

« *Si de mi baja lira tanto pudiese el son...* »

Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance

Résumés

La poésie et la musique de la Renaissance étaient pensées et pratiquées ensemble, comme les deux volets d'un même art dont l'unité est représentée par la figure d'Orphée, employée par le poète castillan Garcilaso de la Vega, entre autres pour énoncer son programme poétique. La métrique latine est la base du traitement du rythme musical dans le *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas. Une lecture attentive du livre V montre comment un assemblage incorrect de pieds était considéré comme une dissonance, analogue en tous points avec la dissonance harmonique. Une comparaison avec des vers contemporains montre que ces dissonances étaient employées par les poètes exactement de la même façon que les dissonances harmoniques par les madrigalistes, pour expliquer des idées précises. On peut donc véritablement dire qu'il y avait de la musique dans la poésie de la Renaissance. De telles dissonances rythmiques préparaient la performance musicale, comme le confirment des exemples pris chez Monteverdi et Gesualdo.

This article demonstrates how in the Renaissance poetry and music were thought of and practiced together, as two aspects of the same art, embodied in the figure of Orpheus, who is used by Spanish poet Garcilaso de la Vega among others as a means to define his own poetic program. Latin metrics are the basis of the treatment of rhythm in the last three books of Francisco de Salinas' *De musica libri septem* (1577) ; a close reading of book V shows how an incorrect assemblage of feet was considered a dissonance, analogous in every way with harmonic dissonance. A comparison with contemporary verse proves that such dissonances were used in the exact same manner by poets as composers of madrigals used harmonic dissonances to underscore specific ideas. One can therefore truthfully say that there was music in Renaissance poetry. Such rhythmic dissonances prepared the musical performance as is confirmed by examples from Monteverdi and Gesualdo's madrigals.

Mots-clés : Poésie, lyrique, renaissance, métrique, musique

Keywords: Poetry, Lyric, Renaissance, Metrics, Music

On lit souvent que Guillaume de Machaut a été le dernier trouvère et qu'après sa mort en 1377 la poésie s'est affranchie de la musique. Dorénavant, toute référence à la musique dans un poème n'est plus interprétée que sur le plan métaphorique, la musique étant considérée en aval de Machaut comme un élément hétérogène à une poésie désormais vue comme un art autonome¹. Que faire alors des innombrables références à Orphée dans la poésie de la Renaissance ? Citons par exemple l'*Ode ad florem Gnidi*, composée à Naples entre 1532 et 1536 par le Castillan Garcilaso de la Vega :

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas
con el silabe canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese :

no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido,

[...]

mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspreza de que estás armada²,

Si de mon humble lyre
le son pouvait tant qu'en un instant
il apaise l'ire
du vent impétueux
et la furie des flots et leur mouvement,

et que dans les âpres montagnes
de son doux chant il attendrisse
les animaux féroces,
il émeuve les arbres
et les fasse venir confusément à son bruit :

ne crois pas que ce qui serait chanté
par moi, belle fleur de Gnido,
serait le féroce Mars en colère,
tourné vers la mort,
de poussière et de sang et de sueur teint,

[...]

mais c'est seulement
la force de ta beauté que je chanterais,
et peut-être qu'avec elle
on remarquerait aussi
l'âpreté dont tu es armée³,

Notes^{2,3}

Dans ces vers au contenu clairement programmatique on observe une opposition classique entre l'épopée et la lyrique, genres qui sont ici opposés par leur sujet mais aucunement par leur modalité, qui est le chant dans l'un et l'autre cas. Que faire de la référence au chant dans un tel texte ? L'usage est de n'y voir que métaphore, ce qui permet de maintenir cette ode fermement dans le domaine des études littéraires sans avoir à s'interroger sur une éventuelle performance musicale et sur ce que de telles circonstances pourraient changer à la nature et au sens du texte étudié.

1 Si en ce qui concerne l'Espagne la tradition critique n'assigne pas de date aussi nette pour la rupture de la poésie savante avec la musique, le récit implicite est parfaitement analogue à celui-ci. Même les figures du compositeur et poète Juan del Encina (1468-1533) et du chanteur et poète Jorge de Montemayor (1520-1561), malgré leur célébrité, ne suffisent pas à modifier le modèle évolutionniste d'une poésie affranchie de la musique. Pour une analyse critique de cette opinion concernant la littérature française, on pourra se reporter par exemple à Galand-Hallyn P. et F. Hallyn, 2001 : 29 *sq.*

2 Garcilaso de la Vega, 1995: 84-86.

3 Sauf précision contraire, c'est moi qui traduis.

C'est encore autour d'Orphée que s'organise le sonnet XV du même Garcilaso :

Si quejas y lamentos pueden tanto,
que enfrenaron el curso de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto ;

si convirtieron a escuchar su llanto
los fieros tigres y peñascos fríos ;
si, en fin, con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto,

¿ por qué no ablandará mi trabajosa
vida, en miseria y lágrimas pasada,
un corazón conmigo endurecido ?

Con más piedad debía ser escuchada
la voz del que se llora por perdido
que la del que perdió y llora otra cosa.⁴

Si plaintes et lamentations sont si puissantes,
qu'elles ralentirent le cours des fleuves,
et qu'en les bois écartés et obscurs
les arbres se murent à leur chant,

si elles convertirent à l'écoute de leur plainte
les féroces tigres et les froids rochers ;
si, enfin, avec moins de cause que les miennes,
elles descendirent aux royaumes de l'épouvante,

pourquoi ne verrais-je pas adoucie ma vie
tourmentée, passée en misère et en larmes,
par un cœur endurci contre moi ?

C'est avec plus de pitié que devrait être entendue
la voix de qui pleure sa propre perte
que la voix de celui qui perdit et pleure autre chose.⁵

Notes⁴⁵

Comme dans l'*Ode ad florem Gnidi*, c'est le modèle d'Orphée qui est convoqué ici non plus pour définir le genre lyrique par opposition à l'épopée, mais comme incarnation de la puissance du Verbe. Or cette puissance est inséparable du chant, comme le montre l'association par la rime de l'adverbe *tanto*, qui qualifie le verbe *poder*, et du nom *canto* aux vers 1 et 4 du premier quatrain. Cette puissance est mise en comparaison avec celle de la mort elle-même, toujours par l'intermédiaire de la rime, au vers 8 (*reinos del espanto*). Or, une fois la puissance du chant d'Orphée posée dans les quatrains, les tercets passent à la comparaison entre le chant d'Orphée et celui de la voix lyrique : *Con más piedad debía ser escuchada*... Les jeux conceptuels propres à la poésie du xv^e siècle rejoignent ici l'inspiration ovidienne : la voix lyrique aime davantage qu'Orphée, puisqu'elle s'est complètement abîmée dans l'objet aimé, il est donc logique que son chant ait davantage de puissance. Ce qui ressort ainsi, c'est le souhait du poète que son chant soit encore plus efficace que celui d'Orphée. Plus que d'imitation du modèle antique, il s'agit ici d'émulation – comme l'avait montré D. Heiple pour le rapport de Garcilaso avec les poètes italiens⁶.

Orphée, avec Apollon, Arion et Amphion dans une moindre mesure, incarne pour les poètes et les musiciens de la Renaissance l'idéal de la poésie des Anciens, indistincte de la musique. On retrouve ce modèle dans toute l'Europe, en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne. Dans les années où Garcilaso compose les poèmes que nous venons de lire, Luis Milán choisit la figure d'Orphée comme frontispice de son recueil de pièces à chanter à la *vihuela*, *El Maestro* (Valence, 1536)⁷. Quelques années plus tôt, en Allemagne, quand Conrad Celtis et Petrus Tritonius avaient publié un recueil d'odes horatiennes destinées au chant, c'est encore une figure orphique, Apollon s'accompa-

4 Garcilaso de la Vega, 1995, 28.

5 Je traduis en privilégiant la proximité avec le texte original sur l'élégance stylistique

6 Heiple D.L., 1994.

7 Milán L., 1535.

gnant à la lyre, qui figurait au frontispice⁸. Celtis était par ailleurs l'auteur d'un *Ars versificandi et carminum*⁹, et la première fonction de la *Melopoiae* était de faciliter l'apprentissage et l'étude d'Horace en fournissant aux élèves des mélodies respectueuses de la métrique latine. L'habitude de recourir à la musique pour enseigner la juste prononciation des mètres latins était ancienne : il est révélateur à cet égard que le premier exemple connu d'impression musicale à caractères mobiles soit la grammaire de Franciscus Niger à Venise en 1480¹⁰, qui comporte des portées musicales destinées à illustrer la manière de dire les différents types de vers d'Horace, Virgile, Lucain et Ovide¹¹. Il y a plus : sitôt que l'on a recommencé à noter la musique en Occident, autour du IX^e siècle, on a noté des poèmes d'Horace et de Virgile avec les hymnes chrétiens¹².

En d'autres termes, lorsque les humanistes ont redécouvert les textes antiques à partir du XV^e siècle, ce qu'ils y ont lu n'a fait que confirmer leur pratique : ils avaient appris les vers d'Horace et de Virgile par le chant, ils n'avaient donc pas besoin d'être convaincus que la poésie antique était chantée à la lyre¹³, conformément à ce qu'ils pouvaient lire chez Platon pour qui « l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles »¹⁴ – et, plus loin, « nous obligerons la mesure et la mélodie à se conformer aux paroles, et non les paroles à la mesure et à la mélodie »¹⁵. La seule différence, notable, avec le Moyen-Âge devait résider dans le style musical adopté.

On chantait donc les classiques à la Renaissance, en s'accompagnant d'instruments à cordes que l'on appelait des lyres, mais que nous appelons aujourd'hui luths, violes ou *vihuelas*¹⁶. Ainsi, le *Tesoro de la lengua castellana* donne de la *lira* la définition suivante :

LIRA [I]. Instrumento músico. Cuál haya sido y de qué forma, acerca de los antiguos, no lo acabamos de averiguar ; la que hoy se usa es de muchas cuerdas y se tañe con un arquillo largo y suave consonancia, hiriendo juntamente tres o cuatro cuerdas, lo que no hace la vihuela de arco¹⁷.

8 Celtis K. et P. Tritonius, 1507.

9 Celtis K., 1486.

10 Niger F., 1480 ; Fenlon I., 2006 : 282.

11 Kinkeldey O., 1932 : 99.

12 Ziolkowski J., 2000 ; Ziolkowski J.M., 2007 ; Ziolkowski J.M. et M.C.J. Putnam, 2008 ; voir aussi les travaux de Leo Treitler réunis dans Treitler L., 2007.

13 La question de savoir si les Romains et les Grecs chantaient effectivement leur poésie, et de quelle manière, a fait couler beaucoup d'encre ; il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont la division actuelle des disciplines universitaires détermine le regard porté sur les périodes passées, sans compter les effets des hiérarchies que nous établissons entre des arts tels que la chanson ou la poésie. Pour une recension récente de la querelle sur la réalisation musicale de la poésie antique, voir par exemple Bergua Cavero J., 2012.

14 *République*, III, 399d.

15 *République*, III, 400a. . Il s'agit sans doute chez Platon d'une attaque contre les innovations musicales introduites par Euripide dans ses dernières tragédies : Bélis, 2001.

16 Borstein, 1987 : 280290.

17 Covarrubias Orozco, 1995. « Lyre [I] Instrument de musique. Ce qu'elle était et quelle forme elle avait dans l'Antiquité reste incertain ; celle qu'on utilise aujourd'hui a plusieurs cordes et se joue avec un archet long et de doux accords, formés en touchant simultanément deux ou trois cordes, ce que ne permet pas la *vihuela* à archet » (Je traduis).

Les références à la pratique du chant *alla lira* sont abondantes, par exemple à propos de Serafino Aquilano¹⁸ ou de Léonard de Vinci, d'abord engagé chez les Sforza en 1494 pour ses qualités d'improvisateur, et dont Vasari écrit : « [cantava] divinamente sopra la lira all'improvviso »¹⁹. Les improvisateurs de poésie et de musique étaient nombreux, à commencer par Raffaele Brandolini, actif à la cour de Naples (ca. 1465-1517) puis au service des papes Jules II et Léon X, et auteur d'un traité intitulé *De musica et poetica*²⁰. En outre, il reste des bibliothèques entières de partitions sur des poèmes anciens (en particulier, Horace et Virgile²¹) et modernes (principalement Pétrarque²², mais également Bembo, Arioste²³, le Tasse²⁴ pour l'Italie²⁵, Ronsard pour la France²⁶, Garcilaso de la Vega, Góngora ou Lope de Vega pour l'Espagne²⁷). L'iconographie vient encore confirmer cette assimilation entre la lyre des Anciens et des instruments à cordes modernes : je ne citerai ici que l'Apollon du Parnasse dans la Chambre de la Signature, mais les exemples sont innombrables. La forme ancienne de la lyre était d'ailleurs connue, comme en témoigne telle gravure de Dürer, ce qui prouve que lorsque les artistes représentent un instrument qui leur est contemporain c'est par un anachronisme conscient qui vient actualiser la scène représentée.

En d'autres termes, comme l'a montré Nathalie Dauvois pour la France²⁸, le terme de poésie lyrique avait à la Renaissance un tout autre sens que celui que nous lui donnons : loin de désigner l'expression du subjectif, elle correspondait à une pratique spécifique, à une performance musicale²⁹. Ainsi, nous sommes assurés que l'*Ode ad florem Gnidi* a bel et bien été diffusée par le chant au XVI^e siècle, puisque un chansonnier conservé à la bibliothèque de Peralada comporte un poème employant la même forme métrique et dont le paratexte indique : « Canción al tono de Si de mi baxa lira »- (Chanson sur l'air de *Si de mi baja lira*)³⁰. Les deux termes employés pour nommer le poème, ode (en latin dans le titre original) et *canción* marquent d'ailleurs clairement ce caractère musical, pour un peu qu'on accepte de les prendre au sérieux. La musique n'était donc pas pensée comme un élément hétérogène à la poésie, ce qui fait que les termes musicaux employés par les poètes de la Renaissance ne sauraient être lus

18 La Face Bianconi et Rossi, 1999.

19 Giorgio Vasari, *Vite*, apud Borstein, 1987 : 286.

20 Brandolini, 2001.

21 On trouvera un inventaire assez complet des versions musicales de Virgile et d'Horace en Italie et en Espagne chez Bergua Caverio, 2012.

22 L'histoire du madrigal italien de la Renaissance se confond pratiquement avec celle de la réception de Pétrarque.

23 Balsano et Walker, 1981.

24 Vassalli, 1988; Ricciardi, 2013.

25 Pirrotta, 1968 ; Pirrotta, 1987 ; Cecchi, 1987.

26 Citons quelques articles sur ce sujet : Lebègue, 1954 ; Lebègue, 1957 ; Ouvrard, 1988 ; pour une bibliographie plus exhaustive, on se reportera au chapitre « Poésie et musique en France (XVI^e siècle) » dans Galand-Hallyn et Hallyn, 2001 : 645.

27 Alín et Barrio Alonso, 1997 ; on trouvera un inventaire des partitions identifiées pour quatre poètes du Siècle d'Or espagnol dans ma thèse de doctorat : Delahaye, 2000. Enfin, on se reportera utilement au catalogue de la poésie espagnole des XVI^e et XVII^e siècles mise en musique réalisé par Lambea, Josa et Valdivia, 2012.

28 Dauvois, 2010.

29 J'ai traité ces questions de façon plus approfondie dans ma thèse de doctorat : Delahaye, 2000.

30 Alzieu, 1994 : 11, rubrique 33.

sur le registre métaphorique mais bien comme une référence à la réalité de leur pratique.

La poésie et la musique ne partageaient pas seulement un idéal de persuasion et d'émotion incarné dans la figure d'Orphée, ni la pratique sociale du chant accompagné à la lyre (luth, viole, *vihuela*), mais également un outil, le rythme. C'est à ce sujet qu'apparaît le plus clairement l'indissociabilité de la musique et de la poésie dans des traités comme le *De musica* d'Augustin d'Hippone³¹ qui, avec le *De institutione musica* de Boèce³² a formé la base de l'enseignement de la théorie musicale jusqu'à l'époque moderne : en particulier, le rythme musical y est pensé sur les bases de la métrique latine, selon une pratique qui n'a pas disparu de nos jours³³.

À la Renaissance, le traité qui suit du plus près celui de saint Augustin est celui de Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (Salamanque, 1577)³⁴, dont les trois derniers livres sont consacrés au rythme musical. Or, Salinas est le dédicataire de l'un des poèmes les plus célèbres de la Renaissance espagnole, l'Ode III de *fray* Luis de León. Les deux hommes ont enseigné à l'Université de Salamanque dans les mêmes années et leur amitié est abondamment documentée, ne serait-ce que par le témoignage que fit Salinas lors du procès que l'Inquisition intenta à *fray* Luis³⁵. On a quelques traces du goût que Salinas pouvait avoir pour la poésie : C. de Thou mentionne qu'il avait traduit une épigramme de Martial³⁶ et il a siégé aux côtés de *fray* Luis lors d'un concours de poésie destiné à célébrer la victoire de Lépante³⁷.

Or, l'un des points auxquels Salinas accorde le plus d'attention est à l'art d'assembler les différents pieds de la métrique latine de façon à former des mètres harmonieux :

Nam quemadmodu[m] no[n] qu[a]elibet litera cum qualibet ad constituendam syllabam aptè coniungitur, nec in Harmonica quodlibet cum quolibet inetruallum commodè copulatur, vt in tertia huius operis parte demonstratum est ; sic etiam non quilibet pes cum cuilibet ritè miscetur. Sed in eorum mixtione seruanda est omnino, quoad fieri possit, æqualitas : nam principio iidem pedes cum eisdem optimè copulantur, quonia[m] inter eos summa reperitur æqualitas, & vt est in prouerbio, pares cum paribus facillimè co[n]gregantur. [...] Deinde ritè copulabuntur inter se pedes, qui licet idem non sint propter sonorum imparitatem, aut aliam ob causam, eru[n]t tamen temporibus pares & percussione non dissi-

31 Augustin d'Hippone A. (Saint), 1997.

32 Boèce (Boethius), 1990.

33 Par exemple, Abromont et Montalembert, 2001 ; Messiaen faisait régulièrement appel aux catégories de la métrique grecque dans ses cours au Conservatoire, comme en témoignent à la fois les notes de ses étudiants et le premier livre de son *Traité* ; Dingle et Simeone, 2007 : 149 ; Messiaen, 1994.

34 Salinas, 1958 ; traduction espagnole Salinas, 1983 ; Palisca, 1987 ; García Pérez et Otaola González, 2014.

35 Alcalá, 1991.

36 Thou, 1734, vol. XI, l. III, p. 381.

37 Toro, 1950 : 180.

miles : quandoquidem, vt D. Auguſt. ait, nihil auribus poteſt eſſe iucundius, quàm vt varietate demulceantur, & æqualitate no[n] defraudentur³⁸.

Le point important ici, c'est ce que Salinas nomme la « percussion », à savoir l'alternance entre *arsis* et *thesis*, le mouvement de la main ou du pied par lequel le musicien donne le rythme :

Iambus autem & troch[a]eus no[n] ritè miſcentur, quia licet temporibus ſint pares, ſunt tamen diſſimiles percufſione, cum alterius proprium ſit à ſublacione manus, alterius à poſitione principiu[m] capere, qua in vtroque proprietate ſeruata ſub eodem plauſu eos impoſſibile eſt pangi [...] Qui praeter hoc quod ita contrarias naturas habent, vt contrarias etiam percufſiones deſiderent, ſimul auditi diſſonum efficiunt auribus concentum³⁹.

Or, si les langues romanes ont abandonné le système de syllabes longues et brèves qui caractérisait les langues anciennes⁴⁰, en revanche elles conservent des accents toniques que l'on peut sans trop leur faire violence assimiler à des temps forts alternant avec les temps faibles que sont les syllabes atones. En outre, l'hendécasyllabe et l'heptasyllabe italiens, importés en Espagne à partir de 1526 par Garcilaso de la Vega et Juan Boscán, se caractérisent par une très grande souplesse puisqu'ils n'exigent qu'un accent fixe, sur la dixième syllabe pour l'hendécasyllabe et la sixième pour l'heptasyllabe. Il est donc possible de créer volontairement des dissonances rythmiques à l'intérieur de ces vers en juxtaposant

38 Salinas, 1958 : 262-263. « de même que l'on n'associe pas n'importe quelle lettre avec n'importe quelle autre pour former une syllabe, de même qu'en Harmonie on ne joint pas commodément n'importe quel intervalle à n'importe quel autre, comme on l'a démontré dans la troisième partie de ce travail ; de même on ne peut mélanger n'importe quel pied à n'importe quel pied. Au contraire, il faut avant tout veiller à conserver, autant que possible, l'égalité : en effet premièrement les pieds identiques vont très bien ensemble, car il y a entre eux la plus grande égalité et, comme le dit le proverbe, les égaux s'allient très facilement entre eux. [...] Ensuite, les pieds qui s'assembleront correctement, sont ceux qui, même s'ils n'ont pas le même nombre de syllabes, ou sont différents sur d'autres plans, ont toutefois le même nombre de temps et la même percussion : puisque, comme le dit Saint Augustin, rien ne peut être plus agréable pour les oreilles, que quand elles sont caressées par la variété, sans être déçues par l'égalité » (Je traduis).

39 Salinas, 1958 : 262-263. « L'iambe et le trochée ne vont pas bien ensemble car, bien qu'ils aient le même nombre de temps, ils ont une percussion différente, puisque l'un commence à la levée de la main (*arsis*) et l'autre à la battue (*thesis*), et qu'il est impossible de battre la mesure ainsi. [...] C'est pourquoi outre le fait qu'ils ont des natures si contraires, qu'ils exigent une battue opposée, quand on les entend ensemble ils frappent l'oreille par un accord dissonant ». (Je traduis).

40 Cette affirmation est quelque peu anachronique, dans la mesure où certains poètes de la Renaissance assimilent les syllabes toniques à des syllabes longues, et les atones à des brèves. C'est le cas pour l'Espagne de Díaz Rengifo, par exemple, dans son chapitre VII « Del Accento », qui fait immédiatement suite à un chapitre consacré à la quantité des syllabes : « Accento es vn ſonido con que herimos, y leuamos mas una ſyllaba, quando la pronu[n]ciamos, y nos detenemos mas en aquella, que en qualquiera de las otras de vn miſmo vocablo, como quando dezimos, Agüdo, poeta : herimos la v. y la .e. y las leuamos ſobre todas las otras ſyllabas », Díaz Rengifo, 1592, p. 11. On pensera évidemment aux vers mesurés à l'antique qui fleurirent un peu partout et en particulier en Italie et en France, et dont on trouvera une histoire récente dans Vignes, 2005, p. 15-43. On vit aussi des compositions musicales, notamment en Allemagne, qui ont été étudiées par Weber, 1974.

deux syllabes toniques, et de les faire coïncider avec des termes auxquels des madrigalistes auraient associé des dissonances harmoniques.

Ce procédé que j'appelle dissonance rythmique apparaît sous le nom d'accent antirythmique en 1835 chez Andrés Bello⁴¹ mais au xvi^e siècle il n'est nommé explicitement dans aucune poétique. En revanche, il est clair que les poéticiens l'ont à l'esprit dès lors que l'on analyse avec précision et en contexte les catégories qu'ils emploient, en particulier celles de douceur (*suavitas, suavidad, blandura...*) et d'âpreté (*asperitas, dureza, aspereza...*). Ainsi, lorsque Juan de la Cueva insiste sur la nécessité d'un assemblage correct des syllabes pour obtenir des vers suaves :

Esta es la rima otava en quien florece
la heroica alteza y épica ecelencia,
y en dulzura a la lírica engrandece.

[...]

Dureza de dictiones no consiente
ni letras que causen aspereza
ni del verso detengan la corriente⁴².

Y si quieres que llegue tu deseo
adonde aspira, que es a la dulzura
del número, en que tantas fuerzas veo,
la suavidad le viene y la blandura
de nunca o pocas veces las vocales
colidir, o juntar en su textura.

Dónde en número casi son iguales
las vocales y graves consonantes,
dulces serán los versos y cabales.

[...]

Y sobre todas una cosa advierte
que con tal armonia se cocierte [sic] ;
que el concurso de sílabas que usares
que en sus colocaciones y lugares
regalen y deleiten los oídos,
que es propio de poetas singulares⁴³.

C'est l'octave où fleurissent
l'élévation héroïque et l'excellence épique,
et qui par sa douceur rend la lyrique plus grande.

[...]

Elle ne consent pas de dureté dans les mots
ni de lettres qui causent de l'âpreté
ni retiennent le courant du vers.

Et si tu veux que ton désir
atteigne ce à quoi il aspire, c'est-à-dire la douceur
du nombre, en quoi je vois tant de force,
la suavité et la mollesse lui viennent
de ce que jamais ou rarement
les voyelles ne se choquent ou ne se joignent.

Si on y trouve en nombre presque égal
voyelles et graves consonnes,
les vers seront doux et parfaits.

[...]

Et surtout prends bien garde
qu'il soit composé avec tant d'harmonie
que le concours des syllabes que tu emploieras
par leur position et leur place
caressent les oreilles et leur fasse plaisir,
comme c'est le propre des poètes singuliers⁴⁴.

Notes^{42,43&44}

Cette catégorie stylistique mérite en effet qu'on s'y attarde un peu. Le terme de douceur pourrait en effet être lu un peu rapidement comme un descriptif vague, conformément au sens qu'il a de nos jours⁴⁵, mais il traduit celui de *suavitas* employé par Georges de Trébizonde pour désigner en latin la *glykytès* hermogénienne⁴⁶. Il est régulièrement opposé à celui d'âpreté, *asperitas*, qui est nommée *trachytès* en grec, laquelle est précisément caractérisée chez

41 Bello, 1835.

42 Cueva, 1606, 305.

43 Cueva, 1606, 307.

44 Je traduis.

45 Ainsi, *suave* signifie maintenant, selon la Real Academia Española : « Blando, dulce, grato a los sentidos » et *áspero* : « Desapacible al gusto o al oído ». On voit combien ces définitions sont vagues et dépendantes de l'appréciation individuelle, par comparaison avec l'extrême précision des catégories stylistiques hermogéniennes, qui associent à l'effet esthétique (« plaisant ») des procédés stylistiques clairement définis.

46 Trébizonde, 1984 : 225234 ; Hermogène de Tarse, 1997.

Hermogène par « des pieds disparates et inégalement distribués, de façon à ne jamais procurer la sensation auditive d'un mètre et de façon que l'assemblage lui-même n'ait rien de plaisant, bref, qu'il ne présente pas d'eurythmie »⁴⁷. Ces catégories recourent très exactement les catégories musicales de consonance et de dissonance, comme le montrera cette définition de Tomás de Sancta María :

DISSONANCIA (segun Boecio) es sonido áspero y duro, de dos voces o mas, juntas y contrarias que no se pueden mezclar, y naturalmente offendien los oydos⁴⁸.

On remarquera que la dissonance harmonique est définie par les théoriciens du xvi^e siècle avec une très grande précision, puisque leurs traités comprennent en général plusieurs chapitres détaillant les accords licites et les accords illicites. Il se dessine ainsi une équivalence entre le rythme et l'harmonie : en effet, si un rythme peut être harmonieux il peut également être dissonant. Or, la dissonance harmonique était chez les madrigalistes de la Renaissance un outil expressif, que les compositeurs associaient au lexique de la tristesse :

Su proprio es tener su compostura muchas Semiminimas, y tambien las Minimias, y Semibreues sincopadas (las quales ya deximos no tener lugar en las Composiciones Ecclesiasticas) y con la palabra debaxo casi de cada nota, Semibreue, Minima, o Semiminima que sea, por no vocalizar con tantos puntos como se hace en los motetes. [...]

Las partes han de cantar diuersas vezes [sic, pour voces] juntamente ; quiero dezir sin inuenciones si no a nota contra nota : empero ha de ser con mouimiento ligero y disminuydo de Minimias y Semiminimas &c. [...] Hase de tener cuydado particular de corresponden la Solfa al sentido de la letra, como si tractare de cosas duras y asperas, vsarfean passos duros y asperos, compuestos con interualos disonantes ; y si de cosas alegres y dulces, hazerfean tambien passos regozijados y armoniosos seruiendose de la naturaleza de las Consonancias ayrosas y de sus loçanas posturas. Si las palabras hablaren de correr, o de bolar ; tambien conviene que la Musica sea mas beloz y mas presta respecto a la Musica de las otras palabras. Y al contrario, para explicar algunas palabras tardas y amodarradas ; tambien la Composicion haura de ser amodorrada y tarda, vsando de Breues, Semibreues, y Minimias hasta a tanto que duraren las dichas palabras, y no mas. Mas si hablaren de caer, de saltar, de yr en cielo o a lo infierno, tambien las partes de la Composicion, la vna empues de otra con salto de Octava o alomenos de Quinta, haurã

47 Hermogène de Tarse, 1997 : p. 260 / 364.

48 Sancta María, 1565, l. II, cap. I « De las dissonancias », fol. 2r. « Dissonance (d'après Boèce) est un son âpre et dur, de deux notes ou plus, jointes et contraires, qui ne se peuvent mêler, et qui naturellement blessent l'oreille ».

y con voz ronca llora⁵⁵

3 4

con publico pregon, ay de ferrados⁵⁶

6 7

chez Jean de la Croix, le plus célèbre sans doute de ses vers :

y déjame muriendo

un no sé qué que quedan balbuciendo⁵⁷

2 3 4

enfin, chez Góngora :

de los caballos, ruda hace armonía⁵⁸

5 6

(Que mas fue sudar sangre que auer frio)⁵⁹

5 6 9 10

ESTE funeral trono, que luciente⁶⁰

5 6

On notera que la dissonance rythmique n'est pas une invention des poètes de la Renaissance. On l'observe en effet déjà dans les vers de Pétrarque choisis par le Tasse pour illustrer l'aspérité dans les *Discorsi del poema eroico* (Venise, 1587) :

L'asprezza ancora de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in quel verso :

Come a noi il Sol, se sua soror l'adombra ;

o 'n quelli altri :

né gran prosperità il mio stato avverso

può consolar di quel bel spirto sciolto ;

ed in quelli :

ch'ogni dur rompe, ed ogni altezza inchina ;

ed in quelli :

Ella si sta pur come aspr'alpe a l'aura⁶¹.

55 *Ibid.* Oda XI Al licenciado Juan de Grial, v. 13.

56 *Ibid.* Oda XVII En una esperança que salió vana, v. 5.

57 Juan de la Cruz, 1990, *Cántico espiritual*, v. 34-35.

58 Góngora y Argote, 1994, *Soledad II*, v. 736.

59 Góngora, 1989, Sonnet II, *Al Nacimiento de Christo N. S.*, v. 4-5.

60 *Ibid.*, Sonnet LV, *En el túmulo de las honras del Sr. rei Don Philippe III*, v. 1. Je garde les majuscules du manuscrit Chacón, qui indiquent sans doute la *pronuntiatio* désirée pour ce vers.

61 Tasso, 1959 : 487729, l. V, p. 662. Les vers donnés en exemple sont tous de Pétrarque, soit, avec les scansiones respectives : *Rime*, CCCXXVII, 5 – 1(?).3.4.6.8.10 ; *Rime*, CCCXLIV, 10-1 – 1.2.6.8.10 / 1.4.6.7.8.10 ; *Rime*, CCXIII, 8 -1.3.4.6.8.10 ; Ogni dur : ogni durezza di cuore (Note d'Ettore Mazzali) ; *Rime*, CCXXXIX, 16 – 1.4.5(?).6.7.8.10. Je mets entre parenthèses les accents toniques discutables.

Sans doute, l'emploi qu'en fait Pétrarque n'est pas strictement le même que celui que nous venons d'observer ; on peut toutefois se demander si cet emploi n'est pas conforme aux usages de l'*Ars Nova* que Pétrarque connaissait bien puisqu'il était l'ami de Philippe de Vitry, qu'il considérait d'ailleurs comme un poète (« tu Poeta nunc unicus Galliarum ») alors que la postérité le classe parmi les musiciens et théoriciens de la musique⁶². C'est là une étude que je ferai peut-être un jour. En attendant, on ne peut que constater qu'au XVI^e siècle la dissonance rythmique créée par l'accent antirythmique est pensée et utilisée en poésie de la même manière que la dissonance harmonique en musique, sur les mêmes bases théoriques et à la même fin. Elle est la preuve que poésie et musique étaient pensées et pratiquées ensemble et qu'enfin il y avait au sens propre de la musique dans la poésie de la Renaissance.

Il faut y insister : tout prouve que la pratique courante de la poésie, dans tous les milieux, était orale⁶³. Les dissonances rythmiques étaient donc audibles, immédiatement perceptibles. On se souvient que les rhapsodes serbes étudiés par Jakobson perçoivent immédiatement un vers irrégulier sans savoir pour autant en abstraire les règles⁶⁴ – les dissonances rythmiques étaient perçues de même, ce qui explique que ce procédé ne soit pas décrit explicitement dans les poétiques ; en revanche, les catégories stylistiques employées le plus fréquemment pour décrire et la poésie et la musique, celles de *suavitas* et d'*asperitas*, montrent bien, pour peu qu'on les lise avec la précision qu'elles avaient aux XVI^e et XVII^e siècles, l'omniprésence d'un modèle harmonique au sens proprement musical du terme.

La métrique prépare d'ailleurs ainsi la réalisation musicale, comme le confirmera cet exemple tiré du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*⁶⁵ composé par Monteverdi sur des vers du Tasse :

La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e **moto. Ahi vista ! ahi** conoscenza⁶⁶ !

Le deuxième vers porte une séquence antirythmique particulièrement dense en 4.5.6.7 parce que les exclamatifs *ahi* sont rapprochés des mots paroxytons qui les précèdent par deux synalèphes. Monteverdi place les deux exclamatifs sur des temps forts et crée une dissonance entre la ligne de chant et la basse. Le compositeur double donc la dissonance rythmique d'une dissonance harmonique, preuve que le vers prépare sa propre réalisation musicale. Les exemples de ce type abondent dans la production madrigalistique du XVI^e siècle, notamment dans les madrigaux de Carlo Gesualdo, qui semble avoir privilégié des poèmes hérissés de dissonances rythmiques, comme par exemple celui-ci, tiré de son cinquième livre de madrigaux (1611) :

62 Schrade, 1956 : 330354. Sur ce point, on verra aussi Cappuccio, 2007.

63 C'est un point que j'ai largement démontré dans Delahaye, 2000.

64 Jakobson, 1963 : 230.

65 Monteverdi, 1638.

66 Tasso, 1982, XII, str. 67, vol. 2, p. 377.

«Mercè!», grido piangendo,
 ma chi m'ascolta? **Ahi lasso, io vengo meno.**
 Morrò dunque tacendo.
 Deh, per pietade! Almeno,
 o del mio cor tesoro,
 potessi dirti pria ch'io mora: «**Io moro.**»

« Grâce ! », crié-je en pleurant,
 mais qui m'écoute ? Hélas, je défaille.
 Je mourrai donc en me taisant.
 Eh, par pitié ! Si au moins,
 oh trésor de mon cœur,
 je pouvais te dire avant de mourir : « Je meurs ».

L'extrême chromatisme qui caractérise les compositions de Gesualdo est ainsi porté, fondé par la structure même du poème dont la musique n'est en quelque sorte que le prolongement ou le développement.

L'illusion d'éternité que crée le contact avec les textes du passé par le biais d'éditions imprimées modernes – qui uniformisent et modernisent les graphies, la ponctuation et la présentation de sorte qu'on perd de vue la distance qui nous en sépare⁶⁷ – conduit trop souvent à employer pour analyser les œuvres du passé des catégories anachroniques⁶⁸, qui ne permettent pas de saisir en contexte les critères selon lesquels elles ont été composées. Il est important de remarquer que c'est ici la lecture d'un traité musical qui nous a permis de reconstituer un peu plus précisément le contenu de catégories stylistiques auxquelles nous donnons maintenant un sens vague, et d'identifier un procédé qui est devenu inaudible pour nous d'une part parce que nous lisons la poésie par les yeux seulement au lieu de la prononcer, et parce que les documents écrits ne conservent qu'une partie de ce que l'on pensait et disait de la poésie aux XVI^e et XVII^e siècles – et sans doute pas ce que l'on considérait comme allant de soi. On voit par là combien il est impossible de saisir pleinement la poésie de la Renaissance sans son pendant musical. Là où nous voyons deux arts distincts, deux disciplines enseignées dans des établissements différents (conservatoires et universités) et pratiquées dans des espaces séparés (le livre pour la poésie, le concert pour la musique), il n'y avait à la Renaissance qu'un seul art, qu'une seule pratique, qu'un seul modèle : le chant d'Orphée.

Séverine Delahaye-Grelois
 Université Paris-Est Créteil (IMAGER / CRÉER)
grelois@u-pec.fr

67 D'où mon choix de conserver aussi exactement que possible les graphies des textes que je cite, jusques et y compris les f.

68 C'est le reproche que l'on peut faire à Andrés Bello et Tomás Navarro Tomás à propos de la typologie de l'hendécasyllabe (*enfático, heroico, melódico* et *sáfico*), qui ne correspond à rien de ce que l'on trouve dans les textes des XVI^e et XVII^e siècles pour décrire ce vers. De même, quand Tomás Navarro Tomás pense démontrer le caractère musical de la première églogue de Garcilaso en affirmant qu'elle est construite comme une symphonie, il utilise une catégorie anachronique (puisque le terme *sinfonía* désignait au XVI^e siècle soit l'instrument qu'en français on nomme la vielle soit toute composition vocale ou instrumentale à plusieurs voix, et que la forme musicale que nous connaissons sous le nom de symphonie n'est apparue qu'au XVIII^e siècle, avec Haydn et Mozart). Navarro Tomás, 1982 : 132.

Œuvres citées

- Abromont, Claude et Eugène de Montalembert (2001) : *Guide de la théorie de la musique*. Paris : Fayard.
- Alcalá, Ángel (1991) : *Proceso inquisitorial de Fray Luis de León*. Salamanque: Junta de Castilla y León – Consejería de Cultura y Turismo.
- Alín, José María et Barrio Alonso, María Begoña (1997) : *El cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Alzieu, Pierre (1994) : « Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada ». *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Augustín d'Hippone, Aurèle (Saint) (1997) : *Musica*. Ed. Maria Bettetini. Milan: Rusconi.
- Balsano, Maria Antonella et Walker, Thomas (1981) : *L'Ariosto, la musica e i musicisti*. Florence : Olschki.
- Bélis, Annie (2001) : « Euripide musicien ». *Musique et poésie dans l'Antiquité*. Georges-Jean Pinault (dir.). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal : 2751.
- Bello, Andrés (1835) : *Principios de la ortolojia y métrica de la lengua castellana*. s.l. : La Opinión.
- Bergua Caverro, Jorge (2012) : *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua de la Edad Media al Renacimiento tardío*. Valence : Pre-Textos.
- Boèce (Boethius), Anicius Manlius Torcuatus Severinus (1990) : *De institutione musica*. Roma : Istituto Italiano per la Storia della Musica.
- Borstein, Andrea (1987) : *Gli strumenti musicali del Rinascimento*. Padova : Franco Muzzio.
- Brandolini, Raffaella Lippo (2001) : *De Musica et Poetica*. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Cappuccio, Chiara (2007) : « «Leutum meum bonum» : i silenzi di Petrarca sulla musica ». *Quaderns d'Italia*. 11.15 : 329-358.
- Cecchi, Paolo (1987) : « Le scelte poetiche di Carlo Gesualdo: fonti letterarie e musicali ». *La Musica a Napoli durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi : Napoli, 11-14 aprile 1985*. Ed. Domenico Antonio D'Alessandro et Agostino Ziino. Rome : Edizioni Torre d'Orfeo.
- Celtis, Konrad (1486) : *Ars versificandi et carminum*. s.l.: [s.n.].
- Celtis, Konrad et Tritonius, Petrus (1507) : *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae | super XXII genera carminum Heroicoru[m] Elegiacoru[m] Lyri | coru[m] & ecclesiasticoru[m] hymnorum | per Petrum | Tritonium et alios doctos sodalitates Lit | terariae nostrae musicos secundu[m] natu | ras & tempora syllabaru[m] et pe | dum compositae et regu | late ductu Chunradi | Celtis | impresse | Carminum dulces resonemus odas | Concinant laeti pueri tenores | Et graves fauces cythara sonant | Temperet alter. | Optime | musiphile stro | phos id est Repetitio | nes carminum collisiones et cōn | bia pedum pro affectu animi motu | et gestu corporis diligenter observa*. Augsburg : Ehrhard Oeglin.
- Cerone, Domenico Pietro (1613) : *El Mellopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*. En Napoles: por Juan Bautiſta Gargano y Lucrecio Nucci, impressores.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995) : *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Madrid : Castalia.
- Cueva, Juan de la (1986) : « Ejemplar poético (1606) ». *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*. Barcelona : Puvill Libros.

- Dauvois, Nathalie (2010) : *La vocation lyrique: la poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*. Paris : Classiques Garnier.
- Delahaye, Séverine (2000) : *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*. Thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Díaz Rengifo, Juan (1592) : *Arte Poética Española con una fertilísima silva de Consonantes Comunes Propios, Esdrújulos y Reflejos, y un Divino Estímulo del amor de Dios, por...*, Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas.
- Dingle, Christopher Philip et Simeone, Nigel (2007) : *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. s.l. : Ashgate Publishing, Ltd.
- La Face Bianconi, Giuseppina et Rossi, Antonio (1999) : *Le rime di Serafino Aquilano in musica*. Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Angelo Pompilio (dir.). Florence : L.S. Olschki.
- Fenlon, Iain (2006). « Music, Print and Society in Sixteenth-Century Europe ». *European Music, 1520-1640*. Ed. James Haar. Londres : British Library.
- Galand-Hallyn, Perrine et Hallyn, Fernand (2001) : *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Genève : Librairie Droz.
- García Pérez, Amaya et Otaola González, Paloma (2014) : *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanque : Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garcilaso de la Vega (1995) : *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morros (dir.). Barcelona : Crítica.
- Góngora y Argote, Luis de (1989) : *Sonetos completos*. Madrid : Castalia.
- Góngora y Argote, Luis de (1994) : *Soledades*. Madrid : Castalia.
- Heiple, Daniel L. (1994) : *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. s.l. : The Pennsylvania State University Press.
- Hermogène de Tarse (1997a) : *L'art rhétorique : exercices préparatoires, états de cause, invention...* / Hermogène ; première trad. française intégrale. Pierre Laurens (dir.). Trad. Michel Patillon. Lausanne: L'Âge d'homme-Les Belles Lettres.
- (1997b) : « Les catégories stylistiques du discours ». *L'art rhétorique. Exercices préparatoires, États de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthode de l'habileté*. Trad. Michel Patillon. Lausanne : L'Âge d'homme-Les Belles Lettres.
- Jakobson, Roman (1963) : « Linguistique et poétique ». *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Juan de la Cruz (1990) : *Poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid : Castalia.
- Kinkeldey, Otto (1932) : *Music and music printing in incunabula*. Papers of the Bibliographical Society of America. 26 : 89-119.
- Lambea Mariano, Josa Lola et Valdivia, Francisco (2012) : *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, <http://digital.csic.es/handle/10261/44087>.
- Lebègue, Raymond (1954) : « Ronsard et la musique. ». *Musique et poésie au XVI^e siècle*. Paris : CNRS : 105-119.
- (1957) : « Ronsard Corrigé par un de ses Musiciens ». *Revue de Musicologie*. 39.115 : 7172.
- León, Fray Luis de (1998) : *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*. Madrid : Castalia.
- Messiaen, Olivier (1994) : *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*. 1. Le temps, le rythme, la métrique grecque, analyse des 39 chœurs du « Printemps » de Claude Le Jeune, les rythmes hindous. Paris : s.n.

- Milán, Luis (1975) : *Libro de música de vihuela de mano* (Valencia, 1535). Genève : Minkoff.
- Monteverdi, Claudio (1638) : *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto. Libro ottavo...* Venezia : A. Vincenti.
- Navarro Tomás, Tomás (1982) : « La musicalidad de Garcilaso ». *Los poetas en sus versos*. Barcelona : Ariel : 117-136.
- Niger, Franciscus (1480) : *Grammatica brevis*. Venetiis : s.n.
- Ouvrard, Jean-Pierre (1988) : « Le sonnet ronsardien en musique: du Supplément de 1552 à 1580 ». *Revue de musicologie* : 149-164.
- Palisca, Claude V. (1987) : « Francisco de Salinas (1513-90) as Humanist ». *España en la música del Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca. 29.10-5.11.1985*. Ed. Emilio Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta et José López Calo. Madrid : Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura. 1 : 165-170.
- Pirrotta, Nino (1968) : « Scelte poetiche di Monteverdi ». *Nuova Rivista Musicale Italiana* II : 10-42 et 226-254, repris dans *Scelte poetiche di musicisti* : 81-146.
- (1987) : *Scelte poetiche di musicisti*. Venezia: Marsilio.
- Ricciardi, Emiliano (2013) : *The Musical Reception of Torquato Tasso's Rime, 1571-1620*. Thèse de doctorat, Stanford University.
- Salinas, Francisco (1983) : *Siete libros sobre la música*. Madrid : Alpuerto.
- Salinas, Francisco de (1958) : *De Musica*. Kassel-Basel : Bärenreiter.
- Sancta María, Tomás de (1565) : *Arte de tañer Fantasia, afsi para Tecla / como para Vihuela, y todo iftrumêto, en que se pudiere / tañer a tres, y a quatro voces, y armas. Por el qual en breve tiêpo, y / con poco trabajo, facilmêto se podria tañer Fantasia. Elqual / por mandado del muy alto confejor Real fue examnina-/do, y aprouado por el eminêto musico de su / Magestad Antonio de Cabeçon, y / por Iuan de Cabeçon, / su hermano*. Valladolid : Francisco Fernandez de Cordoua, Impreffor de su Magestad.
- Schrade, Leo (1956) : « Philippe de Vitry : Some New Discoveries ». *Musical Quarterly*. 42 : 330-354.
- Tasso, Torquato (1959) : « Discorsi del poema eroico ». *Prose*. Dir. Ettore Mazzali, Pietro Pancrazi et Alfredo Schiaffini. Milano-Napoli : Riccardo Ricciardi : 487-729.
- (1982) : *Gerusalemme liberata*. Milano : Garzanti.
- Thou, Jacques-Auguste de (1734) : *Histoire universelle de Jacque-Auguste de Thou depuis 1543 jusqu'en 1607, traduite sur l'édition latine de Londres*. Vol. XI. Londres : s.n.
- Toro, José López de (1950) : *Los poetas de Lepanto*. s.l. : Instituto Histórico de marina.
- Trebizonde, Georges de (1984) : « De suavitate dicendi ». *Collectanea Trapezuntiana. Texts, Documents, and Bibliographies of George of Trebizond*. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts & Studies – The Renaissance Society of America : 225-234.
- Treitler, Leo (2007) : *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*. Oxford University Press, USA.
- Vassalli, Antonio (1988) : « Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi : alcuni esempi ». *L'Ariosto, la musica e i musicisti*. Maria Antonella Balsano (dir.). *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Firenze : Olschki, 1988 : 45-90.
- Vignes, Jean (2005) : « Brève histoire du vers mesuré français au XVI^e siècle ». *Albineana, Cahiers d'Aubigné*. 17-1 : 15-43.
- Weber, Edith (1974) : *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*. Paris : Klincksieck.
- Ziolkowski, Jan (2000) : « Nota Bene: Why the Classics were Neumed in the Middle Ages ». *The Journal of Medieval Latin*. 10 : 74-114.

- Ziolkowski, Jan M. (2007) : *Nota Bene. Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*. Publications of the Journal of Medieval Latin 7. Turnhout : Brepols.
- Ziolkowski, Jan M. et Putnam, Michael C. J. (2008) : *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*. New Haven : Yale University Press.

