mesure ne vienne pas à boîter. Victorinus nous transmet que les musiciens appellent *anaclasin* la passion ou communion qu'entretiennent entre elles de telles combinaisons, et les mètres, comme il l'affirme, si par hasard ils se présentent sous cette forme, on les appelle *anaclomena*, comme s'inclinant à reculons, de même que dans certaines danses nos

refractum. (VI, 17, p. 352-353)	corps se tendent vers l'arrière par de petits mouvements, dit-il. D'ailleurs *anaclomenon* signifie la même chose que « répercuter ou réfracter avec la voix ».

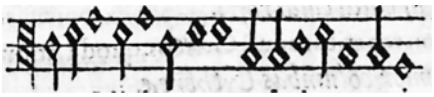
Il reste à voir comment se répartissent ces groupements inégaux à l'intérieur de structures métriques régulières de plus en plus intégrées, jusqu'à atteindre le niveau du vers dit *galliambique*, dont on retrouve tant d'occurrences tant en Espagne qu'en Italie depuis la fin du XV[e] siècle. La battue « par dipodie » des mètres anaclomènes, si l'on accepte de l'interpréter comme s'appliquant à des dipodies ioniques (sur douze temps), et non trochaïques (sur six temps), ne vaudrait que pour les mètres présentant un nombre pair de pieds de six temps. Elle ne pourrait pas s'adapter, par exemple, à ce trimètre anaclomène d'une chanson espagnole dérivée du thème de la *Romanesca* (VI, 17, p. 354) :

Aunque me abraso y quemo suffro y callo.

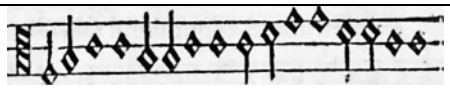
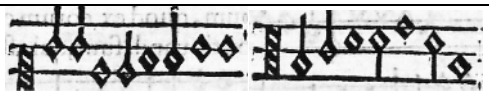


En revanche, la battue à douze temps conviendrait à l'association de deux mètres anacréontiques connue sous le nom de vers galliambique, et que Salinas présente sur une mélodie similaire (VI, 17, p. 353) :

Segetes meum laborem segetes meum labo.

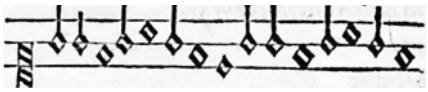


La différence entre un tétramètre ionique régulier et un vers galliambique s'apprécie en comparant les exemples ci-dessous, qui cette fois fournissent des mélodies distinctes pour un texte identique :

Tétramètre ionique mineur acatalectique	Vers galliambique
	
Oyd me vn poco señora lo que yo quiero deziros. (VI, 17, p. 355)	*Oyd me vn poco señora Lo que yo quiero dezir.* (VI, 17, p. 354)

La distinction entre le tétramètre et le vers tient à la terminaison catalectique du second, illustrée par la suppression de la dernière syllabe (*-os*) : on se rappellera qu'une structure versifiée

est définie par l'articulation de deux membres inégaux. Un autre exemple de vers galliambique rend patente cette pseudo-symétrie interne propre au vers, grâce à la répétition du texte et de la mélodie, dont seule la dernière syllabe est escamotée (VII, 16, p. 412) :



Rosa fresca con amores Rosa fresca con amor.

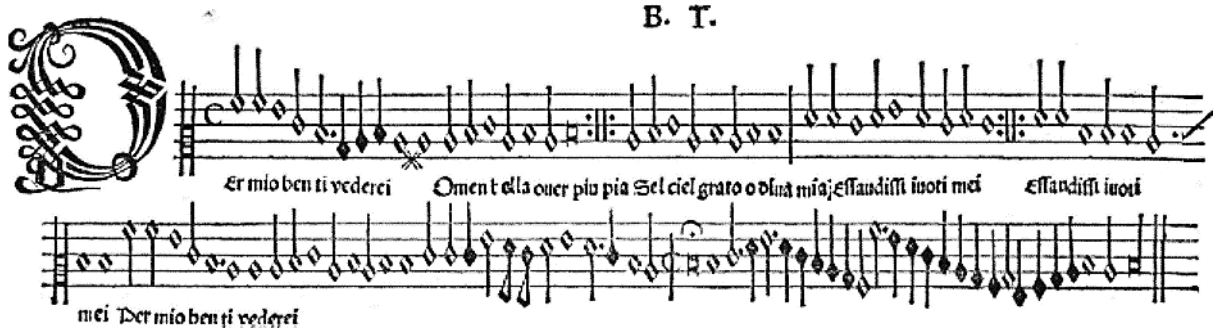
Les choix d'interprétation propres à la *musica metrica* viseront à rendre manifestes ces divers niveaux d'intégration, en ménageant avec *buen ayre* l'articulation des deux mètres accouplés, suivant un mouvement guidé par la terminaison du vers : que l'on choisisse de battre cette phrase à six ou à douze temps, la règle du posé final et la directivité inhérente à toute structure versifiée nous porteront à la déclamer d'une seule traite.

Si l'on se tourne à présent vers les sources musicales qui, à plus d'un siècle de distance les unes des autres, témoignent d'un goût prononcé pour les mètres anacréontiques appareillés sous une forme proche de ces vers galliambiques, on ne sera pas étonné de voir qu'elles procèdent de conceptions esthétiques qui ont pu influencer la lecture proposée par Salinas, ou être influencées par elle. La parenté de ces conceptions nous invite à considérer les analyses qui précèdent comme cohérentes avec une tradition de poésie en musique issue du premier humanisme, et dont les échos perdureront jusqu'au XVII[e] siècle. Ainsi le premier des schémas rythmiques recensés par Gustav Reese comme étant les plus typiques des *frottole* italiennes du début du XVI[e] siècle est-il aisément identifiable comme un mètre anacréontique.[280] Les deux exemples suivants témoignent de la prédilection pour ces mètres antiques à la cour mantovane d'Isabelle d'Este, où officient les maîtres de la *frottola* Bartolomeo Tromboncino (c. 1470-c. 1535) et Marchetto Cara (c. 1470-c. 1525) :



Marchetto Cara, « Io non compro piu speranza », *Frottole libro primo*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1504, f° 10r.

[280] Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, Dent, Londres, 1959, p. 156-165.

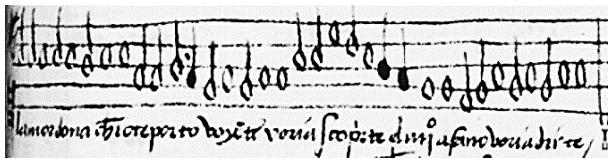


Bartolomeo Tromboncino, « Per mio ben ti vederei », in *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Andrea Antico, Rome, 1510, f° 40v.

Comme l'a bien vu Manuel Morais dans son étude sur le *Cancionero musical de Palacio*, principale source de chanson profane espagnole contemporaine de ces répertoires, les échanges entre les cours italiennes et espagnoles ont également laissé des traces dans les styles musicaux ibériques, illustrés par ce recueil :

> Une analyse profonde de la *canción* polyphonique ibérique montre une grande interaction avec les modèles et les techniques employés en Italie à la même époque, en particulier les *canciones* dans le style des *frottole*.[281]

Le célèbre musicien, poète et dramaturge Juan del Encina (1468-1533), principale plume du *Cancionero de Palacio*, et dont les pas avaient précédé ceux de Salinas tant à Salamanque qu'à Rome, revendiquait lui-même cette influence italienne, en déclarant que la poésie « avait fleuri en Italie avant l'Espagne, et de là-bas était descendue jusqu'à nous ».[282] Alors que plusieurs *canciones* de Juan del Encina seront publiées sous le terme générique de *frottola* en Italie aux côtés de celles de Marchetto Cara et de Bartolomeo Tromboncino, le *Cancionero* comporte de son côté, en plus de *canciones* et *villancicos* en castillan, des pièces en italien désignées comme *estranbotes*, autrement dit des *strambotti* ou *frottole*. L'une d'entre elles, « L'amor, dona, che io te porto », se chante sur un double mètre anacréontique :



Anonyme, *Cancionero musical de Palacio*, f° 59 (n° 91).

[281] Manuel Morais, « Estudio introductorio », in *La Obra musical de Juan del Encina*, Centro de Cultura tradicional, Diputación provincial de Salamanca, 1997, p. 118 : « Un analísis profundo de la canción polifónica ibérica muestra una gran interrelación con los modelos y técnicas usados en Italia en el mismo periodo, particularmente en las canciones del estilo de las frottole ».

[282] Juan del Encina, *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, 1496 : « que en Italia floreciesse primero que en nuestra España e desde alli decendiesse a nosotros ». Cité par Manuel Morais, *op. cit.*, p. 108.



Frottole libro septimo, Ottaviano Petrucci, Venise, 1507, f° 18v (n° 20).

La ressemblance de ces mètres avec les rythmes de gaillarde a souvent été perçue par les chercheurs. Ainsi Manuel Morais relève-t-il que « ces modèles, inclus dans les rythmes déclamatoires, se présentent dans cette chanson comme associés à la danse de type gaillarde ».[283] Les analyses formulées par Salinas permettent de comprendre que l'une et l'autre formes relèvent d'un procédé métrique identique, l'anaclase, telle que l'avait décrite notamment le pseudo-Victorinus. En effet, dans les styles rythmiques communs à tous ces répertoires, des phénomènes de nature additive semblent prendre momentanément le pas sur la régularité de la mesure, tandis que le rétablissement de l'*aequalitas* au niveau supérieur d'intégration (les douze temps des dimètres trochaïques ou ioniques, les « onze pas » de la gaillarde) assure le « sauvetage » de ces irrégularités dans une structure divisive, organisée en un seul geste, ou prononcée d'un seul souffle. Mais ces analyses permettent également de distinguer ces deux formes comme relevant d'*ethos* rythmiques bien différenciés, qui affecteront tous les paramètres de l'interprétation : alors que son rythme trochaïque tire plutôt la gaillarde vers la « légèreté » (*levitate*) de la *proportio menor*, les ioniques formant la base du mètre anacréontique lui confèrent une plus grande noblesse, une « gravité » (*gravitate*) propre à la *proportio maior*.

Les signes binaires employés dans les notations de ces mètres anacréontiques, à C ou 𝔠, permettent d'en lire toutes les valeurs comme imparfaites, et rendent ainsi manifeste l'alternance des groupements rythmiques :

> When ternary groups are not consistent throughout a piece, the reason for the choice of sign is clear. In sixteenth-century practice, the only way to notate shifting rhythmic groups in which the minim remains constant is to write all of them under a single sign. Signs of binary mensuration were standard in such cases, because ternary signs implied consistent ternary rhythms.[284]

Le fait que ces notations n'aient pas d'autre signification rythmique dans ce type de pièces, comme Ruth DeFord l'a bien montré par ailleurs, n'interdit pas de rechercher dans l'ensemble du savoir-faire oral lié à la tradition métrique, tel que le restitue Salinas, les clés d'une interprétation

[283] Manuel Morais, *op. cit.*, p. 108 : « Estos modelos, inducidos en los ritmos declamatorios, se presentan, en esta canción, asociados a la danza del tipo de la gallarda ».

[284] Ruth DeFord, *op. cit.*, p. 466.

pertinente de ces répertoires : en invitant à percevoir le rythme poétique et le rythme musical comme un tout indissociable, ces préceptes nous rapprochent certainement des conceptions les plus intimes des compositeurs de la Renaissance. Aussi peut-on en retrouver des échos jusque dans les productions entourant la naissance de la *favola pastorale in musica*, à travers les collaborations étroites entre musiciens et poètes, comme Giulio Caccini (1551-1618) et Gabriello Chiabrera (1552-1638), ou Claudio Monteverdi (1567-1643) et Ottavio Rinuccini (1562-1621) : chez eux, c'est encore sur le mètre anacréontique que le poète demandera à la muse d'accorder sa *cetra* à son *dolce canto*, ou qu'Orphée lui-même s'adressera aux bois et aux rives porteurs de son souvenir.[285] Là encore, les notations s'arrangeront de signes et de groupements de mesures binaires. En France, Jacques Mauduit (1557-1627) et Jan-Antoine de Baïf (1532-1589) s'étaient entre temps livrés à des essais comparables, comme en témoigne l'air anacréontique *Te sera-ce grand honneur* du recueil de *Chansonnettes mesurées* de 1586. Dans cette pièce, le choix d'une notation à 𝔠 combiné à une disposition irrégulière des barres de division, placées en fin de vers, ainsi que l'absence de « silences nécessaires » permettant de combler les catalectes, semblent, comme nous le verrons, représentatifs du style « hyper-métrique » défendu par les humanistes français, où le chanteur est invité à suivre fidèlement la souplesse du rythme poétique, quitte à faire « boiter » la mesure. Néanmoins, la réception de l'ouvrage de Salinas dans ces milieux nous autorisent également à adopter pour l'interprétation de cette pièce les procédés d'insertion de silences et d'égalisation de la battue décrits par le théoricien espagnol :



Jacques Mauduit, *Chansonnettes mesurées de Jan-Antoine de Baïf* (Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1586), Henry Expert (éd.), Alphonse Leduc, Paris, 1894-1908, n° XIII, *Te sera-ce grand honneur*, p. 48-49 (cantus).

[285] Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Here di Giorgio Marescotti, Florence, 1601, « Odi Euterpe », p. 35 ; Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Ricciardo Amadino, Venise, 1609, Acte II, « Vi ricorda », p. 33.

3. Politiques du mètre

L'art de la phonasquie, à travers la gestion subtile des interactions entre mètre et battue, vise à aménager les régularités et les irrégularités rythmiques selon des objectifs fonctionnels : « légèreté » et « gravité », en opposition ou en alternance, devront être soigneusement soupesées et équilibrées en fonction de l'impact (*passio*, *affectio*) recherché sur l'audience. Un tel engagement du corps et de ses émotions dans les équilibres rythmiques calculés par le phonasque est un vecteur supplémentaire pour l'efficacité des « politiques du mètre » instaurées par les nouvelles missions éducatives et évangélisatrices, en Europe comme dans les colonies. Cette corrélation apparaît à l'évidence dans les cérémonies liturgiques et paraliturgiques des paroisses du Nouveau Monde, dynamisées par le rythme et le mètre, et où les phénomènes d'adaptation ou d'assimilation semblent si représentatifs du missionnarisme tridentin. Or, ces phénomènes auront pu trouver leur source quelque part entre le néo-augustinisme d'un Salinas, attentif à l'universalité des constructions métriques et de leurs effets, et la philosophie jésuite de l'*accomodatio*, partisane d'une réforme des cultures populaires qui ne briserait pas les temples des idoles locales.

Pourtant, les sessions de 1562 du Concile de Trente semblaient impliquer, bien plus qu'une condamnation de la polyphonie, une mise en garde contre les pouvoirs du mètre, réclamant des ministres du culte « qu'ilz engardent des Eglises toutes les musiques, esquelles, soit ou avec Orgues, ou en chantant, on mesle quelque chose lascive & deshoneste ».[286] À travers l'application des décrets en Espagne, entérinée dès 1565 par l'*Actio de Reformatione* du Concile provincial de Tolède, s'exprimait également une grande méfiance envers les *classicos modulos* déclencheurs de passions. Les pratiques de la danse liturgique et du chant en langue vernaculaire, qui s'étaient généralisées en particulier dans les offices de la Nativité sous la forme des *villancicos*, essuyaient les critiques des plus hautes autorités ecclésiastiques, et ce en dépit de la promotion qu'en avait faite sous l'autorité des Rois catholiques l'archevêque de Grenade Hernando de Talavera (1428-1507). En somme, dans ces débats autour du réemploi de thèmes profanes en contexte liturgique, ou de la place du chant vernaculaire, les *pro* et les *contra* proposaient des formulations très complémentaires du pouvoir du mètre, et de son lien avec le texte et le sens : de même que pour les humanistes tout texte, prose ou poésie, véhiculait sa propre musique, en vertu de son appartenance à un genre rythmique ou métrique quelconque, de même pour les pères, tout mètre musical apparaissant abstrait de ses paroles portait encore en lui le contenu de son message. Combattant la « pensée magique » à l'œuvre dans la seconde de ces formulations, les partis les plus modernistes et libéraux du clergé, dont était probablement Salinas, aspiraient inversement à

[286] *Le Sainct, Sacré, Universel et général Concile de Trente […] traduit de Latin en François*, Jean de Foigny, Reims, 1564, p. 147.

travers l'*ars metrica* à la maîtrise d'un langage universel, dont les éléments (pieds, mètres, vers) pouvaient faire l'objet d'adaptations et de diffusions à échelle mondiale. Le recours à l'autorité de saint Augustin devait, dans ce contexte, se présenter comme un moyen efficace de réconcilier les partis.

En architecture, le rôle de l'esthétique augustinienne dans le classicisme austère du style d'Herrera, l'architecte de Philippe II, a souvent été signalé comme l'un des traits caractéristiques de la Contre-Réforme artistique :

> Palladio s'était rendu au Concile de Trente avec son mécène Daniele Barbaro, et ses bâtiments religieux […] symbolisent manifestement la purification de l'Église. Le grand palais-mausolée de Philippe II, l'Escurial, constitue également un bel exemple d'architecture de la Contre-Réforme – aussi austère et grave qu'eût pu le souhaiter saint Charles Borromée, compatible avec l'esthétique de saint Augustin sinon inspirée par elle, mais qui recourt aussi aux formes classiques.[287]

C'est que l'influence du contenu du sixième livre du *De Musica*, qui représente en quelque sorte le « traité du Beau » de saint Augustin, dépassait largement le cadre de la discipline musicale, alors que Salinas témoignait inversement de l'ignorance dans laquelle étaient tombés ses cinq premiers livres, exclusivement consacrés à l'*ars rhythmica*. À travers la restitution et la promotion de la théorie augustinienne du rythme, et tout en défendant la prééminence (*praestantia*) logique et chronologique du phonasque sur le symphonète, Salinas se faisait le partisan d'une esthétique de l'emprunt et du réemploi, qu'il présentait comme cohérente avec les orientations les mieux admises de la musique liturgique de son temps. Sa promotion spectaculaire du rythme « pur » ou « séparé du mètre », dont aucun exemple ne saurait apparaître dans la poésie antique, et dont les réalisations de l'*ars perfecta* moderne constituent les manifestations les plus accomplies, est ainsi contrebalancée par le privilège accordé aux modèles métriques perceptibles et mémorisables, susceptibles à leur tour de servir aux compositions des symphonètes :

Quod autem symphonetae phonascis concedant, & nostra hac tempestae & ante aliquos item annos luculenter ostendunt : quando nulla ferè est hodie Missae compositio, quae non ex antiquo themate quopiam sit deprompta. (VI, 1, p. 287-288)	De ce que les symphonètes le cèdent au phonasques, notre époque l'illustre aussi bien que les âges précédents : puisqu'il n'est presque aucune Messe aujourd'hui qui ne soit composée à partir de quelque thème antique.

De surcroît, Salinas pouvait se prévaloir de son érudition philologique pour justifier sa préférence pour le *metron* grec :

Idem enim est Graece metrum quod Latine modus; vnde Graeci μετρὸν ἄριστον esse dicunt, et Cicero modum in re quaque optimum esse dixit, ac vt moderata immoderatis meliora sunt, ita	Le mètre des Grecs est la même chose que ce que les Latins appellent *modus* ; là où les Grecs disent μετρὸν ἄριστον, Cicéron dit « le meilleur mode en chaque chose », et comme ce qui est modéré est

[287] Peter Burke, *op. cit.*, p. 187.

commensurata incommensuratis praeferuntur. Nam, vt Ptolemaeus ait, συμμετρώτερα ἐυληπτώτερα, hoc est, quanto quaeque commensuratiora sunt, eo melius ac facilius percipiuntur: vnde multo iucundiores sunt cantus, qui certo pedum numero metricis legibus constituto procedunt, quam qui nullo metro sed rhythmo solo, quo ad libitum canenti fuerit, protrahuntur. (VI, 1, p. 287)	meilleur que ce qui est immodéré, on préféra le commensurable à l'incommensurable. Car, comme le dit Ptolémée, συμμετρώτερα ἐυληπτώτερα, autrement dit, « plus une chose est commesurée, mieux et plus aisément on la perçoit » : d'où provient que les chants ont beaucoup plus d'agrément lorsqu'ils procèdent d'un certain nombre de pieds régis par les lois métriques, que lorsqu'ils ne sont entraînés par aucun mètre, mais par le rythme seul, quelle que soit l'envie du chanteur.

Enfin, il n'hésitait pas à recycler aux mêmes fins le texte que Glarean avait consacré au pouvoir de fascination exercé par le *metron* sur tout auditeur, quel que soit son niveau social ou son degré de culture (« *doctos pariter ac indoctos* ») :

[Quamobrem] subijt animo non prorsus contemnenda ea quidem cogitatio rei etiam in dubium versae iam pridem apud nostrae aetatis homines, vtrum plus laudis mereatur thematis inuentio, an vocum aliquot accessus, hoc est, vt rudes quoque intelligant, vtrum pluris faciendum, si quis tenorem naturalem inuenire queat, qui omnium mentes afficiat, qui hominis animo insideat, qui denique ita haereat memoriae nostrae, vt saepe, ne cogitantibus quidem nobis subrepat, in quem perinde atque e somno experrecti prorumpamus : quod in pluribus tenoribus vulgo receptis quotidie licet experiri, an si quis ad repertum eiusmodi, vt dixi, tenorem addat tres pluresve voces, quae tanquam illustrent eum sectionibus fugis, mutationibus, vt practici dicunt, modi, temporis, ac prolationis. (Glarean, *Dodecachordon*, II, 38, p. 174 ; Salinas, *De Musica*, VI, 1, p. 287)	[C'est pourquoi] il m'est venu à l'esprit une réflexion non entièrement méprisable, à propos d'un sujet qui plonge dans le doute depuis quelque temps déjà les hommes d'aujourd'hui, sur ce qui mérite le plus de louanges, l'invention du thème, ou la combinaison des voix. Autrement dit, afin que les non-initiés nous entendent, s'il est plus important de trouver un *tenor* naturel qui affecte tous les esprits, qui s'insinue dans l'âme des hommes, et surtout qui se fixe dans nos mémoires, de sorte qu'il nous accapare souvent quand nous n'y pensions pas, et que nous nous plongeons en lui comme au sortir du sommeil : et nous en faisons l'expérience chaque jour, avec tous ces airs à la mode ; ou plutôt, au *tenor* ainsi trouvé d'ajouter trois voix ou plus, qui lui donneront un certain lustre, par des sections fuguées, ainsi que par ce que les praticiens appellent des mutations de mode, de temps et de prolation.

Comme nous l'avons déjà souligné, le principal argument pour la prééminence du phonasque tient ainsi à l'efficacité universelle de ses productions, appelant à une médiatisation rapide et étendue.

À partir de cette inscription du projet de Salinas dans des « politiques du mètre » particulières à son contexte de publication, nous pouvons suivre tout au long des livres de rythmiques trois fils directeurs qui permettent de préciser la nature utilitaire, voire instrumentale du mètre, et de comprendre les enjeux de sa maîtrise pour les classes porteuses des politiques réformatrices. Le premier de ces axes de lecture montrera en quoi le mètre peut être un vecteur de culture, en tant que reflet des identités culturelles et linguistiques des peuples. Le second axe voit quant à lui dans le mètre une interface entre le profane et le sacré, l'humain et le divin, en accord avec les

procédés de contrafacture et d'hymnographie employés par tous les courants réformateurs du XVI[e] siècle. Enfin, nous verrons comment le problème des super-structures métriques comme l'ode synthétise l'ensemble de ces enjeux en les portant à un niveau d'exigence artistique commun aux grandes réalisations de la Renaissance.

3.1. Identités culturelles, identités métriques

La défense des formes poétiques espagnoles

La forte présence de l'antique figure de Juan de Mena dans les polémiques littéraires du deuxième tiers du siècle, en particulier à travers les rééditions de la *Glosa sobre las Trezientas* que Hernán Núñez avait données, en avait fait le porte-étendard d'un certain nationalisme culturel face aux esthétiques italianisantes introduites, avec les formes de la *canción* et du *soneto*, par Juan Boscán (1490-1542) et Garcilaso de la Vega (1501/1503-1536). La place accordée à l'un et à l'autre de ces courants dans la rythmique de Salinas est révélatrice de l'inscription du traité dans les débats contemporains en territoire hispanique autour de la poésie en musique : tout en reconnaissant la réussite des essais de Boscán et de Garcilaso, et en accordant même à ce dernier une présence notable dans son traité, il mène des analyses comparatives entre les mètres espagnols et italiens qui le placent comme un défenseur de la tradition prosodique espagnole.

Lorsque Salinas évoque dans son traité de 1577 les bouleversements esthétiques survenus « trente ans plus tôt », il fait référence à la publication en 1543 du recueil *Las Obras de Boscan, y algunas de Garcilaso de la Vega*.[288] En réalité, cette vogue italianisante remonte à ses années d'études salmantines : elle est inaugurée en 1526 par l'épisode de l'« entrevue de Grenade » entre l'italien Andrea Navagero, ami du cardinal Pietro Bembo, et l'espagnol Juan Boscán, un épisode relaté par ce dernier dans sa préface fondatrice au recueil de 1543.[289] Comme l'a montré Ignacio Navarrete, ce texte révèle la dimension esthétique du débat, et formule justement en termes de styles rythmiques l'opposition entre la tradition espagnole des vers octosyllabes, susceptibles d'une déclamation rythmée et mélodique, et celle des hendécasyllabes italiens, qui se rapprochent de la prose grâce à une plus grande souplesse dans la répartition des accents :

> A quick review of the debate over the relative merits of the sonnet and the medieval Castilian forms reveals an emphasis on the musical qualities of traditional verse, and conversely on the prosaic nature of hendecasyllable poetry […]. Thus Boscan underscores one of the key differences between the traditional and the Italian forms : medieval Spanish poetry, rooted in the oral tradition, is above all melopoeic ; the reader, and even more the listener, is borne along by the

[288] Juan Boscán, *Las Obras de Boscan, y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carlos Amorós, 1543.

[289] Peter Burke, *op. cit.*, p. 140.

> regular rhythms and patterns of sound. Italian-style poetry struck those familiar with only traditional Spanish forms as totally lacking in sound patterns, nearly prose.[290]

Néanmoins, l'adaptation musicale de ces nouvelles formes poétiques d'origine italienne, au premier rang desquelles figure le *soneto*,[291] est manifeste dans les répertoires vocaux les plus en vogue à partir du milieu du siècle, que ce soit dans le *Cancionero de Medinacelli*[292] ou dans les recueils destinés à la vihuela, comme les *Tres libros de musica* qu'Alonso Mudarra avait fait paraître en 1546. En réaction à ces transformation affectant aussi bien la poésie que la musique, un auteur comme Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), l'un des plus fameux poètes militaires que compte le Siècle d'or espagnol, réunira dans son *Discurso sobre la poesía castellana*[293] un appareil critique important en faveur des formes traditionnelles de la versification espagnole, répondant à celui déployé par les partisans de la rénovation dont Garcilaso était porteur :

> En Espagne, deux éditions critiques du poète Garcilaso de la Vega parurent en 1574 et 1580, éditées respectivement par Francisco Sánchez, professeur de rhétorique à l'université de Salamanque, et par le poète Fernando de Herrera. Sánchez […] relevait ses emprunts aux classiques, comme Horace et Ovide, et aux Italiens, notamment Pétrarque. Herrera, pour sa part, tentait d'appliquer la terminologie critique de Bembo à la poésie de Garcilaso.[294]

Publié l'année même où le *De Musica* reçoit l'*imprimatur*, le texte d'Argote de Molina montre bien comment les débats se cristallisent autour des mérites respectifs des hendécasyllabes italiens en vogue, et des vers d'*arte mayor* espagnols, alors tombés en désuétude, et comment les formes archaïques des *romances* octosyllabiques, dont Boscán soulignait encore la rythmicité, sont à nouveau défendues pour la valeur universelle de leur *pattern*.

Arte mayor et hendécasyllabes

Voici comment Argote de Molina dresse l'état des lieux des vers d'*arte mayor* en 1575 :

Llaman versos mayores a este genero de poesia que fue muy usada en la memoria de nuestros padres, por lo mucho que en aquellos tiempos agradaron las obras de Juan de Mena, las quales aunque ahora tengan tan poca reputacion cerca de hombres doctos […]. Este genero de poesia, aunque ha declinado en España despues que esta tan rescebida la que llamamos Ytaliana, pero no ay duda si no que este verso tiene mucha gracia y	On appelle *versos mayores* ce genre de poésie qui fut si répandu dans la mémoire de nos aïeux, d'autant qu'à cette époque les œuvres de Juan de Mena étaient fort appréciées, lesquelles pourtant n'ont aujourd'hui pas si grande réputation parmi les savants […]. Quoique ce genre de poésie ait décliné en Espagne après que celle qu'on appelle italienne a reçu si bonne réception, cependant il n'est pas douteux que ce genre de vers a beaucoup

[290] Ignacio Navarrete, « The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, n° 4 (1992), p. 771.

[291] Comme l'a bien vu Ignacio Navarrete (*op. cit.*, p. 273), le terme de *soneto* désigne dans ce contexte « tout poème écrit en vers de onze syllabes (« any poem written in an 11-syllable line »).

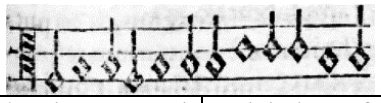
[292] Voir à ce propos Don M. Randel, « Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso », *The Musical Quarterly*, n° 60 (1974), p. 71-79.

[293] Gonzalo Argote de Molina, *Discurso […] sobre la poesía castellana*, in *El Conde Lucanor, compuesto por el excelentissimo principe don Juan Manuel*, Hernando Diaz, Séville, 1575, f° 92r-97v.

[294] Peter Burke, *op. cit.*, p. 168-169.

buen orden, y es capaz de qualquier cosa que en el se tractare, y es antiguo y proprio Castellano, y no se porque merescio ser tan olvidado siendo de numero tan suave y facil. (97r-97v)	de grâce et un bel ordre, et qu'il s'adapte à toute chose qu'on voudrait traiter, qu'il est antique et propre au castillan, et je ne sais pourquoi il fut victime d'un tel oubli, tant son rythme est doux et facile.

C'est dans des termes très similaires que Salinas prend au même moment la défense du style antique de Juan de Mena, tout en faisant volontairement abstraction des modèles italiens, qu'il considère comme suffisamment connus du lecteur pour ne pas les citer (« *neque Italorum necesse est exempla ponere, quia notissima sunt* », VI, 11, p. 332). Mais chez lui, cette position s'articule avec la revendication de la valeur musicale du mètre amphibraque, rejeté par les anciens, et dont le tétramètre acatalectique (succession de quatre amphibraques complets) représenterait l'un des prototypes métriques les plus propres à la langue castillane, tant il est vrai que les vers d'*arte mayor* du *Laberinto* s'y adaptent à merveille. Salinas l'illustre au moyen d'une formule modale entendue dans sa jeunesse à Burgos, dans la bouche du noble Gonzalo Franco, et il y adosse un vers latin qui semble être de sa propre main :

Nonum tetrametrum acatalecticum constans quatuor pedibus simplicibus, vt hoc Latinum	Le neuvième [mètre amphibraque] est le tétramètre acatalectique, comptant quatre pieds simples, comme en latin :
Adesto precor mihi tu quoque musa. [ᴗ—ᴗ ᴗ—ᴗ ᴗ—ᴗ ᴗ—ᴗ]	
Et Hispanum,	Et en espagnol :
Amores me dieron corona de amores.[295] 	
Est autem hoc notissimum et celeberrimum apud Hispanos, quorum videtur esse proprium : quandoquidem eo nec Graeci, nec Latini antiquitus vsi sunt, neque Itali aut Galli nunc vtuntur. Quanquam citra triginta annos in vsu non ita frequens esse desijt, postquam Hispani coeperunt imitari, neque infelici successu compositiones Italicas et Gallicas, quas cantiones ac soneta vocant. Atque adeo tenaciter hoc metrum maiorum nostrorum animis inhaerebat, ac auribus arridebat, vt cum primum in nostrum idioma versus hendecasyllabos, quibus vtuntur Itali, transferre conati sunt, quidam poetae nostrates magni nominis pro illis in hos, quibus assueti fuerant, vel inuiti delaberentur ab illis temporum semper et frequenter syllabarum numero, et accentuum situ, et arsis ac thesis diuisione discrepantes. (VI, 11, p. 331)	Celui-ci est fort renommé et répandu parmi les Espagnols, auxquels il semble être particulier : vu qu'il n'était en usage ni en grec, ni en latin ancien, et que ni les Italiens ni les Français ne l'emploient aujourd'hui. D'ailleurs depuis moins de trente ans son usage est devenu moins fréquent, dès lors que les Espagnols eurent commencé à imiter, non sans un certain succès, les formes italiennes et françaises qu'on appelle *canzone* et *soneto*. Et ce mètre était tellement attaché à l'esprit de nos anciens, que lorsqu'ils furent poussés pour la première fois à transférer dans notre langue les vers hendécasyllabes employés par les Italiens, les plus grands noms parmi nos poètes eurent encore recours à leur place à celui auquel ils étaient déjà habitués et entraînés, dérogeant toujours au nombre des temps, souvent à celui des syllabes, ainsi qu'à la place de l'accent et à la division en *arsis* et *thesis*.

[295] Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, strophe 106.

La question du « transfert » retient particulièrement l'attention de Salinas, car elle met en jeu les rapports entre des structures métriques en partie déterminées par des paramètres linguistiques. Quatre paramètres permettront ainsi selon Salinas de distinguer entre eux les vers les plus nobles de la poésie vernaculaire italienne et espagnole : le nombre de syllabes est « fréquemment » supérieur d'une syllabe dans les vers d'*arte mayor*, majoritairement dodécasyllabes, quoique la suppression de la première constitue une variante régulière ; le nombre de temps est quant à lui « toujours » différent, en supposant que le nombre de syllabes soit cette fois identique dans les deux langues : un hendécasyllabe italien comptera seize temps (cinq iambes ⏑— plus une syllabe brève), alors qu'un hendécasyllabe espagnol n'en aura que quinze (trois amphibraques ⏑—⏑ plus un iambe) ; la place de l'accent principal est fixée en espagnol soit sur la quatrième syllabe pour les hendécasyllabes, soit sur la cinquième pour les dodécasyllabes, alors que dans les hendécasyllabes italiens, il tombera le plus souvent sur les sixième et dixième syllabes ; enfin, la mesure des vers espagnols est majoritairement battue à quatre ou huit temps (« *ad octava vel quaterna plaudentur* », p. 331), quand celle des vers italiens se bat préférentiellement par dipodies iambiques de six temps (« *ad tempora sena plauduntur* », p. 331). La comparaison des deux formes d'hendécasyllabes, en évacuant le premier critère, permet de mettre en évidence les trois derniers :

Et quanuis aliqui ex nostris, vndecim syllabarum vel pauciorum etiam a dactylo inchoantes ad Italorum normam nonnunquam etiam propter syllabas communes dactylis progredientium cantari posse videantur: non tamen ob diuersam accentus locationem id in omnibus fieri poterit. (VI, 11, p. 331-332)	Et quoique certains des nôtres, de onze syllabes ou moins encore, et commençant par un dactyle, semblent quelquefois pouvoir se chanter selon la norme italienne, grâce aux syllabes communes progressant par dactyles : cela ne peut se faire en tous, étant donnée la position différente de l'accent.

C'est encore un vers du *Laberinto* qui sert ici d'exemple pour ces deux formes divergentes d'hendécasyllabe :

De fin Apollo pues nos començamos[296]

Accent sur la quatrième syllabe (à l'espagnole) :

—⏑⏑⊖⏑⏑ —⏑⏑ —⏑

Accent sur la sixième syllabe (à l'italienne) :

⏑— ⏑— ⏑ ⊖ ⏑— ⏑— ⏑

Le « transfert » entre les genres métriques les plus idiomatiques des traditions poétiques espagnoles et italiennes pourra ainsi s'opérer sur une même séquence verbale, pourvu que l'y autorise sa structure accentuelle ; de tels transferts sont encouragés par la présence de « syllabes communes », c'est-à-dire quantitativement neutres, dans les langues vernaculaires. L'entraînement

[296] Juan de Mena, *op. cit.*, strophe 2.

à ce type d'exercices répondait manifestement au besoin d'adapter les formes métriques universelles aux singularités linguistiques.

La *Copla redondilla castellana* et le modèle du *Conde Claros*

Une autre forme sur laquelle Salinas et Argote de Molina se rejoignent dans la défense des styles métriques nationaux concerne les successions d'octosyllabes et d'heptasyllabes typiques de la poésie narrative médiévale (*romances*), et dont nous avons vu qu'elles étaient depuis Bède le Vénérable associées à la fois au tétramètre trochaïque appelé *versus quadratus*, et aux hymnes ecclésiastiques construites depuis Prudence sur le même modèle. Argote de Molina évoque ainsi la parenté de ce qu'il appelle la *copla redondilla castellana* avec les modèles antiques :

Se puede averiguar quan antiguo es el uso de las coplas redondillas Castellanas, cuyos pies parescen conformes al verso Trocayco que usan los poetas Lyricos, Griegos y Latinos. Y quanto mas antigua sea que el verso Español, vemos lo por la poesia de los Griegos, los quales las usaron guardando el mesmo numero de sillabas que en nuestro Castellano tienen, como haze el poeta Anacreon en muchas de sus Odas […] y en algunos Hymnos de Prudencio. (f° 92r-92v)	On peut vérifier à quel point est antique l'usage des *coplas redondillas castellanas*, dont les pieds semblent conformes au vers Trochaïque utilisé par les poètes lyriques, grecs et latins. Qu'il soit bien plus ancien que le vers espagnol, on le voit à la poésie des Grecs, lesquels l'emploient en conservant le même nombre de syllabes qu'il a en castillan, ainsi que fait le poète Anacréon en beaucoup de ses odes […] et Prudence en quelques hymnes.

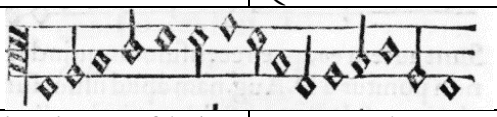
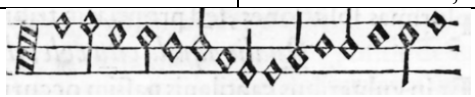
Argote de Molina célèbre également son usage contemporain chez le français Pierre de Ronsard (« *el mas excelente Ronsardo, el qual hizo algunas Odas y canciones en este verso* », f° 92v), mais déplore que ce type de versification soit de plus en plus négligé en son temps par les poètes espagnols, sous l'effet de l'influence croissante de la versification italienne : il faudrait, dit-il, les persuader à nouveau des qualités propres à ces vers, car la « gravité » et l' « artifice » des vers italiens les en ont détournés (« *si se les persuadiesse esto a los poetas deste tiempo, que cada dia la van olvidando, por la gravedad y artificio de las rimas Ytalianas* », f° 93v). Enfin, la forme métrique en question lui apparaît comme la plus universelle qui soit, et les références aux usages extra-européens qu'il donne à cette occasion recoupent en partie celles qu'on retrouvera dans le *De Musica* :

La qual manera de cantar las historias publicas y la memoria de los siglos passados, pudiera dezir que la heredamos de los Godos, de los quales fue costumbre, como escrive Ablavio y Juan Upsalense, celebrar sus hazañas en cantares, si no entendiera que esta fue costumbre de todas las gentes, y tales devian ser las Rapsodias de los Griegos, los Areytos de los Yndios, las Zambras de los Moros, y los Cantares de los Etiopes, los quales oy dia vemos que se juntan los dias de fiesta con sus atabalejos y vihuelas roncas a cantar	De cette manière de chanter les histoires publiques et la mémoire des siècles passés, on pourrait dire que nous l'ayons héritée des Goths, qui avaient pour coutume, comme l'écrivent Ablavio et Juan d'Upsala, de célébrer leurs hauts faits par des chants, si l'on n'avait pas connaissance que cette coutume fût celle de tous les peuples ; tels devaient être les Rhapsodies des Grecs, les Areytos des Indiens, les Zambras des Maures, et les Chants des Ethiopiens, que nous voyons encore aujourd'hui se rassembler aux jours

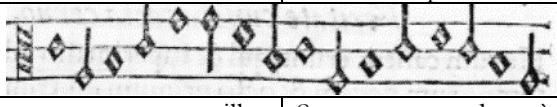
las alabanças de sus passados, los quales todos paresce que no tuvieron otro mysterio que este. (f° 93r)	de fête avec leurs atabalias et leurs vihuelas rauques pour chanter les louanges de leurs ancêtres ; et il semble que tous n'eurent d'autres mystères que celui-ci.

Pour Salinas, la version trochaïque de cette versification, en *proportio menor*, n'est que l'une des deux options possibles pour la mise en musique des *romances* : l'exemple du *Conde Claros* en apportera une seconde version en *proportio maior* sur des tétramètres ioniques majeurs.

La première forme métrique correspondant à ces distiques alternant octosyllabes et heptasyllabes, et qu'illustre également l'hymne *Pange lingua gloriosi / Corporis mysterium*, est décrite comme un seul tétramètre trochaïque, dit « archiloque » ou « épicarme », dont il dit qu'il est « célèbre plus que tout autre, et adapté aux récits enlevés » (« *quod est praeter caetera illustre et aptum festinis narrationibus* », VI, 6, p. 309). Le genre trochaïque y est à nouveau associé à la légèreté :

Quo metri genere plurimae, apud Hispanos vulgares cantilenae panguntur, vt illa.	Sur ce genre de mètre on chante parmi les Espagnols un grand nombre de chansons populaires, comme celle-ci :
Tango vos yo el mi pandero, Tango vos yo y pienso en al.	
Quae ad hunc modum cani solet :	Qu'on chante d'ordinaire sur cette mélodie :
	
Panguntur etiam hoc metro historiae, aut fabulae, dum festinanter volunt eas homines cantu percurrere, multis modis, ex quibus hic est vnus	Sur ce mètre, on met aussi en musique des histoires ou des légendes, lorsque ceux qui les chantent veulent les réciter rapidement, avec des mélodies diverses, comme celle-ci :
	
En la ciudad de Toledo, Donde los hidalgos son. (VI, 6, p. 309)	

Une forme de versifiaction parente ne présentera que des successions d'octosyllabes, et c'est à ce genre uniforme de vers d'*arte menor* que Boscán faisait référence dans sa préface au recueil de 1543. À la différence des distiques précédents, l'égalité des mètres ne fait pas ici surgir de « terminaison saillante » permettant de les percevoir comme des entités appareillées. C'est le profil modal qui prend alors le relais, et endosse la responsabilité de la perception du *pattern* métrique, avec son inflexion centrale sur le second degré (fin du premier dimètre), et sa terminaison sur la finale (fin du second) :

Cantus eorum hic esse potest :	Leur chant peut se donner ainsi :
	
quo metri genere pangi possunt omnes illae Hispanae copulae, sic enim vocantur, quae	Sur ce genre de mètre peuvent être mises en musique toutes les strophes espagnoles qu'on

dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium vsitatissimae narrandis historijs, et fabulis aptissimae qualis est illa.	désigne du même nom que celles d'*arte real*, de huit syllabes, toutes très employées pour les récits historiques, et très convenables aux fables comme celle-ci :
Canta tu Christiana Musa ;[297]	
Et in historijs,	Et pour les histoires :[298]
A cauallo va Bernardo. (VI, 6, p. 307)	

La seconde version métrique proposée par le *De Musica* pour la *copla redondilla* comme pour les strophes d'octosyllabes appartient manifestement au genre ternaire majeur, et on y trouve avec les précédents exemples la même différence que Salinas avait relevée entre le tétramètre molossique de la *Romanesca* et la chanson trochaïque *Guárdame las Vacas*. Le thème par lequel il illustre cette seconde forme, celui du *Conde Claros*, peut d'ailleurs servir, exactement comme celui de *Las Vacas*, aux deux usages, trochaïque et molossique, le premier étant adapté par excellence pour danser la gaillarde, et le second pour réaliser un *discantus* :

Cuius cantu ab Hispanis accepto utuntur Itali ad saltationis genus, quam Gallardam appellant, & optimi modulatores ad discantandum, ut dicunt. (VI, 14, p. 342)	Dont j'estime que les Italiens ont repris le chant aux Espagnols pour le style de danse qu'ils appellent Gaillarde, et que les excellents musiciens emploient, comme ils disent, « pour déchanter ».

Surtout, le *Conde Claros* doit symboliser, dans le contexte que nous avons décrit, la promotion d'une rythmique proprement hispanique, et sa primauté sur les formes italiennes : c'est encore sur ce même thème que Salinas se souvient d'avoir entendu le luthiste Francesco da Milano réaliser de merveilleuses modulations devant le pape Paul III. La comparaison du thème du *romance* espagnol *Conde Claros* avec cette version donnée par le luthiste Da Milano dans ses modulations mettra à nouveau en lumière des interactions entre mètre poétique et battue rythmique : autant de propriétés internes remarquables qui en firent un *tenor* particulièrement adapté au travail du *discantus*. Le thème en question figure d'ailleurs en très bonne place dans les publications espagnoles de ces nouveaux répertoires, en des versions pour vihuela (Narváez, Mudarra, Valderrábano et Pisador) ou pour clavier (Venegas de Henestrosa), qui le désignent explicitement comme modèle *para discantar*.[299]

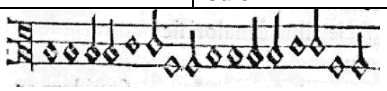
[297] Juan de Mena, *Coplas contra los pecados mortales*, in *Cancionero Castellano del siglo XV*, Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms 116, f° 51-73, cité par Luis Gásser Laguna, « Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán », *Emblecat – Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblematica, Art i Societat*, n° 6 (2017), [En ligne] http://www.raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/download/322194/412817 (consulté le 05 décembre 2017), p. 30.

[298] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « en los romances narrativos » (p. 533).

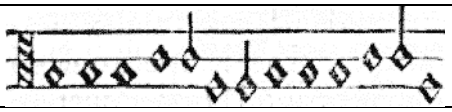
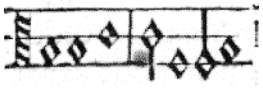
[299] Luis de Narváez, *op. cit.*, f° 87r-91r : « Veintidos diferencias de Conde Claros. Para descantar » ; Alonso Mudarra, *op. cit.,* I, f° 15v-16v : « Conde Claros en Doze maneras »; Enríquez de Valderrábano, *op. cit.*, f° 48v-49r : «Música […] sobre el canto llano del conde claros » ; *id.*, f° 97v-99v : « Diferencias sobre el tenor del conde claros […] para discantar » ; *id.*, f° 99v-103r : « Otras […] diferencias sobre el tenor del conde claros por otro tono […] para discantar » ; Diego Pisador, *op. cit.*, f° 1r-2v : « Conde Claros con treynta y siete diferencias » ; Luis Venegas De Henestrosa, *op. cit.*, f° 65v : « Cinco differencias del conde Claros ». Voir Giuseppe Fiorentino, «« Discantar sobre

La mélodie présentée par Salinas servait selon lui aussi bien à la récitation des vers du *Romance de Conde Claros de Montalván* (a),[300] alternant octosyllabes et heptasyllabes, que pour les octosyllabes suivis du *Romance de Conde Alarcos* (b).[301] L'exemple musical, un dimètre redoublé composé d'un ionique majeur et d'un ditrochée, et que Dionisio Preciado rapproche du rythme de *petenera*,[302] s'adapte effectivement aux deux formes poétiques, comme aux vers latins fournis par Micyllus (c), à la seule différence que le *Conde Claros*, fidèle à la forme du *Pange lingua*, est catalectique :

|: — — ᴗᴗ | —ᴗ —(ᴗ) :|
(a) *Conde Claros con amores / no podía reposar* (x)
(b) *Retrayda esta la infanta / Bien asi como solia*
(c) *Nemo volet impudico / Servire diu tyranno*

Quae admodos illius cantionis, cuius modo mentionem fecimus optime quadrant : ad quos omnes compositiones Hispanae, quibus historiae seu fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur, qualia sunt haec	Qui s'alignent parfaitement sur la chanson dont nous avons mentionné la mélodie : sur laquelle nos anciens chantaient toutes les compositions espagnoles servant au récit des histoires ou des légendes, comme celle-ci :
Retrayda esta la Infanta, Bien assi como solia.	
Quorum cantus antiquissimus et simplicissimus hic erat.	Son chant très antique et très simple était comme suit :
 (VI, 15, p. 346)	

Comme la déclamation chantée des vers de Juan de Mena, celle du *romance* en question pouvait présenter des niveaux gradués de raffinement. Deux versions d'une telle combinaison sont clairement distinguées par Salinas :

A	B
Virtus est fortitudo | Virtus est fortitu-	*Virtus est benignitas*
|: — — — | — ᴗ — (ᴗ) :|	|: — — — | ᴗ — ᴗ — :|
	

Selon Salinas, si la première de ces versions se prête à la récitation du *romance* espagnol, la seconde est expressément désignée comme celle qu'a employée Da Milano au cours de leur rencontre dans les premières années de son séjour romain. En quoi cette seconde version

Conde Claros ». Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del renacimiento : de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad », *ActaLauris*, 2, 2015, p. 59-87.

[300] *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto*, Philippo Nucio, Anvers, (1550), 1555, f° 82v.

[301] *Id.*, f° 107r.

[302] Dionisio Preciado, *op. cit.*, p. 207.

pouvait-elle offrir un modèle plus achevé que la première pour la pratique du *discantus* ? Si la version A associe le molosse avec le ditrochée (— ᴗ — ᴗ), la version B le joint au diiambe (ᴗ — ᴗ —), à savoir, selon les termes de la doctrine, un pied équivalent en temps et en proportion, mais « contraire en percussion ». Or les deux versions, dont les seconds membres sont pourtant contradictoires, s'organisent de façon similaire sur la mesure rythmique, si l'on considère que la barre de division de l'exemple B n'a rien d'une « barre de mesure » telle que nous l'entendons :

Métrique : deux versions contraires	Rythmique : une seule version
— — — | —ᴗ —ᴗ (A) — — — | ᴗ— ᴗ— (B)	— — |—ᴗ —ᴗ | —

Le point de vue métricien invite donc à opérer des distinctions que le point de vue rythmicien ignore. Comme dans le cas de la *Romanesca*, c'est la battue en *proportio maior* qui favorise la combinaison de ces dipodies dans les deux versions, auxquelles l'alternance des battues « égale » (3:3) et « inégale » (4:2), confère une qualité eurythmique indéniable. Mais l'organisation de cette battue dépendra également de la terminaison du mètre, et c'est justement en cela que les versions diffèrent : la terminaison adviendra préférentiellement sur un posé de la main, ce qui ne se produit que dans la version B. Suivant les indications données par Salinas (*si molossus percutiatur in ultima, ut diiambus etiam in ultima feriatur, quod iambi natura postulat,* VI, 14, p. 342), cette *percussio* conclusive arrivera d'abord sur la dernière longue du molosse, puis sur celle du diiambe suivant. La distinction entre les deux mètres a une vocation méthodologique, en ce qu'elle permet de dissocier les paramètres métriques, rythmiques et mélodiques : les deux versions coïncident dans leur profil mélodico-rythmique, mais diffèrent dans leur organisation métrique. Le décalage du mètre poétique sur ce profil engendre un déplacement de la dernière note du mètre sur l'échelle modale : la version A conclut sur la sous-finale (ré), la version B sur la finale (mi). Mais surtout, dans la version B, la terminaison du mètre coïncide avec la *percussio*, ce qui constitue un des principaux marqueurs métriques :

	MI			FA		RÉ		MI
	↓	(ᴗᴗ)	(ᴗᴗ)	↓				↓
A	|: —	—	—	—	ᴗ	—	ᴗ :|	
	Vir-	*tus*	*est*	*for-*	*ti-*	*tu-*	*do.*	
B		|: —	—	—	ᴗ	—	ᴗ	— :|
		Vir-	*tus*	*Est*	*be-*	*ni-*	*gni-*	*tas*

La mise en partition réalisée par Giuseppe Fiorentino, en superposant la version B à la réalisation de Venegas de Henestrosa (1557), fait bien voir l'alignement des deux versions du

mètre sur une *percussio* ou une « mesure » communes, mais peut plus difficilement rendre compte de ce que la métrique appelle leurs « natures contraires » :



D'après Giuseppe Fiorentino, *op. cit.*, p. 65.

L'agencement optimal des paramètres rythmiques, métriques et mélodiques favorise donc la diffusion européenne de prototypes efficaces, fortement prisés pour leurs qualités eurythmiques internes, fournissant cette forme agréablement proportionnée qui est aux yeux de l'humaniste celle du *metron* grec, et qui se prête tant aux exercices de brouillage et de suggestion offerts au même moment par les manuels de diminution. Dans ce contexte, Salinas revendique pour les modèles métriques d'origine hispanique une primauté à la fois chronologique et esthétique.

Identité hispanique et héritage arabe

La particularité péninsulaire que Salinas revendique pour les mètres amphibraques ou le *Conde Claros* a longtemps été lue comme la marque d'un essentialisme hispanique. Or, la plupart de ces spécificités locales sont, à plusieurs reprises, décrites par Salinas comme un héritage direct de la culture arabe. Dresser de telles généalogies à l'issue du Concile de Trente, et à l'heure où le pouvoir s'assurait par tous les moyens de la *pureza de sangre* de ses *letrados*, était-ce faire preuve d'une indépendance d'esprit particulière ? Il est vrai que tout au long du XVI[e] siècle, comme l'a rappelé Bernard Vincent en évoquant la violente répression inquisitoriale des années 1560-1610, « les morisques représentaient pour la monarchie catholique un danger politique en même temps que religieux ».[303] Pourtant, une telle prise en considération de l'héritage mauresque, doublée d'une curiosité non dissimulée pour la langue arabe au même titre que l'hébraïque, s'inscrivait tout naturellement dans des tendances humanistes certes peu soumises à l'orthodoxie catholique, mais néanmoins suffisamment profondes et répandues pour remettre en cause le préjugé

[303] Batolomé Bennassar et Bernard Vincent, *Le temps de l'Espagne. XVI[e]-XVII[e] siècles*, Hachette Littératures, 1999, p. 194.

moderne selon lequel l'Europe, et en particulier l'Espagne, auraient renié et refoulé totalement et aveuglément, en ces siècles de l'après-Reconquista, l'ensemble de cet immense héritage culturel. Au contraire, à travers l'affirmation de cet héritage, l'œuvre de Salinas s'inscrit pleinement dans l'histoire de ce que Houari Touati a récemment appelé un « humanisme méditerranéen », en citant les recherches pionnières d'Amable Jourdain :

> C'était une opinion généralement reçue, dans les XV^e^ et XVI^e^ siècles, que les Arabes d'Espagne, cultivant les sciences avec éclat (tandis que l'Europe était plongée dans l'ignorance), en avaient transmis le goût et les monuments à l'Occident, échappé aux ténèbres de la barbarie. [...] En faisant honneur à ces mêmes Arabes espagnols de la renaissance des lumières, on se conformait à une tradition conservée à travers le cours des âges, qui transmettait la mémoire d'un fait très-vrai.[304]

On retrouve jusque dans les *Additiones* manuscrites à l'exemplaire de Harvard les traces d'un tel état d'esprit, à travers la reprise d'un commentaire d'Averroes à la *Rhétorique* d'Aristote, qui permet d'inclure l'hébreu et l'arabe parmi les langues de régime non quantitatif :

Quod autem lingua Hebraea syllabas communes habere videatur, ut Arabica, & reliquae praeter Graecam & Latinam, id ut credamus, facit Averrois perpetui Arist. commentarios autoritas, qui exponens cap. 8 tertii Rhetorices ad Theodecten, ubi de rhythmo, & metro, & de pedibus, quibus constant, agit Aristoteles, nullam de pedibus mentionem facit : solum inter metrum & rhythmum hanc differentiam statuit, ut dicat, rhythmum paribus literis, metrum paribus syllabis constare. Qui cum Arabice scriberet, facilè ostendit, apud Arabes non magis Hexametrorum versuum aut aliorum usum esse, quàm apud Italos aut Hispanos : sed versus paritate syllabarum potius, quàm temporum quantitate metiri. (Additiones, f° 13r-13v)	De ce que la langue Hébraïque semble avoir ses syllabes communes, comme l'Arabe, & toutes les autres hormis la Grecque et la Latine, comme nous le croyons, l'autorité d'Averroes, en ses éternels commentaires d'Aristote, le fait voir quand, en exposant le chapitre huit du troisième livre de la *Rhétorique à Théodocte*, où Aristote traite du rythme, du mètre et des pieds, il ne fait aucune mention des pieds : il n'établit que cette distinction entre mètre et rythme selon laquelle le rythme consiste en la parité des lettres, et le mètre en la parité des syllabes. Ce qui montre facilement, étant donné qu'il écrivait en Arabe, que ni le vers hexamètre ni aucun autre n'étaient en usage chez les Arabes, pas plus que chez les Italiens ou les Espagnols : en leurs vers on mesurait plutôt la parité des syllabes que la quantité des temps.

Si l'intérêt pour les œuvres d'Averroes, dont les commentaires d'Aristote avaient été publiés avec les *Opera omnia* de ce dernier en 1562,[305] prend place dans le renouveau des études du philosophe arabe aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, la grammaire arabe entrait quant à elle dans le champ des études humanistes engagées de longue date à l'université de Salamanque :

> Les Espagnols avaient des raisons évidentes de s'intéresser à une langue parlée dans leur propre péninsule et on trouve parmi les adeptes Antonio Nebrija et Diego Hurtado de Mendoza. Une chaire d'arabe fut créée à l'Université de Salamanque en 1542. L'une des raisons de ces

[304] Amable Jourdain, *Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote*, 1843, p. 5-6, cité par Houari Touati, « Pour un humanisme méditerranéen », in Houari Touati (dir.), *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, 2014, [En ligne] www.encyclopedie-humanisme.com/?Pour-un-humanisme-mediterraneen (consulté le 05 mai 2017).

[305] *Aristotelis opera cum Averrois commentariis*, Juncta, Venise, 1562.

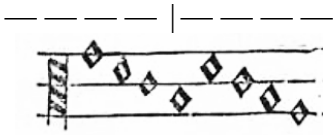
efforts était l'espoir de convertir les musulmans au christianisme, mais certains érudits finirent par se passionner pour l'islam plus ou moins en tant que tel.[306]

Pour Salinas, la référence à la culture arabe est même un élément valorisant, dont l'héritage lui permet de mettre en exergue les particularités péninsulaires que nous avons évoquées. Surtout, elle vient conforter l'importance majeure que revêtent chez lui deux genres rythmiques dont les sources antiques offraient trop peu d'exemples : les rythmes dispondaïques d'un côté, et les rythmes dits « péoniques » ou pentachrones de l'autre.

Les rythmes dispondaïques : de l'*atabalia* punique à la *Pavana Milanesa*

La mesure dispondaïque à huit temps, qui correspond dans le système mensural à un *tactus* à la longue imparfaite non recensé dans les manuels, n'avait été défendue dans l'Antiquité que par saint Augustin, qui fournissait un exemple de dimètre dispondaïque auquel Salinas associe l'exemple musical suivant :

Magnus munus | *libertatis*



(V, 21, p. 277)

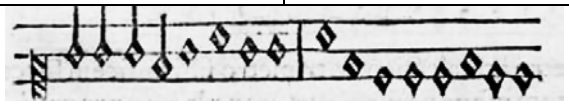
Si saint Augustin, à la différence des grammairiens, témoignait déjà de l'existence de ce mètre, nous dit alors Salinas, c'est sans doute en vertu de sa propre origine nord-africaine, puisque de tels mètres semblent, encore au XVI[e] siècle, typiques des rivages méditerranéens (Espagne, Afrique, Italie) :

Ex dispondaeo autem octo temporum pede continuato non solum Rhythmus, sed metra etiam apud Hispanos, et Afros, et Italos inueniuntur. Quare minime mirum est, eum a Diuo Augustino viro Africano positum esse. (V, 21, p. 277)	Quant à la succession de dispondées de huit temps, on en trouve non seulement des rythmes, mais aussi des mètres chez les Espagnols, les Africains et les Italiens. C'est pourquoi il n'est guère étonnant que saint Augustin, homme africain, l'ait mentionné.

Ce même dimètre dispondaïque acatalectique (deux dipodies spondaïques complètes) est également employé, en versification espagnole, comme second membre (épode) d'un distique, dont le premier est un dimètre brachycatalectique (comptant deux longues en moins). Or, ce type de contruction est à son tour décrit comme relevant d'une influence arabe :

Quale est illud Hispanum cuiusdam ad canes dominae loquentis antiquum ac impolitum	Il succède à un dimètre brachycatalectique, comme celui-ci en espagnol, à la fois antique et

[306] Peter Burke, *op. cit.*, p. 152.

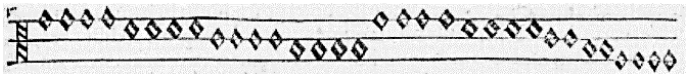
dimetro brachicatalectico subditum, quorum vtriusque simul talis est cantus	brut, où quelqu'un parle aux chiens de sa maîtresse. Tous deux se chantent ainsi :
 *Perricos de mi señora,* *No me mordades agora.*	
[…] Cuiusmodi versificationem non apud Graecos, neque apud Latinos inueni, neque apud Gallos aut Italos reor inueniri, sed ab Arabicis ad Hispanos, postquam Hispanias ceperunt, quas plures septingentis annis occuparunt, alijs cum multis et moribus et verbis ac canticis credibile est commigrasse. (VI, 17, p. 356)	[…] Une versification de ce type ne se rencontre ni chez les Grecs, ni chez les Latins, ni chez les Français, ni chez les Italiens. Il est vraisemblable qu'elle ait migré des Arabes aux Espagnols, comme bon nombre de coutumes, de mots et de chansons, alors qu'ayant pris l'Espagne ils l'occupèrent durant plus de sept cents ans.

Salinas ne manque pas d'occasion de souligner l'originalité de l'apport mauresque à la culture hispanique. Nous avons vu que la *Pavana Milanesa* ou *Passamezzo*, l'un des thèmes les plus répandus dans les recueils instrumentaux depuis la publication des œuvres de Francesco da Milano, était déjà une référence pour Zarlino dans son chapitre sur la *battuta* de 1558. Le thème illustrait selon lui la présence dans le monde moderne du rythme spondaïque antique, par lequel Pythagore avait fait éteindre la fureur d'un jeune Taorminien. Non seulement Salinas revendique pour cette danse une battue dispondaïque, dont l'*arsis* et la *thesis* sont deux fois plus longs, mais il en rattache l'usage à une pratique nord-africaine dont l'Espagne aurait été le relais :

Neque plausus mensura longior est, quam aures pati possint, quandoquidem Arabes et Mauri his pedibus octonarijs in tympanis frequenter vtuntur: et nostrates etiam, in his, quae ab illis mutati sunt, instrumentis, et atabalia Punica lingua vocant, non alijs pedibus frequentius vti consueuerunt. A quibus etiam accepisse reor, vt multa alia cantica, modum illius antiquae satis atque vsitatae cantilenae, quam villancicos vulgo dictitant, octonorum temporum pedibus procedentis. Et apud Italos saltatio, quae Pauana Milanesa vel Passoemezo vulgo vocatur, octo dispondaeis constat singulis octonorum temporum : vt cum de metris agemus, ostendemus exemplis. (V, 12, p. 257)	Il n'est pas non plus de mesure plus longue que puissent souffrir les oreilles, tant il est vrai que ces pieds octonaires sont d'un fréquent usage chez les Arabes et les Maures, aux tambours, comme aux instruments qui chez nous en sont dérivés, qu'en langue punique on appelle *atabalia*, et sur lesquels on n'emploie pas d'autre pied plus fréquemment. Il faut croire que c'est à eux qu'on doit encore nombre d'autres chants, et surtout ces cantilènes très antiques et répandues qu'on appelle en vulgaire *villancicos*, et qui procèdent par pieds de huit temps. Et chez les Italiens, la danse qu'on appelle communément *Pavana Milanesa* ou *Passoemezo* compte huit dispondées de huit temps chacun : nous en fournirons des exemples lorsque nous traiterons des mètres.

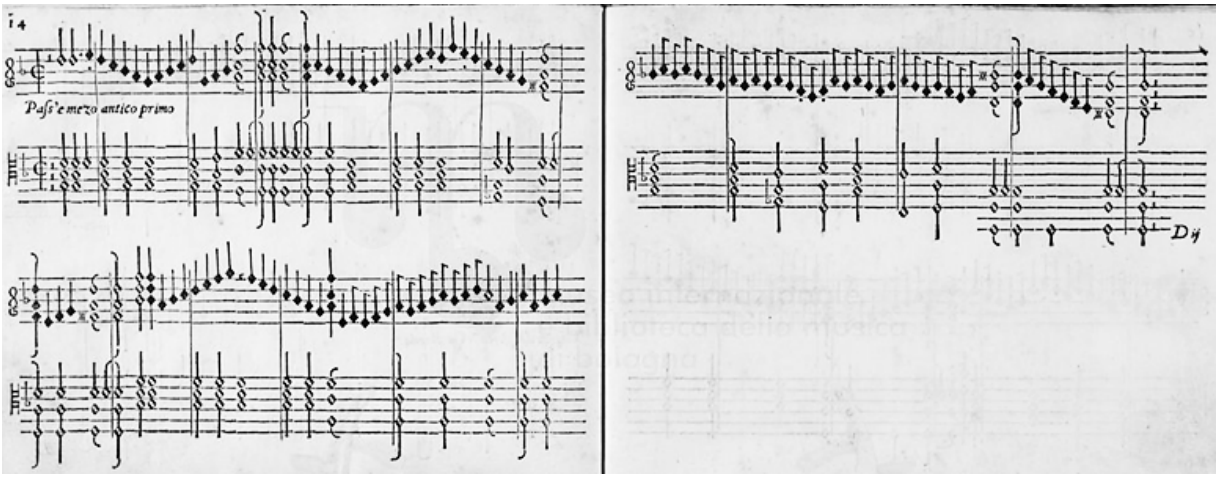
L'*atabalia* et les tambours maures déjà mentionnés par Argote de Molina, les *villancicos* si prisés depuis les versions qu'en avaient données les contributeurs du *Cancionero de Palacio*, les *Passamezzi* sur lesquels dansent les Italiens : tous ces objets musicaux forment les manifestations communes de la prégnance du « pied octonaire » dans le monde méditerranéen. L'exemple musical du *Passamezzo* ou *Pavana Milanesa* auquel s'applique cette battue dispondaïque, et désigné comme un

octomètre, constitue effectivement le dernier et le plus long des « mètres simples » que Salinas présente au sixième livre de son traité :



(VI, 17, p. 357)

De ce schéma très diffusé au XVI[e] siècle, et dont on pourra constater la ressemblance avec le tétramètre molossique de la *Romanesca* cité précemment, les danses pour clavier publiées par Antonio Gardane en 1551 donnent trois exemples successifs de réalisation. Si le signe du *tactus alla breve*, théoriquement associé à la battue spondaïque, est confirmé par les barres de division, c'est bien un mètre dispondaïque que dessine le rythme harmonique, et que renforce encore le monnayage des semi-brèves impaires :



« Pass'e mezo antico primo », *Intabolatura nova di varie sorte de balli da sonare per arpichordi, clavicembali, spinette et manachordi*, Antonio Gardano, Venise, 1551, f° 14

Par son ouverture sur l'expérience, Salinas témoigne à la fois de l'universalité de cet octomètre dispondaïque, considéré comme l' « horizon optimal de prévisibilité », et de la spécificité de la position hispanique à son égard, nourrie par l'apport mauresque. L'auteur se pose donc à la croisée des manifestations rythmiques existantes, pour faire valoir le caractère à la fois économique et universaliste de son néo-augustinisme, réalisant ainsi l'objectif que Pierre Duhem considère comme propre à toutes les théories scientifiques de son époque : « sauver les phénomènes ».

La promotion des mètres crétiques : *Rey don Alonso*

À l'instar de sa défense de la mesure dispondaïque, celle de la mesure à cinq temps répondait chez Salinas au besoin d'ouvrir la théorie à des manifestations du rythme originales, non prises en charge par la théorie mensurale, mais dont les traditions populaires comme les élaborations

savantes fournissaient néanmoins des exemples, en particulier en terre ibérique, où elles consituaient même un élément de diversité valorisant. Comme nous l'avons vu précédemment dans la classification des genres eurythmiques, Salinas se rangeait du côté d'Héphestion et de Terentianus, et contre l'autorité de Platon, Cicéron, Augustin et Marius Victorinus, pour intégrer dans le champ musical les pieds de cinq temps, dont le *plausus* est en proportion « sescuple » ou sesquialtère (3:2), et que la majorité des métriciens relégaient au seul domaine de l'*oratio soluta*. De tels rythmes pouvaient également satisfaire à une esthétique de la modération, puisque selon Aristote, leur proportion intermédiaire entre l'égale et la double leur confère un *ethos* particulièrement bien tempéré. En ce sens, ce chapitre est emblématique du statut « intermédiaire » de la théorie de Salinas, à cheval entre des conceptions additives et divisives du rythme. En somme, la valorisation des rythmes dits « péoniques » constitue l'une des originalités les plus fortes du traité de Salinas au regard de l'ensemble de la littérature musicale occidentale.

Or, l'une des formes les plus répandues en terre hispanique de la mesure pentachrone, qu'illustrent les chants et les danses sur des rythmes crétiques (—◡—), se trouvait également ramenée à une paternité arabe. À cette occasion, Salinas se montre plus réceptif à ces phénomènes de transferts culturels que ne l'ont été certains de ses lecteurs modernes, qui ont voulu traduire l'expression « *a Mauris* […] *accepta* » comme « acceptée par les Maures », et non « reçue des Maures ».[307] Salinas déduit implicitement cette origine arabe du fait que le *tono* qui servait à la chanson *Rey don Alonso* était également employé avec des paroles arabes.[308] Il semble en outre y associer une pratique mélismatique qui tranche avec les autres exemples du recueil, strictement syllabiques :

|:—◡—|—◡—:|
Rey don Alonso-o / Rey mi seño-o-or
Calvi vi calvi-i / Calvi aravi-i

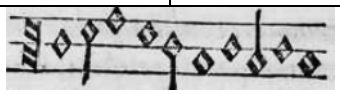
C'est du moins ainsi que je comprends sa description du dimètre crétique catalectique :

Cuius cantus et saltatio apud nostrates in vsu frequentissima solebant esse a Mauris, vt reor, accepta, nam verbis etiam Arabicis canitur,	Dont le chant et la danse furent chez nous d'un usage très répandu, ce que nous devons, me semble-t-il, aux Maures,[309] car on le chante aussi avec des paroles arabes :

[307] Dionisio Preciado, *op. cit.*, p. 12, note 31 : « leyendo atentamente al citado teórico burgalés, no parece que dicha danza fuese de origen árabe ; más bien se desprende que fuera de orígen español y « aceptada » por los árabes ». Ce n'est pas ma lecture ; en revanche, je souscris à celle de Miguel Querol, *La Música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelone, 1948, p. 98 : « era una danza de origen árabe ».

[308] Le lien souvent signalé de cette chanson avec le *Caldibi castigliano* que Joan Ambrosio Dalza donne en ouverture de son recueil pour luth n'apparaît pas flagrant (Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto*, *Libro quarto*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1508, f° 2).

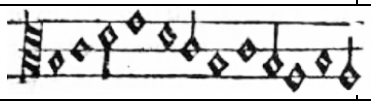
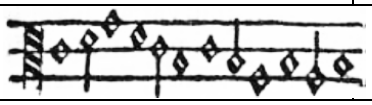
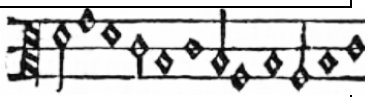
[309] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « cuya música y danza eran muy frecuentes, según creo, entre los moros. » (p. 591).

Calui vi calui Calui araui.	
Cantus autem talis est	Et voici son chant :
 *Rey don Alonso, Rey mi señor.*	
In quibus sciendum est, duo tempora, quae in priori metro, et tria, quae in posteriori sequenti pedi debentur implendo, non silentio, sed inarticulatis sonis compleri. (VI, 13, p. 339)	Il faut savoir qu'en ces deux mètres, les deux temps qui complètent le premier, et les trois qui complètent le second, devront être occupés non pas par des silences, mais par des sons inarticulés.

Quoi qu'il en soit, le remplissage sonore des catalectes ici suggéré par Salinas accouple les deux dimètres crétique et les rend équivalents à un tétramètre, composé de quatre pieds pentachrones complets, une forme métrique dont la fortune antique avait été célébrée par Héphestion et Simias de Rhodes :

Ut maxime varium ac multiplex, ita reliquorum sui genreis communissimum ac nobilissimum est, unde τὸ *πολυδριλλίτον*, hoc est vulgatissimum ac famigeratissimum ab Hephestione vocatur […]. Cui optime quadrat cantus ille, quem supra posuimus apud Hispanos frequentissimus. (VI, 13, p. 339-340)	Comme il est le plus varié et multiple, et qu'il est aussi le plus répandu et le plus noble de tous ceux du même genre, Héphestion l'a appelé τὸ *πολυδριλλίτον*, autrement dit le plus populaire et renommé. […] Auquel convient parfaitement le chant placé ci-dessus, si fréquent chez les Espagnols.

Ce tétramètre, que Salinas illustre toujours par la même mélodie, met en valeur certaines propriétés mathématiques propres à la dérivation par épiploque des mètres pentachrones, où l'on passe du bachique (A) au crétique (B) et au palimbachique (C) par retranchements successifs de la syllabe initiale :

A	B	C
		

Est etiam in hoc ordine collocationis illud consideratione dignum, quod primus incipit a duabus longis, hoc est, a quatuor temporibus, secundus a longa, hoc est, a duobus, tertius a breui, id est, ab vno, in quo Geometrica proportionalitas mirifice reperitur : quae analogiae ratio cum exacto sensu iudicio consentiens non omnino aspernanda, se prorsus amplectenda est. (V, 20, p. 274)	Il y a encore dans l'ordre de cet arrangement un aspect digne de considération, à savoir que le premier commence par deux longues, c'est-à-dire quatre temps, le second par une longue de deux temps, et le troisième par une brève d'un temps, où apparaît une admirable proportionalité Géométrique : ces analogies de raison s'accordant avec le jugement exact des sens ne sont aucunement à mépriser, mais bien plutôt à embrasser pleinement.

Enfin, la valorisation de la mesure à cinq temps rejaillit sur le problème pédagogique et esthétique que constitue, pour Salinas comme pour ses contemporains, l'interprétation rythmique du vers sapphique mineur, et par extension, de la strophe sapphique entière, dont l'ode *Iam satis*

terris d'Horace (livre I, ode 2) fournissait l'un des exemples poétiques les plus répandus en contexte scolaire. Dans le débat international autour de la rythmicité de cette super-structure métrique complexe, que nous retracerons à la fin de ce chapitre, Salinas faisait ainsi entendre une version « arabisante » du mètre horatien, qui pouvait s'accommoder de la mélodie *Rey don Alonso*. Le modèle arabe fournissait à la fois la mélodie citée, la forme du dimètre catalectique, et peut-être aussi la pratique de remplissage mélismatique des catalectes :

Iam satis terri-is | nivis atque dirae-e
—∪—|— — (x) |∪∪—∪|— —(x)

Talia etiam arbitror esse duo metra, ex quibus Sapphicum carmen componitur,	Tels sont à mon sens les deux mètres à partir desquels on a construit le vers sapphique :
Iam satis terris, Et, *Niuis atque dirae.*	
Quorum prius constat pede cretico et spondaeo; posterius autem paeone tertio et eodem spondaeo, vbi spondaei pro trochaeis accipi possunt : quanuis alij aliter ea metiantur. (VI, 13, p. 339)	Dont le premier comporte un pied crétique et un spondée, et le suivant un péon troisième et encore un spondée, où les spondées peuvent remplacer les trochées ; quoique certains les mesurent de manière différente.

Ces « différentes manières » de mesurer le vers sapphique mineur feront intervenir, comme nous le verrons, des paramètres culturels dans un débat métrique aux dimensions internationales, et qui portait en lui des enjeux à la fois artistiques et liturgiques de premier plan.

La proportio sesquialtera *chez les symphonètes : le motet* Gaude Barbara *de Jean Mouton*

Dans son article sur la présence de rythmes *aksak* dans les répertoires renaissants, Dionisio Preciado s'étonne que Salinas, en dépit de ses références à certaines chansons incluses dans le *Cancionero de Palacio*, « ne se souvienne pas d'avoir jamais entendu de rythmes irréguliers dans les compositions musicales ».[310] Le chercheur espagnol s'appuie sur cette déclaration de Salinas :

Horum autem pedum quinque temporum plausum, qui sesquialtera in proportione verè consistit, in artificiosis symphonetarum compositionibus, me nunquam invenisse memini, sed in metris latinis et in vulgaribus cantilenis nonnunquam invenitur (V, 9, p. 253)	Ce pied au *plausus* de cinq temps, dont la proportion est véritablement sesquialtère, je ne me souviens pas de l'avoir trouvé dans les compositions artificieuses des symphonètes, mais on le trouve parfois dans les mètres latins et les chansons vernaculaires.

Il est vraisemblable que les *villancicos* et *canciones* à cinq temps des auteurs du *Cancionero*, que nous présentons plus bas, n'appartenaient pas pour lui au genre des « compositions artificieuses des symphonètes », mais bien plutôt à l'esthétique simple de la *musica metrica* dont le phonasque

[310] Dionisio Preciado, *op. cit.*, p. 204.

maîtrise les lois naturelles. En revanche, deux critiques sous-jacentes des méthodes et lexiques propres aux symphonètes, par ailleurs formulées dans le traité, peuvent être rattachées à cette déclaration. La première concerne l'usage fautif du terme *proportio sesquialtera* dans le cadre du système mensural, et la confusion qu'il entraîne entre la proportion du *plausus* et le nombre de temps :

Dicunt praeterea plausus trium temporum proportionem esse sesquialteram, credo quod eam vident numero ternario signari, nec animaduertunt, id solum significare temporum numerum, quae in eo plausu consumuntur, et neutiquem proportionem, quae vtique dupla est, quandoquidem in ea duo comparantur ad vnum. (V, 7, p. 249)	Ils disent en outre que la mesure à trois temps est une proportion sesquialtère, je suppose en raison du signe ternaire qu'ils y voient, sans prendre garde qu'il ne signifie que le nombre de temps consommés dans sa mesure, et aucunement la proportion, qui est de toute façon double, puisqu'en elle on compare deux à un.

Salinas rejoint ici la critique formulée par Stoquerus dans son court chapitre sur la *mensura*, et plaide donc pour l'appellation *dupla* appliquée à la *sesquialtera* comme à la *proportio menor* des praticiens. Réciproquement, il préconise l'introduction de la « véritable » proportion sesquialtère, autrement dit de la mesure à cinq temps, dans les usages musicaux des symphonètes. Or, sa seconde critique implicite porte précisément sur la limitation dommageable de la « battue inégale » aux seules mesures ternaires en contexte mensural, et sur la négligence totale dont souffrent à ses yeux les rythmes à cinq temps de la part des symphonètes.

Il s'appuie pour le prouver sur les dernières mesures en *noema* (prononciation syllabique homophonique) du motet *Gaude Barbara*, du compositeur picard Jean Mouton (1459-1522). Le motet en question connut une certaine fortune dans la littérature musicale espagnole au XVI[e] siècle : extrait de la collection anthologique des *Motetti de la corona* publiée pour la première fois par Ottaviano Petrucci en 1514,[311] il servit de matériau à Cristóbal de Morales pour sa messe-parodie, la *Missa Gaude Barbara*,[312] qui réemploie dans plusieurs sections ce motif rythmique final, en particulier au *Gloria* (*Cum sancto spiritu*) et au *Sanctus* (*Hosanna*), avant que le *Benedictus* de cette même messe ne fût à son tour mis en tablature par Miguel de Fuenllana.[313] En somme, l'extrait constituait, comme les numéros de la *Missa de Beata Virgine* de Josquin Desprez que nous avons cités, un matériel d'élaboration classique pour les contemporains de Salinas.

Le mètre poétique des derniers vers du motet (a), identique à celui de l'exemple latin fourni par Salinas (b), correspond à un dimètre péonique redoublé, constitué d'un péon quatrième suivi

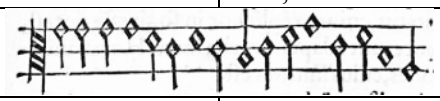
311 *Motetti de la Corona*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1514 et Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, Rome, 1526.

312 Cristóbal de Morales, *Christophori Moralis Hyspalensis missarum liber secundus*, V. et L. Dorico, Rome, 1544 et Jacques Moderne, Lyon, 1551.

313 Miguel de Fuenllana, « Benedictus de la missa Gaude Barbara. Morales », *Libro de Musica par Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, Martin de Montesdoca, Séville, 1554, f° 7.

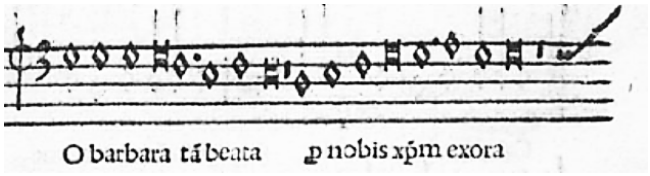
d'un péon tiers, et on y adaptera, en suivant les indications du traité, une battue sesquialtère commençant par un posé (3θ:2α) :

|: ˘˘˘— | ˘˘—˘ :|
(a) *O Barbara tam beata / Pro nobis Christum ex ora*
(b) *Facilitas moderata / Fuit et est mihi grata*

Poterit […] quartus in prima percuti, si cum tertio misceatur ; in cantum hoc modo	On pourra […] percuter ce quatrième [péon] sur la première [syllabe], lorsqu'il est mêlé au [péon] tiers, comme dans ce chant :
	
et in verbis sic	Et comme dans ces paroles :
Facilitas moderata fuit et est mihi grata:	
quae si cum cantu repetantur absque silentio, aures mirifice demulcebunt, quanquam hunc cantum Ioannes Motonius ad terna tempora plaudit in ea cantione, quae incipit, Gaude Barbara, producta vltima syllaba in vtroque paeone tertio vsque ad tria tempora. (V, 20, p. 275)	Qui, répétées sans silence avec leur chant, adoucissent merveilleusement l'oreille, bien que Jean Mouton batte ce chant à trois temps dans la chanson commençant par *Gaude Barbara*, la dernière syllabe de chaque péon tiers y étant prolongée jusqu'à trois temps.

L'exemple de Salinas combine effectivement la partie d'altus avec la clausule de ténor des dernières mesures du motet, en restituant son rythme péonique : il lui suffit pour cela de supprimer les deux temps silences « volontaires » par lesquels le symphonète égalisait le dimètre péonique sur douze temps. Il est vrai que la notation mensurale en *proportio tripla* (𝅜3), par l'emploi des points de division (*punctus divisionis*), et les phénomènes d'altération (doublement de valeur) affectant certaines semi-brèves, invitait à traduire comme une succession de quatre groupements ternaires chacun de ces dimètres péoniques :

|: ˘˘˘|—˘|˘ — | — x :|



Jean Mouton, Motet *Gaude Barbara*, in *Motetti de la Corona*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1514, Altus, f° 34r.

L'égalisation ternaire des pieds pentachrones était donc intrinsèquement liée au système de notation lui-même, qui redoublait la confusion lexicale identifiant la proportion « sesquialtère » avec le rythme ternaire. À l'inverse, la promotion du mètre péonique chez Salinas devait s'accompagner d'une réforme de la notation, fondée sur l'égalité stricte des minimes comme représentations fidèles du *tempus minimum*.



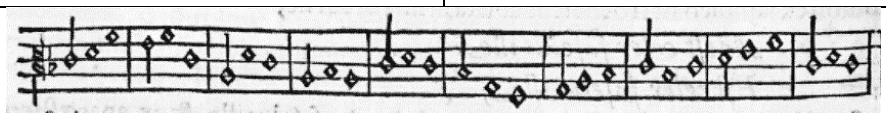
Jean Mouton, final du motet *Gaude Barbara*, in *Opera Omnia,* vol. 21, Monumentos de la Musica Española, Rome, 1962, p. 141.

Les chansons à cinq temps du Cancionero de Palacio *: des modèles de contrafacture ?*

Le recueil connu sous le nom de *Cancionero Musical de Palacio* (Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid, *ms 2-I-5*), principale source de la musique vocale profane espagnole du XV^e^ siècle avec le *Cancionero de la Colombina*, comprend quelques 458 pièces vocales (*villancicos*, *estrambotes*, *canciones*), dont une grande partie est anonyme, mais dont une autre est due à quelques-uns des compositeurs de la cour des Rois Catholiques, de celle du Duc d'Albe, et des grandes cathédrales de la péninsule, comme Juan de Urrede (c. 1430-c. 1482), Francisco de la Torre (c. 1460-1504), Juan de Anchieta (c. 1462-1523), Pedro de Escobar (1465-1535), Juan del Encina (c.

1468-1533) et Francisco de Peñalosa (c. 1470-1528). Certains chercheurs se sont appliqués à retrouver les traces d'une influence arabe sur le contenu du *Cancionero*, relevant notamment la proximité des formes poétiques employées avec le *zéjel* arabo-andalou.[314] D'une manière générale, la question de l'origine traditionnelle de certaines mélodies du recueil a donné lieu à des débats méthodologiques entre chercheurs.[315] Ces enquêtes on relevé les concordances existant entre deux des mélodies citées par Salinas dans ses chapitres sur les rythmes et les mètres à cinq temps, et celles de deux *canciones* du manuscrit, la comparaison des versions pouvant induire, selon certains, l'existence d'une tradition orale polymorphe, expliquant à la fois leurs divergences, et l'absence de toute référence explicite au *Cancionero* de la part de Salinas. À mon sens, cependant, le léger décalage que les deux exemples de Salinas peuvent présenter avec la tradition du *Cancionero* n'est que l'effet secondaire d'une déviation de l'intérêt sur la forme métrique elle-même, et sur ses capacités à assumer un contenu spiritualisé.

Le *Cancionero de Palacio* offre en tout neuf exemples de compositions métriques à cinq temps,[316] probablement les seules dont les sources européennes aient gardé la trace avant le XIX[e] siècle, et deux d'entre elles présentent une concordance mélodique ou textuelle avec le *De Musica*. La première, signalée par Juan José Rey, Dionisio Preciado et Manuel Morais,[317] a pu être établie en confrontant la mélodie dont Salinas se sert pour illustrer le rythme bachique, et celle de la *canción* anonyme *Y haz jura Menga* incluse dans le *Cancionero* :

Cum melo tale, quod ex cantilena quadam Hispanica desumptum est, cuius inter metra fiet mentio.	Le voici [le rythme bachique] avec une mélodie tirée d'une certaine chanson espagnole dont il est fait mention au livre des mètres :
 (V, 20, p. 272)	

[314] Julian Ribera y Tarrago, *La música arabe y su influencia en la española*, Mayo de Oro, Madrid, 1985, p. 155-175.

[315] Marius Schneider, « Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio ? », *Annuario Musical*, VIII, 1953, p. 177-192 ; Miguel Manzano Alonso, « Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina ? », in Manuel Morais (éd.), *La Obra Musical de Juan del Encina*, Diputación Provincial de Salamanca, 1997, p. 17-26 ; Dionisio Preciado, « Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español », *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente (Salamanca, oct.-nov. 1985)*, Ministerio de la Educación, Madrid, 1987, vol. 1, p. 171-183.

[316] Il s'agit des n° 13, 58, 59, 102, 151, 177, 197, 335 et 426 dans la classifiaction de Barbieri (*Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, éd. Francisco Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1848).

[317] Juan José Rey, *Danzas cantadas en el renacimiento español*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1978, p. 32 ; Manuel Morais, « A Questão rítmico-métrica na interpretação do *Cancionero Musical de Palacio* », *Revista Portuguesa de Musicologia*, n° 4-5 (1994-1995), p. 17-51 ; Dionisio Preciado, *op. cit.*, p. 173.



Cancionero musical de Palacio, f° 208v

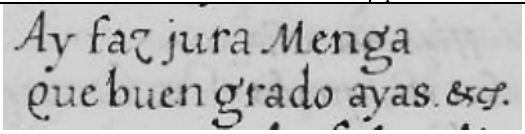
Or cette concordance est explicitement confirmée par Salinas dans ses *Additiones* manuscrites à l'exemplaire de Harvard. Il est vrai que Salinas avait négligé d'en livrer le texte espagnol dans son traité imprimé, où il préférait en donner une version latine *a lo divino*, vraisemblablement de sa propre main :

Amica quiete impudici carebunt amorem fugantes quieti manebunt Deo iubilantes.

Sur ce modèle, il encourageait d'ailleurs son lecteur à la composition d'autres mètres de ce genre :

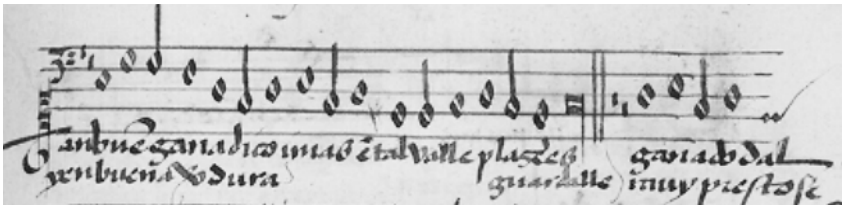
Et decem bacchios continuare voluimus, quanquam adhuc nullum metrum aut versum hoc solo pede currentem inuenimus, sed inueniri posse non inficiamur, si per se a perito versificatore aut cum alijs rite colligetur. (V, 20, p. 273)	Nous avons volontairement placé dix bachiques à la suite, bien que jusqu'à présent nous n'ayons pas trouvé de mètre ou de vers courant sur ce seul pied ; mais nous ne nions pas qu'on puisse en inventer, si un habile versificateur les enchaîne convenablement, seuls ou mêlés à d'autres.

La promotion des modèles métriques sur des mesures à cinq temps est, on le voit, accompagnée d'exhortations à les imiter, et à y accoler un texte à vocation spirituelle. Cet objectif passe ici au premier plan, Salinas renvoyant son lecteur au sixième livre pour une citation complète de la chanson (« *cuius inter metra fiet mentio* », V, 20, p. 272), qui finalement n'y apparaîtra pas. Aussi la note manuscrite ultérieure à la publication témoigne-t-elle de l'exigence de Salinas à présenter les deux faces, *a lo profano* et *a lo divino*, de ses modèles métriques :

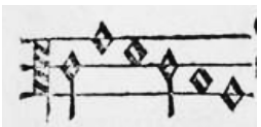
Eiusdem lib. [V] c. 20 pag. 272. Diximus quendam cantilenae modum, qui positus est illic, ex cantilena quadam Hispanica desumptum fuisse : cuius haec sunt verba.	Au même livre [V], chp. 20, p. 272 : nous disions que la mélodie de la chanson placée ici était tirée d'une certaine chanson espagnole. En voici les paroles :
 (*Additiones*, f° 12v)	

L'appareil de fabrication de chansons spirituelles en rythme bachique se trouve encore complété, dans le traité, par des règles précises concernant la battue adaptée à ce type de mètre : Salinas propose de placer la percussion sur la seconde syllabe (la première longue), de manière à éviter à la fois l'effet de syncope provoqué par la percussion de la brève (« *non in prima brevi propter duarum longarum, quae sequuntur suspensionem, quam syncopen practici vocant* », V, 20, p. 273), et pour éviter la confusion avec le crétique que provoquerait une percussion sur la troisième syllabe du bachique (« *nec in tertia quia concurrit cum cretico* », *ibid.*). Rien n'est négligé de ce qui peut contribuer à intégrer ces rythmes au même degré de noblesse théorique que l'ensemble des pieds traditionnellement usités.

La seconde concordance concerne la chanson *Tan buen ganadico* de Juan del Encina, dont l'incipit textuel apparaît bien chez Salinas, mais accompagné d'un exemple musical non conforme à la version du *Cancionero*. L'original présente un soin remarquable dans la notation de la « proportion sesquialtère » au sens métrique de l'expression, en utilisant le signe 3^2 et en plaçant trois temps de silence initiaux correspondant à la *thesis* du mètre : il s'agit là, à mon sens, d'un témoignage exceptionnel des tentatives d'inscription, dans le système de notation mensurale, d'une *praxis* liée aux rythmes à cinq temps, et issue d'un courant poético-musical favorable à la résurrection des mètres antiques, comme nous l'avons déjà vu pour les mètres anacréontiques. La différence entre la version d'Encina et de celle de Salinas tient à la fois au choix du mètre musical, et à la mélodie sur laquelle il s'adapte : alors que le premier avait opté pour une version palimbachique du mètre poétique (— —⏑) (a), Salinas en donne quant à lui une version bachique (⏑— —) (b) :



(a) Juan del Encina, « Tan buen ganadico », *Cancionero de Palacio*, f° 280



(b) Salinas, « Tam buen ganadico », VI, 13, p. 337.

La battue préconisée pour chacun des deux mètres, si elle les oppose d'un point de vue métrique, les assimile d'une point de vue rythmique, comme c'était le cas pour le trochée et l'iambe, ou encore le dactyle et l'anapeste :

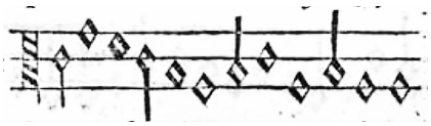
		↑	↓	
Palimbachique		—	—	∪
Bachique	∪	—	—	

Cette comparaison ne fait que confirmer la remarque faite par Salinas à la fin du chapitre concernant les mètres à cinq temps. Selon lui, la permutation entre ces deux pieds, en vertu de la « sympathie » qu'ils entretiennent, se réalise plus aisément en contexte vernaculaire qu'en latin, grâce à la neutralité des syllabes :

Hoc etiam admonere lectorem volumus, facilem esse transitum a metris bacchiacis ad ea, quae constant palimbacchijs: vnde frequenter bacchiaca ad palimbacchia transire solent, tanquam ad magis auribus grata propter eorum sympathiam. (VI, 13, p. 340)	Nous voulons rappeler au lecteur qu'il est aisé de passer des mètres bachiques à ceux qui comportent des palimbachiques : d'où le fait qu'on transpose souvent des bachiques en palimbachiques, plus agréables à l'oreille, en vertu de leur sympathie.

Au fond, il nous persuade lui-même que l'inversion du mètre est un élément supplémentaire à maîtriser, dans la confection de mélodies sur des mesures pentachrones, tout comme l'est le transfert du texte original (le palimbachique d'Encina) sur une mélodie nouvelle adaptée à ce nouveau mètre, une mélodie qui se trouve appartenir à une autre chanson espagnole :

De rosas y flores que cria el verano



(VI, 13, p. 337)

La manipulation des textes et des timbres passe donc par la maîtrise de techniques ciblées, auxquelles on pourra soumettre également le mètre palimbachique de la chanson d'Encina, et c'est à travers cette dernière opération que l'on saisira les enjeux réels de ces exercices : au terme du processus, apparaîtra la réalisation d'une hymne ou chanson spirituelle latine, destinée à usage rituel bien précis.

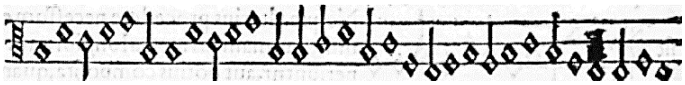
La battue qui convenait pour la *canción Tan buen ganadico* dans la forme que Juan del Encina en avait donnée correspond à celle d'une autre chanson espagnole, dont la forme poétique, comparée à celle de la majorité des exemples du traité, est exceptionnellement étendue. Appartenant au genre de la « chanson de mal-mariée », elle se compose de deux tétramètres palimbachiques, suivis d'un dimètre catalectique final, un appendice métrique que la théorie classique désigne comme « épode » :

— — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — — ⏑

⏑⏑ — ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — — ⏑

— — ⏑ — —

Casó me mi padre con un caballero
Cada hora me llama hija de un pechero
Y yo no lo soy



Salinas propose une version *a lo divino* de cette même strophe, spécialement dédiée au culte marial, plus précisément aux fêtes de l'Assomption (« *ad quos modulos haec metra in Deiparam Virginem cani possunt* », VI, 13, p. 338), et dont il a vraisemblablement composé lui-même les paroles à partir de l'hymne *Dignare me* :

Dignare me virgo laudare te semper
Et da mihi robur ut victor adversus
Hostes tuos sim

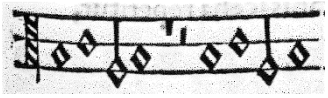
Nous avons déjà présenté l'hymne mariale *Dignare me* et son emploi comme *cantus firmus ostinato* dans une version de style motétique due à Diego Ortiz. Comme chez Ortiz, le traitement suggéré par Salinas de l'hymne *Dignare me* illustre bien le passage d'une forme micro-métrique (les quatre syllabes que comptent les deux premières *cola* de l'hymne) à une macro-structure musicale, mais les procédés proposés par l'un et l'autre sont rigoureusement opposés : alors que pour le « symphonète » Ortiz, la dimension minimale du mètre le rendait apte à soutenir par sa répétition une élaboration contrapuntique de plus grande envergure, pour le « phonasque » Salinas, il s'agit de construire une forme poético-musicale à vocation liturgique ou para-liturgique, propre au chant d'assemblée, en conservant la quantité légitime du mètre originel.

Sous sa version traditionnelle, chantée « tous les jours à l'église » (« *quae quotidie in Ecclesia panguntur* », VI, 13, p. 337), l'hymne présente une suite de monomètres palimbachiques hypercatalectiques, et « débute préférentiellement sur un posé, afin d'y finir également » (« *hic cantus melius incipit a positione manus, vt in eam desinat* », VI, 13, p. 337) :

↓↑ ↓

|:— — ⏑ | — (xxx) :|

Dignare me / Laudare te



Mais le texte de l'hymne va subir une expansion lui permettant d'atteindre les dimensions du tétramètre, soit un horizon de perception particulièrement valorisé, et de s'adapter ainsi sur la mélodie de la chanson de mal-mariée, suivant une technique de contrafacture tout à fait typique de la démarche de Salinas. On peut distinguer techniquement les étapes suivantes dans la confection de la chanson spirituelle latine *Dignare me*, d'après l'hymne du même nom : identification du mètre original ; remplacement des « silences nécessaires » par ses sons ; adjonction de séquences verbales sur ces sons (trope) ; adaptation au timbre profane préexistant. Ce processus d'extension requiert un déplacement de la percussion initiale de l'hymne, dont la battue devra être inversée, en posant la deuxième longue, afin de satisfaire à la règle du posé final :

Y yo no lo soy

↑↓ ↑↓

– – ◡ – –

La chanson spiritualisée *Dignare me*, hybridation originale entre des éléments antiques et modernes, profanes et sacrés, régionaux et universels, se présente ainsi comme le résultat élaboré de l'ensemble des processus poïétiques décrits par Salinas et qui, dans le contexte des réformes culturelles du XVI[e] siècle, appartiennent aux enjeux principaux de l'*ars rhythmica*.

3.2. Le mètre comme interface entre profane et sacré

Procédés de contrafacture

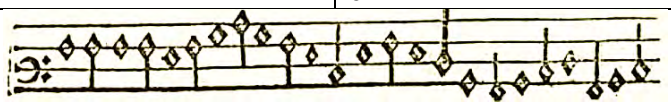
Pour Salinas, les exemples de psaumes, d'hymnes ecclésiastiques et de chansons vernaculaires, en intime corrélation suivant le principe *a lo profano/a lo divino*, ont une double fonction, l'une manifeste, et l'autre cachée : représentatifs du phénomène métrique, ils permettent une mémorisation aisée des principaux mètres antiques ; mais une fois dégagées les manipulations musicales et textuelles dont ils sont le théâtre, ils apparaissent comme des modèles d'élaboration de « cantiques nouveaux » à destination des politiques réformées. Or, la transition entre modèles antiques, *patterns* traditionnels et cantiques futurs entraîne des chocs sémantiques parfois importants, et la juxtaposition des significations successivement attribuées au même schéma métrique met à jour des contrastes pour le moins frappants.

La doctrine de l'*accomodatio* invitait à imiter consciemment certains modèles poétiques et musicaux bien diffusés dans la culture commune, et suivait en cela les procédés de permutation de textes déjà ancrés dans les pratiques populaires. Dans le cadre de la réforme des textes destinés

à supporter l'expression de la foi, l'Église, on le sait, héritait des procédés de « contrafacture » déjà bien connus des fraternités médiévales italiennes et espagnoles :

> Vernacular hymns had been an important element of lay religious culture in the late Middle Ages, associated in particular with fraternities. In thirteenth-century Italy, the fraternities sang laude, hymns which were often pious counterfeits of the popular songs of the time. This practice continued into the modern period. […] In Spain about the year 1500, the Franciscan Amborio Montesino wrote hymns which were 'spiritually counterfeited' (*contrahechos a lo divino*).[318]

Chez Salinas, la permutation des textes ne fait que s'ajouter aux variations historiques ou régionales des significations « éthiques » rattachées à tel ou tel mètre, et que révèle la dimension philologique de sa démarche. De tels glissements sémantiques apparaissent de manière particulièrement nette dans les usages sacrés et profanes, païens et chrétiens, du mètre ithyphallique (succession de trois trochées) :

Secundum est admodum celebre constans vna dipodia, et dimidia seu tribus pedibus simplicibus, quod Ithyphallicum ab obscoenis phallorum imagunculis, puto, quas in Dionysijs cum cantu circumferebant : quale est illud quod metrici scriptores afferunt.	Le second est fort répandu, et comporte une dipodie et demie, ce qui équivaut à trois pieds simples. On l'appelle ithyphallique, sans doute en référence aux petites effigies obscènes de phallus qu'on portait à la ronde en chantant pendant les Dionysies,[319] tel celui que produisent les auteurs d'*ars metrica* :
Bacche Bacche Bacche ;	
Simile huic Italo.	Similaire en italien à celui-là :
Dali dali dali :	
In quo metri genere multi cantus apud Hispanos instituti reperiuntur, qualia sunt haec	Beaucoup de chansons sont construites sur ce genre de mètre chez les Espagnols, comme celle-ci :
 *Penso el mal villano* *Que yo que dormia* *Tomo espada en mano,* *Fuesse andar por villa.*	
Quo metri genere constare videtur Hymnus ille licet cacometer.	Dont le genre de mètre peut se voir en cette hymne cacométrique :
Aue maris stella Dei mater alma.	
Ad hunc enim cantum aut huic similem in Ecclesijs quibusdam cathedralibus pangi solet diebus inter octauas festiuitatum Deiparae virginis. (VI, 6, p. 305-306)	Aussi sur ce timbre, ou d'autres similaires, est-il d'usage de chanter dans certaines églises cathédrales, les jours situés entre les octaves de la fête de l'Assomption de la Vierge.

Ce type de juxtaposition met en évidence l'indépendance du sens et du mètre, et les possibilités infinies de permutation linguistique qu'autorise une telle indépendance. Le mouvement du texte traduit en même temps la convergence de ces usages divers en direction

[318] Peter Burke, *Popular culture, op. cit.*, p. 233.

[319] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Se llama *itifálico*, probablemente por los obscenos amuletos fálicos que se llevaba al cuello en las fiestas dionisíacas » (p. 530).

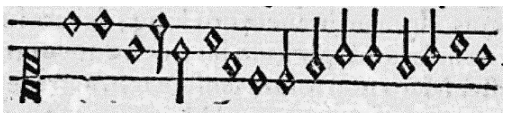
d'une fonction plus que toute autre valorisée : la liturgie des fêtes pour la Vierge Marie. La messe *De Beata Virgine* de Josquin Desprez, son motet *Praeter rerum seriem*, les hymnes *Ave maris stella* et *Alma Redemptoris mater* prenaient place chez Salinas dans une série de références au culte marial très ancrées dans la culture populaire. Pour la confection de la chanson spirituelle latine d'après l'hymne mariale *Dignare me*, il n'hésitait pas à réemployer le mètre et la mélodie associés dans l'imaginaire de ses lecteurs espagnols à une « chanson de mal-mariée ». Peter Burke a rappelé que ce type d'inversion de valeurs est typique des procédés réformistes :

> Since love-poetry had borrowed from religious language, it was not difficult to turn it back to religious use, and praise the Virgin Mary instead of a worldly love.[320]

Une autre chanson de mal-mariée connaîtra un destin similaire. Parmi les nombreux timbres mélodiques présentés par Salinas, celui de la chanson *Mal haya quien a vos casó* apparaît comme l'un des plus polyvalents, et permet en particulier de préciser les procédés d'expansion métrique et de permutation textuelle dont le *Dignare me* avait déjà fourni le modèle. Le timbre en question correspond en effet à la forme musicale du vers le plus important, l'hexamètre dactylique, dont la version « héroïque » est illustrée par le premier vers de l'*Énéide* de Virgile :

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris
—∪∪|—∪∪|——|——|—∪∪|—∪
Mal haya quien a vos caso la de Pedro borreguero
——|—∪∪|——|—∪∪|∪∪∪∪|—∪

La *cantilena* espagnole est ainsi notée :



(VI, 9, p. 320)

Mateo Flecha en avait déjà donné une version polyphonique, aujourd'hui perdue, mais dont Miguel de Fuenllana avait fourni une transcription pour voix seule et vihuela :

[320] Peter Burke, *op. cit., ibid.*



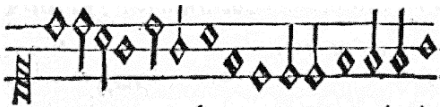
Miguel de Fuenllana, *Libro de Musica par Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, Martin de Montesdoca, Séville, 1554, « Villancico a quatro de Flecha » f° 140r-141r

Salinas souligne particulièrement la valeur du modèle musical qu'il propose, et qui agit comme une interface entre une forme métrique universelle et des réalisations linguistiques toujours idiomatiques et singulières :

Ad quem, ut diximus, omnia verba cuiuscunque idiomatis hoc metri genere composita cantari poterunt, vel potius omnium verborum periodus, quae ad hunc cantum aptari poterit, erit versus hexameter : non enim versus aut metra alicuius sunt idiomatis, sed numeri musici aut cantus, quorum legibus verba constringuntur. (VI, 9, p. 321)	Sur quoi l'on pourra chanter, comme nous le disions, toutes les paroles composées sur ce genre de mètre, quelle qu'en soit la langue ; ou plutôt, toute période verbale qui pourra s'adapter à ce chant sera un vers hexamètre. En effet, les vers ou les mètres ne sont pas propres à certaines langues, au contraire des rythmes musicaux et du chant, qui restreignent les mots sous leurs lois.

Le *tono* a donc pour première fonction pédagogique d'illustrer musicalement les vers classiques et leurs variantes : Salinas y associe d'ailleurs dans le même chapitre d'autres vers de Virgile, tirés soit de l'*Énéide* (X, 234), soit des *Bucoliques* (Églogue III).

La seconde fonction pédagogique du *tono* sera de fournir un standard mélodique adapté à d'autres formes métriques apparentées. En l'occurrence, Salinas le réemploie pour illustrer les mètres dactyliques de dimensions inférieures, comme le trimètre dactylique hypercatalectique, employé « chez les Espagnols en de nombreuses chansons populaires » (« *apud Hispanos multa vulgarium cantilenarum* », VI, 9, p. 318), et qui correspond exactement à l'heptamimeris du vers dactylique, ou encore le pentamètre dactylique hypercatalectique « très usité dans de nombreuses chansons vernaculaires » (« *in multis vulgaribus cantionibus utuntur* », VI, 9, p. 320), inférieur d'une syllabe à l'hexamètre, comme l'est le vers cité par le pseudo-Victorinus :

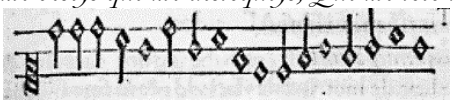

Alma parens genitrix divum decus oceano (VI, 9, p. 320)

À condition d'y opérer quelques solutions de longues, le vers espagnol suivant pourra s'y adapter :

Mas me querria un çatico de pan que no tu saludar (*ibid.*)

Ensuite, le timbre permet, en conservant strictement les mêmes dimensions de temps, d'adapter des vers espagnols dont le nombre de syllabes est différent. Aux seize syllabes du vers originel, répond ce vers excédentaire d'une syllabe :

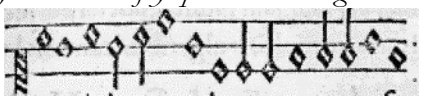
Ante me beseys que me destoqueys, Que me toco mi tia



(VI, 9, p. 321)

Ou celui-ci, qui n'en compte que quinze, et pour lequel Salinas propose une variante mélodique :

Ay amor como foys puntoso la darga dandeta



(VI, 9, p. 321)

Enfin, les concordances tracées par Margit Frenck pour certaines citations du *De Musica* nous montrent bien le type de réemploi spirituel dont elles pouvaient faire l'objet.[321] On trouve ainsi dans le *Cancionero de Nuestra Señora* de 1591 une version *a lo divino* de la même chanson :[322]

Al tono de la de Pedro el borreguero
Bien aya quien a vos pario
Rey del reyno duradero
Bien aya quien a vos pario
Sacratissimo cordero

C'est peut-être dans le rapprochement entre ces sources qu'apparaît le mieux la face politique du projet de Salinas : son *ars rhythmica* et ses exemples apparaissent à la fois comme une boîte à outils et un manuel de confection d'hymnes et de chansons spirituelles, détournant à des fins réformatrices les *patterns* véhiculés par la tradition.

321 Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, vol. 1, p. 197.

322 *Cancionero de Nuestra Señora en el qual ay muy buenos Romances, Canciones Y Villancicos. Aora nuevamente añadido*, Veuve de Hubert Gotart, Barcelone, 1591, f° 12v.

La place du mètre dans les politiques réformatrices : la psalmodie

Occupant tout l'espace des trois derniers livres à exposer, commenter et amender la doctrine rythmique de saint Augustin, Salinas relègue aux zones paratextetuelles de la préface à l'ouvrage (f°4v-5r) et du chapitre introductif à l'*ars metrica* (VI, 1) ses positions sur l'utilité (*utilitas*) de la musique et sur la « préférence » pour le mètre, seuls équivalents aux riches réflexions esthétiques du sixième livre du père de l'Église. Les textes en question présentent d'ailleurs des caractères topiques bien marqués, qui les éloignent quelque peu de leur modèle : l'utilité religieuse de la musique s'appuie non seulement sur l'autorité de saint Augustin, mais aussi sur celles de saint Hilaire et saint Jerôme, alors que la *disputatio* autour de la préférence pour le « thème naturel », plagiat du *Dodécachordon* de l'humaniste Glarean, fait référence à Fabius Quintilien et à Aristote. Via ce dernier en particulier, ces réflexions côtoient de près la philosophie morale et politique, que ce soit pour évoquer les rapports de la discipline avec la gymnastique ou la médecine, ou pour éclairer les aspects psycho-physiologiques de l'obsession musicale. Si la philosophie qui s'en dégage restitue bien les principaux traits d'une esthétique néo-augustinienne du rythme, elle les inscrit surtout dans des préoccupations communes à tous les mouvements réformés du XVI^e^ siècle, concernant en particulier la promotion du chant des psaumes et des hymnes en contexte scolaire. Ces mouvements s'appuient sur une exégèse biblique qui enquête sur les conditions d'interprétation musicale de la psalmodie hébraïque :

Nulla enim tam barbara gens vnquam inuenta est, quae deos, quos coleret, non metris ac canticis veneraretur. Quod maximae curae fuisse Graecis et Romanis, eorum narrant historici : sed multo magis id populum Hebraeum, qui verum eum agnouit et coluit, curasse compertum est. Nam Salomonis in templo non pauciores, quam ducentos et triginta octo cantores, inter quos nouem erant archipsaltae, et genus omne musicorum instrumentorum sacrae paginae fuisse testantur. Christianus autem populus non dubium, quin Hebraeum Ecclesiasticorum cantuum grauitate ac dulcedine superarit : de quo Cythara psallendi peritissimus Dauid prophetico sermone dixisse videtur in Psalmis, Beatus populus, qui scit iubilationem. […] Et duo Ecclesiae lumina Gregorius, et Ambrosius quantum musicam ad religionis augmentum prodesse iudicauerint, plurimis canticis Hymnorum a se compositis testati sunt, quae adhuc alterius Mediolani, et alterius Romae canuntur. (f° 4v-5r)	On n'a jamais trouvé de peuple si barbare qu'il ne vénère les dieux qu'il cultive avec des mètres et des chants. Que les Grecs et les Romains y aient porté le plus grand soin, les historiens nous le rapportent : mais il est sûr que le peuple hébreu s'en occupa bien davantage encore, lui qui connut et honora le vrai [dieu]. Au temple de Salomon, il n'y avait pas moins de deux cents trente-huit chanteurs, dont neuf archipsaltes, et toutes sortes d'instruments musicaux, comme en témoignent les saintes Écritures. Mais le peuple chrétien a sans doute dépassé les Hébreux en son chant ecclésiastique, par sa gravité et sa douceur : l'admirable David en psalmodiant sur sa Cythare l'avait prophétisé dans le Psaume « Bienheureux le peuple qui connaît le *jubilus* ». […] Quant à Grégoire et Ambroise, ces deux flambeaux de l'Eglise, qui jugèrent bien grand le profit que la musique apportait à la religion, on sait qu'ils composèrent les mélodies de nombreux hymnes qui sont encore chantés, les uns à Milan, et les autres à Rome.

Ces déclarations n'avaient rien d'original, et des formulations semblables apparaissaient déjà, entre autres, chez Gaffurio et Glarean (*Dodecachordon*, II, 38, p. 176), ou encore en préface aux manuels plus récemment diffusés dans les centres scolaires sous influence romaine, comme les *Erotemata musicae practicae* que Lucas Lossius (1508-1582), professeur de Joachim Burmeister, publie en 1563 :

Nam Psalmodia usitata semper in Ecclesia Dei fuit, atque ad eam Propheta David horatur, cum inquit : Cantare Domino canticum novum, & in Psalmis iubilate nomini sancto eius. Rectem igitur haec iucundissima & utilissima ars, unà cum caeteris disciplinis liberalibus, in scholis traditur iuventuti, ut motus in ferocioribus naturis ea sedentur, commodius tolerentur graves occupationes & curae, in Ecclesia, repusblicis & scholis, atque admiranda beneficia Dei, exhibita nostris celebrentur & conserventur in publicis congressibus. (Lucas Lossius, *Erotemata*, 1963, n. p.)	Car la psalmodie fut toujours en usage en l'Église de Dieu, et honorée de son prophète David, lorsqu'il dit : « Chantez à Dieu un cantique nouveau, et acclamez dans des Psaumes son saint nom. » Il est bon que cette discipline très belle et très utile, ensemble avec les autres arts libéraux, soit apportée à la jeunesse dans les écoles, de sorte qu'en retenant le mouvement des natures les plus sauvages, celles-ci puissent supporter des soins et des occupations plus graves, en l'Église, dans la république et dans les écoles.

Le recueil pédagogique de Lossius se ferme sur des illustrations musicales à quatre parties des six principaux « genres de carmes » employés en particulier dans les odes d'Horace.[323] Les mises en musique de Petrus Tritonius y sont privilégiées, et on y retrouve notamment la strophe sapphique *Iam satis terris* telle que la cite Salinas. Une influence directe de Lossius sur le théoricien espagnol n'est pas à exclure, mais c'est d'une manière générale dans des « politiques du mètre » très semblables que s'inscrivent les deux auteurs : la manière dont Lossius traite les textes poétiques associés à ces mélodies, en alternant les versions antiques dues à Horace ou Martial et les versions spiritualisées empruntées à Luther ou à d'autres poètes néo-latins, offre des parentés évidentes avec les manipulations mélodiques et textuelles auxquelles Salinas soumet ses exemples musicaux.

Le psaume « De Profundis » de Luther à Salinas

Nous avons déjà présenté le cas d'école qu'offrait l'ode d'Horace *Lydia dic per omnes* dans la tradition scolaire germanique dont Salinas apparaît comme un relais important, ainsi que les exercices d'égalisation auxquels son premier vers donnait lieu. Pour Salinas, l'égalisation de ces mètres choriambiques mixtes concernera aussi la première *cola* du second vers de cette ode, par

323 Lucas Lossius, *Erotemata Mvsicae practicae : ex probatissimis qvibvsqve huius dulcissimae artis scriptoribus accuratè & breuiter selecta, & exemplis puerili institutioni accõmodis illustrata*, Johann von Berg & Ulrich Neuber, Nuremberg, 1563 : « Melodiae sex generum carminum usitatorium, in primis suaves, in gratiam puerorum secetae, & editae. Videlicet Hexametri. Elegiaci. Phalecii. Sapphici. Choriambici. Gliconici. MDLXIII. ».

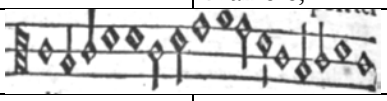
ailleurs identique à la première *cola* du mètre sapphique, car sa construction relève de la licence poétique : au lieu d'un choriambe de six temps (— ᴗᴗ —), son premier pied est formé d'un épitrite second (— ᴗ — —), pied de sept temps notoirement exclu du rythme musical :

— ᴗ — — | — ᴗ ᴗ — | | — ᴗ ᴗ — | (x) ᴗ — —
Te Deos oro, Sybarin | cur properes ᴗ amando

La solution musicale proposée ici par Salinas consistera en un alignement du rythme musical sur le tétramètre choriambique pur, par abréviation de la troisième syllabe de l'épitrite :

— ᴗ ᴗ — | — ᴗ ᴗ — | |— ᴗ ᴗ — |(ᴗ) ᴗ — —

Cette opération sera, comme l'égalisation préconisée pour le premier vers de l'ode, à nouveau illustrée par un exemple germanique, issu cette fois du répertoire religieux, plus précisément du chant des psaumes :

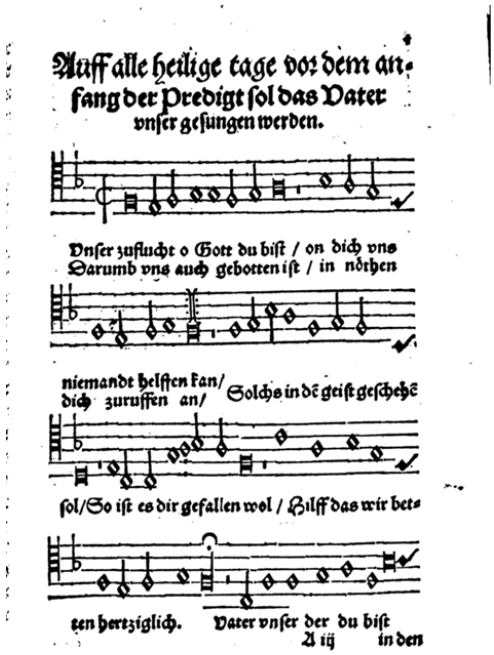
Quorum cantus is esse potest, ad quem inferioris Germaniae catholici vulgari sermone pangunt Psalmum piacularem omnibus notissimum, De profundis, interposito sono post tertium choriambum loco silentij, ad hunc modum,	On peut lui attribuer la mélodie sur laquelle les catholiques d'Allemagne du Sud chantent en langue vulgaire le psaume de pénitence bien connu de tous, *De profundis*, en interposant un son au lieu d'un silence après le troisième choriambe, de cette manière,
	
sub his verbis	Sous ces mots :
Aus hertzen grondt schrey ich zu dir.	
Quibus respondent haec Hispana	Auxquels correspond en espagnol :
De las honduras llamo a ti, oye me senor mio. (VI, 16, p. 349-350)	

La citation d'un psaume traduit en allemand mesuré semble suffisamment marquée du sceau du protestantisme luthérien pour que Salinas rassure d'emblée son lecteur sur l'orthodoxie de la référence. C'est que le psaume de pénitence connu en latin comme le *De profundis* (psaume 130), ainsi que ses adaptations vernaculaires et musicales, furent dès les débuts de la réforme protestante emblématiques des mimétismes engendrés par les rivalités confessionnelles, car il faisait partie, sous le titre *Aus tiefer Not*, des huit premiers cantiques allemands publiés par Luther en 1524. Théodore Gérold, dans son étude sur les cantiques réformés strasbourgeois, a pu ainsi relier l'exemple de Salinas à cette tradition protestante.[324] La politique du mètre mise en œuvre par les protestants s'appuyait sur une ambition de réforme du système de valeurs des populations chrétiennes :

[324] Théodore Gérold, *Les plus anciennes mélodies de l'église protestante de Strasbourg et leurs auteurs*, Paris, 1908, p. 58.

> Moyen de contestation de l'ordre établi, expression de la restructuration des communautés, le chant des cantiques, en public ou dans l'intimité domestique, à voix haute ou de manière intériorisée, en allemand presque exclusivement, est aussi le truchement par lequel s'opère la diffusion du discours réformateur et son intériorisation par les individus.[325]

Quoique le texte, la mélodie et le mètre que donne Salinas pour le chant du psaume 130 diffèrent de la version luthérienne de 1524, ils se rattachent néanmoins à une tradition protestante contemporaine de la version de Luther, puisqu'on les voit apparaître sous cette forme alternative, selon Théodore Gérold, dès 1525, dans un recueil fondateur pour la tradition évangélique strasbourgeoise, le *Strassburger Kirchen ampt*.[326] Le psaume 130 y côtoie une version métriquement apparentée du psaume 137 (*An Wasserflüssen Babylon*), également choriambique, citée par Edith Weber.[327] Mais ce timbre strasbourgeois se voit aussitôt récupéré par le camp catholique : il apparaît en première place du premier recueil catholique concurrent composé sur ce modèle, le seul sur cent treize recueils de cantiques en langue allemande publiés avant 1550[328] : le *Neu Gesangbüchlin Geistlischer Lieder* publié en 1537 à Leipzig par Michael Vehe (1485-1539), théologien catholique, nommé évêque auxiliaire de Halberstadt par Paul III peu avant sa mort. Le timbre musical s'y trouve néanmoins dissocié du texte du psaume 130, et appliqué au cantique *Unser Zuflucht o Gott du bist*, l'indépendance du timbre et du texte ne faisant que redoubler celle du mètre et de la mélodie :



Michael Vehe, *Neu Gesangbüchlin Geistlischer Lieder*, Leipzig, 1537, f° 4.

[325] Gerald Chaix et Patrice Veit, « Les cantiques dans l'Allemagne du XVI^e^ siècle : choisir son chant », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 98, 2 (1991), p. 231.

[326] *Teutsch Kirchen ampt mit lobsengen und götlichen psalmen wie es die gemein zu Straßburg singt und halt mit mer gantz Christlichen gebetten dann vorgetruckt*, Wolff Köppel, 1525 (je n'ai pas trouvé dans ce volume la concordance signalée).

[327] Edith Weber, *op. cit.*, p. 733.

[328] *Id.*, p. 232.

Des manipulations de ce genre deviendront courantes dans les politiques du mètre mises en œuvre par les réformateurs de tous bords, du psautier de Genève jusqu'aux *revival tunes* des *camp-meetings* américains ; ici et là, les mètres choriambiques tiendront d'ailleurs une place particulière. Leur comparaison révèlerait la communauté d'approche des hymnographes en la matière, mais déborderait le cadre de cette étude. En nous limitant à cet exemple précis, on pourra constater que le timbre strasbourgeois associé à la traduction luthérienne du psaume 130 a continué tout au long du XVI[e] siècle d'être employé comme *cantus firmus* par les compositeurs chargés de fournir du matériel aux assemblées scolaires et liturgiques des territoires réformés, avant de devenir au XVII[e] siècle le support de l'hymne de Johannes Gigas « *Ach wie elend ist unser Zeit* », employé notamment par Heinrich Schütz dans ses *Musicalische Exequien* en 1635.[329] Dans le seul recueil *Newe deudsche geistliche Gesenge CXXIII […] für die gemeinen Schulen* édité par Georg Rhau en 1544, le même timbre apparaît au ténor de deux compositions à quatre voix. La première, en contrepoint imitatif, est due à Benedicto Ducis, auteur des mises en musique d'odes d'Horace reprises notamment par Lucas Lossius à Lünebourg et intégrées en annexe à ses *Erotemata* de 1563. Le timbre reconnaissable au ténor s'éloigne cependant du modèle métrique et mélodique originel :



In *Neue deutsche geistliche Gesenge*, Georg Rhau, Wittenberg, 1544, éd. Johannes Wolf, in *Denkmäler deutscher Tonkunst*, *Erste Folge*, vol. 34, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1908, n° 74, p. 108.

[329] Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien 1*, *Concert in Form ein teuschen Begräbniss-Missa* : « *Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen* », in *Sämtliche Werke*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1892, vol. 12, p. 87.

La seconde version, due à Sixtus Dieterich, adopte quant à elle une écriture majoritairement homophonique, tout en faisant subir à son modèle métrique un type d'égalisation fréquent dans les chorals en vers octosyllabiques publiés par Georg Rhau, et qui consiste à n'allonger que la première et dernière syllabe du mètre (—∪∪∪∪∪∪—).[330] Malgré une plus grande fidélité à la forme mélodique, la dissolution du modèle choriambique y est tout aussi patente que chez Benedicto Ducis :



Id., n° 75, p. 109

La citation de Salinas semble donc le rapprocher de l'orthodoxie métrique et religieuse du cantique catholique de Vehe, tout en conservant le texte strasbourgeois du psaume 130. Sa source provient sans doute d'une tradition catholique alternative, et plus tardive que les précédentes. Ce n'est qu'au cours de la seconde moitié du siècle que la production de cantiques en langue allemande marquera un « modeste rééquilibrage au bénéfice de l'Allemagne catholique, de façon massive en Rhénanie inférieure, dominée par Cologne (17 impressions), et de manière plus diffuse dans le sud de l'Allemagne, en Autriche et en Bohême. »[331]

> Les recueils catholiques, qui se multipient après 1570 sans pour autant atteindre les chiffres de la production protestante, se situent donc à la fois en réaction et dans la dépendance des recueils et cantiques luthériens. L' « imitatio » est sensible dans la volonté de composer des cantiques qui s'appuient également sur l'Écriture […]. On la retrouve aussi dans la réutilisation de mélodies et de structures rythmiques directement empruntées aux modèles protestants.[332]

Quoi qu'il en soit, plus qu'une illustration, l'exemple fonctionne ici comme un modèle d'adaptation vernaculaire de chant para-liturgique, une pratique dont Salinas semble bien prôner

[330] Voir Edith Weber, *La musique mesurée à l'Antique en Allemagne*, p. 625 et 746.
[331] Gerald Chaix et Patrice Veit, *op. cit.*, p. 233.
[332] *Id.*, p. 239.

l'application en territoire hispanique, en fournissant à son tour une traduction castillane du distique psalmique allemand, qui pourra s'adapter au timbre strasbourgeois :

De las honduras llamo a ti / Oye me señor mío

Or, si des traductions à vocation herméneutiques avaient été tentées par Juan de Valdés et Juan Pérez,[333] si quelques poètes espagnols comme Jorge de Montemayor avaient exploré le genre de la paraphrase psalmique,[334] si les vihuelistes Alonso Mudarra, Diego Pisador et Miguel de Fuenllana avaient donné des versions musicales de certains psaumes, accusant une transposition domestique du chant davidique à la lyre,[335] il faudra attendre 1606 pour voir apparaître, dans une édition française et sous couvert d'un pseudonyme francisé, la première traduction intégrale du psautier en vers mesurés castillans, les *Salmos metrificados* de Jean le Quesnes ou Juan de Enzinas. Encore ce volume trahissait-il une appartenance aux milieux réformés, comme le confirme selon Louis Jambou le fait que ses vers s'adaptent parfaitement aux mélodies du psautier de Genève ;[336] mais il n'est pas sûr qu'une proposition semblable, même venant de l'abbé Salinas, ait été reçu en 1577 avec plus de bienveillance du côté orthodoxe, et celle-ci a sans doute pu contribuer à la rumeur d'un Salinas pursuivi par l'Inquisition, dont Sébastien Chièze se fera l'écho un siècle plus tard.[337] En revanche, les modalités d'utilisation du psaume 113, *In exitu Israel*, suggérées par Salinas, semblaient quant à elles plus conformes aux pratiques pédagogiques poétiques et musicales de l'Europe du Sud.

Le distique « In exitu Israel » : un archétype métrique

Au vu des manipulations dont il fait l'objet dans le sixième livre du *De Musica*, il semble que le psaume 113 devait prendre dans l'exposé de l'*ars rhythmica* un caractère particulièrement exemplaire. Cela était dû à la fois à l'usage universellement répandu de ses versets pour la mémorisation du neuvième ton psalmodique, dit *tonus peregrinus*, et aux propriétés mêmes de ce ton, faisant alterner à chaque distique deux terminaisons tonales distinctes, la première à la tierce mineure supérieure de la seconde. La nature antiphonale de la récitation psalmique, dont Salinas

[333] Juan Pérez, *Los salmos de David*, [Genève], Venise, 1557.

[334] Jorge de Montemayor, *Segundo Cancionero espiritual*, Anvers, 1558.

[335] Alonso Mudarra, *op. cit.*, III, n° 75-76 : « Nisi Dominus » et « Exurge quare » Diego Pisador, *op. cit.*, f° 16 : « Dixit Dominus » et « Yn Exitu Israel » ; Miguel de Fuenllana, *op. cit.*, f° 65 : « Lauda Syon : de Gombert ».

[336] Louis Jambou, « Psautiers en langue espagnole et mise en musique », in *Histoire, Humanisme et Hymnologie. Mélanges offerts au Professeur Édith Weber*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 1997, p. 123-130.

[337] Rudolf Rasch, « Music in Spain in the 1670s through the eyes of Sesbastien Chieze and Constantijn Huygens », *Anuario Musical*, n° 62 (2007), p. 107-108.

évoque par ailleurs la tradition romaine perpétuée aux églises de Tolède et de Sigüenza (II, 7, p. 53), renforçait également la perception des propriétés symétriques de ce distique.

Les manuels de musique du XVI[e] siècle, en particulier ceux destinés aux écoles catholiques d'Allemagne du Sud, comme les *Erotemata musicae practicae* de Lucas Lossius (1563), utilisaient souvent, à l'appui des préceptes, des énoncés mnémotechniques, comme ceux servant à assimiler les différents tons psalmodiques. Lossius propose ainsi, pour chanter chacun des huit tons, : *Adam primo homo ; Noë secundus ; Tertius Abraham ; Quatuor Evangelistae ; Quinque libri Moysi ; Sex hydriae positae ; Septem sunt scholae artes ; Sed octo sunt partes*. Le neuvième ton est le seul dont le vers mnémotechnique se confonde avec le psaume auquel il s'adapte réellement dans l'usage liturgique, ce qui en fait un objet musico-poétique à part entière, à la fois parfaitement singulier et indéfiniment transposable. Le distique psalmique en question, si connu qu'il n'est pas nécessaire pour Salinas de citer en entier son deuxième vers, est formé de deux hendécasyllabes :

In éxitu Israel de Aegýpto
Dómus Jácob de pópulo bárbaro

Il apparaît avec son ton psalmodique dans les *Erotemata* de Lossius sous la forme suivante :

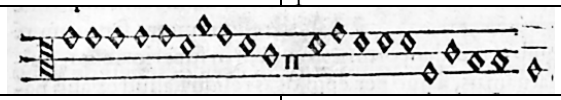
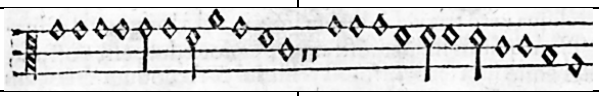


Lucas Lossius, *Erotemata*, *op. cit.*, n. p.

Salinas introduit ce psaume pour illustrer l'exposé du mètre molossique le plus long, l'octomètre molossique, qu'il associe par ailleurs à la *Romanesca* et à la version « majeure » du thème de *Las Vacas* :

|:— — —|— — —|— — —|— (xxxx):|

Octometrum nullum a poetis factum inueni, sed in cantu reperitur, vt paulo inferius ostendam, inuenitur etiam huius generis trimetrum hypercatalecticum tribus molossis et syllaba constans, cuius melodia eadem esse potest cum Psalmodia inter Ecclesiasticas omnium suauissima illius Psalmi diebus Dominicis cantari soliti	On ne trouve aucun octomètre chez les poètes, mais le trouve bien au chant, comme nous le montrerons plus bas, ainsi qu'une forme de trimètre hypercatalectique comptant trois molosses et une syllabe, dont la mélodie peut s'assimiler à celle de la psalmodie très douce que chantent les ecclésiastiques parmi d'autres les

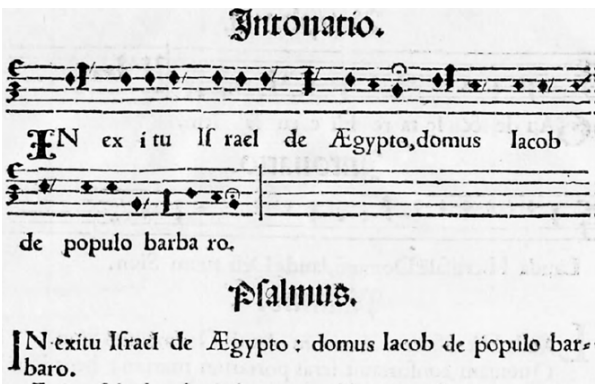
	dimanches :
In exitu Israel de AEgypto domus et caetera.	
Nisi quod haec libera est, illa vero metro astricta. Est autem huiusmodi	Excepté que celle-ci est libre, alors que celle dont nous parlons est contrainte au mètre, et elle se présente ainsi :
	
Ad quam melodiam aut paululum ab ea discrepantem Neapolitani pangunt eas, quas vocant stantias, quae quoniam versibus hendecasyllabis constant, vt vndecim sonos proferre queant, secundum molossum ditrochaeum faciunt, ad hunc modum	Sur cette mélodie, ou sur une à peine différente, les Napolitains chantent ce qu'ils appellent des *stanze*, qui sont composées de vers hendécasyllabes. Aussi, pour permettre d'en prononcer les onze sons, ils transforment le second molosse en ditrochée, comme suit :
	
Qui cantus discantibus, vt vulgo vocant, aptissimus est. (VI, 14, p. 341)	Ce chant se prête parfaitement à ce que le vulgaire nomme *discantar*.

L'ensemble des sources formant l'intertexte de cette citation permet de retracer les étapes successives suivies dans l'assimilation mémorielle, la transformation métrique et l'élaboration musicale d'un matériel unique, en repérant les grandes distinctions binaires qu'illustrait cette progression : prononciation libre ou mesurée, chant à l'unisson ou en consonances, uniforme (*musica choralis*, *cantus planus*) ou multiforme (*musica figuralis*, *cantus figuratus*).

De la récitation libre à la prononciation mesurée

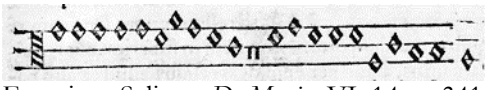
La première opposition mise en évidence par l'exemple du psaume 113 concerne le passage d'une prononciation « libre » à une prononciation « mesurée », ou selon les termes de Salinas « astreinte au mètre » (*metro astricta*). Elle apparaît nettement en comparant la notation neumatique avec la version molossique de Salinas. Si dans la première un neume est affecté à chaque syllabe, la seconde offre dix semi-brèves pour les onze syllabes du verset, qui devra donc s'adapter par une synérèse au lit de Procuste du mètre :

Libera



Lucas Lossius, *Psalmodia*, *op. cit.*, p. 308.[338]

Metro astricta



Francisco Salinas, *De Musica* VI, 14, p. 341

[338] Lucas Lossius, *Psalmodia, op. cit.*

Les propriétés déclamatoires liées au verset psalmique étaient déjà reflétées par la tradition poétique italienne. Comme il l'avait fait pour l'hymne *Vexilla regis* dans l'*Enfer*, Dante avait intégré l'hendécasyllabe du psaume 113 à une *terzina* du *Purgatoire* :

'In exitu Isräel de Aegypto'
Cantavan tutti insieme ad una voce
Con quanto di quel salmo è poscia scripto.[339]

Dans la version molossique du verset, c'est l'artifice de la notation mesurée qui permet de passer de la « liberté » propre à la récitation psalmodique à la « contrainte » du mètre musical. La première étape de cette mise sous bride ne dépasse cependant pas l'égalité stricte de toutes les valeurs rythmiques : l'uniformité des figures de semi-brève, que segmentent en deux membres (*cola*) les catalectes, et que structure en distique la terminaison modale alternée sur fa puis sur ré, loin de dissoudre la perception du mètre, au contraire la rend ainsi plus évidente. La thèse formulée à la fin du cinquième livre, selon laquelle « la *musica plana* a pourtant un certain *numerus* qui lui est propre, et un certain battement de mesure que la nature semble attribuer à toute chose » (V, 25, p. 283), reçoit ici une illustration frappante. Elle répond au demeurant à une tradition remontant au Moyen Âge et déjà formalisée au X^e^ siècle dans le traité de Hucbald.[340]

L'alternance antiphonale entre soliste et chœur observée dans la récitation des psaumes, comme par ailleurs dans celle du *Magnificat*, mettait en valeur la distinction si souvent rappelée par Salinas entre unisson et consonance. Le type d'harmonisation simple pratiqué par les chantres à cette occasion était désigné en Espagne sous le terme de *fabordón*, un terme générique qui s'appliquait également à tout un ensemble de pièces instrumentales composées sur ce modèle, et largement représentées dans les recueils pour vihuela ou clavier. Certaines d'entre elles pouvaient d'ailleurs illuster les inflexions modales propres au *tonus peregrinus*, sans pour autant en porter le titre. En tant qu'illustration du passage de l'unisson à la consonance, l'*In exitu* devait donc également servir d'entraînement à la mise en tablature de ces mêmes harmonisations, tout en offrant l'occasion de s'approprier la psalmodie dans l'intimité du loisir domestique. Diego Pisador concluait ainsi le second de ses livres de vihuela par une série d'hymnes et de psaumes en *fabordón*, dont un *In exitu*, qu'il destinait à la voix accompagnée de l'instrument, servant ainsi avec profit ce double objectif d'exercice pédagogique et de support de piété.

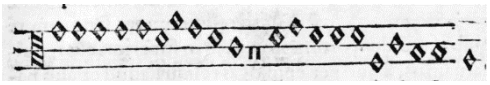
[339] Dante Alighieri, *Purgatorio*, chant II, vers 46-48.

[340] Hucbald de Saint-Amant, *De harmonica institutione*, f° 104 : « Et in huiusmodi quidem locis, ubi tot sillabae continuatim sub una voce iunguntur, nulla eminentiori aut pressiori intercedente, quasi linea in directum deducta, facile aequalitas potest adverti. »

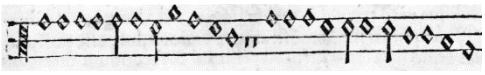
Du psaume à la canzone napolitana

La seconde étape d'élaboration métrique illustre le passage d'un rythme « uniforme » à un rythme « multiforme », autorisant des permutations textuelles qui transcendent les registres profane et sacré. La transformation du second molosse en ditrochée permet la prononciation syllabique de l'hendécasyllabe complet, et identifie la forme métrique ainsi obtenue avec celle de la *Romanesca* :

Uniformis
Musica choralis
In exitu Israel



Multiformis
Musica figuralis
Stanze napolitane



L'opposition met en valeur la principale division de la *musica practica*, transmise notamment par les manuels du Nord, comme celui de Lucas Lossius : la *musica choralis* « observe dans ses notes une mesure égale, sans augmentation ni diminution » ; la *musica figuralis* a « en ses notes des mesures de sons diverses suivant la diversité des signes et des figures ».[341]

Salinas ne donne pas d'équivalent vernaculaire pour le trimètre hypercatalectique, alternant molosses et ditrochée, dont il nous dit pourtant qu'il constitue un schéma usuel pour chanter les hendécasyllabes « à la napolitaine », mais celui qu'il avait donné pour la *Romanesca* peut parfaitement s'y adapter :

Bella citella della magiorana

L'ambivalence profane-sacré du neuvième ton psalmodique, avec son alternance ouvert-clos, plongeait sans doute ses racines dans les siècles précédents. Ce paramètre purement musical explique en partie les correspondances entre sacré et profane que des chercheurs ont décelées chez Dante, dans la relation entre sa citation de l'*In Exitu* (*Purgatoire*, II, 46), et celle de la chanson de Casella (*Purgatoire*, II, 112-117) « Amor che nella mente mi ragiona ».[342] Quoi qu'il en soit, le *tonus peregrinus*, avec sa structure dicolique et ses deux finales alternées, offrait une parenté structurelle forte avec les *tenor* servant à la récitation des *stanze* napolitaines, comme ceux dont Diego Ortiz avait fourni des exemples.

[341] Lucas Lossius, *Erotemata*, *op. cit.*, n. p. : « Quotuplex est Musica Practica ? Duplex : Choralis, & Figuralis. Quid est Musica Choralis ? Est, quae in suis notulis aequalem servat mensuram, absque incremento vel decremento prolationis. Quid est Musica Figuralis ? Est, quae in suis notis secundum signorum ac figurarum diversitatem, diversam habet sonorum mensuram. »

[342] Eduardo Sanguinetti, « Canzone sacra e canzone profana », in Luigi Pestalozza (éd.), *La musica nel tempo di Dante*, Unicopli, Milan, 1988, p. 206-221.

Du cantus au discantus

Comme celui de la *Romanesca*, le modèle du psaume 113 se prêtait à merveille, selon Salinas, à la pratique de la diminution ou *discantus*, selon le terme emprunté à Bède le Vénérable, et dont on sait que le traité de Diego Ortiz offrait la pédagogie raisonnée. Le *Primo libro* de 1553 proposait, rappelons-le, une série de *tenores* que l'auteur désignait lui-même comme *cantos llanos para discantar*, et qui présentent tous une structuration quasi similaire, en deux tétramètres appareillés par l'alternance des cadences. La sixième *recercada* est ainsi construite sur un *tenor* très semblable au *canto llano* « *In Exitu Israel* ». Qui plus est, sa forme métrique est conforme à celle des *stanze* napolitaines évoquées par Salinas, et c'est très probablement à ce type de modèle « très apte au *discantus* » que ce dernier renvoie son lecteur. On le constatera aux deux voix inférieures de son harmonisation, suivie de l'exemple de *discantus* au *violone* :



Diego Ortiz, *El primo libro*, *op. cit.*, f° 60v.

Étant donnée la nature hautement emblématique du psaume 113, il est certain que l'identification de son ton psalmodique dans ce type d'élaboration devait être évidente pour tout musicien, même débutant ; qui plus est, sa structuration particulière en deux membres métriquement équivalents, accouplés par une alternance modale ouvert-clos, devait en faire un support privilégié d'entraînement à la variation de structures métriques intégrées. Il semble donc qu'en désignant ces supports comme des *cantos llanos*, Ortiz n'était coupable d'aucun abus de langage : il ne faisait ainsi que rappeler l'origine liturgique de ses modèles de diminution.

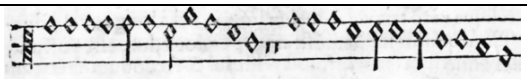
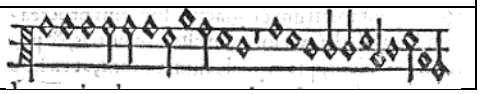
De l'hendécasyllabe napolitain au vers phalécien

L'étape suivante invite à réaliser sur le mètre « multiforme », obtenu par diversification des valeurs, de nouvelles manipulations qui le transforment en un nouveau mètre ou vers. De telles manipulations reflétaient une habileté très courante chez les contemporains de Salinas à varier la mesure d'un vers préexistant, une habileté exercée d'abord dans les écoles de grammaire

allemandes, puis dans les cours d'*ars metrica* des collèges jésuites. De tels exercices sont décrits par exemple dans le *Ratio studiorum* des collèges jésuites romains, publié en 1586 :

Il maestro alcuna volta darà lui l'argumento de versi masticato, massime quando è nuova la sorte di versi ; altre volte, propostoli brevemente l'argomento, li farà far'da loro ; alcuna volta ancora voltaranno una sorte de versi in un'altra, v. g. ; se il maestro legge un epigramma de versi exametri et pentametri, lo farà poi voltare alli scolari in verso jambico, o il jambico in endecasillabo, o questo in lirico. Et così non mancarà mai materia varia in che occuparli. [343]	Parfois le maître donnera l'argument des vers ruminé, d'autant plus si le genre de vers est nouveau ; d'autres fois, l'argument leur étant brièvement proposé, il leur en fera faire d'eux-mêmes ; d'autres fois encore ils tourneront un genre de vers en un autre, par exemple ; si le maître lit une épigramme en vers hexamètres et pentamètres, il la fera ensuite tourner par les élèves en vers iambique, ou le iambique en hendécasyllabe, ou ce dernier en lyrique. Et ainsi il ne manquera jamais de matière variée pour les occuper.

C'est à un exercice de style de ce genre que Salinas soumet à nouveau le psaume 113, lorsqu'il confronte le distique psalmique sous sa forme napolitaine au distique phalécien employé par Martial (*Épigrammes*, X, 27) :

	Trimètre molossique hypercatalectique	Vers phalécien (VII, 15, p. 408)
Composition métrique	— — — |— ⏑ — ⏑ | — — — — |— alternance molosses/ditrochées	— — — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — — penthem. dact. + penthem. iamb.
Mesure musicale	4 pieds de 6 temps	5 pieds de 4 temps
Ex. textuel	Hendécasyllabes (*stanze napolitane*)	*Vitam quae faciunt beatiorem* *Iucundissimi Martialis haec sunt.*
Ex. mélodique		

Ces deux versions concurrentes de l'hendécasyllabe ne diffèrent que d'un temps, affectant la longueur de la quatrième syllabe. Pourtant, l'alignement de chaque mètre sur la mesure musicale aboutit à des organisations de mesures bien différentes. Le trimètre molossique hypercatalectique est égalisé sur un tétramètre molossique complet par l'ajout de quatre temps de silence, produisant un groupement de quatre pieds de six temps ; le vers phalécien est aligné sur le pentamètre dactylique, produisant un groupement de cinq pieds de quatre temps. On comprend que le choix du support de *discantus* puisse se porter de façon privilégiée sur la première version, qui offre un maximum de potentiel divisif, avec son alternance eurythmique de pieds de six temps en proportion double et égale. Inversement, la forme du vers phalécien sera privilégiée pour une application à d'autres psaumes ou hymnes, comme les sources germaniques nous en donnent le témoignage. Ainsi, Heinrich Glarean avait-il associé à l'exemple mélodique servant aux mêmes vers de Martial (*Phalecii carminis Harmonia*) la citation d'une hymne de Prudence en vers phaléciens,

[343] *Monumenta paedagogica Societatis Jesu*, *op. cit.*, p. 264.

Pastis visceribus cibosque sumpto.[344] Quant à Lucas Lossius, dans son annexe aux *Erotemata musicae practicae*, il proposait une mélodie anonyme pour les vers de Martial (*Melodia Carminis Phalecii Incerti autoris*), suivie d'une contrafacture spirituelle de ces vers, qui n'est autre qu'une paraphrase « antimartiale » du psaume 127 (123 selon Lossius), de la main même de Martin Luther :



Vitam quae faciunt beatiorem
O charissime Christiane, sunt haec

La pièce apparaissait sous le titre de *Carmen antimartiale ex psalmo 127* dans les œuvres du réformateur, et constituait l'une des deux parodies que Luther avait composées sur la même épigramme en 1543.[345] Si Salinas ne propose pas d'exemple spiritualisé de distique en vers phaléciens, l'un des objectifs visés par ces exercices était très vraisemblablement le même que celui de ses modèles réformés : la composition d'hymnes néo-latines sur des modèles métriques antiques, chantées sur des structures musicales de forme binaire.

3.3. Les super-structures métriques et leurs enjeux artistiques et liturgiques

Le problème des super-structures métriques, discuté par Salinas à la toute fin de son traité, recoupait des ambitions artistiques également visées par les plus grands artistes de la Renaissance. Nous avons vu comment l'esthétique augustinienne avait pu influencer l'architecte Juan de Herrera (1533-1597) probablement au même moment que le poète Luis de León et son confrère Francisco Salinas. Par son traitement de l'ode poético-musicale, Salinas faisait culminer ses recherches au niveau des préoccupations communes à tous les arts de son temps, à l'intérieur, mais aussi hors d'Espagne :

> En poésie lyrique, l'une des grandes découvertes de cette période fut Pindare, en particulier ses odes, éloges des athlètes olympiques en grand style, publiées dans le texte original grec par Alde Manuce en 1513. Le mot « ode « devint à la mode […]. Le genre aussi : on le transposa de l'univers des athlètes de la Grèce antique à celui des cours de la Renaissance pour donner à un cours poème, en particulier d'éloge, la dignité de l'épopée. Ronsard, qui avoit avoir « pindarizé », disait aussi qu'il « construisait » une ode, comparant le grand style aux colonnes et aux marbres d'un palais royal. [346]

[344] Heinrich Glarean, *op. cit.*, II, p. 186.
[345] Carl P. E. Springer, *Luther's Aesop*, Truman State University Press, Kirksville, 2011, p. 215
[346] Peter Burke, *La Renaissance européenne*, *op. cit.*, p 135.

Mais avant tout, ce sont les rapports entretenus entre la forme macro-métrique de l'ode et les textes du répertoire religieux, et en particulier ceux des hymnes latines et néo-latines, qui avaient contribué à valoriser aux yeux des érudits comme Salinas les qualités architecturales des différentes espèces d'odes transmises par la tradition.

Hymnes et odes

Avec ses larges emprunts aux pratiques de chant métrique ecclésiastique, attestées par la tradition ou recueillies « sur le terrain », Salinas plaçait les répertoires liturgiques et para-liturgiques d'assemblée, objet musical central de toutes les réformes européennes au XVI[e] siècle, dans le champ des études humanistes, et plus précisément dans le cadre de la théorie néo-augustinienne du rythme. Sa démarche s'inscrivait par là dans un courant mêlant la piété à l'érudition, et qui brouillait les clivages confessionnels.

L'érasmiste Joris Cassander (1513-1566), l'un de ces Allemands du Sud dont les préoccupations sont en phase avec celles de Salinas, avait publié à Cologne en 1556 un hymnaire appareillé de scolies extraites du texte de Bède le Vénérable, en le faisant précéder d'une épître où il discutait des rapports des hymnes ecclésiastiques avec les psaumes hébraïques et les odes antiques, ainsi que de leur origine orientale par l'intermédiaire de saint Ambroise.[347] Les odes et les hymnes étaient pour lui des genres contigus, que seul le mode d'énonciation différenciait : les hymnes sont dédiées à l'oraison spirituelle la plus engagée. À ce titre, les « odes encomiastiques » ou « péans » étaient considérées comme presque équivalentes à des hymnes,[348] mais Cassander distingait même entre les hymnes des types de louanges gradués :[349] celles de la fête des Martyrs, moment privilégié de commémoration et de célébration, comme celles de saint Thomas (*Pange lingua*, *Sacris solenniis* et *Verbum supernum*), pour leur symbolisme du saint Sacrement, tenaient une place de choix dans cette classification.[350] Aux côtés de ces textes classiques, les nombreuses hymnes citées dans l'ouvrage sont souvent des paraphrases mesurées néo-latines dues à des auteurs modernes comme les flamands Josse Clichtove (1472-1543) et Jacobus Meyerus (1491-1552), l'allemand Georg Fabricius (1516-1571), mais aussi l'espagnol Juan Luis Vivès (1492-1540).[351]

[347] Joris Cassander, *op. cit.*, f° 5.

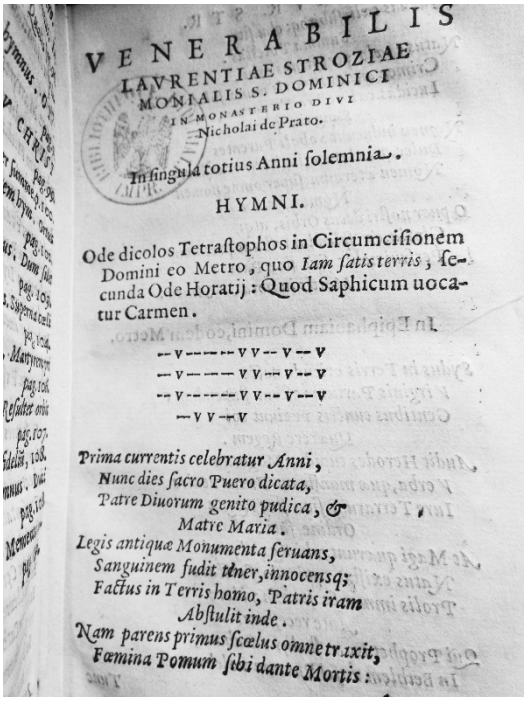
[348] *Id.*, f° 6v-7r : « Sunt autem in his nonnulla, quibus propriè hymnorum nomen minus convenire nonnulli existiment, quòd non Dei, sed Sanctorum potius hominum laudationes contineant. Itaque Encomia potius, seu Odas encomiasticas, vel epaeneticas, quàm Hymnos appellari debere. »

[349] *Id.*, f° 8r : « hoc discrimen laudis divinae, etiam inter Hymnos hosce reperitas ».

[350] *Id.*, scholia au *Pange lingua*, p. 220.

[351] *Id.*, f° 6r et 16v.

Quelques années après la parution du *De Musica Libri Septem*, la vénérable Laurenza Strozzi (1514-1591), fille du sénateur de Florence Zaccharie Strozzi et dominicaine du couvent de Saint-Nicolas de Prato, allait quant à elle donner un recueil d'hymnes poétiques entièrement composées de sa main sur des modèles classiques, tout en y joignant le schéma métrique des odes correspondantes.[352] Dans sa préface, elle montre les qualités oratoires et l'efficacité spirituelle qu'assure la super-structure métrique de l'ode au contenu des louanges.



VENERABILIS
LAVRENTIAE STROZIAE
MONIALIS S. DOMINICI
IN MONASTERIO DIVI
Nicholai de Prato.

In singula totius Anni solemnia.

HYMNI.

Ode dicolos Tetrastophos in Circumcisionem Domini eo Metro, quo *Iam satis terris*, secunda Ode Horatij: Quod Saphicum uocatur Carmen.

– v – – – – v v – v – v
– v – – – – v v – v – v
– v – – – – v v – v – v
– v v – v

Prima currentis celebratur Anni,
Nunc dies sacro Puero dicata,
Patre Diuorum genito pudica, &
Matre Maria.
Legis antiquæ Monumenta seruans,
Sanguinem fudit tener, innocensq;
Factus in Terris homo, Patris iram
Abstulit inde.
Nam parens primus scælus omne traxit,
Fœmina Pomum sibi dante Mortis:

Lorenza Strozzi, Hymne sapphique, *In singula totius Anni solemnia Hymni*, Filippo Giunta, Florence, 1588.

Comme l'a montré Paul-Marie Masson,[353] ce recueil devait à son tour faire l'objet d'une adaptation linguistique et musicale française de la part de Jacques Mauduit (1557-1627), qui en prévoyait la publication vers 1604, lui qui fut probablement, comme nous le verrons, le premier possesseur et lecteur de l'exemplaire du *De Musica* portant l'ex-libris de son fils Louis. L'un des témoignages concernant cette entreprise emblématique des productions de l'humanisme tardif se trouve dans la collection de notices biographiques conservée par les frères Dupuy,[354] qui contient également une notice sur Salinas ayant servi à Jacques-Auguste de Thou pour ses *Historiae sui temporis*. Paul-Marie Masson traduit ainsi ce texte italien de Zacharie Monti évoquant Lorenza Strozzi :

> Elle nous a laissé un volume d'hymnes latines sur toutes les fêtes ecclésiastiques de l'année, où elle a imité divinement Horace. On s'occupe présentement de traduire ces hymnes en français et

[352] Lorenza Strozzi, *In singula totius Anni solemnia Hymni*, Filippo Giunta, Florence, 1588.

[353] Paul-Marie Masson, « Jacques Mauduit et les hymnes latines de Laurence Strozzi », *Revue de Musicologie*, t. 6, n° 13, 1925, p. 6-14

[354] Bibliothèque Nationale de France, ms Dupuy 348.

> même de les mettre en musique […]. Le texte latin sera accompagné de la traduction française, rythmée sur les mêmes mètres. De son côté, Monsieur Mauduit, greffier des requêtes, y travaille et les met en musique avec de beaux airs conformes à sa doctrine musicale[355]

Chef d'orchestre des célébrations autour du tombeau de Ronsard, mais aussi adaptateur de psaumes en odes sapphiques ou asclépiades comme en mètres péoniques, Mauduit se situe pourtant au terme de recherches menées bien en amont autour des rapports entre ode et hymne en contexte français. Il est vrai que ces recherches ont été marquées ici, plus qu'ailleurs peut-être, par les tensions confessionnelles. Or, si Salinas ne pouvait guère, au moment où il rédigeait son traité de rythmique, avoir de nouvelles précises de l'avancement des travaux menés dans le secret de l'Académie de Poésie et de Musique à partir de 1570, il rendra en revanche un hommage appuyé au rôle éminent joué par un huguenot lorrain, Claude Goudimel, dans le perfectionnement du genre de l'ode musicale.

Dans ce concert international autour de l'hymnographie à l'antique, la voix de Salinas est donc centrale, car elle permet de penser musicalement ces super-structures métriques, en synthétisant les diverses options techniques auxquelles ouvre leur structuration intégrée, où sont invités à s'adapter les régimes quantitatifs comme les régimes accentuels des langues.

Nous l'avons vu, un grand nombre d'hymnes ecclésiastiques, que Salinas nomme *cacometra*, sont écrites suivant des dimensions de temps différentes de celles que leur impose ce moule musical. Ainsi, les mètres iambique mixtes, combinaisons « boiteuses » d'iambes de trois temps (⏑ —) et de spondées de quatre temps (— —), présents dans le texte des hymnes, sont-ils toujours réduits dans leur version chantée à des mètres iambiques purs. Or, c'est là un comportement proprement musical, appliqué tant au chant des hymnes qu'à la façon de prononcer une ode ou une *poesia* rythmée :

Veruntamen cum poetarum carmina panguntur, spondaeus et reliqui quatuor temporum ad iambi reducuntur aequalitatem, vt aequali plausus quantitate procedat: quod in Hymnis Ecclesiasticis quotidie fit in templis, et nos in his, quae afferemus exemplis, semper obseruabimus. (VI, 5, p. 297-298)	Or, lorsqu'on chante les vers des poètes,[356] les spondées et autres pieds de quatre temps doivent être réduits à l'égalité des iambes, afin que le *plausus* procède par quantité égale : ainsi en use-t-on tous les jours dans nos églises avec les Hymnes Ecclésiastiques, comme nous l'observerons à chaque fois dans les exemples que nous en donnerons.

Le fait que le chant des hymnes ne soit pas contraint à se conformer à la structure métrique littérale de leur texte, mais puisse s'adapter à d'autres structures, plus conformes à leur silhouette accentuelle, est à la fois un bon moyen d'identifier les super-structures métriques (distique, strophe, ode) comme des formes en partie indépendantes de leurs composantes poétiques, et un

[355] Paul-Marie Masson, *op. cit.*, p. 64-65.
[356] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « cuando los poetas componen sus poemas » (p. 516).

obstacle à l'identification claire de ces *patterns* véhiculés par la mémoire collective : c'est par cet « oubli » de leur forme initiale que les « cacomètres » de certaines hymnes iambiques, comme *Sacris solennis*, se différencient des « orthomètres » des odes d'Horace. Réciproquement, plusieurs genres de strophes vernaculaires répandues à l'échelle européenne, comme la version populaire de la strophe sapphique, conservent un nombre de syllabes semblable à leur modèle antique, mais fournissent un nouveau moule métrique adapté aux silhouettes accentuelles des vers. Ces faits plaident en faveur d'une conception souple de l'ode : structure optimale d'intégration rythmique, celle où les contraintes de durées et d'équilibres se trouvent portées à leur comble, elle offre cependant une grande liberté d'adaptation. On comprend dès lors que se porte vers elle l'attention des hymnographes néo-latins ou des traducteurs et adaptateurs de psaumes et cantiques en langue vernaculaire.

Le problème de l'ode « Non ebur » : Goudimel contre Glarean

En synthétisant ces questions, en y apportant des solutions originales et surtout en suivant le guide de la « raison musicale », Salinas se fait le porte-parole d'un néo-classicisme augustinien dont il voit en l'œuvre d'un Claude Goudimel la meilleure illustration moderne.

Il est significatif que parmi les sources sur lesquelles Salinas s'appuie pour son analyse des mètres horatiens, on trouve l'unique source française explicitement nommée dans les trois derniers livres. Il s'agit du recueil d'odes d'Horace mises en musique par Claude Goudimel (1514-1572), publié en 1555 en collaboration avec Nicolas Du Chemin, et dédié à Gérard Gryphius.[357] Décrites comme un « livre rare » en 1842 par Jacques-Charles Brunet, les mises en musique d'Horace par Goudimel n'ont jamais refait surface depuis,[358] et nous verrons qu'en 1635 déjà, la référence donnée par Salinas reste le seul indice de l'existence du volume pour Giovanni Battista Doni. Salinas tient l'ouvrage en haute estime, il en défend l'esthétique, qu'il trouve en tous points conforme à l'ensemble de la doctrine synthétisée dans son propre traité, et loue en particulier le respect de l'*aequalitas* rythmique judicieusement suivie dans le traitement des valeurs de notes, sans nuire à la perception de la structure métrique. En ce sens, Goudimel a fait beaucoup mieux que Glarean selon Salinas, qui critique à plusieurs reprises les manquements à l'égard des lois rythmiques dont l'humaniste bâlois se rend coupable, et sa fidélité inconsidérée aux licences poétiques.

[357] Claude Goudimel, *Q. Horatii Flacii poetae lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae*, Nicolas du Chemin et Claude Goudimel, Paris, 1555.

[358] Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres contenant un nouveau dictionnaire bibliographique*, D-K, Volume 2, Silvestre, 1842.

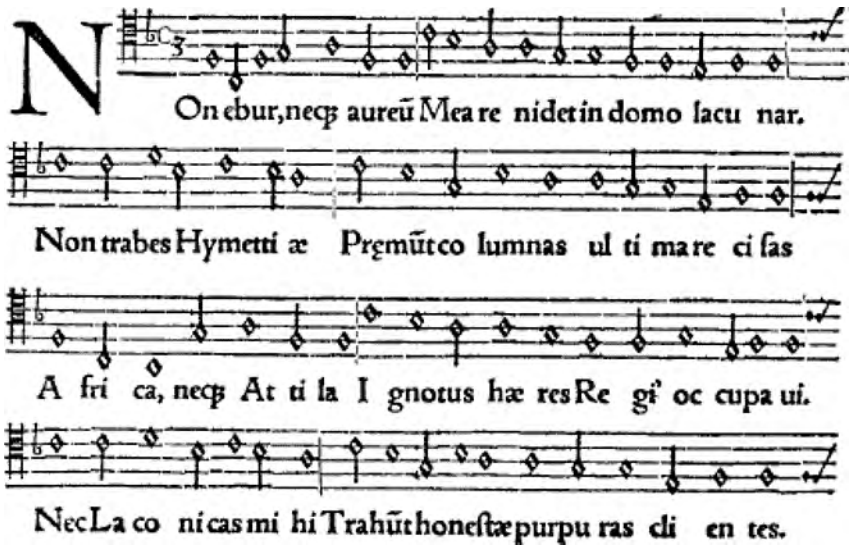
L'ode *Non ebur*, qui permet à Salinas de comparer les versions de Glarean et de Goudimel sous le rapport de la « pureté » musicale, présente une suite de vers composés d'une heptamimeris trochaïque et d'un trimètre iambique catalectique :

—⏑ —⏑ —⏑ — | ⏑— ⏑— ⏑— ⏑— ⏑— —

C'est le second membre de cette composition qui pose les plus grands problèmes rythmiques, car la version d'Horace est truffée de licences poétiques : les iambes en place impaire sont fréquemment remplacés par des spondées. Voici par exemple la configuration des vers 2 à 4 :

—⏑ —⏑ —⏑ — | ⏑— ⏑— — — ⏑— ⏑— —
—⏑ —⏑ —⏑ — | — — ⏑— — — ⏑— ⏑— —
—⏑ —⏑ —⏑ — | ⏑— ⏑— — — ⏑— ⏑— —

Dans son *Dodecachordon* de 1547, Heinrich Glarean en avait donné une version strictement fidèle à ces configurations, en suivant son propre credo métricien. On se rappelle en effet que Glarean estimait que les Anciens « préféraient adapter leurs paroles aux *Harmoniae* qu'aux *Mensurae* ou qu'aux nombres, quoiqu'en tout carme il y ait quelque mesure, mais pas comme l'entendent les Musiciens. ».[359] Voici donc cette version jugée « boiteuse » par Salinas :

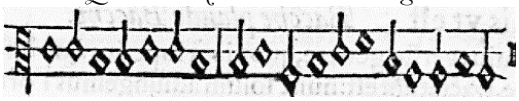


Heinrich Glareanus, *op. cit.*, p. 192

C'est à cette version de 1547 que Salinas fait référence dans son traité :

Huius autem odes cantus apud Henricum Glareanum institutus reperitur: quanquam ille nihil aut parum curat puri sint versus necne: sed ita in sonis vt in	On trouvera le chant de cette ode chez Heinrich Glarean : quoique ce dernier ne prenne jamais ou pas assez le soin d'observer

[359] Heinrich Glarean, *op. cit.*, II, 39, p. 180.

verbis pedes quatuor temporum loco trium admittit, et spondaeos pro iambis facit: vnde plausus semper claudicat: quod in primis duobus versibus non accidit ob eorum puritatem. Quod melius videtur aduertisse Godimelus quidam Visuntinus, qui vel ratione ducente, vel ipsa veritate cogente, in hac ode et in alijs, quas ad quatuor vocum cantum accommodauit, potius tempora numero debita, quam syllabarum quantitatem obseruauit. Sunt autem duo primi et puri versus hi	si les vers sont purs ou non : mais dans les sons comme dans les mots, il admet des pieds de quatre temps au lieu de trois, et fait des spondées à la place des iambes : ce qui fait que la battue boîte toujours : chose qui n'arrive pas pour ces deux premiers vers, d'autant qu'ils sont purs. Un certain Goudimel de Besançon semble l'avoir mieux remarqué, lui qui, soit guidé par la raison, soit poussé par la vérité même, en cette ode et en d'autres qu'il a accommodées au chant à quatre voix, a observé les nombres de temps requis plutôt que la quantité syllabique. Voici ces deux premiers vers purs :
Non ebur nec aureum. *Mea renidet in domo lacunar.*	
Quibus respondent hi duo Hispani, et cantus eorum huiusmodi	Auxquels correspondent ces deux vers espagnols, avec leur musique :
Que hare adonde yre. *Que mal vezino es el amor amargo.*  (VII, 22, p. 437)	

La critique adressée par Salinas contre l'attitude métricienne de Glarean à travers le recours à Goudimel et à la chanson espagnole lui permet de réaffirmer les prérogatives de l'*aequalitas* rythmique sur les *affectus* métriques, lui faisant toujours privilégier les solutions d'adaptation du rythme poétique au lit de Procuste de la mesure. Or, loin d'être isolée, une telle attitude se nourissait déjà des apports de certains courants italiens, germaniques et français, et elle représentait même la formulation de l'humanisme poético-musical la mieux vouée à s'incarner massivement en Europe au cours des décennies suivantes.

C'est pourtant en un tout autre sens que semble l'avoir entendu Giovanni Battista Doni, dans une lettre adressée au père Marin Mersenne du 10 décembre 1635, alors qu'il fait le point précisément sur cette tradition musicale des odes horatiennes allant de Hofhaimer à Salinas. Il y déclare avoir reçu « un eschantillon des vers d'Horace mis en musique par Hoffeimer », et se vante d'en avoir pu identifier la source comme étant le recueil d'*Harmoniae poeticae* de 1539 :[360]

> Ores j'ay esté bien aise de voir qu'il observe la quantité du mètre, mieux que n'a fait Glarean, lequel se licencie aucunes fois, comme quand il allonge l'avant-dernière du pentamètre. Salinas faict mention aussi d'un certain Goudimel, qui a mis en musique pareillement les vers d'Horace, mais avec plus grande observation de la quantité poétique, lequel je n'ay sceu jamais rencontrer, comme en effet les livres de ceste sorte à grand'peine passent-ils les monts.[361]

[360] Paul Hofhaimer, *Harmoniae poeticae*, Johannes Petreius, Nüremberg, 1539.
[361] *Correspondance du P. Marin Mersenne,* t. V, p. 525, lettre 524 de Doni à Mersenne (10 décembre 1635).

Doni semble faire dire à Salinas le contraire de ce qu'il a dit : ce qu'il appréciait chez Goudimel, ce n'est pas la « plus grande observation de la quantité poétique », mais au contraire le meilleur respect de la mesure musicale, très souvent boiteuse chez Glarean. Quoi qu'il en soit, la lettre de Doni témoigne du fait que soixante ans après la publication du *De Musica* de Salinas, le traité reste une source inappréciable pour évaluer les tentatives de mise en musique des odes d'Horace menées en Allemagne et en France depuis le début du XVI[e] siècle, et l'extrait cité semble même contenir l'unique référence au volume de Goudimel, déjà introuvable à cette date. Nous ne pouvons que déduire de son titre et de la mention qu'en fait Salinas ses principales caractéristiques stylistiques. Selon Paul-Marie Masson, le procédé d'adaptation d'odes différentes sous la même musique selon leur genre strophique, annoncée dans le titre par l'expression *quotquot carminum generibus*, témoigne de la dette de Goudimel envers les humanistes allemands précédemment mentionnés.[362] Plus encore, c'est l'expression « *ad rhythmos musicos redactae* » qui semble exprimer le mieux la vertu que Salinas trouve à ces mises en musique : elles usent probablement d'aménagements rythmiques subtils à l'intérieur d'un même régime de battue, tout en favorisant au maximum la perception parfois contradictoire du mètre.

Il est difficile de dire en quoi la défense de Goudimel par Salinas pouvait influencer la réception de son propre ouvrage dans les cercles académiques français de la fin du siècle. Même si le texte du traité évitait soigneusement toute mention des élaborations polyphoniques du psautier de Genève, réalisées par Goudimel juste après ses mises en musique d'Horace, tout lecteur devait aisément suppléer à cette omission, d'autant que la mort du compositeur en 1572 pendant les massacres de la saint Barthélémy en avait fait un martyr de la cause protestante. Cependant, et au même titre que la mention du motet *Quid prodest* de Lassus, la référence à Goudimel, qui sera à nouveau apparente chez Doni et Mersenne dans les années 1630, constituait également l'une des rares déclarations explicites de parenté entre Salinas et les milieux académiques français. Nous verrons que cette parenté ne se manifestait pas uniquement à travers ces références communes, mais qu'elle concernait plus profondément les conceptions des rapports entre rythme poétique et rythme musical, et s'étendait jusqu'aux propositions d'élaboration variées de l'ode sapphique.

L'alignement rythmique des distiques mixtes

La confrontation entre deux styles de mise en musique de la même ode d'Horace par Glarean et Goudimel nous amène à observer la manière dont Salinas envisage les organisations musicales

[362] Paul-Marie Masson, « Horace en musique, Contribution à l'étude de l'humanisme musical en France au XVIe siècle », *La Revue musicale*, n°14 (1906), p. 357-360.

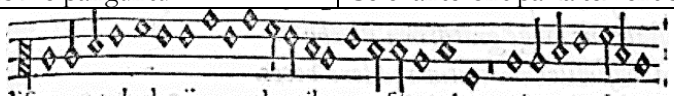
des super-structures métriques, à commencer par le distique. Dans une démarche qui se veut toujours philologique, Salinas mêle à la question esthétique du traitement de la forme musicale la résolution des problèmes étymologiques posés par le lexique de la forme poétique : quand il prend soin de décrire comment « ode » et « épode » sont progressivement devenus synonymes, c'est pour mieux justifier ses politiques d'alignement du second vers du distique sur le premier. L' « épode », second vers d'un distique, se devait d'être d'une dimension inférieure au premier, formant ainsi avec lui la première structure métrique supérieure au vers. Ainsi du pentamètre élégiaque lorsqu'il suit l'hexamètre dactylique, formant un « distique élégiaque », comme dans ces vers d'Ovide (*Héroïdes*, VII) :

Praebuit AEneas et causam mortis et ensem,
Ipsa sua Dido concidit vsa manu.
— ∪∪ — — — |— — — — ∪∪ — —
— ∪∪ — — — |— ∪∪ — ∪∪ —

Les interventions musicales apportées à cette structure métrique sont caractéristiques de la position rythmicienne de Salinas : comme on pourra le vérifier au tableau de dérivation des mètres reporté en annexe (*Annexe 3*), Salinas préconise toujours un alignement du pentamètre sur l'hexamètre, par l'adjonction de silences. Les deux syllabes longues défectives du pentamètre par rapport à l'hexamètre se verront ainsi compensées par quatre temps de « silences volontaires » :

hexamètre	— ∪∪	— —	— | —	— —	— ∪∪	— —
pentamètre	— ∪∪	— —	— | (xx)	— ∪∪	— ∪∪	— (xx)

Salinas l'illustre par la mélodie d'une *endecha*, une lamentation de tradition hispanique, pouvant servir aux vers d'Ovide (*Héroïdes*, VII) :

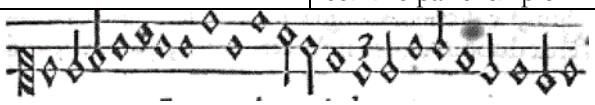
Dicti sunt autem elegi […], fere enim defunctorum laudes hoc carmine comprehendebant […]. Qui videntur esse idem cum his lamentationibus, quas, Naenias, Latini, Endechas, Hispani vocant : nam ad earum cantum optime possunt accommodari, vt hi Nasonis versus	On les appelle élégiaques […] pour ce qu'ordinairement [les Grecs] exprimaient par ce chant les louanges des défunts […]. Ils sont semblables aux lamentations que les Latins appellent *naenias* et les Espagnols *endechas*. Et d'ailleurs ils peuvent s'adapter à leur chant, tout comme ces vers de Nason :
Praebuit AEneas et causam mortis et ensem, *Ipsa sua Dido concidit vsa manu.*	
Ad hunc modum aptissime panguntur	Se chanteront parfaitement sur cette mélodie :
	
(VII, 13, p. 404-405)	

À cette tendance à l'égalisation des dimensions de deux vers inégaux formant un distique, s'ajoute la propension à vouloir les aligner sur une même battue lorsqu'ils appartiennent à des

genres différents, comme c'est le cas pour l'ode d'Horace *Nox erat*, où un hexamètre dactylique est accouplé à un dimètre iambique :

Nox erat et coelo fulgebat luna sereno,
Inter minora sydera.
— ∪∪ — — — |— — — — ∪∪ — —
∪— ∪— ∪— ∪—

C'est sur une mélodie semblable à celle de l'*endecha* que Salinas illustre l'alignement de ces deux vers sur une battue égale (2α:2θ), contestant l'interprétation d'Augustin, qui préconisait ici une mesure à six temps.[363] Le correctif apporté par Salinas est cohérent avec la promotion de la mesure binaire qui ressort de l'ensemble de son traité :

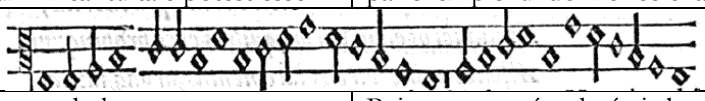
Prius tamen, quam a Diuo Augustino doctrina recedamus, lectorem admonitum volumus, ipsum, cum dixit, paulo superius, duo versus Horatij alterum dactylicum alterum iambicum, propter diuersam in plausu rationem, conuenire non posse, significare noluisse, eos non debere coniungi, cum ab Horatio coniunctos asserat fuisse. Optime nanque cani possunt, et apud practicos huiusmodi cantus ex varijs compositi proportionibus inueniuntur, qualis est hic	Mais avant de mettre de côté la doctrine de saint Augustin, nous voulons donner au lecteur un avertissement, sur ce que j'ai dit auparavant au sujet des deux vers d'Horace, dactylique et iambique. En affirmant qu'ils ne peuvent s'unir à cause de leur différence de mesure, je n'ai pas voulu dire qu'ils ne devaient pas se combiner […]. En effet ils peuvent parfaitement se chanter et il existe des chants de ce type parmi les praticiens, composés en différentes proportions, comme par exemple :
 *Nox erat et coelo fulgebat luna sereno,* *Inter minora sydera.*	
Quae ad quaternorum temporum legem, et non senorum, vt ille ait, plaudenda sunt. Possunt enim, vt ipse nos docuit, diuersa sibi metra copulari, quae tamen plausu, id est, leuatione ac positione conueniant. (VII, 10, p. 393)	Il faut les battre suivant la loi des quatre temps, et non des six comme il l'affirme. On peut en effet, comme il nous l'enseigne lui-même, conjuguer entre eux des mètres différents, mais qui s'accordent en leur *plausus*, c'est-à-dire en leur élévation et position.

Un troisième exemple de distique horatien présente une accumulation de contraintes importantes, puisque son premier vers est composé de deux membres de genres différents (dactylique et trochaïque), et que son épode juxtapose des iambes, des spondées et des trochées :

Soluitur acris hyems grata vice |veris et phauoni.
Trahuntque siccas |machinae carinas. (VII, 18, p. 418)
— ∪∪ — ∪∪ — — — ∪∪ | —∪ —∪ ——
∪— ∪— — |—∪ —∪ — —

[363] Augustin d'Hippone, *op. cit.*, V, 28.

Les membres de cette construction complexe et ingénieuse, attribuée à Archiloque, devront selon Salinas « suivre la même cadence rythmique, bien qu'ils semblent de raison et de genre différents, étant l'un dactylique, et l'autre iambique » (« *simili clausula terminatos in eundem cadere numerum, quamuis diuersae rationis generisque viderentur, cum alter dactylicus, et alter esset iambicus* », VII, 18, p. 418). Pour cette ode comme pour la précédente, Salinas privilégie une battue égale (2θ:2α), en l'illustrant à nouveau par la mélodie de l'*endecha* espagnole :

Qui vtrique tribus trochaeis annexis terminati, admodum decenter inter se consonant, et in eundem numerum cadunt, et non ad diuersae rationis generisque rhythmorum, vti sunt, hoc est, partim ad senorum, partim ad quaternorum temporum legem pangi debent, sed ad quaternorum tantum modum inuariato plausu reduci: cuius exemplum in cantu tale potest esse	Les deux vers se terminant par trois trochées à la suite, ont une grande consonance entre eux et la même cadence rythmique. Ils ne doivent pas se réciter suivant la règle des rythmes de nature différente, c'est-à-dire les uns de six et les autres de quatre temps, mais ils doivent se chanter sur une mesure invariable de quatre temps. On peut par exemple lui donner ce chant :
	
Qui epodus quoniam ad legem quaternorum temporum plaudendus erat, Horatius vltimam syllabam penthemimeris iambici longam fecit, vt superius admonuimus, quod in omnibus epodis huius odes certo constantique ordine seruabit. (VII, 18, p. 418)	Puisque cette épode était battue suivant la loi des quatre temps, Horace fit longue la dernière syllabe de la penthemimeris iambique, comme nous l'avions signalé plus haut, et d'un ordre sûr et constant, il fit de même pour toutes les épodes de cette ode.

Que les deux vers d'un distique soient de dimensions inégales, de genres hétérogènes, ou qu'ils combinent ces contraintes et les démultiplient par une mixité interne, le *credo* rythmicien de Salinas le pousse toujours à rechercher, à la suite de saint Augustin, des procédés d'égalisation ou d'alignement de ces paires de vers. C'est par un détour philologique autour des termes d' « ode » et d' « épode » qu'il justifie de telles interventions :

Est igitur epodus sequens versus, qui praecedentis versus sensum perficit, atque concludit ; et eo prope semper minor per synecdochen tamen et superior et posterior simul epodi vocantur, vt Horatij quaedam odae dictae sunt, inquit Diomedes, epodi synecdochicos a partibus versuum, quae legitimis et integris versibus ἐπάδονται, hoc est accinuntur. (VII, 14, p. 405)	L'épode est donc un vers qui suit et perfectionne le sens du vers précédent, et le conclut ; et il est presque toujours plus petit que lui, mais par synecdoque on appelle également le premier et le second « épode ». Ainsi certaines odes d'Horace sont-elles appellées, selon Diomèdes, « épodes synecdochiques » par référence aux parties de vers qui s'« adaptent » (ἐπάδονται) aux vers légitimes et entiers.

Salinas en vient finalement à aborder, à travers la question de la super-structure métrique, celle de la forme artistique, et de la « convenance » entre ses parties. Pour l'exprimer, il fait appel aux ressources de l'historiographie de la danse sacrée, et dresse ainsi un arrière-plan symbolique aux spectaculaires promotions des cérémonies dansées survenant alors dans les cours et les villes européennes, en particulier en contexte français. Les chorégraphies collectives antiques, avec

leurs alternances lentes d'occupation de l'espace, se devaient d'incarner les puissantes analogies existant entre les rythmes astronomiques et ceux du langage du célébrant ; « strophe », « antistrophe » et « épode » rythmaient ainsi les déplacements de groupes entiers, en suivant les termes d'un discours sacré :

Igitur concentum mundi cursuque imitans chorus canebat, dextrorsumque primo tripudiando ibat : quia caelum dextrorsum ab ortu ad occasum voluitur, dehinc sinistrosum redibant, quandoquidem sol lunaque et caetera erratica sydera, quae Graeci planetas vocant, sinistrosum ab occasu ab ortum feruntur. Tertio consistebant canendo, qui terra, circa quam caelum rotatur, immobilis medio stat mundo. (VII, 14, p. 405)	Le chœur chantait en imitant le concert et le cours du monde, et il allait en *tripudium* vers la droite d'abord, car le ciel roule vers la droite de l'orient à l'occident, puis revenait vers la gauche, puisque le soleil, la lune et les autres astres errants que les Grecs nomment *planetas* se portent de l'occident vers l'orient. Et troisièmement ils restaient immobiles en chantant, comme la terre, autour de laquelle tourne le ciel, reste immobile au milieu du monde.

La dispute autour de l'ode sapphique

Des vers « lugubres » des Allemands à la « légèreté » de la pastorale italienne, puis à la synthèse hispano-arabe du rythme péonique, le traitement musical de l'ode sapphique par Salinas passe par une archéologie de la forme, nourrie de confrontations entre textes théoriques (Augustin, Marius Victorinus) et exemples poétiques (Catulle, Horace), et illustrée de mélodies issues des répertoires latins et vernaculaires allemands, italiens et espagnols. Ces exemples rassemblés offrent un panorama condensé des traditions poético-musicales autour de la strophe sapphique, révélatrices des questionnements auxquels mène le débat métrique au XVI^{e} siècle. L'articulation des exemples, et leur mise en perspective philologique sont également symptomatiques du traitement métrique par Salinas de la question de l'accentuation.

La projection de ce type de mise au clair se devait de satisfaire aux attentes de la *Respublica litteraria*, puisqu'elle concernait de près les travaux de ses membres. Il est révélateur d'y voir Salinas employer un « je » auctorial dans sa proposition de battue sesquialtère illustrée par la mélodie de la chanson *Rey don Alonso* : le choix correspondait à une prise de parole culturellement orientée dans un débat rythmique européen. À l'horizon de ce débat, l'enjeu qui se profile demeure celui de la réforme culturelle à travers des procédés métriques : la maîtrise de ces super-structures doit servir l'oraison sous la forme des « cantiques nouveaux » réclamés par le nouvel évangélisme.

Archéologie de la strophe sapphique

La strophe sapphique est constituée de trois vers sapphiques mineurs, hendécasyllabes organisés en deux *cola* de cinq et six syllabes, et d'un mètre adonique final (épode), qui peut être de genre dactylique ou choriambique :

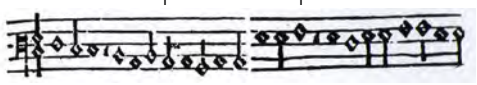
|— ∪ — — — |∪∪ — ∪ — — | (x3)
|— ∪∪ — —|

Plusieurs odes d'Horace sont construites sur ce modèle, parmi lesquelles la plus emblématique a reçu le titre de *Carmen saeculare* ou « Chant du siècle » (livre I, ode 2) :

Iam satis terris / nivis atque dirae
Grandinis misit / pater et rubente
Dextera sacras / iaculatus arcis
Terruit urbem.

La discussion autour de la battue rythmique la mieux adaptée aux odes d'Horace, et les décisions concernant le placement de silences « nécessaires » pour aligner de tels mètres sur une battue régulière, constituaient des *topoi* importants des *artes metricae* antiques d'obédience rythmicienne, comme ceux du pseudo-Victorinus ou de saint Augustin. Pour ce dernier, le vers sapphique mineur devait se plier à une battue à six temps, en intercalant une *mora* de silence après le premier pied crétique :[364]

—∪ —x | — — ∪∪| —∪ —∪



(VI, 19, p. 361)

Au fil du temps, le panorama couvert par le genre sapphique englobera les répertoires hymniques se réclamant de l'héritage horatien, tout en accusant la dissolution du paramètre quantitatif dans la prononciation accentuelle. Selon Jean-Louis Charlet, l'hymnographe Prudence aurait été le premier à effectuer ce type d'adaptation de la strophe sapphique originelle :

> Prudence, en christianisant l'emploi hymnique qu'Horace avait fait de ce mètre dans le *Carmen saeculare*, l'introduit dans l'hymnodie chrétienne des heures […] ou des martyrs […]. Cet usage hymnique chrétien connaît un développement considérable durant tout le Moyen Âge, jusqu'à l'époque humaniste et au-delà, alors que bien des mètres horatiens attendront la Renaissance pour refleurir. [365]

[364] Augustin d'Hippone, *op. cit.*, IV, 13.

[365] Jean-Louis Charlet, « Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste », *Faventia*, n° 29, 1-2 (2007), p. 135.

Cependant, selon les termes de Salinas, les hymnes ecclésiastiques composées suivant ce mètre ont été contaminées par la « légèreté » des compositions en langue vulgaire, qu'elles ont même cherché à imiter, selon le procédé des *rhythmi* qu'avait décrit Bède le Vénérable. L'un des exemples paradigmatiques de ces hymnes sapphiques infidèles à leur modèle quantitatif a joué un rôle capital dans les pédagogies musicales depuis le XI^e^ siècle : il s'agit de l'hymne à saint Jean-Baptiste *Ut queant laxis*, employée par Gui d'Arezzo dans son *Micrologus* comme système mnémotechnique des *voces* musicales ou syllabes de solmisation.

Ut queant laxis / resonare fibris
Mira gestorum / famuli tuorum
Solve poluti / labii reatum
Sancte Ioannes

Salinas y fait référence au livre IV de son traité, où il attribue au théoricien Franchino Gaffurio (1451-1522) l'information selon laquelle cette hymne de tradition ambrosienne continuerait d'être chantée dans les églises de la capitale lombarde :

Quem cantum Franchinus apponit in eo libro, quem de Theorica Musicae scripsit, et Ambrosianum esse dicit, et adhuc in vsu esse Mediolani. (IV, 9, p. 191)	Ce chant, Franchino nous le présente dans le livre qu'il a écrit *de Theorica Musicae*, où il nous dit qu'il est ambrosien, et toujours en usage à Milan.

Il est probable que l'interprétation milanaise de l'hymne devait suivre la version « cacométrique » qui semble ressortir de sa notation chez Gaffurio, quoique les valeurs rythmiques n'y apparaissent pas.[366] Ce dernier la décrit dans sa *Theorica musice* comme composée de sept *rhythmi*, équivalents aux hémistiches des vers originaux, et dont les premières syllabes se posent sur chaque note de l'échelle, du grave vers l'aigu. La répartition des *rhythmi*, délimités dans l'exemple musical par des barres de division, alterne ainsi des pentasyllabes et des hexasyllabes, vraisemblablement alignés sur une mesure égale afin de respecter la parité temporelle caractéristique des genres poétiques vernaculaires :

[366] Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, V, 6 : « ut ipse item Guido in rythmo hoc carmine indicat » (f° ivr) ; « deuote examinans Hymnum sactissimi precusoris Ioannis Baptistae primas eius rythmi capitales sillabas perpendit » (f° ivv).



Franchino Gaffurio, *op. cit.*, n. p.

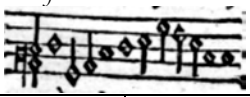
La restitution du mètre adapté à ces *rhythmi* peut se faire par analogie avec les hymnes ayant connu un sort équivalent. L'hymne à saint Jean Baptiste n'était en effet pas la seule sapphique à subir ce type d'assimilation à la forme accentuelle de la poésie vernaculaire, un phénomène dont Bède le Vénérable avait fourni l'analyse dans son *De Metris*. L'*Iste confessor*, dont l'origine remonte au X^e^ siècle, relevait également de ce que Bède appelait *rhythmi*, et que Salinas préfèrera désigner comme « cacomètre » ou « pseudo-mètre ». Son profil rythmique obéissait effectivement à une forme égalisée de prononciation de tous les hémistiches de la strophe, qu'ils soient pentasyllabes (— ᴗᴗ — —) ou hexasyllabes (ᴗᴗᴗᴗ — —). Pourtant, sa forme générale répondait encore à l'appellation de « strophe sapphique » :

— ᴗᴗ— — | ᴗᴗᴗᴗ — —
Iste confessor / Domini sacratus
Festa plebs cuius / celebrat per orbem,
Hodie letus / meruit secreta,
Scandere Cœli.

Cette forme illustrée par les exemples espagnols et italiens de Salinas était encore désignée comme « sapphique » par des compositeurs comme Michele Pesenti ou Jacques Arcadelt, qui l'appliquaient aux odes classiques d'Horace.[367] La « contamination » du modèle quantitatif par le modèle accentuel, évoquée aujourd'hui pour décrire ces formes déclarées « non-métriques » de versification pouvait fort bien, dans les termes définis par Salinas, s'expliquer par des phénomènes de mutation de valeurs. Dans le premier membre du vers sapphique, le premier pied crétique (—ᴗ—) devenait un dactyle (—ᴗᴗ) ; dans le second, le premier pied, un péon troisième

[367] Michele Pesenti, *Integer vitae*, in *Frottole libro primo*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1504, f° 44 ; Jacques Arcadelt, *Integer vitae*, in *Il primo libro di madrigali a tre voci*, Antonio Gardano, Venise, 1559.

(˘˘—˘) se transformait en procéleusmatique (˘˘˘˘). Dans les deux cas, une longue se trouvait abrégée en brève, autrement dit, son poids subissait un « allègement » affectant l'*ethos* général du mètre, et partant, de la strophe toute entière :

Videntur etiam Ecclesiastici in hymnis ad hoc metrum compositis canendis, vulgares imitari voluisse ad eandem cum illis legem hoc metrum canentes parum curantes syllabarum quantitatem, tertiam enim cretici et paeonis tertij corripiunt contra legem metri ad hunc modum	Il semble qu'à chanter les hymnes composées sur ce mètre, les ecclésiastiques aient voulu imiter les vulgaires, qui en chantant ce mètre sous cette loi ne prennent pas assez garde à la quantité des syllabes, mais abrègent la troisième du crétique comme celle du péon troisième, à l'encontre de la loi du mètre, de cette façon :
Iste confessor Domini sacratus. 	
In quo praeter hoc, quod veram rationem huius metri componendi videntur ignorasse, multum ab illa veterum canticorum grauitate ad recentiorum leuitatem deflexisse deprehenduntur. (VI, 19, p. 362)	Où l'on voit qu'en plus d'ignorer la vraie raison de ce mètre dans leur compositions, ils font grandement plier la gravité du chant antique vers la légèreté des modernes.

C'est effectivement sous une forme métrique parente que se présente cette hymne dans les publications de *falsi bordoni* italiens contemporaines du traité, comme celle d'Asola :



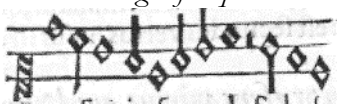
Giovanni Matteo Asola, *Falsi bordoni per cantar salmi […] Et anco per cantar gli Hymni secondo il suo canto fermo. A quatro voci*, Antonio Gardano, Venise, 1571, canto, p. 13.

Le problème posé par ces formes concurrentes de « vers sapphiques » dans l'hymnographie de son temps était suffisamment préoccupant pour que Salinas entreprenne d'en dresser l'archéologie complète, en remontant aux origines grecques du vers, et en associant les mutations successives subies par ses composantes à des modifications d'*ethos* général. En voici ci-dessous un tableau synthétique :

A	—	˘	—	˘	—	x	˘	—	˘	—	—
						↓					
B	—	˘	—	˘	—	˘	˘	—	˘	—	—
				↓							
C	—	˘	—	—	—	˘	˘	—	˘	—	—
			↓					↓			
D	—	˘	˘	—	—	˘	˘	˘	˘	—	—

Le prototype initial (A), historiquement le plus ancien, est décrit comme un décasyllabe organisé en deux *cola*, dont la première est une penthemimeris trochaïque (—◡ —◡ —), et la seconde une penthemimeris iambique (◡— ◡— —). L'adjonction d'une syllabe brève entre ces deux sections donnera la forme grecque hendécasyllabe du vers, imitée en latin par Catulle (B). Une battue à six temps s'appliquera aux vers de Catulle composés sur ce modèle, pour lequel Salinas propose une mélodie :

—◡ —◡ |— ◡◡ —| x ◡ — —
Iam Sacas sagittiferoque Parthos

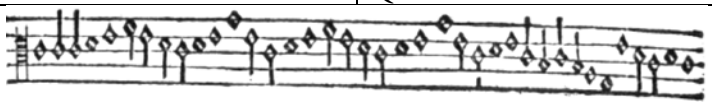


(VI, 19, p. 361)

C'est par l'allongement de la quatrième syllabe de ce vers qu'on obtient sa forme poétique la plus classique (C), illustrée par Horace et « tous les Latins », et caractérisée par son « poids » et sa « gravité » (« *idque omnes Latini fecerunt, ut apud Horatium factum saepe invenitur, quò plus haberet ponderis et gravitatis* », VI, 19, p. 361). À la battue à six temps préconisée par Augustin pour l'ode *Iam satis* composée sur ce schéma, Salinas préfèrera celle à quatre temps qu'il attribue à la tradition néo-latine des écoles allemandes, pour finalement en proposer une mesure à cinq temps, en complet accord avec sa promotion des rythmes hispaniques. Enfin, la dernière mutation (D) illustre l'allègement des troisièmes syllabes de chaque membre de la forme classique, caractéristique des formes vernaculaires de ce vers, et plus précisément des hendécasyllabes italiens et espagnols (« *Hispani […] atque Itali* », VI, 19, p. 362).

Deux exemples de cette forme vernaculaire de la strophe sapphique (D), l'un en espagnol et l'autre en italien, nous sont présentés dans ce même chapitre. Nous reviendrons sur l'exemple italien et sur ses concordances dans les sources contemporaines du traité, si représentatives des conceptions intégrées des super-structures formelles sur lesquelles viennent s'aligner le mètre poétique, le rythme musical et le pas chorégraphique. L'exemple espagnol nous livre quant à lui une clé importante de compréhension de ce bi-morphisme de la strophe sapphique, en confirmant la thèse d'une fusion entre une versification traditionnelle et une forme classique savante.

La chanson espagnole *Mi grave pena*, composée sur le mètre correspondant à l'hymne *Iste confessor*, permet à Salinas de montrer le décalage de cette forme vernaculaire avec la « gravité » de la version horatienne :

Idque omnes Latini fecerunt, vt apud Horatium factum saepe inuenitur, quo plus haberet ponderis et grauitatis ; cui contrarium fecisse Hispani videntur atque Itali, qui, vt leuius hoc metrum curreret, primi cretici vltimam longam corripuere, et dactylum eum fecerunt. Secundi vero metri, ex quo componitur ex paeone tertio longa correpta proceleusmaticum, instituerunt, ad hunc modum	Ainsi firent tous les Latins, comme on le voit faire souvent chez Horace, et qui donne plus de poids et de gravité ; au contraire de ce qu'on voit faire aux Espagnols et Italiens, qui pour faire courir ce mètre plus légèrement, abrègent la dernière longue du crétique et en font un dactyle. Quant au second mètre dont il est composé, ils décidèrent d'abréger la longue du péon troisième, de cette manière :
Mi graue pena crece de congoxa, *Mi bien affloxa, mas no mi cadena,* *Muero de amores, viuo con dolores* *Fe me condena.*	
Quae sic cani solent	Qu'on chante ainsi :
	
(VI, 19, p. 362)	

La mélodie complète des quatre vers de la strophe sapphique vernaculaire suit strictement l'alternance de mètres adoniques de cinq (— ᴗᴗ — —) ou de six syllabes (ᴗᴗᴗᴗ — —) qui convenait pour les hymnes *Iste confessor* et *Ut queant laxis*, et que Gaffurio désignait comme des *rhythmi*, autrement dit, selon l'acception italienne, des successions de vers d'un nombre de syllabes plus ou moins équivalents (*ison* ou *parison*). Il semblerait donc qu'une succession de sept *rhythmi* d'un nombre plus ou moins égal de syllabes constitue une forme concurrente à la strophe sapphique classique, dont elle ne fait qu'adapter l'épode finale, de mètre adonique, à l'ensemble de ses hémistiches. L'égalisation rythmique de tous ces hémistiches, que l'inégalité du nombre de syllabes regroupe cependant par paires, constitue ainsi la principale caractéristique de la forme vernaculaire par rapport à la forme classique. Cependant, le septième *rhythmo*, identique à l'épode adonique originale, n'étant couplé à aucun mètre, rompt les alternances successives des trois précédents couples de mètres, et en venant clôturer la strophe, permet l'assimilation de la forme vernaculaire avec la forme classique, et par extension, leur appellation commune de « strophe sapphique ». La manière dont apparaissent les *coplas* de la chanson *Mi grave pena* dans un recueil édité à Burgos dans les années 1540[368] confirme cette interprétation : rien, dans la succession des sept *rhythmi* de chaque *copla*, ne vient rappeler la forme classique, si ce n'est l'équivalence en nombre de syllabes avec ses sept hémistiches ; en revanche, l'alignement des *rhythmi* signale bien qu'ils devront subir un traitement métrique indifférencié. Enfin, l'enchaînement du septième et dernier *rhythmo* avec le premier de la strophe suivante obéit au principe de composition des *coplas encadenadas*, où le dernier mot, ou l'un des derniers mots de la strophe, sert de support à un nouveau développement :

[368] *Coplas nuevamente hechas de perdone vuestra merced. Con un romance de amor y otros villancicos*, Juan de Junta, Burgos, c. 1540-1543.

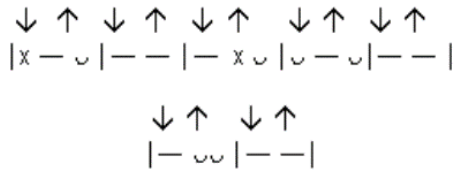
Mi grave pena
nace de congoja
y mi bien afloja
mas no mi cadena,
muero de amores,
vivo con dolores,
fe me condena.

Fe me maltrata,
amor me destruye
y mi vida huye,
deseo me mata,
muero viviendo,
vivo padeciendo
por una ingrata.

Ingrata dama,
desagradecida,
e mi triste vida
a ti siempre reclama,
tienes ahora
de cruel señora
obras y fama.[369]

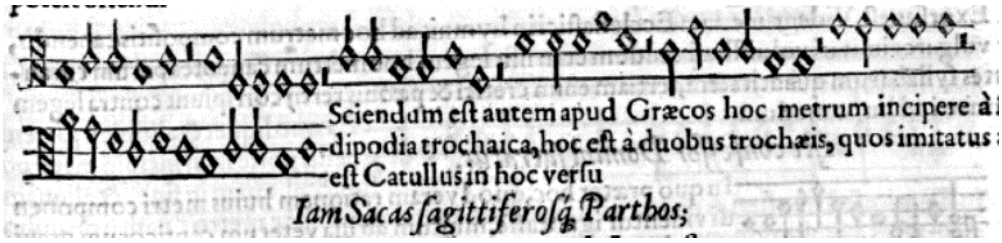
Le timbre « lugubre » allemand : une ode mnémotechnique ?

Comme pour les organisations en distiques des odes d'Horace que nous avons décrites précédemment, où Salinas opposait avec respect mais constance, aux solutions à six temps préconisées par saint Augustin, une battue égale à quatre temps qu'il jugeait plus adéquate, il développe également pour la strophe sapphique classique une forme de battue du même genre (2θ:2α), s'accommodant des syncopes (ou amphibraques) ainsi créées. L'artifice de cette battue tient cependant à faire commencer le mètre sur une syncope, afin d'y aligner l'adonique final :



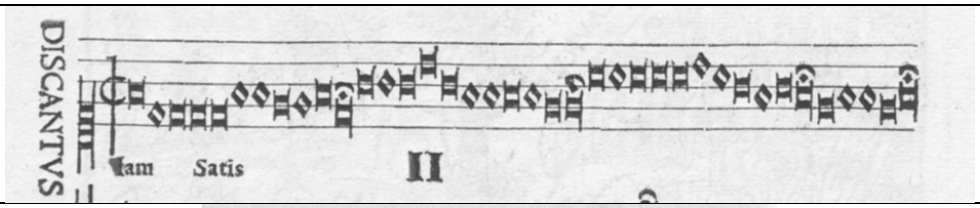
Pour illustrer cette battue, Salinas fait débuter son exemple musical par cet adonique final, l'épode, qui assume alors un rôle structurant. La dynamique de la description devait ainsi favoriser dans la prononciation l'enchaînement de l'épode et du retour au premier *colon* :

[369] Cité dans *La verdadera poesía castellana Floresta de la antigua lírica popular*, Julio Cejador y Frauca (éd.), *Revista de Arch., Bibli. Y Museos*, Madrid, 1921, t. II, p. 80-82.



(VI, 19, p. 361)

Nous reviendrons à nouveau sur ce rôle dynamique du dernier membre de la strophe, pour nous arrêter sur l'exemple musical choisi par Salinas comme support à cette battue égale : il s'agit, nous dit-il, d'une mélodie « que les Allemands emploient pour les mètres plaintifs de ce genre » (« *quo Germani lugubribus in metris huius generis vtuntur, exemplo potest ostendi* », VI, 19, p. 361), et qu'il héritait, là encore, de la tradition scolaire des mises en musique d'odes d'Horace. Elle servait à illustrer le mètre du *Carmen saeculare* dès la publication des *Melopoiae* par Tritonius en 1507, et avait été reprise par Lucas Lossius dans ses *Erotemata* de 1563 :

Petrus Tritonius, *Melopoiae*…, 1507	
Lucas Lossius, *Erotemata Musicae practicae*…, 1563	

La permanence de cette tradition semble indiquer que l'association entre mélodie, mètre et texte était ici particulièrement solide. De même que l'*In exitu* illustrait la transition d'une teneure modale (fa) à sa tierce inférieure (ré) sous la forme d'un distique, et de même que la strophe pseudo-sapphique *Ut queant laxis* permettait de mémoriser l'ensemble des *voces* en attribuant une finale à chacun de ses sept hémistiches, ainsi le timbre associé dès 1507 à l'ode sapphique *Iam satis terris* d'Horace, et dont l'origine était probablement plus ancienne, a-t-il pu jouer le rôle d'un objet musical mémoriel, d'un résumé mnémotechnique des grandes structures intégrées tant harmoniques que rythmiques. Contrairement à l'hymne de saint Jean-Baptiste, elle offrait une

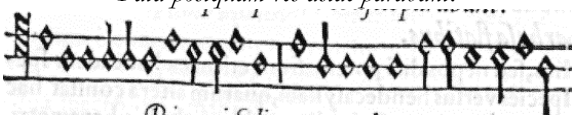
vision orthométrique de la strophe classique, et pouvait associer non plus un *rhythmo* à une note de la gamme, mais un vers entier à un intervalle :

|— ∪ — — — |∪ ∪ — ∪ — — | fa-ré
|— ∪ — — — |∪ ∪ — ∪ — — | sol-mi
|— ∪ — — — |∪ ∪ — ∪ — — | la-fa
|— ∪ ∪ — —| mi-fa

Largement repris dans la majorité des recueils d'odes à destination pédagogique, le timbre pouvait également servir à illustrer d'autres vers hendécasyllabes, comme le vers phalécien. Salinas expliquait la transformation du sapphique en phalécien par la permutation d'une seule paire de syllabes, et l'emploi du même vers avec une mélodie identique permettait d'illustrer cette intime parenté :

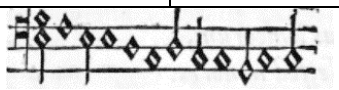
hendécasyllabe	—	∪	—	—	—	∪ ∪	—	—	∪	∪	—	—
phalécien			Post-	quam	rex	Asi-	ae	fa-	ta	pa-	ra-	bant
sapphique	Fa-	ta	post-	quam	rex	Asi-	ae			pa-	ra-	bant

Il est probable que Salinas héritait en même temps de la forme mélodique employée, et de l'artifice pédagogique décrit pour la dérivation des deux formes d'hendécasyllabes :

Ex vtralibet etiam harum duarum oritur alia tertia species hendecasyllabi versus, qui sapphicus per anthonomasiam dicitur, vsitatissima apud Horatium et omnes Lyricos, vt	Et de ces deux espèces de vers hendécasyllabes en naît une troisième qu'on appelle sapphique par anthonomase, très usitée par Horace et tous les poètes lyriques, comme :
Iam satis terris niuis atque dirae.	
Ex superiore quidem specie fiet haec translato trochaeo, qui fit ex longa, quae complet tertium pedem spondaeum, et ex breui, quae sequitur, pyrrhichij priore ad initium : vt ab eo versus incipiat hoc modo	Cette espèce s'obtient à partir de la précédente, en déplaçant en tête le trochée que formait la longue complétant le troisième spondée avec la première brève du pyrrhique suivant, de sorte qu'il commence le vers. Par exemple :
Postquam res Asiae fata parabant, *Fata postquam res asiae parabant.* 	

(VII, 15, p. 408)

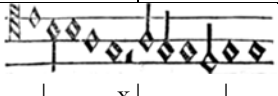
En exploitant la polyvalence du timbre, il ne faisait que suivre les méthodes de permutations métriques et textuelles illustrées par les manuels des écoles réformées et catholiques d'Allemagne du Sud, et qui devaient être récupérées par les programmes jésuites. Lorsqu'il propose encore d'adapter la mélodie présentée pour la battue de saint Augustin sur une version orthométrique de l'hymne *Iste confessor*, il témoigne clairement du fait que l'ensemble de ces procédés devaient converger dans l'adaptation et la confection d'hymnes et de cantiques à usage liturgique ou para-liturgique :

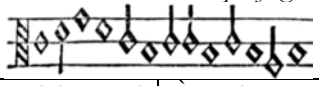
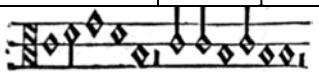
Quod in hoc hymni sacri versu sapphico et in eius cantu optime perspicitur	Ce qui se perçoit très exactement dans cette hymne sapphique et sa mélodie :
Iste confessor Domini sacratus.	
Cuius cantus sit	Et voici sa mélodie :
 (VII, 15, p. 409)	

Cette forme orthométrique de l'hymne avait ainsi vocation à s'imposer, par son « poids » et sa « gravité » mieux adaptés à sa signification, sur les versions, trop répandues à son goût, qui adoptaient la « légèreté » des strophes sapphiques vernaculaires. Mais un emprunt aux « mètres lugubres » (« *lugubribus in metris* ») de la tradition germanique, s'il pouvait redonner à l'hymne une dignité bienséante, ne fournissait pas encore la forme métrique et mélodique la mieux adaptée à la culture hispanique.

Un *Iste confessor* mudéjar ?

Le remplacement de la variante mélodique servant à l'hymne *Iste confessor* par le thème de la chanson *Rey don Alonso* s'opère sous les yeux du lecteur, au moment où Salinas veut illustrer son interprétation du vers sapphique comme relevant de la « loi des cinq temps » : c'est finalement dans cette mélodie parente du *Calvivi* arabe que Salinas trouvera, pour la strophe sapphique, tout à la fois la forme la plus fidèle à sa structure métrique originale et la mieux « accommodée » à la culture locale. La dimension personnelle de cette prise de position, et la précaution oratoire (*nescio*) qu'il emploie pour la formuler, sont contrebalancées par son affection évidente pour les rythmes pentachrones, et par sa double présentation de cette version pour le moins originale du vers sapphique, à la fois au chapitre des mètres péoniques, et au cours sa discussion sur le placement des « silences nécessaires ». Il revient alors au lecteur de juger de l'élégance de la solution proposée :

Nescio tamen an commodius illud metiremur, si ex duobus membris componeretur priore e cretico et spondaeo, sequenti paeone tertio et spondaeo constantibus, et vnum tempus in vtriusque membri fine sileretur, ad hunc modum	J'ignore cependant s'il est plus commode de le mesurer en deux membres dont le premier est composé de crétique et spondée, et le suivant de péon troisième et spondée, avec un temps de silence à la fin de chaque membre, de cette manière :
 [—∪—|— —x| ∪∪—∪|— —x]	
Vt prior spondaeus cum vnius temporis silentio creticum, et sequens cum silentio alterius paeonem tertium aequet : et poterit ad legem quinorum temporum cantari […]. Vt in his exemplis, liquebit	De sorte que le spondée avec son temps de silence équivaut au crétique, et le suivant avec son silence au péon troisième. On pourra alors le chanter selon la loi des cinq temps […]. Comme on le voit à ces exemples :

Iam satis territis niuis atque frigidae. 	
Nisi quod in illo antibacchij pro creticis poni videntur, qui non male cohaerent, vt ostendit illa cantio Hispana	À moins qu'on ne mette des antibachiques au lieu des crétiques, qui ne se combinent pas mal, comme le montre cette chanson espagnole :
Rey don Alonso.	
Et poterit hoc modo cantari	Et l'on pourra chanter de cette façon :
 *Iam satis terris ☋ niuis atque dirae. ☋* (VI, 19, p. 361)	

Même s'il ne présente pas directement le timbre de la chanson *Rey don Alonso* accompagné du texte de l'hymne *Iste confessor*, la juxtaposition des exemples musicaux, et le souvenir des versions *a lo divino* des chansons à cinq temps présentées au cours du traité, rendent pour le lecteur cette adaptation facile, tentante et séduisante. Avec ses mélismes caractéristiques complétant les catalectes, le chant de l'hymne prenait la saveur du style *mudéjar* des temples de Castille, et l'oreille y trouvait ce que l'œil pouvait voir aux monuments tout neufs des rues de Salamanque.

Le rôle de l'épode dans les super-structures chorégraphiques : *Ombrosa Valle*

La prise en compte de la forme vernaculaire de la strophe sapphique au sein du traité d'*ars rhythimca* de Francisco Salinas est une nouvelle occasion de souligner sa capacité à agréger des formes rythmiques (chantées, parlées, dansées) communes à plusieurs modes d'expression et dont on peut constater l'usage répandu dans les cultures aristocratiques de l'Europe entière en cette fin de XVI[e] siècle. Le pas de pavane décrit par Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* de 1589 à destination des collèges jésuites s'applique exactement à la forme vernaculaire de la strophe sapphique décrite par Salinas :

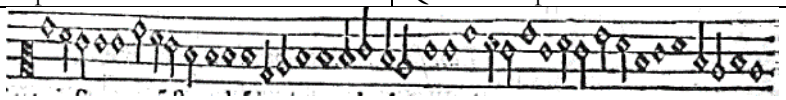
> Arbeau : La pavane est facile à dancer, car il n'y a que deux simples & un double, en marchant & savanceant. Et deux simples & un double en reculant & desmarchant : Et se joue par mesure binaire […]. Capriol : Le tabourin donc & aultres instruments y font huict battements & mesures en marchant, & huict mesures en desmarchant. Arbeau : Il est ainsi : Et si on veut on ne recule point, & marche lon tousjours avant.[370]

Les couples marchent au pas grave sur toute la longueur d'un tétramètre binaire, et « démarchent » en sens inverse (ou poursuivent dans la même direction) sur une longueur égale, la chorégraphie complète s'inscrivant dans un octomètre spondaïque équivalant à deux vers sapphiques appareillés :

[370] Thoinot Arbeau, *op. cit.*, f° 28v.

marche			démarche		
simple	simple	double	simple	simple	double
—ᴗᴗ	— —	ᴗᴗᴗᴗ — —	—ᴗᴗ	— —	ᴗᴗᴗᴗ — —

L'application d'une forme chorégraphique comme le pas de pavane, illustrant au plus haut point les tendance divisives du rythme à la Renaissance, à une forme poétique dont a été effacée toute trace de tendance additive, la strophe sapphique vernaculaire, s'observe bien dans le traitement particulier de l'épode poétique, dont la fonction conclusive est soigneusement conservée, mais dont les dimensions sont alignées sur celles des autres vers de la strophe. On peut repérer ce type d'interventions en comparant la strophe *Ombrosa valle*, citée par Salinas, avec ses différentes versions vocales ou instrumentales composées jusqu'à la fin du siècle.[371] C'est à la tradition napolitaine que Salinas rattache cette manière de chanter les hendécasyllabes sapphiques :

Ombrosa valle di bei fior dipinta *D'intorno cinta di cipressi e lauri* *I tuoi tesauri non guast' in eterno* *L'horrido inuerno.*	
Quos versus sic Neapolitani canunt.	Que les Napolitains chantent de cette manière :
	
(VI, 19, p. 362)	

Il n'est pas étonnant de retrouver le thème de cette strophe sapphique *a la napolitana* dans l'un des *balletti* dont Fabrizio Caroso donnera en 1581, dans son traité de danse, à la fois la chorégraphie et une version instrumentale en tablature de luth :[372]

[371] Giovanni Lorenzo Baldano di Savona (1576-1660), *Libro per scriver l'Intavolatura per sonare sopra le Sordelline* (ms, Savona, 1600), Genova : Associazione ligure per la ricerca delle fonti musicali, Savone, 1995 : « Pastorale Ombrosa Vale » (f° 20v), et « Simile alla pastorale Ombrosa Vale » (f° 25v, 25r et 26r).

[372] Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, Francesco Ziletti, Venise, 1581, f° 127v « In lode dell'Illustre Signora Clelia Pontana della Valle, Gentildonna Romana » (chorégraphie, suivie de la tablature pour luth)



Fabritio Caroso, « Balletto *Ombrosa Valle* », *op. cit.*, f° 129r



Fabritio Caroso, « Balletto *Ombrosa Valle* », transcription

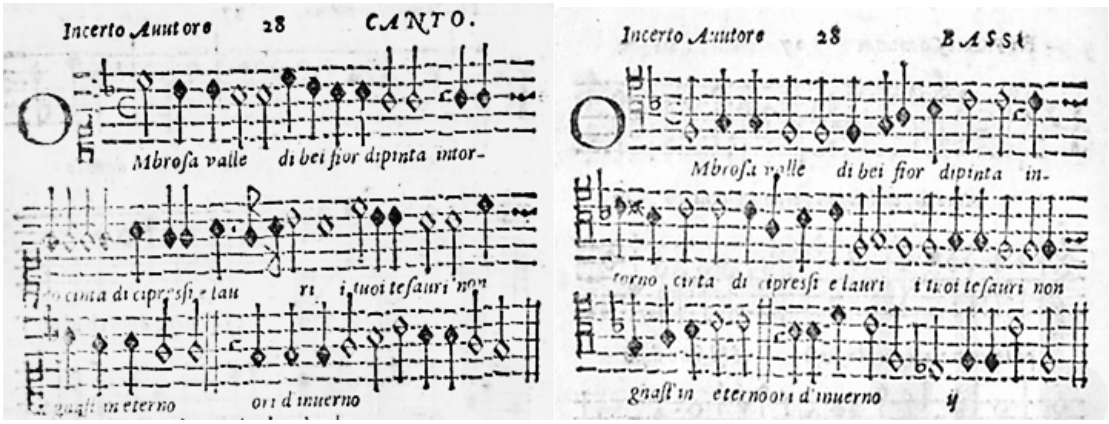
Chez Caroso, la chorégraphie impose sa forme au thème en regroupant les tétramètres spondaïques par paires, avec solution des spondées en procéleusmatiques pour chaque reprise, et en redoublant l'épode adonique originelle (« *l'orrido inverno* ») pour l'égaliser sur les dimensions du tétramètre. Ce quatrième et dernier tétramètre se trouve à son tour soumis à une reprise, conservant en cela la fonction conclusive de l'épode poétique, mais en l'illustrant par un moyen opposé : au lieu de clôturer la strophe par la troncature d'un huitième hémistiche, attendu mais absent, le dernier tétramètre et sa reprise emphatisent le mouvement de retour au point de départ au moyen d'une expansion temporelle.

pied	1	2	3	4
vers 1	— ◡ ◡	— —	◡ ◡ ◡ ◡	— —
vers 2	◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡ ◡	— —
vers 3	— ◡ ◡	— —	◡ ◡ ◡ ◡	— ◡ ◡
épode (x2)	◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡ ◡	— ◡ ◡

À l'exact opposé de la forme pentachrone, arabisante et additive de la strophe sapphique, sa version vernaculaire italienne, alignée sur le pas de pavane, s'appuie donc sur une conception binaire, divisive et spatialement intégrée du rythme musical. Le contraste entre les deux traitements de la même super-structure métrique s'apprécie bien dans l'égalisation sur le tétramètre à laquelle se soumet le dernier vers de la strophe sapphique, l'épode adonique. D'autres sources concordantes nous confirment à la fois cette organisation par distiques de la strophe sapphique et cet alignement de l'épode sur le tétramètre dactylique.

La version la plus proche du modèle napolitain cité par Salinas, nous pouvons la trouver dans un recueil d'*aeri* à trois et quatre voix de Rocco Rodio, dont il nous reste une réédition (*nuovamente ristampati*) datant de l'année même de la parution du *De Musica*.[373] Chez Rodio, la notation *a note negre* à C, comme dans les *villanelle* déjà citées, est très proche de restituer une image fidèle de la forme strophique, tout en opérant déjà sur elle des décalages ciblés par l'introduction de *morae* ou temps sonores supplémentaires (ici, les semi-minimes) :

[373] Rocco Rodio, *Aeri racolti insieme con altri bellissimi aggionti di diversi. Dove si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime, nuovamente ristampati*, Giosepe Cacchio dell'Aquila, Naples, 1577.



Rocco Rodio, *Aeri raccolti*, Naples, 1577, *Ombrosa Valle* (« incerto autore ») , *canto* et *basso*, p. 28



Rocco Rodio, *Ombrosa Valle*, transcription

La version de Rocco Rodio opère deux interventions rythmiques sur la super-structure métrique : d'une part, une « inversion de phase » de la strophe poétique, l'alignement de l'épode sur le tétramètre et le prolongement du second vers sur le pentamètre décalant l'apparition d'une terminaison saillante sur le milieu de la strophe ; d'autre part, la recherche d'un sous-groupement par distiques, corrolaire à ce décalage, mais renforcée par l'abréviation de la première syllabe aux vers pairs, et par les terminaisons tonales alternées sur fa et sur do.

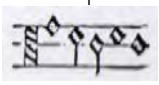
pied	1		2		3		4			
vers 1	—	⏑ ⏑	—	—	⏑ ⏑	⏑ ⏑	—	—		
vers 2	x ⏑	⏑ ⏑	—	—	⏑ ⏑	⏑ ⏑	—	—	—	—
vers 3	—	⏑ ⏑	—	—	⏑ ⏑	⏑ ⏑	—	—		
épode (x 2)	x ⏑	⏑ ⏑	—	—	—	⏑ ⏑	—	—		

Finalement, le rôle de cet appendice métrique que constitue l'épode adonique de la strophe sapphique n'est pas négligeable lorsqu'on veut comprendre l'influence des super-structures

métriques intégrées dans l'établissement de la tonalité. C'est la réitération de cette épode, et plus précisément l'attention qu'elle fait porter sur les vecteurs sous-dominants et dominants, qui participent le plus à la perception claire des clôtures et des enchaînements propres à la *musica metrica*. Le traitement par Diego Ortiz de ces épodes musicales est à ce titre exemplaire.

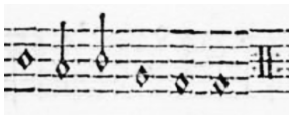
Le mètre adonique formant l'épode de la strophe sapphique, strictement équivalente dans la version vernaculaire de la strophe à chacun de ses hémistiches, était susceptible d'être battue indépendamment de deux manières, à quatre ou à six temps. Au cours du traité, Salinas prend soin d'en donner les deux versions : il s'agira, selon le *plausus* adopté, soit d'un monomètre choriambique hypercatalectique (A), soit d'un dimètre dactylique acatalectique (B) :

A —∪∪—|— (xxxx)
B —∪∪|— —

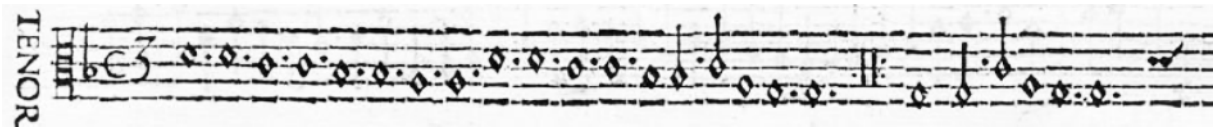


Terruit urbem / Muero de amores
(VI, 16, p. 350)

Chacune de ces versions correspond aux formules cadentielles rencontrées par exemple dans les *tenores* de Diego Ortiz :

A	B
	
Recercada ottava, f° 59v, *bassus* (clé fa 4)	*Recercada prima*, f° 47v, *tenor* (clé ut 3)

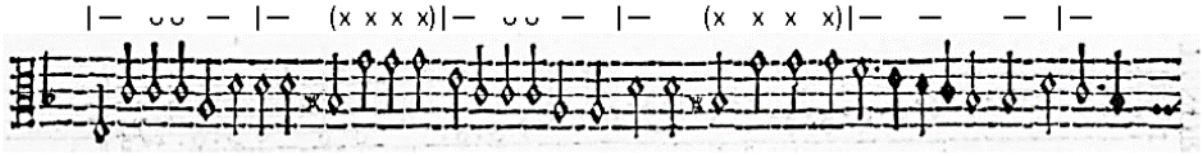
Dans la septième *recercada*, sur *Las Vacas* ou la *Romanesca*, la reprise de la formule conclusive sous sa forme ternaire (A) illustre bien les phénomènes d'alignement et d'expansion rencontrés par ailleurs chez Caroso et Rodio :



Diego Ortiz, *op. cit.*, *Recercada settima*, f° 57v, *tenor*

Pour l'instrumentiste se chargeant de varier ce thème, l'épode et sa reprise sont l'occasion de jouer sur l'ambivalence binaire-ternaire inscrite dans le mètre adonique, en suggérant alternativement les versions A et B du mètre. L'amplification rythmique à laquelle donne lieu l'enchaînement de la double épode adonique avec le premier tétramètre molossique suivant n'a

pas d'autre fonction que d'illustrer pour l'auditeur la circularité du temps propre à la *musica metrica* :



Recercada settima, f° 58r

Cette forme étendue de l'épode adonique fonctionne donc à la manière d'un amplificateur d'énergie, dont profiterait l'interprète, chanteur ou intrumentiste, pour alimenter à nouveau la strophe suivante d'un courant rythmique toujours continu ; elle est à elle seule représentative du phénomène métrique, dont la fin est toujours prévisible, mais jamais définitive :

Metrum […] est legitima pedum copulatio certo fine terminata, ad quem cum peruenit, iterum à capite cumit initium. (V, 17, p. 267)	Le mètre est […] un assemblage de pieds légitimement accouplés dont la fin est bien déterminée, mais lorsqu'il y parvient, c'est pour retourner au début.

CHAPITRE IV. SALINAS ET LA FRANCE : CANAUX DE DIFFUSION ET CONTEXTES DE RÉCEPTION

Introduction : les éditions du *De Musica* et leur diffusion

Les travaux de Jaime Moll et de Juan Delgado Casado ont dressé les circonstances générales de la publication du *De Musica*, marquées en particulier par le décès de l'éditeur Matias Gastius au début du mois d'octobre 1577, soit quelques semaines avant la date officielle d'impression, et par les complications qu'a pu entraîner le transfert d'activité à sa veuve et à son gendre Cornelius Bonardo (Bonnard).[374] On ne sait dans quelle mesure ces circonstances ont pu affecter la vente et la distribution des volumes, qui ont pu bénéficier en contrepartie de l'ouverture sur le marché nordique que leur offrait la filiale anversoise de l'entreprise. L'existence de ce second canal de diffusion, hors d'Espagne, complété par d'autres relais importants en Europe passant notamment par les réseaux académiques, a probablement joué un rôle dans la répartition actuelle des exemplaires recensés. Quant aux exemplaires datés de 1592, minoritaires, ils correspondent selon Jaime Moll au « rajeunissement éditorial » opéré par Claudio Curlet sur les exemplaires invendus de la première édition, par simple substitution de la page de titre et de la dernière page portant le colophon de l'imprimeur.[375] En profitant de l'aura académique grandissante qu'avait acquise Salinas dans les dernières années de son existence, Curlet réalisait une affaire peu risquée, et ces invendus purent de nouveau nourrir le marché européen « de niche » auquel s'adressait l'ouvrage.

La répartition actuelle des volumes révèle un certain déséquilibre en défaveur des bibliothèques espagnoles, quoique cette impression puisse se voir corrigée par une enquête plus systématique. Le *Répertoire International des Sources Musicales*,[376] dont les données de 1971 nécessitent une profonde remise à jour, recensait seulement deux exemplaires en Espagne, contre quatre en Pologne, cinq en Italie, six en France, huit en Grande-Bretagne, neuf en Allemagne, neuf autres aux États-Unis, enfin six exemplaires isolés répartis entre l'Autriche, la Belgique, le Canada, le Danemark, les Pays-Bas et la Suède. En réalité, le nombre d'exemplaires espagnols semblerait plus important si l'on en croit les informations rapportées par Margarita Becedas González, qui signale sa présence dans sept bibliothèques ;[377] cela dit, il pourrait s'agir d'acquisitions tardives, voire récentes, comme c'est le cas de celui de l'Université de Salamanque. Il resterait donc à

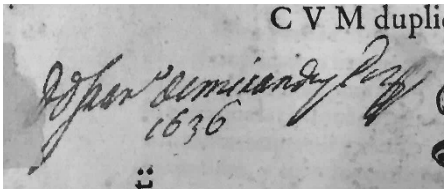
[374] Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Arco-Libros, Madrid, 1996, t. 1, p. 267-270.

[375] Jaime Moll, *op. cit.*, p. 63-64.

[376] *Répertoire International des Sources Musicales*, vol. B VI, *Écrits imprimés concernant la musique*, Henle Verlag, Münich, 1971, t. II, p. 748-749.

[377] Margarita Becedas González, « Apuntes sobre *De Musica libri septem* en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *op. cit.*, p. 95.

vérifier la présence réelle des exemplaires ainsi que leur date d'entrée dans ces fonds, et à mieux identifier les possesseurs de ces volumes. Quant à celui mentionné dans l'inventaire de la bibliothèque du collège de Monforte de Lemos, contenant les restes de celle du cardinal Rodrigo de Castro, je n'en ai pas retrouvé la trace. Inversement, certains exemplaires actuellement à l'extérieur de l'Espagne ont également pu avoir des primo-possesseurs espagnols. Ainsi, parmi les volumes actuellement conservés aux États-Unis, hormis celui remarquable de Harvard ayant appartenu au Duc d'Albe et contenant les *Additiones* du maître, celui de Yale retient également l'attention, pour avoir appartenu à Francisco de Miranda y Paz, originaire de Salamanque, et aumônier de la chapelle royale de la cathédrale de Tolède, auteur d'un *Discurso sobre : si se le puede hazer fiesta al primer padre del genero humano Adan* (Gonçalez, Madrid, 1636), ainsi que d'un traité de philosophie morale, *El Desengañado* (Francisco Calvo, Madrid, 1663). Son ex-libris peut être déchiffré sur la page de titre de cet exemplaire de 1577 :



Yale University Library, ML171 S165+,
ex-libris de Francisco de Miranda y Paz sur la page de titre.

En ce qui concerne les bibliothèques françaises, j'ai pu recenser en tout huit exemplaires : trois appartenant à la Bibliothèque Nationale, dont deux conservés à l'Arsenal (FOL-S-1287 et FOL-S-1442) et un à Tolbiac (RES-V-564) ; deux à la Bibliothèque Mazarine (2° 4735 A-1 et 2° 4735 A-1 2e ex) ; un autre à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (FOL V 188 INV 227 RES) ; enfin un à la Bibliothèque municipale de Toulouse (Mf. 1650 Fonds Musique) et un autre appartenant à la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier (Ca 75 in-fol), mais lui aussi d'origine toulousaine, ces deux derniers n'étant pas mentionnés dans le RISM. Quant à celui qui apparaît au catalogue de la Bibliothèque municipale de Châlons-sur-Saône (673 fonds ancien), il n'a hélas pas pu être repéré. Seul l'exemplaire de Montpellier appartient à la seconde édition de 1592 : la diffusion du *De Musica* en France semble donc avoir été relativement importante, mais aussi précoce au regard d'un pays comme l'Italie, qui compte quatre exemplaires de 1592, contre un seul de 1577.

Cette situation actuelle ne reflète qu'en partie l'état de la diffusion européenne du *De Musica* autour des années 1600, qui semble avoir vu une fuite assez rapide des volumes hors d'Espagne, provoquant un déséquilibre notable dès les premières décennies du XVIIe siècle. C'est du moins ce qui ressort de divers témoignages, comme celui d'un correspondant de Marin Mersenne dont

nous avons déjà fait mention, le frère minime toulousain Pierre d'Aguts, dans une lettre de 1628. Il y rapporte une conversation tenue à la bibliothèque de l'Escorial avec le professeur de musique de l'université de Salamanque, qui lui montre un exemplaire du *De Musica* « qu'il prisoit plus que toute sa bibliotheque, parce que, disoit-il, il ne s'en treuve en toute l'Espagne que trois ou quatre copies […] livre que vous avez leu, comme il appert en vos œuvres ».[378] Le récit de d'Aguts, qui rapporte également le sort trivial réservé aux papiers inédits des « escritz et tresor du pouvre Franciscus Salinas » par un épicier de Medina del Campo, dit bien la rareté de l'ouvrage sur le sol espagnol, et sa valeur aux yeux du public lettré français.

Un second témoignage montre que la situation était jugée plus critique encore quarante ans plus tard : lorsqu'en 1672 Constantin Huygens, sans doute à la demande de son fils Christiaan, demande à Sébastien Chièze, conseiller au parlement d'Orange alors en mission à Madrid, « de [lui] trouver un livre du nommé Salinas, grand docteur en théorie de Musique »,[379] il ne se doute pas qu'il s'agit d'une mission presque impossible, et qu'il faudra l'entremise d'un correspondant franc-comtois pour que Chièze puisse satisfaire cette demande, plus d'un an plus tard ; entre-temps, Huygens aura pu se procurer l'ouvrage à Paris, chez un libraire de seconde main, au prix relativement élevé de six ou sept écus.[380] L'échange traduit bien à la fois l'importance de l'horizon d'attente francophone, et l'étonnement de ses acteurs face à l'oubli dont semblait souffrir le théoricien espagnol dans son propre pays : après six mois de recherches auprès d'interlocuteurs qui n'ont jamais entendu parler de l'ouvrage ni de son auteur, Chièze commence « à desespérer de pouvoir trouver vostre Salinas » ;[381] quelques semaines plus tard, après une large enquête infructueuse, il dit même craindre que Salinas n'ait été condamné par l'Inquisition « pour avoir mis des psaumes de Marot en musique ».[382] Une fois l'affaire résolue, ce sera au tour de Huygens de déplorer tout ensemble la mauvaise qualité des pièces pour luth qu'on lui envoie, et l'injuste ignorance dont les Espagnols font preuve à l'égard de Salinas :

> C'est une peine extraordinaire d'avoir affaire à des envoyez extraordinaires si extraordinairement lourdeauts, qu'ils ne sçauroyent comprendre *quid distent æra lupinis*. On vous demande des airs Espagnols, cela veut dire des chansons escrittes en notes de musique avec leurs basses, s'il y en a. […] Quand *Don* Emanuel de Lira (vostre parfaict amy) a veu les bagatelles que vous m'avez envoyées, il a reconnu d'abord que ce sont *pedaços desazidos* de quelque pièces de théatre, et je m'en suis doubté aussy, y trouvant de ces *deidades del abismo*, et ce *benenoso monte de la luna*, avec une certaine tablaturette de guitarre qui faict pitié. Laissez-moy faire (de par vos *deidades del abismo*) de l'accompagnement sur *qualquira instrumento*, et envoyez nous des beaux dessus et

[378] *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. I, p. 144, lettre 119 de Pierre d'Agutz à Mersenne (1er décembre 1628).
[379] Rudolf Rasch, *op. cit.*, p. 102
[380] *Id.*, p. 105.
[381] *Id.*, p. 104.
[382] *Id.*, p. 105.

> faictes comprendre à *essas bestias de alvarda*, qui n'ont pas sçeu qu'il y eust jamais eu un Salinas au monde, que nous en sçavons quinze ou quarante cinq fois plus qu'eux tous.[383]

Pour expliquer cette disproportion entre les horizons d'attente français et espagnols, il nous faut prendre en compte à la fois la concentration géographique des exemplaires sur deux centres principaux (Paris et Toulouse), l'homogénéité sociale et culturelle de leurs possesseurs (membres de l'aristocratie parlementaire ou ecclésiastique), et leurs interactions avec les théoriciens de la musique, les compositeurs, les réformateurs du culte, ainsi que les instituteurs de la noblesse et de la bourgeoisie. À chaque fois, les formulations du traité présentent un haut niveau de cohérence avec les problématiques locales, tout en se voyant sélectionnées, adaptées et reformulées par les principaux acteurs de la vie intellectuelle française de la fin du XVI[e] siècle et de la première moitié du XVII[e] siècle. Au centre de cette réception, l'intérêt pour les questions rythmiques, manifesté dans la haute société depuis les années 1550, joue un rôle primordial. Les théories de l'*ethos* des rythmes formulées par les poètes et les musiciens, de Jean-Antoine de Baïf à Claude Lejeune, comme la valorisation de la danse au sein des réunions solennelles entourant l'exercice du pouvoir depuis Catherine de Médicis, forment autant de « législations métriques » imposées au langage et au corps, dont Kate Van Orden a bien reconnu la vocation hautement disciplinaire :

> The theories of rhythmic *ethos* […] suggest a significant coincidence of music with political aspirations for social order. […] Dance music visibly set bodies in motion with meters that squared both with political ideals of unity, and with civility's growing emphasis on 'measure' as a social science comprehending everything from comportment to politeness and speech.[384]

C'est dans ce contexte, où se joue la définition des formes de culture des classes dirigeantes pour les décennies à venir, qu'il faut évaluer la réception française de la théorie rythmique de Francisco Salinas.

[383] Lettre de Constantin Huygens à Sébastien Chièze du 2 mai 1673, citée par Rudolf Rasch, *op. cit.*, p. 107-108.
[384] Kate Van Orden, *op. cit.*, p. 35-36.

1. Les bibliothèques particulières

La présence d'exemplaires du *De Musica* dans quelques-unes des plus importantes bibliothèques particulières de l'aristocratie parlementaire française de la fin du XVI[e] et du début du XVII[e] siècle témoigne de sa projection importante dans la République des Lettres, dont l'ouvrage satisfaisait aux attentes principales, tant par son fond que par sa forme :

> La *Respublica litteraria* est aussi un système de critique des travaux savants et donc le lieu d'une évaluation permanente des valeurs intellectuelles. Par tradition humaniste, mais aussi pour étendre à toute l'Europe la participation à ce débat, le latin en est la langue naturelle.[385]

À ce titre, l'ouvrage de Salinas dispose de plusieurs portes d'entrée dans ces catalogues, car il se tient à la croisée de centres d'intérêt divers, allant de la pure bibliophilie aux sciences mathématiques, en passant par les questions proprement musicales. Sa présence aux côtés des diverses éditions de Zarlino atteint même une densité élevée dans les bibliothèques les plus généralistes comme celles de De Thou et des frères Dupuy. La réunion de ces deux dernières bibliothèques, déjà effective à partir de 1617, et leur fusion dans la Bibliothèque Royale en 1656 permettait ainsi la concentration d'exemplaires dans un centre intellectuel socialement très homogène, mais attirant à lui des interlocuteurs issus d'une grande diversité d'horizons.

1.1. Jacques-Auguste De Thou (Bibiothèque de l'Arsenal, FOL-S-1442)

Parmi les bibliothèques privées qui témoignent d'une entrée précoce du volume de Salinas, la plus importante est sans conteste celle de Jacques-Auguste De Thou (1553-1617), reconnue de son temps comme étant l'une des premières d'Europe, par la quantité et la qualité de ses ouvrages, ainsi que par sa classification exemplaire.[386] Le premier catalogue dressé en 1617 énumère quelque neuf mille imprimés et huit cents manuscrits, en très grande majorité latins et grecs, et intègre le *De Musica* à la rubrique des *Arithmetica*, au même titre que les traités de Zarlino (*Istitutioni harmoniche* de 1573, *Demonstrationi* de 1571, *Sopplimenti* de 1588), ou que le *De consonantiis* d'Andreas Papius (1581), manifeste en faveur de la quarte consonante. Le volume de Salinas porte le chiffre et les armes que son possesseur fut le premier à faire graver systématiquement sur la tranche et la couverture de tous ses ouvrages. La présence du *De Musica* dans cette bibliothèque est loin d'être anecdotique, puisque De Thou est l'auteur de la première notice biographique française sur Salinas, rédigée d'après un document espagnol manuscrit que les frères Dupuy

[385] Antoine Coron, « « *Ut prosint aliis* » : Jacques-Auguste de Thou et sa bibliothèque », in *Histoire des bibliothèques françaises, Les bibliothèques sous l'Ancien Régime, 1530-1789*, Promodis-Cercle de la Librairie, 1989, p. 110.

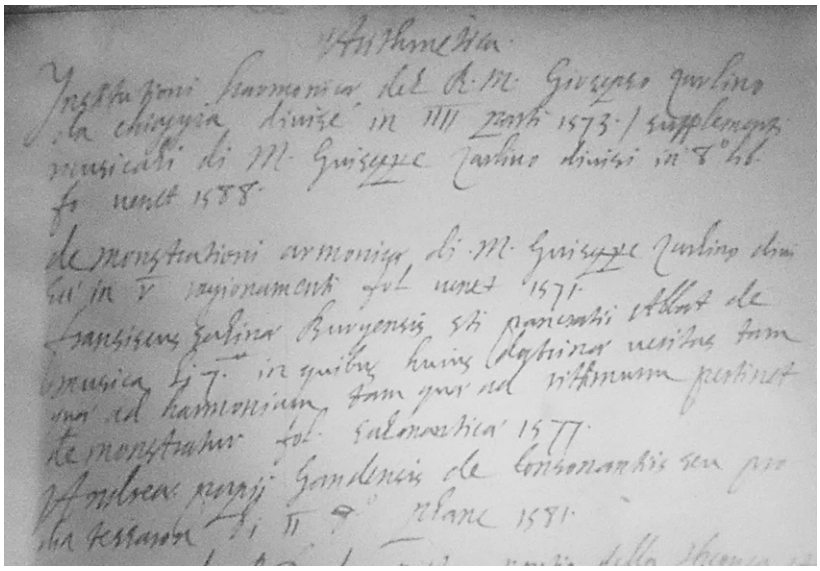
[386] Antoine Coron, « Thou, Jacques-Auguste de », in *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Cercle de la Librairie, 2011, p. 837-839.

intègreront en 1628 dans une liasse de notices du même ordre (voir *Annexe 1*).[387] Le texte de De Thou sera quant à lui publié dans son *Historiae sui temporis*, ouvrage historique majeur retraçant les conflits religieux des décennies précédentes, qui connaîtra cinq éditions latines de 1604 à 1608, sera mis à l'Index en 1609, puis bénéficiera d'une diffusion importante hors de France auprès d'un public protestant, via des rééditions à Genève, Francfort et Londres à partir de 1620. La notice de De Thou, qui sélectionne une partie des informations contenues dans la note manuscrite espagnole, répand en Europe l'image d'un Salinas inclassable et inassignable, tout à la fois mathématicien et poète, ami des grands aristocrates catholiques et indéfectible soutien d'un hétérodoxe comme Luis de León : une telle ouverture d'esprit, tout comme cette tendance à se préserver des extrêmes, semblaient pleinement en accord avec les opinions de De Thou lui-même, qui plaçait la « liberté de parole » au sommet des vertus. Ce dernier fut à la fois un acteur majeur du jeu politique et diplomatique français par son engagement au service des rois Henri III et Henri IV, l'un des principaux artisans de la paix civile, et une figure centrale de la République des Lettres, un érudit dont les liens intellectuels et amicaux transcendaient les clivages confessionnels. Lui-même auteur de poésies latines, il a connu dans sa jeunesse Baïf, Bellereau, Dorat et Ronsard, mais se lie au même moment avec un calviniste comme Joseph-Juste Scaliger, et soutiendra plus tard l'helléniste Isaac Casaubon, œuvrant à sa côtés à la réorganisation de la bibliothèque royale, dont De Thou avait pris la direction depuis la mort de Jacques Amyot en 1593.



Chiffre (dos) et armes (plat) de Jacques-Auguste de Thou

[387] *Clarorum virorum elogia. Recueil de notes et de lettres, en latin, français, italien et espagnol, pour servir à la biographie de nombreuses personnalités politiques et littéraires des XVI^e et XVII^e siècles*, Bibliothèque Nationale de France, ms Dupuy 348, f° 152.



Catalogue de la bibliothèque de De Thou (1617), Bibliothèque Nationale de France, ms latin 10389

1.2. Les frères Dupuy (Bibliothèque Nationale de France, RES-V-564)

L'exemplaire aux armes des frères Dupuy, cousins de Jacques-Auguste de Thou, héritiers de sa bibliothèque, animateurs à leur tour de « la plus importante assemblée privée du XVII[e] siècle européen »,[388] multipliait la disponibilité de l'ouvrage et ses possibilités de consultation parmi les membres d'une noblesse de robe dont la tournure d'esprit a pu être qualifiée de « libertinage érudit ». Probablement aux mains des Dupuy dès la constitution de leur propre bibliothèque, il fit sans doute partie à son tour du legs rejoignant à la mort de Jacques en 1656 la Bibliothèque Royale, dont Pierre et lui tenaient auparavant la clé, et dont l'estampille primitive figure sur la page de titre.

L'académie Dupuy, réunie quotidiennement à partir de 1620 dans la bibliothèque de De Thou, puis dans des locaux voisins, cherchait à se démarquer de ses modèles italiens, et tentait de définir une identité politique et religieuse gallicane, tout en se flattant d'accueillir en son sein une grande diversité de confessions et de nationalités :

> L'académie Dupuy n'était pas, en effet, qu'un lieu de conversation, mais un lieu d'information où affluaient chaque jour lettres, livres et nouvelles de l'Europe entière. Maîtresse dans ce domaine, n'ayant pas son pareil dans Paris ni ailleurs en France, elle pouvait avec quelque vraisemblance se comparer au cabinet où le roi, entouré de ses principaux conseillers, commentait l'actualité européenne et décidait de sa politique générale.[389]

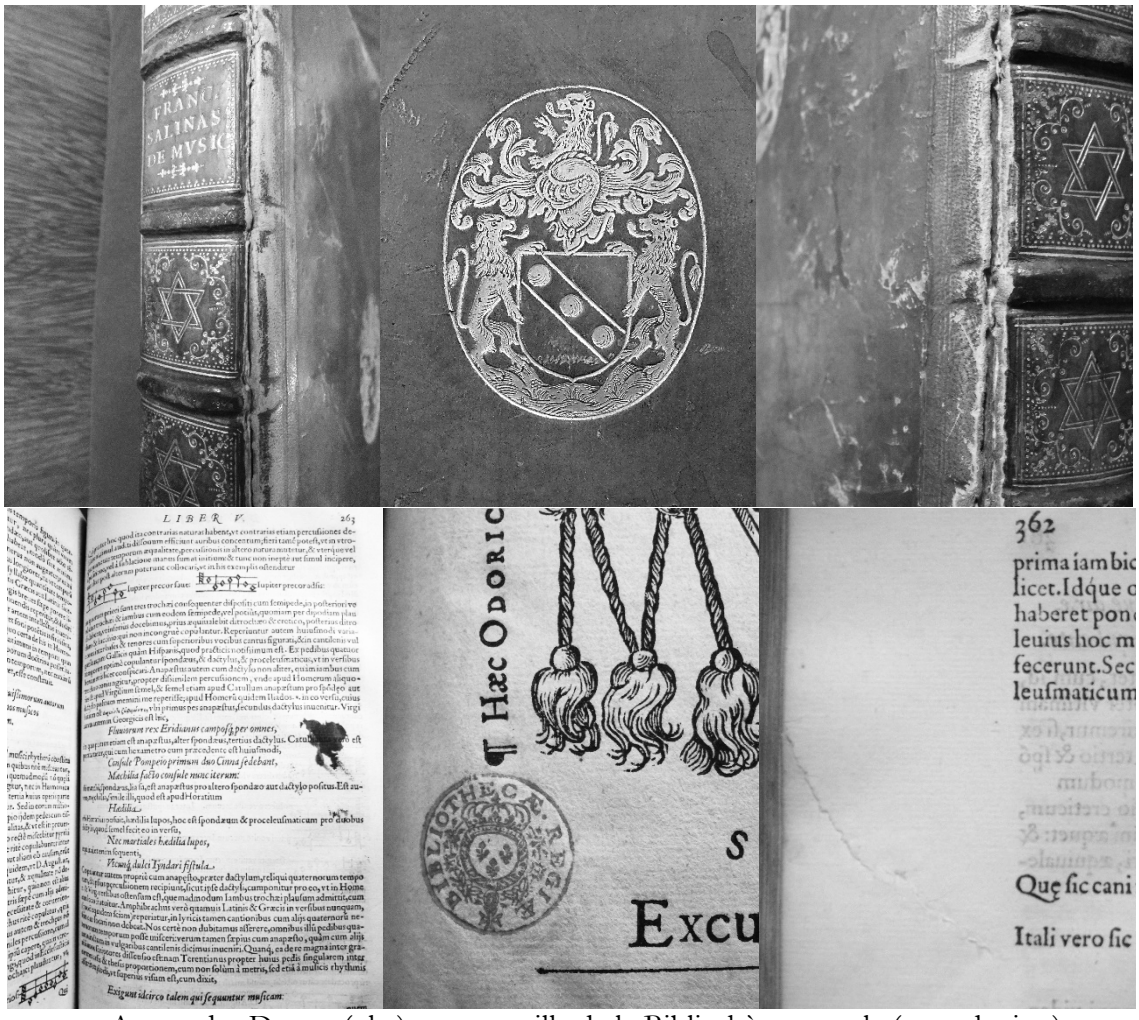
[388] Jérôme Delatour, « Le cabinet des frères Dupuy », *Revue d'histoire des facultés de droit et de la science juridique*, n° 25-26 (2005-2006), p. 157.

[389] *Id.*, p. 166.

Une collection de manuscrits vient compléter celle des imprimés dans le fond considérable légué par les Dupuy, et dessine un réseau de correspondance aux dimensions européennes, nourrissant la vocation politique de l'académie :

> De cette information, le Cabinet tirait deux pouvoirs : celui de se former un jugement indépendant de la propagande de l'Église et de l'État, et celui d'influencer les élites en leur communiquant information et jugements par la conversation, la lettre et le livre.[390]

Les papiers manuscrits formant la « collection Dupuy » de la Bibliothèque Nationale sont révélateurs de cette activité, et contiennent entre autres une notice biographique sur Francisco Salinas qui a servi de source principale à celle de De Thou (voir *Annexe 1*). Ce précieux document, joint au doublon que représentait l'exemplaire du *De Musica*, confirme l'intérêt porté à la figure du théoricien salmantin, dans un cercle où les réflexions d'ordre esthétique se tenaient plutôt en périphérie d'un libertinage érudit. Cet intérêt soutenu était dû à la polyvalence de son œuvre autant qu'à l'aura de sa personnalité.



Armes des Dupuy (plat) et estampille de la Bibliothèque royale (page de titre).

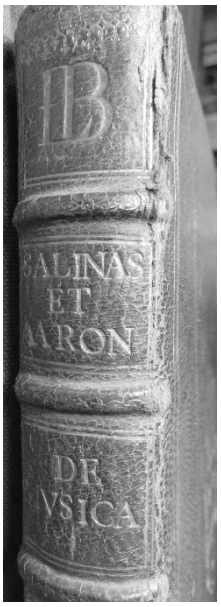
390 *Id.*, p. 196.

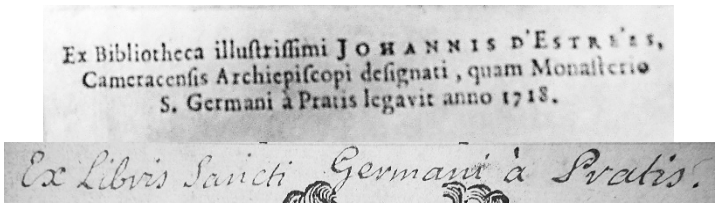
Eu égard à son mode de projection très singulier dans l'arène du discours scientifique européen, le *De Musica* trouvait dans la bibliothèque des Dupuy une ouverture idéale sur un public prédestiné. Les relations des Dupuy avec Peiresc, correspondant de Mersenne au cours de ses excursions musicologiques en quête des vestiges de la musique des Anciens dans les traditions méditerranéennes ; avec Marin Mersenne lui-même, qui se réclame ouvertement depuis les *Quaestiones in Genesim* des recherches rythmiques du professeur de Salamanque ; avec Giovanni Battista Doni, défenseur d'une *rhythmopeia* à l'antique largement inspirée de Salinas ; et surtout avec Nicolas Bergier, l'auteur du traité qui lui est le plus redevable dans le domaine de la métrique musicale : tout ce réseau entourait, virtuellement ou matériellement, l'exemplaire en question. Il n'est pas étonnant d'y trouver de nombreuses traces d'une lecture et d'une manipulation fréquentes, mais par ailleurs fort respectueuses de l'objet : une charnière endommagée, un bord de page fendu, ici des taches d'encre, là quelques gouttes de sang, ailleurs une correction dans le texte ; la majorité des empreintes encrées, témoignant de probables relevés manuscrits de la part d'un ou de plusieurs lecteurs, se concentrant dans le traité de rythmique, et particulièrement dans le cinquième livre.

1.3. Louis Bizeau (Bibliothèque Mazarine, 2° 4735 A-1)

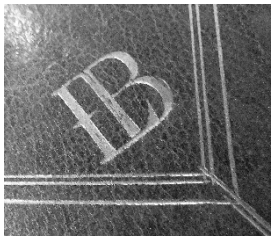
À la différence des précédentes collections, la bibliothèque de Louis Bizeau, constituée au premier tiers du XVII[e] siècle, offrait, selon Laurent Guillo, l'un des fonds musicaux particuliers les plus importants de son époque.[391] La présence du *De Musica* de Salinas, luxueusement relié avec le *Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* de Piero Aaron (Bernadino de Vitali, 1525, Venise), confirme la valeur d'autorité rapidement acquise par l'ouvrage. Les volumes portant le chiffre et les armes de Louis Bizeau sur leur couverture rassemblent d'autres traités de théorie musicale comme ceux de Gaffurio (*De Harmonia musicorum instrumentorum*, 1518) ou de Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613), ainsi que des recueils d'airs comme ceux de Boesset (1632). Certains de ces ouvrages rejoindront la bibliothèque du cardinal de Richelieu ; ce n'est pas le cas de ces volume, qui porte au frontispice l'ex-legato imprimé de Jean d'Estrées (1666-1718, évêque de Laon, abbé d'Évron, et ambassadeur en Espagne) à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, ainsi que l'ex-libris manuscrit de la bibliothèque attachée à cette abbaye :

[391] Laurent Guillo, « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? » in Jean Duron (dir.), *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, Mardaga, Liège, 2009, p. 275-288.





Ex-legato de Jean d'Estrées à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés (1718) et ex-libris de la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés (postérieur à 1718) (page de titre)

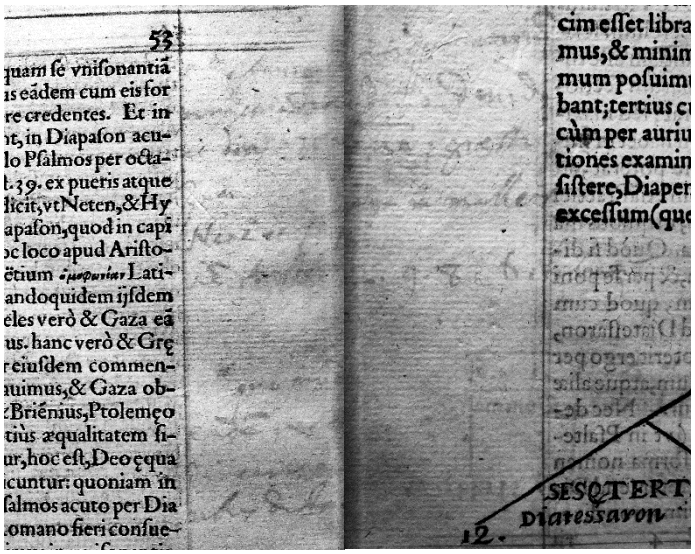


Chiffre de Louis Bizeau (dos et plat)



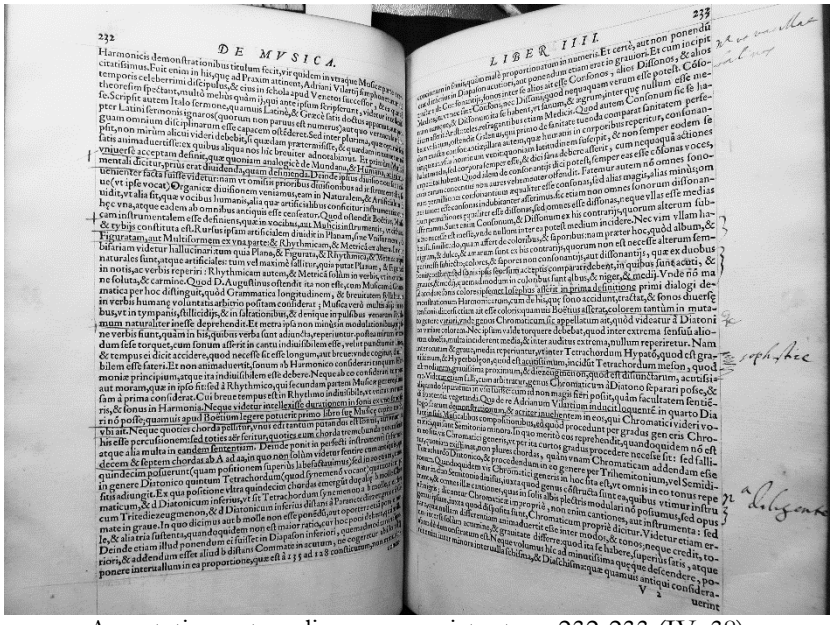
Colophon du traité de Salinas
(sceau d'imprimeur de Matias Gast)
et page de titre du traité d'Aaron.

L'état interne du volume est des plus étonnants, et n'a pas encore révélé tous ses secrets : il s'agit de l'exemplaire le plus richement annoté que j'aie pu observer, mais l'encre très pâle de ces notes s'est presque entièrement effacée, rendant ainsi leur contenu pratiquement illisible. Le caractère envahissant de ces interventions (soulignages et scholies), absentes du traité d'Aaron, tranche avec le soin apporté à la reliure, au traçage consciencieux des lignes de marges, à la dorure de la tranche : ces notes sont vraisemblablement dues à un possesseur antérieur à cet ensemble d'opérations, un possesseur beaucoup plus musicien que bibliophile. Sa graphie, de type français, se retrouve en filigrane, aux marges de la majorité des chapitres du traité d'harmonique (livres I à IV), mais ses interventions sur le traité de rythmique se sont limitées au seul chapitre introductif du sixième livre, qui reprend la *discussio* de Glarean et Pontus de Tyard au sujet de la préséance du phonasque sur le symphonète.



Notes en marge p. 53 (II, 7) et 56 (II, 10)

Une autre trace de lecture apparaît pourtant dans le traité de rythmique : un passage en a été souligné, d'une encre nettement plus persistante que la première ; le même type de soulignage apparaît également au dernier livre du traité d'harmonique (IV, 19, p. 209) ; enfin le dernier chapitre de ce livre, où Salinas rassemble ses principales critiques contre Zarlino, est lui aussi souligné et annoté, d'une graphie peut-être moins typiquement française que celle du principal intervenant :



Annotations et soulignages persistants p. 232-233 (IV, 38)

Au moins deux lecteurs se sont donc autorisés à poser leur plume sur ces pages, témoignant d'un intérêt très vif pour l'ensemble des problématiques soulevées par le *De Musica*, probablement à une date antérieure à l'acquisition de l'ouvrage par Louis Bizeau, tout au moins pour le premier

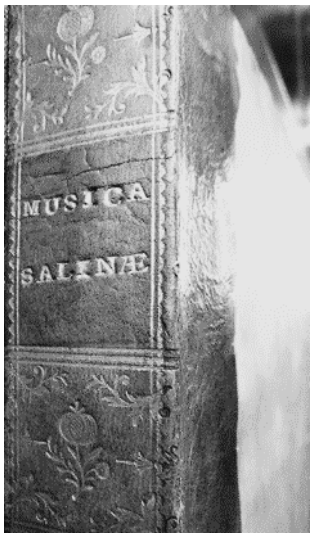
d'entre eux. L'état d'usure de la charnière autorise cependant à penser que l'ouvrage a pu être fréquemment manipulé par des lecteurs ultérieurs, dans la bibliothèque de Louis Bizeau, de Jean d'Estrées ou de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

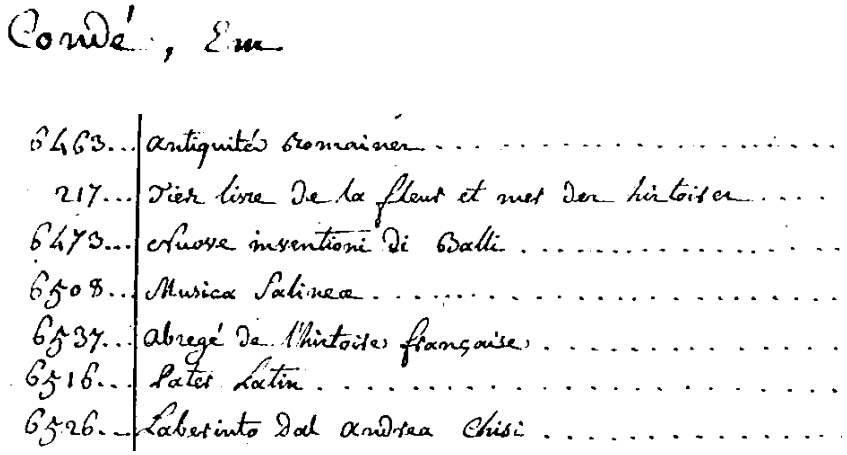
1.4. Les princes de Condé (Bibliothèque Mazarine, 2° 4735 A-1 2e ex)

Outre celui de Louis Bizeau, la bibliothèque Mazarine conserve un second exemplaire du *De Musica*, ne portant pas d'ex-libris, mais que sa couverture (plat en parchemin, dos en cuir) assimile au fonds de la bibliothèque des princes de Condé, majoriatirement constituée sous Henri II de Bourbon (mort en 1646). Ce dernier, propriétaire de l'ancien hôtel de Gondi depuis 1610, y fit transporter la collection du château de Chantilly, rassemblant ainsi l'un des fonds les plus attractifs du XVIIe siècle, célébré par l'abbé Michel de Marolles (1600-1681) :

> Au palais de Condé, la grande librairie
> Des volumes sans nombre est digne de son rang[392]

Les archives des dépôts littéraires réalisés pour la bibliothèque des Quatre-Nations pendant la période révolutionnaire confirment l'attribution du volume à ce fonds, qui ne présente par ailleurs guère d'ouvrages musicaux :




Condé, Em

6463... antiquités romaines
217... Dix livre de la fleur et miel des histoires
6473... Nouvve inventioni di Balli
6508... Musica Salinea
6537... abregé de l'histoire françoise
6516... Pater Latin
6526... Labirinto dal andrea Chisi

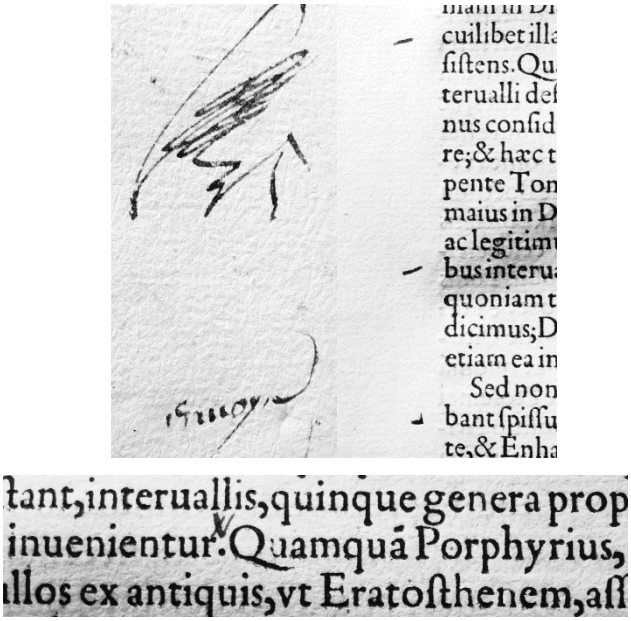
Archives des Dépôts littéraires. Tome XVI. Pièces relatives aux volumes choisis dans les Dépôts littéraires pour la bibliothèque des Quatre-Nations. An IV-an IX (1795-1801), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms 6502, f° 84r-84v.

Je n'ai pas repéré l'ouvrage dans l'inventaire de la bibliothèque des Condé réalisé en 1654, lors de la mise sous séquestre des biens de Louis II de Bourbon ;[393] aurait-il été acquis à une date

[392] Michel de Marolles, *Paris, ou la Description succincte et néanmoins assez ample de cette grande ville* (s.l., s.d.), p. 42., cité par Léopold Delisle, *Le Cabinet des livres : imprimés antérieurs au milieu du XVIe siècle*, Paris, Plon-Nourrit, 1905, Introduction, p. 9.

[393] *Procès criminel de Louis II de Bourbon*, II, *Procès-verbal*, t. I, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 16553.

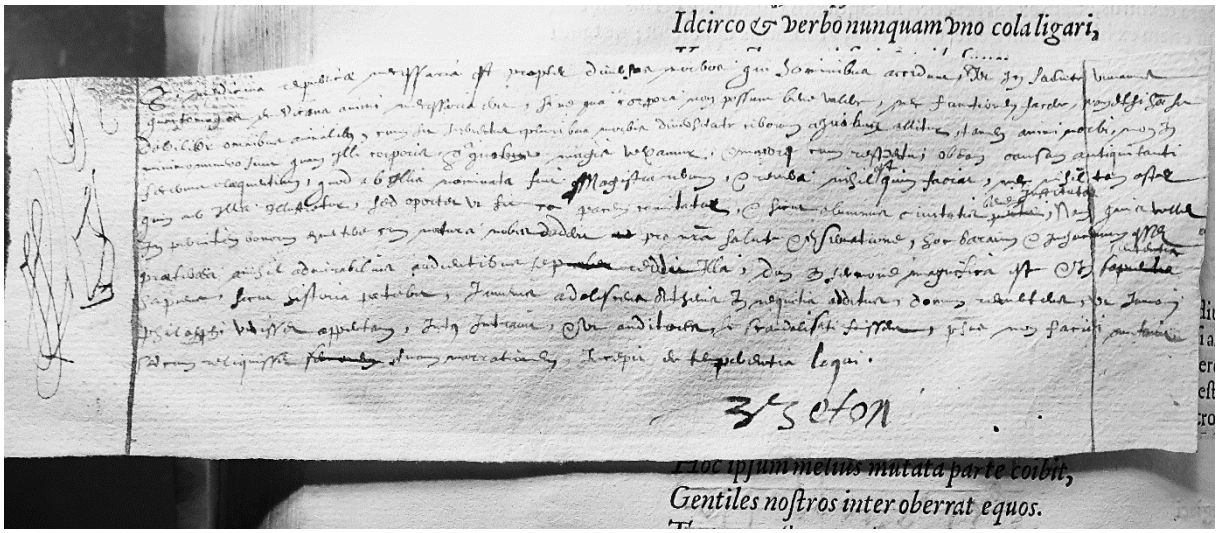
ultérieure ? Parmi les multiples traces de consultation, plusieurs indices rendent pourtant vraisemblable une acquisition précoce de l'ouvrage par des lecteurs français. Une graphie française renaissante est présente en page de garde à la fin du volume, et semble être de la même encre que les tirets rencontrés dans une marge du texte, ou que les rares signes inscrits dans le texte lui-même (II, 5-6, p. 50-51 ; II, 29, p. 98), faisant penser à des renvois de notes :



Essais de plume (garde de fin), tirets en marge (III, 2, p. 103)
et signe de renvoi (II, 5, p. 50)

Diverses traces de lecture rencontrées au fil des pages du traité d'harmonique attestent d'un intérêt prononcé pour les quatre premiers livres, en particulier pour le second : pages cornées ou décornées, taches d'encre, déchirures, marque page en papier. Le traité de rythmique, nettement moins concerné, recèle en revanche un billet volant manuscrit (p. 405), dont on ne sait s'il a pu servir de marque-page, ou si c'est le volume qui lui a servi d'enveloppe. Le billet comporte une longue note en latin, d'une graphie elle aussi renaissante, signée d'un certain « Breton ». Les dictionnaires proposent plusieurs personnages éminents ayant porté ce nom dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, et les premiers mots du billet (« *Si medicea republica necessaria est* »), semblant évoquer la situation politique florentine, pourraient être attribués à un secrétaire d'Henri II, envoyé en mission diplomatique auprès du grand-duc Côme I[er] de Médicis en 1555 :[394]

[394] Jacopo Riguccio Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Gaetano Cambiagi, Florence, 1781, t. I, vol. 1, p. 174.



Billet volant inséré p. 405

Ce document, qu'il reste à déchiffrer entièrement, confirme en tous cas la réception précoce de l'œuvre de Salinas dans l'aristocratie française, et témoigne de l'intérêt porté par les membres de cette élite aux questions de musique spéculative.

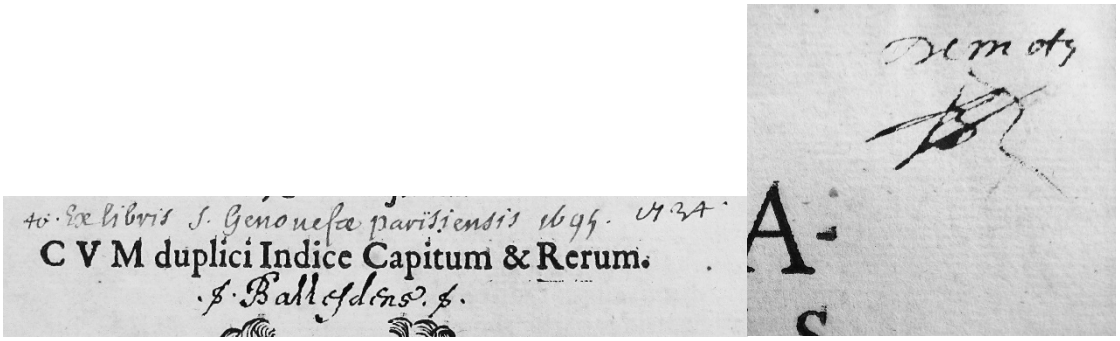
1.5. Jean Ballesdens (Bibliothèque Sainte-Geneviève, FOL V 188 INV 227 RES)

Jean Ballesdens (c. 1600-1675), avocat au parlement, secrétaire du chancelier Séguier de 1633 à 1662, touchant de surcroît à partir de 1640 divers bénéfices liés à sa carrière ecclésiastique (chanoine de Nantes, aumônier ordinaire de Sa Majesté), se consitua une bibliothèque riche en manuscrits et en volumes rares, qui fut dispersée à sa mort auprès des plus grands noms (Racine, Boileau, Furetière, Baluze, Colbert).[395] En plus de son ex-libris, le frontispice de l'exemplaire du *De Musica* lui ayant appartenu porte également celui de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à deux dates distinctes (1694 et 1734), mais aussi celui d'un « Demotz » à l'angle supérieur droit, vraisemblablement l'un des membres de la famille Demotz de la Salle, comptant de nombreux prêtres du diocèse de Genève-Annecy depuis la fin du XVI^e^ siècle. L'un d'eux, mort à Paris en 1742, fit paraître dans la même ville en 1726 la description d'un nouveau système de notation du plain-chant, suivi d'une défense contre les critiques dont il avait fait l'objet, ainsi que d'une série de manuels de plain-chant et d'un bréviaire noté.[396] A-t-il pu être possesseur du *De Musica* après 1695, date où l'exemplaire est aux mains des génofévains ? Faut-il voir dans la seconde date

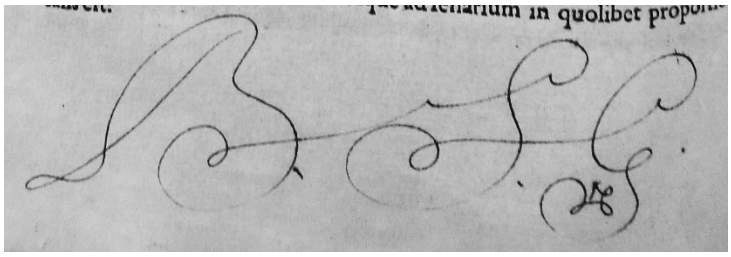
[395] M. Prévost et Roman d'Amat (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, Letouzey et Ané, Paris, 1933-, t. IV, col. 1425-1427.

[396] *Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M Démotz*, Paris, 1726 ; *Réponse à la critique de M contre un nouveau système de chant par M prêtre*, Paris, 1727 ; *Méthode de plain chant selon un nouveau système très court très facile et très sûr* ; *Bréviaire romain noté selon un nouveau système de chant* ; *Méthode de musique selon un nouveau système*, Paris, 1728. Sur Demotz, voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique : Ca - Dz*, Volume 3, Leroux, Paris, 1837, p. 272-273.

(1734), ajoutée à l'ex-libris de l'abbaye Sainte-Geneviève, la marque d'une rétrocession de l'ouvrage ? L'accumulation des dates et des ex-libris suggère en tous cas une circulation rapide de l'exemplaire entre le dernier tiers du XVII[e] et le premier tiers du XVIII[e] siècle. Son appartenance hypothétique à Demotz de la Salle révèlerait une réception tardive de son contenu, dans un cadre spécifique : celui de la réforme de la notation du plain-chant, dans laquelle Marin Mersenne, lecteur de Salinas, s'était également engagé dès ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623.



Ex-libris de Jean Ballesdens (avant 1675), de l'abbaye Sainte-Geneviève (1695 et 1734) et de « Demotz » (page de titre)


Chiffre de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (p. 40)

1.6. Gabriel de la Charlonye

L'étude de la réception de l'œuvre de Salinas doit prendre en considération les volumes mentionnés dans les sources, mais non nécessairement répertoriés aujourd'hui. Aux exemplaires précédents, dont la plupart a semble-t-il rapidement gagné le territoire français, s'ajoutait à la fin du XVI[e] siècle celui de Gabriel de La Charlonye (1568/73-1646), juge-prévôt d'Angoulême, humaniste, bibliophile, poète et musicien. Auteur de recueils de vers latins ainsi que d'un *De sphaera mundi* (Jamet Mettayer, Tours, 1593), il se flattait également de la composition de deux motets au moins, un *Regina coeli* qui lui valut le prix de Saintes, et un *Immolata integra.*[397]

La Charlonye déclare en 1634 dans une lettre à Marin Mersenne qu'il détient depuis « fort longtemps » un exemplaire du *De Musica* :

[397] Voir sa lettre du 1[er] août 1632 citée par Henri Quittard, « Un musicien oublié du XVII[e] siècle français : G. Bouzignac », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 6. Jahrg., H. 3. (1905), p. 365.

> Quand aux intervalles du leut, je perciste, nonobstant Salinas que j'ay leu il y a fort longtemps et que j'ay en ma bibiotheque, car ses demonstrations ne sont pas si certaines que les mouvemens qui se font sur le leut, d'autant que si l'on faisoit ces intervalles esgaux, toute l'harmonie que le leut bien ajusté debvroit rendre, iroit à vau de route et seroit plustost une cacophonie.[398]

La question de l'accord des instruments à frettes, l'un des thèmes récurrents dans les écrits et la correspondance de Marin Mersenne, avait été traitée par Salinas sur la base du tempérament égal d'Aristoxène (*De Musica*, III, 30-31), chapitres auxquels le père minime renvoyait le lecteur dans son *Harmonie universelle*.[399] À ce titre, la remarque de La Charlonye donne la mesure de la distance critique prise à l'égard de la partie harmonique du traité de Salinas, en particulier sur cette question où les « demonstrations ne sont pas si certaines que les mouvemens » : Salinas y est pris en flagrant délit d'excès de rationalisme, lui qui se targuait pourtant en matière de science musicale de prendre pleinement en compte l'expérience sensible. En outre, par ces échanges avec Mersenne, La Charlonye nous renseigne également sur son habileté à jouer le luth, « pour y avoir appris autrefois des meilleurs maistres, dit-il, entre autres du feu Polonois lorsque j'estois a Tours à la poursuitte de mon office. »[400] Ce Jacob dit « Polonois » (c. 1545-1605), qui fut selon Sauval « le plus excellent joueur de luth de son siecle », et appartenait à la Chambre du Roi,[401] n'est d'ailleurs pas le seul musicien important que La Charlonye ait côtoyé : c'est pour avoir eu quelques temps au service de ses « solennités musicales » le jeune Guillaume Bouzignac, « fraichement échappé de sa maîtrise de Narbonne »,[402] que Mersenne le priera en 1634 de livrer sur lui des informations dont il pourrait nourrir les pages de son *Harmonie universelle*.[403]

Par testament, La Charlonye lèguera sa bibliothèque, contenant son volume du *De Musica*, avec ses dépendances, qui sont selon ses propres mots « les meubles que je chéris le plus entre ceulx quy sont dans maditte maison », aux pères jésuites d'Angoulême, alors aux commandes du collège Saint-Louis de la même ville, en échange de leur engagement à faire chanter son motet à la Vierge

---

398 *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. III, p. 272-273, lettre 365 de Gabriel la Charlonye à Mersenne (30 juillet 1634).

399 Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre second des instruments à corde*, p. 70 ; *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. III, p. 218-219, lettre 356 de Gabriel la Charlonye à Mersenne (2 juillet 1634) : « En ce qui regarde le chapitre où est representée la division du luth et du tuorbe, je vous diray que sans jactance je sçay ung peu que c'est que du leuth pour y avoir appris autrefois des meilleurs maistres […] Mais vous prendrés en bonne part si je vous dis que vostre division mesmement du tuorbe, ne sera jamais approuvé ni par les joueurs de luth, ni par ceux qui entendent la théorique de la musique. Pour les joueurs de luth parce que, si leurs instrumens estoint emises de la sorte, ils ne sçauroint jouer rien qui valut sur iceux, car il fault de necessité en la partition des touches qu'elles soint divisees inegalement […] autremeny leurs accords se treuveront faux. Quand aux musiciens qui sont expérimentés en la théorique, ilz n'approuveront jamais la division esgale de vostre tuorbe, conforme à celle d'Aristoxene, l'opinion duquel a esté condempnee par tous les sçavans musiciens. »

400 Cité par Henri Quittard, *op. cit.*, p. 364.

401 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Charles Moette, Paris, 1724, t. I, p. 322. Cité par Henri Quittard, *op. cit.*, p. 364.

402 Henri Quittard, *op. cit.*, p. 365.

403 *Id.*, p. 363.

> le jour et feste de Pasques, à vespres ou les octaves d'icelle, par les plus exquises voix que faire se pourra, en mémoyre aussy que combien que je feusse agitté d'une multitude d'affaires tant domestiques que publiques en l'exercice de ladite charge de juge prévost, ce néanlmoings j'aurois tousjours fait estat de ceste noble partie de mathématique, comme estant un don de Dieu, à l'imitation de Boëce et aultres grands personnages quy en avoient fait imprimer des livres entiers.[404]

Parmi ces « grands personnages », Salinas figurait, là encore, aux côtés de Zarlino, dont on sait que les *Sopplimenti* de 1588 étaient également présents dans ses rayonnages.[405] Bien que je n'aie pu localiser ni l'un ni l'autre de ces ouvrages dans les catalogues, la figure de La Charlonye dessine bien pour le traité de Salinas un cadre de réception particulier : celui d'une aristocratie parlementaire en lien avec les Jésuites, et qui s'exerce à la musique non seulement comme loisir mais également comme objet d'étude. Comme le dit Henri Quittard, en citant Eustache Du Caurroy dans la préface à ses *Preces Ecclesiasticae ad numeros musices redactae* de 1609,

> Pour tous ces amateurs, alors nombreux parmi la classe la plus instruite, magistrats ou gens d'église, la musique est une science « faisant partie des mathematiques, démonstrative et très-certaine » dont on surmonte les difficultés par l'étude, « la lecture des bons autheurs et la pratique des antiens ». En ces doctes recherches où la sensibilité n'a presque aucune part, l'intelligence de ces hommes d'étude trouve un inépuisable aliment.[406]

[404] *Testament de Gabriel de la Charlonye juge-prévôt honoraire de la ville et chatellenie d'Angoulême (11 septembre 1646)*, in G. Babinet de Rencogne (éd.), *Le Trésor des pièces angoumoisines inédites ou rares, publié sous les auspices et par les soins de la Société archéologique et historique de la Charente*, F. Goumard, Angoulême, 1867, t. II, p. 273.

[405] *Id.*, Introduction, p. 255-262.

[406] Henri Quittard, *op. cit.*, p. 364.

2. Les exemplaires toulousains

La seule ville de Toulouse comptait au XVII[e] siècle au moins deux exemplaires du traité de Salinas, une densité relativement importante qui place la cité des Capitouls juste après Paris : l'un, actuellement à la Bibliothèque du Patrimoine, appartenait probablement depuis une date ancienne au collège des Jésuites, fondé en 1567 ; l'autre, aujourd'hui inscrit au catalogue de la Bibliothèque Universitaire de Médecine de Montpellier, entra dans celle du couvent des Minimes de Toulouse au dernier tiers du XVII[e] siècle. À l'instar de l'exemplaire des Mauduit, ces deux exemplaires toulousains illustrent bien la nature ambivalente de la réception des théories rythmiques de Salinas en France : tout en répondant parfaitement aux attentes du monde intellectuel local, ces théories et les techniques qui y sont associées, si elles sont sans doute connues et commentées, ne sont pas pour autant adoptées sans adaptations drastiques à l'esthétique métricienne, si riche en « licences » rythmiques, qu'illustraient le psautier de Genève comme les essais de l'Académie de Baïf. Nous verrons que c'est probablement dans une conscience accrue des divers positionnements stylistiques possibles en matière rythmique que s'incarnait le mieux, à la fin de la Renaissance française, la réception de ces théories.

Une série de facteurs dressaient un horizon d'attente particulièrement favorable à la réception toulousaine des théories rythmiques formulées dans le *De Musica*. Des contacts entre les universités de Toulouse et de Salamanque s'étaient tissés, notamment via leurs facultés de droit, et Martin de Azpilcueta (1491-1586) avait pu se former et enseigner dans ces deux centres, avant de devenir à Rome le défenseur de Bartolomeo Carranza, convaincu d'hérésie. Les rivalités confessionnelles, sources de violences particulièrement vives dans la province du Languedoc, avaient par ailleurs démultiplié les initiatives pédagogiques d'inspiration humaniste : le collège jésuite de Toulouse, fondé en 1567, soit huit ans après celui de Pamiers, bénéficiait des dynamiques portées dans ces deux villes par le père Edmond Auger (1530-1591) à son retour d'Italie, où il avait pris part dès 1552, à Rome et à Pérouse, aux premiers programmes de *studia humanitatis* au sein des établissements récemment institués par la Compagnie de Jésus.[407] Son *Catéchisme* (Lyon, 1563), réponse catholique à celui de Calvin (1537), serait enseigné à Pamiers comme à Toulouse en latin et en grec, « afin que les écoliers pussent consacrer la première connaissance qu'ils auront des lettres anciennes à l'étude de la religion » ;[408] enfin c'est à lui

[407] Jean Dorigny, *La Vie du Père Edmond Auger, de la Compagnie de Jésus, confesseur et prédicateur de Henri III, roi de France*, Nic. Deville, 1716, p. 24 : « le Collège Romain commençait à s'établir ; il fut nommé pour y enseigner la Poésie, pour laquelle il avoit un génie particulier ; il fut envoyé l'année suivante à Pérouse pour y faire le même emploi ».

[408] François de Dainville, *La Naissance l'humanisme moderne*, *op. cit.*, p. 164.

qu'Henri III confierait l'organisation des pénitents à Toulouse à partir de 1575.[409] Le rôle de ces établissements universitaires et scolaires est complété par d'autres facteurs : nous verrons comment les échanges avec les académies parisiennes (Jacques du Faur, Guy du Faur de Pibrac), l'enjeu crucial que représentait l'adoption d'un répertoire liturgique et paraliturgique vernaculaire pour les institutions et confréries catholiques à partir des années 1570-1580 (Anthoine de Bertrand, Michel Coyssard), enfin l'intérêt porté à l'*ars metrica* en général et à Salinas en particulier par des frères Minimes comme Pierre d'Aguts, correspondant de Mersenne et bibliothécaire du couvent toulousain, favorisaient la diffusion et la lecture des théories néo-augustiniennes du rythme que l'on trouvait dans le traité de Salinas.

2.1. L'exemplaire du Collège royal (Toulouse, Bibliothèque Municipale, Mf. 1650 Fonds Musique)

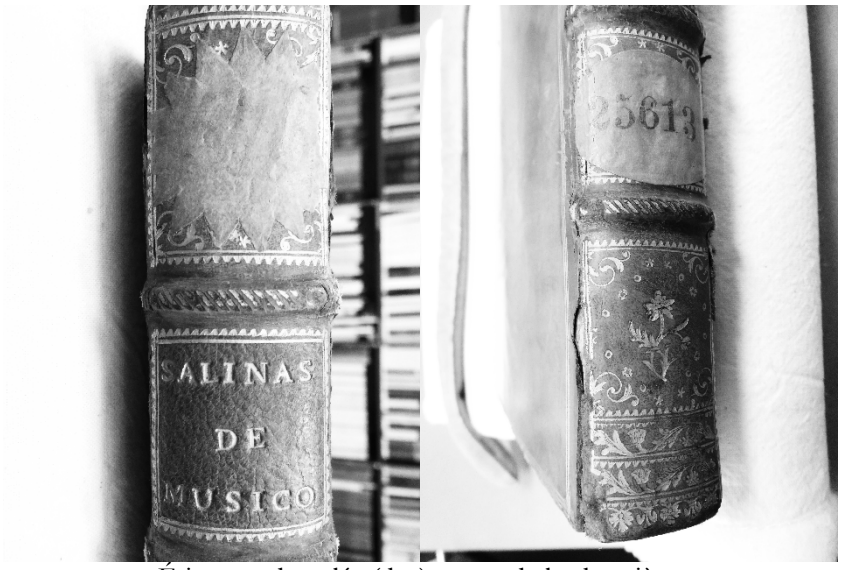
L'étiquette dentelée collée sur la tranche de l'exemplaire de la Bibliothèque du Patrimoine de Toulouse permet de le rattacher au fonds de la bibliothèque du Collège Royal, héritière directe de celle des Jésuites, installée depuis 1567 à l'hôtel de Bernuy.[410] Bien que les catalogues des imprimés de cette bibliothèque aient disparu, on sait qu'elle était rapidement devenue l'une des plus importantes de province.[411] Il s'agit peut-être là d'un achat de première main, donc antérieur à 1592, de la première édition de l'ouvrage, achat réalisé dans le cadre des politiques d'acquisition qu'encourageaient les recteurs des établissements romains. Comme à Monforte de Lemos, le collège galicien fondé par Rodrigo de Castro, la présence du volume au collège de Toulouse pouvait répondre aux besoins scolaires des pères, qui étaient susceptibles d'en exploiter de nombreux chapitres. Cette utilisation hypothétique dans un cadre institutionnel n'était pas exclusive d'autres types de lecture, plus individuels et spontanés, potentiellement favorisés par le climat intellectuel de la fin du XVI^{e} siècle toulousain.

---

[409] Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (Warburg Institute, University of London, 1947), édition française, *Les Académies en France au XVIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 224.

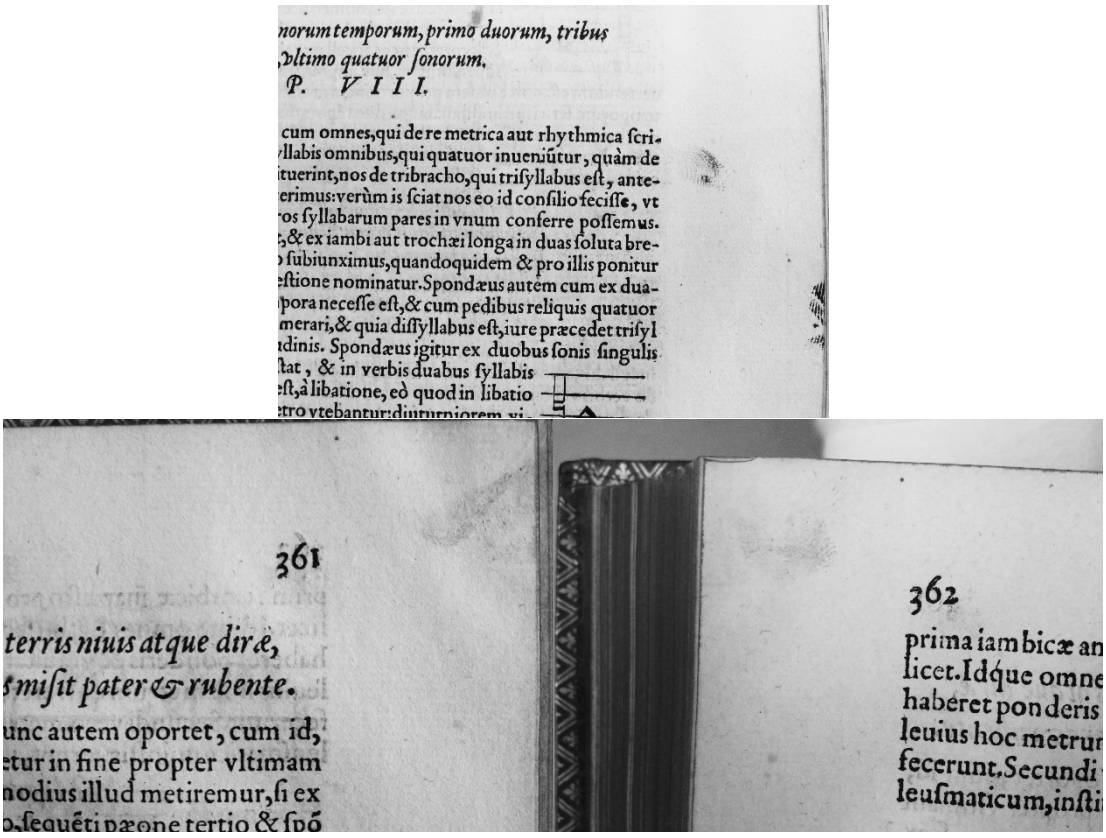
[410] Jean Dorigny, *op. cit.*, p. 47.

[411] Yannick Menez, *Les Bibliothèques toulousaines aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles*, Mémoire de Maîtrise, UTM/UFR d'Histoire, Université Toulouse-Le Mirail, 1996, p. 92-95.



Étiquette dentelée (dos), usure de la charnière.

Soigneusement conservé, l'exemplaire a cependant été lu et manipulé à de multiples reprises : le dos en est assez endommagée, certaines pages en sont tachées, et marquées de plusieurs empreintes digitales. Une empreinte légère se retrouve presque à chaque page, à peu près au milieu, à la limite entre le texte et la marge, attestant d'une consultation quasi intégrale. Un autre type d'empreinte révèle une consultation beaucoup plus ciblée, concernant de manière privilégiée deux passages du traité de rythmique : la page 249, où la discussion sur la différence entre binaire et ternaire dans les systèmes métrique et mensural précède la description des pieds de quatre temps ; et les pages 361-362, où l'on trouve la grande synthèse des interprétations métriques de la strophe sapphique, mêlant plusieurs exemples horatiens (*Iam satis terris*), hymniques (*Iste confessor*) et vernaculaires (*Ombrosa valle*). Les empreintes en sont plus noircies que dans le premier cas, et trahissent sans doute l'utilisation concomitante de l'encre, comme pour une prise de notes ou pour la réalisation d'une copie :



Empreintes digitales aux pages 249 (V, 7-8) et 361-362 (VI, 19).

Les occasions ne manquaient pas pour les érudits toulousains de s'intéresser aux transferts entre métrique latine et accentuation vernaculaire, ainsi qu'aux super-structures métriques classiques et à leur utilisation dans un cadre religieux : c'est autour de ces questions, à vrai dire, que s'était concentré l'essentiel de l'activité musicale depuis la fin des années 1570, mobilisant les recherches des poètes et des musiciens en lien avec les académies parisiennes comme avec la Compagnie de Jésus. La convergence entre le projet esthétique de Baïf et les politiques culturelles contre-réformées se manifeste ici de manière très nette, au moment où « un courant […] d'intensification religieuse transforme les débats humanistes de l'Académie du Palais en sermons dévôts, délivrés à Vincennes devant Henri et ses Pénitents ».[412] Le rôle central joué à partir de 1576 par le parlementaire et poète Guy du Faur de Pibrac (1529-1584) dans la fondation de cette nouvelle académie mérite d'être souligné, à condition de rappeler qu'il succédait à un autre toulousain dans sa collaboration avec Baïf, le musicien Jacques Du Faur, dont le poète saluait le retour dans sa province en 1573 : peut-être l'un et l'autre étaient-ils cousins, comme l'a suggéré Paul-Marie Masson.[413] La coloration pénitente marque en tous cas les réalisations poético-musicales toulousaines, après que Simon Goulart (1543-1628) a fait paraître à Genève, entre 1578

412 Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 208.

413 Paul-Marie Masson, « Note sur un musicien de l'Académie des Valois », *La Revue Musicale*, n° 10 (1906), p. 226-228.

et 1580, ses travestissements spirituels des œuvres des toulousains Guillaume Boni (c. 1565/85-c. 1578) et Anthoine de Bertrand (c. 1540-c. 1580). Ce dernier meurt assassiné, peu avant la parution de ses propres *Airs spirituels*, « par ceux qui n'ayment point ces hymnes ecclésiastiques », selon la préface à ce recueil de 1582, dont seuls nous restent les voix de *cantus* et de *bassus*. La conversion et la mort de Bertrand s'intègreront de manière exemplaire aux argumentaires catholiques en faveur des hymnes en langue vernaculaire, dont le plus emblématique est dressé par Michel Coyssard dans un recueil qui connaîtra entre 1592 et 1608 plusieurs éditions, mêlant discours apologétiques, « sommaire de la vie chrétienne », textes d'hymnes et mises en musiques :[414]

> Voila pourquoy on admire entre autres feu Antoine Bertrand […] par ce qu'ayant employé ses jeunes Ans à faire melodieusement resonner aux oreilles lascives une infinité d'Airs, sur Chansons impudiques, indignes d'un Chrestien, changeant sa façon de vivre, pour se chastier soy mesme, & pour complaire à Dieu en ce, qu'il l'avoit offensé ; & pour retirer par une toute saincte Harmonie ceux, qu'il avoit peu induire au Vice, il dressa un livret d'Airs spirituels, contenant plusieurs Hymnes, & cantiques, & Chansons spirituelles, mis en Musique, à quatre, & à cinq parties.[415]

> Ainsi massacrarent ils Antoine Bertrand, sortant de Tolose pour aller en une sienne Meterie, despitez, qu'il avoit changé de note, remettant en usage les Hymnes ecclesiastiques (dont nous avons parlé cy devant) au lieu des chansons amoureuses, & foles.[416]

En réalité, comme l'a bien vu Jean-Michel Vaccaro, le projet éditorial des *Airs spirituels* semble avoir été dès le départ l'œuvre collective d'un réseau missionaire dans lequel les Jésuites tenaient une large place :

> On est frappé de constater autour d'Anthoine de Bertrand et de son recueil de 1582, la présence de plusieurs personnalités à Toulouse […] cette publication a dû être plus ou moins prise en mains par les jésuites, en l'absence du compositeur. […] Il semblerait donc que quelques pères de la Compagnie de Jésus aient pris l'initiative, vers les années 1575-1580, de susciter la création d'un répertoire religieux paraliturgique en langue vulgaire dans un but pastoral […]. Cette initiative, inspirée de la pratique huguenote du chant des psaumes traduits en français, visait à lutter contre les réformés en utilisant leurs propres armes.[417]

Dans ce contexte, l'ouvrage de Salinas tombait à point nommé ; pourtant, les styles rythmiques employés dans le recueil de 1582 traduisent une tendance métricienne marquée, en accord avec l'esthétique prônée par l'Académie des Valois. La mise en musique d'un poème de conversion dû à Philippe Desportes, « Arrière ô fureur insensée », encore cité par Coyssard en 1608 pour sa dimension symbolique, illustre bien cette tendance : l'analyse métrique du bassus

---

[414] Michel Coyssard, *Sommaire de la doctrine chrétienne, Hymnes sacrées et odes spirituelles*, 1591 (sans musique), 1592 (mises en musique de Virgile Le Blanc, rééd. 1594, 1608), *Airs composez par Virgile Le Blanc sur quelques paraphrases des hymnes du RP Michel Coyssard*, Joachim Trognese, Anvers, 1600, Tournon 1596, Rouen 1608, 1617.

[415] Michel Coyssard, *op. cit.*, p. 28.

[416] *Id.*, p. 40.

[417] J.-M. Vaccaro, « Le livre d'*Airs spirituels* d'Anthoine de Bertrand », *Revue de Musicologie*, n° 56, 1 (1970), p. 44.

fait apparaître des équilibres savants de pieds de six temps combinés en cinq dimètres catalectiques (vers 1, 2, 4, 5, 6), et un acatalectique (vers 3), la terminaison féminine réalisant la syllabe surnuméraire dans quatre cas sur cinq, et le cinquième vers présentant une anaclase (division des douze temps du dimètre en sept et cinq temps) ; cependant, les catalectes n'y sont jamais compensées par des silences, et l'observation des durées syllabiques prévaut clairement sur le respect des temps de la mesure.

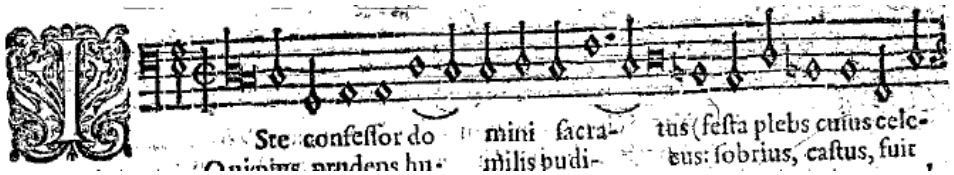
1.	Arriere ô Fureur insensée,	⏑——⏑ |—⏑⏑—|—
2.	Jadis si forte en ma pensée	⏑—⏑— |—⏑⏑—|—
3.	Quand d'Amour j'estois allumé,	—⏑—⏑ |—⏑⏑—|
4.	Rempli d'une flamme plus saincte	x —⏑⏑⏑|—⏑⏑—|—
5.	Je sens maintenant toute esteinte	x ⏑⏑⏑⏑—|⏑——|—
6.	L'ardeur qui m'a tant consumé.	x ——⏑|⏑— —⏑|—



Anthoine de Bertrand, *Airs spirituels contenant plusieurs Hymnes, & Cantiques : mis en Musique à quatre, & cinq parties*, Adrian Le Roy & Robert Ballard, Paris, 1582, Bassus, f° 4v

L'exemple montre assez comment poètes et musiciens employaient un abécédaire commun, mais aussi combien l'option rythmique de Salinas en faveur de la régularité de la mesure musicale s'accordait mal avec cette facilité qu'avait la langue française à s'adapter à la souplesse du mètre poétique, surtout depuis l'entraînement auquel l'avaient soumise Ronsard et ses musiciens. L'art du « phonasque » est ici proche de la conception qu'en avait Glarean, dont le style rythmique calqué sur les quantités poétiques était jugé excessivement « boiteux » par Salinas, ce dernier défendant plutôt le style déployé par un Claude Goudimel dans ses odes horatiennes. Les hymnes latines du recueil, accompagnées de leurs adaptations en français, suivent des tendances similaires,

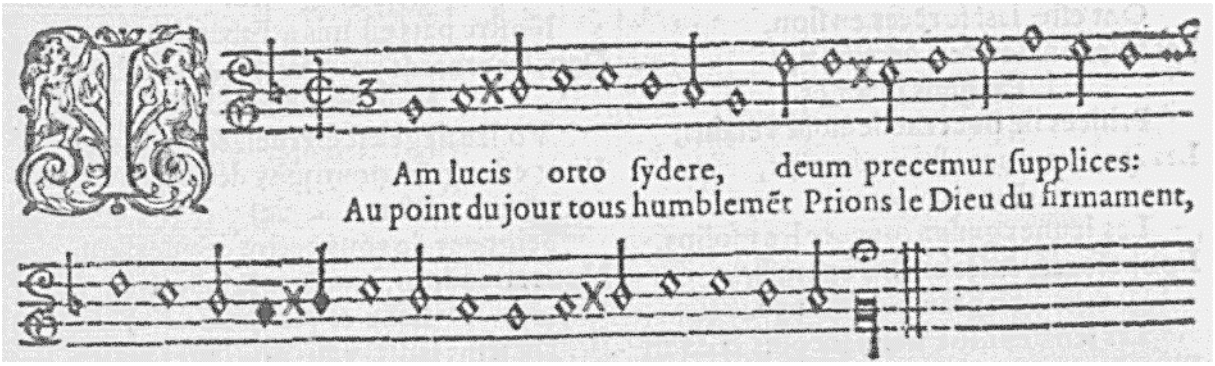
bien éloignées des propositions de Salinas. L'*Iste confessor* s'appuie ainsi sur le modèle de la strophe sapphique vernaculaire, et non sur sa forme classique :



Ibid., f° 11r

Dans l'hymne *Iam lucis orto sydere* (superius/bassus, f° 12v), pour laquelle le professeur de Salamanque préconisait le respect du genre iambique pur (⏑—⏑—|⏑—⏑—), la mise en musique allonge ici régulièrement la première brève de chaque dipodie, faisant ainsi apparaître des pieds épitrites de sept temps (— —⏑—|— —⏑—), dont Salinas avait pourtant, suivant la tradition rythmicienne, fermement condamné l'usage musical. C'est au contraire la version poétique du dimètre iambique qui se trouve ici privilégiée, avec son alternance fréquente de spondées et d'iambes. L'auteur semble même supposer que l'on adaptera spontanément le mètre musical aux paroles, tant la version française s'éloigne des valeurs rythmiques proposées pour l'hymne latine, qui obligerait à prononcer deux longues pour « vueille », mais une brève pour « l'œil », ou pour « monde » (f° 13r) :

1.	Nos langues vueille retenir	——⏑—|——⏑—
2.	Que noise n'en puisse venir	⏑— ⏑—|⏑—⏑—
3.	Garde l'œil qu'au monde arresté	——⏑—|⏑—⏑—
4.	Ne s'enivre de vanité	——⏑—|——⏑—



Id., Superius, f° 12v.

Si éloignées que soient les conceptions prônées par Salinas de celles mises en œuvre dans les nouveaux répertoires d'hymnes et d'airs spirituels, il se peut que les Jésuites de Toulouse aient assumé ce projet éditorial, tout en offrant une place au traité de Salinas dans leur bibliothèque :

une réelle parenté d'esprit autorisait un tel rapprochement. Aussi, si l'on recherche les signes d'une réception précoce des théories rythmiques de Salinas en territoire toulousain, c'est peut-être dans une communauté de conception générale de l'usage liturgique et paraliturgique du chant d'assemblée qu'on pourra les trouver. Nul n'invite mieux à ce rapprochement que le Jésuite Michel Coyssard, dont le *Sommaire de la doctrine chrétienne*, édité à Lyon, avait « devancé dans les collèges du Midi »[418] celui du Cardinal Bellarmin (la *Dottrina chistiana* de 1598), et dont les hymnes spirituelles, sur les airs composés par Virgile le Blanc, d'abord dénoncées par les adversaires des chants religieux en vernaculaire, avaient finalement reçu à Rome une approbation solennelle.[419] Dans sa défense et illustration des « Hymnes, & Odes spirituelles en langue maternelle »,[420] sans citer nommément ses modèles étrangers, Coyssard place cependant l'exemple des hymnes de Bertrand dans la filiation des pratiques de tradition italienne, espagnole et allemande :

> Il y en a tousjours quelqu'un, qui en parle […] sans respecter beaucoup noz SS. Peres, qui appreuvant la Congregation de la Doctrine Chrestienne […] l'ont authorisée (& tout ce qui s'y faict) en Italie, & en Espagne.[421]

> Ainsi en Alemagne, presque toute corrompuë de Hussites, des Lutheriens, & de plusieurs autres Sectes, les Docteurs, & Prelats Catholiques ont permis au Peuple de chanter à la Messe les Proses, & autres Odes spirituelles en Alemand, contraires à celles, que ces Heretiques voient introduictes.[422]

Lorsque Coyssard veut s'appuyer sur une autorité moderne, c'est aux réflexions du « jacobin espagnol » Luis de Granada qu'il renvoie, lui dont les œuvres, diffusées en Espagne par Matias Gast et ses héritiers (qui éditaient encore le traité Salinas et les recueils du *nuevo rezado*), étaient traduites en français par un toulousain, Jean Chabanel,[423] et recommandées par un bref pontifical « à cause de leur piété singuliere, & du fruict merveilleux, qu'elles produisent par toute la Chrestienté » :[424] Salinas devait naturellement s'intégrer à de telles références. Selon Coyssard, les décisions prises par les jacobins de Toulouse étaient d'ailleurs exemplaires de l'attitude à tenir en matière de chant liturgique et paraliturgique, puisque son *Sommaire* ainsi que ses propres versions des hymnes y avaient apparemment été adoptées : il soulignait en particulier le rôle de « F. Arnaud Sanctus Fortis, Inquisiteur, & F. Alvarus, tous deux Docteurs Regents en l'Université de Tolose, où le Livre (dont il est question) fut r'imprimé l'Année passée, & enseigné en la grand

---

418 François de Dainville, op. cit., p. 168.

419 *Id.*, p. 175.

420 Michel Coyssard, *Traicté du profit que toute Personne tire de chanter en la Doctrine Chrestienne, & ailleurs, les Hymnes, & Chansons spirituelles en vulgaire : & du Mal qu'apportent les Lascives, & Heretiques, controuvees de Satan, in op. cit.* [4e edition], Jean Pillehotte, Lyon, 1608, p. 1.

421 *Id.*, p. 1-2.

422 *Id.*, p. 42.

423 Luis de Granada, *Sermon du R.P. Frère Louys de Grenade. Traduit d'espagnol en françois par Jean de Chabanel tolosain, docteur en theologie et recteur de la Daurade*, Toulouse, 1612.

424 Michel Coyssard, *op. cit.*, p. 41.

Eglise Cathedrale de S. Estienne (par le P. François de Marguestaud, lors Recteur de nostre College) ».[425] Ce Fernando Alvares, d'origine portugaise, recteur du collège de Foix à Toulouse, chanoine de l'Isle-Jourdain, et auteur d'un petit traité pour l'éducation des clercs, souvent réédité (*Libellus instructorius in gratiam clericorum*, 1616), avait été mandé dès 1590 par le cardinal de Joyeuse pour réaliser les visites inquisitoriales sur tout le diocèse :[426] en autorisant et en favorisant le chant des hymnes en vernaculaire depuis la chaire des Jacobins, comme le faisait le Père Marguestaud depuis celle de Saint-Etienne, il prenait à nouveau une part active dans l'application locale des politiques réformatrices, en gestation depuis plusieurs décennies. L'évolution des pratiques liturgiques et paraliturgiques à Toulouse au cours des années 1580-1610 semblait donc conforme en tous points aux vœux formulés par les Jésuites, et les réalisations musicales qui les accompagnaient étaient fidèles, au moins par leur esprit, au contenu du traité de rythmique de Salinas, que les bibliothécaires du collège avaient sans doute pu acquérir précocement.

2.2. L'exemplaire du couvent des Minimes (Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine, Ca 75 in-fol)

La Bibliothèque du Couvent Saint-Roch des Minimes, dite *Minimo-Spondanae* du nom de son premier légataire, Henri de Sponde, évêque de Pamiers, bénéficia après la mort de ce dernier en 1643 du legs important du père Emmanuel Maignan (1601-1676), grand spécialiste de l'optique, professeur à Rome entre 1636 et 1651, et qui entretenait notamment des liens avec le savant jésuite Athanasius Kircher (1602-1680), qui fut lui-même l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre de Salinas au XVII^{e} siècle. Est-ce à cet érudit qu'il faut attribuer l'acquisition du *De Musica* ? Maignan n'est à coup sûr pas lui-même l'auteur des scholies manuscrites présentes sur l'une des pages de cet exemplaire, sa propre écriture étant visible dans un recueil de travaux conservés à la Bibliothèque municipale de Toulouse.[427] La consultation des catalogues montre en tout cas que l'entrée du *De Musica* est postérieure à 1670, et la série de notes marginales en latin atteste d'une lecture savante de l'ouvrage, avec un intérêt marqué pour la formulation des règles de proportionnalité.

[425] *Id.* p. 2.

[426] Patrick Ferté, « Toulouse, université hispanique. Des relations universitaires franco-espagnoles du Moyen Âge à l'Ilustración », *Les Cahiers de Framespa*, n° 14, (2013), [En ligne] http://framespa.revues.org/2611 (consulté le 23 août 2017) ; Estelle Martinazzo, *La Réforme catholique dans le diocèse de Toulouse (1590-1710)*, Thèse de Doctorat en Histoire, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2012, t. 1, p. 130.

[427] Emmanuel Maignan, *Recueil de plusieurs opuscules de physique et de philosophie*, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms B. 752.



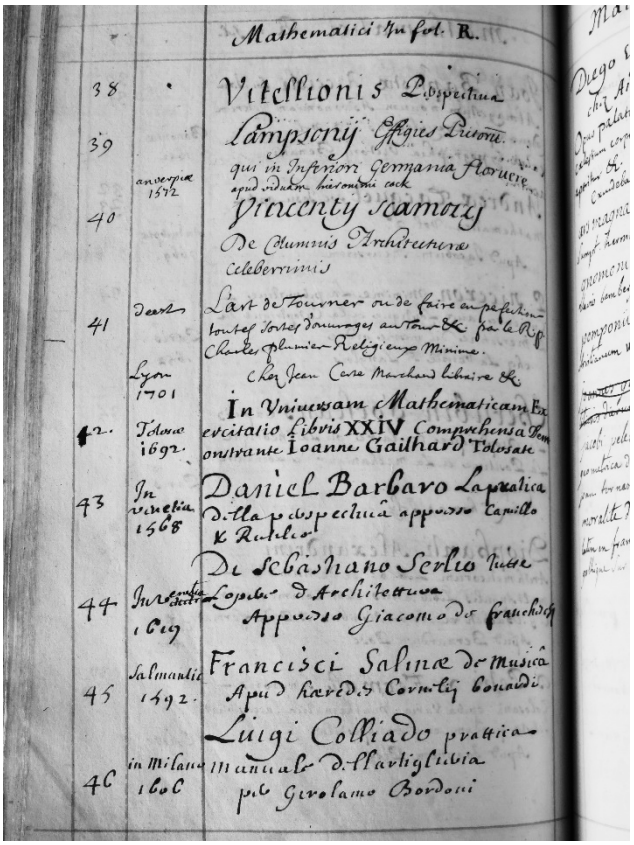
Pièce de titre (dos), et ex-libris de la bibliothèque du couvent des Minimes Saint-Roch de Toulouse (page de titre).

Pierre d'Aguts, qui dressa vers 1647 le premier catalogue de la bibliothèque du couvent des Minimes de Toulouse,[428] avait manifesté un intérêt personnel pour le *De Musica* de Salinas lors de son séjour à l'Escorial en 1628, lorsqu'il relatait dans une lettre adressée à Marin Mersenne le récit navrant de la disparition des œuvres tardives de Salinas que lui avait rapporté le professeur de musique de Salamanque. Cependant, D'Aguts et ses confrères devaient probablement se contenter de consulter l'exemplaire détenu par le collège des Jésuites, le *De Musica* n'étant pas en leurs mains avant 1670, date limite des entrées recensées dans ce premier catalogue.[429] L'ouvrage apparaît néanmoins dans le catalogue suivant, dont l'essentiel de la rédaction daterait des toutes premières années du XVIII[e], avec des compléments allant jusqu'en 1754.[430] Le traité de Salinas, dans son édition de 1592, s'y trouve classé dans les *Mathematici*, où il ne semble pas être accompagné d'autres ouvrages de théorie musicale.

[428] *Index authorum bibliothecae Spondanae*, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms 885, et sa copie : *Codex Librorum Bibliothecae conventus Tolosam iuxta originalem R. P. D'Aguts*, *id.*, ms 886.

[429] P. J. S. Whitmore, *The Order of Minims in Seventeenth-Century France*, Martinus Nujhoff, La Haye, 1967, p. 313.

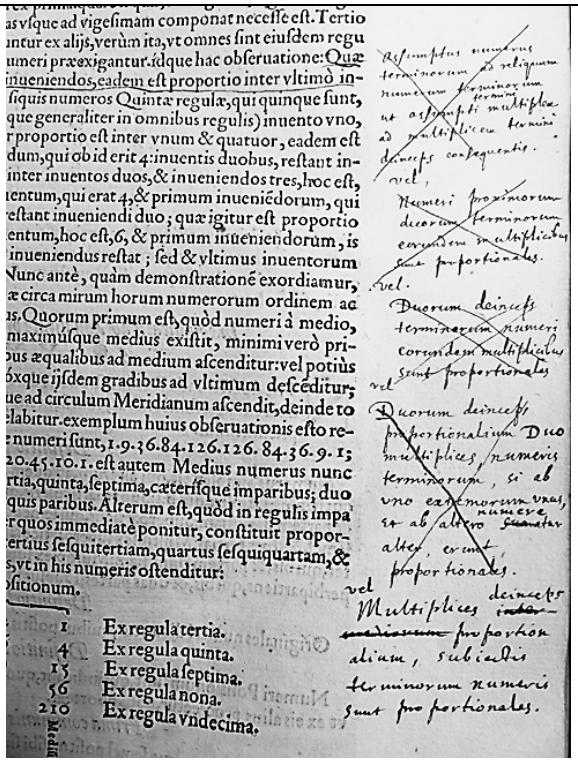
[430] *Catalogus librorum bibliothecae Minimo-Spondanae*, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms 887, f° 262v.



Catalogus librorum bibliothecae Minimo-Spondanae, Bibliothèque municipale de Toulouse, ms 887, f° 262v.

Les notes marginales à la page 39 (I, 27), d'une graphie certainement postérieure à 1650, et possiblement italienne, confirment cette réception scientifique de l'ouvrage, tout en laissant supposer l'intervention directe d'un possesseur moins respectueux de l'objet que ne devaient l'être les lecteurs d'une bibliothèque conventuelle : une phrase entière de l'imprimé est soulignée à la plume (« *Quae proportio est numeri inventorum ad inveniendos, eadem est proportio inter ultimo inventum, & primum inveniendorum* »), et pas moins de cinq formulations latines d'une même proposition mathématique, dont quatre sont barrées, ont été apposées en marge. Les chapitres sur la proportion figurant au premier livre du *De Musica* représentaient d'une manière générale une source capitale aux yeux des théoriciens du XVII^e^ siècle, pour qui Salinas constituait, aux côtés de Boèce, Euclide et Zarlino, la principale référence en la matière.[431] En l'occurrence, ces notes témoignent d'une interaction particulièrement fructueuse avec la pensée scientifique du professeur de Salamanque :

[431] Herbert Schneider, *op. cit.*, p. 197 : « Bergier, De Caus, Mersenne, Guillet, Gassendi und Roberval erklären im Anschluß an Boethius, Euklid, Zarlino und Salinas die Proportionenlehre ausführlich ».



Notes en marge, I, 27, p. 39

Assumptus numerus terminorum ad reliquum numerum terminorum termini ut assumpti multiplex ad multiplicem termini deinceps consequentis.
Vel
Numeri proximorum duorum terminorum eorundem multiplicibus sunt proportionales.
Vel
Duorum deinceps terminorum numeri eorundem multiplicibus sunt proportionales.
Vel
Duorum deinceps proportionalium Duo multiplices, numeris terminorum, si ab uno extremorum unus, et ab altero numere alter, erunt, proportionales.
Vel
Multiplices deinceps proportionalium, subiectis terminorum numeris sunt proportionales.

(seule la dernière formulation n'est pas barrée)

À cette prédilection savante pour la théorie de la proportion exposée au premier livre s'ajoutent une série d'indices dénonçant une lecture répétée de l'ensemble de l'ouvrage, hautement compatible avec l'ambition intellectuelle et évangélisatrice de l'ordre de saint François de Paule, à Toulouse comme à Paris. L'ouvrage a été consulté intégralement, certains feuillets (une vingtaine en tout) ont été cornés, et la lecture s'est manifestement concentrée sur la partie rythmique, où une douzaine de feuillets sont concernés. Ont principalement retenu l'attention les chapitres du troisième livre de l'harmonique établissant l'ordre des intervalles dans les trois genres (diatonique, chromatique et enharmonique), avec quatre pages cornées, mais surtout le contenu du cinquième livre, qui constitue le traité du rythme proprement dit, avec sept pages cornées. Aux corrections habituelles à la plume rencontrées ici et là, un lecteur a même ajouté une correction originale à l'une de ces pages (V, 22, p. 278), multipliant ainsi les marques d'intérêt pour les chapitres conclusifs de ce premier livre de rythmique

3. L'exemplaire de Louis Mauduit (Bibliothèque de l'Arsenal, FOL-S-1287)

L'exemplaire de la bibliothèque de l'Arsenal portant l'ex-libris de Louis Mauduit, fils de Jacques, et donné en 1657 à la bibliothèque du couvent des Minimes de la Place Royale, où Marin Mersenne était décédé neuf ans auparavant, comporte suffisamment de singularités pour faire l'objet d'un traitement à part. Le rôle capital joué par Jacques Mauduit, véritable trait d'union entre les travaux de Jean-Antoine de Baïf et ceux de Marin Mersenne, dans la conservation et la transmission des recherches menées autour de la rythmique antique, contribue à faire de ce volume un document exceptionnel pour qui s'intéresse à la réception française des théories de Francisco Salinas, et à leur impact sur la création et la réflexion musicales relevant de l'humanisme tardif.

3.1. Possesseurs et lecteurs : quels indices ?

La première singularité de l'exemplaire tient à ses possesseurs officiels successifs. Louis Mauduit, greffier des requêtes du palais,[432] dont l'ex-libris figure sur la page de titre, et dont la charge de Prieur de Saint Martin de Bretheucourt apparaît dans l'ex-dono écrit au verso, était le fils aîné de Jacques Mauduit (1557-1627), qui lui laissa en héritage l'ensemble de sa bibliothèque, ainsi que ses œuvres musicales et théoriques non publiées. Malgré une tentative d'édition posthume avortée auprès des Ballard dans les années 1630, ces œuvres seront perdues, qu'il s'agisse des odes hymniques d'après Lorenza Strozzi, des lamentations de la semaine sainte, ou des deux versions complètes des psaumes latins et français en vers mesurés par Jean-Antoine de Baïf. Hormis le recueil de *Chansonnettes mesurées*[433] sur des vers de ce dernier, ainsi que deux ou trois airs de cour épars,[434] seuls quelques extraits du double psautier et la dernière partie de la *Messe de Requiem* furent diffusés par Marin Mersenne, à la fois dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623 et dans son *Harmonie universelle* de 1636, deux ouvrages où l'implication de Jacques Mauduit fut considérable à plusieurs titres. Mersenne avait même fait ajouter à certains exemplaires du second un « Advertissement de l'autheur au Lecteur » selon lequel les deux livres

432 Michel Brenet, « Jacques Mauduit », *Musique et musiciens de la vieille France*, Félix Alcan, Paris, 1911, p. 241.

433 Jacques Mauduit, *Chansonnettes mesurées de Jan-Antoine de Baif, mises en musique à quatre parties*, Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1586.

434 5e livre d'*Airs de differents autheurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, Pierre Ballard, Paris, 1614 : ode sapphique *a la Reyne « Soit que l'œil pourveu »*, f° 52v-53r et *« Par vos yeux doux guerriers »*, f° 53v-54r. Selon Franck Dobbins (« Mauduit, Jacques », in *New Grove*), l'air « Eau vive source » inclus dans le 3e livre d'*Airs* de Gabriel Bataille (Ballard, Paris, 1611), et donné par Mersenne comme exemple de « la manière de chanter des vers mezurez de Baïf suivant l'opinion de Jacques Mauduit » (*Harmonie Universelle*, *Livre VI De l'art de bien chanter*, p. 419) serait plutôt représentatif du style de Claude Le Jeune ; d'autres l'attribuent à Pierre Cerveau.

publiés avaient « esté veuz et approuvez par feu Monsieur Mauduit, l'un des plus parfaits musiciens et des plus accomplis de ce siecle. »

Parmi ces rares pièces sauvegardées, le *Requiem* que Jacques Mauduit avait composé pour les funérailles de Ronsard en 1586, et qui fut encore donné pour celles du roi Henri IV, le fut à nouveau pour les siennes, sous la direction de son propre fils Louis, et en présence de Mersenne, dans l'église des Minimes auquel se rattachait le couvent. La description qu'en donne Mersenne, suivie de l'extrait du *Requiem* lui-même, dit assez la proximité des trois personnages :

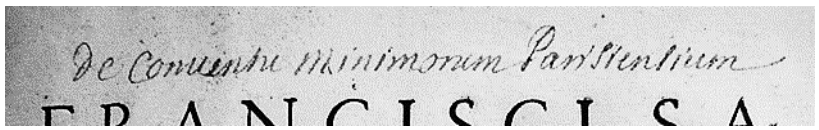
> La premiere piece qui fit paroistre la profonde science de ses accords, fut la *Messe de Requiem*, qu'il mit en Musique, et qu'il fit chanter au service de son amy Ronsard, en la celebre assemblee de la Chappelle du College de Boncourt, où le grand du Peron se fit admirer par l'Oraison funebre de ce prodigieux Genie de la Poësie. Cette Messe fut du depuis celebree sous sa conduite dans le Petit Saint Antoine, au bout de l'an de l'invincible Henry le Grand; et pour la troisiesme et derniere fois son fils aisné Louis Mauduit la fit dire au bout de l'an de l'Autheur mesme son pere, dans nostre Eglise de la Place Royale, où j'eus l'honneur d'offrir a Dieu le saint Sacrifice à l'intention de cet excellent personnage, le tout avec l'applaudissement d'une grandissime affluence de peuple.[435]

Le don fait par Louis Mauduit en 1657 de son exemplaire du *De Musica* de Salinas au couvent des Minimes, qui avait accueilli pendant plus de vingt ans l'amitié et le travail conjoint de son propre père et de Marin Mersenne, présentait dans ces circonstances une forte charge symbolique et affective.



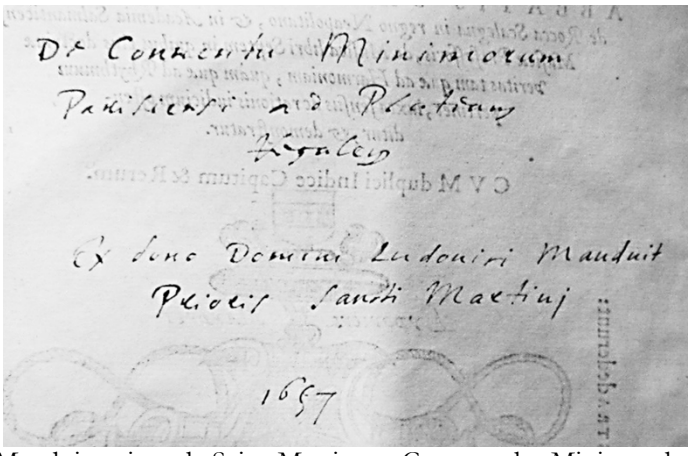
Fer de la Bibliothèque des Minimes de Paris (plat)





Ex-libris de Louis Mauduit et du couvent des Minimes de Paris (page de titre)

[435] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VII des instruments de percussion*, p. 63-64 ; « Requiem à cinq parties composé par Jacques Mauduit », *id.*, p. 66-68.



Ex-dono de Louis Mauduit, prieur de Saint-Martin, au Couvent des Minimes de Paris, Place Royale, en 1657 (verso de la page de titre)

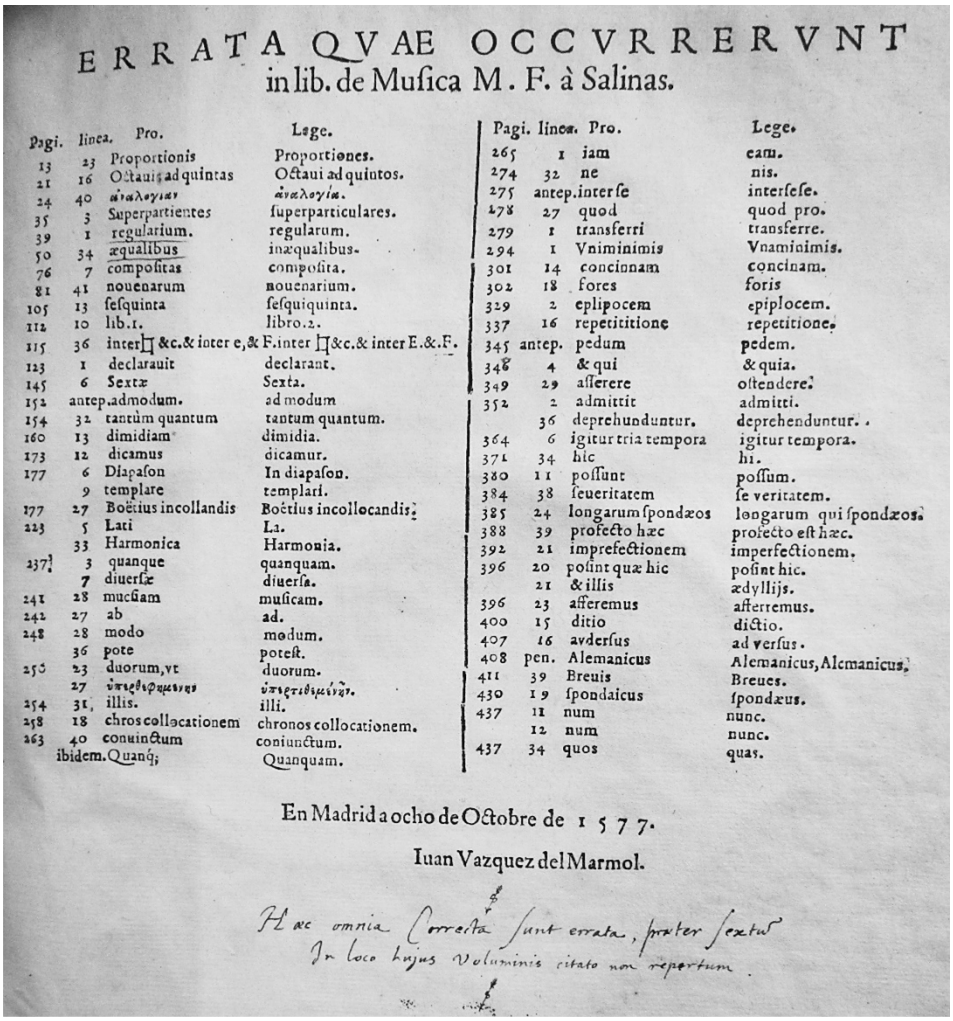
Nonobstant les qualités de batteur de mesure témoignées par Louis à l'occasion des funérailles de son père, ainsi que son ex-libris au *De Musica* de Salinas, c'est à la fois dans la poésie et dans l'exégèse biblique qu'il semble avoir investi l'essentiel de ses talents. Il appartenait au groupe d'écrivains des *Illustres Bergers*, comptant dans ses rangs Nicolas Frénicle, Guillaume Colletet, Théophile de Viau, Antoine Godeau, ou Germain Habert, et son nom apparaît aussi bien dans des recueils collectifs publiés vers 1626-1627,[436] qu'en tête d'une *Izabelle en amours* de 1631, présente au catalogue de la Bibliothèque des Minimes. Par ailleurs, Mersenne cite de lui une traduction du *Symbole* de saint Athanase, et le même catalogue lui attribue une *Annalise et Dissertation sur les Evangiles*, ainsi que des commentaires sur les épîtres de saint Paul. Enfin, Paul-Marie Masson cite sa traduction d'une épitaphe en l'honneur de Laurenza Strozzi, dont les hymnes ecclésiastiques en forme d'odes avaient été mises en musique par son père, ainsi qu'un recueil de poésies religieuses intitulé *Les dévotions*.[437] En somme, le contenu du *De Musica* n'était peut-être pas fait pour le concerner au premier chef ; or, l'exemplaire offre plus qu'aucun autre de nombreuses marques d'utilisation et d'usure : le dos en est gravement altérée, l'ensemble des feuillets a connu l'eau, certains sont émaillés de taches, des signes au crayon sont inscrits en marge ici et là, et des corrections à la plume sont apportées aux coquilles. On peut ainsi distinguer trois types d'interventions graphiques bien différenciées.

La grande majorité des notes en marge est d'une écriture très soignée, et d'une graphie manifestement plus tardive que celle de Mersenne ou de ses contemporains. Il s'agit de correctifs faits d'après une planche d'*errata* figurant à la fin du volume, sur un feuillet supplémentaire, et qui constitue à son tour une originalité de l'exemplaire en question. Au bas de cette page, la même

436 *Le Banquet d'Apollon et des Muses*, Paris, Claude Morlot, 1626 ; *La seconde partie des élégies de Frenicle. Pour la belle Isis*, Paris, Claude Hulpeau, 1627 ; *Palemon, fable bocagère et pastoralle de N. Frenicle*, Paris, Jacques Dugast, 1632 ; *Vers du balet des balets*, Paris, Claude Hulpeau, 1626.

437 Paul-Marie Masson, « Jacques Mauduit et les hymnes latines de Laurence Strozzi », *op. cit.*, p. 9.

plume consciencieuse a signalé en latin avoir corrigé toutes ces erreurs, sauf la sixième de la liste, qu'il déclare à juste titre introuvable. L'auteur de ces interventions semble aussi peu concerné par le contenu du traité que minutieux dans sa démarche.



ERRATA QVAE OCCVRRERVNT
in lib. de Musica M. F. à Salinas.

Pagi.	linea.	Pro.	Lege.
13	23	Proportionis	Proportiones.
21	16	Octaui ad quintas	Octaui ad quintos.
24	40	ἀναλογιαν	ἀναλογίαν.
35	3	Superpartientes	superparticulares.
39	1	regularium.	regularum.
50	34	æqualibus	inæqualibus.
76	7	compositas	composita.
81	41	nouenarum	nouenarium.
105	13	sesquinta	sesquiquinta.
112	10	lib.1.	libro.2.
115	36	inter∐ &c.& inter e,& F.inter ∐&c.& inter E.&.F.	
123	1	declarauit	declarant.
145	6	Sextæ	Sexta.
152	antep.	admodum.	ad modum
154	32	tantùm quantum	tantum quantum.
160	13	dimidiam	dimidia.
173	12	dicamus	dicamur.
177	6	Diapason	In diapason.
	9	templare	templari.
177	27	Boëtius incollandis	Boëtius incollocandis.
223	5	Lati	La.
	33	Harmonica	Harmonia.
237	3	quanque	quanquam.
	7	diuersæ	diuersa.
241	28	mucsiam	musicam.
242	27	ab	ad.
248	28	modo	modum.
	36	pote	potest.
250	23	duorum,vt	duorum.
	27	ὑπερδιαμεσων	ὑπερτριθημίσεων.
254	31	illis.	illi.
258	18	chros collocationem	chronos collocationem.
263	40	coniunctum	coniunctum.
ibidem.		Quanq;	Quanquam.

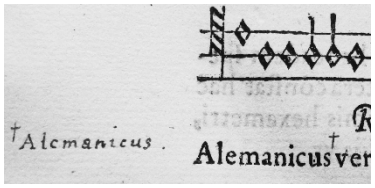
Pagi.	linea.	Pro.	Lege.
265	1	iam	eam.
274	32	ne	nis.
275	antep.	interse	interse.
278	27	quod	quod pro.
279	1	transferri	transferre.
294	1	Vniminimis	Vnaminimis.
301	14	concinnam	concinam.
302	18	fores	foris
329	2	eplipocem	epiplocem.
337	16	repetitione	repetitione.
345	antep.	pedum	pedem.
348	4	& qui	& quia.
349	29	asserere	ostendere.
352	2	admittit	admitti.
	36	deprehunduntur.	deprehenduntur.
364	6	igitur tria tempora	igitur tempora.
371	34	hic	hi.
380	11	possunt	possum.
384	38	seueritatem	se veritatem.
385	24	longarum spondæos	longarum qui spondæos.
388	39	profecto hæc	profecto est hæc.
392	21	imprefectionem	imperfectionem.
396	20	posint quæ hic	posint hic.
	21	& illis	ædyllijs.
396	23	afferemus	afferremus.
400	15	ditio	dictio.
407	16	avdersus	ad versus.
408	pen.	Alemanicus	Alemanicus, Alemanicus.
411	39	Breuis	Breues.
430	19	spondaicus	spondæus.
437	11	num	nunc.
	12	num	nunc.
437	34	quos	quas.

En Madrid a ocho de Octobre de 1577.

Iuan Vazquez del Marmol.

Hæc omnia Correcta sunt errata, præter sextum
In loco hujus Voluminis citato non repertum.

Table d'*errata* insérée à la fin du volume, et note manuscrite signalant le report des corrections dans le texte.

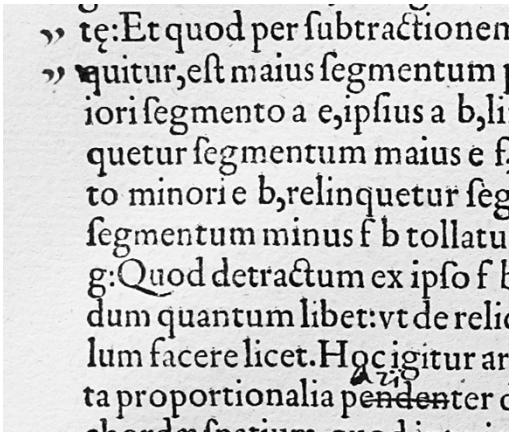


Exemple de correction en marge effectuée d'après la table d'*errata*, VII, 15, p. 408

La planche d'*errata* était ordinairement dressée par des relecteurs de l'ouvrage ou, selon la règle la plus fréquente, par l'imprimeur lui-même, et portait au bas la signature du correcteur officiel du roi, qui venait simplement certifier la conformité de l'exemplaire avec l'original approuvé par le

Conseil de Castille.[438] Or, celle-ci n'apparaît dans aucun autre des quinze volumes auxquels j'ai pu avoir accès, ou dont j'ai obtenu la description ; elle n'est pas non plus mentionnée dans les trois variantes identifiées de l'édition de 1592,[439] ni dans aucune des descriptions du *De Musica* à ma connaissance. Portant bien la signature du correcteur officiel Juan Vázquez del Marmol, et datée du 8 octobre 1577, donc antérieure au *testimonio de tassa* imposé par Juan Fernandez Herrera, secrétaire du Conseil, le 6 novembre de la même année (visible au f° 8v de tous les exemplaires), elle aurait dû pourtant figurer avant le colophon des volumes publiés. Le décès de l'imprimeur Matias Gast à une date très proche a-t-il pu d'une manière ou d'une autre perturber les processus habituels d'impression, et entraîner cette omission importante ? Le feuillet en question, d'une largeur plus réduite que les autres, a en tout cas manifestement été rajouté à l'exemplaire de Mauduit. Cet ajout a dû être précoce, s'il s'avère que la planche n'a pas été réemployée par la suite. Le caractère exceptionnel, voire personnel de l'opération ne saurait être établi qu'au vu de l'ensemble des exemplaires connus, mais il peut déjà être au moins supposé.

Si les reports à la plume systématiques et appliqués de ces *errata* semblent assez tardifs, et pourraient être attribués aux religieux du couvent, d'autres interventions, qui témoignent d'une interaction nettement plus forte avec le contenu du traité, pourraient dater de la période d'utilisation précédant le décès de Mersenne. C'est le cas des guillemets en marge du chapitre concernant la manière d'établir le tempérament égal pour les instruments à frette, et de la correction directe, quelques lignes plus bas, affectant un terme non mentionné dans les *errata* :



Signes marginaux et correction spontanée au livre III, chapitre 31, p. 174

[438] Jaime Moll, *op. cit.*, p. 94 : « En algunos casos, son los propios autores los que corrigen sus obras, aunque no es lo habitual. […] Lo más frecuente es que la imprenta se encargue de la corrección y abunden las erratas. La acción del corrector oficial en los reinos de Castilla no es propiamente corregir las erratas, aunque figure habitualmente su certificación bajo la rúbrica : 'Fee de erratas'. […] La misión principal del corrector es conferir el ejemplar impreso con el original aprobado por el Consejo de Castilla, lo que certifica con su firma. »

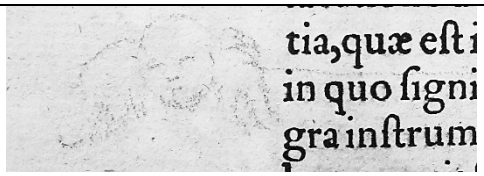
[439] Felipe Pedrell, « Folk-lore musical castellano del siglo XVI », *op. cit*, p. 216-217.

Or, c'est précisément sur ce chapitre que portait l'échange contradictoire entre La Charlonye et Mersenne concernant l'accord du luth, dont nous avons donné plus haut les éléments, et c'est à ce même passage que se référait Mersenne dans son *Harmonie universelle* :

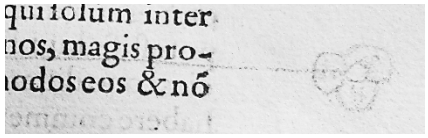
> Ceux qui desirent d'autres manieres pour diviser l'octave, et le manche du luth, et des violes en 12 demy-tons esgaux, peuvent voir Zarlin au 4. livre de son *Supplement*, chapitre 30. où il applique cette division au manche du luth, et Salinas son contemporain en son 3. livre, chapitre 31, de sorte qu'il y a pres de 60. ans que l'invention des demy-tons esgaux d'Aristoxene a este renouvellee par ces deux musiciens.[440]

La question avait sans doute intéressé Jacques Mauduit bien avant le frère minime, qui lui fit l'honneur d'avoir introduit en France ce que Marguerite de Valois appelait la « messe à la façon d'Espagne »,[441] par « des Concerts composez de voix, et de toutes sortes d'instrumens harmoniques, ce qui n'y avoit point esté pratiqué avant luy, du moins si parfaitement ».[442] Aussi Mersenne rappelle-t-il dans la préface à son *Harmonie universelle* les innovations de Mauduit touchant aux instruments à frette, à savoir qu'il « a ajouté la 6 chordes aux violes, qui n'en avoient que cinq auparavant, et qu'il a le premier introduit leur concert en France »[443] ; la musique de son *Requiem* elle-même était, selon les témoignages entourant sa première exécution aux funérailles de Ronsard, « animée de toutes sortes d'instruments ».[444] Si l'intérêt de Mersenne pour ce passage du traité était notoire, Mauduit lui-même aurait aussi bien pu le lui faire connaître.

Enfin, un troisième type d'intervention manuscrite peut être repéré, qui dénote un mode d'appropriation du contenu encore différent des précédents, à vrai dire beaucoup plus personnel et « artiste », presqu'enfantin : il s'agit de deux dessins au crayon, un chérubin et une fleur, prolongeant les traits dont ont été soulignés deux passages du même chapitre.



IV, 12, p. 198



IV, 12, p. 199

Dessins au crayon au livre IV, chapitre 12, « *Quot modis toni nomen apud Graecos accipiatur, & in qua significatione hîc assumatur, & quo pacto differat à modo* » (« En combien de sens le mot ton était pris chez les Grecs, quelle signification il assume ici, et en quelle mesure il se différencie du mode »)

Le chapitre qui a inspiré ce lecteur est l'un de ceux que les commentateurs modernes ont reconnu comme les plus originaux du traité : en distinguant les usages antiques et médiévaux du

[440] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre second des instrumens a cordes*, p. 70.
[441] Robert Stevenson, *op. cit.*, p. 298 : « According to Marguerite de Valois, *une messe à la façon d'Espagne* […] meant in 1577 a mass with *violons et cornets* ».
[442] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VII des instruments de percussion*, p. 63.
[443] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, « Première préface générale au lecteur », n. p.
[444] Claude Binet, *La vie de Pierre Ronsard*, 1586, cité par Michel Brenet, *op. cit.*, p. 234.

terme *tono*, Salinas faisait preuve dans le cadre de la science harmonique d'un esprit critique à l'égard de la tradition qui transparaîtrait d'une manière équivalente dans sa lecture du *rhythmus* chez Bède le Vénérable. Il paraît difficile d'attribuer ces deux crayonnés à un frère minime, et il n'est pas sûr non plus qu'ils soient de la main de Louis Mauduit, qui inscrivit son nom en lettres capitales sur la page de titre. On aimerait qu'ils aient été tracés par son père, qui n'aurait pas eu le même respect pour l'autorité que représentait l'auteur de l'ouvrage (Salinas n'est mort qu'en 1590), mais aurait spontanément reconnu les aspects novateurs de ses mises au point.

Aucun des arguments que nous avons formulés ne sont suffisants pour établir que Jacques Mauduit ait été le premier possesseur de cet exemplaire. Je tenterai néanmoins d'en étayer l'hypothèse, en rassemblant les indices d'une réception, sinon d'une assimilation musicale de l'œuvre du théoricien espagnol. Nous verrons que la proximité de Mauduit avec la pensée de Salinas apparaît moins dans sa fidélité à la lettre de la doctrine rythmicienne, dont le compositeur français s'écarte largement, en s'autorisant des manquements fréquents à l'*aequalitas* du *plausus*, que dans son adhésion aux super-structures intégrées d'inspiration antique, capables de véhiculer des contenus religieux. Nous pouvons estimer toutefois que le traité de rythmique de Salinas a pu répondre à une attente intellectuelle particulièrement vive chez le jeune Jacques Mauduit, qu'il a pu agir comme ferment dans ses réalisations conjointes avec Jean-Antoine de Baïf à partir de 1581, et qu'enfin il constituait aux yeux du compositeur une source suffisamment précieuse pour être transmise à Marin Mersenne, au moment où celui-ci rêvait de reprendre le flambeau des académies défuntes, et pour figurer comme l'une des références principales de ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623.

3.2. Jacques Mauduit, trait d'union entre Baïf et Mersenne

Le plus important témoignage concernant Jacques Mauduit a été laissé à la postérité par l'éloge en forme de portrait antique qu'a dressé de lui Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle*.[445] Le frère minime, qui l'a « connu plus particulierement qu'aucun autre »,[446] rappelle son origine noble (une autre source le dit « Sieur de Tirechappe »[447]), sa foi catholique, son exercice honorable de la charge de garde des requêtes du Palais (à laquelle son épitaphe joindra celle de « conseiller et secrétaire de la Royne »[448]), tout en insistant sur l'étendue de sa culture humaniste, sur sa connaissance des contrées et des langues méditerranéennes, enfin sur la dimension livresque et autodidacte de son érudition :

[445] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VII des percussions*, p. 62-68.
[446] *Id.*, p. 62.
[447] Michel Brenet, *op. cit.*, p. 242-243.
[448] *Epitaphier du vieux Paris*, cité par Michel Brenet, *op. cit.*, p. 239

> Son enfance fut instruite dans la foy catholique de ses ancestres, et sa jeunesse heureusement employee à l'estude des lettres humaines, et de la Philosophie. Il fit ensuite plusieurs voyages, et notamment en Italie, d'où il revint sçavant en la langue, à laquelle il joignit l'Hespagnole, et quelques autres du Septentrion, dont, avec celles qu'il avoit apris au college, il se servit à l'intelligence des bons autheurs. Son esprit subtil et curieux ne laissa point de science dont il ne peut discourir pertinemment, sans en exclure les mechaniques. Il s'adonna particulierement, et d'un si grand soin à la Musique, sans autre secours que des livres, et se perfectionna tellement en tous ses Genres, que la France dés son viuant l'honora du surnom de Père de la Musique.

La parution du *De Musica*, alors que Mauduit a tout juste vingt ans, n'avait sans doute pas échappé à cette *libido sciendi* dont il faisait preuve à son tour ; c'est en tous cas à travers la connaissance des langues et des « bons autheurs » qu'il accède à la science musicale et s'y exerce, au point de remporter en 1581 le « prix de l'orgue » au *Puy de musique érigé à Evreux* pour son motet *Afferte Domine*, et de succéder la même année à Thibaut de Courville à la seconde Académie dirigée par Jean-Antoine de Baïf. Celle-ci se réunissait depuis 1576 autour du roi Henri III, et avait succédé à la première Académie de Poésie et de Musique, éteinte en 1574 avec Charles IX. Comme l'évoquera Mersenne près d'un demi-siècle plus tard, l'entrée de Mauduit dans ce cercle d'influence inaugure une période faste dans la synthèse des arts rythmiques :

> C'est là que l'on a veu des gens de toutes qualitez qui s'exerçoient tres-volontiers sous la justesse de sa mesure. Son merite luy donna place dans l'illustre Academie du docte Baïf, que Charles IX protecteur de Parnasse honoroit ordinairement de sa royale presence, et dont j'ay descrit les loix dans la page 1683 de mes *Commentaires sur la Genese*. Or tant de Poëtes qui florissoient alors ne sembloient produire leur gentillesses que pour les faire vivre sous les Airs de Mauduit.[449]

Les préoccupations centrales pour la « mesure », l' « ordre » et la « symétrie » constituent en effet le fil directeur de ces recherches, menées tant dans un cadre esthétique que politique, et illustrées aussi bien par les grandes cérémonies mises en musique et chorégraphiées par les membres de ce cercle, que par les *Six livres de la République*, premières théorisations du pouvoir absolu que le philosophe Jean Bodin avait fait paraître en 1576, et qui fourniraient le support de ses leçons à l'Académie du Palais.[450] Selon Mersenne, ce néo-platonisme définissait également l'esthétique de Mauduit :

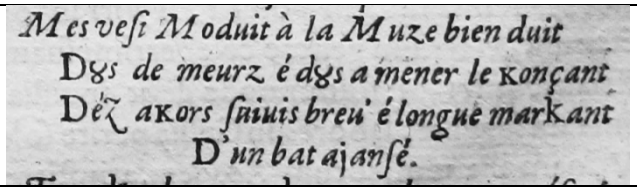
> Il avoit une telle créance parmy les gens de Musique, que rien ne s'opposoit à l'ordre qu'il establissoit, avec une telle symmetrie des places, qu'il faisoit prendre à tout son monde, qu'elle le faisoit merveilleusement reussir.

[449] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VII des percussions*, p. 63.
[450] Kate Van Orden, *op. cit.*, p. 68.

C'est sous la direction de Mauduit que s'opérait la synthèse des mouvements des corps avec les articulations du langage, selon une discipline que les cérémonies officielles s'efforçaient d'illustrer :

> Il ne se fit plus de Balets ni de Mascarades que sous la conduite de Baïf et Mauduit […] tant ils savoient bien accorder la mesure de leurs vers et de leur Musique avec les pas et les mouvements des Danseurs.[451]

Cette science de la mesure s'incarnait chez Mauduit, selon plusieurs témoignages, en un art savant de la battue métrique, dont le traité anonyme de 1581 livrait également les secrets. Baïf lui-même, dans une ode sapphique composée en 1582 et citée par Mersenne dans ses *Quaestiones in Genesim* de 1623, évoquait la manière particulièrement subtile qu'avait Mauduit de battre la mesure, la désignant comme un « bat agencé », une expression que plusieurs chercheurs ont voulu corriger en un « bal agencé » :[452]

	Mais voici Mauduit à la muse bien duit, Doux de cœur et doux à mener le conchant, Des accords suivis brève et longue marquant D'un bat agencé.[453]

Les connaissances livresques conjuguées aux recherches expérimentales de l'académie s'incarnaient donc chez Mauduit dans une forme de *plausus* savamment ajusté, et dont il aurait pu trouver chez Salinas les règles les plus générales, comme certaines adaptations particulières. Cependant, le style mis en œuvre par l'Académie dérogeait si fréquemment au principe d'*aequalitas* prôné par le néo-augustinisme du théoricien espagnol, qu'il semble que la réception de ces règles ne soit pas allée sans une forme d'adhésion au principe de licence poétique, inspirée par l'élan spécifique au vers français. Comme le dit encore Michel Brenet :

> Dans le temps où [Baïf] vivait, la structure de la phrase musicale […] ne subissait pas encore le joug tyrannique de l'alternance immuable du temps fort et du temps faible ; la musique de danse, seule, s'y soumettait par nécessité, mais la composition artistique, tout en se servant quelquefois de thèmes populaires empruntés à des chansons à danser, conservait aux parties vocales la libre allure de mélodies autonomes, qui se superposaient sans s'enfermer graphiquement entre des barres de mesure, sans abdiquer chacune leurs allures personnelles, et les confondre dans l'uniforme et régulier retour d'un levé et d'un frappé symétriques.[454]

---

[451] Henri Sauval, *op. cit.*, t. II, p. 493. Cité par Isabelle His, *Claude Le Jeune (1530-1600) : un compositeur entre Renaissance et baroque*, Actes Sud, Arles, 2000 p. 268.

[452] Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 71-72 et Isabelle His, *op. cit.*, p. 268.

[453] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1685.

[454] Michel Brenet, *op. cit.*, p. 226.

Les exemples qu'il nous reste des mises en musique des psaumes de Baïf par Mauduit confirment ces tendances, qu'aurait à coup sûr reniées Salinas ; or c'est dans les *Quaestiones in Genesim* qu'on les trouve, la première source attestant explicitement d'une réception de la théorie du rythme de Salinas, tout en constituant le fruit d'une collaboration étroite entre Marin Mersenne et Jacques Mauduit lui-même. Georges Lote, dans son *Histoire du vers français*, a bien défini le rôle déterminant joué par Mauduit dans cette transmission :

> Le P. Marin Mersenne procède de Baïf par l'intermédiaire du musicien Jacques Mauduit, qui ne perdit jamais la confiance qu'il avait mise dans les vertus de la poésie quantitative. C'est Mauduit en effet, ancien collaborateur de Baïf, qui sauva les papiers du poète pendant les troubles de 1589 ; c'est lui qui les communiqua au P. Mersenne et qui fut son conseiller quand celui-ci composa ses *Quaestiones in Genesim* et son *Traité de l'Harmonie universelle*. Dans le premier de ces deux ouvrages, le savant Père minime prend la défense du fondateur de l'Académie des Valois et explique un grand nombre de vers mesurés français. Dans le second, il donne les règles d'une prosodie améliorée. Il y distingue les voyelles en brèves, en communes ou douteuses, et en longues.[455]

Au cours du siège de Paris en 1589-90, Mauduit avait en effet usé de ses sauf-conduits et de l'autorité que lui conférait sa charge officielle pour sauver de la destruction non seulement les papiers manuscrits de Baïf, mais aussi le *Dodecacorde* de Claude Le Jeune, qui serait publié en 1598, ainsi que « les autres œuvres qui n'estoient pas encore imprimees » du même compositeur. Il eut ainsi à deux reprises une part essentielle dans la conservation et la transmission de travaux inédits, et qui étaient le fruit de plusieurs décennies de recherches menées notamment au sein des académies. Après ces évènements, les réunions perpétuant les rencontres académiques des décennies précédentes furent désormais tenues au domicile de Jacques Mauduit lui-même, dans la rue des Juifs.

C'est en 1612 que le jeune Marin Mersenne arrive à Paris, et entre au couvent des Minimes de la Place Royale, à quelques pas du domicile de Mauduit, dont il devient rapidement le disciple. Selon Frances Yates, « Mauduit lui transmit ses connaissances musicales et les informations concernant les visées scientifiques et religieuses de l'Académie de Baïf »,[456] suscitant l'enthousiasme du frère minime. C'est ainsi que Marin Mersenne tenterait de faire revivre à son tour l'esprit de ces groupes d'influence idéologique, dont Jacques Mauduit lui avait transmis à la fois les ambitions et les contenus, en formulant dans la préface et la dédicace de ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623 le vœu de fonder une nouvelle académie, où le pouvoir retrouvé de la « musique ancienne » serait mis au service de la réfutation des « déistes » et des « athées ».[457] Or, deux des principales autorités modernes invoquées dans cette résurrection seront Francisco

[455] Georges Lote, *Histoire du vers français*, Boivin et Cie, Paris, 1949, t. IV, p. 139-169 ; Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VI De l'art de bien chanter*, p. 18-19.
[456] Frances A. Yates, *op cit.*, p. 390.
[457] *Id.*, p. 394.

Salinas, et Jacques Mauduit lui-même. Si les écrits du premier synthétisaient l'essentiel des doctrines métriques de l'Antiquité en un manuel à double entrée, poétique et musicale, la figure du second centralisait les questionnements contemporains autour de la physique du son et de l'usage des genres harmoniques, tant dans ses expériences menées avec l'organiste Jehan Titelouze et rapportées par Mersenne dans le même ouvrage,[458] que dans ses échanges avec René Descartes, ancien condisciple de Mersenne au collège jésuite de La Flèche.[459] Enfin, le frère minime affirmait en une phrase étonnante que les travaux de Mauduit avaient « porté sa reputation au-delà mesme de l'Europe ». Sans que nous puissions attester d'une projection de ses recherches en direction du Nouveau Monde, il est cependant probable qu'elles aient atteint l'Angleterre, où les théories développées par Thomas Campion (1567-1620) dans ses *Observations in the Art of English Poesie* de 1602 révèlent une communauté d'approche certaine avec l'Académie des Valois.[460]

3.3. Le rôle de Jacques Mauduit dans la publication des ouvrages de Marin Mersenne

Dans les *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, premier fruit de la collaboration de Mersenne et Mauduit, apparaissent les premiers indices explicites d'une réception des théories de Salinas en France, et ils concernent les deux volets de la science musicale. Source majeure des articles concernant l'harmonie, le *De Musica* de Salinas constitue également la seule référence musicale parmi les *autores metricae* modernes cités par Mersenne, aux côtés des grammairiens Aldo Manuzio, Mycillus et Jules-César Scaliger.[461] Salinas apparaît ici, comme plus tard dans l'*Harmonie universelle*, comme une autorité en matière de rythmique, et c'est très probablement par l'intermédiaire de Mauduit que Mersenne a eu accès à son traité. À travers les interventions de Mauduit dans l'édition des *Quaestiones*, on peut ainsi tenter d'estimer le degré d'assimilation des modèles et des préceptes offerts par Salinas à l'intérieur des conceptions et du langage musical de Jacques Mauduit.

Le rôle de Mauduit dans la préparation de la partie musicale des *Quaestiones in Genesim* et de l'*Harmonie universelle* ne se limita pas aux contenus théoriques et aux exemples musicaux : il y mit également à profit ses talents attestés par Mersenne dans les « arts méchaniques » en travaillant

458 *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. I, p. 113, lettre 13 de Jean Titelouze à Mersenne (9 août 1622).

459 Descartes parle de « M.M. » dans une lettre à Mersenne d'avril 1634 (*Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. I, p. 286) : il pourrait bien désigner ainsi Jacques Mauduit. Voir Pascal Dumont (éd.), René Descartes, *Compendium musicae*, Klincksieck, Paris, 1990, p. 139, note 56.

460 Walter Bernhart, *'True Versifying' : Studien zur elisabethanischen Verspraxis und Kunstideologie. Unter Einbeziehung*, Walter de Gruyter, 1993, p. 169.

461 Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1578 : « Omissis autem in praesenti, quae plurimi recentiores Aldus, Salinas, Mycillus, Scaliger, & ex antiquis Ephaestion, Terentianus, Servius, Diomedes, &c. commemorant ».

directement avec Guillaume le Gaigneur pour l'impression de caractères en orthographe phonétique transcrivant fidèlement la graphie voulue par Baïf :

> Il faut remarquer que les caracteres des lettres dont j'use pour escrire les vers mesurez […] ont esté inventez par Antoine Baïf, et depuis Jaques Mauduit en a fait tailler les poinçons sur l'escriture de Guillaume le Gaigneur Augevin.[462]

Cette fidélité à l'orthographe de Baïf, censée refléter les quantités intrinsèques des syllabes de la langue française, s'appliquait aux exemples de psaumes donnés dans leurs mises en musique par Mauduit. Jean-Antoine de Baïf avait consacré vingt ans de son activité, de 1567 à 1587, à la traduction des psaumes en deux versions françaises, l'une mesurée et l'autre rimée, et une troisème version latine, le tout « en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des hérétiques ».[463] Comme toute la production poétique de Baïf, et en accord avec les principes de l'Académie, ces traductions étaient appelées à être mises en musique, et leur auteur avait comme ambition de les voir diffusées le plus largement possible. Trois compositeurs s'étaient succédé à la tâche : Thibault de Courville, Claude Le Jeune, et Jacques Mauduit. Des essais du premier, il ne nous reste qu'un seul témoignage écrit dans les feuillets manuscrits de Baïf. Quant aux versions de Le Jeune, elles ne furent pas retenues par Mersenne comme suffisamment représentatives des ambitions de Baïf, en raison des opinions religieuses de leur compositeur. Le biographe de Baïf Mathieu Augé-Chiquet évoquait ainsi l'évolution des relations entre Baïf et Le Jeune :

> Dans les dernières années de sa vie Baïf paraît s'être éloigné du musicien, à qui Jacques Mauduit a succédé dans sa confiance et dans son amitié. Peut-être faut-il expliquer ce refroidissement, qui n'alla pas jusqu'à la rupture, par la différence des opinions religieuses. Sur la fin de sa carrière, Le Jeune a pour amis et pour protecteurs des réformés.[464]

C'est donc tout naturellement que Mersenne fit appel aux versions de Mauduit, qui avait mis en musique l'intégralité des cent cinquante psaumes mesurés français et des cent cinquante psaumes latins de Baïf, et dont il présente plusieurs exemples accompagnés de brèves analyses métriques en marge, et gravés à l'aide des caractères façonnés par Mauduit et Le Gaigneur :

> Tous ces psaumes ont été rendus en vers français comme en vers latins par Jean-Antoine Baïf […] et Jacques Mauduit, très célèbre musicien […] les a ornés d'une très belle musique.[465]

---

[462] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VI De l'art de bien chanter*, « Fautes de l'impression du 5 et 6 livre, avec quelques Avertissemens », p. 442.

[463] Jean-Antoine de Baïf, *Psautier en vers mesurés* (1573), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 19140, f° 123.

[464] Mathieu Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Hachette, Paris, Privat, Toulouse, 1909, p. 403.

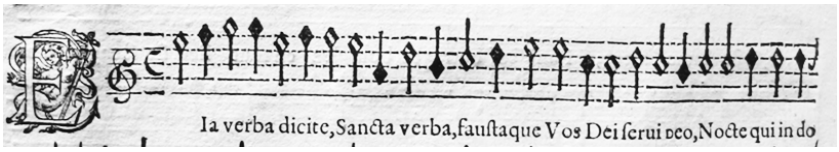
[465] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1663.

Ce faisant, il transmet à la postérité une partie du répertoire des académies de la fin du siècle précédent, et qui forme, selon Olivier Bettens, le pendant des recueils de Claude Le Jeune :

> Les quelques psaumes de Jacques Mauduit […] sont des pièces de petite envergure, beaucoup moins ambitieuses que celles de Le Jeune, dont on ne retrouve à l'évidence pas l'exceptionnelle maîtrise dans la conduite des voix ; mais il s'agit bien, dans le fond, de la « même » musique, celle née dans le creuset de l'Académie de poésie et de musique. […] Ni le texte, ni la musique n'ont manifestement subi d'altération significative durant le demi-siècle qui, vraisemblablement, sépare leur composition de leur impression.[466]

Les psaumes de Baïf et Mauduit illustrent à la perfection, au-delà de l'attachement pur et simple au style quantitatif, la prédilection pour les super-structures métriques à l'antique dont Salinas avait cherché à révéler l'architecture musicale. Cependant, leur réalisation rythmique déroge trop systématiquement à l'*aequalitas* du *plausus* pour former une illustration fidèle du style rythmique préconisé par Salinas : au contraire, ces pièces offrent une photographie représentative de l'approche plus poétique vantée par les académies. Mersenne prend lui-même soin de prévenir en marge du psaume 100 *Est Deus pastor*, en strophe sapphique non égalisée, qu' « ici on ne respecte pas l'*arsis-thesis* perpétuelle des Grecs » (« *hic non servatur perpetua Graecorum, arsis & thesis* »).[467] Les exemples fournis par Mersenne permettent ainsi des comparaisons fructueuses entre diverses versions d'un même psaume, comme c'est le cas pour le psaume 133, qui apparaît d'abord dans sa version latine (A) en dimètres trochaïques catalectiques, mais sans que les catalectes soient complétées par des silences nécessaires, et avec un mélange de spondées et de trochées ; puis dans sa version française (B) en forme de strophe sapphique non égalisée :

A



B



Jacques Mauduit et Jean-Antoine de Baïf, versions latine (A) et française (B) du psaume 133 (superius), in Marin Mersenne, *Quaestiones in Genesim*, col. 1661 et 1663.

[466] Jean-Antoine de Baïf, *Les Psaumes en vers mesurés mis en musique par Claude Le Jeune, Jacques Mauduit et Eustache du Caurroy*, Olivier Bettens (éd.), 2013, [En ligne] http://virga.org/baif/images/psaumesEnVersMesures.pdf (consulté le 04 décembre 2017), introduction, p. x.

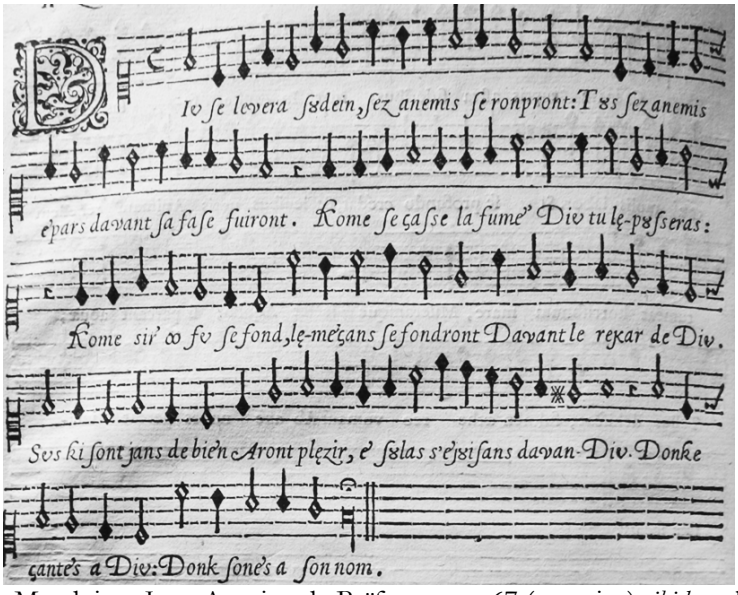
[467] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1663.

Le psaume 150, *En son tample sakré* (col. 1644) offre quant à lui une succession de vers phaléciens et iambiques, une dicolie dont Salinas avait décrit les modalités d'alignement rythmique ; mais là encore, des spondées sont mêlés aux iambes, comme dans les versions des odes d'Horace dues à Glarean et critiquées par Salinas pour leur caractère « boiteux » :



Jacques Mauduit et Jean-Antoine de Baïf, psaume 150 (superius), *ibid.*, col. 1644.

On trouve également dans ces pages une version du psaume dit « des batailles » (psaume 67) en tétramètres péoniques acatalectiques, tout à fait représentative des essais de résurrection de cette forme poétique tant célébrée par Héphestion d'Alexandrie, et dont Salinas avait également prôné la mise en musique dans son traité de 1577. Mersenne à son tour faisait l'éloge de la « proportion sesquialtère » dans son application aux mesures à cinq temps, et décrivait les vers péoniques comme « très propres à célébrer la victoire » (col. 1640) ; il reviendra dans son *Harmonie universelle* sur cette espèce de vers en utilisant le même exemple poétique.[468] La version musicale de Mauduit constitue un des rares exemples de musique à cinq temps postérieure au traité de Salinas, tout en présentant des caractères propres au style métrique des membres des académies, en particulier l'insertion de silences « volontaires » surnuméraires entre les mètres :



Jacques Mauduit et Jean-Antoine de Baïf, psaume 67 (superius), *ibid.*, col. 1640.

[468] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *L'Art de bien chanter*, p. 389-390.

Si le contenu théorique des *Quaestiones* de 1623, comme celui de l'*Harmonie universelle* de 1636, devait beaucoup au traité de rythmique de Salinas, les exemples de Mauduit témoignaient en revanche d'une fidélité toute relative aux principes néo-augustiniens du professeur de Salamanque, en faisant montre d'un parti-pris nettement marqué en faveur des licences poétiques, en accord avec l'esthétique de l'Académie des Valois. L'héritage métrique transmis à Mersenne offrait ainsi le visage d'une synthèse entre une modélisation rigoureuse du rythme musical trouvée chez Salinas, et une mise en œuvre artistique des principes humanistes illustrée par Mauduit. Les jalons successifs de cette transmission, bien repérables à la lecture des traités auxquels nous nous intéresserons, nous indiquent comment cette synthèse s'est effectuée : de l'anonyme de 1581 au traité d'Antoine Parran en 1639, une cohérence remarquable apparaît dans les théorisations du rythme, et cette cohérence est en grande partie due à l'héritage de Salinas ; d'un autre côté, cet héritage est fusionné à la tradition stylistique et intellectuelle française de la « musique mesurée », dont Mauduit constitue le principal promoteur.

CHAPITRE V. LA THÉORIE RYTHMIQUE EN FRANCE DE 1581 À 1640

Introduction : la République des Lettres à l'âge de la mesure

La République des Lettres, telle qu'elle s'échafaude autour de quelques centres intellectuels francophones dans la première moitié du XVII[e] siècle, apparaît comme le milieu le plus naturellement propice à la fructification des recherches publiées en 1577 dans le *De Musica*. Dans cette galaxie de savants majoritairement issus de la noblesse de robe ou du clergé, reliant des points géographiques aussi espacés que Toulouse, Paris et Leyden, croisant des disciplines aussi diverses que la dioptrique, l'optique ou l'acoustique, et qui fait tourner autour de quelques personnalités éminentes comme Marin Mersenne ou les frères Dupuy des figures originales, inventives et encyclopédiques comme celles de Mauduit, Descartes, Bergier, Antoine Parran ou Giovanni Battista Doni, certains des échanges les plus fructueux sont l'occasion de rappeler tel ou tel aspect de la doctrine harmonique de Salinas. Mersenne discute du tempérament égal et de l'accord du luth avec Gabriel de la Charlonye, ou du genre enharmonique avec Mauduit et Parran, tandis qu'à Toulouse on s'intéresse de près aux aspects arithmétiques du traité, et qu'en Hollande on interroge la nature de la quarte. Bien souvent dissimulé à l'arrière-plan de ces débats, l'horizon rythmique resurgit régulièrement lorsque l'un ou l'autre de ces intervenants tente d'analyser le rôle du paramètre temporel dans la définition des styles musicaux. Parfois inexprimé, mais toujours présent, cet horizon témoigne de l'extension du domaine du « mesurable » aux mouvements de la voix et des corps humains. En ce sens, le traité de rythmique de Salinas répondait à un besoin déjà exprimé dans les années 1580-1590 jusque dans les modélisations de l'art du saut et de la danse apparaissant dans les traités de Girolamo Mercuriale, Arcangelo Tuccaro ou Thoinot Arbeau, et qui doivent à leur tour autant à la géométrie qu'à l'*ars gymnastica* ou à l'agonistique. Cette inscription des préoccupations pour la mesure y compris dans les activités physiques publiques, et dans les interactions sociales qui en résultent, confère une partie de sa signification la plus intime à la réception française du traité de rythmique de Salinas.

1. Le *topos* de la « teneur perpétuelle »

L'argumentaire en faveur de la variété rythmique issu du traité d'Augustin s'incarne dans un lieu commun régulièrement déployé, après Salinas, par les rythmologues français de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècles, et systématiquement rattaché chez eux à des usages concrets et fonctionnels du rythme et du mètre ne faisant pas intervenir le paramètre mélodique : on peut désigner cet argument comme le *topos* de la « teneur perpétuelle » (« *tenore perpetuo* »), suivant l'expression qui lui est appliquée par Augustin. Les références aux usages qui l'accompagnent prennent à leur tour dans ces traités un caractère topique, en s'organisant autour de deux schèmes principaux : celui du tambour militaire et celui de la psalmodie. Ces usages illustrent clairement, dans des contextes précis, certaines idées chères aux théoriciens du rythme : les auteurs soulignent l'efficacité d'un discours rythmique concentré sur une hauteur sonore toujours égale (Mersenne emploiera l'expression de « chant en *ison* ») ; ils montrent la pertinence qu'il y a à isoler ce paramètre en exploitant tout son potentiel de différenciation (l'image est celle d'une ligne droite diversement découpée) ; enfin, ils témoignent en faveur de la supériorité du critère de durée sur toutes les autres qualités du discours musical (accents, intensités, hauteurs). Réactivé successivement par Salinas, Bergier et Descartes, ce *topos* réapparaîtra à plusieurs reprises chez Mersenne muni de l'ensemble de ses caractères, pour servir *in fine* le projet de fondation d'une nouvelle *rhythmopoeia*. Nous pouvons en examiner brièvement les sources et les prolongements, qui s'étendent jusqu'aux qualificatifs accordés au rythme de la langue française elle-même, dans les diverses polémiques cherchant à évaluer au cours du XVII^e^ siècle les essais de poésie mesurée « à l'antique ».

1.1. Un exemple augustinien réactualisé

Salinas semble bien être le premier théoricien à se référer par deux fois au même passage du troisième livre du *De Musica* d'Augustin[469] pour l'efficacité de son argumentaire en faveur du « rythme sans mètre » : l'instituteur que fait parler Augustin en appelle à l'expérience du disciple pour tester sa capacité à distinguer le rôle du paramètre mélodique dans sa perception du phénomène métrique. Cette expérience peut être faite lorsqu'on perçoit le discours ininterrompu et de hauteur invariable (« *tenore perpetuo* ») de certains instruments de percussion (« *scabella et tympana* »), surtout lorsqu'aucun instrument à vent ne se mêle à eux (« *si tibias non audias* ») : par opposition aux flûtes, les tambours illustrent le « degré zéro » de la variation mélodique. La

[469] Augustin d'Hippone, *op. cit.*, III, 1, 1.

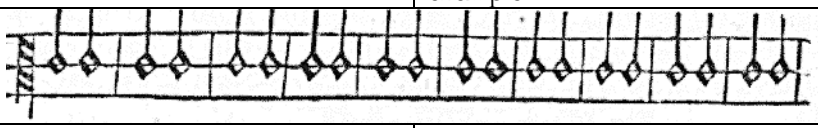
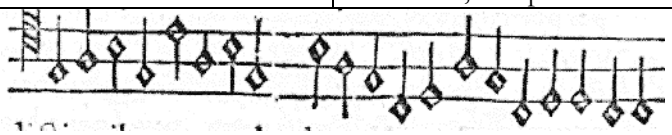
citation d'Augustin est introduite chez Salinas pour illustrer l'analogie entre la série indéfinie des nombres et le déroulement inéluctable du rythme :

Sic etiam rhythmo nullus est certus finis, nisi quem habere voluerit, qui musicum instrumentum, vt in eo rhythmum exerceat, pulsandum susceperit, quod facile potest intelligi ex exemplo, quod Diuus affert Augustinus tertio suae Musicae libro. Nam velut, inquit, cum symphoniacis cabella et cymbala pedibus feriuntur, certis quidem numeris et his, qui sibi cum aurium voluptate iunguntur, sed tamen tenore perpetuo, ita vt si tibias non audias, nullo modo ibi notare possis, quousque procurrat connexio pedum, et vnde rursus ad caput redeatur. Velut si tu velis centum vel amplius, quousque libitum fuerit, pyrrhichios vel alios, qui inter se amici sunt, pedes continua connexione decurrere, haec Augustinus. (V, 17, p. 267)	De même, il n'y a pas de fin préfixée pour le rythme, sinon celle que voudra lui donner celui qui se charge de jouer d'un instrument de musique pour y pratiquer un rythme. On le comprendra aisément par l'exemple que saint Augustin fournit au troisième livre de son *De Musica*. « Car ainsi, dit-il, que les symphoniastes frappent du pied leurs escabeaux et timbales selon certains nombres qui, même s'ils se conjuguent pour le plaisir des oreilles, le font cependant sur une perpétuelle teneur, à moins que tu n'entendes les *tibies*, tu ne pourras en aucune manière noter jusqu'où procède la connexion des pieds, ni à quel moment elle revient au départ. C'est comme si tu voulais dérouler une connexion continue de pieds sur cent pyrrhiques, ou plus, ou autant qu'il te plairait d'autres pieds qui entretiennent une amitié ». Ainsi dit Augustin.

Plus loin, Salinas affirmera qu'on ne saurait trouver d'exemple plus adapté de rythme sans mètre que celui, donné ici par saint Augustin, des tambours entendus sans les flûtes (« *quare nullum accommodatius exemplum rhythmi sine metro percipiendi potui afferri, quam illud, quod attulit Diuus Augustinus de tympanis, cum sine tibijs audiuntur* »).[470] La distinction phénoménologique du rythme et du mètre se fonde sur l'écoute discriminante des paramètres rythmiques et mélodiques incarnés par des instruments de genre différent, une expérience qui peut aisément être rapportée de l'Antiquité au monde moderne. C'est d'ailleurs pour Salinas l'occasion d'établir ou de confirmer certaines parentés organologiques : il est ainsi d'usage en Espagne de danser au son de tambours semblables aux *tympanae* et de flûtes similaires aux *tibiae* antiques.[471]

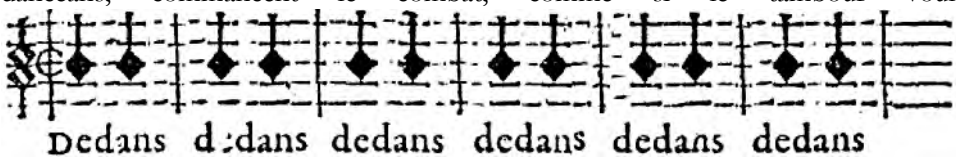
L'exemple du tambour fournit régulièrement à Salinas un support concret pour la description des rythmes.[472] C'est cependant l'association entre tambour et rythme d'un côté, flûte et harmonie de l'autre qui reste la plus fidèle au schéma topique complet offert par le texte d'Augustin. Le chapitre du sixième livre dédié au placement des silences illustre bien cette analogie topique : lorsque les tambours accompagnent les flûtes, seuls les silences de ces dernières permettent de déterminer le retour du mètre.[473] Elle apparaît également dans cette présentation du rythme pyrrhique, directement dérivée de l'exemple d'Augustin, et dont on retrouvera les principaux caractères dans le traité de Thoinot Arbeau :

[470] Francisco Salinas, *op. cit.*, V, 25, p. 283.
[471] *Id.*, V, 17, p. 267.
[472] *Id.*, V, 12, p. 257 (« quandoquidem Arabes et Mauri his pedibus octonarijs in tympanis frequenter vtuntur ») ; V, 18, p. 269 (« quod in tympanis saepissime fieri percipitur ») ; V, 18, p. 269 (« frequentissimus est in tympanis »).
[473] *Id.*, VI, 20, p. 368.

Quod exemplum quoniam in eodem sono atque in diuersis percipi potest, eo modo quo in tympanis aut aere campano percipitur, huiusmodi est	Puisqu'on peut le percevoir sur un même son aussi bien que sur plusieurs, comme on l'entend aux tambours ou aux cloches d'airain, en voici un exemple :
	
Quod si in diuersis sonis experiri velis, vt rhythmus et melos simul percipiantur, hoc esse poterit	Si l'on veut l'expérimenter en divers sons, de manière à percevoir en même temps le rythme et la mélodie, cela pourra être :
	

(V, 18, p. 268)

Chez Arbeau, la description du rythme pyrrhique au tambour emprunte effectivement une notation très similaire à celle de Salinas, mais associe d'emblée, à l'exemple sur une même teneur, une proposition d'articulation syllabique :

> Cependant le tambour sonne deux minimes noires continuees, qui font la mesure binaire legiere, du pied que les Poëtes appellent Pirrichie, & savanceans, tenans tousiours le pied gauche devant, & en font lassiette sur la premiere notte du Pirrichie […]. Et ainsi saultelotans & danceans, commancent le combat, comme si le tambour vouloit dire :
>
> 
>
> [474]

L'exemple « *in eodem sono* » est immédiatement suivi d'une discussion sur les rôles respectifs du tambour et de la flûte, ainsi que d'un long exemple « *in diversis sonis* » dévolu au second de ces instruments, dont Arbeau rappelle la parenté avec la « tibie » antique. Le fifre suivra ici sa seule « phantasie » en n'ayant soin que de « tomber en cadence avec le son du tambour ». Il s'agit bien des termes que Salinas, à la suite des Anciens, avait appliqués aux caractères de la *musica rhythmica* :

> Capriol : Je marcherois & dancerois maintenant fort bien (ce me semble) les passees militaires soubz les battements & mesures. Mais pourquoy est ce tambour accompaigné d'un ou deux flutteurs ?
>
> Arbeau : Nous appellons le fifre une petite flutte traverse à six trous […] aulcungs usent en lieu de fifre dudict flajol & fluttot nommé arigot […] & pourroit on les appeller petites Tibies, par ce que premierement on les faisoit de Tibies & iambes de Grues. […]
>
> Capriol : Y à il certaine façon pour jouer du fifre ou arigot ?
>
> Arbeau : Ceulx qui en sonnent jouent à plaisir & leur suffit de tumber en cadance avec le son du tambour.[475]

[474] Thoinot Arbeau, *op. cit.*, f° 17v.
[475] *Id.*, f° 17v-18r.

On peut considérer que l'ensemble des classifications organologiques implicites ou explicites de notre corpus de textes révèle de façon sous-jacente une dichotomie entre instruments assignés au rythme seul, et instruments qui ajoutent au rythme le paramètre mélodique. Pour l'auteur du traité anonyme de 1581, où de telles distinctions propres à l' « art de phonasquie » sont bien mises en valeur, la musique instrumentale relève de la partie « organique » de la musique, qui recouvre à la fois la danse et le jeu des instruments :

> L'organique gist en un mouvement du corps seullement et s'apelle orchestique, et celle cy est pratiquee par les danseurs & baladins ; ou bien elle consiste au maniment de certains instrumens musicaulx qui sont pneumatiques, epitatiques ou plectiques.[476]

La classification proposée par l'auteur du mansucrit, et accompagnée d'une riche nomenclature, accorde aux instruments « pneumatiques » et « épitatiques » le rôle rythmico-mélodique, et aux « plectiques » la dimension percussive seule. Surtout, cette dernière catégorie renvoie, bien plus que les deux autres, aux nomenclatures antiques, et participe de ce fait à la valorisation de l'élément rythmique :

Pneumatiques (« se servent du vent »)			Épitatiques (« sont composez de chordes ou fil d'archal bandez et se gouvernent par le fredonnement des doigts »)	Plectiques (« se frappent »)
Anacletiques (guerre)	Hierourgiques (églises, fêtes et pompes)	Lamentables (funérailles)	Espinette Manichordion Lut[h] Harpe Guyterne Mandore Psalterion Parthenon Angelic Violon Cistre Viele	Tabourms Sistres antiques Crotales des phrygiens Cymbales des aegiptiens Acetabules ou bassmetz de cuyvre ou dargent Cloches Sonnettes ou (grevillons ?) Verres remplis d'eau (Aristote)
Buccins Cors Clairons Trompettes	Orgues Flûtes Fifres Hautxbois Cornetz a bouquin	Chalumeaux Cornemuses Vezes ou chevryes Pipiaulx Larigots		

Ms fr. 19098, f° 2r

L'intérêt pour cette terminologie érudite redouble, pour l'auteur du manuscrit, l'ambition de retourner aux sources de la *rhythmopoeia* à l'antique.

[476] Anonyme, *Fragment d'un traité de musique*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, manuscrit fançais 19098, f° 1v.

1.2. « *Ut patet in tympano* »

Chez Bergier, Descartes et Mersenne, le thème de la « teneur perpétuelle » se chargera de toutes les qualités affectives dévolues au rythme musical, qu'il soit mis ou non au service de la prononciation d'un texte : non seulement, comme chez Augustin et Salinas, la variété rythmique par elle-même est gage de plaisir, mais elle véhicule encore pour l'auditeur tout l'éventail des émotions et des significations possibles. Le jeu du tambour, en incarnant le « degré zéro » de l'harmonie, représente pour ces auteurs l'expérience idéale permettant de démontrer la réalité de cette efficacité, en la portant jusqu'au champ de bataille. Bergier développe ainsi la distinction organologique entre instruments capables ou non de joindre la perception de la mélodie à la celle de la « rime » (selon le terme par lequel il désigne le rythme), pour mieux faire apparaître le caractère irréductible du paramètre rythmique, auquel l'harmonique ne s'ajoute que « de surcroît » :

> La Musique Rhythmique […] consiste en un ordre de sons longs ou brefs en la voix de l'homme separée de la parolle ; ou au son des instrumens en ce qu'ilz sont lents & hatifs, & qu'ilz peuvent subsister par eux mesmes non seulement detachez de la parolle, voire aussy de la voix humaine. […] Ce qui se faict en la voix simple de l'homme, ou es instrumens de Musique, esquelz on voit la Rime Musicale en deux manieres. En l'une elle est joincte a la melodie, et en l'autre elle en est dejoincte & decousüe : Joincte comme es luths, harpes, orgues, Espinettes, fluttes, & haultbois : ou les sons ja regléz par la Rime, ont cela de surcroit que de changer & varier la teneur, allant du hault au bas, et du bas au hault. Dejoinct comme es Tambours & cymbales, ou la Rime est sans melodie, pour autant quil ne sy faict aucune variation de sons de bas en hault : mais tout le plaisir qui en procede, ne vient que de l'observation exacte des temps hastifs ou tardifs au battement qui se faict ouyr.[477]

Pour Descartes également, les signaux qui se font entendre aux tambours pour « avertir les gens de guerre » constituent une exploitation pertinente, cruciale même, de nos capacités à appréhender une série de durées sonores organisées en rapports proportionnels : leur décodage immédiat est souvent une question de vie ou de mort, pour les soldats comme pour les peuples qu'ils représentent. Le *topos* augustinien se superpose chez lui à la réalité concrète de son univers sonore, alors qu'il rédigeait ces lignes au camp militaire de Breda :

Non omittam tamen tantam esse vim temporis in Musicâ, vt hoc solum quandam delectationem per se possit afferre : vt patet in tympano, instrumento bellico, in quo nihil aliud spectatur quàm mensura. Quae ideo, opinor, ibi esse potest, non solùm duabus vel tribus partibus constans, sed etiam forte quinque aut septem alijsque. Cùm enim, in tali instrumento, sensus nihil aliud habeat advertendum quam tempus, idcirco in tempore	Je ne puis neantmoins oublier, que la mesure à tant de puissance & de force dans la Musique, qu'elle seule est capable de sentir à l'oreille quelque plaisir ; comme l'experience le fait voir en un tambour, qu'on touche pour regler la marche, ou avertir les gens de guerre : car toute son harmonie consiste en la mesure, qui peut estre alors composée non seulement de deux ou de 3 temps ; mais aussi de 5 ou de 7 ou mesme

[477] .Nicolas Bergier, *op. cit.*, 10, p. 94.

potest esse major diversitas, vt magis sensum occupet. (*Compendium*, p. 95-96)	davantage : car l'oreille n'ayant alors à considerer que le temps, on peut se servir d'une plus grande diversité de mesure, afin de l'occuper & de l'entretenir davantage. (traduction de Nicolas Poisson, p. 58)

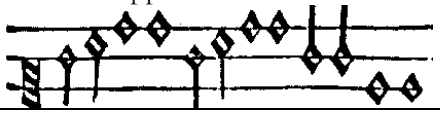
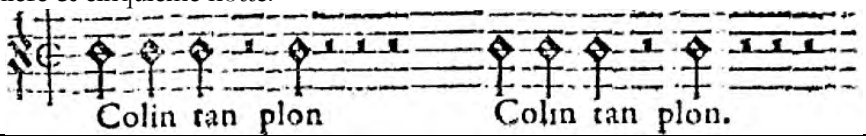
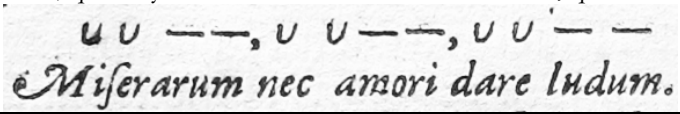
Enfin, le même *topos* intervient à plusieurs reprises chez Mersenne, tant dans les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* que dans l'*Harmonie universelle*, pour démontrer que la compétence en matière de *rhythmopoeia* est en définitive plus importante et plus décisive que le savoir-faire harmonique. Cette prise de position, dans la droite ligne de la réflexion sur le rythme menée depuis la publication du traité de Salinas, est significativement associée à une description des différents rythmes sur lesquels les soldats des différentes nations ont coutume de marcher au pas :

Et quidem rythmica unicuique naturalis esse videtur, ut patet non solùm in cantilenis diuersorum populorum, verùm etiam in fistulis, tubis, & tympanis, quibus in pace, vel bello utuntur. (*Quaestiones*, col. 1698)	En effet, la rythmique semble naturelle à chacun, comme il paraît non seulement aux chansons des divers peuples, mais aussi aux flûtes, trompettes et tambours que l'on emploie en temps de paix ou de guerre.

Le fait qu'il soit donné à tout un chacun de pouvoir interpréter en termes proportionnels le discours littéralement monotone du tambour, et d'en déduire le cas échéant des significations symboliques précises mettant en jeu la sauvegarde et l'identité des peuples, constitue une nouvelle occasion de formuler une description des modalités psychologiques du décryptage et de l'interprétation spontanés et immédiats du rythme musical, en évacuant de cette analyse tout paramètre mélodique ou accentuel :

Id etiam in tympano manifestum est, quod cùm milites tundunt, & varia pro varijs belli circunstantijs eius sono significant, rythmum quidem obseruant, sed nullam possunt sonorum grauitatem, nullum acumen exhibere, nam quocùnque modo ferias, semper eiusdem tenoris sonus audietur ; cùm tamen ille sonus non parum delectet, & afficiat, ubi debitus rythmus existit, idque ob analogiam, quam primus ictus habet cum sequentibus, aut quam omnes simul collocati efficiunt ; statim enim primus ictus duorum sequentium longitudinem exequat, statim ultimus duobus antecedentibus correspondet, & sic de caeteris, quos vel in dupla, vel in hemiolia, vel in epitrita ratione facilè deprehendet ex ijs, quae de consonantijs dicta sunt. (*Quaestiones*, col. 1573)	Cela se manifeste aussi aux tambours lorsqu'en battent les soldats, donnant à leur sons diverses significations selon les diverses circonstances de la guerre : ils y observent un certain rythme, mais ne peuvent rendre ni la gravité des sons, ni leur acuité, car quelle que soit la manière de les frapper, on n'entendra toujours qu'une seule et même teneur ; mais comme cette sonorité, néanmoins, ne va pas sans délecter ni émouvoir, là où le rythme requis existe, il faut que ce soit par l'analogie que le premier battement a avec le suivant, ou que tous produisent par leur placement similaire ; car dès que le premier battement a fait s'enchaîner deux longueurs successives, aussitôt la dernière des deux correspond aux précédentes, et ainsi de suite, comme on le détectera facilement en fonction des raisons double, hémiole ou épitrite qui sont enseignées au sujet des consonances.

C'est donc à travers l'exemple topique du battement de tambour que se trouvent illustrées de manière optimale, dans les *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, les qualités propres aux *rhythmus*, en associant divers types de représentation rythmique qui seront réemployés dans l'*Harmonie universelle* :[478] notation métrique, articulation onomatopéïque, dénomination classique du mètre, et parfois description du pas. Des procédés d'exposition similaires peuvent être repérés dans l'ensemble de la tradition rythmologique allant du traité de Salinas jusqu'à celui que le père jésuite Claude-François Menestrier consacrera à la fin du XVII[e] siècle à la poétique du spectacle,[479] en passant par l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau. Le « lieu commun » s'associe par ailleurs à celui de la naturalité du rythme, dont un témoignage frappant peut se voir dans l'alignement irrépressible des pas sur le mètre, l'argument renvoyant ainsi, au même titre que celui de la danse des animaux bien dressés, à un état « primitif » du rythme et de sa perception. Les formules de tambour sont d'ailleurs présentées comme autant de « modes » inscrits dans le caractère des nations, au même titre que les modes harmoniques (« *Tympani rythmus Helueticus […] Gallus […] Anglus* »). Dans les exemples qui suivent, la principale différence entre les représentants de cette tradition tient à la façon très aléatoire d'indiquer les silences « nécessaires » permettant d'aligner le pas sur le mètre : Arbeau se distingue particulièrement par sa précision technique en la matière. Le rythme helvétique (« *colintan-plon* ») ne saurait être associé au mètre ionique mineur de l'ode d'Horace *Miserarum est* (⏑⏑— —), dont Salinas donne la version mélodique de Glarean, qu'à condition de préciser, comme le fait Arbeau, le nombre de silences qui lui permettent de s'adapter sur une mesure à huit temps :

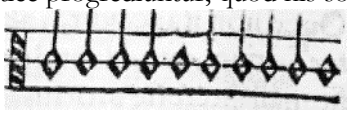
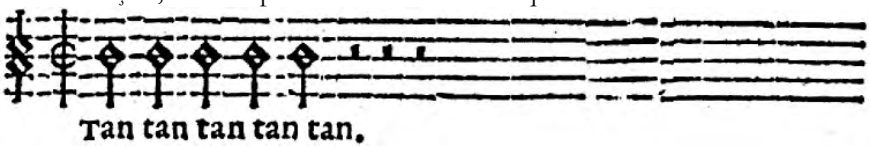
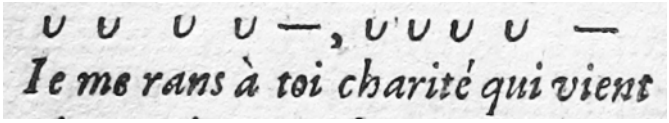
Francisco Salinas, *De Musica*, 1577 (VI, 17, p. 354)	Trimetrum acatalecticum *Miserarum est neque amori dare ludum* Cui cantum huiusmodi Glareanus apposuit. 
Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, 1589 (f° 15r-15v)	Le tambour des Suysses faict un souspir aprez la troisiéme notte, & les trois souspirs a la fin : mais tout revient à un : car les assiettes des pieds se font tousjours sur la premiere & cinquiéme notte. 
Marin Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, 1623	Constat enim Heluetiorum rythmum, quem vulgò per *colintanpon* exprimunt, esse ionicum à minori ; quem rythmum Horatius obseruauit in ode, quae sic incipit. 

[478] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VII Des instruments de percussions*, Proposition XXVIII, « Expliquer la Tablature des Tambours, & meurs differentes batteries », p. 55-56.

[479] Claude-François Menestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, R. Guignard, Paris, 1681.

(col. 1698)	Suprà versus similes literatâ musicâ informauimus qui sic incipiunt. *Toute-jans klakés, &c.* quibus vides Heluetios 4 solùm pulsationibus contentos esse.
Claude-François Menestrier, *Des Représentations*, 1681 (p. 125)	Les Suisses qui ont naturellement la marche plus pesante que les François, commencent par trois battemens forts ; qui font suivis d'une pause, & d'un battement fort avec une autre pause c'est ce qu'exprime leur Colin tan-pon.

Quant au rythme français (*talabalaban*), nous avons déjà relevé au deuxième chapitre la double interprétation qu'en donnait Arbeau. Si la seconde version, par groupements ternaires, semble la plus fidèle au modèle de Salinas, présenté sans aucun silence, c'est la première, alignée sur la mesure à huit temps, qui semble la mieux adaptée à la démarche des soldats, et que Mersenne, renvoyant ici à Salinas, reprendra à son tour dans son descriptif, suivi en cela par Menestrier :

Salinas, *op. cit.* (VI, 4, p. 296)	Hoc metri genere vtuntur bellici tympanistae, dum pedites legionarij passibus ordinatis incedentes pompatice progrediuntur, quod his sonis imitari possumus  quod vulgo verbis a sono factis dicunt, talabalaban.
Arbeau, *op. cit.* (f° 9v ; f° 16r)	La premiere façon, est composee seulement de cinq Tan comme devant à estre notté  […] Il seroit possible aussi de battre lesdictes cinq minimes blanches & un souspir, & les marcher & passer par mesure ternaire.  Soubz ladicte mesure ternaire le soldat poseroit lassiette de son pied gauche sur la premiere notte & puis lassiette de son pied droict, sur la quatrieme notte, & ainsi consequemment.
Mersenne, *Quaestiones* (col. 1698)	Cùm tamen Galli 5 utantur, quorum rythmus quatuor temporibus, vel syllabis breuibus, & unicâ longâ constat, quem hoc metro explicare possumus, quo charitatis ardor explicari potest, quo Philothei animus urgetur, in quo plures proceleusmaticos, vel 2 pyrrhichios habes.  Hae quinque Gallorum pulsationes non includunt plura tempora, quàm Helueticus rythmus.
Mersenne, *Harmonie universelle*, *L'art de bien chanter*, 1636 (p. 375)	Les Musiciens & les Poëtes François […] peuvent nommer le Pyrrichi-Anapeste, le mouvement ou la cadence dont on exprime la marche Françoise sur le Tambour, parce qu'on le bat en cette façon ∪∪∪∪— : L'on peut voir les autres pieds, & toutes sortes de vers expliquez par notes, dans le 5e 6e & 7e livre de Salinas.
Menestrier, *op. cit.* (p. 125)	Les François qui sont plus lestes se remuent d'abord fur quatre brèves, & appuyent fur une longue, suivie de deux pauses qu'exprime le Pata pata pan. Quand on fredonne après plusieurs battemens de cette sorte c'est pour varier les tons de la marche.

En dépit de ces variantes affectant l'identification des mètres, la cohérence des descriptions et des illustrations qui les accompagnent reflète bien la permanence du *topos* dans les discours sur le rythme en France, tout au long d'une période qui court sur plus d'un siècle à partir de la publication du traité de Salinas. Or l'homogénéité de cette tradition théorique n'est pas sans lien avec la définition, par les mêmes auteurs, d'un contexte culturel et linguistique bien précis, où l'égalité de ton et l'absence d'accent tonique, loin d'être dénoncés comme sources d'ennui et obstacles à la variété rythmique, se trouvent au contraire valorisés pour la neutralité qu'elles offrent, par nature, au jeu artificiel de l'alternance des durées, et aux variations d'affects que véhicule cette alternance.

1.3. Psalmodie et « mesure de fauxbourdon »

Un extrait de l'*Harmonie universelle* permet d'apprécier la manière dont le thème des « airs de Guerre », rendus sur le tambour, s'associe à la psalmodie et au « chant dont plusieurs Religieux se servent » afin d'illustrer, à travers des contextes et des usages culturels concrets, le caractère saillant et aisément perceptible des différences rythmiques lorsqu'on se place au « degré zéro » de différenciation harmonique :

> Il faut neanmoins remarquer qu'il n'est pas tellement necessaire de changer les intervalles des sons graves & aigus, qu'on ne puisse trouver quelque espece d'air sans eux, si nous parlons de tout ce qui peut estre appellé air ou chant en quelque maniere que ce soit : car quelques uns disent qu'on peut sonner un air sur le Tambour, encore que tous les tons soient unisons, dautant que les divers mouvemens ou les diverses mesures qu'on donne aux sons du Tambour peuvent representer quelque chanson, ou quelque fantaisie. Ce qui convient pareillement à la voix qui peut representer plusieurs choses par les diverses mesures, & par tous les mouvemens de la Rythmique : ce qui arrive aussi à plusieurs Pseaumes, qui commencent, finissent & sont chantez sur une mesme note, ou sur une mesme intervalle, & au chant dont plusieurs Religieux se servent.[480]

Le recours à l'exemple de la psalmodie comme illustration vocale du phénomène de la « teneur perpétuelle », dont le jeu du tambour apparaissait comme le meilleur exemple instrumental, l'intégrait au même réseau de lieux communs chez les rythmographes de l'époque. On peut apprécier à travers de tels argumentaires la conjonction des problématiques du rythme avec celles de l'interprétation du plain-chant dans le contexte post-conciliaire français, et c'est peut-être dans cette référence à une pratique particulière de la psalmodie mesurée *recto tono* que s'incarne le mieux le croisement des théories rythmiques formulées par Salinas avec les préoccupations liturgiques des congrégations de Minimes, à Paris comme à Toulouse. La règle de l'ordre imposait

[480] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre second des Chants*, p. 90.

certes, depuis la fin du XV[e] siècle, une récitation *sine notulis*, *sine nota*, mais cela ne signifiait pas pour autant, dans le cadre qui nous intéresse, qu'elle se faisait *sine musica.*[481] Dans un usage qui se veut fidèle à l'ascendance rythmique du terme d' « air », Mersenne en vient même à étendre son usage à ces manifestations non mélodiques du rythme, celles qui peuvent s'accomplir sur une « teneur perpétuelle », ou « chant en *ison* », selon l'expression employée par Mersenne pour qualifier ces pratiques de psalmodie. Mais Nicolas Bergier utilisait déjà l'exemple du « hault chant des Minimes, ou des Capucins » pour faire sentir à son lecteur comment « une mesme teneur » peut faire apparaître toutes les qualités propres à la « Musique Rhythmique » :

> Comme en ce mot *Deus*, la Musique Rhythmique considere deux syllabes brefves, & partant chacune d'un temps […] Quand au Reste elle s'en va son grand chemin, coulant tout ainsy qu'en ligne droicte, sans fleschir, ny a dextre ny a senestre, Et ny a rien qui la represente si bien, que le hault chant des Minimes, ou des Capucins, auquel ilz se contentent dobserver la quantité des syllabes, faisant longues les longues, & brefves les brefves : mais les voix coulant sous une mesme teneur, ne vat ny du hault en bas, ny du bas en hault. En sorte que nous pouvons comparer leur chant a une ligne droicte qui na ny largeur ny profondeur : Il n'est pas ainsy de la Musique prosodique & harmonique : car elles ont longueur & largeur, en ce quelles ont le mouvement de leur son ou de leur voix d'un lieu a l'autre : scavoir du bas au hault, ou du hault au bas : disposant chacun son chacune voix en son lieu par certains intervalles qui se destournent de la ligne droicte : & font des saultes d'une ligne a une aultre.[482]

Il semble que cette pratique de récitation des offices, fidèle aux quantités syllabique latines, mais exécutée sans variation mélodique, ait bien été intégrée aux panoramas des pratiques du plain-chant dressés par Dom Jacques Le Clerc vers 1665 ou Guillaume-Gabriel Nivers en 1683 : elle représentait une variété quelque peu hybride de psalmodie, qui conservait l'égalité de ton de la récitation traditionnelle, mais en empruntant au chant des hymnes et des proses sa dimension rythmique. Les évocations citées de Bergier et de Mersenne semblent ainsi conformes aux descriptions de la « mesure du fauxbourdon » donnée par Le Clerc comme « une espece distincte du plainchant et des chants rythmiques, fondée sur la proportion de l'inégalité incommensurable »,[483] mais où néanmoins « la mesure des longues est plus lente que celle des breves de telle façon qu'elles soient presque doubles à l'égard des breves »,[484] la rendant susceptible d'une notation à deux valeurs, que représentaient dans les recueils liturgiques les

---

[481] Laurent Guillo, « Sous la main du Père Mersenne : la Bibliothèque de musique des Minimes de la Place Royale (Paris, XVI[e]-XVII[e] siècles) », in Denis Herlin, Valérie de Wispelaere et Catherine Massip (éd.), *Collectionner la musique. 3 : Erudits collectionneurs*, Brepols, Turnhout, 2015, p. 37 ; cf. Lukas Holste (éd.), *Codex regularum monasticum et canonicarum*, Augsbourg, T. Adami et F. A. Veith, 1759 (au chapitre IV : *Regula SS Ordinis fratrum Minimorum S. Francisci de Paola*) et Rene Thuillier, *Traduction nouvelle des regles du correctoire et du ceremonial de l'ordre des Minimes de S. Francois de Paule*, Paris, Pierre Giffart, 1703, p. 69.

[482] Nicolas Bergier, *op. cit.*, IX-11, p. 96-98.

[483] Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 20002, f° 97v. Cité par Patricia M. Ranum, « 'Le Chant doit perfectionner la prononciation, & non pas la corrompre'. L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers », in Jean Duron (dir.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII[e] siècle*, Klincksieck, Paris, 1997, p. 59-83.

[484] Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 20001, f° 31r. Cité par Patricia M. Ranum, *op. cit.*, *ibid.*

alternances de notes losangées et carrées. La « mesure de fauxbourdon » apparaissait alors à l'office, au même titre que les roulements du tambour à la bataille, comme une véritable épiphanie du rythme pur. Aussi Mersenne accordait-il plus de prix au style simple du faux-bourdon, « qui a plus de puissance sur les Auditeurs, que les pieces de Contrepoint figuré », et partant « a coustume de plaire davantage dans les Eglises »,[485] qu'au style savant des motets : par son exploitation exclusive du paramètre rythmique, le faux-bourdon se charge de vertus déclamatoires bien en phase avec une esthétique tridentine.[486] En cela, le père minime ne faisait d'ailleurs que relayer une opinion bien ancrée dans les mentalités depuis la fin du siècle précédent, et apparaissant déjà sous la plume de l'auteur du traité de 1581, pour qui le faux-bourdon « bien souvent est plus agreable que la musique faconnee & meslee ».[487]

1.4. Monotonie linguistique et fantaisie musicale

Les mêmes termes qui servent à décrire les battements du tambour ou la psalmodie des Minimes sont mobilisés par les tenants et les adversaires de la poésie mesurée depuis le temps de l'Académie des Valois jusqu'aux polémiques littéraires des années 1670 : les enjeux qui se profilent à l'horizon de ces débats concernent la musique au premier chef, et apparaissent de manière semblable dans les tentatives faites depuis le début du XVII^{e} siècle pour saisir le style rythmique particulier auquel la langue française se prête et se plie dans les répertoires d' « airs de cour ». Si la majorité des auteurs s'accordent sur la « monotonie » intrinsèque à la prononciation du français, en relevant l'absence d'accent tonique, ils se divisent en revanche sur ses potentialités quantitatives. Dans la grammaire de Jean Masset, publiée en 1606 à la suite du dictionnaire d'Aimar de Ranconnet et Jean Nicot, l'égalité de ton et de mesure dans la prononciation requiert même une discipline spéciale visant à les conserver toutes deux, en observant rigoureusement le déroulement « uniforme » du rythme verbal :

> Quant aux accens, bien que nous en semblions avoir, toutefois le meilleur est de n'en point faire et de prononcer toutes les syllabes d'un ton et mesure esgalle, comme les frappant toutes de la main d'un mesme tact, pour s'y accoustumer.[488]

Pour les adversaires des vers mesurés, cette égalité de teneur constatée dans la prononciation ordinaire est en soi rédhibitoire, et condamne par avance toute velléité d'y introduire des

[485] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre IV De la composition de musique*, p. 272.

[486] Herbert Schneider, *op. cit.*, p. 236 : « Mersenne und Descartes schätzten diese schlichten Fauxbourdons höher ein als die kunstvolle Mottette. Diese Vorliebe mag vielleicht noch in der bevorzugten Verwendung des Contrapunctus simplex in der Renaissance zum Zweck der emphatischen, feierlichen Deklamation begründet sein. »

[487] Ms fr. 19098, f° 18r.

[488] Jean Masset, *Exact et tres-facile acheminement a la langue francoise*, in Aimar de Ranconnet et Jean Nicot, *Thresor de la langue françoise*, D. Douceur, Paris, 1606, p. 4.

variations de durée qui soient susceptibles d'imiter de façon vraisemblable le mouvement de la parole. Le cardinal Jacques-Davy du Perron (1556-1618), auteur de l'oraison funèbre de Ronsard prononcée au cours de la cérémonie qu'avait orchestrée Jacques Mauduit en 1585, ne voyait dans cette situation linguistique qu'une source d' « ennui » :

> Notre langue n'est pas capable de vers mesurez, premièrement parce qu'elle n'a quasi point de longues : et puis, qu'elle n'a nuls accens, et se prononce quasi toute d'une teneur, sans changement de voix […]. D'où vient que les Indiens nous surpassent, et leur langage réussit mieux aux prédications. Ce n'est pour autre chose, que parce qu'ils ont les accens, ce que nous n'avons point, et cette même teneur de voix ennuye les Auditeurs.[489]

Près d'un siècle plus tard, Louis Le Laboureur (c. 1615-1679), bailli du duché de Montmorency, s'emploiera dans ses *Avantages de la Langue françoise sur la Langue latine* à répondre à des opinions similaires, formulées entre autres par un certain Monsieur de Sluse dont il reproduit les lettres. Pour ce dernier, comme pour les précédents auteurs, l'égalité sonore du français implique son uniformité rythmique, qui à son tour ne génère qu'une irrépressible torpeur :

> Apres cela demandez aux Philosophes & aux Naturalistes ; ou puisque vous étes de leur nombre, dites nous plutôt vous méme, d'où vient que les sons, qui n'ont qu'une méme note & une méme cadence, endorment par leur uniformité ; ce que les nourrices méme experimentent tous les jours quand elles veulent endormir leurs petits enfans.[490]

Et citant la description faite par Ovide de l'effet soporifique du son d'un ruisseau, l'auteur en dégage des qualités identiques à celle de la prononciation des vers français, et étonamment proches de celles attribuées plus haut au son puissant des tambours :

> Pour moy je pense qu'Ovide vouloit dire par cette fiction qu'un bruit continuël & uniforme, tel que celuy d'une eau courante qui passe sur des cailloux & parmy des pierres, ne manque gueres d'endormir à la fin ceux qui l'entendent. […] Je suis le plus trompé du monde, si la raison que vous m'en donnerez ne se peut tout de méme appliquer aux vers qui coulent toûjours d'une méme façon, ainsi que les vers François.[491]

Les partisans d'une diversification rythmique de la prononciation musicale du français, qu'ils défendent une esthétique mesurée « à l'antique », ou les styles plus libres illustrés par l' « air de cour », partent souvent du même constat que leurs détracteurs, celui d'une absence d'accent ou d'une égalité de ton, pour aboutir à une conclusion inverse : cette neutralité accentuelle incite, plutôt qu'elle ne fait obstacle, à employer pour les uns toute la variété des agencements proportionnels de durées enseignée par les Anciens, ou à décliner pour les autres toutes les nuances irrationnelles de valeurs insufflées par la déclamation énergique du texte. En définitive,

---

[489] *Scaligeriana, Thuana, Perroniana*, Amsterdam, 1740, II, p. 392-393. Cité par Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 227.
[490] Louis le Laboureur, *Avantages de la Langue françoise sur la Langue latine*, Guillaume de Luyne, Paris, 1669, p. 264.
[491] *Id.*, p. 269-270.

comme l'a résumé le musicologue Daniel Heartz, la langue française offre à la « fantaisie » du compositeur une base idéalement neutre :

> The lack of quantitative accents in spoken French does not promote the use of contrasting durations, but by another token, it does not forbid them either, providing a rather neutral and accent-free basis for the composer's fantasy.[492]

Dans les termes qui sont ceux du traité de Salinas, on pourrait dire que le français, étant composé quasi exclusivement de « syllabes communes », dispense le phonasque du soin de faire coïncider accent et quantité, et l'autorise ainsi à user de la langue elle-même aussi bien qu'il le ferait de sons non verbaux. Pour un anglais comme Edward Filmer, qui traduit dans sa langue et publie en 1629 une vingtaine d'airs de cour de Pierre Guédron et Antoine Boësset, c'est même la « prononciation égale de leur langue » qui autorise les français à adopter un style rythmique prompt à enfreindre toutes les règles métriques :

> The French, when they Compose to a Dittie in their owne Language, being led rather by their free Fant'sie of Aire (wherein many of them doe naturally excell) then by any Strict and Artificiall scanning of the Line, by which they Build, doe often, by disproportion'd Musicall Quantities, invert the naturall Stroke of a Verse, applying to the place of an iambicke Foot, such Modulation as Jumps rather with a Trochay. And this without much violence to their Poems, since the Disorder and Confusion of metricall Feet in their Verse is as Inoffensive as Indescernible, by reason, as is afore-said, of the Even Pronounciation of Their Tongue.[493]

Un « indiscernable désordre » : tel se présente le régime particulier accordé à la manière française de composer un *dittie*, au vu de sa gestion perpétuellement licencieuse de la mesure rythmique. En vertu de sa particularité linguistique qui est de n'avoir « pas d'accens » ni de quantité propre, autrement dit d'avoir toutes ses syllabes « communes », la langue française rend paradoxalement « indiscernable » son affranchissement complet des règles de l'*aequalitas* de la battue musicale. En mêlant des trochées aux iambes, ou, ailleurs, en employant volontiers les épitrites de sept temps ; en se privant régulièrement d'observer les silences « nécessaires », et n'hésitant pas à en faire de « volontaires », même surnuméraires ; en se livrant au brouillage perpétuel des régularités, jusqu'à s'abandonner à la « *fant'sie* » de certaines « quantités musicales disproportionnées » ; et finalement en « inversant la battue naturelle d'un vers », les compositeurs d'airs (les phonasques) travaillent aux frontières du rythme musical, dans une zone non définissable située entre les rythmes comiques et lyriques d'un côté, et le rythme oratoire de l'autre. C'est cet « inoffensif et indiscernable » lieu, où il « excelle naturellement », qu'habite

[492] Daniel Heartz, « Review » des *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, (André Verchaly (éd.), Heugel Paris, 1961), in *Journal of the American Musicological Society*, n°15, 3 (1962), p. 362.

[493] Edward Filmer, *French Court-Aires with their Ditties englished*, William Stansby, Londres, 1629, cité par Daniel Heartz, *op. cit.*, p. 362.

volontiers le phonasque *frenchy*, plutôt que les stricts ordonnancements métriques d'une ligne passée au *scanner* de la battue rythmique.

Marin Mersenne, qui fait entendre jusqu'au second tiers du XVII[e] siècle la voix des poètes et des musiciens des Valois en la mêlant à celle de Salinas, envisage le rythme, « ordre du mouvement ou des temps lents ou rapides », non seulement dans tous les « mouvements obéissant à une certaine proportion », englobant à la fois les sons, les danses, et les pulsations du cœur et des artères, mais encore dans la « simple prononciation des vers » (« *ex versuum simplici pronunciatione* »).[494] En elle, comme dans le cas du tambour ou de la psalmodie, se font sentir toutes les qualités propres à la *musica rhythmica* appliquée à la voix harmonique, dans la mesure où elle ne concerne pas le mouvement de lieu à lieu (aigu/grave), mais de temps à temps (tardif/rapide). Ainsi, la prononciation des vers, lorsqu'elle se fait entendre sur « un seul et même son du début à la fin » (« *eundem tenorem à principio ad finem obseruat* »),[495] ne laisse pas de faire apparaître une grande diversité d'agencement des durées : le thème du *tenore perpetuo* se charge ainsi chez Mersenne de connotations linguistiques, l'égalité tonique propre à la langue française la rendant plus apte qu'aucune autre à l'exploration des variations de quantités.

La défense des qualités rythmiques du français, comme du talent de ses poètes et musiciens si habiles à en exploiter les ressources, continuera d'être formulée dans les termes exacts employés par Salinas longtemps après la publication des ouvrages du père Mersenne, comme en témoigne, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, la réponse du professeur jésuite Claude-François Menestrier aux analyses linguistiques proposées par le savant hollandais Isaac Vossius (1618-1689) dans son *De poematum cantu et viribus rythmi* (Oxford, 1673). Contre cet « entêté du tambour », fort peu connaisseur, selon Menestrier, des réussites artistiques françaises en la matière, et qui doute des capacités de cette langue à s'adapter à toutes les subtilités de l'*ars metrica* des Anciens, Menestrier fera valoir, en prenant exemple sur Bacilly et Lully, l'infinie « délicatesse » d'une langue qui, mieux encore que la grecque, sait se prêter à toutes les nuances de la déclamation et du chant, et d'une musique qui s'« accommode à toutes les inégalités des mesures de la composition, à la nature des paroles, aux syllabes longues & brèves, aux voyelles qui doivent sonner, aux diphtongues qui doublent le son, ou qui l'appuyent, aux consonantes qui murmurent & qui grondent, qui se glissent dans le gosier, ou qui se poussent au dehors ».[496] Or, dans les paraphrases qu'il donne du texte latin de Vossius, apparaît à nouveau le *topos* de la « teneur perpétuelle ». Tout comme chez Augustin, Salinas et Bergier, le thème est introduit par une distinction entre des catégories d'instruments, selon une classification identique à celle du

494 Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1572.
495 *Ibid.*
496 Claude-François Menestrier, *op. cit.*, p. 146-147.

manuscrit anonyme de 1581. Viennent d'abord ceux « que l'on bat & que l'on frappe » (tambours, timbales et cloches), que l'anonyme appelait « épitactiques » ; puis ceux « que l'on touche » (harpes, violons, luths, clavecins), qui correspondent aux « plectiques » ; et enfin les instruments à vent ou « pneumatiques », où l'air « exprime divers sons » (flûtes, orgues, hautbois, flageolets) :

> De ces instrumens les premiers ne rendent presque qu'un son uniforme, & d'un même ton, & servent plus à marquer les divers temps de l'harmonie qu'à varier ses concerts. Cependant, J. Vossius, qui a fait depuis quelques années un Traité latin du chant des Poèmes, & de la force du rythme ou du nombre de la Poesie, prétend que quoi que le tambour ne soit capable que de rendre un même ton, il a diverses figures, & qu'il exprime tous les pieds de l'ancienne versification des Grecs & des Latins qu'il dit manquer à nôtre Poesie aussi-bien qu'à nôtre Musique. Il ajoute qu'il a vu des personnes qui exprimoient non seulement des airs de Guerre par le battement du tambour pour exciter les soldats au combat, & pour leur donner du courage, mais qu'il n'y avoit rien de si tendre, de si doux, & de si touchant dans la Musique qu'ils ne pussent imiter jouant toute sorte d'airs à danser par les seuls changemens du Pata du pan & du frr, qu'ils mêloient si bien qu'ils changeoient les ïambes en trochées, & les Anapestes en dactyles par la transposition des battemens plus vites ou plus lents, plus forts ou plus sourds, & le mélange sçavant des pauses & des repos, ce qu'il pense que nos Musiciens ne sçauroient faire avec tout leurs instrumens. Aussi veut-il qu'un Musicien s'exerce long-temps à battre du tambour ou des instrumens semblables jusqu'à ce qu'il ait appris toutes les differences des mesures, & tous les temps des battemens qu'il croit etre d'un grand poids dans la Musique.[497]

Tous les termes du *topos* apparaissent bien dans l'opinion de Vossius rapportée par Menestrier, mais les conclusions des deux auteurs s'opposent : alors que le hollandais considère que cette diversité fait naturellement défaut à la langue française et au musicien qui la travaille, le père jésuite estime au contraire que ces variations de durée appréciables sur une « teneur perpétuelle » sont peu de chose au regard de l'ensemble des paramètres rythmiques exploités par les poètes et musiciens français. Malgré la similarité des thèmes et des références employées dans l'ensemble des sources que nous avons citées, une évolution sensible apparaît donc dans les formulations de Menestrier, et cette évolution a également à voir avec les distorsions subies par la théorie néo-augustinienne au cours du siècle. Le rôle de l'accentuation aura entre temps acquis une importance centrale, que le premier XVII^e^ siècle ne reconnaissait pas en tant que telle, et dont nous verrons chez Marin Mersenne comment elle s'articule avec les problématiques de durées, seules engagées par la théorie classique. Il nous faudra auparavant retracer les étapes de la réception de la rythmique de Salinas dans les sources théoriques françaises.

[497] *Id.*, p. 120-121.

2. Le traité de musique anonyme de 1581 (BN, Ms français 19098)

2.1. Présentation

Le traité manuscrit anonyme de la Bibliothèque Nationale de France portant la cote Français 19098 et la mention « mis au net et achevé le 17e juin 1581 », n'avait pas reçu l'attention qu'il mérite depuis sa mise à jour par Paul-Marie Masson en 1906.[498] Il est vrai que les vingt-huit feuillets de ce que ce dernier désigne comme un « brouillon très mal écrit » ne sont pas d'une lecture aisée. Cependant, par son recours à des sources aussi hétéroclites que les prologues des comédies de Térence ou la kabbale juive, par sa dialectique serrée et constante entre érudition antiquisante et savoir-faire moderne, par sa structuration assumée des compétences du musicien entre « phonasquie » et « symphonie », enfin par sa vocation pratique perpétuellement mise en avant dans le recours aux exemples comme à la formulation de préceptes clairs et précis (« notables ») s'appliquant à ces deux branches de l'art musical, ce document représente une source exceptionnelle et trop longtemps ignorée.

Dans le cadre qui nous intéresse, la transcription et l'étude approfondie de ce document paraissaient s'imposer : d'une rédaction à peine postérieure à la publication du traité de Salinas, il présente avec lui des parentés indiscutables, qu'il ne partage avec aucun autre ouvrage d'ambition similaire paru dans la seconde moitié du XVIe siècle. De Michel de Menehou, auteur du manuel le plus diffusé en France dans la seconde moitié du siècle,[499] à Adrian Le Roy, qui témoigne pour la première fois de l'influence de Zarlino,[500] en passant par Corneille de Montfort ou Jean Yssandon, aucun d'entre eux n'a cherché comme il l'a fait à explorer la convergence entre la métrique antique et le système mensural moderne.[501]

En effet, c'est avant tout par son traitement du rythme, « cest adire le nombre par lartifice duquel [les anciens] ont mesuré avec melodie les carmes en les mettant en chant divers et figuré ne se contentans de plain chant », que le traité nous intéresse ici. En montrant comment le musicien adapte les « piedz des carmes […] aultrement que la scansion des poetes », notre auteur

---

498 Paul-Marie Masson, « Horace en musique, Contribution à l'étude de l'humanisme musical en France au XVIe siècle », *op. cit.*, p. 357-360.

499 Herbert Schneider, *op. cit.*, p. 14 : « Menehous Traktat ist das wertvollste und mit Recht am meisten benutzte Lehrbuch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert. »

500 *Id.*, p. 16 : « Der Traktat Le Roys ist das erste Glied einer bis zu Rameau reichenden Kette von französichen Musiktraktaten, die sich mehr oder weniger eng an Zarlinos Istitutioni anlehnen. »

501 Michel de Menehou, *Nouvelle Instruction familiere, en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique, avecques le nombre des concordances, & accords*, Nicolas du Chemin, Paris, 1558 ; Pierre Julien, *Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique*, Lyon, 1570 (perdu) ; Anonyme, *La Main harmonique, ou les Principes de Musique antique et moderne*, Nicolas du Chemin, Paris, 1571 ; Corneille Blockland de Monfort, *Instruction fort facile pour apprendre la musique practique, sans aucune gamme*, Jean de Tournes, Lyon, 1573 ; Laurent Dandin, *Instruction pour apprendre à chanter à quatre parties, selon le plain chant, les Pseaumes, et Cantiques ensemble les Antiphones, et Pneumes, qui se chantent ordinairement aux églises suyvant les huict tons usitez en icelles*, Bénédic Macé, Caen, 1582 ; Jean Yssandon, *Traité de la Musique Pratique*, Paris, 1582 ; Adrian Le Roy, *Traicté de Musique contenant une theorique succinte pour methodiquement pratiquer la composition*, Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1583 (rééditions en 1602, 1616, 1617).

témoigne à la fois de sa fidélité aux recherches humanistes concernant la rythmique antique, et de sa volonté de décrire méticuleusement leur application au système musical moderne. En cela, il semble vouloir suppléer au relatif défaut d'ambition artistique du traité de Salinas, en se concentrant sur la mise en pratique concrète de ses théories. Le domaine qu'il explore à cette occasion, et qu'il appelle, à la suite de Glarean, Pontus de Tyard et Salinas lui-même, la « phonasquie », recoupe bien ce que dans les années 1620 Mersenne nommera « *rhythmopoeia* », mais ce champ reste obstinément absent de toutes les sources contemporaines équivalentes ; et si Mersenne offrira cinquante ans plus tard à ce cadre théorico-pratique une formulation rigoureuse et systématique, lui feront défaut la fraîcheur et le caractère fonctionnel des préceptes ici énoncés pour la première fois. Les innombrables ratures de ce manuscrit difficilement lisible attestent d'une volonté constante de clarifier, préciser et simplifier le propos, dans le sens d'une formulation moderne du rapport à la mesure musicale. À ce titre, son contenu est hautement représentatif de l'inscription des théories rythmiques d'ascendance humaniste dans les pratiques stylistiques de son temps et de son pays. Il invite à approfondir le lien concret existant entre les styles rythmiques employés par des compositeurs comme Guillaume Costeley, Claude Le Jeune, Jacques Mauduit ou Eustache du Caurroy avec les modélisations propres au néo-augustinisme de Salinas, sans pour autant impliquer une influence directe des secondes sur les premiers.

Aussi l'attribution de ce manuscrit anonyme revêt-elle une importance capitale pour la compréhension de ce moment charnière dans l'histoire de la musique occidentale. Nous verrons qu'il pourrait s'agir aussi bien d'un « phonasque » particulièrement érudit, que d'un humaniste particulièrement versé dans l'art musical, se trouvant en charge d'expliquer et d'enseigner les bases des techniques d'écriture employées dans les répertoires issus de l'Académie des Valois, et d'en formuler la philosophie, peut-être dans l'objectif d'une publication imprimée ou d'une leçon académique. L'identification de cet auteur devra également tenir compte, comme nous le verrons, des indices pointant vers une personnalité familière avec le psautier huguenot, et dont le positionnement confessionnel est celui d'un modéré. L'énumération de ces indices et des hypothèses qu'ils permettent de formuler dépasse le cadre de la présente problématique, et je me contenterai ici d'en indiquer succinctement les grandes tendances.

2.2. L'auteur

Un musicien en cours d'apprentissage

Les repentirs du texte font apparaître des niveaux de précision et de clarté croissants dans la formulation du projet initial. En dépit d'un essai final de théorisation du contrepoint, formant une troisième partie inachevée, l'objectif principal demeure la formulation des règles de la

« phonasquie », l'auteur laissant les préceptes de la composition contrapuntique à des mains plus expertes que les siennes. Il apparaît ainsi à l'extrait suivant, où l'auteur formule son projet initial dans les termes les plus généraux, et en s'appuyant sur une singulière panoplie de références, qu'il ne se rangeait pas encore du côté de ceux qui font « profession » de « symphonie » à l'heure où il rédigeait ces lignes :

<table>
<tr><td colspan="2">De la musique vocale
Voila les especes de la premiere sorte de musique active que nous appelons instrumentale ou organique. L'autre sorte est ditte vocale, laquelle Platon appele harmonique, et Varron de seche voix, qui gist en son et cantique de voix, et est de deux sortes, l'une poetique, l'autre asmatique.[502] La poetique s'arreste en la mesure, rhithme & façon des vers & carmes, dont Ciceron en a nomme cinq sortes : Tragiques, Comiques, Epiques, Meliques et Dithyrambiques ; & de ceste musique parle Terence en ses prologues d'Hecyre et de Phormion. La musique vocale asmatique[503] discerne en chantant les sons des intervales</td></tr>
<tr><td>Première version</td><td>Deuxième version</td></tr>
<tr><td>selon leur elevation et situation. Et ce en deux sortes & manieres, l'une proferant egalement les notes, ce que l'on dit maintenant plain chant ou musique Chorale ou Gregoriaine ; l'autre maniere proferant les notes inegalement selon la mesure & quantite des syllabes, ou selon les genres des fredons que l'on veult exprimer. Et s'appelle telle musique schematique, est a dire figuree, & a deux especes : la phonasquie et la symphonie. La phonasquie sarreste a chanter un carme ou musique de mesure. Voila quant aux especes de musique, desquelles nous traicterons la mensurale selon les anciens premierement, pour apres nous l'accomoderons sur la mesure des recens & modernes autheurs, le tout fort brievement, sans toutefois defectuosité reprehensible.</td><td>selon leur elevation et position, & a deux especes : la phonasquie et la symphonie. La phonasquie s'arreste & contente de chanter d'une seulle voix. Mais la symphonie, d'une industrieuse & subtile grace, accommode plusieurs voix ensemble, en quoy consiste l'accomplissement de harmonie. Or nostre principal but sera enseigner la phonasquie, laissant la symphonie a ceulx qui en font profession, pour la traicter selon que l'avons definie cy devant. (f° 2v)</td></tr>
</table>

L'auteur présente ainsi un visage assez contradictoire : extrêmement disert et précis dans son exposé des échelles, des modes et des genres anciens en première partie, plus versé qu'aucun autre sur les techniques d'adaptation des vers poétiques à la mesure musicale dans la deuxième, il se déclare non professionnel dans l'art de la « symphonie », dont il esquisse cependant les principales lois en fin de parcours. Ces déclarations d'intention, confrontées à la réalité du texte, nous invitent à penser que leur auteur, déjà muni de connaissances théoriques considérables et d'un grand savoir-faire de « phonasque », était en voie de se perfectionner dans la pratique de la composition musicale de style contrapuntique.

[502] Versions précédentes : « mensurale », « mélodieuse ».
[503] Versions précédentes : « La Mensurale » « La mélodieuse » « [L']asmatique ».

Un humaniste en lien avec l'Académie

En dépit de son indéniable érudition, l'auteur du traité ne fait guère étalage de ses sources ; aussi, les rares mentions d'auteurs anciens ou modernes apparaissant ici ou là donnent-elles de précieuses indications sur le type de culture dont il se réclame, à commencer par sa culture antique, fort étendue. Sa conception de l'*ethos* des modes est ainsi redevable en partie à la *Politique* d'Aristote.[504] Il cite Horace dans sa préface,[505] et illustre la mise en musique de l'ode sapphique *Iam satis terris*[506] à l'aide des caractères de musique grecs dont il a trouvé l'explication chez Pontus de Thyard (« Il y a quelques uns de ces caracteres de musicaulx au livre de pontus de thyart surnomme le solitaire mais bien peu qui ne peuvent servir et satisfaire a toute musique »)[507] ; à ce dernier, il emprunte également les définitions des rôles du phonasque et du symphonète. Il trouve chez Platon et Eusèbe de Césarée les références à l'étymologie du mot « musique »,[508] dont il complète la signification en évoquant les prologues de deux comédies de Térence (l'*Hécyre* et *Phormion*), auteur latin fort prisé des humanistes proches de l'Académie de Baïf comme Marc-Antoine Muret (1526-1585) ou Jacques Peletier du Mans (1517-1582/3). De Baïf lui-même, qu'il ne cite pas, il semble suivre la terminologie métrique appliquée aux différentes formes strophiques.[509] Enfin, il témoigne d'une bonne maîtrise des langues latine, grecque et même hébraïque, en citant ces deux dernières dans leur alphabet, et semble se référer à un ouvrage de kabbale juive pour critiquer l'utilisation magique des psaumes,[510] vraisemblablement d'après une source latine (« *De alternativis* ») que je n'ai pas pu identifier.

Si l'auteur, comme nous le verrons, ne s'étend pas sur la littérature moderne d'où il tire ses connaissances harmoniques, il mentionne en revanche en marge de deux chapitres de la seconde partie de son ouvrage un grammairien dont l'influence sur la théorie musicale française reste à réévaluer : Jules-César Scaliger (1484-1558), auteur des *Poetices libri septem*, grande synthèse des arts poétiques de l'Antiquité, publiée en 1561 à titre posthume.[511] Cet ouvrage constituait également l'une des sources modernes de Salinas,[512] et le nom du théoricien espagnol se trouve associé au sien dans la liste de références que Mersenne, en bon représentant de la tradition de la musique

[504] Ms fr. 19098, f° 6r.
[505] *Id.*, f° 1r.
[506] *Id.*, f° 6r.
[507] *Id.*, f° 11v.
[508] *Id.*, f° 1r-1v.
[509] Paul-Marie Masson, *op. cit.*, p. 357 : « une terminologie métrique qui présente des ressemblances curieuses avec celle de Baïf ».
[510] Ms fr. 19098, f° 11v. Il s'agit probablement du *Sefer Shimmush Tehillim*, imprimé à Sabbioneta en 1551. Voir Bill Rebiger, « Die magische Verwendung von Psalmen im Judentum », in Erich Zenger (dir.), *Ritual und Poesie. Formen und Orte religiöser Dichtung*, Herders Biblische Studien 36, Freibourg, 2003, p. 265-281.
[511] Jules-César Scaliger, *Poetices libri septem* (apud Antonium Vincentium, Lyon, 1561), apud Petrum Santandreanum, Genève, 1594.
[512] Francisco Salinas, *De Musica*, VI, 17, p. 356.

mesurée à l'antique, fait figurer en tête des chapitres concernant l'*ars rhythmica* dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623. En ce qui concerne le manuscrit de 1581, les renvois au texte de Scaliger (noté « scal. ») y apparaissent non seulement au sujet des « proportions & piez des carmes », pour son traitement de l'anapeste,[513] mais aussi au chapitre consacré à l' « énergie des modes » qui suit la présentation des douze modes, d'après l'ordre donné par Glarean. Le thème est introduit comme suit :

> Toutes les varietez de chant sont contenues en ces modes a raison de la contraire disposition qui par une secrette energie esmeuvoit contraires passions. De chacune desquelles modes tout bon musicien soit phonasque ou symphonete ne doibt ignorer la nature.[514]

Les « notables » placés à la suite de ce paragraphe déclinent les divers affects et usages associés à chaque mode, en faisant figurer en marge les expressions latines issues du texte de Scaliger. Le recollement des deux textes fait apparaître ce type de correspondances :

Scaliger (I, 19, p. 75)	Ms fr. 19098 (f° 18v)
Mixolydion tragoediae profitentur aptiorem : affectus enim plurimum movere solitam.	La mixolydienne est contraire a la lydienne pleintive & melancholique propre aulx tragedies parce quelle exerce les affections lib. I poetic

Les concordances repérables sont loin d'épuiser la profusion d'adjectifs et d'affectations associés à chaque mode par l'auteur du manuscrit. Elles désignent néanmoins l'auteur des *Poetices libri septem* comme l'une des sources principales de ces théories, appellées à un si long succès tout au long du siècle suivant.

L'horizon culturel de notre auteur semble donc majoritairement littéraire et poétique, en résonance avec les préoccupations des humanistes de son temps, au rang desquels figuraient des membres de l'Académie de Baïf. Cependant, ses connaissances musicales ne semblent pas moins solidement fondées. Dans son chapitre sur la « division de la Musique », tout en réservant son propos à la musique « practique ou active, laquelle sans enquérir raison pourquoy, tient les preceptes comme seurs & certains et les met en usage », il renvoie son lecteur à Boèce, Le Fèvre d'Étaples, Glarean « et autres modernes » pour l'étude de la partie spéculative de la musique :

> La Musique est de deux sortes. L'une contemplative ou demonstrative, laquelle par vrayes demonstrations mathematiques rend la Raison des preceptes et batît la tour de solides & asseurez fondemens. Comme si l'on vouloit savoir la Raison pourquoy un ton ne se peult diviser egallement en deux demys tons, en quelles proportions consistent les intervales des voix harmoniques, trouver les nombres d'icelles et autres telles questions scientifiques dont la theorique se mesle. De laquelle nous n'entendons parler, renvoyans ceulx qui la voudront veoir a

[513] Ms fr. 19098, f° 19v ; Jules-César Scaliger, *op. cit.*, II, 12, p. 153.
[514] Ms fr. 19098, f° 18r.

> escriptz de Boece[515] Faber[516] Glarean[517] et autres modernes[518] qui en ont traicte amplement. L'autre sorte de musique est dicte practique ou active.[519]

La liste des autorités explicitement affichées par notre musicien humaniste ne dépasse pas le milieu du XVI[e] siècle, et il lui suffit d'englober les auteurs les plus récents sous le qualificatif de « modernes », sans les énumérer. Parmi ces derniers, il est vraisemblable que figurait Salinas, tant les rapproche l'originalité avec laquelle ils traitent tous deux de la question rythmique.

Un positionnement confessionnel modéré

Les indices attestant d'une connaissance complète du psautier de Genève, et d'une volonté de voir les règles de « phonasquie » appliquées à la confection de cantiques en langue française suivant le modèle des odes d'Horace, semblent suggérer que les précoccupations de notre auteur étaient très proches de celles des milieux réformés. Pourtant, ces indices ne doivent pas rendre absolument nécessaire une appartenance officielle à la religion protestante : le psautier de Marot, de Bèze et Loys Bourgeois demeurait un matériel pédagogique irremplaçable aux yeux des érudits, toutes confessions confondues.[520]

Un curieux chapitre donne à ce titre des indices équivoques. Dans une charge argumentée contre l' « usage magique » des « pseaulmes caracterisez », tradition kabbalistique véhiculée notamment par le *Sefer Shimmush Tehillim*, qui préconise le port d'amulettes prophylactiques dans lesquelles des lettres hébraïques sont censées revêtir « quelque espece de charme donnant vertu au pseaulme a leur intention », il dénonce « une folie & ignorance tournés en superstition & du tout inutile », et voit une « chose vaine & non plus differante que si on portoit un pseaulme de Marot noté de musique », dans l'espoir d'obtenir une protection surnaturelle. La formule d'appropriation du répertoire des psaumes marotiques, comme l'utilisation du schème de la « superstition », semblent à tout le moins caractéristiques d'un positionnement confessionnel libéral et modéré.

Par ailleurs, d'autres indices témoignent d'une utilisation pédagogique des mélodies du psautier huguenot, dont le *Dodécacorde* de Claude Le Jeune apportera une autre illustration en 1598. Au folio 6v, pas moins de cent un psaumes et cantiques sont classés dans les douze modes, suivant un ordre conforme à la classification de Glarean : trente et un en dorien, trois en éolien, quatre en lydien, cinq en phrygien, huit en mixolydien, quatorze en ionien, huit en

[515] Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*.
[516] Jacobus Faber Stapulensis (Jacques Lefèvre d'Étaples), *Musica libris demonstrata quattuor*, Paris, 1496.
[517] Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, Bâle, 1547.
[518] Ce dernier mot est barré dans le manuscrit.
[519] Ms fr. 19098, f° 1v.
[520] Je remercie ici Isabelle His pour ses précieux éclairages.

« soubzdorien », cinq en « soubzaeolien », aucun en « soubzlydien » (conformément au psautier de Genève, où ce mode n'est pas représenté), quatre en « soubzphrygien », quatre en « soubzmixolydien » et quinze en « soubzionic ». Parmi eux, j'ai pu jusqu'à présent identifier formellement soixante-treize psaumes de Marot et de Bèze, mais leur nombre pourrait être plus grand, étant donné que de nombreux incipits appartiennent à des strophes internes au psaume. Apparaissent en outre dans cette liste les cantiques de Moïse et de Siméon, les « Commandements » dans la version de Marot (« Leve le keur »), ou la prière « Ô souverain pasteur » du même poète.

Faut-il voir dans cette utilisation pédagogique du psautier le signe d'une appartenance au camp protestant, ou tout au moins d'une affiliation avec la culture réformée ? On pourra porter au bénéfice de cette thèse le vocabulaire employé dans les deux cantiques proposés par l'auteur comme supports aux diverses versions métriques de la strophe sapphique, et que nous présenterons dans les pages suivantes. L'expression « grande déité » qui apparaît dans le premier de ces cantiques semble ainsi plus proche de la langue employée dans les louanges d'inspiration calvinistes que de celle du psautier catholique de Baïf. À l'inverse, on pourra signaler que cette utilisation des psaumes n'est pas exclusive d'un recours au répertoire latin. La classification des psaumes et cantiques, qui s'étale sur deux pages, et qui offre un répertoire illustratif des règles modales et rythmiques propres à la « phonasquie », est ainsi complétée par une liste de « motetz » classés à la fois en fonction du nombre des voix et de la nature de l'intervalle final, et qui constituent des supports idéals pour une initiation à l'art de la « symphonie ». On y trouve les titres de six « motetz a deux » tirés d'un seul et même recueil de Roland de Lassus, les uns « finissant en unison » et les autres « en octave » ;[521] et de cinq « motetz a trois », dont quatre sont en réalité des chansons françaises incluses dans un recueil de Jean de Castro,[522] et qui finissent soit en tierce et octave, soit en octave et dixième, soit en dixième et douzième.

Hypothèses d'attribution

Comme le montrent les biographes de Jean-Antoine de Baïf, Claude Le Jeune, Jacques Mauduit ou Eustache Du Caurroy, la période correspondant à la rédaction du traité est particulièrement riche en essais similaires de théorisation, probablement motivés par les récentes publications des traités de Zarlino, Vicentino et Salinas, et dont beaucoup n'ont pas atteint le

[521] Roland de Lassus, *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae cantiones suavissimae*, Munich, 1577 : « Beatus vir qui in sapientia morabitur » ; « Iusti tulerunt spolia impiorum » ; « Sicut rosa inter spinas » ; « Oculos non vidit nec auris audivit » ; « Expectatio iustorum laetitia » ; « Qui sequitur me non ambulat in tenebris ».

[522] Jean de Castro, *Livre de chansons nouvellement composé à trois parties*, Le Roy & Ballard, Paris, 1575 : « A demy mort par maladie » ; « Veux tu ton mal & le mien secourir » ; « Le vollez vous j'en suis tresbien contente » ; « Elle sen va de moy la mieux aymée » (cette dernière sur une épigramme de Marot).

stade de la publication ; mais parmi ces manuscrits dont plusieurs sources portent témoignage, aucun à notre connaissance, hormis celui-ci, n'a bénéficié d'une telle conservation. Selon Masson, la « mise au net » signalée sur la première page de ce manuscrit renverrait à une copie dont on n'a pas retrouvé la trace : la perte de ce document expliquerait alors la conservation du brouillon, qu'on aurait sauvé faute de mieux. Mais quelle valeur pouvaient bien représenter ces papiers préparatoires, pour faire l'objet d'un tel sauvetage ? Et à quelle main doit-on cette préservation ?

On sait grâce à Mersenne que Jacques Mauduit avait pu sauver un grand nombre de papiers manuscrits de Baïf et de Le Jeune en 1589, dont le *Dodécacorde* de ce dernier, mais l'auteur du manuscrit semble trop musicien pour porter le nom du premier, et trop peu compositeur, à cette date de 1581 tout au moins, pour être le second. Pourrait-il s'agir de Jacques Mauduit lui-même, dont Mersenne nous dira en 1636 qu'il espère voir publiés un jour « les traitez de la Rythmique, et de la manière de faire des vers mesurez de toute sorte d'especes en nostre langue, pour donner une particuliere vertu et energie à la melodie, que son fils aisné a preparez » ?[523] Le portrait que le père minime nous a laissé de lui n'offre en tous cas guère de contradictions avec celui qui se dégage de la lecture de ce texte. La date de sa mise au net correspond en outre à la période où Mauduit, déjà savant en toutes sortes de sciences, mène à bien ses ambitions musicales en décrochant le « prix du motet » au puy d'Évreux pour son *Afferte Domine* à cinq voix, et en prenant la succession de Thibault de Courville auprès de Baïf au sein de l'Académie du Palais. Mauduit avait-il effectué au cours des mois précédents une synthèse de ses connaissances en matière de science musicale et d'art de la « phonasquie », dont ces papiers garderaient la trace ? Quoi qu'il en soit, ces questions réclamant une enquête plus approfondie que ne l'autorisent les dimensions de cette étude, et les hypothèses d'attribution devant être formulées de façon particulièrement prudente, il me faut ici laisser de côté ce problème épineux.

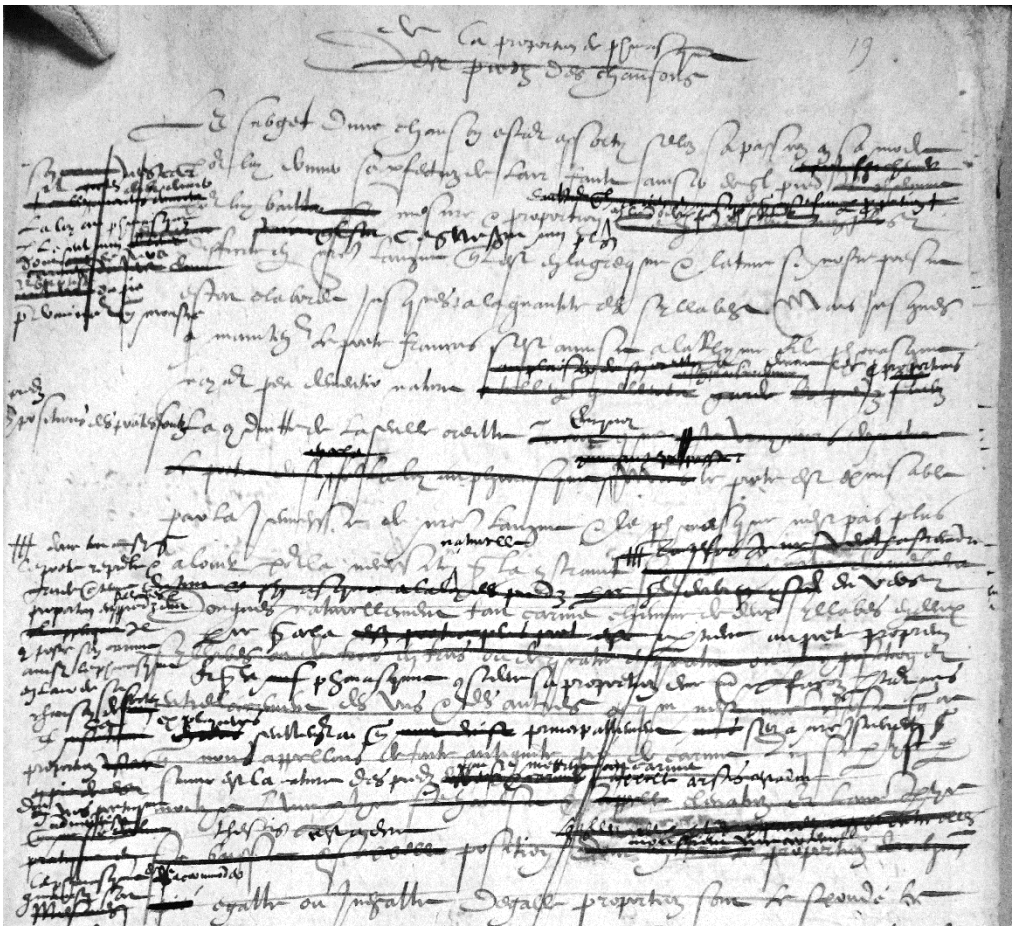
2.3. La théorie rythmique

Une fois établie l'importance de ce texte trop longtemps délaissé, il nous faut à présent évaluer dans quelle mesure il témoigne ou non d'une réception de la théorie rythmique de Salinas : la coïncidence des thèmes et des formulations est-elle le fruit d'une lecture de l'œuvre du théoricien espagnol, ou bien n'est-elle que l'expression d'une cohérence des conceptions françaises en la matière, offrant à la réception du traité de Salinas un horizon d'attente particulièrement favorable ? À ces questions, la comparaison des textes ne peut nous amener à conclure qu'à une forte parenté d'approche et de contenus, sans qu'aucun indice positif ne puisse témoigner d'une réception effective.

[523] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre septième des instruments de percussion*, p. 65.

La définition des « règles de phonasquie »

Plus que toute autre source sans doute, le manuscrit s'étend à plaisir sur la définition des rôles respectifs du « phonasque » et du « symphonète », accordant manifestement au premier la primauté dans l'ordre des compétences musicales. Il s'inscrit ainsi clairement dans la filiation des traités de Glarean, Pontus et Salinas, en alignant clairement sa position personnelle sur celle des deux derniers. Le terme « phonasque » apparaît au moins vingt fois dans le manuscrit, et deux chapitres de la partie centrale portent le titre « De la proportion de/en phonasquie ».[524]



Ms fr. 19098, f° 19r

Les « offices » du phonasque et du symphonète se distinguent non seulement du point de vue rythmique, mais aussi du point de vue harmonique, car le premier doit manipuler les intervalles dans une perspective mélodique, et le second dans l'objectif d'établir des consonances entre les voix. C'est ainsi que l'auteur introduit la troisième partie inachevée de son ouvrage, qu'il consacre à la « symphonie » :

> Jusques a maintenant, nous avons declaré les choses necessaires au phonasque et touché des intervalles & espaces en tant qu'elles luy servent. Desormais nous proposons parler d'icelles en ce qu'elles sont necessaires au symphonete, l'office duquel est d'assembler plusieurs voix avec une

[524] Ms fr. 19098, f° 19r et 24r.

> harmonie gratieuse aux oreilles. Ce que nous appellons vulgairement composer a plusieurs partyes.[525]

Cependant, si ces conceptions lui sont communes avec les auteurs cités précédemment, c'est à Pontus qu'il est en la matière le plus redevable. Alors qu'il renvoyait explicitement le lecteur au *Solitaire second* pour y retrouver les caractères de musique ancienne, c'est encore à la même source qu'il emprunte tacitement les définitions du « phonasque » et du « symphonète », en reprenant mot pour mot les expressions utilisées au chapitre du *Solitaire* intitulé « Qui plus merite en Musique, ou φονάσκος conducteur d'une voix, ou συμωνήτη, assembleur de plusieurs » :

Pontus de Tyard, *Le Solitaire second*, p. 132	Ms 19098, f° 18r
Donq (me demanda le Curieux) estimez-vous autant un Phonasce, de quel nom les Grecs appeloient celuy qui d'une seule voix proprement et melodieusement accompagnoit la chanson, que l'autre, nommé Symphonete, qui d'une subtilité laborieuse accommode plusieurs voix ensemble, d'où l'accomplissement de la harmonie procede ? Le premier (respondy-je) est à mon jugement beaucoup estimable, car si l'intention de Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celuy qui scet proprement accommoder une voix seule me semble mieux atteindre à sa fin aspirée, vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace.	Jappelle phonasque […] celuy qui dune seulle voix proprement & melodieusement acompaigne la chanson. Et symphonete qui dune subtilité laborieuse accomode plusieurs voix ensemble dou laccomplissement de l'harmonie provient […]. Mais principallement ce point est necessaire au phonasque + lequel doibt avoir une nature de veoir pousser par enthusiasme plus necessaire en l'invention d'une seulle voix mutation de voix a exprimer une parolle quon appelle lair & le subject dune chanson quen l'industrie de savoir constre un subject rapporter deux trois ou plusieurs voix harmonieusement. Ce qui le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit sans grande efficace. + quil debt fere preuve de la plus vive efficace de musique accomodant au chant proprement les parolles.

Le credo rythmicien formulé par Salinas est cependant partagé par notre auteur, dont l'objectif principal est d'enseigner comment le phonasque « adapte » les vers « autrement » que ne le fait le poète :

> [Les anciens] ont aussy le Rithme, c'est a dire le nombre par l'artifice duquel ilz ont mesuré avec melodie les carmes en les mettant en chant divers et figuré, ne se contentans de plain chant. […] Le nombre consiste en piedz dont les carmes sont scandez chez les poetes. Mais le musicien les adapte aultrement que la scansion des poetes.[526]

Comme chez Salinas également, l'invention de la « musique figurée » se trouve ainsi ramenée à une antiquité où poète et musicien n'étaient qu'une même personne, insufflant ainsi au « plain chant » uniforme une diversité rythmique engendrée par l'agencement artistique des durées. Comme chez Salinas encore, la généalogie du système de notation rythmique moderne se trouve rattachée à la mémoire de cette invention antique :

[525] *Id.*, f° 26r.
[526] Ms fr. 19098, f° 11r.

> En plain chant […] les notes sont egalles de valeur & mesure, sinon la premiere & penultime qui se font plus longues que celles du milieu. Mais en chant mesuré les notes sont blanches ou noires.[527]

Comme chez Salinas enfin, le plain chant lui-même est, malgré cette uniformité, considéré comme justiciable d'une interprétation métrique :

> En plain chant, on doit estimer le texte comme carme spondaique quand on chante gravement, et proceleusmatique quand l'on chante subitement, comme es proses.[528]

Les corrections de l'auteur vont toujours dans le sens d'une précision du rôle du phonasque par rapport à celui du poète, rejoignant ainsi la disctinction fondamentale entre grammaire et musique à la source de la théorie augustinienne du rythme. Emblématique de cette distinction, le traitement de la « solution » de la syllabe longue, qui « reduist le pied simple en le convertissant de simple en composé », constitue un procédé qui « sert plus au phonasque que non pas au poete ».[529] Un exemple frappant de cette manière de réorienter le discours en direction des thèses rythmiciennes peut être lu dans ces deux formulations successives d'un même paragraphe, où l'auteur semble renoncer à traiter de la question strictement grammaticale du décompte des syllabes, pour mieux mettre en valeur les préoccupations rythmiques du phonasque :

Première version	Deuxième version
Je m'arresteroit a ce qui sert de plus pres a nostre poesie francoise. Noz carmes nont gueres jamais surpasse quinze syllabes, comme les vers alexandrins faitz a lexemple des hebraiques anciens, lesquelz tousjours sont (autrement ?) peu usitez. L'ordinaire est de douze ou de treize au plus, ou de trois au moins, lesquelz peuvent estre repritz aux anciens afin de regler & le poete et le symphonete.	Je m'arresteroit a ce qui sert de plus pres a nostre dessein. Je me contenteray donc de montrer icy comment le phonasque peult chanter tout carme selon sa naturelle scansion apres qu'il aura coigneut s'il est iambic, trochaic ou autrement. (f° 23v)

Quant au *topos* augustinien de la distinction entre licence poétique et pureté musicale, il se trouve ici amplifié en direction d'une plus grande liberté accordée au musicien, qui pourra en user selon son « plaisir » :

> Les carmes prennent leur nom du pied plus frequent qu'ilz ont premierement, par exemple les carmes iambiques ont principallement le iambe. Toutefois, comme les poetes aux lieux impairs mettent ou le iambe, ou le tribrac, ou le spondé, ou le dactyle, ou lanapeste, et es lieux pairs le iambe ou le tribrac seullement, ainsy le phonasque peult user de son plaisir esdits lieux, car il suffist que le iambe previenne, ce qu'il fault entendre des autres carmes également escris.[530]

[527] *Id.*, f° 9v.
[528] *Id.*, f° 24v.
[529] *Id.*, f° 21r.
[530] *Id.*, f° 24v.

Ainsi, après avoir énuméré les possibilités pour chaque genre de vers d'admettre tel ou tel pied d'un genre différent, l'auteur conclut en réaffirmant que le phonasque n'a pas à s'astreindre à respecter de telles combinaisons :

> Par le moyen de l'admission des piedz divers en chaque espece de carme, l'espece peult estre diversifié[e] en sa figure, tellement que l'on trouve trente deux especes de carme heroique hexametre, et mil six [...] quinze de iambique. Mais cete cognoissance appartient plus au poete qu'au phonasque, comme pareillement la disposition des coupletz des odes qu'il compose.[531]

En revanche, en vertu de sa fidélité à la structure poétique, le phonasque s'appliquera notamment à faire ressortir les articulations des segments verbaux, de manière à organiser la phrase musicale sur le modèle intégré des organisations métriques. Dans un des préceptes énoncés à ce propos, l'auteur met en évidence l'analogie entre structures poétiques, musicales et chorégraphiques, horizon commun à l'ensemble de notre corpus :

> En chantant, sonnant ou dansant comme si l'on scandoit les carmes, a la fin de son chant, l'on fera quelque petit arrest ou distinction de mouvement, afin de mieulx remarquer l'air de la chanson.[532]

Outre la fin du vers, le phonasque se doit d'en observer la césure, qui le divise en deux parties proportionnelles, sur le modèle du pied :

> La cesure pentamimaire heptamimaire & trochaique sert au phonasque comme au poete, pour ce que là se peult faire le petit arrest preparatif de la fin.[533]

Le concept augustinien du « silence nécessaire », permettant de compléter les pieds finaux lorsqu'ils sont amputés d'un ou de plusieurs temps, un principe dont l'observation orale, quoique non dérogatoire, pouvait se passer chez Salinas d'une représentation graphique explicite, est ici exprimé en termes de principes de notation clairs :

> Es carmes catalectes, brachicatalectes & hypercatalectes, fault user du point d'augmentation ou de pause.[534]

Une formulation moderne de la notion de mesure

Nous devons sans doute à l'heureuse combinaison d'une fortune, celle que le manuscrit ait été sauvegardé, et d'une infortune, celle qu'il n'ait pas été publié, de pouvoir assister à travers ses multiples repentirs aux tâtonnements d'une pensée qui cherche à formuler en termes clairs les rapports du rythme et de la mesure, à partir des conceptions et des pratiques qui étaient dans l'air

[531] *Ibid.*
[532] *Id.*, f° 19v.
[533] *Id.*, f° 24v.
[534] *Ibid.*

du temps. Il n'est pas anodin que les pages les plus raturées, celles qui témoignent des efforts les plus acharnés et présentent les correctifs les plus minutieux, soient justement celles que l'auteur consacre à la présentation des « notes mesurees et pauses »[535] et aux « proportions de phonasquie ».[536] Ces pages qui se présentent comme de véritables palimpsestes, et qui firent beaucoup pour l'oubli dans lequel ce document a été maintenu, nous disent quelque chose de la crise de la conscience rythmique où mena, à la fin de la Renaissance, le conflit cognitif entre le système mensural et les conceptions humanistes, et qui devait aboutir aux représentations modernes de la mesure musicale.

L'une de ces situations critiques apparaît au moment où l'auteur cherche à expliquer comment « se fait » la mesure, en relevant, comme Stoquerus, l'écart existant en la matière entre la théorie, qui prescrit l'observation des trois « degrez » de mode, temps et prolation, et la pratique, qui ne retient que le troisième. Alors qu'il n'hésite pas, tout au long de sa relecture, à barrer consciencieusement tous les passages insatisfaisants, qu'il remplace par des notes en marge, il a ici exceptionnellement conservé telle quelle la première des deux versions, comme si les deux formulations lui paraissaient également pertinentes :

Mais de ces degrez et proportions le commun & plus frequent usage retient le 3eme qui est de prolation comme le plus aysé & gentil. Les deux aultres degrez de mode majeurs & mineurs & de tems sont peu frequentz sinon es sellettes & eglise. La mesure donc se faict	
Première version	Deuxième version
ordinairement par la minime, est adire que lon mesure la demy breve par deux minimes. En sorte qu'on prend une minime en levant la main & une en baissant, ou une demy breve durant deux tems pour une mesure. En 𝐂 le chant sappelle […] imparfaict […] prolation imparfaicte et se marque ainsy 𝐂. Et quant ce degre de prolation est parfaict, il fault trois minimes, ou une demy breve avec trois minimes pour une. Et le chant se marque ainsy : 3.	egallement ou inegallement. La mesure egalle quand le lever est egal au baisser se marque ainsy 𝐂 ; la mesure inegalle est diste en trois, de sorte que le lever en contient deux tiers & le baisser un, [raison ?] que l'on appelle triple et se marque ainsy : 3. (f° 10r)

C'est sur cette définition de la battue musicale, si illustrative des tentatives de convergence entre système mensural et modèle métrique menées depuis Zarlino, que reposeront pour notre auteur les efforts parfois laborieux d'adaptation des pieds antiques à la notation moderne. La modélisation musicale de l'*ars metrica* dont il se réclame à cette occasion puise manifestement dans des sources similaires à celles employées par le directeur de l'Académie de poésie et de musique, Jean-Antoine de Baïf, dont il faut rappeler ici qu'il avait de la poésie en musique une conception avant tout gestuelle, inscrite dans une pratique du *plausus* par ailleurs bien décrite dans le traité de Salinas. De telles conceptions sont manifestes à la lecture de ces vers de Baïf, où sont énoncées

[535] *Id.*, f° 9v-10r.
[536] *Id.*, f° 19r et 24r.

poétiquement les règles de battue par dipodie, le principe d'équivalence des temps, ou l'ordre de dignité des pieds :

> L'Iambe dru je sçay rebatre,
> Redoublant le pas qu'il faut batre
> En temps & lieu, sans forvoyer :
> L'Anapeste je sçay conduire,
> Egaler la demarche : et duire
> Le Chore qu'il faut convoyer.
> Je sçay d'une assiete acordee,
> Balansant le pesant Spondee,
> Le legier Dactile ranger.[537]

À cet égard, les perspectives du manuscrit 19098 semblent bien proches de celles des académiciens, tout en témoignant d'un effort de précision remarquable dans la définition des rôles respectifs du poète et du musicien :

> Le subjet d'une chanson estant assorty selon sa passion en sa mode, pour luy donner sa perfection et l'air, fault aviser dequel pied, pour luy battre mesure & proportion.[538]

Au passage, l'auteur invoque la « jeunesse » de la langue française, encore peu entraînée à l'usage des quantités poétiques, et ne s'étant prêté « jusques à maintenant » qu'au seul jeu de la rime :

> Ce qu'il ne seroit non plus difficile en nostre langue que l'est en la greque & latine, si nostre poesie estoit elaboree jusques a la quantité des syllabes. Mais jusques a maintenant le poete francois s'est amusé a la Rhyme.[539]

Comme chez Salinas, les règles de proportion énoncées dans ces chapitres visent le point d'intersection où se croisent les représentations du poète et du musicien ; cependant, à la différence du théoricien espagnol, notre auteur veut réduire à l'extrême les outils musicaux permettant de symboliser ces proportions, quitte à ne conserver, dans la lignée de Zarlino, que deux catégories de battue, égale et inégale :

> D'egalle proportion sont le spondé, le pyrrhiche, le dactyle, l'anapeste, le dispondé, le proceleusmatic, le ditroché, le dijambe, le choriambe & l'antipaste. Tous les autres sont d'inegalle proportion, double, triple, sesquuple (aultant & demy) ou epitrite (aultant & tiers).[540]

Cette réduction de l'ensemble des pieds métriques aux seules mesures binaire (𝔠) et ternaire (3) précédemment définies apparaît de manière frappante au tableau des « especes des piedz de carme selon leur proportion » :

---

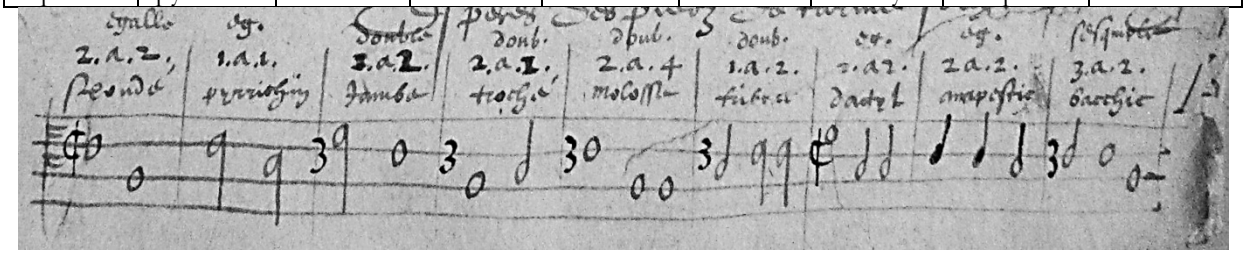
[537] Jean-Antoine de Baïf, dédicace des *Jeux*, in *Euvres en rime de Ian Antoine de Baïf*, Charles Marty-Lavaux (éd.) (Paris, 1881-90), Slatkine Rpts., Genève, 1966, t. III, p. 3.

[538] Ms fr. 19098, f° 19r.

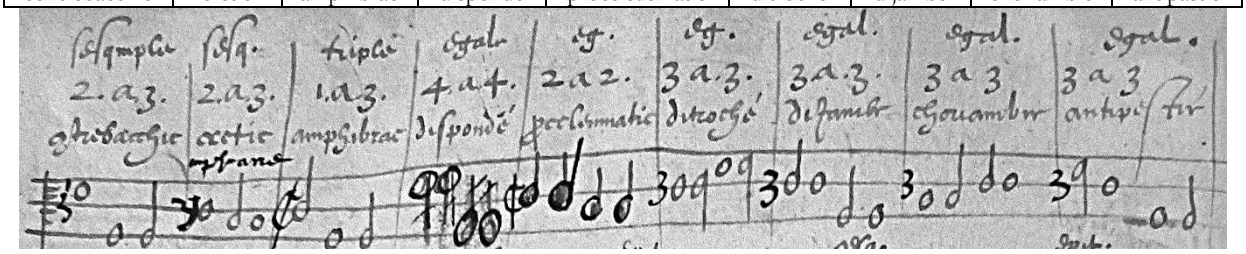
[539] *Ibid.*

[540] *Ibid.*

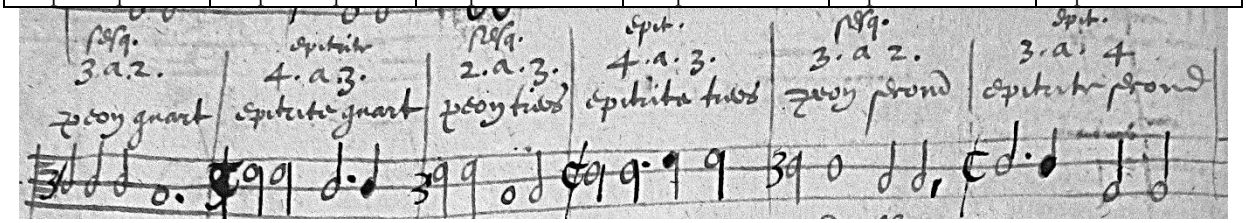
egalle	eg.	double	doub.	doub.	doub.	eg.	eg.	sesquuple
2 a 2	1 a 1	1 a 2	2 a 1	2 a 4	1 a 2	2 a 2	2 a 2	3 a 2
spondé	pyrrichin	iambe	troché	molosse	tribrac	dactyl	anapestic	bacchic



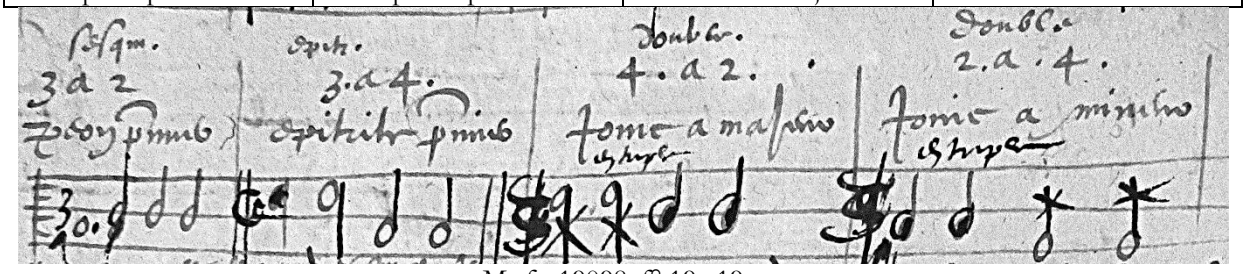
sesquuple	sesq.	triple	egale	eg.	eg.	egal.	egal.	egal.
2 a 3	2 a 3	1 a 3	4 a 4	2 a 2	3 a 3	3 a 3	3 a 3	3 a 3
contrebacchic	cretic	amphibrac	dispondé	proceleusmatic	ditroché	dijambe	choriambic	antipastic



sesq.	epitrite	sesq.	epit.	sesq.	epit.
3 a 2	4 a 3	2 a 3	4 a 3	3 a 2	3 a 4
peon quart	epitrite quart	peon tiers	epitrite tiers	peon second	epitrite second



sesqu.	epitr.	double	double
3 a 2	3 a 4	4 a 2	2 a 4
peon premier	epitrite premier	ionic a majeur	ionic a mineur



Ms fr. 19098, f° 19r-19v.

Certes, les proportions nommément affectées au genre de chaque pied sont en tous points conformes à celles que Salinas avait de son côté déduites des sources antiques. La nomenclature inclut même, comme chez lui, l'amphibraque, dont la légitimité musicale se trouve ici défendue en une formule pour le moins ramassée : pour notre auteur, « l'amphibraque est fort propre aux

musiciens a cause de sa triple proportion »,[541] alors que dans l'argumentation de Salinas, il l'était plutôt *en dépit* de cette proportion, considérée comme irrationnelle. D'autre part, la réduction de valeurs affectant la notation de l'anapeste, avec une semi-minime pour une brève, semble parfaitement adaptée à sa battue par dipodie, si souvent illustrée dans les exemples du *De Musica*, et régulièrement rappelée par les auteurs du corpus. Cependant, le point de divergence essentiel entre les leçons des auteurs français et espagnol tient dans l'adaptation des pieds anciens « sur la mesure des recens & modernes autheurs » réalisée par le premier, et par conséquent, aux proportions effectives du *plausus* auquel il les réduit. Alors que Salinas, fidèle à la tradition de Juan del Encina, préconisait l'emploi d'une battue à cinq temps pour les bachiques, palimbachiques, crétiques et péoniques, et maintenait en revanche, suivant les règles antiques, le banissement des épitrites de sept temps du royaume musical, notre auteur quant à lui, revenant sur ses exemples en ajoutant d'une encre plus fraîche, ici un signe de mesure, là un silence, en transformant ici une semi-brève en minime, là une minime en semi-minime, parvient à force de corrections à rassembler l'ensemble de ces pieds dans sa nomenclature, en les ajustant, tel Procuste ses victimes, aux deux seuls genres de battue qu'impose l'usage : l'égale (à ₵) et l'inégale (à 3). L'auteur semble ainsi accorder moins de prix que Salinas aux équivalences strictes associant proportion du pied et proportion de la mesure ; ce faisant, il ouvre la voie à toute une tradition d'adaptation musicale des pieds poétiques, que les théoriciens de l'ère baroque (Mersenne, Prinz, Mattheson) ne cesseront de remettre à l'honneur sous une forme équivalente, en l'ornant du titre de *rhythmopoeia*.

La polyvalence de la strophe sapphique

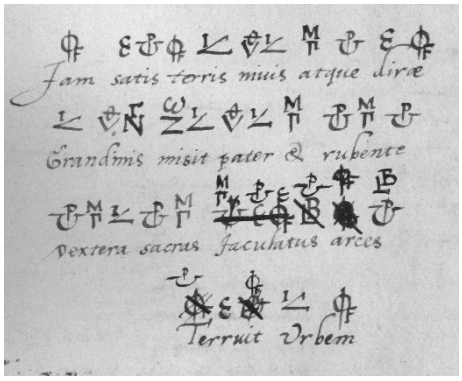
C'est à travers les exercices répétés de variations autour de la strophe sapphique qu'apparaît le plus clairement la parenté du traité avec celui de Salinas ; cependant, ces exercices atteignent un niveau de complexité que les propositions du théoricien espangol ne présentaient pas, et servent une logique de la proportion appliquée aux groupements de pieds, qui est absolument originale à la tradition française.

À l'instar du timbre de Tritonius dans le *De Musica* de 1577, une même mélodie dorienne sert ici de support à de multiples variations de mesure ; mais de manière singulière, le thème se prête également à des essais divers de solution des longues, ou de combinaison de pieds. L'ode d'Horace *Iam satis terris*, déjà notée dans les caractères musicaux grecs trouvés chez Pontus (A), est à nouveau employée au folio 13 dans une version globalement fidèle au modèle classique mais

[541] *Id.*, f° 23r.

où, comme le remarque justement Paul-Marie Masson, « le souci de marquer nettement la mesure musicale conduit l'auteur à modifier parfois les valeurs données à la longue et à la brève du vers » (B).[542] Dans les cas suivants, deux strophes de cantiques vernaculaires illustrent des versions non classiques de l'ode. La première (C) correspond à une version dactylique des « carmes sapphiques », suivant un modèle métrique qui n'était pas proposé par Salinas, mais qui se révèle parfaitement conforme au profil accentuel des vers français, et bien illustratif du principe énoncé à la même page : « Le bon phonasque doibt avoir egard a laccent des dictions ».[543] Cette version binaire apparaît ainsi comme une adaptation optimale de la super-structure métrique sapphique au régime accentuel de la langue nationale, de même que la version pentachrone l'était à la langue espagnole chez Salinas. La dernière version (D) propose quant à elle un texte et une mélodie conformes à la strophe sapphique vernaculaire « à l'italienne », qui se trouvait illustrée chez Salinas par l'hymne *Iste confessor* et par les chansons *Mi grave pena* et *Ombrosa valle*.

A



« Ode en musique a la manière des Anciens. Trois Saphiques avec Ladonic, mode AEolienne, en Sunnemenon », f° 6r.

B

— ∪ — — — ∪∪ — ∪ — — — (x3)

— ∪∪ — —



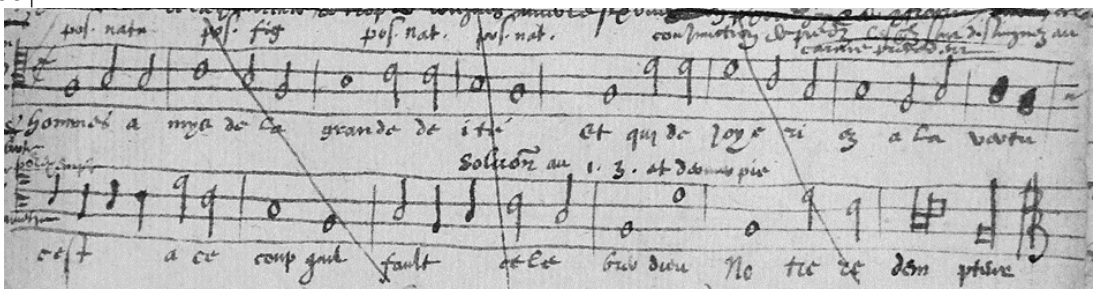
(f° 13)

[542] Paul-Marie Masson, *op. cit.*, p. 357.
[543] Ms fr. 19098, f° 22r.

C

— ∪∪|— ∪∪|— ∪∪|— —
— ∪∪|— ∪∪|— ∪∪|— —
— ∪∪|— —|— ∪∪|— —
— ∪∪|— —

Hommes amys de la grande deité
Et qui de joye riez a la vertu
Cest a ce coup quil fault celebrer dieu
Notre redempteur

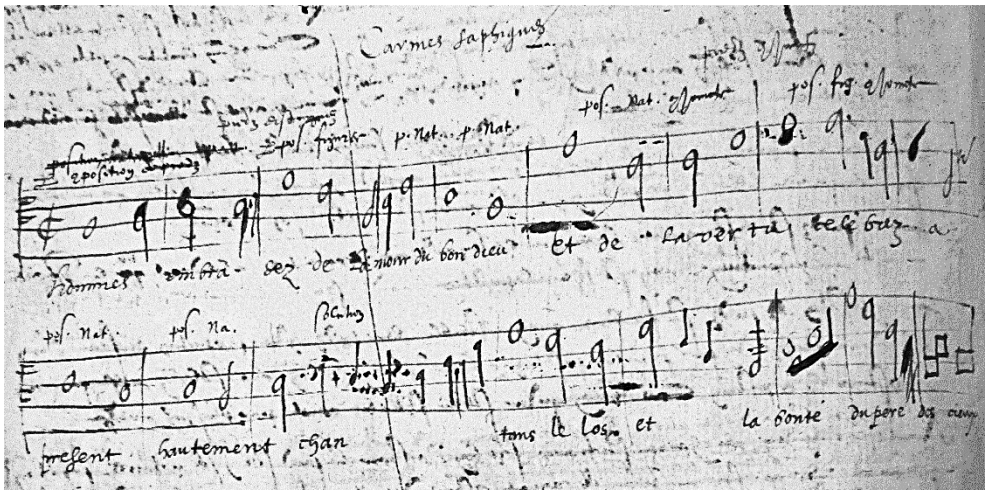


(f° 22r)

D

— ∪∪|— —|∪∪∪∪|— —
— ∪∪|— —|∪∪∪∪|— —
— ∪∪|— —|∪∪∪∪|— —
— ∪∪|— —

Hommes embrasez de lamour du bon dieu
Et de la vertu celebrez a present
Hautement chantans le los et la bonté
Du père des cieux



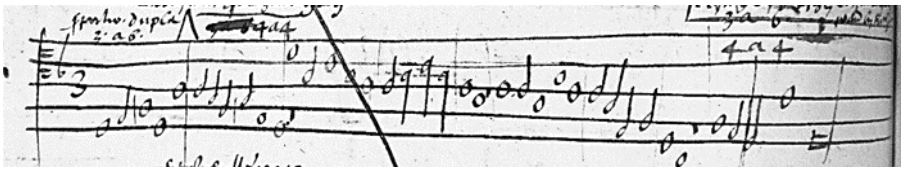
(f° 22v)

Par cette série de « carmes reduictz en musique », l'auteur veut faire connaître non seulement la règle du respect de l'accentuation, mais aussi tous les autres préceptes énoncés aux chapitres précédents, et qui concernent la « proportion des piedz de carmes », la « solution des piedz de carme » ou la « diverse assiette des piez sur le chant ».[544] Suivant une politique très similaire à celle illustrée par les programmes des écoles germaniques ou des collèges jésuites, et que Salinas avait reprise à son compte en Espagne, l'auteur du traité fait ainsi un usage pédagogique de la strophe sapphique, lui permettant de mettre en évidence une série de règles basiques appliquées à l'intérieur d'une même super-structure métrique, dont il explore toute la souplesse, en conservant au maximum son identité par nature fluctuante.

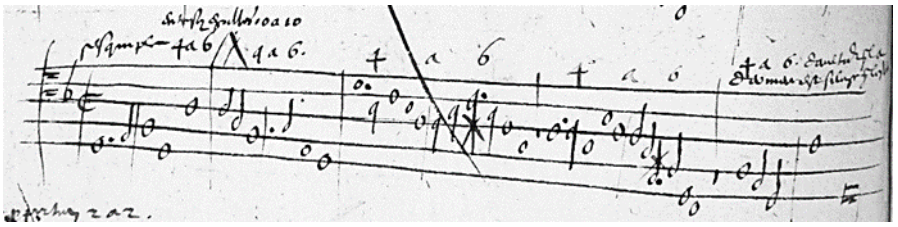
544 *Ibid.*

Mais l'auteur pousse plus loin encore l'exploration des propriétés internes de la super-structure métrique, en y appliquant dans les derniers exemples, apparaissant aux folios 23v et 27v, des variations de mesure et des mutations de valeur originales. Une analyse complexe, symbolisée graphiquement par des rapports proportionnels entre des pieds composés, inégaux en temps, et joints deux à deux, met en évidence des alternances régulières de mesures non isochrones. Quatre nouvelles versions de la strophe sapphique sont ainsi présentées suivant des choix rythmiques et notationnels bien distincts :

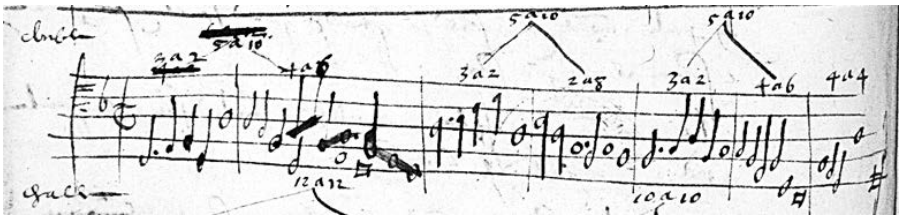
a) En 3, avec respect du rapport strict brève-longue, et alternance de mesures à trois et six temps (version barrée) :


(f° 23v)

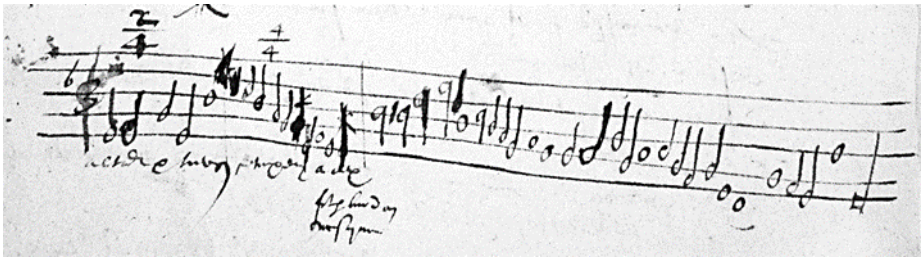
b) En 𝔠 avec valeurs pointées, et alternance de mesures à quatre et six temps (version barrée) :


(f° 23v)

c) En 𝔠 avec valeurs pointées, et alternance de mesures à cinq temps (3:2) et de mesures à dix temps (4:6 ou 2:8) :


(f°27v)

d) En 𝔠 (le signe 3 est corrigé), avec respect du rapport strict longue-brève, et alternance de mesures à six temps (2:4) et de mesures à huit temps (4:4) :


(f° 27v)

En mettant en évidence des niveaux hiérarchisés d'intégration métrique, et en soumettant les divers segments inégaux de la strophe aux lois de la proportion, l'auteur de ces exemples nous donne sans doute à voir les principes de construction sous-jacents aux répertoires musicaux se réclamant d'une esthétique « mesurée à l'antique », tels qu'ils s'élaborèrent en France dans le dernier tiers du XVI[e] siècle. Le fait que l'application de ces principes déborde le cadre strict du néo-augustinisme rythmique, comme le montre la comparaison de ces exemples avec ceux fournis par Salinas, est éclairant pour notre compréhension et notre analyse de ces répertoires, ainsi que pour l'estimation des paramètres d'exécution qu'ils mettaient en œuvre.

2.4. Conclusion

Les enjeux pratiques et pédagogiques engagés dans la rédaction du traité anonyme de 1581 ne poussaient guère son auteur à faire un usage ostentatoire de son érudition, pourtant débordante. Si le nom de Salinas ni le contenu exact de son traité n'apparaissent dans ce manuel, cela n'interdit aucunement que son auteur n'ait eu vent, entre le début de sa rédaction et le moment où il y appliquait les dernières corrections, de cette publication somme toute bien récente. Les domaines qui l'intéressent semblent si bien partagés avec ceux explorés par Salinas que cet auteur devait, à tout le moins, prêter à de telles nouveautés une attention favorable. La démonstration par l'exemple des potentialités métriques de la strophe sapphique, avec sa solution dactylique « à la française » non répertoriée par Salinas, semble même répondre point par point, dans le cadre de ce débat international, à la synthèse menée par ce dernier, qui en proposait pour sa part une version à cinq temps *more hispanico*. Si ce dernier indice peut fonder la conviction d'une réception du *De Musica*, alors il faut considérer que cette réception fut loin d'être passive, mais qu'elle impliquait au contraire une assimilation et une reformulation quasi immédiates de ses contenus : les principes de proportion se trouvent ici appliqués aux équilibres entre les segments métriques inégaux eux-mêmes, et impliquent la succession de battues de genres différents, en contradiction avec les principes énoncés par Salinas dans le dernier livre de son traité. Quoi qu'il en soit, dans la mesure où cette série de préceptes, et en particulier ceux qui concernent l' « art de phonasquie », révèle le haut niveau de conceptualisation et de technicité atteint dans la stylisation « à l'antique » du rythme musical à la fin du XVI[e] siècle français, nous pouvons estimer que ce type de discours formait la trame sur laquelle vint se greffer la théorie néo-augustinienne de Salinas. Comme nous le verrons à travers les textes de Bergier, Descartes, Mersenne et Parran, cette greffe prendra si bien qu'elle en deviendra bientôt indissociable de son terrain d'accueil.

3. Le traité de rythmique de Nicolas Bergier (1567-1623)

> On ne peut pas douter que ce ne fust un des habiles Hommes de ce siecle, et en qui les sciences s'estoient tellement rencontrées chacune en leur perfection, qu'on s'estonnoit l'entendant parler d'une d'elles, qu'il eust connoissance des autres.[545]

Tel est le portrait que Jean Bergier dresse de son père Nicolas, dont il fait éditer en 1629 le *Dessein de l'Histoire de Reims*, ouvrage inachevé, tout en promettant de le faire également pour « ce qu'il avoit tracé de la Musique Speculative » à partir de 1603, et dont seul nous reste le premier livre, à l'état manuscrit, entièrement consacré à la rythmique (ms fr. 1259). Né à Reims où il est formé à la magistrature, selon les manuscrits sur l'histoire de cette ville laissés par le chanoine Jean Lacourt et cités par Henri Jadart, il délaissa rapidement le barreau pour le loisir studieux :

> Il enseigna d'abord les humanitez dans le collége des Bons Enfants. Il suivit ensuitte le barreau, et il fut receu avocat au présidial de Reims, mais l'amour de l'étude et le désir ardent de cultiver les belles lettres, le touchèrent davantage que les fonctions d'une profession qui l'engageoient dans la distraction inévitable des affaires disssipantes. Il demeura longtemps ensevely, pour ainsy dire, dans le cabinet, jouissant d'une douce tranquillité, et n'ayant d'autre ambition que celle d'amasser les richesses de la littérature.[546]

Protégé par le conseiller du Roi et président du parlement de Paris Nicolas de Bellièvre, Bergier est un membre à part entière de la République des lettres : correspondant de Claude Fabri du Peiresc (1580-1637), mais aussi des frères Dupuy, il est également cité par Marin Mersenne dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* pour ses travaux concernant la « voix humaine ».[547] Ces relations multipliaient pour lui les voies d'accès au traité de Salinas. Ses travaux sur la musique, outre le traité de rythmique et le plan des livres de prosodie et d'harmonie, comprenaient également, toujours selon Lacourt, un travail de synthèse sur les « modes anciens » :

> En 1603, il commença un traitté de la musique spéculative, lequel est demeuré imparfait. Il fit dessiner par George Baussonnet une Table latine très curieuse qui renferme en abrégé l'histoire, l'usage, les variations et les consonnances des 12 modes anciens.[548]

Enfin, la table des matières de son *Histoire de Reims* prévoyait également au huitième livre un chapitre sur la « Reception de la Musique en l'Eglise : tant des Voix, que des Orgues », ainsi que le

---

[545] Jean Bergier, « Advertissement », in Nicolas Bergier, *Le dessein de l'Histoire de Reims*, François Bernard, Reims, 1635.

[546] Cité par Henri Jadart, « Notice biographique et littéraire sur Nicolas Bergier tirée des manuscrits de Jean Lacourt avec annotations », in *Les Portraits historiques du Musée de Reims. Galerie rétrospective et contemporaine de personnages rémois avec notices biographiques et documents inédits*, Premier fascicule, Reims, F. Michaud, 1888, p. 62.

[547] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1681 : « Bergierius Rhemensis advocatus, omnium amicitiâ tàm ob animi candorem et insignem eruditionem quàm ob pietatem dignissimus, de iisdem modis et vocis humanae atque soni praestantiâ brevi nostris Gallis opus integrum daturus sit. »

[548] Henri Jadart, *op. cit.*, p. 66-67.

traitement d'une « Question resolüe sur le temps de la Musique, des voix, en partie, contre Glarean ».[549]

La question de la dette de Bergier à l'égard de Salinas a été soulevée par plusieurs chercheurs, sans recevoir jusqu'à présent de réponse univoque, car elle pose une série de problèmes concernant la genèse textuelle du traité. Bien que le théoricien espagnol ne soit pas, il est vrai, nommément cité par le polygraphe français, la quantité des concordances textuelles, dont nous avons déjà donné des témoignages dans les chapitres précédents, et dont on trouvera d'autres exemples dans les pages qui suivent, ne peut guère laisser de doute en la matière : ce qu'il nous reste de la *Musique spéculative* se présente comme une paraphrase du cinquième livre du *De Musica* de Salinas, augmentée de digressions, et amputée de la totalité de ses exemples musicaux, hormis deux hymnes ecclésiastiques. Nous verrons quelles inflexions personnelles Bergier apporte à la théorie néo-augustinienne du professeur de Salamanque, mais il n'est pas inutile auparavant d'exposer plus précisément les termes du débat musicologique sur la réception de Salinas dans l'œuvre de Bergier.

3.1. Bergier et Salinas : un état des lieux

Selon Beat A. Föllmi, le traité de Bergier constitue, après celui de Salinas, l'un des exposés les plus complets de la théorie augustinienne du rythme :

> La seconde réception du contenu de la théorie du rythme augustinienne n'est pas aussi détaillée que celle de Salinas, mais elle n'est pas moins intéressante.[550]

Des indices textuels précis sont convoqués par le musicologue et théologien suisse, témoignant d'une connaissance directe de l'œuvre d'Augustin par Nicolas Bergier, qui n'aurait eu besoin du filtre d'aucun prédécesseur pour accéder au texte du père de l'Église :

> Les citations exactes […] et fréquentes, comme l'absence de tout théoricien contemporain, nous mènent à conclure que le « dilettante » Bergier empruntait directement à l'œuvre d'Augustin sans le détour par les auteurs médiévaux. [551]

Les trois citations d'Augustin présentes chez Bergier, qu'il produit à l'appui de cette thèse, et qui présentent toutes des *errata* propres à la réédition vénitienne de 1584 de l'édition de Louvain, ne se trouvent pas chez Salinas, et on peut légitimement y voir, avec Beat A. Föllmi, les preuves

[549] Nicolas Bergier, *Le dessein de l'Histoire de Reims*, *op. cit.*, p. 11.

[550] Beat A. Föllmi, *op. cit.*, p. 103 : « Die zweite inhaltliche Rezeption der augustinischen « Rhythmulehre » ist nicht so ausführlich wie die von de Salinas, aber nicht weniger interessant. »

[551] *Id.*, p. 106 : « Das häufige […] exakte Zitieren sowie das Fehlen jeglicher zeitgenössischer Theoretiker legt den Schluß nahe, daß der „Dilettant" Bergier direkt aus dem Werk Augustins, ohne den Umweg über mittelalterliche Autoren schöpfte. »

d'une lecture directe de l'œuvre d'Augustin.[552] Cependant, ce recours au texte original n'est pas contradictoire avec une connaissance au moins complémentaire du traité espagnol. Qui plus est, comme nous le verrons, cette relation critique aux sources du théoricien salmantin semble même être la marque caractéristique de sa lecture par Bergier : pour Augustin, comme pour Martianus Capella et pour les hymnes ecclésiastiques, il confronte le texte de Salinas à d'autres sources dont il disposait probablement à loisir dans son cabinet évoqué par le chanoine Lacourt, étant poussé par son instinct philologique à ces procédures de vérification et de correction, comme Salinas l'était à l'égard de ses propres sources antiques. Quant à l'absence de référence explicite à tout théoricien contemporain, nous avons vu qu'elle était loin de constituer, chez Salinas lui-même, une preuve d'ignorance ou de méconnaissance des travaux les plus récents. Il faut en outre porter au bénéfice de la thèse contraire l'évocation critique des « nouveaux auteurs »[553] ou de « ceux qui se disent Musiciens ».[554] Par ailleurs, Bergier renvoie également à des grammairiens byzantins comme Leo Magentinus[555] ou Michel Psellus.[556] Enfin, le traité de physiologie de la voix des chapitres VI-8 à X-12, qui constituent l'excursus majeur à la théorie de Salinas, s'appuie en partie sur Hieronimus Mercurialis, dont le *De arte gymnastica* de 1573, présent dans les bibliothèques des collèges Jésuites comme ceux de la Flèche ou de Toulouse, offrait une synthèse des exercices et disciplines du corps tirés des traités antiques.[557]

Pour Matthew Royal, rien dans le texte de Bergier ne viendrait témoigner d'une connaissance de Salinas :

> There is no evidence that Bergier was aware of Salinas's rhythmics, so he is not properly part of Salinas's legacy.[558]

Malgré les proximités qu'il décèle entre les deux auteurs, Royal voit comme Föllmi dans l'absence de référence explicite la preuve d'une méconnaissance de l'auteur espagnol :

> Bergier […] provides two different lists of feet, one sorted by syllable count (Chapter 17), the other by *mora* span (Chapter 18). He even discusses some feet of nine and ten *morae*, thus going further than Salinas, but he does not consider every permutation, nor does he include any examples of musical notation to illustrate these feet. Although Bergier's unpublished treatise (written ca. 1600) post-dates Salinas's work, he does not mention the Spaniard, rather relying purely on the authority of Augustine.[559]

---

[552] *Id.*, p. 106 : « geht vermutlich auf eine Lesart aus der ersten Venediger Ausgabe von 1584 des Lovanienser Druckes zurück. Ein Hinweis darauf, daß Bergier möglicherweise diese Ausgabe zur Verfügung gestanden hat. »

[553] Nicolas Bergier, *op. cit.*, 2, p. 20 ; 3, p. 28 ; 4, p. 34.

[554] *Id.*, 3, p. 28.

[555] *Id.*, VI-8, p. 66.

[556] *Id.*, VI-8, p. 68 et 70.

[557] Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica libri sex*, Juntas, Venise, 1573. Bergier (*op. cit.*, 7, p. 62) fait apparemment référence au livre VI, chp. 5, « De vocis exercitationum facultatibus, et primo de vociferatione, et cantu ».

[558] Matthew Royal, *op. cit.*, p. 45, note 89.

[559] Matthew Royal, *op. cit.*, p. 38, note 68.

Cette distance avec le détail du contenu du traité de 1577, et ce surcroît de rigueur philologique dans le rapport à Augustin, constituent effectivement, comme le signale Matthew Royal, des traits caractéristiques du manuscrit de Bergier. Cependant, ces arguments ne semblent pas contradictoires avec la thèse d'une réception de l'œuvre du théoricien espagnol. Il faut en outre souligner que l'absence d'exemples musicaux dont il est ici fait mention n'est à vrai dire pas totale, et que ceux qui sont fournis offrent, comme nous le verrons, de remarquables concordances avec ceux de Salinas.

A l'inverse des précédents chercheurs, Philippe Vendrix a signalé plusieurs indices permettant d'établir la dette de Bergier à l'égard de Salinas, un héritage qui constitue selon lui une nouveauté dans une France « où l'influence de Zarlino avait prédominé durant les trente dernières années du XVI[e] siècle ».[560] Le premier de ces indices concerne la division de la musique « en trois especes : dont l'une touche le sentiment seul, l'autre, le seul entendement : & la troisiesme, le sens et lentendement tout ensemble », une tripartition effectivement conforme à celle proposée par Salinas en tête de son traité de 1577.[561] Cependant, la citation de Bergier que Philippe Vendrix fournit à l'appui de cette thèse, selon laquelle « cest division estonnera de sa nouveauté ceux qui ont leu les principaux Autheurs [...] tant des Anciens que des nouveaux, chez lesquelz cette division ne se trouve point »[562] ne concerne pas cette première tripartition de « la Musique prise pour un sens très général »,[563] mais plutôt la subdivision de la musique organique en « trois espece[s] : cest assavoir en Musique Rithmique, prosodique, & harmonique », une division qui correspond au plan général que Bergier s'est tracé pour traiter de la « musique spéculative ».

Le deuxième indice avancé par Philippe Vendrix concerne l'entreprise de clarification dans l'interprétation des termes *arsis* et *thesis*, dont nous avons vu qu'ils connaissaient deux versions concurrentes depuis Martianus Capella, l'une comme inflexion de la voix, l'autre comme mouvement de la main. Il est effectivement très significatif que Bergier insiste sur ce point de doctrine :

> Car ce qu'on appelle Arsis & Thesis au pied Rhythmique ou poetique ne touche en rien l'eslevation ou l'abbaissement de la voix, qui peut proceder d'un mesme tenue, & en l'un et en l'autre : mais cela ne regarde que le Plausus, qui gist en l'eslevation et abbaissement du pied ou de la main, que les François appellent la mesure, les Italiens & les Espagnols le compas : dautant que ce battement sert a mesurer & compasser la voix en ce qui est des temps longs ou brefs, et non ce qui touche l'harmonie.[564]

[560] Philippe Vendrix, « Nicolas Bergier, le dernier théoricien de la Renaissance en France », in *« La musique de tous les passetemps le plus beau ». Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Klincksieck, Paris, 1998, p. 375.

[561] Nicolas Bergier, *op. cit.*, 2, p. 20 ; Francisco Salinas, *op. cit.*, I, 1, p. 1-2 : « *que sensum tantùm movet […] quae intellectum tantùm movet […] quae sensus simul et intellectum movet* ».

[562] Nicolas Bergier, *op. cit.*, 3, p. 28.

[563] *Id.*, 2, p. 20.

[564] Nicolas Bergier, *op. cit.*, XII-14, p. 124.

Selon Philippe Vendrix, cette clarification constitue une mise au point « originale en France aux confins des XVI[e] et XVII[e] siècles », et qui vient témoigner d'une influence du théoricien espagnol concurrente de celle de Zarlino :

> [Salinas] avait déjà montré comment Marius Victorinus et Terentianus Maurus avaient confondu effets de rythme et effets de hauteur. Cette correction mérite d'être mentionnée en ce qu'elle appuie l'hypothèse selon laquelle Bergier aurait eu connaissance du texte du théoricien espagnol. En introduire certains éléments dans la pensée musicale française provoque effectivement une rupture par rapport à l'omniprésence de Zarlino, considéré à tort comme l'unique modèle de référence pour les théoriciens de la Renaissance tardive en France.[565]

Bergier n'est en réalité pas le seul à attester d'une réception française précoce de l'œuvre Salinas, et les conceptions de ce dernier pouvaient par ailleurs fort bien cohabiter avec celles formulées par Zarlino dès 1558 dans ses *Istitutioni harmoniche*, dont le chapitre sur la *battuta* exprimait un premier état de la convergence entre système métrique et système mensural, et qui reprenait à son compte les termes augustiniens du *plausus* musical. Encore une fois, il faut préciser ici comment Bergier témoigne malgré lui de sa lecture de Salinas : le rectificatif apporté aux définitions des termes *arsis* et *thesis* s'appuie chez lui sur une critique de la définition canonique de Martianus Capella, qui les désigne comme « *depositio vocis, ac remissio* ; auquel endroict ce mot du *vocis* est non seulement superflu, mais contre la nature & la verité du pied ».[566] Or, il s'agit précisément de la définition qui se trouvait tronquée de ces derniers mots dans le texte de Salinas, et rendue ainsi conforme à l'orthodoxie augustinienne. Bergier non seulement a lu le théoricien espagnol, mais il a vérifié et corrigé sa citation de Capella, pour finalement la critiquer selon les mêmes termes que Salinas lui-même avait employés à l'encontre des définitions équivalentes de Terentianus Maurus et du pseudo-Victorinus. C'est que derrière ces diverses politiques de la citation se cachent des stratégies d'affirmation de points de vue esthétiques nuancés : nous pourrons le constater en observant la manière dont Marin Mersenne s'empare à son tour de la même citation de Capella dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim*. Au contraire de ses prédécesseurs, le frère minime assumera la double signification des termes *arsis* et *thesis*, au bénéfice d'une conception de la *cantilena perfecta* réunissant tous les paramètres musicaux.

Enfin, toujours selon Philippe Vendrix, Bergier s'accorde avec Salinas sur « la manière de battre une pièce débutant par un iambe ou un anapeste »,[567] lorsqu'il affirme que « les Rhythmiques commancent quelques de leurs pieds en levant : qui sont pieds commenceans par des syllabes brefves » :[568]

---

565 Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 381.
566 Nicolas Bergier, *op. cit.*, XII-14, p. 124.
567 Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 381.
568 Nicolas Bergier, *op. cit.*, XIII-15, p. 128 ; Francisco Salinas, *op. cit.*, V, 7.

> Le Rémois, par ses emprunts à Salinas dont rien ne laisse supposer qu'il a pu être informé des démarches de l'Académie de Poésie et de Musique et encore moins qu'il a pu disposer d'exemples de musique mesurée à l'Antique, clarifie ainsi des pratiques qu'aucun texte n'infirmait ou ne confirmait.[569]

En effet, cette concordance sur la question de la battue métrique témoigne d'une inscription des règles décrites par Salinas en 1577 dans les pratiques françaises contemporaines, mais ces règles étaient déjà appliquées avant la parution du traité : Baïf ne se vantait-il pas de savoir « rebatre » l'iambe « dru » ? Les travaux de l'Académie de Poésie et de Musique étaient déjà redevables de la bonne connaissance que ses membres pouvaient avoir des métriciens grecs et latins, et en particulier d'Héphestion et de Terentianus Maurus, dont les traités décrivent précisément les percussions légitimes et variées de chaque pied et de chaque enchaînement de pieds. Augé-Chiquet a bien vu que Baïf « doit au Manuel d'Héphestion ou à ses scholies tout son vocabulaire technique »,[570] et suggère que sa connaissance du métricien alexandrin a pu passer par l'une des deux éditions complètes de l'*Enchiridion*, avec une forte présomption pour l'édition parisienne de Turnèbe.[571] Marin Mersenne relayera dans ses *Quaestiones* l'appel à étudier les métriciens antiques, en particulier Héphestion et Terentianus Maurus.[572] De son côté, s'il est vrai que Salinas ne semble pas disposer d'informations de première main sur la tenue des travaux de l'Académie, c'est à la tradition scolaire germanique qu'il est redevable de la plupart de ses conceptions concernant les pratiques d'exécution spécifiques à ces musiques mesurées à l'Antique, et c'est cette même tradition qu'avait relayée en France Claude Goudimel dans ses mises en musique d'odes d'Horace auxquelles Salinas se réfère. Dans ce contexte, le traité de rythmique de Salinas a dû faire l'objet d'une réception préparée bien en amont sur un terrain déjà fertilisé par les pratiques de scansion et de prononciation quantitative, réactivées d'abord dans les *Lateinschule* puis dans les collèges jésuites européens.

Néanmoins, il faut reconnaître que Bergier, à travers sa remarque sur la manière de battre les pieds commençant par une brève, rejoint le cœur de la théorie de Salinas, et en donne même une formulation plus radicale : il évoque ainsi un comportement rythmique symbolisé dans la forme même du *plausus* ou battue métrique, et qu'il considère comme bien distinct de celui du *tactus* des « musiciens harmoniques » ou des « chantres ». Alors que ces derniers

> commencent tousiours par l'abbaissement a cause qu'ils ont la main separee du sujet sur lequel ils frappent & que pour le trouver & avoir a la rencontre, ils sont contrainctz d'abaisser la main sur quelque chose pour terminer sur icelle le mouvement de leur mesure,[573]

---

[569] Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 381.

[570] Mathieu Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Hachette, Paris, Privat, Toulouse, 1909, p. 355.

[571] Héphestion, *Enchiridion*, Florence, 1526 ; *Enchiridion de metris et poematibus cum scholiis graecis*, A. Turnebum, Paris, 1553.

[572] Marin Mesenne, *Quaestiones*, col. 1579.

[573] Nicolas Bergier, *op. cit.*, XIII-15, p. 128.

les « musiciens rhythmiques » au contraire

> commancent quelques uns de leurs pieds en levant […] en ensuyvant l'ordre de la nature ; selon lequel les animaux procedent du repos au mouvement, lors que pour marcher ils levent premierement le pieds, puis le rabaissent en terre.[574]

Des nécessités différentes engendrent des comportements physiques différents : le *tactus* impose un signal sonore ou sensitif univoque, où seule importe la perception de l'*ictus* régulier ; le *plausus* en revanche, constitue de lui-même un signe visuel et proprioceptif impliquant tout un monde de manifestations, et autorisant un certain abandon du geste à des phénomènes physiques comme l'élan ou le rebond. Cette opposition entre des styles de battue recoupe de manière persistante une opposition entre des styles musicaux bien identifiés, et dont la classification suivant des critères rythmiques restera centrale pour Marin Mersenne et Antoine Parran.

3.2. Une réception manifeste du contenu technique

À mon sens, la certitude d'une réception du cinquième livre de Salinas dans le traité de Bergier ressort de l'accumulation massive d'emprunts qui ne sont pas tous rattachables à une tradition alternative, et surtout aux citations exactes du texte d'Héphestion trouvé par Salinas chez Aldo Manuzio et de celui de Marius Victorinus extrait quant à lui d'une source manuscrite : la réunion de ces textes si hétérogènes chez les deux auteurs ne saurait être fortuite. La composition du texte de Bergier apparaît ainsi comme une paraphrase non déclarée de larges extraits du cinquième livre du *De Musica*, entrecoupée de digressions et de précisions diverses. Le montage le plus spectaculaire à cet égard reste la longue description des manifestations progressives du rythme depuis les phénomènes naturels jusqu'au rythme musical pur, une paraphrase commencée à la fin du chapitre 6 (« De la Rime et de ses Espèces »), interrompue sur trois chapitres entiers dédiés à la phonation, et reprise au chapitre VIII-10 (« De la division de la Rime en la voix humaine »), qui commence par ces mots :

> Il ne faut pas sestonner, si je me suis estendu sur la nature du son, de la voix et de la parolle ; un peu plus au large qu'il ne sembleroit estre besoing de premier abord.[575]

Enfin, nous verrons que l'explication du phénomène des pseudo-mètres dans le répertoire des hymnes ecclésiastiques relève de préoccupations similaires chez les deux auteurs, qui recourent à cette occasion à des exemples comparables.

Si l'on veut chercher dans des informations techniques des indices de la dette de Bergier à l'égard de Salinas, on les trouvera dans une série de positions qu'ils partagent quant à

[574] *Ibid.*
[575] *Id.*, VIII-10, p. 86.

l'indépendance entre son et syllabe, ou entre musique rythmique et poésie, mais aussi dans des formulations équivalentes concernant la *concordia* ou *convenientia* entre harmonique et rythmique, la convergence des systèmes antiques et modernes, ou encore l'adaptation nécessaire de la théorie métrique aux impératifs contemporains. Nous en proposons un aperçu dans les pages suivantes, qui forment un condensé des idées-phares que la tradition française retient du traité de rythmique de Salinas.

La double classification des pieds

Comme Salinas, Bergier propose une double classification des pieds, la première selon l'ordre d'Augustin,[576] et la seconde selon celui que Salinas défendait comme « plus convenable au musicien qu'au grammairien » :[577]

> La voie la plus facile & la plus familiere de dresser l'estat des pieds, & d'en sçavoir les differences et le nombre, est celle a mon advis que nous avons tenu cy dessus […]. Ce qui est entierement sufisant, pour fournir a toutes sortes de Rime, de Metre, ou de Vers […] Mais avant que d'en venir aux exemples nous examinerons en bref une autre manière de trouver le nombre des pieds, qui est plus subtile que la premiere, & qui ne regarde pas le nombre des sons ou des syllabes, mais des temps. Et dautant quelle peut servir a faire entendre la nature du battement, qui couppe chacun pied en deux parties egales ou inesgales, nous la representerons en cet endroit.[578]

Redondante, parfois confuse, cette double présentation semble, chez Salinas comme chez Bergier, vouloir dramatiser les rapports entre *cantus* et *plausus*, en les plaçant dans la perspective d'une réforme des modes d'explication et d'expression du rythme musical.

Une seule syllabe dans le plausus

Nous avons vu que la question de l'indépendance entre son et syllabe revendiquée par les musiciens rythmiciens se cristallisait autour d'un problème précis, illustré par une *disputatio* entre Salinas et Ravizza, à savoir s'il était licite ou non de n'avoir qu'un seul son-syllabe par pied, comme c'est le cas lorsqu'une seule longue occupe tout l'espace d'une battue pyrrhique (1α:1θ). Comme chez Salinas, le thème est chez Bergier l'occasion d'affirmer son point de vue pro-rythmicien, et de rendre manifeste la convergence entre le système métrique et le système mensural en rendant légitime la battue ordinaire à la semi-brève :

> La Musique Rhythmique se donne une licence, que la poesie n'a point : Cest que la poesie n'a pas son eslevement & son abbaissement ensemble sur une seule syllabe : Car si elle s'esleve sur

[576] Augustin d'Hippone, *op. cit.*, II, 4-13.
[577] Francisco Salinas, *op. cit.*, V, 12 et 18.
[578] Nicolas Bergier, *op. cit.*, XVI-18, p. 154.

> une il fault qu'elle s'abbaisse sur l'autre. Il n'en est pas de mesme en Musique Rhythmique, principallement si elle est joincte a la Musique figuree : car les syllabes, qui sont notes d'une semibreve ont un plausus ou battement tout entier, qui consiste en eslevement & abbaissement tout ensemble.[579]

Bergier poursuit le décompte du nombre de battements par figure suivant une battue à la semi-brève, « ce que ceux qui sont tant soit peu versez au chant comprennent facilement » (*ibid.*). Ce type d'analogie illustrant la convergence des systèmes était devenu un véritable lieu commun de la rythmologie.

Le rapport entre l'épitrite et la quarte

Un autre des lieux communs de cette tradition théorique concerne la *concordia* ou « accointance »[580] entre harmonique et rythmique, appliquée en particulier au problème du pied épitrite ou pied de sept temps, que sa « raison d'autant & troisième » assimile par analogie à la quarte, « consonance subcidiaire », « d'où vient que ceux qui composent en Musique ne s'en servent jamais sils ne l'appuient sur une quinte mise au dessoubz » :[581] de la même manière, les pieds de sept temps « s'ils y sont quelquefois emploiez, ce n'est que pour remplir le lieu de quelque autre, ou pour diversifier la Rime, et eviter une continuelle identité de son ».[582]

La musicalité de l'amphibraque

Quoiqu'il ne s'étende guère sur la question, Bergier rend justice à la réhabilitation musicale du pied amphibraque menée par Salinas, tout en confirmant son exclusion du rythme poétique :

> Tel est l'Amphibrachis : car nestant faict que de trois syllabes, dont la seconde est longue entre deux brefves, il est impossible que son battement soit egallement partagé. La raison est, que l'Eslevation & la position ne sont faict jamais en poesie sur une mesme syllabe, quoy qu'en la Musique figurée cela soit assez ordinaire es mesures couppees.[583]

L'argumentaire emploie bien les formules consacrées par la tradition : si la poésie ne peut se départir d'une conception additive et métricienne qui lui fait exclure l'usage du pied amphibraque, la « musique figurée » en revanche, principalement en ses « mesures couppées » (le *compás partido* des espagnols), en use de façon « ordinaire » à travers les phénomènes de syncope.

---

[579] *Id.*, XIV-16, p. 140.
[580] *Id.*, XIV-16, p. 138.
[581] *Id.*, XIV-16, p. 138.
[582] *Ibid.*
[583] *Id.*, XVIII-19, p. 170.

La battue dispondaïque du Passamezzo

Nous avons vu que la référence aux rythmes lents et aux pas graves du *Passamezzo* ou de la *Pavana Milanesa* constituait une récurrence des discours sur le rythme au XVI[e] siècle, que l'on trouvait liée au *topos* de la résurrection des mètres antiques, à travers un conte de tradition pythagoricienne rapporté par Boèce[584]. Ce conte dit « du Taorminien » connaissait deux interprétations concurrentes. Pour Pontus de Tyard, les effets thérapeutiques et disciplinants de la musique sur les pulsions du personnage central étaient dus à l'emploi du mode sous-phrygien.[585] Cette leçon, transposée dans la période moderne par Artus Thomas en 1611, servira à illustrer les effets similaires produits en son temps par la musique de Claude Le Jeune. Zarlino et Salinas en revanche relayaient une version alternative du mythe, où la coercition était obtenue à l'aide du rythme spondaïque. Mais alors que Zarlino associait dans un même geste ce pouvoir apaisant du spondée (— —) à l'ethos de la Pavane et du *Passamezzo*, Salinas dissociait la légende antique, évoquée dans sa préface, et l'analyse métrique de ce thème moderne, reportée aux livres V et VI, pour attribuer à ce dernier une battue dispondaïque (— — — —), conforme en tous points à son profil si caractéristique rencontré dans les répertoires. Or, c'est l'interprétation de Salinas, qui fait de l'octomètre dispondaïque du *Passamezzo* l' « horizon optimal de prévisibilité » équivalant au mètre le plus long, qui sera suivie par Bergier.

Comme Salinas, Bergier traite de manière dissociée le cas du Taorminien, suivant la leçon qui lui fait subir l'effet du rythme spondaïque, et l'interprétation de la « Passemeze milannoise » comme relevant du mètre dispondaïque. Salinas se réclamait de la version du mythe passant par Cicéron, saint Augustin et Boèce ;[586] Bergier, quant à lui, restitue dans ses termes originels exacts cette tradition mythographique, et il le fait apparemment d'après les indications données par Salinas, mais en distinguant plus clairement que ce dernier ne le fait le récit rapporté par Boèce lui-même (celui du Taorminien) et celui qu'il rapporte d'après Cicéron.[587] Cette dernière source présente en effet un récit alternatif mettant à nouveau en scène le sage Pythagore et un homme enivré : le surplus de crédibilité philologique acquis par l'exposé illustre le soin mis par Bergier, ici comme ailleurs, à vérifier et corriger les sources données par Salinas.

584 Daniel P. Walker, « Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries », *The Music Review*, n° 2 (1941), p. 111-114.

585 Pontus de Tyard, *op. cit.*, p. 190-191 : « un Musicien le remit en son sens, et luy esteingnit si furieuse violence moyennant la Sousphrygienne mode ».

586 Francisco Salinas, *op. cit.*, *Praefatio*, f°4v : « quod in iuuene quodam Taurominitano Pythagoram expertum esse Diuus Augustinus et Boetius Ciceronem in consiliorum suorum expositione scripsisse tradunt ».

587 Nicolas Bergier, *op. cit.*, XIX-20, p. 198 : « Boece au mesme lieu rapporte un tesmoignage de Ciceron, tire du livre *quem de consiliis suis composuit* ». Cf Boèce, *De Musica*, I, 1 ; Fabius Quintilien, *Institutio oratoria*, i.10.32 ; Sextus Empiricus, *Adversum Musicos*, vi.8 ; Gaffurio, *Theorica*, I, 1 et *De Harmonia*, IV, iv.

Zarlino, 1558		Salinas, 1577		Bergier, 1603
Pitagora volendo ritrahere un giouine Taurominitano dalla furia alla quiete, commandò che 'l Musico douesse cantar lo Spondeo; il quale ueramente s'vdiua, come etiandio si ode à i nostri giorni ne i Balli, che dimandano Passo è mezo, & Padoane. (p. 209.)	Pithagores voulant retirer quelque jeune homme Torominitain de la furie au repos, commanda que le Musicien chantast le spondée ; lequel s'oyoit volontiers come il est encores de nostre temps aux Bals, qu'on appelle Passemeze, et en ceux que l'on appelle Pavvannes (ms français 19101, p. 262)	Cytharistae Pythagoras imperauit, vti rhythmum mutaret, ac spondeum caneret, quo ille facto, mansuetior effectus, re infecta domum redijt. (f° 4v) Et apud Italos saltatio, quae Pauana Milanesa vel Passoemezo vulgo vocatur, octo dispondaeis constat singulis octonorum temporum. (V, 12, p. 257)	Pythagoras manda au cytharède qu'il modifie le rythme et chante en spondée ; ceci fait, [le Taorminien] fut rendu plus calme, et put rentrer chez lui sans avoir rien commis. Et chez les Italiens, la danse qu'on appelle communément *Pavana Milanesa* ou *Passoemezo* compte huit dispondées de huit temps chacun.	Car qui ne sçait que Pythagore voyant un jeune homme Tauromenitain enyvré, & mis en furie par le son de la mode phrygienne, il laddoucit et le remist en son bon sens par le moyen du Spondee qu'il luy fist chanter apres. (XIX-20, p. 200) Et de faict il y a plusieurs suiects en la Musique, esquelz on trouve des pieds de huict temps, comme en la Passemese Milannoise, qui est faicte de huict doubles Spondees. (XVI-18, p. 164)

Mais ces effets de texte ne s'arrêtent pas là, et celui de Bergier se veut apparemment exemplaire des rapports structurels esquissés par ses prédécesseurs entre ces mythes antiques et certaines scènes orphiques modernes. On se souvient que Pontus de Tyard avait cherché à évoquer, à travers le récit de la fascination obtenue par le luthiste Francesco da Milano sur son auditoire au bout de « trois accords » seulement, une incarnation réaliste et contemporaine des forces rythmiques antiques, en célébrant ce témoignage de leur résurrection. Salinas, moins lyrique que Pontus, se souvenait à son tour des modulations admirables de Da Milano sur le thème du *Conde Claros*. La tradition de la version modale du mythe recevra également ses incarnations modernes, chez Artus Thomas et Jehan Titelouze.[588] Bergier, quant à lui, fait immédiatement succéder l'exposé mythographique des extraits de Boèce et de Cicéron d'un récit personnel le mettant lui-même en scène, aux prises avec « un jeune homme natif de Lorraine ». Ce faisant, il rapproche considérablement le mythe du Taorminien de l'analyse métrique du *Passamezzo* héritée de Salinas :

> Au reste je crois dautant plus facilement ces histoires, pour en avoir moy mesme l'espreuve sur un jeune homme natif de Lorraine, que je trouvay un soir chez moy retournant de certaines

[588] Isabelle His, *Claude Le Jeune (1530-1600) : un compositeur entre Renaissance et baroque*, Actes Sud, Arles, 2000, p. 282.

> nopces ou il s'estoit enyvré. Le voiant donc en telle fureur […] je m'advisay de prendre ung Luth, & de luy sonner une passemese de la Mode phrygienne, faict & composee comme nous avons dit cy dessus de doubles Spondees. Je n'eus pas plustost faict dix ou douze accords, que ce furieux commance a s'arrester en place, remettant son espee au fourreau, et escoutant le Luth avec tel effect qu'en moings de rien il s'addoucist.[589]

En condensant en une seule scène tous les caractères du *topos*, Bergier rend ici témoignage de sa connaissance du texte de Salinas, comme de la tradition qui l'entoure : sa « passemese » aux effets analgésiques est à la fois en « mode phrygienne » et en « doubles spondees ». Il consacre ainsi la dimension emblématique de ce répertoire particulièrement bien illustré dans les recueils instrumentaux français.[590]

3.3. Une lecture critique, une méthode renouvelée

Le type de réception dont le traité de Salinas fait l'objet chez Nicolas Bergier témoigne de la vitalité du modèle théorique qu'il proposait à ses lecteurs : le *De Musica* de 1577 relevant lui-même d'un travail de synthèse des phénomènes de traduction et de cryptage du rythme, préexistants dans la tradition scolaire et philosophique, il offrait des possibilités quasi immédiates de reformulation et d'approfondissement de ces thèmes. Bergier abandonnera ainsi la rigidité idéaliste du système de présentation en semi-brèves et minimes, et fera preuve d'une volonté de réalisme et de pragmatisme plus grands que son modèle dans son recours aux figures de notes. Il s'approchera même d'un certain matérialisme dans ses développements sur la phonation, empruntant à Hieronimus Mercurialis sa classification des six « exercices de la voix humaine ». Même si Salinas n'est nommément cité à aucun moment, le contenu de son cinquième livre paraît pleinement assimilé, résumé avec clarté, paraphrasé avec élégance ; les sources communes, en particulier saint Augustin et Martianus Capella, font l'objet d'une révision critique ; enfin les idées principales sont exprimées plus nettement, la distinction lexicologique entre *tactus* et *plausus* venant consacrer la distinction formulée par Salinas entre les deux grands styles de battue musicale propres aux répertoires rythmiques et métriques.

Le traité de Bergier se distingue du cinquième livre de Salinas avant tout par son style et sa méthode. Comme l'auteur du manuscrit 19098, il revendique d'entrée une clarté d'expression et de présentation qui le destinaient à une diffusion publique :

> Puis que Nous avons entrepris de faire cognoistre au Monde la Musique Spectulative par une voye plus facile que les Anciens ny les nouveaux auteurs n'ont encore faict, il en faut rechercher

[589] Nicolas Bergier, *op. cit.*, XIX-20, p. 200.

[590] Voir par exemple Claude Gervaise, « Pavanne passemaize », *Sixième livre de danceries*, veuve de Pierre Attaingnant, Paris, 1555, superius et ténor f° 4, contratenor et bassus f° 2 ; Jean-Paul Paladin, « Pavana chiamata la Milanesa », *Premier livre de tablature de luth*, Simon Gorlier, Lyon, 1560, f° 33v-34v.

> tous les moyens possibles ; et avant que de nous embarquer dans cest ocean musical, nous munir de tout ce que nous est necessaire pour heureusement accomplir une si difficile et si dangereuse navigation.[591]

Cette exigence s'applique au lexique employé, et recouvre l'usage du terme de « raison » (*ratio*) en lieu et place de celui de *proportio* employé par Salinas :

> Il nous est necessaire avant que d'entamer nostre discours, de faire entendre en quoy gist cette relation ou comparaison de nombres, et d'en interpreter icy les especes d'une manière plus facile que le commun des Arithmeticiens n'a de coutume : Lesquels n'usant pas bien des termes, et les confondans ensemble, confondent bien souvent les esprits dans l'obscurité de leurs preceptes.[592]

Mais la dette critique de Bergier à l'égard de Salinas ne saurait être mieux perçue que dans sa méthode pragmatique d'explication de la différence entre « musique rhythmique » et poésie, qui recouvre exactement la distinction augustinienne entre musique et grammaire :

> Il apparoist que le grammairien s'arreste a la nature interieure des syllabes pour les faire longues ou brefves : et le Musicien Rhythmique a la pronociation, par laquelle, affin d'accomoder sa Rime ou il allongera une syllabe brefve, ou il en abbregera une longue, le tout affin que sa Rime demeure en son entiere.[593]

Les mêmes références à saint Augustin et au pseudo-Victorinus sont employées par Bergier et par Salinas comme lieux communs de la position rythmicienne face aux prétentions des métriciens ; mais alors que Salinas conservera volontairement un système de signes admissible par les deux partis, en s'en tenant aux deux valeurs de semi-brève et minime, Bergier déclare en revanche qu' « on ne sçauroit faire entendre cette difference a l'ayde des nottes poetiques » :

> dautant quelles sont egalles a elles mesmes, la longue a la longue, & la brefve a la brefve. Il faut donc avoir recours aux nottes de la Musique Harmonique, que l'on appelle ordinairement Musique figuree. Ces nottes sont huict en nombre.[594]

Pour Bergier, la différence des systèmes de signe illustre très concrètement la distinction conceptuelle entre rythme poétique et rythme musical :

> La poesie donc ne se sert que de la semibreve et de la minime, qui seulles mesurent chacune syllabe dans les vers. Mais la Musique Rhythmique met en œuvre toutes les autres. [595]

Les rares exemples musicaux qu'il offrira au lecteur, soit le premier vers de l'hymne *Iste confessor* et la seconde strophe de l'hymne *Sacris solemniis* (*Nocte recolitur*) emploieront une grande diversité de figures, allant de la semi-minime à la brève. Certes, Bergier reprendra les définitions atomistes

[591] Nicolas Bergier, *op. cit.*, 4, p. 34.
[592] *Ibid.*
[593] *Id.*, X-12, p. 102.
[594] *Id.*, X-12, p. 110.
[595] *Id.*, X-12, p. 112.

du temps sonore trouvées chez Aristide Quintilien, Martianus Capella ou Francon de Cologne, et qui constituaient pour Salinas le point de convergence entre système métrique et système mensural :

> Le temps donc n'est autre chose que le moindre arrest que l'on puisse faire en prononçant ou en chantant ; ou mesme en se taisant ou faisant silence […] Ainsy le plus petit de tous les temps en la Rhythmique ne se mesure pas a toute sorte de petitesse : mais a celle la seullement, qui est la moindre pour former une voix pleine, & recognoissable »[596]

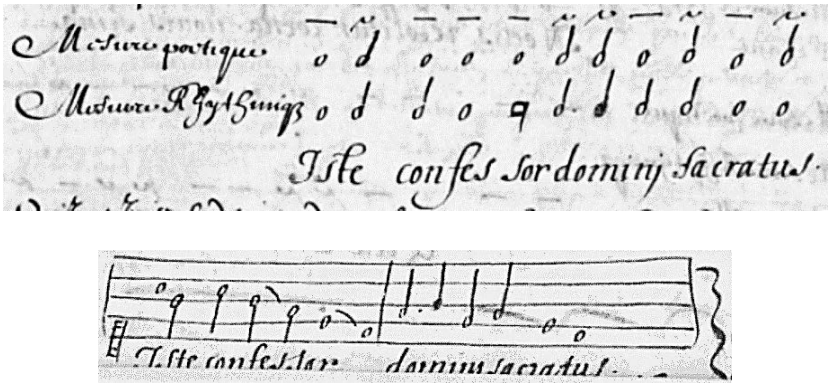
Il relaye également la définition fractale des divisions du *tempus*, qui permettait d'intégrer les *passaggi* et diminutions propres à l'art du *discantus* dans une conception additive du temps musical :

> La minime […] a […] au dessoubz de soy trois autres nottes plus brefves ; qui ont tel rapport avec elle que les fractions avec l'unité : d'autant que la minime a ce nom a cause quelle est la plus petite de toutes, pour representer en temps entier, qui tient tel rang en la Rime et en la poesie que l'unité en Arithmétique.[597]

La théorie néo-augustinienne du rythme présentée par le traité de Salinas est ici assimilée et restituée avec un souci de synthèse et de clarté évident.

3.4. Des exemples similaires

La proximité de Bergier avec son modèle espagnol est également patente dans son traitement des super-structures métriques à vocation liturgique, comme on peut le voir à son interprétation de l'hymne *Iste confessor*. L'exemple lui permet d'illustrer la différence entre la version classique et la version accentuelle de la strophe sapphique avec un systématisme plus grand encore que chez Salinas, par la superposition de la « mesure poétique » et de la « mesure rhythmique » de l'hymne, à quoi il joint un exemple musical exploitant les diverses valeurs des figures autorisées par le credo rythmicien :



Nicolas Bergier, *op. cit.*, f° 30r

[596] *Id.*, XI-13, p. 118.
[597] *Id.*, X-12, p. 110.

Si le théoricien espagnol défendait à travers la doctrine d'Augustin un parti-pris très similaire, il s'en tenait cependant dans ses exemples musicaux à la stricte identité entre figure de minime et syllabe brève, une contrainte qu'il estimait plus efficace, dans le cadre théorique transdisciplinaire qu'il s'était fixé, à la compréhension mutuelle des grammairiens et des musiciens.

Un autre exemple montre de manière particulièrement déroutante le mélange de proximité et de distance critique que Bergier semble entretenir avec les démonstrations du *De Musica* de Salinas. Pour illustrer la « difference qui se trouve entre la Musique Rhythmique et la Poesie » selon le titre du chapitre X-12, Bergier développe la distinction entre *orthometron* et *cacometron*, qui était déjà fondamentale pour Salinas, et recourt à un exemple également présent chez le professeur de Salamanque : celui de l'hymne du saint sacrement *Sacris solemniis*. Il est curieux de voir que les procédures de démonstration adoptées par Bergier, en particulier la superposition des versions poétique et musicale de l'hymne, ne sont présentes chez Salinas que dans la scholie manuscrite à l'exemplaire du Duc d'Albe, alors que l'édition imprimée ne fait de cette hymne qu'une mention passagère. Surtout, le rapprochement des deux analyses révèle à la fois la similarité des points de vue, et la divergence radicale des interprétations. L'hymne en question fait en effet l'objet d'une analyse poétique et musicale différente chez les deux auteurs, au point que ce que Salinas interprète comme étant la vraie nature quantitative de l'hymne (la strophe asclépiade), Bergier le voit au contraire comme étant sa forme musicale fictive.

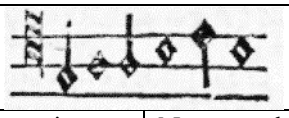
Sacris solenniis iuncta sint gaudia
Et ex praecordiis sonent praeconia
Recedant vetera nova sint omnia
Corda voces et opera

	Mesure poétique	Mesure musicale
Salinas	Strophe asclépiade	Dicolie iambique
Bergier	Aucune (prose)	Strophe asclépiade

Strophe asclépiade	Dicolie iambique
— — —⏑⏑ — | —⏑⏑ —⏑⏑ (x 3) — — —⏑⏑ —⏑⏑	⏑— ⏑— ⏑ |— ⏑— ⏑— ⏑— (x 3) ⏑— ⏑— ⏑— ⏑—

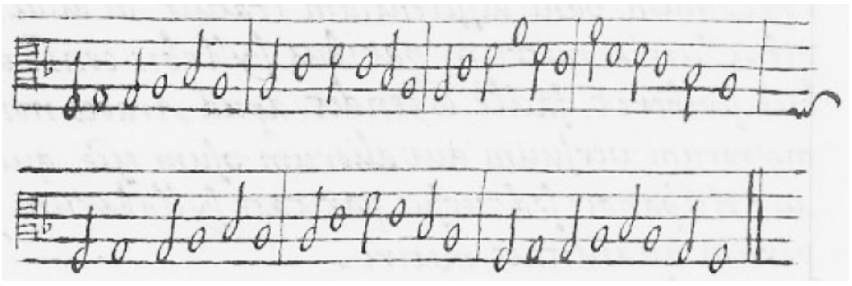
Pour Salinas, il s'agit bien d'une strophe poétique asclépiade, à l'image de l'hymne *Sanctorum meritis*, ou de l'ode d'Horace *Moecenas atavis*, mais chantée en genre iambique, par une « modification des figures de chant » :

Ad huius metri genus institutus est antus illius Hymni, qui canitur in corporis dominici festivitate.	Sur ce genre de mètre on a composé cette hymne chantée lors des fêtes de Corpus Cristi :
Sacris solenniis	
Ut in his sonis conspicari licet	Comme on peut le voir à ces notes :

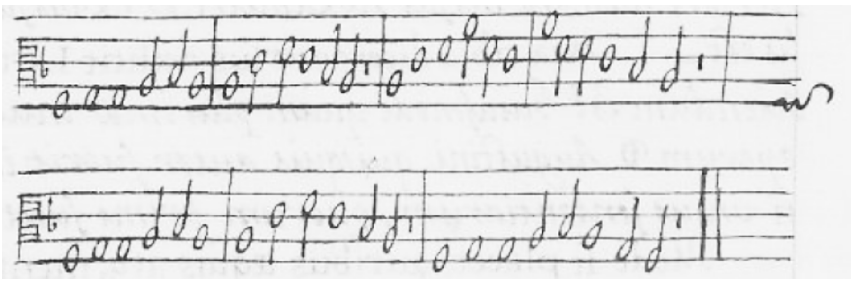
	
Dixi autem cantum & non Hymnum ipsum, Hymnus nanque non ex iambici generis metris est, sed ex choriambicis. Est enim dicolos tetrastrophos ex tribus asclepiadeis & glyconico constans, factus ad exemplar illius Hymni, qui incipit.	Nous voulons parler du chant et non de l'hymne elle-même, car l'hymne n'est pas de genre iambique mais choriambique. Il s'agit d'une dicolie tétrastrophique de trois asclépiades et un glyconique, faite à l'exemple de cette hymne qui commence par
Sanctorum meritis, &c.	
Quales sunt multae odae apud Horatium : quamuis hic orthometros, ille cacometros inveniatur, qui ut cani possit eo metri genere, quo factus est, mutandae sunt in cantu figurae. (VI, 5, p. 298)	Comme de nombreuses odes d'Horace. Cependant il se trouve que celle-ci [*Sanctorum meritis*] est faite d'orthomètres et celle-là [*Sacris solenniis*] de cacomètres, et pour pouvoir la chanter suivant ce genre métrique [iambique], les figures en sont modifiées dans le chant.

La scholie des *Additiones* à l'exemplaire de Harvard développe le parallèle avec le modèle poétique horatien, et met en évidence les différences entre ce modèle et la version chantée en superposant les deux versions, le chant « actuel » en sénaire iambique (*cantus quo nunc utuntur senariorum*, A), et celui illustrant la composition asclépiades-glyconique (B):

A

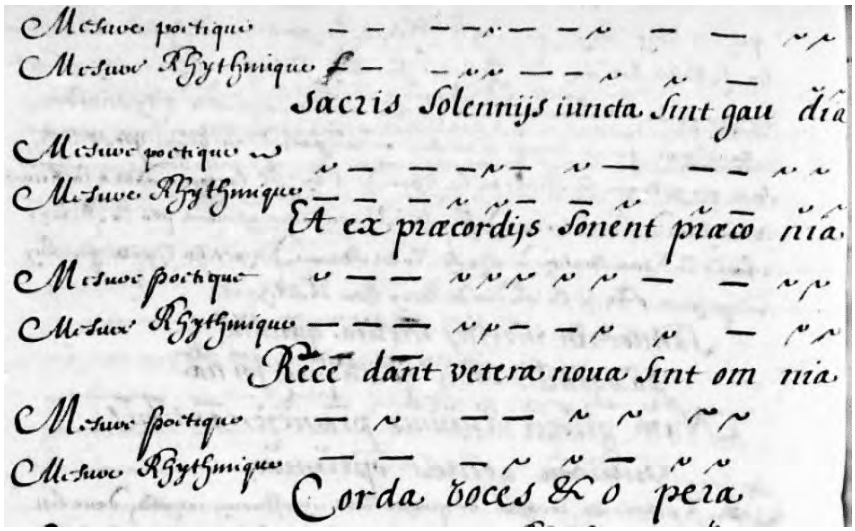


B



Salinas, *Additiones*, f° 13r

Bergier emploiera le même procédé de superposition (en se limitant aux signes de brève et longue), mais à l'appui d'une interprétation divergente, puisque selon lui le texte latin ne présente aucune forme poétique reconnaissable, alors que sa version musicale ordinaire est celle de la strophe asclépiade :



Bergier, *Musique spéculative*, f° 28v

La divergence d'interprétation des versions musicales s'explique sans doute par la différence entre les traditions hymniques régionales : Salinas s'appuie probablement, comme pour le *Pange lingua*, sur des versions *more hispano*, quand Bergier semble disposer de modèles romains ou gallicans. Le désaccord sur l'interprétation poétique est quant à lui plus surprenant, et l'on serait tenté de donner foi à celle de Bergier, si attentif à vérifier, corriger et compléter les références qu'il trouve chez Salinas. On pourrait alors aisément attribuer l'erreur d'interprétation de ce dernier à sa connaissance du modèle musical romain, qu'il aurait confondu avec une version orthométrique de l'hymne ; mais cela témoignerait d'un manque de perspicacité étonnant de sa part dans la reconnaissance des quantités. Quoi qu'il en soit, la parenté d'approche entre les auteurs est tout aussi frappante que la divergence des analyses : comme pour l'ode pseudo-sapphique servant à l'hymne *Iste confessor*, Bergier met à nouveau en évidence l'indépendance des super-structures métriques et des contenus textuels, et emploie à cette occasion une méthode d'illustration étonnamment proche de celle que Salinas utilise dans sa scholie manuscrite à l'exemplaire du Duc d'Albe. Il est possible que le thème et ses exemples aient fait l'objet, à partir du traité de Salinas, d'une discussion suivie dans les cercles académiques, dont les notes additives du musicien salmantin et, plus de vingt ans plus tard, celles du polygraphe rémois porteraient la mémoire.

3.5. De l'*ayre* à l' « air »

On se souvient que Salinas avait choisi, pour qualifier la puissance du « rythme sans mètre », de se référer au vocable que les praticiens appliquaient dans son pays à la juste pulsation d'une

pièce donnée : l'*ayre*, qu'il traduisait à plusieurs reprises par le latin *aer*.[598] Bergier, lorsque cette occurrence se rencontre, préfère en esquiver la traduction, pour développer une paraphrase des qualités attribuables au rythme pur, particulièrement appréciables dans ses manifestations instrumentales :

> Ce qui se faict en la voix simple de l'homme, ou es instrumens de Musique, esquelz on voit la Rime Musicale en deux manieres. En l'une elle est joincte a la melodie, et en l'autre elle en est dejoincte & decousüe : Joincte comme es luths, Harpes, orgues, Espinettes, fluttes, & haultbois : ou les sons ja regléz par la Rime, ont cela de surcroit que de changer & varier de teneur, allant du hault au bas, et du bas au hault. Dejoinct comme es Tambours & cymbales, ou la Rime est sans melodie, pour autant quil ne sy faict aucune variation de sons du bas en hault : mais tout le plaisir qui en procede ne vient que de l'observation exacte des temps hastifs ou tardifs au battement qui se faict ouyr.[599]

Ailleurs, cependant, il retrouve le terme d' « air », pour en dégager une étymologie, et établir des hypothèses quant à ses glissements sémantiques :

> Et cest en cela que gist ce que les Musiciens praticiens appellent l'air du chant : qui nest autre chose que la grace, la gentillesse, & la gayté, qui vient au chant par la bonne disposition des temps & des mouvements. Dou seroit procedé que les francois ayant mis sus depuis quarante ans environ certains chants, dont les mouvements sont plus prompts & plus legers que de la Musique plaine, ilz les ont appellez des Airs, donnans au tout le nom de la partie, cest a dire de la rime qui est la plus forte & qui tient lieu de masle au chant, comme la Melodie de femelle.[600]

Si « ce que les Musiciens praticiens appellent l'air du chant » ressemble à s'y méprendre au *buon ayre* espagnol, « qui vient au chant par la bonne disposition des temps », l'acception générique du terme d' « air » pour désigner des « chants dont les mouvements sont plus prompts & plus legers que de la Musique plaine » relèverait quant à elle d'une métonymie : « donnans au tout le nom de la partie », les praticiens ont appliqué ce synonyme de « rythme » aux pièces où il s'allie plus qu'ailleurs à la mélodie, leur conférant une promptitude et une légèreté caractéristiques. La métaphore sexuée empruntée à Martianus Capella sert ici une typologie des styles où les propriétés rythmiques figurent au premier plan. Ce faisant, Bergier inscrit ses propres formulations dans une histoire des répertoires qu'il réserve à la France, faisant remonter à quarante ans auparavant le début de la vogue des « airs mis en musique », dont les chercheurs ont pu établir les filiations avec les formes italiennes et espagnoles auxquelles se réfère Salinas pour illustrer la *musica metrica*, et qui apparaissent entre autres au second livre d'airs de Fabrice Marin Caiétain de 1578.[601]

---

[598] Francisco Salinas, *op. cit.*, V, 1, p. 237 : « et hunc Rhythmum suum aerem vocant ».
[599] Nicolas Bergier, *op. cit.*, VIII-10, p. 94.
[600] *Id.*, IX-11, p. 98.
[601] Fabrice Marin Caiétain, *Second livre d'airs, Chansons, Villanelles Napolitaines & Espagnolles mis en Musique à quatre parties*, Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1578.

Finalement, à travers ses stratégies d'adaptation du texte de Salinas, Bergier révèle l'inscription de son propre projet dans des problématiques locales singulières, bien distinctes de celles qui concernaient Salinas, bien que les formes auxquelles ils se réfèrent tous deux soient issues des mêmes tendances. La conséquence de ces déplacements se lit pour nous dans une sorte d'inversion des termes initiaux de la doctrine : quand l'*aer* de Salinas prétendait désigner clairement au lecteur les caractères principaux de la *musica rhythmica*, l' « air » de Bergier renvoie par métonymie aux répertoires emblématiques de la *musica metrica* sur le sol français.

4. Descartes lecteur de Salinas ? Le *Compendium Musicae* de 1618

Rédigé en 1618 à l'intention d'Isaac Beeckman (1588-1537), alors que René Descartes passe l'hiver à Breda dans une garnison des troupes de Maurice de Nassau, le manuscrit latin du *Compendium Musicae* circula par la suite sous forme de copies, avant sa première publication à Utrecht en 1650, et ses éditions anglaise (1653), flamande (1661) et française (1668). L'importance du traité de Descartes dans l'histoire de la perception du temps rythmique a été bien repérée par un certain nombre de chercheurs. Dès 1959, le musicologue allemand Heinrich Besseler voyait dans sa rédaction un véritable tournant dans la formalisation du phénomène moderne de la « mesure » musicale, considérée comme organisation hiérarchisée de strates accentuelles (*Akzentstufentakt*). Cette conceptualisation ne serait que la conséquence d'une subjectivation générale du rapport au musical chez le futur auteur du *Discours de la méthode* :

> C'est en 1618, lorsque, pour la première fois dans l'histoire de la théorie musicale, Descartes prend son point de départ non plus dans la musique en tant que telle, mais dans l'écoute et dans l'imagination, que la nouvelle tendance se laisse identifier.[602]

Selon Besseler, cette conception de la mesure comme un cadre où s'organise la récurrence d'accents d'intensité, d'abord manifeste dans la musique de danse du XVI^e^ siècle, avait progressivement envahi l'écriture vocale, qu'elle soit profane ou sacrée, le dernier cas étant illustré par les publications posthumes de Giovanni Gabrieli, ou la *Missa in illo tempore* de Claudio Monteverdi (1610). Mais c'est dans le *Compendium* de 1618 que le musicologue repérait la première formulation explicite d'une localisation régulière de l'accent d'intensité principal en début de mesure (« le son estant plus fort & plus distinctement apperceu au commencement de chaque mesure »[603]). Plus encore, Besseler soulignait la préférence avouée du philosophe pour la période de huit mesures, alors que celle-ci n'était en son temps pas encore prédominante en dehors de la musique de danse. Cet aspect n'est pourtant pas sans rappeler la prédilection de Zarlino, Salinas et Bergier pour les tétramètres binaires redoublés ou pour les octomètres dispondaïques comme ceux de la *Pavana milanesa* ou *Passamezzo*, et que nous avons désignés comme constituant un « horizon optimal de prévisibilité ». Dans les termes de Curt Sachs, on pourrait dire qu'à ce titre Descartes consacre, après Salinas, la victoire d'une conception divisive, et pour ainsi dire

602 Heinrich Besseler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959, p. 41 : « Wenn Descartes 1618 zum erstenmal in der Geschichte des Musikschrifttums nicht mehr von der Musik als solcher ausgeht, sondern vom Hören und der Einbildungskraft, so kennzeichnet sich damit die neue Lage. »

603 « Initio cuiusque mensurae fortuis et distinctius sonus emittatur ». René Descartes, *Compendium musicae*, in Charles Adam et Paul Tannery (éd.), *Œuvres de Descartes*, Le Cerf, Paris, 1908, vol. 10, p. 95 ; traduction française de Nicolas Poisson, *Traité de la mechanique, composé par Monsieur Descartes. De plus, L'abrégé de musique du mesme autheur mis en françois. Avec les éclaircissemens necessaires. Par N.P.P.D.L.*, Charles Angot, Paris, 1668, p. 57.

« carrée » du rythme musical. Besseler, quant à lui, met en avant le concept de « parité » qui ressort des formulations cartésiennes :

> La « parité » fait partie de ses caractères en termes de relations rythmico-métriques : un ordre de construction fondé sur deux éléments.[604]

Cette situation se trouve illustrée chez Descartes par un double exemple, qui semble ne conserver que la quintessence des centaines publiés par Salinas. Le caractère spontanément inappréhendable de l'exemple A (« je ne puis me servir de ces seules notes »), où la seconde note représente le quart de la première, par rapport à l'exemple B, « ou les deux dernieres font la moitié de la premiere »,[605] met en évidence la saisie spontanée de la duplication comme un rapport proportionnel dont les propriétés soient musicalement valables :

A B



Œuvres de Descartes, *op. cit.*, p. 93.

Cette conception à la source des usages modernes de la mesure binaire, Heinrich Besseler en voit chez Descartes la première apparition. Or, s'il est difficile de mesurer la connaissance que Descartes pouvait avoir de la théorie rythmique de Salinas, et l'influence qu'a pu avoir cette dernière sur ce type de formulation, il serait regrettable de négliger les parentés évidentes apparaissant entre les conceptions des deux auteurs. Pourtant, le préjugé d'une pensée cartésienne du rythme qui ne connaîtrait aucun précédent perdurera jusqu'aux travaux les plus récents. Pour Theodora Psychoyou, le texte de Descartes est représentatif de « changements dans la perception du temps et, de fait, dans le système de représentation du rythme musical […] essentiels dans la mise en place, à l'aube de l'ère musicale baroque, d'une nouvelle façon de composer et de chanter ».[606] À mon sens, cette priorité accordée à la dimension temporelle du phénomène musical chez Descartes n'intervient pas en rupture totale avec « les canons structurels du discours

---

[604] *Id.*, p. 31 : « Zu ihren Merkmalen in rhythmisch-metrischer Beziehung gehört die 'Paarigkeit' : eine Aufbauordnung mit grundsätzlich zwei Elementen. »

[605] *Œuvres de Descartes*, *op. cit.*, p. 93 ; traduction de Nicolas Poisson, *op. cit.*, p. 56.

[606] Theodora Psychoyou, « De la mesure, du rythme et du statut du temps au XVII^e^ siècle : une nouvelle *rythmopoétique* », in Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Mardaga, Wavre, p. 37.

théorique de son temps »,[607] mais au contraire, en pleine osmose avec eux : à vrai dire, ces canons avaient déjà été passablement bouleversés au cours des décennies précédentes. La réception sur le sol français de la théorie néo-augustinienne du rythme de Francisco Salinas, dont témoignait si bien le traité manuscrit de Nicolas Bergier, avait elle-même été préparée bien en amont par les travaux des académies : le manuscrit anonyme de 1581, lui-même nourri des recherches des humanistes Pontus de Tyard ou Jules-César Scaliger, rend bien compte du niveau de technicité atteint dans la manipulation et l'adaptation des outils métriques en contexte musical, et par conséquent, dans l'entraînement aux perceptions du déroulé rythmique sous forme de segments intégrés et proportionnés, allant du *tempus minimum* fractionné jusqu'à la super-structure strophique, en passant par le pied, le mètre et le vers. Dans l'ensemble de ces sources enfin, les notions de proportion *arsis/thesis* et d'égalité du battement de la mesure gouvernaient la définition même du musical, par contraste avec les manifestations plus prosaïques du rythme. Plutôt que d'une rupture, c'est donc d'une véritable continuité qu'il faut parler dans le cas de Descartes, tout en soulignant l'important changement de focus qu'impliquait chez lui la mise en œuvre du concept d' « imagination ».

Frédéric de Buzon a bien perçu la continuité entre Salinas et Descartes, en la situant au niveau d'une unicité de méthode s'appliquant tant au traitement des hauteurs que des valeurs :

> Nous voyons avec Salinas l'application d'un schéma intellectuel voisin dans le jugement que nous portons, avec le sens et la raison, dans les problèmes harmoniques et les problèmes rythmiques, conçus comme les deux dimensions de la musique. Le cas de Descartes et de l'*Abrégé de Musique* de 1618 a une grande parenté avec cette manière d'analyser le phénomène musical.[608]

De Buzon insiste pertinemment sur ce partage de la science musicale entre l'étude du rythme et celle des consonances, qui fait écho pour nous au thème de la *concordantia* ou *convenientia* entre *harmonia* et *rhythmus* que Salinas puisait déjà chez Aristoxène de Tarente ; surtout, il relève la priorité logique accordée à la rythmique chez Descartes, qui consacre au sujet le troisième chapitre de son traité (*De numero vel tempore in sonis observando*[609]) : selon de Buzon, « l'objet musical cartésien est temporel avant que d'être harmonique. »[610] En cela, il faut rappeler que Descartes suivait une tendance également illustrée par le traité manuscrit de la *Musique spéculative* dû à Nicolas Bergier, dont nous avons vu qu'il prenait essentiellement appui sur le cinquième livre du théoricien espagnol. Aussi de Buzon a-t-il sans doute raison d'accorder à Salinas une influence

[607] *Id.*, p. 55.

[608] Frédéric de Buzon, « Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e siècle », *Revue de Musicologie*, t. 76, No. 2 (1990), (p. 163-172), p. 168.

[609] René Descartes, *op. cit.*, p. 92 ; traduction Nicolas Poisson, « Du nombre & du temps qu'on doit observer dans les sons », p. 55.

[610] *Id.*, p. 168.

plus grande que celle de Zarlino sur la pensée musicale cartésienne, bien que l'un comme l'autre s'effacent derrière sa volonté de faire table rase des autorités :

> Lorsqu'il rédige ces quelques pages, Descartes n'a rigoureusement rien sous la main des grands théoriciens de la musique. Un mot cite Zarlino, quelques formules évoquent bien davantage Salinas, mais ces auteurs n'existent pour Descartes qu'à l'état de souvenir.[611]

Selon Pascal Dumont, cette influence lointaine de Salinas sur Descartes s'aperçoit également dans le traitement de la quarte consonante, même si Dumont force le texte en attribuant à Salinas lui-même l'image d'une quarte « ombre de la quinte » (*quasi umbra quintae*[612]), reprise à la suite de Descartes par Jean-Philippe Rameau : si l'idée est bien présente dans le *De Musica* de 1577, l'expression en revanche n'y figure pas.[613] Par-delà ces communautés d'approche et de conceptions, quelle connaissance effective Descartes pouvait-il donc avoir du texte du théoricien espagnol ? Si un faisceau d'indice nous pousse à admettre que Descartes avait connaissance du traité de Salinas au moins dans les décennies suivant la rédaction du *Compendium*, cette conclusion est plus difficile à étendre à la période précédente : il nous faudra donc revenir au repérage des priorités conceptuelles revendiquées par le texte de 1618 pour étayer cette conviction.

La diffusion de la théorie musicale de Salinas dans les milieux intellectuels hollandais dès le deuxième quart du XVII^{e} siècle semble avoir été suffisamment intense pour atteindre Descartes, qui entretient alors une correspondance régulière avec ces cercles scientifiques. Jacob Golius (1596-1667), professeur de langues orientales, possédait un exemplaire du *De Musica* qu'il fit circuler dans son entourage, et dont le théoricien et musicien Joan-Albert Ban (1597/8-1644) réalisa une copie. Ce dernier, lié amicalement à Mersenne et à Descartes depuis sa lecture enthousiaste du *Compendium musicae*, reviendra lui-même sur cette transmission dans son traité de 1643, et Salinas pouvait constituer une référence commune aux trois correspondants, au même titre que Zarlino, voire à plus juste titre encore.[614] Les concepts rythmiques du *De Musica* figurent d'ailleurs, comme nous le verrons, à l'arrière-plan de la célèbre dispute opposant Joan-Albert Ban à Anthoine Boësset dans la mise en musique d'un même texte poétique, et dont les juges ne seront autres que Mersenne et Descartes. C'est une seconde copie du traité de 1577 que Frans van Schooten le jeune (1615-1660), professeur de mathématiques à Leyde, mit à la disposition de Constantin Huygens (1596-1687) et de son fils Christiaan (1629-1695) dans les années 1640, incitant Constantin, lui aussi correspondant de Descartes, à s'en procurer un original directement

---

611 *Id.*, p. 171.

612 René Descartes, *Compendium*, p. 108.

613 Pascal Dumont (éd.), René Descartes, *Compendium musicae*, Klincksieck, Paris, 1990, p. 153, note 32 ; Francisco Salinas, *op. cit.*, II, 9, p. 55 ; Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris, 1722, p. 11.

614 Joan-Albert Ban, *Kort Sangh-bericht van Ioan Albert Ban Haerlemmer, op zyne ziel-roerende zangen*, Amsterdam, 1643, p. 164 ; *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. VIII, p. 537, note ; Pascal Dumont, *op. cit.*, p. 42 ; Christine van Wymeersch, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Mardaga, Bruxelles, 1999, p. 101.

en Espagne, et donnant lieu à la longue quête de Sébastien Chièze décrite par Rudolf Rasch.[615] Enfin, la proximité de Descartes avec Marin Mersenne et Jacques Mauduit multipliait pour lui les voies d'accès à l'ouvrage : si Descartes ne cite nulle part le théoricien espagnol, pas plus d'ailleurs que les autres auteurs de même acabit, il ne devait pourtant guère échapper lui-même au vif intérêt pour Salinas manifesté par un grand nombre de ses proches et correspondants. À ces suppositions s'ajoute un témoignage formel : celui que Frans van Schooten père rapporte dans un manuscrit commencé en 1632 et comportant, outre des notes sur la géométrie et la dioptrique, une copie du *Compendium* de Descartes.[616] Salinas et Zarlino y sont brièvement cités comme les deux principaux auteurs (« tous deux Italiens », *sic*) qui ont su restituer et corriger la doctrine musicale antique.[617]

Néanmoins, ce dernier indice, ainsi que les témoignages précédents concernant la circulation de l'ouvrage dans les cercles hollandais et parisiens, sont ultérieurs à la rédaction du *Compendium*, et ne permettent pas d'établir formellement l'empreinte d'une lecture de Salinas sur ce texte. La présence du *De Musica* dans la bibliothèque du Collège jésuite de la Flèche, où Descartes fit ses classes, en compagnie de Marin Mersenne, depuis la fondation de l'établissement en 1604 jusqu'en 1612 ou 1614, constituerait un fait probant, mais le catalogue de 1777 récemment édité par Hervé Baudry ne le mentionne pas ; il est vrai qu'il ne donne qu'une idée très imparfaite du fonds originel.[618] Selon Herbert Schneider cependant, la diffusion des ouvrages de Glarean, Tyard, Salinas, Zarlino et Vicentino dans les collèges jésuites français récemment fondés, et à La Flèche en particulier, a probablement eu un rôle dans l'intérêt commun pour les questions musicales manifesté précocément par Descartes et Mersenne.[619] Comme nous l'avons vu précédemment, Mersenne revendique dans ses *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623 l'influence du traité de rythmique de Salinas sur ses propres formulations, et le place aux côtés d'Aldo Manuzio, Jules-César Scaliger et Jacob Micyllus dans la constellation des métriciens modernes, où il apparaît comme l'unique musicien. En comparant le troisième chapitre du *Compendium* de 1618 avec les articles que Mersenne consacre à la question rythmique en 1623, la

615 Rudolf Rasch, *op. cit.*, p. 103-104.

616 Bibliothèque de l'Université de Groningen, *ms 108*.

617 *Œuvres de Descartes*, *op. cit.*, t. X, p. 638 : « Zarlinus & Salinas, ambo Itali, scripsere Musicam, alter latine, alter italice, à mendis veterum expurgatam. »

618 Hervé Baudry, *Une bibliothèque à la fin de l'ancien Régime. Présentation historique suivie de l'édition du catalogue des livres du collège royal de La Flèche (1777)*, La Ligne d'ombre, s.l., 2014, introduction, p. 63-65.

619 Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Tutzing, 1972, p. 230 : « Die ehemalige Jesuitenzöglinge Descartes und Mersenne haben in einem der berühmtesten Kollegs in Frankreich ihre Studien absolviert und u. a. dort die Schriften der großen Theoretiker des 16. Jahrhunderts, Glarean, Zarlino, Vicentino, Salinas, Tyard etc. kennengelernt. ». *Id.*, p. 275 : « In den französischen Jesuitenkollegs, ganz besonders in La Flèche, wo Descartes und Mersenne mit der Musiktheorie in Berührung kamen, wurden die Traktate von Glarean, Tyard, Salinas, Zarlino, Vicentino u. a. für den Unterricht herangezogen. Darin ist einer der wichtigsten Gründe dafür zu sehen, daß Descartes und Mersenne sich so intensiv mit musiktheoretischen Problemen auseinandergesetzt haben. »

communauté d'approche entre ces différents auteurs (Salinas, Descartes et Mersenne) se confirme, mais l'indépendance de Descartes à l'égard de la tradition n'en devient que plus évidente. Mersenne conserve le cadre théorique et critique offert par la tradition antique, et réévalué par le travail des grammairiens et des musiciens humanistes. Ce cadre antique restitué, capable de rendre raison de façon performante des nouvelles manifestations du rythme musical, Descartes le respecte aussi en grande partie, tant dans ses contenus que dans son argumentaire. Cependant, il opère en même temps un léger changement de focus, où prédomine le rôle du sujet auditeur dans la construction des unités de mesure.

La définition du rythme en termes proportionnels reste un horizon théorique indépassable pour Mersenne comme pour Descartes, quoique les formulations employées par les deux auteurs diffèrent, révélant ainsi un certain décalage conceptuel. Le lexique musical de Descartes reste fidèle à une tradition qu'avait pourtant critiquée Salinas et Bergier, et que Mersenne critiquera à son tour. De même qu'il a assimilé la *duplicatio* à la porportion « double » (« ce qui arrive ordinairement, si toute la chanson est composée de 8, 12, 32 ou 64 membres, & davantage, pourveu que toutes les divisions augmentent en proportion double »[620]), contrairement au strict usage des termes arithmétiques préconisé par Salinas, Descartes ne retient du terme *proportio* que l'usage musical dévoyé, dans l'expression *proportio tripla*, alors que Mersenne, à la suite de Salinas, critiquera cet abus de langage servant à désigner une proportion qui est en réalité *dupla*.[621] C'est que Descartes s'applique avant tout à décrire la *mensura* comme un phénomène divisif, quitte à employer les termes les plus courants pour la désigner comme telle à son lecteur, comme dans cet extrait auquel je joins la traduction française de 1668 :

Ex his duobus proportionum generibus in tempore, orta sunt duo genera mensurarum in Musicâ: nempe, per divisionem in tria tempora, vel in duo. Haec autem divisio notatur percussione, vel battutâ, vt vocant, quod fit ad juvandam imaginationem nostram ; quâ possimus facilius omnia cantilenae membra percipere, et proportione quae in illis esse debet delectari. (p. 93-94)	De ces deux sortes de proportions dans le temps, sont venües les deux mesures qui sont en usage dans la Musique ; Sçavoir, par la division en 3 temps, & celle qui se fait en 2 temps. Or cette division, est marquée par un mouvement de la main, qu'on appelle batterie, qui se fait pour soulager nostre imagination, par laquelle on peut connoître plus aisement tous les membres d'une piece, ou chanson, & se divertir en contemplant les proportions qui s'y rencontrent. (traduction de Nicolas Poisson, p. 56)

620 René Descartes, *op. cit.*, p. 94 : « *quod fit, si tota cantilena vel 8, vel 16, vel 32, vel 64, et caetera, membris constet, vt scilicet omnes divisiones a proportione duplâ procedant* » ; traduction Nicolas Poisson, p. 56-57.

621 Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1695 : « *quia mensura tripla est, ut vocant, vel potiùs dupla, quia thesis continet arsim bis* ». Cf *Harmonie universelle*, *Livre VI De l'Art de bien chanter*, p. 400 : « Les Praticiens ne prennent pas les dictions binaire, triple, ternaire, & hemiole &c., lors qu'ils parlent de leurs mesures en leur propre signification, car la mesure binaire, ou double, doit estre composée de 2 notes contre une, par exemple de trois noires, dont on en face deux en baissant, & une en levant, ou au contraire » ; *id.*, p. 402 : « Les Praticiens appellent ce mouvement iambique & trochaïque, mesure ternaire, quoy qu'elle soit plutost double ».

Par ailleurs, Mersenne et Descartes décrivent tous deux le temps rythmique comme un objet où se lisent avec délectation des rapports entre unités qui s'échelonnent. Mais là où chez Mersenne, ce sont des *ictus* successifs qui, parce qu'ils sont par essence analogues entre eux, entretiennent des rapports proportionnels auxquel l'âme s'identifie, l'analogie qu'elle perçoit entre les percussions les organisant au fur et à mesure pour elle en rapports proportionnels, chez Descartes en revanche, ce sont des membres égaux, une fois saisis par l'audition, que l'imagination rassemble en une unité intelligible comme telle : cette activité de l'imagination, capable de construire le temps rythmique en quelque sorte par déduction, et non par une quelconque intuition « platonicienne » des analogies numériques, est vraiment spécifique à Descartes, et c'est sans doute dans ce décalage entre les deux formulations qu'apparaît tout d'abord la modernité du philosophe du *cogito*.

Tunc enim, dum duo prima membra audimus, illa instar vnius concipimus ; dum tertium membrum, adhuc illud cum primis coniungimus, ita vt sit proportio tripla ; postea, dum audimus quartum, illud cum tertio iungimus, ita vt instar vnius concipiamus; deinde duo prima cum duobus vltimis iterum coniungimus, ita vt instar vnius illa quatuor concipiamus simul. Et sic ad finem vsque nostra imaginatio procedit, vbi tandem omnem cantilenam vt vnum quid ex multis aequalibus membris conflatum concipit. (p. 94)	Car alors ayant entendu les deux premiers membres, nous les concevons comme un seul : ayant entendu le troisiéme, nous le joignons avec les deux premiers, ensorte que la proportion est triple : lorsque nous entendons le quatriéme, nous le joignons au troisiéme, & de ces deux derniers, nous n'en faisons qu'un ; puis joignant les deux premiers aux deux derniers, on concevra ces quatre membres ensemble, comme un seul : et c'est ainsi que nostre imagination se conduit jusques à la fin, où elle se represente toute la chanson, comme un corps entier composé de plusieurs membres. (traduction de Nicolas Poisson, p. 57)

Avec le recul que procure la connaissance des termes de la théorie rythmique de Salinas et de l'ensemble de la tradition qu'elle véhicule, la parenté de ces formulations avec cette tradition apparaît clairement au lecteur ; leur originalité n'en ressort que plus fortement : elle repose bien, comme l'avait vu Heinrich Besseler, sur le rôle constructif attribué à l'*imaginatio* dans la saisie des rapports mesurables.

5. Salinas et les autres : les sources de la rythmique chez Marin Mersenne

Il n'est pas exagéré de considérer que les écrits de Marin Mersenne relatifs à la théorie musicale entre 1623 (*Quaestiones celeberrimae in Genesim*) et 1636 (*Harmonie universelle*) représentent l'apogée de la réception française de la théorie rythmique de Francisco Salinas : non seulement le musicien espagnol s'y trouve nommément cité comme une autorité moderne en la matière, mais ses thèmes s'y voient repris et approfondis, et ses procédés d'exposition réactivés. Cependant, si cette réception est réelle et franche, elle ne se fait pas moins dans une dynamique esthétique et intellectuelle singulière qui l'englobe et la dépasse, et qui recouvre l'ensemble des efforts d'explicitation du fait musical en France depuis la fin du siècle précédent. Nous avons vu que le traité anonyme de 1581 témoignait d'un niveau d'élaboration des problématiques rythmiques au moins équivalent à celui de Salinas, sans avoir nécessairement subi son influence. Nicolas Bergier, tout en paraphrasant le cinquième livre de Salinas, s'en approprie les sources, et intègre à son exposé les particularités stylistiques et scientifiques propres à la réflexion française sur le sujet : le texte du théoricien espagnol agit plus sur lui comme un ferment que comme un modèle. Enfin, dans le chapitre que Descartes consacre à la rythmique au début de son *Compendium*, les thèses formulées par Salinas sont aussi invisibles qu'omniprésentes, si intégrées à la réflexion qu'elles en deviennent indiscernables. Si elle devient finalement explicite chez Mersenne, probablement sous l'influence commune de Mauduit, Bergier et Descartes, la référence à Salinas y acquiert d'emblée un caractère topique qui en désamorce en partie l'importance : en le rangeant aux côtés d'Alde Manuce, de Jules-César Scaliger et de Jacob Mycillus parmi les plus grands métriciens modernes, Mersenne honore et fige en même temps la mémoire du théoricien espagnol.

Il nous faut donc considérer les nouvelles perspectives esthétiques dans lesquelles s'intègre cette référence, et prendre en compte leur répercussion générale sur le rapport aux sources antiques et modernes. Chez Mersenne, comme chez son correspondant italien Giovanni Battista Doni à la même époque, la reprise du concept grec de *rhythmopoeia* témoigne d'un contact direct avec les sources antiques, au premier rang desquelles figure le traité d'Aristide Quintilien. Ce terme grec, dont l'italien Francesco Patrizi (*Della Poetica*, 1586) avait déjà retrouvé l'usage, recouvre en grande partie ce que Glarean, Pontus de Tyard, Salinas et l'anonyme du traité de 1581 entendaient par l'expression « art de phonasquie ». Par ailleurs, l'horizon esthétique que représente la *cantilena perfecta*, un vocable que Mersenne retrouve tant chez Aristide Quintilien que chez Martianus Capella, permet la fusion des paramètres quantitatifs, accentuels et intervalliques propres à la confection mélodico-rythmique dans une démarche complète et complexe, visant à créer chez l'auditeur des affections physiologiques précises, dans le prolongement des idéaux de

l'Académie des Valois. Un tel projet implique là encore un rapport renouvelé aux sources antiques, retrouvant l'acception accentuelle tardive des notions d'*arsis* et *thesis* que Salinas et Bergier avaient, quant à eux, volontairement écartée.

5.1. Les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) : une théorie de la *cantilena perfecta*

Pour les besoins de son exposé de l'*ars rhythmica* mené aux articles V et VI des *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Mersenne a rassemblé et synthétisé une série de sources antiques, au premier rang desquelles apparaît le *Peri Mousikè* d'Aristide Quintilien. Le père minime possédait lui-même une copie du traité, et en évoque une édition par l'helléniste et imprimeur du roi Frédéric Morel (« *quem, puto, brevi Federicus Morellus primarius eloquentiae regiae professor in lucem dabit* »),[622] dont circulait semble-t-il de façon manuscrite une traduction latine : ce n'est qu'en 1652 que Marcus Meiboom fera paraître l'ouvrage.[623] Dans le texte de 1623, le nom du musicographe grec se trouve accompagné de ceux de Platon, Aristote, Aristoxène et Bacchius, ainsi que des métriciens Héphestion, Terentianus, Servius et Diomède. Treize ans avant la publication de l'*Harmonie universelle*, Mersenne offre ainsi un premier *compendium* des théories antiques du rythme, renvoyant à Salinas comme à Alde Manuce, Jules-César Scaliger et Jacob Micyllus pour leur regard moderne sur les théories de l'*ars metrica*. Mais c'est à Aristide Quintilien, plus encore qu'à ces auteurs modernes, que Mersenne emprunte ses concepts les plus emblématiques, comme celui de *rhythmopoeia*, qu'il décrit comme une stratégie d'usage de la force rythmique s'appuyant sur une expertise des moyens efficaces pour obtenir les « effets » voulus. Il ne faut pas s'étonner, dit-il, que les musiciens de notre temps obtiennent si peu d'effets remarquables, car ils manquent de *rhythmopoeia* (« *admirari non debeamus, si nostri musici nullum effectum insigne proferunt, cùm rythmopoeiâ careant* ») ;[624] il serait souhaitable pourtant de remédier à ce défaut, car le *melos* en soi reste inefficace, n'étant que matière informe, alors que le *rhythmus* a le pouvoir de donner forme et mouvement à cette matière ; si bien qu'une harmonie imparfaite a plus d'efficacité lorsqu'elle est jointe à un rythme parfait, qu'une parfaite harmonie lorsqu'elle est mise en forme par un rythme imparfait (« *imperfectior concentus perfecto rythmo coniunctus vim maiorem habeat, quàm pefecta harmonia rythmo imperfectiore formata* »).[625] Comme Salinas et Bergier avant lui, Mersenne s'appuie ici sur l'analogie développée par Aristide Quintilien et Martianus Capella entre harmonie, matière et féminité d'un côté, rythme, forme et masculinité de l'autre (« *Harmonica* […] *quae tamen admodum*

[622] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1573.
[623] Marcus Meiboom (éd.), *Antiquae musicae auctores septem, graece et latine*, apud Ludovicum Elzevirium, Amsterdam, 1652.
[624] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1698.
[625] *Id.*, col. 1709.

manca est, ac veluti materia informis, nisi rythmus accedat tanquam forma, pater, & anima »).[626] Marie Formarier a bien repéré l'origine de ce *topos* chez Aristide Quintilien :

> Certains Anciens appelaient le rythme « mâle » et la mélodie « femelle ». La mélodie, de fait, est inerte et informe ; elle a fonction de matière du fait de sa capacité à se prêter à son contraire. Le rythme lui, la façonne et la meut selon un ordre, exerçant la fonction d'agent sur ce qui subit l'action.[627]

Philippe Vendrix a signalé l' « usage renouvelé » de cette métaphore au début du XVII[e] siècle, qui autorise à rapprocher les termes de la querelle entre Artusi et Monteverdi de ces mêmes formulations que l'on peut trouver chez Nicolas Bergier :[628]

> Car encore que la Melodie soit un corps faict par un bon temperamment de voix haultes & basses, & que les intervalles en soient bien recognus par les nombres : si est ce que si la Rime n'intervient la dessus, pour regler & limiter le temps de chascun son, ou de chascune voix, ce ne sera qu'un corps informe & sans ame. Car la Melodie ne donne au chant sinon la matiere, qui est sans figure. Mais la Rime, comme par certain acte virile, introduict la forme dans les sons, en leur donnant des mouvements prompts ou tardifs, & des temps longs ou brefs, selon les regles de l'Art & de la bienseance.[629]

Pour Mersenne également, cette force du rythme, employée à bon escient, et la connaissance de ses effets variés, constituent le principal pouvoir du musicien ; aussi en appelle-t-il à un musicien capable de choisir ses paramètres rythmiques en fonction de l'effet qu'il souhaite déclencher chez l'auditeur :

Quanta verò sit rythmi potestas, & quos effectus rythmorum varietas producat, Musici scire debent, ut illis utantur, si quem effectum nobilem efficere desiderent.	Combien véritable doit être cette puissance du rythme, et quels effets produit la variété des rythmes, c'est ce que doivent savoir les Musiciens, afin de les utiliser, s'ils désirent obtenir quelque noble effet.

Comme les musiciens grecs qui alliaient la pratique du chant à la sagesse, le musicien moderne est appelé à acquérir une série de savoirs scientifiques. Par sa connaissance avancée des analogies entre les proportions des mouvements corporels et celles des mouvements de l'âme, et en particulier par le jeu sur les similitudes entre les rythmes sonores et les rythmes du pouls, le musicien, en véritable médecin, a le pouvoir d'induire des modifications d'état physique et psychologique importantes chez l'auditeur (« *viderint Musici quam analogiam habeat illius pulsus, quem commouere voluerint* »).[630] Mersenne porte ainsi une attention particulière à déceler l'inscription du

[626] *Id.*, col. 1572.

[627] Aristide Quintilien, *De Mus.*, I, 19, 25-30, traduction Marie Formarier, *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Brepols, Turnhout, 2014, p. 27-28 n. 80. « Le fait que le masculin soit la forme et le féminin la matière est une idée exprimée par Aristote dans le *De Generatione Animalium* » (*id.*, p. 28).

[628] Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 376.

[629] Nicolas Bergier, *op. cit.*, p. 98.

[630] Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1697.

rhythmus dans les mouvements du corps les plus cachés : ceux du sang et des humeurs, que traduisent d'un côté les rythmes cardiaques, de l'autre les aspects des différents tempéraments. Des vitesses et des proportions entre les parties du pouls (diastole et systole) dépendent les rythmes de réchauffement et de refroidissement de l'organisme, tout un jeu de polarités qui s'exprimera au travers d'un tempérament particulier (timide, colérique, aimant), et cette proportionnalité entre deux états d'un seul mouvement, c'est précisément le rythme (« *Hunc autem rythmum qualitatum motus distentionis, & contractionis adinuicem proportionem esse definuit* »).[631] Le tempérament, le sexe et l'âge donnant à chaque fois la mesure qui convient à chacun, la proportion entre les deux parties du mouvement sera d'autant plus rationnelle que le corps se trouvera en bonne santé. À la typologie des états du corps répond donc une typologie des rythmes, établie sur une échelle allant de l'arythmie à l'eurythmie.

Les rythmes musicaux peuvent ainsi être classés suivant leur *ethos*, en fonction de leur comportement par rapport à la *thesis* (ceux qui y commencent sont plus calmes que les autres), du rapport entre leurs parties (plus égales elles seront, plus proches de l'élégance et éloigné de l'agitation sera le rythme), et de la longueur de leurs temps (croissant avec leur solennité). Comme chez Salinas, la proportion sesquialtère reçoit ici un traitement particulièrement favorable (« *Si rythmus in sesquialtera ratione fuerit, auditores ad contemplationem, & afflatum divinum praeparat* »).[632] Cette classification des genres de rythme suivant leur *ethos*, tout en s'appuyant à nouveau sur l'autorité d'Aristide Quintilien, s'inscrit également dans une tradition moderne inaugurée par le chapitre final du traité de Salinas, et relayée par les pages centrales du manuscrit anonyme de 1581, les derniers chapitres de la rythmique de Bergier, ou le troisième chapitre du *Compendium* de Descartes.

Mais ici, le musicien a plus de liberté que le poète, suivant le credo rythmicien déjà prononcé par Augustin et réitéré par l'ensemble de la tradition que nous avons retracée, car il peut user de valeurs graduées pour restituer de façon diversifiée les syllabes longues et brèves des poètes :

Sed in hoc differunt, quòd apud poëtas omnes syllabae breues sint eiusdem breuitatis, & omnes longae longitudinis eiusdem, cùm Musici notas habeant, quae breue, breuius, & breuissimum tempus denotent.	Mais ils diffèrent en ce que chez les poètes, toutes les syllabes brèves sont de la même brièveté, et toutes les longues de la même longueur, alors que les Musiciens disposent de notes pour signaler le temps bref, plus bref ou très bref.

En accord avec une esthétique de l' « embellissement » et de la diminution « dont les meilleurs Maistres usent en France », et dont la Proposition XXVIII de l'*Art de bien chanter* fournira des

631 *Ibid.*
632 *Ibid.*

exemples éloquents,[633] Mersenne engage ainsi le musicien à opérer sur la division du « *tempus minimum* » des métriciens, et d'user de valeurs plus brèves que la brève, afin d'obtenir les effets souhaités ; la variété des mouvements possibles s'en trouvera multipliée, et avec elle, la capacité du musicien à mettre en branle les « esprits animaux » des auditeurs :

Ut enim ad hunc affectum perueniat musicus, quod in poësi minimum tempus aestimatur, in 4, octo vel plura minora temporis interualla secat, prout id operae pretium fuerit ad melancholiam dissipandam, & vitales, atque animales spiritus commouendos.	Le musicien, pour obtenir un tel effet, pourra découper ce qui est considéré en poésie comme le temps minimum en quatre, huit ou plus de plus petits intervalles de temps, de manière à ce que tout le prix de son ouvrage tienne à dissiper la mélancolie en mettant en mouvement les esprits animaux et vitaux.

On usera donc de mouvements différents pour déclencher des affects différents, comme la colère ou la joie, et la communication de cet *ethos* dépendra finalement de la puissance rhétorique de l'interprète, qui devra lui-même être investi des affects qu'il voudra susciter. On le voit, la théorie rythmique d'origine augustinienne s'est ici amalgamée à tout un monde de représentations relevant de la médecine, de la physique, et de l'esthétique théâtrale.

D'autres aspects propres à la *rhythmopoeia* font également passer l'influence de Salinas à l'arrière-plan des traditions d'écriture initiées par l'Académie de Baïf, et transmises par l'auteur du manuscrit de 1581. Dans sa fidélité au principe de la proportion étendu à l'ensemble des segments métriques et à l'ensemble de leurs niveaux d'intégration, Mersenne se rapproche singulièrement de l'esprit du manuscrit anonyme et de ses exemples de strophes sapphiques, qui démontraient par ce moyen les possibilités d'alternance de genres rythmiques différents. Le père minime précise ainsi comment les proportions s'observent non seulement dans la comparaison d'une partie d'un pied à une autre, mais aussi dans celle d'un pied entier avec une partie de lui-même, et enfin, exactement comme pour les exemples de 1581, dans la comparaison de deux pieds inégaux successifs : d'un pyrrhique à un spondée apparaît la *subdupla* ; d'un spondée à un iambe, l'*epitrita* ; d'un molosse à un dactyle, l'*hemiolion*.

Par ailleurs, la connaissance des analogies entre ces proportions et celles qui définissent les consonances harmoniques assure au musicien un pouvoir d'action merveilleux (« *proportio pedum, & consonantiarum iungi potest* ») :[634] suivant le principe de *concordia* ou *convenientia* entre *harmonia* et *rhythmus*, que Salinas, on s'en souvient, puisait chez Aristoxène de Tarente, les proportions se révèlent être de genre égal, double ou sequialtère aussi bien dans les pieds rythmiques que dans les consonances (« *in ipsi pedibus harmonicas proportiones inclusas* »).[635] Mersenne appelle alors de ses

633 Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Livre VI De l'Art de bien chanter*, p. 410 et suivantes.
634 Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1575.
635 *Ibid.*

vœux la jonction entre rythme harmonique et rhythme poétique, manifestant ainsi le pouvoir de la *numerosa melodia*.

Mersenne emprunte à Martianus Capella le vocable de *cantilena perfecta* (« *cùm ait perfectam cantilenam effici, dum corporis motum, sonorum, modulandique rationem cum verbis apta modis ratio colligarit* »),[636] un concept situé à l'intersection d'une multiplicité de compétences, et visant l'union parfaite du verbe et du chant. Pour Mersenne, la question de l'accentuation en particulier constitue un paramètre jusqu'ici trop négligé par la théorie. Pourtant, sa connaissance est indispensable au musicien, dont la mission est bien de conformer toutes les dimensions du son aux énergies du texte, afin de mieux toucher l'auditeur. Le minime s'appuie à nouveau sur l'autorité des Anciens pour démontrer combien cette connaissance était importante dans l'Antiquité : sa référence à Martianus Capella lui permet ainsi d'étendre aux mouvements intervalliques, et non seulement à la place des syllabes ou à leur longueur, le devoir d'observation du mouvement *arsis-thesis* ; en matière de rythme, explique-t-il, le choix du mètre ne suffit pas, mais doit être accompagné de la connaissance de son *arsis-thesis* appliquée non seulement à la battue, mais aussi au mouvement de la voix (*elevatio/depositio vocis*). Or, Mersenne constate que le paramètre accentuel, pourtant attesté chez les Grecs, n'est pas suffisamment conceptualisé par les modernes, et que seule la définition de l'*arsis-thesis* comme mouvement de la main ou du pied (mesure, *compás*) est acceptée.

L'acception mélodique des termes *arsis-thesis* se trouvait, on s'en souvient, effectivement rejetée par Salinas et par Bergier, au nom de l'autonomie de l'objet de la science rythmique, qui n'est concernée que par le mouvement temporel ; cependant, l'un comme l'autre accordaient une légitimité à l'accentuation mélodique, en reportant son évaluation à l'étude du mouvement local. Salinas admettait même qu'une acception accentuelle pouvait sans doute être accordée à ces termes, en admettant que l'objet qu'ils recouvraient alors ne concernait pas la rythmique à proprement parler. On pourra constater le décalage introduit par Mersenne dans la conceptualisation du phénomène rythmique en comparant son texte à celui de Salinas :

Differunt autem arsis et thesis, quas rhythmica considerat, et Aristides Rhythmi passiones appellat, ab his, quae in harmonica considerantur : quoniam in rhythmica sunt leuatio et positio manus, vel pedis : in harmonica vero sublatio et positio vocis aut soni, quae non in temporis longitudine et breuitate, sed in vocis acumine et grauitate consistunt, et potius ad accentuum considerationem, quam ab syllabarum pertinent quantitatem. Vnde saepe contingit, vt cum manus	L'*arsis* et la *thesis* telles que les considère la rythmique, et qu'Aristide appelle « *passiones* », sont différentes de celles que considère l'harmonique, puisqu'en rythmique elles sont l'élévation et l'abaissement de la main ou du pied, alors qu'en harmonique elles sont l'élévation ou l'abaissement de la voix ou du son, et qu'elles consistent alors non pas dans la longueur ou la brièveté des temps, mais dans l'acuité ou la gravité des sons, et conviennent mieux à la considération de l'accent

[636] *Id.*, col. 1693.

ponitur, vox attollatur, et contra : quas videntur Terentianus et eius sectator Victorinus confundere, cum eas in pedibus examinant. Nos autem hic non de his, quae ad harmonicam pertinent, sed de illis, quae ad rhythmicam spectant, agimus. (Salinas, *De Musica*, V, 4, p. 242)	qu'à celle de la quantité syllabique. D'où il arrive souvent que l'on baisse la main quand la voix monte, et inversement, ce qu'ont confondu Terentianus et à sa suite Victorinus, qui les ont tous deux observés dans les pieds. Pour nous, nous ne traitons pas ici de ce qui concerne l'harmonique, mais de la rythmique.
Licet ergo arsis, & thesis in rhythmica manus, & pedis eleuatio esse videatur, quam à Gallis mensuram, ab Hispanis et Italis compassum vocari aiunt ; in harmonica tamen est sublatio, et positio vocis, aut soni, quae non in temporis longitudine, & breuitate, sed in vocis acumine, et grauitate consistunt, & potiùs ad accentuum considerationem, quàm ad syllabarum pertinent quantitatem, unde saepe contingit, ut cùm manus tollitur, vox deprimatur, & contra. (Mersenne, *Quaestiones*, col. 1693)	En rythmique, on peut voir l'*arsis* et la *thesis* comme l'élévation de la main et du pied, que les Français appellent *mensura*, et les Espagnols et les Italiens *compassus* ; en harmonique cependant, c'est le haussement ou l'abaissement de la voix ou du son, et elles consistent non pas dans la longueur ou la brièveté des temps, mais dans l'acuité et la gravité de la voix, et relèvent plutôt de l'étude de l'accent que de celle de la quantité syllabique, d'où il arrive souvent que l'on baisse la main quand la voix monte, et inversement.

Salinas et Mersenne opèrent bel et bien une distinction semblable, mais là où Salinas insiste sur la différence d'acception des mêmes termes, Mersenne met en valeur l'homonymie des phénomènes. C'est pourtant au nom de la rigueur philologique que Giovanni Batista Doni fera part à Mersenne de son désaccord sur cette interprétation mélodique des termes *arsis-thesis* :

> Au reste il faut que je vous die un mot touchant l'*arsis* et *thesis*, car vous croyez, comme la pluspart des gens, que ces mots ne signifient autre chose ché le haussement et abbaissement de la voix vers l'aigu et le grave. Mais il est tout certain que les Anciens n'entendoient autre chose que l'elevation et petition de la main ou du pied, selon qu'ils battoient la mesure ; et d'autant plus cela est certain que les Anciens avoient les propres termes pour signifier le premier, c'est à sçavoir *anesis* et *epitasis*, comme l'on apprend expressement des *Elements harmoniques* d'Aristoxene au premier Livre.[637]

Selon Philippe Vendrix, cette méprise constitue un défaut majeur dans la théorisation des langages musicaux issus de l'esthétique mesurée :

> La pierre d'achoppement des théoriciens de la musique mesurée a été la confusion dans l'interprétation de l'*arsis* et de la *thesis*. Mersenne y succombe en associant l'accent non seulement à une donnée de rythme mais aussi à une donnée de hauteur. Sans doute est-ce l'utilisation du mot *vocis* dans la définition qu'en avait donné Martianus Capella qui avait jeté le trouble dans les esprits et que Marius Victorinus et Terentianus Maurus confirment.[638]

Cette prétendue « confusion », également dénoncée par Doni dans sa correspondance avec Mersenne, ne serait-elle pas plutôt la prise en considération de l'homonymie des termes, qui répondrait au besoin d'inclure le paramètre accentuel dans la science de la composition musicale, et ce faisant, d'établir un lien organique entre rythme, accent et mélodie ? En réalité, Mersenne

[637] *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. V, lettre 524 de Doni à Mersenne (10 décembre 1635).
[638] Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 380.

souhaite justement mettre en avant la double acception des termes, et trouve dans cette homonymie une solution particulièrement efficace pour unifier les paramètres de la *cantilena perfecta*. Le rythme ne concerne pas seulement l'*arsis-thesis* comme équivalentes au mouvement cardiaque (« *nonnulli satis opportunè pulsus motibus, qui [susolè] & [diasolè] vocantur, [arsin], & [thesin] confuerunt, quando de rhythmica quaestio est* »),[639] mais l'ensemble des paramètres qui permettent l'adaptation parfaite d'un vers sur un chant (« *certum enim est cantum aliquem esse, qui his, aut illis versibus magis, quàm ullus alius congruat* »),[640] le placement adéquat d'une syllabe sur un mouvement de la main (« *hanc aut illam syllabam arsi, vel thesi certâ efferendam esse, ut suum effectum sortiatur* »),[641] et surtout le choix du mouvement intervallique entre deux positions de la main, d'une si grande importance pour mettre en mouvement les affects aussi efficacement que le faisaient les Grecs :

Id Graeci foeliciter egerunt, quibus addere possumus accuratè perspiciendum esse, quomodo ab una arsi ad thesim, vel à thesi ad arsim progrediendum fit, quandoquidem aliud est per ditonum, quàm per tonum, & per diapente quàm per diapason saltare. (Mersenne, *Quaestiones*, col. 1693)	Les Grecs ici ont heureusement procédé, auxquels nous pouvons ajouter le clair examen montrant comment l'on peut précisément progresser d'une *arsis* à une *thesis*, ou d'une *thesis* à une *arsis*, puisqu'il est différent d'y sauter par un diton ou par un ton, par un diapente ou par un diapason.

L'horizon esthétique ainsi défini par la théorie de la *cantilena perfecta*, avec sa double acception des termes *arsis* et *thesis*, fournira l'ensemble des critères de jugement dont se serviront Mersenne et Descartes au cours de la dispute musicale opposant en 1640 Joan-Albert Ban à Anthoine Boësset pour la mise en musique d'un même poème, *Me veux-tu voir mourir*.[642] La théorie rythmique de Salinas, si elle forme encore l'arrière-fond conceptuel réunissant ces interlocuteurs, s'y trouve dépassée dans une approche globale du discours musical, combinant les procédures de la *rhythmopoeia* à des considérations linguistiques et à des enjeux rhétoriques propres à l'esthétique de l' « air de cour ». La manière dont Ban annote la version musicale de Boësset est révélatrice de l'extension de ces procédures à l'ensemble des paramètres musicaux, où la question de la quantité n'intervient que comme un recours pour suppléer à l'impossibilité momentanée d'une accentuation mélodique. Aux yeux de Ban, Boësset commet un véritable péché contre la langue française en réalisant un intervalle ascendant sur les deux dernières syllabes du mot « cruelle », et en allongeant son « e » final ; il formule deux propositions visant à corriger cette erreur, en superposant dans son exemple les notations métrique, mélodico-rythmique et accentuelle : [643]

639 Marin Mersenne, *Quaestiones*, col. 1693.
640 *Ibid.*
641 *Ibid.*
642 Daniel P. Walker, « Joan Albert Ban and Mersenne's Musical Competition of 1640 », *Music and Letters*, n° 57, 3 (1976), p. 233-255.
643 *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. X, p. 28, lettre 909 de Joan-Albert Ban à Mersenne (20 août 1640).



Anthoine Boësset, deuxième partie de l'air « Me veux-tu voir mourir »



Corrections proposées par Joan-Albert Ban

En prenant parti pour Boësset contre la solution de Ban, Mersenne s'appuie significativement sur des principes de licence poétique qu'il a rencontrés chez tous les auteurs de la tradition métrique, mais il les mêle à des justifications regardant le tempérament national, l'énergie passionnelle ou l'usage rhétorique des figures :

> L'onzeᵉ faute est la diction *cruelle*, qu'il explique par la quinte : cette exclamation seroit peut-estre reçüe en Italie, d'où il semble avoir apris ces duretez et ces violences dans les airs que l'on y chante ; mais […] les François representent leurs passions avec moins de violence […] et puis l'on peut fort bien exprimer la cruauté en faisant monter, et mesme en allongeant la sillabe, qui devoit s'abaisser et estre brieve, afin de montrer que la cruauté est contre la nature et qu'elle met tout en désordre, comme fait le foudre quand il brise les arbres et qu'il renverse tout ce qu'il rencontre. Et lorsque l'on finit une periode, ou que l'on est à la fin ou à la moitié d'un vers, l'on peut alonger les sillabes brieves, comme scavent les poëtes.[644]

5.2. La référence à Salinas dans l'*Harmonie universelle* (1636)

L'*Harmonie universelle* représente bel et bien, au cœur du XVIIᵉ siècle français, la plus profonde et influente réception des théories néo-augustiniennes formulées en 1577 dans le *De Musica* ; mais simultanément, l'ouvrage témoigne d'un rapport aux sources anciennes et modernes arrivé au stade de pleine maturité, où les procédures philologiques ont mis à jour une multiplicité d'approches, synthétisées et mises au service d'une ambition esthétique conforme aux singularités nationales, qui affectent tant le régime accentuel d'une langue que les équilibres physiologiques d'un tempérament.

Salinas et Zarlino, que Charles Guillet (fin XVIᵉ-1654) appellera en 1647, dans son traité manuscrit, les deux « Phares harmoniques »,[645] sont également les deux théoriciens modernes les

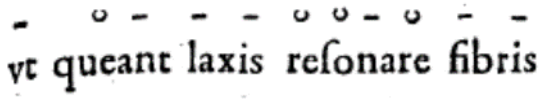
[644] *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. X, p. 247-248, lettre de Mersenne à Huygens (14 novembre 1640).

[645] Charles Guillet, *Institution harmonique divisée en trois livres*, 1647 (Österreichische Nationalbibliothek, Vienne, Mus.Hs.2376 Mus). La dédicace au gouverneur des Pays-Bas Leopold Wilhelm désigne Zarlino et Salinas comme

plus cités dans l'*Harmonie universelle* avec vingt-huit références pour le premier, et trente-six pour le second.[646] Mais à la différence de Zarlino, Salinas constitue un repère pour les deux branches de l'art musical. Si Mersenne fait appel à lui, tout en critiquant parfois ses positions, pour un certain nombre de questions touchant la science harmonique, comme pour le tempérament égal du luth, la division enharmonique du diapason, ou le statut des tierces et des quartes, à plus forte raison s'appuie-t-il sur son autorité pour les sujets qui concernent la science rythmique, considérée par Mersenne, dans la droite ligne des traités précédemment évoqués, comme étant d'une importance supérieure :

> Le mouvement des chansons est la principale partie du chant, & celle qui a le plus d'energie, & de force sur l'Auditeur, que toutes les autres choses qui font & qui accompagnent le chant ; de sorte que qui sçait donner les vrais mouvemens, sçait la meilleure partie de la Musique, & la regle la plus necessaire de toutes celles qui servent à faire des chants.[647]

À la lecture du *Livre des chants* et de l'*Art de bien chanter*, il est facile de voir comment les livres de rythmiques de Salinas, auxquels Mersenne fait explicitement référence, ont été digérés, assimilés, et amalgamés aux paradigmes stylistiques du XVII[e] siècle. Certes, dans le *Livre second des chants*, Mersenne réitère les analogies fondatrices entre rythmique, géométrie et arithmétique (« le temps brief est dans les mouvemens ce que le point est dans la Geometrie, ou l'unité dans les nombres »),[648] et illustre d'abord l'emploi du langage métrique à l'aide de l'hymne *Ut queant laxis*, à laquelle il applique la forme classique du vers sapphique :



(*Second Livre des Chants*, p. 79)

Mais le lecteur devra se contenter pour l'instant de ce seul exemple d'origine classique, car le vocabulaire et la sémiotique de l'*ars metrica* n'ont pas vocation, selon Mersenne, à orner notre érudition, mais bien à fournir un ensemble de procédés d'analyse et d'outils de composition englobés sous le terme de *rhythmopoeia*, définie comme « l'Art de faire de beaux mouvemens sur toutes sortes de sujets ».[649] Aussi la notation par brèves et longues se trouve-t-elle immédiatement appliquée à l'ensemble des « danseries » en usage, au premier rang desquelles viennent la *Passemezze* et la *Pavanne* qui toutes deux marchent « sur le mesme pied », correspondant au second

« les Phares harmoniques » (Dédicace, f° 2, cité par Herbert Schneider, *op. cit.*, p. 190). L'ouvrage fut offert au collège Jésuite viennois fondé par Leopold (Leopoldinum Neostadii Austriae). Guillet s'appuie notamment sur Salinas pour défendre la classification de la quarte comme consonance imparfaite (f° 255, selon Herbert Schneider, *op. cit.*, p. 212).

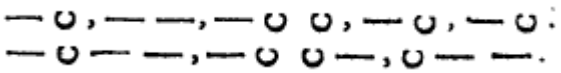
646 Laurent Guillo, *op. cit.*, p. 77.

647 Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, *Second Livre des Chants*, p. 99.

648 *Id.*, p. 79.

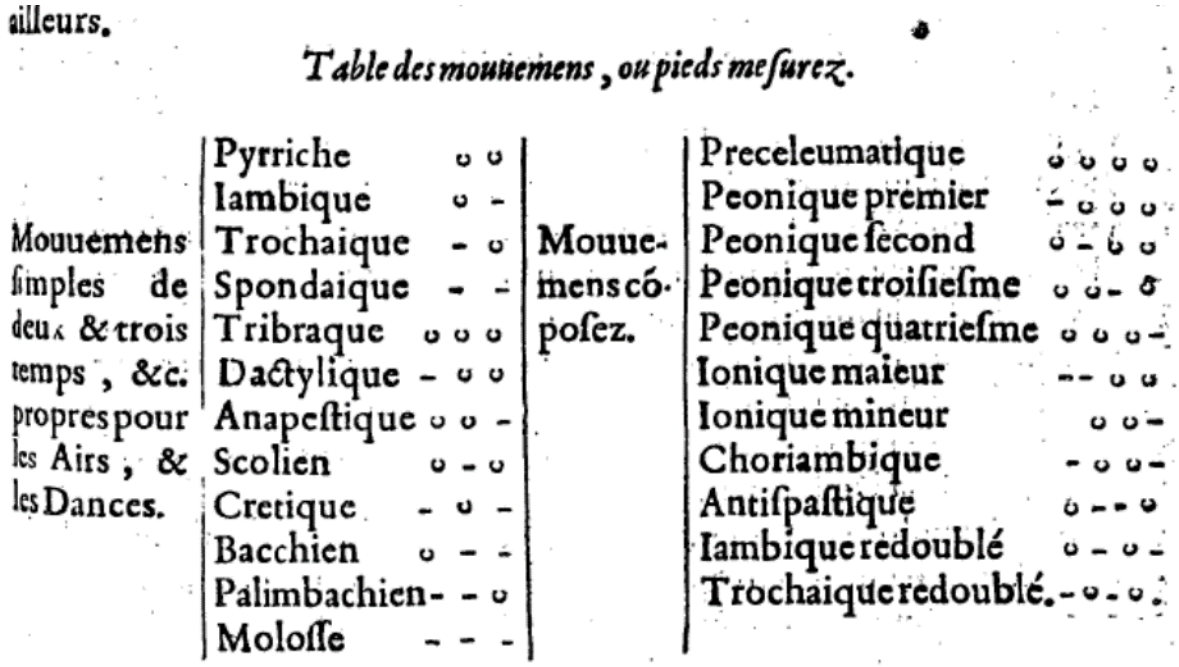
649 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, p. 401.

hémistiche du vers sapphique vernaculaire (ᴗᴗᴗᴗ — —).[650] Lorsqu'il appliquera finalement les mêmes procédés pour décrire les vers classiques et leurs avatars vernaculaires dans le traité de l'*Art de bien chanter*, Mersenne prendra soin de relier ces descriptions d'apparence scolaire aux préoccupations quotidiennes des compositeurs, comme lorsqu'il propose deux césures différentes pour le vers sapphique « afin que les Compositeurs d'airs & de balets voyent à quelles dances elles se peuvent rapporter » :



(*L'Art de bien chanter*, p. 391)

Enfin, en dressant l'alphabet complet des « mouvemens, ou pieds mesurez » sur deux colonnes, faisant apparaître la distinction entre pieds *simples* et *composés* sur laquelle l'anonyme de 1581 insistait plus que Salinas, Mersenne ne cherche qu'à établir des modèles d'organisation de durées « propres pour les Airs & les Dances » :



ailleurs.

Table des mouuemens, ou pieds meſurez.

Mouuemens ſimples de deux & trois temps, &c. propres pour les Airs, & les Dances.	Pyrriche ᴗ ᴗ Iambique ᴗ – Trochaique – ᴗ Spondaique – – Tribraque ᴗ ᴗ ᴗ Dactylique – ᴗ ᴗ Anapeſtique ᴗ ᴗ – Scolien ᴗ – ᴗ Cretique – ᴗ – Bacchien ᴗ – – Palimbachien – – ᴗ Moloſſe – – –	Mouuemens cõpoſez.	Preceleumatique ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ Peonique premier – ᴗ ᴗ ᴗ Peonique ſecond ᴗ – ᴗ ᴗ Peonique troiſieſme ᴗ ᴗ – ᴗ Peonique quatrieſme ᴗ ᴗ ᴗ – Ionique maieur – – ᴗ ᴗ Ionique mineur ᴗ ᴗ – Choriambique – ᴗ ᴗ – Antiſpaſtique ᴗ – – ᴗ Iambique redoublé ᴗ – ᴗ – Trochaique redoublé. – ᴗ – ᴗ

(*Second Livre des Chants*, p. 179)

L'empreinte des nouvelles conceptions esthétiques sur l'héritage métrique, manifeste dans le *Livre des chants*, est cependant plus nette encore dans l'*Art de bien chanter*, où le chapitre traitant « de la Rythmique, ou des mouvemens mesurez, de la Prosodie, & de la Metrique »[651] est significativement précédé par une théorie « De la Musique Accentuelle » :[652] l'auteur a d'ailleurs

[650] *Id.*, *Second Livre des Chants*, p. 164.
[651] *Id.*, *L'Art de bien chanter*, p. 374.
[652] *Id.*, p. 365.

soin de souligner l'originalité de cette introduction de la question de l'accent dans la théorie musicale, en concédant que « cette partie de Musique semblera peut estre nouvelle à plusieurs ». Encore cet ordre de présentation et cette promotion du paramètre accentuel semblent-ils cohérents avec les orientations amorcées treize ans plus tôt dans les *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, où en réhabilitant l'acception mélodique des termes *arsis-thesis*, Mersenne avait cherché à amalgamer les effets de durée et de hauteur dans un projet commun : mettre en mouvement les « esprits animaux », selon une recette propre à chaque tempérament et à chaque nation. Le traité de 1636 s'inscrit dans la même ambition, en expliquant en quoi « les accents font reconnoistre de quel pays l'on est, & quelquefois le temperament & l'humeur »,[653] mais aussi comment « chaque passion & affection de l'ame a ses accens propres ».[654]

Enfin, la quatrième partie de l'*Art de bien chanter*, où Mersenne « monstre la maniere de reduire toutes sortes de pieds metriques, ou de mouuemens mesurez en vers, afin de joindre la Rythmique à l'Harmonie »[655] en s'appuyant explicitement sur Salinas, concentre cependant l'essentiel de son propos sur le thème de l'*ethos* rythmique, que le théoricien espagnol n'évoquait qu'au tout dernier chapitre de son septième livre. La définition de la science rythmique proposée par Mersenne en ouverture de ce chapitre est emblématique de cette orientation du discours en direction des problématiques oratoires propres à l'esthétique baroque :

> La Rythmique est un Art qui considere les mouuemens, et qui regle leur suite et leur mélange pour exciter les passions, et pour les entretenir, ou pour les augmenter, diminuer, ou appaiser. Cette description contient les principaux effets et le plus haut dessein de la Rythmique, soit qu'on la considere speculatiuement, ou entant que Pratique, car ceux qui en usent sur les Tambours et les Trompettes, aux dances et balets, dans les Chants, et dans les vers, et cetera n'ont point d'autre intention que de plaire aux auditeurs et aux spectateurs, ou de les exciter à quelque passion ou affection, soit de joye ou de tristesse, et d'amour, ou de haine, et cetera.[656]

Ce rapport oratoire au rythme musical autorise une multiplicité de décisions pour la *rythmopoeia* des vers français, justifiant une esthétique du récit « libre », qui plonge ses racines dans les conceptions rythmiques de l'Académie de poésie et de musique. Nous avons vu comment les airs d'Anthoine de Bertrand ou les psaumes de Mauduit soulignaient à plaisir les irrégularités rythmiques propres aux alternances de spondées et d'iambes, ne se refusant pas à modeler exactement le rythme musical sur les licences du rythme poétique ; nous avons relevé, dans les exemples du traité anonyme de 1581, la volonté de faire apparaître des alternances de mesures inégales, « sauvées » par les relations proportionnelles s'établissant entre elles ; nous avons partout repéré la même insistance sur la variété rythmique autorisée par l'usage des figures plus brèves

653 *Id.*, p. 366.
654 *Id.*, p. 367.
655 *Id.*, p. 375.
656 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, p. 375.

que la brève, ou plus longues que la longue ; enfin, nous avons vu croître l'importance des paramètres accentuels et oratoires dans les décisions concernant aussi bien l'agencement des durées que la détermination des hauteurs. Si « les Musiciens de chaque Royaume » sont appelés par Mersenne à avoir « leur poësie metrique »,[657] les musiciens français, travaillant une langue dont les accents toniques ou quantitatifs ne sont pas strictement définis, auront cependant l'avantage de revendiquer en la matière « une pleine liberté » :

> Si les Compositeurs vouloient reduire leurs Airs à la Rythmique des Grecs, il seroit aysé de leur donner la manière, puis que Terentianus, Ephestion, sainct Augustin & plusieurs autres nous ont laissé la mémoire de toutes leurs sortes de pieds & de vers : mais il semble que l'experience a fait voir qu'ils ne s'accommodent pas bien à cet art, & que la Musique Françoise demande une pleine liberté, sans s'astreindre à aucune sorte de Poësie reglée.[658]

Le style rythmique adapté à la langue et au tempérament français se définit donc de manière négative par son indiscipline au règlement de la mesure, et de manière positive par son usage immodéré des licences, également illustré, chez les Grecs, par les odes pindariques, ou encore par son astreinte à la mesure de chaque pied, voire de chaque syllabe longue ou brève :

> Après avoir monstré la manière de chanter la Poësie Grecque & Latine, il faut ajouter la methode de reduire la Françoise à une aussi grande perfection ; ce qu'il est aisé de faire, si l'on use des mesmes licences que les Grecs, en se servant des vers mesurez par pieds, ou par syllabes longues & briefves, comme eux.[659]

Finalement, le statut du traité de rythmique de Salinas se trouve à la fois consacré et partiellement dévalué dans l'*Harmonie universelle*, qui a vocation à en rendre la lecture en partie superflue : Mersenne renvoie certes à Salinas pour y observer le détail des constructions poético-musicales « à l'antique », mais le place à un rang secondaire par rapport au bénéfice apporté par la lecture de son propre traité, grâce auquel « on entendra aisément » le contenu des sources antiques. Cette fois, le premier nom apparaissant dans l'ordre de ces sources antiques est celui de saint Augustin :

> Or j'espere que l'on entendra aisément les six livres de la Rythmo-Metrique de sainct Augustin, et ceux de Terentian, d'Ephestion, d'Aristide Quintilien, de Martianus Capella, et des autres, par la lecture de cette quatriesme partie, laquelle contient tout ce qu'ils ont de meilleur et de plus considerable sur ce sujet.[660]

Tout se passe comme si la campagne publicitaire menée par Salinas en faveur du traité d'Augustin, dont il déplorait qu'il restât tant ignoré, avait finalement porté ses fruits : en renvoyant son lectorat latiniste au *De Musica* de l'évêque d'Hippone, Mersenne réactive le *topos* de

---

657 *Id.*, p. 410.
658 *Id.*, *Second Livre des Chants*, p. 180.
659 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, p. 419.
660 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, p. 375.

la « vanité apparente » de l'*ars metrica*, lié, on s'en souvient, au thème de l'ascension de l'âme « *per corporalia ad incorporalia* » glosé par saint Augustin ; il émet le souhait que la lecture de l'*Harmonie universelle* provoque une émulation similaire, et que l'observation des « mouvemens rythmiques » apparaisse finalement comme une « récréation » qui « esleve l'esprit à Dieu » :

> Or ceux qui entendent le Latin receveront un singulier plaisir à la lecture des six livres que sainct Augustin a fait de la Musique, & verront l'estat qu'il fait des mouvemens Rythmiques, comme il les trouve, & les remarque en toutes choses du monde, & comme il esleve l'esprit à Dieu par leur moyen ; c'est ce que je desire semblablement que facent ceux qui liront ces livres des Chants, afin qu'il n'y ait nulle recreation, d'où l'on ne tire du secours pour porter la volonté à son devoir, qui consiste particulierement à adorer les Decrets eternels de la Divine majesté.[661]

[661] *Id.*, *Second Livre des Chants*, p. 180.

Conclusion : la permanence d'une typologie des styles rythmiques

On se souvient que Salinas, à la fin du cinquième et au début du sixième livre du *De Musica*, proposait une lecture des répertoires de son temps fidèle aux catégories antiques du « rythme » et du « mètre », et cohérente avec les classements opérés par les éditeurs de recueils instrumentaux de la même période. D'un côté, on cherchait à isoler les répertoires où la puissance du rythme tend à se libérer du mètre, en déroulant son imprévisible tissu sonore sur un complexe de battues toujours égales, comme dans les genres instrumentaux apparentés à la fantaisie ou au *tiento*. De l'autre, on voulait caractériser les répertoires de *discantus* sur basse obstinée ou les autres genres métriques apparentés et de plus en plus prisés, où s'impose une conception cyclique du temps, dont l'organisation intégrée en segments proportionnels s'illustre dans une battue mesurée selon des états bien différenciés. En laissant la place, entre ces deux grands pôles, aux styles mixtes de la messe, du motet, du madrigal et de la chanson française, Salinas fournissait aux principaux genres musicaux de son siècle des clés de lecture essentiellement rythmiques, permettant de déceler en eux ce qui relevait de chacune des deux autres catégories. Enfin, l'ensemble de cette typologie était soumis à l'estimation de son impact sur l'auditeur, reposant sur la valorisation de la simplicité métrique, susceptible d'être universellement appréciée, et sur la critique de la complexité rythmique, dont l'hermétisme n'intéresse que les savants.

Comment se perpétue, à la fin de la période considérée, cette grande tripartition des styles rythmiques que nous avions repérée chez Salinas, et qui permettait de classer les répertoires comme relevant soit de la *musica rhythmica*, soit de la *musica metrica*, soit d'une troisième catégorie mixte ? Au cours de la période que nous avons considérée, l'évolution des styles propre à la musique française est venue bouleverser cette typologie, et les auteurs parviendront même à intégrer au tableau une nouvelle catégorie qui déborde le cadre fixé par Salinas, en direction d'une liberté métrique à laquelle sa théorie ne laissait guère de place. Simultanément, le critère de classification par la forme de la battue s'est enrichi d'un degré supplémentaire, où l'on ne bat pas par « mesure réglée », mais « quasi à chaque note », ce que ces auteurs désignent par l'expression « mesure d'air ». Cette expression semble convenir au style libre des « airs de cour » où la musique, malgré les barres de division qui en séparent parfois les vers, est littéralement « sans mesure », comme le dit en 1593 Chastillon de la Tour, dans l'avertissement au lecteur de son recueil d'airs spirituels.[662]

Dans le *Second Livre des Chants* de son *Harmonie universelle*, Mersenne se plie à énumérer diverses typologies de genres musicaux en relevant « les divisions et les especes des Chants & des Airs

[662] Guillaume de Chastillon de la Tour, *Airs […] sur plusieurs poemes saints et chretiens*, Jacques Mangeant, Caen, 1593, « Au lecteur », f° 3r.

dont usent les Musiciens ».[663] Il rassemble à cette occasion une série de critères de classification, qui vont du plus général au plus spécifique, et de l'harmonique au rythmique. Plus le critère de classification engage des données d'ordre rythmique, plus grande apparaît la diversité des catégories qu'il offre au recensement, et plus pertinente semble cette division aux yeux de Mersenne. D'abord classés en trois genres (diatonique, chromatique, enharmonique), puis en douze modes, puis « en autant d'especes que les passions », les chants et les airs peuvent encore être analysés « suivant les differentes especes des vers & des mouvemens dont les anciens Poëtes & Musiciens ont usé ».[664] La typologie qui est finalement adoptée par Mersenne fait se superposer, dans la droite ligne des conceptions de Salinas, des critères de comportement rythmique et des critères de diffusion : plus la musique est savante et « enrichie de toutes les subtilitez de cette science », plus elle est réservée à un public averti ; à l'inverse, facilité et simplicité seront les gages d'une médiatisation à grande échelle.

> La chanson que l'on appelle Vaudeuille est la plus simple de tous les airs, & s'applique à toute sorte de Poësie que l'on chante note contre note sans mesure reglee & seulement selon les longues & les breves qui se trouuent dans les vers, ce que l'on appelle mesure d'airs ; sous laquelle sont compris le plein chant de l'Eglise, les Faux bourdons, les airs de Cour, les Chansons à danser & à boire, & les Vaudevilles, & n'y a souvent que le seul Dessus qui parle […]. Or cette grande facilité fait appeller les chansons Vaudevilles parceque les moindres sont capables de les chanter, d'autant que l'autheur n'y observe pas ordinairement les curieuses recherches du contre-point figuré, des fugues & des syncopes, & se contente d'y donner un mouvement & un air agreable à l'oreille ; ce que l'on nomme du nom d'air, comme de sa principale & presque seule partie : au lieu que le Motet ou la Fantaise est une pleine musique figurée, & enrichie de toutes les subtilitez de cette science. […] Quant aux danceries, il y a plusieurs especes qui appartiennent à la Musique Metrique, d'autant qu'elles sont sujettes à de certaines mesures, ou pieds reglez & contez.[665]

Malgré le léger flou de cette catégorisation, il est aisé d'en repérer les grandes évolutions par rapport à celle de Salinas. Tout d'abord, Mersenne rajoute au tableau la colonne de la « mesure d'air », absente chez Salinas, qui reléguait les constructions rythmiques irrégulières par-delà les frontières de la pure musicalité. Le fait que cette catégorie fût désignée par le même terme (« air ») qui servait à Salinas à illustrer au contraire la catégorie du rythme pur (« *aer* », « *ayre* ») relève d'un processus de glissement sémantique tout à fait révélateur des adaptations dont la théorie rythmique de Salinas fait l'objet en contexte français, et que nous avions déjà repéré chez Nicolas Bergier. À l'inverse, Mersenne a fondu en une seule catégorie les styles de la fantaisie et du motet, que Salinas distinguait, car pour lui le premier incarnait la force du rythme pur libéré du mètre, alors que le second, comme la messe, la chanson française ou les répertoires apparentés, introduisait dans le tissu rythmique des paramètres métriques à la fois aisément identifiables et volontairement brouillés. Finalement, seule la dernière catégorie évoquée, celle des « danceries »,

[663] Marin Mersenne, *Second Livre des Chants*, p. 94.
[664] *Id.*, p. 95.
[665] Marin Mersenne, *Second Livre des Chants*, p.164.

reste fidèle à la conception que Salinas se faisait de la *musica metrica*, en englobant dans ses « mesures, et pieds reglez & contez », par ailleurs finement décrits par Mersenne, les « Passemezzes, les Pavannes, les Allemandes, les Gaillardes, les Voltes, les Courantes, les Sarabandes, les Canaries, les Branles, & les Balets » :[666]

Genre	Faux bourdon, air de cour, vaudeville, chanson	Danseries (appartiennent à la Musique Métrique)	Motet ou fantaisie
Style rythmique	Sans mesure réglée et seulement selon les longues et les brèves ; « mesure d'air ».	Sont sujettes à de certaines mesures, ou pieds reglez & contez.	Observation des curieuses recherches du contrepoint figuré, des fugues et des syncopes.
Public	Les moindres sont capables de les chanter ; on se contente d'y donner un mouvement et un air agréable à l'oreille.		Musique figurée, et enrichie de toutes les subtilités de cette science.

Le tableau ainsi conçu présente clairement, par rapport à celui de Salinas, un certain déséquilibre en faveur de la *musica metrica*, en plaçant celle-ci au centre, et en débordant même ses limites traditionnelles en direction des styles non soumis à l'*aequalitas* du *plausus*, et désignés comme « mesure d'air » : cette tendance vers l' « hyper-métricité », partagée aussi par Antoine Parran, est représentative des évolutions stylistiques que nous avons évoquées. Pourtant, les caractères principaux de l'ancienne typologie perdurent manifestement, et Mersenne cherche même à préserver la distinction entre le style de la *musica rhythmica* pure, dont la fantaisie est emblématique, et le style mêlé ou mixte propre au motet, où apparaissent fugacement des caractères métriques, comme il l'affirme dans les lignes suivantes :

> Il est bon d'avertir les Maistres de Chœur qui composent les motets, & les autres pièces de Musique, dont la lettre est latine, que tout ce qu'ils feront chanter aura beaucoup plus de grâce s'ils observent les syllabes longues & briesves d'autant qu'ils rencontreront quasi toutes sortes de vers sans les chercher, dont Ephestion & les autres ont usé ; quoy qu'ils ne soient pas tellement obligez à faire toutes les longues & les bresves, qu'ils ne s'en puissent dispenser, comme ils font en la première syllabe briesve de chaque diction, en imitant la prononciation de la Prose, par exemple, on allonge la première syllabe de Dominus & de Deus &c.[667]

Il reviendra finalement à Antoine Parran (1687-1650) de redonner à cette ancienne catégorie, centrale chez Salinas, toute son ambivalente autonomie, dans sa propre typologie des styles par ailleurs très semblable à celle de Mersenne. Ce professeur jésuite issu du collège de Nancy, brillant humaniste, enseignant à l'Université de Bourges puis, à partir de 1625, au collège de La

[666] *Id.*, p. 95.
[667] Marin Mersenne, *Second Livre des Chants*, p. 180.

Flèche, lié à la cour,[668] connaissait bien l'ouvrage de Salinas, qu'il évoque dans l'une des deux lettres de sa correspondance avec Marin Mersenne,[669] et qu'il cite parmi ses sources principales dans son traité de 1639.[670] Après avoir célébré, parmi ceux qui ont « pertinemment traité » de l'*ars musica*, à la fois des théoriciens (Gaffurio, Le Fèvre d'Étaples, Zarlino) et des compositeurs (Lassus, Le Jeune, Du Caurroy), Parran recommande à l'attention de ceux qui réglementent et instituent les usages sociaux et liturgiques de la musique (« à ceux qui gouvernent aujourd'huy la Musique, tant aupres du Roy, qu'es premieres Eglises de nostre France »[671]) de se nourrir des propositions des plus modernes en la matière : Salinas est cité aux côtés de Kepler, Salomon de Caux, Carlo Gesualdo, Marin Mersenne et Antoine de Cousu, « lesquels, pour dire vray, entendoient tres-bien la Theorie » (*ibid.*).

Parran entendait probablement ici par « théorie » plutôt la dimension harmonique de la science musicale que les préceptes touchant à ce que Mersenne appelait *rhythmopoeia*, mais dont il ne fit pour sa part aucune mention dans son ouvrage. Ce qui reste chez lui de la théorie rythmique de Salinas est sans doute d'ordre trop général pour constituer l'indice d'une assimilation consciente, mais trop important pour passer inaperçu lorsqu'on lit ces lignes en ayant à l'esprit le travail de modélisation rythmique et de typologie des styles mené par Salinas et ses successeurs :

> Quoy que ce que j'ay dit du Contrepoint figuré soit certain : toutefois a vray dire, il n'est autre qu'une Composition un peu plus delicate et industrieuse, en laquelle on se sert de la diminution des notes Minimes, Semiminimes, et Croches pour la Semibreve : lors aussi qu'on ne s'arreste point aux accords simples : mais on use de Syncopes et Dissonances de diverses figures, fugues, et autres industries, dont on se peut adviser. Telle est la Musique d'Orlande, Claudin, du Caurroy, et autres.
>
> Selon que j'ay peu cognoistre jusques a present par une longue experience, me semble que l'on peut composer en trois ou quatre façons principalement : en air, où le battement, ou mouvement commun ne se baille point par mesure reglée : mais on bat quasi a chaque note, et s'appelle Musique d'air. Secondement en Musique legere et gaye, approchant de l'air, où se baille la mesure reglée commune, où les parties vont le plus souvent ensemble de mesme pied sur un mesme sujet, bien qu'on y puisse mesler quelque peu d'industrie. Ceste façon de Composition est en ce temps en vogue, mais ne l'est plus tant qu'elle a esté : tesmoin la Musique gaillarde de Granier, et Intermet jadis. Troisiémement, en Musique grave et devote propre pour l'Eglise, en laquelle on mesle bien souvent de l'industrie, accompagnée de Fugues naturelles, et non contraintes : Telle est la Musique d'Orlande, et Bournonville. La quatriesme sorte est une Musique grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine, où l'on fuit ce qui est commun avec observation de Cadences rompuës, pour chercher ce qui est de plus rare, et moins usité : comme pourroit estre celle de Claudin, du Caurroy, et plusieurs autres Maistres de ce temps, comme l'on peut voir au Puy de Saincte Cecile. Cette maniere de Composition, et Contrepoint observé, ne plaist gueres

[668] Herbert Schneider, *op. cit.*, p. 113.

[669] *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. VIII, p. 729, lettre 800 d'Antoine Parran à Mersenne (1639 ?) : « Que les autheurs parlent diversement du milieu harmonique, me semble qu'ouy. Car me semble que le livre de Salinas en fait mention. ».

[670] Antoine Parran, *Traité de la Musique theorique et pratique, contenant les preceptes de la Composition*, Pierre Ballard, Paris, 1639 (réédition 1646).

[671] *Id.*, p. 6.

> qu'aux Maistres, qui jugent et goustent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observez, et pressez.[672]

Parran dresse à son tour une typologie des styles qui repose, comme chez Salinas et Mersenne, sur deux critères : le degré d'« industrie », proportionnellement inverse au succès public rencontré ; la nature du « battement », et par conséquent le style rythmique employé.

Le premier critère fait intervenir, comme chez Salinas et Mersenne, le jugement de goût. Plus la musique est « industrieuse », plus elle s'adresse à un public restreint, à des *happy few* capables d'en apprécier la belle « doctrine ».

Le second critère, qui se superpose au premier, fait graduellement passer de la « musique d'air » à la « musique grandement observée », en partant du plus haut niveau de liberté oratoire, où des agencements de durées sonores imprévisibles mais émotionnellement efficaces donnent leur loi et leur forme aux gestes de la main (« on bat quasi à chaque note »), pour atteindre à l'autre bout le plus haut niveau de contrainte musicale, où le déroulement sonore entièrement quadrillé par la co-présence de battues, dont la régularité est inéluctable, s'arrange de toutes les variables canoniques possibles : syncopes, entrées fuguées, diminutions. Entre ces deux pôles stylistiques, équivalant pour le premier au dépassement de la *musica metrica* en direction de l'air de cour et de sa « mesure d'air », et pour le second à l'accomplissement de la *musica rhythmica* dans la fantaisie instrumentale, s'organisent graduellement les styles suivants : d'un côté, les répertoires chantés et dansés où le mètre et le geste ne font qu'un, et dont la « musique légère et gaye, approchant de l'air », se bat « par la mesure réglée commune », correspondant exactement à ce que Mersenne, à la suite de Salinas, appelait « Musique Métrique » ; et de l'autre, la « musique grave et dévôte », qui mélange le naturel et l'artificiel et joue, comme dans la colonne centrale de la typologie de Salinas, sur les phénomènes de brouillage métrique. Or, c'est justement cette catégorie mixte, fusionnée chez Mersenne avec le style de la fantaisie, qui se trouve ici restituée par Parran dans la troisième colonne du tableau :

[672] Antoine Parran, *op. cit.*, p. 85-86.

Genre	Musique d'air	Musique legere et gaye, approchant de l'air Musique gaillarde	Musique grave et devote	Musique grandement observée
Battement ou mouvement commun	Ne se baille point par mesure réglée ; on bat quasi a chaque note	Se baille par la mesure réglée commune ; les parties vont ensemble de mesme pied.		On se sert de la diminution des notes ; on use de Syncopes et Dissonances.
Degré d'industrie		On peu y mêler quelque peu d'industrie.	On y mêle bien souvent de l'industrie ; fugues naturelles, et non contraintes.	Toute pleine d'industrie et de doctrine, ne plaist gueres qu'aux Maistres, qui jugent ce qui est d'artifice.

Un aspect de cette typologie, qui résume à lui seul les problématiques évoquées dans la dernière partie de ma recherche, peut sembler contradictoire : la « musique d'air », avec son battement imprévisible se faisant « quasi à chaque note », ne rejoint-elle pas la « musique gandement observée », où le *tactus* semble dépourvu de toute motivation rythmique, et ne s'opposent-elles pas toutes deux à la « musique légère », où la coïncidence du mètre et du geste est si constante et satisfait si régulièrement aux attentes de l'auditeur ? La liberté avec laquelle le compositeur use des valeurs rythmiques n'est-elle pas identique dans les deux cas ? Comme l'a bien vu Daniel Heartz, il faut ici en revenir aux catégories primaires formulées par Curt Sachs, pour bien cerner en quoi la « musique d'air » se singularise : c'est son caractère irréductiblement additif qui place ce style rythmique à l'autre bout de l'échelle, et le distingue radicalement des trois autres catégories, développant des propriétés majoritairement divisives :

> The modern concept that best fits *musique mesurée* and *musique d'air* is that of additive rhythm, wherein a small, constant durational unit is freely combined. The *Voix de ville* or *Air en musique légère*, on the other hand, betray divisive rhythm – a larger isochronous unit breaks into smaller units capable of various groupings (e.g., the inevitable *hemiola* of triple-metered dances).[673]

Selon Daniel Heartz, c'est la « musique mesurée » de tendance humaniste, avec son usage des rythmes additifs et son traitement de la langue non déterminé par l'accentuation, qui avait ouvert la voie au style libre de l' « air de cour » :

> The *Air* builds by freely combining shorts and longs, without regard for symmetrical units at the equivalent of the measure level. Antecedent of this style is the *musique mesurée* of the 16th century, and the humanistic preoccupations that gave it rise.[674]

[673] Daniel Heartz, *op. cit.*, p. 360.
[674] *Id.*, p. 359.

En intégrant cette catégorie au tableau qu'avait tracé Salinas plus de soixante ans plus tôt, Mersenne et Parran reconnaissaient implicitement la validité des critères de typologie rythmique dont avait usé le théoricien espagnol, et consacraient en même temps le dépassement du cadre fourni par Salinas en direction d'un style « hyper-métrique », non soumis à la « mesure réglée » du *plausus*, et caractéristique du récit et de l' « air de cour » : les évolutions stylistiques fondatrices de la musique française du XVII^{e} siècle se trouvaient ainsi fondées sur une catégorisation issue des conceptions humanistes, et relevant de critères essentiellement rythmiques.

CONCLUSION GENERALE

Une tradition homogène de formalisation du discours rythmique visant à faire converger les pratiques instituées depuis le XIII[e] siècle avec les représentations humanistes a conduit, par l'adhésion des élites à ce nouveau modèle, et par sa propagation à travers les théories et les répertoires, à la transformation des notations et des conceptualisations de la mesure musicale au tournant des XVI[e] et XVII[e] siècles. L'étonnement sans cesse manifesté par les acteurs de cette tradition face à cette transformation qu'ils opéraient eux-mêmes, et qui se lit dans l'embrouillamini des manuscrits comme dans les bouleversements touchant à la division de l'art musical, à l'ordre d'apparition de ses chapitres, ou aux glissements des typologies stylistiques, est symptomatique d'une crise de la conscience rythmique, autant que d'une conscience de cette crise.

Un échange épistolaire entre Doni et Mersenne montre que la crise était déjà consommée dans les années 1634-1635 : chacun des deux savants déplore qu'il y ait encore en son pays des musiciens pour défendre un système de notation rythmique arrivé à caducité. Doni, depuis Rome, fait ainsi part de sa prévention face à une future publication de Valentius sur « les divers signes, dont les musiciens se servent pour les temps et mesures, monstrant les abus qui s'y font » :

> Je n'ay pas la patience de lire semblables livres qui taschent d'autorizer une des plus barbares parties qui soient en la musique moderne, au lieu de monstrer le peu d'utilité qu'il y a, puisque de tous ces signes, cercles, demi-cercles et tant de sortes de points et de ligatures, il n'y en a pas la dixiesme partie qui ne soit inutile.[675]

En réponse, Mersenne avoue ressentir la même perplexité face au projet d'Antoine de Cousu de faire publier « un traicté fort ample des signes et diverses valeurs des mesures » :

> On trouve cela si long et si inutile qu'on ne veut pas l'imprimer. Car l'on n'use plus maintenant dans tous les airs que du binaire et du ternaire, et il veut monstrer que tous les aultres musiciens ne sçavent rien et qu'ilz commettent mille abbus aux signes et cercles etc. au lieu que nous desirons tous icy, comme vous, qu'on nous delivre de ce fardeau et embarraz de poinctz, demy poinctz, diminutions etc.[676]

À l'inverse de ce « fardeau et embarraz » de signes hérités du Moyen Âge, l'économie remarquable que la théorie métrique antique remise à jour offrait à la lecture des styles rythmiques de la Renaissance s'est perpétuée au XVII[e] siècle, fournissant les critères les plus pertinents de définition des genres musicaux en fonction de leur mode de battue et de leur degré de complexité. La souplesse et la maniabilité du modèle métrique étaient assurés d'un côté par le

[675] *Correspondance du P. Mersenne*, *op. cit.*, t. IV, p. 391-392, lettre 391 de Doni à Mersenne (8 nov. 1634).
[676] *Id.*, t. V, p. 38-39, lettre 405 de Mersenne à Doni (2 février 1635).

credo rythmicien, qui autorisait l'emploi de toutes sortes de valeurs graduées et dénouait le lien grammatical entre syllabe et son, et d'un autre côté par le concept de « licence », qui permettait de déborder le cadre strict de l'*aequalitas* de la battue en direction d'une « hyper-métricité » convenant particulièrement aux styles déclamatoires français. La modélisation proposée par Salinas valait autant pour ce qu'elle disait des phénomènes rythmiques, que pour ce qu'elle n'en disait pas.

Les tentatives, menées par Marin Mersenne et Antoine Parran, pour intégrer à la typologie des styles rythmiques initiée par Salinas les expériences les plus aventureuses en matière de poétique musicale, illustrées notamment par certains « airs de cour », témoignent *a contrario* de fortes velléités d'affranchissement de ce cadre métrique. Face à la géométrisation du temps et de l'espace imposée par les élites, et étendue aux cérémonies chorégraphiées appelant à la concorde politique, certaines voix s'étaient même élevées dès le XVI[e] siècle pour faire entendre les droits d'une spontanéité irrationnelle et indisciplinée. Aux figures bien réglées du baladin Arcangelo Tuccaro, illustrées dans son *Art de sauter* par des successions de mouvements acrobatiques inscrits dans des cercles tracés au compas, répondaient ainsi, dans le *Traité des danses* de Lambert Daneau, les mouvements imprévisibles et boiteux du paralytique, seule expression possible à ses yeux d'un rapport sincère au corps et au mouvement. En 1580, alors que *Le Ballet comique de la Reyne* allait bientôt célébrer la gloire des Valois, ce pasteur proche de Théodore de Bèze énonce, dans sa charge contre la danse, des conceptions calvinistes qu'on peut qualifier de « métrophobes », dressées en particulier contre les justifications des danses ecclésiastiques que certains croyaient trouver dans les textes bibliques :

> De sçavoir la forme, & quels estoyent ces mouvemens là du corps, ou danses (comme le mot est tourné quelquesfois) & si c'estoyent mouvemens par mesure ou autrement, ainsi que furent les sauts du paralytique apres la guerison : il n'y en a rien de certain.[677]

« Par mesure ou autrement » ? L'interrogation soulevée ici par Daneau révèle par contraste l'emprise de la « mesure » rythmique sur les mouvements des corps humains, soumis à travers la danse de cour à un véritable dressage collectif, à une aliénation qui les éloigne inexorablement de toute spontanéité ; à l'inverse, la « danse » du paralytique miraculé n'est pas prévisible, ni susceptible d'aucune reconstitution, puisqu'elle surgit du fond indiscernable de l'expérience individuelle.

Pourtant, la théorie néo-augustinienne du rythme, loin de constituer un paradigme transitoire, aura au contraire constitué l'arrière-plan des principales réussites de la musique occidentale. Par son exhortation à l'art de faire des vers *musicaux* (avec emphase sur le second terme), par son intégration au mètre d'une série de schémas organisés par la régularité et la divisibilité, par son

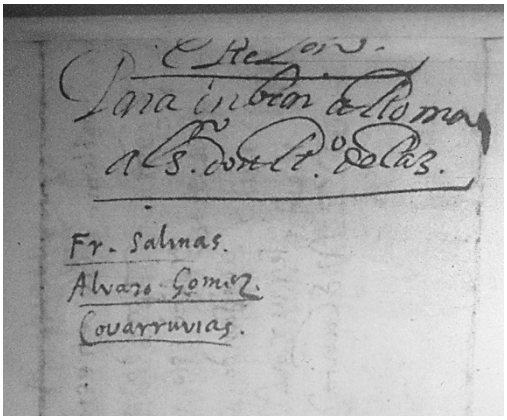
[677] Lambert Daneau, *Traicté des danses, Auquel est amplement resolue la question, asçavoir s'il est permis aux Chrestiens de danser*, I. Pierre, Genève, 1580, p. 80-81.

exemplification privilégiant les organisations métrico-harmoniques bi-polarisées, et par sa conception de la « licence » recouvrant et débordant le spectre des genres écrits et non écrits, le texte de Salinas offrait un cadre théorique souple et pertinent, capable de supporter l'ensemble des justifications apportées aux innovations musicales de la fin de la Renaissance et du premier Baroque. Le courant que George Houle a bien repéré dans les traités français et allemands des XVII[e] et XVIII[e] siècles comme relevant de l'art de la *rhythmopoeia* apparaît ainsi comme une synthèse particulièrement féconde de l'ensemble des représentations du rythme véhiculées par la musicographie occidentale : à travers lui se sont établis les rapports entre signes de notation et gestes de direction fondateurs de la modernité musicale. Certes, la diffusion de ce modèle au plus grand nombre est en grande partie passée par le canal évangélique du chant d'assemblée, en particulier en contexte réformé, et l'on retrouve l'essentiel de ces conceptions formulées dans les préfaces, et illustrées par les contenus des recueils liturgiques de culture protestante, depuis les cantiques huguenots du XVI[e] siècle jusqu'aux *revival-tunes* américains du XIX[e] siècle. Mais c'est à ce même modèle que se réfèreraient également les musiciens de tradition savante des XVII[e] et XVIII[e] siècles italiens, à travers Doni et Kircher, ou allemands, *via* Prinz ou Mattheson ; au XIX[e] siècle encore, Beethoven annotera en termes métriques un recueil d'études de Cramer, et Anton Reicha initiera un retour aux études rythmiques redevable de conceptions semblables ; au XX[e] siècle, les travaux de Maurice Emmanuel ou d'Émile Jacques-Dalcroze perpétueront cette tradition, alors qu'un compositeur comme Olivier Messiaen se fera notoirement le chantre d'une invention rythmique héritée de Claude Le Jeune. Les pages qui précèdent ont voulu retourner à la source oubliée de cette longue tradition.

ANNEXE 1 : UNE NOTICE BIOGRAPHIQUE INEDITE CONSERVEE DANS LES « PAPIERS DUPUY »

Le recueil manuscrit issu des « papiers Dupuy » de la Bibliothèque Nationale de France et intitulé *Clarorum Vivorum Elogia*[678] contient une notice en espagnol consacrée à Francisco Salinas qui n'avait pas été signalée jusqu'à présent, et qui a très certainement servi à Jacques-Auguste de Thou pour son *Historia sui temporis*, puis à Louis Moreri pour son *Dictionnaire biographique*. Il s'agit donc du document originel sur lequel se fondent les informations les plus diffusées sur la personne de Salinas au XVII[e] siècle français : il résume à lui seul l'attractivité exercée par les cercles académiques se réclamant du gallicanisme et du libertinage érudit sur l'œuvre et les écrits de l'humaniste espagnol, pendant et après sa dernière période d'activité.

Ce texte est la troisième d'une série de trois notices biographiques en espagnol, dont les deux autres sont consacrées à Álvaro Gómez et Don Diego Covarrubias, situées entre les folios 152r et 153v de cette liasse, le dernier folio ne comportant que l'enveloppe de cette série. L'ensemble devait former une missive complète, destinée par son rédacteur, dont nous n'avons pas le nom, à un interlocuteur espagnol résidant à Rome (don Pedro de Paz ?), et qui a pu être rédigée entre 1589, date que donne l'auteur pour le décès de Salinas et de Gómez, et 1604, première édition latine de l'ouvrage de De Thou. Avec d'autres feuillets épars riches en informations de ce genre, le diplomate Jacques-Auguste de Thou avait rassemblé ces documents dans lesquels il puisa pour constituer certains articles de son grand ouvrage historique, et dont héritèrent à leur tour les frères Dupuy, qui les réunirent en un seul volume en 1628.

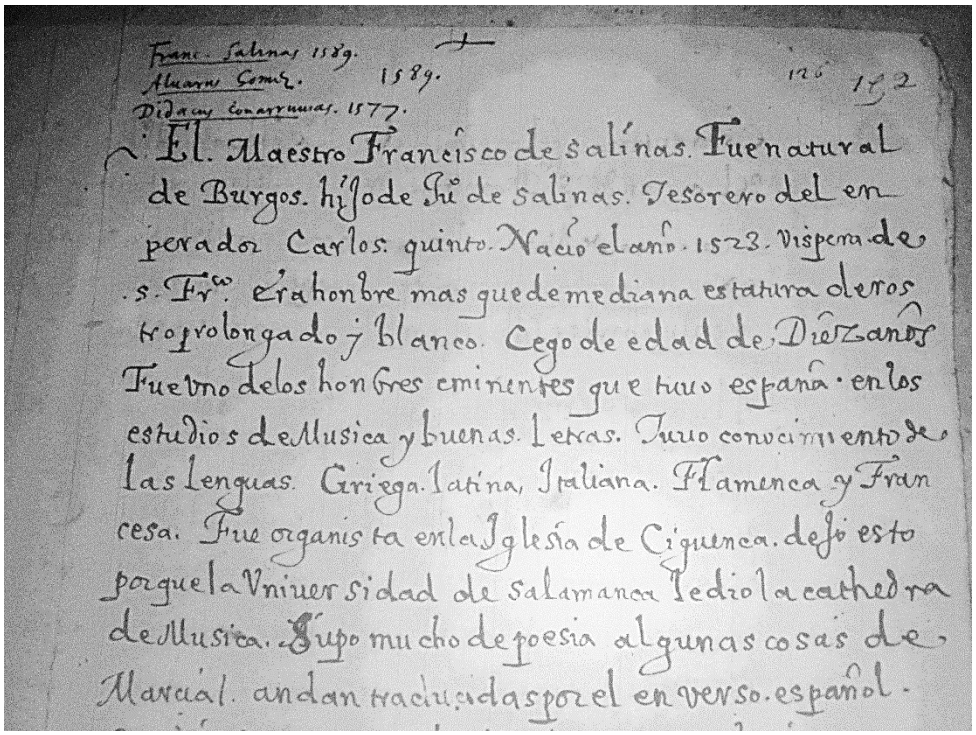


« Para (inbiar ?) a Roma al S[r] don P[o] de Paz » (f° 153v)

[678] *Clarorum virorum elogia. Recueil de notes et de lettres, en latin, français, italien t espagnol, pour servir à la biographie de nombreuses personnalités politiques et littéraires des XVI[e] et XVII[e] siècles*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms Dupuy 348 (recueil constitué en 1628).

Voici une transcription et une traduction de la notice en question :

El Maestro Francisco de Salínas. Fue natural de Burgos. Híjo de Ju[an] de Salinas. Tesorero del enperador Carlos quinto. Nacío el año 1523. Vispera de S. Fr^{co} Era hombre mas que de mediana estatura de rostro prolongado y blanco. Cego de edad de Díez años. Fue uno de los honbres eminentes que tuuo España en los estudios de Musica y buenas Letras. Tuuo conocimiento de las lenguas Griega, Latina, Italiana, Flamenca y Francesa. Fue organista en la Iglesía de Ciguenca. Dejo esto porque la Vniuersidad de Salamanca le dio la cathedra de Musica. Supo mucho de poesia algunas cosas de Marcial andan traducidas por el en verso español. Escrivío un gran tratado de Musica especulatiua para entender un Instrumento que dejo echo de Ciento y Treinta y Seis teclas que esta en el conuento de S. Geronímo de Salamanca. Fue grandemente amado del Papa Paulo 4. q[ue] le dio parte de las rentas ecclesiasticas q[ue] goço y de Don Fernando de Toledo Duque de Alua que siendo virey de Napoles le dio la abadía de S. Pancracio de Roca Escalena en el abruço. Quien le llevo a Roma fue el Cardenal Don fray Ju[an] de Toledo. En España le hicieron mucha merced los Cardenales Garanuela Quiroga Don Rodrigo de Castro y entre los honbres doctos q[ue] estimaron mucho su persona fue un el Maestro fray Luis de Leon al qual dejo por su testamentarío. Murío de una calentura lenta que le duro ocho día y fallecio e[n] el año 1589 y en el de su edad 77. Esta enterrado e[n] el capitulo de S. Esteuan de Religiosos del orden de S^{to} Domingo y su sepultura no tiene epitafio. Su manera de viuir fue tratando siempre de letras. Hacia mucho exercio [sic] por la mañana comía templadamente no cenaua y en la conuersacion era placentero y alegre. (f° 152r-152v)	Le Maestro Francisco de Salinas. Il était naturel de Burgos, fils de Juan de Salinas, trésorier de l'empereur Charles Quint. Il naquit en l'an 1523, aux vêpres de Saint François. C'était un homme d'une taille plus que moyenne, de visage allongé et blanc, aveugle depuis l'âge de dix ans. Il fut l'un des hommes éminents en Espagne aux études de la Musique et des bonnes Lettres. Il avait connaissance des langues grecque, latine, italienne, flamande et française. Il était organiste de l'église de Sigüenza. Il quitta ce poste car l'université de Salamanque lui donna la chaire de Musique. Il était très savant en poésie et il y a quelques pièces de Martial traduites par lui en vers espagnols. Il écrivit un grand traité de Musique spéculative pour expliquer un Instrument qu'il fit faire de cent-trente-six touches et qui se trouve dans le couvent San Jerónimo de Salamanque. Il était grandement aimé du pape Paul IV qui lui donna une partie des rentes ecclésiastiques dont il put jouir et de Don Fernando de Toledo, Duc d'Albe, qui étant vice-roi de Naples lui donna l'abbaye de San Pancrazio de Rocca Scalegna en Abbruzze. Celui qui le mena à Rome fut le Cardinal Don fray Juan de Toledo. En Espagne il reçut beaucoup de bienfaits des cardinaux Granvelle, Quiroga, Rodrigo de Castro, et parmi les hommes savants qui estimèrent beaucoup sa personne il y eut fray Luis de Leon dont il fit son testamentaire. Il mourut d'une fièvre lente qui lui dura huit jours et décéda en l'an 1589 à l'âge de soixante-dix-sept ans. Il est enterré dans le chapitre de San Esteban des religieux de l'ordre de Saint Dominique, et sa tombe n'a pas d'épitaphe. Sa manière de vivre fut de s'occuper toujours de lettres. Il s'exerçait beaucoup le matin, déjeunait sobrement, ne dînait point, et en sa conversation il était plaisant et joyeux.


Franc. Salinas 1589.
Alvarus Gomez. 1589.
Didacus Covarruvias. 1577.
El. Maestro Francisco de salinas. Fue natural de Burgos. hijo de Jũ de salinas. Tesorero del emperador Carlos. quinto. Nacio el año. 1523. Vispera de s. Frco. era hombre mas que de mediana estatura de ros tro y rolongado y blanco. Cego de edad de Diez años Fue vno de los hombres eminentes que tuuo españa. en los estudios de Musica y buenas. Letras. Tuuo conocimiento de las lenguas. Griega. latina, Italiana. Flamenca y Francesa. Fue organista en la Iglesia de Cigueca. dejo esto porque la Vniuersidad de salamanca le dio la cathedra de Musica. Supo mucho de poesia algunas cosas de Marcial. andan traduzidas por el en verso. español.

Clarorum virorum elogia, Paris, BNF, ms Dupuy 348, f° 152r

Les informations contenues dans ce document présentent de grandes similarités avec celles publiées par De Thou en 1604, en particulier l'énumération des principaux protecteurs de l'organiste. Cependant, le document déborde largement le cadre succinct de la notice du diplomate français, pour offrir un certain nombre d'indications qu'on ne retrouve, à ma connaissance, dans aucune autre source.

Premièrement, les dates fournies sont curieuses : en donnant 1523 pour année de naissance de Salinas, l'auteur se contredit lui-même, puisqu'il affirme que le musicien est mort en 1589 à l'âge de soixante-dix-sept ans ; il a donc voulu écrire 1513, qui est effectivement son année de naissance reconnue. En revanche, la majorité des sources donnent pour son décès l'année 1590, et non 1589. Par ailleurs, la source confirme les fonctions de trésorier (*tesorero*) tenues par son père Juan auprès de Charles Quint.[679] L'auteur de la notice offre également un portrait physique et moral inédit de Francisco Salinas, donnant même des précisions sur son style de vie et son régime alimentaire. Il énumère également les langues qu'il connaissait et pratiquait, incluant le flamand et le français. Il le cite comme un traducteur de Martial, comme le fera à son tour De Thou :

[679] Manuel Martínez Añíbarro y Rives, *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Manuel Tello, Madrid, 1889, (p. 444-447), p. 444.

> Ces occupations sérieuses ne l'empêchérent cependant pas de s'appliquer aussi à la Poësie ; et il traduisit assez heureusement en sa langue quelques piéces du Poëte Martial qui avoit été Espagnol comme lui.[680]

Ces traductions n'ont pas encore été retrouvées, mais l'auteur de la notice en confirme en tous cas l'existence. Manuel de Salinas (1616-1688), l'auteur des traductions espagnoles des épigrammes de Martial citées par Baldasar Gracián dans son *Arte de Ingenio*,[681] avec lequel ont pourrait croire la confusion facile, n'était en réalité même pas né au moment où fut rédigée la notice des papiers Dupuy, ni celle que De Thou en tira.

Un certain nombre de données biographiques contenues dans cette notice ont déjà été révélées par les chercheurs, mais le document y apporte des confirmations et des précisions. Sa place d'organiste à Sigüenza, de 1559 à 1564, n'avait ainsi été rappelée que tardivement, grâce à la découverte par José María Álvarez des contrats conservés au chapître de la cathédrale ;[682] mais l'information était déjà contenue dans cette notice, qui ne fait d'ailleurs pas mention de son passage pourtant attesté par la cathédrale de León. Ensuite, un indice inédit et inestimable nous est donné quant à la localisation de l'instrument « le plus parfait de tous », celui dont Salinas déclare dans son traité avoir fait construire un exemplaire à Rome, en améliorant celui qu'il avait entendu à Florence, pour l'installer à Salamanque même :

Et plurima instrumenta Musica ex his, quae per alba, et nigra plectra pulsantur, secundum hoc genus disposita sunt (qualia memini me audire Florentiae) sed omnium perfectissimum est, quod ego Romae faciendum curavi, et hic habeo Salmanticae. (III, 8, p. 127)	Et parmi les instruments que l'on joue à l'aide de touches blanches et noires, plusieurs sont conçus suivant ce genre [enharmonique] (dont un que je me souviens avoir entendu à Florence), mais le plus parfait de tous, je me suis moi-même attelé à le faire construire à Rome, et je l'ai ici à Salamanque.

L'énigme suscitée par cette référence a donné lieu à des hypothèses diverses, qui ont toutes été infirmées.[683] Aussi l'indication selon laquelle il « se trouve dans le convent San Jerónimo » est-elle susceptible de changer la donne.

Enfin, l'auteur de la notice nous livre une information capitale sur les liens affectifs réunissant Salinas et le poète et grammairien Luis de León, que De Thou désigne justement comme un « Hiéronymite », en déclarant qu'il fut son *testamentario*, autrement dit son exécuteur testamentaire.

La conservation de ce document dans la collection Dupuy dit bien l'intérêt particulier que portaient les érudits français de la première moitié du XVII[e] siècle à la personne et à l'œuvre de Francisco Salinas : mandée à Rome, vraisemblablement depuis l'Espagne, la missive fut récupérée

[680] Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle de Jacques Auguste de Thou, depuis 1543 jusqu'en 1607, traduite sur l'édition latine de Londres*, Londres, 1734, vol. 11, p. 237

[681] Baldasar Gracian, *La Agudeza, y Arte de Ingenio*, Juan Nogues, Huesca, 1648.

[682] José María Álvarez Pérez, « El organista Francisco de Salinas. Nuevos datos a su biografía », *Anuario Musical*, 18 (1963), p. 21-44.

[683] Dámaso García Fraile, « El llamado 'órgano de Salinas' », *Anuario musical*, 49 (1994), p. 47-73.

et précieusement conservée par Jacques-Auguste De Thou, puis transmise, avec son propre volume du *De Musica*, aux frères Dupuy, qui l'intégrèrent à un volume d'éloges et de portraits dont un seul, celui-ci, est consacré à un musicien. Le parcours géographique de ce document, comme l'exploitation littéraire très précoce dont il fit l'objet, montrent non seulement que ces cercles académiques de la noblesse de robe jouaient un rôle d'aimant à l'égard de l'œuvre du professeur de Salamanque, mais que ces milieux étaient tout disposés à perpétuer sa mémoire, en intégrant et en digérant ses enseignements.

ANNEXE 2 : LA CONCORDIA HARMONIA-RHYTHMUS

La *concordia* entre harmonique et rythmique peut être considérée comme une logique de déduction des différents niveaux d'intégration harmonique et rythmique, fondée sur une approche synthétique des sciences du *quadrivium*. Si cette logique peut nous paraître artificielle, elle n'en constituait pas moins pour Salinas l'armature conceptuelle la plus légitime pour l'exposé de son double traité, mené dans le cadre des sciences du nombre. Voici les principales analogies sur lesquelles repose cette *concordia* :

Harmonique	Rythmique
Son	Temps
Intervalle	Pied
Mode/Ton	Mètre /Vers

Sonus et *tempus* : des unités arithmétiques

Le premier niveau de *concordia* entre *harmonia* et *rhythmus* établit l'analogie entre *sonus* et *tempus*, et invite à les envisager en termes d'unités arithmétiques. Pour cela, Salinas fait intervenir la distinction entre quantité continue et quantité discrète, fondatrice dans l'univers physique hérité d'Aristote. C'est au second livre du traité d'harmonique que la notion de quantité discrète est abordée, dans une filiation assumée avec la tradition du *quadrivium* :

Et voces continuae illae dicuntur, quae, licet intendi remittique sentiantur, tamen nullum habent certum, ac determinatum locum, in quo graues acutaeve consistant, vel (vt Aristides ait) quae latenter propter celeritatem intensiones, et remissiones faciunt : cuiusmodi sunt hae, quibus vtimur loquentes, aut orationem solutam legentes. Nam in ea, qua loquimur, voce non tam soni aut sonorum interualla (licet in ipsa vere sint) considerari solent, quam literae, et syllabae, et dictiones, ex quibus omnis constat oratio. Et quamuis oratio ipsa, vt Aristoteles testatur, ad quantitatem discretam pertineat, vox tamen quae profertur ab omnibus, censetur esse continua. Quod autem, dum loquimur, vox attollatur, et deprimatur, satis ostendunt accentus acuti, grauisque differentiae. Nec solum in locutione, sed	On appelle « voix continues » celles qui, quoiqu'on puisse en ressentir les tensions et les détentes, n'ont cependant aucun lieu certain et déterminé où elles demeurent graves ou aiguës ;[684] ou (pour le dire comme Aristide) celles qui réalisent des tensions et des détentes trop rapides pour être perçues. Telles sont celles dont on use en parlant, ou en lisant un discours libre. Car dans tout ce qu'on dit, on ne porte pas tant d'attention aux sons ou aux intervalles sonores (pourvu qu'il y en ait vraiment) qu'aux lettres, syllabes et mots, en quoi consiste tout discours.[685] Et encore que le discours lui-même, ainsi qu'en témoigne Aristote, appartienne à la quantité discrète, la voix qui le prononce est déclarée quant à elle continue. Quant au fait de lever ou de baisser la voix en parlant, les différences entre accent aigu ou grave

[684] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « Voces continuas son aquellas que, aun percipiéndose que suben y bajan, no se establecen en un lugar determinado, agudo o grave. » (p. 112).

[685] Cf traduction d'Ismael Fernández de la Cuesta : « En efecto, cuando hablamos, no solemos advertir los sonidos o los intervalos […] como tampoco las letras, sílabas o palabras de que consta toda oración. » (p. 112).

etiam in Musicis instrumentis accidere solet, vt siquis neruum percutiat, eumque, dum percutit, torqueat, in principio pulsus grauior sit, et dum torquetur, vox illa tenuetur, continuique fiant grauis vocis sonitus, et acutae. Sed neque huiusmodi voces ad harmoniam aptae iudicantur : quoniam incertas habent intensionum, et remissionum dimensiones. (II, 2, p. 47-48)	le représentent assez bien. Cela ne se produit pas seulement dans les paroles, mais également aux instruments musicaux, de sorte que si l'on frappe une corde et qu'une fois frappée, on la tend, cette voix-là s'amenuise, et les sons qui la composent iront du grave à l'aigu en continu. Mais ce ne sont pas encore là les voix qu'on déclarera aptes à l'harmonie, car les dimensions de leurs tensions et détentes demeurent incertaines.

La discipline des nombres observée dans la science harmonique pour déterminer ses objets parmi l'infinité potentielle des sons se retrouve dans la rythmique pour fixer une quantité de temps minimale (celle du pied pyrrhique) et maximale (le double spondée). Les huit temps du double spondée forment alors une analogie avec les huit sons de la gamme :

Nam ut licet soni potentia infiniti sint, aliquem tamen in his numerum certum disciplina constituit, quo certa de his in Harmonica, scientia traderetur, eodem modo minimum aliquid & maximum in temporis quantitate praefixit, ut vera ac determinata de numerositatibus temporum doctrina posset haberi : atque ita minimum pedem non pauciorum, quàm duorum temporum, nec maximum plurium quàm octo, ut etiam octo sonos Diapason repraesentaret, esse constituit. (V, 14, p. 262)	Les sons ont beau être potentiellement infinis, la science y établit un nombre fixe, par quoi l'on obtient quelque certitude en l'harmonique : de la même manière, on établit un certain minimum et un certain maximum dans la quantité des temps, de sorte que la doctrine de la numérosité des temps soit tenue pour vraie et déterminée. Ainsi, le pied minimal ne saurait comporter moins de deux temps, ni le maximal plus de huit, de même qu'on représente le diapason par huit sons.

La présence du *numerus* : intervalles harmoniques et pieds rythmiques

Le second niveau de *concordia* entre harmonique et rythmique fait apparaître les analogies existant entre les deux outils de référence que sont le monocorde d'un côté, et la battue de l'autre : le premier mesure les proportions des intervalles, le second établit celle des pieds.

Solum hoc in mentem reuocabimus, quod […] numeri et ad aequales et inaequales conferuntur, et ex priore collatione proportio aequalitatis, ex posteriore vero proportio nascitur inaequalitatis : rursus aequalitatem semper vnam esse, atque eodem modo se habere, inaequalitatem autem pluribus modis contingere posse dictum est, sed in ea numeros inter se, iuxta quinque genera proportionum tantummodo comparari. Ex quibus duo tanquam sacrosancta veneratam antiquitatem esse Porphyrium asseruisse diximus, multiplex videlicet et superparticulare, illud propter ordinem, hoc propter simplicitatem : et quemadmodum vnisonantiam, ac omnes simplices consonantias, ex proportione aequalitatis, et ex his duobus generibus inaequalitatis, demonstratum est nasci; sic etiam nunc dicimus, eas temporum in	Nous rappellerons simplement que […] comme les nombres se comparent selon leur égalité ou inégalité, ainsi naît de la première comparaison la proportion égale, et de la suivante la proportion inégale : cependant l'égalité est toujours une et semblable à elle-même, alors que l'inégalité peut notoirement être saisie de plusieurs manières, quoique dans ce cas cinq genres de proportions suffisent à comparer les nombres entre eux. Parmi lesquels Porphyre, disions-nous, en revendiquait deux comme étant d'une vénérable et sacro-sainte antiquité, c'est à savoir la multiple et la super-particulière, l'une pour son ordre, l'autre pour sa simplicité : et comme nous avons démontré que l'unisson et toutes les consonances simples naissent de la proportion égale et de ces deux genres d'inégalité, de même nous affirmons à

sonis collationes, aptas esse ad pedes eurhythmos in musica constituendos, quae in his tribus generibus reperiuntur. Neque tamen omnes, quae ad harmonicorum interuallorum generationem assumuntur, eurhythmis pedibus constituendis assumi debere proportiones intelligi volumus : sed primas et optimas horum trium generum, vt in vnoquoque pede in arsin et thesin diuidendo, aut aequa, aut dupla aut sesquialtera ratio possit agnosci. (V, 6, p. 244)	présent que les comparaisons des sons dans le temps sont aptes à constituer des pieds eurythmiques en musique lorsqu'elles s'établissent dans ces trois genres. Mais il ne faut pas entendre par là que toutes les proportions assumant la génération des intervalles harmoniques doivent constituer des pieds eurythmiques : mais seulement les premières et les meilleures de ces trois genres, de sorte qu'en tout pied divisé en *arsis* et *thesis* on puisse reconnaître la raison égale, ou double, ou sesquialtère.

Tonus et *versus*

Le principe de *convenientia* entre harmonique et rythmique culmine dans son application au vers musical, dont le principe n'est révélé qu'au dernier livre du traité. Là encore, le discours est tributaire des sources antiques, et en particulier de la doctrine d'Aristoxène de Tarente. Il se trouve que cette caution antique sert aussi bien la cause du vers musical que celle du tempérament.

Si la *concordia harmonia-rhythmus* invitait à établir des analogies entre les proportions du *plausus* et celles du monocorde, elle envisage à présent des rapports semblables entre la composition des « tons » par demi-tons et celle des « vers » par demi-pieds. La proportion n'intervient plus seulement dans les relations entre unités minimales de mesure, les sons pour les intervalles, ou les temps pour les pieds, mais entre leurs assemblages minimaux permettant la comparaison d'unités macro-structurelles a priori hétérogènes, nommées modes ou tons d'un côté, et mètres ou vers de l'autre. Ces assemblages minimaux sont les demi-tons harmoniques et les demi-pieds rythmiques, que l'on décompte alors dans l'un et l'autre cas comme des unités égales. La théorie du tempérament égal se trouverait ainsi motivée par sa « convenance » avec celle du *rhythmus*, les correspondances étant repérables à tous les niveaux de la série exhaustive des combinaisons de demi-tons et de demi-pieds.

Semiditon ou *Sesquitonus*	1 ton + ½ ton	*Sesquipes* ou monomètres hypercatalectiques	1 pied + ½ pied —ᴗ | — — ᴗᴗ | —
Diton	2 tons	Monomètres acatalectiques dipodiques	2 pieds ou une dipodie complète ᴗ— ᴗ— —ᴗ —ᴗ — ᴗᴗ | — —
Diatessaron	2 tons + ½ ton		2 pieds + ½ pied ᴗ— ᴗ— |ᴗ —ᴗ —ᴗ| — — ᴗᴗ — ᴗᴗ |—
Diapente (*primum et minimum systema*)	3 + 4 demi-tons	*Primus et minimus versus*	3 + 4 demi-pieds
Hexacorde mineur	3 + 5 demi-tons	Dimètres iambique et trochaïque (dipodies), tétramètre dactylique	3 + 5 demi-pieds ᴗ—ᴗ | —ᴗ— ᴗ— —ᴗᴗ— |— — — — ᴗᴗ
Hexacorde majeur	4 + 5 demi-tons		4 + 5 demi-pieds ᴗ— ᴗ— |ᴗ— ᴗ— ᴗ — — — ᴗᴗ —| —ᴗᴗ —ᴗᴗ *Moecenas atavis edite regibus*
Disdiatessaron (dissonance)	2 x diatessaron	Pentamètre élégiaque	2 x 5 demi-pieds |: — ᴗᴗ — ᴗᴗ — :|
Diatessaron + semidiapente (dissonance)		(épode)	ᴗ— ᴗ— ᴗ— ᴗ— ᴗ— ᴗ *Mea redinet in domo lacunar*
Diapason	5 + 7 demi-tons	Tétramètre dipodique iambique (*versus senarius*)	5 + 7 demi-pieds ᴗ— ᴗ— ᴗ | — ᴗ— ᴗ— ᴗ— *Phasellus ille quem videtis, hospites*
Diapason + semiditon = dixième mineure	8 demi-tons (hexacorde mineur) + 7 demi-tons (diapente)	Tétramètre trochaïque catalectique (*versus quadratus*)	8 + 7 demi-pieds —ᴗ —ᴗ —ᴗ —ᴗ |—ᴗ —ᴗ —ᴗ — *Roma Roma cerne quanta sit Deum benignitas*
Diapason + diton = dixième majeure	9 demi-tons (hexacorde majeur) + 7 demi-tons (diapente)		9 + 7 demi-pieds ᴗ— ᴗ— ᴗ— ᴗ— ᴗ |—ᴗ —ᴗ — ᴗ —

La *convenientia harmonia-rhythmus* d'après Aristoxène (Salinas, *De Musica*, VII, 9, p. 389-391).

L'égalité supposée entre les demi-tons et entre les demi-pieds dans le décompte ainsi effectué, en cohérence avec la doctrine du tempérament égal défendue par Aristoxène, suppose un niveau d'intellectualisation sans doute élevé des analogies possibles entre *harmonia* et *rhythmus*, mais qui ne laisse pas de paraître fort éloignée des enjeux que font apparaître des approches plus phénoménologiques ou plus culturelles du rythme musical ; c'est pourtant l'ensemble de ces aspects que Salinas chercher à « sauver » dans la théorie, et c'est cette ambition même qui lui fournit sa cohérence.

ANNEXE 3 : DERIVATIONS DU PREMIER COLON DE L'HEXAMETRE HEROÏQUE-DACTYLIQUE

d'après Salinas, De Musica, VII, 13, 18-20

Heptamimeris dactylique													
—	ᴗ ᴗ	—	ᴗ ᴗ	—	—	—	| —	—	ᴗ ᴗ	—	ᴗ		
Ar-	ma vi-	rum-	que ca-	no	Tro-	iae	| qui	pri-	mus ab	o-	ris		
Mal	ha-	ya	quien a	vos	ca-	só	| La de	Pe-	dro Va-	que-	ro		
Penthemimeris dactylique doublée													
|:—	ᴗ ᴗ	—	ᴗ ᴗ	— (xx) :|								
|De-	Sine	Moe-	nali-	os (xx)									
mu-	sa re-	fer-	re io-	cos (xx) |[686]									
|Las	maña-	nas	de A-	bril (xx)									
dulces	Eran	de	dor-	mir (xx) |[687]									
|Moe	Ce	nas	ata	vis (xx)									
e-	Dite	re-	gibus |[688]										
(e-	Dite	prin-	cipi-	bus[689])									
Penthemimeris héroïque					Penthemimeris iambique								
—	—	—	ᴗ ᴗ	—	|ᴗ	—	ᴗ	—	—				
Vi-	Tam	quae	faci-	unt	|be-	a-	ti-	o-	rem[690]				
—	—	—	ᴗ ᴗ	—	|—	ᴗ	ᴗ	—	—				
Heu	Quam	prae-	cipi-	Ti	|mer-	sa	pro-	fun-	do				
—	—	—	ᴗ ᴗ	—	(Iam	Sa-	ᴗ	—	—				

[686] Pentamètre élégiaque égalisé sur l'hexamètre dactylique par l'ajout de deux temps de silences à la fin de chaque colon (VII, 13).

[687] Variante affectant le second colon dactylique (VII, 12).

[688] Vers asclépiade (VII, 17) : Salinas préconise de le battre « plutôt par quatre que par six, comme le pentamètre », et de placer deux temps de silence à la césure, mais pas à la fin. La perception du pentamètre est alors respectée.

[689] Solution d'égalisation de l'asclépiade sur l'hexamètre.

[690] Vers phalécien.

-tis)	ter-	ris	nivis	at-			que	di-	rae | [691]				
Dimètre dactylique				Ditrochée									
—	ᴗ ᴗ	—	ᴗ ᴗ	—	|ᴗ	—	ᴗ						
Flu-	Mina	cons-	tite-	rint	a-	cu-	to[692]						
			ᴗ ᴗ	—	ᴗ	—	|ᴗ	—	—				
			Tripli-	ci	vi-	des	|ut	or-	tu				
			Rosa	fres-	ca	con	|a-	mo-	Res[693]				
Tétramètre dactylique								Trois trochées					
—	ᴗ ᴗ	—	ᴗ ᴗ	—	—	—	ᴗ ᴗ	|—	ᴗ	—	ᴗ	—	ᴗ
Sol-	vi tur	a-	cris hy-	ems	gra-	ta	vice	|ve-	ris	et	pha-	vo-	ni[694]

[691] Vers sapphique mineur.
[692] Vers alcaïque.
[693] Mètre anacréontique : seconde division de l'hendécasyllabe phalécien x 2 (- dernière syllabe) = vers galliambique (*Rosa freca con amores* / *Rosa fresca con amor*)
[694] + épode : *Trahunque siccas machinae carinas* : se récitent suivant la règle des quatre temps, et non en alternant quatre et six temps (VII, 18)

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources

Airs de differents autheurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, *Cinquiesme Livre*, Pierre Ballard, Paris, 1614.

Anthologie des humanistes européens de la Renaissance, Jean-Claude Margolin (éd.), Gallimard, Paris, 2007.

Archives des Dépôts littéraires. Tome XVI. Pièces relatives aux volumes choisis dans les Dépôts littéraires pour la bibliothèque des Quatre-Nations. An IV-an IX (1795-1801), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms 6502.

Cancionero de Nuestra Señora en el qual ay muy buenos Romances, Canciones Y Villancicos. Aora nuevamente añadido, Veuve de Hubert Gotart, Barcelone, 1591.

Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto, Philippo Nucio, Anvers, (1550), 1555.

Cancionero Musical de Palacio, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 2-I-5.

Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, Francisco Asenjo Barbieri (éd.), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1828.

Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto, Andrea Antico, Rome, 1510.

Carminum quae chely vel testudine canuntur, Pierre Phalèse, Louvain, 1549.

Catalogue de la bibliothèque de De Thou (1617), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms latin 10389.

Catalogus librorum bibliothecae Minimo-Spondanae, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms 887.

Clarorum virorum elogia. Recueil de notes et de lettres, en latin, français, italien et espagnol, pour servir à la biographie de nombreuses personnalités politiques et littéraires des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms Dupuy 348.

Codex Librorum Bibliothecae conventus Tolosam iuxta originalem R. P. D'Aguts, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms 886.

Coplas nuevamente hechas de perdone vuestra merced. Con un romance de amor y otros villancicos, Juan de Junta, Burgos, c. 1540-1543.

Correspondance du P. Marin Mersenne, Religieux Minime, Cornelis De Waard, René Pintard, B. Rochot, et A. Beaulieu (éd.), Presses Universitaires de France et Editions du CNRS, Paris 1932-1988.

Frottole libro primo, Ottaviano Petrucci, Venise, 1504.

Frottole libro septimo, Ottaviano Petrucci, Venise, 1507.

Frottole libro octavo, Ottaviano Petrucci, Venise, 1507.

Graduale de tempore. Iuxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, ex Typographia Medicaea, Rome, 1614.

Index authorum bibliothecae Spondanae, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms 885.

Intabolatura nova di varie sorte de balli da sonare per arpichordi, clavicembali, spinette et manachordi, Antonio Gardano, Venise, 1551.

Monumenta paedagogica Societatis Jesu quae prima rationem studiorum anno 1586 editam praecessere, C. Gomez Rodelez, M. Lecina V. Agusti, F. Cervos, A. Ortiz (éd.), Madrid, 1901.

Motetti de la Corona, Ottaviano Petrucci, Venise, 1514 ; Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, Rome, 1526.

Musicque de Joye […] *Avec Basses Danses, eleves Pavanes, Gaillardes, & Branles, ou lon pourra apprendre, & scavoir les mesures, & cadences de la Musicque, & de toutes les danses*, Jacques Moderne, Lyon, s.d. (154 ?).

Neue deutsche geistlische Gesenge, (Georg Rhau, Wittenberg, 1544), Johannes Wolf (éd.), *Denkmäler deutscher Tonkunst*, *Erste Folge*, vol. 34, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1908.

Premier livre de tabulature de luth, contenant plusieurs Motetz, Chansons, Fantaisies, Pavanes, Gaillardes, Almandes, Branles, tant simples qu'autres et *Premier livre de tabulature de guiterre*, Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1551.

Procès criminel de Louis II de Bourbon, II, *Procès-verbal*, t. I, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 16553.

Les Pseaumes mis en rime francoise par Clement Marot et Theodore de Beze, Genève, 1562.

Répertoire International des Sources Musicales, vol. B VI, *Écrits imprimés concernant la musique*, Henle Verlag, Münich, 1971.

Le Sainct, Sacré, Universel et général Concile de Trente […] traduit de Latin en François, Jean de Foigny, Reims, 1564.

Six Gaillardes et six Pavanes, Pierre Attaingnant, Paris, 1529-1530.

Teutsch Kirchen ampt mit lobsengen und götlichen psalmen wie es die gemein zu Straßburg singt und halt mit mer gantz Christlichen gebetten dann vorgetruckt, Wolff Köppel, 1525.

La verdadera poesía castellana Floresta de la antigua lírica popular, Julio Cejador y Frauca (éd.), *Revista de Arch., Bibli. Y Museos*, Madrid, 1921

Villanelle d'Orlando di Lassus ed'altri eccellenti musici libro secondo, Valerio Dorico, Rome, 1555.

AGRICOLA, Martin, *Musica figuralis deudsch*, Georg Rhaw, Wittenberg, 1552.

ANONYME, *Fragment d'un traité de musique*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 19098.

ANTONIO, Nicolás, *Biblioteca hispana nova*, 1672.

ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie*, Jehan des Preys, Langres, 1589.

ARCADELT, Jacques, *Il primo libro di madrigali a tre voci*, Antonio Gardano, Venise, 1559.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso […] sobre la poesía castellana*, in *El Conde Lucanor, compuesto por el excelentissimo principe don Juan Manuel*, Hernando Diaz, Séville, 1575.

ARISTIDE QUINTILIEN, *Peri Mousikè*, in Marcus Meiboom (éd.), *Antiquae musicae auctores septem, graece et latine*, apud Ludovicum Elzevirium, Amsterdam, 1652 ; Teubner, Leipzig, 1963.

-, *La musique*, François Duysinx (éd. et trad.), Droz, Genève, 1999.

ARISTOTE/AVERROES, *Aristotelis opera cum Averrois commentariis*, Juncta, Venise, 1562.

ASOLA, Giovanni Matteo *Falsi bordoni per cantar salmi […] Et anco per cantar gli Hymni secondo il suo canto fermo. A quatro voci*, Antonio Gardano, Venise, 1571.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *De Musica* (c. 387), in *Œuvres de saint Augustin*, Bibliothèque augustinienne, Paris, 1947, t. VII ; traduction franiçaise Thénard et Citoleux (Guérin, 1864), Éditions du Sandre, Paris, 2007.

BAENA, Gonzalo de, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, German Galhard, Lisbonne, 1540.

BAÏF, Jean-Antoine de, *Psautier en vers mesurés* (1573), Paris, Bibliothèque Nationale, ms français 19140.

-, *Euvres en rime de Ian Antoine de Baïf*, Charles Marty-Lavaux (éd.) (Paris, 1881-90), Slatkine Rpts., Genève, 1966.

-, *Les Psaumes en vers mesurés mis en musique par Claude Le Jeune, Jacques Mauduit et Eustache du Caurroy*, Olivier Bettens (éd.), 2013, [En ligne] http://virga.org/baif/images/psaumesEnVersMesures.pdf (consulté le 04 décembre 2017).

BALDANO DI SAVONA, Giovanni Lorenzo, *Libro per scriver l'Intavolatura per sonare sopra le Sordelline* (ms, Savona, 1600), Genova : Associazione ligure per la ricerca delle fonti musicali, Savone, 1995.

BAN, Joan-Albert, *Kort Sangh-bericht van Ioan Albert Ban Haerlemmer, op zyne ziel-roerende zangen*, Amsterdam, 1643.

BÈDE LE VENERABLE, *De arte metrica et de schematibus et tropis*, in C. B. Kendall et M. H. King (éd.), *Bedae Venerabilis Opera. Pars I Opera Didascalica*, Brepols, Turnhoult, 1975, p. 59-141.

BERGIER, Nicolas, *De la Musique spéculative. Livre premier* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 1359), Akkehard Jost (éd.), Arno Volk Verlag, Cologne, 1970.

-, *Le dessein de l'Histoire de Reims*, François Bernard, Reims, 1635.

BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Juan de Leon, Osuna, 1555.

BERTRAND, Anthoine de, *Airs spirituels contenant plusieurs Hymnes, & Cantiques : mis en Musique à quatre, & cinq parties*, Adrian Le Roy & Robert Ballard, Paris, 1582.

BIANCHINI, Dominico *Intabolatura de Lauto […] di Recercari Motetti Madrigali Canzon francese Napolitane et Balli. Libro primo*, Antonio Gardane, Venise, 1546.

BOSCÁN, Juan, *Las Obras de Boscan, y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros*, Carlos Amorós, Barcelone, 1543.

BOURGEOIS, Loys, *Pseaulmes cinquante, de David roy et prophete, traduictz en vers françois par Clement Marot*, Godefroy et Marcelin Beringen, Lyon, 1547.

-, *Le Droict chemin de musique*, Genèvre, 1550.

CABEZÓN, Antonio de, *Obras de musica para tecla arpa y vihuela*, Francisco Sanchez, Madrid, 1578.

-, *Obras de Música*, édition de Felipe Pedrell et Higinio Anglés, Instituto Español de Musicología, Barcelone, 1966.

CACCINI, Giulio, *Le Nuove Musiche*, Here di Giorgio Marescotti, Florence, 1601.
CAIÉTAIN, Fabrice Marin, *Second livre d'airs, Chansons, Villanelles Napolitaines & Espagnolles mis en Musique à quatre parties*, Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1578.

CALDEIRA, Eduardo, *De erroribus pragmaticorum, Libri quatuor, Totidem variarum lectionum. Auctore Eduardo Caldera, Iuris Consulto Lusitano*, Cosmas Delgadus, Madrid, 1610.

CAPELLA, Martianus, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Jean-Baptiste Guillaumin (éd. et trad.), Les Belles Lettres, Paris, 2011.

CAROSO, Fabritio, *Il Ballarino*, Francesco Ziletti, Venise, 1581

CASCALES, Francisco, *Tablas poeticas*, Luis Beros, Murcia, 1617.

CASSANDER, Joris, *Hymni ecclesiatici praesertim qui Ambrosiani dicuntur, multi in locis recogniti, & multorum Hymnorum accessione locupletati. Cum Scholiis oportunis in locis adiectis. Beda de Metrorum generibus, ex primo libro de re Metrica*, Cologne, 1556.

CASTRO, Jean de, *Livre de chansons nouvellement composé à trois parties*, Le Roy & Ballard, Paris, 1575.

CERONE, Pietro, *El Melopeo y maestro*, Juan Bautista Gargano et Lucrecio Nucci, Naples, 1613.

CHARLONYE, Gabriel de, *Testament de Gabriel de la Charlonye*, in G. Babinet de Rencogne (éd.), *Le Trésor des pièces angoumoisines inédites ou rares*, t. II, Angoulême, F. Goumard, 1867, p. 255-275.

CHASTILLON DE LA TOUR, Guillaume de, *Airs […] sur plusieurs poemes saints et chretiens*, Jacques Mangeant, Caen, 1593.

COSTE, Hilarion de, *La vie du R. P. Marin Mersenne*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1649.

COURBES, Charles de, *Cantiques spirituels nouvellement mis en musique* (Pierre Ballard, Paris, 1622), Marc Desmet (éd.), Éditions Symétrie, Lyon, 2005.

COYSSARD, Michel, *Sommaire de la doctrine chrestienne […] avec les Hymnes et Odes spirituelles, qu'on chante devant, et après la Leçon d'icelle*, Jean Pillehotte, Lyon, 1608.

CREMA, Giovanni Maria da, *Intabolatura de Lauto di Recercari Canzon francese Motetti Madrigali padoane é Saltarelli*, *Libro primo* et *Libro terzo*, Antonio Gardane, Venise, 1546.

DALZA, Joan Ambrosio, *Intabulatura de Lauto*, *Libro quarto*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1508.

DANEAU, Lambert, *Traité des danses*, *Auquel est amplement resolue la question, asçavoir s'il est permis aux Chrestiens de danser*, I. Pierre, Genève, (1579), 1580.

DA TEMPO, Antonio, *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (1332), et traduction italienne de Ghidino di Sommacampagna, *Delle Rime volgari Trattato*, Giusto Grion (éd.), Gaetano Romagnoli, Bologne, 1869.

DESCARTES, René, *Compendium musicae*, ms (1618) ; in Charles Adam et Paul Tannery (éd.), *Œuvres de Descartes*, Le Cerf, Paris, 1908, vol. 10.

-, *Traité de la mécanique composé par Monsieur Descartes. De plus l'abrégé de musique du même auteur mis en français avec des éclaircissements nécesaires par N. Poisson, P.D.L.*, Ch. Angot, Paris, 1668.

- *Abrégé de Musique*, édition et traduction de Pascal Dumont, Klincksieck, Paris, 1990.

DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poetica española*, Miguel Serrano de Vargas, Salamanque, 1592.

DORIGNY, Jean, *La Vie du Père Edmond Auger, de la Compagnie de Jésus, confesseur et prédicateur de Henri III, roi de France*, Nic. Deville, 1716.

DU CAURROY, Eustache, *Preces Ecclesiasticae ad numeros musices redactae*, 1609

FRANCON DE COLOGNE, *Ars cantus mensurabilis*, Gilbert Reaney et André Gilles (éd.), American Institute of Musicology, Rome, 1974.

FUENLLANA, Miguel de, *Libro de Musica par Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, Martin de Montesdoca, Séville, 1554.

GAFFURIO, Franchino, *Theorica musice*, Ioannes Petrus de Lomatio, Milan, 1492.

-, *Angelicum ac divinum opus musice*, Gotardum de Ponte, Milan, 1508.

-, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, Gotardus Pontanus, Milan, 1518.

GALLUZZI, Jacopo Riguccio, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Gaetano Cambiagi, Florence, 1781.

GANASSI, Silvestro, *Opera intitulata Fontegara*, Venise, 1535.

-, *Regola rubertina*, Venise, 1542.

GANTEZ, Annibal, *L'Entretien des musiciens*, Jacques Bouquet, Auxerre, 1643.

GERVAISE, Claude, *Sixième livre de danceries*, veuve de Pierre Attaingnant, Paris, 1555.

GLAREAN, Heinrich, *Dodecachordon*, Heinrich Petrus, Bâle, 1547.

-, *Horatii Flacii Poemata omnia*, Stephanus Gravius, Fribourg-en-Brisgau, 1554.

GOUDIMEL, Claude, *Œuvres Complètes, vol. XIV, Opera Dubia*, Pierre Pidoux (éd.), The Institute of Medieval Music, Henryville-Ottawa-Binningen, 1983.

GUILLET, Charles, *Institution harmonique divisée en trois livres*, ms (1647), Österreichische Nationalbibliothek, Vienne, Mus.Hs.2376 Mus.

HÉPHESTION, *Enchiridion*, Florence, 1526 ; *Enchiridion de metris et poematibus cum scholiis graecis*, A. Turnebum, Paris, 1553.

HOFHAIMER, Paul, *Harmoniae poeticae* (Johannes Petreius, Nüremberg, 1539), Grantley McDonald (éd.), Strube Verlag, Münich, 2014.

HORACE, *Œuvres complètes*, traduction de la collection Panckoucke, Garnier frères, Paris, 1866.

JOSQUIN DESPREZ, *Missarum Josquin Liber III*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1514.

-, *Liber XV Missarum*, Andrea Antico, Rome, 1526.

-, *Missa de Beata Virgine*, Friedrich Blume (éd.), Möseler Verlag, Wolfenbüttel, 1936.

LE LABOUREUR, Louis, *Avantages de la Langue françoise sur la Langue latine*, Guillaume de Luyne, Paris, 1669.

LASSUS, Roland de, et al., *Canzoni villanesche and villanelle*, Donna G. Cardamone (éd.), A-R Editions, Madison, 1991.

-, *Quatriesme Livre des chansons a quatres et cinq parties […] convenables tant aux Instruments comme à la Voix*, Pierre Phalèse, Louvain, 1564.

-, *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editide*, Paris, 1571.

-, *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae cantiones suavissimae*, Munich, 1577.

LEÓN, Luis de, Obras, *Biblioteca de Autores españoles*, Rivadeneyra, Madrid, 1855.

LE QUESNES, Juan, *Los Psalmos de David, Metrificados en lengua castellana*, Genève, 1606.

LISTENIUS Nicolaus, *Musica*, Georg Rhau, Wittenberg, (1537), 1549.

LOSSIUS, Lucas, *Psalmodia hoc est Cantica sacra veleris ecclesiae selecta*, […] *Cum praefatione Philippi Melanthonis*, héritiers de Georg Rhau, Wittenberg, 1552.

-, *Erotemata Mvsicae practicae : ex probatissimis qvibvsqve huius dulcissimae artis scriptoribus accuratè & breuiter selecta, & exemplis puerili institutioni accõmodis illustrata*, Johann von Berg & Ulrich Neuber, Nuremberg, 1563.

LUSITANO, Vincentio, *Introdutione facilissima*, Antonio Blado, Rome, 1553.

MAIGNAN, Emmanuel *Recueil de plusieurs opuscules de physique et de philosophie*, Toulouse, Bibliothèque municipale, ms B. 752.

MANUZIO, Aldo, *Aldi Pii Manutii Institutionum Grammaticorum libri quatuor*, Andrea Torresani, 1493 ; in aedibus Aldi et Andreae soceri, Venise, 1523.

MARTÍNEZ DE CANTALAPIEDRA, Martín, *Alphabetum hebraicum*, Matias Gastius, Salamanque, 1569.

MASSET, Jean *Exact et tres-facile acheminement a la langue francoise*, in Aimar de Ranconnet et Jean Nicot, *Thresor de la langue françoise*, D. Douceur, Paris, 1606

MAUDUIT, Jacques, *Chansonnettes mesurées de Jan-Antoine de Baif, mises en musique à quatre parties* (Adrian Le Roy et Robert Ballard, Paris, 1586), Henry Expert (éd.), Alphonse Leduc, Paris, 1894-1908.

MENEHOU, Michel de, *Nouvelle Instruction familiere, en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique, avecques le nombre des concordances, & accords*, Nicolas du Chemin, Paris, 1558.

MENESTRIER, Claude-François, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, R. Guignard, Paris, 1681.

MERCURIALE, Girolamo, *De arte gymnastica libri sex*, Juntas, Venise, 1573.

MERSENNE, Marin, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1623

-, *Id*, tirage à part des chapitres concernant la musique, Paris, Bibliothèque Nationale de France, RES-V-589.

-, *Harmonie universelle*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1636.

MILÁN, Luis, *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El que trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante : mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la presente obra*, Francisco Diaz Romano, Valencia, 1536.

MONFORT, Corneille de (Cornelius Blockland), *Instruction fort facile*, Jean de Tournes, Lyon, 1571-1573.

MONTANOS, Francisco de, *Arte de musica theorica y pratica*, Diego Fernández de Córdoba, Valladolid, 1592.

MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo*, Ricciardo Amadino, Venise, 1609.

MORALES, Ambrosio, *Crónica General de España*, Gabriel Ramos Bejarano, Cordoue, 1586.

MORALES, Cristóbal de, *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus*, Valerio et Luigi Dorico, Rome, 1544

-, *Christophori Moralis Hyspalensis missarum liber secundus*, V. et L. Dorico, Rome, 1544 ; Jacques Moderne, Lyon, 1551.

MORERI, Louis, *Grand Dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, 1674.

MOUTON, Jean, *Opera Omnia,* Monumentos de la Musica Española, Rome, 1962.

MUDARRA, Alonso *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Juan de León, Seville, 1546.

NARVÁEZ, Luis de, *Los seis libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. […] Y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en la Vihuela*, Diego Hernandez de Cordova, Valladolid, 1538.

NEBRIJA, Antonio de, *Gramática española*, Salamanque, 1492.

NOLA Giovanni Domenico da, *Canzoni villanesche*, Girolamo Scotto, Venise, 1541.

NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán, *Glosa sobre las 'Trezientas' del famoso poeta Juan de Mena* (1499), Julian Weiis et Antonio Cortijo Ocaña (éd.), Ediciones Polifemo, Madrid, 2015.

ORTIZ, Diego, *El primo libro […] nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze*, Valerio Dorico, Rome, 1553.

-, *Musices lib. I. Hymnos, Magnificat, Salve, Motecta Psalmos, Aliqua diversa cantica complectens*, Antonio Gardane, Venise, 1565.

PALADIN, Jean-Paul, *Premier livre de tablature de luth*, Simon Gorlier, Lyon, 1560.

PARRAN, Antoine, *Traité de la Musique theorique et pratique, contenant les preceptes de la Composition*, Pierre Ballard, Paris, 1639.

PÉREZ, Juan, *Los salmos de David*, Genève-Venise, 1557.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Arithmetica práctica y especulativa*, Matias Gastius, Salamanque, 1562.

PISADOR, Diego, *Libro de musica de vihuela*, Salamanque, 1552.

RAVIZZA TEXTOR, Giovità, *Epitheta Ioannis Ravisii Textoris Nivernensis*, Jacques Stoer, Genève, 1538.

-, *De numero oratorio libri quinque. Ad Reginaldum Polum, Cardinalem amplissimum. Eiusdem paraphrasis in psalmos Davidis ; & quaedam carmina*, Paolo Manuzio, Venise, 1554.

RODIO, Rocco, *Aeri racolti insieme con altri bellissimi aggionti di diversi. Dove si cantano Sonetti, Stanze, & Terze Rime, nuovamente ristampati*, Giosepe Cacchio dell'Aquila, Naples, 1577.

ROTTA, Antonio, *Intabolatura de lauto* […] *di Recercari, Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese*, Venise, 1546.

SALINAS, Francisco, *De Musica libri septem*, Mathias Gastius, Salamanque, 1577, 1592.

-, *id.*, éditions *fac-simile* : Macario Santiago Kastner (éd.), Bärenreiter, Kassel, 1948 ; Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2013.

-, *Siete libros sobre la música*, Ismael Fernández de la Cuesta (trad.), Alpuerto, Madrid, 1983.

-, *Musices Liber Tertius*, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 7425, J. Javier Goldáraz Gaínza et Antonio Moreno Hernández (éd,) Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1993.

-, *De Musica quatuor priores libri*, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 7380.

-, *Additiones Francisci Salinae in libros suos de Musica*, in *De musica libri septem*, Harvard University, Houghton Library, Mus. 285.77.

-, *Anotaciones sobre el calendario gregoriano hechas por el maestro Francisco de Salinas*, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 23106.

SANCTA MARÍA, Tomás de, *Arte de Tañer Fantasia*, Francisco Fernandez, Valladolid, 1565.

SAUVAL, Henri, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Charles Moette, Paris, 1724.

SCALIGER, Jules-César, *Poetices libri septem* (apud Antonium Vincentium, Lyon, 1561), apud Petrum Santandreanum, Genève, 1594.

SCHOTUS, Andreas, *Hispaniae Biblioteca seu de Academiis ac bibliotecis*, Anvers, 1608.

SCHÜTZ, Heinrich, *Sämtliche Werke*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1892.

STOQUERUS, Gaspard, *De Musica Verbali libri duo* (Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 6486, f° 1r-40v), Albert C. Rotola (éd. et trad.), University of Nebraska Press, Lincoln-Londres, 1988.

-, *De vera Solfizationis […] ad Magistrum Franciscum Salinam Dominum suum*, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 6486, f° 41r-45v.

-, *De modo, tempore, et prolatione*, Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 6486, f° 46v-49r.

STROZZI, Lorenza *In singula totius Anni solemnia Hymni*, Filippo Giunta, Florence, 1588.

THOU, Jacques-Auguste de, *Histoire universelle de Jacques Auguste de Thou, depuis 1543 jusqu'en 1607*, (1604), Londres, 1734.

TOLOMEI, Claudio, *Versi et Regole de la nuova poesia toscana*, Antonio Blado, Rome, 1539.

TRITONIUS, Petrus, *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super xxii genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariae nostrae musicos secundum naturas & temporasyllabarum et pedum compositae*, Erhard Oeglin, Augsburg, 1507.

TUCCARO, Arcangelo, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaicte demonstration & intelligence dudict Art*, Claude de Monstr'œil, Paris, 1599.

TYARD, Pontus de, *Solitaire second, ou prose de la musique*, Jean de Tournes, Lyon, 1555.

VALDERRÁBANO Enríquez de, *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el qual se hallara toda diversidad de musica*, Valladolid, 1547.

VALENTE, Antonio, *Intavolatura de cimbalo*, Giuseppe Caccio dell'Aquia, Naples, 1576.

VEHE, Michael, *Neu Gesangbüchlin Geistlischer Lieder*, Leipzig, 1537.

VENEGAS DE HENESTROSA, Luis, *Libro de cifra nueva*, Juan de Brocar, Alcalá de Hénares, 1557.

VERREPAEUS, Simon, *Institutionum scholasticarum libri tres. Omnibus Litterarum & Christianae Pietatis studiosis, utilitatis non parum allaturi*, Johannes Beller, Anvers, 1573.

VICTORIA, Tomás Luis de, *Hymni totius anni*, Dominico Basa, Rome, 1581.

VIRGILE, *Les œuvres de Virgile en latin et en français*, traduction corrigée de l'abbé de Saint-Rémy, Nyon l'aîné, Paris, 1787.

VOSSIUS, Isaac, *De poematum cantu et viribus rythmi*, Oxford, 1673.

WILLAERT Adrian, *Canzone Villanesche alla Napolitana […] a quattro voci*, Antonio Gardano, Venise, 1545.

YSSANDON, Jean, *Traité de la Musique Pratique*, Paris, 1582.

ZARLINO, Gioseffo, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558 ; 3e édition, Francesco de i Franceschi Senese, Venise, 1573.

-, *Sopplimenti musicali*, Francesco de i Franceschi Senese, Venise, 1588.

-, *De tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chiogga... ch'ei scrisse in buona lingua Ina ; già separatamente poste in luce ; hora di nuovo corette, accresciute, et migliorate, insienne ristampate*, Francesco de i Franceschi Senese, Venise, 1588-1589.

-, *Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques, composées par maistre Joseph Zarlin, maistre de chappelle de la sérénissime Seigneurie de Venise, traduitte d'italien en françois par maistre Jehan Lefort, musicien, où sont adjoustez les exemples pour le luth, par le traducteur*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 19101.

2. Etudes

L'air de cour en France : 1571 à 1655, Georgie Durosoir (dir.), Mardaga, Liège, 1991.
Dictionnaire de biographie française, M. Prévost et Roman d'Amat (dir.), Letouzey et Ané, Paris, 1933-
Le Poète architecte : arts métriques et art poétique latins, Jacqueline Dangel (dir.), Peeters, Louvain, 2001.
ALBUQUERQUE GARCÍA, Luis, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas del siglo XVI (Nebrija, Salinas, G. Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán)*, Madrid, Visor Libros, 1995.

ALÍN, José Maria, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.

-, « Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI », in Pedro M. Piñero Ramirez (dir.), *Lírica popular, lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, Séville, 1998, p. 137-157.

ÁLVAREZ PÉREZ, José María, « El organista Francisco Salinas. Nuevos datos a su biografía », *Anuario Musical*, n° 18 (1963), p. 21-44.

ANDLAUER, Nicolas, « Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas : una introducción », in Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 205-217.

ANGLÉS, Higino, SUBIRÁ, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, *Vol. I : Manuscritos*, Instituto Español de Musicología, Barcelone, 1946.

APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, 1953.

AROM, Simha, « 'Á la Recherche du *Temps* perdu': métrique et rythme en musique », in *Les Rythmes, lectures et théories*, L'Harmattan, Paris, 1992, p. 195-205.

ATKINSON, Charles M., « Franco of Cologne on the Rhythm of Organum Purum », *Early Music History*, n° 9 (1990), p. 1-26.

AUDBOURG-POPIN, Marie-Danielle, « La pratique musicale de la Renaissance au travers des *Istitutioni Harmoniche* de Zarlino », in Jacques Viret (dir.), *Regards sur la Musique Vocale de la Renaissance italienne*, À cœur joie, Lyon, 1992, p. 15-53.

AUGÉ-CHIQUET, Mathieu, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Hachette, Paris, Privat, Toulouse, 1909.

AUGST, Betrand, « Descartes's Compendium on Music », *Journal of the History of Ideas*, n° 26, 1 (1965), p. 119-132.

BANK, J. A., *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th century*, Annie Bank, Anna Vondelstraat 13, 1972.

BARDELMANN, Claire, « Poésie et musique dans l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne : une poétique de l'unité », *Etudes Epistémè*, n° 18 (2010), p. 51-62.

BATAILLON, Marcel, *Erasme et l'Espagne* (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 1937), reprint Droz, Genève, 1998.

-, *Les Jésuites dans l'Espagne du XVI^e siècle*, édition Pierre-Antoine Fabre, Les Belles Lettres, Paris, 2009.

BAUDRY, Hervé, *Une bibliothèque à la fin de l'ancien Régime. Présentation historique suivie de l'édition du catalogue des livres du collège royal de La Flèche (1777)*, La Ligne d'ombre, s.l., 2014.

BECEDAS GONZÁLEZ, Margarita, « Apuntes sobre *De Musica libri septem* en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *Francisco de Salinas, De Musica libri septem*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2013, p. 93-96.

BENNASSAR, Batolomé et VINCENT, Bernard, *Le temps de l'Espagne. XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Hachette Littératures, 1999.

BERNAL RIPOLL, Miguel, « Rythmón y Arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del renacimiento tardío », *Revista de Musicología*, n° 27, 2 (2004), p. 841-894.

-, « La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII », *Inter-American Music Review*, n° 18, 2 (2008), p. 191-206.

-, « Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón », *Revista de Musicología*, n° 34, 2 (2011), p. 63-108.

BERNHART, Walter, *'True Versifying' : Studien zur elisabethanischen Verspraxis und Kunstideologie. Unter Einbeziehung*, Walter de Gruyter, 1993.

BESSELER, Heinrich, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959.

BETTENS, Olivier, « Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythmes », in *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, PUPS, Cahiers V.L. Saulnier, n° 30, Paris, 2013.

BILOGHI, Dominique, « Les Espagnes du Roi catholique », in Arlette Jouhanna et al. (dir.), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Robert Laffont, Paris, 1998.

BOONE, Graeme M., « Marking Mensural Music », *Music Theory Spectrum*, n° 22 (2000), p. 1-43.

BOWEN, William R., « St. Augustine in Medieval and Renaissance Musical Science », in *Augustine on Music*, Edwin Mellen Press, New York, 1988, p. 29-51.

BRENET, Michel, « Jacques Mauduit », *Musique et musiciens de la vieille France*, Félix Alcan, Paris, 1911, p. 199-243.

BRENNAN, Brian, « Augustine's *'De musica'* », *Virgiliae Christianae*, n° 42, 3 (1988), p. 267-281.

BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper & Row, New York, 1978.

-, *La Renaissance européenne*, trad. Paul Chemla, Le Seuil, Paris, 2000.

BUSSE BERGER, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley, 2005.

BUZON, Frédéric de, « Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e^ siècle », *Revue de Musicologie*, n° 76, 2 (1990), p. 163-172.

CANGUILHEM, Philippe, « Singing poetry *in compagnia* in sixteenth-century Italy », in Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson, Massimo Rospocher (dir.), *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*, Routledge, New York, 2017, p. 113-123.

CARABIAS TORRES, Ana María, GÓMEZ ALFONSO, Bernardo, « Francisco de Salinas y el calendario gregoriano », Amaya García Pérez et Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2014, p. 117-145.

CARDAMONE, Donna G., « Orlando di Lasso and Pro-French Factions in Rome », in *Orlandus Lassus and his Time*, Yearbook of the Alamire Foundation, n° 1 (1995), p. 23-47.

CARPENTER, Nan Cooke, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Da Capo Press, New York, 1972.

CARRERAS, Juan José, « Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980) », in *La Storia della musica : prospettive del secolo XXI. Convegno internazionale di studi, Bologna, 2000*, *Il Saggiatore musicale*, n° 8 (2001), p. 121-169.

CHABRÁN, Rafael, « The classical tradition in Renaissance Spain and new trends in philology, medicine, and materia medica », in Simon Varey, Rafael Chabrán, Dora B. Weiner (dir.), *Searching for the secrets of nature. The life and work of Dr. Francisco Hernández*, Stanford University Press, Stanford, 2000.

CHAIX, Gerald et VEIT, Patrice, « Les cantiques dans l'Allemagne du XVI^{e} siècle : choisir son chant », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 98, 2 (1991), p. 231-246.

CHARLET, Jean-Louis, « Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste », *Faventia*, n° 29, 1-2 (2007), p. 133-155.

CHAUNU, Pierre, *Le Temps des réformes. Histoire religieuse et système de civilisation*, Fayard, 1975.

COLETTE, Marie-Noël, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation musicale du Moyen Age à la Renaissance*, Minerve, Paris, 2003.

COLLINS JUDD, Cristle, *Reading Renaissance Music Theory : Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, 2006.

CORBIN, Solange, « Musica spéculative et Cantus pratique. [Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales] », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 17 (1962), p. 1-12.

CORON, Antoine, « « *Ut prosint aliis* » : Jacques-Auguste de Thou et sa bibliothèque », in *Histoire des bibliothèques françaises, Les bibliothèques sous l'Ancien Régime, 1530-1789*, Promodis-Cercle de la Librairie, 1989, p. 100-125.

-, « Thou, Jacques-Auguste de », in *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Cercle de la Librairie, 2011, p. 837-839.

COTANELO VALLEDOR, Armando, *El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, Imprenta de editorial magisterio español, Madrid, 1949.

CROCKER, Richard L., « *Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, n° 2, 1 (1958), p. 2-23.

CROSBY, Alfred W., *The Measure of Reality : Quantification and Western Society, 1250-1600*, (Cambridge University Press, 1997) trad. française Jean-Marc Mandosio, Editions Allia, Paris, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (1947, deuxième édition 1953), traduction française de Jean Bréjou (Presses Universitaires de France, Paris, 1956), réédition Press Pocket-Agora, 1991.

DAINVILLE, François de, *La Naissance de l'Humanisme moderne* (Paris, 1940), reprint Slatkine, Genève, 1969.

-, *L'éducation des jésuites (XVI^e^-XVIII^e^ sicèles)*, Éditions de Minuit, Paris, 1978.

DANIELS, Arthur Michael, *The 'De Musica Libri VII' of Francisco Salinas*, University of Southern California, Michigan, 1962.

-, « Microtonality and Meantone Temperament in the Harmonic System of Francisco Salinas », *Journal of Music Theory*, n° 9 (1965), p. 2-51.

DAHLHAUS, Carl, « Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert », in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 17(1), Stuttgart, 1960, p. 22-39.

-, « Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert », in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 28, Stuttgart, 1961, p. 223-240.

-, « Die Tactus und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts », in *Geschichte der Musiktheorie - Band 6 : Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (Wissentschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987) ; François Bohy (trad.), *La théorie du tactus et des proportions dans la musique du XV^e^ au XVII^e^ siècles*, [En ligne] http://www.entretemps.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem%26Prol/index.htm (consulté le 04 décembre 2017).

DEFORD, Ruth I., « Tempo Relationship between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century », *Early Music History*, n° 14 (1994), p. 1-51.

-, *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge University Press, 2015.

DELAHAYE, Séverine, « « *Si de mi baja lira tanto pudiese el son*… » Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance », *Savoirs en prisme*, n° 4 (2015), [En ligne] https://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/si-de-mi-baja-lira-tanto-pudiese-el-son-le-chant-dorphee-et-les-poetes-de-la-renaissance/ (consulté le 26 août 2017).

DELATOUR, Jérôme, « Le cabinet des frères Dupuy », *Revue d'histoire des facultés de droit et de la science juridique*, n° 25-26 (2005-2006), p. 157-200.

DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles : siglos XV-XVII*, Arco-Libros, Madrdi, 1996.

DELISLE, Léopold, *Le Cabinet des livres : imprimés antérieurs au milieu du XVI^e^ siècle*, Paris, Plon-Nourrit, 1905.

DEVOTO, Daniel, « Humanisme, musicologie et histoire littéraire : Nebrija (1492) et Salinas (1577) », in A. Redondo (dir.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles, XIX^e^ Colloque International d'Érudes Humanistes (Tours, 1976)*, Paris, 1979, p. 177-191.

DIEGO PACHECO, Cristina, « L'impact de la Contre-Réforme sur la musique espagnole de la fin du XVI^e^ siècle : du changement de texte au changement d'esprit », *Analyse musicale*, n° 58 (2008), p. 87-96.

DOBBINS, Franck, « Mauduit, Jacques », in Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 2001, vol. XI, p. 840.

DOLBEAU, François, « Un poème philosophique de l'Antiquité tardive : *De pulchritudine mundi*. Remarques sur le *Liber XXI sententiarum (CPL 373)* », *Revue des études augustiniennes*, n° 42 (1996), p. 21-43.

DUHEM, Pierre, *Σώζειν τὰ φαινόμενα. Essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée*, (Hermann, Paris, 1908), Vrin, Paris, 1994.

DUROSOIR, Georgie, « La première décennie de l'air de cour et la postérité de la musique mesurée à l'antique », *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie, 1530-1600*, Berne, Peter Lang, 1996, p. 153-160.

DYER, Joseph, « The Place of *Musica* in Medieval Classifications of Knowledge », *The Journal of Musicology*, n° 24, 1 (2007), p. 3-71.

ESPERABÉ Y ARTEAGA, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanque, 1914.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael, « General Introduction to the *De musica libri septem* of Francisco de Salinas, and to its First Translation », The Consort, n° 31 (1975), p. 101-108.

FERTÉ, Patrick, « Toulouse, université hispanique. Des relations universitaires franco-espagnoles du Moyen Âge à l'Ilustración », *Les Cahiers de Framespa*, n° 14, (2013), [En ligne] http://framespa.revues.org/2611 (consulté le 23 août 2017).

FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Leroux, Paris, 1837.

FIORENTINO, Giuseppe, « « Discantar sobre Conde Claros ». Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del renacimiento : de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad », *ActaLauris*, n° 2 (2015), p. 59-87.

FÖLLMI, Beat A., *Des Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Berlin, 1994.

FORMARIER, Marie, « Genèse d'un paradigme : le *rhythmus* de l'*Ars Palaemonis* à Aurélien de Réômé », *Acta Musicologica*, n° 83, 2 (2011), p. 169-180.

-, « Rythme, plaisir de l'écoute et conversion chez Augustin », *Rhuthmos*, 2013, [En ligne] http://rhuthmos.eu/spip.php?article715 (consulté le 04 décembre 2017).

-, *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Brepols, Turnhout, 2014.

FRATELLI, Diego, « …senza altre soffistichezze d'antichità », in Luisa Corsi (éd.), Hyeronimus Melcaro, *Del Parnasso ovvero Mons Arduus*, EdiPAn, Galatina, 2011, p. 91-101.

FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

GARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo, « Francisco de Salinas en la Universidad de Salamanca », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *Francisco de Salinas, De Musica libri septem*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2013, p. 15-43.

GARCÍA CASTILLO, P., « La presencia del pitagorismo en el Renacimiento salmantino : la *teoría de la proporción* de Pedro Margallo », in *Actas del Simposio « Filosofía y Ciencia en el Renacimiento »*, Saint-Jacques-de-Compostelle, 1988.

GARCÍA FRAILE, Dámaso, « La Universidad de Salamanca en la música de Occidente », in *Actas del Congreso Internacional « España en la Música de Occidente » (Salamanca, 1985)*, Ministerio de la Educación, Madrid, 1987, vol. 1, p. 289 sqq.

-, « Salinas, Francisco de, *De musica libri septem* », in *El Siglo de Fray Lui de León. Salamanca y el Renacimiento*, Salamanque, 1991, p. 344-345.

-, « Salinas, Catedrático de la Universidad de Salamanca », in *Libro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Fundaçao Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 1992, p. 431-462.

-, « El llamado 'órgano de Salinas' », *Anuario musical*, n° 49 (1994), p. 47-73.

-, « La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI », *Revista de Musicología*, n° 23, 1 (2000), p. 9-74.

-, « La Música en la Universidad de Salamanca », in *Congreso Internacional « Música y Universidad (Salamanca, 2004)*, Salamanque, 2004.

GARCÍA MATOS, Manuel, « Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica Libri Septem* », *Anuario Musical*, n° 18 (1963), p. 67-84.

GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara, *El Número Sonoro. La matemática en las teorías armonías de Salinas y Zarlino*, Caja Duero, Salamanque, 2003.

-, *El concepto de consonancia en la Teoría Musical. De la Escuela Pitagórica a la Revolución Científica*, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanque, 2006.

-, *La problemática de la clasificación de la consonancia en el siglo XVI y la teoría de la consonancia de Francisco de Salinas*, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanque, 2006.

-, « Francisco Salinas y la teoría musical renacentista », in Amaya García Pérez et Bernardo García-Bernalt Alonso (éd.), *Francisco de Salinas, De Musica libri septem*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2013, p. 45-92.

GÁSSER LAGUNA, Luis, « Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán », *Emblecat – Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblematica, Art i Societat*, n° 6 (2017), [En ligne] http://www.raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/download/322194/412817 (consulté le 05 décembre 2017).

GÉROLD, Théodore, *Les plus anciennes mélodies de l'église protestante de Strasbourg et leurs auteurs*, Paris, 1908.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier, *Matemáticas y Música en los tres primeros libros del De Musica de Fr. Salinas*, Thèse doctorale, Universidad de Educación a Distancia, Madrid, 1991.

-, *Afinación y temperamento en la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1992 (2e édition : *Afinación y temperamentos históricos*, *loc. cit.*, 2004).

-, « F. Salinas y la teoría musical de finales del Renacimiento », *Arbor : Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 628 (1998), p. 371-392.

GRANT, Roger Matthew, *Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era*, Oxford Univerity Press, 2014.

GUILLO, Laurent, « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? » in Jean Duron (dir.), *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*, Mardaga, Liège, 2009, p. 275-288.

-, « Un recueil parisien de psaumes, de chansons spirituelles et de motets (ca. 1565) : Genève BGE Ms. Mus. 572 », *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, 2012, p. 199-233.

-, « Sous la main du Père Mersenne : la Bibliothèque de musique des Minimes de la Place Royale (Paris, XVI^{e}-XVII^{e} siècles) », in Denis Herlin, Valérie de Wispelaere et Catherine Massip (dir.), *Collectionner la musique. 3 : Erudits collectionneurs*, Brepols, Turnhout, 2015, p. 29-80.

-, « Le Psautier de Paris et le Psautier de Lyon : à propos de deux corpus contemporains du Psautier de Genève (1549-1561) », 2016, [En ligne] http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01205154v2 (consulté le 03 décembre 2017).

GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia, « Himno », in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ICCMU, Madrid, 1999, vol. VI, p. 300-308.

HAAR James, « The 'Note Nere' Madrigal », *Journal of the American Musicological Society*, n° 18, 1 (1965), p. 22-41

HADOT, Pierre, *Marius Victorinus. Recherches sur sa vie et ses oeuvres*, Etudes augustiniennes, Paris, 1971.

HARRÁN, Don, *Word-tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, 1986.

HEARTZ, Daniel, « Review » des *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, (André Verchaly (éd.), Heugel Paris, 1961), *Journal of the American Musicological Society*, n° 15, 3 (1962), p. 356-363.

HIS, Isabelle, « Claude Le Jeune et le rythme prosodique: La mutation des années 1570 », *Revue de Musicologie*, n° 79, 2 (1993), p. 201-226.

-, *Claude Le Jeune (1530-1600) : un compositeur entre Renaissance et baroque*, Actes Sud, Arles, 2000.

-, « Air mesuré et air de cour : pour un décloisonnement des genres », in Georgie Durosoir (dir.), *Poésie, Musique et Société. L'air de cour en France au XVIIe siècle*, Mardaga, Liège, 2006, p. 155-167.

-, « Vers mesurés et "mesure" musicale : ce que disent les répertoires », in Olivier Millet et Alice Tacaille (dir.), *Poésie et musique à la Renaissance*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2015, p. 123-140.

HUDSON, Richard, « The Folia Melodies », *Acta musicologica*, n° 45 (1973), p. 98-119.

JADART, Henri, *Les Portraits historiques du Musée de Reims. Galerie rétrospective et contemporaine de personnages rémois avec notices biographiques et documents inédits*, Premier fascicule, F. Michaud, Reims, 1888.

JAMBOU, Louis, « Psautiers en langue espagnole et mise en musique », in *Histoire, Humanisme et Hymnologie. Mélanges offerts au Professeur Édith Weber*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 1997, p. 123-130.

LAMBEA, Mariano, « Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad », in *Actas des XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas « Las dos orillas » (Monterrey, México, 2004)*, Mexico, 2007.

LAUNAY, Denise, « Les rapports de tempo entre mesures binaires et mesures ternaires dans la musique française (1600-1650) », *Fontes artis musicae*, n° 12, 2-3 (1965), p. 166-194.

-, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Société française de Musicologie, Klincksieck, Paris, 1993.

LE BOEUF, Patrick, « La tradition manuscrite du *De Musica* de saint Augustin et son influence sur la pensée et l'esthétique médiévales », in *Positions de thèses*, École des Chartes, Paris, 1986, p. 107-115.

LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría de la música de Francisco de Salinas en relación con los tratadistas españoles de los siglos XV y XVI*, Thèse doctorale, Universidad Complutense, Madrid, 1954.

-, *Estudios de Historia de la Teoria Musical*, Instituto Español de Musicología, Madrid, 1962.

-, « Contribución de Ramos de Pareja y Francisco Salinas a la formación de la escala musical europea », *Revista de Musicología*, n° 5 (1982), p. 287-296.

LEVY, Kenneth, « Vaudeville, vers mesurés et air de cour », in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, CNRS, Paris, 1973, p. 185-201.

LOPEZ RUEDA, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1973.

LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Boivin et Cie, Paris, 1949.

LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle, « La thèse calviniste dans la polémique sur la danse, étude du *Traité des danses* (1579) de Lambert Daneau », in Gérard Gros (dir.), *La bible et ses raisons : diffusion et distorsions du discours religieux (XIV^e siècle-XVII^e siècle)*, Université de Saint-Etienne, 1996, p. 127-146.

LOWINSKY, Edward, « A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas », in *Festschrift Heinrich Besseler*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1961, p. 239-240.

-, « Gasparus Stoquerus and Francisco De Salinas », *Journal of the American Musicological Society*, n° 16, 2 (1963), p. 241-243.

LUQUE MORENO, Jesús, *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Universidad de Granada, Grenade, 1994.

-, « El *versus quadratus* en los tratados de métrica antiguos y medievales », *Florentia Iliberitana*, n° 6 (1995), p. 283-329.

-, « Métrica medieval y métrica renacentista : el septenario trocaico », in José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (dir.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Universidad de Cádiz, Cadix, 1997, vol. II-2, p. 915-922.

-, *Accentus (ΠΡΟΣΩΙ⊿ΙΑ) : El canto del languaje. Representación de los prosodemas en la escritura alfabética*, Universidad de Granada, Grenade, 2006.

MANZANO ALONSO, Miguel, « Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina ? », in Manuel Morais (éd.), *La Obra Musical de Juan del Encina*, Centro de Cultura tradicional, Diputación Provincial de Salamanca, Salamanque, 1997, p. 17-26.

MARIOTTI, Italo, *Marii Victorini Ars grammatica*, Florence, 1967.

MARTINAZZO, Estelle, *La Réforme catholique dans le diocèse de Toulouse (1590-1710)*, Thèse de Doctorat en Histoire, Université Paul Valéry-Montpellier III.

MASSON, Paul-Marie, « Horace en musique. Contribution à l'étude de l'humanisme musical en France au XVI^{e} siècle », *La Revue Musicale*, n°14 (1906), p. 355-360.

-, « L'Humanisme musical en Allemagne au XVI^{e} siècle », *Le Mercure Musical*, n° 15 (1906), p. 394-403.

-, « Note sur un musicien de l'Académie des Valois », *La Revue Musicale*, n° 10 (1906), p. 226-228.

-, « Jacques Mauduit et les hymnes latines de Laurence Strozzi », *Revue de Musicologie*, n° 13 (1925) p. 6-14, et n° 14 (1925), p. 59-69.

MAYER BROWN, Howard, « *'Ut Musica Poesis'* : Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century », *Early Music History*, n° 13 (1994), p. 1-63.

MEERHOFF, Kees, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, E. J. Brill, Leiden, 1986.

MENEZ, Yannick, *Les Bibliothèques toulousaines aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles*, Mémoire de Maîtrise, UTM/UFR d'Histoire, Université Toulouse-Le Mirail, 1996.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Editions Verdier, Paris, 1982.

MITJANA, Rafael, « La Musique en Espagne », in Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, Paris, 1920.

MOLL, Jaime, « Problemas bibliográficos del libro del Siglo de oro », *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIX, cuad. CCXVI (1979), p. 59-107.

-, « Para el estudio de la edición española en el Siglo de Oro », *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVIe-XXe siècles)*, Actes du Colloque international de Bordeaux, 25-27 avril 1986, éditions du CNRS, Paris, 1989, p. 15-25.

MORAIS, Manuel, « A Questão rítmico-métrica na interpretação do *Cancionero Musical de Palacio* », *Revista Portuguesa de Musicologia*, n° 4-5 (1994-1995), p. 17-51.

-, « Estudio introductorio », in Manuel Morais (éd.), *La Obra musical de Juan del Encina*, Centro de Cultura tradicional, Diputación provincial de Salamanca, Salamanque, 1997.

MORALES OLIVER, L., « La música de Salinas en la poesía de fr. Luis de León », *Cuadernos de Investigación de Literatura Hispánica*, n° 2-3 (1980), p. 411-430.

MORENO HERNÁNDEZ, Antonio, « Poesia y música : Horacio en Francisco Salinas », in Rosario Cortés Tovar et José Carlos Fernández Corte (dir.), *Bimilenario de Horacio*, *Acta Salmanticensia*, Salamanca Universidad, Salamanque, 1994, p. 413-420.

-, « El hexámetro dactílico en la doctrina musical de Fr. Salinas », in *Estudios de métrica latina*, Grenade, 1999, vol. 2, p. 687-703.

NAVARRETE, Ignacio, « The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books », *The Sixteenth Century Journal*, n° 23, 4 (1992), p. 769-789.

NIETO, José C., *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural socio-espiritual*, Droz, Genève, 1997.

NÚÑEZ GONZÁLEZ, Juan María, « La doctrina de la *elocutio* en la retórica española del Renacimiento », in José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (dir.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico : Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. III-2, Editorial CSIC, Madrid, 2002 p. 675-676.

NÚÑEZ RIVERA, José Valentín, « La versión poética de los salmos en el siglo de oro : vinculaciones con la oda », in Begoña López Bueno (dir.), *La oda, Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla, 1992)*, Universidad de Sevilla, Séville, 1993, p. 335-382.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, « De la afinación pitagórica a la afinación justa en la teoría musical española del s. XVI : Bizcargui y Salinas », *Revista de Musicología*, n° 15 (1992), p. 723-742.

-, « Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI : Bermudo, Vicentino y Salinas », *Anuario Musical*, n° 49 (1994), p. 127-158.

-, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Newbook Ediciones, Pampelune, 1997.

-, « La música como ciencia en los teóricos españoles del Renacimiento : Juan Bermudo (1555) y Francisco Salinas (1577) », *Anuario Musical*, n° 54 (1999), p. 131-148.

-, « Las fuentes en el *De Musica Libri Septem* de F. Salinas (1577) », in *Fuentes musicales de la península ibérica (ca 1250-ca 1550), Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1996)*, Ediciones de la Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

-, « *Ars bene modulandi* et *Ars bene dicendi* dans la théorie musicale espagnole au XVI[e] siècle », in *Musica Rhetoricans. Actes du colloque (Paris, 2000)*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2002, p. 113-135.

-, « Años romanos en la formación teórico-musical de Francisco Salinas », *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel le Católica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanque, 2005, p. 269-288.

-, *La Pensée musicale espagnole à la Renaissance. Héritage antique et tradition médiévale*, L'Harmattan, Paris, 2008.

PALISCA, Claude V., « Salinas, Francisco de », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel, 1963, t. XI, p. 1302-1306.

-, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven, London, 1985.

- « Francisco Salinas (1513-90) as Humanist », in *Actas del Congreso Internacional « España en la Música de Occidente » (Salamanca, 1985*), Ministerio de la Educación, Madrid, 1987, vol. I, p. 165-170.

-, « Francisco Salinas et l'humanisme italien », in *Musique et humanisme à la Renaissance*, Paris, 1993, p. 37-45.

-, « Salinas, Francisco de », in Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 2001, vol. XXII, p. 156-157.

-, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Illinois Press, Urbanna et Chicago, 2006.

PAU, Gerald, « De l'usage de la chanson spirituelle par les Jésuites au temps de la Contre-Réforme », *La Chanson à la Renaissance*, Actes du XX^e^ Colloque d'Etudes humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, Tours, Van de Velde, 1981, p. 15-34.

PAVAN, Franco, « Francesco (Canova) da Milano », in Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 2001, vol. IX, p. 166-168.

PEDRELL, Felipe, « Folk-lore castillan du XVI^e^ siècle », in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, n° 1 (1899-1900), p. 372-400.

-, « Estudio sobre una fuente de Folk-lore musical castellano del siglo XVI », in *Lírica nacionalizada*, Paris, 1915, p. 211-263.

-, *Cancionero Musical Popular Español*, (Valls, 1918), Casa editorial de música, Barcelone, 1922.

PRECIADO, Dionisio, « Veteranía de algunos ritmos « aksak » en la música antigua española », *Annuario Musica*l, n° 39-40 (1984-1985), p. 189-215.

-, « Pervivencia de una melodía de las Cantigas en el *Cancionero Musical de Palacio* », in *Actas del Congreso Internacional « España en la Música de Occidente » (Salamanca, 1985)*, Ministerio de la Educacion, Madrid, 1987, vol. 1, p. 95-100.

-, « Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español », *Actas del Congreso Internacional « España en la Música de Occidente » (Salamanca, 1985)*, Ministerio de la Educación, Madrid, 1987, vol. 1, p. 171-183.

PSYCHOYOU, Theodora, « De la mesure, du rythme et du statut du temps au XVII^e^ siècle : une nouvelle rythmopoétique », in Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Mardaga, Wavre, 2010, p. 37-56.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *La Música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelone, 1948.

QUITTARD, Henri, « Un musicien oublié du XVII^e^ siècle français : G. Bouzignac », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 6. Jahrg., H. 3. (1905), p. 356-417.

RANDEL, Don M., « Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso », *The Musical Quarterly*, n° 60, 1 (1974), p. 61-79.

RANUM, Patricia M., « 'Le Chant doit perfectionner la prononciation, & non pas la corrompre'. L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers », in Jean Duron (dir.), *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*, Klincksieck, Paris, 1997, p. 59-83.

RASCH, Rudolf, « Music in Spain in the 1670s through the eyes of Sesbastien Chieze and Constantijn Huygens », *Anuario Musical*, n° 62 (2007), p. 97-124.

REBIGER, Bill, « Die magische Verwendung von Psalmen im Judentum », in Erich Zenger (dir.), *Ritual und Poesie. Formen und Orte religiöser Dichtung*, Herders Biblische Studien 36, Freibourg, 2003, p. 265-281.

REESE, Gustav, *Music in the Renaissance*, Dent, Londres, 1959.

RENAUDET, Augustin, *L'Italie et la Renaissance italienne*, C.D.U., Paris, 1942.

REY, Juan José *Danzas cantadas en el renacimiento español*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1978.

RIBERA Y TARRAGO, Julian, *La música árabe y su influencia en la española*, Mayo de Oro, Madrid, 1985.

ROYAL, Matthew S., « Tradition and Innovation in Sixteenth-Century Rhythmic Theory: Francisco Salinas's *De Musica Libri Septem* », *Music Theory Spectrum*, n° 34, 2 (2012), p. 26-47.

RUBIO DE LA IGLESIA, Fernando, *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

-, « Las melodías populares en *De Musica Libri Septem*, de Francisco de Salinas : estudio comparado de algunos ejemplos », in Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 219-253.

SACHS, Curt, *Rhythm and Tempo*, Columbia University Press, New-York, 1953.

SALVÁ, Miguel, et SAINZ DE BARANDA, Pedro, *Documentos inéditos para la historia de España*, t. XI, Madrid, 1847.

SANGUINETTI, Eduardo, « Canzone sacra e canzone profana », in Luigi Pestalozza (dir.), *La musica nel tempo di Dante*, Unicopli, Milan, 1988, p. 206-221.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 2016.

SCHNEIDER, Herbert, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Tutzing, 1972.

SCHNEIDER, Marius, « Existen elementos de música popular en el *Cancionero Musical de Palacio* ? », *Annuario Musical*, n° 8 (1953), p. 177-192.

SCHREVEL, A. C. de, *Histoire du Séminaire de Bruges*, Plancke Frères, Bruges, 1888.

SCHÜNEMANN, Georg, « Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik », in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 10, 1908-1909, p. 73-114.

SEAY, Albert, « French Renaissance Theory and Jean Yssandon », *Journal of Music Theory*, n° 15, 1-2 (1971), p. 254-272.

SEIDEL, Wilhelm, « Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit », *Archiv für Musikwissenschaft*, 27. Jahrgang, n° 4 (1970), p. 287-303.

SPRINGER, Carl P. E., *Luther's Aesop*, Truman State University Press, Kirksville, 2011.

STEMPLINGER, Eduard, *Das Fortleben der horazianischen Lyrik seit der Renaissance*, Teubner, Leipzig, 1906.

STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1961.

-, « Salinas, Francisco de », in Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary*, Macmillan, Londres, 1980, vol. XV, p. 420-421.

SUBIRÁ, José, *La música en la casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, 1927.

SUEUR, Agathe, *Le Frein et l'Aiguillon. Éloquence musicale et nombre oratoire (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

TERUEL, José, « Contextos y implicaciones en *De musica libri septem* de Francisco Salinas », *Edad de Oro*, n° 22 (2003), p. 79-94.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.

TOUATI, Houari, « Pour un humanisme méditerranéen », in Houari Touati (dir.), *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, 2014, [En ligne] www.encyclopedie-humanisme.com/?Pour-un-humanisme-mediterraneen (consulté le 05 mai 2017).

TREND, J. B., « A Sixteenth Century Collector of Folk Songs », *Music & Letters*, n° 8, 1 (1927), p. 13-24.

VACCARO, Jean-Michel, « Le livre d'*Airs spirituels* d'Anthoine de Bertrand », *Revue de Musicologie*, n° 56, 1 (1970), p. 35-53.

-, « À propos de deux éditions critiques de l'œuvre de Francesco da Milano : Méthodologie de la transcription des tabultures de luth et interprétation métrique de la musique du milieu du XVI^e^ siècle », *Revue de Musicologie*, n° 58, 2 (1972), p. 176-189.

VAN ORDEN, Kate, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, University of Chicago Press, 2005.

VENDRIX, Philippe, « L'augustinisme musical en France au XVII^e^ siècle », *Revue de Musicologie*, n° 78, 2 (1992), p. 237-255.

-, « On the Theoretical Expression of Music in France during the Renaissance », *Early Music History*, n° 13 (1994), p. 249-273.

- « Pour les Grands et les Autres. La réforme oratorienne du plain-chant », in Jean Duron (dir.), *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*, Klincksieck, Paris, 1997, p. 87-96.

-, « Nicolas Bergier, le dernier théoricien de la Renaissance en France », in *« La musique de tous les passetemps le plus beau ». Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Klincksieck, Paris, 1998, p. 369-386.

-, *La musique à la Renaissance*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

VIRET, Jacques, « Pratique interprétative : quelques indications », in Jacques Viret (dir.), *Regards sur la Musique Vocale de la Renaissance italienne*, À cœur joie, Lyon, 1992, p. 55-79.

WALKER, Daniel P., « Musical Humanism in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries », *Music review*, n° 2 (1941), p. 1-13, 111-121, 220-226, 288-308 ; n° 3 (1942), p. 55-71.

-, « The Influence of « Musique Mesurée à l'Antique », Particularly on the « Air de Cour » of the Early Seventeenth Century », *Musica disciplina*, n° 2, 1-2 (1948), p. 141-163.

-, (et LESURE, François), « Claude Le Jeune and « Musique Mesurée » », *Musica disciplina*, n° 3, 2-4 (1949), p. 151-170.

-, « Joan Albert Ban and Mersenne's Musical Competition of 1640 », *Music & Letters*, n° 57, 3 (1976), p. 233-255.

-, *Spirit and Language in the Renaissance*, Londres, 1985.

WARD, John, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, n° 5, 2 (1952), p. 88-98.

WEBER, Edith, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Klincksieck, Paris, 1974.

-, *La Musique Protestante en langue française*, Honoré Champion, Paris, 1979.

-, *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Honoré Champion, Paris, 1982.

-, *Histoire de la Musique française de 1500 à 1650*, Sedes, Paris, 1996.

WYMEERSCH, Christine van, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Mardaga, Bruxelles, 1999.

WHITMORE, P. J. S. *The Order of Minims in Seventeenth-Century France*, Martinus Nujhoff, La Haye, 1967.

WILLE, Günter, *Musica Romana : Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, John Benjamins Publishing, 1967.

YATES, Frances A., *The French Academies of the Sixteenth Century* (Warburg Institute, University of London, 1947), édition française, *Les Académies en France au XVIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

YONG, Kwee Him, « Sixteenth-Century Printed Instrumental Arrangements of Works by Josquin des Prez. An Inventory », *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Musikgeschiedenis*, n° 22 (1971) p. 43-52 et 54-68.

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro, Review : « Dos libros sobre Salinas », *Revista de Musicología*, n° 38, 1 (2015), p. 256-267.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

CHAPITRE I. PRESENTATION GENERALE DE LA THEORIE RYTHMIQUE DE SALINAS 13

1. La rythmique de 1577 dans l'œuvre de Salinas 13

1.2. Panorama des écrits de Francisco Salinas 13

Les trois manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Espagne 13

Le recueil de Stoquerus 14

Les Additiones manuscrites de l'exemplaire de Harvard 14

Œuvres disparues : le témoignage du père d'Aguts 16

1.3. Les étapes de la rédaction d'un double traité 18

Division de la musique : de la tripartition à la bipartition 18

La distinction entre rythmique et métrique 20

1.4. La place de la musique dans le cursus des « arts libéraux » 25

2. Formation et activité d'un humaniste chrétien 32

2.1. Un ancrage dans la tradition humaniste hispanique 32

Accès aux études universitaires dans la Castille du premier XVI^{e} siècle 32

Núñez, Nebrija et l'humanisme universitaire espagnol 34

Sur un vers de Juan de Mena : la tradition des glosas poétiques 36

La philosophie aristotélicienne 39

2.2. Le séjour italien : une émulation intellectuelle et artistique 41

Les cercles académiques érasmiens 41

Les rencontres musicales fondatrices 43

Un « cytharède » : Francesco da Milano (1497-1543) 43

Un « symphonète » : Roland de Lassus (1532-1594) 45

Diego Ortiz (1510-1570) 46

2.3. Le retour en Espagne et la publication du *De Musica* 47

Réformes culturelles et résistances conservatrices....48
3. Accès aux sources anciennes et inscription dans les débats humanistes....53
2.1. Sources grecques....53
A la recherche des carmina des antiques devins....54
Aristote (384-322 av. J.C.)....57
Héphestion « le Grec »....57
2.2. Sources latines....58
Terentianus Maurus (III[e] siècle)....59
Marius Victorinus (c. 290-364)....59
Saint Augustin (354-430)....60
Une lecture renouvelée....61
La critique de la tradition scripturaire....64
Martianus Capella (c. 360-c. 428)....65
Bède le Vénérable (672/3-735)....66
2.3. La renaissance des arts de la parole au XVI[e] siècle....69
Continuités et ruptures....69
Heinrich Glarean (1488-1563)....70
Giovità Ravizza (Jovita Rapicius) (1476-1553)....74
4. Méthodes et enjeux éducatifs de l'*ars rhythmica*....79
4.1. *Usus* et *ars* : l'influence des pédagogies humanistes de l'*ars metrica*....79
La vanité apparente de l'ars metrica....80
L'attrait du concret : préceptes et exemples....82
Une mémoire des nombres....83
Un horizon missionnaire....85
Dicere, canere, plaudere (parler, chanter, battre la mesure)....87
« Ut faciunt Germani » : licence poétique et pureté musicale....91
4.2. La théorie des proportions : une conception intégrée des disciplines....95
Proportion harmonique et peine juridique....97
Rythmique et astronomie : les sciences de la mesure du temps....98

Ars musica et comput ecclésiastique : deux enseignements parallèles 98

Statut des théories scientifiques : « sauver les phénomènes » 101

CHAPITRE II. LA QUESTION RYTHMIQUE CHEZ LES ANCIENS ET LES MODERNES 105

Introduction : le problème du rythme mensural au XVI^e^ siècle 105

1. Outils et procédés de l'*ars rhythmica* 109

1.1. Système et variété 109

Le rythme comme « système » de pieds 109

Définitions du tempus : la convergence du système mensural et du système métrique 112

Pied, battue et percussion 116

La coexistence de formes égales et inégales de battue au XVI^e^ siècle 119

Proportions eurythmiques du plausus 123

Les épitrites : aux marges du rythme musical 125

L'eurythmie des pieds de six temps 127

La suprématie de la proportion égale 129

Duplication et perception : les limites du mètre 132

Les critères de combinaison des pieds 134

L'égalité des temps 135

La similarité de percussion 135

L'ordre de dignité 138

1.2. Rythmes additifs et rythmes divisifs 139

Le privilège des battues par dipodie : moderatio 142

L'égalisation musicale des pieds et la doctrine des silences : iucunda numerositas 144

La divisibilité de la longue : iucunda varietas 148

La sincopa : une dissonance rythmique ? 152

1.3. Ordre de présentation et logiques d'exposition 153

La concordia harmonia-rhythmus (Annexe 2) 154

Constructionnisme et dérivationnisme 155

Supériorité de l'hexamètre dactylique et du sénaire iambique 156

2. Théorie générale du rythme et du mètre 160
2.1. Rythme, mètre et vers 160
Des régimes de prévisibilité distincts 160
Du rythme trochaïque au versus quadratus 164
Mètre, battue et notation : les canzone villanesche alla napolitana 168
2.2. Le débat interprétatif sur le « retour aux mètres classiques » chez Salinas 173
L'assimilation au mètre des hymnes « cacométriques » et de la versification vernaculaire 174
Du rythme à la rime 179
La question de l'accentuation et la notion de « syllabe commune » 181
2.3. Typologie des styles rythmiques à la Renaissance 185
Musica rhythmica et musica metrica 185
Du cantus planus au cantus figuratus 186
Entre fantasia et romanesca 187
Ars inveniendi : phonascos et symphonetas 188

CHAPITRE III. SYMPHONIE ET PHONASquIE 193

Introduction : le système des styles rythmiques au XVI^e^ siècle 193
1. La force du « rythme sans mètre » 197
1.1. *Aer* latin, *ayre* espagnol 198
Le statut ambigu des diminutions 202
Proportions et divisions 204
1.2. Liberté et contrainte : modalités de la présence du mètre dans le tissu rythmique 206
Le Cantus firmus ostinato ou tenor repetitus 208
La paraphrase thématique : le Kyrie de la Missa de Beata Virgine de Josquin Desprez 210
1.3. Égalitarisme mensural et hiérarchie ponctuelle : le *Cum sancto spiritu* de Josquin ... 216
Mise en tablature 221
Conclusion : polyphonie et puissance du rythme 222
2. Ambivalences métriques 225
2.1. *Proportio minor* et *proportio maior* : *Guárdame las Vacas* et la *Romanesca* 226
2.2. Les mètres anaclomènes : gaillardes et *frottole* 229

Anaclase des mètres trochaïques : la gaillarde 230

Anaclase des mètres ioniques mineurs : les vers galliambiques 233

3. Politiques du mètre 240

3.1. Identités culturelles, identités métriques 243

La défense des formes poétiques espagnoles 243

Arte mayor et hendécasyllabes 244

La *Copla redondilla castellana* et le modèle du *Conde Claros* 247

Identité hispanique et héritage arabe 252

Les rythmes dispondaïques : de l'*atabalia* punique à la *Pavana Milanesa* 254

La promotion des mètres crétiques : *Rey don Alonso* 256

La proportio sesquialtera chez les symphonètes : le motet Gaude Barbara de Jean Mouton 259

Les chansons à cinq temps du Cancionero de Palacio : des modèles de contrafacture ? 262

3.2. Le mètre comme interface entre profane et sacré 268

Procédés de contrafacture 268

La place du mètre dans les politiques réformatrices : la psalmodie 273

Le psaume « De Profundis » de Luther à Salinas 274

Le distique « In exitu Israel » : un archétype métrique 279

De la récitation libre à la prononciation mesurée 281

Du psaume à la canzone napolitana 283

Du cantus au discantus 284

De l'hendécasyllabe napolitain au vers phalécien 284

3.3. Les super-structures métriques et leurs enjeux artistiques et liturgiques 286

Hymnes et odes 287

Le problème de l'ode « Non ebur » : Goudimel contre Glarean 290

L'alignement rythmique des distiques mixtes 293

La dispute autour de l'ode sapphique 297

Archéologie de la strophe sapphique 298

Le timbre « lugubre » allemand : une ode mnémotechnique ?.....304

Un *Iste confessor* mudéjar ?.....307

Le rôle de l'épode dans les super-structures chorégraphiques : *Ombrosa Valle*.....308

CHAPITRE IV. SALINAS ET LA France : CANAUX DE DIFFUSION ET CONTEXTES DE RÉCEPTION.....315

Introduction : les éditions du *De Musica* et leur diffusion.....315

1. Les bibliothèques particulières.....319

1.1. Jacques-Auguste De Thou (Bibiothèque de l'Arsenal, FOL-S-1442).....319

1.2. Les frères Dupuy (Bibliothèque Nationale de France, RES-V-564).....321

1.3. Louis Bizeau (Bibliothèque Mazarine, 2° 4735 A-1).....323

1.4. Les princes de Condé (Bibliothèque Mazarine, 2° 4735 A-1 2e ex).....326

1.5. Jean Ballesdens (Bibliothèque Sainte-Geneviève, FOL V 188 INV 227 RES).....328

1.6. Gabriel de la Charlonye.....329

2. Les exemplaires toulousains.....332

2.1. L'exemplaire du Collège royal (Toulouse, Bibliothèque Municipale, Mf. 1650 Fonds Musique)333

2.2. L'exemplaire du couvent des Minimes (Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine, Ca 75 in-fol).....340

3. L'exemplaire de Louis Mauduit (Bibliothèque de l'Arsenal, FOL-S-1287).....344

3.1. Possesseurs et lecteurs : quels indices ?.....344

3.2. Jacques Mauduit, trait d'union entre Baïf et Mersenne.....350

3.3. Le rôle de Jacques Mauduit dans la publication des ouvrages de Marin Mersenne 354

CHAPITRE V. LA THÉORIE RYTHMIQUE EN FRANCE DE 1581 À 1640.....359

Introduction : la République des Lettres à l'âge de la mesure.....359

1. Le *topos* de la « teneur perpétuelle ».....360

1.1. Un exemple augustinien réactualisé.....360

1.2. « *Ut patet in tympano* ».....364

1.3. Psalmodie et « mesure de fauxbourdon ».....368

1.4. Monotonie linguistique et fantaisie musicale.....370

2. Le traité de musique anonyme de 1581 (BN, Ms français 19098).....375

2.1. Présentation.....375

2.2. L'auteur.....376

Un musicien en cours d'apprentissage.....376

Un humaniste en lien avec l'Académie.....378

Un positionnement confessionnel modéré....380
Hypothèses d'attribution....381
2.3. La théorie rythmique....382
La définition des « règles de phonasquie »....383
Une formulation moderne de la notion de mesure....386
La polyvalence de la strophe sapphique....390
2.4. Conclusion....394
3. Le traité de rythmique de Nicolas Bergier (1567-1623)....395
3.1. Bergier et Salinas : un état des lieux....396
3.2. Une réception manifeste du contenu technique....401
La double classification des pieds....402
Une seule syllabe dans le plausus....402
Le rapport entre l'épitrite et la quarte....403
La musicalité de l'amphibraque....403
La battue dispondaïque du Passamezzo....404
3.3. Une lecture critique, une méthode renouvelée....406
3.4. Des exemples similaires....408
3.5. De l'*ayre* à l' « air »....411
4. Descartes lecteur de Salinas ? Le *Compendium Musicae* de 1618....414
5. Salinas et les autres : les sources de la rythmique chez Marin Mersenne....421
5.1. Les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) : une théorie de la *cantilena perfecta*....422
5.2. La référence à Salinas dans l'*Harmonie universelle* (1636)....429
Conclusion : la permanence d'une typologie des styles rythmiques....435
Conclusion générale....443
Annexe 1 : Une notice biographique inédite conservée dans les « papiers Dupuy »....447
Annexe 2 : La concordia harmonia-rhythmus....452
Sonus et *tempus* : des unités arithmétiques....452
La présence du *numerus* : intervalles harmoniques et pieds rythmiques....453
Tonus et *versus*....454
Annexe 3 : Dérivations du premier colon de l'hexamètre héroïque-dactylique....456
Bibliographie....459

1. Sources 459
2. Etudes 468