



**HAL**  
open science

**La définition humaniste du rythme chez Francisco de Salinas (De Musica libri septem, Salamanque, 1577).  
L'exemple de la Missa de Beata Virgine de Josquin  
Desprez**

Nicolas Andlauer

► **To cite this version:**

Nicolas Andlauer. La définition humaniste du rythme chez Francisco de Salinas (De Musica libri septem, Salamanque, 1577). L'exemple de la Missa de Beata Virgine de Josquin Desprez. Complexités rythmiques, Nov 2017, Toulouse, France. hal-03526214

**HAL Id: hal-03526214**

**<https://hal.science/hal-03526214>**

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 définition humaniste du rythme chez Francisco de Salinas (*De Musica Libri Septem*,  
Salamanque, 1577). L'exemple de la *Missa de Beata Virgine* de Josquin Desprez**

**Nicolas Andlauer**

**Journée d'études *Complexités rythmiques***

**Université Toulouse II Jean-Jaurès/LLA-Creatis**

**Toulouse, 21 novembre 2017**

À la fin de la Renaissance, les pratiques de notation rythmique issues du système mensuraliste entrent en conflit avec des techniques d'interprétation et des modes de représentation peu à peu imposés par la culture humaniste. Nous verrons quelles interactions fructueuses génère cette situation, à travers les références faites par le théoricien espagnol Francisco de Salinas au style rythmique de la *Missa de Beata Virgine* de Josquin Desprez.

L'humanisme renaissant, à travers ses grammairiens d'abord, ses musiciens ensuite, est à la recherche d'une théorie universelle du rythme musical qui 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, et permettait, 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*.

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.

### **Du *tactus* égal au *plausus* différencié**

Il est courant chez les musicologues, comme c'est le cas pour Carl Dahlhaus, d'envisager les qualités du *tactus* de la musique mensurale comme opposées à celles de la battue métrique du XVII<sup>e</sup> siècle. Alors que la battue de l'âge baroque mettra en évidence des hiérarchies d'accents internes à la mesure (*l'Акzentstufentakt* 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 perpétuelle du *tactus* serait le reflet d'un déficit stylistique, souvent décrit comme l'absence de tout marquage accentuel régulier :

« Le *tactus* de la musique proportionnelle a été décrit comme un mouvement régulier, depuis qu'Adam von Fulda en a donné une définition qui a servi de modèle au XVI<sup>e</sup> siècle: « *continua motio praecentoris mano* ». L'expression stipule que le *tactus* doit être battu régulièrement, sans *accelerando* ni *ritardando*, mais aussi que le mouvement de la main doit

être continu et sans à-coups. Le *tactus* articulait le temps sans établir d'accents emphatiques. À l'opposé du flux continu de la musique proportionnelle, la « mesure accentuée » (« *Akzentstufentakt* »), telle que Heinrich Bessler la nommait, repose sur la réunion de temps de poids inégal et indépendants les uns des autres. [...] 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. »<sup>1</sup>

Or, des tentatives de conciliation entre ces deux genres de signature rythmique ont bel et bien existé au XVI<sup>e</sup> siècle. Le chapitre que Zarlino (dès 1558) 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. 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. 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. Esquissée par Zarlino, la synthèse des conceptions mensurales modernes et des procédés métriques « à l'antique » se verra réalisée dans le traité de Salinas.

Distribution des signes de mesure suivant la battue égale (binaire) ou inégale (ternaire) selon Zarlino :



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

<sup>1</sup> DAHLHAUS, Carl, « Die Tactus und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts », in *Geschichte der Musiktheorie - Band 6 : Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. Traduction de François Bohy, « La théorie du *tactus* et des proportions dans la musique du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles », disponible en ligne : <http://www.entretemps.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem%26Prol/index.htm>

## Les principaux pieds métriques et leurs mesures correspondantes selon Salinas :

### Genre égal

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

### Genre inégal

	double		sesquialtère	sesquiterce
Nombre de temps	3	6	5	7
Ratio arsis/thesis	2:1	4:2	3:2	4:3
Pied	— ∪ trochée ∪ — iambe ∪∪∪ tnbraque	— — — spondée — — ∪∪ ionique majeur ∪∪ — — ionique mineur etc.	∪ — — bacchique — ∪ — crétique — — ∪ palmbachique — ∪∪∪ péon 1 ∪ — ∪∪ péon 2 ∪∪ — ∪ péon 3 ∪∪∪ — péon 4 ∪∪∪∪ ortius	— — — ∪ épitrite 1 etc.
Mesure correspondante	<i>proportio minor</i> <i>plausus trium minimarum</i>	<i>tempus perfectum</i>		

Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, Salamanque, Mathias Gast, 1577 (d'après le livre V)

Selon Zarlino et Salinas, 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 :

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. (Salinas, *De Musica*, V, 5, p. 243-244)<sup>2</sup>

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.

### Les définitions du rythme et du mètre

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 assemblage de pieds légitimement accouplés dont la fin est bien déterminée, mais lorsqu'il y parvient, c'est pour retourner au début. (Salinas, *De Musica*, V, 17, p. 267)

Ces définitions, puisées dans les sources antiques, offrent en plein XVI<sup>e</sup> siècle une approche renouvelée de la pratique contemporaine du rythme. Le « rythme sans mètre » se laisse définir par défaut comme une absence de tout « vestige » métrique, mais surtout positivement par son régime de prévisibilité bien distinct du mètre. La principale force (*vis*) du « rythme sans mètre » réside dans

<sup>2</sup> Les traductions du traité de Salinas citées dans cet article sont de l'auteur.

son caractère imprédictible. 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.

<p><i>Metrum igitur et versus certo pedum numero terminantur, rhythmus autem nullum habet ea in re lege praefixum finem, et nullam in contextu, ut Fabius ait, varietatem, sed qua coepit arsi ac thesi ad finem usque decurrit, ac pari semper digitorum percussione descendit, donec ad μεταβολή perueniat, hoc est, ad transitum in aliud genus rhythmici.</i> (Salinas, <i>De Musica</i>, V, 18, p. 267)</p>	<p>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'<i>arsis-thesis</i> par laquelle il a débuté, il se déroule jusqu'à la fin, et descend par une percussio digitale toujours égale jusqu'à parvenir à la <i>μεταβολή</i>, autrement dit à la transition à un autre genre de rythme.</p>
--	---

C'est en particulier chez Fabius Quintilianus (I<sup>er</sup> siècle) que Salinas trouvait formulées de telles conceptions :

<p><i>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 rhythmici genus.</i> (Fabius Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>, IX, 10, 50)</p>	<p>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.</p>
---	--

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. 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.

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. (Salinas, *De Musica* V, 25, p. 283)

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<sup>e</sup> 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.

### Eurythmie, symétrie, numérosité

Un 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). 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.

Classification des pieds de six temps et règles dérogatoires de battue selon Salinas :

Proportion	Égale ( $\alpha = \theta$ )		Double ( $\theta = 2\alpha$ ou inversement)	
$\theta/\alpha$	antipaste	↓ ↑ u — u	molosse	↓ ↑ — — —
	ditrochée	↓ ↑ — u — u	ionique majeur	↓ ↑ — — u u
	choriambe	↓ ↑ — u u —	choriambe	↓ ↑ — u u —
$\alpha/\theta$	diïambe	↑ ↓ u — u —	ionique mineur	↑ ↓ u u — —

$$\alpha = \text{arsis} = \text{levé} / \theta = \text{thesis} = \text{posé}$$

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, 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 fournit à cette occasion une paraphrase du ténor du *Kyrie* de la *Missa de Beata Virgine* de Josquin Desprez, que nous examinerons plus loin. 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 ?

### La *Missa de Beata Virgine* de Josquin Desprez et ses multiples réélaborations au XVI<sup>e</sup> siècle

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<sup>e</sup> 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 ; 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. À l'évidence, l'œuvre en question constituait, plus qu'un objet d'admiration en soi, un modèle de procédures relevant en grande partie de l'*ars rhythmica*.

- Sources : « 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<sup>e</sup> édition, Ottaviano Petrucci et Jacob Junta, Rome, 1516) ; *Liber XV Missarum*, Andrea Antico, Rome, 1526 ; *Liber XV Missarum*, Petrejus, Nüremberg, 1539.
- Messe-paraphrase : Cristóbal de Morales, *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus*, Valerio et Luigi Dorico, Rome, 1544.
- Quelques versions instrumentales (*Cum Sancto Spiritu*) : Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Juan de León, Séville, 1546, f° 47r-47v. ; Enríquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547, f° 85 ; Antonio de Cabezón, *Obras de musica para tecla arpa y vihuela*, Francisco Sanchez, Madrid, 1578, f° 68 et 103r ;
- Etudes : John Ward, « The Use of Borrowed Material in 16<sup>th</sup>-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 5, n° 2 (1952), p. 88-98 ; 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.

### **Analyse rythmique de deux extraits célèbres de la *Missa* selon Francisco de Salinas**





*Graduale de tempore. Iuxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, ex Typographia Medicaea, Rome, 1614, f° 297r.*



Josquin Des Prez, *Missa de Beata Virgine, Kyrie, Liber XV Missarum*, Andrea Antiquo, 1526, ténor, p. CXIII v.



Cristóbal de Morales, *Missa de Beata Virgine, Kyrie, Missarum Liber primus*, Valerio et Luigi Dorico, Rome, 1544, f° 2r (ténor)



- 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 comme un trimètre molossique. 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.

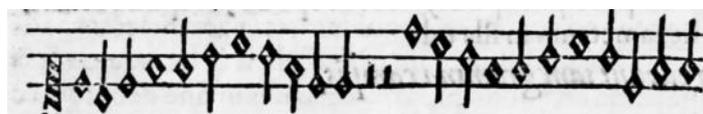
En réalité, aucune de ces solutions n'est exclusive des autres : la co-présence de battues contradictoires se révèle un élément essentiel de la compréhension des styles relevant de la *musica rhythmica*, et Salinas pouvait s'appuyer sur cet exemple josquinien pour illustrer le caractère tour à tour pertinent 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.

## 2. *Cum sancto spiritu*

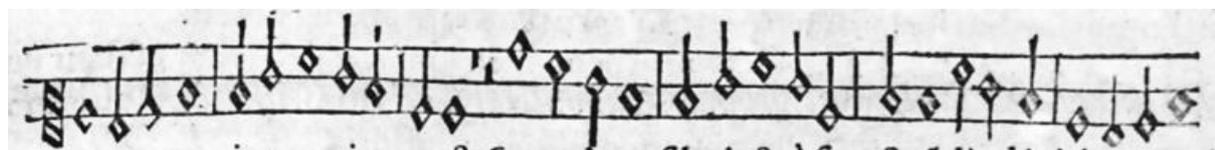
C'est au terme d'une *disputatio* serrée avec saint Augustin à propos de la battue de deux vers de Grattius Faliscus que Salinas en vient à envisager deux groupements métriques possibles, l'un à quatre (A), l'autre à six temps (B), pour une même séquence rythmique :

*Quando flagella ligas ita liga / Vitis et ulmus uti simul eant*

A | | :— ♩ | — ♩ | — ♩ | ♩ xx : | |



B | | :— ♩ — | ♩ — ♩ | ♩ — xxx : | |



(Salinas, *De Musica*, VI, 9, p. 308)

La mélodie d'une même « danse picarde » est associée à chacune de ces deux versions des vers de Grattius : n'est-ce pas là un étonnant contre-emploi pour illustrer la neutralité intensive 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 eurhythmiques, qui travaillent précisément sur des équilibres perceptibles. La prononciation des vers de Grattius, comme le chant de la danse picarde, s'ils s'accrochent de deux battues différentes, retiennent de cette double possibilité une énergie intrinsèque qui se manifeste aux sens.

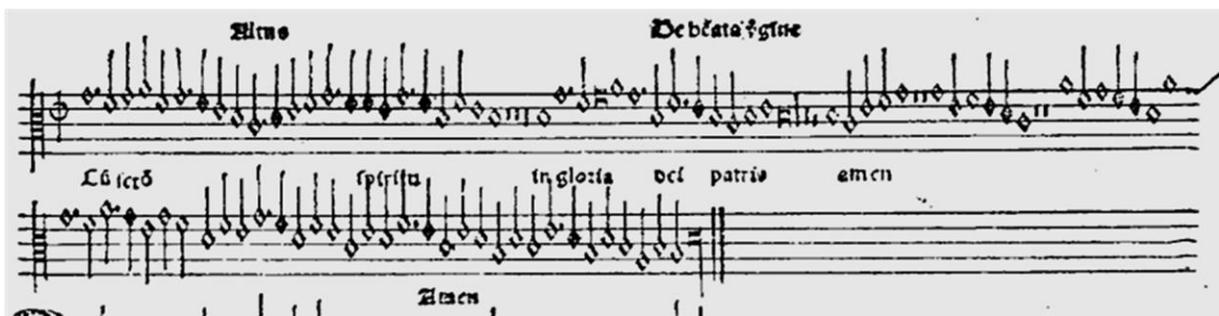
- La première version du mètre (A), de genre inégal, requiert deux silences de minime entre ses répétitions.

- La seconde (B), inégale majeure, est présentée avec trois temps de silence « nécessaires » à la fin du premier vers, puis avec trois minimales 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.

Ces qualités eurythmiques une fois mises en évidence dans la prononciation des vers de Grattius 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*.

Nous sommes d'avis quant à nous qu'on le peut chanter des deux manières fort commodément [...]. 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. (Salinas, *De Musica*, VI, 9, p. 319)

L'exemple de la battue binaire usuellement employée pour le *Cum sancto spiritu* vient 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. Le fait que les battues ternaires et binaires apparaissent 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, constitue même une qualité positive du style rythmique employé dans ce répertoire.



Josquin Desprez, *Missa de Beata Virgine, Gloria : Cum sancto spiritu*, Ottaviano Petrucci, 1514, Altus.

L'application d'une battue binaire à une notation ternaire implique néanmoins un décalage cognitif plus important que dans le cas contraire, illustré par le *Kyrie*, car les répercussions du signe de mensuration indiquant le temps parfait supposent 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, elles obligent à un décompte mental dissocié du geste lorsqu'on emploie une battue binaire à quatre temps. Or, il semble que ce léger décalage cognitif ne soit pas un obstacle à la perception des qualités eurythmiques de la pièce : au contraire, il en constitue la condition.

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, avant que le jeu des clausules cadentielles ne vienne finalement rétablir le principe eurhythmique des organisations à six temps.

Organisation métrique de la section finale « Amen » (de la mesure 15 à la fin) :

mesures	voix	6	6	6	6	
15	S/A	: — — —	— xxxx :			
à 18	A/S	: x — —	— xxxx :	(x2)		
			8			
19	S	x — —	— —	— —		
à 23	B		x	— —	— —	(x3)
24	S		— —	— —	— —	—
à 27	B		— —	— —	— —	—

*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 :

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 20 and ends at measure 25. The second system starts at measure 25 and ends at measure 30. The lyrics are: tris. A. De - i Pa - tris. Pa - tris. A. men. men. men. men. The score is in 8/8 time and features two vocal staves and two piano accompaniment staves. The piano part includes circled notes and rests. The lyrics are: tris. A. De - i Pa - tris. Pa - tris. A. men. men. men. men.