



<http://revueties.org>

Revue TIES

2 | 2018

Car poétique rime avec musique

« La lira, ballatas y madrigales todos son una especie de canciones » : le langage commun de la poésie et de la musique à la Renaissance

Séverine Delahaye-Grelois

RÉSUMÉ. On lit souvent que la poésie et la musique ont divergé après la mort de Machaut en 1377. Cependant, une approche historique des pratiques en Espagne, en Italie, en France et en Angleterre montre qu'à la Renaissance la poésie était toujours chantée avec un instrument à cordes souvent appelé lyre. En outre, les catégories employées pour évaluer poésie et musique étaient généralement les mêmes, notamment la douceur et l'aspérité qui renvoient respectivement à la *glykytès* et à la *trachytès* définies par Hermogène de Tarse. On peut ainsi identifier dans la poésie de la Renaissance des consonances et des dissonances, qui étaient employées de la même manière par les poètes que par les musiciens. Dans les madrigaux de Gesualdo, le placement des dissonances harmoniques est clairement déterminé par les dissonances métriques des poèmes. Poésie et musique étaient donc pratiquées ensemble et pensées selon les mêmes critères ; le vocabulaire pour les nommer était le même, les procédés stylistiques qu'elles employaient étaient strictement analogues.

ABSTRACT. *Poetry and music are often said to have diverged after the death of Machaut in 1377. However, a historical approach to practices in Spain, Italy, France and England shows that in the Early Modern period poetry was always sung, usually with a stringed instrument that was often called a lyre. Moreover, the categories used to evaluate poetry and music were often the same, specifically sweetness and harshness, which hark back to the notions of glykytes and trachytes, defined by Hermogenes of Tarsus. It is thus possible to identify consonances and dissonances in Renaissance poetry, which were used by poets in the same way as by musicians. In Gesualdo's madrigals, the placement of harmonic dissonances is clearly determined by the metrical dissonances in the poems he chose as lyrics. Poetry and music were practiced together and theorized according to the same criteria ; they use the same vocabulary and strictly equivalent expressive devices.*

MOTS-CLÉS : chanson, Hermogène, musique, poésie, Renaissance, rhétorique

KEYWORDS: *Hermogenes, music, poetry, Renaissance, rhetorics, song*

Lorsque le 13 novembre 2016, le prix Nobel de littérature a été attribué à Bob Dylan, nombre de commentateurs ont affirmé qu'il s'agissait d'une erreur de classement, considérant que la chanson n'est pas de la littérature (Webb 2016). Dylan n'est pourtant pas le premier auteur-compositeur-interprète à avoir reçu le Nobel de littérature : en 1913, Rabindranath Tagore l'a reçu pour son auto-traduction anglaise - sous le titre de *Song Offerings* (1912) – du *Gitanjali* de 1910, ensemble de chansons qui sont encore chantées dans tous les milieux du Bengale, des milieux artisans jusqu'aux salons de la bourgeoisie¹. Certes, le comité Nobel ignorait ce point – mais cette ignorance prouve précisément que la poésie de Tagore, composée pour le chant, pouvait néanmoins entrer dans la catégorie de « littérature » telle qu'on la concevait en 1913². Pour revenir à Dylan, le comité Nobel justifie sa décision en rappelant l'histoire de la poésie :

In a distant past, all poetry was sung or tunefully recited, poets were rhapsodes, bards, troubadours; "lyrics" comes from "lyre." But what Bob Dylan did was not to return to the Greeks or the Provençals (Engdahl 2016).

La comparaison rappelle que la façon dont nous lisons Homère est totalement anachronique, puisque ses œuvres non seulement ont été conçues pour la performance, mais n'ont été écrites que plusieurs siècles après leur composition. Elle rappelle donc que la définition de « littérature » comme corpus écrit renvoie à une époque et à des pratiques récentes et, souvent, bien plus récentes encore que nous ne le croyons. Dans les réactions favorables à la nobélisation de Dylan, reviennent très souvent les termes de « barde » ou de « troubadour » – deux termes permettant de rattacher son œuvre à un canon littéraire établi, et d'ailleurs utilisés pour justifier sa nomination au Nobel (Ball 2007, 15).

En invoquant l'exemple de Shakespeare dans le discours qu'il a fait lire à la cérémonie de remise du prix, Dylan a recours un argument semblable :

I was out on the road when I received this surprising news, and it took me more than a few minutes to properly process it. I began to think about William Shakespeare, the great literary figure. I would reckon he thought of himself as a dramatist. The thought that he was writing literature couldn't have entered his head. His words were written for the stage. Meant to be spoken not read. When he was writing Hamlet, I'm sure he was thinking about a lot of different things: "Who're the right actors for these roles?" "How should this be staged?" "Do I really want to set this in Denmark?" His creative vision and ambitions were no doubt at the forefront of his mind, but there were also more mundane matters to consider and deal with. "Is the financing in place?" "Are there enough good seats for my patrons?" "Where am I going to get a human skull?" I would bet

¹ Rabindranath Tagore a été enregistré et filmé chantant ses propres œuvres. Nombre de ces enregistrements sont disponibles en ligne. De nombreux autres interprètes ont repris ces chansons, dont le corpus complet porte le nom de Rabindra Sangeet.

² Sur l'histoire de la catégorie de littérature voir Aron, Saint-Jacques, et Viala, 2002.

that the farthest thing from Shakespeare’s mind was the question “Is this literature?” (Dylan 2016)

Cependant, on notera qu’aussi bien les termes de *rhapsode*, de *barde* ou de *troubadour* que l’exemple de Shakespeare renvoient à des œuvres du passé. En effet, si l’histoire littéraire admet volontiers que la poésie et la musique ont une origine commune, leur union est habituellement renvoyée le plus loin possible dans le temps. De fait, ceux qui, comme Pierre Assouline en France (Assouline 2016) ou Anna North pour le *New York Times* (North 2016)³, considèrent que l’attribution du Nobel à Bob Dylan est une erreur, rappellent souvent que, précisément, depuis plusieurs siècles la musique et la poésie ont divergé (Webb 2016) et, dans la presse, la nouvelle a été souvent traitée à la rubrique *musique*, en accord avec la catégorie de *songwriter* appliquée à Dylan.

C’est précisément cette idée que je souhaite réexaminer. Quand la poésie et la musique ont-elles véritablement divergé dans la tradition européenne ? Trop souvent, les arguments invoqués à ce sujet n’en sont pas – ce ne sont que de simples affirmations, sans examen attentif, historique des pratiques de la poésie et de la musique après la mort de Machaut, considéré comme étant le dernier des trouvères, en 1377, ou celle de Juan del Encina (1533). Je prendrai ici le cas de la Renaissance, principalement en Espagne et en Italie – mais en utilisant aussi, à l’occasion, des exemples pris en France et en Angleterre.

La difficulté principale réside dans la façon dont la poésie nous est parvenue, le plus fréquemment sans notation musicale. Cependant, même à notre époque où les technologies d’enregistrement et de diffusion sonore sont facilement disponibles, les chansons se diffusent encore très fréquemment sans partition – que ce soit dans les livrets destinés aux veillées scouts, dans ceux qui accompagnent les disques ou, quand leur auteur a atteint une certaine notoriété, dans des collections de poésie, comme il en va pour Brassens, Brel et Ferré chez Seghers⁴. Il n’en allait pas autrement à la Renaissance, car noter et lire la musique demandait alors comme aujourd’hui des compétences spécifiques. De plus, pour imprimer les partitions, des caractères *ad hoc*, et, souvent, plusieurs passages sous la presse étaient nécessaires, ce qui rendait le procédé lent et coûteux⁵. Autrement dit, l’absence de *notation* musicale ne signifie pas pour autant absence de *musique*⁶.

Il faut donc se tourner vers d’autres types de sources. Or, tous les documents qui évoquent la façon dont on *faisait* de la poésie à la Renaissance sont clairs : les paratextes, récits de fêtes, traités théoriques, recueils de musique manuscrits ou imprimés, biographies de poètes montrent à l’évidence que la poésie était vocalisée

³ La désignation de Bob Dylan a déclenché notamment une tempête de tweets approuvant ou contestant le choix du comité Nobel. Plusieurs journaux s’en sont fait les échos comme par exemple (Sisario, Alter, et Chan s. d.).

⁴ Collection « Poètes d’aujourd’hui », volumes 93 (Léo Ferré), 99 (Georges Brassens), 119 (Jacques Brel), aujourd’hui repris dans la collection « Poésie et chansons ».

⁵ (Ife 1986 ; Bernstein 1998 ; Bernstein 2001 ; Griffiths 2006 ; Fenlon 2006).

⁶ Sur la question de l’oralité et les moyens de la déceler dans le passé, on se référera bien entendu à l’œuvre de Paul Zumthor, en particulier (Zumthor 1984).

ou chantée – et je n’entrerais pas ici dans l’épineuse question de savoir ce qui distingue le récitatif du chant, car il s’agit d’une vocalisation qui n’est pas celle de la parole courante et qui recourt à des techniques spécifiques⁷. Sans procéder à un inventaire exhaustif des sources, voici quelques exemples. Ainsi, nous lisons chez Raffaele Brandolini que Pie II (pape de 1458 à 1464) aimait par-dessus tout la poésie chantée à la lyre :

Nec multo post Pius II Pontifex maximus usque adeo **poeticis numeris ad lyram delectatus** est, ut unum hoc voluptatis genus caeteris omnibus anteferet lyramque non solum libenter audire, sed jucundissime interim attingere non gravaretur (Brandolini 2001, 18)⁸.

Plus d’un siècle plus tard, voici cette description de la cour de Philippe III à Valladolid :

Al marcharnos, ya casi de noche, vimos salir de la iglesia a unas señoras que conocía de vista, mujer y hermana del doctor Herrera, médico del rey, con una hija muy linda que canta en extremo bien, a quien llaman doña María de Herrera, y otras. [...] Fuimos al Prado, donde **cantó en extremo bien un soneto** del conde de Salinas (Pinheiro da Veiga 1989, 98)⁹.

Les dictionnaires et traités de poétique sont eux aussi tout à fait clairs. On trouve ainsi chez Trissino en 1529 « Il sonettò, il cui nome non vuol dire altrò che “cantò picciòlò”, perciò che l’antiqui dicevano “suonò” a quellò che hoggidi kiamiamò “cantò” » (Trissino 1970, 648)¹⁰ et, deux siècles plus tard, dans le *Diccionario de Autoridades* :

CANCION. s. f. El metro que se hace para cantar, que oy se llama generalmente Tono. Entre los Poétas y Músicos es la composicion que por estar en verso puede cantarse. [...] Rengif. Arte Poetic. cap. 59. Cancion es nombre genérico, por el qual se significa qualquiera composicion de versos para cantar (Real Academia Española 1726)¹¹.

⁷ J’ai traité cette question jadis, au chapitre 5 de ma thèse, « Est autem etiam in dicendo quidam cantu obscurior » : (Delahaye 2000, 173 sqq)

⁸ « Et peu après le pape Pie II aima tant les vers chantés à la lyre, qu’il préférât ce plaisir à tous les autres et non seulement il écoutait volontiers la lyre, mais ne répugnait pas à en jouer de temps en temps, fort agréablement » On trouvera de nombreux autres exemples italiens chez (Gallo 1992). Sauf précision contraire, je traduis les citations.

⁹ « En partant, à la nuit tombante, nous vîmes sortir de l’église deux dames que je connaissais de vue, la femme et la sœur du docteur Herrera, médecin du roi, avec une de leurs filles, ravissante et qui chante merveilleusement bien, qui se nomme doña María de Herrera, et d’autres [...]. Nous fûmes au Prado, où elle chanta merveilleusement bien un sonnet du comte de Salinas ».

¹⁰ « le sonnet, dont le nom ne signifie rien d’autre que ‘brève chanson’, car les anciens appelaient ‘son’ ce que nous appelons ‘chant’ ».

¹¹ « Chanson : le mètre qui se fait pour chanter, que l’on appelle de nos jours généralement air. Chez les poètes et musiciens, c’est la composition qui se peut chanter puisqu’elle est en vers. [...] Rengif. Art Poétique. Cap. 59. Chanson, nom générique qui signifie toute composition de vers à chanter ».

On retrouve chez Góngora cette assimilation du sonnet à une forme musicale bien identifiable :

De un caballero que llamó soneto a un romance
 Música le pidió ayer su albedrío
 a un descendiente de don Peranzules ;
 templáronle al momento dos baúles
 con más cuerdas que jarcias un navío.
 Cantáronle de cierto amigo mío
 un desafío campal de dos Gazules,
 que en ser por unos ojos entre azules,
 fue peor que gatesco el desafío.
 Romance fue el cantado, y que no pudo
 dejarle de entender, si el muy discreto
 no era sordo, o el músico era mudo.
 Y de que le entendió yo os lo prometo,
 pues envió a decir con don Bermudo :
 “Que vuelvan a cantar aquel soneto”
 (Góngora 1989, sonnet n° 115 (1609), 183)¹²

La poésie de la Renaissance était donc lyrique au sens propre du terme – au sens où on la chantait en s’accompagnant de la lyre qui, au XVI^e siècle, n’était pas un instrument archéologique, mais bien un instrument en usage, à cordes pincées ou frottées (Borstein 1987). Covarrubias distingue d’ailleurs clairement la lyre antique de la moderne :

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 arco (Covarrubias Orozco 1611)¹³.

De même, au début du XVIII^e siècle, on trouve dans le *Diccionario de Autoridades* :

Lyra. f. Instrumento músico, muy usado en lo antiguo, del qual no ha quedado memoria ni noticia. El que oy se llama Lyra es muy semejante al laúd, del qual solo se diferencia en tener algunas cuerdas mas, y tocarle con un arquillo

¹² « Un descendant de don Peranzules fut pris du caprice d’entendre de la musique ; on lui accorda sur le champ deux malles avec plus de cordes qu’un navire n’a de cordages. On lui chanta, d’un ami à moi, le duel de deux braves qui, parce qu’il portait sur des yeux bleus, fut pire qu’une bataille de chats. C’est un *romance* qu’on lui chanta, et il ne pouvait manquer de le reconnaître, si ce gros malin n’avait été sourd, ou le musicien muet. Et je vous promets qu’il le reconnut, puisqu’il fit dire par don Bermudo “chantez encore ce sonnet” ».

¹³ « Lyre : Instrument de musique. Ce qu’il était et quelle forme il avait dans l’Antiquité, nous ne le savons pas avec certitude ; celle qu’on utilise de nos jours a plusieurs cordes et se joue avec un archet long et de doux accords, en jouant ensemble trois ou quatre cordes, ce que ne permet pas la *vihuela* à archet ».

pequeño. Es instrumento mui suave y de bella consonancia y harmonia (Real Academia Española 1726)¹⁴.

L'assimilation entre la *lyra* des anciens et les instruments à cordes de la Renaissance est manifeste dans l'iconographie (Bosseur 1991). Ainsi, l'Orphée du frontispice d'*El Maestro* de Luis Milán (Valence 1535) joue de la *vihuela* :



On voit aussi Apollon jouer de la viole sur les fresques de Raphaël pour la Chambre de la Signature au Vatican, ainsi que sur le frontispice de la *Melopoiae* de Petrus Tritonius (Augsbourg 1507), recueil d'odes à chanter qui est le point de départ d'une longue tradition germanique¹⁵.

¹⁴ « Lyre : s. f. Instrument de musique, très en usage dans l'Antiquité, dont on n'a gardé ni souvenir ni information. Celui qu'on appelle lyre de nos jours est très semblable au luth, dont il ne se distingue que par quelques cordes supplémentaires et le jeu à l'archet. C'est un instrument très suave qui produit une belle consonance et harmonie ».

¹⁵ (Celtis et Tritonius, 1507 ; Liliencron, 1887 ; Schäfer, 1976)



La *lira* était donc un instrument tout à fait usuel au XVI^e siècle et la poésie et la musique appartenaient à la même catégorie. La figure emblématique en est toujours un chanteur (Orphée, Apollon...) doté d'un instrument à cordes. De fait, toutes les formes poétiques alors en vogue sont présentes dans les recueils de musique pour *vibuela* (Blecuá 1977) et dans les livres de musique publiés en Italie (Pirrota 1987 ; Fabbri 1988). Puisque le projet de la Renaissance était de faire revivre l'Antiquité et que le consensus voulait que les Anciens chantent leur poésie¹⁶, il était naturel que la poésie soit chantée. C'est bien ce projet qui sous-tend le choix des titres suivants : *Libro de música de vibuela, intitulado Orphénica lyra* (Fuenllana 1554), *Odorum (quas vulgo madrigales apellamus) diversis linguis decantatarum Harmonica, nova & excellenti modulatione compositarum* (Vila 1561), ou *Libro de música en cifras para vibuela, intitulado El Parnaso* (Daza 1576)¹⁷. C'est également ce projet qui explique que le sujet des premiers opéras – l'*Euridice* (Peri 1600), l'*Orfeo* (Monteverdi 1609) – soit la légende d'Orphée. C'est encore Orphée qui préside à la célèbre *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso :

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,

¹⁶ Consensus renforcé par le fait que la poésie d'Horace et de Virgile a été chantée durant tout le Moyen Âge et figure déjà parmi les tout premiers exemples de musique notée, dès l'époque carolingienne. (J. Ziolkowski 2000 ; J. M. Ziolkowski 2007)

¹⁷ (Fuenllana 1554 ; Vila 1561 ; Daza 1576)

y en ásperas montañas
con el süave canto enternebiese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese :
(Garcilaso de la Vega 1995, Canción V)¹⁸

Ce poème introduit en Espagne une forme qui porte en castillan le nom de *lira*, car c'est le premier substantif qui y figure – du moins, c'est une explication qu'on lit souvent, mais à la Renaissance on pensait autrement : « Lyra, es vna composición de cinco versos, los tres quebrados, y los dos enteros : cantase a la vihuela, de la qual tomò el nombre » (Díaz Rengifo 1592, 90)¹⁹.

Lira est donc devenu le nom de cette forme, non pas tant parce que le mot « lira » est le premier substantif du poème de Garcilaso que parce qu'il était destiné à être chanté à la lyre. Ce nom est donc une métonymie (en ce que le poème est nommé par l'instrument qui l'accompagne), ce qui correspond exactement au projet de cette *Ode* qui vise clairement à adapter en espagnol un modèle d'ode horatienne. On sait que ce poème était effectivement chanté, car on en connaît un autre qui porte le titre « Cançion al tono de si de mi baxa lira » (Alzieu 1994, 11)²⁰ ; il est en outre vraisemblable que Garcilaso lui-même l'ait chanté car plusieurs témoignages affirment qu'il jouait de la harpe et du luth – l'inventaire de ses biens après sa mort révèle d'ailleurs qu'il en possédait (Gallego Morell 1976, 191). Ainsi, nous lisons sous la plume de Gonzalo Fernández de Oviedo dans la section des *Batallas y quincuagenas* consacrée à son frère Pedro Lasso de la Vega : « Y a Garcilaso su hermano conocí muy bien y era gentil músico de arpa e buen caballero e le vi tañer algunas veces²¹ ».

On pourrait multiplier les témoignages analogues. Le plus savoureux est peut-être le cas de Góngora, chanoine de la cathédrale de Cordoue à qui l'on fit un procès car il refusait de rendre une luxueuse vihuela d'ébène qu'on lui avait prêtée (Alonso 1982, 77-81) et qui répondit un jour à son évêque qui lui reprochait de trop ouvrir sa maison à des comédiens « qu'il était grand amateur de musique »²². Cela nous apprend aussi que les comédiens, dont le métier était de dire des vers, étaient musiciens.

À la Renaissance, il n'y a donc pas de distinction entre ce que nous appelons « poésie » et « chanson » car ce que nous appelons « poésie », c'est-à-dire

¹⁸ « Si de mon humble lyre / le son était si puissant qu'en un instant / il apaise la colère / du vent impétueux / et la fureur de la mer et son mouvement, / et que dans les âpres montagnes / de son doux chant il attendrisse / les animaux sauvages, / fasse bouger les arbres / et à son bruit confusément les attire »

¹⁹ « La *lyru* est une composition de cinq vers, trois heptasyllabes et deux hendécasyllabes. On la chante à la lyre, d'où lui vient son nom ».

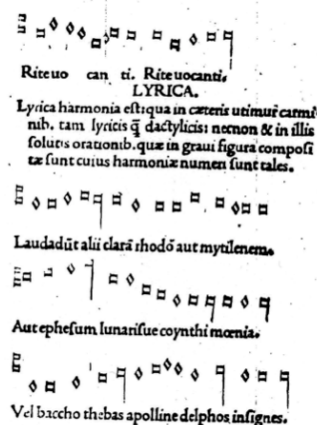
²⁰ « Chanson sur l'air de *si de mi baxa lira* ».

²¹ « Et j'ai bien connu son frère Garcilaso, qui était bon musicien à la harpe et généreux chevalier, et je l'ai vu jouer quelques fois » (je traduis) : (Fernández de Oviedo 2000 ; *apud* Uhagón y Guardamino, marqués de Laurencín 1915, 6) Fernando de Herrera prête lui aussi des talents musicaux à notre poète : « fue muy diestro en la música y en la vihuela y arpa con mucha ventaja » (Herrera 1580, 14).

²² Paz 2015, Apéndice 5, Alegación autógrafa de Góngora.

des œuvres destinées à être lues silencieusement ou tout au plus déclamées, n'existe pas. Les sources montrent que la poésie était toujours vocalisée et ajoutent le plus souvent une référence à un accompagnement instrumental ou à des qualités vocales : « con templada voz dixo » (León 1984, 306). Le verbe « dire », dans de telles phrases, est d'ailleurs à prendre au sens que lui reconnaît encore Littré : « Terme de musique. Il dit bien les récitatifs, il les chante bien. Dire un morceau, exécuter un morceau de musique » (Littré 1863).

« Dire » ou « decir », ces verbes renvoient en effet à une partie méconnue mais essentielle de la rhétorique : la *pronuntiatio* (Gallo 1963). Méconnue, parce que les traités sont généralement évasifs à son sujet. Les quelques exemples que nous avons sont toutefois sans ambiguïté : ainsi, le tout premier spécimen d'impression musicale connu est la *Grammatica brevis* de Franciscus Niger (Venise, 1480), qui indique la bonne façon de prononcer les vers latins – et cite des exemples pris chez Horace :



Un siècle plus tard, Scaliger lui aussi aura recours à des portées musicales pour indiquer comment prononcer les vers de Virgile (Scaliger 1594, l. IV, 47, 521). La *pronuntiatio* de la poésie était donc enseignée à l'aide du chant²³, et si l'on en a relativement peu de traces, c'est encore une fois à cause du coût de l'impression musicale, mais aussi parce que ce n'était pas indispensable. Il est facile en effet de chanter un poème sur l'air d'un autre, du moment qu'il a la même métrique ; on connaît bien en musicologie l'usage des timbres, les techniques de la parodie²⁴, et la multiplication des *arie da cantar*... dans les recueils de musique de la Renaissance indique une pratique habituelle. En outre, poètes et musiciens étaient formés à la composition mentale²⁵ ainsi qu'à ce que nous appelons l'improvisation et qui, à la

²³ C'est vrai aussi de la *pronuntiatio* des sermons. (Robledo Estaire 2002 ; Robledo Estaire 2003)

²⁴ Block 1983 ; Tacaille et Girot à paraître.

²⁵ Carruthers 1990 ; Owens 1997 ; Wegman 1996.

Renaissance, s'appelait plutôt composition *ex tempore* ou, en espagnol, *de repente*²⁶. Le nombre de sonnets qui évoquent leur propre composition improvisée en témoigne – je ne citerai ici que le plus célèbre pour l'Espagne, composé par Lope de Vega :

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto ;
catorce versos dicen que es soneto :
burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando ;
contad si son catorce, ya está hecho (Rivers 1979, 275).

Il existe encore de nos jours dans le monde hispanophone des traditions vivantes d'improvisation de poésie chantée : *troveros* de Carthagène, *glossadors* des îles Baléares, *payadores* argentins, *huapango* mexicain, *trova* cubaine, *repentistas* brésiliens, *bertsularis* basques... On notera que le même lexique était présent à la Renaissance, lié à des pratiques analogues. Ainsi, l'on trouve le terme *trobos* sous la plume de Juan Boscán dans l'épître dédicatoire à la duchesse de Soma en 1543²⁷, des *glosas* instrumentales – c'est-à-dire des variations – dans le traité que leur consacre Diego Ortiz en 1553²⁸ et des *glosas* en vers (amplifications d'un quatrain ou d'un vers donné) dans les chansonniers manuscrits (Janner 1946) et, finalement, sous la plume de Juan Rufo, l'association entre la pratique de la *glosa* et la composition *de repente* :

Cenando vna noche con don Alonso de Guzman, cauallero natural de Cordoua,y criado del Rey, el y Burguillos el dezidor de repente, (que fue la primera vez que fe vieron) le dixo Burguillos : Si vos me glosays vn verso que os dare, me obligo a reconoceros ventaja, aunque a cincuenta años que metrifíco de repente y de pensado, sin conocer yqual en lo vno, ni superior en lo otro. Sabido pues el verso difícil, fue este : Tan sin el que es mejor medio. Y le glosó desta manera.

En mi desdicha crecida
yaze muerta mi esperança,

²⁶ Treitler, 1991.

²⁷ Boscán 1999, 115-20.

²⁸ Ortiz 1961.

y mi fe nunca vencida
 llena de deisconfianza
 espera el fin de mi vida.
 Vienenme en este intermedio
 deseos de otro remedio :
 mas en vn dolor tamaño
 lleca luego el defengaño
 tan fin el, que es mejer medio
 (Rufo 1596, 63-64)

La *glosa* évoquée ici par Rufo est une *décima*, forme qui se pratique encore, généralement dans sa variante *espinela*, strophe de dix vers octosyllabes dont le nom renvoie au vihuéliste, poète et romancier Vicente Espinel (1550-1624).

Dans toutes les traditions vivantes de poésie improvisée, la musique est omniprésente : les poètes s'accompagnent très souvent eux-mêmes, généralement avec un instrument à cordes (Díaz Pimienta 2014, 144-56), et dans les rares cas où ils ne chantent pas eux-mêmes, ils soufflent leurs vers improvisés à un chanteur qui les fait entendre au public, comme le fait le *trovero* José Martínez Sánchez « El Taxista » avec son complice, le chanteur flamenco Francisco García Pedreño « Paco Pedreño »²⁹. La musique est ici indispensable, il faut insister là-dessus : souvent, les *repentistas* travaillent à partir d'un timbre qui leur fournit la structure de leurs vers, tandis que les intervalles instrumentaux leur donnent le temps de penser le vers suivant.

D'autre part, les mêmes critères esthétiques étaient employés pour la poésie et la musique, en particulier les catégories de douceur (*suavidad*, *dulzura* en espagnol, *suavitas* en latin, *sweetness* en anglais...) et d'âpreté (*aspereza*, *dureza* en espagnol, *asperitas* en latin, *harshness* en anglais...). En musique, ces catégories étaient utilisées pour définir la consonance et la dissonance :

DISSONANCIA (segun Boecio) es fonido a[per]o y duro, de dos voces o mas, juntas y contrarias que no se pueden mezclar, y naturalmente offenden los oydos (Sancta María 1565, f^o 2r)³⁰.

CÓ[con]sonãcia (segun Boecio) es mezcla o mixtura de dos voces o mas que yqual y suavemente hieren los oydos (Sancta María 1565, f^o 5r)³¹.

Or le terme le plus employé pour désigner la rime, en castillan, est le mot « *consonante* » :

²⁹ ethnomusiKa eK 2011 ; « Trovo des villes, Trovo des champs - Joutes chantées de Cartagena et des Alpujarras » 2014.

³⁰ « 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 ».

³¹ Sancta María 1565, l. II, cap. III « De las consonancias », fol. 5r « Consonance (d'après Boèce) est un mélange de deux notes ou plus qui touchent l'ouïe avec égalité et douceur ».

RIMA. Es compostura de versos, como octava rima ; es nombre griego ρυμα τοζ, *verbum*, porque se van correspondiendo unas palabras con otras en consonante (Covarrubias Orozco 1611)³².

RIMA. J. f. Composición de versos en cuyos fines se van correspondiendo unos à otros en consonante. (Real Academia Española 1726)³³.

En France, on retrouve l'identification de la rime avec la consonance :

la ressemblance de syllabes finissant les vers français n'est autre chose que consonance portant par l'organe de l'ouïe délectation à l'esprit. Délectation dis-je causée par l'effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme, en l'harmonie de laquelle les unissons et octaves (qui ne sont que parités différemment assises, ainsi qu'en la rime) font les plus doux et parfaits accords (Sébillot 1990, 55-56).

La rime était donc pensée comme un équivalent de la consonance, comme un des éléments donnant de la douceur au poème – et on remarquera que les rimes, situées à la fin des vers, sont effectivement l'un des endroits où le compositeur tend à placer des consonances. On trouve également le terme de dissonance à propos de poésie, presque toujours en association avec des termes qui correspondent à *asperitas*, comme ici sous la plume de Quevedo dans l'épître dédicatoire des vers profanes de *fray* Luis de León :

Y así muchas veces en cada plana, cosa que disuena, y bien áspera al oído y a la vista, y con todo eso Horacio lo imitó una vez [...](Quevedo y Villegas 1631)³⁴.

Quevedo se place ici dans la tradition hermogénienne, qui oppose la *glykytès* (souvent traduit par « douceur » ou « saveur ») et la *trachytès* (souvent traduit par « âpreté, rudesse, dureté »). Ces deux idées stylistiques sont caractérisées avec une grande précision, tant en ce qui concerne les sujets auxquels elles doivent servir que pour les procédés qu'elles emploient. La douceur est ainsi le style approprié pour ce que nous appelons *poésie lyrique*³⁵. Sur le plan stylistique, je m'arrêterai sur le rythme :

que les pieds qui composent le rythme soient apparentés entre eux, évitant toute discordance qui produirait de la rudesse (Hermogène de Tarse 1997, 309).

À l'inverse :

³² « Rime : c'est une composition en vers, comme par exemple l'octave ; c'est un nom grec, ρυμα τοζ, *verbum*, car les mots correspondent les uns aux autres en consonance ».

³³ « Rime : composition en vers dont les bouts correspondent les uns aux autres en consonance ».

³⁴ « Et il le fait plusieurs fois par page, chose dissonante et bien âpre à l'oreille, et que pourtant Horace imita une fois ».

³⁵ Trébizonde, 1984.

L'assemblage rude est celui qui admet l'hiatus et qui juxtapose des pieds disparates et irrégulièrement distribués, de façon à ne jamais procurer la sensation auditive d'un mètre et de façon que l'assemblage en lui-même n'ait rien de plaisant, bref, qu'il ne présente pas d'eurythmie, mais qu'il soit plutôt arythmique en quelque sorte et dissonant et rude à l'oreille (Hermogène de Tarse 1997, 259).

Ce qui fait la douceur, ce sont donc les pieds apparentés entre eux, alors que des pieds disparates produisent de la rudesse. C'est l'organiste Francisco de Salinas, premier théoricien moderne à avoir lu toutes les sources antiques, qui nous apprend ce que sont des pieds « disparates » ou « apparentés » dans la deuxième moitié de son *De musica libri septem* (Salamanque, 1577), largement fondée sur le *De musica* de saint Augustin :

Hactenus à nobis dictum et, qui pedes & quot numero ad musici rhythmici constitutionem apti sint : nunc autem dicendum est qui pedes cum quibus ritè miscantur, & quid ex eorum legitima commistione proveniat. Nam quemadmodum non quolibet litera cum qualibet ad constituendam syllabam aptè coniungitur, nec in Harmonica quodlibet cum quolibet intervallum commodè copulatur, ut in tertia huius operis parte demonstratum est ; sic etiam non quilibet pes cuilibet ritè miscetur. Sed in eorum mixtione servanda est omnino, quoad fieri possit, æqualitas : nam principio idem pedes cum eodem optimè copulantur, quoniã inter eos una reperitur æqualitas, [...] Deinde ritè copulabuntur inter se pedes, qui licet idem non sint propter sonorum imparitatem, aut aliam ob causam, erunt tamen temporibus pares & percussione non dissimiles : quandoquidem, ut D. August. ait, nihil auribus potest esse iucundius, quàm ut varietate demulceantur, & ex æqualitate non defraudentur (Salinas 1577 v, cap. XV, 262)³⁶.

Il faut que les pieds assemblés aient la même percussion, c'est à dire que l'alternance entre temps forts et temps faibles soit toujours la même, car il ne peut y avoir deux temps forts successifs. Or, la scansion systématique d'un vaste corpus de poésie du XVI^e siècle espagnol montre que cette règle est effectivement respectée³⁷ – et que les occurrences de dissonances rythmiques correspondent très précisément aux cas dans lesquels les compositeurs de la Renaissance auraient placé des dissonances :

³⁶ « 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 ».

³⁷ Delahaye 2000, 338 *sqq.*

Haſe de tener cuydado particular *de correſponder la Solfa al ſentido de la letra*, como *ſi tractare de coſas duras y aſperas*, v[ar]ſean paſſos duros y aſperos, compueſtos con interualos diſonantes ; y *ſi de coſas alegres y dulces*, hazerſean tambié paſſos regozijados y armonioſos ſerviendole de la naturaleza de las Conſonancias ayroſas y de ſus loçanas poſturas³⁸.

Chez les poètes de la Renaissance, ce procédé est fréquent et utilisé de façon systématique.

Garcilaso :

Aquel que fue la causa de **tal daño** (son. XIII, v. 9)
que la del que **perdió y llora** otra cosa (son. XV, v. 14)
¡ O cuantas veces, con el **dolor fuerte**.. (él. I, v. 52) !³⁹
Fray Luis de León :
tu quedas entregada al **dolor fiero** (Oda VI De la Magdalena, v. 30)⁴⁰
y con **voz ronca** llora (Oda XI Al licenciado Juan de Grial, v. 13)
con publico **pregon, ay** desterrados (Oda XVII En una esperança que salió
vana, v. 5.)⁴¹

Jean de la Croix :

y déjame muriendo
un **no sé qué que** quedan balbuciendo (*Cántico espiritual*, v. 34-35)⁴²

Luis de Góngora :

de los caballos, **ruda hace** armonía (*Soledad II*, v. 736)⁴³
(Que mas fue **sudar sangre** que **auer frio** (Son. II, v. 5)
Este funeral **trono**, que luciente (Son. LV, v. I)

En Italie, on retrouve ce procédé chez le Tasse, dans un passage que Monteverdi a pris pour base du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, et où le

³⁸ Cerone 1969, I. XII, ch. XVII : « La manera de componer los Madrigales », 692-693) « Il faut prendre soin particulièrement de faire correspondre la musique au sens des paroles et ainsi, s'il est question de choses âpres et rudes, d'utiliser des passages rudes et âpres, composés avec des intervalles dissonants ; et si le sujet est joyeux et doux, il faut utiliser aussi des passages joyeux et harmonieux et se servant de la nature des consonances gaillardes et des accords vigoureux ».

³⁹ « Celui qui fut cause de si grand mal », « que celle de celui qui perdit et pleure autre chose », « Oh combien de fois, avec la grande douleur... ». J'utilise l'édition de B. Morros (Garcilaso de la Vega, 1995).

⁴⁰ « tu restes livrée à la grande peine », « et d'une voix rauque pleure ». Je cite l'édition de Cristóbal Cuevas. (León 1998).

⁴¹ « par le crieur public, hélas, exilés ». *Ibid.* Oda XVII En una esperança que salió vana, v. 5.

⁴² « et je reste mourant / à cause d'un je ne sais quoi qu'ils balbutient toujours » (Juan de la Cruz 1990)

⁴³ « des chevaux, produit une rude harmonie », « car ce fut pire de suer du sang que d'avoir froid », « ce trône funéraire qui, brillant » (Góngora y Argote 1994).

compositeur crée une dissonance entre la ligne mélodique et la basse continue là où le poète a placé des dissonances rythmiques :

La vide, la conobbe, e restò **senza**
e voce e **moto. Ahi vista ! ahi** conoscenza !
(XII, str. 67) (Tasso 1982, 377)⁴⁴

On retrouve encore ce procédé de la dissonance rythmique dans les poèmes choisis par Carlo Gesualdo, comme par exemple celui-ci, pris dans le sixième livre des madrigaux (1611) :

« Mercè ! », **grido** piangendo,
ma chi m'ascolta ? **Ahi lasso, io vengo** meno.
Morrò dunque tacendo.
Deh, per pietade ! Almeno,
dolce del cor tesoro,
potessi dirti **pria ch'io mora** : « **Io moro.** »⁴⁵

Les dissonances qui ont contribué à rendre Gesualdo célèbre sont donc, comme chez Monteverdi, dictées par les textes qu'il a choisis, et ce, en parfaite conformité avec la volonté exprimée par les compositeurs italiens de la Renaissance :

Seconda prattica, [. . .] intende che sia quella che versa intorno alla perfettione della melodia, cioè che considera l'armonia commandata, e non commandante, e per signora dell'armonia pone oratione (G. C. Monteverdi 1607)⁴⁶.

Citons encore, pour démontrer qu'il ne s'agit pas d'un phénomène limité aux langues romanes, le sonnet XVIII de Shakespeare :

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May⁴⁷,

On peut donc observer que l'union de la poésie et de la musique est pour les poètes, comme pour les musiciens de la Renaissance, non seulement un projet, mais aussi une pratique : « La lira, ballatas y madrigales todos son una especie de

⁴⁴ « Il la vit, la reconnut, et resta sans / voix ni mouvement. Ah vue ! Ah connaissance ! »

⁴⁵ « Grâce ! crié-je en pleurant / mais qui m'écoute ? Hélas, je défaille. / Je mourrai donc en silence. / Hé, par pitié ! Qu'au moins / doux trésor de mon cœur / je puisse te dire avant de mourir : "je meurs" ».

⁴⁶ « La seconde pratique [. . .] c'est celle qui a pour objet la perfection de la mélodie, à savoir qu'elle considère que l'harmonie est commandée, mais ne commande pas, et fait du discours le maître de l'harmonie ».

⁴⁷ « Te comparerai-je à un jour d'été ? / Tu es plus aimable et plus tempéré : / les vents rudes secouent les charmants bourgeons de mai »

canciones⁴⁸ (López Pinciano 1998, 316) », ce qui explique aussi pourquoi le terme choisi en castillan et en italien pour désigner un recueil de poèmes est *cancionero* ou *canzoniere*. On peut certainement attribuer le succès des formes fixes, et en particulier du sonnet, au fait qu'elles étaient faciles à chanter sur un timbre réutilisé ce qui explique que, si longtemps, le terme de sonnet ait gardé son sens étymologique de « chanson brève » comme on l'a vu chez Trissino plus haut, mais également dans les dictionnaires anglais jusqu'au XVIII^e siècle :

Sonnet : 1550 THOMAS It – E Sonetti, baletts or short songs. 1598 FLORIO It – E Sonettare, to compose, write or sing sonnets. Sonnetto, a sonnet, a canzonet, a song. 1611 COTGRAVE Fr – E Sonnet : m. A sonnet, or canzonet, a song (most commonly) of 14 verses. 1611 FLORIO IT – E Sonettare, to compose or sing Sonnets. Sonnetiere, a composer or singer of Sonnets. Sonnetto, a Sonnet, a Canzonet, a song. 1702 KERSEY New English Dictionary (1st edn) A Sonnet, a sort of song or poem, consisting of 14 verses. 1730 BAILEY Dict. Britannicum (1st edn) Sonnet (sonnet, Ital.) a short Song, & a sort of Italian Poem... 1737 DYCHE-PARDON (2nd edn) Sonnet (S.) a short Song or Poem sung to some pleasant Tune, especially Love Songs (Strahle 1995).

Il est donc clair que poésie et musique n'ont aucunement divergé à la mort de Guillaume de Machaut, puisqu'elles étaient pratiquées ensemble avec les mêmes instruments (la voix, la lyre) et les mêmes procédés, pensées avec les mêmes catégories et évaluées selon les mêmes critères. Bien au contraire, le désir de faire renaître l'Antiquité a donné à leur union une nouvelle vigueur à la Renaissance.

Cette union a pris d'autres formes dans les siècles suivants : les chansons romantiques que nous connaissons sous leur nom allemand de *Lieder* ont souvent été composées sur des poèmes qui figurent pleinement au canon littéraire, à commencer par ceux de Goethe (*Erlkönig* ou *Gretchen am Spinnrade*, qui est tiré du *Faust*) et l'on pourrait encore continuer l'inventaire de tous les poèmes mis en musique au XIX^e siècle (parfois du vivant et avec l'approbation du poète) et au XX^e siècle par des artistes comme Paco Ibáñez ou Léo Ferré. Si à la Renaissance, les chansons avaient des paroles de Pétrarque ou du Tasse, si dans l'Allemagne romantique elles avaient des paroles de Goethe ou de Heine, rien ne s'oppose à ce que l'on considère les paroles des chansons de Dylan comme des poèmes.

Bibliographie

- ALONSO, Dámaso. « La tela de oro, la vihuela de ébano y el rebocino de don Luis ». *Obras completas. Vol. VI. Góngora y el gongorismo (II)* : 77-81. Madrid : Gredos, 1982.
- ALZIEU, Pierre. « Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada ». *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1994. 1-18.

⁴⁸ « La *lira*, les ballades et madrigaux sont tous une sorte de chanson ».

- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES, et Alain VIALA. « Littérature ». *Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.
- BERNSTEIN, Jane A. *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press, 1539-1572*. Oxford University Press, 1998.
- BERNSTEIN, Jane A. *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. Oxford University Press, 2001.
- BLECUA, José Manuel. « Mudarra y la poesía del Renacimiento : una lección sencilla ». *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona : Ariel, 1977.
- BLOCK, Adrienne Fried. « Timbre, texte et air ; ou : comment le Noël-parodie peut aider à l'étude de la chanson du XVIe siècle ». *Revue de Musicologie* 69.1 (1983) : 21-54.
- BORSTEIN, Andrea. *Gli strumenti musicali del Rinascimento*. Padova : Franco Muzzio, 1987.
- BOSCÁN, Juan. « Carta a la Duquesa de Soma ». *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid : Cátedra, 1999. 115-20.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique*. Genève : Skira, 1991.
- BRANDOLINI, Raffaella Lippo. *De Musica et Poetica*. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001.
- CARRUTHERS, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, volume 1. Cambridge: Cambridge studies in medieval literatures, 1990.
- CERONE, Pedro. *El Melopeo y maestro, Tractado de musica theorica y práctica (facsimilé de l'édition de Naples, 1613)*. Bologna : Forni, 1969.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid : Luis Sánchez, 1611.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid : Castalia, 1995.
- DAZA, Esteban. *Libro de música en cifras para vibuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid : Diego Fernandez de Cordoua, 1576.
- DELAHAYE, Séverine. « 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. Paris : Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2000.
- DIAZ PIMENTA, Alexis. *Teoría de la improvisación poética*. Almería : Scripta Manent, 2014.
- DÍAZ RENGIFO, Juan. *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, 1592.
- DYLAN, Bob. « Bob Dylan - Banquet Speech ». Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. Page consultée le 11 juillet 2018. [Http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-speech.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-speech.html)
- ENGDAHL, Horace. « The Nobel Prize in Literature 2016 - Presentation Speech ». Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. Page consultée le 11 juillet 2018.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/presentation-speech.html

- ETHNOMUSIKA EK. *Concert Trovo*. Nanterre. 19 mars 2011. ethnomusiKa. Page consultée le 11 juillet 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4n2H548OjaM>
- FABBRI, Paolo. *Il madrigale tra Cinque e Seicento*. Bologna : Il Mulino, 1988.
- FENLON, Iain. « Music, Print and Society in Sixteenth-Century Europe ». In *European Music, 1520-1640*. Ed. James Haar. London: British Library 2006.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Batallas y quinquagenas*. Ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso. Madrid : Real Academia de la Historia, 2000.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de música de vihuela, intitulado Orphénica lyra*. Sevilla : en casa de Martín de Montedoca, 1554.
- GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso, documentos completos*. Barcelona : Planeta, 1976.
- GALLO, F. Alberto. « Pronuntiatio : ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale ». *Acta musicologica* XXXV (1963) : 38-46.
- GALLO, F. Alberto. *Musica nell castello : trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*. Bologna : Il Mulino, 1992.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona : Crítica, 1995.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madrid : Aguilar, 1967
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Sonetos completos, vol. 1*. Ed. Ciplijauskaitė. Madrid : Castalia, 1989.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Soledades*. Madrid : Castalia, 1994.
- GRIFFITHS, John. « Printing the Art of Orpheus : Vihuela Tablatures in Sixteenth-century Spain ». In *Early music. Printing and publishing in the Iberian world [seminar in Cambridge in February 2001]*. Kassel: Reichenberger, 2006. 181 – 214.
- HERMOGENE DE TARSE. « 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, 1997.
- HERRERA, Fernando de. *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera ... por Alonso de la Barrera*, 1580.
- IFE, Barry. « La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español ». In *El libro antiguo español. Actas del primer Congreso Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. Salamanca : Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad española de historia del libro, 1986.
- JANNER, Hans. « La glosa española. Estudio Histórico de su métrica y de sus temas ». *Revista de Filología Española* XXVII (1946) : 181-232.
- JUAN DE LA CRUZ. *Poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid : Castalia, 1990.
- LEÓN, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*. Madrid : Cátedra, 1984.

- LEÓN, Fray Luis de. *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid : Castalia, 1998.
- LITRE, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. 5 vol. Paris, France : Hachette, 1863.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madrid : Turner Libros, 1998.
- MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo. Favola in musica da Claudio Monteverdi Rappresentata in Mantova l'anno 1607 & novamente data in luce*. Venetia : Ricciardo Amadino, 1609.
- MONTEVERDI, Giulio Cesare. « Dichiarazione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madregali ». *Scherzi musicali a tre voci*, Claudio Monteverdi. Venezia : Ricciardo Amadino, [1607] 1609.
- NORTH, Anna. « Opinion | Why Bob Dylan Shouldn't Have Gotten a Nobel ». *The New York Times*, octubre 13, sect. Opinion. VIDEO 2016. Page consultée le 13 octobre 2016. <https://www.nytimes.com/2016/10/13/opinion/why-bob-dylan-shouldnt-have-gotten-a-nobel.html>
- ORTIZ, Diego. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de punto (Rome, 1553)*. Kassel : Bärenreiter, 1961.
- OWENS, Jessie Ann. *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- PAZ, Amelia de. « Góngora en la visita del obispo Pacheco (Elogio y nostalgia de Dámaso Alonso) ». *Criticón* 123 (2015) : 5-38.
- PERI, Jacopo. *Le musiche sopra l'Euridice*. Firenze : Giorgio Marescotti, 1600.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia o fastos geniales*. Valladolid : Ámbito, Ayuntamiento, 1989.
- PIROTTA, Nino. *Scelte poetiche di musicisti*. Venezia : Marsilio, 1987.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco. « Al excelentísimo Señor Conde Duque, Gran Canciller mi señor ». *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas, con la parafrasi de algunos psalmos y capitulos de Iob autor ... fray Luis de Leon, de la ... Orden ... [de] San Agustin ; sacadas de la libreria de don Manuel Sarmiento de Mendoça ... ; dadas a la impresion don Francisco de Quevedo Villegas ... Fray Luis de León, †-††3 [6v]*. Madrid : en la Imprenta del reyno a costa de Domingo Gonzalez ... por la viuda de Luis Sanchez... 1631.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o rephrases, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid : Francisco del Hierro, 1726.
- RIVERS, Elias L. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid : Cátedra, 1979.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. « Le sermon comme représentation : théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme ». *Musica rhetoricans, Musiques / Écriture*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002. 137-72.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. « Los doce tonos oratorios de la Compañía de Jesús ». *Doce notas preliminares : revista de música y arte* 12 (2003) : 97-109.
- RUFO, Juan. *Las seyscientas apotegmas de Iuan Rufó ; y otras obras en verso*. Toledo : Pedro Rodríguez, 1596.

- SALINAS, Francisco de. *De musica libri septem*. Salmanticae : Excudebat Mathias Gastius, 1577.
- SANCTA MARÍA, Tomás de. *Arte de tañer Fantasia, así para Tecla / como para Vibuela, y todo ñstrumêto, en que se pudiere / tañer a tres, y a quatro voces, y armas. Por el qual en breve tiêpo, y / con poco trabajo, facilmête se podría tañer Fantasia. Elqual / por mandado del muy alto conÿejo Real fue examina-/ do, y aprouado por el eminête músico de su / Magestad Antonio de Cabeçon, y / por Iuan de Cabeçon, / su hermano*. Valladolid : Francisco Fernandez de Cordoua, Impresor de su Magestad, 1565.
- SCALIGER, Jules César. *Poetices libri septem*. Lyon ou Genève : Apud Petrum Santandreamum, 1594
- SEBILLET, Thomas. « Art poétique français (1555) ». *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Ed. Francis Goyet. Paris : Le livre de poche, 1990. 37-184.
- SISARIO, Ben, Alexandra ALTER, et Sewell CHAN. « Bob Dylan Wins Nobel Prize, Redefining Boundaries of Literature - The New York Times ». VIDEO 2016. Page consultée le 16 octobre 2016. <http://www.nytimes.com/2016/10/14/arts/music/bob-dylan-nobel-prize-literature.html>.
- STRAHLE, Graham. *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources 1500-1740*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- TACAILLE, Alice, et Jean-Eudes GIROT. « La transmission des chansons sans mélodie à la Renaissance : quelle restitution ? » *Philologie et musicologie. Actes du colloque de Rome, 18-20 juin 2015*. Paris : Garnier, à paraître.
- TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Milano : Garzanti, 1982.
- TRÉBIZONDE, Georges de. « De suavitate dicendi ». In *Collectanea Trapezuntiana. Texts, Documents, and Bibliographies of George of Trebizond*, Binghamton: Medieval and Renaissance Texts & Studies, The Renaissance Society of America, 1984. 225-34.
- TRISSINO, Giovanni Giorgio. « Della Poetica (1529) (I-IV) ». In *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, Vol. 1*. Ed. Bernard Weinberg. Bari : Laterza, 1970. 648.
- « Trovo des villes, Trovo des champs - Joutes chantées de Cartagena et des Alpujarras ». VIDEO 2014. Page consultée le 5 avril 2014. <http://www.festivaldelimaginaire.com/Trovo-des-villes-Trovo-des-champs.html>
- UHAGÓN Y GUARDAMINO, MARQUÉS DE LAURENCÍN, Francisco Rafael de. *Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega*. Madrid : Real Academia de historia, 1915.
- VILA, Pere Alberch. *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus) diuersis linguis decantatarum Harmonica, noua, & excellenti modulatione compositarum, Liber primus*. Barcelone : Iacobi Cortey, 1561.
- WEBB, Jen. 2016. « In honouring Dylan, the Nobel Prize judges have made a category error ». *The Conversation*. 18 décembre. Page consultée le 18 décembre 2016. <http://theconversation.com/in-honouring-dylan-the-nobel-prize-judges-have-made-a-category-error-67049>.
- WEGMAN, Rob C. 1996. « From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 ». *Journal of the American Musicological Society* 49 (3): 409-79.

ZIOLKOWSKI, Jan. « Nota Bene: Why the Classics were Neumed in the Middle Ages ». *The Journal of Medieval Latin* 10.1 (2000): 74-114.

ZIOLKOWSKI, Jan. *Nota Bene. Reading Classics and Writing Melodies in The Early Middle Ages*. Publications of the Journal of Medieval Latin 7. Turnhout: Brepols, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : PUF, 1984.