



HAL
open science

La quête humaniste d'une battue " à l'antique " au XVIe siècle : un modèle, sa pertinence et ses limites

Nicolas Andlauer

► **To cite this version:**

Nicolas Andlauer. La quête humaniste d'une battue " à l'antique " au XVIe siècle : un modèle, sa pertinence et ses limites. 2022. hal-02475774v2

HAL Id: hal-02475774

<https://hal.science/hal-02475774v2>

Preprint submitted on 14 Jan 2022

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.

La quête humaniste d'une battue « à l'antique » au XVI^e siècle : un modèle, sa pertinence et ses limites

Nicolas Andlauer

Université Toulouse 2-Jean Jaurès, Laboratoire LLA-CREATIS
Le Jardin de Musique n° 9 (2019), Sorbonne-Université/IReMus, Paris

Bien que la locution « à l'antique » ne semble guère avoir été employée à la Renaissance qu'en héraldique, elle est traditionnellement accolée par les musicologues, en particulier en France depuis les travaux d'Edith Weber¹, à l'expression de « musique mesurée », pour désigner certains répertoires métriques d'inspiration humaniste, et antérieurs à l'avènement, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, de la « mesure graduellement accentuée » (*Akzentstufentakt*) chère à Heinrich Bessler et Carl Dahlhaus². Les battues musicales adaptées à ces répertoires, où les tensions entre rythme et mesure sont constantes, pourraient à leur tour être qualifiées commodément de battues « à l'antique », si seulement l'expression, qui inscrit de force son sujet dans un système de références culturelles partiellement autonome et abstrait, nous éclairait sur les problèmes très concrets que rencontre le *praecentor*³ en quête d'un alignement du son et du geste. Le principal obstacle à cette recherche réside pour nous dans la difficulté à restituer des organisations rythmiques qui n'auraient pas été prises en charge par la notation alors en vigueur, héritée de la pensée mensurale. Où trouver de telles règles ? Les trois livres de rythmique qui ferment le *De Musica Libri Septem* de l'espagnol Francisco de Salinas, somme théorique de *musica speculativa* publiée à Salamanque en 1577, fournissent un appareil de règles de battue directement issu des préceptes antiques en la matière⁴. Mais si représentatif soit l'ouvrage des

¹ Edith Weber, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris, Klincksieck, 1974.

² Heinrich Bessler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959 ; Carl Dahlhaus, « Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 17, n°1, 1960, p. 22-39 ; *id.*, « Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 28, 1961, p. 223-240.

³ Le terme désigne chez les théoriciens comme Ornithoparchus le maître de chœur, qui par le signal de la main ou *tactus* dirige le chant « en mesure » : « [Tactus] est quidam motus, manu praecentoris signorum indicio formatus, cantus dirigens mensuraliter » (Andreas Ornithoparchus, *Musice active micrologus*, 1517, fol. Fii v).

⁴ Nous renverrons à l'édition originale de l'ouvrage : Francisco de Salinas, *De Musica Libri Septem*, Salamanque, Mathias Gastius, 1577 ; ou à l'une de ses éditions fac-simile : Kassel, Bärenreiter, 1948 et Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, cette dernière étant enrichie d'une série de contributions liminaires importantes. Une traduction espagnole du traité a été réalisée par Ismael Fernández de la Cuesta, *Siete libros sobre la música*, Madrid, Alpuerto, 1983 ; je donne ici mes propres traductions françaises. De récentes études sur la théorie musicale de Salinas sont réunies dans Amaya García Pérez et Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014. Sur la théorie rythmique, voir Paloma Otaola González, « *Ars bene modulandi* et *Ars bene dicendi* dans la théorie musicale espagnole au XVI^e siècle », *Musica Rhetoricans. Actes du colloque* (Paris, 2000), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2002, p. 113-135 ; du même auteur, « *Compás y tiempo en la teoría musical española del siglo XVI* », *Inter-American Music Review, Festschrift in honorem Ismael Fernández de la Cuesta*, éd. Robert Stevenson et Emilio Rey García, Los Angeles, vol. 17, n°1-2, 2007,

tendances intellectuelles et artistiques générales de la Renaissance, et si riche en exemples musicaux tirés des traditions orales et écrites de son temps, il s'agit néanmoins d'un produit de circonstance, destiné à la République latine des lettres, rédigé par un abbé protégé des plus grands cardinaux, et publié dans une ville universitaire où triomphait dans toutes les disciplines l'idée souveraine de la proportion. Philippe II inaugurerait alors le monastère hiéronymite de San Lorenzo El Escorial, tandis que les forces les plus hétérodoxes de l'humanisme chrétien, lorsqu'elles n'avaient pas été décimées par l'Inquisition, étaient contraintes à se convertir à la Contre-réforme catholique. Galvanisés notamment par les nouvelles pédagogies jésuites, les clercs chargés d'appliquer les décrets du Concile de Trente avaient entériné au passage un certain pragmatisme en matière d'enseignement (humanités – *studia humanitatis* – et sciences – *mathesis*), en validant les dispositifs d'apprentissage les plus économiques et les plus efficaces, et en encourageant les tentatives de conciliation entre toutes les branches du savoir. La valorisation spectaculaire du paramètre performatif chez Salinas revêtait donc un caractère fortement circonstanciel, d'autant qu'elle était aussi la conséquence directe de l'adoption de la « doctrine » de saint Augustin⁵, dont le professeur de musique de Salamanque s'était fait le principal héraut. Or, les règles spécifiques de la battue métrique ou *plausus* décrites par Augustin dans les cinq premiers livres du *De Musica* ne semblent guère avoir rencontré d'écho chez les théoriciens de la Renaissance avant Salinas lui-même⁶, à l'exception notable d'une mention faite en 1558 par Zarlino dans le chapitre des *Istitutioni Harmoniche* (III, 48) justement consacré à la *battuta*⁷.

Ces réserves une fois émises, cette façon de conférer au geste de la main la noblesse du théorique (le poète et hébraïste Luis de León avait célébré la « *sabia mano* », la « main

p. 91-114 ; Matthew S. Royal, « Tradition and Innovation in Sixteenth-Century Rhythmic Theory: Francisco Salinas's *De Musica Libri Septem* », *Music Theory Spectrum*, vol. 34, n° 2, 2012, p. 26-47 ; et Nicolas Andlauer, *La théorie rythmique de Francisco de Salinas (De Musica Libri Septem, 1577) et sa réception française jusqu'en 1640*, thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Canguilhem, Université Toulouse 2-Jean Jaurès, 2018. La théorie harmonique de Salinas a fait l'objet d'un plus grand nombre d'études, en particulier Francisco José León Tello, *La teoría de la música de Francisco de Salinas en relación con los tratadistas españoles de los siglos XV y XVI*, thèse doctorale, Madrid, Universidad Complutense, 1954 ; Arthur Michael Daniels, *The 'De Musica Libri VII' of Francisco Salinas*, Michigan, University of Southern California, 1962 ; J. Javier Goldáraz Gaínza, *Matemáticas y Música en los tres primeros libros del De Musica de Fr. Salinas*, thèse doctorale, Madrid, Universidad de Educación a Distancia, 1991 ; Amaya Sara García Pérez, *El Número Sonoro. La matemática en las teorías armonías de Salinas y Zarlino*, Salamanque, Caja Duero, 2003. Sur les sources du *De Musica Libri Septem* et son inscription humaniste, voir notamment Paloma Otaola González, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Pampelune, Newbook Ediciones, 1997 ; voir également, du même auteur, « Las fuentes en el *De Musica Libri Septem* de F. Salinas (1577) », dans *Fuentes musicales de la península ibérica (ca 1250-ca 1550)*, *Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1996)*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001.

⁵ Augustin d'Hippone, *De Musica* (c. 387), dans *Œuvres de saint Augustin*, t. VII, Paris, Bibliothèque augustinienne, 1947.

⁶ Cette singularité a été relevée par Brian Brennan, « Augustine's 'De musica' », *Virgiliae Christianae*, vol. 42, n° 3, 1988, p. 267-281 (voir en particulier p. 278-279, n. 2) et Beat A. Föllmi, *Des Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Berlin, Peter Lang, 1994, p. 98.

⁷ Zarlino cite saint Augustin, *De Musica*, II, 10, dès la première édition des *Istitutioni Harmoniche*, Venise, 1558, p. 207. Comme l'a bien établi Beat A. Föllmi (*op. cit.*, p. 87 et 94), on ne trouve pas avant cette date de référence précise au contenu technique des livres II à V du *De musica* d'Augustin. Sur l'importance du traité d'Augustin, voir Paloma Otaola González, *El 'De musica' de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*, Valladolid, Estudio agustiniano, 2005.

savante » de l'organiste aveugle qu'était aussi son collègue Salinas⁸) peut également se lire comme l'aboutissement d'une longue évolution des rapports entre style et notation du rythme au cours du XVI^e siècle européen, une évolution qui rendait justement fort pertinente aux yeux du maître et de son public la réhabilitation des thèses augustinienes. Que telle *canción* en vogue sous le règne d'Isabelle, telle ode latine prononcée suivant les habitudes des collègues allemands ou telle villanelle publiée à Naples dans les années 1530 présentent des singularités de notation (signe de mesure, choix des valeurs, organisation des silences, place des barres de division) convergentes avec les solutions poético-musicales données par le professeur de Salamanque pour ces mêmes répertoires en 1577, toutes ces coïncidences semblent indiquer que des pratiques de battue alternatives au modèle du *tactus* égal et continu de la tradition mensurale, mais ancrées dans des traditions de scansion poétique « à l'antique », étaient bien répandues avant cette date. Les problématiques générales du « mètre » poétique et de la « mesure » musicale s'étaient suffisamment diffusées parmi les classes érudites formées aux humanités pour s'être incarnées dans une infinité de répertoires chantés, dont la nomenclature (odes, *canzone*, *frottole*, *strambotti*, *sonetti*, *aeri*, *villancicos*, *canciones*, etc.) empruntait directement aux arts poétiques latins ou vernaculaires. Loin d'être fortuite, la rencontre de ces répertoires et de leur interprétation tardive, parfois à plus d'un siècle de distance, semble avoir été un motif important d'écriture pour Salinas. Lui-même avait baigné dès sa jeunesse à Burgos dans l'atmosphère de la lyrique courtoise à l'ancienne manière des poètes-chanteurs de la génération de Pedro de Cartagena et de Juan del Encina ; son apprentissage des humanités classiques avait bénéficié de l'apport des nouveaux courants scolaires italiens et germaniques ; il avait participé à Naples au succès des *villanelle* et de leur esthétique bien éloignée du madrigal polyphonique de tradition nordique ; il défendait à Salamanque la mémoire de Juan de Mena et le maintien de structures poétiques idiomatices face à l'esthétique italianisante apportée par Boscán et Garcilaso. L'augustinisme proclamé des livres de rythmique se trouvait ainsi alimenté, actualisé et rénové par l'ensemble de l'expérience acquise par leur auteur au cours de sa carrière. Le cas-limite des règles assignées à la battue à cinq temps, la « vraie sesquialtère » des Anciens retrouvée dans les chansons du cru, est emblématique de cette démarche attentive à inscrire les réalités les plus singulières dans un cadre qui se veut universel, nous invitant à apprécier les tensions entre ces réalités pratiques et ce cadre théorique. Après avoir brossé le cadre général de la doctrine néo-augustinienne du rythme chez Salinas, nous proposerons une mise en regard du panel des battues autorisées par ce modèle avec les pratiques connues de son temps, pour mieux comprendre le rôle stratégique d'une apologie des mesures à cinq temps dans le contexte d'écriture de ce traité.

⁸ Luis de León, « A Francisco de Salinas », dans *Poesías completas*, éd. Cristobal Cuevas, Madrid, Castalia, 2000, p. 97.

LE *CREDO* RYTHMICIEN : PRINCIPES, RÈGLES ET DÉROGATIONS

Dans la rythmologie antique revisitée par l'humaniste espagnol, le geste de battue (*plausus*) se trouve à l'intersection des multiples manifestations concrètes du « nombre » (*numerus, arithmon, rhythmus*) : comme le cours du monde, comme le cœur des vivants, ou comme la marche des animaux, mais dans un surcroît d'organisation conféré par l'esprit, le geste physique vient nourrir d'une vitalité organique l'intellection des périodicités proportionnelles⁹. À cheval entre une idéalité abstraite et une corporéité sans cesse présente, son rôle scientifique dans la mesure des mouvements sonores « selon le temps » est équivalent au maniement du monocorde dans la mesure des mouvements « selon le lieu », dont l'explication incombe à la science harmonique, voire à celui du compas qui dessine les intervalles, selon l'étymologie que donne Salinas pour le terme (*compás*) par lequel le castillan désigne la *mensura* des italiens et des français¹⁰. L'usage de la battue se trouve ainsi soumis au principe absolu de l'égalité, et à une série de règles relatives, auxquelles l'économie de l'*ars rhythmica* offre un certain nombre de dérogations.

NUMEROSITAS, AEQUALITAS

La dimension intermédiaire du *plausus* est rendue sous forme d'oxymore par l'expression augustinienne « *iucunda numerositas* », « plaisante » ou « joyeuse numérosité », qui permet de définir la spécificité du rythme musical par rapport au rythme poétique¹¹. Le poète conserve une certaine liberté, nous dit Augustin, d'associer dans ses vers des « pieds » inégaux en temps, chaque pied étant composé en grec et en latin classiques d'un nombre donné de syllabes longues et brèves. C'est le fait de chanter en battant la mesure, *canere et plaudere*, qui permet soit de vérifier que l'égalité des temps de la mesure a bien été régulièrement observée par le poète, soit, le cas échéant, d'égaliser sous une battue commune et régulière ces pieds inégaux en temps¹².

Le premier vers d'une ode d'Horace (livre I, ode 2), « *Lydia dic per omnes* », est bâti sur un mètre de deux pieds inégaux, un choriambique de six temps (— ♪ — : *Lydia dic*) suivi d'un bachique de cinq temps (♪ — — : *per omnes*). Le second étant déficient d'une syllabe brève par rapport au second (le mètre est dit « catalectique »), si je souhaite chanter ce vers sous une battue régulière à six temps, il me faudra ajouter un temps au second pied (soit sous forme de son, soit sous forme de silence) et constituer ainsi un couple symétrique de mesures complètes. Salinas reprend à son compte les explications de l'évêque d'Hippone, accompagnées de l'exemple horatien, en y ajoutant une illustration musicale (**fig. 1**) fort

⁹ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰ *Ibid.*, p. 242.

¹¹ Augustin d'Hippone, *De Musica*, III, 7.

¹² « *Verum musica pura tantum amat, et quae impura sunt, apud poetas, debent à musicis vt pura cantari.* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 304).

bienvenue pour son auditoire, oublieux des quantités latines et féru de thèmes simples et mémorisables.

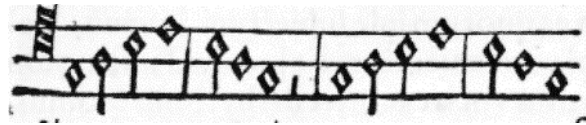


Fig. 1. Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 289.

Lydia dic | per omnes

|— ∪ ∪ — | ∪ — — x |

Ce mètre ne sonnerait pas avec une si douce égalité, ni ne cadencerait de si belle manière, s'il ne possédait cette numérosité qui ne s'enseigne que dans cette partie de la musique [*c-à-d la rythmique*] [...]. Par conséquent, afin que sa battue respecte l'égalité, sans quoi il boitera nécessairement et ne pourra aucunement reposer sur ses pieds, il faut ajouter un temps de silence après le bachique, de manière à égaliser le choriambe, et en répétant le mètre avec sa battue, à charmer ainsi les oreilles d'une plaisante numérosité.¹³

Ce principe fondait le credo « rythmicien » de la doctrine, qui faisait prévaloir l'égalité des temps de la mesure sur la fidélité aux quantités syllabiques : comme le disait le grammairien Servius, « les rythmiciciens accommodent leurs syllabes aux temps ; les métriciens accommodent le temps à leurs syllabes »¹⁴. D'instinct, ou en suivant des principes équivalents, certains musiciens-rythmiciciens d'Allemagne du Sud en avaient usé de la même manière dans leurs mises en musique d'odes latines à destination des collèves, une tradition sur laquelle s'appuyait justement Salinas¹⁵.

TEMPUS, SYLLABA, PONDUS

Comment définir ce *tempus* supplémentaire ajouté au second pied du mètre horatien, ce « temps » qui a les dimensions d'une syllabe brève sans en avoir la forme ni le son ? Cette question, qui fonde la réflexion augustinienne sur le temps dans les *Confessions*¹⁶, revient à définir un *tempus minimum*, un « temps premier », problème demeuré central dans la

¹³ « *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, ut in plausu seruetur aequalitas, sine qua necesse est eum claudicare, nec villo modo pedibus posse consistere, tempus vnum post bacchium silendum est, ut aequetur choriambo, et metris cum plausu repetitis iucunda numerositate aures demulceantur.* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 289-290.)

¹⁴ Salinas (*op. cit.*, p. 239) évoque l'antique controverse entre rythmiciciens et métriciens à travers une citation du grammairien Marius Victorinus ; sur cette question, voir Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, New-York, Columbia University Press, 1953, p. 139 et Richard L. Crocker, « *Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory* », *Journal of Music Theory*, vol. 2, n° 1, 1958, p. 23.

¹⁵ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 290. C'est le cas par exemple, pour l'ode citée ci-dessus (Horace, I, 2), dans la tablature de Hans Judenkünig, *Utilis & compendiaris introductio*, Vienne, s.d., fol. B2v.

¹⁶ Augustin d'Hippone, *Confessions*, XI, 26-27 (33-36).

rythmologie occidentale depuis Aristoxène jusqu'à Simha Arom¹⁷, car de lui dépend la validation du système de notation rythmique en vigueur. Les ethnomusicologues du XX^e siècle se sont ainsi tour à tour attachés à critiquer ou à réévaluer cette notion, en remettant en cause la pertinence d'un système construit sur la base de durées homogènes lorsqu'il faut rendre compte de rythmes mêlant des valeurs hétérogènes, comme dans le cas des rythmes « boiteux » ou *aksak*, selon le terme emprunté à la théorie musicale turque par Constantin Brailoiu¹⁸. Ce dernier a proposé une modélisation de ces rythmes sous la forme de groupements asymétriques de deux ou trois « temps » inégaux, prenant à rebours l'interprétation classique qui y dénombrerait des temps égaux organisés de manière irrégulière¹⁹.

Si le problème agitait déjà les débats théoriques au dernier tiers du XVI^e siècle, comme ce fut le cas entre Salinas et Zarlino²⁰, ses présupposés étaient tout autres. Pour le résoudre, il fallait prendre en compte l'avènement des écritures verticales et des langages d'inspiration chorégraphique, fondés sur le principe tension-détente, et favorisant le repérage d'une unité motrice invariable ; mais cela impliquait également de réduire à un seul référent stable l'ancien système de notation mensurale, historiquement lié aux procédés d'écriture en style motétique, et où les valeurs de durée se définissaient de façon relative en fonction des signes du *modus*, du *tempus* et de la *prolatio* ; cela revenait enfin à uniformiser les pratiques d'interprétation du passage d'une division binaire (imparfaite) à une division ternaire (parfaite) de la mesure, une variable qui appartenait à la grammaire générale des styles.

La définition « idéaliste » du *tempus minimum*, que Salinas reprend d'Aristide Quintilien (« car le temps, dit-il, est à la fois indivisible et minimal, par quoi on lui attribue le signe et la place de l'unité²¹ ») en l'assignant à la minime des modernes, se double pour lui d'une critique de la tradition sémiographique, à la source de glissements sémantiques entre unités de temps (*tempus*), quantités syllabiques (*brevis*, *longa*) et mesures musicales (leur division « parfaite » ou « imparfaite »). Salinas prétend ainsi revenir à l'« esprit originel » de la notation mensurale : des deux définitions du *tempus* données par Francon de Cologne dans son *Ars cantus mensurabilis*, il retient ainsi celle qui met en œuvre, dans la lignée d'Augustin, la dimension phonétique, verbale de l'unité de mesure (« le minimum requis dans la plénitude

¹⁷ Simha Arom, « 'À la Recherche du Temps perdu' : métrique et rythme en musique », dans *Les Rythmes, lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 195-205.

¹⁸ Constantin Brailoiu, « Le rythme Aksak », *Revue de Musicologie*, vol. 23, 1951, p. 71-108.

¹⁹ *Ibid.*, p. 74 : « Ne faisant usage que d'une seule unité de temps à la fois, notre rythmique est donc *monochrome* ; et n'enchaînant que des multiples identiques de cette unité, elle est *monométrique*. »

²⁰ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 232 ; voir Guido Mambella, « La teoria rinascimentale del tempo in musica da Zarlino a Cartesio », dans Gianmaria Borio et Carlo Gentil (dir.), *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Rome, Carocci, 2007.

²¹ « *Tempus [...] est individuum, & minimum, quod & signum vocatur, & locum obtinet vnitatis* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 241 ; citation d'Aristide Quintilien, *Peri Mousikè*, éd. François Duysinx, Genève, Droz, 1999, p. 78.)

de la voix²² ». En faisant intervenir le paramètre de la prononciation, cette définition témoignait d'un ancrage de la tradition mensurale médiévale dans l'*ars rhythmica* antique, et dans la théorie des affects qui l'accompagnait. En la reprenant à son tour, Salinas affirme à nouveau l'analogie entre *numeri* et *passiones* ou *affectiones* qu'il a trouvée chez Aristide Quintilien²³ et Marius Victorinus²⁴. « Pour la science rythmique », déclare Salinas, « les syllabes ne doivent pas s'énumérer, mais se peser, leur poids plus ou moins grand se laissant apprécier à la quantité plus ou moins grande des temps²⁵. » La lenteur ou la vitesse d'un chant donné (*tarditas*, *celeritas*) dépendront alors de ses caractères endogènes ; c'est l'ordre d'apparition et la fréquence de ses syllabes longues ou brèves qui en définira le « poids » (*pondus*, *grauitas*), ou la légèreté (*leuitas*)²⁶ ; la forme rythmique et son *impressio* psychique sont ainsi une seule et même chose.

PLAUSUS, MENSURA, PERCUSSIO

Dans le cinquième livre du *De Musica*, Salinas décrit la genèse des pieds rythmiques de deux à huit temps, organisés en groupements « longs » ou « brefs » sur un modèle pseudo-syllabique (1 temps = 1 syllabe brève = ½ longue), et adopte dans ses exemples musicaux la valeur de minime pour représenter la brève (**tableau 1**) ; il invite surtout à « trouver » pour chacun de ces pieds (du pyrrhique au double spondée, mais à l'exclusion notable de ceux de sept temps), une « battue musicale » (« *plausus musicus* ») adaptée²⁷. Si le simple geste de battue est l'objet d'une telle enquête scientifique, c'est que par similarité²⁸ avec les mouvements rationnels, il rend compte de l'ordre des temps, répartis de manière « égale » ou « inégale » dans chaque pied comme le sont des unités entre les deux termes d'une proportion arithmétique :

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 [anatomique] 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

²² « *Quod in vocis plenitudine minimum est* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 241) ; citation de Francon de Cologne, *Ars cantus mensurabilis*, éd. Gilbert Reaney et André Gilles, Rome, American Institute of Musicology, 1974, fol. 78r.

²³ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 242.

²⁴ *Ibid.*, p. 437.

²⁵ « *In Rhythmica disciplina non syllabae numerari, sed ponderari debent : pondus autem vel maius vel minus penes maiorem vel minorem temporis quantitatem attenditur.* » (*ibid.*, p. 310).

²⁶ « *Plus grauitatis ac ponderis habent longae.* » (*ibid.*, p. 321.) Voir également l'inclusion des mètres spondaiques, ainsi que l'emploi des expressions « *ponderosa grauitate* » et « *leui celeritate* » (*ibid.*, p. 313).

²⁷ « *Quod a duorum vsque ad sex temporum pedibus in omnibus numeris plausus musicus inueniatur, neque in pedibus septenorum temporum rhythmus ad musicam aptus inueniri queat.* » (*ibid.*, p. 255.)

²⁸ « *Praeter similitudinem* » (*ibid.*, p. 236.)

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.²⁹

Tableau 1. Les principaux pieds métriques selon Salinas

A. Genre égal (↑ = ↓)

Ratio <i>arsis/thesis</i>	1:1	2:2	3:3	4:4
Nombre de temps	2	4	6	8
Pied	∞ pyrrhique	— — spondée — ∞ dactyle ∞ — anapeste ∞ — ∞ amphibraque ∞ ∞ ∞ proceleusmatique	— ∞ ∞ ditrochée — ∞ ∞ choriambe ∞ — ∞ diiambe ∞ — ∞ antipaste etc.	— — — — dispondée ∞ — ∞ — dipodie anapestique
Dénomination des praticiens	<i>compás menor</i>	<i>compás mayor</i> <i>tempus imperfectum</i>	<i>tempus perfectum</i>	∅

B. Genre inégal (↑ ≠ ↓)

Proportion	Double	Sesquialtère	Sesquiterce	
Ratio <i>arsis/thesis</i>	2:1	4:2	3:2	
Nombre de temps	3	6	5	
Pied	— ∞ trochée ∞ — iambe ∞ ∞ tribraque	— — — molosse — — ∞ ionique majeur ∞ — — ionique mineur etc.	— ∞ palimbachique — ∞ — crétique ∞ — — bachique — ∞ ∞ péon 1 ∞ — ∞ péon 2 ∞ ∞ — péon 3 ∞ — — péon 4 ∞ ∞ ∞ ortius	— — — ∞ épitrite 1 etc.
Dénomination des praticiens	<i>proportio minor</i> <i>plausus trium</i> <i>minimarum</i>	<i>tempus perfectum</i>	∅	

La *percussio*, partie « sonore » de la battue, frappée du pied ou de la main, ou simplement mentalisée, confère au pied son identité, d'abord en ce qu'elle segmente le pied ou la « mesure » en deux parties proportionnelles entre elle (*ἀρσις* et *θέσις*, levé et posé) distribuées de manière « égale » ou « inégale ». Mais à cette première caractérisation du pied, désignée par les métriciens grecs comme son *γένοϛ*, on doit également à la *percussio* de

²⁹ « *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 sublacione vero non, ex quibus certam temporum inter se proportionem custodientibus plausu componitur. Quem Itali musici, et Galli mensuram vocant: Hispani vero compassum ad circini similitudinem, quem eodem nomine nuncupant: quemadmodum enim circino in partitionibus interuallorum; ita compassu (vt vocant) hoc est, sublacione, et positione manus, in diuisionibus pedum vtuntur.* » (*ibid.*, p. 241-242.)

déterminer si le pied commence par *ἄρσις* ou *θέσις*, ce second caractère (« *διαφορά κατ'αντίθεσιν* ») suivant généralement le principe d'attraction *θέσις*/longue³⁰. À la différence du système mensural, qui continuait à présider aux techniques de notation musicale, mais qui abandonne aujourd'hui à la perplexité des transpositeurs et interprètes la question de la place de la *percussio*, la théorie du *plausus*, par nature non écrite, proposait donc un traitement spécifique à chaque configuration rythmique, et apportait à chaque situation une double information : la proportion conservée entre les parties du pied, et l'ordre d'apparition des termes qui le composent. Cette double caractérisation reflétait efficacement le principe tension-détente à l'œuvre dans les écritures verticales, de mesure binaire ou ternaire.

Plus encore, la question de la *percussio* fait intervenir, en plus de la forme du pied rythmique, la dimension du « mètre », jonction d'un nombre déterminé de pieds. La principale règle de battue concernant les niveaux d'intégration supérieurs au pied demande en effet de signaler de façon nette la terminaison du mètre (ou du vers), en plaçant la dernière *percussio* le plus tard possible : c'est la règle du « posé final³¹ ». L'opération impose d'observer la configuration du mètre (nombre de pieds, catalectes) avant de choisir la battue à y appliquer, en procédant à d'éventuelles dérogations au principe d'attraction *thesis*/longue qui présidait au *plausus* des pieds métriques ; autrement dit, si l'on superpose au premier principe, propre à la battue naturelle du pied (« *percussio legitima*³² »), celui de l'attraction *thesis*/fin du mètre, les éventuelles contradictions obtenues seront résorbées à plus grande échelle dans des équations rythmiques plus élégantes (« *percussio variata*³³ »), comme l'inversion de la battue naturelle du pied, l'insertion de silences, ou la fusion en « dipodies » des pieds commençant par une brève et déclarés « instables » (qu'ils soient de deux, de trois ou de quatre temps³⁴).

Ces opérations d'alignement, d'égalisation et de mise en symétrie, techniques spécifiques à l'*ars rhythmica* selon Salinas, s'apparentent bien souvent à des schématisations *a posteriori* de battues bien réelles, ergonomiques, consacrées par la pratique, et considérées comme optimales tant par les musiciens que par leurs éditeurs. La règle du posé final en particulier avait déjà été énoncée par Zarlino dès 1558, dans le chapitre sur la *battuta* de ses *Istitutioni Harmoniche*³⁵, et ce régime de battue, préconisé tant par Zarlino que par Salinas, avec son organisation rétroactive, semble bien relever d'une pratique répandue dans l'interprétation des répertoires métriques au XVI^e siècle. On en retrouve notamment des indices frappants dans les principaux corpus où vient puiser Salinas, tant dans la notation des

³⁰ Jesús Luque Moreno, *Arsis, Thesis, ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Grenade, Universidad de Granada, 1994, p. 10.

³¹ « *Vt vtrumque metrum in positionem manus desinat* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 298) ; « *necesse est in positionem manus desinere* » (*ibid.*, p. 302) ; « *vt quemadmodum prima dipodia coepit a manus positione, ita et vltima in eandem desinat* » (*ibid.*, p. 308), etc.

³² *Ibid.*, p. 273.

³³ *Ibid.*, p. 273.

³⁴ *Ibid.*, p. 314.

³⁵ Gioseffo Zarlino, *op. cit.*, p. 209.

pièces du *Cancionero Musical de Palacio* que dans celle des *canzone villanesche alla napolitana*, et en particulier dans leur usage des silences initiaux que Curt Sachs appelle « *downbeat rests*³⁶ », un procédé de signalement de la battue que l'on retrouve également dans les notations des danses d'Attaignant ou des cantiques spirituels luthériens.

LA CONCURRENCE DES SYSTÈMES DE BATTUE AU XVI^e SIÈCLE

La panoplie des battues musicales autorisées par les préceptes de Salinas, qui se reposait sur le principe absolu de l'égalité de mesure (*aequalitas*) et sur le critère de la simplicité du *ratio* (autrement dit, du degré de symétrie entre *arsis* et *thesis*), offre une vision assez convaincante des genres de mesure les plus souvent adoptés dans la culture occidentale prémoderne et moderne. Toutefois, le fait que cette panoplie inclue les mesures à cinq temps, et exclue celles de sept temps, de neuf et au-delà, reflète une partie, mais une partie seulement, du comportement effectif des compositeurs européens à l'égard des rythmes que l'ethnomusicologie a baptisés d'*aksak*.

PROPORTIO DUPLA = TACTUS PROPORTIONATUS

Première en dignité parmi les battues inégales préconisées, la battue en proportion double, où le plus grand des termes, *arsis* ou *thesis*, vaut deux fois le plus petit (2:1 ou 4:2, *plausus* équivalant pour nous à une mesure ternaire), constituait une forme courante de battue pour les signes du *tempus perfectum*, du *perfectum diminutum*, de la *proportio tripla* ou de la *sesquialtera*. Toutefois, elle n'est attestée chez les théoriciens qu'à partir des années 1500, alors que les auteurs de la génération précédente comme Johannes Tinctoris préconisaient encore une forme égale de *tactus* pour tous les signes sus-mentionnés³⁷. Cette battue alternative était d'ailleurs désignée comme *tactus proportionatus* par la majorité des auteurs, de Nicolaus Wollick (*Enchiridion musices*, 1509) à Vincentio Lusitano (*Introdutione facilissima*, 1553) ; à partir de Zarlino, elle sera également qualifiée de battue « trochaïque », par référence au trochée des poètes (pied composé d'une longue et d'une brève). L'exemple que donne Martin Agricola en 1552 (**fig. 2**) décrit précisément le *Proporcien Tact* comme un mouvement inégal où le posé (*nid[er]*) est deux fois plus long que le levé (*auf*).

³⁶ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 245-246.

³⁷ J. A. Bank, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*, Amsterdam, Annie Bank, Anna Vondelstraat 13, 1972, p. 226-230 ; Philippe Vendrix, « La notation à la Renaissance », dans Marie-Noël Colette, Marielle Popin et Philippe Vendrix, *Histoire de la notation musicale du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, p. 173-176 ; Ruth DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 68.

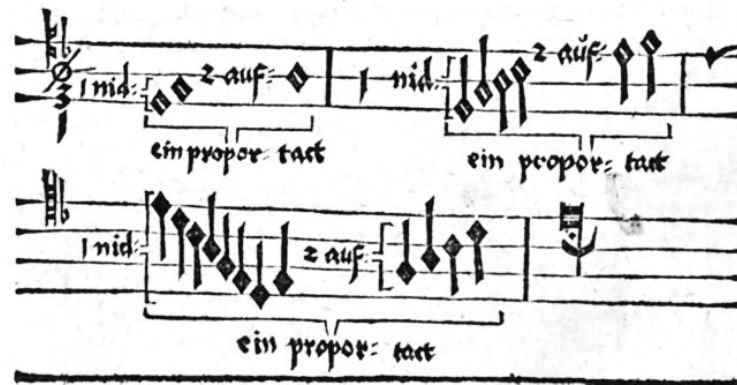


Fig. 2. Martin Agricola, *Musica figuralis deutsch*, Georg Rhaw, Wittenberg, 1552, Chap. 6, « Vom Schlag odder Tact », fol. Giiij v.

Les qualificatifs de « proportionné » et de « trochaïque » appliqués à ce type de battue, ainsi que les descriptions qui l'accompagnent, inscrivent cette pratique, courante chez les chanteurs et maîtres de chœur du XVI^e siècle mais encore critiquée par certains théoriciens (Sebald Heyden, Philibert Jambe-de-Fer, Lucas Lossius, Cornelius Blockland de Monfort), dans une culture de la battue « à l'antique » que l'on voit se répandre progressivement au cours du siècle. Les battues inégales employées par les musiciens pour les rythmes de trois ou six temps, tout en s'éloignant du modèle du *tactus* régulier et indifférencié à la base des styles contrapuntiques, pouvaient facilement se rapprocher de la battue organique et différenciée qui réglait le chant poétique à l'antique. Dans les livres de rythmique de 1577, la mise à disposition de l'ensemble des outils métriques concernant les pieds de six temps (auxquels ceux de trois devaient s'assimiler sous forme de dipodies) donnait ainsi l'occasion aux musiciens, dont les traditions d'écriture regorgeaient de telles situations, d'apprécier l'ensemble des combinaisons suscitées par la double division du nombre senaire (par deux ou par trois), en y retrouvant, pour reprendre l'expression très synthétique de Curt Sachs, l'« ancienne ambiguïté orientale et médiévale entre *divisio senaria imperfecta* et *divisio senaria perfecta* »³⁸. Des exemples éloquentes de battues binaires et ternaires enchâssées inscrivent un peu plus ces considérations dans un paysage sonore familier au lecteur. Le *Kyrie* et le *Cum sancto spiritu* de la *Missa De Beata Virgine* de Josquin Desprez³⁹, extraits qui avaient donné lieu à des exercices parfois virtuoses de parodie ou de paraphrase de la part des organistes et vihuelistes⁴⁰, viennent ainsi illustrer les principes eurythmiques qui sous-tendent les styles contrapuntiques développés par les « symphonètes » de tradition franco-flamande, en travaillant à l'intérieur du système mensural.

³⁸ « The old Oriental and medieval ambiguity as *divisio senaria imperfecta* and *divisio senaria perfecta*, as $2 \times 3/4$ or $3 \times 2/4$. » (Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York, Norton Library, p. 352). Voir Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 265-266, 318-319 et 341-357.

³⁹ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 265 et 319.

⁴⁰ Voir John Ward, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 5, n° 2, 1952, p. 88-98.

LE PROCÈS DES RYTHMES À SEPT TEMPS

À l'opposé de ces équilibres subtils, les arguments qui permettent à Salinas de prononcer le bannissement des rythmes à sept temps hors du champ des manifestations eurhythmiques en dénoncent avant tout l'asymétrie excessive. Parler de « rythme épitríte » ou de mesure à sept temps serait un pur abus de langage selon l'opinion du professeur de Salamanque, car on ne saurait trouver de « numérosité » joyeuse dans une succession de pieds égaux dont le rapport *arsis-thesis* serait « sesquiterce » (4:3) ; et de même qu'on ne chanterait pas avec plaisir des successions de quartes, de proportion équivalente, sans leur quinte complémentaire, aucun musicien ne parviendrait sans grands efforts à maintenir, au moyen d'une seule battue, la régularité du retour à la *thesis*⁴¹. Voulait-on réduire ces rythmes à des alternances de mesures de quatre et trois temps, et donc à des successions de battues de genre différent ? Le dogme « rythmicien » de l'*aequalitas* l'interdisait au musicien, alors que le poète était autorisé à plus de « licence » envers l'isométrie⁴². Quant à supposer, comme Constantin Brailoiu, qu'il s'agissait en réalité de rythmes ternaires comportant un « temps » plus long⁴³, non seulement l'ensemble des axiomes scientifiques posés par la discipline (la définition atomiste du *tempus*, le principe bipolaire du *plausus*, l'« horreur du boitement » et l'idéal de la « plaisante numérosité »), mais le projet même de l'ouvrage, prescrivant la simplification et la régularisation des pratiques chantées, tout cela interdisait à Salinas de formuler une telle analyse.

Pourtant, la méfiance à l'égard des épitrítes ne semble pas avoir fait l'unanimité en son temps, y compris dans des contextes très similaires à celui dans lequel opérait Salinas. Le *Psautier* de Genève, dont la préface de Jean Calvin évoque les idées générales de saint Augustin au sujet de la musique, semble offrir au moins un exemple d'emploi systématique d'un dimètre épitríte (— — ♪♪ | — ♪♪ —) dans le psaume 47, « *Or sus tous humains, /Frappez en vos mains* » (fig. 3).

⁴¹ « *Ad Rhythmum ineptos.* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 277.)

⁴² *Ibid.*, p. 256.

⁴³ Constantin Brailoiu, « Le rythme Aksak », *art. cit.*, p. 76.

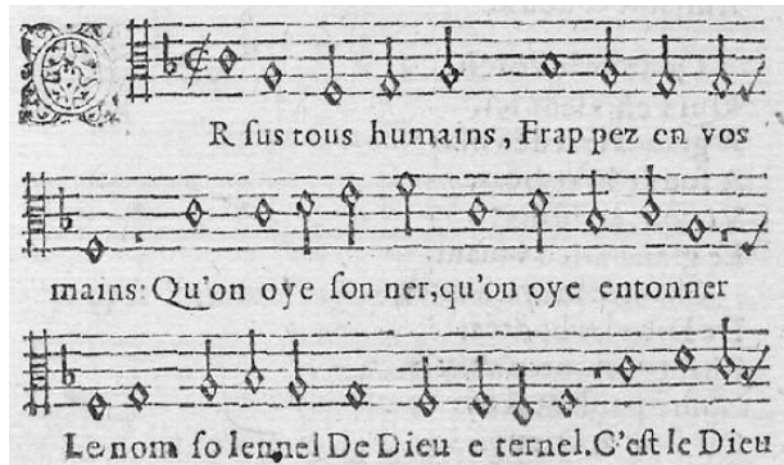


Fig. 3. *Les Psaumes mis en rime françoise* par Clement Marot et Théodore de Bèze, Genève, Jean de Laon, Antoine Vincent, 1562, p. 109.

Si ce mètre, obtenu par l'appariement des vers poétiques, s'adapte aisément sur quatre battues égales lorsqu'on respecte le signe de la mesure à la brève (C) ainsi que les silences de semi-brève interposés, sa structure semble bien suivre le balancement asymétrique de deux pieds de sept temps (2+2+3|2+3+2) ; adopter cette option supposerait de déroger au dogme de l'*aequalitas* (les silences interposés sont surnuméraires), comme à celui de la simplicité du rapport *arsis/thesis* (4:3, voire 5:2). À la différence de Salinas, les auteurs français valoriseront justement, à travers la musique mesurée « à l'antique » et l'esthétique de l'« air de cour », l'emploi de rythmes asymétriques, au nom d'un credo « métricien » traditionnellement moins soucieux de l'*aequalitas* de la mesure. La tension née ici de ces interprétations rivales traduisait en tous cas une recherche d'adéquation du rythme musical à l'énergie du psaume, dont la version latine (psaume 46 dans la Vulgate), à travers l'emploi du verbe *plaudere*, invitait justement à « acclamer » des mains et de la voix le Dieu biblique, sur une battue métrique (*plausus*) résolument jubilatoire : « *Omnes gentes, plaudite manibus ; jubilate Deo in voce exultationis* ».

« VRAIE » ET « FAUSSE » *SESQUIALTERA*

Toutefois, le credo « rythmicien » de Salinas, tout en donnant priorité à l'égalisation des temps de la mesure, ne lui interdisait pas d'adopter au rang des battues inégales autorisées le *plausus* « sesquialtère », entendu non pas au sens d'une mesure en temps ou prolation « parfaite », comme l'entendaient par confusion les praticiens, mais bien comme battue des mesures à cinq temps⁴⁴. À l'inverse du *plausus* à six temps, la mesure quinaire, en se soustrayant à toute possibilité de division égale, échappait aux catégories de la pensée

⁴⁴ Selon Salinas (*op. cit.*, p. 249), l'abus de langage dont se rendent coupables les musiciens en appelant *sesquialtera* une proportion qui est en réalité *dupla* n'est que la conséquence épilinguistique d'une confusion des signes, qu'il veut résoudre dans la définition du *tempus minimum*.

mensurale et du système dit « proportionnel » qui en dérive ; et quand les pieds de trois temps, par nature soumis à une division inégale, étaient souvent appelés à s'accoupler dans des dipodies iambiques ou trochaïques invitant à égaliser le geste, ceux de cinq temps en revanche réclamaient un geste « plus » inégal, où le posé et le levé n'étaient même plus en rapport « multiple » comme dans le cas des rythmes ternaires, mais en rapport « superparticulier » où l'un des termes contient l'autre une fois et sa moitié (3:2)⁴⁵. Avec les chapitres consacrés aux rythmes et aux mètres quinaires, Salinas pouvait faire apparaître l'incompatibilité du système mensural avec la modélisation qu'il défendait : porter ces rythmes à la dignité des plus nobles conceptions était la meilleure arme pour réduire l'ensemble du système au principe du « temps premier », remettre à l'honneur les écritures verticales, et conforter ainsi les dynamiques de simplification des techniques du chant collectif (lecture, mémorisation, direction) engendrées dans le sillage humaniste par les réformes liturgiques et scolaires.

UN IBÉRISME « À L'ANTIQUE »

Non seulement l'option pro-quinnaire, tout en étayant plus solidement la parenté entre les deux branches de la *musica speculativa*, servait idéalement l'épistémologie du rythme proposée en alternative au paradigme en place, mais elle servait encore à nourrir un argumentaire traditionnaliste et pro-ibérique dans le domaine de la poésie en musique, en réaction à l'hégémonie des formes poétiques d'origine italienne, une hégémonie qui remontait selon l'auteur à trois décennies en amont, du temps des retentissantes innovations de Boscán et de Garcilaso⁴⁶. Comment ces prises de position esthétique rejoignaient-elles également les enjeux missionnaires de la Contre-réforme ?

UN PLAYDOYER STRATÉGIQUE

Selon saint Augustin, l'usage des pieds de cinq temps, comme de ceux de sept, était réservé au rythme oratoire plutôt qu'au rythme poétique et musical, car leur proportion induisait selon lui une battue « boiteuse » (le terme latin réalisant la même catachrèse que le turc *aksak*) où la numérosité n'était plus perçue avec le même plaisir⁴⁷. La fidélité à la doctrine rythmique augustinienne n'était certes pas pour Salinas une fin en soi ; il fallait néanmoins que des motifs puissants le poussent ici à ne pas la suivre, alors qu'il avait souscrit sans rechigner au bannissement de l'épitrète hors du champ musical. Car ce n'est pas une simple tolérance à l'égard de ces rythmes peu usités qui s'exprime chez le professeur de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 331-332.

⁴⁷ Augustin d'Hippone, *De Musica*, IV, 9.

Salamanque, mais une véritable adhésion, et il déplore même qu'ils soient si rarement employés par les compositeurs :

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 vernaculaires⁴⁸.

La proximité du texte avec son contexte étant ici maximale, elle invite à nous interroger sur les motivations précises qui poussèrent Salinas à défendre ce point de vue. Le maître de Salamanque avançait contre le père de l'Église une série d'arguments officiels empruntés aux Anciens : Héphestion rappelait l'excellence des mètres péoniques⁴⁹, et Aristote voyait même dans leur proportion, identique à celle du diapente harmonique (quinte), un équilibre optimal entre les qualités de l'égale et celles de la double⁵⁰. Loin d'être exempts de tout soupçon d'idéalisme, ces arguments puisaient leur principale force de persuasion dans le lieu commun de la *cognatio* ou parenté entre les branches du savoir : ces trois proportions (égale, double et sesquialtère) correspondaient « merveilleusement » (« *mirum in modum* ») à celles des consonances parfaites dans l'harmonique⁵¹. Toutefois, pour étayer toutes ces positions de manière sensible, Salinas fournissait, à côté des citations de poètes antiques, des illustrations musicales modernes issues des chansons vernaculaires (« *in vulgaribus cantilenis* ») d'origine arabe et espagnole⁵². La présence de ces rythmes était donc une réalité aux oreilles de ses contemporains ibériques, une réalité dont il fallait rendre raison, même et surtout si elle échappait aux « symphonètes » et à leurs idées reçues, même et surtout si elle impliquait une sortie du système officiel de représentation musicale.

ÉCHOS PENTACHRONES DU XV^e SIÈCLE

Considérés comme hors-système par nature, les rythmes pentachrones réguliers étaient effectivement restés très marginaux dans la pratique compositionnelle. Salinas se contente de montrer comment l'un des plus illustres compositeurs de la tradition franco-flamande, Jean Mouton, s'emploie à la fin de son motet *Gaude Barbara* à réduire à la « fausse » *sesquialtera*, et donc au rythme ternaire, un mètre péonique qui pourtant « charme merveilleusement l'oreille »⁵³. Hormis ce contre-exemple, Salinas ne peut se souvenir d'aucun « symphonète »

⁴⁸ « *Horum autem pedum quinque temporum plausum, qui sesquialtera in proportione verè consistit, in artificiosis symphonetarum compositionibus, me nunquam inuenisse memini, sed in metris latinis et in vulgaribus cantilenis nonnunquam inuenitur.* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 253).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 339-340.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 245, 252, 261 et 335.

⁵¹ La *concordia, convenientia* ou *cognatio* entre *harmonia* et *rhythmus* exerce le rôle de macro-théorie qui vient sauver l'ensemble des axiomes de l'*ars musica* dans l'assise commune de l'arithmétique proportionnelle. Voir notamment p. 54-55 et 255-256.

⁵² *Ibid.*, p. 335-340.

⁵³ « *Aures mirifice demulcebunt* » (*ibid.*, p. 275)

ayant employé une telle mesure dans une composition en contrepoint fleuri, ignorant quelques exceptions remarquables aujourd'hui rapportées par les musicologues, comme le *Qui tollis* de la *Missa Je ne demande plus* de Jacob Obrecht où la notation en \mathcal{C} d'un mètre manifestement quinaire supposait effectivement une dissociation entre le *tactus* de composition et le *plausus* d'interprétation⁵⁴.

En revanche, Salinas fait appel aux œuvres en contrepoint simple des « phonasques », experts en « invention thématique⁵⁵ », pour témoigner de l'excellence des compositions métriques à cinq temps, tout en renvoyant à des traditions locales bien antérieures à l'édition du traité. L'une des principales sources de la musique vocale profane espagnole de la fin du XV^e siècle, le manuscrit baptisé *Cancionero musical de Palacio*⁵⁶, offre ainsi neuf exemples de compositions à cinq temps⁵⁷, dont on retrouve des traces, pour deux d'entre elles, dans le *De Musica* au chapitre des rythmes quinaires, comme illustrations des règles de battue applicables aux pieds bachiques et palimbachiques. Ce fait, ainsi que la question de l'« origine populaire » et/ou mauresque des mélodies du *Cancionero*, a donné lieu à une série de contributions de la part de chercheurs musicologues et folkloristes, dominées par celle de Dionisio Preciado⁵⁸. Il suffit ici de rappeler que ces pièces témoignent de tentatives d'inscription précoces, dans le système de notation mensurale, d'une *praxis* liée aux rythmes à cinq temps, et que cette pratique était déjà conçue, dans la Castille d'Isabelle, comme un lieu de convergence entre expressions d'origine vernaculaire et modélisations « à l'antique » du rythme poético-musical. Il revenait même à l'auteur de la seconde de ces pièces, Juan del Encina (c. 1468-1533), d'avoir réalisé cette convergence dans le sillage de son maître en grammaire Antonio de Nebrija à travers son *Arte de poesía castellana*, édité à Salamanque quelques quatre-vingts ans avant le *De Musica libri septem*.

La première de ces pièces illustre l'emploi du rythme bachique (↘ — —) : il s'agit de la *canción* anonyme *Y haz jura Menga*, dont on peut comparer les notations distantes de près d'un siècle dans le *Cancionero* (**fig. 4**) et chez Salinas (**fig. 5**).

⁵⁴ Exemple rapporté par Arnold Schering, « Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Fruehbarocks », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 2, 1920, p. 475.

⁵⁵ « *De thematum inuentione* » (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 289.)

⁵⁶ Madrid, Bibliothèque Nationale d'Espagne, ms 2-I-5 ; *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, éd. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1828.

⁵⁷ Il s'agit des n° 13, 58, 59, 102, 151, 177, 197, 335 et 426 dans la classification de Barbieri, éd. cit..

⁵⁸ Dionisio Preciado, « Veteranía de algunos ritmos « aksak » en la música antigua española », *Anuario Musical*, vol. 39-40, 1984-1985, p. 189-215. À la bibliographie fournie par Preciado, on peut ajouter : Manuel Morais, « A Questão rítmico-métrica na interpretação do *Cancionero Musical de Palacio* », *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4-5, 1994-1995, p. 17-51 ; et Miguel Manzano-Alonso, « Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina ? », dans *La Obra Musical de Juan del Encina*, éd. Manuel Morais, Salamanque, Diputación Provincial de Salamanca, 1997, p. 17-26.



Fig. 4. Cancionero musical de Palacio, fol. 208v

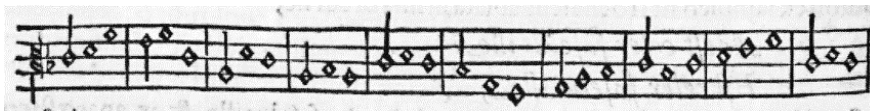


Fig. 5. Francisco de Salinas, op. cit., p. 272

Les divergences de notation ne dissimulent pas les convergences de conception : le scribe du *Cancionero*, travaillant encore dans la logique du système mensural, employait une notation à la brève imparfaite (C), de manière à éviter toute confusion avec le *tempus perfectum* ternaire ; Salinas quant à lui, évacue la signature, et réduit le vocabulaire à l'équivalence *tempus* = syllabe brève = figure de minime. Les barres de division facilitent dans le deuxième cas, par cadrage visuel, la perception des pieds, mais elle n'ajoutent pas d'indication sur la place de la *percussio*, qui ne se déduit que des qualités internes à l'organisation du mètre bachique, une équation dont le texte de 1577 semble vouloir livrer les clés : on frappera, dit doctement Salinas, la première longue, de manière à éviter à la fois l'effet de syncope provoqué par la percussio de la brève, et la confusion avec le crétique (— ∪) que provoquerait une percussio sur la troisième syllabe du bachique.

La seconde concordance de pièce à cinq temps concerne la chanson *Tan buen ganadico* de Juan del Encina, dont Salinas donne une version alternative à celle du *Cancionero*. Pour son auteur, dans ses préceptes au prince héritier Jean d'Aragon sur la poésie castillane, « toute la force de l'invention (*trobar*) consiste à savoir faire et à connaître les pieds, car c'est d'eux que l'on fait les strophes et par eux qu'on les mesure⁵⁹ ». Le manuscrit original de la *canción* (fig. 6) témoigne en effet d'une attention remarquable à mettre en évidence la « mesure » propre au pied palimbachique (— ∪), en signalant par le signe 3² la « vraie proportion sesquialtère », et en plaçant trois temps de silence initiaux correspondant à la *thesis* du mètre (« *downbeat rests* ») – une double signalétique confirmée par le texte de Salinas, qui

⁵⁹ « Toda la fuerça del trobar está en saber hazer y conoscer los pies porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden. » (Juan del Encina, *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanque, 1496, fol. 5r.) Le musicologue Miguel Bernal Ripoll a relevé dans les pièces d'Encina des exemples de construction de périodes musicales à partir de modèles poétiques complexes, dans son article « Rythmón y arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío », *Revista de Musicología*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 878 et 883-884.

préconise bien pour les pieds palimbachiques une forme de *plausus* débutant sur l'*arsis* (2α:3θ).

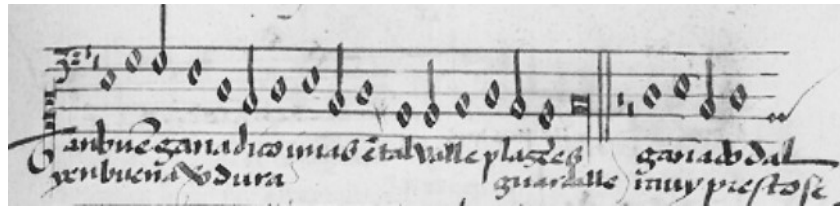


Fig. 6. Juan del Encina, « Tan buen ganadico », *Cancionero musical de Palacio*, fol. 280

RYTHMIQUE ET MISSIONNARISME

Les règles de percussion des pieds de cinq temps présentées en 1577 semblent donc s'appuyer autant sur une expérience anhistorique, que sur les vestiges d'une longue tradition interprétative. Si c'est le cas, il faut ajouter que Salinas ne se contente pas alors d'enregistrer ces pratiques : il souhaite aussi les perpétuer. S'intéresser de si près aux rythmes quinaires était pour lui une stratégie particulièrement habile : c'était une manière de faire imploser le système de représentation rythmique en intervenant depuis une situation culturelle précise, une manière d'inscrire l'universalisme du système retrouvé de la battue « à l'antique » dans une tradition culturelle « à l'espagnole », ennoblie qui plus est par sa projection dans la République latine des lettres.

L'opération s'accompagnait d'une mise en valeur des formes de la lyrique ibérique courtoise du XV^e siècle, pour lesquelles Salinas fournissait des « certificats d'antiquité », n'hésitant pas à faire coïncider les particularismes locaux les plus exotiques avec les formes les plus nobles de la métrique gréco-latine. Comme le poète-soldat Argote de Molina à la même période⁶⁰, Salinas dresse ainsi des séries d'équivalences moderne-antique qui assimilent le *villano* au *tripudium*⁶¹, le *romance* octosyllabique au *versus quadratus*⁶², ou l'*endecha* à la *naenia*⁶³.

Plus encore, la redécouverte des règles antiques de la « phonascie » servait les besoins de la nouvelle pastorale et les ambitions des pédagogies réformées, qui suivaient le principe missionnaire de l'*accomodatio*⁶⁴ : Salinas préconise à son tour la construction de *coplas* musicales sur des pieds quinaires, « accommodées » aux particularismes ibériques et aptes à recevoir un contenu spirituel. Il présente notamment une contrafacture de la chanson de mal-mariée *Casó me mi padre*, sur un rythme quinaire, en y adaptant des versets chantés « tous les jours à l'église » (« *quae quotidie in Ecclesia panguntur* »), ceux du répons *Dignare me*,

⁶⁰ Gonzalo Argote de Molina, *Discurso [...] sobre la poesía castellana*, dans *El Conde Lucanor, compuesto por el excelentissimo principe don Juan Manuel*, Séville, Hernando Diaz, 1575, fol. 92r-97v.

⁶¹ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 296.

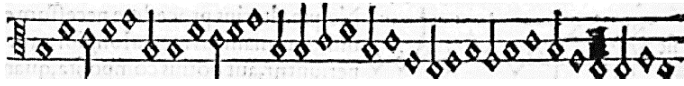
⁶² *Ibid.*, p. 303, 307 et 309.

⁶³ *Ibid.*, p. 404-405.

⁶⁴ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978, p. 229.

laudare te, qui suivait traditionnellement l'*Ave Regina Caelorum* lors des processions mariales⁶⁵ (**tableau 2**). Ailleurs, c'est à résoudre le problème international de la prononciation orthodoxe de la strophe sapphique, emblématique des fusions entre modèles antiques et traditions vernaculaires, que sont finalement appelés les rythmes quinaires, invitant le lecteur au saisissant syncrétisme, typiquement *mudéjar*, d'une hymne latine chrétienne (*Iste confessor*) chantée sur une mélodie mauresque (*Calvivi calvi*)⁶⁶ (**tableau 3**).

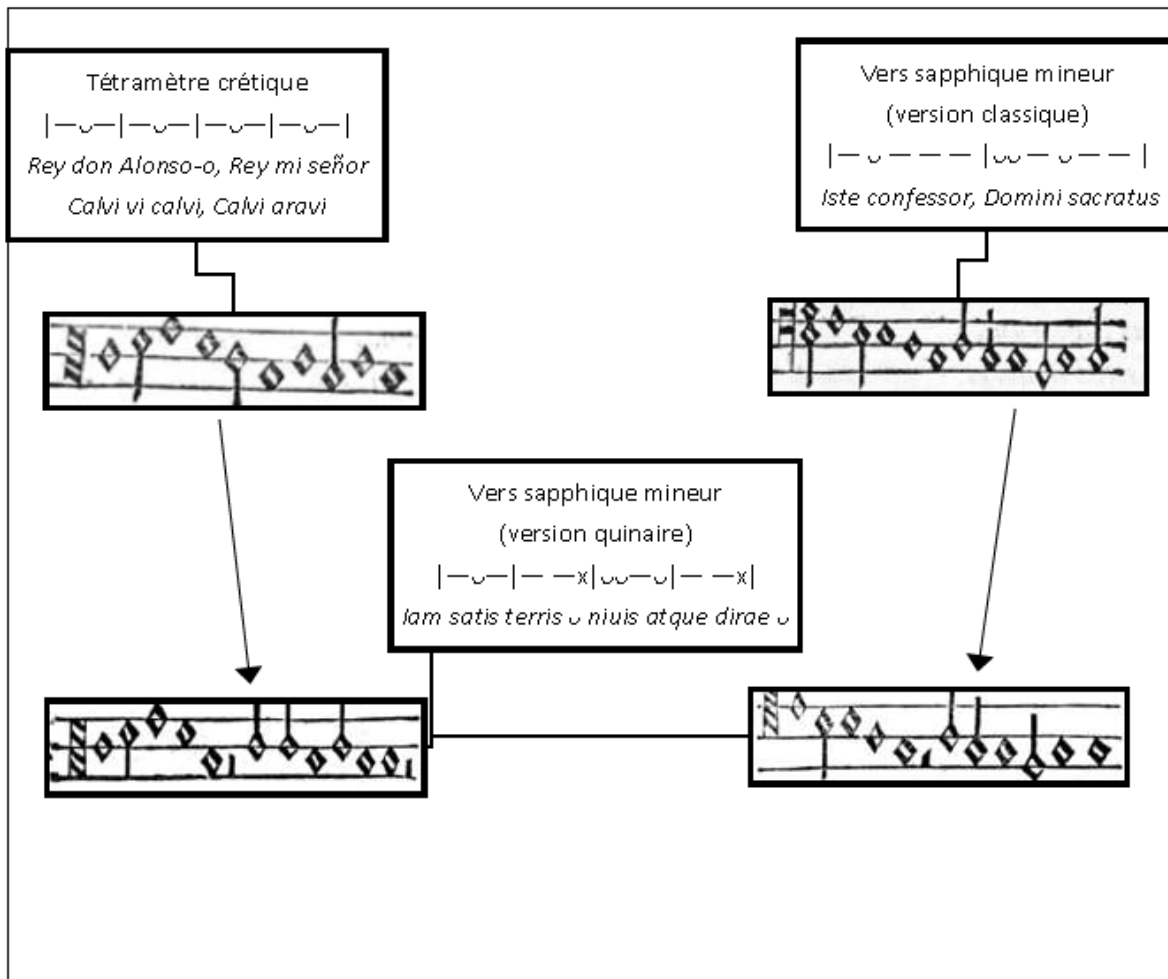
Tableau 2. Exemple de contrafacture en mètre quinaire (Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 338)

Strophe en mètres palimbachiques	<pre> - - - ♪ - - - ♪ - - - ♪ - - - ♪ ♪ - - ♪ - - ♪ - - ♪ - - ♪ - - - ♪ - - - </pre>
Mélodie traditionnelle (« <i>sic vulgo cani consueruit</i> »)	
Texte espagnol profane	<p><i>Casó me mi padre con un caballero</i> <i>Cada hora me llama hija de un pechero</i> <i>Y yo no lo soy</i></p>
Texte latin spirituel	<p><i>Dignare me virgo laudare te semper</i> <i>Et da mihi robur ut victor adversus</i> <i>Hostes tuos sim</i></p>

⁶⁵ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 337. À propos de la chanson *Casó me mi padre* et de ses différentes versions, voir Fernando Rubio de la Iglesia, « Las melodías populares en *De Musica Libri Septem*, de Francisco de Salinas : estudio comparado de algunos ejemplos », dans Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014 (p. 219-253), p. 236-238.

⁶⁶ Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 339, 361 et 409.

Tableau 3. Permutations textuelles et musicales d'un *romance* espagnol (*Rey don Alonso*, p. 339), d'une chanson mauresque (*Calvi vi calvi, ibid.*), d'une hymne ecclésiastique (*Iste confessor*, p. 409 et 361) et d'une ode latine (Horace, l, 2, p. 361) d'après Salinas.



L'importance des livres de rythmique de Salinas, eux-mêmes nourris d'un idéal humaniste aux ambitions universalistes qui traverse les XV^e et XVI^e siècles, se mesure aux résonances de la tradition « rythmopoiétique » au cours des XVII^e et XVIII^e siècles⁶⁷, et invite à tester la pertinence des solutions performatives proposées par les membres de cette école européenne sur tout un éventail de situations singulières et concrètes. Toutefois, il faut reconnaître que la modélisation du rythme que proposait Salinas se trouvait idéalement calibrée pour servir une version locale de cet universalisme, et il faut compter au nombre de ses réussites d'avoir su jouer à la fois de cette ouverture et de cette situation restrictive. De la même manière, il revient au musicologue et à l'interprète d'aujourd'hui d'évaluer la pertinence des leçons issues de ce corpus à l'aune de l'expérimentation concrète, sans ignorer les phénomènes d'acculturation toujours à l'œuvre entre répertoires et discours théoriques. Le

⁶⁷ Voir George Houle, *Meter in music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987, p. 62-77. Sur la réception de la théorie rythmique de Salinas en France, et en particulier chez Nicolas Bergier, voir Nicolas Andlauer, *La théorie rythmique de Francisco de Salinas, op. cit.*, p. 395-413.

courant de la *rhythmopoeia*, qui transitera par Mauduit, Bergier, Mersenne, Doni, Vossius ou Printz⁶⁸, a affectivement accompagné l'avènement d'une conception « graduellement accentuée » de la mesure que Bessler a vu apparaître pour la première fois chez Descartes⁶⁹. La dimension qualitative qui la caractérisait, et qui se traduisait dans des lexiques évoquant le « poids » variable des sons, avait toute sa place dans les représentations de la performance musicale à l'âge classique, comme en témoigne suffisamment la notion de « mouvement » telle qu'elle apparaît dans les répertoires et les manuels de cette période. D'un auteur à l'autre, d'un contexte d'écriture à l'autre, mais aussi entre ces savoirs et les pratiques qu'ils prennent en charge, entre les répertoires et les doctrines, la recherche fera apparaître des séries de variantes, d'écarts et de glissements qui dessineront un espace de jeu interprétatif plus riche de contraintes et de possibilités.

⁶⁸ Nicolas Bergier, *De la Musique spéculative. Livre premier* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 1359), éd. Akkehard Jost, Cologne, Arno Volk Verlag, 1970 ; Marin Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1623 ; *id.*, *Harmonie universelle*, Sébastien Cramoisy, Paris, 1636 ; Giovanni Battista Doni, *Io. Baptistae Doni Patrici Florentini Lyra Barberina [Amphichordos]*, Florence, Typis Caesareis, 1763 (édition posthume) ; Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rythmi*, Oxford, 1673.

⁶⁹ Heinrich Bessler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, *op. cit.*, p. 41.