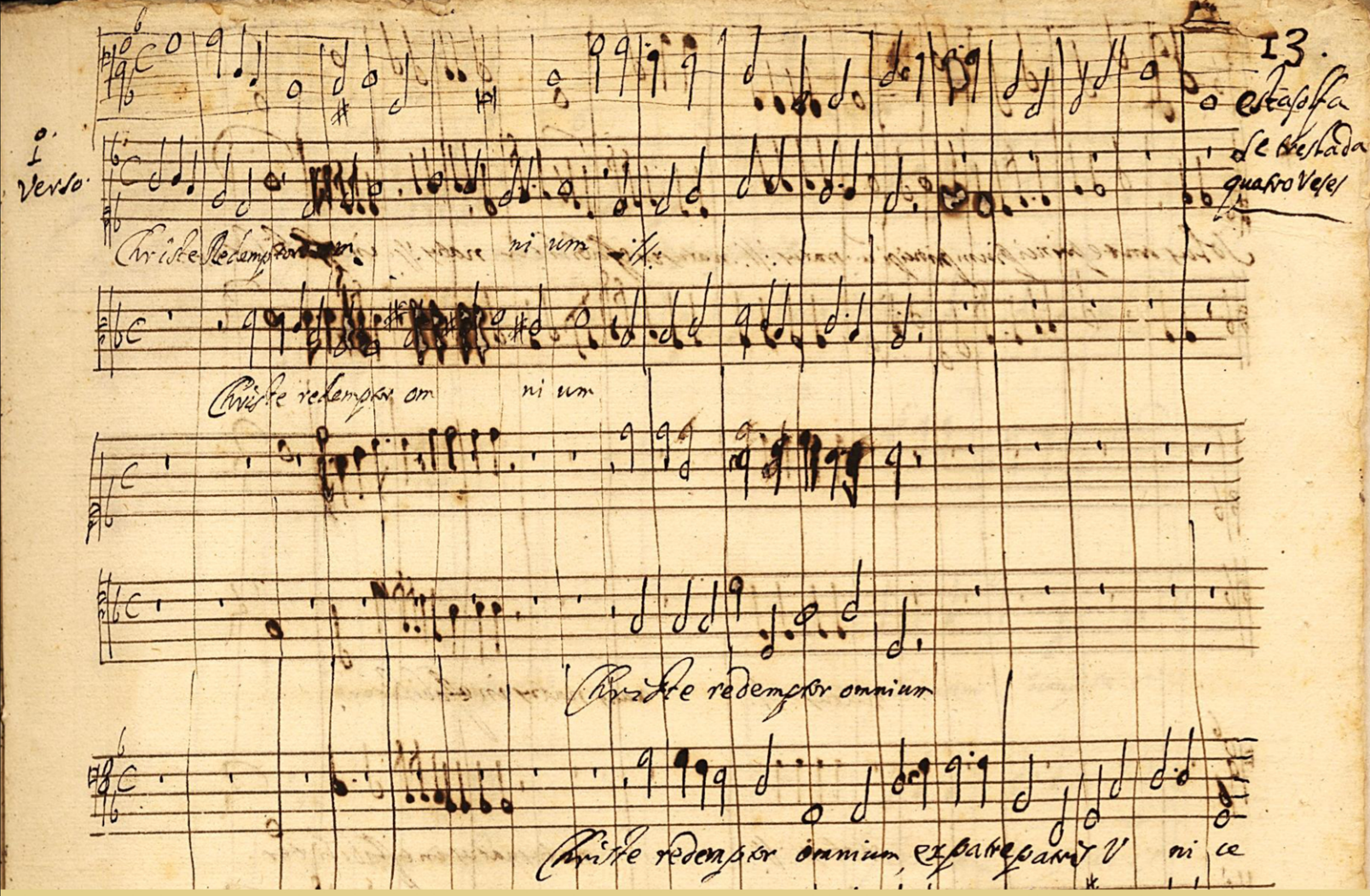


TIAGO JOÃO DE CASTRO SIMAS DA COSTA FREIRE

MUSIQUE ET LITURGIE AU MONASTÈRE DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (c.1650) :

les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

VOLUME 1

Thèse de doctorat en cotutelle

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | Doutoramento em Estudos Artísticos - Estudos Musicais
UNIVERSITÉ JEAN-MONNET DE SAINT-ÉTIENNE | École doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts – ED 484,
CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR MUSIQUE ET DANSE DE LYON, Spécialité du doctorat : Musique : recherche et pratique

OCTOBRE 2017

M. CANGUILHEM Phillipe, professeur à Université Jean-Jaurès de Toulouse, rapporteur
M. DONGOIS William, professeur à la HÉM de Genève, examinateur
M. ESTUDANTE Paulo, professeur à l'Université de Coimbra, directeur de thèse
M. HERLIN Denis, directeur de recherche au CNRS (IReMus), directeur de thèse
Mme LENGELLÉ Françoise, professeur honoraire au CNSMDL, examinatrice
Mme MAGALHÃES Carolina, professeur au CRR Strasbourg, examinatrice
M. MARIN Javier, maître de conférences à l'Université de Jaén, rapporteur
Mme MULLER Marianne, professeur au CNSMDL, référente

· U C ·
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

UNIVERSITÉ DE LYON

UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE

CNSMD CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR MUSIQUE ET DANSE DE LYON

TIAGO JOÃO DE CASTRO SIMAS DA COSTA FREIRE

MUSIQUE ET LITURGIE AU MONASTÈRE DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (c.1650) :

les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

VOLUME 1

Un projet de doctorat intégré dans

RÉSUMÉ

La musique portugaise du XVIIe siècle demeure encore de nos jours en grande partie un patrimoine méconnu. À cette période, le Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, situé au centre du Portugal, s'avère être une institution ecclésiastique avec une activité musicale extraordinaire. Néanmoins, l'historiographie offre très peu d'études détaillées, celles-ci privilégiant surtout le répertoire vernaculaire et la présence instrumentale, sans qu'un travail plus approfondi n'ait été mené, jusqu'à aujourd'hui.

Le corpus du projet repose sur les *Cartapácios* de Coimbra, un ensemble de manuscrits du milieu du XVIIe siècle, résolument passionnants et pratiquement inédits, issus de *Santa Cruz* et conservés à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra. Le présent travail s'inscrit dans un projet de recherche multidisciplinaire en cours à l'Université de Coimbra (*Mundos e Fundos* | CECH), et se concentre sur l´un des seize manuscrits de cette collection : le manuscrit musical 51 (MM 51). Il constitue la première étude détaillée d'un *cartapácio* comportant également son édition critique complète. Cette étude monographique engage également une confrontation permanente avec les quinze autres *cartapácios* et avec son contexte spécifique portugais et ibérique.

Le MM 51 contient un répertoire très varié regroupant des œuvres sur textes latins et sur textes vernaculaires. Les propositions polyphoniques que le manuscrit offre sont multiples et variées, souvent au sein d'une même œuvre, et appartiennent à un langage typiquement ibérique. La majorité de la musique est écrite à huit voix, toujours en polychoralité et accompagnée d'un *guião*, avec divers contrastes produits notamment par un style *concertato*. Nous y rencontrons également de la mélodie accompagnée (en solo et en duo) aussi bien que de la polyphonie à trois et à quatre voix, avec ou sans *guião*. La clarté du texte est largement respectée avec l'emploi fréquent de la déclamation homophonique et diversifiée en permanence par le biais de plusieurs procédés antiphoniques, des passages en imitation

ou en contrepoint sur *cantus firmus*. Le MM 51 représente sans doute un témoignage exemplaire de la diversité des formes polyphoniques.

La quasi-totalité de la musique sur textes latins s'avère destinée à trois moments très particuliers et festifs du calendrier chrétien : Noël de 1649, Ascension de 1650 et la Fête Dieu (*Corpus Christi*). La proximité entre textes latins et textes vernaculaires, partageant aussi des mêmes procédés compositionnels, témoigne de l'importance de la musique vernaculaire dans l'espace liturgique. Enfin, la variété de genres présents dans le MM 51 permet de porter un regard sur des genres qui circulent essentiellement dans des sources manuscrites et qui sont souvent invisibles dans l'historiographie récente.

D'après notre étude philologique, le MM 51 s'avère un cahier d'usage personnel d'un musicien à l'œuvre. Rempli de toutes sortes de corrections et de certaines variantes, le manuscrit traduit, pour la plupart, une phase de brouillon, souvent proche de la finition. Les divers gestes étudiés sont effectivement tout à fait caractéristiques d'un manuscrit de travail, souvent nommé *borrador* dans l'espace ibérique. Il s'agit très probablement du travail d'un seul calligraphe, à notre avis le plus actif dans la confection des *Cartapácios*, et la plupart des œuvres qu'il rassemble semble être autographe, pour lesquelles nous avançons une attribution d'auteur.

Le travail est fondé sur une approche positiviste, philologique et critique, le tout enrichi par une expérimentation analytique et sensible du répertoire, grâce au laboratoire musicale de la *Capella Sanctae Crucis*. L'exercice interprétatif de ces sources inédites nous a invité principalement à une grande versatilité musicale, en réponse à la diversité rencontrée dans les sources. En effet, il nous semble que le mot-clé dans la lecture de ce répertoire est la diversité : dans les genres, dans l'écriture, dans les textes, dans la continuité.

Notre thèse espère ainsi contribuer à enrichir les fondements d'une meilleure connaissance de l'activité musicale du XVIIe siècle portugais.

Mots-clés

Musique portugaise | XVIIe siècle | Liturgie | Coimbra | Monastère de *Santa Cruz* | *Cartapácios* | P-Cug MM 51 | Recherche et pratique | Édition critique

RESUMO

Música e liturgia no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (c.1650): os sons de um cartapácio através da edição crítica do manuscrito musical 51 da Universidade de Coimbra

A música portuguesa do século XVII permanece ainda hoje em grande medida um património pouco conhecido. Nesse período, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra parece ter desenvolvido uma extraordinária actividade musical. Porém, poucos são os estudos detalhados sobre a matéria, privilegiando principalmente o repertório vernacular e a presença instrumental, sem que um trabalho mais aprofundado tenha sido elaborado, até hoje.

O corpus deste projecto são os Cartapácios de Coimbra, um conjunto de manuscritos do século XVII extremamente aliciantes e praticamente inéditos, oriundos do extinto Mosteiro de Santa Cruz e conservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. O trabalho insere-se num projecto de investigação multidisciplinar em curso na Universidade de Coimbra (Mundos e Fundos | CECH) e concentra-se sobre um dos dezasseis manuscritos da referida colecção: o manuscrito musical 51 (MM 51). Constitui-se como o primeiro estudo detalhado sobre um cartapácio incluindo a sua edição crítica integral. Este estudo monográfico mas elabora igualmente uma análise comparativa permanente com os outros quinze cartapácios da colecção e com o seu contexto português e ibérico.

O conteúdo do MM 51 é bastante variado, composto por obras musicais polifónicas sobre textos latinos e sobre textos vernaculares. São múltiplas as propostas polifónicas que o manuscrito nos oferece, muitas vezes dentro de uma mesma obra, e pertencem a uma linguagem tipicamente ibérica. Grande parte das obras estão escritas para oito vozes, sempre em policoralidade com guião, apresentando diversos contrastes produzidos nomeadamente recorrendo ao estilo *concertato*. Encontramos igualmente a

presença de melodia acompanhada (a solo ou em duo) bem como polifonia a três e a quatro vozes, com e sem guião. A clareza do texto é francamente respeitada através da utilização frequente da declamação homofónica enriquecida permanentemente através de vários tipos de antifonia, de passagens com contraponto imitativo ou em contraponto sobre *cantus firmus*. O MM 51 apresenta-se sem dúvida como um testemunho exemplar de uma diversidade de formas polifónicas.

A grande maioria do repertório musical escrito sobre textos latinos destina-se muito provavelmente a três momentos específicos e festivos do calendário cristão: Natal (de 1649), Ascensão (de 1650) e Corpo de Deus. A proximidade entre textos latinos e vernaculares, partilhando inclusivamente os mesmos processos composicionais, testemunha a importância da música vernacular dentro do espaço litúrgico. O nosso estudo sobre a variedade de géneros presentes no MM 51 permite-nos também uma perspectiva sobre géneros que circulam principalmente em fontes manuscritas e que são frequentemente invisíveis na historiografia recente.

Procuramos desenvolver igualmente um estudo filológico do manuscrito que fundamente a hipótese de estarmos perante um caderno de uso privado, característico do ofício de um músico. Repleto de inúmeras correcções e várias variantes, o manuscrito traduz na sua maioria uma fase de rascunho, predominantemente próxima da finalização. Os diversos gestos analisados são efectivamente típicos de um manuscrito de trabalho, normalmente denominado borrador na península ibérica. Trata-se muito provavelmente da obra de um único calígrafo, na nossa opinião o mais activo na confecção do conjunto dos Cartapácios, parecendo-nos que a maioria das peças do MM 51 são autógrafas, para as quais avançamos um autor possível.

O trabalho está construído segundo uma abordagem positivista, filológica e crítica, e enriquecido pela experimentação analítica e sensível do repertorio através do laboratório musical da *Capella Sanctae Crucis*. O exercício interpretativo destas fontes inéditas levou-nos ao desenvolvimento de uma grande versatilidade musical, respondendo à diversidade encontrada nas fontes. Sem dúvida, feita esta primeira reflexão sobre o MM 51 e os Cartapácios, parece-nos evidente que uma das palavras-chave na leitura deste repertório é a diversidade: nos géneros, na música, nos textos, na continuidade.

A nossa tese espera assim contribuir para o enriquecimento das bases para um conhecimento mais profundo da actividade musical em Portugal no século XVII.

Palavras-chave

Música portuguesa | Século XVII | Liturgia | Coimbra | Mosteiro de Santa Cruz | Cartapácios | P-Cug MM 51 | Investigação e práticas interpretativas | Edição crítica

ABSTRACT

Music and liturgy of the Monastery of *Santa Cruz* in Coimbra (c.1650): the sounds of one *cartapácio* revealed through the critical edition of Music Manuscript 51 of the University of Coimbra

Portuguese seventeenth century music remains, for the most part, an unknown heritage. The quantity of musical sources from this period is enormous, its diversity and richness are indubitable. However, the musicological work still to be done is immense. During this period, Coimbra's Monastery of Santa Cruz, in the centre of Portugal, seems to have been very active musically. Nevertheless, and despite its immense significance, few studies about the musical heritage of this monastery have been conducted.

This study is based on *Cartapácios de Coimbra*, an ensemble of practically unstudied seventeenth century music manuscripts preserved at Coimbra's University Library (*Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*). It is part of a multidisciplinary research project currently in progress at University of Coimbra (*Mundos e Fundos* | CECH). The research is concentrated on one manuscript among the sixteen that constitute this collection: musical manuscript 51 (MM 51). This study is the first ever detailed study over one *cartapácio* including its complete critical edition. Although focussing primarily on one *cartapácio*, a comparative analysis with the respect to the other fifteen *cartapácios* was also conducted, and located in the specific Portuguese and Iberian context.

The MM 51 contains a very diverse repertoire comprising both vernacular and Latin works. The analysis led to the following insights. The polyphonic settings in the manuscript are multiple and varied, often within the same work, and belong to a typically Iberian language. The majority of the music is written for eight voices, always in polychorality and accompanied by a *guião*, with various contrasts produced in particular by a *concertato* style. One can also find accompanied melody (solo and duet) as well as

polyphony for three and four voices, with or without *guião*. The clarity of the text is widely respected through the frequent use of homophonic declamation and constantly diversified by means of several antiphonic features, as well as imitative counterpoint or over a *cantus firmus*. The MM 51 undoubtedly represents an example of the diversity of polyphonic forms.

Almost all of the music with Latin texts is intended for three very special and festive occasions of the Christian calendar: Christmas (1649), Ascension (1650) and *Corpus Christi*. The connexion between the Latin and vernacular texts, sharing also the same compositional proceedings, demonstrates the importance of vernacular music within the liturgical space. Finally, the variety of genres present in the MM 51 directed us to an analysis across genres that are found mainly in manuscript sources and often invisible in recent historiography.

According to our philological study, the MM 51 seems to be a notebook for private use of a working musician. Filled with all sorts of corrections and variants, the manuscript appears to be a draft, in the middle stage of the compositional process, often close to finished work. The various gestures studied are indeed quite typical of a manuscript for private use, often called *borrador* in the Iberian Peninsula. It is most probably the work of a single calligrapher, in our opinion the most active in the making of the *Cartapácios*. Most of the musical works collected in the manuscript seem to be autograph, for which we advance the attribution of a possible author.

A positivist, philological and critical approach was taken in the research, which was supplemented by an experimental performance of the repertory, thanks to the musical laboratory *Capella Sanctae Crucis*. The diversity encountered in these overlooked musical sources required great musical versatility in the performance. Indeed, it seems to us that a keywords in the reading of this repertoire is its diversity: genres-wise, music-wise, texts-wise, continuity-wise.

It is hoped that this thesis study will substantially enrich the knowledge base of Portuguese seventeenth century musical activity.

Keywords

Portuguese music | 17th century | Liturgy | Coimbra | Monastery of *Santa Cruz* | *Cartapácios* | P-Cug MM 51 | Research and performance practice | Critical edition

RESUMEN

Música y liturgia en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (c.1650): los sonidos de un cartapácio a través de la edición crítica del manuscrito musical 51 de la Universidad de Coimbra

La música portuguesa del siglo XVII sigue siendo en la actualidad un patrimonio escasamente conocido. En ese periodo el Monasterio de Santa Cruz de Coímbra, ubicado en el centro de Portugal, parece ser una institución eclesiástica con una actividad musical excepcional. Todavía, los estudios realizados en esta materia son escasos, con un enfoque privilegiado en el repertorio de lengua de romance y en la presencia instrumental, sin que un trabajo más profundo haya sido elaborado, hasta hoy.

El corpus de esta investigación son los *Cartapacios de Coímbra,* colección de dieciséis manuscritos musicales del siglo XVII, apasionantes y prácticamente inéditos, nacidos en el antiguo Monasterio de Santa Cruz y conservados hoy en día en la Biblioteca General de la Universidad de Coímbra. Nuestro trabajo se inserta en un proyecto de investigación multidisciplinar en curso en la Universidad de Coimbra (*Mundos e Fundos* | CECH) y se focaliza en el análisis integral de uno de los manuscritos de dicha colección: el manuscrito musical 51 (MM 51). Así este estudio se constituye como el primer análisis focalizado en la totalidad de un *cartapácio* incluyendo su edición crítica. Este estudio de carácter monográfico elabora igualmente un análisis comparativo permanente con los otros quince manuscritos de la colección, al igual que con su contexto portugués e Ibérico.

El contenido del MM 51 es variado, compuesto por obras musicales polifónicas sobre textos en latín y en castellano. Las propuestas polifónicas son múltiples y variadas, incluso dentro de una misma obra, y pertenecen a un lenguaje característicamente ibérico. Gran parte de esta música está escrita a ocho voces, en estructura policoral con *guião* (guión), presentando diversos contrastes creados sobre todo a partir del

estilo *concertato*. Encontramos también la presencia de melodía acompañada (a solo o a dúo) como de polifonías a tres y cuatro voces, con o sin *guião*. La claridad del texto es respetada gracias a la utilización frecuente de une declamación homofónica enriquecida permanentemente a partir de diferentes técnicas de antifonia, pasajes de contrapunto imitativo o en contrapunto sobre *cantus firmus.* El MM 51 constituye sin duda alguna, un testigo ejemplar de la diversidad de formas polifónicas.

En su gran mayoría, los textos en latín utilizados en la música analizada son destinados a tres momentos festivos del calendario cristiano: Navidad (de 1649), la Ascensión (de 1650) y el *Corpus Cristi*. La proximidad entre los textos latinos y textos vernáculos, que comparten los mismos métodos composicionales, refleja la importancia de la música en lengua de romance en el espacio litúrgico. Nuestro estudio de la variedad de géneros presentes en el MM 51 ofrece una nueva perspectiva sobre los géneros que circulaban principalmente en fuentes manuscritas y que son frecuentemente invisibles en la historiografía reciente.

También buscamos desarrollar un estudio filológico del manuscrito que nos permite formular la hipótesis de que el MM 51 constituye un cuaderno de uso privado, característico del trabajo de un músico. Cubierto de innumerables correcciones y variaciones, el manuscrito traduce en su mayoría una fase de borrador, predominantemente próxima a la finalización. Los diversos gestos analizados son en realidad característicos de un manuscrito de trabajo, denominado comúnmente en la península ibérica simplemente como borrador o borrone. Se trata muy probablemente del trabajo de un solo calígrafo, en nuestra opinión la mano más activa en la confección de la colección de los *cartapácios*, pareciéndonos que la mayoría de las piezas del MM 51 son autógrafas, para las cuales proponemos un autor posible.

Este trabajo está construido a partir de una visión positivista, filológica y crítica, enriquecido por la experimentación analítica y sensible del repertorio, elaborada gracias al laboratorio musical *Capella Santae Crucis*. El ejercicio interpretativo de estas fuentes inéditas nos invita a una gran versatilidad musical, fruto de la inmensa diversidad encontrada en las fuentes. Sin duda, una primera reflexión posible sobre el MM 51 y los *Cartapácios* en la lectura de este repertorio, y que se ofrece como palabra clave de este estudio, es la diversidad: en los géneros, en la música, en los textos y en la continuidad.

Nuestra tesis espera contribuir al enriquecimiento de las bases de un conocimiento más profundo de la actividad musical en Portugal en el siglo XVII.

Palabras claves

Música portuguesa | Siglo XVII | Liturgia | Coimbra | Monasterio de *Santa Cruz* | *Cartapácios* | P-Cug MM 51 | Investigación y práctica interpretativa | Edición crítica

À mon père.

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser ma plus profonde gratitude à tous ceux qui m'ont accompagné et soutenu au cours de ce long parcours. En particulier,

aux quatre mentors scientifiques et artistiques de ce travail – José Abreu, Paulo Estudante, Denis Herlin et Marianne Muller –, véritable quatuor, qui, avec grande exigence et amitié, m'ont fait découvrir tant de chemins vers de nouveaux mondes méthodologiques et interprétatifs ;

à tous mes collègues et amis musiciens qui ont participé et participent à la *Capella Sanctae Crucis* – Sara Águeda, Erwin Aros, Romain Bockler, Ricardo Ceitil, Davy Cornillot, Javier Cuevas, Gwenaël Dubois, Liselotte Emery, Étienne Floutier, Cécil Gallois, Marie-Frédérique Girod, Kazuya Gunji, Sébastien Hervier, François Hollemaert, Camille Joutard, Ondine Lacorne-Hébrard, Ulrik Gaston Larson, Ricardo Leitão Pedro, Bruno Le Levreur, Krzysztof Lewandowski, Manuela Lopes, Carlos Meireles, Amélie Pialoux, Frederico Projecto, Anaïs Ramage, Marie Remandet, José Rodrigues Gomes, Rui Silva, Vivien Simon, Axelle Verner, David Witczak et Kaori Yugami –, pour leur art, leur confiance et leur engagement ;

à mes collègues et amis du projet *Mundos e Fundos* – particulièrement à Ana Freijo, Octavio Páez Granados, Hugo Sanches et Hélder Sousa –, pour nos riches discussions ;

aux musicologues Soterraña Aguirre Rincón, Carmelo Caballero Fernández-Rufete et Cristina Diego Pacheco, pour leurs conseils avisés, renforçant l'intérêt d'une unité musicologique ibérique, et à Marc Desmet, pour ses instructions méthodologiques au début de ce travail ;

à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug), en la personne de son directeur José Augusto Bernardes, pour les conditions de travail et pour la possibilité de reproduction de quelques images du P-Cug MM 51, et à Sofia Gomes, bibliothécaire dans la section des manuscrits réservés, pour l'accueil et la disponibilité pendant les longs séjours auprès des sources ;

au Centre d'Études Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra (CECH-UC), en la personne de ses directeurs Maria do Céu Fialho et Delfim Leão, pour l'accueil des résidences artistiques en 2012 et 2013.

à la Cité de la Voix, en la personne de son directeur Nicolas Bucher, pour l'accueil de la résidence artistique en 2013 ;

au Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, en la personne de ses directeurs Alain Brunet et Daniel Bizeray et de son délégué Pierre Bornachot, pour l'accueil des résidences artistiques en 2013 et 2014 ;

à l'Université de Coimbra, en la personne de son recteur João Gabriel Silva et sa vice-rectrice Clara Almeida Santos, pour l'accueil des résidences artistiques en 2014 et 2015 ;

à *Harmonia Mundi*, en la personne de son directeur Christian Girardin, pour l'accueil des fruits musicaux de ce projet au sein de la collection *Harmonia Nova* ;

à Margarida Miranda, du CECH-UC, pour la traduction précieuse des textes latins ;

à Alain Poirier, directeur de la recherche au CNSMDL, pour son soutien lors des batailles administratives ;

aux Abbés Marc-Antoine Dor et Hugues de Monjoye qui ont gentiment partagé leurs connaissances des subtilités de la liturgie ;

à Liselotte Emery, Claude Guigues, Marie-Hélene et François Sidoroff, pour les relectures attentives qui m'ont dévoilé quelques énigmes de la langue française, et à Margaret Kernan Freire et Pablo Ossandon, pour l'assistance aux traductions.

à Isabel Bernardes et Pedro Lourenço pour leur accueil à Coimbra ;

à ma famille pour tout ce qu'ils ont fait de moi et à Elise pour sa complicité absolue.

Ce projet de thèse de doctorat en cotutelle internationale a reçu les soutiens financiers :

- Bourse de mobilité doctorale en cotutelle de l'Université Jean Monnet en 2013, 2014 et 2015.

- Bourse mobilité sortante du Programme Avenir Lyon Saint-Etienne – PALSE de l'Université de Lyon en 2017.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 3

PRÉFACE 9

INTRODUCTION 10

1. Le point de départ : le manuscrit et ses contextes 17

1.1. Le contexte historique 17

1.2. Le contexte historiographique 26

1.3. Le contexte local : Les *Cartapácios* de Coimbra 31

1.4. L'histoire récente de la source 37

1.5. L'étude codicologique 40

PREMIÈRE PARTIE
Vers la fonction du contenu 47

2. Le contenu musical 51

2.1. L'inventaire 51

2.2. Effectifs et combinaisons des voix 54

3. Contextes liturgiques 67

3.1. Office de Prime de Noël 70

3.2. Office de Matines de Noël 72

3.3. Office de None de l'Ascension 75

3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* 77

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques 81
4.1. Répons de Noël 83
4.2. Psaumes 91
4.3. Hymnes 114
4.4. Calendas de Noël 129
4.5. Répons bref 139
4.6. Antienne Mariale 144
4.7. Leçon des défunts 149
4.8. Motet 154
4.9. *Vilancicos* et *Tonos* 157

Considérations finales : musiques au service de la liturgie ibérique 173

DEUXIÈME PARTIE
Vers la fonction du support 175

5. Gestes calligraphiques 179
5.1. Observations sur l'écriture graphique et notationnelle 179
5.2. Chronologie de la notation du manuscrit 222
5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* 232
6. Gestes compositionnels 239
6.1. Types de corrections 239
6.2. Changements compositionnels : corrections, révisions, variantes 245
7. Gestes de copie 259
7.1. Fautes de copie : lapsus et oublis 259
7.2. La concordance et ses divergences 266
7.3. Œuvres copiées ? 270
8. Gestes stylistiques 277
8.1. Procédés compositionnels 279
8.2. Écriture du *guião* 286
8.3. Rhétorique musicale 295
8.4. L'anonymat 300

Considérations finales : cahier d'usage personnel d'un musicien 309

TROIXIÈME PARTIE
Vers l'exécution musicale 315

9. La hauteur du son 319
9.1. Transpositions, modes, clés 319
9.2. Diapason 331
10. Les voix 335
10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* 335
10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 348
10.3. Le plain-chant 352
10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum*… un texte sans musique ? 354
11. Les instruments 357
11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale 357
11.2. La pratique de l'*alternatim* 363
11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? 366

Considérations finales : recherche et pratique 369

CONCLUSION 371

BIBLIOGRAPHIE 377

ANNEXES 399

A. Les Répons de Noël à quatre voix de Duarte Lobo dans *Opuscula*, 1602 399

B. Les Répons de Noël à huit voix de Duarte Lobo dans *Opuscula,* 1602 400

C. Les Répons de Noël d'Estêvão Lopes de Morago 401

D. Hymnes polychoraux dans l'*Index*, 1649 402

E. Psaumes polychoraux dans l'*Index*, 1649 403

F. Les œuvres de João Lourenço Rebelo dans *Psalmi, tum Vesperarum*, 1657 408

G. Antiennes mariales polychorales dans l'*Index*, 1649 410

H. Activité du laboratoire musicale *Capella Sanctae Crucis* 412

PRÉFACE

« […] L'âme et le corps consonnent l'un avec l'autre sous l'effet d'une naturelle proportion, comme c'est le cas en retour des parties de l'âme entre elles et des parties du corps entre elles »[1].

Marsile Ficin (1433–1499)

Pour les humanistes, l'âme et le corps, l'intellect et les émotions, l'harmonie intelligible et l'harmonie sensible forment un seul tout. C'est nourri de cette pensée que le présent travail a germé – là où la raison et la sensation, le calcul et l'oreille, la recherche musicologique et la pratique musicale s'unissent et abolissent les dichotomies [2].

Dans les travaux centrés sur les répertoires anciens, le praticien est, par nature et par excellence, chercheur. C'est un musicien qui élargit en permanence son imaginaire, donnant accès à des réalités sonores en résonance avec une mémoire collective lointaine. Ce travail est ainsi celui d'un musicien praticien qui se pose de multiples questions, à commencer par la connaissance et la compréhension des répertoires musicaux issus de sa propre culture – portugaise et ibérique.

[1] FICIN, Marsile (GALLAND, Sébastien & REYNAUD, Julie, éds.), *Correspondance Livre 1- Epistolarium (1457-1475)*, Paris, J. Vrin, 2014, p. 97.

[2] Formulation d'après Brenno Boccadoro dans une correspondance privée (19.01.2017), que nous remercions pour sa quête de l'esprit qui souffle où il veut (*Spiritus flat ubi vult*).

INTRODUCTION

L'historiographie contemporaine déclare maintenant à l'unanimité que, malgré les efforts remarquables d'étude et de divulgation de la richesse du patrimoine musical portugais au cours du XXe siècle, la communauté scientifique portugaise ne dispose toujours pas d'un catalogue des sources musicales conservées au niveau national, dans cette deuxième décennie du XXIe siècle. À la suite de divers événements survenus aux XVIIIe et XIXe siècles, qui ont conduit à la perte et/ou à la dispersion des sources, l'approche positiviste assez limitée de la musicologie portugaise du dernier siècle et demi a mené à une historiographie fragmentaire. Les « zones d'ombre »[3] de la recherche musicologique portugaise, comme de la pratique musicale des répertoires historiques, sont encore nombreuses. Il suffit d'une confrontation rapide avec l'état des études similaires en Espagne pour réaliser le chemin à parcourir encore au Portugal[4].

La prise de conscience de cette réalité m'a mené à une interrogation fondamentale qui est à l'origine de la thèse présentée ici : comment participer à la réhabilitation des sources méconnues ? Cette question était au centre de ma toute première rencontre avec les chercheurs Paulo Estudante et José Abreu le 16 avril 2012. À cette occasion, j'ai pris connaissance de l'existence des *Cartapácios* de Coimbra, seize manuscrits conservés à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug), résolument passionnants et pratiquement inédits, qui constituent l'un des nombreux « angles morts » de l'historiographie sur le XVIIe siècle musical

[3] Expression employée dans [Brito & Cymbron, 1992], p. 13, dans le contexte de l'évaluation de l'état de l'art de la musicologie portugaise et reprise dans [Alvarenga, 2005], p xii.
[4] [Abreu & Estudante, 2011], p. 81-82.

portugais. J'ai alors accepté le défi d'un travail monographique sur un manuscrit, parmi les seize de cette collection. Un travail, inscrit dans un projet d'équipe[5], qui se propose comme une balise aussi solide que possible dans un terrain méconnu, celui du XVIIe siècle musical portugais.

Le choix d'étudier le manuscrit musical 51 de la P-Cug (désigné dorénavant P-Cug MM 51 ou tout simplement MM 51) s'est principalement fait en raison de son relatif bon état de conservation et pour son contenu musical riche. Malgré des altérations ponctuelles du support, le MM 51 est l'un des *cartapácios* le moins détérioré par l'humidité et la corrosion de l'encre ferro-gallique. Il s'agit donc d'un excellent point de départ pour un premier travail systématique sur la collection. En outre, ce manuscrit contient un répertoire très varié regroupant des œuvres vernaculaires et des œuvres latines, dont une des rares collections complètes de Répons pour les Matines de Noël.

Le travail présenté ici constitue la première étude détaillée de l'intégralité d'un *cartapácio* incluant son édition critique complète. Le MM 51 est ainsi le corpus principal qui détermine toutes les problématiques étudiées. De caractère monographique, le travail se concentre sur ce manuscrit, mais engage une confrontation permanente avec les quinze autres manuscrits de la collection des *Cartapácios* de Coimbra et son contexte spécifiquement portugais et ibérique. Du fait de l'ampleur de cette entreprise, nous n'avons pas mené de recherche élargie sur des sources documentaires[6], ce qui relèverait d'une autre méthodologie et d'un travail d'archiviste, hors des limites de notre thèse. De même, nous ne présenterons pas l'analyse exhaustive de chaque œuvre musicale (harmonique, motivique, rhétorique, etc.). De plus, le manque d'études, notamment sur les répertoires portugais contemporains des *Cartapácios* et sur le fonctionnement de la liturgie au monastère de *Santa Cruz*, nous laisse souvent sans ancrages méthodologiques. Ce travail, malgré les éventuelles lacunes et fragilités, apporte ainsi un début de réflexion, plus que des conclusions, et regroupe les fruits de nos recherches de manière parfois quasi-encyclopédique ; toutes les informations ici présentées, qui peuvent certaines paraître de prime abord inutiles, sont en réalité les premières pierres posées quant aux travaux monographiques à faire urgemment sur les *Cartapácios* de Coimbra. Notre thèse espère poser

[5] Ce travail s'insère dans un projet de recherche multidisciplinaire en cours à l'Université de Coimbra (Mundos e Fundos | CECH) qui vise l'étude des *Cartapácios* à la fois individuellement et dans leur intégralité de la collection comme un tout. Dirigé par Paulo Estudante et José Abreu, ce projet intègre notamment des travaux menés par des jeunes chercheurs tels qu'Octavio Paez Granados, João Figueiredo, Hélder Sousa ou Hugo Sanches.

[6] Nous faisons référence aux nombreuses sources documentaires sur l'activité à *Santa Cruz* (régiments, cérémonielles, actes capitulaires, livres de dépenses, etc.) qui demandent encore des études d'archivistes et d'historiens, conservées notamment dans la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra et dans les archives nationales de la *Torre do Tombo* à Lisbonne.

ainsi des bases pour une meilleure connaissance de l'activité musicale du XVIIe siècle portugais. Hors des sentiers battus de la recherche, ce projet stimulant s'établit comme une enquête à la fois personnelle et culturelle. Il est assis sur une approche positiviste, philologique et critique, le tout enrichi par une expérimentation analytique et sensible du répertoire (grâce au laboratoire musicale de la *Capella Sanctae Crucis*).

Il nous semble important d'éclaircir quelques directives méthodologiques ainsi que certains termes employés dans la caractérisation du contenu musical. Les œuvres latines correspondent à la musique écrite sur des textes liturgiques visant l'emploi aux offices. Le répertoire vernaculaire rassemble les œuvres composées sur des textes non latins ; toutes les œuvres vernaculaires dans le MM 51 étant écrites en castillan. Le répertoire dévotionnel correspond aux œuvres vernaculaires destinées aux offices liturgiques ou avec une intention sacrée. La circulation de la musique entre les sphères du sacré et du séculier est une réalité vraisemblablement bien installée dans le monde ibérique du XVIIe siècle. Les passions sont semblables et la musique transite rapidement d'une sphère à l'autre. La finalité demeure l'effet musical, celui de séduire et d'émouvoir, indépendamment du texte. C'est une période de transition en toute l'Europe, souvent décrite dans les Histoires de la Musique selon le changement de paradigme associé à la mélodie accompagnée et à l'opéra, mais qui doit s'enrichir de tous les phénomènes parallèles ayant lieu dans l'espace ibérique. Il nous semble qu'il faut donc prendre garde à une lecture de l'activité musicale en Europe qui considère le Portugal et l'Espagne comme périphérie géographique et culturelle[7]. Il ne faut pas non plus tomber dans le piège d'une lecture évolutionniste car tous les genres et plusieurs styles subsistent simultanément. Enfin, il nous semble que le mot-clé dans la lecture de ce répertoire est la diversité : dans les genres, dans l'écriture, dans les textes, dans la continuité.

La thèse se structure en deux volumes : les analyses et les réflexions autour du P-Cug MM 51 ; et l'édition critique du P-Cug MM 51. Dans le premier volume, après la présentation des multiples contextes du manuscrit et de son analyse codicologique, la rédaction s'articule en trois parties qui représentent trois approches croisées : vers la fonction du contenu ; vers la fonction du support ; vers l'exécution musicale.

[7] Voir [Strohm, 1993], p. 6 ; voir [Brito, 1990], p. 540.

La première partie s'attache à l'étude de la fonction du contenu du manuscrit, reconstituant l'emploi liturgique de la musique. Pour ce faire, à la suite de la présentation d'un inventaire et des divers effectifs employés, les contextes liturgiques des œuvres du MM 51 et les genres correspondants sont étudiés, dans le panorama portugais et ibérique.

Dans la deuxième partie, le manuscrit se révèle comme étant un cahier vivant. Une recherche sur le mode de fonctionnement du calligraphe est élaborée à travers l'analyse des divers gestes de sa main et de sa pensée : gestes calligraphiques, gestes compositionnels, gestes de copie, gestes stylistiques. Cette analyse est élaborée avec exhaustivité de manière à pouvoir nourrir la recherche future sur l'ensemble des *Cartapácios* de Coimbra. Les trois premières catégories de gestes, exercice de philologie appliquée, nous permettent un regard sur la fonction physique du manuscrit en tant que support musical. Dans la dernière catégorie, à l'étude philologique s'associe l'analyse de l'écriture, allant de la caractérisation des divers procédés compositionnels jusqu'à une réflexion sur la paternité des œuvres.

La troisième partie de la thèse regroupe diverses réflexions sur la pratique du répertoire dans le manuscrit. De multiples aspects de l'exécution musicale y sont soulevés, organisés selon : le choix de la hauteur du son ; les voix et les qualités vocales ; les instruments et leur emploi au sein de la polyphonie vocale. La *Capella Sanctae Crucis*, avec plusieurs résidences artistiques, de nombreux concerts et un enregistrement, s'est constituée comme un véritable laboratoire musical d'expérimentation de ces répertoires inédits ou méconnus, dont quelques réflexions sont illustrées dans cette partie de la thèse.

Chaque partie est conclue par des considérations générales qui apportent une synthèse des réflexions.

Dans le deuxième volume, nous présentons l'édition critique du MM 51, composée des apparats critiques et de la transcription musicale du *cartapácio*. Les commentaires critiques documentent de manière très détaillée les nombreuses difficultés et défis du manuscrit lors de sa transcription et de son édition, afin de préserver un inventaire de l'état actuel du support. Cette édition critique est présentée dans un volume séparé afin de permettre sa lecture autonome et d'en faciliter la consultation en parallèle au premier volume.

Cette thèse apporte ainsi des lumières sur la musique et son probable emploi liturgique au Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra vers 1649-1650, dates du MM 51, à l'occasion de trois fêtes majeures du calendrier catholique : Noël, Ascension et Fête-Dieu (*Corpus Christi*). Les

« sons d'un *cartapácio* », sous-titre de la thèse, évoquent non seulement les sons musicaux, édités et exécutés, mais aussi l'écho philologique émanant de la lecture critique des gestes rencontrés. Les éléments d'analyse avancés dans cette thèse conservent le statut d'hypothèse jusqu'à ce qu'une meilleure connaissance soit apportée par l'étude de l'ensemble des *Cartapácios*. Cela étant, ces mêmes hypothèses peuvent contribuer à approfondir et élargir une compréhension de la collection et conjointement de l'activité musicale portugaise au milieu du XVIIe siècle.

Un dernier mot sur la langue dans laquelle cette thèse est rédigée. Depuis mon arrivée en France en 2008, l'apprentissage de la langue française s'est développé surtout à travers la communication orale au quotidien. Or l'expression orale est extrêmement différente de celle écrite, et encore davantage de l'écriture scientifique. J'ai longtemps considéré le recours à une langue autre que ma langue maternelle comme un handicap. Mais il m'est apparu, au fil du travail de rédaction, que cela contribuait à faire tendre mes réflexions vers des propos plus objectifs. Je me suis ainsi éloigné d'une écriture plus facilement empreinte de poésie, dans ma langue maternelle, et simultanément me suis aussi rapproché d'un discours scientifique. Pour autant, nous prions le lecteur de faire appel à son indulgence.

Notes avant lecture

Les références bibliographiques, lorsqu'elles appartiennent à la bibliographie incluse à la fin de ce travail, sont signalées entre crochets [Auteur, Année de Publication].

Un genre liturgique est écrit en majuscule pour désigner le genre en absolu (p.ex. les Psaumes) et est écrit en minuscule lors de la désignation d'une œuvre concrète (p.ex. psaume). Un principe similaire est adopté dans le traitement du terme *Cartapácios* : écrit en majuscule quand nous considérons la totalité de la collection de Coimbra et écrit en minuscule quand il correspond à un volume concret.

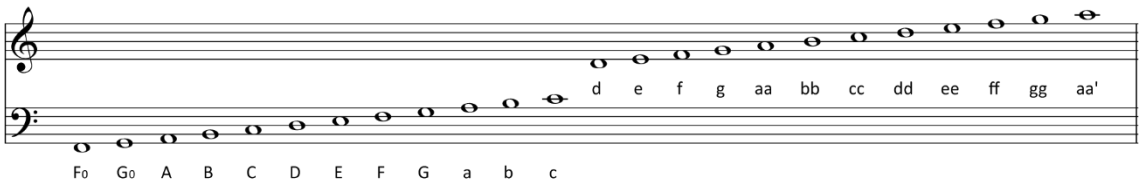
Certaines abréviations et sigles apparaissent dans le texte. Voici leur signification et éventuelle traduction :

Sigle	**Signification**	**Traduction**
P-Cug	Portugal, Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra	-
m.	Mesure	-
f.	Folio	-
Ti	*Tiple*	Soprano (dessus)
1º Ti	*Primeiro tiple*	Premier soprano
2º Ti	*Segundo tiple*	Deuxième soprano
A	*Alto*	Alto (hautecontre)
1º A	*Primeiro alto*	Premier alto
2º A	*Segundo alto*	Deuxième alto
Te	*Tenor*	Ténor (taille)
1º Te	*Primeiro tenor*	Premier ténor
2º Te	*Segundo tenor*	Deuxième ténor
B	*Baixo*	Basse (bassecontre)
G	*Guião*	Basse continue ou *basso seguente*
3v	Trois voix	-
4v	Quatre voix	-
8v	Huit voix	-

Quelques termes ou formes lexicales particulières méritent ici également une traduction ou un commentaire. Les voici :

Terme	**Commentaire ou traduction**
Responso	Répons
Presa	Réclame : section du répons
Verso	Verset
Resposta ou *Reposta*	Réponse : section à huit voix (*Rep.* dans la source)
Seminime	Noire (♩)
Minime	Blanche (𝅗𝅥)
Semibrève	Ronde (𝅝)
Brève	Carrée (𝅜)
Corneta	Cornet à bouquin
Baixão	Basse de dulciane, douçaine
Rabecão	Contrebasse de violon ou de viole
Grossado ou *glosado*	Orné, diminué
Só	Solo
Caldeirão[8]	Point-d'orgue
Romance	Terme portugais qui désigne une forme poétique-musicale et donc au masculin.
Regina caeli	Antienne mariale et donc au féminin.

La nomenclature choisie pour le nom des notes est fidèle à la théorie musicale du XVIIe siècle répandue dans toute l'Europe humaniste, d'après les lettres grecques héritées des *claves* de la théorie musicale médiévale.



[8] Selon le traité *Arte de Musica* de Antonio Fernandez, le *caldeirão* (ou *caldeiram*) signale l'endroit « où l'œuvre se termine ou s'arrête » (*Caldeiram he onde a obra acaba, ou se detem*) : [Fernandez, 1626], f. 13.

Chaque note est signalée selon sa hauteur dans la source, suivie dans de cas d'une transposition éditoriale dans l'édition musicale de sa nouvelle hauteur entre crochets. Les clés sont désignées selon la nomenclature du nom des notes suivie par le nombre de la ligne correspondante (par exemple : *F4* pour la clé de *fa* dans la quatrième ligne ; *c1* pour la clé d'*ut* dans la première ligne ; *c3* pour la clé d'*ut* dans la troisième ligne ; *g2* pour la clé de *sol* dans la deuxième ligne). Le solfège éventuellement employé suit le protocole de la solmisation, comme on l'utilise au XVIIe siècle.

Chapitre 1

Le point de départ : le manuscrit et ses contextes

1.1. Le contexte historique

Portugal : mélancolie, guerres et nationalisme

Le 4 août 1578, lors de la bataille de l'Alcácer Quibir, se produit un désastre stratégique majeur pour l'avenir du Portugal. Le jeune Roi Dom Sebastião I meurt, sans descendants, sur le champ de bataille et laisse le royaume sans gouvernant ni élite gouvernante ou militaire, plongeant le peuple dans la mélancolie. Le trône étant vacant, la crise socio-politique s'installe et nombreux sont les prétendants héritiers. Le gouvernement du Portugal est d'abord livré à Dom Henrique I du Portugal, grand-oncle de Dom Sebastião I. Et après sa mort, le petit-fils du Roi Dom Manuel I du Portugal (1469-1521) et fils d'Isabel du Portugal (1503-1539) mariée à l'empereur Charles V, alors Roi Filipe II d'Espagne (1527-1598), est couronné Dom Filipe I du Portugal en 1581. Ainsi commence la dynastie portugaise des Habsbourg, également appelée dynastie philippine, qui perdure pendant trois règnes jusqu'en 1640.

Figure 1.1 - Débarquement du Roi Felipe II du Portugal (III d'Espagne) à Lisbonne, gravé par Juan Schorquens d'après un dessin de Domingos Vieira pour l'ouvrage de Juan Bautista Lavanha *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N. S. al reino de Portugal*, Madrid, 1622.

Cette union ibérique est désirée par les classes dominantes, depuis au moins le début du XVIe siècle, et est contestée par le peuple. Le premier Filipe ambitionne d'« expulser la mélancolie »[9] du Portugal mais cette double monarchie provoque forcément l'éloignement de la Cour dans un pays à forte tradition centraliste[10]. En outre, l'union des couronnes semble davantage dessinée par l'ambition d'élargir les territoires et les richesses vers l'utopie d'une monarchie universelle catholique contre l'Europe luthérienne et calviniste que par l'envie d'une unité ibérique équilibrée[11]. C'est un déséquilibre politique et social grandissant, en raison des réductions successives de droits et privilèges des Portugais sous les règnes de Dom Filipe II et principalement Dom Filipe III, qui fait exploser la révolte en 1640.

Le 1er décembre 1640, à Lisbonne, la vice-Reine du Portugal, la Duchesse de Mantoue, est emprisonnée et le Secrétaire d'État Miguel de Vasconcelos est assassiné, tous deux représentants de Dom Felipe III. Profitant également des soulèvements en Catalogne et en Andalousie, les nobles portugais nomment le Duc de Bragança Roi Dom João IV du Portugal. Dom João, arrière-arrière-petit-fils de Dom Manuel I du Portugal, est à ce moment le huitième

[9] [Borges Coelho, 2015].
[10] [Correia, 2009], p. 80.
[11] [Borges Coelho, 2015].

Duc de Bragança – principale maison ducale du Portugal – et le plus grand propriétaire foncier du royaume[12].

Figure 1.2 - Portrait de Dom João IV du Portugal, en 1649, par José de Avelar Rebelo, conservé au Palais de Vila Viçosa.

À la suite de cette restauration de l'indépendance du Portugal, la crise socio-politique fait place à une conjoncture fortement religieuse et militaire. Les guerres de la Restauration de l'indépendance portugaise ont perduré presque trente ans jusqu'à ce que la monarchie Castillane, en 1668, et le Vatican, en 1670, reconnaissent la nouvelle dynastie des Bragança comme les gouvernants légitimes du Royaume du Portugal[13]. C'est dans cette période d'instabilité interne et de regain de nationalisme que s'inscrit, au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, la production des *Cartapácios*.

[12] Au moment de la Restauration, le Roi João IV, en plus d'être Duc de Bragança, est également Duc de Barcelos et de Guimarães, Marquis de Vila Viçosa et Conte d'Ourém, d'Arraiolos, de Neiva et de Penafiel ce qui, avec les vastes zones environnantes que chaque seigneurie inclut, fait de lui le plus grand propriétaire foncier du Portugal. [Lousada, 2007], p. 35.

[13] Voir [Lousada, 2007]. Pour une étude approfondie et détaillée sur le domaine philippine et les guerres de Restauration de l'indépendance portugaise voir [Bouza Alvarez, 2000]. Pour la lecture d'une propagande justificative de l'independance du Portugal, voir [Macedo, 1645].

Coimbra : épidémies et ville universitaire

Au carrefour de la voie Lisbonne-Porto et du fleuve Mondego, Coimbra s'affirme très tôt comme un endroit stratégique de passage, mais également comme un lieu de séjour[14]. Au XVIe siècle, c'est dans la ville de Coimbra que le Roi Dom João III décide d'établir la première université portugaise. Créée d'abord à Lisbonne en 1290 par le Roi Dom Dinis, l'université sera en effet installée définitivement à Coimbra en 1537 dans l'ancien palais royal, sur la colline qui surmonte la ville. Coimbra domine le centre du Portugal au XVIe siècle. Pourtant dans l'échelle du pays sept villes lui sont supérieures en taille démographique : Lisbonne, Porto, Guimarães, Santarém, Évora, Elvas et Tavira. Au moment de l'installation de l'université dans la ville, la population de Coimbra semble d'environ 5 000 habitants, tandis qu'en 1640 elle a presque doublé, avec environ 9 000 habitants ou plus. Cette croissance n'a toutefois pas été progressive en raison de plusieurs facteurs[15].

Figure 1.3 - Vue de la ville de Coimbra, « *Illustris ciuitatis Conimbriae in Lusitania ad flumen Illundam effigies* », gravée par George Hoefnagel vers 1580, issue de l'ouvrage *Civitates Orbis Terrarum* de George Braun (1541-1622) et F. Hogenberg publié en 1599. C'est probablement la plus ancienne gravure connue de Coimbra ; celle-ci a servi de modèle à de nombreuses représentations jusqu'au XVIIIe siècle. L'université y est identifiée par la lettre *A*, la Cathédrale par la lettre *E*, le Collège des Jésuites par la lettre *L* et le Monastère de *Santa Cruz* par la lettre *S*.

[14] Vers 1624, la ville comprend au moins cinquante établissements pour l'hébergement et/ou repas de voyageurs : [Oliveira, 2016], p. 984.
[15] Voir [Oliveira, 2016], p. 977-978.

D'après l'étude volumineuse d'António de Oliveira sur la vie économique et sociale de Coimbra entre 1537 et 1640, les activités de la ville sont fort liées à la terre et à l'Université[16]. Sa pyramide sociale, considérablement diversifiée, présente un sommet très pointu et une large base. La couche sociale médiane représente un peu plus de la moitié de la population ; un tiers de la population active se dédie aux travaux mécaniques où chaque activité est strictement réglementée et l'innovation non autorisée fait l'objet de prison[17]. Le statut social de chacun est visible notamment lors des nombreuses processions à l'occasion des fêtes liturgiques et la richesse de la ville réside en bonne partie dans l'opulence et la magnificence de ses fêtes[18].

L'instabilité politique sur le territoire portugais, évoquée plus haut, est la raison principale des perturbations sociales et politiques dans la ville de Coimbra durant la première moitié du XVIIe siècle : notamment de nombreuses carences dans l'approvisionnement alimentaire de la ville, certaines communautés étant responsables de leur propre alimentation, comme l'Université[19]. La famine est naturellement à mettre en lien avec les épidémies. Une grande épidémie a, en effet, sévi à Coimbra à partir de la fin de 1598 et principalement entre 1599 et 1600. L'Université a même fermé ses portes pendant onze mois, entre le 5 février 1599 et le 3 janvier 1600, le recteur et ses députés étant sortis de la ville pour gouverner l'université depuis un endroit non identifié[20]. La fermeture de l'Université a évidemment renforcé la dégradation du fonctionnement économique de la ville[21]. C'est en effet une épidémie qui s'est étendue à tout le territoire lusitanien entre 1598 et 1602 et qui au niveau de la péninsule avait déjà atteint Santander en 1596[22]. Ce malheur a été suivi d'une poussée démographique assez rapide mais sans rebond dans le domaine économique dont le redressement a été bien difficile[23]. En effet, 1610 voit le début d'un cycle de dépression d'environ deux décennies, provoqué par une crise économique. Ceci amène de dures périodes de famine généralisée comme celle de 1621-1622[24]. Ensuite, entre 1629 et 1634, la ville entre dans une nouvelle dépression sociale et culturelle. Vers 1632, une nouvelle épidémie provoque de nombreux morts. Elle se reflète dans les

[16] António de Oliveira, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, Coimbra, Palimage, 1971 (1ère édition), 2016 (édition digitale).
[17] [Oliveira, 2016], p. 980-982.
[18] [Oliveira, 2016], p. 980.
[19] [Oliveira, 2016], p. 987-988.
[20] [Gonçalves, 2010], p. 3; [Oliveira, 1971], p. 275.
[21] [Oliveira, 2016], p. 980.
[22] [Oliveira, 1990], p. 53.
[23] En 1567, 697 artisans sont déclarés, tandis qu'en 1617 le nombre se réduit à 637. La quantité notamment de sculpteurs et de potiers se réduit considérablement, alors qu'augmente légèrement celle des barbiers, boulangers, tresseurs d'osier et typographes. En outre, en 1567 est déclaré un luthier (*violeiro*) et en 1617 en sont déclarés deux. [Oliveira, 2016], p. 367.
[24] [Gonçalves, 2010], p. 131.

inscriptions à l'Université, aussi provoquée par la pression de l'autorité philippine et par une nouvelle offensive de l'Inquisition envers les nouveaux-chrétiens[25].

Enfin à partir de 1640, avec les guerres de Restauration de l'indépendance portugaise, Coimbra, à côté des principales villes du pays, remonte lentement la pente, tant socialement qu'économiquement et culturellement[26]. Et les *Cartapácios* de Coimbra datent justement de cette période de convalescence, comme nous le verrons dans « 1.3. Le contexte local : *Cartapácios* ». La fin du siècle installe durablement la prospérité, à la suite de la fin des guerres et de l'absence d'épidémies, avec une augmentation conséquente tant de la population dans la ville que des inscriptions à l'Université[27].

Le manque d'études sur l'activité musicale à la cathédrale, à l'université et dans les divers collèges et monastères, autres que *Santa Cruz*, ne nous permet pas de développer une analyse générale sur le tissu musical urbain de Coimbra dans la période visée.

Le Monastère de *Santa Cruz* : diplomatie et prestige

Le monastère de *Santa Cruz* est fondé en 1131 par le futur premier Roi du Portugal Dom Afonso Henriques, avant même la fondation du Royaume en 1143. C'est la Maison-mère d'une nouvelle communauté religieuse qui adopte la règle de Saint Augustin, basée sur l'exemple du monastère de Saint Ruf à Avignon et sur le texte d'Hugues de Saint Victor. L'ordre pratique une politique d'évangélisation des nouveaux territoires conquis par la croisade ibérique. La vie des chanoines est, depuis la fondation, principalement orientée vers la prière, la lecture des écritures et l'aide de soins aux pauvres[28]. Avec une capacité diplomatique exemplaire, les chanoines réguliers de *Santa Cruz* reçoivent la protection du Pape en 1135, tout en profitant de la garde royale[29]. Le monastère devient le panthéon de Dom Afonso Henriques et de son fils Dom Sancho I, et se trouve de ce fait sous la protection éternelle des premiers Rois.

---

[25] [Gonçalves, 2010], p. 4 ; [Fonseca, 1995], p. 107-108 ; [Oliveira, 1971], p. 52-78.

[26] L'activité des imprimeries de Coimbra est un juste témoin de la productivité dans la ville. Entre 1600 et 1651, on imprime 310 livres dont 118 concernent la religion et six la musique sacrée (trois par Nicolau de Carvalho, deux par Diogo Gomes de Loureiro et un par Manuel de Araújo). Tandis que dans la deuxième moitié du siècle sortent des imprimeries de la ville presque le double d'ouvrages : 615 livres dont 310 concernent la religion et seuls quatre livres la musique sacrée ; un nouveau format littéraire prend place : quinze livrets de *vilancicos* verront le jour. [Gonçalves, 2010], p. 112.

[27] [Fonseca, 1995], p. 110.

[28] Aux XVIe et XVIIe siècles, *Santa Cruz* fournit régulièrement à de nombreux pauvres du bouillon (*caldo*), un repas léger (*conduto*) et du pain (*pão cozido de toda a farinha*). Il faut savoir qu'à cette période, environ 20% de la population active de Coimbra est considérée comme pauvre, sans compter les nombreux mendiants venant de l'extérieur de la ville. Voir [Oliveira, 2016], p. 743 et p. 987.

[29] [Craveiro, 2011], p. 9-10.

Pendant le Moyen Age[30], *Santa Cruz* accumule des pouvoirs et des richesses. Les chanoines, toujours protégés par Rome, se retrouvent alors face à divers défis provoqués par les rivalités croissantes avec la cathédrale et d'autres institutions ecclésiastiques[31]. Sous le règne de Dom Manuel I, entre 1495 et 1521, le monastère reçoit une profonde réforme qui comprend une politique de contrôle royal plus direct, réduisant la sortie d'impôts du pays. Des travaux d'élargissement et de modernisation des installations du monastère sont initiés vers 1507 et couronnés par une nouvelle dignité offerte aux tombes royales. Le Roi Dom Manuel I associe de ce fait à *Santa Cruz* sa politique impérialiste et ses idéaux humanistes.

Son héritier, Dom João III, poursuit ces politiques, donnant lieu à une période de prestige dans le domaine de la création culturelle pendant tout le XVIe siècle[32]. À partir des années 1530, s'établit une remarquable projection d'érudition, avec la construction des collèges de *Santa Cruz* (*São Miguel* et de *Todos-os-Santos*) et la création de la rue de *Sofia*, associée à l'arrivée définitive de l'université dans la ville où s'installent systématiquement les collèges religieux intégrés dans l'université[33]. Cette entreprise, d'influence majeure dans l'histoire du tissu urbain de Coimbra, a été étudiée en détail par Rui Lobo dans son ouvrage *Santa Cruz e a Rua de Sofia*[34].

En 1575, le monastère de *Santa Cruz* compte « jusqu'à quatre-vingts religieux » tandis que notamment le collège de *São Bernardo*, fondé en 1550 et intégré à l'université, abrite vingt religieux. D'autres monastères de la ville, tels *São Jorge*, *São Polques* et *Seiça*, ne comptent chacun que huit religieux environ. Vers la même période, le recensement de Coimbra établit que, parmi les 1329 habitants, cent vingt habitants de la ville sont chanoines de la cathédrale et clercs bénéficiés[35].

Le XVIe siècle est également une période de conflits avec l'université, la cathédrale et les jésuites qui testent continuellement la diplomatie des chanoines réguliers. Au-delà de son autonomie, particulièrement vis-à-vis de l'évêque, le monastère de *Santa Cruz* bénéficie également de plusieurs avantages, notamment fiscaux[36]. Cependant, au début du XVIIe siècle, et malgré un

[30] Pour des études sur le développement du monastère au Moyen Age, voir [Gomes, 2000] et [Martins, 2003].
[31] [Craveiro, 2011], p. 20.
[32] [Craveiro, 2011], p. 30-33.
[33] [Craveiro, 2011], p. 40-41.
[34] [Lobo, 2006].
[35] Dans ce recensement ne sont pas considérés les clercs réguliers, ni les religieuses, ni la population flottante. Voir [Oliveira, 2016], p. 172.
[36] Par exemple, vers la fin du XVIe siècle, les travailleurs dans les propriétés de *Santa Cruz* sont exemptés des amendes concernant le droit de faire paître leur bétail. La liberté de faire paître le bétail dans les oliveraies de la ville est largement réduite, voire interdite, sauf pour le bétail de *Santa Cruz*. [Oliveira, 2016], p. 100-101.

nouveau projet de revitalisation culturelle mené par les chanoines réguliers[37], le pouvoir royal Philippin suspend temporairement tous les privilèges de *Santa Cruz*, créant naturellement de fortes oppositions au sein du monastère. Cette restructuration politique s'étend en effet à diverses propriétés et institutions de la ville[38].

Figure 1.4 - Dessin de la ville de Coimbra par Pier Maria Baldi, 1669. Le centre de l'Université se trouve sur le sommet de la colline, la cathédrale sur les pentes et le monastère de *Santa Cruz* avec les collèges de la rue de Sofia sont sur la vallée dans l'extrémité gauche.

Les chanoines musiciens de *Santa Cruz* ne sont pas insensibles à la crise socio-politique issue du domaine Philippin et nous laissent plusieurs témoignages de leurs préoccupations politiques dans leurs expressions musicales. Dans les décennies de 1640 et 1650, quelques œuvres vernaculaires écrites dans les *Cartapácios* sont effectivement de véritables manifestes de propagande politique pro-João IV et contre la Castille. Ces œuvres sont très probablement de la même main que le MM 51[39], un chanoine musicien vraisemblablement portugais[40]. Dans le codex MM 227 et le MM 228 se trouvent, mises en musique, des batailles entre le Portugal et la Castille décrivant l'exaltation des Portugais et la déclaration de peine de mort aux Castillans[41]. Les Portugais chantent « Guerre contre Castille » et les Castillans répondent « Aux armes contre le Portugal », et les cris de guerre se font au son des chalemies et autres instruments[42]. Dans le *cartapácio* MM 232, au sein d'un *Vilancico de Negro*, un groupe d'esclaves noirs est représenté

[37] [Craveiro, 2011], p. 48-54.
[38] [Oliveira, 2016], p. 101-102.
[39] Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).
[40] Voir notamment l'étude de l'« 5.1.5. Orthographe » (vol. 1, p. 201).
[41] « Vive les Portugais, mort aux Castillans ! » (*Vivan Portuguezes, mueran Castelhanos !*), P-Cug MM 228, f. 11v.
[42] « Sonnez les instruments ! Sonnez, sonnez ! » (*Suenen los instrumentos, Toquen toquen*), P-Cug MM 227, f. 32 ; « Aux armes ! Sonnez les chalemies ! » (*Al Arma ! toquen chirimias !*), P-Cug MM 228, f. 11v. Voir également [Brito, 1981], p. 237-239.

comme supporter du Roi Dom João IV[43], à une période où le gouvernement portugais de la dynastie de Bragança n'est encore reconnu ni par la Castille ni par Rome[44]. Cette crise ne satisfait personne et le désir d'une paix ibérique est également le sujet de manifestations musicales. Dans le MM 243, au sein d'une *Folia* à huit voix, les chanoines musiciens évoquent des prières au Prince de la Paix, pour que la concorde vienne enfin baigner le Portugal et la Castille[45]. Dans le répertoire d'une génération avant les *Cartapácios*, Owen Rees a également spéculé sur une possible interprétation d'un message politique nationaliste dans l'œuvre du chanoine Pedro de Cristo (†1618)[46], pourtant indubitablement moins explicite que dans les *Cartapácios*.

Pendant cette période, le monastère de *Santa Cruz*, se présente effectivement comme un grand centre culturel de forte influence politique dans le territoire portugais.

[43] « Vive Jean le quatrième, dont tous les noirs sont amis » (*Viva João quarto; que turo lo pleto su Amigo Samo*), P-Cug MM 232, f. 41.
[44] La seule date trouvée à l'intérieur du MM 232 est 1651, presque vingt ans avant l'acceptation de la dynastie de Bragança par la Castille et par Rome.
[45] « Venez prince de Paix et faites, mes amours, la paix entre Castille et le Portugal » (*Vinde principe de Pax e fazei meus amores as pazes de Castella e Portugal*), P-Cug MM 243, f. 86-87v.
[46] [Rees (éd.), 1998], p. ix-x.

1.2. Le contexte historiographique

Le lecteur extra-péninsulaire sera certainement surpris que, en 2017, des sources musicales subsistent non étudiées dans les archives de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug). Ceci n'est pourtant pas un cas isolé mais une réalité étendue au territoire lusitanien. Dans un article de 2011, consacré aux sources imprimées conservées à la P-Cug, les chercheurs Paulo Estudante et José Abreu signalent l'absence d'un catalogue ou inventaire exhaustif des sources musicales conservées au Portugal, et ceci pour toutes les périodes[47]. Cette réalité est principalement la conséquence d'un positivisme trop restreint dans la musicologie portugaise des deux siècles derniers et d'une historiographie critique très sélective[48].

Concernant directement les *Cartapácios* de Coimbra, Mário de Sampayo Ribeiro (1898-1966) dans un article publié en 1952, qualifie la production de *Santa Cruz* au XVIIe siècle comme « de véritables monuments de mauvais goût »[49]. La musicologie portugaise du XXe siècle, rédigée en bonne partie par des admirateurs surtout de la polyphonie héritée de l'*ars perfecta* franco-flamande, a déclaré à profusion le XVIe siècle comme le siècle d'or de la polyphonie portugaise et tend à considérer le XVIIe siècle comme une période de décadence artistique[50].

---

[47] [Estudante et Abreu, 2011], p. 81-82.
Il semble même que, pour le Portugal du XVIIe siècle, le manque d'études scientifiques ne soit guère spécifique à la musique et que les arts plastiques souffrent d'un sort similaire. Selon [Correia, 2009], p. 77-80, la sculpture du XVIIe siècle manque également d'études systématiques et monographiques. Concernant l'historiographie de l'architecture, [Soromenho, 2009], p. 7-10, considère qu'elle se trouve à son aube. Seule la peinture semble avoir à ce jour fait l'objet d'un travail approfondi notamment grâce aux recherches de Vítor Serrão : voir [Serrão, 1982, 1983, 1990, 2000, 2009].

[48] Une partialité dans les catalogues musicaux est également remarquée en Espagne par le musicologue Caballero Fernández-Rufete, notamment aux archives de la cathédrale de Valladolid (« *Esta discrepancia entre los fondos actualmente existentes y los catálogos realizados se debe a la parcialidad con que éstos fueron elaborados* ») [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 20.

[49] « À cette période, les chanoines réguliers, avec Dom Gabriel de São João en tête, se consacrèrent à la production de véritables monuments de mauvais goût, dans lesquels prédominent des parties pour les voix de fausset répétant toujours les mêmes pauvres diminutions mélodiques jusqu'à l'ennui, et auxquelles répondent d'autres en dialogue comme en écho » (« *Agora os cónegos regrantes, com Dom Gabriel de São João à testa, esmeravam-se na produção de verdadeiros monumentos de mau gosto, em que predominavam os falsetes glosando até o fastio os mesmos desenhos melódicos paupérrimos, para mais dialogados com outros que lhes respondiam como se fora o eco* »). [Sampayo Ribeiro, 1952], p. 68.

[50] La crise socio-politique pendant la dynastie philippine (voir « 1.1. Contexte historique », vol. 1, p. 17) est vue également, par quelques chercheurs, dont certains au regard nationaliste, comme une profonde cause d'une décadence artistique. La conjoncture de l'union ibérique est sans doute défavorable à une ambiance de stabilité interne mais notamment l'œuvre abondante de Serrão vient pourtant donner une vision plus vigoureuse du panorama artistique portugais en cette première moitié du XVIIe siècle : [Serrão, 2009], p. 7. L'historiographie extra-péninsulaire déclare également la décadence de ce siècle au niveau ibérique, fonctionnant comme un épouvantail de musicologues et de musiciens curieux : « Le XVIIe siècle musical espagnol (ibérique) n'a pas produit autant de compositeurs innovateurs, autant de pages de débats musicaux, autant de traités spéculatifs, autant de manuscrits largement embellis que le XVIe a produit. La

Ces lectures critiques et désapprobatrices contribuent à une image déformée des sources musicales et inhibèrent les générations suivantes de musicologues et de chercheurs pour faire un travail positiviste et constructif sur les sources méconnues. En outre, les études sur la musique portugaise du XVIIe siècle ont été principalement basées sur des sources musicales imprimées, et souvent publiées plusieurs années ou décennies après leur composition, et ont donc négligé un grand nombre de manuscrits[51].

De surcroît, l'analyse de la production artistique est encore souvent limitée par le « corset classificatoire de l'histoire des styles »[52], selon le besoin de limites et de formats cartésiens et catégoriques. Malgré une discussion élaborée par Carlos Manuel de Brito[53] sur la problématique de la périodisation historique dans la musique portugaise, quelques chercheurs portugais adoptent, notamment, le terme Maniérisme pour décrire une période entre la deuxième moitié du XVIe et le XVIIe siècle. Ce terme est transformé dans un *leitmotiv* générique abondamment employé par Rui Vieira Nery[54] pour catégoriser la musique, à la manière de Vítor Serrão[55] et Jorge Henriques Pais da Silva[56] dans les arts plastiques. Le Maniérisme est cependant, à l'origine, non pas une période mais un style avec peu, voire aucune, place conceptuelle dans l'historiographie portugaise[57]. Cette périodisation devenue traditionnelle est, en effet, un facteur de marginalisation et de décontextualisation de la musique portugaise du XVIIe siècle, comme le démontre [Davies, 2001]. Une pluralité de propositions esthétiques, dont le MM 51 peut être un échantillon, semble ainsi réduite et cachée sous des désignations génériques.

Cette réalité historiographique nous amène alors à une connaissance très fragmentaire du panorama musical portugais au XVIIe siècle en général, et des *Cartapácios* de Coimbra et du manuscrit MM 51 en particulier. Cela nous lance simultanément le défi fascinant de travailler sur ces sources si peu explorées.

---

majorité du répertoire est conservé dans des manuscrits et peu sont les sources imprimées ». : [Borgerding & Stein, 2006], p. 455.

[51] Pour un aperçu sur la polyphonie portugaise du XVIIe siècle, publié au début du XXIe siècle, voir [Davies, 2001].

[52] D'après l'expression de [Soromenho, 2009], p. 7.

[53] Pour une discution sur cette problematique pour la musique des XVIe et XVIIe siècles, voir [Brito, 1990].

[54] [Nery & Castro, 1991], p. 46-70.

[55] [Serrão, 1982, 1983, 1990, 2009].

[56] [Pais da Silva, 1982].

[57] À son origine, le concept de Maniérisme, d'après le terme *maniera* employé par Giorgio Vasari (1511-1574), est utilisé par les historiens pour caractériser un style très particulier romain et florentin, grosso modo entre 1520 et 1630 : voir [Murray, 1977] ; [Maniates, 1979] ; [Rubio, 1982] ; [Smyth, 1992]. En outre, ce concept pneumatique, comme *baroque* ou *romantisme* ou *modernisme*, ne veut rien dire pour l'Homme du XVIIe siècle et nous éloigne seulement de sa pensée.

Malgré son importance dans l'environnement culturel portugais, il existe peu de recherches prenant le Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra comme sujet central. Concernant son activité musicale, il n'y a qu'une seule monographie d'Ernesto Gonçalves Pinho, jusqu'à nos jours[58]. Celle-ci est accompagnée d'autres études portant sur les sources musicales de la P-Cug (manuscrites et imprimées), en grande partie issues de *Santa Cruz*, par Macário Santiago Kastner, Mário de Sampayo Ribeiro, Owen Rees[59], et plus récemment, José Abreu et Paulo Estudante.

La collection des *Cartapácios* peut constituer, sans doute, un témoignage extraordinaire de l'activité musicale au Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au XVIIe siècle ; pourtant il n'existe aucune étude sur les *Cartapácios* dans leur ensemble. Néanmoins, plusieurs études partielles ont déjà vu le jour témoignant exactement de la richesse indéniable que renferment ces répertoires peu connus.

La première grande contribution est sans doute celle du musicologue pionnier Mário de Sampayo Ribeiro qui, comme nous le verrons[60], a fait l'effort de rassembler les divers *Cartapácios* dans la P-Cug.

Dans les années 1960, à la commande du Service de Musique de la Fondation Calouste Gulbenkian, Manuel Joaquim et Cosme Diniz ont élaboré un catalogue exhaustif et détaillé, connu sous le nom de *Fichas Verdes*, de plusieurs manuscrits musicaux de la P-Cug, dont les *Cartapácios*.

En 1970, le musicologue espagnol Miguel Querol Gavaldà a édité trois œuvres vernaculaires issues du MM 227 dans le premier volume d'une collection consacrée à la musique baroque espagnole, sous le titre Polyphonie Profane[61] : « *Montes, que amanece Laura* » (f. 3-3v), « *Niña de los ojos negros* » (f. 4-5) et enfin « *Dexáme, ciego tirano* » (f. 16-16v).

En 1976, le musicologue nord-américain Robert Stevenson est responsable de la publication de *Vilancicos* portugais de divers auteurs, dans la collection *Portugaliae Musica* de la Fondation Calouste Gulbenkian[62], où il inclut le *vilancico de Negro* « *Sã qui turo zente pleta* » issu du

[58] [Pinho, 1981]. Ce travail remarquable est centré sur les XVIe et XVIIe siècles et porte sur de nombreuses sources documentaires. Sa principale fragilité est, pourtant, le manque de précision sur l'origine et l'objet des sources, mêlant souvent la Maison-mère de Coimbra (*Santa Cruz*) avec sa congénère lisboète (*São Vicente de Fora*), et exprimant des observations généralistes sans évaluer systématiquement les transformations tout au long des deux siècles sur lesquels le travail est centré.
[59] [Rees, 1995]. Ce travail est concentré sur les sources musicales conservées à la P-Cug pour la période d'environs 1530 jusqu'à 1620, incluant la description et l'inventaire de vingt-cinq manuscrits musicaux.
[60] Voir « 1.4. Histoire récente de la source » (vol. 1, p. 37).
[61] [Querol Gavaldà, 1970].
[62] [Stevenson, 1976].

MM 50, f. 18v-23v. Dans les sources secondaires mentionnant les *Cartapácios*, la monographie de [Pinho, 1981], sur l'activité musicale au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra aux XVIe et XVIIe siècles, est sans doute une référence incontournable.

Le musicologue Manuel Carlos de Brito a également largement contribué à ces recherches par des études sur ces manuscrits de Coimbra notamment dans les années 1970 et 1980[63]. Dans son travail d'édition critique, soulignons l'ouvrage consacré à quelques œuvres issues exclusivement des *Cartapácios* où sont groupées six pièces vocales vernaculaires et une instrumentale[64] : « *Com el sayal que se viste* » (MM 227, f. 1-12) ; « *Bastião, Bastião* » (MM 228, f. 3v-6) ; « *Andai ao portal pastores* » (MM 228, f. 29) ; « *Pois sois mãe da flor do campo* » (MM 228, f. 35-36v) ; « *Al arma, al arma, al arma* » (MM 238, f. 4v-10v) ; « *Hola hau pastorcillos* » (MM 240, f. 1-9v) ; et « *Tarambote pª as duas charamelinhas* » (MM 243, f. 16-17).

En 1997, le musicologue espagnol Carmelo Caballero Fernandéz-Rufete inclut huit œuvres vernaculaires en castillan toutes issues du cartapácio MM 227, dans son ouvrage dédié à *Tonos humanos* du XVIIe siècle ibérique[65] : « *A la margen de un río* » (f. 6-6v) ; « *A las fiestas del disanto* » (f. 43) ; « *Alzóle el manteo a Inés* » (f. 4v-5) ; « *Allá vas, cómante lobos* » (f. 34v-35) ; « *Fatigado pensamiento* » (f. 6) ; « *La más lucida belleza* » (f. 15-16) ; « *Montes que amanece Laura* » (f. 3-3v) ; « *Niña de los ojos negros* » (f. 4-4v).

Un autre musicologue espagnol, Alejandro Iglesias, publie en 2002 une étude consacrée aux *villancicos* mentionnés dans la bibliothèque du roi Dom João IV du Portugal et leurs possibles concordances au sein des *Cartapácios*[66]. Dans cette étude sont éditées deux œuvres : « *A un pobre albergue* » (MM 227) et « *Muy de veras estamos, señores* » (MM 235).

Dans l'ouvrage international *A History of Baroque Music*, sous la responsabilité de George Buelow, les écrits sur le XVIIe siècle ibérique signés par Rui Vieira Nery font une brève référence aux *Cartapácios* de Coimbra, en observant la présence d'instruments[67] et les *vilancicos de negro*[68].

[63] [Brito, 1979, 1983, 1989, 1989].
[64] [Brito (éd.), 1983].
[65] [Caballero Fernández-Rufete, 1997].
[66] [Iglesias, 2002].
[67] [Buelow, 2004], p. 365.
[68] [Buelow, 2004], p. 373.

Jorge Matta a fait paraître ces dernières années deux volumes de transcriptions de certaines œuvres du *cartapácio* MM 50. Ces ouvrages visent l'interprétation moderne et ne présentent ni finalité critique ou scientifique ni respect des critères historiques[69].

Cet aperçu sur l'état de l'art nous amène à une connaissance assez notoire d'œuvres vernaculaires issues des *Cartapácios*, ainsi qu'à une confirmation de l'absence quasi-totale de représentativité du répertoire latin liturgique de la collection[70]. Par conséquent, le travail présenté ici s'avère une contribution réelle dans ce domaine.

[69] [Matta (éd.), 2008, 2012].
[70] La seule œuvre sur texte latin des *Cartapácios* publiée est un *Te Deum* qui se trouve dans [Matta, 2012], p. 101-110, toutefois malheureusement sans étude critique.

1.3. Le contexte local : *Cartapácios* de Coimbra

En termes codicologiques et de contenu, nous pouvons assumer que le manuscrit musical P-Cug MM 51 s'inscrit dans une collection de seize manuscrits pratiquement inédits et tout à fait extraordinaires du milieu du XVIIe siècle, conservés à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra au Portugal (P-Cug) : MM 49, 50, 51, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240 et 243.

Ces manuscrits musicaux sont à l'époque nommés *Cartapácios*, terme qui semble désigner un carnet ou cahier[71], défini simplement par l'assemblage de feuilles de papier pliées, parfois reliées. Dans les seize manuscrits le terme *cartapácio* apparaît treize fois, généralement sur le premier folio pour désigner les cahiers en leur attribuant un numéro[72]. Le numéro le plus élevé est vingt-et-un (21), ce qui peut témoigner que d'autres *cartapácios*, en dehors des seize codex connus et conservés à la P-Cug, puissent demeurer dans des collections privées ou être définitivement perdus. Il est important de signaler que, dans l'état codicologique dans lequel ces manuscrits sont conservés aujourd'hui à la P-Cug, un codex ne correspond pas toujours à un *cartapácio*. Il existe en effet quatre manuscrits qui sont l'assemblage de deux *cartapácios* ou plus : le MM 227 comporte deux *cartapácios*, identifiés 3 et 7 ; le MM 228 est composé par deux *cartapácios*, identifiés 6 et 4 ; le MM 239 comporte deux cartapácios, identifiés 10 et 13 ; et le MM 236, le codex le plus complexe de la collection avec 286 folios, semble être constitué par plusieurs cahiers non identifiés. Le MM 51 est un des cas, restant majoritaires, où le manuscrit correspond effectivement à un seul *cartapácio*. En outre, le terme *cartapácio* semble être employé également dans l'Espagne voisine et visiblement avec la même fonction, désignant un cahier notamment de musique. Concernant ces *Cartapácios* de Coimbra, le musicologue espagnol Caballero Fernández-Rufete les assimile au terme *borrador de vilancicos*, un format très répandu également dans les sources manuscrites musicales espagnoles du XVIIe siècle, souvent appartenant au maître-chapelle dans lequel il note vraisemblablement sa musique ou copie celle d'autres auteurs[73].

[71] Dans le dictionnaire portugais de Raphael Bluteau : *Cartapácio. O livro de mão, em que se escrevem várias matérias*. [Bluteau, 1728], Tomo II, p. 169.
[72] Une autre numérotation, vraisemblablement indépendante de celle-ci, se trouve sur la couverture en parchemin : elle est probablement plus tardive.
[73] [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 22.

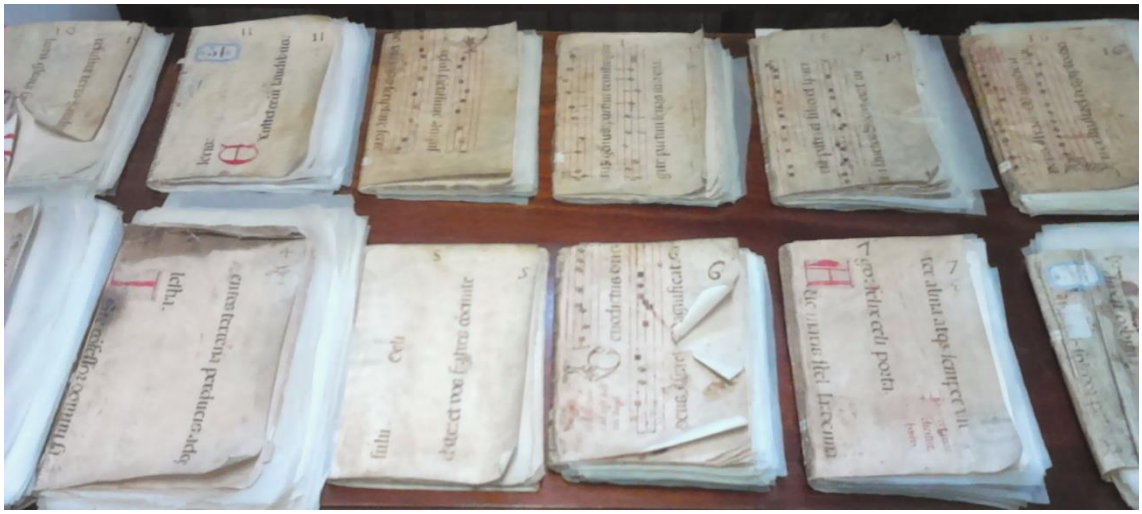


Figure 1.5 - Vue d'une partie de l'ensemble des *Cartapácios* de Coimbra

La grande majorité des manuscrits de la collection présente, à plusieurs reprises, des dates généralement associées aux titres d'œuvres destinées à des fêtes particulières. En regroupant ces informations, nous pouvons conclure que la collection semble se réepartir sur plus de vingt ans, entre au moins 1642[74] et 1663[75]. À travers l'analyse du rapport entre ces dates trouvées à l'intérieur des manuscrits et les numéros qui semblent être attribués aux différents *cartapácios* sur leur premier folio, nous pouvons établir que ces numéros font penser à une organisation chronologique, pourtant loin d'être systématique : par exemple, le *cartapácio 13* est daté de 1647, tandis que le *cartapácio 14* est daté de 1645 et 1646. En outre, le manuscrit qui porte le numéro le plus élevé (21) ne présente pas les dates les plus tardives, ce qui peut renforcer le témoignage d'un total encore plus important de *cartapácios* à l'origine. Parmi les seize manuscrits, effectivement seuls deux ne contiennent pas de dates et aucun des seize ne présente de dates entre l'année 1655 et 1660. Ce vide de six ans peut éventuellement être justifié soit par les *cartapácios* perdus, soit simplement par leur inexistence à l'origine. Dans tous les cas, les *cartapácios* conservés sans date ne semblent pas pouvoir remplir ce vide, si la tendance chronologique des numéros attribués à l'intérieur des *cartapácios* se vérifie. Enfin, le manuscrit MM 51, avec les années 1649 et 1650, se situe vraisemblablement dans la période centrale de la collection. Le tableau suivant présente une distribution possible des seize manuscrits sur une règle chronologique entre 1642 et 1663 : sur la première ligne sont

[74] MM 227, f. 68v : *Natal 1642* (Noël 1642).
[75] MM 233, f. 20 : *XV Novemb.* [*1*]*663* (15 novembre 1663).

identifiées les cotes des manuscrits de la P-Cug (MM) et sur la deuxième ligne le numéro de *cartapácio* retrouvé à l'intérieur de la source (Nº).

Tableau 1.1 - Distribution des seize manuscrits en ordre chronologique.

MM	227		228		238	240	239		234	50	243	235	49	51	229	232	236	237	233
Nº	3	7	4	6	14	-	10	13	-	-	-	17	18	19	21	-	-	-	-
1642																			
1643																			
1644																			
1645																			
1646																			
1647																			
1648																			
1649																			
1650																			
1651																			
1652																			
1653																			
1654																			
1655																			
1656																			
1657																			
1658																			
1659																			
1660																			
1661																			
1662																			
1663																			

Les *Cartapácios* de Coimbra sont codicologiquement assez homogènes car tous sont composés par l'assemblage de cahiers de feuilles de papier reliées avec une couverture en parchemin, tous approximativement de mêmes dimensions (proche du format A4 actuel), et tous contenant de la musique écrite intégralement en format de partition. Ils contiennent une quantité large et diversifiée d'œuvres musicales :

— de la polyphonie latine pour la liturgie (psaumes, hymnes, répons, antiennes, leçons, etc.) ;
— de la musique vernaculaire en castillan, en portugais, en « langue de noir »[76] ou en galicien (*tonos*, *vilancicos*, *ensaladas*, *chansonetas*, *jacaras,* etc.) vraisemblablement pour les processions, pour la liturgie, pour le théâtre ou encore pour d'autres manifestations religieuses et/ou culturelles ;
— quelques extraits de théorie musicale en portugais (MM 236[77]) ;

[76] « Langue de noir » (*Lingua de preto*) est la représentation littéraire de l'Afro-Portugais, rendue populaire par le théâtre du XVIe siècle et le *Vilancico* au XVIIe siècle.
[77] Ce sont des extraits anonymes de deux traités de théorie musicale : *Arte de contraponto da Composição das quatro consonâncias* (MM 236, f. 227-228v) et *Outra Arte de Contraponto de outro author e Arte de Cãto Chão* (MM 236, f. 229-236v).

— et plusieurs œuvres qu'il est peut-être possible de définir en quelque sorte, entre la musique instrumentale et les exercices de composition (MM 52, 236 et 243).

La variété de genres a son écho dans une multiplicité d'effectifs, entre la mélodie accompagnée et la polychoralité en double, triple et quadruple chœur[78].

Peu d'informations précises sont connues sur l'origine des *Cartapácios*. Néanmoins plusieurs témoignages épars les désignent comme, très probablement, un produit du monastère de *Santa Cruz* à Coimbra, maison-mère de l'ordre des chanoines réguliers de saint Augustin. Tout d'abord, puisque tous les *Cartapácios* se trouvaient au début du XXe siècle dans la ville de Coimbra, ils proviennent sûrement d'une des institutions ecclésiastiques de la ville. Les exigences musicales présentées dans ces sources proposent soit la cathédrale, soit le monastère de *Santa Cruz* comme lieu d'origine. Dans la couverture du manuscrit MM 52, on peut lire « Ce livre appartient à la communauté de *Santa Cruz* » (« *Este livro pertence à comunidade de Santa Cruz* »). Ce codex est codicologiquement semblable à tous les *Cartapácios*, et peut ainsi témoigner que toute la collection est susceptible d'être un produit des chanoines réguliers. En outre, diverses œuvres à l'intérieur des *Cartapácios* évoquent et célèbrent saint Augustin[79] (†430), figure centrale dans la vie spirituelle des chanoines réguliers augustiniens, et saint Théotonio[80] (†1162), le premier prieur de *Santa Cruz* (de 1132 à 1152) qui devint le premier saint portugais et le saint patron de la congrégation. Ceci peut sans doute témoigner d'un lien direct entre ces sources musicales et la congrégation de *Santa Cruz*. Enfin, bien que éventuellement moins concluant, quelques

[78] Les *Cartapácios* sont parmi les rares sources manuscrites portugaises avec les œuvres en triple et en quadruple-chœur (MM 228 et MM 239 : voir « 4.2. Psaumes », vol. 1, p. 91) – un procédé compositionnel en vogue dans la péninsule et bien-aimé du Roi Dom João IV. Les deux tiers (21/33 selon [Abreu, 2002], p. 52) des compositeurs ayant des œuvres liturgiques polychorales dans le catalogue de João IV (de la Bibliothèque Royale de Lisbonne (1649)) présentent des compositions pour douze voix ou plus.

[79] Le titre de ces œuvres consiste en l'invocation, le plus souvent par la formule « Pour notre Père Saint Augustin ». Dans le MM 50 : « *A Nº Pe Sto. Augº* » (f. 18v), « *A Nº Pe Sto. Augº* » (f.43v), « *A Nº Pe Sto. Augº* » (f. 48v) ; dans le MM 228 : « *Pª Nº Pe.Sto. Augº. Anno 1645* » (f. 36v), dans le MM 233 : « *a nosso Pe.* » (f. 4) dont le texte demande "*Que me dirás de Augustino*", « *Duo a nosso Pe S^to^. Augustinho* » (f. 16v) ; dans le MM 236 « *Duo a S.Aug nosso pe.* » (f. 35v), « *A nosso pe. S.Aug.* » (f. 40v) ; et dans le MM 240 se trouve le texte « *Canten alegres los Angeles belos. Viva Agostino repitan los eccos, los eccos.* » (f. 31) et enfin un hymne à Saint Augustin « *Himno de N.Pe. Sto.Augº* » (f. 34) où se trouve le texte « *Quae obscura prius erant, Nobis plana faciens: Tu de verbis Salvatoris, dulcem panem conficis & propinas potum vitae de Psalmorum nectare.* ».

[80] Le nom de saint Théotonio apparaît dans les titres de quelques œuvres et est également invoqué dans des textes littéraires. Dans le MM 238 se trouve le texte particulièrement évocateur « *O Beate Theotonio omnium corde & ore colende. O Patrone mirabilis Hispaniae Defensor Conimbricae: Ora pro populo interveni pro clero, intercede pro devoto faemineo sexu; sentiant omnes tuum solamen. Salva praesentem caternam tuae Sanctitati devotam & Sanctae Crucis Signo Signatam*. » (f. 24v-26) ; dans le MM 232 les exclamations « *Al campo sale Theotonio* » (f. 27) et « *Viva Theotonio* » (f. 33) ; dans le MM 233 se trouve le titre « *Pª Nosso Pe Sto. Theotº* » (f. 24v) ; dans le MM 236 le titre « *A nosso pe.S.Theotonio* » (f. 80v).

œuvres des *Cartapácios* invoquent également la sainte croix[81], relique vénérée par les chanoines réguliers et, bien évidemment, symbole primordial du monastère.

Dans la suite, nous présentons un tableau avec les caractéristiques générales des seize manuscrits qui composent la collection de Cartapácios de Coimbra, selon les entrées suivantes :

Cote :	La cote qui identifie le manuscrit, définie par la P-Cug ;
Nº Ct. :	Le numéro qui semble identifier le *Cartapácio*, généralement présent sur le premier folio d'un cahier ;
Inscription 1er folio :	Les éventuelles inscriptions sur le premier folio identifiant le manuscrit et/ou son contenu ;
Folios :	Le nombre de folios qui composent le manuscrit ou le cahier ;
Dates :	Les dates éventuellement présentes à l'intérieur du manuscrit, généralement associées aux titres d'œuvres destinées à des fêtes particulières ;
Format :	Le format du codex en centimètres ;
Auteurs :	Auteurs éventuellement identifiés, pour au moins une œuvre.

Tableau 1.2 - Caractéristiques générales des *Cartapácios* de Coimbra.

Cote	Nº Ct.	Inscription 1er folio	Folios	Dates	Format	Auteurs
MM 49	18	*Cartapácio 18.* *Vesporas A7* *A8 com vos de fora*	48	-	31,1x21,4	-
MM 50	-	*Cartapácio*	96	1647, 1648	31,1x21,4	-
MM 51	19	*Cartapácio 19* *Tem os Responsos do Natal*	49	*Natal 1649* (f. 2), *1649* (f. 6v), *Ascenção 1650* (f. 19v)	31,1x21,4	[D. Francisco de Sta Maria]
MM 227	3	*Seis cartapácios piquenos : e oito grandes.* (sic) *Giunil galan. Tonos e Chansonetas do Natal* *Cartapacio 3*	1-48	-	36x24	
	7	*do Natal.* *da Concepção.* *Cartapacio 7.*	49-72	Natal 1642 (f. 68v), 1645 (f. 71v)		-
MM 228	6	*Da Paschoa* *Psalmos Dixit Dnus a 4 Coros e a 2;* *e Chansonetas* *Cartapácio 6*	1-46	*Natal 1643* (f. 3v), *1644* (f. 6), *1645* (f. 33), *1645* (f. 33v), *Junho 1645* (f. 34), *Junho 1645* (f. 35), *Setembro 1645* (f. 38v), *6 outubro 1645* (f. 41v),	36x24	-
	4	*e Consertados.* *Missa a 10 vozes com*	47-86			-

[81] Dans le MM 228 se trouve le titre « *Pª a Cruz* » (f.38v) ; dans le MM 229 semble contenir le symbole dessiné de la sainte croix, dans le titre d'une œuvre pour huit voix (f. 17v) ; dans le MM 232 se trouvent les titres « *da Crus* » (f. 81v) et « *Romance pª a Crus* » (f. 85) ; dans le MM 236, le titre « *Romance a duo pª a Cruz* » (f. 152v) ; et enfin dans le MM 240 se trouve également le titre « *A Crus* » (f. 34v).

		violini *Cartapacio 4*				
MM 229	21	*21. Cartapacio de Tonos A7.*	47	*Março 1650* (f. 1), *1650* (f. 4)	32x21	-
MM 232	-	-	95	*Anno* [*1*]*651* (f. 23), *1651* (f. 23)	31,3x21	-
MM 233	-	-	46	Julh.1º 661 (f. 1), XV Novemb. 663 (f. 20),	32x21	-
MM 234	11	*Missa A9. tres coros.* *De N.Srª da Natividade.* *Cartapácio 11.* *La zagala mas hermosa.*	67	*Anno 1650* (f. 30), *8 de Setembro de 1646* (f. 36), *1647* (f. 15v)	32x21	-
MM 235	17	*Cartapácio 17*	48			-
MM 236	-	-	286	*Natal de* [*1*]*651* (f. 1), *Natal* [*1*]*652*	31,3x21,0	D.João de Sta.Maria, D.Gabriel de S.João, D.Fernando de São Joseph, F.Antonio da Madre de Deus, D.Theotonio da Acenção, De Morales
MM 237	-	-	82	[*1*]*654* (f. 15v)	32x21	-
MM 238	14	*Chansonetas do Natal.* *Cartapacio 14.* *O Beate Theotoni Soneto A3* *En la corte de las flores.* *Credidi A4*	44	*1645* (f. 1), *1645* (f. 2v), *1645* (f. 6), *Natal* [*1*]*646* (f. 38v)		-
MM 239	10	*Cartapacio 10.* *Chansoneta e Psalmos.*	1-48	*Natal. Anno de* [*1*]*646* (f. 4v)	32x22	-
	13	*Cartapacio 13*	49-99	*Pª Natal de* [*1*]*647* (f. 79)		
MM 240	15	*Chansonetas do Natal.* *Cartapacio 15.* *Cansonetas do Natal & Hjmno de nosso Padre* [Sto. Augº]. *Dom Gabriel De S.João*	48	*Natal 1645* (f. 1), *Natal* [*1*]*647* (f. 42v)		Dom Gabriel De S.João
MM 243	-	-		*Natal* [*1*]*648* (f. 1)		D.Gabriel de S.João

1.4. Histoire récente de la source

En 1834, à la suite de la victoire des libéraux sur les absolutistes mettant fin à la guerre civile portugaise (1828-1834), le pouvoir économique et social du clergé est détruit définitivement, étant considéré comme excessif par les nouvelles forces politiques. Ainsi, par décret publié au 30 mai 1834, sont déclarés fermés tous les couvents, monastères et toutes autres maisons des ordres religieux. Leurs produits sont sécularisés et incorporés au Trésor national[82]. Par conséquent, le contenu de toutes les collections monastiques a été réparti sur plusieurs bibliothèques et collections privées, sans compter la quantité de sources qui ont été ravagées et pillées à la suite du décret. C'est vraisemblablement à ce moment-là que la collection des *Cartapácios* a été disséminée dans la ville de Coimbra. Entre 1834 et 1937, trois *cartapácios* ont sûrement rejoint les fonds de la bibliothèque de l'Université de la ville. Ils se trouvent en effet catalogués en 1937, lors du premier inventaire moderne des sources musicales de la P-Cug, manuscrites et imprimées, réalisé par les bibliothécaires António Augusto Ferreira da Cruz et Carlos Ferreira Pimentel[83]. Ces trois *cartapácios* sont ceux dont les numéros attribués dans le catalogue de la P-Cug sont les moins élevés : MM 49, MM 50 et MM 51. Arrivant à l'Université, ils sont alors sûrement conservés au sous-sol de la bibliothèque[84], où, à l'origine, fonctionne la prison universitaire. Si d'un côté ces trois manuscrits sont ceux qui ont le plus tôt été sauvegardés à la P-Cug, ce sont aussi ceux qui portent le plus de taches d'humidité probablement provoquées par leur conservation dans l'ancienne prison universitaire, peut-être pendant près de cent ans.

Avant 1950, Mário de Sampayo Ribeiro, probablement avec l'aide de Manuel Joaquim, a pu localiser plusieurs manuscrits, dont treize appartenant aux *Cartapácios*. Tout d'abord à Coimbra et puis disséminés par des mains privées entre Porto et Águeda, ces manuscrits ont enfin été acheminés vers la P-Cug. Ceux-ci sont les manuscrits portant des numéros de cote plus élevés :

[82] [Oliveira, 1940].

[83] António Augusto Ferreira da Cruz et Carlos Ferreira Pimentel (préface de Macário Santiago Kastner), *Inventário dos inéditos e impressos musicais (subsídios para um catálogo)*, Coimbra, Oficinas Atlântida, 1937. Il faut bien noter que cet inventaire ne comporte que 70 sources musicales manuscrites, très probablement celles réunies à la P-Cug à ce moment là. Tout autre manuscrit portant une cote supérieure à 70 est donc vraisemblablement entré dans les collections de la bibliothèque après 1937. L'insuffisance de connaissances musicologiques et liturgiques des deux bibliothécaires donne lieu à plusieurs malentendus lors de la consultation de cet inventaire qui s'avère ainsi peu efficient.

[84] La bibliothèque de l'Université fonctionne au XIXe siècle dans le bâtiment construit à cet effet, entre 1717 et 1728, par ordre du Roi D. João V sur la Cour des Écoles, et ceci jusqu'en 1962. À cette date on inaugure le nouveau bâtiment qui contient la P-Cug actuelle et où sont conservés les *Cartapácios* de nos jours.

MM 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243[85]. Cet effort admirable a permis de regrouper dans le même fond cette collection qui, quoique très probablement incomplète, nous donne accès à ces riches sources musicales. Grâce à cette entreprise providentielle, nous pouvons aujourd'hui œuvrer pour une meilleure connaissance du patrimoine musical portugais, tant au niveau local qu'international[86].

Comme annoncé plus haut, la première référence historiographique du MM 51 se trouve dans l'inventaire des sources musicales de la P-Cug préparé par Ferreira da Cruz et Ferreira Pimentel en 1937. Dans les années 1960, Manuel Joaquim élabore un nouvel inventaire détaillé du manuscrit dans les *Fichas Verdes* et, en 1961, fait également référence au MM 51 dans l'étude qui accompagne l'édition d'œuvres sacrées d'Estêvão Lopes Morago dans le volume IV de la collection *Portugaliae Musicae* de la Fondation Calouste Gulbenkian[87]. À l'intérieur de ce volume se trouve, comme dans le manuscrit ici étudié[88], un recueil complet de huit Répons de Noël. En 1981, est publiée la monographie, déjà mentionée, d'Ernesto Pinho sur l'activité musicale à *Santa Cruz* de Coimbra aux XVIe et XVIIe siècles, où sont cités à plusieurs reprises les *Cartapácios*[89].

En 1986, Bernadette Nelson cite le MM 51 dans sa thèse doctorale comme un manuscrit de musique vocale avec accompagnement instrumental[90]. La référence à l'accompagnement instrumental est surtout relative à la présence presque généralisée de *guião*[91]. En outre, Nelson fait une référence particulière à l'œuvre « *Ascendo ad patrem meum* », qui est commentée comme un exemple de musique vocale avec accompagnement instrumental[92], et à la « *Regina caeli* » qui suit, comme étant une œuvre qui combine deux styles vocaux : polyphonie et

[85] Ces manuscrits furent acquis par Sampayo Ribeiro, à travers le mécénat de *Cerâmicas Alleluia*, pour ensuite constituer l'objet d'un don à la P-Cug. Voir [Estudante, 2017 (à paraître)].
[86] Aujourd'hui, seules 86 sources de la P-Cug sont déclarées dans le RISM, dont aucune manuscrite et donc aucun *cartapácio*. Voir [Lemos, 1980].
[87] [Joaquim, 1961], p. 97.
[88] Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).
[89] [Pinho, 1981]. Le MM 51 est cité seulement dans la page 236 sans plus de détails. Voir « 1.2. Le contexte historiographique » (vol. 1, p. 26).
[90] [Nelson, 1986], p. 569. Bernadette Nelson présente le manuscrit comme étant composé d'œuvres à quatre et huit voix (« *Open score (a4-a8)* »), sans faire référence aux œuvres ni sections en solo, à deux voix et à trois voix.
[91] *Guião* est la désignation portugaise de la partie de basse générale instrumentale.
[92] Paulo Estudante y fait également référence : [Estudante, 2007], p. 311, 315.

monodie accompagnée[93]. Nelson ne fait pourtant pas la remarque que ce procédé est fréquent au sein du *cartapácio*, comme nous le verrons.

Enfin en 2013, José Abreu fait également référence au MM 51 dans son texte de présentation de l'édition des huit Répons de Noël à quatre voix de Duarte Lobo (c. 1565-1646) qui est le premier volume de la récente collection d'éditions musicales « Mundos e Fundos » de l'Université de Coimbra. Cette référence mentionne la présence d'une collection complète anonyme de huit Répons de Noël à huit voix avec *guião* dans le MM 51[94].

À notre connaissance, aucune édition critique complète ou partielle de la musique du MM 51 n'a jamais été élaborée[95].

[93] « *There is a setting of the responsory « Ascendo ad patrem meum » (CBGU MM.51 ff.33-33v), dating from about the mid-seventeenth century, which is an example of this type music for voice and instrumental accompaniment. Immediately following this responsory in the same manuscript is a setting of the antiphon 'Regina caeli' which combines both vocal styles (ibid., ff.33v-4v).* »: [Nelson, 1986], p. 144.

[94] [Abreu, 2013], p. xx.

[95] Il semble que la seule transcription moderne d'une œuvre présente dans le MM 51 soit le motet « 1. *Exultemus et laetemur* », élaborée par Pedro Miranda toutefois d'après sa concordance dans la source P-Cug MM 53, f. 45v-46. Cette œuvre a été enregistrée par l'ensemble vocal Ança-Ble dans un disque compact qui accompagne les publications du congrès international « Retórica e teatro : a palavra em acção », Universidade do Porto/Centro de Estudos Clássicos e humanísticos da Universidade de Coimbra, [Pereira & Várzeas (coord.), 2010].

1.5. L'étude codicologique

La source primaire de notre travail est conservée aux archives des manuscrits réservés de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug) au Portugal, sous la cote d'identification MM 51. Le contenu est composé de musique polyphonique, sur texte latin et sur texte vernaculaire en castillan, intégralement anonyme. La seule exception est la première œuvre (f. 1-2) qui a pu être attribuée à D. Francisco de Santa Maria (†1597) grâce à une concordance[96]. Au folio [0] est présent le titre « *Cartapacio .19. tem os Responsos do Natal.* » (« Cartapacio 19. Contient les Répons de Noël »).

Les dates trouvées dans la source – 1649 (f. 2 et f. 6v) et 1650 (f. 19v et f. 35) – ne précisent pas si cela concerne la date de copie (voire composition) ou la date de destination de son interprétation[97]. Ces deux dates sont bien postérieures au seul auteur identifié et aux résultats de l'étude du papier, plus loin.

Le type de support est un codex avec couverture en parchemin, possiblement du XVIe siècle, avec une couture à plat. Une sorte de patte de fermoir, toujours en parchemin, est collée à la couverture. Cette dernière garde des inscriptions manuscrites en caractères gothiques. Au vu des espacements, il s'agit probablement d'un texte qui visait à recevoir de la musique, éventuellement en plain-chant, qui n'a toutefois jamais été notée. À l'extérieur se trouve inscrit le texte suivant :

> *Iesu saluator seculi: redẽ*
> *ptis opesub ueni: et pia dei*
> *ge nitrix: salute polceme*
> *seris:*
> *Exultet celũ laudibus:*

Dans une autre calligraphie, vraisemblablement plus tardive et probablement contemporaine du codex, se trouvent, également à l'extérieur de la couverture, le chiffre 11 à deux reprises et une rubrique non identifiée.

[96] P-Cug MM 53, f. 45v-46.

[97] En ce qui concerne le MM 51, nous privilégions la dernière hypothèse car les dates se trouvent toujours associées à une fête liturgique précise : Noël de 1649 (f. 2 et f. 6v) ; Ascension de 1650 (f. 19v et f. 35). Il reste à voir s'il est ainsi pour les autres *Cartapácios*.

À l'intérieur se trouve le texte suivant :

e benignus scander coel

Christe redẽptor

beate sẽper vir ginis: pla-

catus sčtis precibus.

Dans la patte de fermoir, se trouve une autre inscription manuscrite en caractères gothiques. Ici le texte est mis en musique avec du plain-chant mesuré en notation blanche. À l'extérieur se trouvent des inscriptions tronquées et à l'intérieur les inscriptions suivantes :

Alius

hymnus

Te victa liberat *ad mat.* *Nocte*

Les dimensions de la couverture sont identiques à celles des folios : 311 mm de hauteur (verticale) et 214 mm de largeur (horizontale).

Le codex est structuré comme un seul cahier de 25 *bifolios*, la moitié droite du premier *bifolio* étant collée partiellement à la couverture en parchemin. Comme en témoigne l'étude des filigranes, le codex est composé d'un seul type de papier entre les folios 1 et 49, et d'un deuxième papier qui est le premier *bifolio* et qui sert d'avant-couverture. Dans ce papier, des folios [0] et [50], la distance entre pontuseaux est de 26,6 mm et la distance entre l'extrémité du papier et le premier pontuseau est de 7 mm approximativement. Dans tous les autres *bifolios* qui composent le codex (f. 1-49) le papier présente une distance entre pontuseaux de 25 mm invariablement. La distance entre l'extrémité du papier et le premier pontuseau est de 30 mm approximativement. Les distances entre vergeurs est d'approximativement 1 mm dans les deux types de papier (f. 1-49 ; f. [0] et f. [50]).

Dans tous les folios, sauf le premier et le dernier (première feuille), le papier a été préparé au préalable pour de la musique avec douze portées en pentagramme. Chaque portée a approximativement 12 mm de hauteur et présente à son intérieur une distance régulière de 3 mm entre chaque ligne. Les douze portées sont organisées en trois systèmes de quatre portées (voir tableau de mesures). D'une manière générale, la distance entre les systèmes est de 14 mm approximativement, et la distance entre les portées à l'intérieur du même système est d'environ 10 mm. Le tracé des portées est présent dans tous les folios avec la même encre noire. La présence de petites marques de trous à approximativement 10 mm de l'extrémité du papier

témoigne d'un processus de tracé des portées grâce à un *rastrum* de cinq pointes. La variabilité des distances inter-portées témoigne d'un seul *rastrum* de cinq pointes et éloigne l'hypothèse d'un ensemble de quatre peignes pour le dessin intégral de chaque système (voir tableau de mesures). L'empreinte totale des douze portées est approximativement 268 mm x 185 mm.

Plusieurs portées sont dessinées de manière oblique ce qui amène des mesures inter-portées différentes dans les deux extrémités (gauche et droite). Dans le tableau de mesures suivant, toutes les mesures (mm) sont prises au centre de la page. Les valeurs en gras sont, de haut en bas : la distance entre la limite supérieure du papier et le premier système (ou première portée) ; la distance entre le premier système et le deuxième système ; la distance entre le deuxième système et le troisième système ; la distance entre le troisième système (dernière portée) et la limite inférieure du papier. Les valeurs qui ne sont pas en gras sont les distances entre portées à l'intérieur des systèmes.

Tableau 1.3 - Distances inter-portées et entre les portées et les limites des folios du MM 51.

Folio	**f. 1**	**f. 5**	**f. 10**	**f. 15**	**f. 20**	**f. 25**	**f. 30**	**f. 35**	**f. 40**	**f. 45**	**f. 49**	**Moyenne**
Dist. lim. sup. – 1er syst.	**23**	**20,5**	**24**	**21**	**22**	**23**	**23**	**24**	**22**	**22**	**22,5**	**22,5**
Dist. entre portées	11	11,5	11	11	12	9	11	10	11,5	12,5	11	11
Dist. entre portées	10,5	10,5	11	11	9	11,5	10,5	11,5	11	10,5	10	10,5
Dist. entre portées	11,5	10,5	11	9,5	11	11,5	10,5	9,5	10	10	9,5	10,5
Dist. 1er syst. – 2e syst.	**13,5**	**14,5**	**14**	**14,5**	**13**	**14**	**15**	**14,5**	**14,5**	**14,5**	**17**	**14,5**
Dist. entre portées	10,5	10	11	10,5	12,5	12	10	10,5	10,5	10	9,5	10,5
Dist. entre portées	10,5	11	11	10,5	10	11	9,5	10,5	10	10	11	10,5
Dist. entre portées	11	10	8,5	9,5	9,5	8,5	10	9,5	10,5	10,5	9	9,5
Dist. 2e syst. – 3e syst.	**14**	**15,5**	**14**	**15**	**14,5**	**14,5**	**15,5**	**15**	**15**	**14**	**15,5**	**15**
Dist. entre portées	13	10,5	11,5	10	10,5	9,5	9,5	9,5	10	10,5	10,5	10,5
Dist. entre portées	9,5	12	10,5	10	10,5	10	10	9,5	9,5	10	11	10
Dist. entre portées	11,5	10,5	9,5	11,5	8,5	10,5	9	10	8	10	9	10
Dist. 3e syst. – lim. inf.	**16,5**	**18,5**	**19**	**19**	**21,5**	**19**	**19**	**18**	**18**	**18**	**17**	**18,5**

Le matériau du support est un papier *in folio*. Les dimensions du *bifolio* sont 311mm x 428mm. Tous les *bifolios* présentent le même filigrane sauf le premier (premier et dernier *folios*). La disposition des filigranes dans chaque *bifolio* est centrale au *folio* selon le tableau ci-dessous.

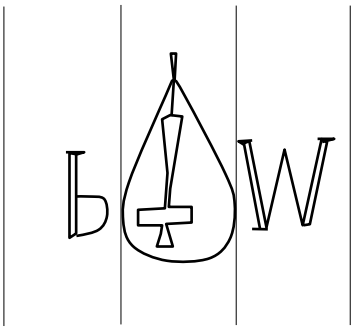
Tableau 1.4 - Disposition des filigranes dans les folios du MM 51.

Folio	Filigrane	Filigrane	Folio
[0]		(⚮) ↓	[50]
1	P (†) M ↓i *		49
2	P (†) M ↓i *		48
3	P (†) M ↓i +		47
4	P (†) M ↓i *		46
5		P (†) M +	45
6	P (†) M ↓i *		43
7	P (†) M ↓i *		42
8	P (†) M ↓i *		41
9	P (†) M ↓i *		40
10	P (†) M ↓i *		39
11		P (†) M +	38
12	P (†) M ↓i *		37
13	P (†) M ↓i *		36
14		P (†) M +	35
15	P (†) M ↓i +		34
16		P (†) M +	33
17		P (†) M +	32
18		P (†) M +	31
19		P (†) M +	30
20		P (†) M +	29
21	P (†) M ↓i +		28
22		P (†) M +	27
23	P (†) M ↓i *		26
24	P (†) M ↓i *		25

Le tableau précédent est établi selon les conventions suivantes :

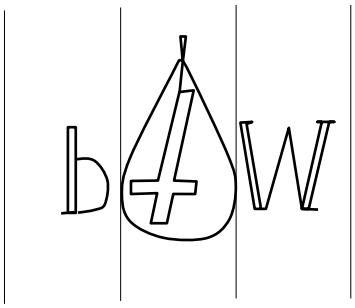
P (†) M ↓i *

Filigrane inversé verticalement et horizontalement ; bras vertical de la croix déformé. Dimensions (mm) : croix 27x14 ; écu 36x25 ; total 36x56.



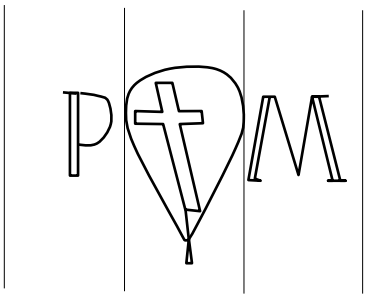
P (†) M ↓i +

Filigrane inversé verticalement et horizontalement ; bras vertical de la croix non déformé. Dimensions (mm) : croix 27x14 ; écu 36x25 ; total 36x56.



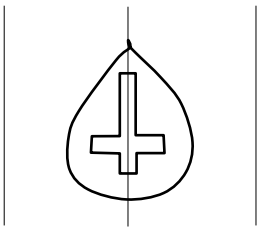
P (†) M +

Filigrane correct ; bras de la croix non déformé. Dimensions (mm) : croix 27x14 ; écu 36x25 ; total 36x56.



(╬) ↓

Filigrane unique dans le manuscrit ; inversé verticalement ; croix bien dessinée. Dimensions (mm) : croix 23x17 ; écu 30x27 ; total 30x27.



Dans le recueil de [Briquet, 1907] se trouvent six filigranes similaires (5680, 5684, 5688, 5690, 5703, 5704) auxquelles est attribuée une provenance génoise[98]. Dans des recueils portugais l'on trouve également des filigranes comparables associés à des œuvres de la fin du XVIe siècle et jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Arnaldo Faria de Ataíde e Melo montre dans son ouvrage (1926) l'annonce d'une croix latine inscrite dans un écu pointu retrouvée dans une édition de 1621 à Lisbonne[99]. Dans les ouvrages de João Amaral (1949, 1950, 1952, 1954) se trouvent encore plusieurs filigranes semblables datés de la fin du XVIe siècle[100]. Enfin dans le recueil de Maria José Ferreira dos Santos (2015), figure aussi une croix latine inscrite dans un écu pointu (décrit comme un cœur) datée de 1648[101], donc pratiquement contemporaine du MM 51.

L'encre utilisée dans la totalité du manuscrit est le plus vraisemblablement ferro-gallique. Cette encre noire, typique du scriptorium monastique, est composée de tannins végétaux et de sels métalliques, origine de sa corrosivité caractéristique. Cela explique les dégradations[102] irréversibles du papier provoquées par l'attaque chimique de l'encre avec le temps.

Le manuscrit indique la numération des *folios* avec de l'encre noir au coin supérieur droit des *rectos*. Cette numération semble être contemporaine de l'inscription de la musique et toujours de la même main et. Entre les folios 43 et 45 il y a un saut probablement provoqué par un oubli du calligraphe. Un seul calligraphe a visiblement œuvré dans la totalité du codex, tant pour la calligraphie musicale que pour la calligraphie littéraire et les indications extra-musicales. L'inscription au f. [0] « *tem os Responsos do Notal* » (« contient les Répons de Noël ») est également de la même main. Aucune décoration ni enluminure ne sont présentes dans la

[98] « […] Un dernier groupe très nombreux (5677 à 5704) est celui de la croix latine (parfois grecque) inscrite dans un cercle ou dans un écu et accompagnée de lettres alphabétiques, initiales des papetiers. La plupart de ces marques sont de provenance génoise, ce sont celles où la croix est dans un écu et dont les lettres sont généralement formées par un trait simple ; les autres, celles où les lettres sont dessinées par un trait double et dont la croix est inscrite dans un cercle, appartiennent plutôt à la France » : [Briquet, 1907], vol. II, p. 332.

[99] « 122 – Escudo pontiagudo tendo no campo uma cruz alta. – *Sermão que fez o P. Andrade Gomez*. Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1621 » : [Ataíde e Melo, 1926].

[100] João Amaral, "Algumas marcas de água de papéis dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII", *Beira Alta*, Viseu: Junta de Província, vol. VIII (1949), p. 19-59, p. 443-478 ; vol. IX (1950), p. 103-136, p. 252-278 ; vol. XI (1952), p. 113-154 ; vol. XIII (1954), p. 185-216.

[101] [Santos, 2015], référence : MJ 982, symboles religieux ou magiques, croix latine, (contour simple, dans un cœur), 1648, feuille (haut x larg): 417 mm x 304 mm, filigrane (alt x larg): 37 mm x 23 mm (*Treslado de verba do livro da Receita Ale, M 90, nº 1863ANTT1s/registo1 folha solta*).

[102] La totalité des lacunes dans la source, perturbant plus ou moins directement la lecture du texte musical ou du texte littéraire, est relevée et présentée dans chaque apparat critique (vol. 2) aux tableaux « Observations sur la source ».

totalité du cahier à l'exception des quelques majuscules légèrement décorées sur la couverture en parchemin.

En ce qui concerne le type notationnel, la totalité de la musique inscrite dans le codex se trouve en partition (*open score*). Toutes les œuvres sont anonymes et en source unique (*unicae*), à l'exception de la première œuvre du manuscrit pour laquelle existe une concordance avec un motet de Dom Francisco de Santa Maria (†1597), comme annoncé plus haut.

PREMIÈRE PARTIE

Vers la fonction du contenu

Dans la présente partie nous découvrons tout d'abord que l'unité codicologique particulièrement homogène du MM 51 comporte en effet un contenu musical assez hétérogène et exclusivement vocal. Le manuscrit offre une vaste gamme de genres, latins et vernaculaires, répartis et destinés à divers contextes liturgiques. En outre, aucune séparation n'est présente dans le support entre les textes latins et vernaculaires. Et les deux catégories utilisent les mêmes procédés compositionnels et les mêmes effectifs. À cet égard, le MM 51 semble, de toute évidence, être un juste représentant des *Cartapácios* de Coimbra.

L'étude de chaque genre inséré dans son contexte liturgique nous apporte un éclairage sur la fonction primaire du contenu musical de ce manuscrit.

Chapitre 2

Le contenu musical

2.1. L'inventaire

Le MM 51 présente un total de vingt-sept œuvres vocales : vingt et une en latin et six en castillan. Malgré le fait que le nombre d'œuvres latines soit bien supérieur à celui des œuvres en castillan, la quantité de musique dans chacune de ces deux catégories n'est pas autant éloignée[1]. Dans la musique écrite en latin, le MM 51 contient douze œuvres destinées à Noël (un motet pour le jour de Noël, deux calendas de Noël, huit réponds pour le Matines et un hymne), cinq œuvres pour l'Ascension (un hymne, trois psaumes et un répons bref), deux psaumes pour le *Corpus Christi*, une leçon pour l'office des morts et une antienne mariale. Dans la catégorie de la musique en langue vernaculaire se trouvent dans le MM 51 deux œuvres pour l'Ascension (dont le « 25. *Que Ave de plumaje blanco es esta* » qui présente ce renseignement explicitement dans le titre « *Pª a Ascenção* »), une qui semble être destinée aux fêtes de la Nativité, deux vraisemblablement destinées au *Corpus Christi*, et enfin une seule œuvre sans aucun contexte liturgique explicite (« 4. *Al son que los christales* »).

Dans le tableau ci-dessous, nous présentons l'énumération des contenus musicaux du MM 51 selon les entrées suivantes : Nº (numéro attribué à l'œuvre dans l'édition) ; Titre (titre attribué

[1] La musique latine présente un total de 1745 semibrèves, tandis que la musique vernaculaire en castillan se développe dans un total de 1056 semibrèves.

dans l'édition, essentiellement d'après l'incipit textuel) ; Description et contexte (fête et office du calendrier liturgique auxquels l'œuvre est destinée et le genre) ; Voix (nombre de voix polyphoniques et indication d'accompagnement ou pas de *guião* : « *G* »[2]) ; Folios (indication des folios du MM 51 qui comportent l'œuvre).

Tableau 2.1 – Inventaire simple du contenu musical du P-Cug MM 51.

Nº	Titre	Contexte liturgique	Genre	Voix	Folios
1.	*Exultemus et laetemur*	Jour de Noël	Motet	4	1-2
2.	*Octavo Calenda Januarii*	Office de Prime de Noël	Calenda	8	2-3
3.	*Octavo Calenda Januarii*	Office de Prime de Noël	Calenda	1+*G*	2v-6
4.	*Al son que los christales*	?	[*Vilancico*]	4	3v-4
5.	*Responde mihi*	Office des morts, 4e Leçon	Leçon	4	4v-6
6.	*Hodie nobis caelorum Rex*	Matines de Noël, 1er Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	6v-7
7.	*Hodie nobis de caelum*	Matines de Noël, 2e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	7-7v
8.	*Quem vidistis pastores*	Matines de Noël, 3e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	8-8v
9.	*O magnum misterium*	Matines de Noël, 4e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	8v-9v
10.	*Beata Dei genitrix*	Matines de Noël, 5e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	9v-10
11.	*Sancta et inmaculata*	Matines de Noël, 6e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	10v-11
12.	*Beata viscera*	Matines de Noël, 7e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	11-12
13.	*Verbum Caro*	Matines de Noël, 8e Répons	Répons	8+*G*, 4+*G*	11v-12v
14.	*Christe redemptor omnium*	Matines (ou Vêpres) de Noël	Hymne	8+*G*	13-15
15.	*De peña en peña las ondas*[3]	[Noël ?]	*Tono* [ou *Vilancico*]	3	20v, 21v-22
				4	12v-13
				1+*G*	15v
				8+*G*	15v-19
16.	*Sale alumbrando a la tierra*	[*Corpus Christi*]	[*Vilancico*]	4+*G*	16-18v
17.	*Ai amores, Ai mi Dios*	[*Corpus Christi*]	[*Vilancico*]	2+*G*	13v-15, 18v-20
18.	*Rerum Deus tenax vigor*	None [de l'Ascension]	Hymne	8+*G*	19v-20

[2] *G* = *Guião* : partie de basse générale instrumentale (voir « 8.2. Écriture du *Guião* », vol. 1, p. 286).
[3] Ce *tono* présente de multiples versions étudiées dans le corps de la thèse. Voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157) et l'apparat critique de « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

19.	*Mirabilia testimonia tua*	None [de l'Ascension], 1er Psaume	Psaume	8+*G*	20-23
20.	*Clamavi in toto corde meo*	None [de l'Ascension], 2e Psaume	Psaume	8+*G*	23v-31
21.	*Principes persecuti*	None [de l'Ascension], 3e Psaume	Psaume	8+*G*	31v-32v
22.	*Ascendo ad Patrem meum*	None de l'Ascension	Répons bref	4	33-33v
23.	*Regina Caeli*	[Complies ou fêtes mariales]	Antienne mariale	8+*G*	33v-34v
24.	*Oy que los Cielos se alegran*	[Ascension]	[*Vilancico*]	8, 1+*G*	34-35, 39v-41
25.	*Que Ave del plumaje blanco*	Ascension	[*Vilancico*]	8+*G*, 1+*G*	35-39
26.	*Credidi*	1ères Vêpres du *Corpus Christi*, 3e Ps.	Psaume	8+*G*	41v-46
27.	*Beati omnes*	1ères Vêpres du *Corpus Christi*, 4e Ps.	Psaume	8+*G*	46v-49v

2.2. Effectifs et combinaisons de voix

Le manuscrit MM 51 contient principalement de la musique écrite pour huit parties vocales[4]. Parmi les 96 pages du manuscrit[5], 87 pages comportent de la musique pour huit voix. Et parmi les 27 œuvres comprises dans le manuscrit, 20 sont écrites pour ce dispositif, dans au moins une section, desquelles seules trois ne présentent pas de *guião*. Cet effectif à huit voix est invariablement organisé en double chœur et, la quasi-totalité, pour une combinaison SSAT-SATB, ce qui contribue à l'unité formelle et stylistique du *cartapácio*.

Dans les portées restantes se trouve, cependant, une grande variété d'effectifs différents : solo avec *guião* ; duo avec *guião* ; à trois voix ; à quatre voix avec et sans *guião* (une étant possiblement avec l'accompagnement de trois instruments obligés). Le tableau suivant présente les œuvres qui composent le manuscrit, organisées selon l'effectif et avec l'indication de la quantité d'œuvres et du genre.

Tableau 2.2 - Distribution des effectifs au sein du MM 51.

Effectif		**Quantité**	**Langue**	**Genre**
Polychoral	A8	9	Latin	5 Psaumes, 2 Hymnes, 1 Calenda, 1 Antienne
	A8 (et A4)[6]	8		Répons de Noël
	A8 et solo	2	Castillan	*Vilancicos*
	A8 et solo, A4, A3[7]	1		*Tono* [ou *Vilancico*]
A4		5	Latin	1 Motet, 1 Leçon de défunts, 1 Répons bref
			Castillan	2 *Vilancicos*
Duo		1	Castillan	*Vilancico*
Solo		1	Latin	Calenda

Le traitement de la polychoralité[8] offre une grande diversité. Nous détachons deux groupes principaux : dix-sept pièces entièrement en effectif à huit voix, sur des textes latins ; et trois pièces à huit voix avec des sections en solo de *tiple* avec *guião*, sur des textes vernaculaires.

[4] Voir également « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).
[5] Il y a une faute dans la numération originale des folios. Le cahier contient 48 folios (et donc bien 96 pages) et non pas 49.
[6] Les sections des versets et doxologie sont à quatre voix.
[7] Nous considérons dans cette organisation l'effectif le plus grand de cette œuvre, qui présente également des versions à trois et à quatre voix.
[8] Pour une définition et caractérisation de « polychoralité » dans le contexte du présent travail, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

Parmi les œuvres latines, neuf sont écrites intégralement à huit voix et avec des passages solistes. Dans les huit répons de Noël, également à huit voix, les versets et la doxologie sont pourtant invariablement à quatre voix[9]. Parmi les trois pièces polychorales vernaculaires, « 15. *De peña en peña las ondas* » offre plusieurs versions avec des effectifs variés : des variantes à trois voix, à quatre voix, à huit voix et un segment en solo avec *guião*[10]. Par ailleurs, cinq pièces sont écrites pour quatre voix, principalement dans la combinaison SSAT, partagées entre le latin et le vernaculaire. Il existe un seul cas d'une œuvre vernaculaire pour deux *tiples* avec *guião*. Enfin, le manuscrit présente encore le cas très particulier et unique dans les *cartapácios,* ainsi que dans les sources ibériques en général, d'une calenda pour *tiple* solo ornée avec *guião*, « 3. *Octavo calenda Januarii* ».

Effectifs à huit voix (*A8*)

Comme nous l'avons vu avant, la majorité des œuvres du MM 51 est en double chœur et destinée à une fonction liturgique précise. Cette disposition polychorale est invariablement réservée, dans ce contexte, aux fêtes majeures du calendrier liturgique, ce qui est le cas du MM 51 présentant concrètement de la musique pour trois fêtes majeures : Noël, Ascension et *Corpus Christi*. Pour une lecture de l'utilisation du langage polychoral au sein de l'environnement musical sacré portugais du milieu du XVIIe siècle, une source incontournable demeure, sans doute, le catalogue publié en 1649 par le Roi Dom João IV (1604-1656)[11] de la Bibliothèque Royale à Lisbonne[12]. Dom João IV est, en effet, un grand mélomane et un collectionneur passionné de musique. Élargissant la bibliothèque ducale de son père et de son grand-père, il créa la plus grande bibliothèque de musique en Europe de son temps, avec environ deux mille volumes imprimés et quatre mille œuvres manuscrites[13]. À la suite de la restauration de l'indépendance de Castille en 1640, la grande bibliothèque est déménagée de Vila Viçosa à

[9] Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).
[10] Voir l'apparat critique de « 15. *De pena en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).
[11] Né à Vila Viçosa, Dom João est nommé Duque de Bragança, huitième de son nom, à la mort de son père en 1630. En 1640, à la suite de la restauration de l'indépendance de Castille, il est acclamé Roi du Portugal. Pour plus d'informations biographiques, voir [Freire Costa & Soares da Cunha, 2006].
[12] Plusieurs études ont été réalisées sur ce catalogue depuis la fin du XIXe siècle. Tout d'abord Joaquim de Vasconcellos publie un essai critique en 1873 (voir [Vasconcellos, 1873]) et une transcription diplomatique en 1874 (voir [Vasconcellos, 1874]. Sousa Viterbo publie également une étude en 1900 (Voir Francisco Marques de Sousa Viterbo, *A livraria de música de D. João IV e o seu Index*, Lisboa, 1900) et en 1967 Sampayo Ribeiro l'a fait paraître en facsimilé: voir [Sampayo Ribeiro, 1967]. Vieira Nery a dédié sa thèse de doctorat, soutenue en 1990, aux sources musicales manuscrites mentionnées dans le catalogue : voir [Nery, 1990]. Et enfin, José Abreu a présenté, dans sa thèse de doctorat, une étude des sources liturgiques polychorales manuscrites présentes dans l'*Index* : voir [Abreu, 2002], p. 48-56.
[13] [Abreu, 2002], p. 48.

Lisbonne, où elle sera totalement détruite par le tremblement de terre et l'incendie de 1755. Son catalogue, dit *Index*[14], donne un aperçu de la richesse musicale qui s'y trouvait conservée. Néanmoins, seulement la première partie de l'*Index* nous est parvenue et, malheureusement, il ne subsiste rien des autres parties restantes du catalogue. Malgré la perte d'un patrimoine musical monumental, cet *Index* fournit des informations précieuses sur le répertoire connu de sa Majesté et de son entourage, et ceci au moment exact où le manuscrit MM 51 est composé.

En ce qui concerne les œuvres liturgiques en langage polychoral, José Abreu[15] remarque que les seules œuvres imprimées d'origine portugaise sont celles de Francisco Garro[16] (1556- c.1623) et de Duarte Lobo[17] (c. 1565-1646). La majorité des sources imprimées sont, en effet, extra-ibériques et, selon Vieira Nery[18], ne représentent point la pratique musicale ni à la cour ni dans les chapelles portugaises, ces éditions ayant été acquises essentiellement à des fins de collectionnisme. En revanche, les nombreuses œuvres manuscrites cataloguées sont surtout celles de compositeurs travaillant dans la péninsule, ce qui témoigne de la préférence de Dom João IV pour les principaux compositeurs employés dans les cathédrales portugaises et espagnoles. Puisque la musique sacrée manuscrite cataloguée dans l'*Index* est en majorité polychorale et est principalement l'œuvre de compositeurs ibériques, cela témoigne de la vogue du langage polychoral dans la péninsule[19]. Ceci inscrit la musique du manuscrit MM 51, quasi-totalement en double chœur, pleinement dans le goût ibérique et européen. En outre, la

---

[14] *Primeira Parte do Index da Livraria de Música do Muyto Alto e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor*, Lisbonne, Paulo Craesbeeck, 1649.

[15] [Abreu, 2002], p. 49-55. L'étude de José Abreu se concentre sur la musique latine et ne considère pas les *Vilancicos* ou *Tonos*, genre très populaire et bien représenté dans la bibliothèque de Dom João IV (voir « 4.9. *Vilancicos* e *Tonos* », vol. 1, p. 157).

[16] D'origine espagnole, Francisco Garro travaille au Portugal de 1592 jusqu'à sa mort dans la fonction de *Mestre da Capela Real* du Roi Filipe II d'Espagne (Filipe I du Portugal). Un recueil de son œuvre est publié à Lisbonne en 1609 : *Francisci Garri Natione Navarri ; Nunc in regia capella olisiponensi capellani, et in eadem musices praefecti opera aliquot : Ad Philippum Tertium Hispaniarum Regem, secundi Lusitaniae. Missa quatuor, octonis vocibus três, & una duodenis. Defunctorum lectiones três, octonis vocibus. Tria Alleluia, octonis etiam vocibus…*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1609.

[17] Le recueil déjà mentionné de Duarte Lobo (voir « 4.1. Répons de Noël », vol. 1, p. 83), maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne entre au moins 1594 et 1639, a été imprimé à Anvers en 1602 : *Eduardi Lupi Lusitani civis olisiponensis,* […] *Opuscula :…,* Anvers, Officina Plantiniana, 1602.

[18] « […] *the acquisition of printed materials for the Royal Library follow the simple principle of buying everything that was available in the market that did not already exist in the collection, regardless of the actual nature of the music thus acquired. As any wealthy collector genuinely found of his subject, the King simple wanted to own everything that was published in the field* […] » : [Nery, 1990], p.vi-vii.

[19] Sur un total de 951 œuvres sacrées dans l'*Index*, 598 sont polychorales. Voir [Abreu, 2002], p. 50-52 ; voir [Nery, 1990], p. 794.
Les œuvres latines de Mateo Romero (c. 1575-1647), dit *El Maestro Capítan* – un des maîtres de chapelle les plus influents de toute la péninsule dans la première moitié du XVIIe siècle, employé par Felipe II d'Espagne (Felipe I du Portugal), Felipe III d'Espagne (Felipe II du Portugal) et Dom João IV du Portugal – sont, dans leur grande majorité, polychorales. Voir [Utzion, 2001], p. 77.

plupart des œuvres polychorales de l'*Index* sont pour huit voix[20], comme dans le MM 51, ce qui renforce encore l'adéquation du manuscrit en étude à la pratique musicale la plus courante et la plus appréciée dans le monde ibérique, inserée dans un phénomène européen plus large.

Le tableau suivant présente les combinaisons des voix et des clés dans les dix-sept œuvres polychorales latines du MM 51 selon les entrées suivantes : Nº – le numéro de la pièce dans l'édition musicale ; Œuvre – le titre de l'œuvre ou la description de la collection d'œuvres ; Voix – la combinaison des voix selon la nomenclature moderne en usage (sans suivre les noms attribués dans l'édition musicale) ; Clés – la combinaison des clés originales normalisée selon la convention moderne en usage (sans suivre la distribution originale des voix dans la source[21]).

Tableau 2.3 – Combinaison de voix et de clés des œuvres liturgiques pour huit voix du MM 51.

Nº	Œuvre	Voix	Clés
2	*Octavo calenda Januarii*	SSAT-SATB	*g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4*
6-13	8 Répons de Noël	SSAT-SATB-G SSAT-G	*g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4 – c4* *g2 g2 c2 c3 – c4*
14	*Christe redemptor omnium*	SSAT-SATB-G	*c1 c1 c3 c4 - c1 c3 c4 F4 - F4*
18	*Rerum Deus tenax vigor*	SSAT-SATB-G	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*
19-21	3 Psaumes pour la None	SSAT-SATB-G	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*
23	*Regina cæli*	SSAT-SATB-G	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*
26-27	2 Psaumes pour les Vêpres	SSAT-SATB-G	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*

L'intégralité des œuvres présente systématiquement la combinaison SSAT-SATB. Cette disposition de l'effectif vocal, très courante à l'intérieur des *Cartapácios*, semble, en effet, être une empreinte identitaire des répertoires ibériques polychoraux à partir de la première moitié du XVIIe siècle.

Dom Pedro de Cristo[22] (c. 1550-1618), l'emblématique maître de chapelle de *Santa Cruz* jusqu'en 1618, suit généralement le profil vocal SATB-SATB, mais il utilise déjà la combinaison SSAT-SATB dans le motet *Tristis est anima mea* et la combinaison SSAT dans la section à un seul chœur du

[20] Sur un total de 598 œuvres liturgiques polychorales, 380 sont pour huit voix. Voir [Abreu, 2002], p. 52.
[21] Pour une discussion de la distribution originale des voix dans la source, voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).
[22] Dom Pedro de Cristo est né à Coimbra et rentre au monastère des chanoines réguliers de *Santa Cruz* en 1571. Il devient le maître de chapelle de la congrégation en 1597, poste qu'il occupe en alternance entre Coimbra et Lisbonne au monastère de São Vicente de Fora jusqu'à sa mort accidentelle en 1618. Il est le chanoine musicien auquel on attribue la plus grande quantité d'œuvres musicales. Voir [Rees, 1998].

verset cinq de son Magnificat polychoral. Francisco Garro[23] (c. 1556-1623) utilise indifféremment les combinaisons SATB-SATB et SSAT-SATB, avec et sans *guião*[24], tandis que Duarte Lobo[25] (c. 1565-1646) emploie surtout la disposition SATB-SATB. Dans les œuvres polychorales de Lourenço Rebelo (1610-1661), le premier chœur quasi systématiquement SSAT est toujours différent du deuxième chœur, le plus souvent SATB[26]. Cette combinaison SSAT-SATB est également très employée par Diogo Dias Melgás (1638-1700)[27], malgré certaines œuvres aussi en SATB-SATB.

En Espagne cette empreinte ibérique est également bien visible. Dans les traités de contrepoint on trouve le témoignage de l'utilisation de cette combinaison de voix dans la pratique et dans l'enseignement, notamment à la page 488 d'*El porque de la Musica* de Andres Lorente, publié à Alcalà de Henares en 1672, ainsi qu'à la page 37 du deuxième volume du *Escuela Musica según la prática moderna* de Pablo Nassarre, publié à Zaragoze en 1723-1724. Ceci est encore le cas de la pratique compositionnelle des principaux maîtres de chapelle espagnols, comme El Maestro Capítan ou Patiño[28]. Cette empreinte se rencontre également dans l'historiographie espagnole moderne, concrètement dans l'article sur la polychoralité espagnole au XVIIe siècle de Luis Robledo Estaire[29]. Dans la musique à quatre voix, la combinaison SSAT est également courante, comme le note dans ses études Fernández-Rufete[30]. Et encore au début du XVIIIe siècle, Francisco Vals (1672-1709) utilise la combinaison SSAT dans des chœurs de diverses œuvres polychorales[31].

Notons encore que dans un des traités de théorie musicale en Portugais copiés à l'intérieur d'un *cartapácio* de Coimbra (MM 236, f. 233) se trouve un passage qui semble pouvoir témoigner de l'existence théorique de « ténors fondamentaux »[32], comme dans la combinaison SSAT, et

---

[23] Francisco Garro (c. 1556-1623) travaille au sein de plusieurs cathédrales espagnoles (Logroño, Valladolid et Siguenza) avant d'être engagé à Lisbonne comme maître de chapelle du Roi Filipe I du Portugal (Felipe II d'Espagne) en 1592.

[24] Les œuvres de Francisco Garro publiées à Lisbonne en 1609 sont les premières sources portugaises avec *guião* (basse harmonique). Quarante-trois ans avant la première publication en France avec basse continue dans les *Cantica Sacra* d'Henry Du Mont en 1652 (voir [Decobert, 2011], p. 213).

[25] Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

[26] Voir [Alegria, 1982] ; voir [Abreu, 2002], p. 104 ; voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91).

[27] Musicien au service de la cathédrale d'Évora.

[28] Voir [Abreu, 2002], p. 205-208.

[29] Luis Robledo Estaire, « Hacer choro con los angeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre », Juan José Carreras & Iain Fenlon (eds.), *Polychoralities – music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Kassel, Reichnenberger, 2010.

[30] Pour une étude sur une sélection d'œuvres vernaculaires, dont plusieurs à quatre voix, voir [Caballero Fernández-Rufete, 1997].

[31] Voir [Lopéz-Calo, 1972].

[32] Le terme « tenor fondamental » semble correspondre à une partie de *tenor* qui en réalité a une fonction de basse, ce qui est sûrement de cas des œuvres écrites en SSAT.

également de la fonction de basse générale de la voix de basse du deuxième chœur (la seule vraie basse) dans les œuvres en double chœur, comme dans la combinaison SSAT-SATB. À la fin d'une l'explication des *finalis* pour chaque ton[33], le théoricien ajoute que « cette règle doit être respectée dans toutes les basses ou ténors fondamentaux de la musique polyphonique, sauf quand il y a deux basses ce qui est le cas de la musique à deux chœurs où la deuxième basse donne les notes à l'octave inférieure »[34].

D'après cet examen des sources, la tendance pour la combinaison SSAT-SATB semble, en effet, privilégiée autour du deuxième quart du XVIIe siècle pour devenir à partir de cette période le modèle principal pour la musique de deux chœurs dans la péninsule Ibérique. Cette combinaison devient une caractéristique ibérique et s'éloigne de la combinaison typiquement romaine avec deux chœurs égaux en SATB-SATB ou encore de la pratique vénitienne notamment avec des combinaisons de chœurs de tessitures complémentaires, notamment *coro acuto* et *coro grave*. Toutefois, comme le dénote Judith Etzion déjà en 2001, au-delà du fait que les musiciens ibériques du début du XVIIe siècle connaissent les œuvres polychorales italiennes, aucune étude récente n'a été développée sur les liens stylistiques précis entre les deux univers musicaux concernant la polychoralité[35]. La caractéristique ibérique qui se démarque est la combinaison de deux chœurs différents, le premier chœur étant presque systématiquement SSAT. D'ailleurs, cette combinaison SSAT semble être, depuis le début du siècle, également courante dans les œuvres à quatre voix des sources ibériques, comme nous le verrons, ce qui se confirme aussi à l'intérieur du MM 51.

Effectifs à huit voix avec solo (*Só e A8*)

Dans le MM 51, les trois œuvres vernaculaires avec des sections à huit voix (*A8*) comportent toujours une section en solo (*Só*) qui précède celle en double chœur. Le *tono* « *De peña en peña las ondas* » est un cas très particulier dans le MM 51 mais, en effet, typique dans les *borradores*[36], car il comporte plusieurs versions sur le même texte, pour le *romance* et pour

[33] La *finalis* est la note sur laquelle se repose une mélodie dans un ton donné et c'est une caractéristique identitaire du ton.
[34] « […] *esta regra se deve goardar em todos os contrabaixos ou tenores fundamentais na muzia do canto de orgao expseto avendo dous contra baixos como em muzica de dous coros a donde o 2º contrabaixo da os pontos oitavados por baixo* ». P-Cug MM 236, f. 233.
[35] Voir [Etzion, 2001], p. 78.
[36] Voir les considérations finales de la deuxième partie : cahier d'usage d'un musicien (vol. 1, p. 309).

l'*estribillo*, dans différents effectifs vocaux[37]. Il existe notamment une version de l'*estribillo* à huit voix en double chœur qui est vraisemblablement précédée d'un segment en solo[38]. Le *vilancico* « 24. *Oy que los cielos se alegran* » a un *romance* et un *estribillo* en solo et une *resposta* à huit voix sur le texte de l'*estribillo*. Le *vilancico* « 25. *Que ave del plumage blanco es esta* » est composé d'un *romance* à huit voix alternées avec un solo au *2º Tiple*, un *estribillo* solo (toujours pour le *2º Tiple*) et un *estribillo* à nouveau à huit voix.

Les sections où *l'estribillo* est exposé à huit voix en double chœur ont la particularité d'être toujours nommées *reposta* ou *resposta*, ce qui signifie réponse. Elles détiennent en effet la fonction formelle et théâtrale de répondre, dans un grand effectif, à une première exposition du même texte en solo. Dans les deux *vilancicos* pour l'Ascencion, l'*estribillo* est entièrement chanté en solo et suivi par la *resposta* à huit. Dans le « *De pena en peña las ondas* » un solo sur la première phrase de l'*estribillo* semble fonctionner également comme prélude à la *resposta* à huit voix. Le terme *Resposta* désigne alors la texture en double chœur de l'*estribillo*, en opposition à l'*Estribillo Só* qui se fait en solo. Cette dernière section clôt la forme avec une ouverture sonore qui renforce le message du texte à travers divers procédés compositionnels polychoraux : dialogue et répétition antiphonales ; déclamation homophonique et quasi-homophonique ; les huit voix en imitation[39] ; et l'alternance typique entre polychoralité et solo[40]. Cette alternance entre polychoralité et solos à l'intérieur de la section à huit voix – appelée style *concertato*[41] – est en quelque sorte la re-visitation, dans une autre échelle, du changement de texture entre l'*Estribillo Só* et la *Resposta A8*. Le *romance* introductif du *vilancico* « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » repose entièrement sur ce style *concertato* : dialogue entre un solo au *2ºTi* et les huit voix polychorales[42], le plus souvent en répétition antiphonale, et suivi par un *estribillo* solo et une *resposta* à huit voix.

Cette structure où un solo est suivi par une réponse à huit voix est très courante au sein des *Cartapácios* dans plusieurs pièces dévotionnelles pouvant présenter quelques variantes : la

[37] Pour une étude détaillée de sa forme, ses variantes et de sa distribution dans le manuscrit voir l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).
[38] Une version à huit voix avec *guião* du même *romance* se trouve au MM 243, f. 96v.
[39] Dans le « 24. *Oy que los Cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311) aux m. 66-78 et m. 97-115 ; et dans « 15.8 *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 222) dans toute la section finale aux m. 110-125.
[40] Dans le « 15.8 *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 222) solo en duo par *2ºTi* et *1ºA* aux m. 57-63 et un solo par le *2ºTi* aux m. 77-96 ; dans le « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311) duo par *1ºTi* et *2ºTi* aux m. 115-123 ; et dans le « 25. *Que ave del plumage blanco es esta* » (vol. 2, p. 321) duo par le *2ºTi* et *1ºA* aux m. 156-167.
[41] Pour une définition et caractérisation de « style *concertato* » dans le contexte du présent travail, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).
[42] « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » (vol. 2, p. 321), m. 1-102.

section soliste peut également être un dialogue de deux ou plus solistes et la *resposta* peut occasionnellement se présenter avec un nombre diffèrent de voix[43].

Le tableau suivant présente les combinaisons des voix et des clés dans les trois pièces vernaculaires avec des sections à huit voix du MM 51, selon les mêmes entrées présentées auparavant dans le tableau 2.3.

Tableau 2.4 - Combinaison de voix et de clés des œuvres vernaculaires avec des sections à huit voix du MM 51.

Nº	Œuvre	Voix	Clés
15	*De peña en peña las ondas*[44]	S-G SSAT-SATB(-G)[45]	*g2 - c4* *g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 (- c4)*
24	*Oy que los cielos se alegran*	S-G SATB-SATB	*c1 - F4* *c1 c3 c4 F4 - c1 c3 c4 F4*
25	*Que Ave del plumaje blanco es esta*	S-G SSAT-SATB-G	*g2 - c4* *g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*

Les sections à huit voix de ces œuvres vernaculaires présentent la combinaison typiquement ibérique SSAT-SATB, à l'exception de « 24. *Oy que los Cielos des alegran* ». Ce *vilancico* est, en effet, la seule œuvre à huit voix du MM 51, et une des rares à l'intérieur des *Cartapácios*, avec la combinaison SATB-SATB. Comme nous l'avons vu pour les compositions latines, cette combinaison n'est pas absente du répertoire ibérique, bien que sa présence soit minoritaire[46]. En outre, cette œuvre est écrite en clés graves (*c1 c3 c4 F4 - c1 c3 c4 F4*), ce qui est une caractéristique également peu courante dans les *Cartapácios* de Coimbra. Ces deux caractéristiques un peu exceptionnelles pourraient faire supposer qu'il s'agit d'une copie d'une œuvre extérieure au monastère ; pourtant les nombreux gestes compositionnels qui y sont s'apparentent à une œuvre plutôt autographe, comme c'est le cas dans la majorité du manuscrit[47].

[43] Les *vilancicos de Negro* sont le plus souvent introduits par un dialogue avec *guião*, ce qui est le cas notamment de « *Al Neglio de Mandiga* » et « *Zente Pleto* » du manuscrit MM 227. Le premier *vilancico* termine avec une *resposta* à huit voix en double chœur tandis que le deuxième termine avec une *resposta* à cinq voix homophoniques et en alternance avec un solo.

[44] Nous considérons ici uniquement les versions à huit voix et en solo.

[45] Le *romance* à huit voix dans le MM 243, f. 96v, présente un *guião*, contrairement à la *reposta* à huit dans le MM 51.

[46] Ceci ouvre le champ de la diversité des combinaisons vocales et de clés à *Santa Cruz*, faisant ainsi miroiter, à l'échelle d'une seule institution ecclésiastique, la complexité du patrimoine musical ibérique.

[47] Pour une discussion sur les nombreuses corrections dans le manuscrit MM 51 témoignant des compositions vraisemblablement autographes, voir « 6. Gestes compositionnels » (vol. 1, p. 239).

Enfin, comme pour les œuvres latines, cette combinaison SSAT-SATB prolifère également dans les œuvres vernaculaires à huit voix au sein des *Cartapácios* et dans la grande majorité des sources musicales de la péninsule ibérique du milieu du XVIIe siècle[48].

Effectifs à trois et quatre voix (*A3* ; *A4*)

La combinaison SSAT, typique du premier chœur des œuvres polychorales ibériques, trouve en effet un rebond direct dans les œuvres à quatre voix qui se présentent en majorité dans cette même combinaison[49]. Parmi les cinq œuvres écrites à quatre voix dans le MM 51, seules deux, toutes deux latines, ne sont pas écrites pour SSAT. La première est la seule œuvre dans le manuscrit avec une concordance – un motet de la fin du XVIe siècle attribué à Dom Francisco de Santa Maria[50] (†1597) copié à l'ouverture du manuscrit, ce qui expliquesans doute la combinaison SATB. La deuxième est la leçon « 5. *Responde mihi* » qui, malgré sa combinaison SATB moins fréquente dans les sources ibériques, présente des procédés compositionnels typiques des *Cartapácios*, concrètement un court solo avec *guião* pour la voix de *tiple*[51].

Les œuvres portant des sections à quatre voix en SSAT sont les huit Répons de Noël, déjà cités, avec les versets et doxologies écrits systématiquement dans la combinaison SSAT avec *guião*, ce qui correspond au premier chœur, et deux versions du *romance* de « 15*. De peña en peña las ondas* », sans *guião.* Dans les sections à quatre des Répons de Noël le *Tenor* et le plus souvent en mouvement parallèle, en unisson ou à l'octave, avec le *guião* ou en mouvement contraire en miroir. Dans le *tono*, sans *guião*, les différentes versions pour différentes effectifs vocaux exposent toujours les mêmes motifs mélodiques[52] et ce sont des solutions qui correspondent

[48] L'entrée *Villancico* du dictionnaire *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* présente les combinaisons de voix typiques de ce genre ibérique : « *Typical performing groups are four voices (SSAT), eight voices in two choirs (SSAT SATB) and 12 voices in three choirs (SSAT SATB SATB)* » : Isabel Pope et Paul R. Laird, « Villancico », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29375 (page consultée le 29.09.2016).

[49] *Ibidem*.

Dans les *tonos humanos* sélectionnés par [Caballero Fernández-Rufete, 1997], la majorité des *tonos* à quatre voix sont SSAT.

Au sein de l'ensemble des *Cartapácios*, [Brito, 1983], p. vii-viii, remarque les distributions suivantes dans communes aux chœurs aigus et aux compositions à quatre voix : SSAT, TSAS, STSA, STAS, TASS, etc.

[50] Dom Francisco de Santa Maria est maître de chapelle du monastère de *Santa Cruz* jusqu'à sa mort, en 1597 ; il est remplacé par Dom Pedro de Cristo (†1618). Pour plus d'informations biographiques voir [Pinho, 1981], p. 83, 170-173.

[51] Œuvre « 5. *Responde mihi* », m. 73-79.

[52] Des cas similaires se trouvent ailleurs au sein des *Cartapácios*, notamment le *tono* « *Francisca secon Sabel* » qui comporte plusieurs versions sur le même texte – une dans le MM 50 (f. 48) et trois dans le

probablement à différentes occasions et/ou conditions d'exécution[53]. Pour le *romance* existe une version à trois voix et deux variantes à quatre voix. Les deux *romances* à quatre voix montrent quelques différences de procédés compositionnels décrits dans l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

Le *vilancico* « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » présente un *guião* accompagnant les quatre parties vocales. Ici la voix de *Tenor* est toujours en mouvement parallèle ou occasionnellement en mouvement contraire en miroir avec le *guião*, présentant quelques diminutions rythmiques provoquées par la déclamation syllabique du texte. Passagèrement le *Tenor* se détache du *guião* notamment pour privilégier l'imitation du motif *Ai Jesus que divino*[54].

Le répons brève « 22. *Ascendo ad patrem meum* » a la particularité d'avoir le plain-chant en *cantus firmus* dans le 1ºTi accompagné par trois voix en contrepoint libre et en imitation qui semblent être écrites pour trois instruments. Malgré son dispositif singulier dans le MM 51 et dans l'ensemble des *Cartapácios*, l'œuvre est écrite aussi en SSAT comme une œuvre ordinaire à quatre parties vocales typiquement ibérique. Dans cette combinaison (SSAT sans *guião*), se retrouve le concept de « ténor fondamental », terme décrit dans un des traités de théorie musicale copié à intérieur du manuscrit P-Cug MM 236 (f. 233) et cité plus haut.

Le tableau suivant présente les combinaisons de voix et de clés dans les œuvres écrites à quatre parties ou avec une section à quatre voix au sein du MM 51, selon les entrées déjà présentées auparavant dans le tableau 2.3.

Tableau 2.5 - Combinaison de voix et de clés des œuvres à 4 voix ou comportant sections à 4 voix du MM 51.

Nº	Œuvre	Voix	Clés
1	*Exultemus et laetemur*	SATB	*c1 c2 c3 F3*
4	*Al son que los Christales*	SSAT	*g2 g2 c1 c3*
5	*Responde mihi*	SATB	*c1 c2 c3 F3*
6-13	8 Répons de Noël[55]	SSAT-G	*g2 g2 c2 c3 - c4*
15	*De peña en peña las ondas*[56]	SAT SSAT	*g2 c2 c3* *g2 g2 c2 c3*
16	*Sale alumbrando a la tierra*	SSAT-G	*g2 g2 c2 c3 - c4*
22	*Ascendo ad Patrem meum*	SSAT	*g2 g2 c2 c3*

MM 229 (f. 9v, 10v, 11-11v) –, et le *tono* « *A recoger los sentidos* » dans le MM 229 (f. 5v-f, 7-8v) avec trois versions pour le *romance* et deux versions pour l'*estribillo* (pour deux et trois voix).

[53] Voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157).

[54] « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » (vol. 2, p. 244), m. 60 et m. 65.

[55] Nous considérons ici uniquement les sections à quatre voix (versets et doxologie).

[56] Nous considérons ici uniquement les versions à trois et à quatre voix.

Seul le « *De peña en peña las ondas* », déjà cité, présente une section à trois parties dans le MM 51. Malgré sa présence unique dans le manuscrit, cet effectif est courant dans les œuvres vernaculaires dans les *Cartapácios*, selon plusieurs combinaisons de voix différentes, cependant bien moins fréquent que les effectifs à deux voix et à quatre voix. Comme pour plusieurs œuvres à quatre parties vocales, l'effectif à trois voix ne présente généralement pas de *guião*.

Effectifs à deux voix et à voix seule (*A Duo* ; *Só*)

La seule pièce du MM 51 écrite pour deux voix (*A Duo*) avec *guião* est « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* ». Cet effectif est présent souvent dans les *Cartapácios* également comme une section à l'intérieur d'une forme plus grande et selon diverses combinaisons de voix[57], usuellement avec *guião*. Dans le cas du MM 51 les deux voix sont égales et composées généralement soit en imitation consécutive, réelle[58] ou transposée[59], soit en mouvement de tierce parallèle[60].

Une des œuvres les plus extraordinaires du manuscrit MM 51, à la fois dans le contexte de Coimbra et dans la péninsule Ibérique, est sans doute la calenda[61] pour voix seule (*Vox Só*) avec *guião*. Cette longue pièce pour *tiple* solo présente la déclamation *ad longum*[62] de la calenda de Noël ornée avec nombreux passages virtuoses mélismatiques, dits *glosas*[63], et écrite avec un *guião* énigmatique car incomplet, seules les sept premières mesures étant notées dans la source[64]. Cette œuvre liturgique en monodie accompagnée n'est pourtant pas seule dans les *Cartapácios*. Notamment au f. 51 du manuscrit MM 239 se trouve une *Regina Caeli* également en solo avec *guião*, toutefois beaucoup moins spectaculaire car plus courte et avec peu d'ornements écrits.

Cette pratique de monodie accompagnée est référencée dans les sources ibériques comme « solo à l'orgue » ou « solo aux instruments » et semble être en effet une pratique connue dans

[57] Deux *tiples* ; *tiple* et *tenor* ; *alto* et *tenor* ; deux *tenors* ; etc.
[58] Imitation des mêmes notes avec le même texte ou en dialogue : « 16. *Ai amores Ai mi Dios* » (vol. 2, p. 251), p.ex. : m. 7-10, m. 16-19, m. 32-35, m. 77-83
[59] Imitation à la quinte : *Ibidem*, p.ex. : m. 46-57, m. 68-77.
[60] *Ibidem*, p.ex. : m. 41-45, m. 58-67.
[61] Pour une étude du genre calenda, voir « 4.4. Calendas de Noël » (vol. 1, p. 129).
[62] Une pièce musicale écrite *ad longum* est considérée ici comme celle dont le texte liturgique est entièrement mis en musique.
[63] Pour une étude des *glosas* de cette calenda et un relevé d'autres *glosas* au sein des *Cartapácios*, voir « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).
[64] La totalité de la partition de cette calenda est pourtant préparée pour recevoir le *guião* et notre édition propose une reconstruction de cet accompagnement manquant aujourd'hui. Pour argumenter une solution de reconstruction du *guião*, voir : « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).

le milieu ecclésiastique, notamment, la récitation de la psalmodie y compris en improvisant sur la mélodie grégorienne. Dans l'archive musicale de la Cathédrale de Séville cataloguée en 1724 se trouve la référence à trois livrets en parchemin pour « chanter en solo à l'orgue » des psaumes de Prime, Tierce, Sexte et Complies[65]. Ces livrets, aujourd'hui perdus, semblent être déjà catalogués dans les inventaires historiques de 1603, 1618 et 1644, ce qui témoigne possiblement d'une pratique antérieure aux *Cartapácios* de Coimbra et qui a longuement perduré. Cependant leur indication « *escritos por letra* » témoigne peut-être qu'ils ne présentent pas de musique et que donc le chanteur improvise la psalmodie seul avec l'accompagnement de l'orgue en lisant le texte. Nous pouvons par conséquent proposer que la calenda de Noël solo du MM 51 soit, en quelque sorte, la cristallisation dans l'écrit d'une pratique auparavant improvisée. La dernière phrase de la calenda (*Et alibi alliorum…*) écrite sans musique serait ainsi un vestige de cette pratique d'improvisation[66].

À propos des pièces liturgiques entièrement en petit effectif, signalons que dans le manuscrit MM 239 (f. 35v) il existe une autre antienne, intitulée *Regina pour les Vêpres de Pâques en duo*[67], écrite pour deux voix solistes sur un *guião* mais malheureusement incomplète.

Le tableau suivant présente les combinaisons de voix et de clés dans les deux œuvres écrites pour solo et à deux voix, avec *guião*, au sein du MM 51, selon les entrées déjà présentées auparavant dans le tableau 2.3.

Tableau 2.6 - Combinaison de voix et de clés des œuvres à deux voix ou solo du MM 51.

Nº	Œuvre	Voix	Clés
3	*Octavo calenda Januarii*	S G	*g2 c4*
17	*Ai amores Ai mi Dios*	SS-G	*g2 g2 c4*

[65] Voir : Juan María Suárez Martos, « El Archivo Musical de la Catedral de Sevilla en 1724: Génesis y Pervivencia de Libros Manuales y de Facistol », *Revista Musicalia,* numéro 5, page consultée le 05.10.2016, http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/227-el-archivo-musical-de-la-catedral-de-sevilla-en-1724-genesis-y-pervivencia-de-libros-manuales-y-de-facistol ; voir également : Juan María Suárez Martos, *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: Los maestros del s. XVII*, thése doctorale inédite, Université de Seville, 2007.
[66] Voir « 10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum…* un texte sans musique ? » (vol. 1, p. 355).
[67] « *Regina pª Vespora de Paschoa A Duo* ».

Pour conclure, la majorité de la musique du manuscrit MM 51, soit latine ou vernaculaire, est écrite pour huit voix en double chœur avec *guião* et selon la combinaison vocale SSAT-SATB, caractéristique ibérique. Les répons de Noël (à huit voix) présentent systématiquement les versets et doxologie pour quatre voix en SSAT avec *guião*. Les œuvres vernaculaires en double chœur comportent toujours une section en solo suivie d'une *resposta* à huit voix. Au-delà de la musique à huit parties, le manuscrit présente diverses formations vocales où la présence du *guião* est majoritaire mais non pas systématique : des œuvres à quatre voix majoritairement en SSAT, une version de *tono* à trois voix, un *vilancico* en duo avec *guião* et une calenda de Noël en solo avec *guião*. La variété d'effectifs et de combinaison de voix de ces œuvres minoritaires du MM 51 représente un juste échantillon de la diversité au sein des *Cartapácios*.

Chapitre 3

Contextes liturgiques

Au XVIIe siècle la réalité musicale est très éloignée du paradigme actuel où la musique est, le plus souvent, une fin en soi. Le contexte temporel et géographique du MM 51 nous amène vers une musique strictement fonctionnelle et en réponse à une réalité sociale, politique et culturelle. Les œuvres musicales fonctionnent ainsi principalement comme des symboles des pouvoirs séculaire et religieux.

La totalité de la musique qui remplit le MM 51 a, très vraisemblablement, la finalité principale de servir aux cérémonies du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, ou éventuellement à des institutions ecclésiastiques liées[68] à la maison mère des chanoines réguliers. Toutes les œuvres semblent avoir un contexte liturgique précis, à l'exception de la pièce vernaculaire « 4. *Al son que los christales* »[69]. Ces compositions musicales répondent directement aux sollicitations liturgiques et reflètent le fonctionnement de la musique au service de la prière. Sous cette lumière et dans cette condition, la musique polyphonique exploite alors des mécanismes qui visent à séduire et émouvoir, surtout à l'occasion de fêtes majeures.

[68] Il semble que d'autres institutions font des commandes d'œuvres aux chanoines compositeurs de *Santa Cruz*. Voir les considérations générales de la deuxième partie : cahier d'usage personnel d'un musicien (vol. 1, p. 309)

[69] Pour une vision sur le rapport étroit entre les sphères profane et sacrée dans le XVIIe siècle ibérique, voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157).

Comme nous le présentons dans le tableau ci-dessous, le répertoire du *cartapácio* est essentiellement destiné à trois fêtes liturgiques principales du calendrier catholique : Noël, Ascension et *Corpus Christi*. Ce *cartapácio* s'insère, par conséquent, dans un type de manuscrits composés principalement d'œuvres exécutées dans le cadre spécifique de fêtes importantes. Les genres ici présents sont, en effet, rarement trouvables dans des manuscrits constitués d'œuvres ayant une fonction liturgique plus vaste (comme c'est le cas notamment des messes).

Tableau 3.1 - Contextes liturgiques du contenu du MM 51.

Fête	**Office**	**Œuvre**	**Genre**	**Voix**
Noël (1649)	-	1. *Exultemus et lætemur*	Motet	4
	Prime	2. *Octavo calendas Januarii*	Calenda	8
	Prime	3. *Octavo calendas Januarii*	Calenda	1 + G
	Matines	6. *Hodie nobis caelorum Rex*	Répons	8 + G
	Matines	7. *Hodie nobis de caelo*	Répons	8 + G
	Matines	8. *Quem vidistis pastores*	Répons	8 + G
	Matines	9. *O magnum misterium*	Répons	8 + G
	Matines	10. *Beata dei genitrix*	Répons	8 + G
	Matines	11. *Sancta et inmaculata*	Répons	8 + G
	Matines	12. *Beata viscera*	Répons	8 + G
	Matines	13. *Verbum caro*	Répons	8 + G
	Matines (et/ou Vêpres)	14. *Christe redemptor omnium*	Hymne	8 + G
	-	15. *De peña en peña las ondas*	Tono [ou *vilancico*]	8
Ascension (1650)	None	18. *Rerum deus tenax vigor*	Hymne	8 + G
	None	19. *Mirabilia testimonia tua*	Psaume	8 + G
	None	20. *Clamavi in toto corde meo*	Psaume	8 + G
	None	21. *Princeps persecuti*	Psaume	8 + G
	None	22. *Ascendo ad patrem meum*	Répons bref	4
	-	24. *Oy que los cielos se alegran*	*Vilancico*	8 + G
	-	25. *Que ave del plumaje blanco*	*Vilancico*	8 + G
Corpus Christi ([1650])	Vêpres	26. *Credidi*	Psaume	8 + G
	Vêpres	27. *Beati omnes*	Psaume	8 + G
	-	16. *Sale alumbrando a la tierra*	*Vilancico*	4 + G
	-	17. *Ai amores, Ai mi Dios*	*Vilancico*	2 + G
-	Complies, Temps Pascal	23. *Regina caeli*	Antienne mariale	8 + G
-	Matines des défunts	5. *Responde mihi*	Leçon	4
-	-	4. *Al son que los christales*	*Vilancico*	4

Chaque œuvre latine se constitue selon un genre et s'insère alors dans un office liturgique spécifique pour un jour concret, à l'intérieur de l'office des heures. On nomme communément « office des heures » le cycle journalier qui organise le jour monastique, comme décrit dans le tableau ci-dessous. Les offices liturgiques qui le composent peuvent être divisés en deux catégories : heures majeures (Vêpres, Complies, Matines et Laudes) et heures mineures (Prime, Tierce, Sexte et None)[70].

Tableau 3.2 - Structure de l'office des heures.

Office	**Désignation latine**	**Moment de la journée**
Premières Vêpres	*Ad vesperas*	Avant le coucher du soleil
Complies	*Ad completorium*	Au coucher de soleil
Matines	*Ad matutinas*	Pendant la nuit
Laudes	*Ad laudes*	Avant l'aube
Prime	*Ad primam*	À l'aube
Messe matinale	*Missa matutinalis*	Matin
Tierce	*Ad terciam*	Matin
Messe	*Missa*	-
Sexte	*Ad sextam*	À midi
None	*Ad nonam*	Après-midi
Aux fêtes principales : Secondes Vêpres	*Ad vesperas*	Avant le coucher du soleil

Comme nous l'exposerons plus bas dans l'étude des genres, le travail d'analyse et d'étude de la fonction musicale du contenu du MM 51 est concentré principalement sur les contextes liturgiques des œuvres latines, moins étudiées dans l'historiographie moderne que ses congénères vernaculaires[71].

Par la suite nous étudierons les offices liturgiques, chacun spécifique à une fête particulière, pour lesquels les œuvres polyphoniques latines du manuscrit MM 51 ont été destinées : office de Prime de Noël, office de Matines de Noël, office de None de l'Ascension et office des Vêpres du *Corpus Christi*.

[70] Voir [Hiley, 1993], p. 25 ; [Harper, 1991], p. 47.

[71] Notamment Manuel Carlos de Brito, dans [Brito, 1983], p. viii, déclare que les *Cartapácios* présentent principalement des *vilancicos* et que la musique religieuse se y résume à des motets et à de la musique pour orgue, oubliant une grande quantité de musique liturgique latine, dont celle du MM 51.

3.1. Office de Prime de Noël

Les offices des heures mineures (Prime, Tierce, Sexte et None) partagent la même structure principale. La section psalmique est formée par trois psaumes, ou fragments du psaume 118, et encadrée par une seule antienne chantée avant le premier psaume et seulement répétée après le dernier[72]. Chaque psaume est traité individuellement et se termine avec la doxologie mineure[73], comme nous le verrons dans les psaumes de l'office de None. Chaque heure mineure comporte un hymne spécifique évoquant l'heure à laquelle l'office est célébré[74]. À l'office de prime, célébré normalement entre six et sept heures du matin[75], l'hymne est *Iam lucis orto sidere* évoquant l'aube. Les autres hymnes sont *Nunc sancte nobis Spiritus* dans la Tierce, *Rector potens verax Deus* dans la Sexte et *Rerum Deus tenax vigor* dans la None. Une autre particularité différenciant les offices des heures mineures selon l'emplacement dans le jour, et concrètement dans l'office de Prime, est la récitation du Martyrologe[76] suivie par le verset *Preciosa…* et par des prières[77]. Le jour de Noël le Martyrologe inclut la calenda de Noël dont le MM 51 comporte deux versions polyphoniques. C'est vraisemblablement la seule œuvre chantée en polyphonie dans cet office mineur de cette fête spécifique.

[72] Voir [Asensio, 2003], p. 269-270.
[73] Doxologie mineure : « Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit. Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen. »
[74] Comme nous le verrons dans « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114), la mélodie de ces hymnes avec textes inchangeables pendant l'année varie selon la festivité.
[75] Voir [Harper, 1991], p. 74.
[76] Voir « 4.4. Calendas de Noël » (vol. 1, p. 129).
[77] Voir [*Martyrologio romano*, 1748], page L.

Tableau 3.3 - Structure de l'office de Prime pour le jour de Noël.

Forme/ Genre	***Incipits***
Prières	*Pater noster. Ave Maria. Credo in Deum.*
Verset initial d'invocation	*Deus in adjutorium meum intende* *Gloria patri* *Alleluia*
Hymne	*Iam lucis orto sidere*
Antienne 1er Psaume[78] 2e Psaume 3e Psaume Antienne	*Quem vidistis pastores*[79] Psaume 53 : Deus, in nomine tuo salvum me fac Psaume 117 : Confitemini Domino, quoniam bonus Psaume 118-I : Beati immaculati *Quem vidistis…*
Capitule	*Ipsi peribunt, tu autem permanebis* (Heb. I. d.)[80]
Répons bref	*Christe Fili Dei vivi, Miserere nobis.*
Verset et réponse	*Qui natus es de Maria Virgine*[81]
Prières	*Kyrie. Pater Noster.*
Formules de démission	*Dominus vobiscum* R./ *Et cum spiritu tuo* *Benedicamus Domino* R./ *Deo Gratias*
Martyrologe	***Calenda do Natal* : « 2. *Octavo calendas Januarii* » et « 3. *Octavo calendas Januarii* »** R./ *Deo gratias.*

[78] Selon le *Breviarium romanum* de 1568 promulgué par le Pape Pie V. Ces psaumes changeront uniquement avec le *Breviarium romanum* de 1911 promulgué par le Pape Pie X après la bulle *Divino afflatu* du 1er novembre 1911, qui change la répartition du psautier.
[79] Selon l'[*Antiphonale monasticum*], p. 240, et le [*Liber Usualis*, 1961], p. 395.
[80] Selon le [*Liber Usualis*, 1961], p. 411.
[81] *Idem*, p. 229.

3.2. Offices de Matines de Noël

L'office des Matines est célébré pendant la nuit, pouvant être dénommé également Vigiles ou Nocturnes. C'est l'office le plus long de la journée monastique et avec la structure la plus complexe, variable selon la solennité du jour et de la saison et ayant passé par plusieurs formes au long de l'histoire de l'Église et des institutions ecclésiastiques[82]. La structure de base est pourtant toujours formée d'une introduction, des nocturnes et d'une conclusion. L'introduction est communément nommée « invitatoire » grâce au chant *Venite* du psaume 94. Les nocturnes, centre de l'office, comportent la plus grande quantité de lectures des écritures de la journée ; dans les autres offices, seuls de brefs extraits sont récités comme des rappels d'un contexte biblique plus large[83].

Les Matines de Noël au XVIIe siècle au monastère de *Santa Cruz* semblent comporter trois nocturnes, chacun composé de trois psaumes, prières et bénédictions, et trois lectures commentées par des répons, ce qui est la structure séculaire pendant le Moyen Age et qu'adoptèrent un peu plus tard plusieurs ordres monastiques[84]. Le neuvième répons, dernier de l'office, est traditionnellement remplacé par l'hymne *Te Deum laudamus*[85], notamment dans les jours de fête, comme le cas de la solennité de la Nativité. Dans le *cartapácio* MM 50 (f. 24-30) se trouve notamment un *Te Deum laudamus* pour huit voix en double chœur, avec la combinaison habituelle de voix SSAT-SATB, qui a probablement pu compléter un office de Matines de Noël à *Santa Cruz*.

L'invitatoire, les répons, et l'hymne *Te Deum* semblent être les principaux genres liturgiques d'introduction polyphonique dans les Matines de Noël. Dans le tableau suivant nous présentons la structure de cet office avec l'insertion des répons présents dans le MM 51.

[82] [Harper, 1991], p. 86-97.
[83] [Harper, 1991], p. 74.
[84] [Harper, 1991], p. 93-95.
[85] [Hiley, 1993], p. 28; [Asensio, 2003], p. 266.

Tableau 3.4 - Structure de l'office des Matines de Noël.

Forme/ Genre	Incipit
Prières	*Pater noster. Ave Maria. Credo in Deum.*
Verset initial d'invocation	*Deus in adjutorium meum intende* *Gloria patri* *Alleluia*
Invitatoire	*Christus natus es nobis, venite adoremos.*
Psaume 94	*Venite exsultemus Domino*
Hymne	**« 14. *Christe redemptor omnium* »**
Premier nocturne	
Antienne Psaume 2 Antienne	*Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te.* *Quare fremuerunt Gentes* *Dominus dixit ad me…*
Antienne Psaume 18 Antienne	*Tamquam sponsus Dominus procedens de thalamo suo.* *Coeli enarrant gloriam Dei* *Tamquam sponsus…*
Antienne Psaume 44 Antienne	*Diffusa est gratia in labiis tuis, propterea benedixit te Deus in aeternum.* *Eructavit cor meum verbum bonum* *Diffusa est gratia…*
Verset	*Tamquam sponsus.*
Réponse	*Dominus procedens de thalamo suo.*
1e Leçon (Isaïe 9, 1-6) 1er Répons	*Primo tempore alleviata est terra Zabulon* **« 6. *Hodie nobis caelorum Rex* »**
Bénédiction	*Unigenitus Dei Filius nos benedicere et adjuvare dignatur.*
2e Leçon (Isaïe 40, 1-8) 2e Répons	*Consolamini, consolamini, populus meus* **« 7. *Hodie nobis de coelo* »**
Bénédiction	*Spiritus sancti gratia illuminet sensus et corda nostra.*
3e Leçon (Isaïe 52, 1-6) 3e Répons	*Consurge, consurge, induere fortitudine tua* **« 8. *Quem vidistis pastores?* »**
Deuxième nocturne	
Antienne Psaume 47 Antienne	*Suscepimus, Deus, misericordiam tuam in medio templi tui* *Magnus Dominus, et laudabilis nimis* *Suscepimus, Deus…*
Antienne Psaume 71 Antienne	*Orietur in diebus Domini abundantia pads, et dominabitur.* *Deus, judícium tuum regi da* *Orietur in diebus…*
Antienne Psaume 84 Antienne	*Veritas de terra orta est; et justitia de coelo prospexit.* *Benedixísti, Domine, terram tuam* *Veritas de terra…*
Verset	*Speciosus forma prae filiis hominum*
Réponse	*Diffusa est gratia in labiis tuis.*
4e Leçon 4e Répons	*Sermo Sancti Leonis Papae.* **« 9. *O magnum mysterium* »**
Bénédiction	*Christus perpetuae det nobis gaudia vitae. R. Amen.*
5e Leçon 5e Répons	*In quo conflíctu pro nobis ínito* **« 10. *Beata Dei genitrix Maria* »**
Bénédiction	*Ignem sui amoris accendat Deus in cordibus nostris.*
6e Leçon 6e Repons	*Agamus ergo, dilectíssimi* **« 11. *Sancta et immaculata* »**

Trosième nocturne	
Antienne Psaume 88 Antienne	*Ipse invocabit me, alleluia: Pater meus es tu, alleluia.* *Misericordias Domini* *Ipse invocabit me...*
Antienne Psaume 95 Antienne	*Laetentur coeli, et exsultet terra ante faciem Domini, quoniam venit.* *Cantate Domino canticum novum : cantate Domino, omnis terra.* *Laetentur coeli…*
Antienne Psaume 97 Antienne	*Notum fecit Dominus, alleluia, Salutare suum, alleluia.* *Cantate Domino canticum novum: * quia mirabília fecit.* *Notum fecit Dominus…*
Verset	*Ipse invocabit me, alleluia.*
Réponse	*Pater meus es tu, alleluia.*
Bénédiction	*Evangelica lectio sit nobis salus, et protectio!*
7e Leçon (Lucas 2) 7e Répons	*In illo tempore: Exiit edíctum a Caesare Augusto* **« 12. *Beata viscera* »**
Bénédiction	*Per Evangelica dicta deleantur nostra delicta.*
8e Leçon (Lucas 2) 8e Répons	*In illo tempore: Pastores loquebantur ad ínvicem* **« 13. *Verbum caro* »**
Bénédiction	*Verba Sancti Evangelii doceat nos Christus Filius Dei.*
9e Leçon (Jean 1) (Hymne)	*In princípio erat Verbum* *Te Deum laudamus*
Formules de démission	*Dominus vobiscum.* R./ *Et cum spiritu tuo* *Benedicamus Domino.* R./ *Deo Gratias*

Dans la péninsule ibérique au XVIIe siècle, des pièces vernaculaires (*Vilancicos*, *Tonos* ou *Chançonetas*) sont également exécutées pendant les Matines de Noël, soit alternant, soit remplaçant des répons[86].

[86] Pour une présentation de cette pratique, voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157) et pour l'étude d'un exemple dans les sources de *Santa Cruz*, voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

3.3. Office de None de l'Ascension

L'Église fête l'Ascension du Christ le jeudi situé quarante jours après Pâques. L'office de None, office mineur dans la liturgie journalière monastique, revêt une importance emblématique le jour de l'Ascension, car c'est à l'heure de none qu'est célébré cet épisode capital de la vie de Jésus, clôturant sa présence physique sur terre. C'est probablement la raison pour laquelle la rare introduction polyphonique dans cette heure mineure apparaît au sein du MM 51 : en effet, c'est l'office dans lequel la présence polyphonique est la plus complète avec l'hymne, les trois psaumes et le répons bref mis en polyphonie.

La forme liturgique de l'office de None est similaire à celle de la Prime[87] et identique à la Tierce et à la Sexte[88]. Après l'invocation du secours divin, est chanté l'hymne qui évoque l'heure du jour et trois psaumes encadrés par une seule antienne[89]. Ensuite sont récités une petite leçon appelée capitule et le répons bref, et enfin la collecte du jour.

Les psaumes pour la None de l'Ascension présents dans le MM 51 sont intitulés consécutivement « *Noa. 1º Psalmo* », « *2º Psalmo* » et « *3º Psalmo* », leur fonction et disposition dans l'office étant ainsi clairement définies dans la source. Ces trois psaumes, invariables toute l'année[90], sont, à l'image des psaumes pour les offices de Tierce et de Sexte, des divisions ou fragments du psaume 118 traités individuellement, chacun terminant avec la doxologie mineure. Ce psaume 118 est récité dans son intégralité chaque jour et selon [Guéranger, 1902] est considéré comme le cantique de la prière par excellence[91].

L'importance de cet office est également manisfeste dans deux autres sources musicales portugaises où figurent l'introduction polyphonique pour l'hymne et les trois psaumes. Ce sont le manuscrit de Manoel Cabreira (c. 1590-1645), conservé aux archives départementales de Braga, et le manuscrit MM 18 conservé à la P-Cug où l'hymne et les trois psaumes se trouvent

[87] Voir « 3.1. Office de Prime de Noël » (vol. 1, p. 70).
[88] Voir [Asensio, 2003], p. 270 ; [Harper, 1991], p. 100 ; *Antiphonarium monasticum*, p. 511.
[89] Cette structure avec trois psaumes est, selon Harper, la configuration d'usage séculaire au Moyen Âge, qui semble avoir été adoptée par la suite par plusieurs institutions monastiques. Voir [Harper, 1991], p. 248.
[90] Voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 246-247.
[91] « Les Psaumes assignés pour ces trois Heures [Tierce, Sexte et None] ne sont que des divisions ou fragments du célèbre Psaume CXVIII°, que l'Église récite tout entier chaque jour, et qui est considéré comme le cantique de la prière par excellence. » : Dom Prosper Guéranger, L'Année Liturgique - Le Temps Pascal - Tome III - Chapitre VII, douzième édition, H. Oudin Éditeur, 1902.

groupés dans les folios 58v-69[92]. Au-delà de ces sources, il est fort probable que d'autres puissent encore sommeiller dans les archives lusitaniennes. Cet office particulier mériterait éventuellement une future étude qui réunirait d'autres témoignages sur cette introduction polyphonique. L'importance de cette fête, en effet, également attestée par la quantité d'œuvres vernaculaires destinées à l'Ascension ; le MM 51 en comporte deux, écrites en polychoralité.

La structure de l'office de None pour l'Ascension, avec l'insertion des œuvres du manuscrit MM 51, est présentée dans le tableau suivant.

Tableau 3.5 - Structure de l'office de None de l'Ascension.

Forme/ Genre	***Incipit***
Prières	*Pater noster. Ave Maria. Credo in Deum.*
Verset initial d'invocation	*Deus in adjutorium meum intende* *Gloria patri* *Alleluia*
Hymne	**« 18. *Rerum deus tenax vigor* »**
Antienne Psaume 118.IX Psaume 118.X Psaume 118.XI Antienne	*Videntibus illis elevatusest, et nubes suscepit eum in caelo, alleluia.* **« 19. *Mirabillia testimonia tua* »** **« 20. *Clamavi in toto corde meo* »** **« 21. *Princeps persecuti* »** *Videntibus illis elevatusest, et nubes suscepit eum in caelo, alleluia.*
Capitule : Act. 1, 11	*Viri Galilæi, quid statis adspicientes in caelum ?*
Répons bref	**« 22. *Ascendo ad patrem meum* »**
Collecte et Prières	*Kyrie. Pater Noster.*
Formules de démission	*Dominus vobiscum.* R./ *Et cum spiritu tuo* *Benedicamus Domino.* R./ *Deo Gratias*

[92] Pour une analyse de ces œuvres, destinées à l'office de None, en rapport avec celles du MM 51, voir « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114) et « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91).

3.4. Office de Vêpres du Corpus Christi

L'office de Vêpres, célébré avant le coucher de soleil, est l'un des moments les plus nobles de la journée monastique. À l'occasion des fêtes majeures du calendrier liturgique, les célébrations du jour peuvent même comporter deux vêpres : un premier office de Vêpres la veille, et le deuxième le jour même. Les Vêpres du *Corpus Christi* semblent en effet être parmi les plus solennelles, ainsi que les Vêpres des dimanches, de la Vierge (*Beata Maria Virgine*), des apôtres, ou encore d'un jour de dédicace[93]. Au cœur de l'office de Vêpres sont chantés cinq psaumes. Comme pour tous les offices, les psaumes des Vêpres sont composés selon le jour que l'on célèbre et à l'occasion des principales fêtes du calendrier. Ils peuvent s'organiser[94] comme établi dans le tableau suivant.

Tableau 3.6 - Distribution des psaumes dans les jours et fêtes majeures du calendrier liturgique.

	Incipit	**Nº Ps**	**Dimanches**	**Commun des Saints**	**BVM et Saintes**	**Noël**	***Corpus Christi***	**2e Vêpres, apôtres et évangélistes**
1	*Dixit Dominus*	109	1	1	1	1	1	1
2	*Confitebor Tibi*	110	2	2		2	2	
3	*Beatus vir*	111	3	3		3		
4	*Laudate pueri*	112	4	4	2			2
5	*In exitu Israel*	113	5					
6	*Laudate Dominum*	116		5				
7	*Laetatus sum*	121			3			
8	*Nisi Dominus*	126			4			
9	*Lauda Jerusalem*	147			5		5	
10	*De profundis*	129				4		
11	*Memento Domine*	131				5		
12	*Credidi*	115					3	3
13	*Beati omnes*	127					4	
14	*In convertendo*	125						4
15	*Domine probasti*	138						5

Concernant les deux derniers psaumes du manuscrit MM 51 (*Credidi* et *Beati omnes*), nous sommes, le plus probablement, face à l'office des premières Vêpres du *Corpus Christi*. La structure des Vêpres est très similaire à celle des Laudes. Après les prières et l'invocation initiale

[93] [Harper, 1991], p. 159-160. Pour une étude sur la diversité stylistique dans les psaumes et les *magnificats* pour les Vêpres en Italie au XVIIe siècle, voir [Kurtzman, 2008].
[94] [Kurtzman, 1999], p. 500-502 ; [Harper, 1991], p. 258-263.

suivent cinq psaumes, chacun encadré par une antienne avant et après[95]. Parmi les cinq psaumes chantés à l'office des Vêpres du *Corpus Christi*, seuls deux sont présents dans le MM 51. Cette particularité est très probablement justifiée par le fait que ce sont exactement les deux psaumes spécifiques à cette fête liturgique et que les trois autres sont des psaumes plus communs qui reviennent souvent dans l'année (voir tableau 3.6) et qui se trouvent groupés dans d'autres sources et particulièrement au sein des *Cartapácios*[96]. Se suivent alors dans l'office le capitule (courte lecture des écritures), l'hymne de l'office et le Magnificat, également encadré par une antienne avant et après. Le Magnificat semble être le sommet de la célébration, avec une interprétation polyphonique très fréquente, et pendant lequel le clergé de l'autel et le chœur sont solennellement parfumés avec de l'encens[97]. L'office se conclut avec quelques courts versets et des prières. Dans le tableau suivant, nous présentons la structure de l'office de Vêpres[98] spécifique au *Corpus Christi*[99], avec l'indication des psaumes présents dans le MM 51.

Tableau 3.7 - Structure de l'office des Vêpres du *Corpus Christi*.

Forme/ Genre	***Incipit***
Prières	*Pater noster. Ave Maria. Credo in Deum.*
Verset initial d'invocation	*Deus in adjutorium meum intende. Domine…*
	Gloria patri… Alleluia
Antienne	*Sacerdos in aeternum*
1er Psaume	*Dixit Dominus*
Antienne	*Sacerdos…*
Antienne	*Miserator dominus*
2e Psaume	*Confitebor tibi*
Antienne	*Miserator dominus*
Antienne	*Calicem salutaris accipiam*
3e Psaume	**« 27. *Credidi* »**
Antienne	*Calicem salutaris…*
Antienne	*Sicut novellae olivarum*
4e Psaume	**« 28. *Beati omnes* »**
Antienne	*Sicut novellae olivarum*
Antienne	*Qui pacem ponit fines Ecclesiae*
5e Psaume	*Lauda Jerusalem*
Antienne	*Qui pacem ponit fines Ecclesiae*

[95] Selon [Kurtzman, 2008], p. 501, les cinq psaumes sont les mêmes aux premières et aux deuxièmes Vêpres du *Corpus Christi*.
[96] Pour une étude de la distribution des divers psaumes au sein de *Cartapácios* de Coimbra, voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91).
[97] Voir [Lopez-Calo, 1971].
[98] Voir [Harper, 1991], p. 101.
[99] Voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 956-960 ; [*Antiphonale monasticum*], p. 543.

Capitule : *I Cor. II, e*	*Frates, Ego enim acepi a Dominio quod et tradidi vobis*
Hymne	*Pange lingua gloriosi*
Versicule et réponse	*Panem de caelo* *Omne delectamentum*
Antienne Cantique Antienne	*O sacrum convivium !* *Magnificat* *O sacrum…*
Prières et Collecte	*Kyrie. Pater Noster.*
Formules de démission	*Dominus vobiscum.* R./ *Et cum spiritu tuo* *Benedicamus Domino.* R./ *Deo Gratias*

Au sein de cet office, John Harper[100] remarque que les sections qui présentent le plus souvent l'introduction polyphonique sont les psaumes, l'hymne et le Magnificat. Cette réalité se retrouve également dans les sources portugaises qui nous sont parvenues, et notamment dans les *Cartapácios*. Les quinze psaumes destinés aux Vêpres des fêtes majeures sont en effet très bien représentés dans la collection des *Cartapácios* conservée à Coimbra, comme nous le démontrons dans le tableau 3.8 et l'analyserons dans l'étude du genre. Ci-dessous sont également présentés les *magnificats*, genre destiné à l'office de Vêpres et mis en polyphonie bien souvent dans les sources lusitaniennes.

Nous remarquons que les psaumes *In exitu Israel* (113), *De profundis* (129), *Memento Domine* (131), *In convertendo* (125) et *Domine probasti* (138) sont absents des *Cartapácios*. Pourtant, ceci n'est pas surprenant après un regard sur les collections portugaises de psaumes polychoraux du XVIIe siècle, dans lesquelles ces mêmes psaumes sont manquants : à savoir, le catalogue du Roi Dom João IV de la Bibliothèque Royale de Lisbonne et la collection de João Lourenço Rebelo[101]. Ce fait est sûrement lié à la fonction liturgique des psaumes, la polychoralité étant associée principalement aux fêtes plus solennelles. Le *Dixit Dominus* est le cas inverse à ces cinq psaumes, étant le psaume commun à tous les offices de Vêpres (le premier psaume) et le plus courant dans les sources de la période[102].

[100] Voir [Harper, 1991], p. 160.
[101] Voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91).
[102] Pour une présentation de l'emploi de chaque psaume dans les offices de Vêpres, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

Tableau 3.8 - La présence des psaumes destinés aux Vêpres au sein des *Cartapácios* de Coimbra.

	Psaume	**Nº**	**Cote *Cartapácio***	***Folios***	**Effectif**
1	Dixit Dominus	109	MM 49	[1-8v]	8v + G (2 chœurs)
			MM 49	39v-42v	8v + G (2 chœurs)
			MM 228	14v-21	11v + 4 inst + G (4 chœurs)
			MM 228	41v-44v	8v (2 chœurs)
2	Confitebor Tibi	110	MM 49	43-46v	8v + G (2 chœurs)
			MM 229	47v (incomp. [JLRebelo])	4v
			MM 234	58-61	9v + G (2 chœurs + solo)
3	Beatus vir	111	MM 49	9-16v	8v + G (2 chœurs)
			MM 228	44v-46	8v (2 chœurs)
			MM 243	63v-67v	8v + G (2 chœurs)
4	Laudate pueri	112	MM 234	61v-65v	9v + G (2 chœurs + solo)
			MM 243	68-71v	8v + G (2 chœurs)
5	In exitu Israel	113	-	-	-
6	Laudate Dominum	116	MM 49	17-22v	8v + G (2 chœurs)
			MM 243	71v-75	8v + G (2 chœurs)
7	Laetatus sum	121	MM 49	30v-35	8v + G (2 chœurs)
			MM 239	91-95v	9v + G (2 chœurs + solo)
8	Nisi Dominus	126	MM 239	23v-27v	9v + G (2 chœurs)
9	Lauda Jerusalem	147	MM 49	35v-39	8v + G (2 chœurs)
			MM 234	52-57v	9v + G (2 chœurs + solo)
10	De profundis	129	-	-	-
11	Memento Domine David	131	-	-	-
12	Credidi	115	MM 51	41v-46	8v + G (2 chœurs)
			MM 234	30-30v (incomplet)	8v (2 chœurs)
			MM 238	12-15v	2v et 6v
			MM 239	49-55v	12v (3 chœurs)
			MM 239	85v-90v	9v + G (2 chœurs)
13	Beati omnes	127	MM 51	46v-49v	8v + G (2 chœurs)
			MM 239	1-4	12v + G (3 chœurs)
			MM 239	17v-20	9v (2 chœurs)
14	In convertemdo	125	-	-	-
15	Domine probasti	138	-	-	-
Magnificat			MM 49	23-30	8v + G (2 chœurs)
			MM 243	75v-79v	8v + G (2 chœurs)

Chapitre 4

Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

Le manuscrit MM 51 est une source musicale avec un contenu très hétérogène et diversifié. Dans ce chapitre nous allons étudier chaque genre concrètement en le mettant en contexte dans le panorama portugais et ibérique, à l'aide d'une analyse de procédés compositionnels d'après le texte pour chaque œuvre[103].

Il serait impossible de présenter une étude exhaustive dans le cadre de ce travail et nous avons donc réservé l'analyse plus détaillée aux genres liturgiques avec textes latins. Le manque considérable d'études sur l'emploi de la musique en latin durant les offices liturgiques de cette période nous semble une raison de plus pour poursuivre un travail plus poussé sur les genres latins. Ceux en langue vernaculaires, même s'ils mériteraient des études plus approfondies, nous paraissent plus représentés dans l'historiographie moderne[104]. Cette réalité historiographique contrarie en quelque sorte ce qui semble être la réalité de la pratique musicale dans le XVIIe siècle ibérique où la division entre le sacré et le profane n'est absolument pas imperméable, comme le défend le musicologue Carmelo Caballero Fernandéz-Rufete, spécialiste de la musique vernaculaire dans l'espace ibérique au XVIIe siècle[105]. Les deux univers partagent les mêmes

[103] Pour un regard général voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).
[104] Cette absence d'études sur les genres liturgiques latins dans la péninsule ibérique est manifeste dans l'ouvrage *European music, 1520-1640*. Louise Stein dans son court essai « Music and musicians in Church », à l'intérieur du chapitre « Spain, 1600-1640 », s'intéresse uniquement au *villancico* et n'indique rien à propos de la musique liturgique latine. Voir [Stein, 2006], p. 468-471.
[105] [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 21.

espaces et les mêmes arts, et les *Cartapácios* de Coimbra sont sans doute un témoignage de cette réalité. Les sphères du sacré et du profane se chevauchent souvent et se complètent. Et c'est seulement vers la moitié du XVIIIe siècle que nous commençons à assister à leur distinction et à leur séparation.

La mise en contexte de chaque genre vise principalement une meilleure compréhension du *cartapácio* MM 51 et de son contenu. Chaque genre demande une étude singulière, chacun étant en soi une réalité particulière impliquant un regard toujours différent. La mise en contexte dans le panorama ibérique est, généralement, primordiale car, comme l'évoque encore Caballero Fernández-Rufete, la musique vocale au Portugal et en Espagne présente à cette période une grande unité fondamentale de style[106].

[106] [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 17.

4.1. Répons de Noël

Les répons de Noël sont une forme de chant responsorial chanté à l'office des Matines de Noël, après minuit, servant de commentaire à la lecture des leçons à l'intérieur des trois nocturnes[107]. Comme son nom l'indique, c'est une forme où, selon la tradition du plain-chant, une réponse est donnée par le chœur au verset chanté par le soliste. La deuxième partie de la réponse, reprise après le verset, est nommée Réclame. La structure générale est, par conséquent : Répons – Verset – Réclame et c'est la structure suivie par les Répons 2, 4, 5 et 7. Au dernier répons de chaque nocturne, Répons 3, 6 et 8, est ajoutée la partie initiale de la doxologie mineure (*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*) et à la suite de laquelle est reprise la Réclame. Ces trois répons sont ainsi structurés : Répons – Verset – Réclame – Doxologie – Réclame, pour clore chaque nocturne. Le premier Répons fait figure d'exception car il comporte également la doxologie et à sa suite est chanté le Répons en entier, et pas seulement la Réclame (voir Tableau 4.1).

Dans les répons du MM 51, les versets et la doxologie, traditionnellement chantés par un soliste, sont toujours à quatre voix (probablement quatre chanteurs solistes) tandis que la section de Répons est toujours à huit voix divisées en deux chœurs (probablement par toute la *capella*).

Tableau 4.1 - Structure et distribution vocale des Répons de Noël du MM 51

Section	**Premier nocturne**			**Deuxième nocturne**			**Troisième nocturne**	
	R.1	**R.2**	**R.3**	**R.4**	**R.5**	**R.6**	**R.7**	**R.8**
Répons 8v	Hodie nobis	Hodie nobis de caelo	Quem vidistis	O Magnum mysterium	Beata Dei genitrix	Sancta et inmaculata	Beata viscera	Verbum caro
Réclame 8v	Gaudet exercitus	Hodie per	Natum vidimus	Beata virgo	Hodie genuit	Quia quem	Quia hodie	Et vidimus
Verset 4v	Gloria in excelsis	Hodie illuxit	Dicite quidnam	Ave Maria	Beata quae	Benedicta tu	Dies sanctificatus	Omnia per
Réclame 8v	Gaudet exercitus	Hodie per	Natum vidimus	Beata virgo	Hodie genuit	Quia quem	Quia hodie	Et vidimus
Doxologie 4v	Gloria Patri	-	Gloria Patri	-	-	Gloria Patri	-	Gloria Patri
Répons 8v	Hodie nobis	-	-	-	-	-	-	-
Réclame 8v	Gaudet exercitus	-	Natum vidimus	-	-	Quia quem	-	Et vidimus

[107] Pour la structure de l'office des Matines, voir « 3.2. Office de Matines de Noël » (vol. 1, p. 72).

Les Répons de Noël au Portugal

Aux XVIe et XVIIe siècles, les Répons de Noël semblent avoir été un genre très peu travaillé par les compositeurs dans le panorama polyphonique européen. José Abreu dénote même que son traitement polyphonique semble être une particularité quasiment unique au territoire portugais[108]. Aucune source imprimée ou manuscrite avec une série complète des huit Répons des Matines de Noël ne nous est parvenue en dehors de l'activité musicale portugaise, à l'exception de Giovanni Francisco Anerio (c. 1567-1630)[109]. La spécificité portugaise du traitement polyphonique de ce genre liturgique ne trouve même pas de parallèle dans le royaume voisin de Castille où les Répons des Matines semblent avoir été remplacés dès la fin du XVIe siècle systématiquement par les *Villancicos de Navidad*[110]. Ces *villancicos* de Noël espagnols sont le plus souvent composés en ensembles de huit, suivis par le *Te Deum*[111].

Il existe deux recueils complets de Répons de Noël de Duarte Lobo (c. 1565-1646) : huit répons à quatre voix et huit répons à huit voix (en deux chœurs).[112] Ces deux recueils d'*Opuscula* ont été imprimés à Anvers en 1602 à la demande de Duarte Lobo lui-même. Étant un grand client de l'*Officina Plantiniana*, le compositeur portugais a commandé à Joannem Moretum l'impression de ces ouvrages dans le but de les distribuer principalement au Portugal. D'après l'étude de la correspondance entre Duarte Lobo et Joannem Moretum, nous savons que l'imprimeur se plaint à Lobo de ne pas réussir à vendre les copies qui ne sont pas parties au Portugal, ayant très peu de clients dans le nord de l'Europe pour ce genre d'ouvrage[113]. Ceci

---

[108] [Abreu, 2013], p. xxi.

[109] Un des rares exemples de Répons de Noël mis en polyphonie en dehors de la tradition portugaise est celui de Giovanni Francisco Anerio (c. 1567-1630). La simple raison de cette exception est qu'Anerio a entrepris la mise en polyphonie de l'intégralité de la liturgie. Ce sont les *Responsoria Nativitatis Domini… Roma, Giovanni Robletti, 1614* (Rism A 1106). Fait intéressant, ce recueil a eu une deuxième édition en 1629 (*Responsorii della nativitá di Nostro Signor Giesu Christo, con l'invitatorio, Salmo venite exultemus, & Te Deum laudamus. A tre quattro e otto voci… di novo corretti, e dati in luce con una messa àa 4. & Motettini a due del Sig. Abundio Antonelli, e til basso continuo per l'organo*, Giovanni Battista Robletti, Roma, 1629 (Rism A 1107)), dont un exemplaire est preservé dans les collections de la Bibliothèque du Palácio Nacional da Ajuda à Lisbonne (54-IV-28[2] à 31[2] et 32[1]). Cette version est une version augmentée avec basse continue.

[110] Isabel Pope et Paul R. Laird, "Villancico.", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29375, page consultée le 16/05/2016.

[111] Une étude en cours à l'Université de Coimbra sur les livrets de fêtes religieuses imprimés au Portugal entre 1637 et 1722 semble proposer que les *vilancicos* de Noël peuvent être également regroupés par huit. Néanmoins, au Portugal ils sont probablement éxecutés en alternance avec les Répons tandis qu'en en Espagne le genre vernaculaire remplace vraisemblablement le genre latin.

[112] Sont conservées aujourd'hui des recueils incomplets de cette édition dans les archives de la P-Cug, de la cathédrale de Valladolid et de la cathédrale d'Évora. L'étude, la reconstitution et l'édition critique remarquables de ces sources ont été réalisées par José Abreu et sont en cours de publication dans la collection *Mundos e Fundos* de l'Université de Coimbra.

[113] Nous tenons à remercier José Abreu avoir si généreusement partagé ces informations issues de son étude de la correspondance entre Duarte Lobo et Joannem Moretum qui verra la lumière dans José Abreu,

renforce l'idée de que la mise en polyphonie de ce genre liturgique constitue une spécificité fortement portugaise. Et même dans le territoire lusitanien le genre semble être peu mis en musique polyphonique (voir Tableau 4.2). Dans le catalogue conservé de la grande bibliothèque musicale du Roi D. João IV, imprimé en 1649[114], seuls les deux recueils de Duarte Lobo sont représentatifs du genre, à côté d'environ mille *vilancicos* de Noël – grands indicateurs et agents du changement esthétique.

Hormis ces deux recueils imprimés, il n'existe que deux autres ensembles manuscrits parvenus de manière complète jusqu'à nous (avec la totalité de huit répons). Un recueil à quatre voix de Estêvão Lopes de Morago († après 1628), maître de chapelle de la cathédrale de Viseu[115]. Et enfin les huit répons à huit voix présents dans le manuscrit MM 51 de la P-Cug, dont l'édition critique est ici présentée pour la première fois.

Quatre autres sources manuscrites, préservées dans les archives de la P-Cug, contiennent des répons de Noël isolés ou en petits groupes incomplets qui, selon José Abreu[116], auraient appartenu à des différents ensembles de huit répons.

Le premier exemple se trouve au dernier folio (f. 115v) du manuscrit MM 32, daté du milieu du XVIe siècle, où se trouve une partie incomplète et anonyme du répons « *Hodie nobis de caelo* » écrite pour deux voix[117]. Dans le manuscrit MM 36, vraisemblablement copié par Dom Pedro de Cristo († 1618)[118] vers les années 1570 ou 1580, figurent deux groupes incomplets de répons de Noël : 2, 4, 5 et 2, 4, 7[119]. Et dans le manuscrit MM 8, daté d'après 1610, apparaissent les répons 1 et 6 également signés par Dom Pedro de Cristo (*Dono Petro*)[120]. Une hypothèse est que ce dernier couple de répons de Noël du MM 8 ne soit pas une partie d'un ensemble incomplet de répons, mais qu'il ait été écrit expressément pour compléter les séries composées auparavant dans le MM 36. Malgré cette hypothèse, il manque pourtant le 3e répons « Quem vidistis pastores » à l'ensemble des Répons de Pedro de Cristo. Toutefois et sachant qu'aux Matines de Noël le remplacement des répons par des *vilancicos* devient une pratique fréquente dans le

Duarte Lobo - Opuscula 1602, vol. I.4, Mundos e Fundos, Imprensa da Universidade de Coimbra, publication à venir.

[114] *Primeira Parte do Index da Livraria de Mvsica do… Rey Dom Ioão o IV*, Lisbonne, Paulo Craesbeck, 1649.

[115] Ces Répons font partie d'un codex entièrement composé d'œuvres d'Estêvão Lopes de Morago et conservé aux Archives du District de Viseu sous la cote Cod. 3. L'édition moderne de ces répons a été publiée dans [Joaquim, 1961], p. 189-204.

[116] [Abreu, 2013], p. xx.

[117] [Rees, 1995], p. 215-227.

[118] Chanoine musicien du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra et maître de chapelle de l'institution de 1597 jusqu'à sa mort en 1618.

[119] [Rees, 1995], p. 247-253.

[120] Selon Owen Rees, *Dono Petro* est Dom Pedro de Cristo (†1618). Voir [Rees, 1995], p. 168-171.

monde ibérique, il est bien possible que cet ensemble quasi complet de répons soit conçu dès l'origine avec le remplacement du 3e répons par un *vilancico*. En effet, à la suite du deuxième groupe de répons présent dans le MM 36 se trouvent deux *vilancicos*, le premier étant un *vilancico* (« Es nasçido ») où les bergers sont les protagonistes de l'action, ce qui est exactement la thématique spécifique au 3e répons de Noël.

Dans le manuscrit MM 18 on trouve un autre groupe incomplet avec quatre répons de Noël (2, 4, 5, 7) cette fois-ci signés par Dom Pedro da Esperança († 1660)[121]. Ces quatre répons ont la particularité d'avoir systématiquement chaque verset écrit pour une voix de soprano avec un accompagnement instrumental en contrepoint fleuri pour dessus de doulciane, violon, basse de doulciane et basse continue[122], les premières sections étant écrites à quatre voix (SATB).

En outre, il n'est probablement pas anodin que les répons composés par Pedro da Esperança reproduisent exactement les numéros des répons composés par Pedro de Cristo dans le MM 36 (2, 4, 5 et 2, 4, 7). Il est possible que ces répons polyphoniques n'aient pas appartenu à des ensembles de huit répons aujourd'hui incomplets, mais au contraire que la place de certains répons ait été volontairement laissée vide afin d'être remplacés par des *vilancicos* selon une tradition de *Santa Cruz*. Ou encore, les quatre répons de Pedro da Esperança forment éventuellement, avec les deux répons de Pedro de Cristo au MM 8 (1 et 6), un nouvel ensemble hétérogène de répons où, encore et toujours, le 3e répons est remplacé. Cette absence du *Quem vidistis pastores* peut même être un choix délibéré, sachant que Pedro da Esperança connaissait parfaitement les sources de Pedro de Cristo. En effet, il semble avoir été l'héritier des cahiers de *Dono Petro* après 1618, ayant même terminé de les remplir, ce qui est notamment le cas du MM 18[123].

Dans cette optique, le fait que dans le MM 51 se trouve un ensemble complet et homogène de répons de Noël est sans doute une exception dans les sources de *Santa Cruz*, institution ecclésiastique portugaise qui a produit le plus grand nombre de répons de Noël parvenus jusqu'à nous (voir Tableau 4.2).

[121] Voir [Rees, 1995], p. 197-199. Dom Pedro da Esperança († 1660) est également un compositeur associé au monastère de *Santa Cruz*.
[122] Dans la source *Fagotillo*, *Violim*, *Bayxão* et *Guyao.*
[123] [Rees, 1995], p. 200.

Pour terminer, dans la *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado († 1772) nous trouvons la référence à des Répons de Noël à huit voix, aujourd'hui disparus, des compositeurs du XVIIe siècle João Álvares Frouvo (1608-1682)[124] et Diogo Dias Melgás (1638-1700)[125].

Tableau 4.2 - Répons de Noël dans les sources portugaises.

Répons	Sources	Compositeur	Institution	Date	Voix
2	P-Cug MM 32, f. 115v	Anonyme	Monastère de *Santa Cruz*	Mi-XVIe siècle	2
2, 4, 5	P-Cug MM 36, f. 23v-26	Dom Pedro de Cristo († 1618)	Monastère de *Santa Cruz*	c. 1570-1580	4
2, 4, 7	P-Cug MM 36, f. 62v-65				4
1 – 8	P-Cug MI 63-66 ; P-EVp Res 334 ; E-Vc Partes sueltas nº18	Duarte Lobo (c. 1565-1646)	Cathédrale de Lisbonne	1602	4
1 – 8					8
1	P-Cug MM 8, f. 112v-113	Dom Pedro de Cristo	Monastère de *Santa Cruz*	c. 1610-1618	5
6	P-Cug MM 8, f. 115v-116				4
1 – 8	Archives du District de Viseu, Cod. 3	Estêvão Lopes Morago († ap.1628)	Cathédrale de Viseu	1628	4
2, 4, 5, 7	P-Cug MM 18, f. 40v-48	Dom Pedro da Esperança († 1660)	Monastère de *Santa Cruz*	-	4 (1+4inst)
1 – 8	P-Cug MM 51, f. 6v-12v	Anonyme	Monastère de *Santa Cruz*	1649	8
-	Disparu	João Álvares Frouvo (1608-1682)	Cathédrale de Lisbonne	-	8
-	Disparu	Diogo Dias Melgás (1638-1700)	Cathédrale de Évora	-	8

Dans les collections complètes de Duarte Lobo et d'Estêvão Lopes Morago, les compositeurs font tous deux le choix d'élaborer pour chaque répons une solution spécifique par une combinaison des couleurs modales, de la structure de la texture vocale et des organisations rythmiques. Dans l'« Annexe A » et l'« Annexe B » sont présentés les inventaires des répons de Noël à quatre et à huit voix de Duarte Lobo et dans l'« Annexe C » les répons de Noël de Estêvão Lopes Morago.

Dans le choix des tons, il n'y a pas de norme qui s'installe. Si dans son recueil à quatre voix, Duarte Lobo compose les six premiers répons dans le Ier ton et les deux derniers dans VIIe ton,

[124] « *Responsorios da Noute de Natal* a 8. vozes. » : [Nery, 1984], p. 100-101.
[125] « *Responsorios do Natal a dous córos.* » : [Nery, 1984], p. 166-168.

dans le recueil à huit voix, la variation est plus grande. Lopes Morago à son tour utilise les tons I, III et VII.

Les deux compositeurs élaborent également des nuances dans l'architecture de la texture vocale. Lobo fait des choix certainement liés à la tradition du plain-chant. Tous les versets (et doxologies) dans les deux recueils de Lobo sont écrits à trois voix[126], probablement solistes, tandis que les autres sections sont écrites à quatre ou huit voix, selon le recueil, probablement chantées par la *capella* comme nous l'avons vu plus haut. Ce n'est qu'à trois reprises (R.1 et R.3 à 4v ; R.1 à 8v)[127] que Lobo choisit de commencer le répons à trois voix et d'élargir la texture à la réclame. Lopes Morago choisit cependant, des variations bien moins systématiques entre trois voix et quatre voix[128].

Concernant l'organisation rythmique, Duarte Lobo ne cherche guère à suivre la structure liturgique, vu que la transition du répons à la réclame ne coïncide généralement pas avec un changement de mesure. Si les versets sont toujours en mesure C, d'un autre côté, un passage de binaire en ternaire (et vice-versa) se retrouve fréquemment à l'intérieur des sections. Lopes Morago fait, au contraire de Lobo, le choix d'écrire principalement dans une organisation rythmique ternaire et les quelques passages en mensuration binaire ne suivent pas un ordre structural dans l'ensemble.

Les Répons de Noël du MM 51

Au contraire des exemples précédents, l'auteur de la collection de huit répons de Noël dans le MM 51 fait des choix structurels rigoureusement systématiques. Tous les répons sont composés dans le Ier ton et l'architecture de la distribution vocale et de l'organisation rythmique suit toujours fidèlement la structure liturgique, reproduisant la même solution à chaque répons (voir tableau 4.6). Toutes les premières sections du répons sont à huit voix et avec la mesure C ; toutes les réclames sont à huit voix et avec la mesure C3 ; tous les versets sont à quatre voix (du 1er chœur) et avec la mesure C.

[126] SAT dans les répons avec doxologie et ATB dans les répons sans doxologie.
[127] Voir « Annexe A » (vol. 1, p. 399) et « Annexe B » (vol. 1, p. 400).
[128] Voir « Annexe C » (vol. 1, p. 401).

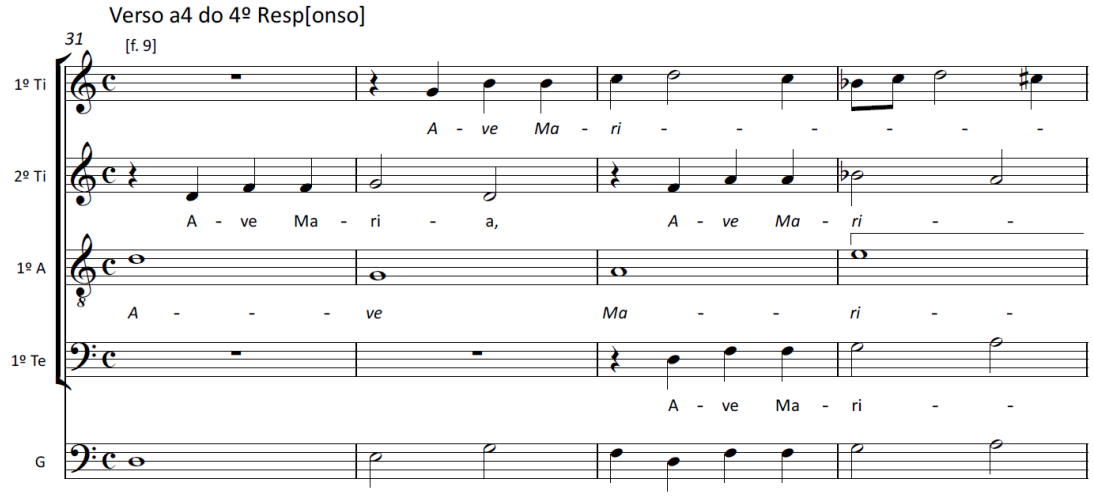
Tableau 4.3 - Les Répons de Noël dans le MM 51.

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1 – 8	Répons	8 (SSAT+SATB)	C	I (sur G) : 1, 2, 3, 4, 6, 8 I (sur D) : 5, 7
	Réclame	8 (SSAT+SATB)	C3	
	Verset (et Doxologie)	4 (SSAT)	C	

Cette systématisation méthodique de la structure (pour la texture et la mensuration) donne une unité remarquable à l'ensemble des huit répons qui, comme nous avons pu le repérer, est inédite dans les sources qui nous sont parvenues. Si d'un côté ceci peut être perçu comme un appauvrissement d'une inventivité au sein de l'ensemble, d'un autre cela constitue un témoignage exceptionnel d'une homogénéité presque classicisante. La qualité majeure de l'ensemble est, de toute évidence, cet ordre générateur monumental où chacun des huit répons suit rigoureusement une formule structurale claire.

Dans son développement contrapuntique, les sections à huit voix (répons et réclame) sont entièrement en déclamation homophonique avec des alternances antiphonales et des passages en tutti sans indépendance harmonique, sans aucune intervention soliste. Les passages en contrepoint imitatif sont réservés aux versets à quatre voix[129]. Par ailleurs, un exemple de contrepoint imitatif sur *cantus firmus* se trouve dans le verset *Ave Maria gratia plena* du répons « 9. *O magnum misterium* » (exemple musical 4.1). Cette différence dans la technique de contrepoint selon la section peut être justifiée et renforcée par la tradition selon laquelle le verset est chanté par des chanteurs solistes (ici quatre chanteurs) et le répons par la *capella* (ici divisée en deux chœurs) avec plus qu'un chanteur par voix.

[129] La seule exception, d'un court passage en contrepoint imitatif dans une section à huit voix, se trouve à la fin de la réclame du huitième répons, sur le texte « *plenum gratiæ* ».



Exemple musical 4.1 - Début du verset *Ave Maria gratia plena* du répons « 9. *O magnum misterium* », m. 31-34.

Concernant les enchaînements harmoniques au sein de l'ensemble des répons, toujours parfaitement maîtrisés, nous pouvons affirmer qu'aucune surprise ne s'y trouve, les jeux rythmiques d'hémioles étant également fréquents, bien connus des répertoires ibériques du XVIIe siècle.

L'ensemble des principes compositionnels présentés ci-dessus est, au sein du MM 51, le témoignage le plus évident de musique liturgique très fonctionnelle suivant un objectif précis, à la rhétorique sans doute moins élaborée que dans les psaumes ou même dans la calenda à huit voix.

4.2. Psaumes

Les psaumes, construits d'après une collection de 150 poèmes hébreux, se trouvent assemblés dans l'Ancient testament. Destinés, depuis leur origine, à être toujours chantés, ce sont des textes fondamentaux dans la liturgie chrétienne. Ils sont distribués dans les offices de la liturgie des heures de manière à ce que l'intégralité du psautier[130] soit chantée toutes les semaines[131], chaque psaume étant systématiquement conclu avec la doxologie mineure[132]. Spécifiquement à l'occasion des grandes fêtes du calendrier liturgique, il semble que la mode ibérique au XVIIe siècle appelle le développement des psaumes en formes polychorales pour répondre à la solennité des événements[133].

Au sein du répertoire polyphonique dans les sources musicales portugaises, la musique pour les vêpres, et en particulier les psaumes, est très présente[134]. Dans la plupart des sources, les psaumes sont à quatre voix et écrits dans divers styles, notamment en *fabordão*. Néanmoins, nous décrivons et discutons ici les particularités uniquement des psaumes polychoraux, le style adopté dans les psaumes du MM 51 et de la majorité des *Cartapácios* de Coimbra.

Psaumes polychoraux au Portugal dans la première moitié du XVIIe siècle

Avec la destruction de la Bibliothèque Royale de Lisbonne en 1755 et le démantèlement des domaines conventuels en 1834, la quantité de psaumes polychoraux de la première moitié du XVIIe siècle qui nous est parvenue est tout simplement infime. À notre connaissance, les seuls exemplaires accessibles de nos jours sont la collection[135] de João Lourenço Rebelo[136] et ceux

[130] Le psautier est le livre des psaumes.
[131] Voir [Hiley, 1993], p. 25.
[132] La doxologie est une formule de louange et de reconnaissance à la sainte Trinité, utilisée à la fin des prières chrétiennes. La doxologie mineure est : *Gloria Patri et filio et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et secula seculorum. Amen.*
[133] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).
[134] L'office des Vêpres, célébré tous les jours, était l'un des moments le plus solennels de la journée liturgique, ce qui peut justifier le nombre de psaumes mis en polyphonie. Pour un témoignage de ce principe, voir notamment le catalogue de la bibliothèque du palais de Vila Viçosa et son étude par Manuel Joaquim : [Joaquim, 1953].
[135] Joannis Laurentii Rabello, *Psalmi, tum Vesperarum, tum Completarum. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*, Rome, Mauritii et Amadei Balmontiarium, 1657 ; [Alegria, 1982].
[136] João Lourenço Rebelo (1610-1661) est le musicien protégé du Roi Dom João IV et son ami proche depuis sa jeunesse à Vila Viçosa où il arrive en 1624 suivant son père Marcos Soares Pereira engagé en tant que maître de chapelle du Duque de Bragança Teodósio II, père de João, le futur Roi Dom João IV. Pour une étude biographique de Lourenço Rebelo voir [Alegria, 1982], p. v-vii.

présents dans les *Cartapácios* de Coimbra[137]. Par conséquent, les psaumes qui se trouvent au sein des *Cartapácios*, pour la plupart polychoraux, sont de grande importance pour l'étude de ce genre particulier dans le panorama portugais.

Un regard sur le catalogue de Dom João IV, dit *Index*, de l'ancienne Bibliothèque Royale de Lisbonne[138], nous aidera à avoir une perspective globale sur ce genre au Portugal. En ce qui concerne concrètement la musique en langage polychorale, il est possible de vérifier avec l'analyse de l'*Index*, que le Psaume est l'un des genres les plus utilisés. Dans un total de 739 œuvres liturgiques polychorales manuscrites, 153 (20%) sont des psaumes, seulement dépassés par les motets avec 214 unités (29%)[139]. Et avec l'augmentation du nombre de chœurs, le psaume devient le genre le plus fréquent tandis que le motet et la messe deviennent moins utilisés. Ceci peut expliquer la quantité de psaumes polychoraux présents dans les *Cartapácios*, comme nous verrons plus bas, et subséquemment accréditer le monastère de *Santa Cruz* comme étant représentatif de l'activité musicale portugaise.

De plus, dans la longue liste des 153 psaumes polychoraux manuscrits catalogués dans l'*Index*, et présentés ici dans l'« Annexe E », les compositeurs sont en grande majorité d'origine ibérique, renforçant le goût pour l'esthétique musicale établie à l'intérieur de la péninsule.

Parmi les psaumes qui se trouvent dans le MM 51, seuls trois sur les cinq se trouvent mis en polyphonie polychorale dans l'*Index* : *Credidi*, *Mirabilia testimonia* et *Principes persecuti*. Le *Credidi* se retrouve six fois mis en musique par quatre compositeurs : Duarte Lobo[140] (dans le IVe ton, pour 4 et 8 voix) ; Gonçalo Mendes Saldanha[141] (dans le VIIIe ton, pour 8 voix) ; Manuel de

[137] Divers autres psaumes polychoraux existent de manière isolée dans d'autres sources, notamment : dans le manuscrit de Manoel Cabreira des archives de Braga, composé en parties séparées et incomplet (P-BRd 957-962) – seuls six livres existent dans une collection qui devrait comporter dix livres (voir l'étude sur les psaumes pour l'office de None devant) – ; dans le manuscrit de Estêvão Lopes de Morago conservé à Viseu existe au moins un psaume polychoral *Laudate pueri* à sept voix écrit dans le VIIIe ton ; enfin dans l'œuvre de Pedro de Cristo, maître de chapelle à *Santa Cruz*, se trouve un *Dixit Dominus* polychoral également pour sept voix.

[138] Pour une brève présentation de la Bibliothèque Royale de Lisbonne et du catalogue publié par Dom João IV en 1649 (*Index*), voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

[139] [Abreu, 2002], p. 55. Pour les œuvres liturgiques polychorales manuscrites dans l'*Index*, les pourcentages donnés par José Abreu sont : Motets 29%, Psaumes 20%, Messes 17%, Magnificat 8%, Antiennes 6%, Répons 6%, Leçons 5%, autres 9%. José Abreu fait référence à 151 psaumes, néanmoins dans son Annexe 3 (p. 156-170) nous comptons 153.

[140] Duarte Lobo (c. 1565-1646) est le maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne au moins depuis 1594 et jusqu'à 1639. C'est le compositeur des deux collections complètes de Répons de Noël pour quatre et huit voix mentionnées dans « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

[141] Sans références de dates, Gonçalo Mendes Saldanha est un élève de Duarte Lobo, cité dans la *Bibliotheca Lusitana* comme ayant écrit plusieurs messes, psaumes et *vilancicos* à plusieurs chœurs conservés dans la Bibliothèque Royale. Voir [Nery, 1984], p. 208-209.

Tavares[142] (dans le IIIe ton, pour 11 voix) ; et Gabriel Diaz Besson[143] (dans le Ve ton, pour [12] voix en triple chœur et VIIIe ton pour [16] en quadruple chœur). Il n'y a donc pas de concordance avec le psaume présent dans le MM 51, écrit dans le Ier ton pour huit voix avec *guião*. À Gabriel Diaz Besson sont également attribués les psaumes *Mirabilia testimonia* et *Principes persecuti*, tous deux [pour douze voix] en triple chœur. Ces psaumes sont destinés à l'office de None de tous les jours et leur rare disposition polychorale les destine ici inévitablement à l'office de None d'une fête majeure, probablement l'Ascension comme dans le MM 51[144]. Dans sa structure, cet office comporte trois psaumes, dont le deuxième se trouve absent de l'*Index*, au contraire du MM 51 qui nous présente les trois.

Comme indiqué plus haut, hormis les *Cartapácios*, le seul ensemble du XVIIe siècle contenant des psaumes polychoraux qui nous soit parvenu, et le seul à être imprimé, est le recueil de João Lourenço Rebelo[145] publiée en 1657 à Rome par l'imprimeur Maurizio Balmonti. Cet ensemble comprend dix-sept livres de parties séparées conservés dans la « Santini-Bibliothek », aujourd'hui à Bibliothèque du Séminaire Episcopal de Münster[146]. Il réunit quatorze psaumes pour les Vêpres (tous polychoraux), quatre *Magnificat*, douze œuvres pour les Complies (dont huit psaumes, cinq d'entre eux étant polychoraux), deux Lamentations et un Miserere[147]. La particularité exceptionnelle de cette collection est sans doute la richesse de l'agencement des voix, avec des œuvres comportant jusqu'à seize voix. Seul un des psaumes pour les Vêpres, cinq œuvres pour les Complies et une Lamentation ne sont point polychoraux.

Le compositeur a pris le soin de dater la grande majorité des œuvres et les psaumes polychoraux ont été conçus entre 1638 et 1653. Cet ensemble est ainsi absolument contemporain des psaumes des *Cartapácios* qui datent probablement de 1643 à 1650[148].

---

[142] Sans références de dates, Manuel de Tavares est cité dans la *Bibliotheca Lusitana* comme ayant été maître chapelle à Murcia, à la Grande Canarie et à Cuenca. Voir [Nery, 1984], p. 227-228.

[143] Gabriel Díaz Bessón (c. 1590-1638) a été musicien de la chapelle Royale de Felipe III d'Espagne entre 1606 et 1612 puis maître de chapelle à Cordoue, au couvent de l'Encarnacion à Madrid, à nouveau à Cordoue et enfin au monastère de *Las Dezcalzas reales* à Madrid, ainsi comme chanteur de la chambre de Felipe IV. Musicien de renommée dans la péninsule, une grande partie de son immense œuvre était conservée à la Bibliothèque Royale de Lisbonne.

[144] Voir « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).

[145] Étrangement, le premier volume du catalogue de la bibliothèque de Dom João IV ne fait référence à aucune œuvre polychoral de Lourenço Rebelo, ami proche et musicien protégé du Roi. Toutefois sa référence se trouve dans la correspondance du Roi consignée par Vasconcellos. Voir [Vasconcellos, 1900].

[146] Trois livres se trouvent également à la P-Cug (*Altus secundi chori*, *Bassus secundi chori* et *Bassus tertii chori*).

[147] Pour un inventaire, voir l'« Annexe F » (vol. 1, p. 408). Pour des études, voir [Alegria, 1982], p. xi-xii et [Abreu, 2002], p. 47.

[148] Les *Cartapácios* qui nous sont parvenus présentent des dates entre 1642 et 1663. Voir « 1.3. Le contexte local : Les *Cartapácios* de Coimbra » (vol. 1, p. 31).

Parmi les psaumes qui se trouvent dans le manuscrit MM 51 seul le *Credidi* est également mis en musique par Lourenço Rebelo, en 1652. Il est écrit dans le IVe ton et, comme dans le MM 51, pour huit voix organisées en double chœur et également écrit *ad longum*, doxologie inclue. La composition de Lourenço Rebelo ne présente pourtant pas d'interventions en *concertato*[149], comme nous verrons dans le MM 51, et se limite à des échanges antiphonaux. Les deux psaumes sont composés pour la même combinaison de voix SSAT-SATB[150]. Cette observation vaut, en réalité, pour ces deux collections de psaumes (*Cartapácios* et Lourenço Rebelo) car les deux présentent une analogie révélatrice dans la combinaison des voix et qui semble être une caractéristique ibérique dans la période. Le premier chœur est presque systématiquement SSAT et toujours différent du deuxième chœur, le plus souvent SATB[151]. La discussion sur cette caractéristique identitaire des répertoires polychoraux ibériques au milieu du XVIIe siècle est développée dans « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix ».

Comme dans l'*Index*, le *Dixit Dominus* est le psaume le plus présent dans la collection de Lourenço Rebelo, et le seul avec trois versions (pour deux, trois et quatre chœurs). Ceci s'explique sûrement par le fait que c'est le psaume le plus usuel dans les vêpres du calendrier liturgique[152]. Cette tendance ne se vérifie pourtant pas dans les *Cartapácios* où le psaume le plus représenté est, étonnamment, le *Credidi*, comme nous le verrons par la suite. Grâce à cette analyse globale et comparative, nous remarquons également que les psaumes *Nisi Dominus, Beati omnes* et *Clamavi in toto corde meo* ne sont pas présents parmi les œuvres polychorales de l'*Index* ni dans le recueil de Lourenço Rebelo. La présence de ces trois psaumes polychoraux dans les *Cartapácios* représente une circonstance extraordinaire, le *Beati omnes* se retrouvant même en trois exemplaires (MM 51 et MM 239).

Pour une vue comparative de la distribution des psaumes polychoraux au sein du catalogue de la Bibliothèque Royale de Dom João IV, de la collection de João Lourenço Rebelo et des *Cartapácios*, il faut se référer au tableau ci-dessous. Nous avons inclus également la collection de psaumes polychoraux de Gabriel Díaz Bésson, de loin le compositeur le plus représenté dans les œuvres liturgiques polychorales de l'*Index*, pertinente à ce titre pour évaluer la distribution proportionnelle des psaumes dans la pratique musicale.

---

[149] Pour une discussion sur le style *concertato* voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).
[150] Le *Credidi* de Rebelo est écrit en clés graves (*c1, c1, c3, c4 / c1 c3, c4, F4 / F4*) et le *Credidi* dans le *cartapácio* en clés aiguës (*g2, g2, c2, c3 / g2, c2, c3, c4 / c4*).
[151] Voir [Alegria, 1982] ; voir [Abreu, 2002], p. 104.
[152] Voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

Tableau 4.4 - Tableau comparatif des psaumes polychoraux : *Index* de Dom João IV, Gabriel Días Bésson (dans l'*Index*), João Lourenço Rebelo et *Cartapácios*.

Psaume		***Index***	**G. Diaz Besson**	**J. L. Rebelo**	***Cartapácios***
Pour les Vêpres					
Dixit Dominus	109	34 (22%)	9 (16%)	3 (13%)	4 (12%)
Confitebor tibi	110	2 (1,3%)			2 (6%)
Beatus vir	111	15 (10%)	4 (7%)	2 (9%)	3 (9%)
Laudate pueri	112	6 (4%)	1 (2%)	2 (9%)	2 (6%)
Laudate Dominum omnes gentes	116	17 (11%)	4 (7%)	2 (9%)	2 (6%)
Laetatus sum	121	13 (8,5%)	6 (11%)	2 (9%)	2 (6%)
Nisi Dominus	126				1 (3%)
Laudate Dominum quoniam bonus	146	2 (1,3%)			
Lauda Jerusalem	147	12 (8%)	2 (4%)	2 (9%)	2 (6%)
Credidi	115	5 (3%)	2 (4%)	1 (4%)	5 (15%)
Beati omnes	127				3 (9%)
Lauda anima mea	145	2 (1,3%)	1 (2%)		
Pour les Complies					
Cum invocarem	4	9 (6%)	6 (11%)	1 (4%)	1 (3%)
Qui habitat	90	9 (6%)	7 (12,5%)	2 (9%)	1 (3%)
Quoniam tu es Domine	90			1 (4%)	
Super aspidem	90			1 (4%)	
Ecce nunc benedici Dominum	133	3 (2%)	3 (5%)	1 (4%)	1 (3%)
Inclina ad me aurem	30			1 (4%)	
Educes me	30			1 (4%)	
In te Domine speravi	30	5 (3%)	4 (7%)	1 (4%)	
Pour la None					
Mirabilia testimonia	118.IX	1 (0,7%)	1 (2%)		1 (3%)
Clamavi in toto corde	118.X				1 (3%)
Principes persecuti	118.XI	1 (0,7%)	1 (2%)		1 (3%)
Pour les Matines					
Afferte Domino	28	1 (0,7%)			
Pour les Laudes					
Laudate Dominum in sanctis ejus	150	1 (0,7%)			
Miserere mei Deus	50	15 (10%)	5 (9%)	1 (4%)	1 (3%)
Total		**153**	**56**	**23**	**33**

Par ailleurs, d'autres sources portugaises qui incluent quelques références à des psaumes polychoraux du XVIIe siècle sont : une collection compilée par Francisco da Cruz, frère jésuite, dans les années 1680 incluant des biographies de compositeurs portugais ; le livre *El-Rey D. João o 4to* par Joaquim Vasconcelos qui en 1900 regroupe une correspondance entretenue par le Roi « Restaurateur » ; et la *Bibliotheca Lusitana* de 1759 publiée par Diogo Barbosa Machado incluant des biographies et informations biographiques notamment sur des musiciens portugais[153].

[153] Voir [Abreu, 2002], p. 171-174 ; [Nery, 1984] ; [Vasconcelos, 1900].

Psaumes dans les *Cartapácios*

Au sein des *Cartapácios*, distribués dans huit manuscrits, il existe trente-quatre psaumes au total, dont cinq appartiennent au manuscrit MM 51. Au sein de ces trente-quatre psaumes figure une copie incomplète d'un psaume à quatre voix de Lourenço Rebelo (*Confitebor tibi*). Les trente-trois autres sont vraisemblablement originaux et *unicæ*[154], destinés aux différents offices liturgiques : Vêpres, Complies et None. Trente-deux d'entre eux sont polychoraux, ce qui témoigne de la grande importance donnée à cette configuration pour les grandes fêtes liturgiques. Comme nous l'avons vu, c'est la seule collection manuscrite de psaumes polychoraux du XVIIe siècle au Portugal. La totalité est vraisemblablement issue de la même main. Cette main est celle du calligraphe à qui l'on doit la majeure partie des œuvres musicales des *Cartapácios* et également l'intégralité du MM 51[155]. Dans l'hypothèse où tous les psaumes seraient autographes, nous serions vraisemblablement confrontés à un compositeur chanoine régulier avec une œuvre monumentale[156].

Ci-dessous un tableau avec le relevé de la présence de psaumes au sein de tous les *Cartapácios* qui nous sont parvenus.

Tableau 4.5 - Présence des psaumes dans les *Cartapácios* de Coimbra.

Codex	Dates[157]	Psaume	Nº Ps	Folios	Voix	Chœurs
MM 49	-	*Dixit Dominus*	109	[1-8v]	8 + G	2
		Beatus vir	111	9-16v	8 + G	2
		Laudate Dominum	116	17-22v	8 + G	2
		Laetatus sum	121	30v-35	8 + G	2
		Lauda Jerusalem	147	35v-39	8 + G	2
		Dixit Dominus	109	39v-42v	8 + G	2
		Confitebor Tibi	110	43-46v	8 + G	2
MM 50	1647, 1648	-	-	-	-	-
MM 51	1649, 1650	[*Mirabilia testimonia*]	118.IX	20-23	8 + G	2
		Clamavi in toto corde	118.X	23v-31	8 + G	2
		[*Principes persecuti*]	118.XI	31v-32v	8 + G	2
		Credidi	115	41v-46	8 + G	2
		Beati omnes	127	46v-49v	8 + G	2
MM 227	1642, 1645	-	-	-	-	-

[154] Sources uniques, sans concordances localisées jusqu'à nos jours.
[155] Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).
[156] Voir « 8.4. L'anonymat » (vol. 1, p. 300).
[157] Dates présentes dans le manuscrit mais sans rapport direct avec les psaumes référenciés.

MM 228	1643, 1644, 1645	*Dixit Dominus*	109	14v-21	11 + 4 inst + G	4
		Dixit Dominus	109	41v-44v	8	2
		Beatus vir	111	44v-46	8	2
MM 229	1650	*Confitebor Tibi*	110	47v (incomplet [J.L.Rebelo])	4	
MM 232	1651	-	-	-	-	-
MM 233	1661, 1663	-	-	-	-	-
MM 234	1650, 1646	[*Cum invocarem*]	4	17-18v / 19-19v	8 / 8 + G	2
		Qui habitat	90	20-21v, 22-25v	8 + G	2
		Ecce nunc benedici Dominum	133	22-25	8	2
		Credidi	115	30-30v (incomp.)	8	2
		Lauda Jerusalem	147	52-57v	9 + G	2
		Confitebor Tibi	110	58-61	9 + G	2
		Laudate pueri	112	61v-65v	9 + G	2
MM 235	-	-	-	-	-	-
MM 236	1651, 1652	-	-	-	-	-
MM 237	1654	-	-	-	-	-
MM 238	1645, 1646	*Credidi*	115	12-15v	2 et 6	
MM 239	1646	*Beati omnes*	127	1-4	12 + G	3
		Beati omnes	127	17v-20	9	2
		Nisi Dominus	126	23v-27v	9 + G	2
		Miserere mei Deus	50	35v-39	12 + G	3
		Credidi	115	49-55v	12	3
		Credidi	115	85v-90v	9 + G	2
		Laetatus sum	121	91-95v	9 + G	2 + solo
MM 240	1645, 1647	-	-	-	-	-
MM 243	1648	*Beatus vir*	111	63v-67	8 + G	2
		Laudate pueri	112	68-71v	8 + G	2
		Laudate Dominum	116	71v-75	8 + G	2

Les manuscrits MM 49, MM 51 et MM 243 présentent la particularité commune d'avoir tous leurs psaumes écrits pour huit voix en double chœur avec *guião* (quinze au total), ceci étant l'effectif le plus représenté[158] au sein des *Cartapácios*. La deuxième texture vocale la plus fréquente est celle à neuf voix[159] illustrée dans sept psaumes, distribués entre les manuscrits MM 234 et MM 239. Les cinq psaumes restants présentent des textures vocales plus variables : un unique psaume à quatre voix (*Confitebor Tibi*) dans le MM 229 qui est une concordance

[158] Vingt-deux psaumes pour huit voix, avec ou sans *guião*, représentant deux tiers des psaumes.
[159] La neuvième voix présente souvent un caractère soliste (« *vos de fora* ») notamment dans les trois psaumes du MM 234 et dans le *Laetatus sum* du MM 239.

incomplète avec un psaume de João Lourenço Rebelo[160] ; un *Credidi* au MM 238 pour deux et six voix (« *A Duo e A6* ») ; deux psaumes en triple chœur dans le MM 239 ; et enfin l'extraordinaire *Dixit Dominus* à quatre chœurs (pour onze voix et quatre parties instrumentales obligées) présent dans le MM 228[161].

Psaumes dans le MM 51

Parmi les trente-quatre psaumes des *Cartapácios*, cinq se trouvent dans le MM 51 dont deux sont spécifiques à l'office des Vêpres du *Corpus Christi* et trois destinés à l'office de None. Le manuscrit MM 51 a la particularité extraordinaire de présenter quasiment l'intégralité de la musique latine écrite pour huit voix en double chœur[162], à l'exception de la calenda de Noël pour voix seule, du répons bref pour la None de l'Ascension « 22. *Ascendo ad patrem meum* » et de la leçon « 5. *Responde mihi* », cette dernière probablement copiée pour combler un vide[163]. Les cinq psaumes que s'y trouvent sont, en effet, tous polychoraux et d'une grande unité stylistique, démontrant chez l'auteur une profonde maîtrise des divers ressorts du langage polychoral : déclamation homophonique ; alternance antiphonale ; quasi-homophonie[164] ; entrées en imitation ; passages en solo par une ou deux voix solistes, le plus souvent par le couple *2º Ti - 1º A*[165] ; des passages rapides syllabiques et en imitation ; emploi de plusieurs figures rhétoriques ; contrepoint libre et/ou en imitation sur *cantus firmus*[166], cette dernière pouvant même être dans deux voix simultanément (doxologie de *Credidi*). Dans les parties en *tutti*, les deux chœurs sont souvent traités plus comme un ensemble de huit voix sans indépendance harmonique : les deux parties vocales les plus graves de chaque chœur sont souvent indépendantes, occasionnellement en mouvement contraire en miroir et jamais en mouvement parallèle en unisson ou à l'octave. Le développement formel se détache considérablement de la structure du texte liturgique : sans cadences systématiques à la fin de chaque verset et avec de fréquents tuilages entre les versets.

[160] Il y a huit psaumes à quatre voix de Rebelo et ils se trouvent dans les archives de la Cathédrale de Évora, de la Cathédrale de Elvas, du Palais de Vila Viçosa et de l'Église de *Santa Cruz*. Pour une étude de ces sources et de leurs concordances, voir [Neves Sarriegui, 2015].
[161] Le manuscrit MM 228 est composé de deux *cartapácios*, ses trois psaumes étant dans le premier cahier.
[162] La composition du manuscrit MM 51 est, en effet, principalement construite par des œuvres latines ou vernaculaires pour huit voix : Voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).
[163] Voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).
[164] Pour une définition de quasi-homophonie, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).
[165] Les voix *2º Ti* et *1º A* se trouvent, dans la source, dans les deux premières lignes de la partition (voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition », vol. 1, p. 212).
[166] Psalmodie du plain-chant en valeurs longues, déclamée dans une ou plusieurs voix.

Tous les psaumes présentent la même combinaison de voix SSAT-SATB, typique de la péninsule Ibérique à cette période[167], et sont écrits en clés aiguës, toujours selon la même distribution dans la partition[168], caractéristique des *Cartapácios*[169].

Psaumes pour l'office des Vêpres dans le MM 51

Concernant le contexte liturgique des psaumes, le manuscrit MM 51 trouve un parallèle dans le MM 239 car il contient également les deux psaumes spécifiques aux vêpres du *Corpus Christi* : *Credidi* et *Beati omnes*[170]. Ce dernier manuscrit est pourtant composé, du point de vue codicologique, de l'assemblage de deux *cartapácios* (numérotés *cartapácio 10* et *cartapácio* 13) et dans chacun se trouvent deux versions d'un des psaumes : dans le premier, deux *Beati omnes* (en double chœur et en triple chœur), et dans le deuxième, deux *Credidi* (en double chœur et en triple chœur). Ces quatre œuvres sont écrites dans le VIIIe ton tandis que les deux psaumes du MM 51 sont dans le Ier ton. Nous pouvons imaginer que les quatre se composent en deux paires selon la texture : deux en double chœur et deux en triple chœur (à raison d'un dans chaque *cartapácio*). Le *Credidi* et le *Beati omnes* du MM 51 ont, en revanche, la particularité d'être contigus et homogènes, tant au niveau formel que stylistique, ce qui renforce leur unité et vraisemblablement leur destination pour un office de vêpres commun. Ces deux psaumes, plus tardifs que les quatre présents dans le manuscrit MM 239 où se trouvent les dates 1646 (f. 4v) et 1647 (f. 79), sont très certainement destinés à la fête du *Corpus Christi* de 1650[171]. Seuls ces deux psaumes ont été ici groupés, car les trois autres qui complètent cet office[172] sont des psaumes plus communs dans le calendrier liturgique et présents, notamment, dans le *cartapácio* MM 49 (*Dixit Dominus*, *Confitebor Tibi* et *Lauda Jerusalem*), dans le MM 228 (*Dixit Dominus*) et le MM 234 (*Confitebor tibi* et *Lauda Jerusalem*)[173]. Approximativement une génération avant les *Cartapácios*, dans le manuscrit MM 18, également issu du monastère de *Santa Cruz*, les cinq

[167] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).
[168] Distribution de clés dans la partition, du haut vers le bas : *g2, c2, g2, c3 / c4, c3, c2, g2 / c4.*
[169] Voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).
[170] Pour une étude de la composition complète de l'office, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).
[171] Les deux psaumes pour les vêpres du *Corpus Christi* présents dans le MM 51 se trouvent placés après des œuvres destinées à l'Ascension datées de 1650 (f. 35).
[172] Voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).
[173] Pour l'étude de la distribution de chaque psaume au sein des *Cartapácios*, voir également « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

psaumes pour les vêpres du *Corpus Christi* sont regroupés entre les folios 7v et 16. Ces cinq psaumes sont écrits pour quatre voix et attribués à Pedro de Cristo, datés entre 1610 et 1620[174].

Au sein des *Cartapácios* qui nous sont parvenus, le psaume *Credidi* est le psaume le plus représenté, avec cinq exemplaires distribués dans les manuscrits MM 51, MM 234, MM 238 et deux dans le MM 239. Ceci est assez extraordinaire pour un psaume qui est spécifique aux vêpres d'une fête liturgique particulière, car même le *Dixit Dominus*, qui est le psaume le plus usuel dans les offices de vêpres, n'est décliné qu'en quatre exemplaires. Ce fait témoigne de l'importance du *Corpus Christi* et de l'introduction polyphonique dans ses offices chez les chanoines réguliers, malgré la possibilité que d'autres *Cartapácios* de Coimbra, encore perdus, aient pu renfermer d'autres psaumes, ce qui modifierait alors les proportions.

Dans le manuscrit MM 51, le « 26. *Credidi* » est la seule œuvre liturgique avec plain-chant noté. Le premier membre du verset [1] (*Credidi propter quod locutus sum*) est écrite en brèves devant le *1º Tenor* (voir figure 10.2)[175].

Le *Credidi* est un des psaumes qui recourt à la mise en musique *ad longum*, avec doxologie inclue. Sa forme présente une considérable indépendance par rapport à la structure du texte, avec des tuilages entre plusieurs versets et des cadences conclusives uniquement à la fin des versets [5], [8] (avant la doxologie) et [9] (avant *Sicut erat*).

Dans la texture polyphonique de ce psaume, deux voix (*2º Ti* et *1º A*) se détachent avec un caractère soliste, notamment dans les versets [3] à [8]. Les autres voix répondent soit en formant une seule masse sonore, soit organisées en double chœur et dans ce cas avec les deux voix solistes intégrées au 1er chœur. C'est une stratégie compositionnelle où les huit voix peuvent former des scénarios sonores différents sans une attribution fixe des fonctions vocales : 2v (solistes narrateurs) + 6v (effet de peuple : p.ex. *Omni populo eius*) ; 4v + 4v (dialogue en antiphonie et avec imitations) ; 8v (imitations libres).

[174] Voir [Rees, 1995], p. 195-196.
[175] Pour plus d'informations à propos de cette intonation, voir « 10.3. Le plain-chant » (vol. 1, p. 352).

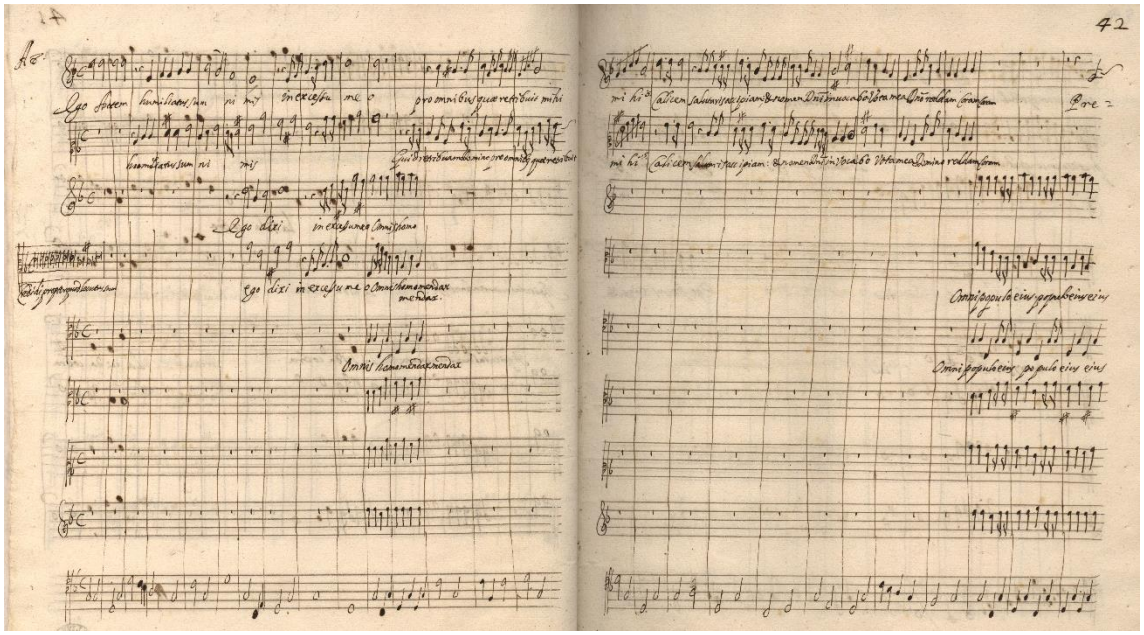


Figure 4.1 - MM 51, f. 41v-42 : début de « 26. *Credidi* ».

Au verset [7] apparaît un phénomène rhétorique intéressant avec un changement rythmique et un changement de tessiture qui répondent au texte « *Dirupisti vincula mea* » (Tu as brisé mes chaines)[176].

Le verset [8], premier de la doxologie, présente un changement de l'organisation rythmique, étant écrit en Ȼ3, tandis que tout le reste du psaume est écrit en C. Dans ce même verset, des citations de la deuxième phrase de la psalmodie simple du Ier ton sont en valeurs longues – *la-sol-fa-la-sol-fa-mi-ré* – (voir figures 4.2 et 4.3), pendant que les autres voix sont en contrepoint imitatif et libre[177]. Ce dispositif compositionnel est très commun dans la tradition des psaumes et semble puiser son origine dans l'écriture sur *cantus firmus* héritée de la pratique du *cantus super librum*[178].

[176] Voir « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336), m. 43-46. Voir également « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295).

[177] « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336) : m. 77-85 au *2ºTi*, m. 86-93 au *3ºTi*, m. 88-95 au *2ºA* (transposé à la quarte,par ♭).

[178] *Cantus super librum* est une pratique d'improvisation polyphonique sur le plain-chant ; pour plus d'information sur l'improvisation polyphonique à la Renaissance, voir [Canguilhem, 2015]. Dans la technique de la polyphonie sur *cantus firmus* une voix tient la mélodie originale du plain-chant en valeurs longues pendant qu'une ou plusieurs autres voix élaborent un contre-chant.

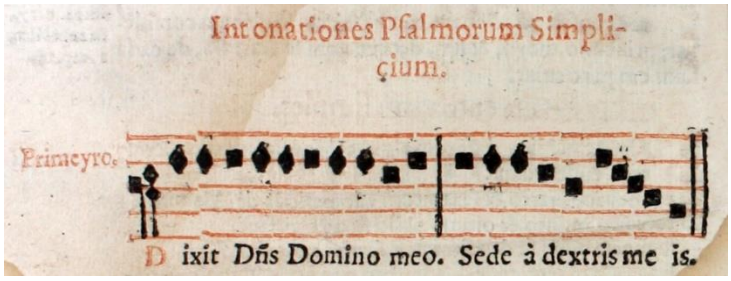


Figure 4.2 - Intonation psalmodie simple du Ier ton (*Primeyro tom*) selon [Talésio, 1628], p. 56.

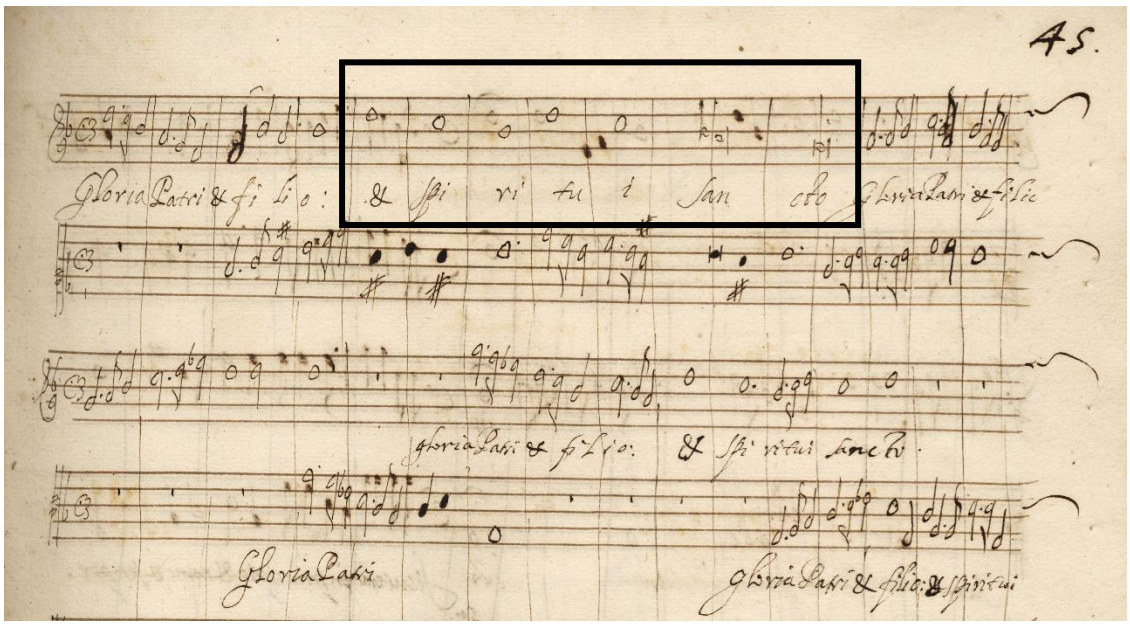


Figure 4.3 - MM 51, f. 45 (1er chœur) : citation de la 2ème phrase de la psalmodie simple du Ier ton dans le verset [8] de « 26. *Credidi* » (m. 77-85 au 2º Ti).

Tableau 4.6 - Distribution des procédés compositionnels dans « 26. *Credidi* ».

Texte	**Procédé compositionnel**
[1] *Credidi, propter quod locutus sum :*	Plain-chant
Ego autem humiliatus sum nimis. [2] *Ego dixi in excessu meo :*	Solo: *2ºTi + 1ºA*
Omnis homo mendax.	Homophonie (sans *2º Ti + 1º A*)
[3] *Quid retribuam Domino : pro omnibus quæ retribuit mihi ?* [4] *Calicem salutaris accipiam : et nomen Domini invocabo.* [5] *Vota mea Domino reddam coram*	Solo: *2ºTi + 1ºA*
Omni populo eius:	Homophonie (sans *2ºTi + 1º A*)
Pretiosa in conspectu Domini	Solo: *2º Ti + 1º A*
mors sanctorum eius.	Tutti en contrepoint libre
[6] *O Domine quia ego servus tuus :*	Solo: *2º Ti + 1º A*
ego servus tuus et filius ancillæ tuæ.	Contrepoint imitatif : Chœur 1
[7] *Dirupisti vincula mea :*	Homophonie: Chœur 2

Tibi	Homophonie: Chœur 1
Tibi	Homophonie: Chœur 2
Sacrificabo	Homophonie: Chœur 1
Sacrificabo	Homophonie: Chœur 2
hostiam laudis	Homophonie: Chœur 1
et nomen Domini invocabo. [8] *Vota mea Domino reddam in conspecto*	Solo: *2º Ti + 1º A*
omnis populi eius :	Homophonie (sans *2º Ti + 1º A*)
In atriis domus Domini	Solo: *2º Ti + 1º A*
in medio tui	Contrepoint imitatif : Chœur 1
Jerusalem,	Homophonie: Chœur 2
in medio tui Jerusalem.	Contrepoint imitatif
[9] *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*	Contrepoint imitatif et libre
et Spiritui Sancto.	*Cantus-firmus* : *2º Ti, 3º Ti, 2º A*
[10] *Sicut erat in principio*	Homophonie : Tutti
et nunc et semper	Contrepoint imitatif : Chœur 1
et in sæcula sæculorum.	Contrepoint imitatif : Chœur 2
Amen.	Homophonie
et in sæcula sæculorum.	Solo : *2º Ti*
Amen.	Homophonie avec répétition antiphonale

Le psaume « 27. *Beati omnes* », consécutif du « 26. *Credidi* » dans la source et dans la structure de l'office des vêpres du *Corpus Christi*[179], est mis en musique également *ad longum*. Dans sa forme, il est plus dépendant de la structure du texte liturgique que dans le *Credidi*. Tous les versets terminent avec une cadence, à l'exception d'un tuilage entre les versets [5] et [6]. Même les césures intermédiaires des versets présentent généralement une cadence ou un changement de chœur.

Le texte est principalement déclamé en homophonie et en dialogue antiphonal, mais avec quelques exceptions qui introduisent de la variété contrapuntique : au début du verset [3] avec des entrées en imitation au 1er chœur ; au début de la deuxième section du verset [4], sur le texte « *in circuitu mensae tuae* »[180], toutes les voix rentrent décalées avec un motif de cinq notes en mouvement conjoint ascendant ou descendant (ou les deux), en valeurs courtes (𝅗𝅥) ou longues (𝅝) comme un *cantus firmus* non-liturgique ; le verset [5] est entièrement en solo par le couple de voix *2º Ti* et *1º A*, ce qui est typique du MM 51 (style *concertato*), le début de la phrase[181] étant entrecoupé par des silences rhétoriques sur le texte « *Ecce sic* »[182] ; et enfin, le

[179] Pour un regard sur la structure de l'office des Vêpres, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* ».
[180] « 27. Beati omnes » (vol. 2, p. 347) : m. 47-56.
[181] « 27. Beati omnes » (vol. 2, p. 347): m. 63-69.
[182] « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269) : m. 261-263. Voir « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295).

2º Ti expose, à la clôture du psaume[183], la deuxième section de la psalmodie du Ier ton en *cantus firmus* (*c.f.*) – *la-sol-fa-la-sol-fa-mi-ré* (figure 4.2) – , semblablement au « 26. *Credidi* ».

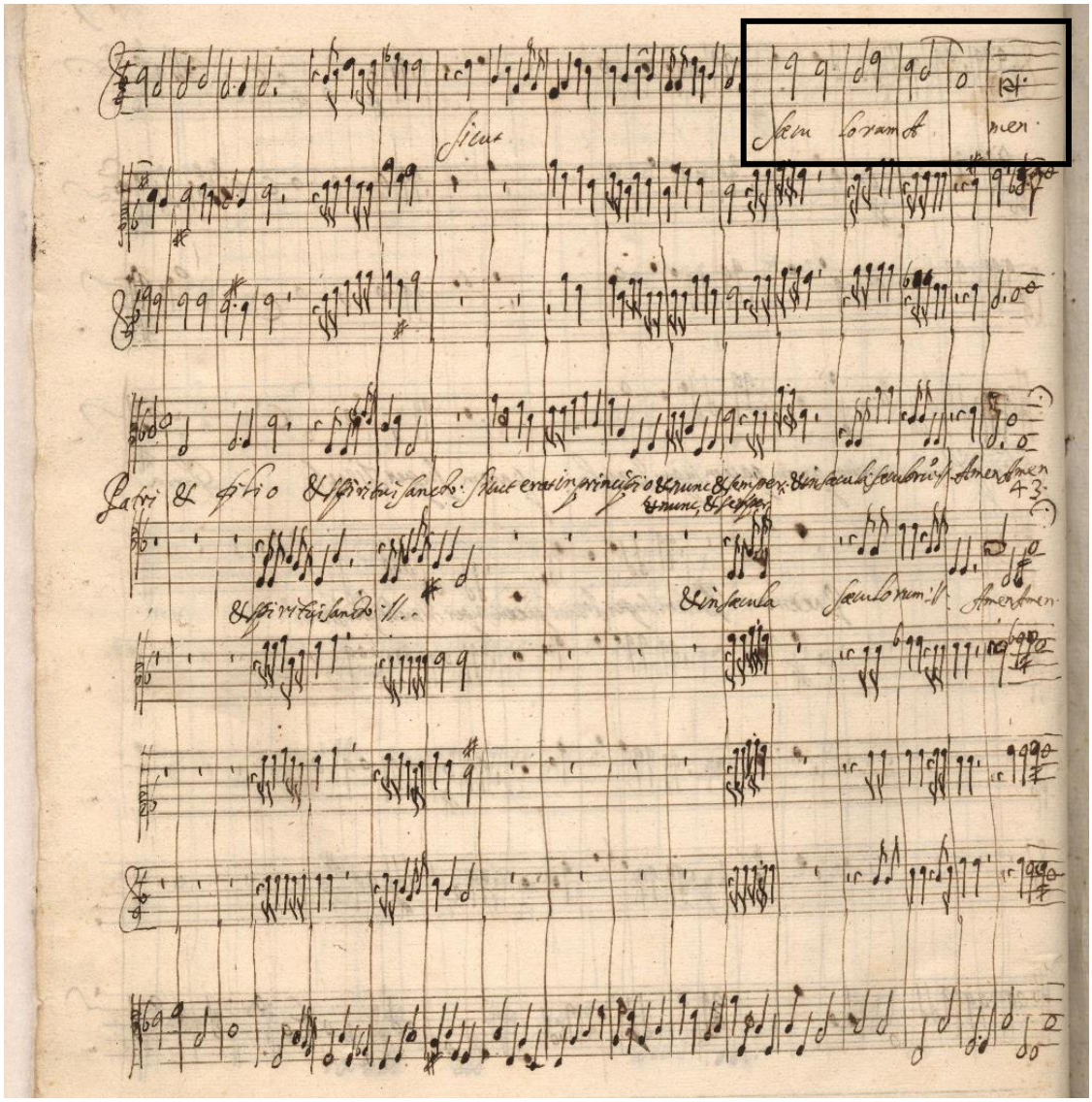


Figure 4.4 - MM 51, f. 49v : citation de la psalmodie simple du Ier ton dans « 27. *Beati omnes* » (m. 138-144 au 2º Ti).

Le texte du psaume est mis en musique dans la mensuration rythmique Ƈ3 et la doxologie est entièrement en C.

[183] « 27. Beati omnes » (vol. 2, p. 347) : m. 138-144 au *2º Ti*.

Tableau 4.7 - Distribution des procédés compositionnels dans « 27. Beati omnes ».

Texte	Procédé compositionnel
[1] *Beati omnes, qui timent Dominum,*	Homophonie : Chœur 1
qui ambulant in viis eius.	Homophonie : Chœur 2
[2] *Labores manuum tuarum quia manducabis.*	Homophonie : Chœur 1
Beatus es,	Homophonie : Chœur 2
Beatus es,	Homophonie : Chœur 1
et bene tibi erit.	Homophonie : Chœur 2
[3] *Uxor tua*	Contrepoint imitatif : Chœur 1 (sans *1ºTe*)
sicut vitis abundans,	Contrepoint imitatif : Chœur 1
in lateribus domus tuæ	Homophonie : Chœur 2
[4] *filii tui sicut novellæ olivarum,*	Homophonie : Chœur 1 et 2 en imitation
in circuitu mensæ tuæ.	Contrepoint imitatif et libre : tutti
[5] *Ecce sic benedicetur homo: qui timet Dominum.*	Solo : *2ºTi* + *1ºA* en imitation
[6] *Benedicat tibi Dominus*	Homophonie : Chœur 1 et 2 en imitation
ex Sion.	Homophonie : Chœur 1
Et videas bona Jerusalem	Quasi-homophonie : Chœur 2
omnibus diebus vitæ tuæ.	Homophonie : tutti
[7] *Et videas filios filiorum tuorum, pacem,*	Quasi-homophonie : Chœur 1
Pacem,	Homophonie : Chœur 2
Pacem super Israel.	Homophonie : Chœur 1
Pacem super Israel, pacem	Homophonie : Chœur 2
Pacem	Homophonie : Chœur 1
Super Israel	Homophonie : Chœur 1 et 2 en imitation
[8] *Gloria Patri et Filio*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
et Spiritui Sancto,	Homophonie : Chœur 2
et Spiritui Sancto,	Homophonie : Chœur 1
et Spiritui Sancto.	Homophonie : Chœur 2
[9] *Sicut erat in principio*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
et nunc et semper	Homophonie : Chœur 1
et in sæcula	Homophonie : Chœur 2
et in sæcula sæculorum. Amen.	Homophonie en antiphonie: Chœur 1 +2 (*2ºTi* en *c.f.*)

Psaumes pour l'office de None dans le MM 51

Le manuscrit MM 51 est le seul dans l'ensemble des *Cartapácios* à contenir des psaumes qui ne sont pas destinés à l'office des Vêpres : « 19. *Mirabilia testimonia tua* » ; « 20. *Clamavi in toto corde meo* » et « 21. *Principes persecuti* ». Ces trois psaumes sont destinés à l'office de None[184] et présentent seize versets issus du psaume 118, selon la tradition séculaire et contrairement à la tradition monastique médiévale de huit versets[185].

[184] Le premier psaume (« 19. *Mirabilia testimonia tua* »), au f. 20, présente le titre « *Noa. A 8. Psalmo 1º* » ce qui identifie immédiatement son contexte liturgique : 1er psaume de l'office de None. Dans le cas du MM 51, cet office semble être établi pour le jour de l'Ascension, comme nous le verrons dans l'étude du contexte liturgique dans « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).
[185] Voir [Harper, 1991], p. 99 et [Asensio, 2003], p. 269.

Lors de l'étude des psaumes polychoraux de l'*Index*, nous avons vu que l'introduction de polyphonie polychorale se fait rarement dans l'office de None. De plus, il semble que l'introduction de polyphonie dans les psaumes destinés à cet office concerne rarement l'intégralité du texte liturgique[186]. Dans le manuscrit de Manoel Cabreira[187], conservé dans les archives départementales de Braga, ces trois psaumes pour la None ne présentent, en effet, de la musique polyphonique que pour deux ou trois versets : dans le *Mirabilia testemonia tua* pour les versets [2] et [5] ; dans le *Clamavi in toto corde meo* pour les versets [2], [9] et [16] ; et dans le *Principes persecuti* pour les versets [2], [10] et pour la doxologie. Parmi les trois psaumes dans le MM 51, seul le deuxième (« 20. *Clamavi in toto corde meo* ») est, de manière surprenante[188], écrit *ad longum.* Les deux autres ne présentent qu'une partie du texte liturgique mis en polyphonie.

Un autre manuscrit issu du monastère de *Santa Cruz* et conservé à la P-Cug présente en polyphonie les trois psaumes pour l'office de None accompagnés de l'hymne pour le même office[189]. C'est le manuscrit MM 18, daté de la première moitié du XVIIe siècle[190], qui contient trois psaumes écrits pour quatre voix : *Mirabilia testimonia tua* (f. 60v-64) attribué à D. Gaspar, le *Clamavi in toto corde meo* (f. 65v-67) et le *Principes persecuti* (67v-69) attibués à D. Pedro da Esperança. Ces trois psaumes présentent de la polyphonie pour les versets impairs (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15 et 17), alternant vraisemblablement avec plain-chant dans les versets pairs.

Dans le manuscrit MM 51, le psaume *Mirabilia testimonia tua* (19.), écrit dans la mensuration C, comprend uniquement les versets [2], [6] à [7] et [11] à [13], parmi les seize versets (plus doxologie) qui composent la totalité du texte liturgique. Dans les sections de plus d'un verset ([6] à [7] et [11] à [13]), la forme respecte totalement la structure du texte avec des cadences à la fin de chaque verset ou avec un changement de chœur (entre [12] et [13]). Le début du verset [2] est un petit exposé en solo avec *guião* par le couple de voix *2º Tiple* et *1º Alto*[191], suivi par l'entrée de toutes les autres voix (exemple musical suivant).

---

[186] Pour une étude de l'interprétation des versets manquants dans la source musicale, voir « 11.2. La pratique de l'*alternatim* » (vol. 1, p. 363).

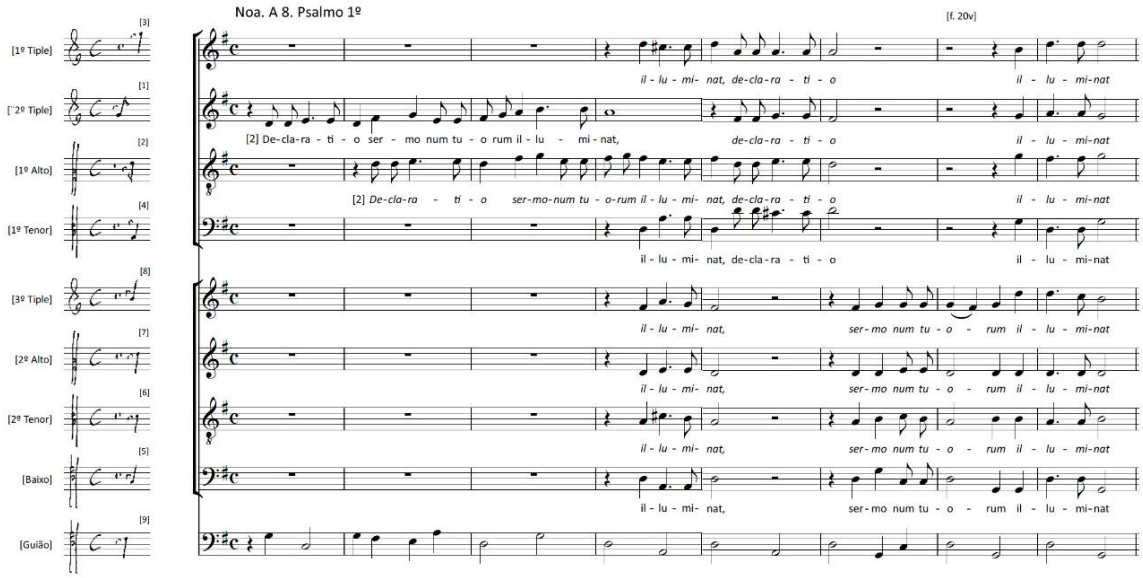
[187] Manoel Cabreira (c. 1590 -1645) a été maître de chapelle de la cathédrale de Braga et nous a laissé une collection de musique essentiellement pour les Vêpres. D'après un travail inédit de José Abreu, à paraitre, il semble que cette source est la seule connue avec des psaumes polychoraux pour toute la semaine. Pour plus de renseignements biographiques voir : Álvaro Carneiro, *A Música em Braga*, Braga, 1959, p. 403.

[188] Le *Clamavi in toto corde meo* est le seul psaume de la None absent de l'*Index* ce qui fait la surprise de sa mise en musique *ad longum* dans le MM 51.

[189] Voir « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75) et l'étude de l'hymne de la None de l'Ascension *Rerum Deus tenax vigor* dans « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114).

[190] Voir [Rees, 1995], p. 195-200.

[191] « 19. *Mirabilia testimonia tua* » (vol. 2, p. 261) : m. 1-4.



Exemple musical 4.2 – Début du psaume « 19. *Mirabilia testimonia tua* ».

Le début du verset [6] présente la même solution polyphonique en *concertato* mais cette fois-ci par le couple de voix *1ºTi* et *2ºTi* et suivi par des entrées en imitation. Le verset [7] commence avec des entrées en imitation au 1er chœur et, dans son deuxième membre, réutilise le style *concertato* aux voix *1ºTi* et *2ºTi*. La section [11] à [13] est développée principalement en homophonie avec répétition antiphonale, et avec quasi-homophonie tout en mêlant quelques épisodes en imitation, notamment au dernier verset.

Tableau 4.8 - Distribution des procédés compositionnels dans « 19. Mirabilia testimonia tua ».

Texte	**Procédés compositionnels**
[2] *Declaratio sermonum tuorum illuminat,*	Solo : *2ºTiple* + *1ºAlto*
Illuminat	Homophonie : Tutti
Declaratio	Homophonie : Chœur 1
sermonum tuorum	Homophonie : Chœur 2
illuminat,	Homophonie : Tutti
et intellectum	Solo : *2ºTiple*
dat parvulis.	Contrepoint imitatif : Tutti
[6] *Redime me a calúniis hominum :*	Solo : *1ºTiple* + *2ºTiple*
ut custodiam mandata tua.	Contrepoint imitatif : Tutti
[7] *Faciem tuam ilumina*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
super servum tuum :	Contrepoint imitatif : Tutti
et doce me	Solo : *1ºTiple* + *2ºTiple*
iustificationes tuas,	Homophonie avec quasi-homophonie : Chœur 2
tuas.	Homophonie avec quasi-homophonie : Tutti
[11] *Tabescere me fecit zelus meus,*	Homophonie : Chœur 1
zelus meus,	Homophonie : Chœur 2

quia obliti sunt verba tua	Contrepoint imitatif : Chœur 1
inimici mei.	Contrepoint imitatif : Chœur 1 / Homophonie : Chœur 2
[12] *Ignitum eloquium tuum vehementer,*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
vehementer et servus tuus	Quasi-homophonie : Chœur 2
dilexit illud,	Homophonie : Chœur 1
dilexit illud,	Homophonie : Chœur 2
dilexit illud,	Homophonie : Chœur 1
dilexit illud,	Homophonie : Chœur 2
dilexit illud,	Homophonie : Chœur 1
dilexit illud,	Homophonie : Chœur 2
[13] *Adolescentulus*	Homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
sum ego,	Solo : *2ºTiple*
Adolescentulus	Homophonie : Chœur 2
sum ego,	Solo : *1ºTenor*
sum ego et contemptus:	Solo : *2ºTiple*
iustificationes tuas	Contrepoint imitatif : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
non sum oblitus.	Contrepoint imitatif : Tutti

Le psaume « 20. *Clamavi in toto corde meo* » est l'œuvre la plus longue du manuscrit, avec 324 mesures. Comme dans le *Beati omnes*, le texte du psaume est composé dans la mensuration Ȼ3 et la doxologie est entièrement en C. La texture est, une fois de plus, travaillée avec grande liberté et diversité. La déclamation est généralement développée en homophonie, avec dialogue et répétition antiphonales et avec quasi-homophonie, mais toujours intercalée et variée avec des entrées en imitation et des solos, soit par le couple de voix *1º Tiple* et *2º Tiple* (aux versets [3] et [9]) soit par un solo au *2º Tiple* (aux versets [1], [5], [8] et [14]). Le solo initial du verset [5] est particulier, car il peut être lu comme n'étant plus que le résultat des entrées en imitation qui laissent la première entrée seule pendant six mesures. Un autre solo particulier est celui du verset [6] où le *2º Tiple* expose le *cantus firmus*, comme nous le verrons plus loin. Une ultime intervention solo miniature se trouve dans le *Amen* finale, encore par le *2º Tiple*, témoignage d'une alternance solo-tutti jusqu'à la petite échelle.

La forme est également traitée avec indépendance par rapport à la structure du texte liturgique. La fin des versets présente le plus souvent une cadence, mais occasionnellement l'auteur choisi des tuilages qui donnent de la fluidité au discours.

Cette œuvre illustre bien la technique contrapuntique typique des psaumes qui est l'exposition en valeurs longues de la psalmodie. Dans le verset [2], la voix de basse (*Baixo*) expose en *cantus firmus* (*c.f.*) le motif *fa-mi-fa-ré-ut* qui est le deuxième membre de la psalmodie du VIIIe ton, selon [Talésio, 1628] (figure 4.5). Et dans le verset [6] le *2º Tiple* expose les deux membres du plain-chant avec l'intonation solennelle et la clausule déjà vue dans le *Baixo* : *ut-ré-ut-fa-…-sol-fa / fa-mi-fa-ré-ut* (figure 4.6).

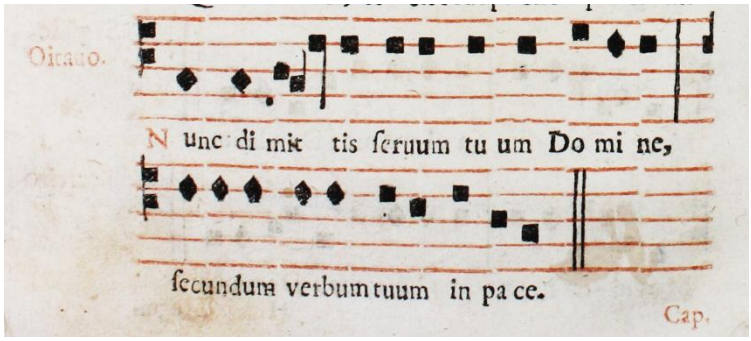


Figure 4.5 - Intonation solennelle de psaume dans le VIIIe ton (*Oitavo tom*) : [Talésio, 1628], p. 58.

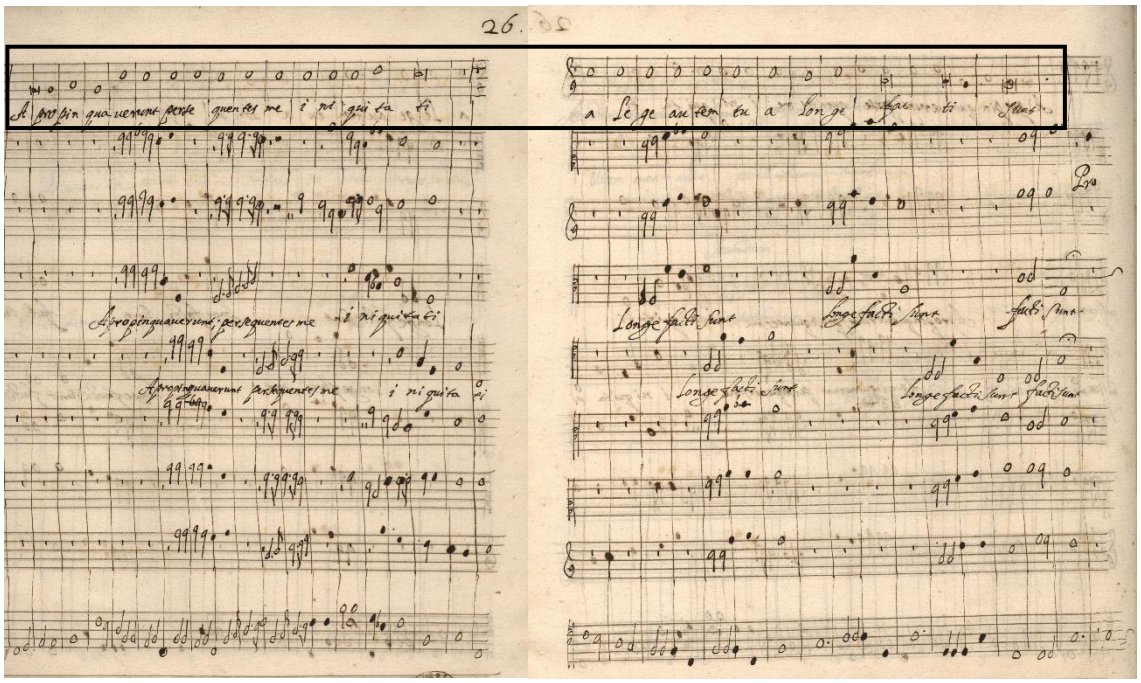


Figure 4.6 - MM 51, f. 26-26v : exposition de l'intonation solennelle du VIIIe ton au 2° Tiple dans « 20. *Clamavi in toto corde meo* ».

Un autre passage, au verset [4], présente des motifs en valeurs longues mais qui ne sont pas des citations de la psalmodie, à l'instar du verset [4] du *Beati omnes*. Enfin, signalons une intéressante figure rhétorique qui se trouve dans le verset [14], au solo du *2º Tiple*, où des silences ponctuent le chant ajoutant de l'émotion à la déclamation soliste[192].

[192] « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269) : m. 261-263. Voir également « 27. *Beati omnes* » (vol. 2, p. 347), verset [5] (m. 63-69). Voir « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295) : exemple musical 8.1).

Tableau 4.9 - Distribution des procédés compositionnels dans « 20. *Clamavi in toto corde meo* ».

Texte	**Procédé compositionnel**
[1] *Clamavi*	Contrepoint imitatif : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
in toto corde meo,	Solo : *2ºTiple*
Clamavi,	Homophonie : Chœur 2
Clamavi in toto corde meo,	Homophonie : Chœur 1
exaudi me Domine :	Contrepoint imitatif : Chœur 2
justificationes tuas requiram,	Homophonie : Chœur 1
justificationes tuas requiram.	Homophonie : Chœur 2
[2] *Clamavi ad te*	Contrepoint imitatif : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
salvum me fac :	Homophonie : Chœur 1
ut custodiam mandata tua.	Contrepoint imitatif : Chœur 2 (*Baixo* en *c.f.*)
[3] *Præveni in maturitate,*	Solo : *1ºTiple + 2ºTiple*
et clamavi :	Quasi-homophonie: Chœur 1
quia in verba tua	Contrepoint imitatif : Chœur 2
supersperavi.	Homophonie avec quasi-homophonie : Ch. 2
[4] *Prævenerunt oculi mei*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
ad te dilúculo :	Homophonie : Chœur 2
ut meditarer eloquia tua.	Contrepoint imitatif : Tutti
[5] *Vocem meam audi secundum misericordiam tuam Domine,*	Solo : *2ºTiple* et contrepoint imitatif : Chœur 1
et secundum judicium tuum vivifica me,	Homophonie : Chœur 2
Vivifica me,	Homophonie : Chœur 1
Vivifica me.	Homophonie : Tutti
[6] *Apropinquaverunt persequentes me iniquitati, /*	Solo : *2ºTiple* en *c.f. /*
Apropinquaverunt,	Homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
Apropinquaverunt,	Homophonie : Chœur 2
persequentes me,	Homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
persequentes me,	Homophonie : Chœur 2
iniquitati,	Contrepoint imitatif : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
iniquitati,	Contrepoint imitatif : Chœur 2
a lege autem tua longe facti sunt, /	Solo : *2ºTiple* en *c.f. /*
tua longe facti sunt,	Homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
tua longe facti sunt,	Homophonie : Chœur 2
tua longe facti sunt,	Homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
tua longe facti sunt,	Homophonie : Chœur 2
facti sunt,	Homophonie : Tutti (sans *2ºTiple*)
[7] *Propé es tu Domine : et omnes viæ tuæ veritas.*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
[8] *Initio cognovi de testimoniis tuis,*	Contrepoint imitatif : Chœur 2
de testimoniis tuis,	Homophonie avec quasi-homophonie : Chœur 2
Quia in æternum fundasti ea.	Solo : *2ºTiple*
[9] *Vide,*	Homophonie : Chœur 1
Vide	Homophonie : Chœur 2
humilitatem meam et eripe me : quia legem tuam non sum oblitus.	Solo : *2ºTiple + 1ºAlto*
[10] *Judica judicium meum*	Contrepoint imitatif : Chœur 1
et redime me :	Solo : *2ºTiple*
propter eloquium tuum vivifica me.	Homophonie : Chœur 2
[11] *Longe á peccatoribus salus : quia justificationes tuas non exquisierunt.*	Homophonie : Chœur 1
[12] *Misericordiæ tuæ multæ Domine :*	Contrepoint imitatif : Chœur 2
secundum judicium tuum	Contrepoint imitatif : Chœur 1

vivifica me.	Homophonie avec quasi-homophonie : Tutti
[13] *Multi qui persequuntur me,* *et tribulant me : á testimoniis tuis non declinávi.*	Homophonie : Tutti
[14] *Vidi prevaricantes, et tabescebam :*	Solo : *2ºTiple*
quia eloquia tua non custodierunt.	Contrepoint imitatif et quasi-homophonie : Chœur 1
[15] *Vide quoniam mandata tua dilexi Domine :*	Contrepoint imitatif : Chœur 2
in misericordia tua vivifica me.	Homophonie : Chœur 1
[16] *Principium verborum tuorum veritas :*	Homophonie : Chœur 2
in æternum	Homophonie : Chœur 1
Omnia	Homophonie : Chœur 2
judicia,	Homophonie : Chœur 1
judicia	Homophonie : Chœur 2
justitiæ tuæ,	Homophonie : Chœur 1
justitiæ tuæ.	Homophonie avec entrées en imitation : Ch. 2 puis 1
[17] *Gloria Patri*	Solo : *2ºTiple + 1ºAlto*
et filio	Solo : *2ºTiple*
et spiritui sancto.	Contrepoint imitatif : Chœur 1
[18] *Sicut erat in principiu, et nunc, et semper*	Quasi-homophonie
et in sæcula sæculorum. Amen.	Contrepoint imitatif : Chœur 1
Amen, amen.	Homophonie : Chœur 2
Amen.	Solo : *2ºTiple*
Amen, amen.	Homophonie : Tutti

Dans le psaume « 21. *Principes persecuti* » seuls les versets [5], [10] et [15] sont mis en musique et ainsi la forme respecte la structure du texte liturgique puisque chaque fin de verset est cadentielle. Ce psaume ne présente pas de passages en *concertato,* contrairement aux autres psaumes. Toutefois, il a l'extraordinaire particularité d'être le seul psaume du MM 51 où la polyphonie polychorale est entièrement construite sur un *cantus firmus* exposant la psalmodie. Au long de chaque verset, la psalmodie complète du huitième ton (figure 4.7) est déclamée en valeurs longues dans une voix différente : au *2º Tiple* dans le verset [5] ; au *2º Alto* dans le verset [10] ; et au *2º Tenor* dans verset [15].

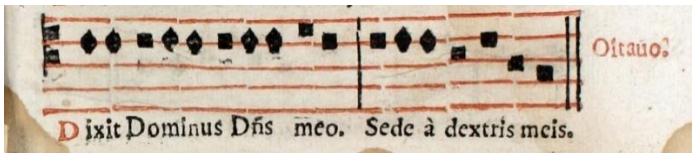


Figure 4.7 - Intonation simple de psaume dans le huitième ton (*Oitavo tom*) : [Talésio, 1628], p. 57.

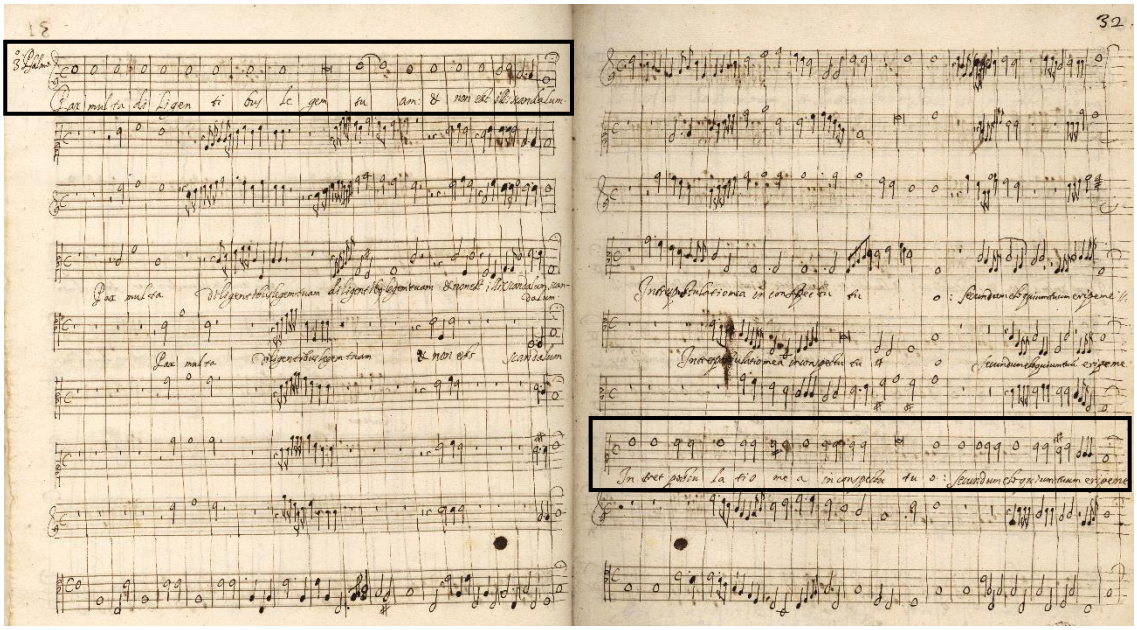


Figure 4.8 - MM 51, f. 31v-32 : citations psalmiques au *2º Tiple* et *2º Alto* dans « 21. *Principes persecuti* ».

Tableau 4.10 - Distribution des procédés compositionnels dans « 21. *Principes persecuti* ».

Texte	**Procédé compositionnel**
[5] *Pax multa diligentibus legem tuam :* *et non est illis scandalum. /*	*2ºTiple* en *c.f.* /
Pax multa,	Homophonie : Chœur 1
Pax multa,	Homophonie : Chœur 2
diligentibus legem tuam,	Contrepoint imitatif : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
diligentibus legem tuam,	Homophonie : Chœur 2
diligentibus legem tuam,	Quasi-homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
et non est,	Homophonie : Chœur 2
et non est illis scandalum,	Homophonie : Chœur 1 (sans *2ºTiple*)
scandalum.	Homophonie : Tutti
[10] *Intret postulatio mea in conspectu tuo :* *Secundum eloquium tuum eripe me. /*	*2ºAlto* en *c.f.* /
Intret postulatio mea in conspectu tuo :	Contrepoint imitatif : Tutti (sans *2ºAlto*)
Secundum eloquium tuum,	Contrepoint imitatif : Chœur 1
Secundum eloquium tuum,	Homophonie : Chœur 2 (sans *2ºAlto*)
eripe me.	Contrepoint imitatif : Tutti (sans *2ºAlto*)
[15] *Vivet anima mea, et laudabit te :* *et judicia tua adjuvabunt me. /*	*2ºTenor* en *c.f.* /
Vivet anima mea,	Homophonie : Chœur 1
Vivet anima mea,	Homophonie : Chœur 2 (sans *2ºTenor*)
et laudabit te,	Homophonie : Chœur 1
Vivet anima mea,	Homophonie : Chœur 2 (sans *2ºTenor*)
et laudabit te, et judicia tua adjuvabunt me.	Contrepoint imitatif : Tutti (sans *2ºTenor*)

En conclusion, les psaumes des *Cartapácios*, tous vraisemblablement de la même main, constituent une rare source manuscrite portugaise du genre en langage polychorale et s'insèrent pleinement dans l'esthétique en vogue de la péninsule ibérique au XVIIe siècle. Les psaumes du MM 51 sont d'une grande uniformité formelle et stylistique, construits sur l'empreinte ibérique SSAT-SATB. Parmi les cinq psaumes, trois présentent le texte liturgique mis en polyphonie dans sa totalité. Tous révèlent une écriture polyphonique maîtrisant de nombreuses techniques compositionnelles, fréquemment en autonomie par rapport à la structure du texte liturgique et occasionnellement avec des citations psalmodiques. Dans le contexte des psaumes polychoraux, cette présence des tons psalmodiques semble en quelque sorte se diluer au XVIIe siècle, tandis que dans les sources à quatre voix et en *falsobordão* les citations grégoriennes se maintiennent. En outre, le MM 51 est le seul des *Cartapácios* à contenir les trois psaumes de None, qui plus est, sous leur très rare forme polychorale.

4.3. Hymnes

Les hymnes sont des compositions traditionnellement strophiques chantées aux offices divins, en louange[193] à Dieu, à la Vierge ou aux Saints, qui se distinguent des psaumes et des cantiques en raison de leurs textes non bibliques. Ces textes ont été compilés principalement entre le IVe siècle et le XIIIe siècle[194].

L'hymnaire, livre contenant les hymnes destinés à être chantés pendant les offices liturgiques, est souvent joint au psautier qui, quant à lui, est complémentaire de l'antiphonaire[195]. Aux Matines et aux heures mineures (Prime, Sexte et None) l'hymne se place au début de l'office avant les psaumes ; aux Laudes, Vêpres et Complies, l'hymne se trouve après les psaumes et les lectures[196].

Il semble que dès l'origine de la mise en polyphonie des hymnes, ceci ait toujours été fait *ad longum* sans alternance avec le plain-chant[197]. Mais à partir du XVIe siècle, comme pour d'autres genres liturgiques, les hymnes sont généralement fixés en musique polyphonique alternant les strophes. Cette démarche compositionnelle renforce l'importance génératrice du plain-chant et est, d'une certaine façon, liée également à une logique d'économie de place dictée par le monde de l'imprimerie.

Une autre norme contrapuntique cultivée et appréciée dans ce genre liturgique est en effet la composition sur le plain-chant, particularité également observée notamment dans l'étude « 4.2. Psaumes ». La mélodie grégorienne peut ainsi être présente en *cantus firmus* ou simplement citée dans une des voix contrapuntiques. Pedro Cerone défend, en 1613, le fait que les hymnes doivent être composés suivant la mélodie du plain-chant, disant : « À propos de l'hymne rien d'autre à ajouter sinon qu'il doit également être composé sur le plain-chant, avec une grande solennité, beaucoup de répétitions et d'artifice (sauf ceux qui sont utilisés pour

[193] Le terme latin *hymnus*, nom masculin, tient son origine du terme grec *humnos* qui désigne un chant ou un poème principalement en l'honneur d'un dieu ou d'un héros. Voir : Robert Le Gall, *Dictionnaire de liturgie*, Chambray, C.L.D., 1982, p. 134.
[194] [Harper, 1991], p. 302.
[195] [Harper, 1991], p. 62.
[196] Dans les Complies monastiques, l'hymne peut éventuellement se trouver après les psaumes et avant les lectures : [Harper, 1991], p. 80. Pour l'étude du contexte des hymnes du MM 51, voir « 3. Contextes liturgiques ».
[197] C'est notamment le cas du *Christe Redemptor omnium* présent dans le P-Cug MM 32, f. 107v-110, daté du milieu du XVIe siècle. Voir [Owens, 1995], p. 215.

chanter en marchant dans les processions, et pour les jours non solennels) ; et il sera d'autant plus beau et aura d'autant plus de valeur qu'il imitera le plain-chant »[198].

Dans l'étude de ce genre en particulier nous avons besoin d'un regard sur le panorama ibérique avant l'étude du cas portugais, étant donné les particularités de la tradition hymnistique ibérique, notamment la composition d'après des mélodies grégoriennes régionales, et également en raison de la circulation de sources espagnoles et leurs copies dans les manuscrits portugais[199].

Les hymnes dans la péninsule ibérique

Dans le contexte culturel ibérique, le premier cycle d'hymnes à être imprimé semble être celui de Diego Ortiz[200] (c. 1510-c. 1570), maître de chapelle à Naples, en 1565, où se trouvent 35 hymnes composés essentiellement pour les strophes paires et avec nombreuses citations grégoriennes[201]. Plus tard, Tomás Luís de Victoria[202] (1548-1611) publie 32 hymnes dans son hymnaire de 1581. Victoria met en musique également les strophes paires[203] et le plain-chant est toujours présent dans la première phrase de la strophe mise en musique. Ses hymnes sont plutôt simples et sans artifices contrapuntiques élaborés.

---

[198] « *Del Hymno, no ay que dezir otra cosa mas, si no que el tambiem va compuesto sobre el Cantollano, con mucha solemnidad, muchas repeticiones, y mucho artificio (salvo los que sirven para cantar processionalmente caminando, y para los días no solennes) y tanto mas será hermoso y de mas quilates, quanto mas imitare el Cantollano* ». : [Cerone, 1613], p. 691 ; [Joaquim, 1961], p. 55.

[199] Voir [Nelson, 2011], « A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra » ; [Abreu & Estudante, 2011].

[200] Diego Ortiz, *Liber primus himnos, magnificas…*, Venise, Gardano, 1565.

[201] Voir Robert Stevenson, « Victoria, Tomás Luis de » *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29298, page consultée le 6/10/2016 ; voir Maria Asunción Gómez Pintor, *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: Estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)*, Collection Música Española del Renacimiento N. 1, Madrid, Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', 1997.

[202] Tomás Luís de Victoria, *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae*, Rome, Franciscum Zanettum, 1581.

Victoria est envoyé à Rome en 1565 par Felipe II d'Espagne où il étudie avec Palestrina. Il succède à son maître en 1573 à la direction musicale du Séminaire Romain et après diverses fonctions à Rome, il rentre en 1584 au couvent des *Descalzas Reales* à Madrid où il devient maître de chapelle en 1594 jusqu'à sa mort.

[203] Les hymnes de Palestrina présentent, au contraire, la musique pour les versets impairs.

Les cycles d'hymnes de Francisco Guerrero[204] (1528-1599) et Juan Navarro[205] (1528-1580), publiés respectivement en 1584 et 1590, fixent également en musique polyphonique généralement les strophes paires et citent toujours la mélodie du plain-chant dans une des voix. Ces deux compositeurs, contrairement à Victoria, explorent dans leurs hymnes les canons et apportent un remarquable niveau de développement contrapuntique, particulièrement dans la dernière strophe.

En 1613, Juan Esquivel Barahona[206] (c. 1560 - après 1625) fait publier un volumineux recueil divisé en trois livres[207] : le premier contenant des œuvres pour la messe ; le deuxième dédié aux magnificat ; et le troisième avec des hymnes et psaumes, où se trouvent 31 hymnes organisés selon le calendrier liturgique[208]. Ces hymnes présentent un contrepoint simple sans canons et Esquivel met en musique, comme ses prédécesseurs, principalement les strophes paires et toujours uniquement une ou deux strophes[209].

Les mélodies grégoriennes suivies par ces compositeurs espagnols sont quelques fois différentes de celles employées à Rome, et notamment par Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) dans son cycle d'hymnes[210]. Victoria, pourtant élève de Palestrina, actif à Rome et malgré ce que pourrait laisser entendre le titre de sa collection : *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae*[211], compose des hymnes avec des *cantus firmi* d'après les mélodies grégoriennes espagnoles. Ces variantes ibériques sont généralement dénommées mélodies « *more hispano* »

---

[204] Francisco Guerrero, *Liber Vesperarum*, Rome, Dominici Basae (Alessandro Gardano), 1584.
Dans cette collection de Guerrero, publiée à Rome à l'occasion de son séjour romain, se trouvent 24 hymnes parmi un total de 45 œuvres.

[205] Juan Navarro (Ioannis Nauarri hispalen), *Psalmi, hymni ac magnificat totius anni, secundum ritum sanctae romanae Ecclesiae, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendi*, Rome, Typographia Iacobi Tornerii, 1590. Dans cette collection postume se trouvent 53 œuvres, dont 18 hymnes. Juan Navarro, dit *Hispalensis* en raison de son origine sévillane, est maître de chapelle de plusieurs cathédrales espagnoles : Ávila, Salamanca (1566), Ciudad Rodrigo (1574) et Palencia (1578) : voir [BORGERDING et STEIN, 2006], p. 423. Dans la totalité de son œuvre se trouvent 27 hymnes (Avila, 1565 et Rome, 1590) avec 24 mélodies différentes, toujours d'après le plain-chant issu de l'*Intonarium Toletanum* (une des sources des mélodies *more hispano*) : voir José López-Calo and María Asunción Gómez Pintor, « Los himnos de Juan Navarro », *Revista de Musicología*, Vol. 17, No. 1/2 (Enero-Diciembre) 1994, p. 416-417.

[206] Esquivel Barahona, un élève de Navarro, a été maître de chapelle à Oviedo, Calahorra et enfin à Ciudad Rodrigo, sa ville natale.

[207] Juan Esquivel Barahona, *Tomus secundus, psalmorum, hymnorum… et missarum*, Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1613. Voir [Walkley, 2010], p. 63-65

[208] Voir [Borgerding & Stein, 2006], p. 445.

[209] La deuxième strophe est toujours mise en musique et quand une autre strophe l'est également c'est principalement la quatrième (pouvant aussi être la 5,6 ou 8). Voir [Walkley, 2010], p. 71.

[210] Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae*, Rome, Iacobum Tornerium & Bernardinum Donangelum, 1589.

[211] Voir [Borgerding & Stein, 2006], p. 445-446. Toutefois nous rappelons que ce sont principalement les textes et les rites qui sont « selon la Saint Eglise Romaine », plus que la musique.

par les théoriciens[212], d'après le terme utilisé par Victoria dans son hymne *Pange lingua* suivant le grégorien espagnol, en opposition à son *Pange lingua* écrit selon le plain-chant romain[213]. Juan Esquivel, également, et ce malgré l'obtention de la licence pour la publication de sa collection grâce à sa conformité au Bréviaire Romain de 1602 du Pape Clément VIII, écrit des hymnes d'après mélodies *more hispano*[214].

Pendant les XVIe et XVIIe siècles, en effet, nombreuses sont les cathédrales et les monastères ibériques qui semblent garder l'utilisation de sources hymnistiques régionales, non seulement pour le plain-chant, mais également pour les textes, contre les impératifs fixés par le Concile de Trente et par Rome[215]. Ceci est le cas du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, comme nous le verrons dans l'étude de l'hymne *Christe redemptor omnium* présent dans le MM 51.

Cette tradition foisonnante de production hymnistique de la fin du XVIe siècle, par des compositeurs ibériques édités surtout dans la péninsule italique, n'a pourtant pas eu de suite. Durant le XVIIe siècle, l'importance de l'hymne comme composition liturgique semble avoir diminué. Les hymnes sont composés occasionnellement et l'on choisit en majorité les plus usuels, tels *Veni creator Spirito*, *Ave maris Stella* et *Pange lingua*. La forme de l'hymne au XVIIe siècle ibérique devient très versatile : quelques hymnes sont écrits encore selon la technique du *fabordão* jusqu'à la fin du siècle, tandis que d'autres exploitent le nouveau style *concertato*, avec accompagnement d'instruments ou encore en langage polychorale.

[212] Voir Robert Stevenson, « Victoria, Tomás Luis de » *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29298, page consultée le 6/10/2016.

[213] Victoria présente en effet deux *Pange lingua* séparément : le premier est écrit d'après la mélodie romaine et le deuxième d'après la mélodie *more hispano*. Guerrero, Navarro et Ortiz ont également écrit le *Pange lingua* selon la mélodie *more hispano.* Ortiz a même eu la perspicacité d'écrire l'hymne *ad longum* avec la mélodie *more hispano* dans les strophes paires et la mélodie romaine dans les strophes impaires, non pas pour être chanté intégralement mais pour servir les deux traditions, selon toute vraisemblance. Voir Juan Maria Veniard, Emilio Caseres Rodicio (dir.), « II. El Himno Polifonico », *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 306.

[214] Voir [Walkley, 2010], p. 65, 72.

[215] Voir Juan Maria Veniard, Emilio Caseres Rodicio (dir.), « II. El Himno Polifonico », *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 306-307.

De Carlos Patiño[216] (1600-1675) seuls trois hymnes sont connus : deux à huit voix et un à quatre voix avec basse continue. Tous trois sont composés dans le style des motets et basés sur le plain-chant, le *Pange lingua* étant encore selon la mélodie *more hispano*[217].

Les hymnes au Portugal

Dans le panorama musical portugais, les sources polyphoniques incluant des cycles d'hymnes sont rares. Un exemple figure dans le manuscrit *Vesperal*[218] de 1628 d'Estêvão Lopes de Morago (c. 1575, après 1628), maître de chapelle de la cathédrale de Viseu, avec 18 hymnes à quatre voix[219]. Morago compose ses hymnes selon la tradition, en citant toujours la mélodie de l'hymne et avec l'alternance des strophes, les paires étant généralement mises en polyphonie. Signalons qu'il existe également divers recueils comportant des hymnes, probablement de plusieurs compositeurs pour la plupart anonymes, dans les archives de Vila Viçosa et de la cathédrale de Lisbonne[220].

En langage polychoral, les hymnes s'avèrent en effet être peu nombreux. Dans le catalogue de 1649 de la Bibliothèque Royale de Lisbonne, parmi les 739 œuvres liturgiques polychorales manuscrites seules dix sont des hymnes, présentés dans l'« Annexe D ». Ceci renforce une fois de plus la qualité singulière de la musique liturgique du MM 51 écrite presqu'en totalité en langage polychoral, comme c'est le cas des deux hymnes ici présents et qui trouvent chacun un homonyme au sein de l'*Index*. En effet, ces deux hymnes du MM 51 sont, à notre connaissance, vraisemblablement les seuls hymnes polychoraux qui nous sont parvenus dans les sources musicales portugaises.

---

[216] Suite à des études auprès d'Alonso Lobo (1555-1617) à la cathédrale de Seville, Carlos Patiño est, en 1628, maître de chapelle du *Real Monasterio de la Encarnación*, à Madrid. À partir de 1634, il succède à Mateo Romero (c. 1575-1647) à la Chapelle Royale.

[217] Voir Juan Maria Veniard, Emilio Caseres Rodicio (dir.), « II. El Himno Polifonico », *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 307.

[218] Ce manuscrit entièrement composé d'œuvres d'Estêvão Lopes de Morago, conservé aux Archives du District de Viseu sous la cote Cod. 3, a déjà été nommé au cours de l'étude « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83). L'édition moderne avec une étude de son contenu a été publiée par Manuel Joaquim, *Estêvão Lopes de Morago*, *Várias obras de Música Religiosa « A Cappella »*, Portugaliae Musicae, IV, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1961.

[219] Occasionnellement se trouvent des strophes pour trois voix (*Ave Maris stella* et *Christe redemptor omnium*), pour cinq voix (*Christe redemptor omnium*) et pour six voix (*Pange lingua*). Les quatre voix sont généralement dans la combinaison vocale SATB, à l'exception d'une strophe dans el *Pange lingua* en SSAT.

[220] Pour un catalogue des sources dans les archives de Vila Viçosa, voir [Joaquim, 1953], p. 280-281. Concernant les sources musicales des XVIe et XVIIe siècles dans les archives de la cathédrale de Lisbonne, un projet de catalogue est en cours à l'Université de Coimbra – projet *Mundos e Fundos* dirigé par José Abreu et Paulo Estudante.

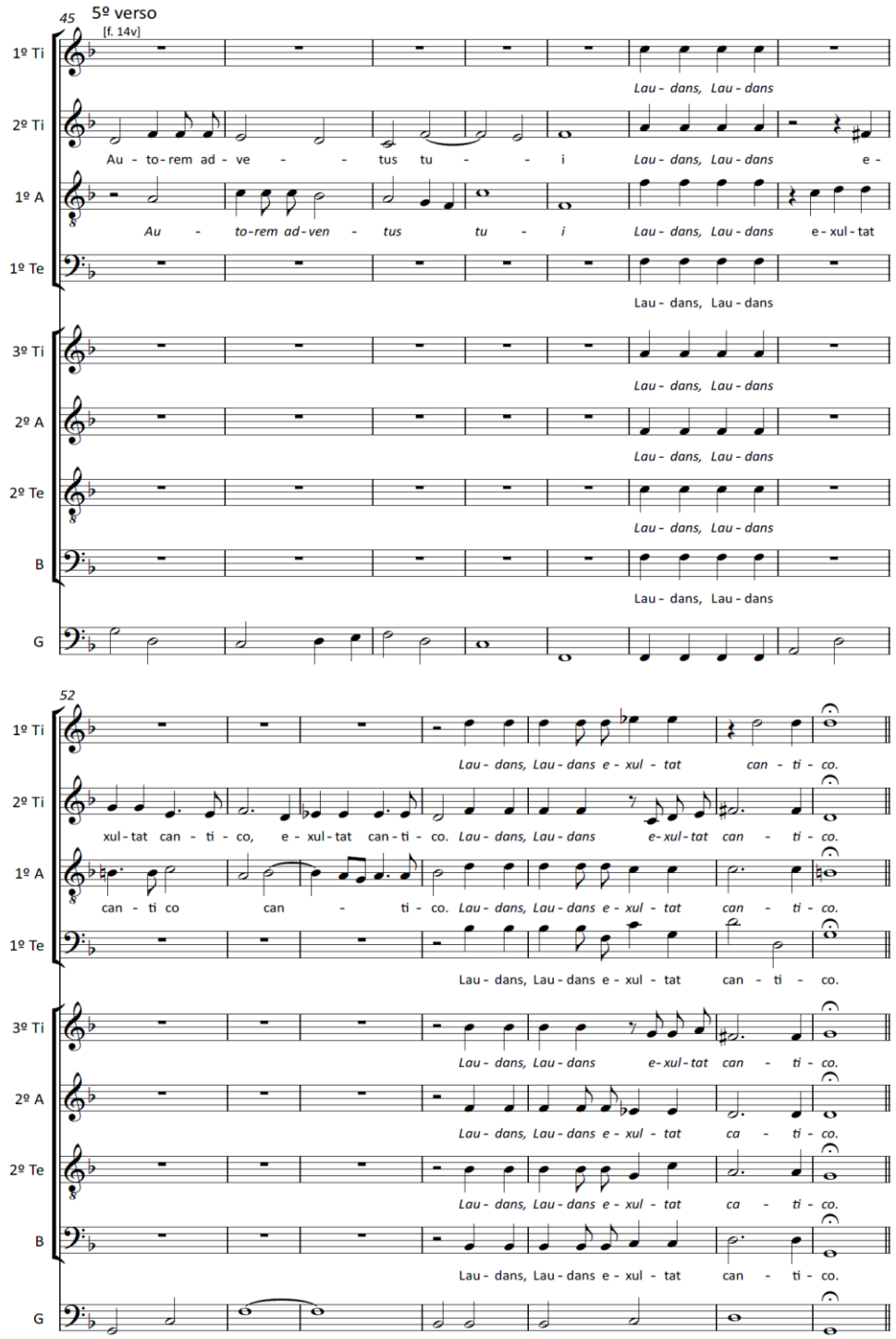
L'hymne des Matines de Noël dans le MM 51 (14.)

L'hymne *Christe redemptor omnium* est destiné aux offices de Matines et de Vêpres de Noël. Au sein du manuscrit MM 51 il se trouve noté à la suite de la collection des huit répons des Matines, ce qui sous-tend sa destination à cet office florissant de la période de Noël[221]. Dans le Bréviaire Romain publié en 1631, il est un des hymnes entièrement réformé par le pape humaniste Urbain VIII[222]. L'hymne *Christe redemptor omnium* est alors remplacé par le *Jesu redemptor omnium*. Le monastère de *Santa Cruz* de Coimbra n'a pourtant pas pris en compte cette réforme, comme en témoigne l'hymne du MM 51 daté de 1649, contrairement à la cathédrale de la même ville qui présente le *Jesu redemptor omnium* dans son hymnaire (P-Cug MM 1). À *Santa Cruz* s'incarne ainsi l'une des exceptions régionales vers 1650 aux principes de Rome[223].

L'auteur du MM 51 compose le « 14. *Christe redemptor omnium* » selon la tradition[224], alternant les strophes – seules les strophes impaires étant mises en polyphonie. Les strophes 3, 5 et 7 ne présentent pourtant pas les deux premiers vers, particularité qui, à notre connaissance, ne trouve pas de modèles identiques. Sachant que souvent les textes des hymnes servent également à la composition de motets, ceci pourrait éventuellement être un indice d'une utilisation avec fonction de motet. Nonobstant, les indications « 1º verso », « 3º verso », etc., au début de chaque strophe témoignent indubitablement de sa fonction d'hymne[225]. Il s'agit ainsi d'un genre et d'un répertoire qui confortent l'hypothèse d'une réelle versatilité des formes.

La totalité de l'œuvre présente une texture en style *concertato*, avec des solos par les voix habituelles de *2º Tiple* et de *1º Alto* sur *guião*, et des commentaires en *tutti* par les huit voix, les deux solistes s'intégrant dans la masse sonore. Ces passages à huit voix privilégient la déclamation homophonique et occasionnellement en quasi-homophonie, principalement dans les cadences. Dans un seul passage, le deuxième chœur se détache de la masse sonore des huit voix pour une déclamation homophonique monochorale (m. 13-18). Cette alternance de solo et tutti, en style *concertato* est une texture dominante dans le MM 51, et ici très similaire notamment au psaume « 26. *Credidi* »[226].

[221] Voir « 3.2. Office de Matines de Noël » (vol. 1, p. 72).
[222] Voir [Lenti, 1993].
[223] Voir les commentaires dans la rubrique « Observations texte » de l'apparat critique « 14. *Christe redemptor omnium* » (vol. 2, p. 50).
[224] Les hymnaires de Victoria, Guerrero, Palestrina, Navarro e Esquivel tous présentent l'hymne *Christe redemptor omnium*.
[225] L'indication correcte serait en effet « strophe », et non pas « verset ». Détail terminologique visiblement peu important pour le chanoine-musicien de *Santa Cruz*.
[226] Voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).



Exemple musical 4.3 - « 14. *Christe redemptor omnium* », m. 45-58 : 5e strophe.

Ce *Christe redemptor omnium* présente également la caractéristique compositionnelle déjà évaluée comme habituelle et appréciée dans l'écriture du genre qui est la citation mélodique du plain-chant. Le motif d'introduction présente le mouvement descendant, sur *Christe Redemptor*, emprunté à l'intonation du plain-chant de cet hymne présent dans l'hymnaire du milieu du XVIe

siècle provenant du monastère de *Santa Cruz*[227] et conservée à la P-Cug : MM 37, f. 171 (figure 4.9). Dans l'ouverture en solo aux voix *2º Tiple* et *1º Alto*, la première voix cite la mélodie grégorienne (*sol-sol-fa-mi-ré*) tandis que la deuxième transpose le motif (*la-la-sol-fa-mi*) (exemple musical 4.4).

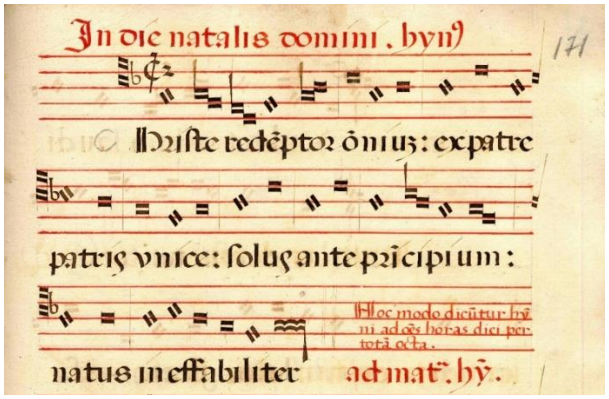
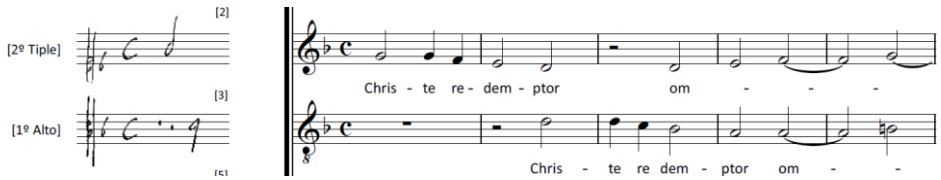


Figure 4.9 - P-Cug MM 37, f. 171 : 1ère strophe de l'hymne *Christe redemptor omnium* dans l'hymnaire provenant du Monastère de *Santa Cruz*.

À l'entrée de toutes les autres voix, à la m. 9, tout le deuxième chœur cite la même intonation : le *3º Tiple* et le *Baixo* présentent le motif réel (sol-sol-fa-mi-ré), tandis que le *2ºAlto* et le *2º Tenor* paraphrasent le motif encore transposé (la-la-sol-fa-mi).



Exemple musical 4.4 - « 14. *Christe redemptor ominum* », m. 1-5.

Comme illustré dans le tableau en dessous, la structure formelle et harmonique des strophes 3, 5 et 7 est toujours identique et à l'image de celle du deuxième membre de la première strophe : début en solo par le *2º Tiple* et *1º Alto* en imitation ; commentaire homophonique par les huit voix (en *Fa*) ; à nouveau un solo imitatif ; et terminaison par les huit voix développant en cadence

[227] Ce livre de plain-chant, vraisemblablement copié à *Santa Cruz*, comporte des hymnes pour divers offices entre les folios 113 et 179. Voir [Rees, 1995], p. 255-258.

(en *Sol*) le motif introduit par le commentaire précédent. La mélodie du début de chaque strophe 3, 5 et 7, de façon similaire à celle du deuxième membre de la première strophe, cite la mélodie grégorienne descendante du deuxième membre (*fa-mi-ré-ut*, au *2º Tiple*), cette dernière étant enrichie avec quelques variantes. Ce fonctionnement répétitif est sans doute héritier du caractère strophique traditionnel des hymnes, ce qui d'ailleurs nous éloigne encore d'une fonction en tant que motet.

Tableau 4.11 - Structure et distribution des procédés compositionnels dans « 14. *Christe Redemptor omnium* ».

Structure liturgique	Texte	Procédés compositionnels
1ère strophe	*Christe Redemptor omnium,* *Christe Redemptor omnium,* *ex patre patris unice,* *Solus ante principium* *natus,* *natus in effabiliter,* *natus in effabiliter.*	Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2 Homophonie: chœur 2 Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2 Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2
3e strophe	[*Memento salutis auctor:* *Quod nostri quondam corporis.*] *Ex illibata Virgine* *nascendo,* *nascendo, formam sumpseris.* *nascendo, formam sumpseris.*	 Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2 Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2
5e strophe	[*Hunc cœlum terra hunc mare:* *Hunc omne quod in eis est:*] *Autorem adventus tui* *Laudans* *exultat cantico,* *Laudans exultat cantico.*	 Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2 Solo: 2º Ti + 1º A Homophonie: chœurs 1 + 2
7e strophe	[*Gloria tibi domine:* *Qui natus es de virgine:*] *Cum Patre et Sancto Spiritu,* *in sempiterna,* *in sempiterna sæcula.* *Amen,* *Amen,* *Amen.*	 Solo: *2º Ti + 1º A* Homophonie: chœurs 1 + 2 Solo: *2º Ti + 1º A* Homophonie: chœurs 1+2 Solo: *2º Ti + 1º A* Homophonie: chœurs 1+2

La mélodie grégorienne, qui est la base de la composition de l'hymne du MM 51 et qui se trouve dans l'hymnaire de *Santa Cruz* du XVIe siècle (P-Cug MM 37), peut se retrouver également déployée dans le *Christe redemptor ominum* d'un autre manuscrit musical issu de *Santa Cruz* : le MM 32 (f. 107v-110)[228]. Daté du milieu du XVIe siècle, cet hymne est composé pour quatre

[228] Voir [Owen, 1995], p. 255.

voix (SATB) et tout le texte est mis en musique, chaque strophe présentant exactement la même musique (figure 4.10). Le dessus est entièrement fidèle à la mélodie grégorienne présente dans le MM 37 (figure 4.9), laquelle sera développé dans le MM 51.

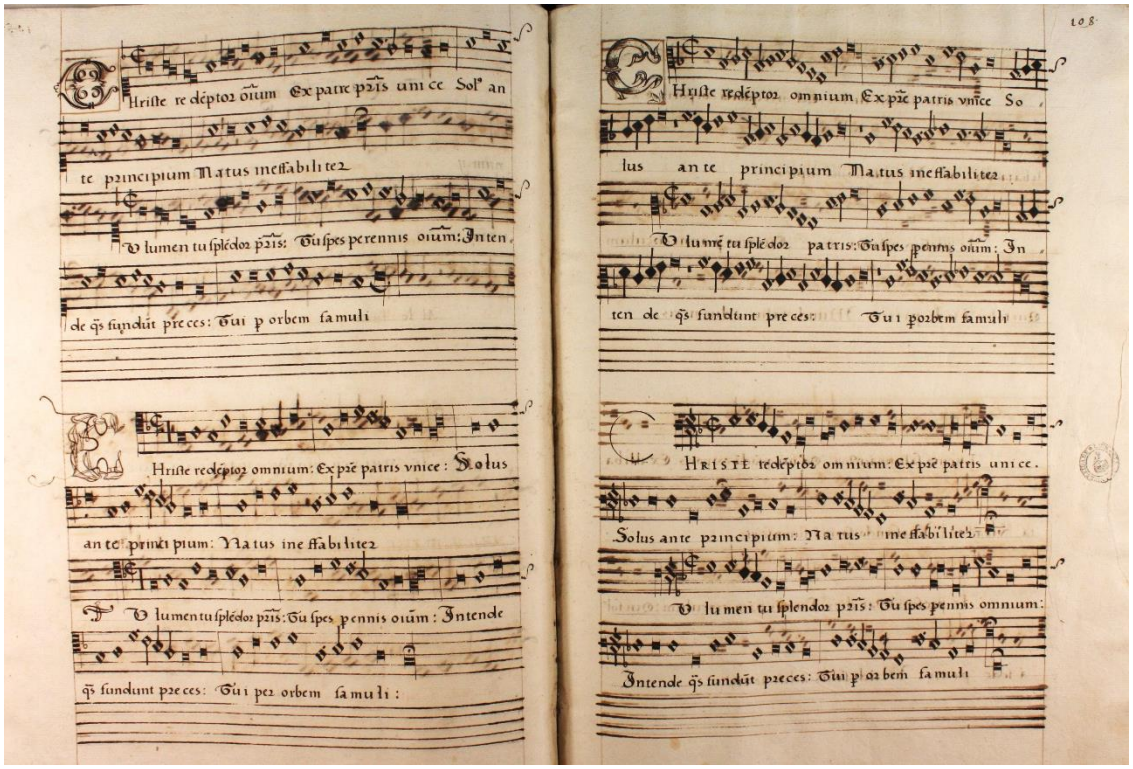


Figure 4.10 - P-Cug MM 32, f. 107v-108 : deux premières strophes du *Christe redemptor omnium*.

Un autre manuscrit conservé à la P-Cug, toutefois sans information de sa provenance, présente également la même mélodie (*sol-sol-fa-mi-ré*) sur laquelle est construit un *Christe redemptor omnium* composé pour les strophes impaires : MM 221, f. 12v-16.

Dans le *Vesperal* d'Estêvão Lopes de Morago se trouve un hymne homonyme composé également sur la même citation psalmique de mélodie descendante (*sol-sol-fa-mi-ré*)[229]. Pareillement, Morago a mis en polyphonie les strophes impaires et la doxologie, commençant la première strophe seulement au deuxième vers, l'intonation étant vraisemblablement en plain-chant. Le musicologue Manuel Joaquim a reconnu cette même mélodie descendante au *Christe redemptor omnium* dans la rubrique *In Nativitate Domini* du *Missal Pontifical* offert par

[229] L'édition moderne du *Christe Redemptor* issu du Vesperal de Morago a été publiée dans [Joaquim, 1961], p. 240-243.

le chanoine Estêvão Gonçalves Neto à D. João Manuel, Archevêque de Viseu entre 1610 et 1625, témoignant ainsi de l'usage de cette même variante psalmique à la cathédrale de Viseu[230].

Cette mélodie grégorienne, en plus d'être visiblement la variante utilisée par les chanoines réguliers de Coimbra aux XVIe et XVIIe siècles, semble effectivement être une variante typiquement portugaise car aucune utilisation ou reproduction ne se retrouve en dehors du territoire lusitanien. Tous les hymnes *Christe redemptor omnium* présents dans les collections d'hymnes imprimés en Espagne et en Italie dans cette période citent la mélodie grégorienne qui, en effet, se retrouve dans le *Liber Usualis* avec une intonation ascendante (ut-ré-mi-sol-sol), contrairement au motif portugais : Jacob de Kerle, Rome, 1558 ; Giovanni Contino, Venise, 1561 ; Tomas Luís de Victoria, Rome, 1581 ; Francisco Guerrero, Rome, 1584 ; Palestrina, Rome, 1589 ; Navarro, Rome, 1590 ; Esquivel, Salamanca, 1613.

Le *Christe redemptor omnium* du MM 51 présente ainsi la confirmation d'une tradition hymnistique, à l'entremise d'une composition pour les strophes impaires basée sur une variante régionale de la mélodie grégorienne, à laquelle l'auteur adjoint des procédés compositionnels s'accordant à l'esthétique qui domine le panorama musical ibérique, tels que le langage polychorale et le style *concertato*, caractéristiques également généralisées dans le manuscrit MM 51[231].

L'hymne de l'office de None dans le MM 51 (18.)

Le *Rerum Deus tenax vigor* est l'hymne destiné à l'office de None pour tous les jours. Comme pour les autres heures mineures, cet hymne évoque l'heure du jour à laquelle l'office est célébré. Et, comme tous les hymnes avec un texte fixe dans les offices des heures mineures et des Complies, il peut être sujet à des variantes mélodiques selon la catégorie liturgique du jour[232], présentant une version différente notamment les jours communs de l'année (*In feriis per annum*) et aux fêtes solennelles (*In festis*). Dans le manuscrit MM 51, le titre « Hymne de None » (*Himno da Noa*) du « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » ne laisse aucun doute quant à sa fonction liturgique visant certainement une fête solennelle, au vu de sa mise en polyphonie polychorale[233]. Celui-ci est vraisemblablement pour l'Ascension, étant donné le répons bref qui,

[230] [Joaquim, 1961], p. 109-110.
[231] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix » (vol. 1, p. 54) et « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).
[232] Voir [Ascensio, 2011], p. 293-294.
[233] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

dans la composition du manuscrit, suit les psaumes accompagnant l'hymne dans l'office de None[234].

Cet hymne, visiblement, est rarement mis en polyphonie dans la liturgie. Parmi les compositeurs espagnols cités plus haut, seul Juan Navarro semble avoir composé sur ce texte dont l'on trouve un exemplaire dans son hymnaire d'Ávila de 1565[235]. Dans le catalogue du Roi Dom João IV se trouve également une seule œuvre homonyme polychorale écrite en double chœur de Gabriel Díaz Bessón (voir « Annexe D »). Dans le manuscrit de Manoel Cabreira de la cathédrale de Braga se trouve un *Rerum Deus tenax vigor* en polyphonie à quatre voix uniquement pour la deuxième strophe, témoignant probablement une alternance avec le plain-chant dans la première et troisième strophe. Au sein du monastère de *Santa Cruz*, la mise en polyphonie de cet hymne se retrouve dans le MM 18 (f. 58v-60) conservé à la P-Cug, dans une version anonyme à quatre voix (*In festo Ascentionis Dñi. Ad nonam cu~ 4 voc.*)[236]. Dans cette œuvre seules la première strophe et la doxologie (*Gloria tibi Domine*) sont mises en polyphonie (figure 4.11).

Cette œuvre liturgique est la plus brève du manuscrit MM 51 et présente, pourtant, toutes les principales caractéristiques stylistiques de la musique polychorale dans le codex : écriture pour huit voix avec *guião* présentant un solo au *2º Tiple* alterné avec des déclamations en double chœur majoritairement homophoniques et avec répétitions antiphonales, quasi-homophonie et contrastes de texture. Seule la première strophe, parmi les trois que comporte l'hymne, est mise en musique et sa structure formelle suit la structure du texte liturgique, alternant solos et tutti : les premiers et troisième vers sont en solo ; les deuxièmes et quatrième vers sont en tutti (tableau 4.8). Cette fidélité de la structure musicale au texte littéraire permet la possibilité d'insérer le texte des autres strophes sur la même musique, selon la propriété strophique classique des hymnes. Suivant la tradition hymnistique vérifiée, une possibilité d'interprétation serait, alors, l'utilisation de la musique du MM 51 pour les première et troisième strophes en alternance avec le plain-chant dans la deuxième strophe.

[234] Voir « 4.5. Répons bref » (vol. 1, p. 139) et « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).
[235] Les hymnes de Juan Navarro dans sa collection d'Avila de 1565 sont : *Quodcunque in orbe, Lauda fidelis, Decora lux, Miris modis, Te splendor, Placare Christe, Rerum Deus, Pange língua, Tristes erant, Deus tuorum, Deus tuorum, Iste confessor*. Voir Maria Asunción Gómez Pintor, *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: Estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)*, Collection Música Española del Renacimiento N. 1, Madrid, Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', 1997.
[236] Le manuscrit P-Cug MM 18 a la particularité d'avoir l'hymne de None groupé avec les trois psaumes pour le même office, témoignant de la pratique polyphonique au sein de l'office de None. Voir [Rees, 1995], p. 195-200 ; voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91) et « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).

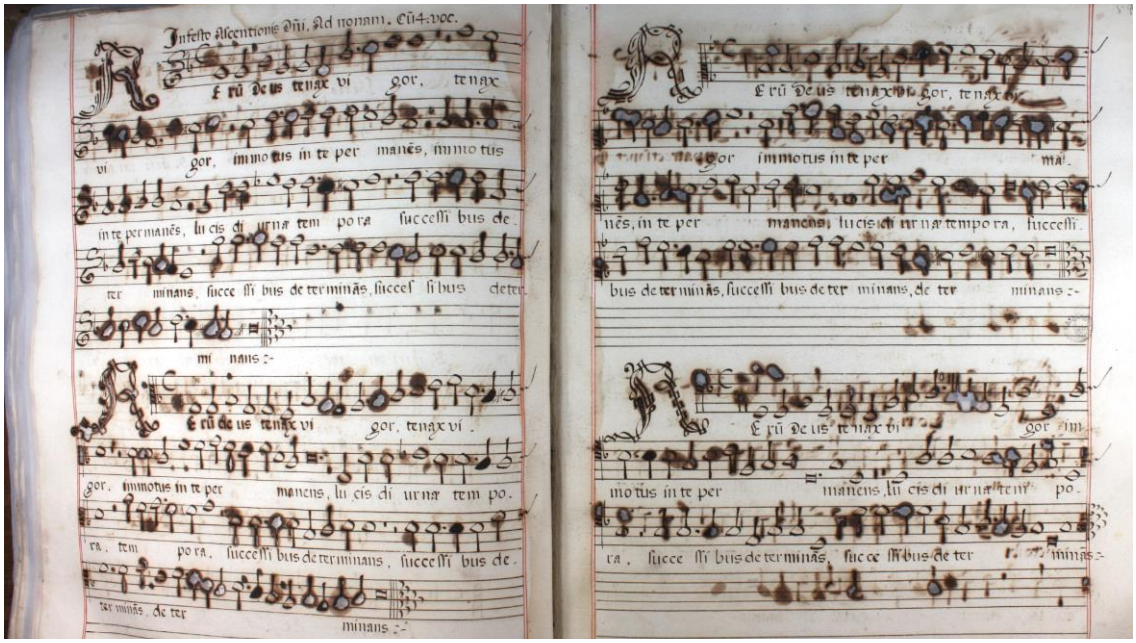


Figure 4.11 - P-Cug MM 18, f. 58v-59 : 1ère strophe du *Rerum Deus tenax vigor*.

Tableau 4.12 - Structure et distribution des procédés compositionnels dans « 18. *Rerum Deus tenax vigor* ».

Structure poétique	Texte	Procédés compositionnels
1er vers	*Rerum Deus tenax vigor,*	Solo: *2º Tiple*
2e vers	*immotus* *in te permanens,* *immotus in te permanens.*	Homophonie : chœur 1 (sans *2º Tiple*) Homophonie : chœur 1 Homophonie : chœur 2
3e vers	*Lucis diurnæ tempora,*	Solo: *2º Ti*
4e vers	*successibus determinans,* *determinans.*	Homophonie : chœur 1 Homophonie : chœur 1+2

Tout le 1er membre de la 1ère strophe de cet hymne témoigne de grands changements compositionnels[237]. Lors de ces changements, la mélodie introductive, qui vraisemblablement cite une mélodie grégorienne (au *2º Tiple*), a été beaucoup altérée, ce qui peut expliquer une hésitation sur la base du plain-chant à suivre pour la composition. Cette problématique et les divergences trouvées entre les sources sont probablement liées à la diversité de variantes mélodiques des hymnes ou encore à la croissante autonomie de la polyphonie par rapport au chant grégorien. La première solution ne semble pas coïncider avec aucune source de plain-chant trouvée et la solution finale n'évoque que partiellement une mélodie grégorienne, comme nous le verrons par la suite. La mélodie de cette dernière finale ne suit pas la mélodie

[237] Voir « 6. Gestes compositionnels » (et concrètement « 6.2.3. Passage révisé », vol. 1, p. 250).

grégorienne présente dans l'hymnaire de *Santa Cruz* conservé dans la P-Cug[238]. Dans l'hymnaire de la cathédrale de Coimbra[239], déjà mentionné à l'occasion de l'étude du texte du *Christe redemptor ominum*[240], la mélodie du *Rerum Deus tenax vigor* ne semble pas non plus être la provenance de la citation grégorienne au MM 51[241]. La mélodie n'est pas non plus concordante avec le *Liber Usualis*[242] qui, d'ailleurs, diffère également des hymnaires de *Santa Cruz* ou de la Cathédrale. Dans un *Diurnale* plus tardif issu du monastère de *Santa Cruz*, un grand manuscrit en parchemin copié en 1741 ayant appartenu à une collection monumentale de livres de plain-chant compilée au XVIIIe siècle au monastère, se trouvent les hymnes de l'office de None pour tous les jours et toutes les fêtes[243]. D'après sa consultation aucune mélodie, y compris celle pour la fête de l'Ascension, n'a pas de correspondance avec l'hymne du MM 51. La seule mélodie la plus proche est destinée à la fête de Saint Michel, avec le profil *ré-ut-ré-fa-mi-ré-ut*, d'où peut être décliné l'intonation *ré-fa-ré-ut-fa-mi-ré-ut* présente dans le MM 51. Nous n'avons, pourtant, aucune explication quant à ce rapport hypothètique entre une mélodie pour la fête de Saint Michel et l'hymne très vraisemblablement pour l'Ascension. Une autre correspondance grégorienne hypothétique se repère dans l'*Antiphonale monasticum*, publié par l'Abbaye de Solesmes en 1934, où figure une mélodie pour les Complies[244] à laquelle l'hymne du MM 51 semble avoir pu emprunter son intonation *ré-fa-ré-ut-fa*. Toutefois la suite de la composition n'a pas de correspondance car la mélodie du MM 51 descend (*ré-fa-ré-ut-fa-mi-ré-ut*) et celle du *Antiphonale monasticum* monte (*ré-fa-ré-ut-fa-sol-la*).

[238] P-Cug MM 37, p. 114. Dans l'hymnaire de *Santa Cruz* cet hymne apparait uniquement pour l'office de None du dimanche des Rameaux.
[239] P-Cug MM 1, f. 68v-69.
[240] Voir la rubrique *Observations texte* de l'apparat critique « 14. *Christe redemptor omnium* » (vol. 2, p. 50).
[241] La divergence vérifiée avec le *Christe redemptor omnium* entre le choix des sources hymnistiques à *Santa Cruz* et à la cathédrale de Coimbra se confirme ainsi également avec le *Rerum Deus tenax vigor*.
[242] Voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 245.
[243] P-Cug MM 254, p. 217-266. *Diurnale seu horarium romanum Pars Prima Continens Primam, tertiam, Sextam et Nonam cum Hymnis fere omnibus secundum diversos tonos, tam pro officio Tempore, quam pro Fectivo, ac. Resp. brevibus ad illas pertinentibus; et in fiue reperetur Stella Coeli Seripta. Quodam Canonico Regulari Reformato, in hoc Reguli Reformato Monasterio S. Crucis Collimbriensis; Anno Domini M.DCC.XLI. Secundae Reformationis XVIII.*
[244] Mélodie de l'hymne *Te lucis* dans *Tonus Hymni ad Completorium in Festo Pentecostes*, avec l'indication *Sic cantatur et terminatur Hymni per totam Octavam ad Primam, Sextam et Nonam.* Voir [*Antiphonale monasticum*, 1934], p. 520.

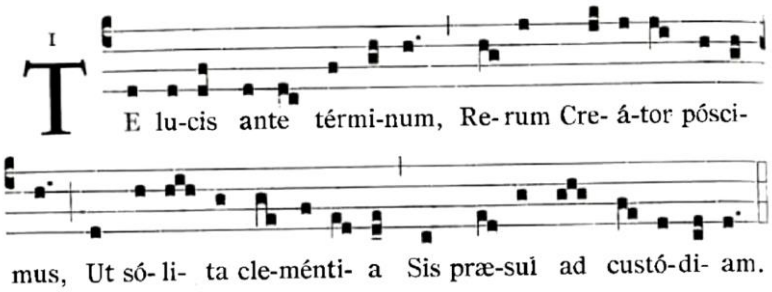


Figure 4.12 - Hymne *Te lucis* dans le [*Antiphonale monasticum*, 1934], p. 520, dont l'intonation est concordante avec celle du *Rerum Deus tenax vigor* du MM 51.

Cette même mélodie de plain-chant se trouve exposée dans le *Rerum Deus tenax vigor* anonyme du manuscrit MM 18 (f. 58v-60), déjà cité, conservé à la P-Cug et probablement copié entre 1610 et 1620 au monastère de *Santa Cruz* (figure 4.5). En outre, un hymne homonyme d'Estêvão de Brito (c. 1570-1641)[245] dans le manuscrit Ms. VII (*Psalmi Hymnique per Annum*, f. 37v-38) des archives de la Cathédrale de Malaga en Espagne[246], utilise également cette mélodie grégorienne comme source compositionnelle, ici citée au complet dans une des voix. Ces deux hymnes, issus de sources ibériques, pourraient témoigner d'une mélodie grégorienne utilisée dans la péninsule pendant le XVIIe siècle pour cet hymne de None, référenciée partiellement dans l'hymne du MM 51, et pour laquelle nous n'avons toutefois pas trouvé de source historique en plain-chant.

La source hymnistique de l'Abbaye de Solesmes peut ainsi être une référence probable pour l'exécution en plain-chant de la deuxième strophe, supposant que la troisième reprend la musique que le MM 51 présente pour la première strophe.

La rare introduction polyphonique de l'hymne *Rerum Deus tenax vigor* dans la liturgie se trouve illustrée comme une miniature dans le manuscrit MM 51, exposant succinctement la richesse possible du langage polychorale des *Cartapácios* de Coimbra et suivant le respect de la tradition hymnistique pour la structure du texte strophique, avec visiblement une considérable autonomie par rapport à la source grégorienne.

[245] Le compositeur portugais Estêvão de Brito, élève de Filipe Magalhães à la cathédral de Évora, a été maître de chapelle à Badajoz entre 1597 et 1613 et à Malaga à partir de 1613 et jusqu'à sa mort 1641. Pour plus d'informations biographiques voir [Querol Gavaldá, 1972], p. ix-xiii.

[246] Le musicologue Miguel Querol Gavaldá, qui a été étudié et transcrit les œuvres de Brito issues des manuscrits de Malaga (Ms. II, IV, VII, VIII, IX, X et XII)[246], a reconnu la psalmodie utilisée dans cet hymne de Brito également dans l'*Antiphonale monasticum*. Voir [Querol Gavaldá, 1972], p. xxv.

4.4. Calendas de Noël

Calenda

La courte définition de « calenda » donnée dans le *New Grove* assimile le genre à un *vilancico* du XVIIe siècle.[247] Cette définition est pourtant assez réductrice puisqu'un *vilancico* est une forme polyphonique paraliturgique en langue vernaculaire (castillan, portugais, *lingua de preto*, *etc.*) alors que la calenda est au départ une monodie sur un texte liturgique latin emprunté au Martyrologe Romain déclamée quotidiennement à l'office de prime.

Si au XVIe siècle la déclamation ou chant solo traditionnel de la calenda semble avoir été lentement remplacée par la polyphonie dans la péninsule ibérique, au XVIIe siècle il existe des sources qui indiquent le remplacement de la calenda par un *vilancico*, particulièrement à Noël[248]. Ce remplacement est probablement à l'origine de l'assimilation présentée dans le *New Grove*.

Le *vilancico* qui remplace la calenda latine de Noël (liturgique) semble alors avoir pris son nom. En outre, par la suite une danse qui semble accompagner le genre vernaculaire porte également le même nom de calenda dans les nouveaux mondes[249].

Nous arrivons ainsi à trois définitions différentes pour un seul terme qui a subit une transformation de genre, de forme, de contenu et de contexte : la *calenda* liturgique originale, déclamation issue de l'office de prime et chantée en polyphonie à Noël dans la péninsule ibérique à partir du XVIe siècle ; le *vilancico de calenda*, forme musicale vernaculaire qui remplace la forme liturgique à partir du XVIIe siècle ; et la *calenda* ou *calinda*, danse généralement des Noirs décrite à partir du XVIIe siècle dans les nouveaux mondes et qui semble

---

[247] « *CALENDA : A 17th-century villancico written to be sung on Christmas Eve at the traditional reading of Christ's genealogy. The name itself refers to the section of the catholic martyrology listing the names and acts of saints, but all surviving villancico bearing this name seem to be for Christmas. One of these is included in each of the eight cycles of villancicos by the Puebla maestro de capilla Juan Gutierrez de Padilla dating from the 1650's* » : E. Thomas Stanford, « Calenda », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04587, page consultée le 12/01/2016.

[248] « *It seems that in seventeenth-century Salamanca, they were replaced by* villancicos *sung in Castilian: for example, a* Villancico para la Kalenda en el día de Navidad. *See GARCÍA FRAILE, Dámaso, ed.: Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981*. » : Bernadette Nelson, « A little known part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo Reserva, MS 1 », *Anuario Musical*, nº 65 (janvier-décembre 2010), p. 25-56, p.44.

[249] Voir [Stevenson, 1968], p. 488.

être sortie de l'espace liturgique de Noël en migrant sur les champs de travail[250]. Dans le manuscrit MM 51, nous sommes clairement face à la première définition de calenda.

À l'origine « calenda » est un mot latin formé d'après *calare* et issu du grec *kaleo*, qui signifie appeler, annoncer. C'est le texte narratif, largement repris du Martyrologe romain, qui est lu chaque jour à la fin l'office de Prime[251], annonçant la liste des saints que l'on fêtera le jour. Nous retraçons les origines du martyrologe dans les premiers calendriers de l'Église où sont inscrits les noms des martyrs dont la mémoire est célébrée chaque année, remontant pense-t-on au IVe siècle. Au cours du Moyen Âge les listes intègrent les noms de plusieurs saints, d'évêques, de vierges et de confesseurs de la foi, jusqu'à la première édition du Martyrologe romain en 1584 par Grégoire XIII[252], peu après le Concile de Trente. Le Martyrologe romain célèbre ainsi les saints inscrits dans la tradition des livres romains et des canonisations-béatifications et autres confirmations de culte auxquelles les papes ont procédé depuis le XVIe siècle. Pour chaque personnalité sont décrits le lieu et la date de la mort (ou naissance dans l'assemblé des saints : *dies natalis*) et un bref éloge de nature historique.

Calenda de Noël

Le 25 décembre, aux prières de l'office de Prime, est déclamé l'éloge le plus poétique et solennel du Martyrologe romain[253]. C'est concrètement la longue annonce du jour de la Nativité de Jésus-Christ dans le contexte des calendriers judaïque et romain. Et à sa suite peuvent être annoncés également les saints célébrés le 25 décembre, notamment sainte Anastase, saint Pierre Nolasci Confesseur, sainte Eugénie. Voici le texte complet du Martyrologe romain correspondant au 25 décembre selon l'édition de 1749 du Pape Benoit XIV[254] :

[250] Voir [Nettel, 1946], p. 59–62.
[251] Voir « 3.1. Office de Prime de Noël ».
[252] Voir [Asensio, 2003], p. 148.
[253] Aujourd'hui la calenda peut être proclamée aux premières vêpres de Noël, dans la Vigile préparatoire, dans le rite d'entrée de la Messe de Minuit ou de la Messe principale du jour.
[254] http://www.liturgialatina.org/martyrologium/35.htm, page consultée le 04/05/2016.

MARTYROLOGIUM ROMANUM : GREGORII XIII JUSSU EDITUM, URBANI VIII ET CLEMENTIS X AUCTORITATE RECOGNITUM AC DEINDE ANNO MDCCXLIX BENEDICTI XIV LABORE ET STUDIO AUCTUM ET CASTIGATUM, 1749

25 Decembris *.F

Octavo Kalendas Januarii. Luna…

Anno a creatione mundi, quando in principio Deus creavit caelum et terram, quinquies millesimo centesimo nonagesimo nono; a diluvio autem, anno bis millesimo nongentesimo quinquagesimo septimo; a nativitate Abrahae, anno bis millesimo quintodecimo; a Moyse et egressu populi Israel de Aegypto, anno millesimo quingentesimo decimo; ab unctione David in Regem, anno millesimo trigesimo secundo; Hebdomada sexagesima quinta, juxta Danielis prophetiam; Olympiade centesima nonagesima quarta; ab urbe Roma condita, anno septingentesimo quinquagesimo secundo; anno Imperii Octaviani Augusti quadragesimo secundo, toto Orbe in pace composito, sexta mundi aetate, Jesus Christus, aeternus Deus aeternique Patris Filius, mundum volens adventu suo piissimo consecrare, de Spiritu Sancto conceptus, novemque post conceptionem decursis mensibus (Hic vox elevatur, et omnes genua flectunt), in Bethlehem Judae nascitur ex Maria Virgine factus Homo.

(Hic autem in priori voce dicitur, et in tono passionis) Nativitas Domini nostri Jesu Christi secundum carnem.

(Quod sequitur, legitur in tono Lectionis consueto; et surgunt omnes.)

Eodem die natalis sanctae Anastasiae, quae, tempore Diocletiani, primo diram et immitem custodiam a viro suo Publio perpessa est, in qua tamen a Confessore Christi Chrysogono multum consolata et confortata fuit; deinde a Floro, Praefecto Illyrici, per diutinam custodiam macerata, ad ultimum, manibus et pedibus extensis, ligata est ad palos, et circa eam ignis accensus, in quo martyrium consummavit in insula Palmaria, ad quam una cum ducentis viris et septuaginta feminis deportata fuerat, qui variis interfectionibus martyrium celebrarunt.

Barcinone, in Hispania, item natalis sancti Petri Nolasci Confessoris, qui Fundator exstitit Ordinis beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum, ac virtute et miraculis claruit. Ipsius autem festum colitur quinto Kalendas Februarii.

Romae, in coemeterio Aproniani, sanctae Eugeniae Virginis, beati Martyris Philippi filiae, quae, tempore Gallieni Imperatoris, post plurima virtutum insignia, post sacros Virginum choros Christo aggregatos, sub Prsefecto Urbis Nicetio diu agonizavit, ac novissime gladio jugulata est.

Nicomediae passio multorum millium Martyrum, qui cum in Christi Natali ad Dominicnm convenissent, Diocletianus Imperator januas Ecclesiae claudi jussit, et ignem circumcirca parari, tripodemque cum thure prae foribus poni, ac praeconem magna voce clamare ut qui incendium vellent effugere, foras exirent et Jovi thus adolerent; cumque omnes una voce respondissent se pro Christo libentius mori, incenso igne consumpti sunt, atque ita eo die nasci meruerunt in caelis, quo Christus in terris pro salute mundi olim nasci dignatus est.

Et alibi aliorum plurimorum sanctorum Martyrum et Confessorum, atque sanctarum Virginum.

R./ Deo gratias.

Selon Bernadette Nelson, dans son article dédié au manuscrit Ms. 1 de la cathédrale de Tolède,[255] la calenda mise en musique fait partie d'un genre particulier d'œuvres polyphoniques qui, par sa nature, est interprété seulement à l'occasion des fêtes importantes, comme une sorte d'observation liturgique, aux jours de Saints particuliers et notamment à Noël. En conséquence, les calendas, tout comme les *vilancicos* et les *tonos*, ne se trouvent que très rarement dans les livres ou manuscrits plus formels de caractère liturgique général. La présence de deux calendas de Noël dans le MM 51 est ainsi bien compréhensible, ce manuscrit étant composé d'œuvres uniquement pour les grandes fêtes : Noël, l'Ascension et la Fête-Diu (*Corpus Christi*). De plus, cette présence montre que, dans le contexte des chanoines réguliers, la calenda de Noël n'est pas remplacée par un *vilancico* et peut se présenter, comme nous verrons, sous des formes différentes.

Dans l'*Index* de la Bibliothèque Royale de Dom João IV, fenêtre représentative sur le panorama musical portugais au milieu du XVIIe siècle[256], se trouvent cataloguées trois calendas liturgiques polychorales du compositeur espagnol Gabriel Diaz Besson (1590-1638) dont une (ou peut-être deux) semble être pour Noël (*Octavo Kalendas Januarii*).

Tableau 4.13 - Calendas dans l'*Index* de la Bibliothèque Royale de Dom João IV.

Incipit	Indications	Voix	Page du catalogue
Octavo Kalendas [*Januarii* ?]	-	8	345
Octavo Kalendas Januarii	-	9	345
Octavo Kalendas Julii	*Solo & 8v*	8	353

La seule autre référence à ce genre liturgique en territoire lusitanien apparaît dans la *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado[257] avec la description de trois calendas[258] de Marcos Soares Pereira[259] également polychorales, toutes trois pour huit voix. Comme dans l'*Index*, ce sont des œuvres perdues.

[255] [Nelson, 2010], p.44.
[256] Pour une présentation de l'*Index*, voir « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix ».
[257] Diogo Barbosa Machado (1682-1782), abbé de *Santo Adrião de Sever* et membre de l'Académie Royale, est l'auteur de la première grande œuvre de référence bibliographique éditée au Portugal nommée *Bibliotheca Lusitana*. Rui Vieira Nery publie en 1994 une étude avec le relevé des références musicales présentes dans cette œuvre.
[258] [Nery, 1994], p. 190.
[259] Marcos Soares Pereira (†1655) est le frère du compositeur João Lourenço Rebelo et a été maître de chapelle de la *Capela Real.*

Calendas de Noël dans le MM 51 (2. et 3.)

Dans le MM 51 se trouvent les deux seules *calendas* polyphoniques du XVIIe siècle portugais qui sont connues de nos jours. Ces deux calendas présentent deux formes et textures différentes : « 2. *Octavo Calendas Januarii* » courte et à huit voix ; et « 3. *Octavo Calendas Januarii* » longue et pour voix seule avec *guião*. Le musicologue pionnier Manuel Joaquim a proposé que la calenda à huit voix soit une introduction à la calenda solo[260]. Il nous semble, en revanche, improbable que le même texte de la même prière soit chanté deux fois de suite pendant l'office. De plus, les deux morceaux sont écrits dans deux tons différents et leur enchaînement provoquerait un véritable choc modal[261]. Il s'agit plus probablement de deux versions d'une calenda de Noël : une *ad longum*, pour être chantée en solo par un chanteur virtuose doté de « disposition de la gorge»[262] ; et une autre plus courte, écrite à huit voix en double chœur, uniquement sur la première et dernière phrase de la calenda de Noël. Cette dernière probablement pour être chantée en alternance avec le plain-chant selon une pratique ibérique attestée depuis le XVIe siècle, notamment dans les archives de la cathédrale de Zaragoza[263]. La calenda solo seduit et la calenda à huit voix impressione.

La version pour voix seule, étant la plus proche de la tradition de la déclamation de la calenda, amène celle-ci à une sublimation à travers l'exploitation de la virtuosité vocale du soliste[264]. Cette œuvre fonctionne comme un développement du plain-chant qui devient orné et qui est accompagné par une basse harmonique (*guião*)[265], solution musicale sans parallèle dans les *Cartapácios* et avec très peu d'autres références dans le contexte ibérique[266]. Le chant se fait majoritairement sur une seule note *cc* qui fait office de corde de récitation et avec des clausules caractérisées par un saut descendant de quarte *bb-f*.

[260] *Fichas verdes M.M. 51*, F.C.G.
[261] La calenda à huit voix est dans le VIIIe ton et la version solo est dans le Ve ton.
[262] Voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* » (vol. 1, p. 335).
[263] Voir [Calahorra Martínez, 1988], p. 10-11. La calenda de Noël est au nº 9 (p. 67-71).
[264] Voir « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).
[265] Le *guião* n'est écrit que pour les sept premières mesures. L'édition propose une reconstruction d'un *guião* hypothétique afin de donner une idée proche du son final de cette calenda : voir l'apparat critique de « 3. *Octavo calendas Januarii* » (vol. 2, p. 16) et « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).
[266] Pour une référence au chant solo en psalmodie avec accompagnement instrumentale voir « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix » (vol. 1, p. 54).

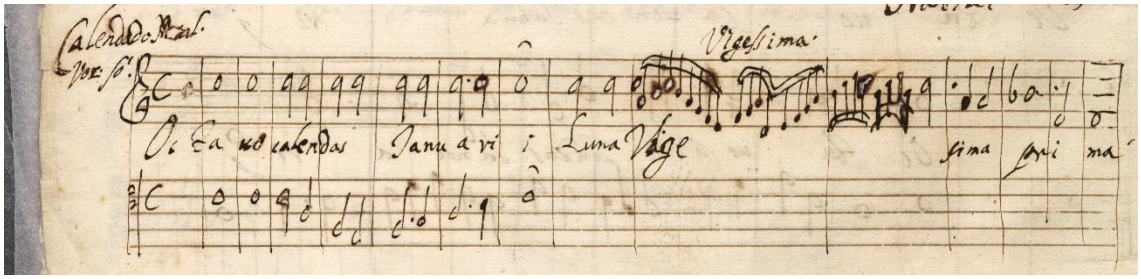


Figure 4.13 - MM 51, f. 2v : début de la *Calenda do Natal* (« 3. *Octavo calendas Januarii* »).

Le traité *Arte de canto chão* de Pedro Talésio, maître de musique à l'Université de Coimbra au moment de sa publication en 1628 à Coimbra, présente au chapitre II les instructions du sous-diacre qui doit savoir chanter, entre autres, les calendas[267]. À l'intérieur de ces instructions se trouve un exemple du plain-chant de la calenda de Noël (*Kalenda de Vespera de Natal*) d'où il ressort clairement que le chant est également prédominant sur la corde de récitation *c* et que les clausules sont caractérisées par le saut descendant sur *F* (figure 4.8).

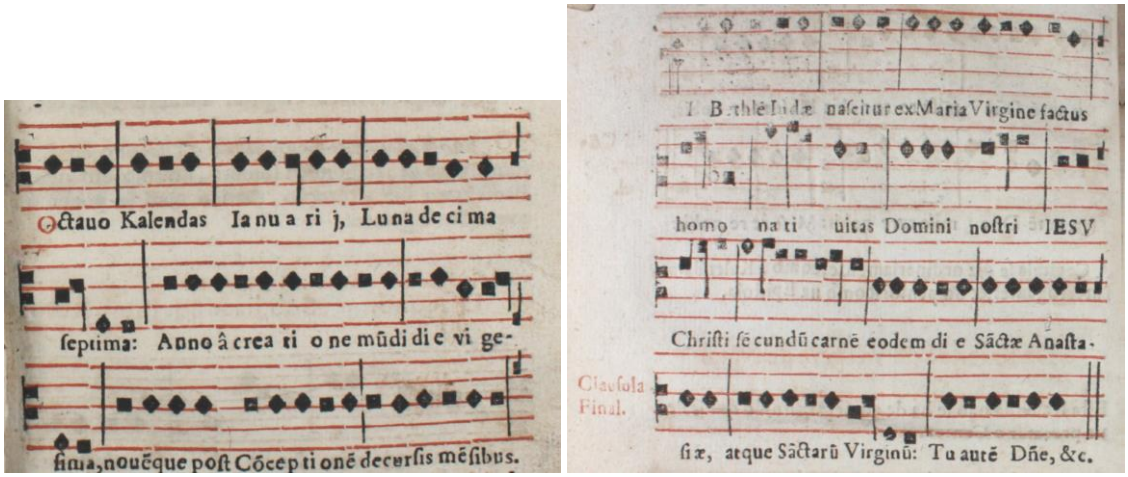


Figure 4.14 - [Talésio, 1628], p. 91 et p. 92 : *Kalenda de Vespera de Natal*.

Dans la longue déclamation tenue surtout sur la note *cc*, l'unique exception se produit sur le texte « *In Bethlehem Judae nascitur ex Maria Virgine factus Homo* » (f. 5v, m. 128-132) lorsque la corde de récitation monte d'un ton, sur *dd* (figure 4.15). À cet endroit de la source figure

[267] « *O Subdiacono deve saber como se canta a Epistola, as Lições no Coro, as Lições de Defuntos, & Kalendas, &c* » (Le sous-diacre doit savoir comment chante l'Epistola, les leçons dans le chœur, les leçons de ténèbres et les Calendas) : [Talésio, 1628], p. 86.

au-dessus de la portée l'indication « monte un ton » (*levanta um ponto*). Cette figure rhétorique exprime la majesté de l'événement à Bethléem de Judée, après la longue exposition du calendrier. Dans le bréviaire romain avant ce verset se trouve l'indication « *Hic vox elevatur, et omnes genua flectunt* » (ici la voix s'élève et l'assemblé fait une génuflexion), évoquant la solennité traditionnelle[268].

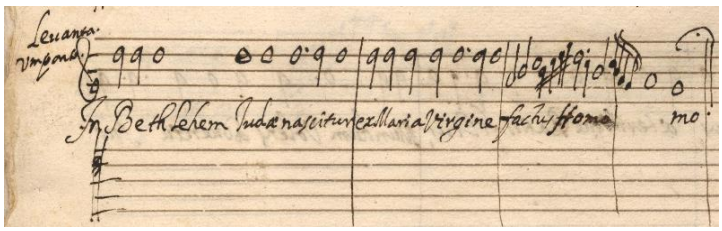


Figure 4.15 - MM 51, f. 5v : indication *Levanta un ponto*.

Pedro Talésio nous donne encore quelques instructions spécifiques qui peuvent nourrir l'interprétation de la calenda de Noël. Le sous-diacre est notamment averti que cette calenda ne doit point commencer fort et que le chanteur doit ainsi faire attention.[269] Ce début en douceur peut servir à donner plus d'emphase à l'annonce de la Nativité plus tard dans le récit. Sur le texte *In Bethlem Iudæ* l'exemple de Talésio monte d'une quarte (de *c* à *f*)[270], tandis que dans la calenda du MM 51 le récit monte d'un ton (de *cc* à *dd*)[271]. Dans tous les cas, le chanteur doit prendre soin de commencer doux et chantera vraisemblablement à pleine voix sur le texte « *In Bethlehem Judae nascitur ex Maria Virgine factus Homo* », accompagnant le changement de corde de récitation.

[268] Cette solennité est clairement décrite par Dom Prosper Gueranger, Abée de Solesmes, en 1841 : « *À l'office de Prime, on fait en ce jour l'annonce solennelle de la fête de Noël, avec une pompe extraordinaire, dans les Chapitres et les Monastères. Le Lecteur, qui est souvent une des Dignités du Chœur, sur un ton plein de magnificence la Leçon suivante du Martyrologe, que les assistants écoutent debout, jusqu'à l'endroit où la voix du Lecteur fait retentir le nom de Bethléem. A ce nom, tout le monde se prosterne, jusqu'à ce que la grande Nouvelle ait été totalement annoncée.* » : [Gueranger, 1841], *L'année Liturgique - Première section - L'Avent Liturgique*, p. 494-495.
Dans le [*Martyrologio romano*, 1748], p. 331-332, se trouve l'indication « Ici se dit en haute voix et tous se mettent à genoux » (*Aqui se diz em voz alta, e todos ajoelhão*).
[269] « *Esta Kalenda não se ha de começar alto, do que se deve precatar o Cantor.* » (Cette Calenda ne doit pas être commencée fort, ainsi le chanteur doit être attentif) : [Talésio, 1628], p.91.
[270] Il convient de noter que dans la source imprimée se trouve une faute d'édition sur la clef qui précède le texte *In Bethlem Iudæ* : la clef de *F3* devrait être une clef de *c3*.
[271] Autres traités portugais de plain-chant au XVIIe siècle proposent également que le chant monte d'une quarte à cet endroit, concrètement dans [Nunes da Silva, 1685], p. 31.

À la fin de cette calenda solo du MM 51, au f. 6, se trouve un texte sans musique. Il s'agit de la formule conclusive de toutes les calendas[272], comme indiqué dans le texte du martyrologe transcrit précédemment : *Et alibi aliorum plurimorum sanctorum Martyrum et Confessorum, atque sanctarum Virginum*[273].

La calenda pour huit voix du MM 51 datée de 1649, est éventuellement une commande d'une institution ecclésiastique de la ville de Braga, étant donné la note dans le titre (*Calenda. Braga.*). Plusieurs œuvres au sein des *Cartapácios* présentent en effet des noms de villes ou de monastères dans le titre, ce qui peut renforcer cette hypothèse[274]. Cette œuvre présente toutes les principales caractéristiques formelles ainsi que stylistiques, malgré sa brièveté, prédominantes dans la majorité des œuvres du MM 51 : huit voix organisées en double chœur SSAT-SATB ; contrepoint imitatif[275] ; déclamation homophonique ; répétition et dialogue antiphonales ; quasi-homophonie ; et même des sortes d'appels en solo rappelant le style *concertato*[276] (voir exemple musical suivant). L'œuvre a encore a la particularité d'être la seule du manuscrit MM 51 à présenter des indications d'*ecco*, dispositif rhétorique que nous rencontrons à nombreuses occasions dans d'autres *Cartapácios* de Coimbra[277], le plus probablement toujours par la main du même calligraphe[278].

[272] Ceci peut également être confirmé dans le [*Martyrologio romano*, 1748], p. L, traduit en portugais et imprimé la première fois à Coimbra en 1591 : *Martyrologio romano dado a luz por mandado do Papa Gregorio XIII e novamente accrescentado por authoridade do Papa Clemente X ajuntou-se a esta edição a memoria de todos os santos, que atê o presente forão canonizados pelos Summos Pontifices / Traduzido de latim em portuguez por alguns Padres da Companhia de Jesus, Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1748. (Impresso a primeira vez em Coimbra no anno de 1591, em oitavo; segunda vez em Lisboa com alguns additamentos, no anno de 1681, em quarto; e agora emendado, e accrescentado copiosamente)*.

[273] Pour une étude de cette formule et de son exécution musicale, voir «10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum…* un texte sans musique ? ».

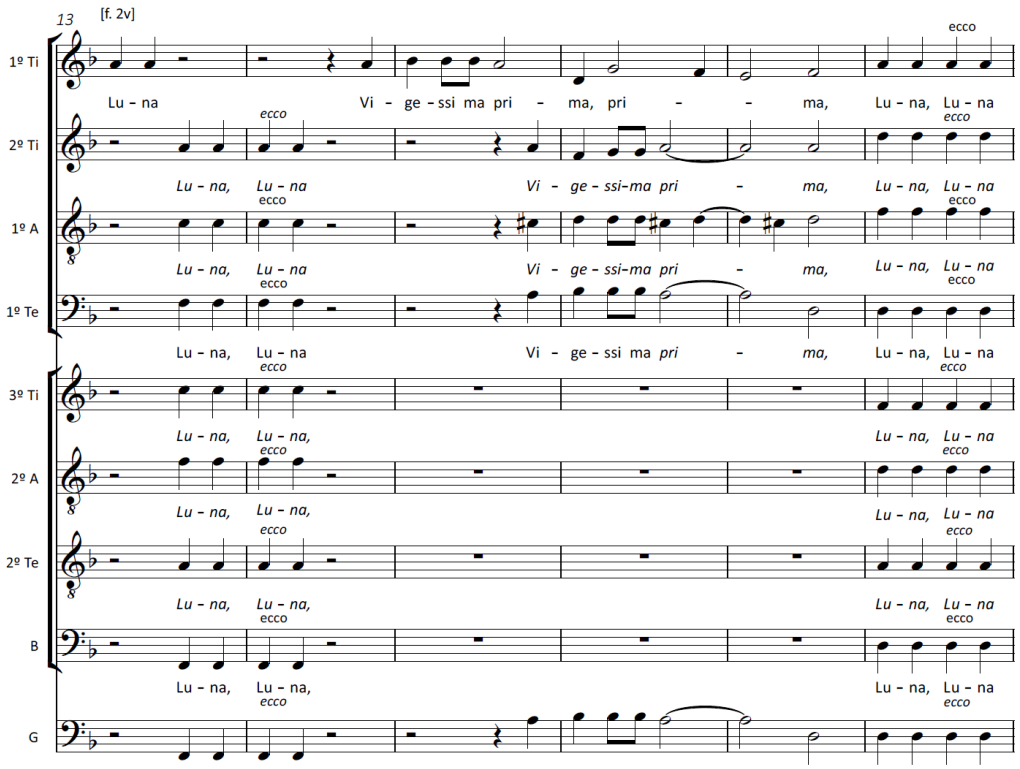
[274] Voir les considérations finales de la « Partie II : Vers la fonction du support ».

[275] Toute l'ouverture est composée en contrepoint imitatif. « 2. *Octavo calendas Januarii* », m. 1-12.

[276] « 2. *Octavo calendas Januarii* », m. 13-15, m. 23.

[277] Concrètement dans MM 49, 50, 229, 232, 235, 236, 238, 239, 240, 243.

[278] Pour une présentation de cette indication, voir « 8.3. Rhétorique musicale ».



Exemple musical 4.5 - « 2. *Octavo calendas Januarii* », m. 13-18.

Tableau 4.14 - Distribution des procédés compositionnels dans « 2. *Octavo calendas Januarii* ».

Texte	**Procédés compositionnels**
Octavo calendas Januarii.	Contrepoint imitatif : Tutti
Luna	Solo : 1ºTi
Luna (ecco)	Homophonie : Tutti
Vigessima prima,	Solo : 1ºTi
Vigessima prima.	Homophonie : 1ºChœur
Luna, Luna (ecco)	Homophonie : Tutti
Vigessima prima,	Homophonie : 2ºChœur
Vigessima prima	Homophonie : Tutti
Nativitas	Solo : 1ºTi
Domini nostri	Homophonie : 1ºChœur (sans 1ºTi)
Nativitas	Solo : 3ºTi
Domini nostri	Homophonie : 2ºChœur (sans 3ºTi)
Jesu Christi	Homophonie : 1ºChœur
Secundum carnem,	Homophonie : 2ºChœur
secundum carnem.	Homophonie : Tutti

En comparant le texte des calendas du MM 51 avec la calenda de Noël présentée par Talésio, nous constatons que les débuts des textes de ces dernières divergent. À la deuxième phrase Talésio présente « *Luna decima septima* » alors que la source de *Santa Cruz* présente « *Luna*

vigessima prima ». Cette divergence résulte simplement du fait que, à chaque année, Noël correspond à une lune différente qui doit être calculée selon le calendrier lunaire. La vingt et unième lune correspond à 1649 et la dix-septième lune correspond probablement à la date de la première édition de l'ouvrage de Talésio – 1618[279].

Concernant encore le contexte musical de la calenda de Noël, en concordance avec la solennité de son récit, chaque institution peut choisir de lui adjoindre une œuvre instrumentale. Cela est particulièrement le cas de la cathédrale de Sigüenza en Espagne qui en 1594 demande que, à la fin de la calenda, soit interprété un verset aux *flautas* ou aux *musas*[280].

[279] Dans les deux éditions (1618 et 1628) figure *luna decima septima*.

[280] « *De la forma que se tiene en cantar la Calenda* [. . .] *al tiempo que se acabab de cantar aquellas palabras Nativitas Domini nostri Jesu Christi segundo carnem tañen los ministriles un verso breve y devoto con los instrumentos que les parecieren más a propósito, flautas, o musas.* » : [Estudante, 2007], p. 273 ; [Jambou, 1997], p. 23.

4.5. Répons bref

Comme nous l'avons vu dans « 4.1. Répons de Noël », le Répons est une forme de chant responsorial qui suit et, par conséquent, répond à une lecture biblique. Aux Matines, les Répons sont plus élaborés[281] et répondent à une Leçon, tandis qu'aux heures mineures les Répons sont plus courts et répondent à un Capitule[282], d'où le nom Répons bref[283]. Aux offices des heures mineures monastiques, telle la None, le répons bref semble être introduit exclusivement les jours de fêtes[284]. Ceci est le cas de l'Ascension, fête majeure du calendrier liturgique dans laquelle est déclamé, à l'office de None, le répons bref *Ascendo ad patrem meum*. Dans l'étude du MM 51, c'est en effet ce répons bref qui permet d'attribuer l'hymne et les trois psaumes de None, qui le précèdent dans le manuscrit, à la fête de l'Ascension.

Depuis au moins le XVIe siècle, nous avons le témoignage de l'inclusion du répons bref dans la célébration des heures mineures[285] (ce qui comprend l'office de None de l'Ascension) au monastère de *Santa Cruz*, notamment par le biais du manuscrit P-Cug MM 37. Ce manuscrit de plain-chant issu de la bibliothèque des chanoines réguliers de Coimbra et aujourd'hui conservé à la P-Cug, semble avoir été copié au milieu du XVIe siècle[286]. Entre les folios 45 et 112 se trouvent les répons brefs destinés aux heures mineures pour divers jours et fêtes, et au folio 60 celui pour la None de l'Ascension.

La mélodie grégorienne dans le MM 37 est identique à la mélodie du *Tiple* dans le MM 51. La structure de ce répons bref, confirmée dans le *Liber Usualis*[287], n'est pourtant guère concordante avec la solution musicale présente dans le MM 51 qui est plus concise (tableau 4.15).

[281] Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).
[282] Un Capitule est une lecture biblique courte, faite à la suite des psaumes. Voir « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).
[283] Voir [Harper, 1991], p. 313.
[284] Voir [Asensio, 2003], p. 270.
[285] Selon [Harper, 1991] au Moyen Âge les offices des heures mineures monastiques, contrairement aux séculaires, n'incluent pas le répons bref. Voir [Harper, 1991], p. 100.
[286] Voir [Rees, 1995], p. 255-258.
[287] [*Liber Usualis*, 1961], p. 850.

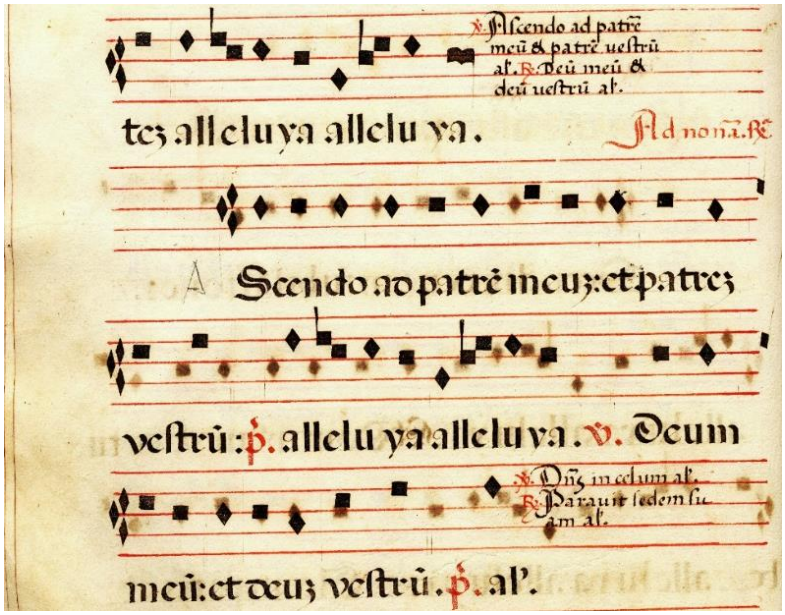


Figure 4.16 - P-Cug MM 37, f. 60 : *Ascendo ad patrem meum* dans le livre de plain-chant de *Santa Cruz* du milieu du XVIe siècle.

D'après l'étude de plusieurs manuels de plain-chant publiés au Portugal au XVIIe siècle[288], nous constatons que la structure et le chant du répons bref semblent en effet varier selon l'heure et la solennité du jour. Les théoriciens ne sont, en règle générale, pas exhaustifs sur les répons brefs, se limitant à la présentation de quelques exemples et de formules qui, comme dans le cas des Leçons, informent le chanteur sur les inflexions générales établies pour le chant. La structure des répons brefs semble porter également une variante plus courte que celle du MM 37 et analogue à la solution polyphonique du *cartapácio* MM 51. Ceci est le cas des répons brefs pour les heures mineures dans le temps pascal selon le traité de Talésio publié à Coimbra[289]. Et concrètement dans la None de l'Ascension, ceci est également le cas de l'exemple présenté par Frei João Pádua dans son traité de plain-chant *Manuale chori secundum usum Fratrum Minorum* publié à Lisbonne en 1626[290]. João Pádua est, heureusement pour nous, plus concret que ses collègues théoriciens et présente l'exemple de l'*Ascendo ad patrem meum* qui est identique, dans la mélodie et dans la structure, à la solution du MM 51.

[288] [Talésio, 1628], p. 40 et p. 71-88 ; [Pádua, 1626], p. 185-201; [Nunes da Silva, 1685], "Suma da arte de Cantocham", p. 33-34 ; [Villa-Lobos, 1688], p. 166.
[289] [Talésio, 1628], p. 85-86.
[290] [Pádua, 1626], p. 201 (*Resp. brev. In Ascensio Domini*). Un exemplaire de cet imprimé est conservé aujourd'hui à la P-Cug sous la cote MI 105.

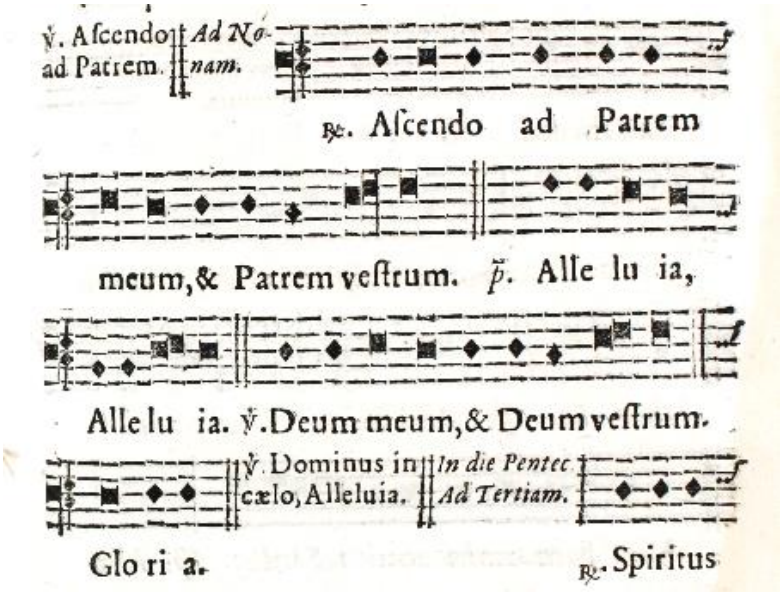


Figure 4.17 - P-Cug MI 105 : Répons bref pour l'Ascension (*Resp. brev. In Ascens.Dñi*) dans le *Manuale Chori* de João Pádua, 1626, p. 201.

Il semble ainsi qu'au XVIIe siècle une variante plus courte de la structure du répons bref ait été employée, non seulement au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, mais également dans la majorité des institutions ecclésiastiques portugaises, suivant les manuels de plain-chant les plus répandus. D'après les grands livres de plain-chant copiés à *Santa Cruz* au XVIIIe siècle et conservés à la P-Cug, il semble pourtant que la structure longue de ce répons bref est à nouveau employée dans le siècle suivant[291]. Dans tous les cas, la mélodie grégorienne du répons bref pour l'Ascension est toujours concordante. Seule la structure varie.

[291] Dans le P-Cug MM 254, manuscrit en parchemin copié en 1741 au monastère de *Santa Cruz* et appartenant à une collection monumentale compilée au milieu XVIIIe siècle, se trouvent les répons brefs pour tous les jours et toutes les fêtes, de la page 283 à 311. Aux pages 289 et 290 se trouve le répons bref de l'office de None pour l'ascension : *Diurnale seu horarium romanum Pars Prima Continens Primam, tertiam, Sextam et Nonam cum Hymnis fere omnibus secundum diversos tonos, tam pro officio Tempore, quam pro Fectivo, ac. Resp. brevibus ad illas pertinentibus; et in fiue reperetur Stella Coeli Seripta. Quodam Canonico Regulari Reformato, in hoc Reguli Reformato Monasterio S. Crucis Collimbriensis; Anno Domini M.DCC.XLI. Secundae Reformationis XVIII*. P-Cug MM 254, p. 289-290.

Tableau 4.15 - Comparaison des structures du répons bref *Ascendo ad patrem meum*.

Structure du répons bref de l'Ascension selon le MM 37 (XVIe s.), le MM 254 (XVIIIe s.) et le *Liber Usualis*.	**Structure du répons bref de l'Ascension simplifiée, selon le MM 51 (1650) et les principaux manuels portugais de plain-chant du XVIIe siècle.**
[Répons] *Ascendo ad patrem meum, et patrem vestrum:*	[Répons] *Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum:*
[Réclame] *Alleluia, alleluia.*	[Réclame] *Alleluia, alleluia.*
[Verset 1] *Deum meum, et deum vestrum:*	[Verset 1] *Deum meum et Deum vestrum.*
[Réc.] *Alleluia, alleluia.*	
[Doxologie] *Gloria patri et filio et spiritui sancto.*	[Doxologie] *Gloria Patri et filio et spiritui sancto.*
[Rép.] *Ascendo ad patrem meum, et patrem vestrum :*	
[Réc.] *Alleluia, alleluia.*	
[V. 2] *Dominus in caelo,*	[V. 2] *Dominus in Cælo.*
[*Réc*.] *Alleluia, alleluia.*	[Réc.] *Alleluia, alleluia.*
[Rép.] *Parauit sedem suam,*	
[Réc.] *Alleluia, alleluia.*	

Il semble que les répons brefs soient rarement mis en polyphonie. Dans les *Cartapácios*, mis à part l'*Ascendo ad patrem meum* du MM 51, apparaît un extrait d'un autre répons bref homonyme dans le f. 37 du MM 243, composé en fugue à quatre voix. Cet extrait est vraisemblablement plus un exercice de contrepoint qu'une œuvre avec une fonction liturgique.

Répons bref dans le MM 51 (22.)

Dans le MM 51, cet répons bref présente la combinaison vocale SSAT et sa solution compositionnelle est, dans les sources ibériques des XVIe et XVIIe siècles, nommée *concertado*[292]. Le *cantus firmus* est réservée au dessus (*1º Tiple*), syllabique et isométrique à la semibrève (𝅗𝅥), à l'exception de deux occasions où la syllabe longue devient une semibreve pointée (𝅗𝅥.) – m. 40-41 et m. 58-59 –, tandis que les autres trois voix sont en contrepoint fleuri[293]. Tous les débuts de section présentent des entrées en imitation (*fuga*) à l'exception de la doxologie où les trois voix sont en homophonie dans la première mesure, sur un motif dactyle (m. 34). Toutes ces qualités contrapuntiques sont en effet présentées dans les traités ibériques qui décrivent la technique du *concertado*.

[292] Pour une définition de *Concertado* dans le contexte du présent travail, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).
[293] Pour un regard sur l'interprétation de l'effectif de cette œuvre, voir « 2.2. Effectifs et combinaison des voix » (vol. 1, p. 54) et « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

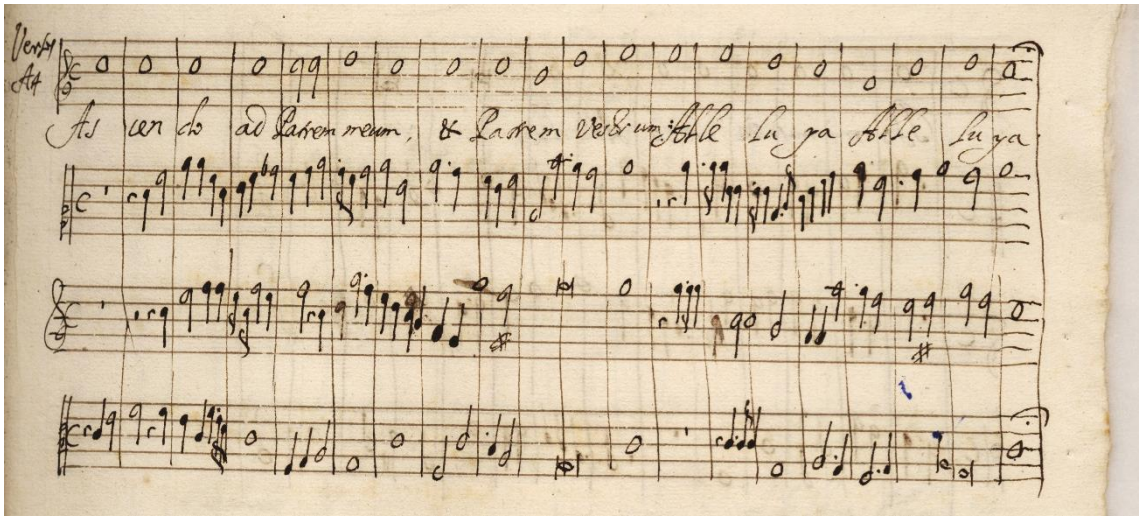


Figure 4.18 - MM 51, f. 33 : première section de l' « 22. *Ascendo ad patem meum* ».

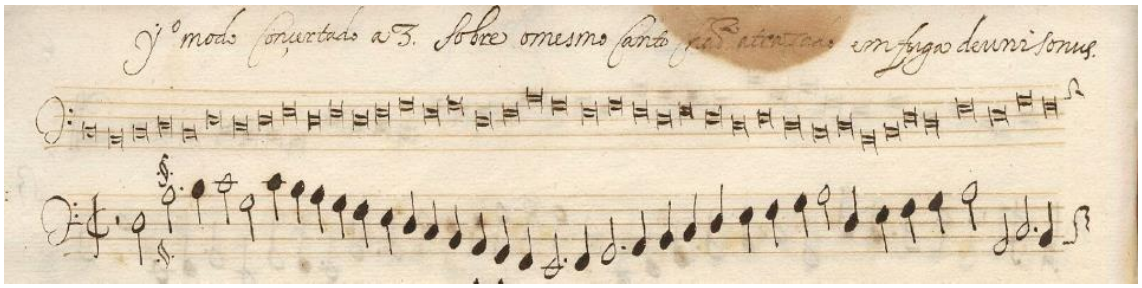


Figure 4.19 - P-Cug MM 52, f. 6v : exemple d'un *Concertado*.

4.6. Antienne Mariale

L'Antienne est un texte du Propre[294] chanté avant et après un psaume ou un cantique. Quelques antiennes sont, toutefois, autonomes et chantées sans psaume ou cantique[295]. Ceci est notamment le cas concret des Antiennes Mariales qui sont alors un genre généralement plus long et plus orné que les antiennes communes. L'usage de quatre Antiennes Mariales distribuées dans le calendrier liturgique a été établi par les Franciscains au XIIIe siècle, et leur place fixée à la fin de l'office des Complies[296], et ensuite élargie au rite Romain[297]. Après le concilie de Trente, la distribution des Antiennes Mariales est présente dans le Bréviaire au long de l'année liturgique de la façon suivante :

Tableau 4.16 - Les quatre Antiennes mariales dans le calendrier liturgique.

Antienne mariale	Emploi dans le calendrier liturgique
Alma redemptoris mater	À partir des premières vêpres du samedi avant le premier dimanche de l'Avent jusqu'aux secondes vêpres de la Purification (2 février) incluses.
Ave regina caelorum	Pendant Carême : après les Complies de la Purification (2 février) jusqu'aux Complies du Mercredi saint (pas d'antienne mariale les Jeudi et Vendredi saints).
Regina caeli	Pendant le temps Pascal : dès les Complies du jour de Pâques jusqu'à la None du samedi après la Pentecôte.
Salve regina	À partir des premières Vêpres de la fête de la Sainte Trinité jusqu'au None du samedi avant l'Avent.

Regina cæli

À propos de l'origine de l'antienne *Regina caeli*, Dom Prosper Guéranger, abbé de Solesmes, présente une légende selon laquelle le Pape Grégoire l'a composé en réponse au chant des anges apparus lors d'une procession miraculeuse à Rome contre la peste pendant le temps

[294] Les textes du Propre sont les textes spécifiques à une fête particulière : voir [Harper, 1991], p. 311. Le projet CANTUS de catalogage d'environs 100 antiphonaires médiévaux, a répertorié approximativement 12 000 antiennes différentes qui sont employées selon la fête, l'endroit et l'occasion : voir [Hiley, 2009], p. 50.
[295] Voir [Harper, 1991], p. 287-288.
[296] Voir Michel Huglo & Joan Halmo, « (v) Marian antiphons » *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01023#S01023.5.5, page consulteé le 08/11/2016.
[297] Voir [Harper, 1991], p. 132.

Pascal[298]. Cette antienne est alors destinée au temps Pascal jusqu'à la Pentecôte, ce qui inclut la fête de l'Ascension. Sachant que le *Regina caeli* du MM 51 suit dans le manuscrit les œuvres destinées à l'office de None de l'Ascension de 1650, il est probable que cette antienne mariale a également été chantée aux offices de l'Ascension de cette même année au monastère de *Santa Cruz*.

La pratique de la mise en polyphonie de cette antienne, comme pour les autres antiennes mariales, semble être généralisée chez les principaux compositeurs ibériques des XVIe et XVIIe siècles[299]. Parmi les chanoines réguliers, le maître de chapelle Pedro de Cristo (†1618) nous a laissé au moins un exemplaire de chaque. Trois *Regina caeli* différentes et une quatrième copiée sont parvenues jusqu'à nous, chacune d'après une mélodie grégorienne distincte et non concordante avec la mélodie exposée dans l'antienne homonyme dans le MM 51. Les trois autres antiennes mariales sont présentes dans l'œuvre de Pedro de Cristo, en un seul exemplaire de chaque.

Tableau 4.17 - Antiennes mariales de Pedro de Cristo.

Antienne mariale	Source	Voix
Regina cæli	MM 33, f. 81v-82	4
Regina cæli	MM 36, f. 9v-10	4
Regina cæli	MM 36, f. 57v-58 ; MM 53, f. 32v-33	4
Salve regina	MM 33, f. 90v + 100-101 ; MM 53, f. 33v-35	4
Ave regina caelorum	MM 36, f.30v-31	4
Alma redemptoris mater	MM 36, f. 42v-44	4

[298] « *Antienne à la Sainte Vierge. Une antique tradition se rapporte à cette célèbre et joyeuse Antienne. On raconte que, sous le pontificat de saint Grégoire le Grand, une peste désastreuse vint s'abattre sur la ville de Rome, pendant le Temps pascal. Afin d'en obtenir du ciel la cessation, le saint Pape ordonna une procession générale du clergé et du peuple, dans laquelle on porterait avec respect le tableau de la Sainte Vierge peint par saint Luc. L'immense et pieux cortège se dirigeait vers la basilique du Prince des Apôtres; et à mesure que la sainte image s'avançait suivie du Pontife en prières, l'air se purifiait sur son passage, et les miasmes pestilentiels tombaient. On était arrivé au pont qui unit la ville au quartier du Vatican ; tout à coup un concert d'Anges se fait entendre au-dessus de la sainte image. Ces Esprits bienheureux chantaient : « Reine du ciel, réjouissez-vous, alleluia; car celui que vous avez mérité de porter, alleluia, est ressuscité comme il l'avait dit, alleluia. » Après ces paroles, les voix célestes se turent : alors le Pontife, osant unir les vœux de la terre au chant triomphal des deux, ajouta avec transport cette humble supplication : « Daignez prier Dieu en notre faveur, alleluia ; » et l'Antienne pascale de Marie se trouva ainsi composée. Grégoire, levant ensuite les yeux au ciel, aperçut sur la cime du Môle d'Adrien l'Ange exterminateur, qui, après avoir essuyé son épée ensanglantée, la remettait dans le fourreau. En mémoire de cette apparition, le Môle d'Adrien a conservé depuis le nom de Fort Saint-Ange ; et il est surmonté d'une statue colossale en bronze représentant l'Ange exterminateur qui abaisse son glaive, et le fait rentrer dans le fourreau* ». : Dom Prosper Guéranger, *L'année Liturgique - Le Temps Pascal - Tome III - Chapitre IX*, douzième édition, H. Oudin Éditeur, 1902, p. 133.

[299] Au sein des sources musicales imprimées conservées notamment dans la P-Cug se trouvent des antiennes mariales de Juan Navarro, Duarte Lobo, Lourenço Rebelo, Tomás Luis de Victoria, entre autres. Voir [Abreu & Estudante, 2011].

Dans l'*Index* de la Bibliothèque Royale de Lisbonne sont décrites 38 antiennes mariales, présentées dans l'« Annexe G » : huit *Regina caeli*, dix-neuf *Salve Regina*, dix *Ave Regina* et seule une *Alma redemptoris*.

Au sein des *Cartapácios*, et parmi leur calligraphe principal[300], la *Regina Caeli* occupe une place prépondérante parmi les antiennes mariales[301]. Il y a en tout cinq antiennes mariales pour le temps pascal, dont quatre dans le codex MM 239[302]. La cinquième issue du MM 51 est la seule polychorale des cinq. En outre, nous trouvons une *Alma Redemptoris mater* dans le MM 229, une *Salve regina* dans le MM 237 et enfin aucune *Ave regina caelorum*.

Tableau 4.18 - Antiennes mariales au sein des *Cartapácios*.

Antienne mariale	Codex	Folios	Voix	Titre
Regina caeli	MM 51	f. 33v-34v	8 + *guião*	-
Regina caeli	MM 239	f. 5v-6	2 (incomp.)	*Pª Sabbado de paschoa. A duo*
Regina caeli	MM 239	f. 13	2 + *guião*	*A Duo. Pª dia de paschoa*
Regina caeli	MM 239	f. 35v-36	2 + *guião*	*Regina Pª Vespora de Paschoa. A Duo*
Regina caeli	MM 239	f. 57	1 + *guião*	-
Alma Redemptoris mater	MM 229	f. 39-40	4 (SATB)	-
Salve regina	MM 237	f. 24v-27, 34v-35	4 (SSAT)	*Salve Regina a4*
Ave regina caelorum	-	-	-	-

***Regina cæli* dans le MM 51 (23.)**

Dans le manuscrit MM 51, la texture polyphonique de cette antienne mariale est très théâtrale suivant la structure du texte, présentant une voix soliste, le *2º Tiple*, qui chante le texte descriptif de l'antienne, mais à laquelle répondent les autres voix sur *Alleluya* organisées en double chœur en valeurs plus courtes et avec des motifs imitatifs ou en alternance antiphonale. Dans les interventions *tutti* la voix soliste ne participe guère et se détache formellement de l'ensemble des voix contrapuntiques.

[300] Voir « 5.3. Calligraphies au sein de *Cartapácios* ».
[301] Il semble ainsi que Dom Pedro de Cristo et le calligraphe principal des *Cartapácios* suivent tous les deux une même sollicitation liturgique témoignant de la prépondérance de la *Regina caeli* parmi les antiennes mariales du monastère de *Santa Cruz*.
[302] Le MM 239 est composé par deux *cartapácios* : le *cartapácio* 10 (f. 1-48) et *cartapácio* 13 (f. 49-99). Se trouve ainsi un total de cinq *Regina caeli* distribuées dans trois *cartapácios* (10, 13 et 19 – qui est le MM 51).

Tableau 4.19 - Distribution des procédés compositionnels dans « 23. *Regina cæli* ».

Texte	**Procédés compositionnels**
Regina cæli lætare,	Solo : *2º Tiple*
Alleluya.	Contrepoint imitatif : 1º Ch + 2º Ch
Quia quem meruisti portare,	Solo : *2º Tiple*
Alleluya.	Homophonie avec alternance antiphonale : 1º Ch (sans *2º Tiple*) + 2º Ch
Resurrexit sicut dixit,	Solo : *2º Tiple*
Alleluya.	Homophonie avec alternance antiphonale : 1º Ch (sans *2º Tiple*) + 2º Ch
Ora pro nobis Deum,	Solo : *2º Tiple*
Alleluya.	Contrepoint imitatif : 1º Ch + 2º Ch

La voix soliste *2º Tiple* semble évoquer une mélodie grégorienne du Ier ton, non identifiée. Dans la première intervention en tutti, sur *Alleluya*, cette mélodie hyphothétique continue éventuellement au *3º Tiple* dans le deuxième chœur (voir figure 4.20). La seule autre antienne mariale dans les *Cartapácios* avec une citation de la mélodie grégorienne est la *Salve regina* du MM 237. Cette technique est effectivement courante et nous la retrouvons notamment dans la *Regina caeli* d'Estêvão de Brito (Ms. IX des archives de Malaga, f. 76v-80) avec la citation grégorienne toujours dans une des voix.

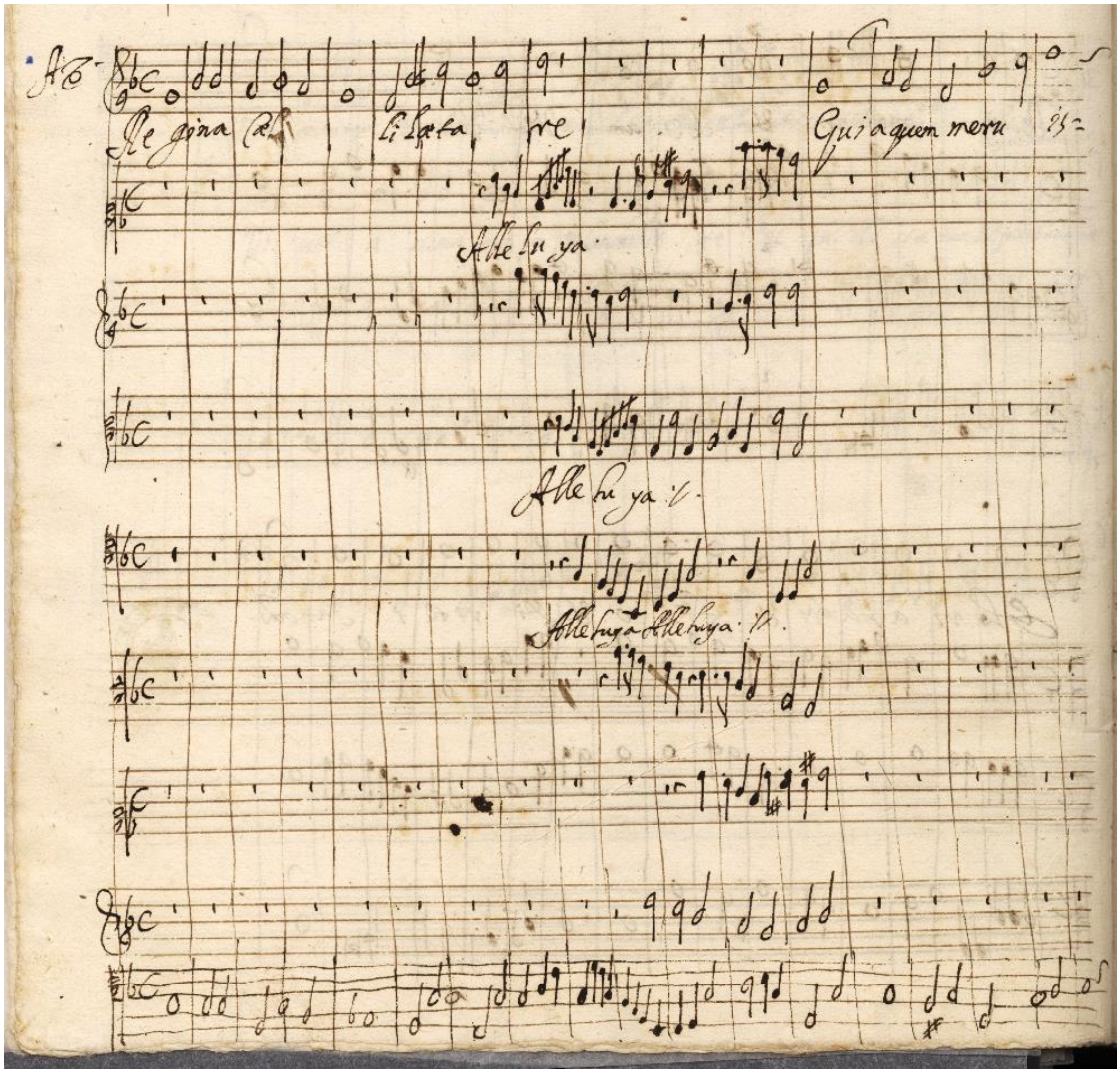


Figure 4. 20 - M 51, f. 33v : début de « 23. *Regina cæli* ».

4.7. Leçon des défunts

Une Leçon est une lecture généralement biblique et, dans l'office des Matines des défunts, toutes les leçons sont issues du Livre de Job, issu de l'Ancien Testament. Cet office est constitué de neuf leçons, distribuées en trois nocturnes, et à chaque leçon répond un Répons. Le tableau ci-dessous décrit la structure de base de l'office des Matines des défunts, le *Responde mihi* (Job 13, 22-28) faisant partie de la quatrième leçon (première leçon du deuxième nocturne)[303].

Tableau 4.20 - Structure de l'office des Matines des défunts et emplacement de *Responde mihi*.

Invitatoire		
Regem Cui / Venite exultemus (Psaume 94)		
1er Nocturne	**2e Nocturne**	**3e Nocturne**
Verba mea (Ps. 5) *Domine ne in furore* (Ps. 6) *Domine Deus meus* (Ps. 7)	*Dominus regit* (Ps. 22) *Ad te Domine* (Ps. 24) *Dominus illuminatio* (Ps. 26)	*Exspectans exspectavi* (Ps. 39) *Beatus qui* (Ps. 40) *Quemadmodum desiderat* (Ps. 41)
Verset	Verset	Verset
1ère leçon : *Parce mihi Domine* 1er répons : *Credo quod Redemptor*	**4e LEÇON : *RESPONDE MIHI*** 4e répons : *Memento mei Deus*	7e leçon : *Spiritus meus* 7e répons : *Peccantem me*
2e leçon : *Taedet animam meam* 2e répons : *Qui Lazarum*	5e leçon : *Homo, natus de muliere* 5e répons : *Hei mihi Domine*	8e leçon : *Pelli meae* 8e répons : *Domine, secundum*
3e leçon : *Manus tuae* 3e répons : *Domine, quando veneris*	6e leçon : *Quis mihi hoc tribuat* 6e répons : *Ne recorderis*	9e leçon : *Quare de vulva* 9e répons : *Libera me Domine*

Les leçons en plain-chant sont déclamées principalement sur une corde de récitation et avec les inflexions guidées par le texte et la ponctuation selon les formules établies dans les divers manuels de plain-chant[304], généralement dans le IIIe ou IVe mode. À l'image des psaumes et des hymnes, une caractéristique cruciale de ce genre réside dans la composition polyphonique sur la mélodie grégorienne. L'introduction de la polyphonie dans les offices des défunts semble avoir été un processus lent engendré vraisemblablement par l'intromission de courtes sections homophoniques improvisées, notamment avec les techniques du *fabordão* (terme portugais employé aux XVIe et XVIIe siècles qui correspond aux techniques de contrepoint homophonique)

[303] Voir [Harper, 1991], p. 106-107 ; voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 1729-1799.

[304] Parmi les manuels qui circulent au Portugal au XVIIe siècle se trouve le *Arte de Mvsica* (f. 76-76v) de Antonio Fernandes (c. 1595 - fl. 1626), publié à Lisbonne en 1626, et encore le *Cantum Eclesiasticum* de Filipe de Magalhães (c. 1571-1652) publié à Anvers en 1614 et vraisemblablement largement diffusé jusqu'au XIXe siècle.

sur le plain-chant, et lentement cristallisées dans les sources au cours du XVIe siècle[305]. Les premiers exemples polyphoniques ibériques datent de la fin du XVe siècle et du début du XVIe, notamment les répons attribués à Juan de Anchieta (†1532) et à Francisco de la Torre (†1505) ainsi que la messe de Requiem de Pedro Escobar (†c.1554). Ces sources polyphoniques expriment la déclamation traditionnelle du texte liturgique à travers le respect de la formule de récitation qui est enrichie par l'ajout d'autres voix en homophonie.

L'importance de la célébration des offices des défunts dans la péninsule ibérique aux XVIe et XVIIe siècles semble en effet être bien représentée par le vaste répertoire qui nous est parvenu[306]. Ce corpus contient non seulement des messes de Requiem, mais également de la musique pour les autres offices des défunts et particulièrement pour les Matines, ce qui semble être une spécificité du monde ibérique. L'utilisation de la polyphonie pour quelques répons et leçons dans les Matines des défunts s'est ainsi progressivement consolidée dans la péninsule, ce qui est le cas notamment de la leçon *Responde mihi*.

Leçon de défunts dans le MM 51 (5.)

Au sein des *Cartapácios* de Coimbra, outre la leçon du MM 51, se trouvent deux autres leçons pour les Matines des défunts (tableau 4.21) : une autre *Responde mihi* dans le manuscrit MM 237 écrite pour huit voix et avec l'indication de son emploi liturgique dans le titre « *1ª lição no 2º nocturno de defuntos a8* » ; et une *Parce mihi Domine* à sept voix, qui est la première leçon de l'office, dans le MM 234, avec le titre « *A7 Lição de Defuntos* ».

Au cours du XVIIe siècle le développement de la technique polyphonique en homophonie dans les leçons de défunts semble avoir suivi deux tendances principales : la continuité d'un style déclamatoire, plus ou moins attaché au plain-chant ; et le développement vers un contrepoint plus libre, s'éloignant des formules de récitation et du caractère homophonique.

[305] Les points fondamentaux sur la musique pour les offices des défunts dans le panorama musical portugais et ibérique évoqués dans ce paragraphe sont issus essentiellement d'un récent travail inédit développé par José Abreu suite à l'étude d'un codex intitulé *Livro dos defuntos* conservé à la P-Cug (MM 34) et à paraître prochainement dans la collection « Mundos e Fundos » de l'Université de Coimbra. Dans le MM 34 se trouve un *Responde mihi* aux f. 11v-13.

[306] Dans les archives portugaises plus d'une dizaine de messes de Requiem ont été conservées, attribuées à des compositeurs portugais actifs entre 1550 et 1650 généralement accompagnées d'œuvres destinées aux autres offices des défunts. Les sources manuscrites contiennent notamment des œuvres de Lourenço Ribeiro (fl. 1595), Manuel Mendes (†1605) et Estêvão Lopes Morago († après 1628) ; et les sources imprimées incluent des œuvres de Francisco Garro (†1623), Duarte Lobo (†1646), Manuel Cardoso (†1650) et Filipe de Magalhães (†1652).

Tableau 4.21 - Leçons des défunts au sein des *Cartapácios* de Coimbra.

Incipit	Cote *cartapácios*	Folios	Voix
Responde mihi	MM 51	4v-6	4
Responde mihi	MM 237	75-80v	8
Parce mihi Domine	MM 234	31-34	7

La leçon du MM 51 présente une sorte de convergence de ces deux tendances. L'œuvre est presque totalement écrite selon la tradition de la déclamation homophonique, sans être néanmoins composée selon une mélodie grégorienne conventionnelle, et avec deux passages exceptionnels plus libres. Le premier, le plus en contraste, est un passage en solo accompagné pendant quinze mesures (m. 65-79), sur le texte « *et consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ* », chanté par le *Tiple* avec *guião*[307] (figure 4.21), comme cela est illustré dans le tableau ci-dessous.

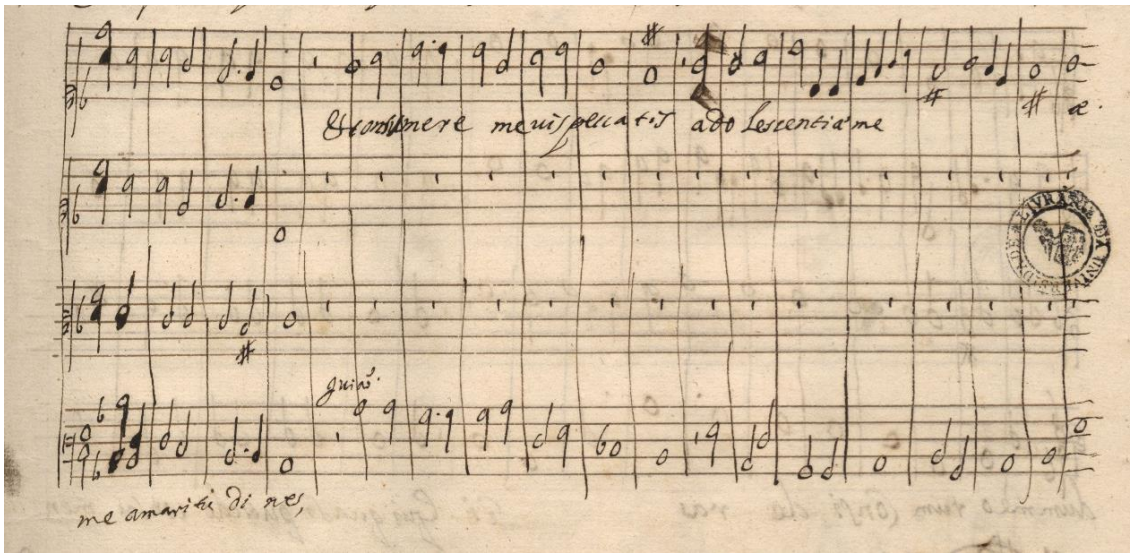
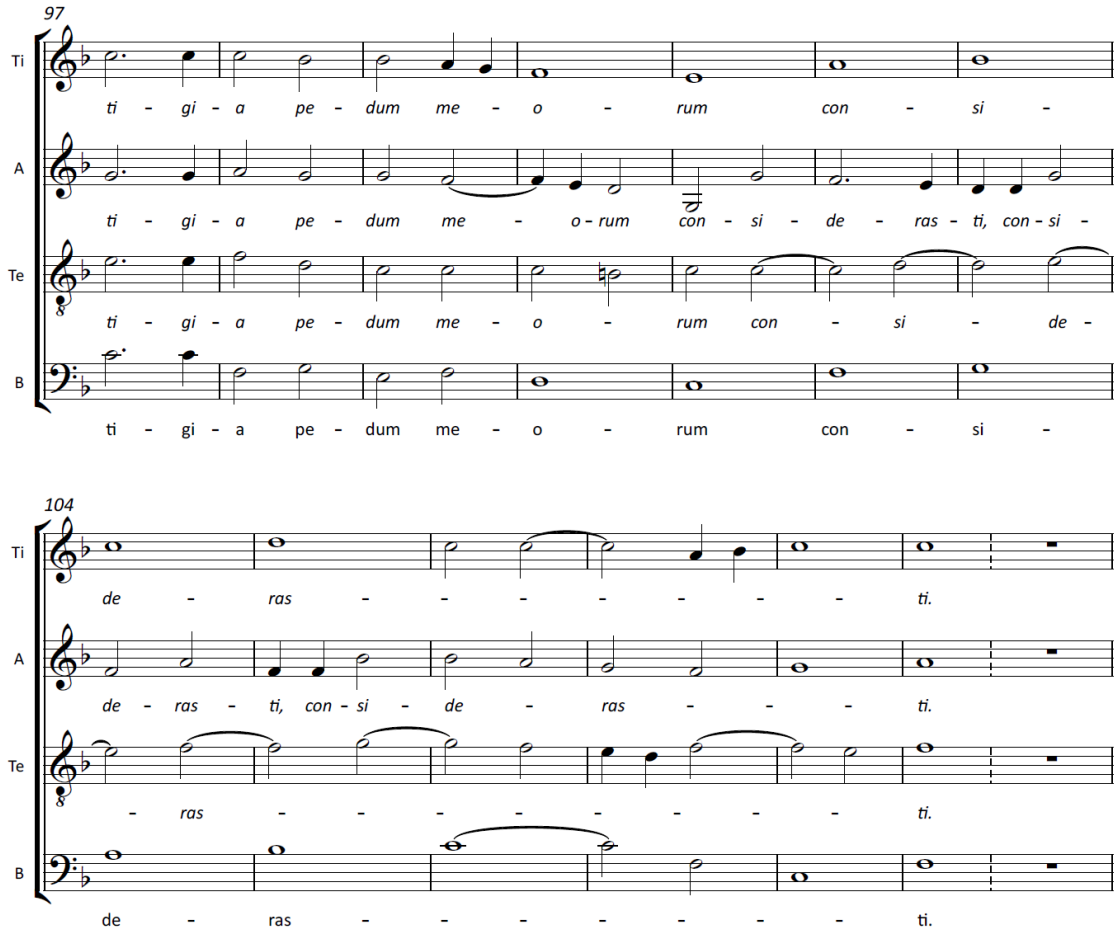


Figure 4.21 - MM 51, f. 5 : passage en mélodie accompagnée dans « 5. *Responde mihi* ».

Le deuxième passage se trouve aux m. 101-109 avec un contrepoint à quatre voix non homophonique (voir exemple musical ci-dessous) : l'*Alto* répète trois fois le mot *considerasti* en valeurs courtes alors que les autres trois voix procèdent par mouvement conjoint ascendant en valeurs longues (le *Tiple* en 10e parallèle avec la voix de *Baixo* tandis que le *Tenor* est en

[307] Pour un regard sur la présence du *guião* dans cette œuvre, voir « 8.2. Écriture du *Guião* » (vol. 1, p. 286).

congeries[308] avec le *Baixo*). Occasionnellement, les passages en déclamation homophonique présentent de la quasi-homophonie.



Exemple musical 4.6 - « 5. *Responde mihi* », m. 97-110 : le seul passage non homophonique de la leçon.

Toutes les phrases sont ponctuées par des silences ou respirations, notées dans le tableau suivant par une barre |. Cette caractéristique est en effet courante dans ce genre liturgique.

[308] Dans la rhétorique musicale est appelé *congeries* le mouvement de deux voix alternant consonances parfaite et imparfaite : 5e et 6e.

Tableau 4.22 - Distribution des procédés compositionnels dans « 5. *Responde mihi* ».

Texte	Procédés compositionnels
Responde mihi, | *quantas habeo iniquitates et peccata, et delicta* | *ostende mihi?* | *Cur faciem tuam abscondis,* | *et arbitraris me inimicum tuum?* | *Contra folium quod vento rapitur, ostendis potentiam tuam,* | *et stipulam sicam persequeris.* | *Scribis enim contra me amaritudines,* |	Déclamation homophonique
et consumere me vis peccatis | *adolescentiæ meæ.*	Solo : *Tiple* avec *guião*
Posuisti in nervo pedem meum, | *et observasti omnes semitas meas,* *et vestigia pedum meorum*	Déclamation homophonique
considerasti. |	Déclamation non-homophonique
Qui quasi putredo consumendus sum, | *et quasi vestimentum quod comeditur a tinea.*	Déclamation homophonique

En résumé, la leçon *Responde mihi* à quatre voix du MM 51, représentative d'une spécificité ibérique, à savoir l'introduction polyphonique dans les leçons pour l'office de Matines des défunts, est écrite principalement selon la tradition homophonique du genre ponctuée par des silences et avec, toutefois, une insertion d'un solo avec *guião*, procédé compositionnel récurrent au sein des *Cartapácios*.

En outre, cette leçon apparaît comme une œuvre énigmatique écrite hors contexte liturgique dans le manuscrit, par rapport à celles qui l'entourent. Cette pièce, identifiée comme une leçon pour l'office des Matines des défunts, se trouve entre les calendas de Noël et les huit répons de Noël. Son emplacement peut éventuellement être justifié par la façon dont le *cartapácio* a été construit[309].

[309] Voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).

4.8. Motet

Le motet est une œuvre polyphonique écrite sur un texte latin, d'inspiration sacrée ou puisé dans la Bible, sans une place liturgique spécifique et utilisée pour remplacer des textes liturgiques prescrits, au moins à partir du XVIe siècle[310]. Sa versatilité le rend un des genres liturgiques latins le plus répandus dans les sources musicales de la péninsule. Au XVIIe siècle il semble toutefois que la quantité de motets composés dans le monde ibérique ait diminué considérablement par rapport au siècle précédent, à en juger par le nombre de sources contenant ce genre liturgique dans les archives des cathédrales, monastères, couvents et paroisses de la péninsule et d'Amérique Latine, celles-ci étant davantage fournies en musique vernaculaire dévotionnelle[311], emblème musical ibérique par excellence.

Motet dans le MM 51 (1.)

Le motet « 1. *Exultemus et lætemur* » du MM 51 constitue une œuvre conceptuellement isolée au sein du manuscrit. C'est l'unique œuvre du codex avec une concordance musicale[312]. Elle date de la fin du XVIe siècle et est attribuée à Dom Francisco de Santa Maria, maître de chapelle du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, décédé en 1597. Dans sa nécrologie, le chroniqueur Dom Gabriel déclare qu'on lui doit de « nombreux motets pour toutes les fêtes et pour tous les saints, et également des lamentations pour tous les jours, des messes et magnificat, des psaumes et hymnes pour toutes les Vêpres, des Passions, des Répons, des chœurs de tragédies et des *Chançonetas* »[313]. Dom Francisco de Santa Maria, également connu sous le nom Dom Francisco Castelhano du fait de son origine castillane[314], se révèle être ainsi l'un des compositeurs les plus productifs de *Santa Cruz*, bien que la quantité d'œuvres nous étant parvenues avec une attribution certaine soit malheureusement restreinte[315].

En 1597, la succession de Francisco de Santa Maria à *Santa Cruz* semble avoir été confiée à Pedro de Cristo (†1618). À son tour, l'œuvre de Dom Pedro de Cristo offre une grande quantité de

[310] Voir [Harper, 1991], p. 306-307.
[311] Voir [Stein, 2006], p. 469.
[312] P-Cug MM 53, f. 45v-46.
[313] Voir [Pinho, 1981], p. 172-173 ; [Azevedo, 1918], óbito nº 144.
[314] Dom Francisco de Santa Maria est né à Ciudad Rodrigo et a été maître-chapelle à Guarda et à Coimbra avant de rentrer au monastère de *Santa Cruz* en 17 mars de 1562. Voir [Pinho, 1981], p. 170-171.
[315] Les œuvres attribuées à Dom Francisco de Santa Maria et conservées dans le fond musical de la P-Cug se trouvent dans les manuscrits musicaux MM 3, 44, 53 et 70, et encore possiblement dans les MM 25 et 26, selon Sampayo Riberio. Voir [Pinho, 1981], p. 173.

motets témoignant encore de l'emploi abondant de ce genre au sein de l'institution au début du XVIIe siècle[316].

De toute évidence, la présence d'un motet de Francisco de Santa Maria dans un *cartapácio* datant du milieu du XVIIe siècle, dénote non seulement l'intérêt pour ce compositeur et pour son répertoire ancien de plus de cinquante ans, mais aussi probablement la persistance de l'emploi de ce genre et d'un style « plus ancien »[317].

Cette œuvre singulière dans le manuscrit présente des techniques polyphoniques héritées du contrepoint franco-flamand : passages en imitation, surtout la tête des motifs ; déclamations homophoniques sur des passages-clé du texte et occasionnellement avec quasi-homophonie ; passages en *bicinia*, d'abord *tiple-tenor* (m. 25-28) puis *alto-baixo* (m. 28-31) ; et quelques madrigalismes, tels que les exclamations répétées sur le texte *ah, ah, ah* (m. 57-62)[318].

Tableau 4.23 - Distribution des procédés compositionnels dans « 1. *Exultemus et laetemur* ».

Texte	**Procédés compositionnels**
Exultemus et lætemur	Contrepoint imitatif
Pro Mariæ Virginis	Quasi-homophonie
puerperio.	Contrepoint libre
Ecce iacet in stabulo	Contrepoint imitatif
Pater futuri sæculi	*Bicinia Tiple+Tenor*
et exortus Princeps pacis	*Bicinia Alto+Baixo*
qui nobis est Judex futurus.	Quasi-homophonie
Vagit enim inter arcta conditus presepia panis vilibus involvitur frigore corripitur,	Contrepoint imitatif
ibi plorat ibi clamat: ah, ah, ah, ah. *Sepe dicendo: ah, ah, ah, ah, ah.* *Sepe dicendo hoc est: Verbum caro*	Homophonie
factum est.	Contrepoint libre
Alleluya, Alleluya, Alleluya, Alleluya.	Contrepoint imitatif

Les passages en *bicinia* et les exclamations répétées sont en effet des artifices contrapuntiques qui se rapprochent des figures rhétoriques dramatiques les plus caractéristiques du répertoire du milieu du XVIIe siècle et qui prolifèrent au sein des *Cartapácios*. Par conséquent, ce sont

[316] Malgré plusieurs questions d'attribution, la liste des œuvres de Dom Pedro de Cristo qui nous sont parvenues est la plus importante parmi tous les compositeurs portugais de la période. Pour une liste des œuvres de Pedro de Cristo voir [Rees, 1991], p. xv-xxii.
[317] Pour une étude de cette copie, de sa comparaison avec la concordance et de ses possibles fonctions, voir « 7.2. La concordance et ses divergences : « *Exultemus et laetemur* » (vol. 1, p. 266).
[318] Pour une analyse du texte du présent motet voir l'apparat critique « 1. *Exultemus et lætemur* » (vol. 2, p. 10).

sûrement ces artifices qui ont fait la gloire de ce motet ancien et la persistance de son l'utilisation, apprivoisant ainsi les musiciens et les auditeurs « plus modernes ». Au sein de la présente étude, cette copie, et sa concordance, sont révélatrices du recyclage des répertoires à *Santa Cruz* et un témoignage important d'une fonction musicale du *cartapácio*.

4.9. *Vilancicos* et *Tonos*

L'historiographie et le défit terminologique

Les études musicologiques concernant les *Cartapácios* se sont concentrées principalement sur le répertoire vernaculaire[319]. Par conséquent, notre travail donne plus d'importance à l'étude des genres liturgiques présents dans le MM 51 et ne prétend pas développer de la même façon les genres vernaculaires. En réalité, l'étude de la musique vernaculaire est un univers immense qui soulève de nombreuses problématiques au-delà des limites de notre travail et qui a été largement discuté par l'historiographie[320].

Dans le panorama musical portugais du XVIIe siècle, le poids culturel de la musique vernaculaire est confirmé par l'analyse de l'*Index*[321]. Le *Vilancico* est le genre le plus représenté dans le catalogue qui nous est parvenu de la Bibliothèque Royale de Dom João IV, et 38% des *vilancicos* sont polychoraux[322]. Parmi un total de 3 696 œuvres dans l'*Index*, 2 285 sont des *vilancicos* parmi lesquels 586 sont écrits à huit voix[323]. Le genre reste vraisemblablement très présent au Portugal pendant tout le XVIIe siècle et jusqu'en 1723, date à laquelle Dom João V (1689-1750) fini par l'interdire totalement, voulant se diriger vers une centralisation du pouvoir cherchant sans doute à imiter l'esthétique de la chapelle Papale Romaine[324].

---

[319] Voir [Stevenson, 1976] ; [Brito, 1979, 1983, 1989] ; [Nery, 1997] ; [Caballero Fernández-Rufete, 1997]. Ces études, en outre, renversent la tendance de la génération précédente de musicologues qui est très critique envers la création ibérique vernaculaire. Le musicologue pionnier Manuel Joaquim, à propos des répons de Noël de Estêvão Lopes Morago, [Manuel Joaquim, 1961] p. 17, écrit que les « *répons du Maître de Chapelle de la Cathédrale de Viseu* [sont] *composés encore sous l'influence de la bonne tradition* », en opposition à la musique vernaculaire. Ce terme « influence de la bonne tradition » n'est pas anodin pour l'historiographie moderne. Cette condamnation de la musique vernaculaire de la part des musicologues des années 50 et 60 du XXe siècle est une des causes du manque d'études approfondies et positivistes sur la musique portugaise du XVIIe siècle : voir « 1.2. Le contexte historiographique » (vol. 1, p. 26).

[320] Sur la musique dévotionnelle dans le monde ibérique entre 1450 et 1800, voir [Knighton & Torrente (eds.), 2007] ; pour une histoire du *villancico* espagnol, voir [Laird, 1997] ; pour une révision de son origine et de son développement au XVIe siècle, voir [Gómez, 2012], p. 163-187 ; pour l'étude d'un livre de *Tonos humanos*, voir [Vera, 2002] ; pour une étude d'une autre source musicale portugaise avec pièces vernaculaires du XVIIe siècle, voir le travail sur le *Cancioneiro de Lisboa* (conservé à la bibliothèque d'Ajuda à Lisbonne) dans [Lambea & Josa, 2006] ; pour une étude concentrée sur des *villancicos* destinés à la fête du Saint Sacrement à Valencia, voir [Climent, 1977].

[321] Pour une étude sur les *vilancicos* présents dans le catalogue de Dom João IV de la Bibliothèque Royale de Lisbonne voir [Iglesias, 2002].

[322] Voir [Abreu, 2002], p. 51 ; [Nery, 1990], p. 771-782 et 797.

[323] Voir [Nery, 1997], p. 96.

[324] Voir [Nery, 1997], p. 101.

Dans le MM 51, aucune des six œuvres vernaculaires ne présente un titre clair pour la définition de son genre et, par conséquent, il nous semble important, tout d'abord, de nous questionner sur l'emploi de la terminologie dans les genres vernaculaires au Portugal et en Espagne, notamment l'emploi des termes *Tono* et *Vilancico*[325]. Les deux termes coexistent et semblent être souvent des idées simultanément parallèles et/ou concordantes et leur définition reste en effet une problématique ouverte, néanmoins avec des contours légèrement différents de chaque côté de la frontière.

En Espagne leur définition et distinction semblent être plus claires : le terme *Tono* se généralise, surtout associé à l'importance de la musique pour le théâtre qui est très présente. Tandis que, dans le cas portugais, la définition est plus diffuse : le terme *Vilancico* est plus générique, la représentation du pouvoir étant principalement manifestée dans la sphère sacrée.

En 1982, le musicologue espagnol Miguel Querol Gavaldá[326] propose de différencier *Tono* et *Villancico* de la manière suivante : le *Villancico* consiste uniquement dans la mise en musique de textes dévotionnels, tandis que le *Tono* est une expression plus générique ou réservée principalement aux textes profanes. Plusieurs *Tonos* sont pourtant écrits sur des textes dévotionnels et nous retrouvons dans les sources les deux sphères associées au terme *Tono*. Cette réalité a ainsi produit, en Espagne, deux branches : le « *Tono humano* » qui correspond à la musique sur des textes profanes et le « *Tono ao divino* » pour la musique sur des textes dévotionnels[327]. D'après les sources espagnoles, le terme *Tono* est alors un genre poétique-musical qui peut désigner toute la musique écrite sur un texte vernaculaire, à partir du début du XVIIe siècle, et semble ainsi pouvoir englober le terme *Vilancico*. Toutefois, une observation générale des sources portugaises de la période ne nous permet pas d'assumer une définition aussi nette pour chacun des termes[328]. Nous pouvons, cependant, établir que *Vilancico* est sans doute un terme générique largement répandu dans les sources musicales et documentaires portugaises pour définir toute œuvre musicale sur un texte vernaculaire, principalement associée à une fonction réligieuse. Le terme *Tono*, en revanche, n'est présent que rarement dans les sources, étant defini par José Augusto Alegria simplement comme une chanson profane[329].

[325] Au Portugal on trouve l'orthographe *vilancico* ou *villancico*, et en Espagne uniquement *villancico*. Nous avons ainsi décidé dans notre rédaction d'associer l'orthographe *vilancico* au genre portugais et *villancico* au genre espagnol.
[326] Voir [Querol Gavaldá, 1982 (2)], p. xiii.
[327] Voir [Bonastre, 2002], p. 352-353.
[328] Pour une étude de la définition de *vilancico* et une référence au terme *tono*, voir [Alegria, 1985], p. xvii-xx.
[329] [Alegria, 1985], p. xx.

Nous le rencontrons dans les *Cartapácios* de Coimbra et définissant deux œuvres d'António Marques Lésbio conservées aux archives de la Bibliothèque d'Évora, étudiées par [Alegria, 1985].

Par souci de clarté, la prédominance du terme *Vilancico* dans les sources portugaises nous fait suggérer son emploi dans la musique écrite en langue vernaculaire présente dans le MM 51. Comme nous le verrons plus bas, l'exception à laquelle nous attribuons le terme *Tono* est « 15. *De peña en peña las ondas* », en raison de la concordance avec le MM 243.

Au sein des *Cartapácios*, les deux termes apparaissent seulement de manière occasionnelle[330]. En revanche, les titres des œuvres sont le plus souvent la nomination des sections (p.ex. *romance* ou *estribillo*), l'indication de la fête célébrée (p.ex. *Ascenção 1650*) ou encore l'effectif (p.ex. *A4* ou *A8*), et plus rarement un terme indiquant le genre de l'œuvre. Tel est le cas concret du MM 51 où aucune indication *Tono* ou *Vilancico* n'est présente dans les œuvres vernaculaires, mais où figurent uniquement les indications d'effectif (*A8, A4, A3, A Duo, Só*) et/ou de sections (*Romance, Estribillo, Coplas, Resposta*). Cet usage est clairement une manifestation d'un sens pratique et utilitaire, plus qu'encyclopédique.

À travers la concordance littéraire de la première section de « *De peña en peña las ondas* » avec la version à huit voix trouvée au dernier folio du manuscrit MM 243 (f. 96v), nous remarquons, pourtant, la désignation « *Tono. Romance a8* ». Ceci peut vouloir dire que le terme *Tono* définit toute l'œuvre englobant sa première section désignée *Romance* (figure 4.13). C'est, par conséquent, la seule œuvre vernaculaire du MM 51 pour laquelle nous pouvons assumer clairement le terme *Tono*. Paradoxalement, la concordance littéraire issue de la cathédrale de Salamanque en Espagne est désignée comme un *Villancico*[331]. Ce témoignage attribue ainsi au terme portugais *Tono* une probable fonction liturgique, contrairement à ce qui est présenté notamment par [Alegria, 1985].

[330] Cette réflexion ne considère pas un troisième terme – *chansoneta* ou *chançoneta* – trouvé notamment sur les titres du premier folio des MM 227, 228, 238, 239 et 240.
[331] Voir l'apparat critique de « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

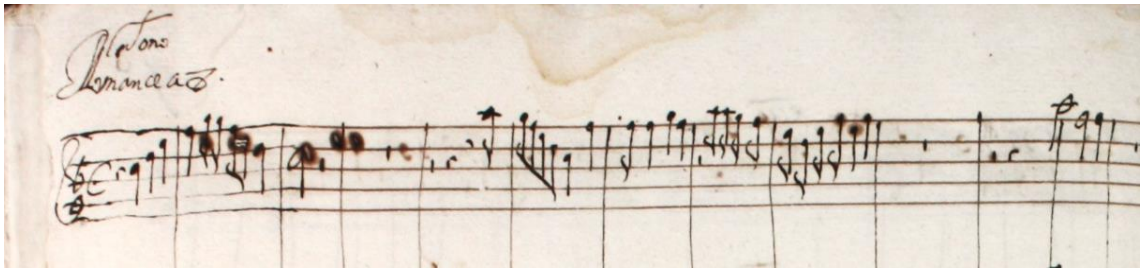


Figure 4.22 - MM 243, f. 96v : première portée du Romance (a 8) appartenant au *Tono* « *De peña en peña las ondas* » avec l'indication *Tono. Romance a 8.*

De toute façon, pour l'homme pré-cartésien du XVIIe siècle, cette préoccupation terminologique ne semble pas exister et tous les deux termes coexistent. En outre, la division entre le sacré et le profane dans la pratique musicale ibérique est souvent difficile à saisir. Et puis, le sentiment d'un manque de certitude univoque dans la définition terminologique est une angoisse qui n'appartient qu'à l'Homme (post-)moderne.

Le *Vilancico* et/ou le *Tono*, emblèmes de l'esthétique ibérique du XVIIe siècle, visent tous deux à instruire, plaire et émouvoir. Ils sont la porte d'entrée du théâtre[332] et du monde profane dans la sphère du sacré[333]. Ce sont des genres multifonctionnels où les textes, usuellement métaphoriques, laissent la place à l'éloge de l'amour et de la nature, à la personnification d'idées et de concepts, à la métamorphose des saints et des figures bibliques, à la propagande politique, etc. Ils constituent de véritables manifestes de la réalité sociale, les textes et les musiques circulant abondamment dans la péninsule surtout entre les maîtres de chapelle[334] et grâce à la diffusion des livrets de *vilancicos* imprimés[335].

[332] Le manque d'études sur les rapports entre le théâtre et la musique au XVIIe siècle ne nous permet pas un discours plus certain sur le sujet. Pour une étude sur un personnage central dans le panorama du théâtre dans le XVIIe siècle portugais, et un regard sur le rôle de la musique dans le théâtre, voir [Pimentel & Monteiro (éd.), 2011], p. 79-130.

[333] Le cas emblématique de ce métissage culturel est le *vilancico* de genre et notamment le *vilancico de negro*. Pour une étude sur le genre *villancico de negro*, voir [Swiadon Martinez, 2000] ; et pour une étude sur la présence des noirs au Portugal, voir [Tinhorão, 1988].

[334] Ceci est notamment le cas des compositeurs espagnols Miguel Gómez Camargo et Miguel de Irízar. Pour des études des correspondances, voir [Stein, 2006], p. 470 ; [Querol Gavaldá, 1959], p. 165-177 ; [López-Calo, 1963], p. 197-22 ; [López-Calo, 1965], p. 209 ; [Caballero Fernández-Rufete, 1990], p. 67-102 ; [Caballero Fernández-Rufete, 1991], p. 109-127.

[335] Les livrets de *vilancicos* (*pliegos* en espagnol ou *livrinhos* en portugais) sont l'édition en petits fascicules des textes littéraires des *vilancicos* chantés à l'occasion des diverses fêtes religieuses. Une grande quantité de ceux-ci se trouve aujourd'hui conservée dans plusieurs archives portugaises. Pour une étude des textes chantés à la chapelle royale voir [Cabral, 2006].

La structure du *Vilancico*, tout comme celle du *Tono*, devient très libre, probablement en raison de sa popularité dès le début du siècle[336]. La forme peut aller d'une seule section jusqu'à plusieurs sections et avec reprises.

Le terme *Romance* désigne, dans la lyrique ibérique des XVIe et XVIIe siècles, un genre poétique composé par des *quadras* de vers octosyllabiques appelés *redondilla mayor*[337]. En musique, si au XVIe siécle le *romance* forme généralement en soi une forme unitaire, au milieu du XVIIe siècle le romance devient souvent la première section d'un *Tono* ou d'un *Vilancico*. À sa suite se trouve l'*estribillo*, avec une structure très variable et libre, qui peut occasionnellement être appelée également *resposta*. La *resposta* ou *reposta* semble en effet désigner une section à plusieurs voix, souvent en double chœur[338], répondant (comme son nom l'indique) à un solo ou à un dialogue. Elle présente généralement le texte de l'*estribillo*, déjà exposé en solo (*Só*), le terme *resposta* étant noté pour désigner la texture collective d'un *estribillo*, en opposition à l'*estribillo só* qui se fait en solo. L'*estribillo* peut fonctionner comme une sorte de refrain dans le cas de plusieurs strophes qui sont appelées *coplas*.

Avec les différentes combinaisons de sections et combinaisons de textures vocales, les variantes formelles et structurelles sont multiples. Cette variabilité formelle est bien visible dans les œuvres vernaculaires du MM 51 (tableau 4.24).

Tableau 4.24 - Structures des pièces vernaculaires du MM 51.

Nº	Incipit	Structure
4.	*Al son que los christales*	(une seule section sans désignation)
15.	*De peña en peña las ondas*	*Romance* (*A3* et *A4*) – *Estribillo* (*A3* et *só*) et/ou *Resposta* (*A8*)
16.	*Ai amores Ai mi Dios*	*Romance* (*a Duo*) – *Estribillo* (*a Duo*) – *Coplas* (*a Duo*) – *Estribillo* (*a Duo*)
17.	*Sale alumbrando a la tierra*	*Romance* (*A4*) – *Estribillo* (*A4*)
24.	*Oy que os cielos se alegran*	[Romance] (*Só*) – *Estribillo* (*só*) – *Rep*[*osta*] (*A8*)
25.	*Que ave del plumaje blanco es esta*	[Romance] (Só & *A8*) – *Estribillo só* – *Resposta* [*A8*]

La répression des formes vernaculaires dans le milieu sacré par certains religieux plus conservateurs est une réalité au long du XVIIe siècle et ceci a vraisemblablement sculpté également la structure changeante des *tonos* composés. En juin 1621, le chapitre de la

[336] Voir [Cabral, 2006].
[337] « *Redondilla Mayor: ocho sylabas; de las quales la septima sera siempre larga.* » [Reginfo, 1595], p. 12.
[338] Dans le context du MM 51 la *resposta* est toujours en double chœur mais au sein des *Cartapácios* se trouvent des *respostas* avec des effectifs moins nombreux et sans polychoralité.

cathédrale de Zamora en Espagne se plaint que les *villancicos* perturbent l'ordre pendant la procession du *Corpus Christi*. Le chapitre ordonne alors l'interdiction de chanter les *villancicos* en dehors des autels, mais qu'une fois devant l'autel ils peuvent être chantés uniquement en une seule *copla* avec son *estribillo*[339]. Tel est le cas des pièces vernaculaires du MM 51, toutes avec une seule strophe dans l'*estribillo* et une seule strophe dans la *copla*, quand elle existe (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* »).

Les œuvres vernaculaires du manuscrit MM 51 présentent également une grande variabilité dans l'exploitation des textures vocales et à l'image des œuvres liturgiques latines : partage entre sections solos et polychorales, principalement homophoniques, en antiphonie et avec des passages en contrepoint imitatif. Rythmiquement, la mensuration ternaire est majoritaire avec plusieurs hémioles, hémioles étendues et syncopes. La diversité dans les textures vocales et le style développé sont en réalité très similaires à ceux présents dans les *villancicos* espagnols[340]. Une fois de plus, cela témoigne du fait que le répertoire de *Santa Cruz* reste le reflet d'un courant esthétique dominant dans la péninsule.

Concernant les textes, aucune concordance littéraire n'a été identifiée dans les nombreux livrets de *vilancicos* pour les fêtes religieuses, imprimés au Portugal entre 1637 et 1722[341]. Dans les sources espagnoles, comme nous le verrons, une concordance littéraire avec « *De peña en peña las ondas* » est localisée à la cathédrale de Salamanque.

Regardons maintenant les principales particularités et le traitement musical du texte pour chaque œuvre[342].

---

[339] « *...dijeron que por cuanto tiene grandes inconvenientes el cantarse villancicos el día de la procesión del corpus por dejarla y venirse a elles [le publique], con que se prevarica e perturba el orden que lleva. Por tanto acordaron por la mayor parte, que de aquí adelante, no se cante villancicos sino fuere donde hubiere altares, y si puede ser, sola un copla con su estribillo...* » : Alejandro Luis Iglesias, « El Maestro de Capilla Diego de Bruceña (1567-1623) y el impreso perdido de su libro Libro de misas, magnificats y motetes (Salamanca: Susana Muñoz, 1620) », Crawford, David (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, Pendragon Press, 2002, p. 435-470.

[340] Voir notamment [Querol Gavaldá, 1982 (2)].

[341] Cette vérification est possible grâce au travail en cours de Fernando Duarte Oliveira d'élaboration d'une base de données des livrets de *vilancicos* pour les fêtes religieuses imprimés au Portugal entre 1637 et 1722 (un projet « Mundos e Fundos » en collaboration avec le Centre de recherche en linguistique de l'Université de Coimbra, CELGA).

[342] Pour une étude du texte et de la structure littéraire, voir les commentaires et apparats critiques.

Al son que los christales (4.)

Cette œuvre à quatre voix sans *guião* est la seule du manuscrit MM 51 avec un texte apparemment de nature profane et amoureuse. Pour des raisons de clarté et de coherence nous la désignons *Vilancico*, bien qu'en Espagne elle puisse être identifiée comme *Tono* [*humano*]. Sa présence exceptionnelle à l'intérieur d'un manuscrit contenant fondamentalement des œuvres destinées à la liturgie n'est pas surprenante, la perméabilité entre les sphères du sacré et du profane étant une réalité dans le XVIIe ibérique. En effet, une thématique sans un caractère explicitement religieux ne semble pas empêcher l'emploi d'une œuvre au sein de la liturgie. En outre, notons que dans les archives de la cathédrale de Valladolid plusieurs *tonos humanos* se trouvent dans des manuscrits de musique sacrée[343].

Le tableau suivant expose le traitement musical du texte.

Tableau 4.25 - Distribution des procédés compositionnels dans « 4. *Al son que los christales* ».

Texte	Procédés compositionnels
Al son que los christales	Contrepoint imitatif
Mueren continuamente	Homophonie
quebrantados *Em horas inmortales, inmortales que murmuran*	Quasi-homophonie
de ver se despenhados,	Contrepoint imitatif
de ver se despenhados. *Selio lhorando a solas,* *Selio lhorando a solas,*	Homophonie
Quexas embia al amor entre olas, *quexas embia al amor entre olas.*	Contrepoint imitatif

De peña en pena las ondas (15.)

Comme nous l'avons évoqué dans « 3.2. Office de Matines de Noël », les *Tonos*, *Vilancicos* ou *Chançonetas* sont interprétés pendant les nocturnes des Matines dans la péninsule ibérique au XVIIe siècle[344]. Au sein des *Cartapácios*, les titres de plusieurs œuvres vernaculaires indiquent en effet qu'elles sont destinées aux offices de Noël. Dans les nombreux livrets de textes de *vilancicos* qui circulaient au XVIIe siècle l'on décrit également cette destination, notamment aux nocturnes de Noël[345]. Dans l'*Index* de la Bibliothèque Royale de Dom João IV se trouvent encore

[343] Voir [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 20.
[344] Voir [Nery, 1997], p. 94-95.
[345] Divers de ces livrets de *vilancicos* sont disponibles dans le site internet de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (chercher *Villancico*) : purl.pt/index/geral/title/PT/V.html.

de nombreuses œuvres vernaculaires destinées aux offices de Noël[346]. Vraisemblablement, chaque nocturne incluait ainsi entre un et trois *vilancicos* (ou *tonos*) interprétés avant ou après le Répons. Ceci a pu probablement être le cas du *tono De peña en peña las ondas* du MM 51, comme le prouve la concordance littéraire avec une œuvre chantée à Noël à la cathédrale de Salamanque[347]. Comme nous verrons dans l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* », il semble peu probable que la musique de ce *tono*, avec une seule strophe d'*estribillo*, puisse être reprise avec les strophes restantes issues du texte de Salamanque. Nous nous trouvons éventuellement devant un témoignage du résultat pratique d'une contre-indication similaire à celle de juin 1621 au chapitre de la cathédrale de Zamora en Espagne, citée plus haut.

Ce *tono* a la particularité de présenter plusieurs versions différentes pour les deux sections, comme décrit et analysé dans l'apparat critique[348]. Cette caractéristique typique des *borradores*, se retrouve dans d'autres *cartapácios*[349].

Les sections à huit voix en polyphonie polychorale organisée en deux chœurs cultivent les mêmes procédés compositionnels que les œuvres liturgiques à huit voix : déclamation en homophonie, occasionnellement avec quasi-homophonie ; répétition ou dialogue antiphonique ; solos en style *concertato* par une ou deux voix et en alternance avec interventions d'un ou des deux chœurs, avec ou sans l'intégration de la voix soliste ; passages en contrepoint imitatif, notamment avec une fonction conclusive – en fin de phrase ou de section. Les tableaux suivants exposent le traitement polyphonique pour chaque variante de chaque section.

Tableau 4.26 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.1. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 1*).

Texte	**Procédé compositionnel**
De peña en peña las ondas	Homophonie
corriendo rien y pasan,	
y de flor en flor las aves	
buelan, suspenden y cantan.	Quasi-homophonie

[346] Pour une étude des *vilancicos* de Noël dans la Bibliothèque Royale de João IV voir [Iglesias, 2002] ; pour un regard sur des *villancicos* espagnols destinés aux Matines de Noël voir [Iriso, 2011].
[347] Pour une présentation de cette concordance, voir l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* ».
[348] Voir l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).
[349] C'est notamment le cas de *Bullicioso entre las flores* et *Francisca secon Sabel* dans le MM 229, partie du *corpus* d'étude de la thèse de doctorat de Hugo Soeiros Sanches à l'Université de Coimbra, à paraître.

Tableau 4.27 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.2. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 2*).

Texte	Procédé compositionnel
De peña en peña las ondas	Quasi-homophonie
corriendo rien y pasan,	Contrepoint imitatif : *T+B* contre *Ti+A*, en 3es parallèles
y de flor en flor las aves buelan,	Homophonie
suspenden y cantan.	Contrepoint imitatif : *Ti+B* contre *A+Te*, en 3es parallèles

Tableau 4.28 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.3. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 3*).

Texte	Procédé compositionnel
De peña en peña las ondas	Quasi-homophonie (une note de passage)
corriendo rien y pasan,	Contrepoint imitatif : *B* contre *Te+A* en 3es parallèles
y de flor en flor las aves buelan,	*Te* contre *B+A* en 3es parallèles
suspenden y cantan.	*B* contre *Te+A* en 3es parallèles

Tableau 4.29 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.4. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 4*).

Texte	Procédé compositionnel
De peña en peña las ondas	Quasi-homophonie : chœur 1
De peña en peña las ondas	Homophonie : chœur 2
Corriendo	Imitation avec mouvement parallèle : chœur 1
rien y pasan,	Homophonie : tutti
y de flor en flor las aves buelan,	Homophonie : chœur 1
y de flor en flor las aves buelan,	Homophonie : chœur 2
suspenden y cantan.	Homophonie et quasi-homophonie en antiphonie

Tableau 4.30 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.5. *De peña en peña las ondas* » (*Estribillo 1a*).

Texte	Procédé compositionnel
Y los zéfiros dulçes de la mañana, *Ay como juegan,* *Ay como bullen,* *Ay como trepan* *De rama en rama.*	Homophonie
O que bien saludan el alva.	Contrepoint imitatif : *B* contre *Te+A* en 3es parallèles
Risan las olas, baten las alas,	Solo *Alto*
Baten las alas.	Homophonie
Ruyseñores y fuentes claras.	Solo *Alto*
Siendo las aves,	Solo *Tenor*
siendo las agoas,	Solo *Alto*
Clarines de pluma, Trompas de plata.	Contrepoint imitatif : *B* contre *Te+A* en 3es parallèles

Tableau 4.31 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.6. *De peña en peña las ondas* » (*Estribillo 1b*).

Texte	Procédé compositionnel
Y los zéfiros dulçes de la mañana, *Ay como juegan,* *Ay como bullen,* *Ay como trepan*	Homophonie

De rama en rama.	
O que bien saludan el alva.	Contrepoint imitatif : *B* contre *Te+A* en 3es parallèles
Risan las olas, baten las alas,	Solo *Alto*
Baten las alas.	Homophonie
Ruyseñores y fuentes claras.	Solo *Alto*
Siendo las aves,	Solo *Tenor*
siendo las agoas,	Solo *Alto*
Clarines de pluma, Trompas de plata.	Contrepoint imitatif dans les trois voix

Tableau 4.32 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.7. *De peña en peña as ondas* » (*Estribillo 2*).

Texte	**Procédé compositionnel**
Y los zéfiros dulçes de la mañana.	Solo *2º Tiple*

Tableau 4.33 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.8. *De peña en peña las ondas* » (*Estribillo 3a*).

Texte	**Procédé compositionnel**
Y los zéfiros dulçes de la mañana,	Homophonie : chœur 1
Y los zéfiros dulçes de la mañana,	Homophonie : chœur 2
Ay como juegan,	Homophonie : chœur 1
Ay como bullen,	Homophonie : chœur 2
Ay como trepan	Homophonie : chœur 1
Ay como juegan,	Homophonie : chœur 2
Ay como bullen,	Homophonie : chœur 1
Ay como trepan	Homophonie : chœur 2
Ay como trepan de rama en rama,	Homophonie : chœur 1
Ay como trepan de rama en rama,	Contrepoint imitatif : tutti
Ay como trepan de rama en rama.	Contrepoint imitatif : chœur 1
Y los zéfiros dulçes de la mañana.	Homophonie : chœur 2
O que bien saludan el alva,	Contrepoint imitatif : solo *2º Ti + 1º A*
O que bien saludan el alva.	Contrepoint imitatif : chœur 1 (*2ºTi+1ºA* en 3es parallèles)
Risan	*2ºTi*
las olas,	*1ºA*
Baten	*2ºTe*
las alas,	*2ºA*
Baten, *Baten las alas.*	Homophonie : chœur 1 Homophonie : tutti
Ruyseñores y fuentes claras. *Siendo las aves,* *siendo las agoas,* *Clarines de pluma, Trompas de plata.* *Risan las olas, baten las alas,*	*2ºTi*
Baten las alas	Homophonie : chœur 1
Baren la alas.	Homophonie : chœur 2
Ruyseñores y fuentes claras.	Homophonie : chœur 1
Risan las olas,	Homophonie : chœur 2
Baten las alas,	Homophonie : chœur 1
Siendo las aves,	Homophonie : chœur 2
siendo las agoas,	Homophonie : chœur 1
Clarines de pluma, Trompas de plata.	Contrepoint imitatif : tutti

Tableau 4.34 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.9. *De peña en peña las ondas* » (*Estribillo 3b*).

Texte	Procédé compositionnel
Y los zéfiros dulçes de la mañana,	Homophonie : chœur 1
Y los zéfiros dulçes de la mañana,	Homophonie : chœur 2
Ay como juegan,	Homophonie : chœur 1
Ay como bullen,	Homophonie : chœur 2
Ay como trepan	Homophonie : chœur 1
Ay como juegan,	Homophonie : chœur 2
Ay como bullen,	Homophonie : chœur 1
Ay como trepan	Homophonie : chœur 2
Ay como trepan de rama en rama,	Homophonie : chœur 1
Ay como trepan de rama en rama,	Contrepoint imitatif : tutti
Ay como trepan de rama en rama.	Contrepoint imitatif : chœur 1
Y los zéfiros dulçes de la mañana.	Homophonie : chœur 2
O que bien saludan el alva,	Solo *2ºTi+1ºA* en contrepoint imitatif
O que bien saludan el alva.	Contrepoint imitatif : choeur 1 (*2ºTi+1ºA* en 3es parallèles)
Risan	*2ºTi*
las olas,	*1ºA*
Baten	*2ºTe*
las alas,	*2ºA*
Baten,	Homophonie : chœur 1
Baten las alas.	Homophonie : tutti
Ruyseñores	*1ºTi*
y fuentes claras.	Homophonie : chœur 1
Siendo las aves,	*1ºTi*
siendo las agoas,	Homophonie : chœur 2
Clarines de pluma,	*1ºTi*
Trompas de plata.	Homophonie : chœur 1 (sans *1ºTi*)
Risan las olas,	*1ºTi*
baten las alas.	Homophonie : chœur 2
Ruyseñores y fuentes claras.	Homophonie : chœur 1
Risan las olas,	Homophonie : chœur 2
Baten las alas,	Homophonie : chœur 1
Siendo las aves,	Homophonie : chœur 2
siendo las agoas,	Homophonie : chœur 1
Clarines de pluma, Trompas de plata.	Contrepoint imitatif : tutti

***Sale alumbrando a la tierra* (16.)**

Cette œuvre semble être destinée à la fête du *Corpus Christi*, car son texte exalte le pain divin du Ciel. En outre, l'invitation littéraire au public à sortir et à danser avec l'accompagnement des instruments évoque sûrement une destination à la procession du *Corpus Christi*. Ce *vilancico*

s'insère ainsi probablement dans les diverses œuvres exécutées lors des processions, clairement dans un but évangélisateur et festif, visant le public de toutes les classes sociales[350].

Écrit pour quatre voix avec *guião*, ce *vilancico* exploite deux textures légèrement différentes dans ses deux sections : le *romance* présente l'alternance entre la déclamation homophonie et des imitations, tandis que dans l'*estribillo* une alternance est élaborée entre déclamations homophoniques et des solos par les trois voix supérieures, et terminant par un long passage homophonique.

Tableau 4.35 - Distribution des procédés compositionnels dans « 16. *Sale alumbrando a la tierra* ».

Texte	**Procédés compositionnels**
Romance	
Sale alumbrando a la tierra	Homophonie
el divino pan del Cielo,	Entrées en imitation : *1ºTi+Te* et *2ºTi+A*
echiso de libertades,	Homophonie
libertades, *de todas Almas el Dueño.*	Contrepoint imitatif dans les 4 voix
Estribillo	
Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño, *Salgan, salgan bailando y dançando con instrumentos.*	Solo *1ºTiple*
Salga, salga bizarro pan de los cielos.	Homophonie
Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño, *Salgan salgan bailando y dançando con instrumentos.*	Solo *2ºTiple*
Salga, salga bizarro pan de los cielos.	Homophonie
Que es Señor de my vida del Alma Dueño,	Solo *Alto*
Que es Señor de my vida del Alma Dueño.	Homophonie
Ai Jesus que divino, que tierno, *Ai Jesus que divino, que hermoso.*	Quasi-homophonie
Salga, Salga bizarro pan de los Cielos, *Que es Señor de mi vida del Alma dueño.* *Salga, Salga bizarro pan de los Cielos,* *Que es Señor de mi vida del Alma dueño.*	Homophonie

Ai amores, Ai mi Dios (17.)

Le texte de ce *vilancico* proclame la mort des péchés et exalte la vie des bonnes actions, les chanteurs exclamant l'expression ibérique typique du *Corpus Christi* : *Ai mi Dios*. Cette thématique peut, en effet, être également reliée à la fête du *Corpus Christi* (Fête-Dieu), l'œuvre pouvant être destinée à un office ou à la procession emblématique du jour. En effet, la

[350] Pour une étude des *vilancicos* destinés aux processions et au *Corpus Christi* voir [Laird, 1997], p. 17-31 et [Borgerding et Stein, 2006], p. 426, p. 469-470 ; pour une étude des motets pour les processions voir [Borgerding, 1997], p. 61-106.

procession du *Corpus Christi* est, dans ce contexte, ponctuée par plusieurs stations où sont typiquement chantées des œuvres vernaculaires[351].

Les deux voix pour lesquelles ce *vilancico* est écrit suivent plusieurs procédés compositionnels, comme cela est décrit dans le tableau ci-dessous : homophonie en tierces parallèles ; dialogue antiphonique ; imitations à l'unisson, à la quarte et à la quinte ; passages avec deux textes différents simultanés ; et contrepoint libre.

Tableau 4.36 - Distribution des procédés compositionnels dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* ».

Texte	Procédés compositionnels
Romance a duo	
Ai amores, Ai mi Dios, Ai mi Dios,	Homophonie
pues nel Alma,	*1º Tiple*
pues nel pecho,	*2º Tiple*
os tengo yo encerrado / Ai mi Dios	*1º Tiple / 2º Tiple*
pues nel Alma,	*2º Tiple*
pues nel pecho,	*1º Tiple*
os tengo yo encerrado / Ai mi Dios	*2º Tiple / 1º Tiple*
como estais nel blanco velo.	Contrepoint imitatif avec entrée à la quarte
Pues nel Alma,	*1º Tiple*
pues nel pecho,	*2º Tiple*
os tengo yo encerrado / Ai mi Dios	*1º Tiple / 2º Tiple*
como estais nel blanco velo.	Homophonie en 3e parallèle
Estribillo a duo	
Mueran Señores ya mis culpas	Contrepoint imitatif avec entrée à la quinte
Mueran, mueran *Señores ya mis culpas hazed vos divino Dueño,*	Homophonie
que mueran ya sin razones, y que vivan mis remedios, *que mueran ya sin razones, y que vivan mis remedios.*	Contrepoint imitatif avec entrée à l'unisson
Coplas a duo	
Ai Dios amante,	Homophonie
Ai amor inmenso, / Ai, Ai,	*1º Tiple / 2º Tiple*
Ai amor inmenso, / Ai, Ai	*2º Tiple / 1º Tiple*
Ai quanto padeceis por min, *Ai amor, Ai amor, Ai quan poco por vos padesco.*	Contrepoint livre

Oy que los cielos se alegran (24.)

Ce *vilancico* exprime la dichotomie entre la joie au Ciel et la mélancolie sur la Terre, ce qui évoque très probablement l'Ascension de Christ et, par conséquent, sa destination à cette fête liturgique[352].

[351] Voir [Stein, 2006], p. 469-470.
[352] Voir la rubrique *Observation texte* de l'apparat critique « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 100).

Le *romance* et le premier *estribillo* sont en solo par le *1º Tiple*. Le romance présente des motifs en écho, qui sont vraisemblablement le résultat d'une correction postérieure à la première écriture, probablement des témoignages de composition et, par conséquent, témoignages d'un autographe[353]. Le début de la section en double chœur provoque un contraste éclatant avec la section solo précédente, grâce à l'explosion des huit voix en homophonie, sur l'exclamation « Ai, Ai ». Cette section à huit voix, expose diverses techniques de polychoralité caractéristiques du *cartapácio* : déclamation en homophonie par les huit voix ou en répétition antiphonique ; contrepoint imitatif par un seul chœur ou par les huit voix ; et l'alternance avec des solos. La fin de la section, et de la pièce, présente un crescendo expressif et conclusif, provoqué par la reprise de la même phrase trois fois, en doublant chaque fois l'effectif : deux voix, puis quatre, puis huit voix.

Tableau 4.37 - Distribution de procédés compositionnels dans « 24. *Oy que los cielos se alegran* ».

Texte	**Procédés compositionnels**
[*Romance*] *Só*	
Oy que los Cielos se alegran. *Oy que los Aires se aroman.* *Y la tierra se suspende,* *Suspende,* *Entre amorosas congoxas,* *congoxas.* *Y la tierra se suspende,* *Suspende,* *Entre amorosas congoxas.*	Solo : *1ºTiple* [écho] [écho] [écho]
Estribillo só	
Ai que muero de auzencia. Pero que gloria. *Si quien tal muerte alcansa la vida cobra.*	Solo : *1ºTiple*
Rep*[*osta*] *a 8	
Ai, Ai,	Homophonie : tutti
Ai que muero de auzencia. Pero que gloria.	Tutti en contrepoint imitatif
Pero que gloria.	Homophonie : tutti
Si quien tal muerte alcansa, la vida cobra.	Contrepoint imitatif : chœur 2
Si quien tal muerte alcansa, la vida cobra.	Contrepoint imitatif : tutti
Si quien tal muerte alcansa, la vida cobra.	Solo : *1ºTi + 2ºTi*
Si quien tal muerte alcansa, la vida cobra.	Homophonie : tutti
Si quien tal muerte alcansa,	Homophonie : chœur 2
Si quien tal muerte alcansa,	Homophonie : chœur 1
Si quien tal muerte alcansa,	Homophonie : chœur 2
Si quien tal muerte alcansa,	Homophonie : chœur 1
la vida cobra.	Homophonie : tutti
la vida cobra.	Homophonie : *1ºTi + 1ºTe*
la vida cobra.	Homophonie : chœur 1
la vida cobra.	Homophonie Tutti

[353] Voir « 6. Gestes compositionnels » et concrètement « 6.2.6. Échos ajoutés » (vol. 1, p. 257).

Que Ave del plumaje blanco es esta (25.)

Ce *vilancico* est également destiné à la fête de l'Ascension, et ce sans aucune hésitation, car le titre dit « Pour l'Ascension ». Il présente, en outre, l'indication de l'année (*Pª a Ascenção. 1650*), vraisemblablement de son exécution. D'ailleurs, plusieurs œuvres vernaculaires dans les *Cartapácios* sont, en effet, déstinées à l'Ascension, ce qui témoigne de l'importance de cette fête dans le calendrier liturgique à *Santa Cruz* et au Portugal[354]. Comme décrit dans les commentaires de l'apparat critique, le *romance* à huit voix de ce *vilancico* présente une structure très curieuse en dialogue entre le *2º Tiple* en solo auquel répond, soit le *1ºAlto* secondé par les deux chœurs, soit les deux chœurs directement. Dans la plupart des réponses, la voix solo du *2º Tiple* s'intègre dans le chœur qui répond, ce qui annule notamment la caractérisation d'un personnage et l'hypothèse d'une spatialisation de ce dialogue. Après ce *romance* en dialogue, vient la section de l'*estribillo* en solo. Et enfin un deuxième estribillo, pour huit voix, conclut vraisemblablement l'œuvre. Les deux sections pour huit voix présentent une grande variabilité de textures comme en témoigne le tableau ci-dessous. Cette œuvre présente même une singularité au sein du MM 51 : une fragmentation des deux chœurs, ou une métamorphose de la géométrie du double chœur. Notamment au début de l'*estribillo*, le premier chœur s'expose sans le *1º Tenor* qui ensuite se trouve lié au deuxième chœur, en homophonie. Cet artifice élabore davantage les possibilités contrapuntiques de la polychoralité, et annule, en quelque sorte, une forme ou une texture figée pour chaque chœur. Ceci peut élargir également une notion de dépendance formelle, et éventuellement spatiale, entre les deux chœurs dans l'ensemble des œuvres pour huit voix en double chœur du MM 51 et des *Cartapácios*.

Tableau 4.38 - Distribution des procédés compositionnels dans « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* ».

Texte	**Procédés compositionnels**
[*Romance*]	
Que Ave del plumaje blanco es esta que al aire peina?	Solo : *2ºTiple*
Es el Aguila Celeste,	Solo : *1ºAlto*
Es el Aguila Celeste,	Chœur 1 en homophonie
Es el Aguila Celeste	Chœur 2 en homophonie
que del suelo al cielo buela,	Solo : *1ºAlto*
buela,	Chœur 1 en homophonie
buela.	Chœur 2 en homophonie
Como intenta subir tanto que passa del Sol la esfera?	Solo : *2ºTiple*

[354] Voir, à titre d'exemple, notamment « *Já se parte para el cielo* » (« Voici qui monte pour le Ciel ») dans le MM 228, f. 1v, et « *Jesus, Jesus, mil veses Jesus* », intitulé *Ascenção: Sta. Anna. Coimbra* (Ascension : Ste Anne. Coimbra), dans le MM 240, f. 21v.

Porque al Sol del Padre eterno	Solo : *1ºAlto*
penetrar de un vuelo intenta,	Chœur 1 en contrepoint imitatif
penetrar de un vuelo intenta.	Chœur 2 en quasi-homophonie
Para que al cielo camina sino va nadie tras ella?	Solo : *2ºTiple*
Porque allá tiene su nido,	Chœur 1 en homophonie
Porque allá tiene su nido	Chœur 2 en homophonie
y herida vá de la tierra.	Tutti (sans *2ºTiple*) en homophonie
Si heridas lleva las Alas como buela tan ligera?	Solo : *2ºTiple*
Porque heridas del Amor,	Chœur 1 en homophonie
Porque heridas del Amor,	Chœur 2 en homophonie
hazen effetos de espuelas,	Chœur 1 en homophonie
hazen effetos de espuelas,	Chœur 2 en homophonie
hazen effetos de espuelas,	Tutti en homophonie
Só estribillo	
Ai como sube mas, Ai como buela! *Detenelda Airezillos. Nubes del Cielo Detenelda.* *Porque el Alma se muere por ir tras ella.*	Solo : *2ºTiple*
Estribillo a 8	
Ai como sube mas,	Chœur 1 (sans *1ºTenor*) en contrepoint imitatif
Ai como buela!	Chœur 1 (sans *1ºTenor*) en homophonie
Detenelda	Chœur 2 (avec *1ºTenor*) en homophonie
Ai como sube mas, Ai como buela! / Detenelda	Solo : *2ºTi + 1ºTe / 1ºTi*
Detenelda Airezillos.	Chœur 2 en homophonie
Detenelda	Chœur 1 en homophonie
Airezillos.	Chœur 2 en homophonie
Nubes del Cielo detenelda. *Porque el Alma se muere por ir tras ella.*	Solo : *2ºTi + 1ºA* en imitation
Detenelda	Tutti (sans *1ºAlto*) en homophonie
Airezillos / Nubes del Cielo	*1ºA / 1ºTi + 2ºTiº + 1ºTe*
Detenelda nubes, detenelda	Chœur 2 en homophonie
Nubes	Chœur 1 en homophonie
Nubes	Chœur 2 en homophonie
Detenelda	*1ºA + 1ºTe* en homophonie
Detenelda	Chœur 2 (sans *2ºTe*) en homophonie
Porque el Alma se muere por ir tras ella.	Tutti en contrepoint imitatif et libre

Considérations finales

Musiques au service de la liturgie ibérique

Nous avons pu analyser et établir le contexte de la majorité des œuvres présentes dans le MM 51, avec un accent plus incisif sur les genres liturgiques latins, moins visibles dans l'historiographie récente. La plupart du contenu de ce manuscrit est destinée à un emplacement spécifique au sein des offices de la liturgie des heures, à l'occasion de fêtes majeures du calendrier catholique : Noël, Ascension et *Corpus Christi*.

L'étude de chaque genre dans son contexte portugais et ibérique nous amène à considérer la musique du MM 51 comme parfaitement inscrite dans la tradition et dans le courant dominant du goût musical du XVIIe siècle de la péninsule. Une grande particularité de ce manuscrit est sans doute son écriture majoritairement à huit voix, ce qui rend cette source musicale exceptionnelle dans le panorama portugais de l'époque. Ses cinq psaumes en polychoralité en sont un bel exemple. Trois psaumes sont destinés à l'office de None de l'Ascension (« 19. », « 20. » et « 21. »), l'office avec l'introduction polyphonique la plus complète dans le manuscrit, en consonance avec son importance dans le calendrier liturgique attestée par d'autres sources musicales portugaises. Deux psaumes sont spécifiques aux Vêpres du *Corpus Christi* (« 26. » et « 27. »). Les autres psaumes qui complèreraient cet office sont plus communs et peuvent se trouver dans d'autres *cartapácios*. Concernant la musique destinée à la Nativité, nous trouvons la seule calenda de Noël connue pour huit voix (« 2. ») et le seul ensemble complet, manuscrit, connu de huit répons de Noël pour huit voix (« 6. – 13. »). Nous soulignons encore le cas très singulier de la calenda de Noël écrite *ad longum* pour une voix soliste ornée avec plusieurs

diminutions virtuoses et accompagnée par un instrument de basse (« 3. »). Voici un témoignage qui semble être rare dans la péninsule et en Europe. Concernant les hymnes, nous avons pu identifier quelques spécificités locales, divergentes de la pratique courante ou établie à Rome, dans la structure de l'introduction polyphonique et dans l'utilisation des textes et de certaines mélodies grégoriennes prises comme base de procédés compositionnels. La thématique de certaines œuvres sur des textes vernaculaires évoque une fonction dans le cadre d'une des trois fêtes pour lesquelles les œuvres latines sont destinées (notamment, « 16. » et « 17. » pour le *Corpus Christi* et « 24. » et « 25. » pour l'Ascension) et une concordance littéraire avec une source espagnole nous permet d'associer l'œuvre « 15. » aux fêtes de Noël. Plusieurs œuvres demeurent sans être attribuées à un contexte spécifique, celles-ci pouvant très probablement avoir diverses fonctions, comme c'est en effet le cas des œuvres vernaculaires, mais également du motet pour le jour de Noël « 1. », de la leçon des défunts « 5. », ou de l'antienne mariale « 23. ». Nous tenons enfin à préciser qu'aucune attribution d'une fonction musicale à ce répertoire lointain n'est faite de pleine certitude et que chaque fonction ou contexte demeure une hypothèse ouverte à la discussion.

DEUXIÈME PARTIE

Vers la fonction du support

Après l'étude de la fonction musicale du contenu du MM 51, nous nous concentrons maintenant sur l'existence pratique de ce cahier, par l'observation de la façon avec laquelle la musique est notée sur le support. Nous présentons une analyse philologique détaillée du manuscrit qui nous permettra de construire la réponse à une question centrale : quelle est la fonction pratique originale du manuscrit ? Cette analyse a ainsi la préoccupation de rassembler des arguments qui visent l'étude des caractéristiques d'un *cartapácio* – sûrement le cahier d'usage personnel d'un musicien, très éloigné d'un livre qui obéit à une mise en page. De plus, cette étude, la première aussi détaillée effectuée sur un *cartapácio*, ambitionne d'alimenter les travaux sur cet ensemble de manuscrits de Coimbra. Malgré certaines fragilités inévitables et sous peine d'être parfois fastidieuse, la description exhaustive et détaillée du MM 51 vise à devenir une référence pour toute comparaison avec les autres *cartapácios* de la collection.

Ce manuscrit, l'œuvre d'une seule main, se présente comme un journal d'un calligraphe, un cahier vivant, un chantier de nombreux gestes. Motivés par l'épaisseur de signification cachée derrière chacun de ces gestes, et guidés par l'étymologie même du mot geste[1], nous étudions ces actions notationnelles selon quatre qualités de geste. En d'autres termes, pour cet exercice de philologie appliquée, nous avons établi quatre degrés de gestes bâtis selon une approximation par échelle de signification : les gestes calligraphiques, les gestes compositionnels, les gestes de copie et les gestes stylistiques.

Les « gestes calligraphiques » rassemblent les interventions graphiques et notationnelles sans regard critique musical. Les « gestes compositionnels » évaluent toutes les corrections qui

[1] Le mot « geste » renferme en soi, une large gamme de significations : de la simple action jusqu'à l'expression créatrice d'une idée. http://www.cnrtl.fr/definiti on/geste, page consultée le 17.02.2017.

témoignent des manœuvres dans la pensée musicale et compositionnelle du calligraphe. Parmi toutes ces corrections, plusieurs s'affirment en tant que « gestes de copie » où sont observées les révisions qui ne semblent pas le résultat d'un raisonnement compositionnel mais plutôt d'une faute humaine ou encore le fruit d'un regard analytique. Enfin, après l'étude de ces trois familles de gestes de nature uniquement codicologique, nous sommes en mesure de relever ce que nous nommerons des « gestes stylistiques ». Ceux-ci, plus que le résultat de l'analyse directe du support, sont la conséquence de l'analyse de la fonction du support et de la caractérisation compositionnelle et stylistique de la musique du MM 51.

Chacun de ces quatre « gestes » sera l'objet d'un chapitre. Ce parcours analytique sur la dynamique graphique du manuscrit – de la calligraphie sans valeur notationnelle jusqu'aux choix d'écriture reflétant une esthétique et une culture – donne lieu à des considérations sur la fonction physique du cahier, en tant que support de musique, qui nourrissent la connaissance du rôle des *Cartapácios* dans l'activité musicale à *Santa Cruz* vers 1650.

À la suite de ce travail, en croisant nos analyses avec une observation d'œuvres portant une attribution d'auteur dans les *Cartapácios*, nous pourrons questionner l'anonymat des œuvres du MM 51 et enfin formuler une hypothèse sur la paternité de certaines d'entre elles.

Chapitre 5

Gestes calligraphiques

5.1. Observations sur l'écriture graphique et notationnelle

Nous observons ici les diverses techniques graphiques et notationnelles qui caractérisent, de façon homogène, la calligraphie du manuscrit.

5.1.1. Portées

Toutes les pages présentent des portées pour recevoir de la musique. Ces portées à cinq lignes sont dessinées avec un *rastrum* de cinq pointes. Au f. 26v (dans le deuxième psaume pour la None) nous rencontrons en effet un rare témoignage de ce geste car la partie finale d'un des pentagrammes se trouve renforcée. Ce geste montre clairement que le pentagramme est marqué avec un *rastrum*, sûrement de la gauche vers la droite, et non pas par le dessin successif de chaque ligne isolée. En outre, l'invariabilité incontestable de l'interval entre les lignes qui composent les portées témoigne également de ce procédé[2].

[2] Selon [Owens, 1997], p. 112, le papier à musique, comportant des portées faites avec un *rastrum*, est un article particulier vendu dans quelques librairies et papeteries. Les compositeurs et copistes peuvent, pourtant, également noter les pentagrammes eux-mêmes, soit dessinant les lignes individuellement soit avec l'aide d'un *rastrum*.

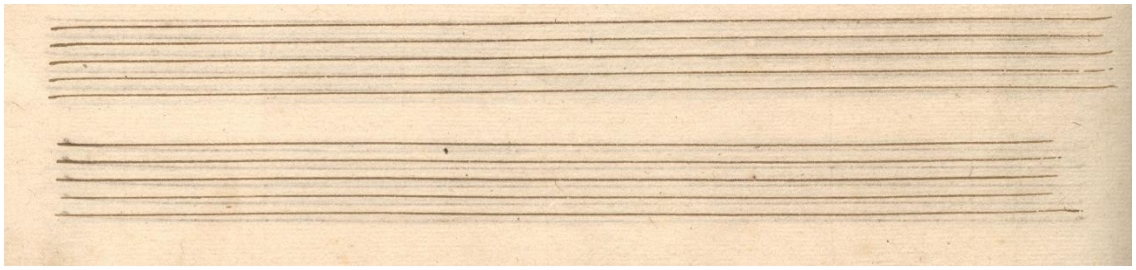


Figure 5.1 - MM 51, f. 28v : dessin typique des pentagrammes.

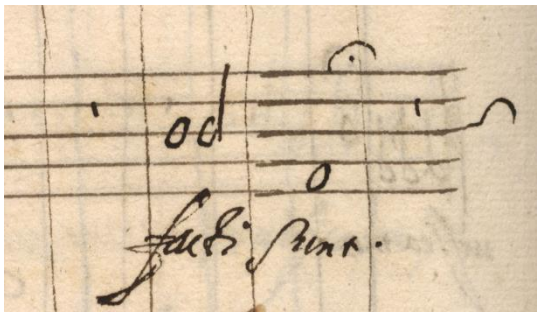


Figure 5.2 - MM 51, f. 26v : témoignage de la technique de marquage de la portée avec un rastrum de cinq pointes.

Dans plusieurs œuvres à huit voix avec *guião*, celui-ci est souvent écrit sur une portée dessinée à la main. Notamment dans les huit répons des Matines de Noël, le calligraphe ajoute systématiquement deux pentagrammes à chaque folio : un au-dessus pour la section à huit voix et un autre entre la huitième et la neuvièmes portées originales pour les sections à quatre voix.

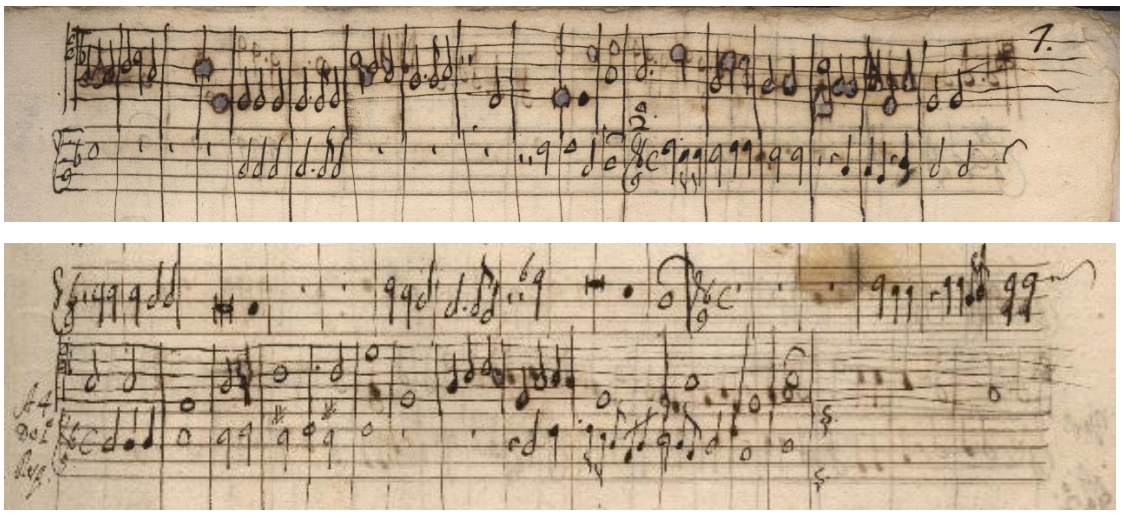


Figure 5.3 - MM 51, f. 7 : portée ajoutée en haut du folio ; portée ajoutée entre la huitième et la neuvième portées.

Il arrive encore que le calligraphe allonge occasionnellement la portée originale avec sa plume pour ainsi terminer une phrase donnée avant le changement de système. Ceci est le cas notamment en bas du f. 15.

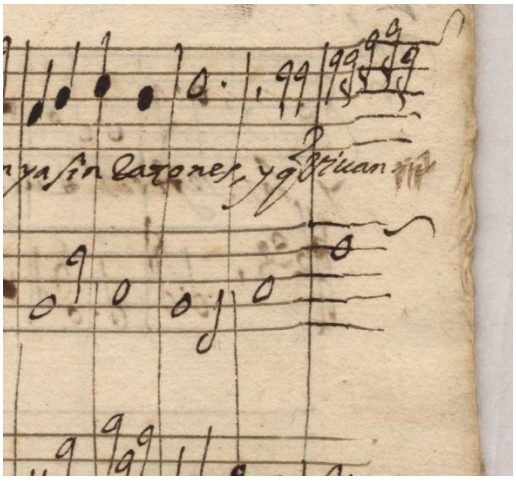


Figure 5.4 - MM 51, f. 15 : rallongement de la portée fait à la main.

5.1.2. Plumes

Dans le MM 51, en plus de l'uniformité calligraphique déjà observée, se retrouve une uniformité de l'outil utilisé pour l'écriture. Nous rencontrons majoritairement la même sorte de plume employée, avec quelques exceptions occasionnelles. Un deuxième trait minoritaire, plus fin, semble figurer principalement pour des corrections ponctuelles, sans doute postérieures à la première phase de la notation, probablement avec une autre plume taillée plus fine.

Ceci est notamment le cas au f. 4 où des ♯ sont ajoutés avec un trait plus fin et une correction est faite suite à un effacement après que l'encre ait séché (figure 5.5).

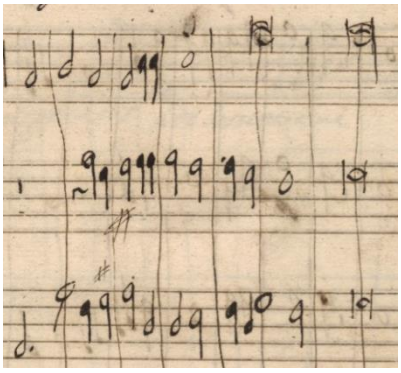


Figure 5.5 - MM 51, f. 4 : trait plus fin pour noter les # (« 4. *Al son que los christales* », m. 59-65).

Un trait plus fin figure également au f. 18v pour l'annotation extra-musicale « *prosigue o estribillo : a Duo* », qui annonce la continuation du *vilancico* « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », et à nouveau au f. 19 pour écrire le *1º Tiple* du fragment « 15.9. *De peña en peña las ondas* ».

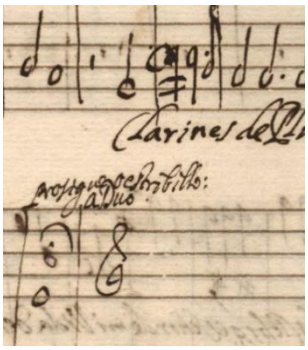


Figure 5.6- MM 51, f. 18v : trait fin.

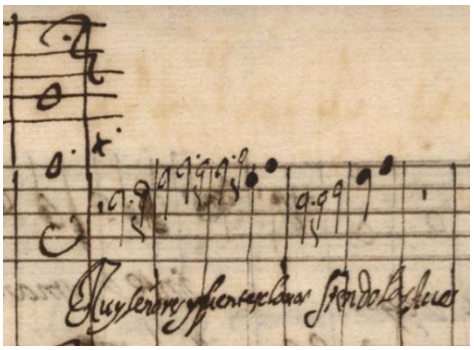


Figure 5.7 - MM 51, f. 19 : trait fin (section « 15.9. »).

Les deux plumes éventuelles, une plus large majoritaire et une tailée plus fine occasionnelle, semblent être utilisées pour écrire le mot *Alleluya* à plusieurs reprises au f. 34v, dans l'œuvre « 23. *Regina Cæli* ». Une des hypothèses est que la plume la plus fine ait encore été utilisée *a posteriori* pour ajouter du texte.

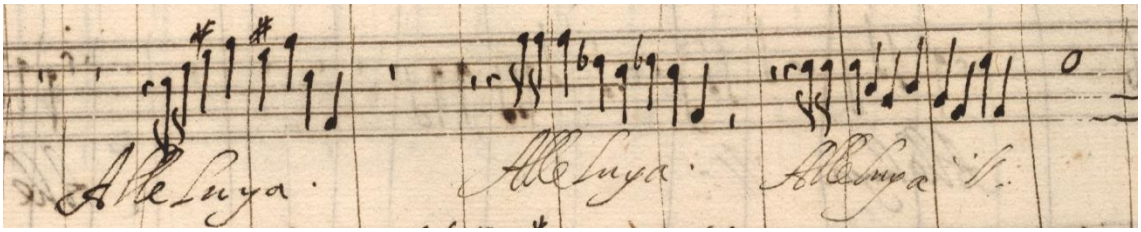


Figure 5.8 - MM 51, f. 34v : certains mots *Alleluya* semblent notées avec un trait plus fin.

Enfin, la première section de la doxologie du psaume « 26. *Credidi* », du f. 45 au milieu du f. 45v, semble notée avec la plume plus fine, tandis que tout le reste du psaume est écrit avec la plume principale. Nous n'avons aucune explication pour cette utilisation.

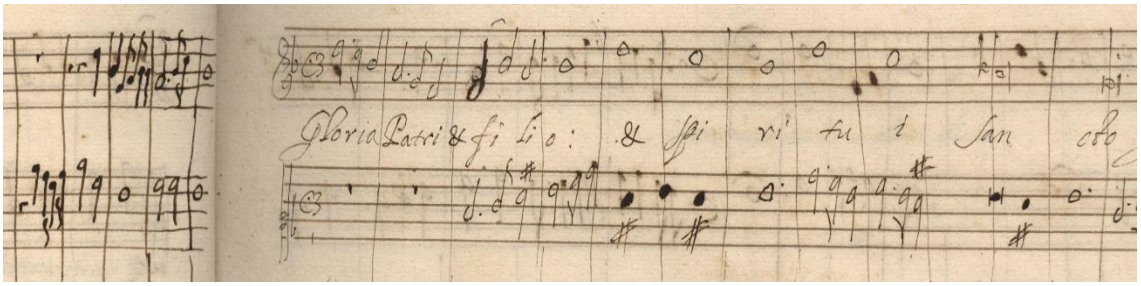


Figure 5.9 - MM 51, f. 43v-45 : première section de la doxologie de « 26. *Credidi* » écrite avec un trait plus fin.

Dans le contexte de la collection des *Cartapácios*, l'apparente utilisation de plumes différentes par le même calligraphe (ici nommé « A »), parfois sur un même folio, n'est nullement surprenante puisque ceci est le cas dans d'autres manuscrits. Une étude approfondie sur les subtilités techniques de l'écriture à la plume pourrait nous éclaircir sur les causes et les raisons éventuelles d'un trait visiblement plus fin à fin d'étayer nos observations. Malgré cela, le plus important pour nous à ce stade est le témoignage de différentes sessions de notation, caractéristiques d'un manuscrit en phase de brouillon.

5.1.3. Notation musicale

Nous présentons ici quelques particularités observées dans la notation employée par le calligraphe du MM 51 qui nous aident à saisir sa pensée notationnelle et musicale.

Mensuration et notation rythmique

La notation rythmique suit les règles de la notation blanche. Tandis que la mensuration en prolation mineure (Ȼ et C)[3] présente une notation similaire à celle de nos jours, mesure dite binaire, la mensuration en prolation majeure (Ȼ3), mesure dite triple ou ternaire, mérite quelques observations[4]. Le concept de perfection est toujours employé au milieu du XVIIe siecle :

[3] Dans un extrait théorique trouvé dans les *Cartapácios* (MM 236, f. 234 v), la mensuration Ȼ est désignée *tempo de compaço largo* ou *tempo de premeo* et la mensuration C est appelée *tempo de compacinho*.
[4] Dans la mensuration en prolation majeure, la semibrève est nommée parfaite et divisée en trois minimes.

une suite de semibrèves parfaites ne présente un point qu'à la dernière semibrève parfaite[5]. Comme nous l'observons dans la figure ci-dessous, dans ce contexte le point signifie, par conséquent, perfection et non pas augmentation.

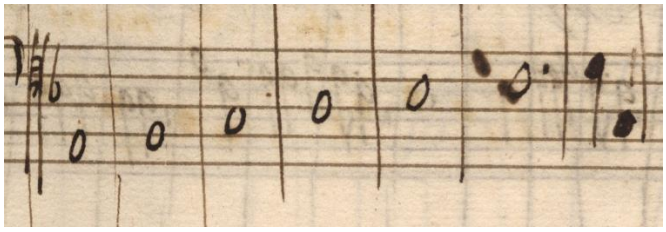


Figure 5.10 - MM 51, f. 39 : exemple de notation d'une suite de semibrèves parfaites (« 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* », m. 128-134).

Dans cette mensuration rythmique la coloration[6] est largement employée pour indiquer un changement rythmique provoqué notamment par une syncope ou par l'imperfection des figures rythmiques.

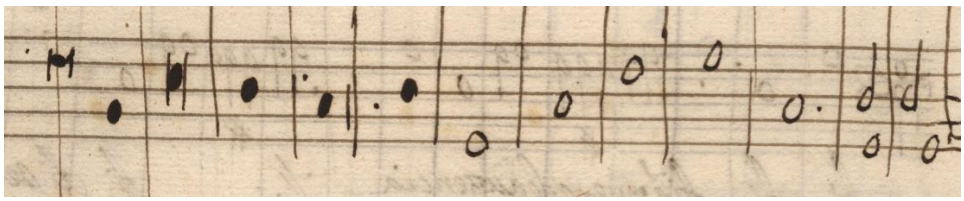


Figure 5.11 - MM 51, f. 39 : exemple de coloration et de notation d'une suite de semibrèves parfaites (« 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* », m. 115-127).

La coloration peut aussi annoncer des hemioles ou un court changement rythmique. Dans un contexte de rythmes « longue-brève » l'inversement de ce motif est souvent coloré, comme observé ci-dessous.

[5] Dans tous les traités de théorie musicale depuis le XVe siècle, cette règle est connue selon le principe général latin *brevis ante brevem dicitur perfecta* (une brève est parfaite si devant une autre brève).
[6] Dans la coloration, la notation blanche est noircie.

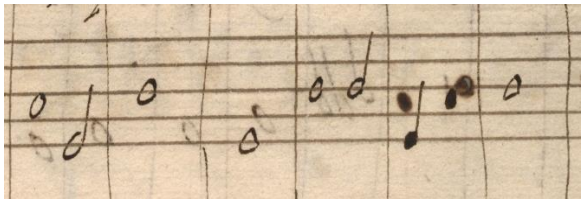


Figure 5.12 - MM 51, f. 14v : exemple de coloration appliquée à un changement rythmique (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », m. 49-54).

Les syncopes et les changements rythmiques étant en effet très fréquents dans les sections à mensuration rythmique ternaire, la coloration y est largement utilisée. Son emploi n'est pourtant pas systématique en raison de quelques oublis occasionnels. Ceci peut éventuellement témoigner d'une transformation de ce principe, de la règle vers l'avertissement. Notamment dans « 17. *Ai amores, Ai mi* Dios », nous rencontrons un mouvement homophonique des deux *tiples* où l'on n'observe pas la même notation rythmique dans les deux voix (figure 5.13) : le *1º Tiple* présente deux minimes noircies suivies de deux semibrèves noircies et ligaturées (*cum opposita proprietate*) tandis que le *2º Tiple* présente juste la deuxième semibrève noircie et sans ligature.

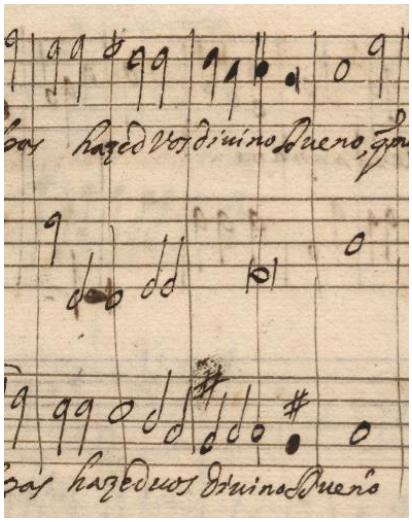


Figure 5.13 - MM 51, f. 15 : exemple de la non-systématisation de la notation et la coloration (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », m. 63-67).

Dans cette même mensuration en prolation mineure, les semiminimes ont la particularité d'être dessinées comme des minimes avec des hampes ou des croches blanches, comme en témoignent les figures ci-dessous. Quand une vocalise est élaborée par quatre de ces

semiminimes, les figures sont notées comme des croches blanches regroupées. Ceci est traduit dans la présente édition par quatre semiminimes noires avec une liaison, comme indiqué dans les principes éditoriaux généraux.

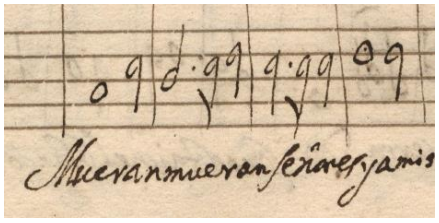


Figure 5.14 -MM 51, f. 14v : exemple de notation blanche en mensuration triple (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », m. 48-51, *2º Tiple*).

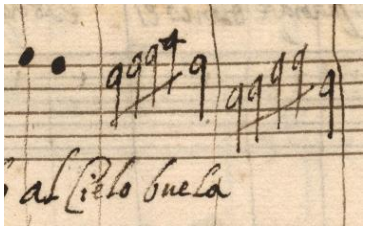


Figure 5.15 - MM 51, f. 35v : exemple de notation blanche en mensuration triple (« 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* », m. 30-32, *1º Alto*).

Le tableau suivant résume l'emploi des figures rythmiques pour chaque mensuration observées dans le MM 51.

Tableau 5.1 - Mensurations et figures rythmiques dans le MM 51.

Mensuration	Brève	Semibrève	Minime	Semiminime	Croche	Double-croche
¢					-	-
C						
C3 (blanche)					-	-
C3 (colorée)				-	-	-

Dans la mensuration ₵, la valeur la plus petite est la semiminime et dans la mensuration C c'est la double-croche, utilisée uniquement pour des vocalises et jamais syllabique. La valeur la plus petite employée dans la mensuration C3 est la semiminime, qui n'est jamais noircie.

Un détail calligraphique est que, contrairement à l'usage actuel hérité de l'imprimerie, la hampe des figures isolées est toujours dessinée à droite du cercle qui définit la hauteur de la note.

Un autre détail de notation concerne le regroupement des croches qui semble de toute évidence respecter la prosodie du texte. Systématiquement, quand les croches sont syllabiques les notes sont dessinées détachées, et quand les croches forment une vocalise, elles sont alors dessinées groupées. Ce fait, couramment employé dans la musique vocale des XVIe et XVIIe siècles, est visuellement très parlant, raison pour laquelle nous avons choisi de respecter ce principe dans la présente édition musicale. Dans la figure suivante l'on voit les deux choix de notation : les vocalises sur *ondas* et *corriendo* sont écrites avec les croches groupées et la déclamation syllabique *y de flor en flor las aves* est écrite avec les croches détachées.

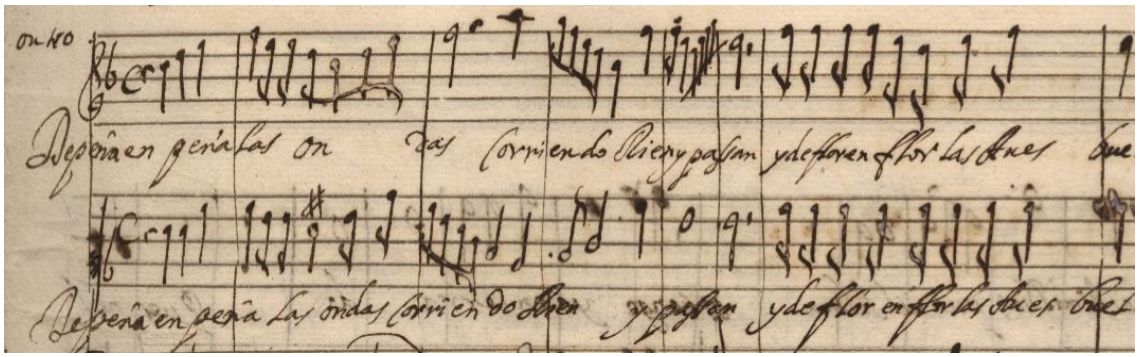


Figure 5.16 - MM 51, f. 13 : témoignage du groupement différent des croches, liées dans les vocalises et détachées lorsque syllabiques.

Dans « 3. *Octavo Calendas Januarii* », seule pièce du MM 51 avec des vocalises en doubles croches, notre édition respecte également le regroupement de ces figures tel qu'on le trouve dans le manuscrit. À plusieurs occasions cela peut réellement renseigner l'interprète sur l'organisation des motifs mélodiques.

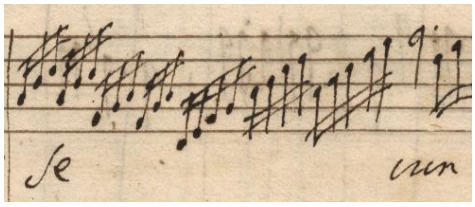


Figure 5.17 - MM 51, f. 6 : exemple de groupement des doubles croches dans une vocalise.

Enfin, la précision du calligraphe est parfois remarquable au f. 46. Sur la m. 109 du psaume « 26. *Credidi* », le calligraphe prend le soin d'effacer rapidement le dessin d'un soupir uniquement pour le replacer plus proche de la note qui le précède.

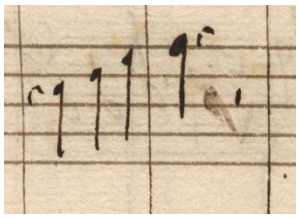


Figure 5.18 - MM 51, f. 46 : détail d'une précision notationnelle.

Cas d'irrégularité rythmique

Parmi les nombreuses diminutions mélismatiques (*glosas*) que l'œuvre « 3. *Octavo Calendas Januarii* » (f. 2v-6) nous offre, nous rencontrons divers cas d'irrégularité rythmique. C'est en effet la seule œuvre du MM 51, et vraisemblablement la seule au sein de *Cartapácios*, où se vérifie occasionnelement une irrégularité très particulière. Au f. 4, dans l'écriture des *glosas*, nous rencontrons un premier sextolet suivi par un quintolet. Ce premier indice d'irrégularité rythmique est suivi rapidement par d'autres.

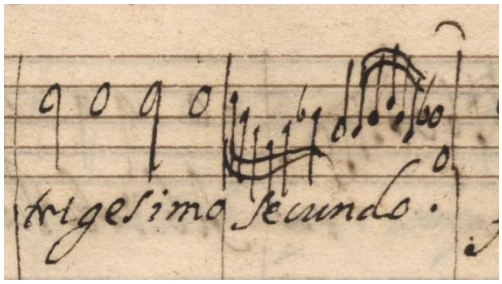


Figura 5.19 - MM 51, f. 4 : exemple d'irrégularité rythmique (« 3. *Octavo calendas Januarrii* », m. 96-97).

Au total, nous rencontrons onze cas d'irrégularité rythmique décrits dans le tableau ci-dessous[7].

Tableau 5.2 - Cas d'irrégularité rythmique dans « 3. *Octavo calendas Januarii* ».

Folio	Mesure	Syllabe	Nombre de double-croches
f. 4	97	*se*, de *secundo*	6
		cun, de *secundo*	5
f. 4v	106	*quar*, de quarta	5
			5
	110	*se*, de *secundo*	10
			7
			7
	115	*cun*, de *secundo*	5
f. 6	131	*se*, de *secundum*	3+3+3+3+4+4+5
		cun, de *secundum*	11
		dum, de *secundum*	6

Comme nous le présentons également ci-dessous dans « 5.1.4. Barres de mesure », ces cas d'irrégularité rythmique seraient bien complexes à noter si les barres de mesure de notre transcription étaient placées de façon régulière. De plus, leur structure irrégulière nous amènerait à un décalage dans la structure de la prosodie non-ornée, notamment dans les mesures 106, 110 ou 115. La lecture pratique de ces mesures serait beaucoup moins claire si des barres de mesure étaient placées scrupuleusement à la semibrève. Aussi pour cela, nous avons choisi de garder le schéma originel.

L'emploi de la liaison

Les notes qui comportent une valeur dépassant sur la mesure suivante sont toujours notées sur la barre de mesure (généralement des semibrèves). Nous pouvons pourtant distinguer quelques exceptions, où le calligraphe note deux minimes liées de part et d'autre de la barre au lieu d'une seule semibrève sur la barre. Cette exception témoigne soit d'une erreur de copie, soit d'un début de transformation notationnel vers les principes appliqués de nos jours. Nous avons observé trois cas de cette variante de notation dans le MM 51. Dans la figure ci-dessous nous

[7] Des lectures interprétatives de son exécution sont présentées dans « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).

observons une semibrève dessinée sur la barre de mesure, le procédé plus habituel du calligraphe, suivie de l'exception formée par deux minimes liées et notées de part et d'autre de la barre.

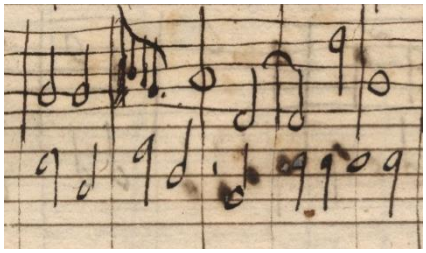


Figure 5.20 - MM 51, f. 11 : une note sur la barre suivie de sa variante exceptionnelle.

Dans les autres cas, la liaison est utilisée principalement pour indiquer une vocalise. Une liaison regroupe généralement deux notes, mais nous rencontrons également jusqu'à trois notes liées. Ces indications restent toutefois rares et s'avèrent être une information très intéressante pour l'emplacement du texte. Dans tout le MM 51, nous avons observé douze cas d'emploi d'une liaison pour noter une vocalise[8].

L'emploi des signes de congruence

Une figure retrouvée à plusieurs occasions dans le MM 51 est le signe de congruence qui renvoie le lecteur vers une autre section de la même pièce. Nous le rencontrons notamment sur quelques uns des répons des Matines de Noël, à la fin du verset renvoyant au début de la réclame. Ce signe apparaît en haut et en bas du pentagramme comme on peut le voir dans la figure ci-dessous. Cet emploi n'est pourtant pas systématique. Le même signe se trouve également dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », au début de l'*estribillo* et à la fin des *coplas*. Cela indique que l'*estribillo* doit être réinterprété après les *coplas*.

[8] Cette information est disponible dans les tableaux des commentaires sur la source, présentés dans les apparats critiques, volume 2.

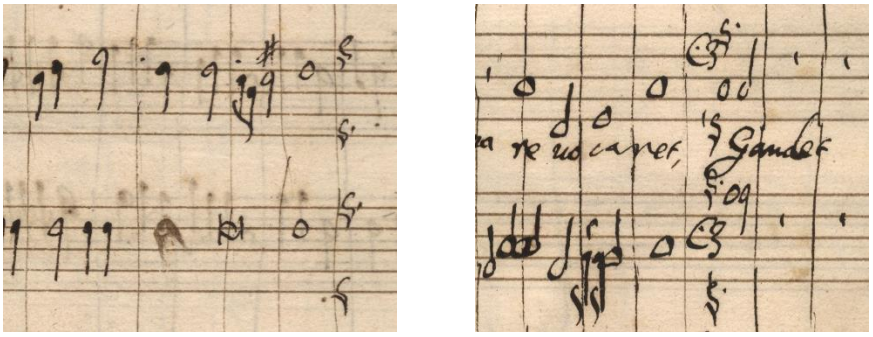


Figure 5.21 - MM 51, f. 7 et f. 6v : signes de congruence à la fin du verset et au début de la réclame du premier répons.

L'emploi du point d'orgue

La présence du point d'orgue, dit *caldeirão* en portugais, est très irrégulière. En général, il est présent uniquement sur le *guião* ou les voix plus graves, mais dans d'autres cas il figure à toutes les voix sauf le *guião*. Tous les cas sont décrits dans les commentaires sur la source dans les apparats critiques (vol. 2).

Les clés

Comme nous avons vu dans « 2.2. Effectifs et combinaison des voix », la distribution des clés est assez homogène dans le MM 51. Concernant le dessin de ces clés, nous rencontrons une seule exception dans la calligraphie de la clé de *g2* employée sur « 22. *Ascendo ad Patrem meum* ». Dans les troisième et quatrième systèmes, les clefs de *g2* présentent un dessin différent, plus rapide et stylisé, proche du dessin de la calligraphie nommée « A^2 »[9]. C'est, en effet, le seul endroit du manuscrit où ce dessin se trouve.

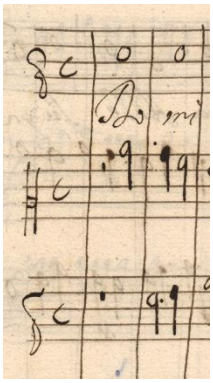


Figure 5.22 - MM 51, f. 33v : deux dessins rapides d'exception de la clé *g2*.

[9] Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

La clé de basse *F4* apparaît seulement dans deux œuvres[10] du MM 51, car la grande majorité de la musique du manuscrit est écrite en clés hautes. Comme présenté dans le tableau ci-dessous, dans le MM 51 cette clé est toujours écrite selon la tradition ancienne. Pourtant, l'observation de la calligraphie de cette même clé dans l'ensemble des *Cartapácios* nous montre un nouveau dessin alternatif. Notamment dans le MM 227, f. 19v-21, le calligraphe utilise les deux solutions de dessin dans la même œuvre. Ceci nous fait remarquer que nous nous trouvons dans une phase de transition notationnelle de la clé de basse *F4*.

Tableau 5.3 - Clés employées dans le MM 51.

g2	***c1***	***c2***	***c3***	***c4***	***F4***

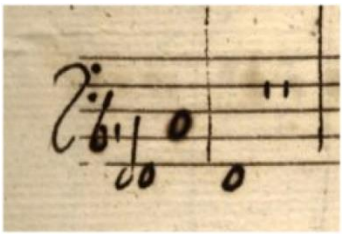


Figure 5.23 - MM 227, f. 21 : dessin de la clé *F4*.

Altérations

Concernant les altérations (♯ et ♭), elles sont normalement notées au-dessus ou en dessous de la note affectée et occasionnellement devant la note, et ceci pour chaque note à l'intérieur d'une mesure. Son emploi ne semble pas être systématique[11], probablement selon le principe de la *semitonia subintelecta*, et les accidents sont notés occasionnellement sans la préoccupation d'un emplacement précis. Pour chaque cas, le contexte mélodique et harmonique nous permet d'établir une solution.

[10] « 1. *Exultemus et laetemur* » et « 24. *Oy que los Cielos se alegran* ».
[11] Notamment dans le « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* », m. 10-14, nous rencontrons le cas où quelques voix présentent des altérations, tandis que les mêmes notes sur autres voix n'en présentent pas.

Ces conditions nous font envisager les altérations comme des gestes notationnels qui ne sont pas intrinsèques à la notation, voire à la composition, et qui sont probablement notées *a posteriori*. Dans « 4. *Al son que los christales* », les altérations sont souvent indiquées avec une calligraphie plus rapide (typique d'A[2])[12] et même avec une plume taillée plus fine, utilisée probablement lors d'un deuxième passage, comme cela a été évoqué ci-dessus[13].

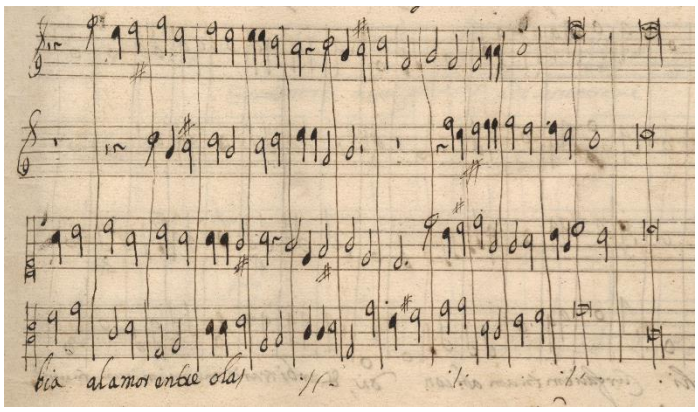


Figure 5.24 - MM 51, f. 4 : altérations dessinées au-dessus ou en dessous de notes, vraisemblablement avec une plume taillée plus fine et souvent avec une calligraphie plus rapide (« 4. *Al son que los christales* », m. 51-65).

La notation des altérations n'est pas non plus systématique dans les accords finaux, où se pose la question de la tierce majeure. Notamment, dans le « 14. *Christe Redemptor omnium* », chaque fin de strophe ne présente pas la même solution : à la fin de la troisième strophe la tierce majeure est volontairement indiquée par le ♯ sur le *B* du *1º Alto*, tandis que sur d'autres accords finaux analogues ceci n'est pas indiqué. Le calligraphe a-t-il oublié de signaler systématiquement le ♯ ou ceci peut-il, éventuellement, nous conduire à envisager les accords finaux mineurs ? La tradition des accords finaux majeurs dans ce contexte musical, ainsi que le caractère non-systématique de la notation propre à cette source, nous font envisager que le calligraphe n'éprouve pas la nécessité d'écrire la tierce majeure sur tous les accords finaux, celle-ci étant souvent tacite.

En outre, dans le motet « 1. *Exultemus et lætemur* » se trouve un témoignage curieux d'un possible réflexe cadentiel. Sur le *Tiple*, un ♯ sur *F* est raturé car l'*Alto* présente un *F* bécarre. C'est probablement un réflexe irréfléchi du calligraphe provoqué par le mouvement typique de

[12] Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).
[13] Voir « 5.1.2. Plumes » (vol. 1, p. 181).

clausule dans la voix supérieure, mais qui a été remarqué *a posteriori*[14] et raturé par lui-même ou quelqu'un d'autre pour éviter un *mi contra fa*.

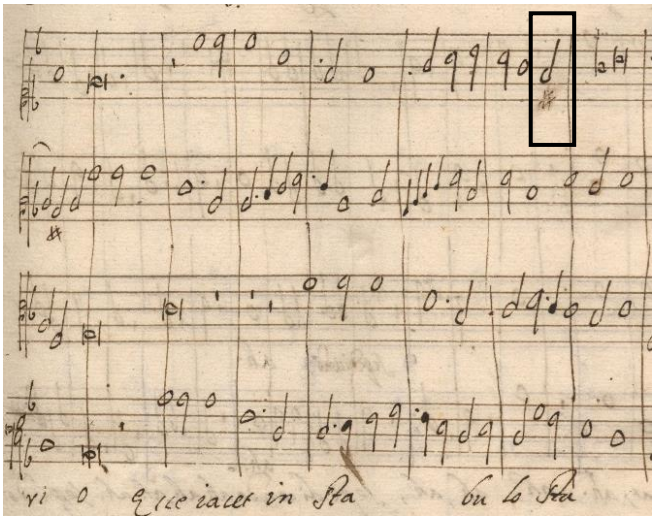


Figure 5.25 - MM 51, f. 1 : dièse raturé (« 1. *Exultemus et lætemur* », m. 21).

5.1.4. Barres de mesure

Nous présentons ici des observations sur le dessin des barres verticales dans le MM 51, à partir de deux œuvres qui offrent des particularités obligeant à une réflexion par rapport à l'édition critique : « 1. *Exultemus et laetemur* » et « 3. *Octavo calendas Januarii* ». À la suite de ces observations, nous présentons également des considérations plus générales sur le manuscrit.

Dans la copie du motet « 1. *Exultemus et laetemur* » de Francisco de Santa Maria (†1597), il existe visiblement un conflit interne concernant l'emplacement des barres de mesure : soit à la brève, soit à la semibrève. La mensuration rythmique indiquée au début est ₵ et les barres de mesure sont effectivement placées à la brève pendant toute la première page (f. 1). Toutefois, au changement de page (entre f. 1 et f. 1v, équivalant à m. 39 de l'édition), le copiste change cette norme et le placement des barres devient à la semibrève. Ce qui peut être aperçu comme une transformation de la notation des barres verticales provoquée par une distraction semble toutefois être également l'objet de réflexion de la part du copiste car les barres ne semblent pas toutes notées avec le même soin ou dans le même moment, quelques-unes étant

[14] La correction est faite quand l'encre est déjà sèche. Voir « 6.1. Types de corrections » (vol. 1, p. 239).

vraisemblablement dessinées dans un deuxième temps, entre les premières barres déjà notées à la brève, ce qui laisse apparaître une révision postérieure des barres de mesure.

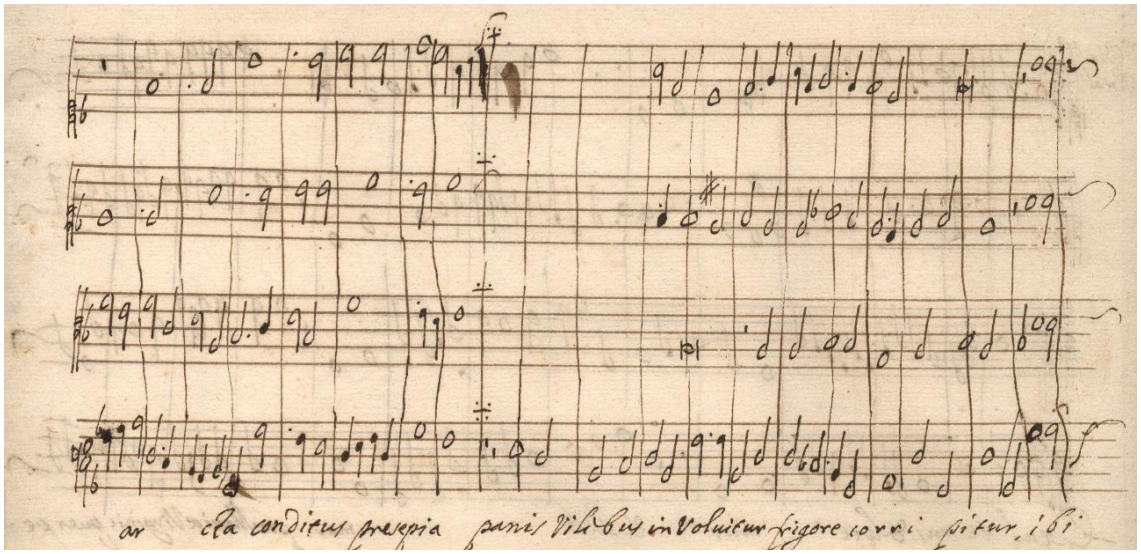


Figure 5.26 - MM 51, f. 1v, « 1. *Exultemus et lætemur* » : révision du dessin des barres de mesure.

Au f. 1v se trouvent encore quelques incertitudes ou incohérences. Au début du deuxième système (m. 53), notamment, le copiste a considéré une mesure à la brève, supprimant, avec de la peinture blanche, une barre déjà tracée uniquement sur la note de la basse. Ceci semble être, d'ailleurs, un témoignage de ce que la voix de basse a vraisemblablement été la première à être copiée et que les barres verticales ont étés tracées éventuellement juste après la copie de cette voix. Pendant tout ce deuxième système du f. 1v (m. 53-63) le copiste semble alors avoir tracé les barres à la semibrève puis corrigé à la brève et puis encore réécrit à la semibrève. À la m. 78 se trouve encore l'absence de la barre, contrairement aux mesures voisines. Le copiste a peut-être oublié le tracé de la barre verticale laissant ainsi cette mesure à la brève.

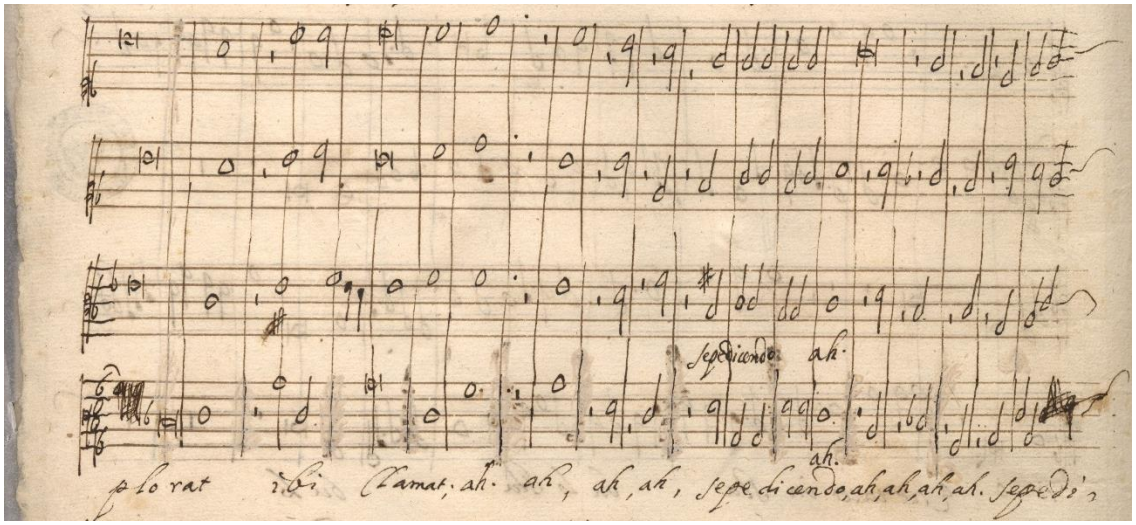


Figure 5.27 - P-Cug MM 51, f. 1v, « 1. *Exultemus et lætemur* », m. 53-63 : dessin et corrections des barres de mesure.

Par intérêt d'une notation cohérente et respectant la concordance qui a probablement servi de référence à cette copie, nous avons conservé dans l'édition critique de « 1. *Exultemus et lætemur* » l'organisation rythmique que le copiste avait choisi au début, à la brève.

Une autre pièce qui mérite quelques observations concernant l'emplacement des barres verticales est la calenda de Noël pour voix solo « 3. *Octavo calendas Januarii* ». Le signe de mensuration rythmique présent au début est C, et les barres de mesure sont systématiquement placées à chaque semibrève pendant les deux premières pages (f. 2v-3). Puis, à la troisième page, une distribution plus irrégulière des barres verticales commence à prendre place (m. 84 et m. 90-91). Cette nouvelle distribution irrégulière a la tendance à suivre les mots et/ou les segments de phrase. Il arrive, cependant, qu'une barre puisse se trouver au milieu d'une vocalise afin de retrouver la carrure à la semibrève (figure 5.28). Cette distribution oscille ainsi entre un système de barres de synchronisation verticale et un système de barres de mensuration rythmique. Loin d'être des barres de mesure au sens moderne, ce barrage n'a vraisemblablement pas une fonction d'organisation rythmique régulière. En outre, le format déclamatoire en solo de cette œuvre spécifique n'exige sans doute pas une régularité précise du rythme dans le débit du texte et des *glosas*. Dans l'édition critique de cette pièce, nous avons ainsi décidé de respecter la disposition des barres présente dans le manuscrit[15].

[15] Une transcription ajoutant une régularité à la semibrève, dans la distribution de ces barres, poserait divers problèmes, notamment lorsque nous nous trouvons face à une écriture irrégulière que nous discutons dans « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).

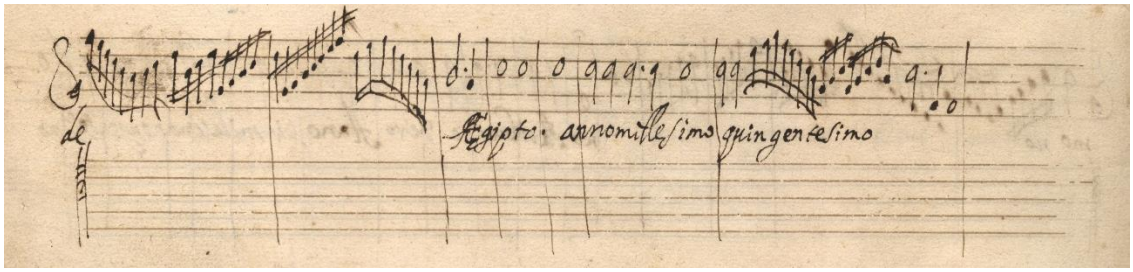


Figure 5.28 - MM 51, f. 3v, « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 85-91 : exemple de barre de mesure au milieu d'une vocalise.

En outre, l'observation du dessin des barres verticales dans cette œuvre nous indique que les barres sont parfois ajoutées après la notation de la musique et du texte. Entre la m. 57 et la m. 58, il apparaît clairement que la barre est placée après la musique et le texte par son dessin sinueux (figure 5.29).

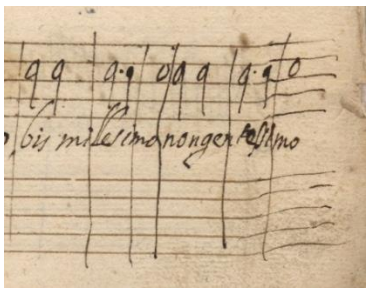


Figure 5.29 - MM 51, f. 3, « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 55-60 : exemple de trait de barre de mesure fait possiblement après la notation de la musique et du texte.

Au contraire, la concentration de la notation vers la fin de la m. 97 semble être un indice que le texte et les barres de mesure sont ici dessinées avant la notation de la musique (figure 5.30).

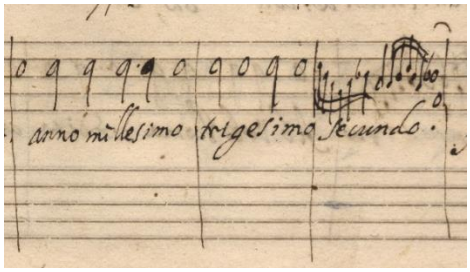


Figure 5.30 - MM 51, f. 4, « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 95-97 : exemple de notation concentrée d'une vocalise.

Dans la m. 128, un groupe de quatre doubles croches semble être également écrit après les barres de mesure. Ce groupe de doubles croches appartient très probablement à la m. 127 mais le manque d'espace mène probablement l'auteur à noter les notes au-delà de la barre[16] (figure 5.31). En plus, la correction visible dans le mot *Homo*, dénote que le texte est écrit avant la musique[17].

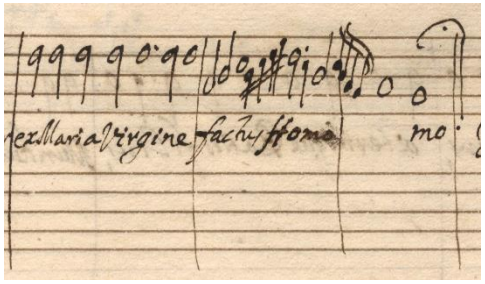


Figure 5.31 - MM 51, f. 3, « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 126-128 : exemple de notation d'une vocalise dépassant la barre de mesure.

Ces exemples témoignent d'une écriture où il ne semble pas y avoir un ordre chronologique systématique entre la notation des barres verticales et la notation musicale pour cette pièce. Néanmoins, pour l'ensemble du manuscrit, il semble que les barres sont généralement notées apres la musique dans les œuvres à quatre parties vocales et que dans celles à huit parties le dessin des barres accompagne vraisemblablement la notation de la musique. En effet, dans ces œuvres les barres semblent souvent être notées après la notation d'un des chœurs et ensuite la musique de l'autre chœur s'adapte aux barres déjà notées. Notamment au répons « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* », illustrée par la figure ci-dessous, nous remarquons que la musique du deuxième chœur semble souvent obligée de s'introduire dans les barres déjà notées du premier chœur (figure 5.32).

[16] Dans l'édition nous proposons que ce groupe de quatre doubles croches appartienne à la m. 127.
[17] Voir « 5.1.6. Emplacement du texte » (vol. 1, p. 203).

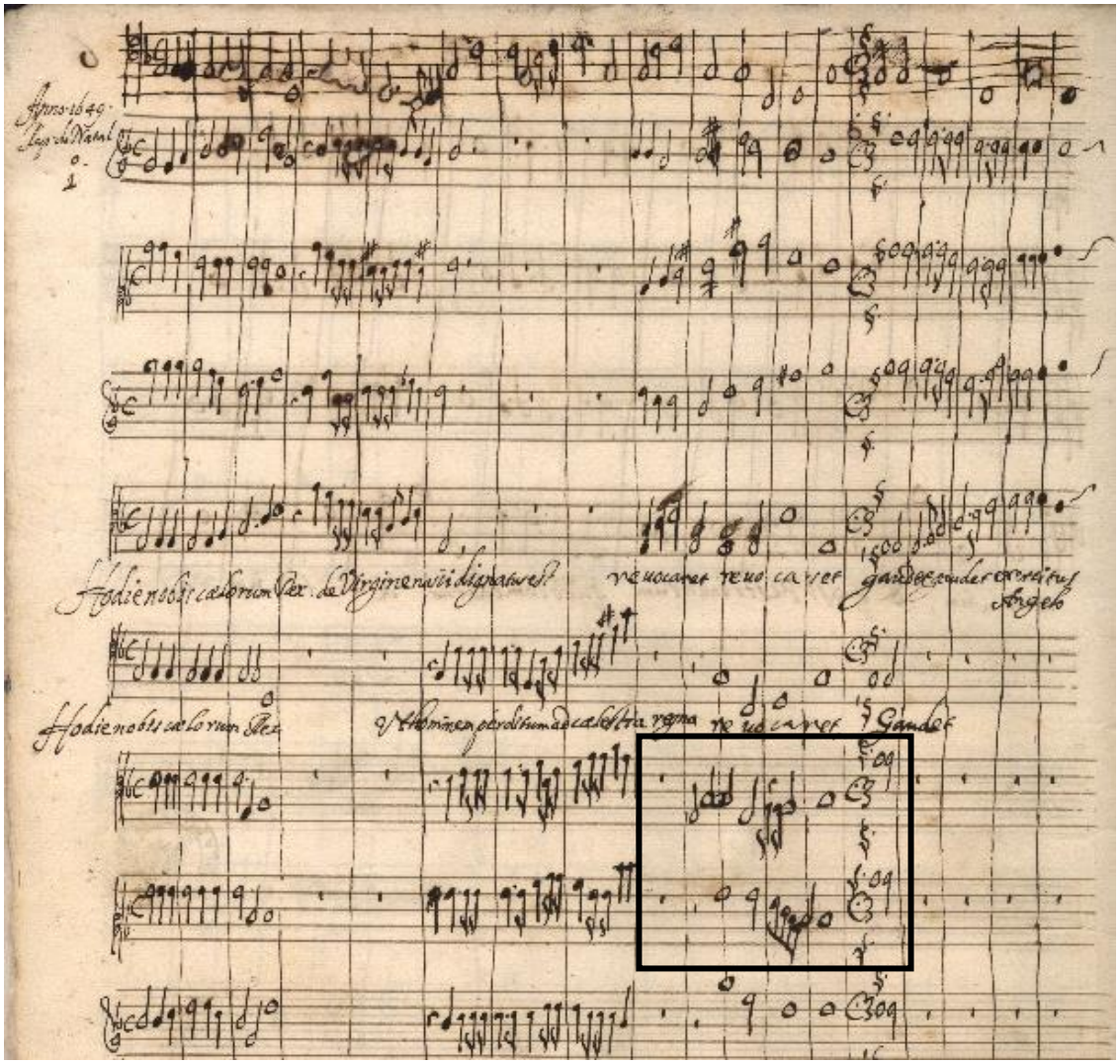


Figure 5.32 - MM 51, f.6v, « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* » : la notation du deuxième chœur s'accommode aux barres de mesure, vraisemblablement notées avant la musique.

Dans la totalité du manuscrit, quelques barres verticales sont occasionnellement absentes, provoquées éventuellement soit par l'oubli, soit par la difficulté de son dessin due à une notation serrée. Au début de l'*estribillo* de « 15. *De peña en peña las ondas* », notamment, pour un même motif rythmique noirci, nous rencontrons une version avec barre, dans la version à huit voix, et une autre sans barre, dans la version solo écrite de façon plus comprimée.

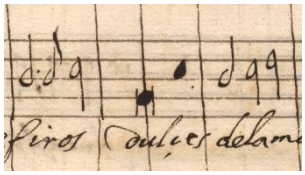


Figure 5.33 - MM 51, f. 15v, « 15.8. *De peña en peña las ondas* » : motif avec barre de mesure.

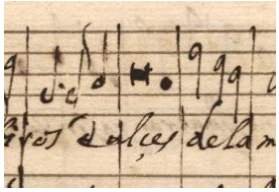


Figure 5.34 - MM 51, f. 15v, « 15.7. *De peña en peña las ondas* » : motif sans barre de mesure

Les cas d'une absence de barre de mesure en raison d'une notation serrée renforcent l'idée que le dessin des barres est noté avant la musique.

En outre, le geste de notation des barres verticales ne semble généralement pas être systématique. Dans les œuvres à quatre parties, les barres peuvent être dessinées d'un seul trait couvrant les quatre portées (par exemple dans « 4. *Al son que los christales* ») ou encore faites par deux traits, chacun pour deux portées (par exemple dans « 5. *Responde mihi* »). Toutefois, dans les œuvres à huit voix avec *guião*, une fragmentation du dessin des barres verticales est toujours présente et les barres du *guião* sont presque toujours dessinées séparément de celles des autres portées[18].

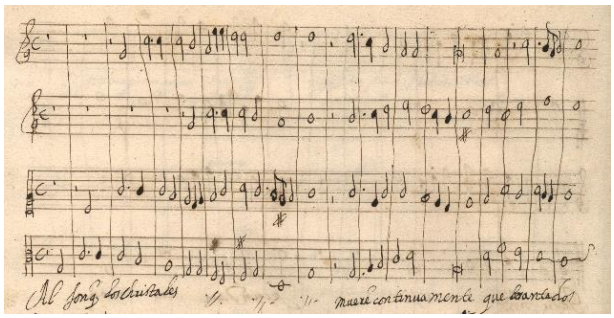


Figure 5.35 - MM 51, f. 3v, « 4. *Al son que los christales* » : barres de mesure dessinées d'un seul trait et possiblement notés après la musique.

[18] Voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

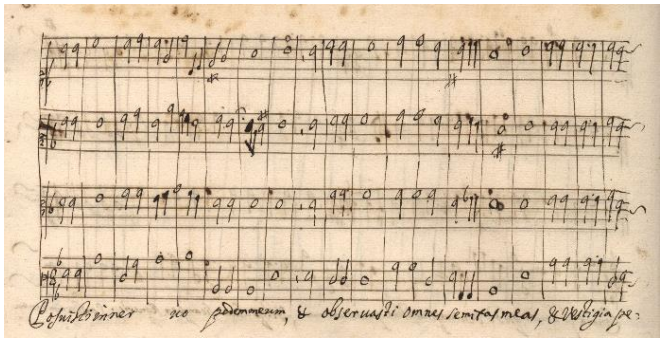


Figure 5.36 - MM 51, f. 5v, « 5. *Responde mihi* » : barres de mesure dessinées par deux traits et possiblement notées après la musique.

5.1.5. Orthographe

Ici sont discutées plusieurs particularités orthographiques observées au long de ce travail et qui mènent à des réflexions et des méthodologies éditoriales concrètes.

Depuis la deuxieme moitié du XVe siècle, le castillan occupe une place de plus en plus importante à la cour portugaise, signe du rapprochement des deux familles royales ibériques. À partir du XVIe siècle, le castillan s'impose petit à petit comme la langue savante de la péninsule et la langue privilégiée de création littéraire[19].

Les *Cartapácios* de Coimbra sont un témoignage de cette réalité littéraire, étant donné le large nombre d'œuvres écrites en castillan par les chanoines réguliers. Cette production montre, en outre, plusieurs cas notables d'assimilation et de déformation linguistique. Concrètement dans le MM 51, nombreux sont les cas dans les œuvres vernaculaires où le calligraphe écrit des mots castillans à la portugaise. Comme le démontre le tableau plus bas, les nombreux cas d'une probable révision portugaise de l'orthographe castillane sont vraisemblablement le témoignage de ce que le calligraphe du MM 51, et de la majorité des *Cartapácios*[20], est portugais.

L'orthographe des *Cartapácios* témoigne de la richesse et de la complexité intrinsèques à une langue vivante, qu'un choix éditorial de modernisation aurait totalement éclipsées. L'intérêt de garder l'orthographe originale dans la présente édition est celui de préserver et renforcer la spécificité de ce répertoire copié, et occasionnellement sans doute créé, par un auteur portugais en castillan. Cette solution laisse l'interprète libre de prononcer plus « à la portugaise » ou plus « à la castillane », et, en outre, laisse le champ ouvert aux linguistes pour un travail plus

[19] Pour plus de renseignements sur le bilinguisme luso-castillan au XVIIe siècle, voir [Vásquez Cuesta, 1988] et [Buescu, 2004].
[20] Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

approfondi. Cette liberté orthographique pré-cartésienne nous semble très caractéristique de la pensée de l'homme créateur de ces manuscrits, et de son entourage culturel et philosophique, et il est important que le chercheur travaillant sur ces répertoires le garde à l'esprit. Néanmoins, pour une question de cohérence vis-à-vis de l'interprète moderne, nous avons en effet décidé entreprendre une normalisation à une seule orthographe pour les mots présentant plusieurs variantes orthographiques. Cet exercice a représenté un travail long et délicat et toutes les normalisations et variantes sont décrites dans les apparats critiques[21].

Le tableau suivant expose les différents mots rencontrés au sein d'œuvres castillanes du MM 51 présentant une orthographe déformée en compagnie de l'orthographe castillane en usage. Comme nous verrons, ces transformations ou déformations semblent clairement provoquées par les réflexes d'un calligraphe portugais[22]. En outre, les indications extra-musicales présentes dans le MM 51, et autres *cartapácios*, sont toujours écrites en portugais[23], ce qui confirme la langue maternelle du calligraphe.

Tableau 5.4 - Mots castillans avec une orthographe vraisemblablement portugaise dans le MM 51.

Œuvre	**Orthographe dans la source**	**Orthographe castillane**	**Commentaire**
4. *Al son que los christales*	*em*	*en*	« Em » est l'orthographe portugaise.
	despenhados	*despeñados*	La syllabe « nha » est l'équivalent portugais de « ña » en castillan.
	lhorando	*llorando*	La syllabe « lho » est l'équivalent portugais de « llo » en castillan.
15. *Peña en peña las ondas*	*ondas*	*olas*	Dans la correspondance à Salamanque[24] se trouve « olas » tandis que le MM 51 présente sa traduction portugaise « ondas ».
	dulçes/dulces	*dulces*	Emploi du « ç » est très probablement un réflexe de l'orthographe portugaise.[25]
17. *Ai amores, Ai mi Dios*	*dueno/dueño*	*dueño*	Le calligraphe oublie à plusieurs reprises le « ~ » sur « ñ », absent de l'orthographie portugaise et évoquant possiblement la traduction portugaise « dono ».

[21] Voir volume 2 de la thèse.
[22] Manuel Carlos de Brito propose déjà cette hypothèse, dans [Brito, 1983], p. viii.
[23] Voir « 5.1.8. Indications extra-musicales » (vol. 1, p. 215).
[24] Pour un regard sur cette concordance, voir l'apparat critique de « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).
[25] La même orthographe *dulçes* est présente dans le MM 228, f. 37v, probablement par la même main.

Une démarche similaire a été prise pour les textes liturgiques latins où nous gardons et normalisons[26] l'orthographe originale du MM 51 laissant la place à une éventuelle étude linguistique ultérieure. Ceci traduit également une uniformité méthodologique et philosophique dans notre approche de ce répertoire.

Une dernière observation orthographique concerne le point d'interrogation. Son dessin est différent de celui de nos jours[27] et, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, il n'est pas présent au terme de toutes les phrases interrogatives, notamment dans le *vilancico* « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » où s'élabore un dialogue de questions et de réponses. Cependant, sur la leçon « 5. *Responde mihi* », issue des questionnements douloureux de Job, nous le rencontrons sur la voix de *Baixo* devant le mot *tuum*.

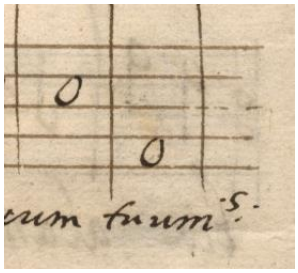


Figure 5.37 - MM 51, f. 4v : point d'interrogation sur la voix de *Baixo* (« 5. *Responde mihi* », m. 38).

5.1.6. Emplacement du texte

Dans les œuvres avec plus de deux parties vocales du MM 51[28], le texte n'est quasiment jamais présent dans la totalité des voix[29]. L'unique exception est le *romance* à quatre voix « 15.2 *De peña en peña las* ondas », au f. 13, donnant ainsi des informations précises sur la prosodie. Nous pouvons, notamment, confirmer que quand les croches sont attachées entre elles cela représente systématiquement une vocalise et quand les croches sont dessinées séparées cela signifie un mouvement syllabique[30] (figure 5.38).

[26] Pour les sources de cette normalisation, voir les apparats critiques (vol. 2).
[27] Son dessin peut, en effet, être aperçu au premier regard inattentif comme un signe de congruence.
[28] Le *vilancico* à deux voix « 16. *Ai amores, ai my Dios* » présente toujours le texte dans chaque partie, sauf aux m.123-124 dans le *2ºTiple*.
[29] L'édition propose l'introduction du texte dans toutes les voix, sauf naturellement au *guião*.
[30] Voir « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).

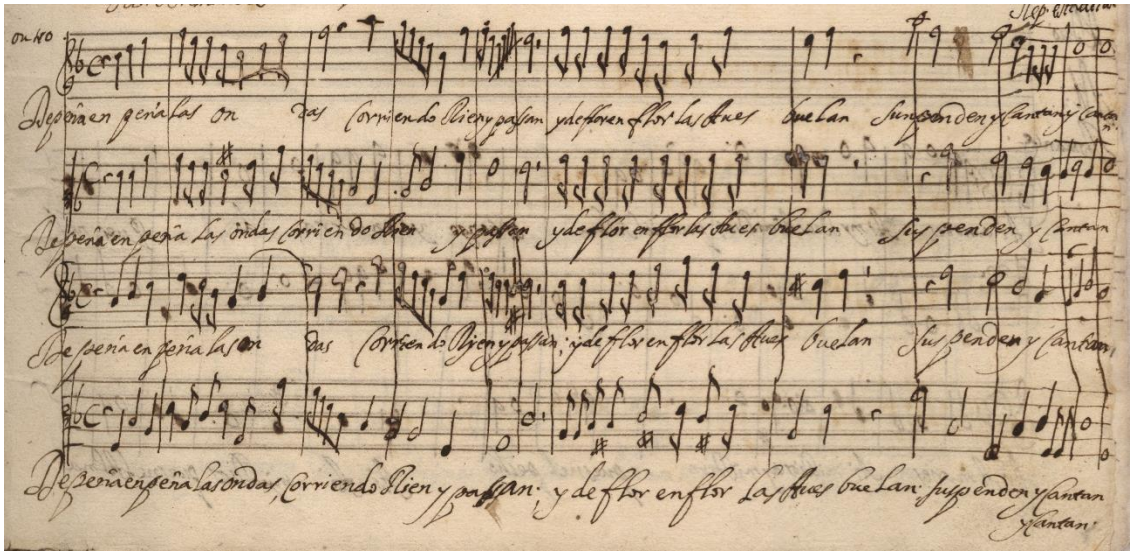


Figure 5.38 - MM 51, f. 13, « 15.2. *De peña en peña las ondas* ».

Dans toutes les autres pièces du manuscrit, de trois à huit parties vocales, le texte est généralement présent uniquement aux voix graves. Dans les œuvres à huit voix, le texte accompagne en effet systématiquement les voix qui ont la fonction de basse de chaque chœur et qui se trouvent au milieu du système[31] – *1º Tenor* au premier chœur et le *Baixo* au deuxième chœur – et les autres voix ne présentent que quelques mots ou phrases occasionnels. Cette présence systématique et prioritaire du texte sur les voix graves des pièces à huit voix, tout comme la présence majoritaire des points d'orgue également sur ces mêmes voix[32], peut témoigner éventuellement d'une spécificité de ces voix dans le processus de notation de la musique. Nous pourrons notamment lancer comme hypothèse que ces voix graves sont notées en premier, et structurent la pièce.

Dans tout le manuscrit, le texte est précisément noté sous la musique correspondante, à l'exception de certains cas étudiés ici. Dans la plupart des cas, la notation du texte semble être intervenue ultérieurement à celle de la musique. Quelques corrections du texte nous permettent, pourtant, d'évaluer le moment dans lequel il est écrit au cours de la notation. Et en effet, la notation du texte ne paraît pas toujours être faite après la musique. Celui-ci semble en effet pouvoir être noté soit avant la musique soit juste après et très rarement après des corrections musicales. De toute manière, la main qui écrit le texte est selon toute vraisemblance la même qui note la musique. Observons ci-dessous quelques cas particuliers sur l'emplacement

[31] Voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).
[32] Voir « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).

du texte dans les œuvres du MM 51 qui nous mènent vers ces vérifications ou encore qui nous obligent à une réflexion éditoriale.

Dans le motet « 1. *Exultemus et laetemur* », seule la voix de basse présente du texte[33]. Des exceptions arrivent sporadiquement sur le *tenor*[34]. Comme pour la totalité des pièces, notre édition propose l'introduction du texte dans les trois autres parties vocales, ici d'après la source concordante. Dans l'édition, le choix de la prosodie de la voix de basse privilégie celle du MM 51, mais en cas de doutes, les choix ont été confrontés avec le MM 53, très probablement sa source primaire.

Dans la version présente dans le MM 51, la dernière syllabe d'un mot est placée presque systématiquement sous la dernière note d'une phrase musicale, ce qui est moins clair dans le MM 53. Ceci nous confirme la pratique de l'observation de cette règle d'or de la prosodie au monastère de *Santa Cruz*.

Aux m. 21-25, après l'exposition du texte *Ecce jacet in stabulo*, le MM 53 propose la reprise de *in stabulo*, tandis que le MM 51 propose la reprise uniquement de *stabulo*. Alors, que faire dans les autres voix, suivre le MM 53 ou la basse du MM 51 ? Nous avons pris le parti de suivre la source primaire sur la voix de basse et sa concordance pour les autres voix.

Dans la m. 34, l'édition propose une prosodie pour le mot *futurus* qui ne suit pas exactement l'emplacement présent dans le MM 51. Cette solution permet que l'imitation à la quinte entre le ténor et la basse puisse être respectée à partir de la m. 36, tout comme l'imitation des deux voix plus aigües à partir de la m. 39. Le copiste a éventuellement écrit le texte *Judex futurus vagit* soit avant la musique soit sans regarder les notes et a décidé ensuite de laisser un peu de place pour que le mot *enim* soit à nouveau bien placé sous les notes (figure 5.39).

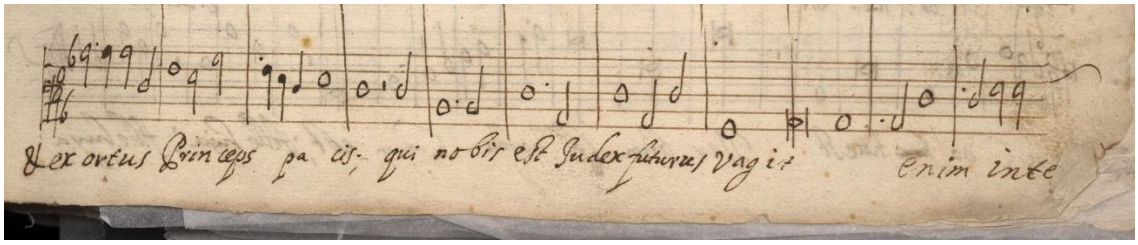


Figure 5.39 - MM 51, f. 1, « 1. *Exultemus et lætemur* », m. 28-38.

[33] Dans la concordance en livre de chœur (P-Cug MM 53, f. 45v-46), toutes les voix comportent du texte.
[34] Exceptions sur le *tenor* : m. 59-61 (*sepe dicendo : ha*) ; m. 64-67 (*-cendo hoc est*) ; m. 75-76 (*Alleluya*).

Aux m. 59-61, le copiste semble également avoir écrit le texte *sepe dicendo* soit avant la musique, soit sans regarder l'emplacement des notes et puis écrit le mot *ah* au bon endroit sur une deuxième ligne au-dessus du texte déjà écrit (figure 5.40).

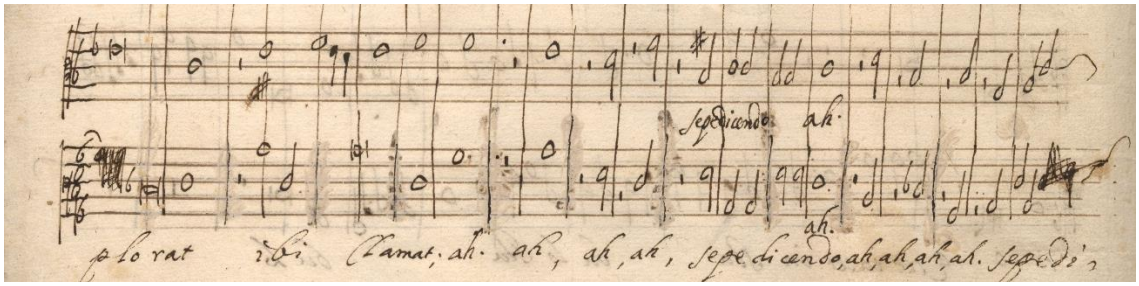


Figure 5.40 - MM 51, f. 1v, « 1. *Exultemus et lætemur* », m. 52-63.

À la m. 81, les deux semibrèves *B*♭ et *C* sont écrites dans la concordance en ligature *cum opposita proprietate*, ce qui indique une vocalise à laquelle nous avons attribué l'avant-dernière syllabe du mot pour que la dernière syllabe appartienne à la dernière note du motif mélodique. Ceci est le seul endroit où le copiste du MM 51 n'a pas pris le soin d'écrire la dernière syllabe sous la dernière note. Malgré cela, notre édition le propose.

Sur les deux calendas, à quelques reprises nous observons que le texte est noté avant les corrections musicales, ce qui confirme que la notation du texte se fait dans un premier temps. Dans la calenda « 2. *Octavo calendas Januarii* », aux m. 6-7, la mélodie du *Baixo* a été corrigée et le mot *Calendas* correspond à l'emplacement des notes rayées (figure 5.41). Ce mot a donc été placé avant les corrections des notes.

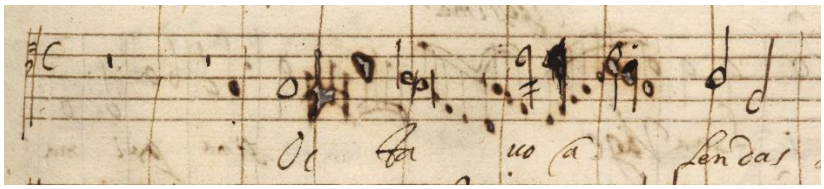


Figure 5.41 - MM 51, f. 2, « 2. *Octavo calendas Januarii* », m.1-8.

Dans la calenda « 3. *Octavo Calendas Januarii* » il existe globalement des indices montrant que le texte est écrit avant la musique, comme en témoignent le positionnement très serré des

syllabes raturées et réécrites, mais également d'autres indices où la musique est écrite avant le texte, comme les vocalises où l'emplacement du texte est déterminé par les notes. La notation de la musique et du texte semble, par conséquent, être faite simultanément ou dans un laps de temps très court, parfois d'abord le texte et parfois d'abord les notes.

En effet, dans cette pièce, la première note a été raturée à sec, annulant la première mesure notée et plaçant le début après la première barre de mesure (figure 5.42). L'emplacement du texte ne souffre pourtant d'aucune correction. Et sur la m. 5, le texte est déjà bien placé, ce qui peut indiquer que le calligraphe a très vite repéré et corrigé la faute. Le *guião* est également bien placé, commençant après la première barre de mesure, et sans correction, ce qui indique qu'il a été vraisemblablement noté après le *tiple*.

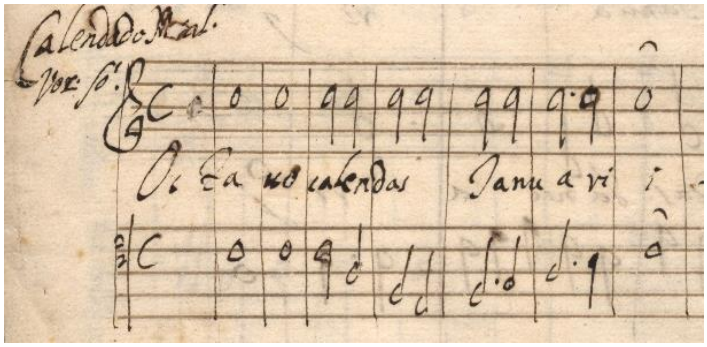


Figure 5.42 - MM 51, f. 2v : début de « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 1-7.

Comme nous avons déjà observé dans l'étude des barres de mesure, la concentration des notes vers la fin de la m. 97 de cette pièce semble indiquer que le texte et les barres de mesure sont dessinés avant la musique. Et à la m. 127, la syllabe *mo* du mot *Homo* est effacée et réécrite en dessous de la dernière note de la phrase, sur la m. 128 (figure 5.43). Cela vient sans doute du fait que le texte est écrit avant la musique et ensuite corrigé, ou alors encore le produit d'une inattention. L'espace laissé par la musique au-dessus du mot *Bethlehem*, à la m. 125, peut également suggérer que le texte est écrit premièrement (figure 5.43).

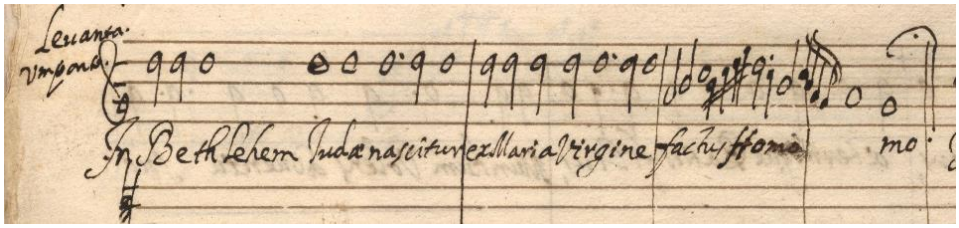


Figure 5.43 - MM 51, f. 5v : « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 125-128.

Dans « 4. *Al son que los christales* », il existe encore quelques indices similaires soit d'inattention, soit de texte écrit avant la musique puis corrigé ensuite. Notamment dans la m. 24, la syllabe *les* de *inmortales* est raturée et réécrite à l'emplacement de la dernière note de la phrase, à la m. 25.

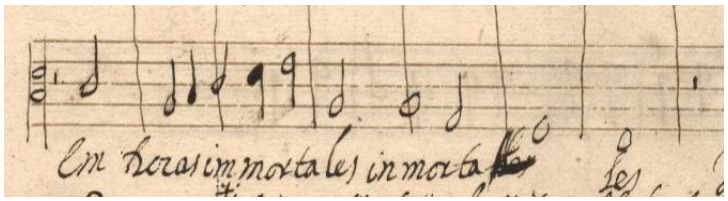


Figura 5.44 - MM 51, f. 3v, « 4. *Al son que los christales* », m. 19-25.

Au contraire, dans le *vilancico* « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », on voit que le texte est noté après la musique car le mot *libertades* est écrit de façon serrée dans une deuxième ligne, vraisemblablement faute d'espace.

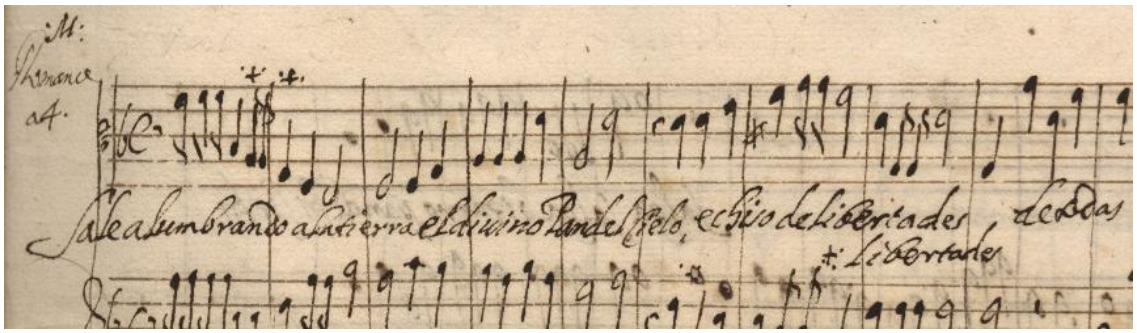


Figure 5.45 - MM 51, f. 16, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* ».

À un autre moment, à la m. 52, le texte *y dueño* est écrit en dessous de *del Alma*, probablement pour la même raison[35] (figure 5.46).

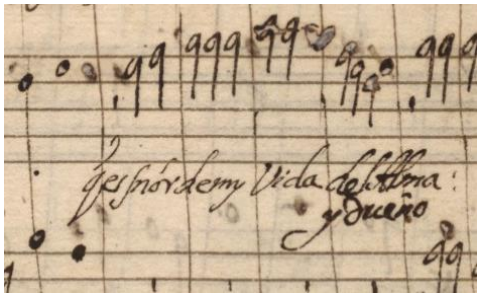


Figura 5.46 - MM 51, f. 17, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », m. 48-53.

Plusieurs autres œuvres du MM 51 présentent des témoignages similaires de superposition de texte comme dans le psaume « 27. *Beati omnes* ». Au f. 49v, une section du texte (*& nunc & semper*) est écrite deux fois sur deux lignes, par manque de place, révélant également une notation du texte très probablement après la musique (figure 5.47).

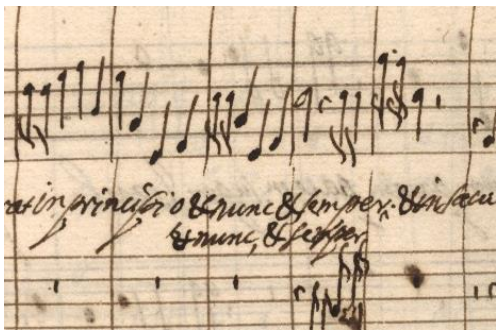


Figure 5.47 - MM 51, f. 49v, « 27. *Beati omnes* », m. 134-138.

Comme nous avons vu dans l'étude « 5.1.2. Plumes », au premier psaume de None « 19. *Mirabilia testimonia tua* », à partir de *Redime* au f. 20v, une grande partie du texte semble être écrite avec un deuxième traît plus fin. La plume utilisée pour la musique ne change pourtant pas, ce qui peut encore indiquer éventuellement que le texte est écrit après la musique.

[35] Cette introduction *a posteriori* de texte présente possiblement le « *y* » en trop car le texte devrait être *del Alma dueño* et non pas *del Alma y dueño*. Ou alors c'est éventuellement pour être lu *Y del Alma dueño,* toutefois cette solution ne fonctionne pas dans la prosodie. Le « y » n'est, par conséquent, pas édité.

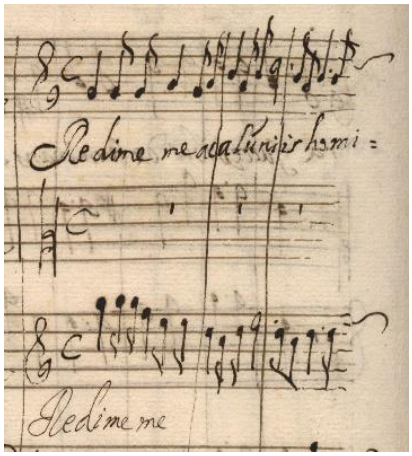


Figure 5.48 - MM 51, f. 20v, « 19. *Mirabilia testimonia tua* », m. 17-19.

Au f. 33v, au début de l'antienne mariale « 23. *Regina caeli* », l'emplacement du texte précisément sous la musique correspondante est à nouveau un des témoignages univoques d'une notation du texte à la suite de la musique. En outre, la syllabe *li* est effacée pendant que l'encre est toujours fraîche pour être ensuite réécrite au bon emplacement. Cette correction rapide nous conduit ici encore à penser que le texte a été écrit après la musique (figure 5.49).

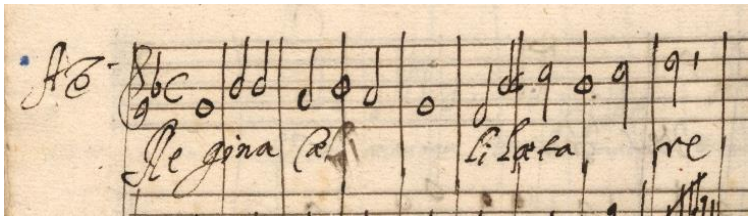


Figure 5.49 - MM 51, f. 33v, « 23. *Regina caeli* », m. 1-9.

À propos de l'emplacement d'un mot sur une ligne mélodique, nous observons dans cette œuvre une particularité concernant le mot *Alleluya*. Dans l'antienne mariale, plusieurs solutions différentes d'appuis se présentent pour ce mot : avec la première syllabe allongée (motif pointé et en syncope : *Alleluya*) ; avec la première syllabe appuyée et allongée (motif pointé sans syncope: *Alleluya*) ; avec la deuxième syllabe appuyée (levée de semiminime : *Alleluya*) ; avec la troisième syllabe appuyée (levée de deux croches : *Alleluya*)[36].

[36] En effet, cette non-normalisation de la syllabe longue dans *Alleluya* trouve d'autres témoignages dans le répertoire lusitanien. Notamment, dans le *Regina caeli* de Estevão de Brito (†1641), l'auteur dessine généralement le mot en levée en allongeant la deuxième syllabe, mais aussi occasionnellement, allongeant la troisième syllabes.

Dans l'œuvre « 5. *Responde mihi* », le seul passage non-homophonique nous oblige à une réflexion éditoriale concernant l'emplacement du texte. Aux m. 100-109, pendant que le *tiple*, le *tenor* et le *baixo* exposent un mouvement parallèle avec des *congeries*[37], l'*alto* développe un dessin mélodique indépendant. Motivée par les anaphores présentées à l'*alto*, l'édition propose que dans cette voix le mot *considerasti* soit chanté trois fois, son départ coïncidant avec l'arrivée de la cadence de la m. 101. Une autre solution avec un départ de l'*alto* après cette cadence, au milieu de la m. 101, présenterait une prosodie pour *considerasti* moins plausible.

Une autre réflexion éditoriale est amenée par l'*estribillo* solo « 15.7. *De peña en peña las ondas* » au f. 15v, où seules les six premières mesures présentent du texte (figure 5.50). L'édition propose deux fois la reprise du texte *de la mañana*, suivant les reprises du motif mélodique qu'identifie ce segment de phrase.

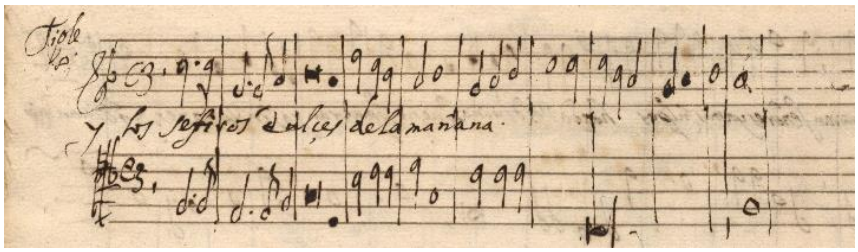


Figure 5.50 - MM 51, f. 15v, « 15.7. *De peña en peña las ondas* ».

Une dernière observation concernant les synalèphes[38]. Ce phénomène phonétique de versification est souvent présent dans les pièces vernaculaires. Nous rencontrons, pourtant, un cas unique d'élision[39] dans une œuvre liturgique au sein du MM 51. Ce fait se vérifie dans le psaume « 26. *Credidi* », à la m. 92, lorsque le dessin mélodique du *2º Tenor* nous oblige à une prosodie avec l'élision des mots *sancto et*. Nous ne pouvons néanmoins pas établir si ce phénomène unique est ici consciemment employé ou s'il est le fruit d'une faute de prosodie.

[37] La figure rhétorique *congeries* est le mouvement provoqué par deux voix alternant consonances parfaites et imparfaites (quintes et sixtes).
[38] Une synalèphe se produit lorsque deux voyelles contiguës, appartenant à des mots différentes, sont prononcées dans une seule syllabe.
[39] Une élision est un cas particulier de synalèphe qui se produit lorsque la dernière voyelle d'un mot est assimilée par la voyelle (différente) qui commence le mot suivant.

Pour résumer, la notation du texte est toujours parallèle à celle de la musique, sans un ordre systématique – elle est principalement écrite juste après les notes musicales mais semble pouvoir être également écrite avant. C'est ainsi probablement une même main qui note le texte essentiel toujours associé à la musique. Dans les pièces vocales avec plus de deux voix, le texte est généralement présent uniquement dans les voix graves, mais avec la préoccupation d'un emplacement précis sous la musique correspondante. Seulement, cette introduction minime de texte dans la plupart des œuvres, implique alors de nombreuses décisions de prosodie de la part de l'éditeur. Ceci nous mène à penser que cette source n'est pas un document servant tel quel à l'exécution musicale, mais plus probablement un brouillon à partir duquel sont ensuite préparées les parties à distribuer pour les exécutants. L'auteur de ces parties (perdues), éventuellement la même personne que l'auteur du brouillon, aurait dans cette phase postérieure très probablement la tâche de finir le choix de l'emplacement prosodique du texte dans les voix restantes.

5.1.7. Distribution des voix dans la partition

Dans les œuvres du MM 51, la distribution des voix dans la partition n'est guère systématique et, à cet égard, seules quatre œuvres sont présentées telles que le lecteur d'aujourd'hui en a l'habitude[40].

Dans les pièces à huit parties vocales, majoritaires dans le manuscrit[41], malgré l'absence d'une indication concrète, nous pouvons, à l'aide de l'analyse de la texture du contrepoint, lire clairement deux chœurs. Les quatre premières voix appartiennent à un premier chœur et les quatre dernières à un deuxième chœur. Les voix du deuxième chœur sont toujours notées du grave vers l'aigu (*Baixo*, *Tenor*, *Alto*, *Tiple*). Et les voix du premier chœur présentent une distribution assez particulière, suivant rarement l'ordre des tessitures[42] : nous rencontrons principalement la distribution *2º Tiple, Alto, 1º Tiple, Tenor* ; et également *1º Tiple, Alto, 2º Tiple, Tenor* ; en plus de la distribution *1º Tiple, 2º Tiple, Alto, Tenor*. Dans ces œuvres à huit voix, nous pouvons, donc, percevoir un principe général avec les voix aiguës dans les extrêmes et les voix graves au centre, toutefois avec diverses alternances possibles dans le premier chœur. Cette

[40] Seules quatre œuvres sont notées dans le manuscrit avec une distribution ordinaire des parties vocales, selon la convention établie de nos jours, de l'aigu vers le grave : « 1. *Exultemus et laetemur* », « 3. *Octavo Calendas Januarii* », « 4. *Al son que los christales* » et « 5. *Responde mihi* ». Voir tableau 5.5.
[41] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).
[42] Dans notre édition nous présentons une réorganisation « moderne » de l'aigu vers le grave dans chaque chœur, la distribution originale étant explicite dans chaque *incipit*.

particularité se retrouve dans quasiment tous les autres *cartapácios*, c'est visiblement une caractéristique du calligraphe A, principal main de cet ensemble. L'exception est le MM 233 car noté entièrement par un autre calligraphe, ici nommé B.

Dans cette distribution des voix, le voisinage des voix graves de chaque chœur peut éventuellement être lié au processus d'écriture du *guião*[43]. Le *guião* semble être écrit préférentiellement en bas du système, toutefois, il est à plusieurs reprises écrit en haut sur un pentagramme tracé à la main, vraisemblablement par manque de place au bas de la page[44].

Le tableau ci-dessous synthétise les distributions des voix et des clés pour chaque œuvre, du haut vers le bas, telles qu'on les trouve dans le manuscrit. La majorité des œuvres à huit parties vocales du MM 51 (17 sur 20) présentent en effet une distribution commune : *2º Tiple, 1º Alto, 1º Tiple, 1º Tenor* au premier chœur et *Baixo, 2º Tenor, 2º Alto, 3º Tiple* au deuxième chœur. Les exceptions sont la calenda « 2. *Octavo Calendas Januarii* », la section à huit voix de « 15. *De peña en peña las ondas* » et le *vilancico* « 24. *Oy que los cielos se alegran* »[45]. Remarquons que cette distribution principale peut éventuellement être justifiée par les interventions solistes des voix qui se trouvent en haut de partition. Dans les cinq psaumes, les deux hymnes et dans les trois pièces vernaculaires avec des sections à huit voix, il est évident que les voix solistes sont toujours présentes en haut du système. Ceci peut naturellement faciliter la lecture de l'œuvre, identifiant aisément les voix solistes. Le calligraphe a peut-être décidé de noter les voix solistes en haut de la partition pour cette raison, provoquant la distribution caractéristique de la majorité des chœurs aigus qui nous paraît désordonnée.

Pour la plupart de ces œuvres, les solos sont au *2º Tiple* qui, de cette manière, se trouve en haut de partition. Ceci peut encore justifier la distribution *2º Tiple, Alto, 1º Tiple, Tenor* dans le chœur aigu pour les œuvres où les deux premières voix sont solistes (« 26. *Credidi* » et « 27. *Beati omnes* »). L'attribution des passages solo à ces voix est, de toute évidence, un fait également courant dans autres œuvres à huit voix au sein des *Cartapácios*[46]. C'est une hypothèse qui peut justifier la distribution des voix dans les œuvres où ce fait se vérifie, mais nullement dans celles

[43] Pour une étude de cette hypothèse, voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).
[44] Voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).
[45] Ce dernier est une exception à double titre ; c'est non seulement l'unique œuvre à huit voix avec une distribution parfaitement en miroir avec les voix graves au centre, mais c'est également l'une des rares œuvres du manuscrit écrite en clés basses : *c1 c3 c4 F4 - F4 c4 c3 c1* (sans *guião*). Voir « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).
[46] Plusieurs œuvres latines et vernaculaires au sein des *Cartapácios* présentent des solos au *2º Tiple* et/ou *1º Alto*, écrites en haut de partition, notamment : *Dixit Dominus* (MM 49) ; *Confitebor tibi* (MM 49) ; *Repita el Alma* (MM 49) ; [*Negro*] *A8* (MM 50) ; *Sã qui turo* (MM 50) ; *Reposta A8* (MM 50) ; *N. Pe. Sto. Aug. estribilho A8* (MM 50) ; *Reposta do Dialogo do Castelhano, Negro e Portugues* (MM 50) ; *Baya de baile* (MM 50) ; *Ade la benta* (MM 50) ; *Bullicioso entre las flores* (MM 229).

qui, avec la même distribution, ne présentent pas de passages solistes (comme les huit répons de Noël). Il est, toutefois, possible que le calligraphe garde le réflexe de cette distribution vocale, associée à l'emplacement des voix solistes en haut de partition, malgré une écriture sans interventions solo. Dans le tableau ci-dessous, les voix avec des interventions solistes sont soulignées.

Dans les pièces à quatre voix, nous rencontrons également une exception assez particulière dans « 16. *Sale alumbrado a la tierra* » : *Tenor, 1º Tiple, Alto, 2º Tiple*. Cette distribution surprenante est l'inverse de la distribution la plus courante du premier chœur dans les œuvres à huit voix.

Dans la seule pièce du manuscrit écrite pour deux voix solistes avec accompagnement, le *guião* est noté entre les deux voix, particularité également courante au sein des *Cartapácios* pour les œuvres avec cet effectif[47].

Tableau 5.5 - Distribution des voix et des clés dans la partition pour chaque œuvre du MM 51.

Nº	Œuvre	Voix	Clés
1.	*Exultemus et laetemur*	*Ti, A, Te, B*	*c1 c2 c3 F3*
2.	*Octavo Calenda Januarii*	*<u>1ºTi</u>, 1ºA, 2ºTi, 1ºTe - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi*	*<u>g2</u> c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2*
3.	*Octavo Calenda Januarii*	*Ti - G*	*g2 c4*
4.	*Al son que los christales*	*1ºTi, 2ºTi, A, Te*	*g2 g2 c2 c3*
5.	*Responde mihi*	*Ti, A, Te, B*	*c1 c2 c3 F3*
6.	*Hodie nobis caelorum Rex*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
7.	*Hodie nobis de caelum*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
8.	*Quem vidistis pastores*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
9.	*O magnum misterium*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
10.	*Beata Dei genitrix*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
11.	*Sancta et inmaculata*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
12.	*Beata viscera*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi* *2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2* *g2 c2 g2 c3 - c4*
13.	*Verbum Caro*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi*	*c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2*

[47] Voir [Brito, 1983], p. viii.

		2ºTi, A, 1ºTi, 1ºTe - G	*g2 c2 g2 c3 - c4*
14.	*Christe redemptor omnium*	*G - 2ºTi, A, 1ºTi, Te - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi*	*F4 - c1 c3 c1 c4 - f4 c4 c3 c1*
15.	*De peña en peña las ondas*	*Ti, A, Te* *1ºTi, A, 2ºTi, Te* *1ºTi, 2ºTi, 1ºA, 1ºTe - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 c3* *g2 c2 g2 c3* *g2 g2 c2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
16.	*Sale alumbrando a la tierra*	*Te, 1ºTi, A, 2ºTi - G*	*c3 g2 c2 g2 - c4*
17.	*Ai amores, Ai mi Dios*	*1ºTi - G - 2ºTi*	*g2 - c4 - g2*
18.	*Rerum Deus tenax vigor*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
19.	*Mirabilia testimonia tua*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
20.	*Clamavi in toto corde meo*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
21.	*Principes persecuti*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
22.	*Ascendo ad Patrem meum*	*1ºTi, A, 2ºTi, Te*	*g2 c2 g2 c3*
23.	*Regina Caeli*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
24.	*Oy que los Cielos se alegran*	*1ºTi - G* *1ºTi, 1ºA, 1ºTe, 1ºB - 2ºB, 2ºTe, 2ºA, 2ºTi*	*c1 - F4* *c1 c3 c4 F4 - F4 c4 c3 c1*
25.	*Que Ave del plumaje blanco*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G* *2ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4* *g2 - c4*
26.	*Credidi*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*
27.	*Beati omnes*	*2ºTi, A, 1ºTi, Te, - B, 2ºTe, 2ºA, 3ºTi - G*	*g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4*

En outre, nous pouvons encore émettre l'hypothèse selon laquelle la disposition des musiciens, lors de l'exécution de ces pièces, suivait l'organisation vocale originale du manuscrit. Cependant, nous n'avons pas de témoignages complémentaires pour valider cette hypothèse.

5.1.8. Indications extra-musicales

Au sein du MM 51 se trouvent plusieurs indications extra-musicales qui témoignent du sens pratique et utilitaire de ce manuscrit. Les indications textuelles sont écrites en portugais ce qui confirme également l'hypothèse d'un calligraphe lusitanien. Nous présentons ici ces diverses indications.

Dans quelques œuvres ou sections d'œuvres à huit parties vocales figure, à plusieurs reprises, l'indication *50* (cinquante) (figure 5.51). Ce sont dans les cinq pièces longues du manuscrit[48] que ce nombre se retrouve toutes les cinquante mesures, indice manifeste d'un comptage des

[48] « 15. *De peña en peña las ondas* » (section à hut voix avec 125 mesures) ; « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (324 mesures) ; « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » (section à huit voix avec 161 mesures), « 26. *Credidi* » (116 mesures) ; « 27. *Beati omnes* » (144 mesures).

mesures. À la fin de ces pièces numérotées toutes les cinquante mesures figure le nombre de mesures restantes, noté à côté du point d'orgue du *Baixo* (figure 5.51). Cette numérotation des mesures est, d'ailleurs, toujours effectuée au-dessus du *Baixo*, la voix la plus grave du deuxième chœur située au milieu du système. Le comptage est fait vraisemblablement par le même calligraphe qui note la musique, étant donné sa calligraphie, sa plume et sa proximité avec l'écriture musicale. En effet, le comptage présente parfois une erreur d'une mesure, ou plus, car il ne prend vraisemblablement pas en compte des corrections musicales et/ou des barres de mesure oubliées. Une des possibilités est que le comptage ait été fait avant ces corrections musicales, faisant ainsi partie du processus de notation, et non pas une tâche postérieure[49].

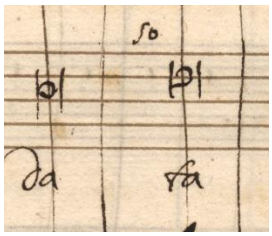


Figure 5.51 - MM 51, f. 25v : comptage des mesures (50) sur le *Baixo*.

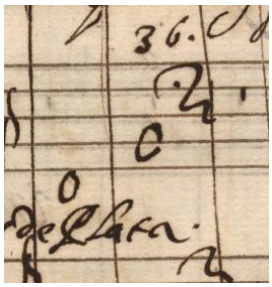


Figure 5.52 - MM 51, f. 19 : comptage des mesures (36) sur le *Baixo*, à la fin de « 15. *De peña en peña las ondas* ».

Cette numérotation, notée toutes les cinquante mesures, n'est vraisemblablement pas un système de localisation au sein de la pièce mais plus un comptage qui permet au calligraphe de rapidement évaluer le nombre global de mesures d'une pièce. Ceci nous montre une préoccupation à propos de la taille des œuvres qui peut éventuellement être associée aux conditions d'usage de cette musique dans la liturgie.

[49] Toutes les observations de comptage de mesures peuvent être vérifiées dans les apparats critiques (vol. 2).

Au changement de folio, entre le f. 17v et le f. 18, dans la section à huit voix de « 15. *De peña en peña las ondas* », on trouve des croix (+) devant les pentagrammes des deux voix de *tiple* du premier chœur (figure 5.53). Ces signes semblent signaler une inversion, probablement par erreur, de l'ordre des deux *tiples* dans la portée[50].

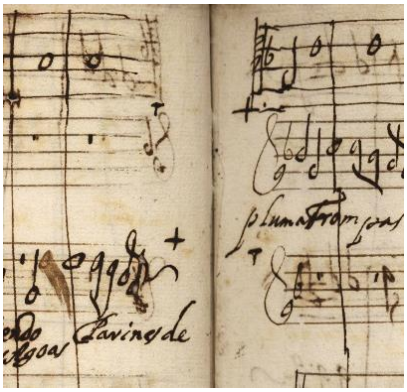


Figure 5.53 - MM 51, f. 17v-18 : croix devant les pentagrammes signalant possiblement l'inversion de deux voix.

Au début du f. 18v les mêmes signes (+) se retrouvent devant les *tiples* du premier chœur (figure 5.54). Cette fois-ci, sans doute, il s'agit d'inciter les deux voix à reprendre leurs positions originales après avoir été interverties au cours de la page précédente (f. 18).

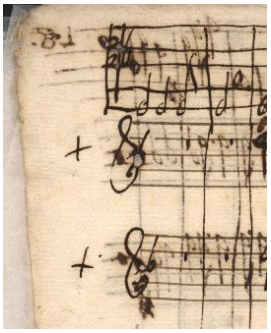


Figure 5.54 - MM 51, f. 18v : croix devant les pentagrammes des voix interverties la page précédente (f. 18).

Hypothétiquement, ayant l'habitude de noter la voix soliste en haut de la partition, le calligraphe a commencé par écrire le *2º Tiple* en haut au début du f. 18 sans se rappeler que cette section

[50] L'édition corrige ce changement et garde l'ordre original.

est écrite, exceptionnellement, avec le *1º Tiple* en haut de page[51]. Les croix devant les portées des voix interverties ont peut-être la fonction de prévenir le copiste des parties séparées.

Une croix très similaire et de la même main se trouve dans le MM 228, entre le f. 43v et le f. 44, dans un passage similaire où les deux voix sont échangées. Dans ce cas, les croix sont, en plus, accompagnées de l'indication « *trocados* », qui signifie *échangés*. Ces croix avec cette indication additionnelle semblent bien confirmer notre lecture du MM 51.

Un autre symbole en croix, mais avec une autre signification, se retrouve également dans les œuvres « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai Amores, Ai mi Dios* », et sera étudié en détail dans la section « 7.3. Œuvres copiées ? ».

Dans « 3. *Octavo calendas Januarii* », sur la première mesure du f. 3v, se trouve l'indication « *grossado :* ». Ce terme vient de *glosa* qui signifie, dans la péninsule ibérique à cette période, ornement ou variation. Cette indication qui sert de légende à la déclamation du mot *nongentisimo* mis en musique une deuxième fois avec une solution ornée[52].

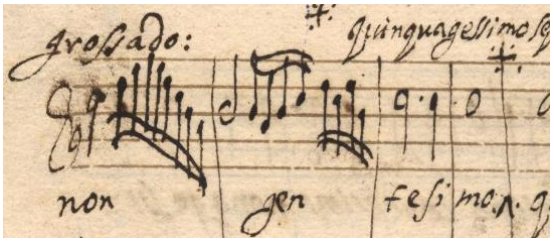


Figure 5.55 - MM 51, f. 3v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » : indication d'une variante ornée (*grossado*).

Nous rencontrons au f. 13, plusieurs indications extra-musicales concernant diverses versions et sections du « 15. *De peña en peña las ondas* ». Une première indication est dans le titre du *romance* à quatre voix du f. 13. L'indication « autre » (*outro*) est sûrement en rapport au *romance* homonyme de la page précédente (f. 12v) dont celui-ci constitue une variante. Et au-dessus de cette deuxième version au f. 13, se trouve une autre annonce : « autre romance à trois [voix] sur le folio 20[v] »[53]. Cette remarque indique indubitablement une nouvelle variante à trois voix du même *romance* qui se retrouve au f. 20v. Encore au-dessus de cette version à

[51] Voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).
[52] Pour une analyse de ce témoignage de composition, voir « 6.2.1. Variantes ornées » (vol. 1, p. 246).
[53] « *Outro Romance A 3. as folhas -20* [v]- » (MM 51, f. 13).

quatre voix, près du bord du folio, se trouve l'indication « Réponse est devant sur le folio 15[v] »[54], ce qui fait référence à la localisation de la dernière section de la pièce, écrite à huit voix à partir du f. 15v.

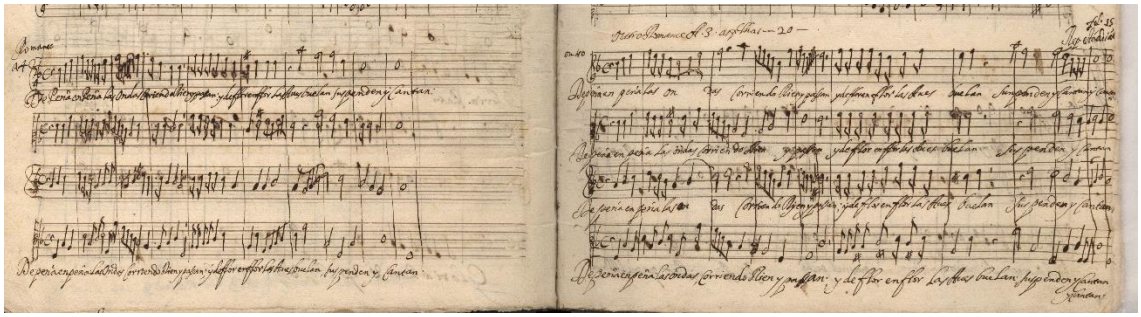


Figure 5.56 - MM 51, f. 12v-13.

Au f. 34 se trouve également une indication guidant le lecteur vers la continuation de l'œuvre « 24. *Oy que los cielos se alegran* » plusieurs pages plus loin : « Réponse se trouve devant, au folio 39[v] »[55].

Figure 5.57 - MM 51, f. 34 : légende (*Reposta esta adiante as folhas 39* [*v*]) dirigeant vers la continuation de l'œuvre.

Au f. 22v une variante de la clausule de l'*estribillo* à trois voix, constituant la version « 15.4 », est légendée « autre Clausule » (*outra Clausula*) (figure 5.57).

[54] « *Rep. está adiante fol. 15* [v] » (MM 51, f. 13).
[55] « *Reposta esta adiante as folhas 39* [v] » (MM 51, f. 34).

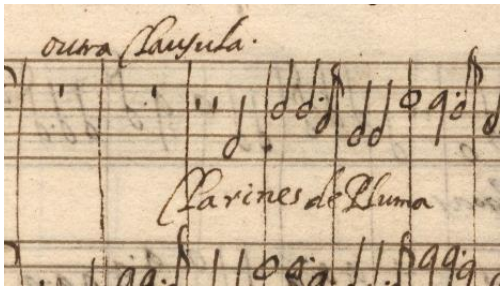


Figure 5.58 - MM 51, f. 22v : indication de clausule alternative « *outra Clausula* » (« 15.4 »).

L'écriture de diverses variantes et une notation discontinue dans le manuscrit, ne sont pas spécifique au MM 51 et le même phénomène se retrouve dans d'autres *cartapácios*, généralement par le calligraphe A. Notamment dans le MM 50, le *romance* de « *Al pó com laços de plata* » présente également différentes versions avec effectifs variés, par exemple au f. 45v (« l'autre romance à trois [voix] est sur la feuille 55 »[56]) ou encore au f. 46v (« celui à trois [voix] est sur la feuille 52 »[57]).

Ces indications, associées aux diverses variantes sur une même œuvre et/ou section, semblent ainsi fonctionner comme des légendes à l'organisation formelle du cahier, mettant en évidence le caractère de brouillon du manuscrit.

De même le f. 13 du MM 51 comporte une indication extra-musicale de grand intérêt. Sur ce folio est noté le début de l'hymne « 14. *Christe Redemptor omnium* » à huit parties vocales et sur le coin supérieur droit nous pouvons lire « *esta solfa se treslada quatro veses* » (figure 5.58). Le terme *solfa* fait référence à la musique et le terme *treslada* provient du verbe *tresladar* ou *trasladar* qui signifie, très probablement, l'acte de recopier sur un autre support. Selon le premier dictionnaire publié de langue portugaise, *trasladar* signifie écrire une deuxième fois ou encore plus précisément recopier sur un autre papier ce qui était déjà écrit[58]. Une traduction possible est alors « cette musique se recopie quatre fois ». C'est donc, vraisemblablement, l'indication pour que la pièce soit recopiée quatre fois[59]. Notre hypothèse est que ces copies constituent probablement les parties séparées destinées à l'exécution musicale[60]. Par

[56] « *O outro Romance A3. esta as folhas -55.* » (MM 50, f. 45v).
[57] « *ode 3 está as flhas 52* » (MM 50, f. 46v).
[58] « *Trasladar: escrever segunda vez. Fazer hum traslado. Pòr em outro papel o que já está escrito.* » : [Bluteau, 1728], p. 255.
[59] Pourquoi quatre fois ? Cela reste une énigme.
[60] En Espagne le terme *traslado* semble correspondre également aux copies faites en parties séparées pour l'exécution. Juan del Vado, organiste de la chapelle Royale de Castille, écrit en 1675 que dans les jours plus solennels les chœurs peuvent être multipliés copiant la musique en parties séparées : *en los dias mas solemnes y festivos se puede (sacando traslados en papeles sueltos) multiplicar coros y acompañamientos*

conséquent, le présent manuscrit est possiblement la source d'après laquelle sont réalisées les parties séparées pour être livrées aux musiciens[61].

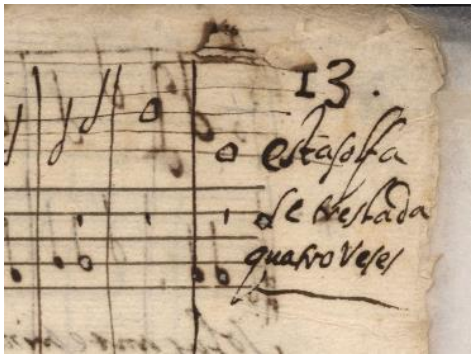


Figure 5.59 - MM 51, f. 13 : « *esta solfa se tresalda quatro veses* ».

Des témoignages similaires existent, en effet, également sur d'autres *cartapácios*. C'est le cas du MM 236, où le f. 24 présente l'indication « cela doit être recopié quatre fois »[62], ou encore le f. 6 avec l'indication « Celui-ci doit être recopié et non pas celui d'avant »[63]. Cette dernière nous indique, en plus, que toute la musique n'était pas recopiée, et qu'une sélection était probablement faite dans les œuvres avec diverses variantes. Encore une fois, le caractère de brouillon des *cartapácios* est mis en évidence.

y se conseguirá com este aparato más celebridad » (M 1323 de la Bibliothèque Nationale de Madrid, f. 7-7v). Voir [Torrente (éd.), 2016], p. 127.

[61] Deux folios isolés se trouvent associés au MM 239 avec des parties séparées du « *Miserere mei* ». Ces parties semblent être notées par le même calligraphe (nommé « A ») et constituent vraisemblablement les parties séparées utilisées par les musiciens lors de l'exécution, dont les indications de copie semblent faire référence (*solfa treladada*). Ces deux folios isolés sont les seuls exemplaires connus de cette nature appartenant à la collection des *cartapácios* et conservés à la P-Cug.

[62] « *isto hase de tresladar 4 veses* » (MM 236, f. 24).

[63] « *Este Só he que se ha de tresladar; e não o de tras.* » (MM 236, f. 6).

5.2. Chronologie de la notation du manuscrit

La majorité de la musique du MM 51 est écrite pour huit parties vocales, avec ou sans *guião*. Sachant que toutes les pages du cahier sont, à l'origine, remplies par douze pentagrammes musicaux, il en reste toujours trois ou quatre à remplir. Ces portées restantes sont, dans la majorité des cas, remplies en effet par d'autres pièces ou sections écrites pour deux, trois ou quatre parties. Cette condition préalable du support a mené le calligraphe à devoir gérer un puzzle constitué par les différentes œuvres et les différentes sections. Nous proposons ci-dessous une lecture possible de quelques cas particuliers témoignant du développement chronologique fragmenté de la notation du manuscrit.

Directement à la suite du motet qui ouvre le manuscrit, à partir de la cinquième portée du f. 2, le calligraphe commence la calenda « 2. *Octavo calendas Januarii* » (f. 2-3) et au verso, en bas de folio, il commence la calenda « 3. *Octavo calendas Januarii* » (f. 2v-6). Il écrit cette calenda solo en bas de folio, car la calenda à huit n'occupe que les huit premières portées (figure 5.60), et il choisit de continuer à noter uniformément le solo dans cette configuration sur les quatre dernières portées de folio pendant huit pages. À la fin de la calenda solo, il poursuit le remplissage du manuscrit avec du répertoire pour Noël, en l'occurrence la collection complète des huit répons pour les Matines (f. 6v-12v). Pourtant, vu que la calenda solo occupe seulement les dernières portées des f. 2v-6, six pages (f. 3v-6) se sont trouvées presque vides, après la fin de la calenda à huit voix. Alors, sur les portées au-dessus de la calenda solo, le calligraphe a inséré des œuvres qui n'appartiennent pas à la période de Noël, peut-être simplement pour profiter de la place vacante sur le papier. Il inscrit ainsi le *vilancico* « 4. *Al son que los christales* » (figure 5.61) et la leçon pour l'office des défunts « 5. *Responde mihi* ».

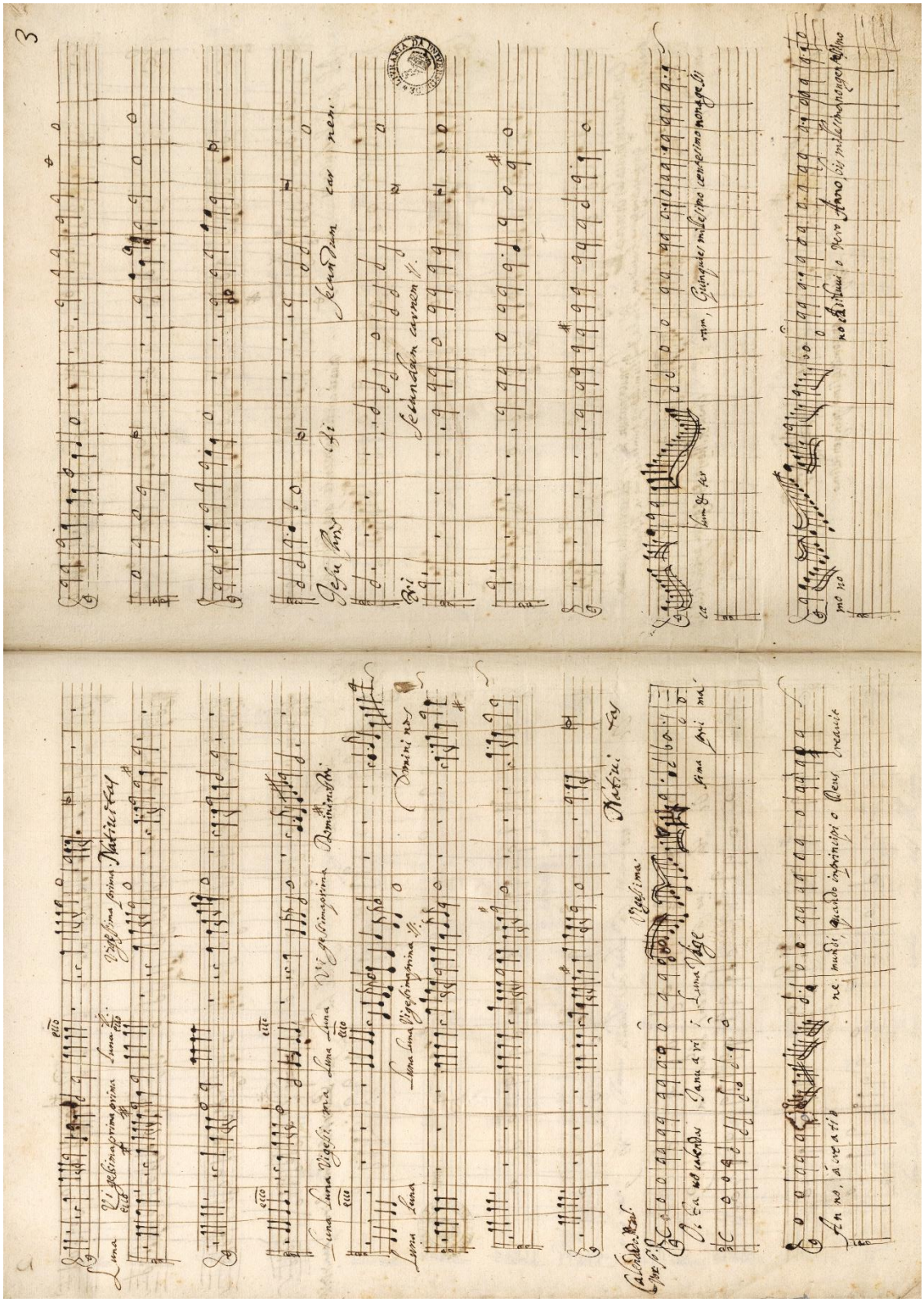


Figure 5.60 - MM 51, f. 2v-3.

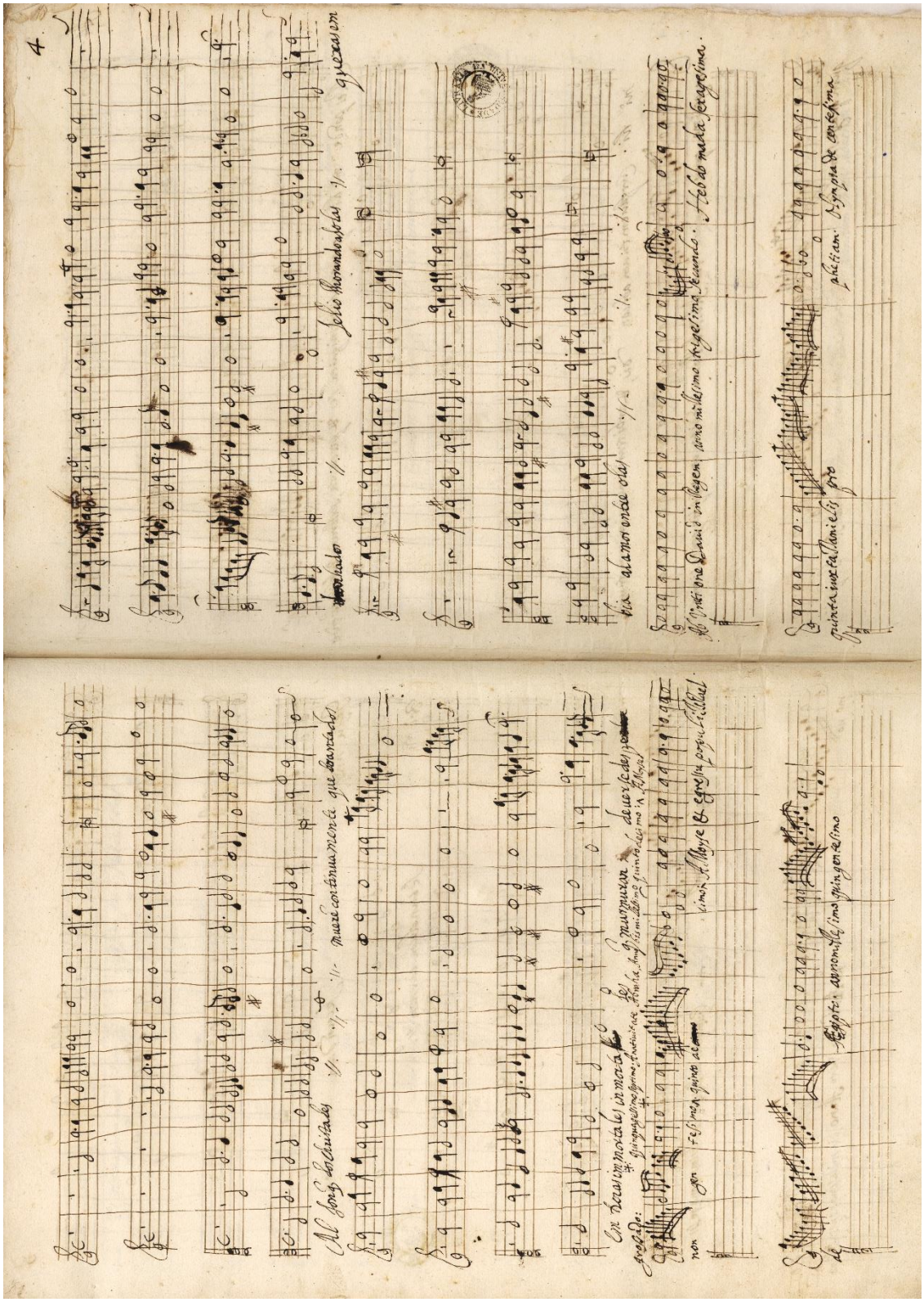


Figure 5.61 - MM 51, f. 3v-4.

À la fin des répons commence l'hymne « 14. *Christe Redemptor omnium* » (f. 13-15) pour huit voix, qui occupe les huit premiers portées de folio. En bas du dernier répons (f. 12v) et du début de l'hymne (f. 13), le calligraphe écrit deux versions à quatre voix d'un même *romance* (« 15.1. » et « 15.2. »). Et l'*estribillo* à huit de ce *tono* (« 15.8 ») a pu être noté seulement à partir de la fin de l'hymne de Noël (f. 15v-19). En bas des folios de l'hymne, à partir du f. 13v, le calligraphe commence pourtant un nouveau *vilancico* pour deux *tiples* avec *guião* (« 17. »). Nous pouvons supposer qu'il n'avait pas encore prévu d'écrire la variante à trois voix « 15.3. », ce qu'il aurait pu faire à la suite des variantes à quatre voix du *romance*. Ceci justifie les indications au f. 13 qui renvoient le lecteur au f. 15[v] pour la *resposta* à huit et au f. 20[v] pour un autre *romance* à trois voix (figure 5.62)[64].

Au bas du début de la *resposta* à huit voix (« 15.8. »), le calligraphe a noté une petite section en solo de l'*estribillo* (« 15.7. ») qui semble être le début de cette *resposta* (figure 5.63), et qui explique sans doute l'interruption de la notation de « 17. » au f. 15, continuée seulement aux f. 18v-20. Cette interruption se poursuit également en raison de la notation complète de « 16. » (f. 16-18v), supposément antérieur à « 17. » et à la petite section solo avant la *resposta*, malgré le fait que celle-ci soit écrite plus loin dans le manuscrit. En réalité, dans les f. 15v-16, la *resposta* à huit voix « 15.8. » commence avec le *guião* écrit en bas des huit portées mais il est transféré en haut à partir du f. 16 (figure 5.63). Ceci témoigne probablement de ce que le *vilancico* « 16. » était déjà écrit au moment de la notation de ce *guião*. Par conséquent, l'ordre chronologique notationnelle des f. 15v-16 est, vraisemblablement, la suivante : *resposta* à huit (« 15.8. ») – *vilancico* « 16. » – *guião* de la *resposta* à huit – solo qu'introduit la *resposta* (« 15.7. »)[65].

[64] Voir « 5.1.8. Indications extra-musicales » (vol. 1, p. 215).

[65] Nous remarquons également que les barres de mesure du *guião* sont dessinées de manière détachée du reste et que les corrections visibles dans le deuxième chœur au f. 16 ne sont pas présentes sur le *guião*, deux témoignages qui renforcent encore l'ordre chronologique proposé.

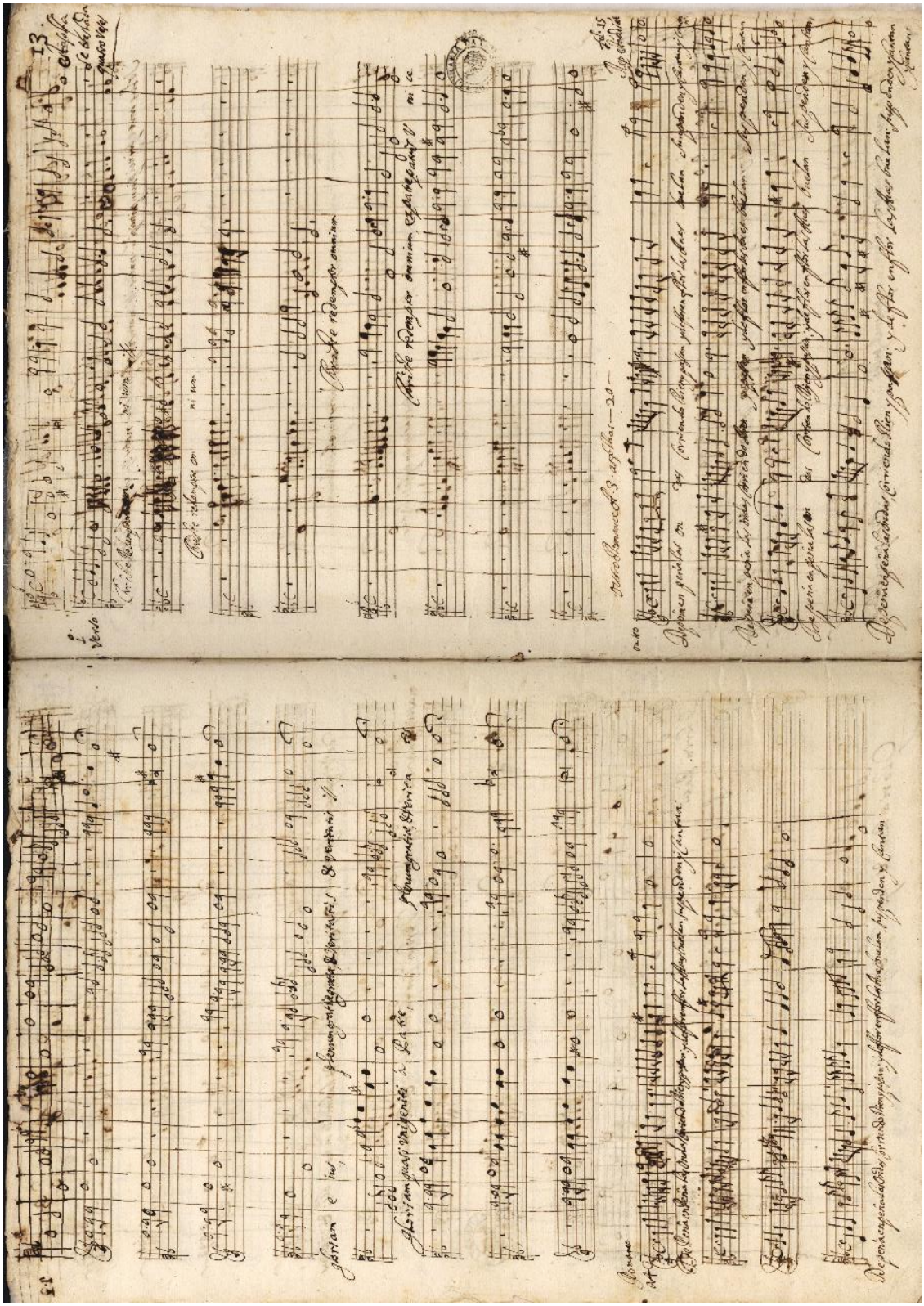


Figure 5.62 - MM 51, f. 12v-13.

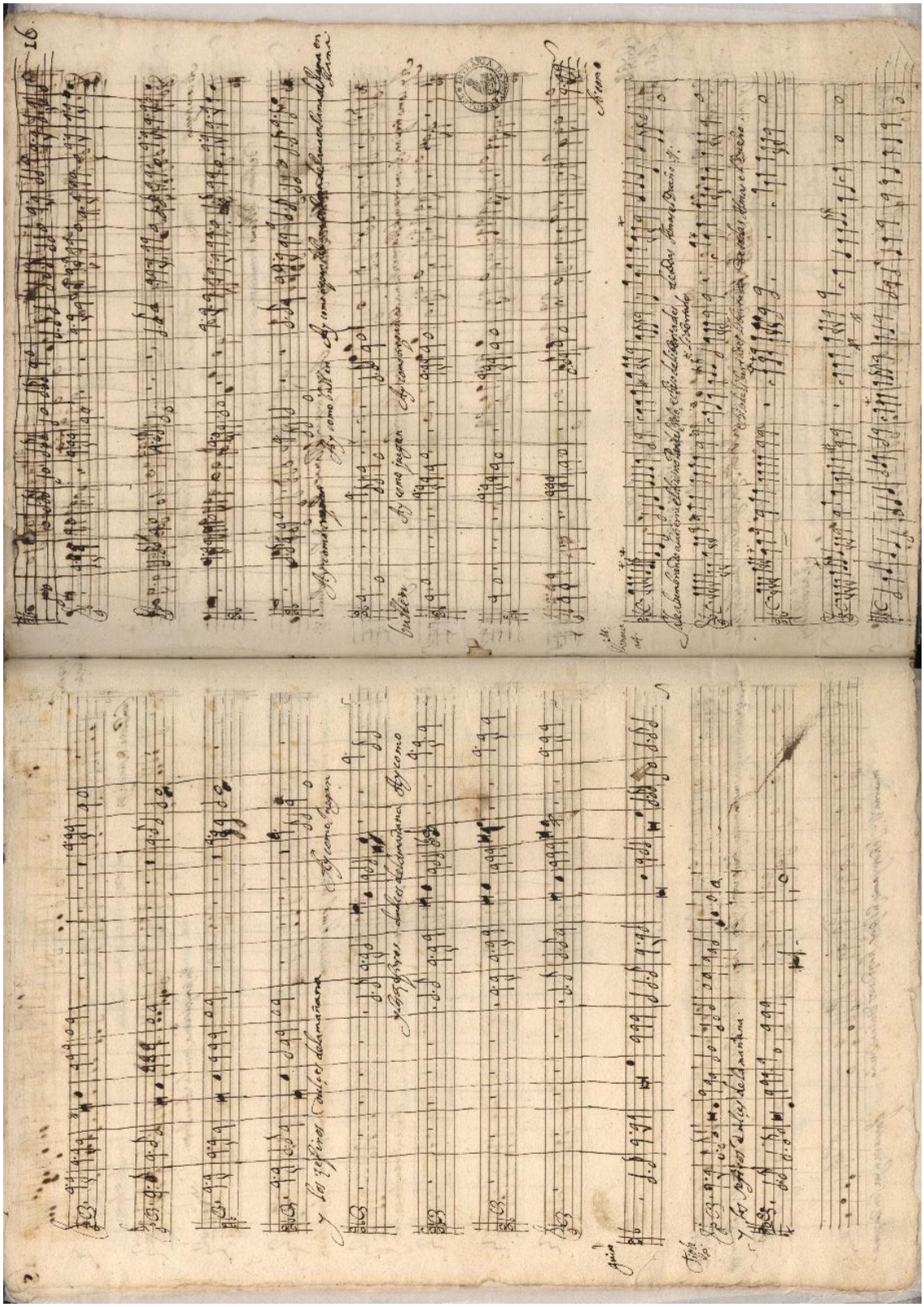


Figure 5.63 - MM 51, f. 15v-16.

En résumé, la musique écrite à huit voix semble, d'une manière générale, structurer la notation du cahier et les portées restantes sont remplies avec des œuvres ou avec des sections en plus petit effectif, complémentaires des sections à huit voix. La seule exception notable est probablement la calenda solo (« 3. ») qui semble être notée avant les œuvres avec lesquelles elle partage les folios et qui n'appartiennent pas au contexte liturgique de Noël. La musique pour huit voix suit chronologiquement le calendrier liturgique regroupant les différents genres, latins ou vernaculaires, destinés à la même fête : pour Noël (25 décembre 1649) du f. 1 au f. 19 ; pour l'Ascension (certainement le 26 mai 1650 – quarantième jour après Pâques) du f. 19v au f. 41 ; et pour le *Corpus Christi* (probablement le 16 juin 1650 – jeudi après le dimanche de la Trinité) du f. 41v au f. 49.

La disposition des œuvres est clairement réglée selon le support : par un cahier où les feuilles portent douze pentagrammes musicaux. En plus, quelques œuvres ne sont pas notées en continu vraisembleblement en raison d'une écriture effectivement discontinue dans le temps. Cette fragmentation notationnelle et les limitations amenées par le support, provoquent divers allers-retours dans le cahier pour la lecture de certaines pièces pour lesquelles le calligraphe a, en général, pris soin d'indiquer le renvoi. Dans ces conditions, le manuscrit n'a pas pu servir à une exécution musicale. Il s'agit plutôt d'une source où le musicien réunit ses œuvres modulables, et peut-être également celles d'autres compositeurs, à partir de laquelle peuvent être faites des copies à distribuer aux musiciens.

Ce phénomène de remplissage, probablement dû au coût du papier, semble être fréquent dans les *Cartapácios*, comme le documente Caballero Fernández-Rufete, associant les manuscrits de Coimbra aux *borrones* espagnols. Le musicologue espagnol remarque en effet que « le copiste – certainement le compositeur et maître de chapelle du monastère – semblait souvent profiter des parties vides des folios pour noter des compositions profanes d'autres auteurs ou celles qu'il composait »[66].

Le tableau suivant présente la disposition des œuvres au sein du MM 51 divisant les douze portées de chaque page en trois groupes (selon la distribution des portées en trois systèmes de quatre portées[67] mais principalement d'après l'organisation de la notation) : de la première à la quatrième portée ; de la cinquième à la huitième ou neuvième portée ; de la neuvième ou

[66] « *Son básicamente « borrones » de villancicos en formato de partitura, y éste es el género principal que transmiten; no obstante, el copista – posiblemente el compositor y maestro de capilla des monasterio – aprovechó los espacios en blanco y los márgenes de los folios para anotar la composiciones profanas que llegaban a sus manos, o bien que él componía.* » [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 22.

[67] Comme nous l'avons vu dans la description codicologique du manuscrit, voir « 1.5. L'étude codicologique » (vol. 1, p. 40).

dixième jusqu'à la douzième portée. Les fonds colorés distinguent les contextes liturgiques[68] : le bleu correspond à Noël, le vert à l'Ascension et le jaune au *Corpus Christi*. Les fonds plus foncés correspondent aux œuvres latines dont le contexte liturgique est plus probable, et les fonds plus clairs correspondent aux œuvres vernaculaires dont l'attribution de contexte liturgique est une proposition[69]. Les portées vides sont marquées en gris.

Tableau 5.6 - Disposition des œuvres dans le manuscrit MM 51.

Folio	**Œuvre**		
	Portées 1 – 4	**Portées 5 – 8/9**	**Portées 9/10 – 12**
1	1. *Exultemus et laetemur*		
1v			
2	1. *Exultemus et laetemur*	2. *Octavo Calendas Januarii*	
2v	2. *Octavo Calendas Januarii*		3. *Octavo Calendas Januarii*
3			
3v	4. *Al son que los christales*		
4			
4v	5. *Responde mihi*		
5			
5v			
6	5. *Responde mihi*		
6v	6. *Hodie nobis caelorum Rex*		6. (verset)
7	6. *Hodie nobis caelorum Rex* / 7. *Hodie nobis de caelum*		6. (doxologie)
7v	7. *Hodie nobis de caelum*		7. (verset)
8	8. *Quem vidistis pastores*		8. (verset)
8v	8. *Quem vidistis pastores* / 9. *O magnum misterium*		8. (doxologie)
9	9. *O magnum misterium*		9. (verset)
9v	9. *O magnum misterium* / 10. *Beata Dei genitrix*		10. (verset)
10	10. *Beata Dei genitrix*		10. (doxologie)
10v	11. *Sancta et inmaculata*		11. (verset)
11	11. *Sancta et inmaculata* / 12. *Beata viscera*		12. (verset)
11v	12. *Beata viscera*		13. (verset)
12	12. *Beata viscera* / 13. *Verbum Caro*		13. (doxologie)
12v	13. *Verbum Caro*		15.1. *De peña en peña las ondas*
13	14. *Christe redemptor omnium*		15.2. *De peña en peña las ondas*
13v			17. *Ai amores, Ai mi Dios*
14			
14v			
15			
15v	15.8. *De peña en peña las ondas*		15.7. *De peña en peña las ondas*
16			16. *Sale alumbrando a la tierra*
16v			
17			
17v			
18			
18v			16. / 17. *Ai amores, Ai mi Dios* (cont.)
19	15.8. / 15.9. *De peña en peña las ondas*		17. *Ai amores, Ai mi Dios* (cont.)
19v	18. *Rerum Deus tenax vigor*		
20	18. / 19. *Mirabilia testimonia tua*		
20v	19. *Mirabilia testimonia tua*		15.3. *De peña en peña las ondas*
21			15.5. *De peña en peña las ondas*

[68] Voir « 3. Contextes liturgiques ».

[69] L'œuvre « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » est l'exception car c'est la seule vernaculaire du MM 51 dont le contexte liturgique est identifié par son titre.

21v			
22			
22v			15.5 / 15.6. *De peña en peña las ondas*
23			
23v	20. *Clamavi in toto corde meo*		
24			
24v			
25			
25v			
26			
26v			
27			
27v			
28			
28v			
29			
29v			
30			
30v			
31			
31v	21. *Principes persecuti*		
32			
32v			
33	22. *Ascendo ad Patrem meum*		
33v	22. (cont.)	23. *Regina Caeli*	
34	23. *Regina Caeli*		24. *Oy que los Cielos se alegran*
34v			
35	25. *Que Ave del plumaje blanco es esta*		
35v			
36			
36v			
37			
37v			
38			
38v			
39			
39v	24. *Oy que los Cielos se alegran* (cont.)		
40			
40v			
41			
41v	26. *Credidi*		
42			
42v			
43			
43v			
45 [70]			
45v			
46			
46v	27. *Beati omnes*		
47			
47v			
48			
48v			
49			
49v			

[70] Le numéro 44 semble avoir été oublié par le calligraphe dans la numérotation de folios.

Il est à noter que les deux pièces vernaculaires les plus éloignées des pièces latines leur correspondant (probablement destinées à la même fête liturgique) sont les numéros 16 et 17. Par ailleurs, ces deux pièces sont exactement celles qui semblent ne pas être autographes, comme nous le verrons d'après la critique génétique[71] élaborée plus loin. Peut-être ces deux caractéristiques (localisation dans le manuscrit et critique génétique) sont-elles liées ?

[71] Pour une œuvre de référence sur la critique génétique, voir [Gresillion, 1994].

5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios*

Le MM 51 semble de toute évidence présenter une seule calligraphie dans la totalité de sa notation musicale et littéraire. À travers son analyse, nous avons pu nous familiariser avec sa calligraphie et ainsi formuler quelques observations sur les différentes variantes calligraphiques au sein des autres manuscrits de la collection. À travers l'observation et l'étude de l'ensemble des *Cartapácios*, nous avons distingué plusieurs calligraphies et avons recensé dix calligraphies différentes, certaines plus différentes que d'autres. Cette proposition définit principalement une base de travail qui reste ouverte et qui mérite indubitablement d'être poursuivie.

Parmi les dix calligraphies identifiées, trois sont visiblement des variantes d'une seule et même main principale désignée « A », qui est celle du MM 51, et déclinée dans les variantes « A^1 », « A^2 » et « A^3 ». Ceci nous amène à l'hypothèse que dans quinze manuscrits, parmi les seize de cette collection, se retrouvent des œuvres écrites par un même calligraphe, avec quelques variantes, et que seuls trois manuscrits, parmi les seize, présentent des œuvres écrites par d'autres mains. Le codex MM 236, le plus grand et le plus complexe codicologiquement avec ses 286 folios, semble avoir cinq autres mains en plus de celle du calligraphe principal (A), ici désignées calligraphies « B », « C », « D », « E » et « F ». Le manuscrit MM 233 est singulier car il semble être l'œuvre d'une seule main nommée « B » (avec également une variante plus rapide « B^2 » dans les folios 10-10v et 17-19). Le manuscrit MM 240 semble avoir également une calligraphie supplémentaire, désignée « G », qui remplit des parties de folios vraisemblablement laissées vides par le calligraphe principal (A).

Le tableau suivant répartit les différentes calligraphies dans les *cartapácios*, distribués selon l'ordre d'approche chronologique proposée dans le tableau présenté lors de l'étude des *Cartapácios* (tableau 1.1), et selon les entrées suivantes : MM (la cote du manuscrit musical dans la P-Cug) ; *Cartapácio* (le numéro de *cartapácio*, quand il est présent dans la source au premier folio) ; Folios (le nombre de folios de chaque manuscrit ou section de manuscrit/*cartapácio*) ; Dates (les dates présentes dans la source, notamment dans les titres d'œuvres) ; Calligraphies (les calligraphies présentes dans le manuscrit selon la désignation attribuée par l'auteur).

Tableau 5.7 - Calligraphies au sein de chaque manuscrit de la collection des *Cartapácios*.

MM	*Cartapácio*	Folios	Dates	Calligraphies
227	3	1-48	-	A^1
	7	49-72	1642	A^1
228	6	1-46	1643, 1644, 1645	A^1
	4	47-86		A^1
238	14	44	1645, 1646	A^1
240	15	48	1645, 1647	A^1, A^2, G
239	10	1-48	1646	A^1
	13	49-99	1647	A^1, A^2
234	11	67	1646, 1647, 1650	A^1
50	-	96	1647, 1648	A^1, A^2
243	-	96	1648	A^1
235	-	48	-	A^1
49	18	48	-	A^1, A^2
51	19	49	1649, 1650	A^1
229	21	47	1650	A^1, A^2
232	-	95	1651	A^1
236	-	286	1651, 1652	A^1, A^2, A^3, B^1, C, D, E, F
237	-	82	1654	A^2
233	-	46	1661, 1663	B^1 (et B^2)

La variante calligraphique A^1 est la plus représentée, dans treize manuscrits (MM 49, 50, 51, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 238, 239, 240, 243), dont neuf dans tous les folios (MM 49, 50, 51, 227, 228, 232, 238, 240, 243). Cette variante A^1 est une calligraphie caractérisée par un dessin assez soigné de la notation musicale et un texte littéraire bien lisible. À son tour, la variante calligraphique A^2 est un type plus rapide de calligraphie, donnant une notation musicale beaucoup plus fluide et un texte littéraire très peu lisible. Ce type calligraphique semble, au départ, tout à fait distinct de la calligraphie A^1, pourtant plusieurs indices témoignent de l'hypothèse que les deux soient en réalité le produit d'une seule main qui écrit à des vitesses différentes, répondant à des urgences différentes. Tout d'abord les deux variantes calligraphiques semblent présenter le même style d'écriture, pour les mêmes genres musicaux, les mêmes effectifs et selon la même organisation dans la partition. Concrètement, un des témoignages le plus significatif et éloquent figure dans le MM 50. Dans ce manuscrit, la notation du *Te Deum* (f. 24-30) semble partagée entre les deux calligraphies : f. 24-25v avec la calligraphie A^1, f. 26-28v avec A^2, f. 29 à nouveau avec A^1, et enfin f. 29v-30 encore avec A^2. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que la copie de cette pièce est divisée au moins en quatre moments

nécessitant des vitesses d'écriture différentes. Évidemment, nous pouvons aussi imaginer que le manuscrit, et notamment la notation de cette œuvre, est simplement partagé par deux calligraphes. Toutefois l'une et l'autre des calligraphies présentent à quelques reprises des gestes communs : par exemple au milieu d'un passage écrit avec la calligraphie A^1 nous pouvons retrouver des gestes typiques de A^2, et vice-versa (toutes les observations suivantes se trouvent résumées dans le tableau 5.8). Ceci est visible au folio f. 86v du même manuscrit (MM 50) où, dans la calligraphe A^1, des clés *g2* sont pourtant clairement écrites à la manière rapide d'A^2. Dans le MM 228, manuscrit composé par deux *cartapácios* (désignés six et quatre) et entièrement écrit dans la calligraphie A^1, se trouvent également plusieurs gestes ou annotations typiques d'A^2. Au f. 43v du même manuscrit, une situation identique à celle décrite en haut se reproduit : dans une œuvre écrite avec la calligraphie A^1 on trouve des clés *g2* soudainement écrites à la manière rapide A^2. Au même folio se trouvent des annotations latérales extra-musicales (vraisemblablement « *trocadas* ») selon la calligraphie rapide A^2. Et au folio suivant (f. 44), une autre annotation latérale (vraisemblablement « *trocado* ») est également écrite avec la calligraphie A^2. Au f. 72v, une autre annotation extra-musicale (« *entra aqui a que esta as fl.86 da minha letra* ») est écrite selon la calligraphie A^2. Et enfin dans la « *Missa a10. 8 voci e doi violini Canto Primo. Æ.H* » (f. 47-70v), probablement une copie d'une source italienne faite dans la calligraphie A^1, apparaissent certains gestes typiques d'A^2. Le manuscrit MM 236 présente également d'autres témoignages d'une alternance ou d'un partage entre les variantes calligraphiques A^1 et A^2 : notamment aux folios 33v-35 et 115-189 le style calligraphique semble clairement osciller entre les deux ; et au folio 88v les clés *g2* sont écrites alternativement dans le style A^1 et dans le style A^2. On trouve aussi des situations similaires dans le manuscrit MM 237, entièrement en A^2 : au f. 72v les clés *g2* sont dans la calligraphie A^1. Et au f. 65v du manuscrit MM 239, la calligraphie oscille encore entre les deux variantes A^1 et A^2. Outre ces témoignages d'alternance calligraphique au sein de la même pièce, nous rencontrons des phénomènes de remplissage où la calligraphie A^2, plus rapide, vient remplir des espaces qui semblent laissés vides par la calligraphie A^1, plus soignée : en bas des folios [4-11] dans le MM 49 ; en bas du folio f. 34v dans le MM 228 ; et en bas des folio 27-28 dans le MM 236. Soulignons encore qu'au sein de ce même manuscrit (MM 236) se trouvent, entre le folio 28v et le folio 92, plusieurs figures d'*ecco* dans diverses œuvres écrites avec la calligraphie rapide A^2. Or, comme nous le verrons dans « 8.3. Rhétorique musicale », cette figure d'*ecco* est une des caractéristiques stylistiques de la calligraphie A^1.

La variante calligraphique désignée A^3 se présente uniquement dans le MM 236, entre les folios 93 et 111v, pour la copie de la *Missa cum octo vocibus* en double chœur. Cette variante présente

une calligraphie musicale large et dessinée avec lettres majuscules gothiques. Les clés sont celles du type A^1 et la calligraphie du texte littéraire ressemble également beaucoup au texte écrit par A^1. Par conséquent, nous émettons l'hypothèse que cette œuvre est copiée ici par le calligraphe A avec un soin esthétique spécial.

S'il ressort de la vérification que ces trois variantes (A^1, A^2 et A^3) appartiennent effectivement à un seul et même calligraphe, alors la calligraphie ici désignée « A » est sans doute la principale des *Cartapácios* car elle est présente dans quinze des seize manuscrits. Cette hypothèse demontre l'homogénéité d'une grande partie de la collection. Cette majorité des *Cartapácios* constitue vraisemblablement l'ouvrage d'une seule personne qui aurait calligraphié une œuvre monumentale sur au moins douze ans, entre 1642 (MM 227) et 1654 (MM 237)[72]. Le manuscrit MM 51, daté de 1649 et 1650, se localise alors dans la période centrale de la production. Il est entièrement écrit dans la variante calligraphique A^1 et constitue alors un produit exemplaire et uniforme du calligraphe principal des *Cartapácios*.

Une calligraphie désignée B remplit la totalité du MM 233, le plus tardif de la collection, et quelques folios du MM 236 (f. 183v-184v, f. 186-186v). Nous considérons une variante principale, B^1, caractérisée par une écriture lisible et généralement constituée de traits ronds et petits. Une des marques les plus caractéristiques de sa notation musicale réside dans les clés, dessinées larges et rondes. Une calligraphie secondaire, B^2, est, à l'image de A^2, produite par des gestes plus rapides et se trouve uniquement dans le MM 233 en haut des folios 10-10v (une œuvre incomplète) ; en haut des folios 17-19 (une œuvre sans texte). Le MM 236, le plus volumineux et le plus complexe de la collection, est en réalité le manuscrit avec le plus de calligraphies différentes identifiées (A^1, A^2, A^3, B, C, D, E, F) et nécessitant une future analyse plus approfondie.

La calligraphie désignée C semble être présente uniquement dans le MM 236, au f. 114, pour écrire la pièce « *Lição de Tiple sobre este Canto chão So* ». Cette œuvre est un *concertado* pour basse et dessus sur un *cantus firmus* en semibrèves[73]. C'est probablement un témoignage de remplissage.

La calligraphie désignée D est également uniquement présente dans le MM 236, dans les folios 114-114v et 187v (dernier folio d'un cahier). À l'image de la calligraphie C, cette main écrit deux

[72] Des *cartapácios* qui se trouvent possiblement perdus pourront éventuellement élargir encore l'étendue de cette œuvre dans le temps.
[73] Pour une étude sur les *Concertados* présents dans les *Cartapácios* de Coimbra, voir [Figueiredo, 2014].

concertados pour basse et dessus sur un *cantus firmus*. Néanmoins, ici le *cantus firmus* est écrit en brèves et les clés sont nettement différentes de celles de C. Les barres verticales sont faites vraisemblablement avec une règle, contrairement à la calligraphie C où les barres sont faites à la main. Ces indices justifient la séparation de ces deux calligraphies, témoignant probablement deux mains différentes.

Les calligraphies désignées E et F sont les dernières présentes exclusivement dans le MM 236. Entre les folios 189v et 198 se trouve la calligraphie E où sont encore notés des *concertados*. Cette calligraphie est caractérisée par un dessin large et rond des clés et des notes. La calligraphie F, présente dans les f. 246-260v et f. 272v-285v, est une calligraphie très claire, les incipits textuels occasionnels étant bien soignés, témoignant d'une copie propre. La musique notée comporte des *concertados* et des *fugas* d'après Morales.

Enfin la calligraphie G se trouve seulement dans le MM 240 en bas des folios 7v-10 et au folio 16v. Les notes sont principalement dessinées larges et rondes, et le texte est peu lisible. La calligraphie rapide du texte est, en effet, similaire à celle de A^2, pourtant le dessin des notes, et surtout celui des clés, est substantiellement différent. L'indication extra-musicale au f. 10 (« *Rep. esta as fol. 16* ») semble, toutefois, être à nouveau similaire à la calligraphie A. Ceci est, sans doute, un des plusieurs détails révélés qui méritent l'approfondissement de l'étude à l'avenir.

Le tableau suivant présente la distribution des calligraphies, exposant tous les cas identifiés pour chaque calligraphie ou variante calligraphique.

Tableau 5.8 - Distribution de chaque calligraphie dans l'ensemble des *Cartapácios*.

Calligraphie	**Localisation**		**Commentaires**
	MM	**Folios**	
A^1	49	Totalité (f. [1-48v])	
	50	Totalité	Le *Te Deum* (f. 24-30) partage les calligraphies A^1 et A^2
	51	Totalité	
	227	Totalité	
	228	Totalité (*cart*. 6 et *cart*. 4)	La *Missa a10* (f. 47-70v) est majoritairement écrite en A^1 mais avec quelques gestes typiques d'A^2.
	229	1-36v	
	232	Totalité	
	235	10-10v	
	236	1-28 ; 115	Le f. 115 est partagé entre A^1 et A^2
	238	Totalité	
	239	1-48 (*cart.* 10 entier) ; 56-99	Le f. 65v c'est A^1 entre A^2.
	240	Totalité	A l'exception de f. 16v
	243	Totalité	

A^2	49	[4-11] bas de folio	
	50	26-28v ; 29v-30 ; 86v ; 96-96v	Le *Te Deum* (f. 24-30) partage les calligraphies A^1 et A^2. Au f. 86v, clés *G2* sont selon A^2.
	228	34v bas de folio ; 43v ; 44 ; 72v	Au f. 43v, clés *G2* sont selon A^2 et annotation extra-musicale (*trocadas*) selon A^2. Au f. 44 annotation extra-musicale (*trocado*) selon A^2. Au f. 72v annotation extra-musicale selon A^2 (*entra aqui a que esta as fl.86 da minha letra*).
	229	35v ; 37v-47v	
	232	Totalité	
	233	10-10v ; 17-19	Dans f.10-10v, une œuvre incomplète en haut de folio. Dans f.17-19, une œuvre sans texte en haut de folio.
	235	Totalité	
	236	27-28 bas de folio ; 28v-92 ; 115-193 ; 261-272	f. 33v-35 et f. 88v : clés *G2* selon A^2 et/ou entre A^1 et A^2. f. 28v-92 : plusieurs œuvres avec *ecco*[74] comme A^1. f. 115-193 : calligraphie alternant A^1 et A^2. f. 189v-193 : en bas de folio
	237	Totalité	f. 72v : les clés *G2* en A^1. f. 25 : œuvre avec *ecco* comme dans le A^1
	238	42v	Principalement l'annotation *Rom 8*.
	239	49-55v ; 59v ; 65v	f. 65v : entre A^1 et A^2.
	240	16v-18	f. 17-18 : en haut de folio, possiblement remplissage ?)
A^3	236	93-111v	
B^1	233	Totalité	
	236	183-184v ; 186-186v ; 221-244v	
B^2	233	10-10v ; 17-19 (?)	Dans f.10-10v, une œuvre incomplète en haut de folio. Dans f.17-19, une œuvre sans texte en haut de folio.
	236	183	
C	236	114	*Lição de Tiple sobre este Canto chão So*
D	236	114-114v ; 187v	f. 114-114v : continue des exercices commencés par C f. 187v est la dernière page d'un cahier
E	236	189v -198	Haut de folio
F	236	246-260v, 272v-285v	
G	240	7v-10 et 16v	En bas de folio

[74] Pour une description des effets d'*ecco* retrouvés au sein des *Cartapácios*, voir « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295).

Chapitre 6

Gestes compositionnels

6.1. Types de corrections

Les corrections tout au long du MM 51 sont nombreuses et variées[75] et la plupart s'avèrent, selon une critique génétique, des témoignages de gestes compositionnels sur des œuvres vraisemblablement autographes. La grande quantité de ces corrections évoque, sans doute, un caractère de brouillon du manuscrit. L'observation de ces corrections est de neuf types différents.

6.1.1. Effacement de l'encre encore fraîche

Ce type de correction est effectué sur l'encre fraîche (figure 6.1) et, par sa nature, c'est une correction faite rapidement après la notation originale, proche de l'acte d'écriture ou de copie. C'est donc une des corrections qui implique la plus grande proximité avec le moment de la notation.

[75] Toutes les corrections sont inventoriées dans les apparats critiques (vol. 2).

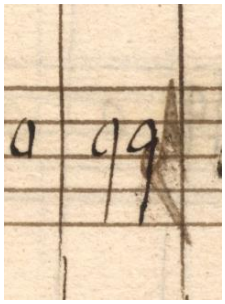


Figure 6.1 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 2) : correction avec l'encre fraîche.

6.1.2. Effacement par grattage

Cette correction est effectuée sous forme de grattage et, par sa nature, est une correction faite après que l'encre est sèche (figure 6.2).

Figure 6.2 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 3-4) : correction par grattage.

En effet, l'encre ferro-gallique ne peut être effacée par gommage ni par lavage et uniquement en grattant une fine couche de la surface du support, solution employée habituellement dans cette technique de notation. Par conséquent, ce type de correction fragilise considérablement le papier allant occasionnellement jusqu'à provoquer un trou dans le support, comme on peut l'observer dans la figure qui suit.

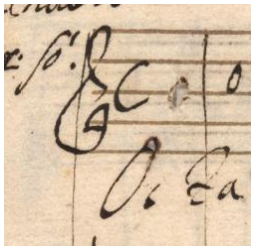


Figure 6.3 - MM 51, f. 2v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » (m. [0]) : grattage provoquant un trou dans le support.

6.1.3. Correction par rature simple

Une rature simple, le plus souvent faite par un ou deux traits obliques parallèles, est, dans la majorité des cas, employée pour la correction rythmique d'une minime en semibrève raturant la hampe. La figure suivante présente un cas d'une rature simple de la hampe d'une minime transformée ainsi en semibrève côtoyant une semibrève effacée l'encre étant encore fraîche. Cet exemple, trouvé aux mesures 12-13 de la leçon « 5. *Responde mihi* », représente alors la transformation des rythmes ♩ 𝅝 ♩ en 𝅝 ♩ ♩ .

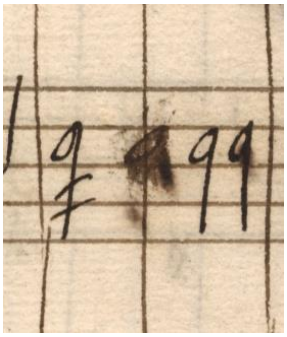


Figure 6.4 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 12-13) : correction par rature simple et avec l'encre fraîche.

6.1.4. Correction par rature large

Dans le cas d'une correction complète d'une note la rature peut être plus large formant une tache (figure 6.5). Cela peut aller d'une note isolée jusqu'à plusieurs notes, comme dans le début de l'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » au f. 19v (figure 6.6).

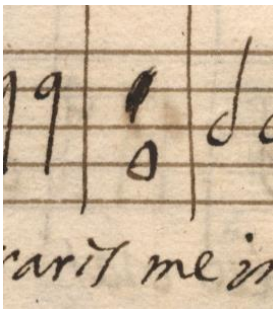


Figure 6.5 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 34) : correction par rature large

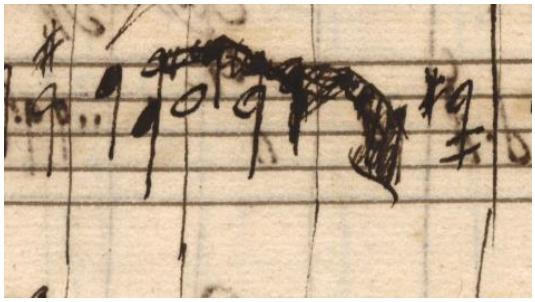


Figure 6.6 - MM 51, f. 19v, « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » : correction de plusieurs notes par rature large.

6.1.5. Peinture blanche

Le calligraphe corrige également en effaçant avec de la peinture blanche probablement avec un pinceau (figure 6.7). Bien que peu fréquent, ce type de correction est plus propre et plus lisible que les ratures[76]. Dans le MM 51, c'est une des techniques particulièrement employées lors des corrections du début de l'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* »[77] (figure 6.8) et de l'effacement de nombreuses barres de mesure dans le motet « 1. *Exultemus et lætemur* », au f. 1v[78].

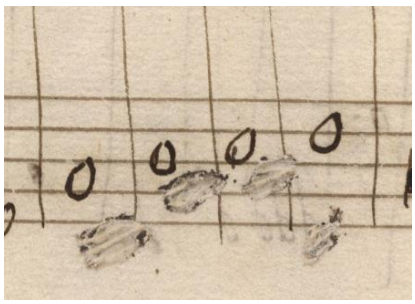


Figure 6.7 - MM 51, f. 48, « 27. *Beati omnes* » : corrections avec peinture blanche.

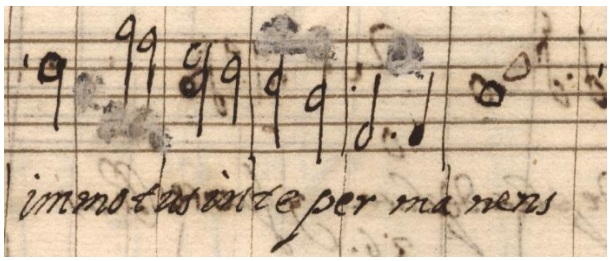


Figure 6.8 - MM 51, f. 19v, « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » : corrections avec peinture blanche.

[76] Dans les *Cartapácios*, un autre emploi se trouve, notamment, au f. 80 du MM 243.
[77] Voir « 6.2.3. Passage révisé » (vol. 1, p. 250).
[78] Voir « 5.1.4. Barres de mesure » (vol. 1, p. 194).

6.1.6. Transformation de notes par réécriture

Un des types de corrections le plus subtil, et souvent difficile à distinguer à la lecture de la première version, provient de la transformation des notes par réécriture. Le calligraphe écrit la correction par-dessus la note, en réutilisant la note originale. Dans l'exemple ci-dessous, une minime est transformée en seminime, le rythme ♩♩ est alors converti en ♩♩♩.

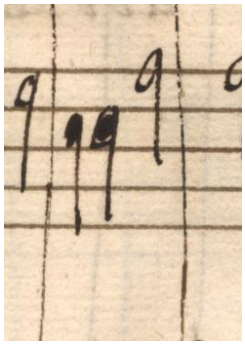


Figure 6.9 - MM 51, f. 5v, « 5. *Responde mihi* » (m. 104) : correction par réécriture

6.1.7. Réécriture par-dessus l'original

Ce type de correction n'implique ni rature ni grattage, mais simplement une réécriture par-dessus une note déjà écrite. Le calligraphe l'adopte lorsque qu'il s'agit d'une correction semble être préférentiel dans la correction au ton ou au demi-ton. Probablement pour éviter de fragiliser le papier, le calligraphe a choisi d'écrire ces corrections par-dessus la musique déjà inscrite, sans l'effacer ou la gratter, ce qui en rend souvent la lecture difficile.

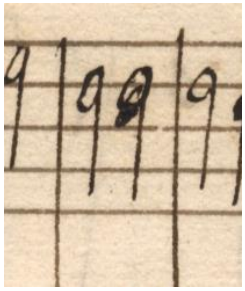


Figure 6.10 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 10) : correction par réécriture par-dessus l'original.

6.1.8. Réécriture en parallèle

Cette correction, similaire à la précédente, n'implique ni grattage ni effacement, et se différencie principalement par la distance de plus d'une seconde de la correction en rapport à

la note corrigée. Le plus souvent une deuxième note est réécrite plus grande. Ce type de correction rend là aussi la lecture difficile.

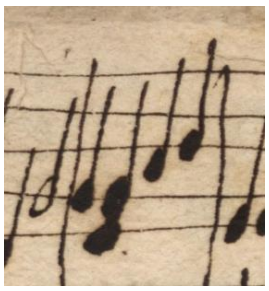


Figure 6.11 - MM 51, f. 15, « 14. *Christe Redemptor omnium* » : correction par réécriture en parallèle.

6.1.9. Note noircie et réécriture

En ce qui concerne les deux dernières catégories de corrections, il existe une variante quand des notes blanches (minimes et/ou semibrèves) sont invalidées par le remplissage en noir de la note. La correction est ensuite réécrite par-dessus. Ce type de correction laisse ainsi moins de doutes sur la note qui remplace et la note remplacée.

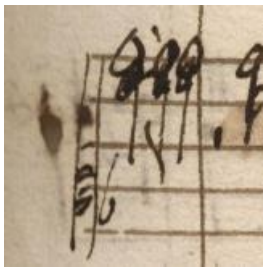


Figure 6.12 - MM 51, f. 49, « 27. *Beati omnes* » : correction avec notes noircies.

Dans la plupart des corrections, la définition de l'écriture originale et de sa correction est, en effet, difficile à distinguer. Pour cette raison, il est possible que les parties probablement copiées d'après cette source, pour être distribuées aux musiciens, aient été élaborées soit par l'auteur même, soit sous sa surveillance (copie idiographique). En outre, l'analyse de chaque correction et la compréhension du processus impliqué dans chacune, dans son contexte particulier, a nourri la réflexion sur les gestes compositionnels et les gestes de copie.

6.2. Changements compositionnels : corrections, révisions, variantes

Une grande partie des corrections observées dans le MM 51 montre que le calligraphe a l'autorité de changer la musique à plusieurs niveaux. De fait, dans plusieurs œuvres du manuscrit, ces corrections sont clairement des gestes compositionnels. Ceci signifie que le calligraphe, à plusieurs reprises, corrige l'écriture en provoquant des changements de rythme, de mélodie, d'harmonie et même de forme ou de texture. Ces corrections et révisions à plusieurs niveaux musicaux sont autant des témoignages qui nous permettent de considérer que, pour une bonne partie de la musique du MM 51, le calligraphe semble en être également l'auteur.

Le tableau suivant présente les œuvres du manuscrit selon les corrections rencontrées avec des changements musicaux : changements rythmiques ; changements mélodiques ; changements harmoniques ; changements de forme ou texture.

Tableau 6.1 - Corrections avec changements musicaux dans les œuvres du MM 51.

Nº	Titre	Changements rythmiques	Changements mélodiques	Changements harmoniques	Changements forme/texture
1	*Exultemus et lætemur*	Non	Non	Non	Non
2	*Octavo calendas Januarii*	Oui	Oui	Oui	Non
3	*Octavo calendas Januarii*	Oui	Oui	Oui	Oui
4	*Al son que los christales*	Oui	Oui	Non	Non
5	*Responde mihi*	Oui	Oui	Oui	Oui
6	*Hodie nobis caelorum*	Oui	Oui	Non	Non
7	*Hodie nobis de caelo*	Oui	Oui	Oui	Non
8	*Quem vidistis pastores*	Oui	Oui	Non	Non
9	*O magnum mysterium*	Oui	Oui	Oui	Non
10	*Beata Dei genitrix*	Oui	Oui	Oui	Non
11	*Sancta et inmaculata*	Oui	Oui	Non	Non
12	*Beata viscera*	Oui	Oui	Oui	Non
13	*Verbum caro*	Oui	Oui	Non	Non
14	*Christe redemptor*	Oui	Oui	Oui	Non
15	*De peña en peña las ondas*	Oui	Oui	Oui	Oui
16	*Sale alumbrando a la tierra*	Non	1	Non	Non
17	*Ai amores, Ai mi Dios*	1	1	Non	Non
18	*Rerum Deus tenax vigor*	Oui	Oui	Oui	Non
19	*Mirabilia testimonia tua*	Oui	Oui	Oui	Non
20	*Clamavi in toto corde*	Oui	Oui	Oui	Non
21	*Principes persecuti*	Oui	Oui	Non	Non
22	*Ascendo ad patrem meum*	Oui	Oui	Non	Non
23	*Regina caeli*	Oui	Oui	Oui	Non
24	*Oy que los cielos se alegran*	Oui	Oui	Oui	Oui
25	*Que ave del plumaje blanco*	Oui	Oui	Oui	Non
26	*Credidi*	Oui	Oui	Oui	Non
27	*Beati omnes*	Oui	Oui	Oui	Non

Parmi les vingt-sept œuvres du MM 51, trois ne présentent aucune correction, ou une seule, avec un changement musical et sont indiquées dans le tableau ci-dessus sur un fond gris. La première est indubitablement une copie, confirmée par sa concordance avec l'œuvre de Francisco de Santa Maria au MM 53, f. 45v-46. Dans « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », les changements isolés rencontrés sont très probablement provoqués plutôt par des fautes de copie que par une volonté compositionnelle, ce qui laisse supposer que ce sont des œuvres copiées. Ces trois œuvres seront analysées dans le chapitre « 7. Gestes de copie » (vol. 1, p. 259).

Dans les vingt-quatre autres pièces du MM 51, le calligraphe, de toute évidence, se confond avec l'auteur. Ces œuvres présentent de nombreuses corrections changeant le rythme et la mélodie, et, pour la plupart, en provoquant également des transformations dans l'harmonie. Dans quatre œuvres, des modifications provoquent des changements de forme et de texture avec l'ajout de musique et de silences (œuvres 3., 5. et 24.) ou avec des variantes dans l'effectif (œuvre 15.). Par conséquent, le calligraphe ne semble pas copier des œuvres terminées, mais plutôt des compositions dans lesquelles il se permet encore de nombreuses corrections, révisions et/ou variantes. Cette sorte d'écriture se fait probablement, et selon [Owens, 1997], d'après une première ébauche et avant une copie propre pour transmission et/ou exécution[79].

Toutes les corrections observées sont décrites minutieusement dans les apparats critiques. Ici, parmi les nombreux et divers témoignages de gestes compositionnels au sein de ces vingt-quatre œuvres considérées comme autographes, nous exposerons quelques cas exemplaires où les corrections avec changements musicaux se révèlent particulièrement significatives.

6.2.1. Variantes ornées

Dans l'œuvre « 3. *Octavo calendas Januarii* », comme nous l'avons présenté lors de l'indication *grossado* dans l'étude des « 5.1.8. Indications extra-musicales », figure un témoignage prouvant que le calligraphe est, vraisemblablement, également l'auteur de l'œuvre. Il prend en effet la décision de réécrire un passage avec une variante plus ornée où il change la longueur de la phrase et le profil mélodique. Entre les mesures 58 et 61, le mot « *nongentesimo* » est mis en musique deux fois : une première fois non-orné, à la fin du f. 3, et une deuxième fois orné

[79] Pour une étude autour de manuscrits musicaux autographes et son rôle dans la composition musicale au XVIe siècle, voir [Owens, 1997], p. 108-113.

(« *grossado* »), au début du f. 3v. Dans la version ornée, l'auteur s'autorise, en effet, à augmenter l'étendue totale du passage, en ajoutant une semibrève. Il modifie également le dessin mélodique structurel : la suite de notes *cc-cc-cc* devient *cc-bb-cc* dans la version ornée. En outre, cet exemple révèle la flexibilité du matériau de base dans la conception musicale de la calenda, tant sur le plan rythmique que mélodique. C'est clairement un indice d'une expérience compositionnelle. Dans la présente édition, la variante ornée est située au-dessus de la première version.

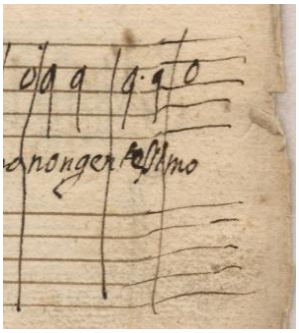


Figure 6.13 - MM 51, f. 3, « 3. *Octavo calendas Januarii* » (m. 58-60) : première variante non-ornée.

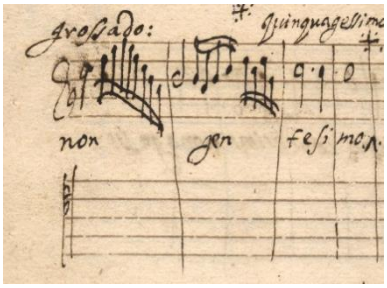


Figure 6.14 - MM 51, f. 3v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » (m. 58-61) : variante ornée.

Un autre exemple similaire se trouve à la mesure 77 de la même œuvre où l'auteur a décidé de réécrire une deuxième version ornée du mot *decimo*. Une déclamation syllabique simple, sur la corde de récitation *cc*, est remplacée par-dessus par une longue *glosa* en double croches sur la syllabe *de*. Dans le texte, les syllabes *cimo* du mot *decimo* sont raturées pour être réécrites au nouvel emplacement, à la fin de phrase. Il nous semble être, à nouveau, le témoignage d'un geste compositionnel.

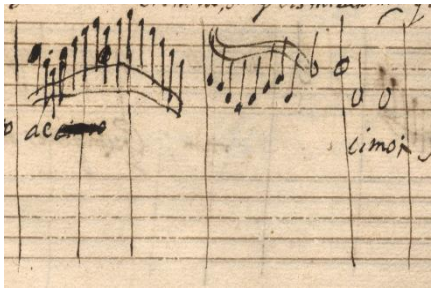


Figure 6.15 - MM 51, f. 3v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » (m. 77-79) : variante ornée écrite par-dessus.

6.2.2. Variantes musicales de sections et de passages

L'œuvre « 15. *De peña en peña las ondas* » présente diverses solutions musicales interchangeables pour le même texte, comme nous l'avons vu dans « 5.1.8. Indications extra-musicales », dans « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix », dans « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » et encore dans son apparat critique. C'est un exemple unique au sein du MM 51 avec ces caractéristiques, mais ce n'est pas le seul au sein des *Cartapácios*.

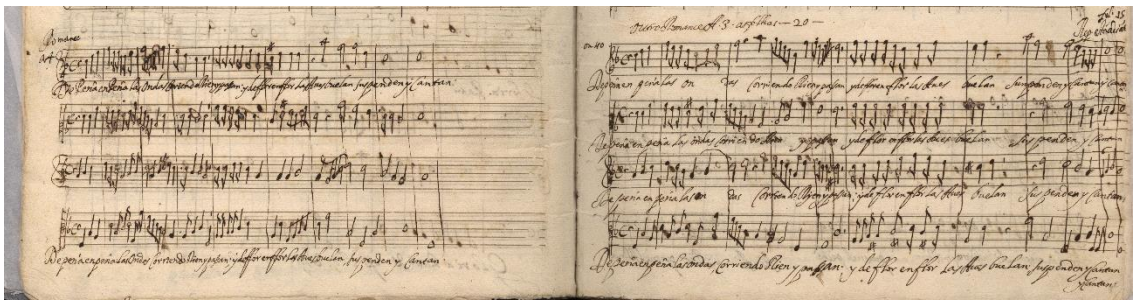


Figure 6.16 - MM 51, f. 12v-13 : deux versions à quatre voix du même texte (« 15.1 » et « 15.2 »).

L'auteur écrit quatre versions de la section *romance* (deux à quatre voix, une à trois voix et une à huit) et deux versions de l'*estribillo* (une à trois voix et une à huit)[80]. En plus de ces différentes solutions pour différents effectifs, l'auteur s'essaye encore à des variantes sur des passages à l'intérieur des sections : c'est le cas de la variante entre « 15.5 » et « 15.6 » apportée par une clausule alternative (figure 6.17) et encore entre « 15.8 » et « 15.9 » apportée par un segment intermédiaire alternatif.

[80] Comme expliqué dans l'apparat critique (vol. 2, p. 55), chaque variante est énumérée spécifiquement.

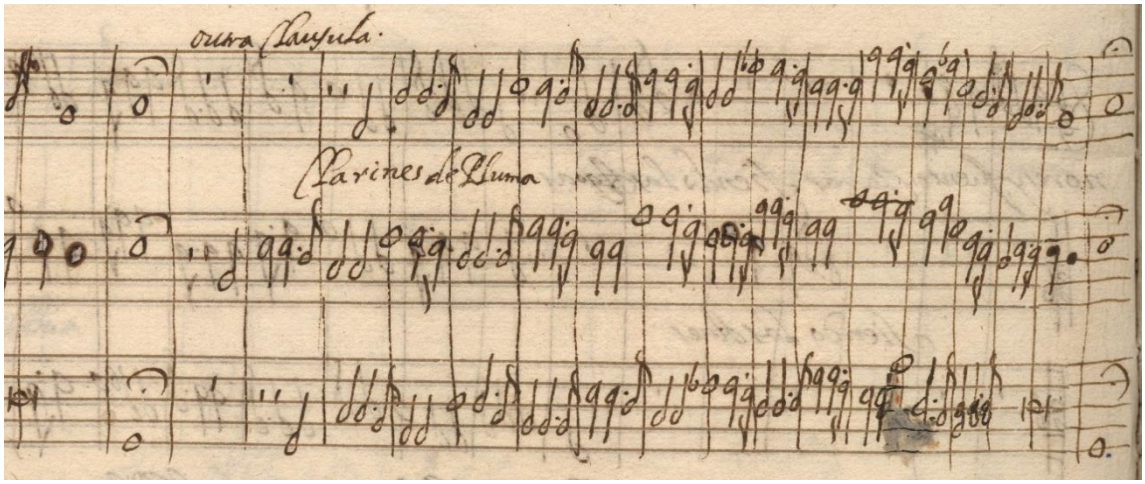


Figure 6.17 - MM 51, f. 22v : Clausule alternative (*outra Clausula*) composant « 15.6 ».

Chaque version de section présente alors des variantes dans les dessins mélodiques et les enchaînements harmoniques. Contrairement aux deux autres versions à quatre voix « 15.1 » et « 15.2 », la version « 15.3 » présente plus de passages en imitation et moins en homophonie, valorisant davantage des madrigalismes sur les mots *corriendo* et *buelan*. Dans « 15.3 », les trois premières mesures réintègrent pratiquement celles des trois voix graves de « 15.2 ».

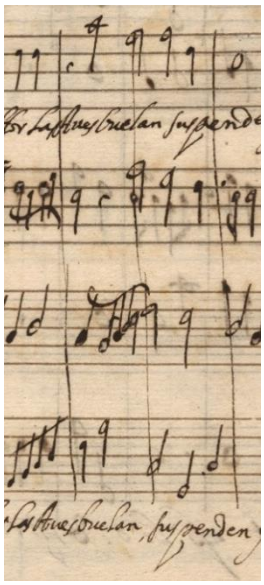


Figure 6.18 - MM 51, f. 12v, « 15.1 » (m. 8-9) : changement d'une entrée en quatre croches par-dessus un soupir.

En outre, nous rencontrons également diverses corrections et révisions intérieures sur de courts passages. Par exemple, au milieu de « 15.2 », l'auteur semble avoir changé d'avis et se décide à remplir un silence avec une vocalise sur le mot *buelan* (figure 6.18). Ce mélisme de quatre

croches amène au départ d'une nouvelle phrase, formulant une variante par rapport à « 15.1 ». La césure provoquée par ce silence est, pourtant, la solution choisie dans « 15.3 ».

6.2.3. Passage révisé

L'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » est l'œuvre du MM 51 qui contient la correction la plus conséquente, avec des changements importants le long de onze mesures au début de la pièce (figure). L'entrée de la voix soliste qui ouvre l'hymne est totalement altérée, tout comme l'entrée du premier chœur qui répond au solo.

Comme nous avons vu dans la section « 4.3. Hymnes », l'écriture de ce genre est fondée, selon la tradition hymnistique ibérique, sur les mélodies du plain-chant. Nous n'avons pourtant pas retrouvé l'hypothétique mélodie qui ait pu servir de base à l'incipit de cet hymne. Cela étant, il n'est pas improbable que cette révision du début de l'œuvre soit liée à une hésitation de l'auteur quant au choix de la base grégorienne de l'hymne.

Nous présentons par la suite une reconstitution probable de la première solution mise en parallèle avec la solution définitive. Les deux sont présentées selon la distribution des voix et les clés dans la source.

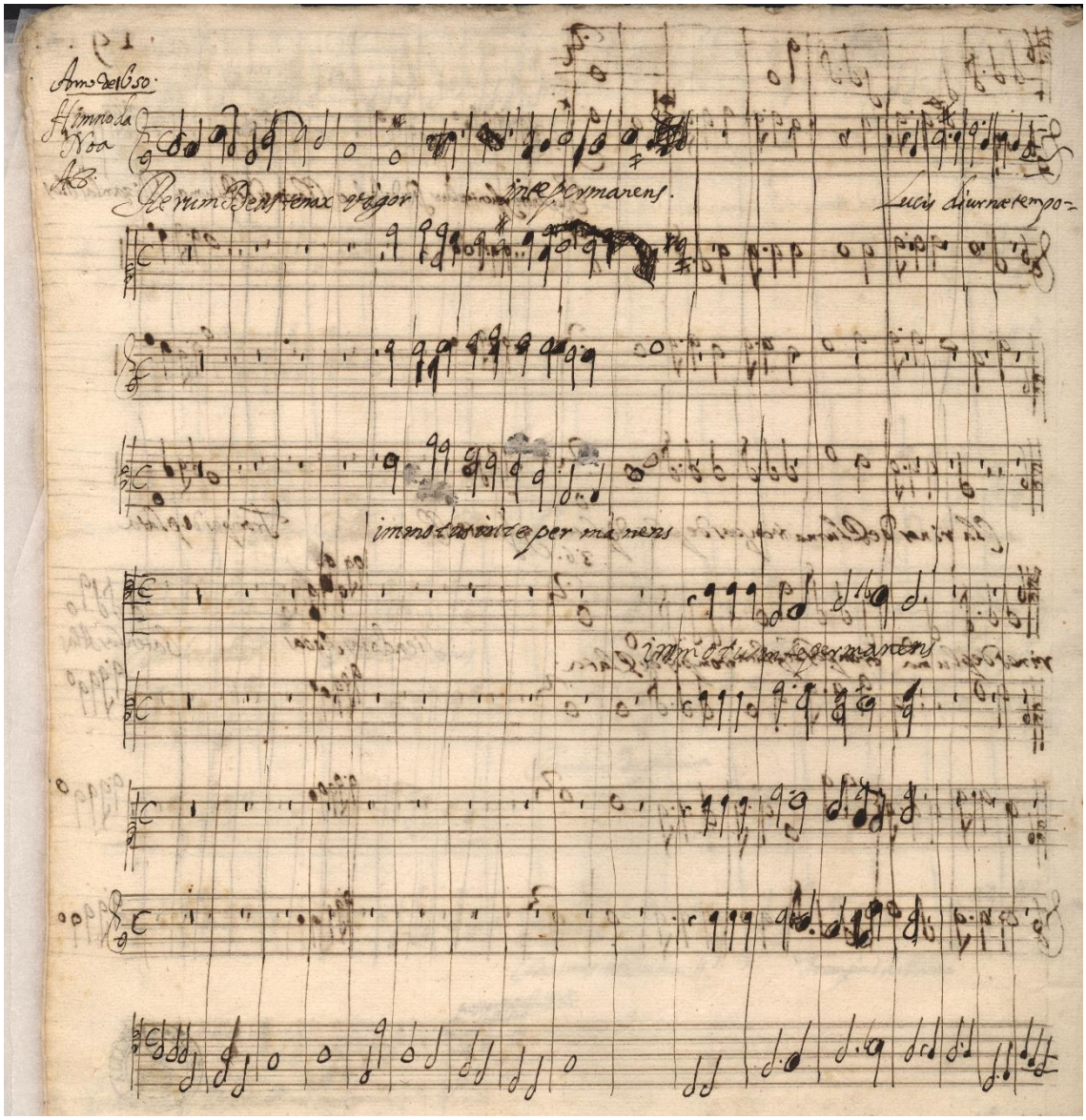


Figure 6.19 - MM 51, f. 19v : début de « 18. *Rerum Deus tenax vigor* ».

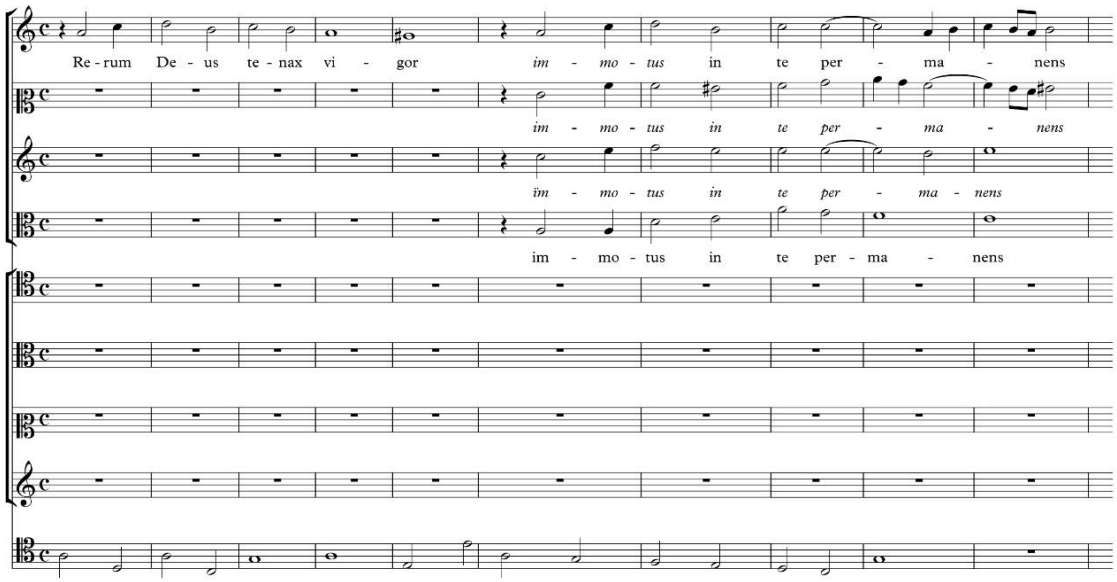


Figure 6.20 - Reconstitution du début de « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » avant les corrections (distribution des voix et clés originales).

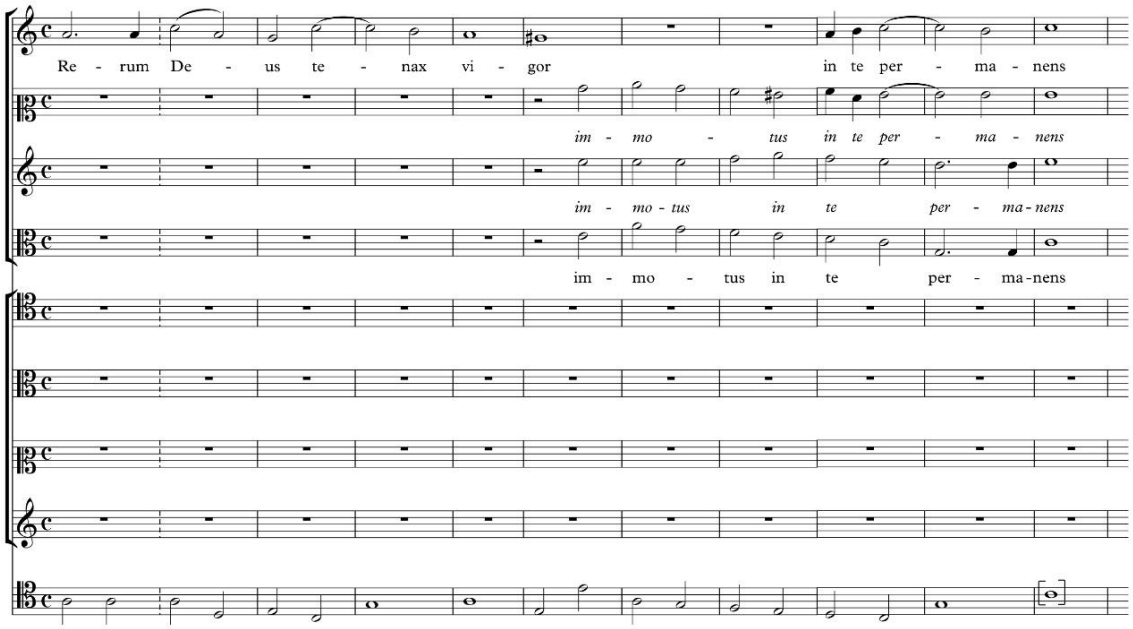


Figure 6.21 - Reconstitution du début de « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » après les corrections (distribution des voix et clés originales).

6.2.4. Corrections motiviques et harmoniques

Aux mesures 162 et 163 du psaume « 20. *Clamavi in toto corde meo* » se trouve un ensemble de corrections au *1º Tenor* où le motif *& omnes viæ tuæ* est raccourci et remplacé par *viæ tuæ* (fig. 6.22). Cette correction semble être due au fait que la première solution manquerait de notes, puisque le *1º Tenor* est la dernière voix à rentrer avec le motif. Ce changement motivique est ainsi, très probablement, un acte de composition sur le moment. Si l'on imagine que cette écriture en forme de brouillon se fait d'après une ébauche préliminaire[81], la correction peut indiquer que l'ébauche ne contient pas toutes les voix, mais éventuellement juste une structure de base. Alors, dans sa copie de l'ébauche vers le brouillon, l'auteur complète son œuvre, en étant souvent contraint à des corrections ou des changements de motifs structurants.

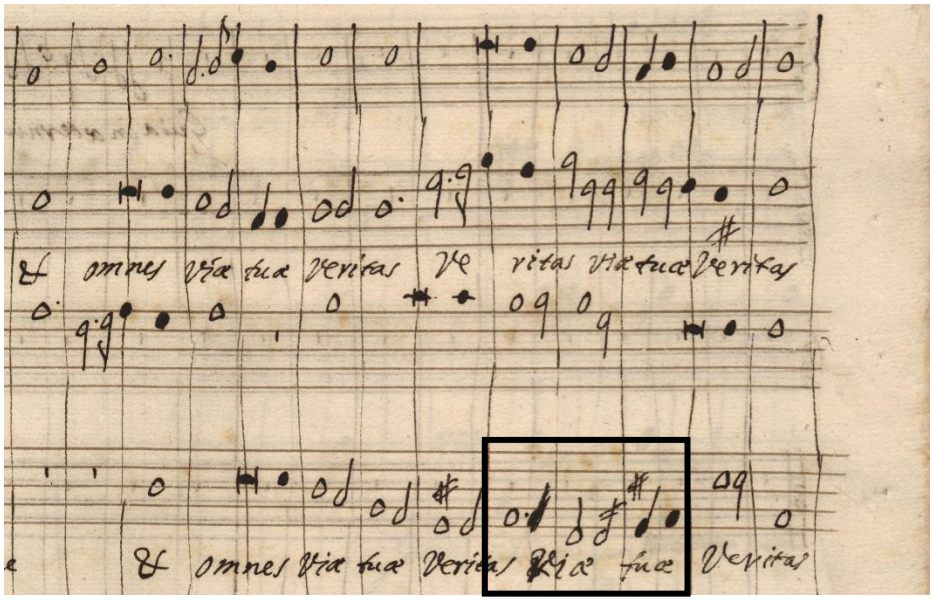


Figure 6.22 - MM 51, f. 27, « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 154-166) : changement motivique.

Une autre correction dans cette œuvre est assez particulière car elle comprend un changement rythmique dans un passage homophonique du premier chœur où, toutefois, seules les voix aiguës sont corrigées. Le *1ºTenor* se trouve, en effet, noté correctement tandis que deux autres voix plus aiguës et homophoniques ont été l'objet d'une correction. C'est peut-être que l'auteur écrit du haut vers le bas et qu'il remarque le besoin de corrections avant l'écriture du *1º Tenor*.

[81] Comme nous verrons dans les considérations finales de la présente partie, Jessie Ann Owens propose que la composition au XVIe siècle se divise généralement en trois phases : ébauche, brouillon et copie (*sketches, drafts, fair copies*). Voir [Owens, 1997], p. 108-202.

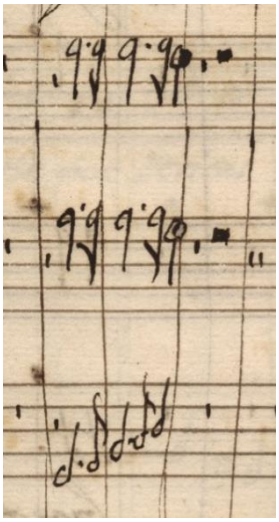


Figure 6.23 - MM 51, f. 26, « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 120-122) : changement uniquement sur voix aiguës.

Les deux dernières corrections ici présentées semblent être révélatrices d'une différence notationnelle entre le *1º Tenor* et les autres voix plus aiguës du premier chœur. Selon ces observations, nous pouvons éventuellement imaginer que l'ébauche hypothétique d'après laquelle l'auteur écrit la musique comprend, pour le premier chœur, uniquement les voix aiguës.

Sur cette même œuvre se trouve, entre autres corrections, un changement complet d'harmonie. Au f. 27v, sur une intervention antiphonique, toutes les voix du deuxième sont corrigées provoquant la transformation totale d'un accord.

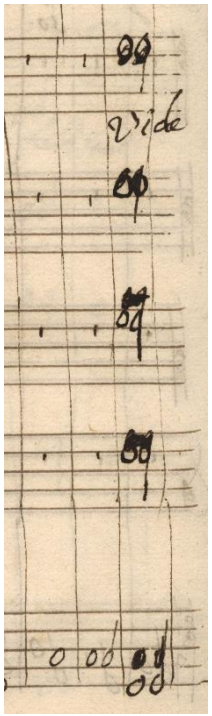


Figure 6.24 - MM 51, f. 27v, « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 183-185) : changement harmonique

Dans l'œuvre « 25. *Que ave del plumaje blanco es esta* » (f. 36v), se trouvent des corrections témoignant d'une révision du *guião* sur six mesures (m. 70-76). Cette correction, effectuée à travers la superposition de deux écritures dans le *guião*, provoque plusieurs problèmes de lecture, heureusement réduits grâce à la comparaison du *guião* avec la partie vocale la plus grave (*Baixo*) qui nous permet de distinguer la ligne remplacée de celle révisée. La correction semble être faite en réécrivant le même passage, décalé d'une mesure en arrière. Cette révision est éventuellement liée au dialogue antiphonique entre les deux chœurs. Dans ce cas, l'entrée du deuxième chœur était initialement prévue après la cadence du premier chœur, mais l'auteur décide vraisemblablement de faire partir le deuxième chœur une mesure plus tôt, tuilant avec le premier chœur. Selon cette hypothèse, le *guião* serait écrit en premier, car aucune autre voix ne présente de corrections.

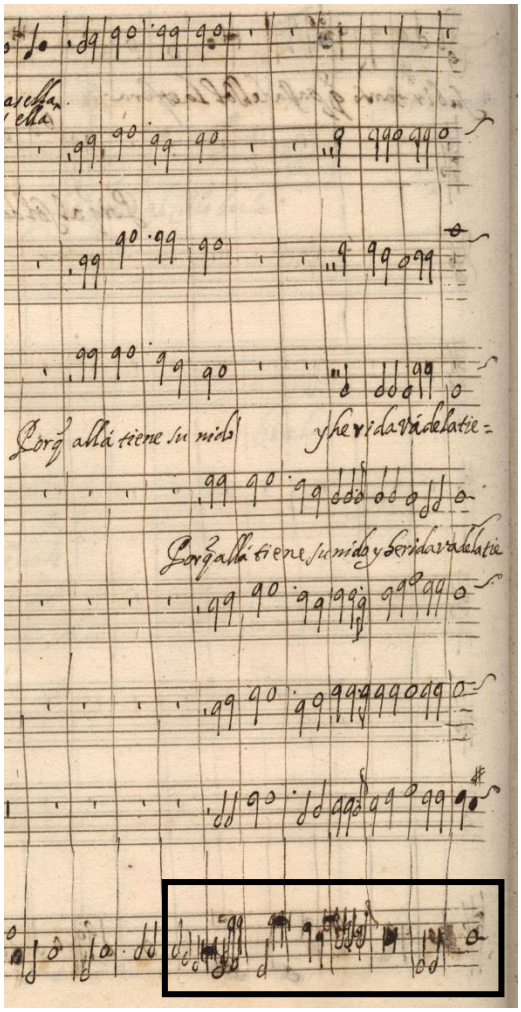


Figure 6.25 - MM 51, f. 36v, « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » (m. 66-76) : corrections sur le guião.

6.2.5. Variante mélodique

Dans « 23. *Regina caeli* », nous rencontrons une superposition des deux notes (*g* [*d*] et *f#* [*c#*]) au *2º Alto*, corrections qui suscitent des questionnements quant à l'identification de la note corrigée et de la correction. Le *f#* [*c#*] est, pourtant, dessiné visiblement plus large, moyen que le calligraphe utilise fréquemment pour marquer une correction. De plus, le # dessiné avant la note corrigée ne présente aucune trace d'effacement et donc serait probablement postérieur, comme le *f*. Cette correction enlève ainsi un retard *4-3* sur la basse. C'est une petite différence par rapport à la m. 27 où l'enchaînement harmonique est similaire, à l'exception que dans la m. 27 le retard *4-3* est maintenu. Ceci peut constituer une petite variante mélodique intentionnelle pour diversifier les réponses répétées par le chœur qui caractérisent la texture de cette antienne mariale.

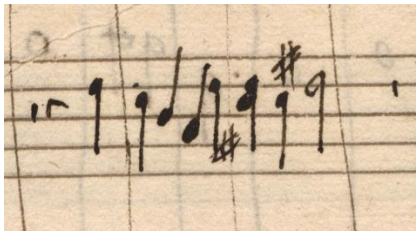


Figure 6.26 - MM 51, f. 33v, « 23. *Regina caeli* » (m. 11-13) : superposition de deux notes comme correction.

6.2.6. Échos ajoutés

La première section en solo de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » est chargée de corrections et de révisions, commençant directement au début, où l'auteur transforme totalement la troisième mesure (figure 6.27), et plus loin quatre autres passages, qui présentent des révisions formelles.

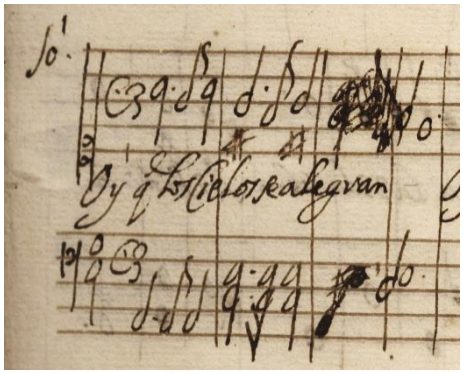


Figure 6.27 - MM 51, f. 34, « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (m. 1-3) : changement compositionnel.

Ces quatre révisions présentent, en effet, des changements similaires. L'auteur a vraisemblablement décidé d'ajouter, *a posteriori*, des répétitions du dernier mot, comme un écho, à la fin de quatre phrases musicales (mesures 11-13, 16-17, 22-23, 27-29) correspondants à deux phrases poétiques. À la phrase *Y la Tierra se suspende*, l'auteur rajoute *suspende*. Et à la phrase *entre amorosas congoxas*, il ajoute encore *congoxas*. Seule la dernière répétition n'est pas un vrai écho du motif précédent mais une variante allongée, provoquée par la cadence. Pour pouvoir ajouter ces échos, l'auteur écrit la révision de façon comprimée, sans place pour l'addition des barres de mesure. Ces rajouts donnent à cette section une qualité typique de la *segadilla en echo* ibérique, qui est celle de la répétition en écho d'un motif à plusieurs reprises.

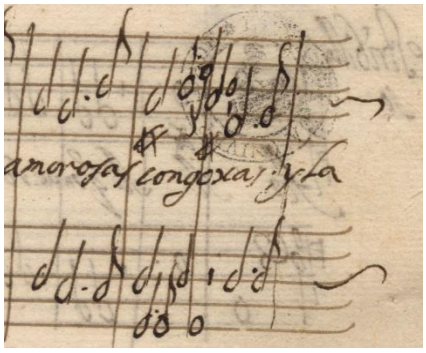


Figure 6.28 - MM 51, f. 34, « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (m. 15-17) : ajout de l'écho congoxas.

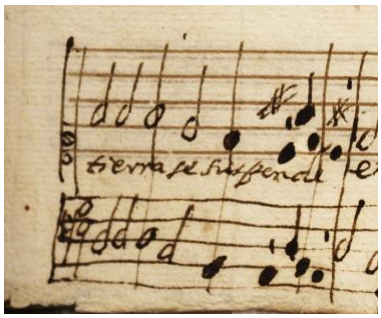


Figure 6.29 - MM 51, f. 34, « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (m. 19-23) : ajout de l'écho suspende.

Les quelques changements compositionnels observés représentent un échantillon des corrections, révisions et variantes qui abondent dans le MM 51 et qui nourrissent la proposition selon laquelle la majorité des œuvres du manuscrit, plus concrètement vingt-quatre, sont autographes. En outre, nous observons que beaucoup de ces corrections, révisions et variantes constituent des corrections d'auteur et témoignent d'une écriture qui implique des choix compositionnels au moment de l'acte de notation. En résumé, tout semble indiquer que vingt-quatre œuvres du MM 51, sur vingt-sept, incarnent une phase de brouillon dans le processus génétique de composition.

Chapitre 7

Gestes de copie

7.1. Erreurs de copie : lapsus et oublis

Parmi les nombreuses corrections observées dans le manuscrit, certaines s'avèrent être de simples erreurs de copie, ou de notation, et non des révisions compositionnelles. Nous présentons ici une sélection de ces corrections.

7.1.1. La mauvaise portée

À la fin du répons « 7. *Hodie nobis caelorum* », sur la dernière intervention en tutti (m. 20-22), apparaît une correction très probablement engendrée par une confusion entre deux portées voisines. La mélodie corrigée (*1º Tiple*) est identique à celle de la portée en dessous (*1º Tenor*) et, de plus, cette mélodie présente une clausule typique d'une voix de basse (saut de quinte), quasiment jamais employée dans une voix de dessus. Ceci témoigne, sans doute, d'une erreur de portée au moment de l'écriture.

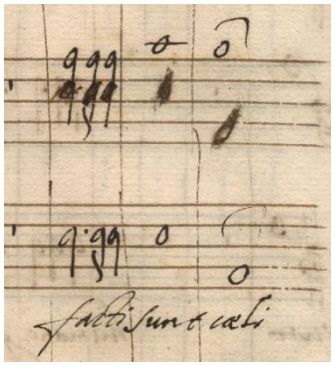


Figure 7.1 - MM 51, f. 7v, « 7. *Hodie nobis cælorum* » (m. 20-22) : possible malentendu entre deux portées.

7.1.2. La mauvaise mesure

Sur un changement de page, entre le f. 15v et le f. 16, l'auteur semble se tromper de mesure. Sur les m. 16-17 de l'œuvre « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », un motif, effacé à sec (effacement non-immédiat) et corrigé, est identique à celui de la mesure précédente (m. 15-16) et celui deux mesures suivante (m. 19-20). Ceci peut témoigner du fait que la faute est vraisemblablement due à la reprise du motif et que le calligraphe s'est trompé en changeant de page. Ceci renforce l'hypothèse que le calligraphe serait en train de copier d'après une ébauche.

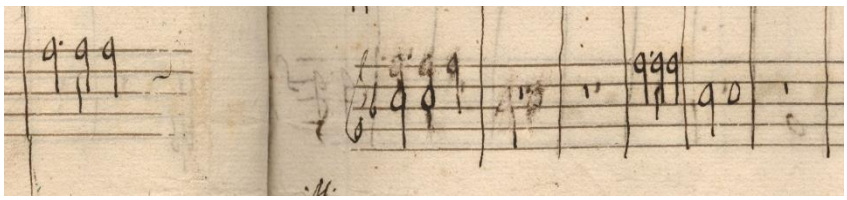


Figure 7.2 - MM 51, f. 15v-16, « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » (m. 15-21) : possible lapsus de mesure.

Sur le deuxième système de « 22. *Ascendo ad patrem meum* », un ensemble de corrections semble converger vers une seule faute. C'est probablement dû à un décalage accidentel du *cantus firmus* qui auraît dû commencer sur la deuxième mesure et non pas sur la première, comme écrit initialement. Le calligraphe a possiblement écrit d'abord le *1ºTiple* avec les barres de mesure et, en suite, en écrivant les autres voix, il semble avoir remarqué le décalage et avoir fait les corrections nécessaires. À la suite de ces corrections, sur les mesures 25-26 il manque une barre de mesure car sa notation serait possiblement problématique. Pour cette raison, le calligraphe écrit le chiffre deux (2) sur chaque portée, comme un avertissement confirmant la présence de deux mesures.

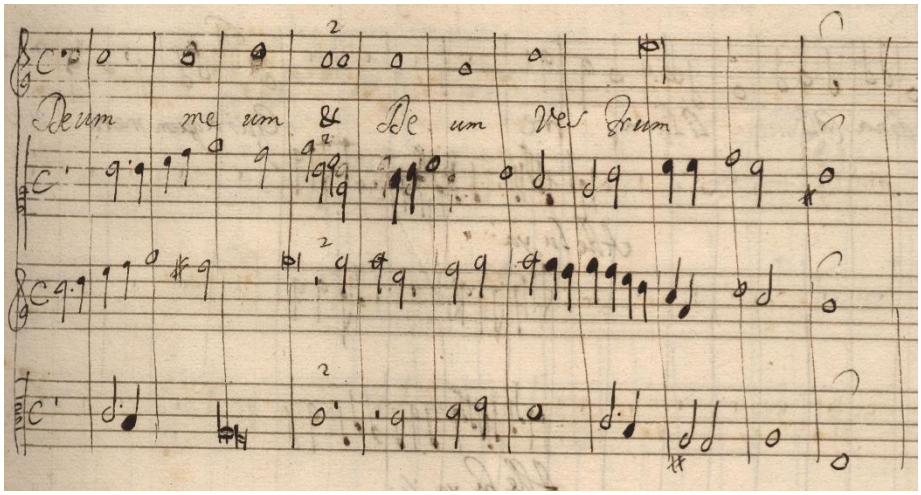


Figure 7.3 - MM 51, f. 33, « 22. *Ascendo ad patrem meum* » (m. 21-33) : lapsus de décalage d'une mesure.

7.1.3. La mauvaise clé

Comme observé dans « 8.2. Écriture du *guião* », le *guião* est écrit occasionnellement sur un pentagramme supplémentaire, dessiné à la main et visiblement après les parties vocales. Sur une de ces portées calligraphiées, dans le premier verset du troisième répons de Noël (f. 8), l'auteur semble écrire le *guião* d'abord sur une clé *c3* et ensuite le corriger sur une clé *c4*. Au vu du dessin de la première ligne du haut de ce pentagramme, des barres de mesure et de la proximité de cette portée avec celle de la première partie vocale, il est possible que l'origine de cette erreur de clé provienne du dessin du pentagramme tracé premièrement, par inadvertance, avec quatre lignes. Selon cette hypothèse, l'auteur a ensuite dessiné la cinquième ligne et corrigé la notation des trois premières mesures.

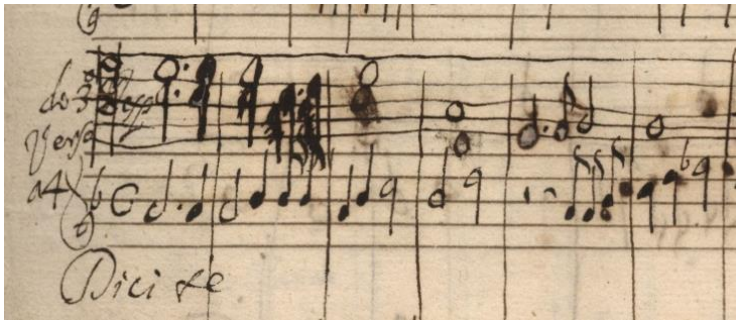


Figure 7.4 - MM 51, f. 8 : correction au début de « 8. *Quem vidistis pastores* » (m. 25-30).

7.1.4. Le mauvais emplacement dans la mesure

Un autre lapsus possible, rencontré dans les corrections sur le MM 51, est le re-dessin d'une note à l'intérieur de la mesure. C'est le cas observé dans le f. 13, où une minime en syncope, notée au milieu de la mesure, est effacée avec l'encre encore fraîche pour être déplacée au bon endroit, sur la barre de mesure.

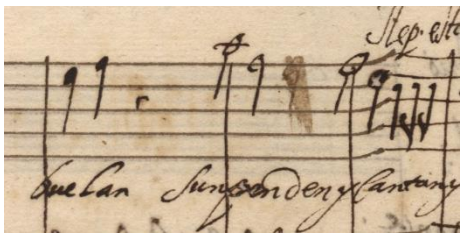


Figure 7.5 - MM 51, f. 13, « 15.2. *De peña en peña las ondas* » (m. 8-10) : correction d'emplacement de note

Une des erreurs de copie de l'œuvre « 17. *Sale alumbrando a la tierra* » survient aux m. 103-104. Sur la voix de *tenor*, écrite en haut du système, le calligraphe a vraisemblablement écrit d'abord un passage avec le rythme décalé d'une minime par rapport aux autres voix et ensuite corrigé pour que toutes les voix soient correctement homorythmiques. En outre, si le calligraphe copie d'après une autre source écrite, il est probable que cette autre source ne présente pas de barres de mesure car, autrement, l'immédiateté du rapport visuel aux éléments notationnels aurait pu éviter cette faute.

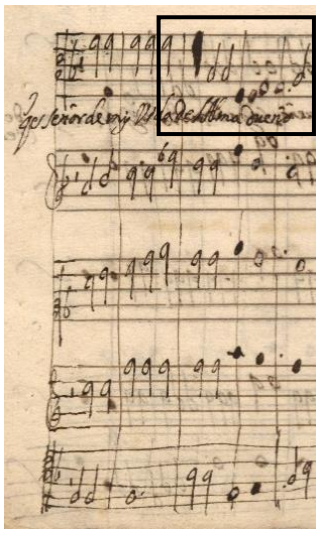


Figure 7.6 - MM 51, f. 18v, « 17. *Sale alumbrando a la tierra* » (m. 101-104) : correction d'un décalage d'une minime.

7.1.5. L'oubli dans la musique

Dans le motet « 1. *Exultemus et laetemur* », sur le premier système du f. 1v (m. 43) se trouve un signe de congruence sur chaque portée, devant trois mesures vides. Ces signes renvoient à la fin de la pièce, au f. 2, où le calligraphe a copié cinq mesures oubliées à l'emplacement original[82]. Cet oubli est très probablement provoqué par la reprise à l'identique de la phrase *panis vilibus involvitur* dans la voix de basse, qui est, en effet, la seule voix qui fasse le pont entre la continuité de la copie et le fragment à la fin de la pièce. En outre, ceci indique que le calligraphe commence la copie vraisemblablement par la notation de la voix la plus grave.

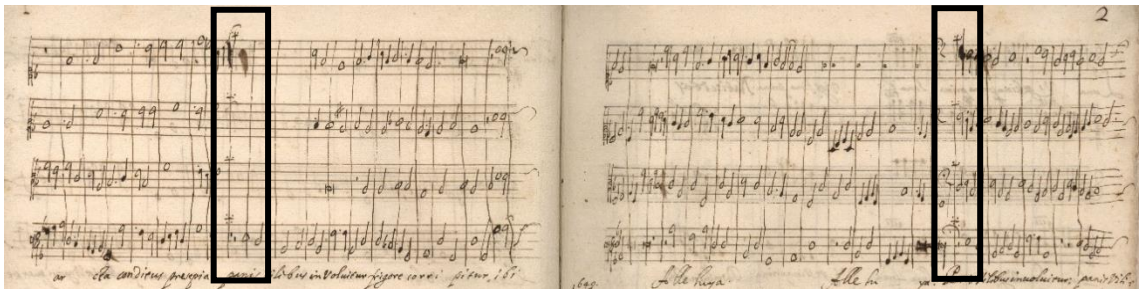


Figure 7.7 - MM 51, f. 1v-2, « 1. *Exultemus et lætemur* » : signes de congruence témoignant l'oubli de cinq mesures, copiées à la fin.

Au *estribillo* à trois voix, « 15.3. *De peña en peña las ondas* », le calligraphe semble avoir oublié le texte et la musique d'une mesure (m. 10) pour le mot *bullen*. Le mot se trouve ainsi écrit sous le texte déjà noté tandis que la musique se voit comprimée, sans l'ajout de la barre de mesure additionnelle nécessaire. Le calligraphe a probablement remarqué l'oubli au moment d'écrire la troisième voix car les notes de cette voix sont écrites plus serrées et distribuées plus régulièrement. De plus, la barre verticale s'ouvre sur la troisième voix. De ce fait, selon cette hypothèse, nous pouvons conclure que le calligraphe écrit du haut vers le bas et que le dessin des barres verticales est fait après la musique.

[82] Ces cinq mesures sont écrites à la brève comme au début. Voir la discussion sur « 5.1.4. Barres de mesure » (vol. 1, p. 194).

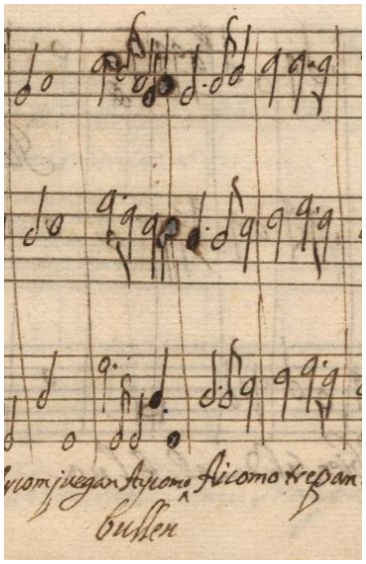


Figure 7.8 - MM 51, f. 21, « 15.3. *De peña en peña las ondas* » (m. 8-12) : oubli de *bullen*.

7.1.6. L'oubli dans le texte

L'œuvre « 3. *Octavo calenda januarii* » présente le cas le plus frappant d'un oubli de texte dans le MM 51. Comme déjà observé dans « 4.4. Calendas de Noël » et dans « 5.1.6. Emplacement du texte », l'auteur oublie une phrase du Martyrologe et l'écrit ensuite par-dessus la portée (figure 7.9). La faute semble être dans la lecture des années décrites dans le texte liturgique, mélangeant *quinquagessimo septimo* avec *bismillesimo quinto decimo*. Un signe de congruence informe l'emplacement du texte manquant pour lequel le calligraphe finit par ne pas écrire de musique.

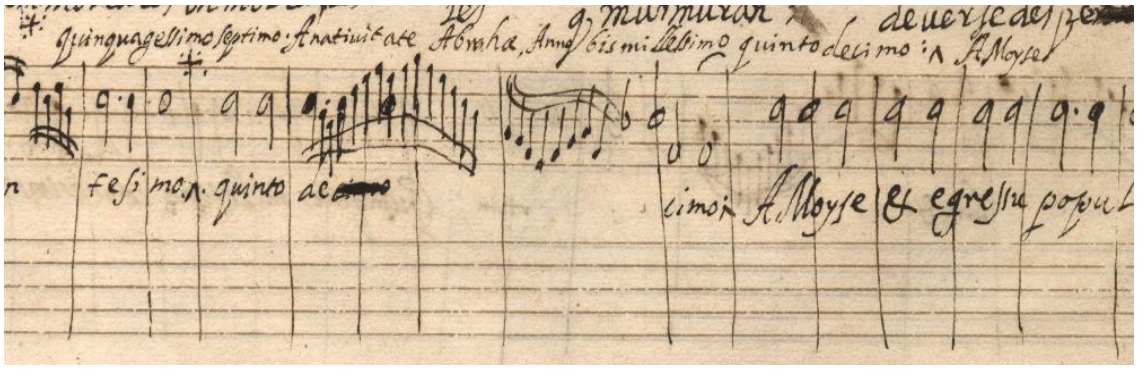


Figure 7.9 - MM 51, f. 3v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » : texte oublié.

L'autre cas frappant d'oubli de texte se trouve sur le motet « 1. *Exultemus et laetemur* » au f.1 (m. 25-28), dans lequel le calligraphe oublie d'écrire une partie de texte (*Pater futuri sæculi*) que nous avons pu récupérer grâce à la concordance avec le MM 53.

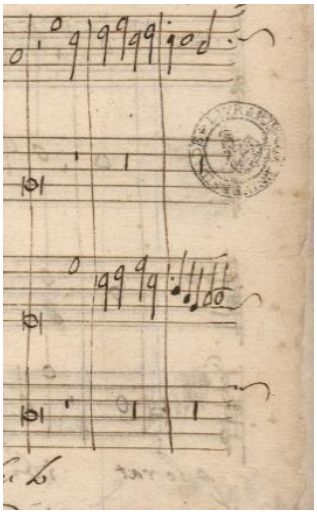


Figure 7.10 - MM 51, f. 1, « 1. *Exultemus et lætemur* » : passage sans texte.

Dans un cas différent, observons l'exemple d'oubli d'un seul mot dans le texte, qui est ensuite corrigé et ajouté. Au f. 14v, dans le *vilancico* « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » (m. 41), sur le texte *como estais*, le calligraphe semble avoir écrit d'abord *estais* puis corrigé par le mot correct *como*. Cette correction provoque un trou dans le support résultant de l'accumulation d'encre sur les deux surfaces du folio.

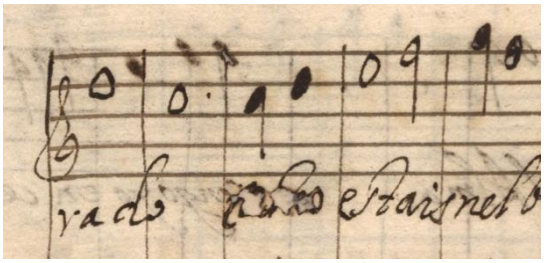


Figure 7.11 - MM 51, f. 14v, « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » (m. 39-43) : mot oublié et ajouté.

7.2. La concordance et ses divergences : « *Exultemus et lætemur* »

Comme nous l'avons déjà présenté, le motet « 1. *Exultemus et laetemur* » est la seule œuvre du MM 51 pour laquelle une concordance est identifiée. La même musique, écrite sur le même texte, se trouve aux folios 45v-46 du manuscrit P-Cug MM 53 et attribuée à D. Francisco de Santa Maria († 1597) (figure 7.12). Le MM 53 peut alors être considéré, par rapport à notre source, selon la philologie classique, comme un *codex optimus* ou *codex vetustissimus*.

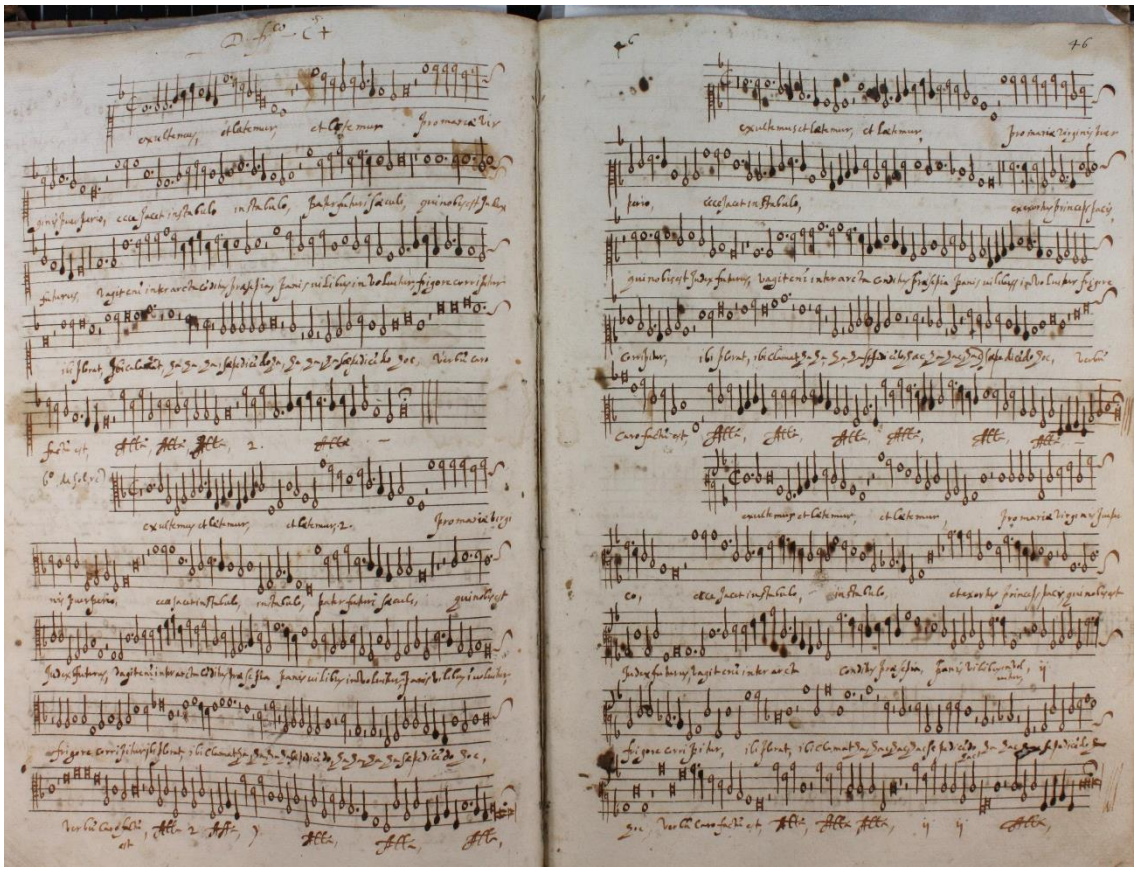


Figure 7.12 - P-Cug MM 53, f. 45v-46 : *Exultemus et lætemur* de D. Francisco de Santa Maria († 1597).

Le MM 53 est entièrement écrit en livre de chœur et semble, selon Owen Rees, être copié vers la fin du XVIe siècle, entre les années 1580 et 1590[83]. Encore selon le musicologue, ce manuscrit est une anthologie privée composée surtout de copies d'autres manuscrits issus de *Santa Cruz*, vraisemblablement exécutées principalement par deux calligraphes. L'œuvre écrite aux folios 45v-46 n'est pourtant pas une copie, mais probablement une œuvre originale. Le MM 51 vient

[83] Voir [Rees, 1995], p. 283-295.

confirmer cette pratique de la copie d'œuvres plus anciennes attesterait la continuité de leur emploi toujours au service de la liturgie.

Quel serait alors le but de cette copie ? Sûrement pas destinée à une exécution d'après la source car, notamment, l'erreur de copie au deuxième folio provoque des grandes difficultés à la lecture[84] ; de plus, l'absence de texte dans toutes les voix rend également ardu un déchiffrage[85]. La mise en partition de cette œuvre, notée en format de livre de chœur dans la source vraisemblablement originale (MM 53), peut témoigner d'un geste d'analyse contrapuntique[86]. La copie en format de partition est, en effet, une pratique courante pour analyser une œuvre d'un autre compositeur notée en parties séparées. Jessie Ann Owens révèle des exemples de cette pratique notamment dans le traité de Zacconi où le théoricien propose aux étudiants de copier en partition des compositions d'autres musiciens pour les étudier[87]. Quoi qu'il en soit, le titre qui accompagne l'œuvre (*Pour le jour de Noël*[88]) et la position de l'œuvre dans le *cartapácio*[89], peuvent témoigner de son utilisation au sein des offices liturgiques de Noël dans la congrégation au milieu du XVIIe siècle. Enfin, cette copie pourrait aussi se justifier par la constitution d'une nouvelle sauvegarde de répertoire. Seulement, comme nous le verrons, cette copie présente très peu de soins, normalement attendus dans une copie d'archive. La notation de l'œuvre dans le MM 51 présente même quelques divergences, en rapport au MM 53, élargissant le spectre des interrogations.

La différence de notation des barres de mesure, à partir du f. 1v (m. 39), est également une source de questionnements[90]. Et le cas de l'oubli du texte *Pater futuri sæculi* (m. 25-28)[91] contribue encore à l'impossibilité d'une exécution d'après le MM 51.

Plus en détail, sur la m. 21 la voix d'*alto* ne coïncide pas avec la concordance[92] : dans le MM 51 le calligraphe remplace deux minimes *d-f* par une semibrève *d* (figures 7.13 et 7.14). C'est une

[84] Voir « 7.1.5. L'oubli dans la musique » (vol. 1, p. 263).
[85] Le texte est noté seulement à la voix de basse, à quelques rares exceptions près, comme déjà observé dans « 5.1.6. Emplacement du texte » (vol. 1, p. 203).
[86] La principale différence est, en effet, la mise en page puisque dans le MM 51 toute la musique est écrite en partition.
[87] [Owens, 1997], p. 94.
[88] *Pª Dia de Natal*.
[89] Le motet *Exultemur et laetemur* qui ouvre le *cartapácio 19*, se trouve lié aux deux calendas de Noël, aux huit répons des matines de Noël et à l'hymne *Christe redemptor omnium*. Cette proximité physique dans le manuscrit peut témoigner d'une organisation pratique rassemblant les œuvres destinées à un contexte liturgique commun et conséquemment son usage lors des offices de Noël.
[90] Voir « 5.1.4. Barres de mesure » (vol. 1, p. 194).
[91] Voir « 7.1.6. L'oubli dans le texte » (vol. 1, p. 264).
[92] Comme dans d'autres cas, la présente édition reproduit le MM 51.

erreur possible de copie ou peut-être une correction volontaire d'un saut sur une dissonance préparée présente dans le MM 53. Dans le cas de cette deuxième hypothèse, curieusement, le calligraphe plus tardif semble être alors plus inflexible à des licences de contrepoint.

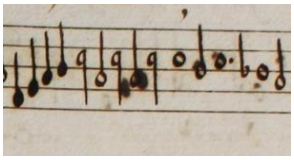


Figure 7.13 - MM 53, f. 46, *Exultemus et lætemur*, m. 20-23 (*alto*).

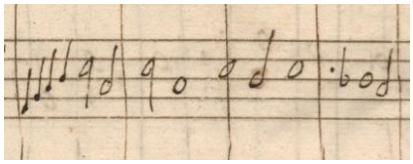


Figure 7.14 - MM 51, f. 1, *Exultemus et lætemur*, m. 20-23 (*alto*).

À la même m. 21, dans le *tiple*, un # sur *F* est raturé (figures 7.15 et 7.16), très probablement car l'*alto* présente un *F* bécarre. Comme déjà observé dans « Notation musicale », c'est probablement un réflexe inconscient du calligraphe, provoqué vraisemblablement par le mouvement typique de cadence du *tiple*, mais remarqué et corrigé par le calligraphe lui-même (ou quelqu'un d'autre).

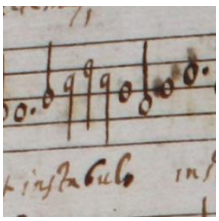


Figure 7.15 - MM 53, f. 45v, *Exultemus et lætemur*, m. 20-22 (*tiple*)

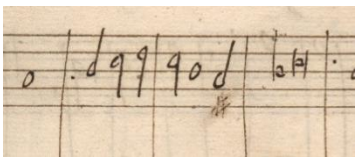


Figure 7.16 - MM 51, f. 1, *Exultemus et lætemur*, m. 20-22 (*tiple*).

Entre les m. 21 et 25, après l'exposition du texte *Ecce jacet in stabulo* le MM 53 propose la reprise de *in stabulo* tandis que le MM 51 propose la reprise uniquement de *stabulo*. Cette divergence est discutée dans « 5.1.6. Emplacement du texte ».

Aux m. 66-67, le calligraphe ajoute le mot *est* à la fin de la formule *sepe dicendo hoc* : le MM53 présente *sepe dicendo hoc* tandi que le MM 51 présente la variante latine *sepe dicendo hoc est*, provoquant une prosodie différente (figures 7.17 et 7.18).

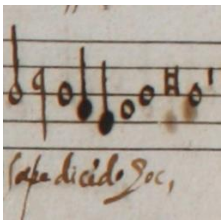


Figure 7.17 - MM 53, f. 46, *Exultemus et lætemur* (*alto*)

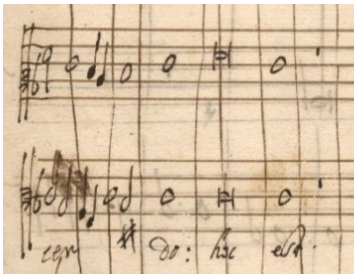


Figure 7.18 - MM 51, f. 1v, *Exultemus et lætemur*, m. 64-67 (*alto* et *tenor*).

Sur la cadence finale, à la m. 84, le calligraphe du MM 51 change l'*alto* par rapport au *codex vetustissimus*, ajoutant un mouvement ornemental de seminimes, en tierces parallèles avec le *tenor*, et arrivant une mesure plus tard à la note finale (figures 7.19 et 7.20).

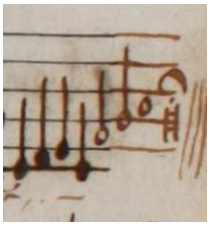


Figure 7.19 - MM 53, f. 46, *Exultemus et lætemur*, m. 82-85 (*alto*)

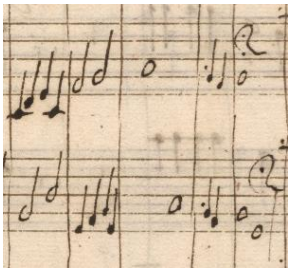


Figure 7.20 - MM 51, f. 1v, *Exultemus et lætemur*, m. 82-85 (*alto* et *tenor*)

Enfin, relativement à des détails notationnels, la copie n'imite pas exactement les solutions de sa concordance, notamment en ce qui concerne les ligatures (toutes *cum opposita proprietate*) car le MM 51 sépare une ligature présente dans le MM 53 (m. 81) et, inversement, présente une ligature qui est absente de la source primitive (m. 22).

Les fautes et discordances présentes sur cette œuvre, et ses divergences en rapport au *codex vetustissimus* MM 53, témoignent d'une copie peu soignée et loin d'être méticuleuse. Ce n'est sûrement pas une copie destinée à exécution directe ni vraisemblablement à être versée en dépôt, mais probablement une simple mise en partition pour étude ajoutant des minimes variantes, éventuellement avant une exécution aux fêtes de Noël de 1649[93].

[93] Voir également « 4.8. Motet » (vol. 1, p. 154).

7.3. Œuvres copiées ? : « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* »

Deux œuvres vernaculaires dévotionnelles du MM 51 ne présentent pratiquement pas de notes raturées ni aucune correction mélodique ou harmonique annonciatrices de gestes de composition, contrairement à la majorité des œuvres dans le manuscrit. Il s'agit de « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* ». L'unique correction visible dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » correspond sûrement à une faute de copie et non pas à un changement compositionnel délibéré : sur la m. 42 du *guião* le calligraphe semble avoir sauté une mesure puisqu'il écrit d'abord les notes correspondantes à la mesure suivante (m. 43) et corrige immédiatement la faute, l'encre étant encore fraîche au moment de la correction (figure 7.21). Et dans l'œuvre « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » se trouvent quelques corrections toujours vraisemblablement justifiées par des erreurs de notation. Il y a un exemple sur un passage de trois mesures (m. 7-9) corrigé, réécrit une quinte au-dessus (figure 7.22). Vraisemblablement, le calligraphe se trompe en écrivant ces trois mesures comme sur une clé de *G2* et ensuite corrige dans la bonne clé (*c2*) par-dessus.

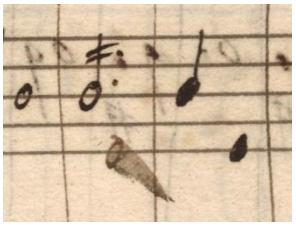


Figure 7.21 - MM 51, f. 14v, « 17. *Ai amores, ai mi Dios* » (m. 42-43) : correction provoquée par faute de copie

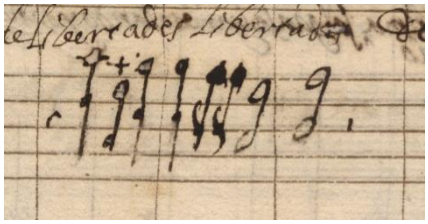


Figure 7.22 - MM 51, f. 16, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » (m. 7-9) : réécriture une quinte au-dessus.

Ces deux mêmes pièces présentent à quelques reprises des signes cruciformes (+) qui semblent être stratégiquement placés pour identifier des cas de fragilités contrapuntique, au-dessus des portées des voix concernées, et sans rapport sensible avec le texte.

Dans « 17. *Ai amores, ai mi Dios* », une croix se trouve placée sur chacun des deux *tiples* à un endroit (m. 94) où les deux voix forment un mouvement de quinte parallèle (figure).

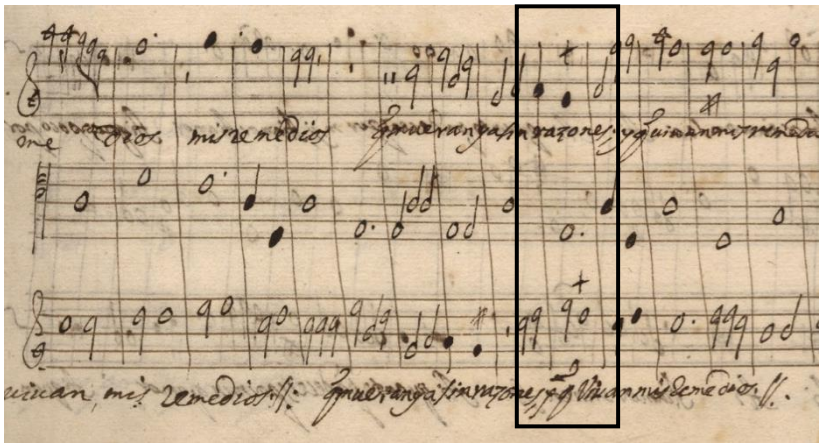


Figure 7.23 - MM 51, f. 19, « 17. *Ai amores, ai mi Dios* » (m. 85-98) : croix indiquant probablement une quinte parallèle.

Le *vilancico* « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », à son tour, présente de nombreuses fragilités contrapuntiques, toujours signalées par des croix et jamais corrigées. Au premier système se trouve la plus grande concentration de ces signes dans le manuscrit, avec cinq cas. Les croix sont ici accompagnées par deux petits points, contrairement à la croix simple rencontrée dans « 17. *Ai amores, ai mi Dios* ».

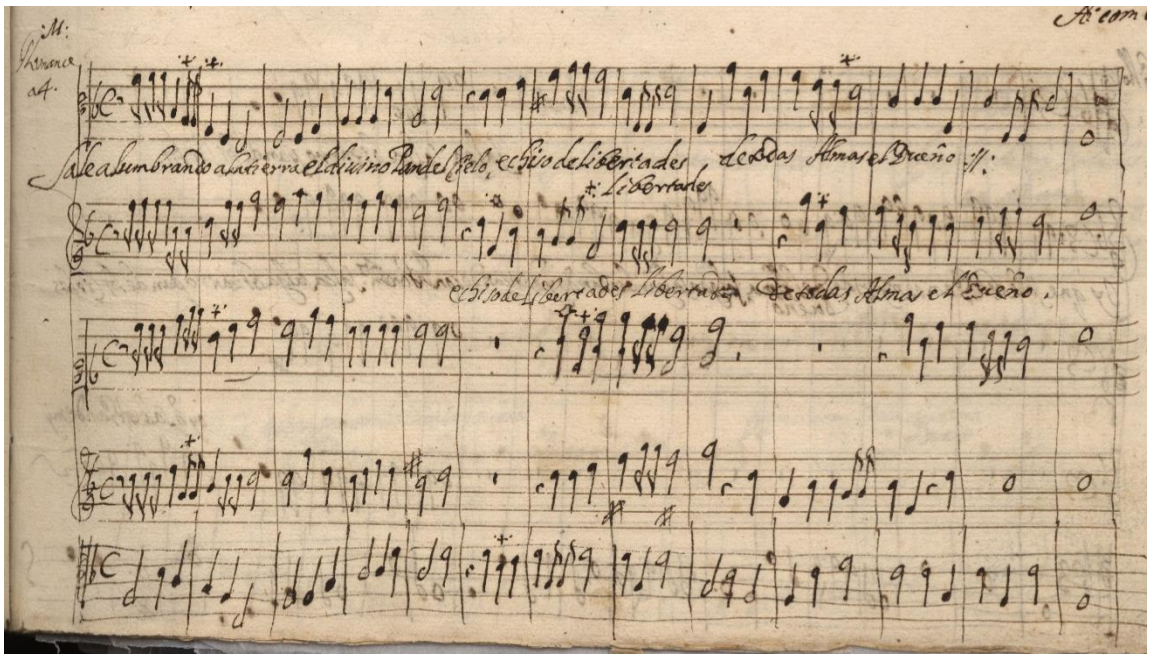


Figure 7.24 - MM 51, f. 16, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » : cinq cas de croix indiquant des fautes de contrepoint.

Entre les première et deuxième mesures figurent deux cas où le *tenor* provoque des intervalles d'octave par mouvement parallèle : d'abord avec le *2º Tiple* et puis avec l'*Alto*. La m. 6 montre

un cas assez particulier : une dissonance attaquée, provoquée par le *1º Tiple* qui saute sur une septième sur le *guião*. Le *1º Tiple* présente un motif qui sera imité, donc l'éventuelle erreur se trouve au *guião*. Nous ne saurons pas déterminer si les croix indiquent ici plutôt la dissonance ou les octaves parallèles (la dissonance étant une faute de notation non décelée) ou encore les deux simultanément. Notre édition choisit la deuxième hypothèse et propose la correction de la dissonance formant des octaves parallèles entre les deux voix. Sur la m. 7 se trouve un unisson atteint par mouvement parallèle, entre le *1º Tiple* et l'*Alto*. Et enfin sur la m. 10 figure encore une octave également par mouvement parallèle, entre le *1º Tiple* et le *Tenor*. Dans la deuxième section de ce même *vilancico*, se trouve une quinte parallèle au f. 17v (figure 7.25) et encore une octave et quarte parallèles au f. 18 (figure 7.26). De plus, dans ce dernier passage, apparaît le chiffre « *2* » sur les portées du *Tenor* et *1º Tiple*, sans explication manifeste.

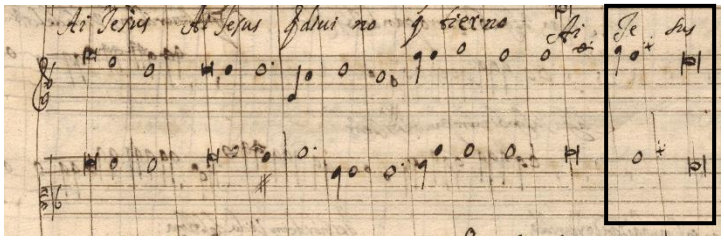


Figure 7.25 - MM 51, f. 17v, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » (m. 59-75) : croix indiquant une faute de contrepoint.

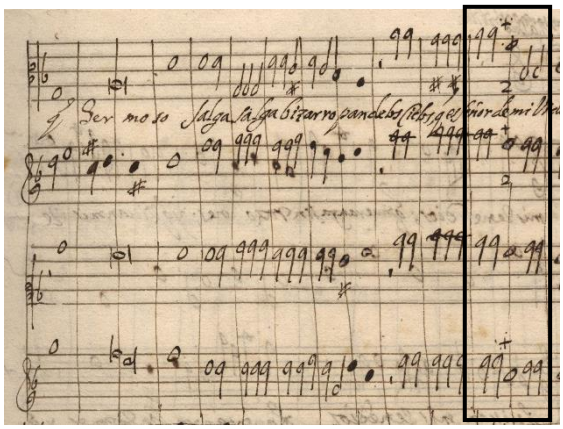


Figure 7.26 - MM 51, f. 18, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » (m. 80-92) : croix indiquant des fautes de contrepoint.

Dans le tableau suivant, nous regroupons les divers cas de croix associées à des fragilités contrapuntiques rencontrées dans le MM 51.

Tableau 7.1 - Liste des signes de croix (+) indicateurs de fragilités contrapuntiques dans le MM 51.

Folio	Œuvre	Mesure	Voix	Description
16	16.	1	*2º Ti - Te*	8ve par mouvement parallèle
16	16.	2	*A - Te*	8ve par mouvement parallèle
16	16.	6	*1º Ti - G*	Dissonance (7e) attaquée. Edition corrige en 8ve parallèle.
16	16.	7	*1º Ti - A*	Unisson par mouvement parallèle
16	16.	10	*1º Ti - Te*	8ve par mouvement parallèle
17v	16.	73-74	*1º Ti - A*	5te parallèle
18	16.	91	*1º Ti - 2º Ti - Te*	8ve et 4te parallèles
19	17.	94	*1º Ti - 2º Ti*	5te parallèle
40-40v	24.	107-108	*1º Ti - 2º A*	5te parallèle

Les études de critique génétique évaluent les signes de cette nature comme habituels dans les manuscrits de création littéraire et artistique[94]. Des marques comparables, dites « de dubitation », correspondent aux signes apposés par l'auteur sur un manuscrit. Elles indiquent qu'il y a des doutes quant à l'aptitude du texte ou signifient le souhait de correction ou de remplacement. Cette définition peut éventuellement définir ces signes cruciformes, sauf qu'ici nous n'avons point de certitude quant au fait que l'auteur de l'œuvre soit le calligraphe. Cela étant, l'absence de corrections dans ces deux pièces (« 16. » et « 17. »)[95] et la présence multiple de croix, qui semble correspondre à l'identification des fautes de contrepoint ou des points de fragilité contrapuntique, peuvent éventuellement se constituer comme des témoignages de copies où le calligraphe analyse une œuvre d'un autre auteur. Dans le cas d'un autographe, le calligraphe aurait probablement corrigé les fautes, comme il le fait souvent à d'autres occasions dans le manuscrit[96]. Ici, au contraire, les fautes sont simplement signalées par des croix et guère corrigées. Ce sont, par conséquent, plutôt des œuvres possiblement allographes et non pas autographes.

[94] Voir [Grésillon, 1994].

[95] Un seul signe de croix figure également dans « 24. *Oy que los cielos se alegran* » signalant une 5te parallèle (voir tableau 7.1). Dans cette pièce existent pourtant nombreuses corrections compositionnelles qui éloignent l'hypothèse de copie allographe formulée pour les œuvres « 16. » et « 17. ».

[96] Voir, notamment, sur la m. 7 du *guião* de « 26. *Credidi* » où se trouve une correction pour éviter une octave parallèle avec le *1º Tiple*.

Comme nous l'avons présenté dans le tableau regroupant les divers cas rencontrés dans le MM 51, il existe encore une croix associée à une quinte parallèle dans une œuvre présentant également des gestes compositionnels : c'est le cas de « 25. *Oy que los cielos se alegran* », entre les mesures 44 et 45, au changement de folio 40-40v. Une croix identifie une fragilité non-corrigée dans une œuvre dont, notamment, la première section présente de clairs témoins de composition[97]. Est-il possible que ce soit une œuvre copiée et transformée ? Ou une œuvre originale où l'auteur trouve une fragilité contrapuntique après l'avoir écrite et décide de noter la faute sans la corriger[98] ? Ce fait constitue effectivement l'unique exception dans le MM 51 et vient rouvrir le champ des possibilités. Le calligraphe semble utiliser ce signe cruciforme soit pour identifier des fautes de contrepoint dans une œuvre qui ne semble pas être la sienne et donc sans la corriger, soit pour identifier des fautes dans son propre travail pour éventuellement les corriger plus tard. En effet, cette observation n'est pas limitée au MM 51 et dans un travail en cours, Hugo Soeiro Sanches[99] est en train d'identifier des croix similaires, notamment sur le *cartapácio* MM 229, qui semblent associées également à des mouvements de quinte et d'octave parallèles, mais aussi à des dissonances et des résolutions de dissonances peu communes. Dans l'avenir, un regard analytique sur la totalité des *Cartapácios* pourra sûrement éclairer davantage le sujet[100].

Par ailleurs, il est également remarquable que ces deux œuvres présentent une autre similarité : elles sont dotées dans leur titres de la lettre « *.M:* », énigme sans explication évidente. En résumé, parmi la totalité des œuvres du MM 51 sans concordance, seules deux œuvres ne présentent aucune correction mélodique ou harmonique ; ces deux mêmes œuvres présentent

[97] Voir « 6.2.6. Échos ajoutés » (vol. 1, p. 257).

[98] Nous excluons la possibilité d'une copie en urgence car ces œuvres sont notées avec le même soin que les restantes dans le manuscrit et le graphisme ne révèle aucune rapidité particulière, contrairement à la calligraphie nommée A^2.

[99] Le travail de doctorat en cours d'Hugo Soeiro Sanches est, à l'image du présent travail, inséré dans le projet multidisciplinaire du Centre d'Etudes Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra (*Mundos e Fundos*). Nous remercions Hugo Sanches pour toute sa complicité enrichissante.

[100] Dans le répertoire ibérique de la période, nous rencontrons des signes identifiant des événements contrapuntiques peu communs ou particuliers, non seulement dans les sources manuscrites mais également dans celles imprimées. C'est le cas de l'œuvre pour orgue de Francisco Correa de Arauxo (1584 - 1654) où l'organiste utilise des signes (petites mains) qui identifient et justifient, selon la morale casuistique, l'emploi de diverses dissonances « modernes » (*licencias, falsas y gallardías*). Ces signes sont alors différents de ce qui semble se passer notamment dans le MM 51 et les signes d'Arauxo sont bien de nature textuelle, tandis que dans les manuscrits de Coimbra ils semblent avoir une importance génétique. Ce type de documents montre bien, pourtant, qu'il y a une intention très claire d'indiquer des « problèmes » d'écriture, avec les répercussions que cela entraîne, ce qui est fort intéressant d'un point de vue aussi bien génétique que « moral ». Pour une étude sur les signes dans l'œuvre de Arauxo, voir [Bernal, 2005] – nous remercions Cristina Diego Pacheco d'avoir attiré notre attention sur cet article.

des signes stratégiquement placés sur ce qui semblent être des points de nettes fragilités contrapuntiques non corrigées ; et toujours ces deux mêmes œuvres sont également les seules à porter dans leur titre de section l'indication « *.M:* » (figures 7.27, 7.28 et 7.29). Nous sommes, donc, amenés à proposer une corrélation réelle entre ces trois faits. Probablement, le « *.M:* » du titre correspond-t-il exactement à l'attribution des deux pièces à un autre auteur, hypothèse selon laquelle les œuvres ne sont pas autographes mais des copies allographes analysées par le calligraphe[101].

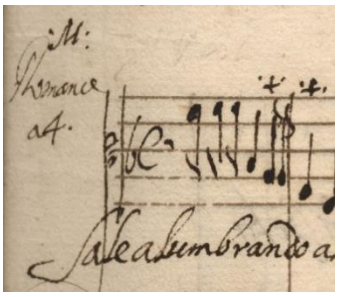


Figure 7.27 - MM 51, f. 16 : « M » sur le titre.

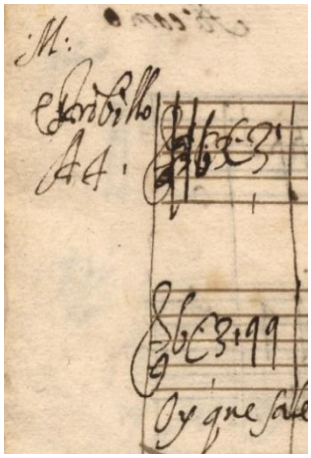


Figure 7.28 - MM 51, f. 16v : « M » sur le titre.

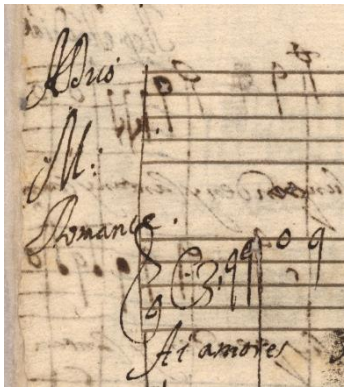


Figure 7.29 - MM 51, f. 16 : « M » sur le titre.

Malgré cette hypothèse, il nous semble toujours vraisemblable que ces deux œuvres soient, à l'image de la totalité du contenu du MM 51, également destinées à l'exécution musicale lors des cérémonies religieuses. Les témoignages de gestes de copie et les signes analytiques n'invalident sûrement pas leur exécution dans le cadre des contextes antérieurement décrits.

[101] Enfin, les procédés compositionnels employés dans ces deux œuvres sont semblables à ceux observés dans les autres œuvres du manuscrit n'évoquant pas un style d'écriture différent ou plutôt s'insérant dans la diversité stylistique rencontrée dans la source (voir « 8.1. Procédés compositionnels », vol. 1, p. 279). Néanmoins, nous remarquons également que ces deux œuvres présentent des textures uniques au sein du MM 51. « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » est le seul *vilancico* à quatre voix avec *guião* et « 17. *Ai amores, ai mi Dios* » est le seul *vilancico* à deux voix égales avec *guião*. Est-ce que ce fait pourrait contribuer au témoignage de copies allographes ? Une future confrontation avec la totalité des œuvres des *Cartapácios* pourra apporter plus de lumière.

Chapitre 8

Gestes stylistiques

L'épineuse question du style dans la musique religieuse du XVIIe siècle est très souvent perçue selon une polarité entre le *stile antico*, conservateur, et le *stile moderno*, progressiste et privilégiant le sens du texte. Noel O'Regan, propose pourtant une lecture analytique vers une matrice plus complexe des phénomènes stylistiques principalement déterminée par des fonctions liturgiques et par divers facteurs institutionnels[102]. Ceci nous semble également probable dans le contexte de *Santa Cruz*. Quatre démarches pratiques principales convergent vers le choix des procédés compositionnels : audibilité et sens rhétorique du texte ; remplissage de grands espaces sonores ; besoin d'écrire pour des grands effectifs les jours des fêtes extraordinaires et pour des petits effectifs les jours ordinaires ; et désir d'impressionner avec des grands effectifs et de séduire avec des voix solistes.

Contrairement aux idées évolutionnistes, O'Regan nous démontre que la continuité stylistique est un principe constant dans l'Europe musicale de la première moitié du XVIIe siècle. Et que, en plus, la convergence et la cohabitation de plusieurs styles différents dans le même contexte sont une réalité attestée par les sources[103].

---

[102] « Taxonomies of style » est une réflexion à l'intérieur du chapitre « The Church Triumphant: music in the liturgy» de Noel O'Regan dans [Carter & Butt (eds.), 2005], p. 292-295.

[103] Ce principe est également défendu par Steve Saunders, dans le cadre de la cour impériale de Ferdinand II de Habsburg entre 1619 et 1637, proposant le terme *multilingualism*, et par Robert Kendrick, dans le cadre de l'activité musicale à Milan dans la première moitié du XVIIe siècle, fournissant le terme *polystylism*. [Saunders, 1995], p. 159 ; [Kendrick, 2002], p. 24, p. 256.

La communion de divers procédés compositionnels, de diverses textures polyphoniques et de diverses approches quant à l'emploi du *guião* dans le MM 51 témoigne, somme toute, de la communion de divers types d'écriture au milieu du XVIIe siècle à *Santa Cruz*[104]. Il n'y a assurément pas un style mais divers styles, ici considérés gestes stylistiques qui sont des procédés compositionnels répondant à des fonctions liturgiques précises et à des facteurs institutionnels pratiques et traduisant simultanément l'ambition de séduire et d'impressionner.

[104] Ou vers un multilinguisme et un polystylisme, proposés par Saunders et Kendrick.

8.1. Procédés compositionnels

Notre manuscrit porte en lui-même un remarquable éventail de procédés compositionnels d'après lequel nous pouvons, avant tout, affirmer qu'il ne semble pas exister de relations entre les genres et les procédés compositionnels utilisés. Ci-dessous nous présentons un catalogue et une caractérisation de ces divers procédés considérés en tant que gestes stylistiques. Dans le tableau suivant, organisé par œuvre, nous remarquons que la polychoralité, avec ou sans style *concertato*, se trouve employée dans les genres latins et vernaculaires, et de même que pour le contrepoint typique du style ancien (*stile antico*) ou encore pour la technique de la mélodie accompagnée, les différents procédés pouvant être associés au sein d'une œuvre.

Tableau 8.1 - Les procédés compositionnels dans chaque œuvre du MM 51.

Nº	**Œuvre**	**Genre**	**Voix**	**Procédés compositionnels**
1.	*Exultemus et laetemur*	Motet	4	Style ancien
2.	*Octavo Calenda Januarii*	Calenda	8	Polychoralité avec style *concertato*
3.	*Octavo Calenda Januarii*	Calenda	1+G	Mélodie accompagnée (basée sur le plain-chant)
4.	*Al son que los christales*	[*Vilancico*]	4	Style ancien
5.	*Responde mihi*	Leçon	4	*Fabordão* et un passage en mélodie accompagnée
6.-13.	Huit répons de Noël	Répons	8+*G*, 4+*G*	Polychoralité, et versets à 4, avec *guião*
14.	*Christe redemptor omnium*	Hymne	8+*G*	Polychoralité avec style *concertato*
15.1.-15.2.	*De peña en peña las ondas*	*Tono* [ou *Vilancico*]	4	Style ancien
15.3.			3	
15.4.			8	Polychoralité
15.5.-15.6.			3	Style ancien
15.7.			1+G	Mélodie accompagnée
15.8.-15.9.			8+G	Polychoralité avec style *concertato*
16.	*Sale alumbrando a la tierra*	[*Vilancico*]	4+*G*	Un chœur avec style *concertato*
17.	*Ai amores, ai mi Dios*		2+*G*	Duo accompagné (parallélisme et imitation)
18.	*Rerum Deus tenax vigor*	Hymne	8+*G*	Polychoralité avec style *concertato*

19.-21.	Trois psaumes pour la None	Psaumes	8+*G*	
22.	*Ascendo ad Patrem meum*	Répons bref	4	*Concertado*
23.	*Regina Caeli*	Antienne m.	8+*G*	Polychoralité avec style *concertato*
24.	*Oy que los Cielos se alegran*	[*Vilancico*]	1+*G*, 8	Mélodie accompagnée et polychoralité avec style *concertato*
25.	*Que Ave del plumaje blanco*		1+*G*, 8+*G*	
26.	*Credidi*	Psaume	8+*G*	Polychoralité avec style *concertato* et citation psalmique
27.	*Beati omnes*		8+*G*	Polychoralité avec style *concertato*

D'après ce tableau nous pouvons en construire un deuxième, organisé selon les procédés compositionnels, dans lequel se rendent plus perceptibles leur distribution et leur fréquence dans le manuscrit[105].

Tableau 8.2 - Les procédés compositionnels dans le MM 51.

Procédé compositionnel	**Nº de l'œuvre dans l'édition**
Style ancien	1 ; 4 ; 5 ; 15.1 ; 15.2 ; 15.3 ; 15.5 ; 15.6 ;
Fabordão	5
Polychoralité sans style *concertato*	6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 ; 15.4
Polychoralité avec style *concertato*	2 ; 14 ; 15.8 ; 15.9 ; 18 ; 19 ; 20 ; 21. ; 23. ; 24 ; 25 ; 26 ; 27
Un chœur avec style *concertato*	16
Mélodie accompagnée	3 ; 5 ; 15.7 ; 24 ; 25
Duo accomp. (parallélisme et imitation)	17
Concertado (contrepoint imitatif sur *c. f.*)	22

L'écriture en style ancien (*stile antico*) comprend ici le contrepoint imitatif, l'homophonie, le contrepoint libre et toujours l'absence de *guião*. Le *fabordão*, en tant que cas particulier du style ancien, est utilisé dans une seule œuvre latine – leçon des défunts – correspondant à la déclamation continuellement homophonique à quatre voix. Cette leçon, étonnamment, comprend néanmoins aussi une courte section en mélodie accompagnée – procédé associé au dit style moderne (*stile moderno*).

[105] Dans le chapitre « 4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques », nous présentons une analyse détaillée des divers procédés compositionnels pour chaque œuvre du manuscrit.

Concertado ou *consertado*[106] est le terme employé dans les sources de Coimbra pour désigner une technique contrapuntique sur une voix isorythmique préexistante[107], vraisemblablement fruit d'une cristallisation de la pratique de l'improvisation polyphonique sur *cantus firmus*, synonyme de *contrapunto alla mente* ou *cantus super librum*[108]. Dans la technique de *concertado* employée au répons bref « 22. *Ascendo ad patrem meum* »[109] le *cantus firmus* est exposé dans le *tiple* (*concertado de tiple*).

La calenda « 3. *Octavo calendas Januarii* » est entièrement écrite en mélodie accompagnée, le solo étant basé sur le plain-chant. Trois œuvres vernaculaires présentent également au moins une section en mélodie accompagnée. Un vilancico est écrit pour deux voix solos accompagnées par un *guião* indépendant. En effet, la présence du *guião*, et d'instruments, rend possibles des nouvelles techniques et le mélange de divers styles au sein d'une même œuvre et d'un même genre.

Comme nous l'avons présenté précédemment[110], la majorité de la musique du MM 51 est écrite pour huit parties vocales, toujours en polychoralité et avec ou sans l'introduction éventuelle du style *concertato* (décrit plus bas). La polychoralité peut se référer à un terme assez large, contenant plusieurs définitions possibles, et dans le contexte du présent travail nous devons être précis en ce qui concerne son emploi. Soutenus par la définition de polychoralité établie par Anthony Carver[111], nous considérons une œuvre polychorale, dans le cadre de la présente rédaction, selon des critères suivants : l'ensemble des voix est constamment divisé en deux groupes, exposant le discours musical soit séparément, soit simultanément, sans obligation d'indépendance harmonique, selon une structure dans laquelle l'antiphonie est un procédé compositionnel fondamental et toutes les parties vocales dans les passages en *tutti* demeurent généralement indépendantes. Nous confirmons également que, ici, la polychoralité est une question de technique contrapuntique et de style, plutôt qu'une question de genre[112].

---

[106] Ne pas confondre *concertado*, terme portugais, avec *concertato*, terme italien.
[107] Parmis les sources musicales conservées dans la P-Cug se trouvent plusieurs *concertados* dans les manuscrits MM 52, MM 236 et MM 243. Pour une étude de ces *concertados*, voir le mémoire de master [Figueiredo, 2014].
[108] Pour une étude sur la pratique de l'improvisation polyphonique à la Renaissance, voir [Canguilhem, 2015].
[109] Voir « 4.5. Répons bref » (vol. 1, p. 139).
[110] Voir « 2. Le contenu musical » (vol. 1, p. 51).
[111] [Carver, 1988], p. xvi.
[112] Pour une présentation des œuvres polychorales dans le MM 51 et une analyse de la polychoralité dans la péninsule ibérique dans la première moitié du XVIIe siècle, voir « 2.2. Effectifs et combinaison des voix » (vol. 1, p. 54).

La polychoralité, en tant que technique compositionnelle, est une réponse à l'exigence de la clarté du discours en même temps qu'un besoin de séduire et de charmer l'auditeur[113]. Notre manuscrit est de toute évidence le fruit de ces demandes. La déclamation est principalement homophonique, par égard pour la clarté exigée, et les échanges antiphonaux viennent apporter le dynamisme au discours. Les techniques d'antiphonie présentes dans le manuscrit sont diverses et variées, exploitant les variations possibles du dialogue et des répétitions antiphonales. Le dialogue antiphonal survient quand les deux chœurs partagent une déclamation linéaire du texte en alternance[114]. La répétition antiphonale est la terminologie utilisée quand un texte chanté par un chœur est répété par un autre chœur[115]. La répétition antiphonale exacte, quand un certain passage de texte est exposé dans un chœur et ensuite répété exactement (même texte et même musique) dans un autre chœur, n'apparaît pas dans le MM 51. Nous rencontrons pourtant toutes les autres variantes possibles des répétitions antiphonales : la transposition dans un autre degré ; une disposition différente des mélodies dans les voix ; un changement mélodique, harmonique ou rythmique ; un même début et une fin différente, ou vice-versa ; répétition allongée avec la suite du texte, ou développement en *tutti*. Les échanges antiphonaux assez courts et rapides, avec une fragmentation courante du texte, sont les procédés typiques de la polychoralité fragmentée ou style fragmenté décrit par Thomas O'Regan en 1988 dans la caractérisation de la consolidation de la polychoralité à Rome entre les années 1585 et 1605[116]. C'est le cas notamment des sections à huit voix des huit répons de Noël[117]. Ces échanges antiphonaux terminent quasi systématiquement avec une ultime répétition du texte déclamé en tutti, pour ponctuer et souligner le discours, sur les cadences intermédiaires comme dans les grandes cadences finales. Des cas très éloquents apparaissent notamment à la fin de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (avec trois répétitions élargissant l'effectif[118]) et à la fin de « 26. *Credidi* » (avec *Amen* repris plusieurs fois, dont une dernière fois en tutti avec un rythme augmenté[119]).

La déclamation est principalement homophonique et régulièrement dynamisée par des développements en quasi-homophonie. Ceci correspond aux sections homophoniques, dans le contexte polychoral, animées par l'introduction de dispositifs polyphoniques tels que les motifs

[113] Selon [Carver, 1988], la polyphonie polychorale se développe par l'expansion de l'application de la polyphonie à la tradition monodique et par la projection, sur des ensembles de huit voix ou plus, des techniques d'alternance de paires de voix utilisées depuis l'époque de Josquin et Mouton.
[114] P. ex. : « 2. *Octavo calendas Januarii* » (vol. 2, p. 130), m. 26-35.
[115] P. ex. : « 6. *Hodei nobis caelorum Rex* » (vol. 2, p. 152), m. 24-27.
[116] [O'Regan, 1988] ; [Abreu, 2002], p. 121.
[117] Du « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* » jusqu'au « 13. *Verbum caro* ».
[118] « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311), m. 140-152.
[119] « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336), m. 108-116.

ornementaux et l'anticipation ou le retard de voix isolées. La fragmentation de la quasi-homophonie la rapproche occasionnellement du contrepoint imitatif. En effet, il arrive souvent que les entrées en imitation se répètent et se diluent transformant le contrepoint en quasi-homophonie[120].

Le langage imitatif est également récurrent tout le long du manuscrit, sans jamais perturber la clarté du texte. Les exceptions où des voix distinctes présentent simultanément des phrases différentes du texte sont rares. Le contrepoint imitatif est exploité non pas uniquement dans chaque chœur séparément[121], mais principalement dans les passages en tutti, selon un développement à huit voix indépendantes[122], ou encore il s'expose initialement dans un chœur, suivi par un développement en tutti[123].

Comme nous l'avons vu dans l'étude des genres, le développement de l'écriture polychorale peut souvent se baser sur la tradition monodique grégorienne. Notamment dans les psaumes, nous rencontrons des passages où une voix expose la mélodie du plain-chant en *cantus firmus*[124]. Ce procédé est également la base de l'écriture du répons bref à quatre voix « 22. *Ascendo ad patrem meum* ».

Un procédé compositionnel très fréquent dans le MM 51 est l'introduction de solos (par une ou deux voix) à l'intérieur d'une œuvre de texture à huit voix ; sans doute une réponse efficace au besoin de séduire l'auditeur. Cette alternance de mélodie accompagnée avec une écriture polychorale est nommée style *concertato*. Les passages en solo sont exposés soit à une voix[125], soit à deux voix[126] et, évidemment, dans le style *concertato* le *guião* joue un rôle obligatoire et structurel. Toutes les œuvres et/ou sections à huit parties vocales (latines et vernaculaires) du manuscrit sont en style *concertato*, à l'exception des huit répons de Noël où la variété de textures s'exprime par les versets à quatre voix. Ce style est décrit également par Thomas O'Regan, cette fois dans la caractérisation de l'expansion et de la diversification de la musique polychorale à Rome entre 1605 et 1621[127]. Toutefois, dans le *concertato alla romana*, la texture respecte généralement la structure littéraire (selon les versets : tutti – solo – tutti, etc.)[128], ce qui n'est pas le cas dans le MM 51. En outre, dans notre manuscrit, l'équilibre entre solos et tutti

[120] P. ex. : « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269), m. 267-274.
[121] P. ex. : « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269), m. 1-8.
[122] P. ex. : « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311), m. 66-77.
[123] P. ex. : « 15.8. *De peña en peña as ondas* » (vol. 2, p. 222), m. 110-121.
[124] P. ex. : « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336), m. 77-97.
[125] P. ex. : « 23. *Regina cæli* » (vol. 2, p. 306) et « 25. *Que ave del plumaje blanco es esta* » (vol. 2, p. 321).
[126] P. ex. : « 14. *Christe redemptor omnium* » (vol. 2, p. 203) et « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336).
[127] [O'Regan, 1988] ; [Abreu, 2002], p. 121.
[128] Voir [Carter & Butt (eds.), 2005], p. 315.

est très variable, du simple commentaire[129] jusqu'à l'alternance[130] ou répétition[131] de sections du texte. Et, comme dans l'échange antiphonal, l'alternance solo/tutti est exploitée à différentes échelles, de la phrase jusqu'au mot.

En résumé, le MM 51 nous présente majoritairement des techniques polychorales en double chœur bien exploitées, dont la conduite des voix est toujours maîtrisée et les dissonances sont généralement bien préparées et résolues selon les canons théoriques humanistes. La déclamation est principalement homophonique, avec de nombreuses techniques antiphonales, mais également avec de nombreux passages imitatifs. Nous remarquons, en outre, une préoccupation habituelle de placer les syllabes longues sur les « temps forts » de la mesure et une mise en valeur du sens du texte au moyen de diverses figures rhétoriques, dont nous allons discuter par la suite. Enfin, et principalement, le discours musical se présente de manière toujours variée et rythmée par une alternance continue et échelonnée dans la texture (du solo jusqu'aux huit voix) et dans les techniques contrapuntiques (de l'homophonie stricte jusqu'au contrepoint imitatif et libre).

Plusieurs sources musicales portugaises de la première moitié du XVIIe siècle témoignent d'une pratique de la polychoralité antiphonale proche de celle utilisée dans le MM 51[132]. Nous rencontrons les diverses techniques antiphonales, principalement en déclamation homophonique, mais souvent aux côtés d'un contrepoint imitatif[133], des versets avec des solos, des instruments obligés et occasionnellement des *rittornelli*, spécialement dans l'œuvre de João Lourenço Rebelo (1610-1665), absents de notre manuscrit. Dans l'œuvre polychorale de Francisco Garro (c. 1556-1623), comme chez Pedro de Cristo (†1618), maître chapelle à *Santa Cruz* jusqu'à sa mort, nous rencontrons une texture fortement homophonique, dans laquelle les deux chœurs sont généralement harmoniquement indépendants, avec une déclamation claire et une grande expressivité musicale pour servir le sens du texte. L'auteur du MM 51 semble de toute évidence être un héritier de ces qualités, avec la maîtrise de plusieurs procédés rhétoriques qui suivent et renforcent le texte. La concision de la musique de Pedro de Cristo se reflète également dans les œuvres du MM 51, notamment dans les répons de Noël, également

[129] P. ex. : « 2. *Octavo calendas januarii* » (vol. 2, p. 130), m. 13-15.
[130] P. ex. : « 25. *Que ave del plumaje blanco es esta* » (vol. 2, p. 321).
[131] P. ex. : « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311).
[132] Pour une étude de la polyphonie latine polychorale au Portugal (c. 1580-1660) voir [Abreu, 2002].
[133] Rui Nery remarque en général dans les sources musicales portugaises de cette période, la communion d'une écriture homophonique, avec des schémas fixes d'enchaînements harmoniques (p.e. *passamezzo* et *folia*), et d'une écriture contrapuntique imitative : [Nery, 1990], p. 543-544.

observée chez Duarte Lobo. Selon Carlos de Brito, la polychoralité monumentale et la présence de l'accompagnement instrumental sont les plus clairs critères indicateurs du baroque ibérique, tout comme l'introduction de rythmes de danses dans les *vilancicos* et l'ornementation vocale proche d'un style *concitato* dans l'œuvre de Rebelo[134]. Ces principes généraux sont, en effet, visibles également dans les œuvres des principaux compositeurs espagnols tels Gabriel Díaz Bessón (1590-1638)[135], Francisco de Santiago (c.1578-1644), Carlos Patiño (1600-1675) et Mateo Romero (Liège 1575-Madrid 1647). Nous sommes incontestablement dans une période d'uniformité stylistique au sein de la péninsule ibérique où, en outre, le sacré et le profane partagent couramment les mêmes procédés compositionnels et principes stylistiques[136].

[134] « *Não se pode de facto recusar a evidência de que em Espanha, e ainda mais em Portugal, não se conheceram uma revolução musical minimamente paralela à de Itália no século XVII. No nosso caso não encontramos como se sabe nem ópera nem música instrumental profana, por exemplo.* […] *Aqui como em Espanha poderemos quiçá utilizar como critérios indicadores do Barroco o policoralismo monumental e no caso dos vilancicos a alternância de solos e coro de um lado, e do outro a utilização do baixo contínuo e a eventual introdução de partes instrumentais obrigadas. A estes aspectos poderíamos acrescentar por exemplo no vilancico religioso a utilização mais ou menos sistemática de ritmos de dança, ou mesmo de baixos-padrão associados com a dança, assim como de uma linguagem harmónica por vezes mais moderna que na polifonia litúrgica. Ou ainda a ornamentação vocal muito cerrada ou às vezes ponteada, em estilo* concitato*, digamos assim, presente em certos vilancicos ou em passos das obras de um João Lourenço Rebelo.* » : [Brito, 1990], p. 553.

[135] Le catalogue du roi D. João IV présente 231 œuvres polychorales Gabriel Díaz Bessón.

[136] Ce principe est également observé par Caballero Fernández-Rufete : voir [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 21.

8.2. Écriture du *guião*

Une des caractéristiques stylistiques capitales de la musique du MM 51, et des *Cartapácios* en général, est la présence majoritaire d'un *guião*[137] accompagnant les parties vocales. En réalité, au Portugal, dès le début du XVIIe siècle les sources musicales attestent de la composition de musique avec *guião*. Les œuvres de Francisco Garro (c. 1556-1623), publiées à Lisbonne en 1609, sont les premières sources portugaises connues avec *guião*[138]. Ceci sept ans après la première publication avec *basso continuo* en Italie, par Lodovico da Viadana (c. 1564-1627)[139], et quarante-trois ans avant la première publication en France avec basse continue, dans les *Cantica Sacra* d'Henry Du Mont (1610-1684) en 1652[140]. À l'image du principe selon lequel la pratique précède la théorie, comme nous l'apprend [Eggebrecht, 2002], nous pouvons déclarer que la pratique précède l'impression et que, par conséquent, cette publication en 1609 témoigne d'une pratique antérieure. L'emploi de chiffrages sur le *guião* n'est, toutefois, pas encore répandu à la période des *Cartapácios*. Dans la collection, le *guião* est chiffré à une seule occasion : au f. 19 du MM 233, qui est d'ailleurs le *cartapácio* le plus tardif connu de la collection[141], avec les chiffrages *6* et *b* écrits vraisemblablement dans la calligraphie ici nommée A^2.

La majorité des œuvres du MM 51 est écrite avec *guião*, quel que soit le genre, latin ou vernaculaire, dans un style *concertato*. Il existe pourtant des exceptions. Trois œuvres sont écrites sans *guião* indépendant, dans un style contrapuntique typique du dit style ancien (*stile antico*) : le motet « 1. *Exultemus et laetemur* », qui est formellement une œuvre plus ancienne ; le *tono* « 4. *Al son que los christales* » ; et le répons bref « 22. *Ascendo ad patrem meum* », possiblement avec trois parties instrumentales accompagnant un *cantus firmus* vocal. Le *guião* est également absent des sections à trois ou quatre parties de *De peña en peña las ondas* (15.1. ;

---

[137] Le *guião* est une basse instrumentale le plus probablement exécutée par des instruments harmoniques, comme la harpe ou l'orgue, mais également par des instruments mélodiques comme le *baixão*. Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

[138] Francisco Garro, *Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una* duodenis…, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1609.

Dans les sources manuscrites, le recueil de Manoel Cabreira (c. 1590-1645) présente deux précieux cahiers séparés avec la partie du *guião* : un pour l'orgue (*Guiam do Orgam*) et un autre destiné au maître de chapelle (*Guiam do Mestre*). Le *Guiam do Mestre* a la particularité d'indiquer les entrées de chaque chœur (*1* ou *2*) et des *tutti* (*tod*). Ce recueil, déjà cité dans la première partie du présent travail lors de l'étude de la fonction musicale du contenu du MM 51, est conservé aux archives départementales de Braga (P-BRd 957-962).

[139] Lodovico da Viadana, *Cento concerti ecclesiastici…*, Rome, 1602.

[140] Henry Du Mont, *Cantica Sacra*…, Paris, Robert Ballard, 1652. Voir [Decobert, 2011], p. 213.

[141] Sont présentes les dates 1661 et 1663.

15.2. ; 15.3. ; 15.5. ; 15.6.) quoique présent dans les sections solo et à huit voix du même *tono*. Dans les œuvres à huit parties vocales, seules la calenda « 2. *Octavo calendas Januarii* », la section à huit voix de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » et le fragment « 15.9. *De peña en peña las ondas* » ne présentent pas de *guião*. Enfin, dans la calenda solo « 3. *Octavo calendas januarii* », le *guião* est largement incomplet. Les œuvres avec un *guião* incomplet ou absent ne doivent toutefois pas être perçues comme témoignages d'absence de sa pratique, comme nous le verrons. Le tableau suivant identifie et localise la présence du *guião* pour chacune des œuvres, et sections d'œuvre.

Tableau 8.3 - Présence de *guião* dans les œuvres du MM 51.

Nº	**Folios**	**Titre**	**Genre**	**Voix et *guião***
1.	1-2	*Exultemus et laetemur*	Motet	4
2.	2-3	*Octavo calenda Januarii*	Calenda	8
3.	2v-6	*Octavo calenda Januarii*	Calenda	1 + *Guião* (incomplet)
4.	3v-4	*Al son que los christales*	[*Vilancico*]	4
5.	4v-6	*Responde mihi*	Leçon	4 / solo + *Guião*
6.	6v-7	*Hodie nobis caelorum Rex*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
7.	7-7v	*Hodie nobis de caelum*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
8.	8-8v	*Quem vidistis pastores*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
9.	8v-9v	*O magnum misterium*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
10.	9v-10	*Beata Dei genitrix*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
11.	10v-11	*Sancta et inmaculata*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
12.	11-12	*Beata viscera*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
13.	11v-12v	*Verbum Caro*	Répons	8 + *Guião* / 4 + *Guião*
14.	13-15	*Christe redemptor omnium*	Hymne	8 + *Guião*
15.1	12v	*De peña en peña las ondas*	*Tono* [ou *Vilancico*]	4
15.2	13			4
15.3	20v			3
15.4	MM 243, f. 96v			8 + *Guião*
15.5	21v-22			3
15.6	22			3
15.7	15v			Solo + *Guião*
15.8	15v-19			8 + *Guião*
15.9.	19			8
16.	16-18v	*Sale alumbrando a la tierra*	[*Vilancico*]	4 + *Guião*
17.	13v-15, 18v-20	*Ai amores, ai mi Dios*	[*Vilancico*]	2 + *Guião*
18.	19v-20	*Rerum Deus tenax vigor*	Hymne	8 + *Guião*
19.	20-23	*Mirabilia testimonia tua*	Psaume	8 + *Guião*
20.	23v-31	*Clamavi in toto corde meo*	Psaume	8 + *Guião*
21.	31v-32v	*Principes persecuti*	Psaume	8 + *Guião*
22.	33-33v	*Ascendo ad Patrem meum*	Répons bref	4

23.	33v-34v	*Regina Caeli*	Antienne mariale	8 + *Guião*
24.	34-35, 39v-41	*Oy que los Cielos se alegran*	[*Vilancico*]	Solo + *Guião* / 8
25.	35-39	*Que Ave del plumaje blanco*	[*Vilancico*]	Solo + *Guião* / 8+ *Guião*
26.	41v-46	*Credidi*	Psaume	8 + *Guião*
27.	46v-49v	*Beati omnes*	Psaume	8 + *Guião*

Le fonctionnement du *guião* est intrinsèquement lié à la texture vocale qu'il accompagne. Dans la musique à huit voix, le *guião* fonctionne principalement comme un *basso seguente*, à l'unisson parallèle avec le *baixo*. Dans les passages antiphoniques, le *guião* maintient l'unisson avec le *baixo* des interventions du deuxième chœur, tandis que dans les interventions du premier chœur il est le plus souvent à l'octave du *1º Tenor* (voix la plus grave du premier chœur) ou alors présente un mouvement en miroir. Dans les sections à quatre voix des répons de Noël, le *guião* affiche un fonctionnement similaire à celui des interventions antiphoniques du premier chœur, souvent à l'octave du *1º Tenor* (en seize pieds) ou en miroir, mais avec la particularité de se détacher occasionnellement, fonctionnant comme une cinquième voix, ou une vraie basse continue, ce qui est le cas de la doxologie de « 8. *Quem vidistis pastores* » (figure 8.1).

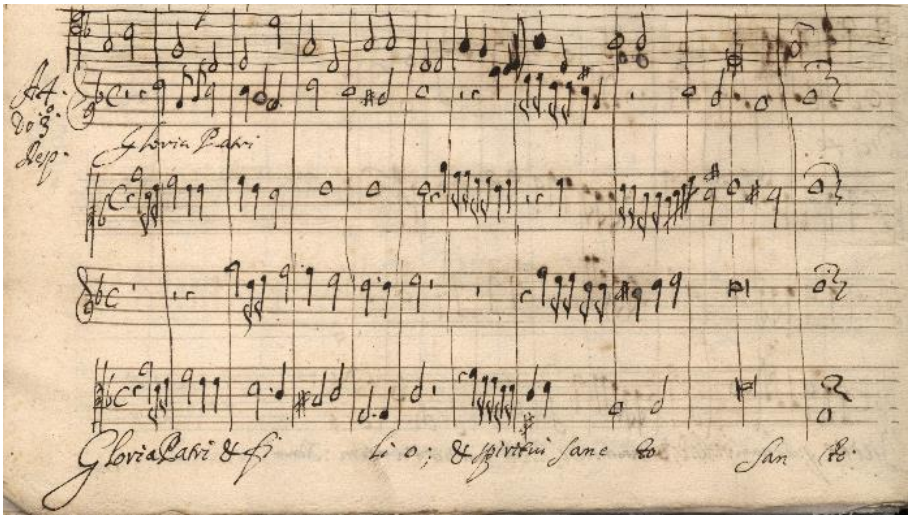


Figure 8.1 - MM 51, f. 8v, doxologie à quatre voix de « 8. *Quem vidistis pastores* » : le *guião* (en haut) fonctionne comme une cinquième voix.

En effet, l'alternance d'une écriture du *guião* en huit pieds et en seize pieds est une réalité souvent exploitée par l'auteur. Dans la musique à huit parties vocales, le *guião*, tout en suivant la voix la plus grave (*baixo*), se détache occasionnellement pour être en seize pieds, comme observé entre les m. 83 et 94 du psaume « 27. *Beati omnes* ».

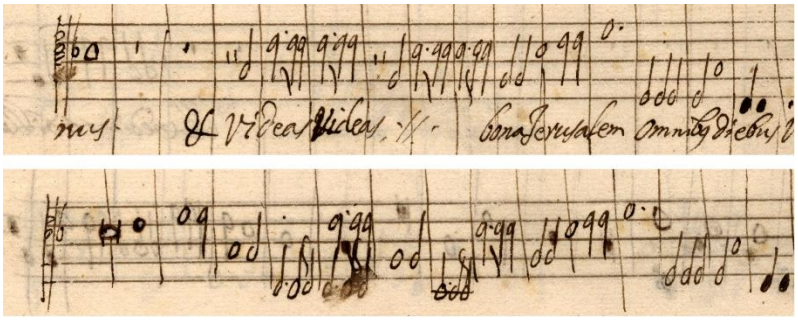


Figure 8.2 - MM 51, f. 48v, *Baixo* et *Guião* de « 27. *Beati omnes* » (m. 80-94) : alternance de 8'' et 16'' dans le *guião*.

Dans « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », seule œuvre entièrement à quatre parties vocales avec *guião* dans le MM 51, le *guião* se détache moins que dans les sections à quatre voix des répons et fonctionne principalement en mouvement parallèle d'unisson et d'octave avec le *tenor*, ou en miroir. Cette œuvre en style *concertato*, alternant des solos avec des passages déclamatoires homophoniques, se différentie notamment de « 4. *Al son que los christales* », seule œuvre à quatre voix sans *guião*. Cette dernière, dans un contrepoint mêlant fugues, imitations, homophonies et madrigalismes, et contrairement au style *concertato*, évoque le style ancien géré sans *guião*. Elle a pu, tout de même, connaître un accompagnement instrumental lors d'une exécution vers 1649.

Ces deux œuvres, toutes deux vernaculaires, témoignent surtout de la communion de styles divergents, visible dans le MM 51, en ce qui concerne le traitement contrapuntique et l'indépendance du *guião*.

Enfin, sur les passages en solo à l'intérieur des pièces à huit voix et dans les sections ou œuvres entièrement en solo, pour une ou deux voix, le *guião* est évidement structurel et indépendant avec une fonction de basse.

Dans les cas de notes répétées sur la partie vocale la plus grave, sur les passages où il fonctionne comme *basso seguente*, le *guião* augmente généralement les valeurs rythmes (figure 8.3).

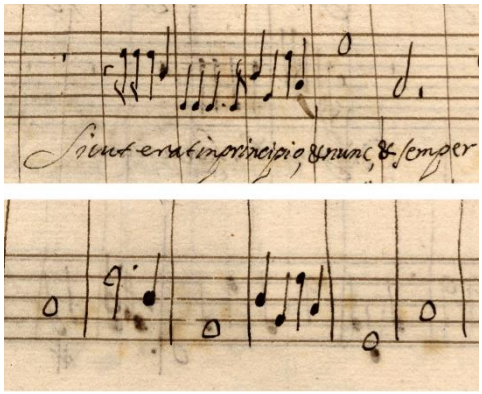


Figure 8.3 - MM 51, f. 31, *Baixo* et *Guião* de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 148-166) : augmentation des rythmes du *Guião* en rapport au *Baixo*.

Cependant, nous rencontrons également quelques occasions où l'auteur semble avoir choisi de diminuer les valeurs rythmiques, imitant les parties vocales, après avoir écrit premièrement des valeurs augmentées[142]. Ceci est le cas, par exemple, de la m. 197 de « 20. *Clamavi in toto corde meo* », où une écriture soudainement plus serrée du *guião*, avec notes répétées à l'image du *1º Tenor*, témoigne possiblement d'un choix ultérieur de diminution rythmique (figure 8.4).

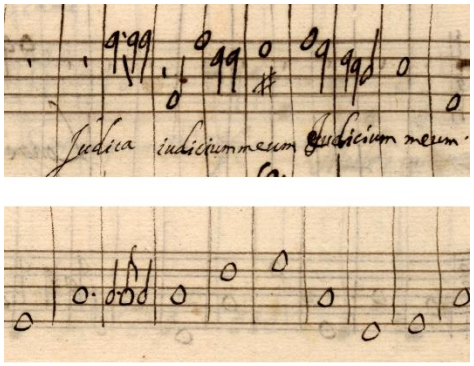


Figure 8.4 - MM 51, f. 31, *1º Tenor* et *Guião* de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 195-204) : diminution, vraisemblablement ultérieure, du rythme du *guião* sur notes répétées.

La leçon « 5. *Responde mihi* » nous donne une information de grande importance concernant le fonctionnement d'un *guião*. Dans une œuvre de 131 mesures, l'auteur a écrit le *guião* seulement pour accompagner les quinze mesures du solo de *tiple*, sur le texte « *et consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ* ». Le reste de l'œuvre, dans une écriture à quatre voix

[142] Si l'écriture indépendante du *guião* semble être élaborée dans un dernier stade de la notation de l'œuvre, ces révisions sont alors vraisemblablement effectuées en tout dernier lieu du processus.

principalement homophonique, ne présente pas de *guião*. Pourtant, notamment pour une question d'homogénéité de l'accompagnement, il est facile d'imaginer que le *guião* joue également pendant les parties à quatre voix de la leçon. Cela peut indiquer que l'absence de la notation indépendante du *guião* n'est guère synonyme de son absence dans l'exécution[143].

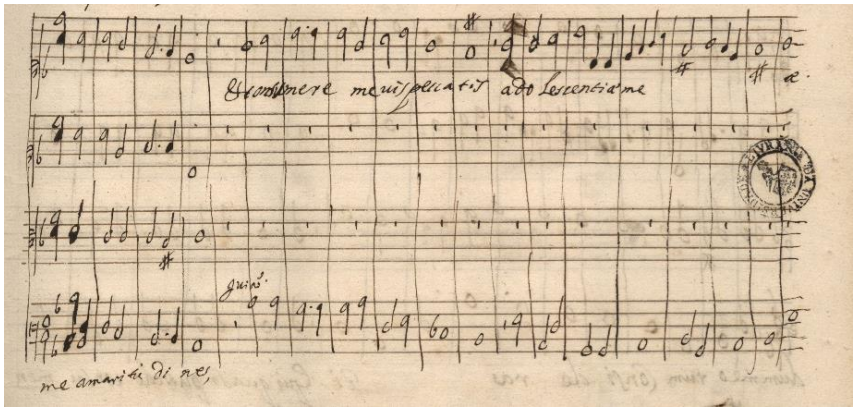


Figure 8.5 - MM 51, f. 5, segment en solo avec *guião* dans « 5. *Responde mihi* ».

En effet, ni l'*estribillo* à huit voix « 15.9. *De peña en peña las ondas* » ni la section à huit voix de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » ne présentent un *guião* et pourtant ces parties sont écrites dans un style *concertato* avec des passages en solo. Cette écriture oblige forcément la présence d'un accompagnement et donc nous pouvons considérer que ces sections se trouvent incomplètes sans le *guião*, et non pas délibérément écrites sans *guião*. Ceci est probablement le cas également de la calenda à huit voix « 2. *Octavo calendas Januarii* ». Concrètement dans le cas du fragment « 15.9. », conçu vraisemblablement comme une variante interne à « 15.8. », il nous semble évident que l'absence de notation de *guião* ne prouve pas son absence[144]. Le cas paradigmatique de lacune de *guião* dans le MM 51 est celui de la *calenda* pour voix solo « 3. *Octavo calendas Januarii* », où seules sept mesures sont écrites[145]. En effet, plusieurs indices dans la notation du *guião* semblent témoigner que son écriture est effectuée après celle de toutes les parties vocales et donc, dans les cas de défaut du *guião*, la dernière phase est inachevée.

[143] L'on oscille ici sûrement entre une sorte de basse continue et la pratique de doublure des voix (ou d'un *basso seguente*), qui justifie notre instrumentation choisie. Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).
[144] Une partie séparée du *guião* pourrait facilement être faite à partir des voix de basses.
[145] Notre édition reconstruit un *guião* possible. Voir « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).

Dans toute la musique entre le f. 6v et le f. 19, le *guião* est systématiquement noté sur des portées supplémentaires[146] tracés à main levée et très probablement dans un dernier stade de l'écriture. Notamment le *guião* des versets à quatre voix des répons de Noël se voit souvent noté par-dessus le titre même de la section. Ceci est le cas dans les versets de « 8. *Quem vidistis pastores* » et « 11. *Sancta et inmaculata* » (figures 8.6 et 8.7)[147].

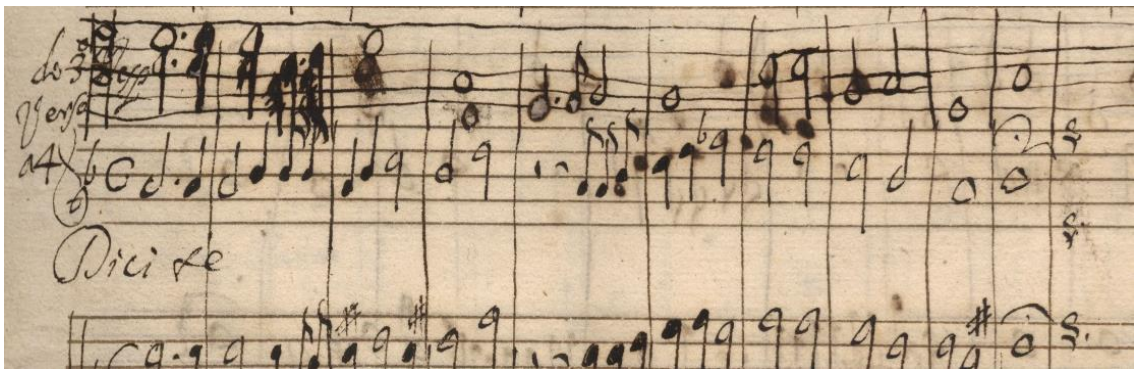


Figure 8.6 - MM 51, f. 8, verset de « 8. *Quem vidistis pastores* » : *guião* noté en dernier par-dessus le titre[148].

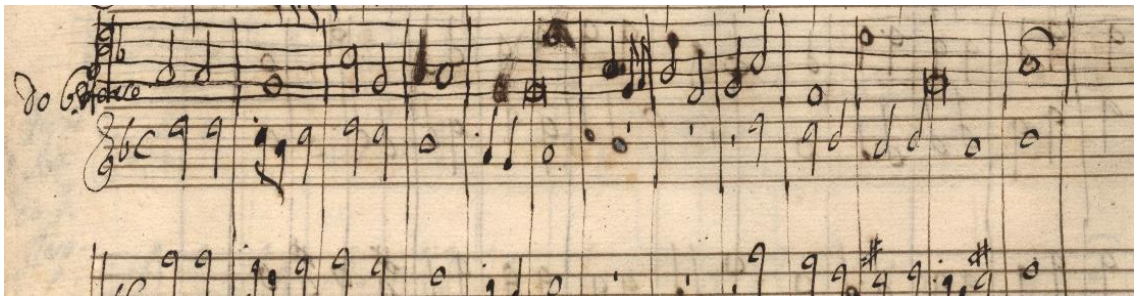


Figure 8.7 - MM 51, f. 10v, verset de « 11. *Sancta et inmaculata* » : *guião* noté en dernier par-dessus le titre.

Dans la doxologie de « 8. *Quem vidistis pastores* » se trouve encore un témoignage de l'écriture du *guião* après les quatre voix car la proximité du *2ºTiple* oblige à une écriture comprimée du *guião* et à la correction d'une barre de mesure (figure 8.8), possiblement notée avec la musique.

[146] Le *guião* des sections à huit voix est noté en haut de folio et le *guião* des sections à quatre voix est noté comprimé entre le dernier pentagramme du répons et le premier du verset.
[147] Ceci est discuté dans « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).
[148] La correction visible dans la figure est due à une erreur de clé et discutée dans « 7.1.3. La mauvaise clé » (vol. 1, p. 261).

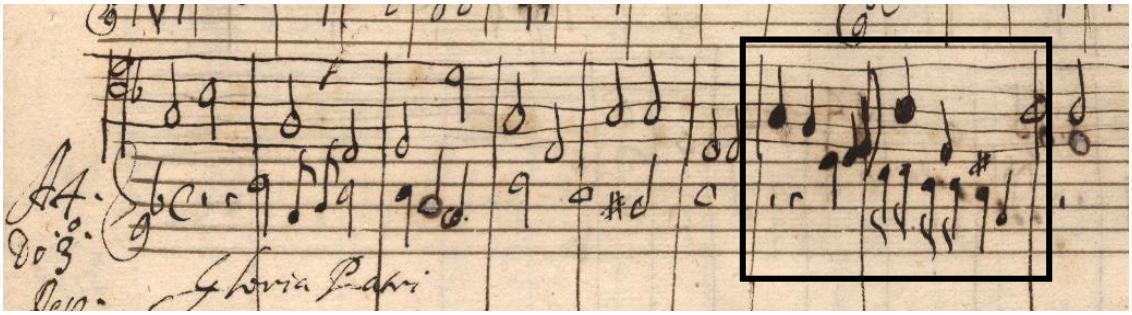


Figure 8.8 - MM 51, f. 8v, verset de « 8. *Quem vidistis pastores* » : *guião* noté après les voix.

Sur la m. 164 du psaume « 20. *Clamavi in toto corde meo* », le détail d'une correction au *guião* se révèle porteur d'information sur l'écriture de l'accompagnement (figure 8.9). Depuis la m. 156 le *guião* est à l'unisson avec le *1º Tenor* et à la m. 163 il se détache pour être en mouvement parallèle à la tierce inférieure. Pourtant à la m. 164 le calligraphe imite, par erreur, le dessin du *1º Tenor*, faute dévoilée par la copie du ♯– inutile sur le *guião*. La notation de ces deux parties sur deux clés différentes a sûrement contribué à l'erreur. En outre, l'emploi d'une plume visiblement différente sur le *guião* peut également confirmer que les parties vocales et le *guião* ne sont pas écrits simultanément. Alors, cette correction au *guião* est probablement provoquée par le malentendu avec le *1º Tenor*, qui sert ici de référence à la notation du *guião*. Cette correction témoigne également d'une écriture du *guião* postérieure à celle du premier chœur, suivant le profil de la voix la plus grave, avec ses éventuels détachements.

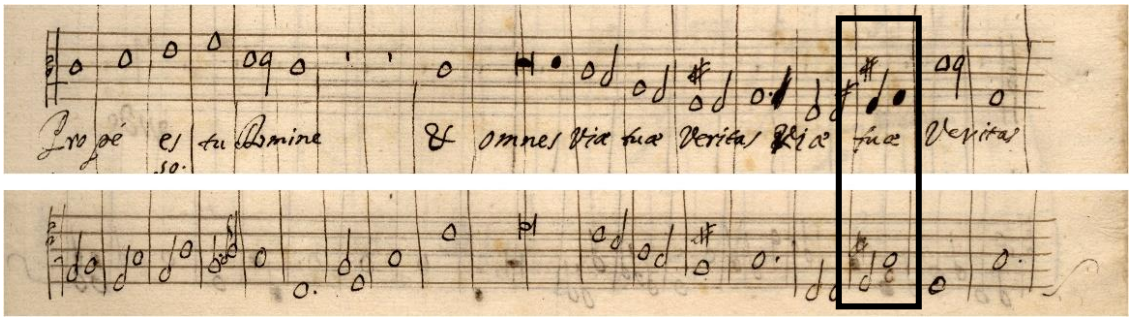


Figure 8.9 - MM 51, f. 27, *1º Tenor* et *Guião* de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 148-166) : correction sur le *guião* qui témoigne d'une écriture probablement ultérieure aux parties vocales.

Enfin, comme nous l'avons déjà envisagé dans « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit », le *guião* de la section à huit voix « 15.8. *De peña en peña las ondas* » est sûrement également noté après les huit parties vocales. De plus, comme nous l'avons observé dans « 5.1.4. Barres de

mesure », les barres du *guião* sont quasi-systématiquement dessinées détachées des barres des voix restantes, témoignant souvent d'une différente phase dans le processus notationnel.

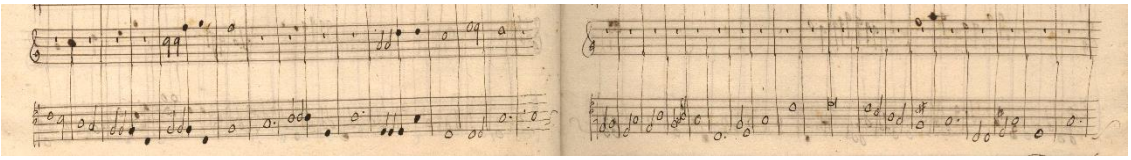


Figure 8.10 - MM 51, f. 26v-27 : barres du *guião* (dernière portée) détachées des barres des voix restantes.

La phase d'écriture du *guião* semble être la plus tardive dans le processus. Dans l'hypothèse de cet ordre notationnel, le dernier stade de l'écriture (celui du *guião*) demeure inachevé dans certaines œuvres ou sections, ce qui est le cas de « 3. *Octavo calendas Januarii* », de la variante « 15.9. *De peña en peña las ondas* » et de la section à huit voix de « 24. *Oy que los cielos se alegran* ». En émettant l'hypothèse que le calligraphe écrit la musique en autographe d'après une autre source embryonnaire, il est probable que le *guião* n'y soit pas noté et que son écriture soit conçue sur ce manuscrit, sauf dans les œuvres, ou passages, en style *concertato* où il est structurel. Toutes ces réflexions convergent encore vers le renforcement d'une fonction de brouillon pour le présent *cartapácio*.

En résumé, dans la musique à huit parties vocales, majoritaire dans le MM 51, le *guião* est conçu principalement comme un *basso seguente* suivant le profil de la voix la plus grave de la polyphonie, soit à l'unisson, soit à l'octave grave (en seize pieds) ou alors en miroir, pouvant encore se détacher occasionnellement en formant une nouvelle voix, notamment dans les sections à quatre voix. Dans la majorité des œuvres, la pratique du *guião* semble devoir être généralisée, y compris dans les sections où il se trouve incomplet ou absent. Cela dit, la présence de certaines œuvres ou de sections probablement conçues sans *guião*, bien que minoritaires, témoigne de la communion de divers styles d'écriture. C'est sans doute une période charnière en ce qui concerne la fonction contrapuntique et pratique du *guião*.

8.3. Rhétorique musicale

À notre connaissance, aucune source théorique ibérique du XVIIe siècle témoignant d'une discussion concernant l'emploi musical de ce qu'on désigne par figures rhétoriques ne nous est parvenue. Néanmoins, comme un peu partout en Europe, la présence dans les compositions polyphoniques de la péninsule[149], d'un riche vocabulaire du discours musical associé aux raisonnements et préoccupations de la rhétorique classique est une réalité pratique attestée par les répertoires musicaux depuis le XVIe siècle et enrichie au XVIIe siècle. Dans le MM 51, et dans les *Cartapácios* de Coimbra en général, nous rencontrons en effet plusieurs procédés compositionnels témoignant d'une grande sensibilité aux artifices du discours musical.

Contrairement aux pays germaniques, berceaux de nombreux ouvrages théoriques dédiés à la rhétorique musicale, le XVIIe siècle portugais et ibérique ne nous a laissé aucun ouvrage dédié exclusivement à ces questions sur lequel nous pourrions nous baser en termes esthétiques et terminologiques. Pour identifier certains procédés compositionnels observés dans le MM 51, nous emprunterons, alors, les termes génériquement employés par les études sur le discours musical de cette période, issus principalement du premier théoricien germanique du XVIIe siècle : Joachim Burmeister (1564-1629) dans son ouvrage de référence *Musica poetica* (1606). Burmeister est, en effet, le premier d'une lignée de théoriciens qui ont œuvré dans l'articulation de la composition musicale avec le discours rhétorique, au long du dit siècle[150]. Évidemment, nous ne prétendons pas que les théoriciens germaniques aient eu une quelconque influence sur la pratique musicale ibérique et l'exercice ici exposé est simplement un exercice d'aujourd'hui.

Nous présentons maintenant un aperçu sur des figures rhétoriques rencontrées dans le MM 51, illustrant la diversité et l'inventivité du discours musical issues des répertoires des chanoines réguliers.

L'un des procédés le plus fréquent et marquant sont les madrigalismes nommés *hypotyposis*[151], correspondant à l'illustration musicale d'une idée ou d'une action transmise par un mot[152]. Ces

[149] Pour une étude suggérant des critères stylistiques dans la musique latine ibérique du XVIIe siècle, voir [Etzion, 2001].
[150] Joachim Burmeister (1564-1629), *Musica autoschédiastikè*, 1601 et *Musica poetica*, 1606 ; Johannes Nucius (1556-1620), *Musices poeticæ…*, 1613 ; Athanasius Kircher (1602-1680), *Musurgia universalis*, 1650 ; Christoph Bernhard (1628-1692), *Tractatus compositionis augmentatis*, c.1657-1665.
[151] En français, hypotypose.
[152] Cette figure est appelée communément en anglais *wordpainting*.

procédés d'expression sensible du texte attribuent notamment des vocalises rapides sur les mots illustrant du mouvement (*corriendo* ; *ondas* ; *buelan*), ou des ralentissements et des syncopes sur des idées d'apaisement (*murmuran* ; *suspenden*), ou encore les mouvements typiques descendants sur les mots indiquant une chute (*despenhados* ; *descendit*). Nous rencontrons également des dissonances et des fausses relations illustrant des mots qui symbolisent le péché et les douleurs (*peccata* et *effetos de espuelas*). Sur un motif de la mort (*muerte*), l'introduction d'un dièse (♯), en mouvement ascendant, qui symbolise la dureté de celle-ci, rappelle ce que les italiens nomment *durezze*. Au contraire, la mort peut également être illustrée musicalement avec la douceur et l'affection d'introduction du b-mol (*mors sanctorum*)[153]. En effet, ce ne sont pas seulement les œuvres vernaculaires qui présentent ces madrigalismes mais également la musique liturgique latine (*vento rapitur* ; *dirupisti vincula mea*). Pour [Burmeister, 1606], ces figures qui « parviennent à éveiller les passions par l'intervention de demi-tons étrangers » sont également nommées *pathopoeia*. Cette figure est souvent présente sans être liée à une *hypotyposis*. Le tableau ci-dessous regroupe la sélection des principaux exemples d'*hypotyposis* rencontrés dans le MM 51.

Tableau 8. 4 - Exemples d'hypotyposis dans la musique du MM 51.

Nº de l'œuvre	Mesures	Mots	Description
4.	26-29	*murmuran* (murmurent)	Ecriture soudainement statique et homophonique
4.	29-36	*despenhados* (précipités)	Mouvement descendant et inégal en rythme pointé
5.	14.3	*peccata* (péchés)	Dissonance : 5te diminuée
5.	44	*vento rapitur* (s'envole)	Rythmes plus rapides et inégaux
7.	4-5	*descendit* (descendue)	Des voix avec mouvements descendants en arpège (*catabasis*)
15.1.	3	*corriendo* (courrant)	Vocalise en valeurs plus rapides
15.2.	3		Vocalise en valeurs plus rapides (*catabasis*)
15.1.	7-8	*buelan* (volent)	Vocalises
15.1.	8-9	*suspenden* (se suspendent)	Mouvement en syncope en valeurs longues
15.2.	8-10		
15.3.	9-11		
15.2.	2	*ondas* (vagues)	Vocalise ondulant (*circulatio*)

[153] Dans la théorie et pratique musicales des XVIe et XVIIe siècles, le ♯ est associé à une nature *durum* et le ♭ à une nature *mollis*. Voir [Smith, 2011], « Solmisation ».

15.2.	3-4	*corriendo* (courent)	Vocalise en valeurs plus rapides
15.3.	3-4		
16.	59-64	*Ai Jesus* (Ô Jésus)	Dissonances et chromatismes (*pathopoeia*)
24.	97, 99, 103, 109, 116, 118, 130	*muerte* (mort)	Introduction d'un dièse (♯) et en mouvement ascendant
25.	28	*del suelo ao cielo* (du sol au ciel)	Saut de 8ve ascendante (*anabasis*)
25.	30-32	*buela* (vole)	Vocalise ascendante (*anabasis*)
25.	84	*ligera* (légère)	Vocalise
25.	92, 98-99	*effetos de espuelas* (l'effet d'éperons)	Double dissonance (*pathopoeia*), *mi contra fa*, fausse relation
26.	30-34	*mors sanctorum eius (*voir mourir les siens*)*	Mouvements descendants (*anabasis*) par b-mol (♭)
26.	43-46	*Dirupisti vincula mea* (Tu brisas les chaînes)	Dépassement de la tessiture (*hyperbolê*), cassure dans l'organisation rythmique et accélération rythmique

Ces madrigalismes contiennent d'autres figures de style descriptives, rendues significatives par les dessins mélodiques illustrant les concepts des mots concernés : *anabasis* correspond à un mouvement ascendant ; *catabasis* correspond à un mouvement descendant ; *circulatio* correspond aux mouvements conjoints autour d'une note selon un dessin ondulatoire ; *hypobolê* et *hyperbolê* représentent un dépassement de la tessiture normale vers le bas ou vers le haut. En plus d'être utilisée pour illustrer un mot en *hypotyposis*, la syncope[154] est un procédé fréquent dans la musique écrite sous la mensuration C̶3, principalement vernaculaire, et généralement avec le noircissement de la notation blanche. Par exemple le motif *la vida cobra* qui clot le vilancico « 24. *Oy que los cielos se alegran* », est systématiquement en syncope, tout comme *trompas de plata* dans l'estribillo de *De penã en peña las ondas*, dans les diverses variantes.

Dans le manuscrit, nous rencontrons deux cas de dissonances hardies auxquelles Burmeister aurait possiblement attribué la désignation de *parrhesia* : dans la m. 8 de « *Rerum deus tenax vigor* » se trouve un *mi contra fa* ; et dans la m. 29 de « 22. *Ascendo ad patrem meum* » se trouve une seconde parallèle entre le *2º Tiple* et l'*Alto* (le moment où l'*alto* résout une dissonance, le *2º Tiple* débute un *transitus*).

[154] Pas exactement comme la *syncopatio* décrite par [Burmeister, 1606], que certains nomment également *ligatura*, mais plutôt la syncope rythmique au sens moderne.

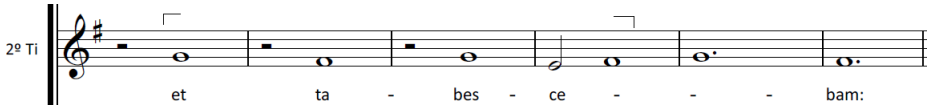
Le MM 51 est également prolifique en phénomènes de répétition dont nous citerons quelques-uns. Les formes les plus simples sont la *palillogia*, correspondant à la répétition d'un mot, ou la *reduplicatio,* associée à la répétition de certains mots importants dans un membre de phrase. Elles sont notamment employées dans les interventions homophoniques en *tutti* dans le psaume « 26. *Credidi* »[155] et dans l'hymne « 14. *Christe redemptor omnium* »[156]. Ces répétitions de mots ont généralement la forme de l'*anadiplose*, constituée par la répétition des mêmes notes dans la même voix[157] ; et occasionnellement en *gradatio*, définie par la répétition des mêmes notes sur d'autres degrés consécutifs dans la même voix[158].

Un autre cas très singulier de répétition d'un mot dans le MM 51 se trouve dans la *calenda* « 2. *Octavo calendas Januarii* ». Ici la répétition du mot *luna*, aux m. 14 et m. 18, est accompagnée de l'indication interprétative d'écho (*ecco*). Cette indication d'écho est unique dans le MM 51 mais, en réalité, très fréquente au sein des *Cartapácios* et toujours par la main du calligraphe majoritaire (A), fonctionnant comme un geste stylistique fréquent au sein des *Cartapácios*. La plupart des occurrences fait ressortir la répétition du même mot, mais nous rencontrons au MM 50 également unemanière très ráliste de reproduire l'écho avec le jeu de la répétition uniquement des dernières syllabes du mot, elles aussi signifiantes (*enseñais/ señais* ; *calmas/ almas*)[159]. D'autres cas très particuliers de répétitions se trouvent dans le *vilancico* « 24. *Oy que los cielos se alegran* ». Comme nous l'avons vu dans l'étude des gestes compositionnels, l'auteur a vraisemblablement choisi d'ajouter *a posteriori* la répétition de deux mots : *suspenden* aux m. 11-13 et m. 22-24 ; et *congoxas* aux m. 17 et m. 28-29[160].

Enfin, dans le MM 51, nous rencontrons également certains cas d'emploi éloquent de silences notamment avec des pauses générales, sûrement liées à un but rhétorique-théâtral : c'est le cas de la m. 5 dans « 15.1. *De peña en peña las ondas* » et de la m. 83 dans « 15.8. *De peña en peña las ondas* ». Un autre emploi particulier de silences apparaît dans la mise en musique d'un mot en intermittence, détachant chaque syllabe avec un soupir : la déclamation *et tabescebam* aux

[155] *Mendax, mendax* à la m. 12 ; *omni populo eius, populo eius, eius* entre la m. 25 et 27 ; *omnis populi eius, populi eius, eius* entre la m. 57 et 59.
[156] *Natus,* natus à la m. 25 ; *nascendo, nascendo* aux m. 37-38 ; *laudans, laudans* à la m. 50.
[157] « 19. *Mirabilia testimonia tua* » (vol. 2, p. 261), m. 81-83.
[158] « 19. *Mirabilia testimonia tua* » (vol. 2, p. 261), m. 83-86.
[159] MM 50, f. 53v (*enseñais/ señais*) et f. 54 (*calmas/ almas*).
[160] Ces répétitions constituent un effet stylistique commun en Espagne particulièrement dans les *seguidilla en echo*.

m. 261-263 dans « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (exemple musical 8.1) et les mots *Ecce sic* aux m. 63-69 dans l'œuvre « 27. *Beati omnes* ».



Exemple musical 8.1 - « 20. *Clamavi in toto corde meo* », m. 261-266, 2º Ti.

Les cas exposés ci-dessus ne visent pas à l'exhaustivité, mais donnent uniquement une illustration de certains gestes stylistiques qui témoignent d'un indéniable engagement rhétorique dans les compositions musicales issues du *cartapácio* en étude, à l'image des courants dominants de l'esthétique musicale dans la péninsule ibérique, malgré l'absence d'études théoriques sur la question.

8.4. L'anonymat

Les profondes transformations culturelles au cours du XVIIe siècle entraînent l'accélération de l'individualité du musicien, rôle qui depuis le Moyen Age commence lentement à s'affirmer dans la société. Nous sommes, pourtant, loin du sens et du poids qu'il a de nos jours. En outre, il est toujours important de rappeler que nous sommes devant un paradigme totalement différent de celui de nos jours : cette musique est un moyen au service des offices religieux et ne représente jamais une fin en soi.

Dans le panorama général de l'activité culturelle ibérique au XVIIe siècle, comme ailleurs, le rôle du musicien semble généralement négligé. Les compositeurs et musiciens sont, en grande majorité, assimilables à des employés et des artisans au service de la cour et des différentes institutions ecclésiastiques. Ils ne sont jamais d'une origine sociale très haute et les meilleurs atteignent rarement ce niveau. Même à la cour, les opportunités de reconnaissance individuelle sont très restreintes et le nom des musiciens n'est que rarement présent dans les descriptions imprimées des divertissements royaux[161]. En bref, l'individualité du musicien est peu visible dans la société. Et ceci est probablement davantage vrai au sein d'une institution ecclésiastique. Les noms des musiciens se retrouvent, aujourd'hui, principalement dans les obituaires et rarement ailleurs, comme c'est le cas pour les musiciens de *Santa Cruz*.

Sans pourtant pouvoir mesurer réellement le poids de la règle de saint Augustin dans la philosophie concrète de vie chez les chanoines réguliers, il est intéressant de vérifier que le premier paragraphe de la règle établit que tous frères sont réunis pour habiter ensemble dans l'unanimité, que tout appartient à la communauté et que rien n'appartient à l'individu : « Ne dites pas *ceci m'appartient* ; mais que, pour vous, tout soit en commun » (« *Et non dicatis aliquid proprium, sed sint vobis omnia communia* »)[162]. Ce principe essentiel, commun à d'autres ordres

[161] Voir [Stein, 2006], p. 456.

[162] Pour un aperçu sur ce principe premier du mode de vie des chanoines réguliers, nous transcrivons ici la première règle de saint Augustin : « 1. Avant tout, frères très chers, aimons Dieu, aimons le prochain : ce sont les commandements qui nous sont donnés en premier. Et voici les prescriptions sur votre manière de vivre dans le monastère. Tout d'abord, pourquoi êtes-vous réunis sinon pour habiter ensemble dans l'unanimité, ne faisant *qu'un cœur et qu'une âme* en Dieu. Ne dites pas « ceci m'appartient » ; mais que, pour vous, tout soit en commun. Que votre supérieur distribue à chacun *le vivre et le couvert* non pas selon un principe d'égalité – ni vos forces, ni vos santés ne sont égales – mais bien plutôt selon les besoins de chacun. Lisez en effet les Actes des Apôtres : *Pour eux tout était en commun et l'on distribuait à chacun selon son besoin*. Ceux qui possédaient quelque chose quand ils sont entrés au monastère doivent accepter volontiers que tout cela soit désormais commun. Ceux qui n'avaient rien n'ont pas à chercher dans le monastère ce qu'au dehors ils n'avaient pu posséder. Qu'on leur donne toutefois ce que requiert leur mauvaise santé, même si auparavant leur pauvreté les empêchait de se procurer le nécessaire. Mais alors qu'ils ne se félicitent pas d'avoir trouvé vivre et couvert qu'ils n'auraient pu trouver tels au dehors !

religieux, a éventuellement un écho dans l'absence du sens de paternité de l'œuvre intellectuelle. L'inanité d'une signature est, en plus, confirmée certainement par une pensée très distante du concept moderne de droits d'auteur. Un *cartapácio* semble ainsi établir un paradoxe : c'est un cahier à la fois qui est l'œuvre généralement d'une seule personne, et qui exprime, involontairement, son individualité à travers des gestes multiples, tout en étant au service d'une communauté. Peut-être que ce paradoxe s'étend-il encore au sens de propriété des *Cartapácios* ? Chaque chanoine compositeur possède sans doute ses propres cahiers de musique (*cartapácios*) qui à sa mort sont restitués à la bibliothèque de la communauté[163].

Au sein des *Cartapácios* de Coimbra, nous rencontrons très peu d'œuvres attribuées à un auteur. Il est alors intéressant de les confronter aux divers gestes identifiés à partir de l'étude philologique du MM 51. La définition et l'analyse des divers gestes rencontrés dans notre manuscrit (gestes calligraphiques, gestes compositionnels, gestes de copie et gestes stylistiques), constituent ici les outils de confrontation avec les œuvres des *cartapácios* pour lesquelles un auteur est attribué.

Dans le MM 236, manuscrit le plus épais et le plus complexe de la collection, sont mentionnés sept auteurs auxquels des œuvres peuvent être attribués : *Fr. Fr^co^. De Sta Maria, Fr. Martins a Gracia* (?), *Dom João de Santa Maria, Dom Gabriel de São João*, *Dom Fernando de São Joseph, Frei Antonio da Madre de Deus* et *Dom Theotonio da A*[*s*]*cenção*. Le tableau ci-dessous concentre les observations des gestes présents sur ces œuvres. Malgré certaines similitudes

---

Qu'ils n'aillent pas orgueilleusement, tête haute, parce qu'ils ont désormais pour compagnons des gens qu'auparavant ils n'auraient pas osé approcher : que leur cœur plutôt s'élève, sans chercher les vanités de la terre. Les monastères n'auraient d'utilité que pour les riches et non pour les pauvres, s'ils devenaient lieu d'humble abaissement pour les premiers, d'enflure pour les autres.
De leur côté ceux qui étaient antérieurement des gens considérés ne seront pas dédaigneux à l'égard de leurs frères venus de la pauvreté dans cette société sainte. S'ils cherchent à se glorifier, que ce ne soit pas de la richesse et du prestige de leur parenté, mais bien plutôt d'habiter en compagnie de frères pauvres. Qu'ils ne se vantent pas d'avoir tant soit peu contribué de leur fortune à la vie commune ; avoir distribué leurs richesses dans le monastère ne devrait pas leur causer plus d'orgueil que d'en vivre dans le monde. Tout autre vice se déploie en faisant faire le mal ; mais l'orgueil, lui, s'attaque même au bien que l'on fait, pour le réduire à néant. A quoi sert de distribuer ses biens aux pauvres, de se faire pauvre soi-même, si l'âme dans sa misère devient plus orgueilleuse de mépriser les richesses que de les posséder ? Vivez donc tous dans l'unanimité et la concorde et honorez mutuellement en vous, Dieu dont vous avez été faits les temples ». Voir [Verheyen, 1969], p. 417-437.

[163] Dans ce contexte, parmi la totalité des *Cartapácios*, voici l'unique témoignage d'une certaine proximité du calligraphe avec le support. Au f. 72v du MM 228, le calligraphe écrit dans une annotation marginale : « rentre ici celle [la section] qui est écrite au f. 86 dans mon écriture » (*entra aqui a que esta as fl.86 da minha letra*). En outre, le terme « mon écriture » (*minha letra*) est très curieux, étant donné que tout le manuscrit semble écrit d'une seule main. Peut-être faut-il considérer « mon écriture » non pas comme « ma main » mais comme « ma composition » ? Un message pour un autre calligraphe ? Un message pour celui qui fait les copies pour les musiciens ?

dans quelques natures de gestes, aucun témoignage n'est ici assez complet ou congruent pour que nous puissions établir un lien certain de paternité avec des œuvres du MM 51. Les gestes stylistiques sont ici observés avec une vue très large et seul un regard plus détaillé pourra dans l'avenir établir des considérations plus affirmatives pour chaque œuvre.

Tableau 8.5 - Observations des gestes dans les œuvres du MM 236 avec une attribution de paternité.

Folio	Auteur attribué	Observations œuvre	Gestes calligraphiques	Gestes compositionnels	Gestes de copie	Gestes stylistiques
131v	*Fr. Fr^co^. De Sta Maria*	Vernaculaire à 3 voix *sans guião* (très courte, possiblement incomplète)	Calligraphie A	Aucun	Aucun	Style *antico* ; effets d'écho
187	*Fr. Martins a Gracia* (?)	Latine à 4 voix	Calligraphie A, copie très propre	Aucun	Aucun	Style *antico*
191-198	*Dom João de Santa Maria*	Plusieurs *concertados*, sans texte	Calligraphie E	Aucun	Aucun	*Concertado* (contrepoints sur *cantus firmus*)
212-220						
199	*Dom Gabriel* [*de São João*]	Vernaculaires à 4 voix sans *guião* (SSAT)	Calligraphie entre A^1 et A^2	Aucun	Aucun	Style *concertato* (sans *guião* ?) ; effets d'écho
200	*Dom Gabriel de São João*					
253	*D. Gabriel* [*de São João*]	*Concertado* à 4 voix égales[164]	Calligraphie F		Corrections sur les clés (copie allographe ?)	*Concertado* (contrepoints sur *cantus firmus*)
240 (-244v)	*Dom Fernando de São Joseph*	Répons à 4 voix sans *guião*	Calligraphie B	Plusieurs (œuvres autographes ?)	Aucun	Principalement *fabordão* ; passages en imitation
247	*Frei Antonio da Madre de Deus*	*Concertados*	Calligraphie F	Aucun	Aucun	*Concertado* (contrepoints sur *cantus firmus*)
249						
272v						
282v	*Frei Antonio* [*da Madre de Deus*]	*fugas de quarta sobre Amayor de Morales* (fugues sur un motif de Morales)				Fugues (absentes dans le MM 51)
261 (-265)	*Dom Theotonio da A*[*s*]*cenção*	*Dixit dominus* à 6 voix avec *guião*	Calligraphie A^2	Aucun	Certains (copie allographe ?)	sans polychoralité ; style *concertato*

[164] Dans la source : *Concertado. a 4. vozes iguais.*

Soulignons encore que les œuvres aux f. 240-244v du MM 236 présentent plusieurs gestes compositionnels qui prouvent visiblement qu'elles sont des œuvres autographes, d'une autre main que celle du MM 51. Selon cette hypothèse, il est alors possible que cette calligraphie, nommée B, soit de la main de *Dom Fernando de São Joseph* et, par conséquent, que ce chanoine soit le responsable de la notation du contenu du *cartapácio* MM 233, le plus tardif de la collection.

Dans le *cartapácio* MM 50, vraisemblablement écrit entièrement par la main du calligraphe A, se retrouve l'inscription *Fr. Gab*, devant l'avant-dernière portée du f. 22. Le musicologue Ernesto Pinho propose que cette signature raccourcie appartienne à *Frei Gabriel*, le frère régulier également appelé *Dom Gabriel de São João*[165]. Et nous verrons que cette assertion est sans doute justifiée. Cette inscription timide semble être notée au début d'une section d'un *vilancico* en castillan pour voix seule avec *guião* (*Sobre las Ramas de un Sauce*), section associée éventuellement à d'autres fragments musicaux pour la même configuration qui se trouvent notés à partir du f. 18v sur les deux dernières portées des pages. Sur ces fragments, comme dans la totalité de ce manuscrit, nous rencontrons les mêmes gestes calligraphiques que dans le MM 51. Et nous observons également quelques gestes compositionnels analogues à ceux étudiés dans notre manuscrit. Nous pouvons, par conséquent, considérer un possible lien de paternité entre ces folios attribués à *Fr*[*ei*]. *Gab*[*riel*] et des œuvres du MM 51.

Deux autres manuscrits, écrits dans leur quasi-totalité par le calligraphe A, nous apportent, cependant, d'autres témoignages de paternité qui s'avèrent encore plus pertinents : le MM 240 et le MM 243. Sur le f. [0] du MM 240 se trouve, au centre en grandes lettres, le titre « *Cansonetas do Natal/ & Hymno de nosso Padr./ Dom Gabriel de S. João* » qui peut être traduit par « Chansons de Noël/ et hymne de notre Père [Saint Augustin]/ Dom Gabriel de São João »[166]. Nous ne savons pas si la signature correspond à la totalité du contenu du *cartapácio* ou uniquement aux œuvres citées dans le titre. Dans notre observation nous considérions alors uniquement les œuvres citées, même si nous envisagions comme possible que plusieurs autres œuvres du manuscrit soient de Gabriel de São João. Le début du manuscrit (f. 1-16) contient, en

[165] [Pinho, 1981], p. 189.

[166] Nous ne pouvons pas assumer que la calligraphie de ce titre est produite par la main du calligraphe A, car c'est l'une des rares occasions dans les *Cartapácios* d'une écriture de taille si large, toutefois la majorité du contenu du manuscrit est clairement écrite dans les calligraphies A^1 et A^2.

effet, des œuvres vernaculaires pour Noël[167] et au f. 34-34v apparaît l'hymne dédié à saint Augustin[168]. Ces œuvres sont alors, selon le titre du frontispice, attribuées à Dom Gabriel de São João, vraisemblablement le même chanoine que dans les œuvres du MM 236 (f. 199-200 et f. 253). Entre le f. 1 et le f. 16, sur les œuvres considérées par le dit titre, nous rencontrons exactement les mêmes gestes calligraphiques que le MM 51 (calligraphie, écriture graphique et notationnelle), tout comme des changements rythmiques, mélodiques et harmoniques dont nous avons établi qu'il s'agissait de gestes compositionnels[169] en tout point comparables aux corrections analysées dans notre manuscrit, lesquels attestent que cette œuvre est vraisemblablement autographe. En outre, la musique est également caractérisée par tous les gestes stylistiques identifiés dans le MM 51 (polychoralité avec techniques antiphonales, avec déclamation principalement homophonique et en contrepoint imitatif, avec l'introduction structurale du style *concertato*, avec plusieurs jeux rhétoriques et des échos[170], et en plus avec des parties instrumentales obligées[171]). De la même manière, sur l'hymne dédié à Saint Augustin les gestes calligraphiques et stylistiques sont clairement identiques à ceux du MM 51. Ces analogies dans les gestes calligraphiques, les gestes compositionnels et les gestes stylistiques avec le MM 51 renforcent l'idée d'un possible lien de paternité avec Dom Gabriel de São João.

Dans le MM 243, également écrit dans sa totalité par le calligraphe A, au début de la *Missa Al Rigor A7* (f. 41v), nous rencontrons dans le titre le nom *D. Gabriel*, possiblement une autre attribution à D. Gabriel de São João, cette fois-ci écrite sûrement selon la calligraphie A. Cette œuvre, qui occupe les f. 41v-58, offre également des gestes calligraphiques et des gestes compositionnels[172] identiques à ceux étudiés dans le MM 51. Encore une fois, les gestes compositionnels semblent le témoignage d'une œuvre autographe. Et, enfin, cette messe à sept voix, avec *guião* et avec une partie probablement instrumentale (*vox de fora*), se caractérise de manière identique par des gestes stylistiques analogues à ceux rencontrés dans le MM 51 (toujours la polychoralité avec diverses techniques antiphonales, la déclamation principalement homophonique mais aussi en contrepoint imitatif aux endroits caractéristiques, l'application occasionnelle du style *concertato*[173], avec figures rhétoriques et des échos[174], etc.).

---

[167] Notamment : *Natal 1645. Hola hau Pastorcillos,* f. 1 ; *Pastorcillos templad los instrumentos*, f. 7v.
[168] *Himno de N.Pe. S^{to}.Aug^{o} : Quae obscura prius erant, Nobis plana faciens: Tu de verbis Salvatoris, dulcem panem conficis & propinas potum vitae de Psalmorum nectare.*
[169] Voir notamment folios 1, 1v, 2, 4 et 12.
[170] Voir notamment f. 1-2.
[171] Voir f. 2v
[172] Voir, entre autres, f. 41v, 44, 45, 46, 47.
[173] Voir, entre autres, f. 44v-45 et 46v.
[174] Voir f. 46v et 50.

Enfin, ces témoignages d'une incontestable similitude entre les gestes calligraphiques, les gestes compositionnels et les gestes stylistiques identifiés et analysés dans le MM 51 et ceux observés dans les œuvres avec une claire attribution à Dom Gabriel de São João nous amènent vers cette hypothèse : la calligraphie A est le produit de la main de Dom Gabriel de São João, ce chanoine musicien étant ainsi l'auteur des œuvres que nous avons considérées comme autographes dans le MM 51.

Cette proposition peut valider ainsi les observations dans le f. 22 du MM 50 (*Fr. Gab.* est vraisemblablement *Dom Gabriel de São João*)[175] et dans les f. 199-200 du MM 236 (ces œuvres attribuées à D. Gabriel de São João sont très probablement autographes). Elle peut également confirmer les copies allographes interrogées plus haut dans l'analyse des œuvres avec paternité du MM 236 : le calligraphe F copie Dom Gabriel de São João au f. 253 ; le calligraphe A, possiblement Dom Gabriel de São João, copie Dom Theotonio da A[s]cenção aux f. 261-265.

En réalité, la proposition d'une connexion entre Dom Gabriel de São João et une bonne partie de la production musicale à *Santa Cruz* au XVIIe siècle n'est pourtant pas inédite. En 1952, Mário de Sampayo Ribeiro, dans un article que nous avons déjà cité dans le premier chapitre de ce travail évoquant la lecture péjorative du XVIIe siècle musical portugais dans l'historiographie moderne, évoque :

> « À cette période, les chanoines réguliers, avec Dom Gabriel de São João en tête, se consacrèrent dans la production de véritables monuments de mauvais goût, dans lesquels prédominent des parties pour les voix de fausset répétant toujours les mêmes pauvres diminutions mélodiques jusqu'à l'ennui, et auxquelles d'autres répondent en dialogue comme en écho »[176].

Malgré cette appréciation très négative du répertoire, nous insistons ici surtout la mise en valeur du rôle de Dom Gabriel de São João. Cela étant, ce chanoine musicien n'est cité nulle part ailleurs

[175] Nous ne savons pourtant pas pourquoi le musicien signe *Frei* possiblement vers 1647 (MM 50) et *Dom* possiblement vers 1645 (MM 240) et à nouveau *Dom* après 1648 (MM 243).

[176] « *Agora os cónegos regrantes, com Dom Gabriel de São João à testa, esmeravam-se na produção de verdadeiros monumentos de mau gosto, em que predominavam os falsetes glosando até o fastio os mesmos desenhos melódicos paupérrimos, para mais dialogados com outros que lhes respondiam como se fora o eco* ». [Sampayo Ribeiro, 1952], p. 68.

avant 1952 et très rarement par la suite jusqu'à nos jours, comme nous le verrons plus bas. Dans cette courte référence, sans aucune explication ou preuve scientifique additionnelle, Sampayo Ribeiro lance une hypothèse que ses pairs n'ont visiblement pas remarquée ou suivie. Sampayo Ribeiro, à qui l'on doit le sauvetage des *Cartapácios* de Coimbra au XXe siècle, et qui paradoxalement jeta un regard très critique sur ce répertoire[177], a sûrement passé de longues heures à étudier ces manuscrits, notamment pour établir ces jugements.

Mais, finalement, qui est Dom Gabriel de São João ? Jusqu'à nos jours, nous n'avons presque aucune source biographique sur ce personnage. Ernesto Pinho cite un court mais expressif éloge trouvé dans l'obituaire de *Santa Cruz*[178]. Sur le folio 90 de ce manuscrit, figure une note déclarant le chanoine décédé le 23 décembre (sans indication de l'année), de son nom Dom Gabriel de São João, presbytère canonique à *Santa Cruz* (*D^o^ Gabriel a S. Joanne Prbr Can. S.†.*)[179], comme étant un maître expert dans tous les arts de la musique (*Omnis Musicae Artis Magister Peritissimus*)[180]. Dans le livre obituaire de la maison de *São Vicente* à Lisbonne, nous pouvons enfin confirmer la date sa mort : 23 décembre 1658[181]. Nous voyons ici quatre cases informatives, dont une n'est pas remplie : « *Nomina: D. Gabriel a S^to^ Joanne, Pc. / Monasteria: Ecclesiola / Ingressus: / Obitus: 23 Dec. 1658* ». Le monastère nommé *Ecclesiola* représente éventuellement le Monastère de Grijó à Gaia (Nord du Portugal), sans que puissions savoir si cela correspond au lieu de son décès.

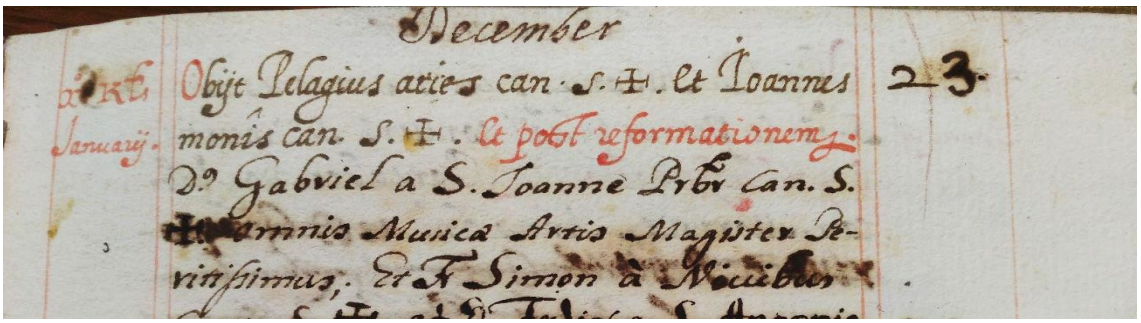

December
Obijt Pelagius aries can. S. H. et Ioannes 23
monis can. S. H. et post reformationem
D. Gabriel a S. Joanne Prbr Can. S.
Omnis Musicae Artis Magister Pe-
ritissimus. et F. Simon à Nicubier

Figure 8.11 - Mention de Dom Gabriel de São João dans l'obituaire du Monastère de *Santa Cruz* : P-Cug ms 1741, f. 90.

[177] Voir « 1.4. L'histoire récente de la source » (vol. 1, p. 37) et « 1.2. Contexte historiographique » (vol. 1, p. 26).
[178] [Pinho, 1981], p. 189 ; P-Cug ms 1741, f. 90.
[179] En toutes lettres : *D. Gabriel a Sanctae Johanne, praesbiter canonicus de Santae Crucis.*
[180] Cette louange est assez extraordinaire car même Dom Pedro de Cristo, l'auteur d'une vaste œuvre musicale à *Santa Cruz*, ne reçoit aucun commentaire dans cet obituaire lors de sa mort le 16.12.1618 (P-Cug ms 1741, f. 88). Dom Pedro da Esperança (*D. Petrus ab spes*), à son tour, est cité le 24.06.1660 en tant qu'excellent musicien praticien (*insignis pulsator organorum*) toutefois sans aucune référence à ses qualités de compositeur (P-Cug ms 1741, f. 44v).
[181] P-Ln ms 1363, f. 61.

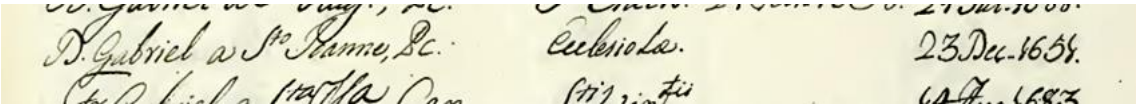


Figure 8.12 - Mention de Dom Gabriel de São João dans l'obituaire du Monastère de *São Vicente* : P-Ln ms 1363, f. 61.

Après sa mort, le nom de Dom Gabriel de São João est systématiquement absent de toute l'historiographie portugaise[182] jusqu'à la citation de Sampayo Ribeiro : rien dans la *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759) de Diogo Barbosa Machado[183], ni dans *O Dicionário Biográphico de Músicos Portuguezes* (1771) de José Mazza[184], ni dans *Os Músicos Portuguezes* (1870) de Joaquim de Vasconcellos, ni dans *O Dicionário Biográphico de Músicos Portuguezes* (1900) de Ernesto Vieira et rien encore dans *Subsídios para a História da Música em Portugal* (1932) de Francisco Matos Sousa Viterbo.

Enfin, en 1952 son nom est cité par Mário de Sampayo Ribeiro pour la première fois dans l'histoire récente[185]. Rui Vieira Nery, dans l'ouvrage *Para a História do Barroco Musical Português* de 1980, fait référence à Dom Gabriel de São João comme appartenant à un groupe d'auteurs « fantômes » de musique pour ensembles instrumentaux, citant notamment les manuscrits MM 52, MM 236 et MM 243[186]. En 1985, Nery publie un article dédié à ce répertoire où sont transcrits notamment deux *concertados* attribués au compositeur[187]. Et en 1991, le musicologue fait à nouveau référence à Dom Gabriel, uniquement dans une brève citation[188].

En 1981, Ernesto Pinho, dans sa monographie sur l'activité musicale à *Santa Cruz*, décrit Dom Gabriel de São João comme un compositeur et joueur (*tangedor*) envoyé de *Santa Cruz* de Coimbra à *São Vicente* de Lisbonne en 1624 pour servir en tant que musicien[189]. Il mentionne encore les manuscrits où Dom Gabriel semble être cité comme auteur (MM 50, MM 236,

[182] Il nous semble, toutefois, important de remarquer que cette historiographie antérieure à 1950 est principalement basée sur des sources conservées à Lisbonne et sur l'*Index* de D. João IV – ouvrage dans lequel, étonnement, aucune musique de Coimbra n'est mentionnée.
[183] Étudiée dans [Nery, 1984].
[184] Manuscrit conservé dans la Bibliothèque Publique d'Évora, présenté et étudié dans [Mazza, 1944-1945].
[185] [Sampayo Ribeiro, 1952], p. 68.
[186] [Nery, 1980], p. 32-33 : « […] *nós próprios temos inventariadas e em curso de transcrição algumas dezenas de obras portuguesas da primeira metade do século XVII para conjuntos instrumentais, compostos por autores «fantasmas» como D. António da Madre de Deus, D. Teotónio da Cruz, D. João de Santa Maria e D. Gabriel de São João.* [n.b.p.] *Conservadas nos Manuscritos Musicais 52 (já analisado por Manuel Joaquim), 236 e 243 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* ».
[187] [Nery, 1985], p. 21. La référence à Dom Gabriel de São João par Nery présente une faute dans la date de décès du compositeur : c'est bien 1658 et non pas 1651 comme indiqué.
[188] [Nery, 1991], p. 59.
[189] [Pinho, 1981], p. 189-190.

MM 240), mais oublie l'attribution dans le MM 243. Pinho considère aussi que le manuscrit MM 53 a appartenu au chanoine, grâce à sa signature dans la première page[190].

Paulo Estudante, dans sa thèse en 2007, fait référence à Dom Gabriel de São João comme un compositeur de musique instrumentale (*concertados* du MM 236) et d'œuvres vocales avec présence instrumentale obligée (*chansoneta* dans le MM 240 et messe *Al Rigor* dans le MM 243)[191]. Et enfin, dans le dictionnaire Grove, nous ne rencontrons toujours aucune information sur Dom Gabriel de São João.

Avec cette analyse, et l'hypothèse qu'il en ressort, nous ne souhaitons pas entrer dans une enquête *quixotesque* sur la paternité des œuvres anonymes présentes dans les *Cartapácios* et concrètement dans le MM 51. Nous sommes convaincus qu'une attribution de paternité à une œuvre religieuse qui semble insouciamment anonyme est une préoccupation encyclopédique moderne. Toutefois, d'après l'étude philologique que nous avons menée et les caractéristiques des nombreux gestes des plumes des chanoines calligraphes, nous nous trouvons face à un faisceau de preuves mettant en évidence les liens entre les diverses données issues des sources. Dans ce cheminement méthodologique, le nom de Dom Gabriel de São João s'affirme comme étant vraisemblablement celui du calligraphe principal de la collection des *Cartapácios* de Coimbra et donc l'auteur des œuvres considérées autographes dans le MM 51[192].

[190] Le MM 53 présente effectivement la signature *Dom Gabriel de S. João* au f. [0] et, curieusement ou pas, c'est le livre copié entre 1580 et 1600 où se trouve la concordance avec le motet *Exultemus et laetemur* qui ouvre le MM 51. Concernant le sens de propriété d'un cahier par un chanoine régulier nous nous prononcerions avec plus de précaution.

[191] [Estudante, 2007], p. 289 et 313.
Estudante reproduit la faute sur l'année de décès du compositeur (1651 à la place de 1658), probablement suivant la référence de [Nery, 1985], 21.

[192] Les œuvres du MM 51 considérées autographes, et donc attribuables à Dom Gabriel de São João, sont toutes les pièces à l'exception des numéros 1, 16 et 17. Pour l'étude des œuvres considérées autographes dans le MM 51, voir « 6. Gestes compositionnels » (vol. 1, p. 239).

Considérations générales

Cahier d'usage personnel d'un musicien

L'étude philologique, organisée selon les quatre catégories de gestes ici considérées, fait émerger une image possible de la fonction originale du support. Selon les observations présentées et analysées au cours de cette partie, le MM 51 est, très certainement, un cahier à usage personnel principalement constitué de travaux en cours et très éloigné d'un livre qui obéit à une mise en page.

D'après l'étude des gestes calligraphiques, le MM 51 se caractérise par une grande homogénéité. Le manuscrit est entièrement noté par une seule main. C'est une calligraphie libre et à main levée, sans le soin caractéristique d'une copie mise au propre pour archive, ni procédés systématiques de notation. La musique, les barres de mesure et le texte semblent notés alternativement sans un ordre systématique établi et dans un court laps de temps. Le calligraphe emploie en effet des gestes calligraphiques tout à fait typiques d'un manuscrit de travail, souvent nommé *borrador* dans l'espace ibérique. Des indications extra-musicales évoquent également ce caractère de manuscrit de travail en cours, vraisemblablement un stade intermédiaire dans le travail d'écriture. Le cahier est rempli chronologiquement, suivant trois grandes fêtes liturgiques : célébrations de Noël de 1649, d'Ascension de 1650 et du *Corpus Christi* [de 1650]. Mais de nombreuses discontinuités dans la notation, tout comme des ratures abondantes, éloignent la possibilité d'une exécution musicale directe. L'unique calligraphe est portugais et peut être identifié comme le calligraphe principal des *Cartapácios* car sa main semble être présente dans quinze des seize manuscrits qui composent la collection.

De nombreux gestes compositionnels témoignent du travail personnel d'un musicien. La notation est pratique et généralement créative : nombreuses corrections et révisions de rythme, de mélodie et d'harmonie qui attestent des changements d'écriture et nous permettent de concevoir vingt-quatre œuvres comme autographes, parmi les vingt-sept contenues dans le manuscrit.

Divers gestes de copie confirment une notation libre et fonctionnelle qui entraîne notamment des oublis et des lapsus. Les trois œuvres n'étant pas considérées autographes sont un motet (1.), copié probablement d'après un manuscrit de la fin du XVIe siècle (MM 53) avec quelques divergences, et deux œuvres vernaculaires (16. et 17.) qui semblent être des copies allographes où le contrepoint semble être analysé par le copiste.

Les gestes stylistiques témoignent de la communion de divers types d'écriture musicale. La musique qui remplit le *cartapácio* est principalement écrite pour huit voix en polychoralité et souvent avec l'introduction du style *concertato*, mais également caractérisée par une grande variété de procédés compositionnels, de textures polyphoniques et d'approches à l'emploi du *guião*. La variété de l'écriture visible dans le MM 51 est probablement un reflet de la richesse esthétique en usage à *Santa Cruz* au milieu du XVIIe siècle.

À la suite de cette étude philologique et stylistique, et de la comparaison entre les divers gestes du MM 51 avec ceux présents dans les œuvres des Cartapácios avec une attribution d'auteur, nous émettons comme hypothèse que Dom Gabriel de São João (†1658) serait l'auteur des œuvres considérées comme autographes dans le MM 51 ainsi que le calligraphe principal des *Cartapácios* de Coimbra.

Jessie Ann Owens, dans son ouvrage sur les méthodes de travail des compositeurs entre 1450 et 1600 à travers l'analyse de sources manuscrites, *Composers at work*, distingue deux grandes familles de manuscrits : les manuscrits privés et les manuscrits publics[193]. Toutes les qualités observées dans le MM 51 désignent clairement ce manuscrit comme un cahier de nature privée appartenant probablement au calligraphe qui semble être un chanoine compositeur. La chercheuse établit également trois catégories dans le processus du travail d'écriture : l'ébauche (*sketch*) ; le brouillon (*draft*) ; et la copie (*fair copy*)[194]. Comme le considère Paulo Estudante[195]

[193] [Owens, 1997], p. 108-134.
[194] [Owens, 1997], p. 110-111.
[195] [Estudante, 2007], p. 447.

dans sa lecture de J. A. Owens[196], « une ébauche est un début, un brouillon est un travail remanié, et une copie est la mise au propre de l'œuvre, susceptible tout de même de quelques corrections ultérieures ». Nous considérons que le MM 51, bien que postérieur à la période étudiée par Owens, est un manuscrit qui peut être défini en conformité avec cette thèse. Selon ces principes, les gestes analysés dans le *cartapácio* convergent clairement vers l'identification d'un brouillon, une phase intermédiaire entre les esquisses compositionnelles et la copie mise au propre pour l'exécution musicale. Plus précisément, il s'agit d'un stade intermédiaire en ce qui concerne la notation mais, en termes compositionnels, nous sommes près de l'œuvre achevée. Il manque essentiellement la distribution du texte, toujours absente dans la totalité des voix, et occasionnellement le *guião*.

Dans le processus de notation des œuvres et sections à huit voix, les parties graves semblent écrites en premier, puis les parties aiguës. Le *guião* est vraisemblablement noté en dernier[197], et son écriture demeure, en effet, occasionnellement inachevée. Concernant la distribution des voix dans la partition, les voix graves sont contiguës, probablement pour faciliter l'écriture du *guião*, qui semble être élaboré sur ce support et non avant. Les premières portées sont, généralement, réservées aux voix avec des passages solistes. Ces procédés semblent témoigner de la fonctionnalité de la distribution des voix, pour faciliter la lecture et l'écriture, ce qui renforce la fonction pratique du support pour la composition. Les ébauches hypothétiques, d'après lesquelles le calligraphe écrit, ne sont certainement pas susceptibles d'être systématisées. Toutefois il était peut-être question d'y noter surtout les parties graves de chaque chœur, quelques mélodies principales et probablement pas le *guião*. Les copies mises au propre ultérieurement, pour l'exécution musicale, sont sûrement élaborées par le calligraphe lui-même, ou par quelqu'un de proche, au vu des difficultés de lecture provoquées par les révisions et des indications extra-musicales à l'occasion des discontinuités dans les œuvres. Les hypothèses d'interprétation philologique et génétique restent néanmoins ouvertes.

Dans le contexte ibérique, Carmelo Caballero Fernandéz-Rufete identifie les *cartapácios* de Coimbra comme étant semblables aux *borradores* ou *borrones* espagnols, notamment à ceux de Miguel Gómez Camargo (1618-1690) : des cahiers de musique au format de partition, appartenant généralement au maître de chapelle, utilisés pour composer et pour noter la

[196] [Owens, 1997], p. 135-154.
[197] Pour une possible exception voir « 6.2.4. Corrections motiviques et harmoniques » (vol. 1, p. 253).

musique d'autres compositeurs, et exprimant une communion de genres et répertoires[198]. Selon Caballero Fernandéz-Rufete, le maître de chapelle a trois rôles : enseigner la musique, diriger la chapelle et composer[199]. L'activité de composition implique de fournir de la musique, en latin et en langue vernaculaire, pour toutes les cérémonies liturgiques selon la fête célébrée. Pour l'organisation de la musique latine, le responsable peut puiser dans les archives abondantes de la bibliothèque. Mais en ce qui concerne la musique vernaculaire, le labeur implique de commander des textes à des poètes, de les écrire lui-même ou encore de composer de la musique sur des textes préexistants (le cas de *De peña en peña las ondas*). Le maître de chapelle semble également pouvoir recevoir des commandes d'œuvres de la part d'autres institutions. Dans le *Rol dos cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, le chroniqueur D. Gabriel de Santa Maria dit que D. Pedro de Cristo était recherché par tous les monastères de frères et de sœurs par son talent de compositeur de *chansonetas* et de musique jouyeuse[200]. En réalité, plusieurs *cartapácios* présentent des indications qui évoquent des commandes faites par d'autres institutions dans Coimbra et dans d'autres villes : notamment *Sta.Clara Coimbra* ; *Sta. Anna. Coimbra* ; *Braga* ; *Guimarães* ; *Lorvão* ; *Villalonga*. Ceci peut justifier notamment l'indication *Braga* dans le titre de la calenda du MM 51 « 2. *Octavo calendas Januarii* », témoignant de l'utilité du cahier pour l'écriture d'œuvres au service non seulement de *Santa Cruz* mais également d'autres institutions[201].

En somme, contrairement aux nombreux manuscrits du XVIe siècle conservés à la P-Cug et issus de *Santa Cruz*, le MM 51 ne semble à aucun moment avoir fonctionné comme un *livro de façistol*[202], ou en tant que livre d'archive. Le MM 51 semble être un ouvrage individuel et d'utilité privée, probablement de Dom Gabriel de São João. Le cahier sert surtout à la composition, en tant que support indispensable dans une phase intermédiaire du processus, probablement après des ébauches et avant les copies pour l'exécution. Il semble servir également à la copie d'œuvres d'autres auteurs. Ceci étant, le *cartapácio* peut avoir eu un rôle secondaire d'archive, dépôt des

---

[198] « […] *el tipo de manuscrito en el que encontramos estos fragmentos profanos es muy similar a los borradores de Camargo. Son básicamente "borrones" de villancicos en formato de partitura, y éste es el género principal que transmiten; no obstante, el copista – posiblemente el compositor y maestro de capilla del monasterio – aprovechó los espacios en blanco y los márgenes de los folios para anotar las composiciones profanas que llegaban a sus manos, o bien que él componía*. » [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 22.

[199] [Caballero Fernández-Rufete, 2004], p. 121-122.

[200] « [*D. Pedro de Cristo*] *deixou muita musica composta e particularmente tinha graça pêra chansonetas, e musica alegre e por tal era buscado de todos os mosteiros de freyras e d& frades* » : [Azevedo, 1918], p. 175.

[201] Cette question est fondamentale pour une réelle compréhension du tissu musical intra et inter-urbain et définitivement à approfondir lors d'une étude de l'ensemble des *Cartapácios*.

[202] *Livro de façistol* est la désignation du livre réservé au lutrin pour l'exécution musicale.

nombreuses œuvres qui ont servi l'institution. Sa reliure en parchemin et sa numérotation, commune pour les seize manuscrits de la collection, témoignent probablement d'un souci, postérieur, de rangement et d'archivage.

TROISIÈME PARTIE

Vers l’exécution musicale

Dans cette partie du travail sont exposées certaines réflexions sur l'exécution du répertoire. Il est ainsi nécessaire de prendre en compte ici une méthodologie quelque peu différente de celle des deux premières parties du travail. Le discours scientifique sera parfois fragmenté car il trace un parcours méthodologique partagé entre l'expérience pratique, l'emploi de directives historiquement informées et la considération de quelques indications de caractère interprétatif présentes dans les *Cartapácios*. Ce parcours nourrit directement l'exécution du répertoire, dans un aller-retour perpétuel entre réflexions et résultats sonores, entre recherche et pratique. Les expérimentations sont forcement filtrées par notre inévitable oreille contemporaine, par notre goût personnel et par des résistances multiples installées dans le monde de la « musique ancienne ».

Pour ce travail de laboratoire musical, nous avons créé l'ensemble *Capella Sanctae Crucis*[1], composé d'un total de huit chanteurs et neuf instrumentistes. Le travail pratique a pu être développé grâce à des résidences artistiques au *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos*, à l'Université de Coimbra, au CNSMD de Lyon, au Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay et à la Cité de la Voix à Vézelay.

Nous regroupons nos réflexions selon trois préoccupations : la hauteur du son ; les voix ; et les instruments. À propos de la hauteur du son, se pose la problématique des transpositions, de leurs expériences et de leur relation avec les clés et les modes. Concernant les voix nous proposons, tout d'abord, une conception des qualités vocales à *Santa Cruz*. Sont également mises en évidence la pratique des *glosas* et l'exécution du plain-chant (un seul extrait) du

[1] Pour un caléndrier des activités de la *Capella Sanctae Crucis* pendant la période de ce travail, voir l'« Annexe H » (vol. 1, p. 412). Pour plus de renseignements, voir www.capellasanctaecrucis.com .

MM 51. Au regard des instruments, en plus de l'évaluation de leur présence dans la musique vocale sacrée, nous étudions la pratique de l'*alternatim* dans ces multiples solutions.

Nous nourrissons encore le discours avec deux exercices de reconstruction : pour les voix, l'exécution d'un chant sur un texte sans musique ; et pour les instruments, l'écriture d'un *guião* vraisemblablement inachevé.

Chapitre 9

La hauteur du son

9.1. Transpositions, modes, clés

Principes généraux des transpositions

Au moment de l'exécution de la musique du MM 51, nous sommes tout d'abord confrontés au choix de la hauteur du son. Au-delà de la question du diapason, observée dans un second temps à la fin du présent chapitre, il est important de prendre conscience que dans le contexte de la source primaire, la notation n'est pas indicatrice d'une hauteur absolue du son. En effet, la définition de la hauteur du son lors de l'exécution de musique vocale sans instruments ne pose aucun problème théorique ni pratique. Cependant, l'accompagnement instrumental (notamment le *guião*) oblige à une logique de transpositions lors de l'exécution. Ces transpositions sont intimement liées à la théorie des modes et à l'emploi des clés. L'interprétation des modes a toujours été sujet à controverse, aujourd'hui comme aux XVIe et XVIIe siècles[2], mais les principes qui les régissent sont, à l'unanimité, la *finalis*[3] et l'ambitus[4]. L'emploi des clés, plus facile à décrire, bien que son explication pratique ne fasse pas l'unanimité

[2] Voir [Wiering, 2001], p. 85-89.
[3] La *finalis* est la note sur laquelle repose le mode.
[4] Dans la polyphonie nous considérons principalement la voix de ténor pour analyser l'ambitus. Voir [Wiering, 2001], p. 10-20.

dans l'historiographie, est établi selon la normalisation des tessitures polyphoniques et par le refus de lignes supplémentaires en dehors de la portée. Les clés peuvent êtes décrites selon deux systèmes principaux : les clés graves (normalement *c1 c3 c4 F4*) et les clés aiguës (normalement *g2 c2 c3 c4*)[5]. Le tableau suivant résume, selon Rudolf Rasch, la façon avec laquelle la combinaison de la *finalis*, de l'armure et des clés détermine un mode.

Tableau 9.1 - Détermination du mode d'une composition, selon [Rasch, 2001], p. 410.

Finalis	**Armure**	**Clés**	**Mode**
D	Rien	Graves Aiguës	I II
	♭	Graves Aiguës	IX transposé X transposé
E	rien	Graves Graves	III IV
F	♭	Graves Aiguës	VI (XII transposé) V (XI transposé)
G	Rien	Graves Aiguës	VIII VII
	♭	Graves Aiguës	II transposé I transposé
A	Rien	Graves Aiguës	X IX
	♭	Aiguës Aiguës	IV transposé III transposé
C	Rien	Graves Aiguës	XI XII
	♭	Graves Aiguës	VII transposé VIII transposé

Le choix du mode d'une composition, et donc de sa *finalis* et de son ambitus, peut conditionner ou obliger l'écriture au système de clés aiguës mais cette transposition est une affaire de notation et non pas de hauteur du son lors de l'exécution. Les deux variantes de notation d'un mode (clés graves et clés aiguës) peuvent, en effet, être exécutées à la même hauteur[6]. Il est aujourd'hui généralement admis par les chercheurs que l'emploi des clés aiguës dans la polyphonie vocale implique une transposition vers le grave[7]. Dans des sources musicales espagnoles vernaculaires et contemporaines des *Cartapácios*, la transposition vers le grave d'œuvres écrites en clés aiguës est également avérée. Caballero Fernández-Rufete fait

[5] Les systèmes de clés graves et aiguës peuvent être également nommés de grandes clés et petites clés (ou encore, selon les termes italiens établis aujourd'hui, *chiavi naturali* et *chiavette*).
[6] Pour des témoignages de ce fait, voir [Rasch, 2001], p. 414.
[7] [Parrot, 1984, 2004], [Barbieri, 1991, 2009], [Kurtzman, 1994], [Nelson, 1994] et [Rasch, 2001].

remarquer qu'un certain *tono* « *Diz que era como una nieve* » se trouve écrit tant en clés aiguës que transposé à la quarte inférieure[8].

Afin que les modes restent à l'intérieur du système diatonique guidonien, appelés dans les sources ibériques « modes naturels » ou « modes réguliers »[9], le principe général préférentiel des transpositions est le suivant : une transposition à la quarte inférieure lorsque l'armure présente un ♭ (la transposition annule le ♭) ; et une transposition à la quinte inférieure lorsque l'armure ne présente pas de ♭ (la transposition ajoute le ♭)[10]. Le tableau suivant expose, selon ce principe, les solutions de transpositions vers le grave lorsque la musique est écrite en clés aiguës.

Tableau 9.2 - Solutions de transposition vers le grave lorsque la musique se trouve écrite en clés aiguës.

Mode	**Écrit**		**Transposé**		
	finalis	**armure**	***finalis***	**armure**	**transposition**
I	G	♭	D	Rien	4e en dessous
II	D	rien	G	♭	5e en dessous
III et IV	A	♭	E	Rien	4e en dessous
V et VI	F	♭	C	Rien	4e en dessous
VII	G	Rien	C	♭	5e en dessous
VIII	C	♭	G	Rien	4e en dessous
IX	A	Rien	D	♭	5e en dessous
X	D	♭	A	Rien	4e en dessous
XI	F	♭	C	Rien	4e en dessous
XII	C	Rien	F	♭	5e en dessous

Ces principes théoriques sont néanmoins régulièrement contestés dans la pratique et de nombreux traités proposent diverses solutions alternatives de transpositions, presque autant de solutions que de traités. La problématique de la transposition, notamment dans la péninsule ibérique, lors de l'exécution avec instruments, est abondamment décrite depuis Juan Bermudo

[8] [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p.72.
[9] [Nelson, 1994], p. 243.
[10] Ces répertoires sont pourtant encore souvent exécutés sans aucune transposition et avec une combinaison de voix qui oblige à beaucoup de voix aiguës. Dans quelques éditions modernes de musique issue de *Santa Cruz*, nous rencontrons également des transpositions une seconde ou une tierce plus bas ce qui, comme le dénotent également les traités historiques, rend moins pratique l'accompagnement par les instruments, spécialement ceux ayant un accord fixe (un orgue ou une harpe dans un tempérament mésotonique au ¼ de comma ne pourront que très difficilement élaborer l'accompagnement avec trois et quatre altérations à l'armure) : voir [Matta, 2008] et [Matta, 2011].

(*Declaración de instrumentos musicales*, 1555) jusqu'à Francisco Valls (*Mapa armónico*, 1742). Dans une étude sur la façon dont l'intégration de la musique d'orgue dans l'exécution des psaumes et cantiques définit la hauteur du chant (« Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles »), Bernadette Nelson observe plusieurs propositions qui témoignent du sens utilitaire des transpositions au service de la musique vocale liturgique[11]. B. Nelson fait encore état de l'application de transpositions modales « accidentelles ». Ces dernières sont décrites pour la première fois par Juan Bermudo indiquant que « tous les modes qui sortent des quatre lettres finales [*D*, *E*, *F* et *G*] sont nommés accidentels »[12]. Comme nous le verrons, ces « modes accidentels » sont également décrits dans la théorie issue de *Santa Cruz*, sans pourtant l'emploi de ce terme.

L'observation de la théorie au sein des *Cartapácios*

Au sein des *Cartapácios*, dans le volumineux MM 236 (aux f. 226-236), se trouvent des écrits de théorie musicale, probablement copiés d'après différents traités, qui demeurent méconnus de l'historiographie moderne[13]. Dans ces extraits, nous rencontrons notamment des passages qui donnent des informations relatives à la pratique des transpositions associée à l'emploi des modes et des clés.

Au f. 233-233v, vraisemblablement sous le titre *Outra Arte de contraponto de outro author e Arte de Canto Chão* (Un autre Art de contrepoint d'un autre auteur et Art de Plain-chant, au f. 229), la théorie modale est décrite en concordance avec la doctrine établie depuis le Moyen Âge et qui circule dans toute l'Europe pendant le XVIe et XVIIe siècles[14] : les modes (ou tons) sont au nombre de huit ; les Ier et IIe modes finissent sur *D* ; les IIIe et IVe modes finissent sur *E* ; les Ve et VIe modes finissent sur *F* ; les VIIe et VIIIe finissent sur *G* ; les modes impairs – authentes – sont ici nommés *mestres* (maîtres) et les modes pairs – plagaux – sont désignés par le terme *discipulos* (disciples) ; les modes *mestres* ont un *ambitus* d'une quinte plus une quarte au-dessus de la

[11] « *The choise of pitch for the reciting note of the psalm tones, when performing these in alternation with the organ, was clearly one to be regulated according to both the needs of the choir and the pitch and tunning of the organ itself* ». [Nelson, 1994], p. 244. Pour l'analyse des diverses sources primaires, voir principalement [Nelson, 1994], p. 244-251.

[12] « *Todos los modos que salen de las quatro letras finales* [...] *son dichos accidentales* » : [Bermudo, 1555], livre 4, chap. 26, f. 73v.

[13] Ces écrits semblent être de la main du calligraphe B. La grande proximité codicologique entre le MM 236 et le MM 51 valide indubitablement l'observation de ces extraits théoriques.

[14] Ceci parallèlement aux propositions de douze modes par Glareanus (*Dodecachordon*, 1547), Zarlino (*Institutioni harmoniche*, 1558) et leurs disciples, tout comme parallèlement à une lente simplification pratique vers une tonalité majeure-mineure, au cours du XVIIe siècle.

finalis et les modes *discipulos* ont un *ambitus* d'une quinte au-dessus de la *finalis* et une quarte en dessous de la *finalis*. Le théoricien décrit ensuite les solutions de transpositions pour tous les tons, qui nous confirme que le système de clés employé est indicateur des transpositions à effectuer : quand la clé du *tiple* est de *g solreut* (clés aiguës) la harpe ou l'orgue doivent jouer une quarte ou une quinte en dessous ; et quand la clé du *tiple* est de *c solfaut* (clés graves) aucune transposition n'est appliquée et les instruments jouent comme c'est écrit (*naturalmente*).

Tableau 9.3 - Indications de transpositions *dans Outra Arte de contraponto de outro author e Arte de Canto Chão* (MM 236, f. 233v).

Mode	***Tiples* en clé *g solreut***	***Tiples* en clé *C solfaut***
I	*G* → *D* ; *D* → *A* 4e en dessous	[*D*] sans transposition
II	*A* → *D* ; *E* → *A* 5e en dessou	*G* sans transposition
III	*E* → *A* ; *B* → *E* 5e en dessou	*E* sans transposition
IV	*E* → *B* 4e en dessous	*A* ou *E* sans transposition
V	*C* → *F* 5e en dessous	*G* (?) [sans transposition]
VI	*B* → *F* 5e en dessous	*F* [sans transposition]
VII	*G* → *D* ; *D* → *A* (avec ♯♯) 4e en dessous	*D* sans transposition
VIII	*C* → *G* ; *G* → *D* [avec ♯] 4e en dessous	*G* [sans transposition]

Observons que ces explications ne reproduisent pas la description générale des modes de Rudolf Rasch ni les principes généraux des transpositions décrits plus haut. Remarquons qu'il n'y a pas de systématisme et que les transpositions apportent notamment des solutions avec altérations (ou accidents) en dehors de la main guidonienne (un ou deux ♯ dans l'armure), comme observé dans les sources espagnoles. Ces principes alternatifs ont pu davantage nourrir le fonctionnement concret des transpositions des œuvres de notre manuscrit.

Toujours dans le MM 236, dans un autre passage (f. 235v), sous le titre *Breve tratado de como se hão de por a órgão os quírios psalmos e canticos slemnes* (Bref traité sur comment doivent se mettre à l'orgue les kyries, psaumes et chants solennels), le théoricien est plus descriptif sans être systématique. Il indique les accidents dans l'armure et les syllabes de solmisation qui doivent d'être prononcées sur les clausules. Sans mention générale sur les transpositions, nous pouvons pourtant vérifier sa pratique dans les indications sur le fonctionnement de chaque mode. L'ajout d'un ou deux ♯ à l'armure est encore observé comme une solution de transposition tout comme une transposition d'un ton.

Tableau 9.4 - Indications sur les modes dans *Breve tratado de como se hão de por a órgão os quírios psalmos e canticos slemnes* (MM 236, f. 235v)

Mode	***Finalis***	**Indications**
I	*D*	-
II	*G*	Avec ♭
III	*E*	Clausule sur *g* (*sol* et *mi*) ; clausule sur *b* (*mi*)
IV	*E*	Clausule sur *a* (*la*)
V	*C*	Vu que cela devient grave il peut se jouer sur *D* avec ♯♯ (*F*♯ et *C*♯)
VI	*F*	-
VII	*D*	Avec ♯ (*F*♯)
VIII	*G*	Avec [*B*] ♮ et ♯ (*f*♯)

La conclusion principale de l'observation de ces deux extraits théoriques – dans la même langue, transcrits par la même main et espacés de deux folios uniquement – est la constatation d'une diversité des propositions théoriques quant au fonctionnement de la modalité. Comme dans d'autres centres culturels européens, chez les chanoines réguliers de Coimbra il n'existe pas une solution unique pour l'explication des modes ou la pratique des transpositions. Cette pratique est, pourtant, ici bien attestée et son fonctionnement semble associé au bon fonctionnement de l'exécution musicale : généralement une transposition soit à la quarte soit à la quinte, sans une règle générale, et exceptionnellement une transposition d'un ton.

L'apport d'expériences pratiques et les solutions pour la musique du MM 51

Concernant le MM 51, toute la musique peut être décrite selon le système modal caractéristique de la fin du XVIe siècle[15] : avec des cadences sur des degrés diatoniques ; pas plus d'un bémol à l'armure ; et les clés suivant le système connu de clés graves et de clés aiguës. La grande majorité de cette musique, comme souvent dans les sources de musique vocale issues de *Santa Cruz*, est écrite en clés aiguës – les *tiples* sont en clé *g2* et le *guião* est en clé *c4* – et seules trois œuvres sont écrites en clés graves. La plupart des œuvres sont écrites sur *G* (quinze sur vingt-sept), dont la majorité (onze) présente un ♭ dans l'armure.

Tableau 9.5 - *Finalis*, armures et clés dans les œuvres du MM 51.

Finalis	**Armure**	**Clés**	**Quantité d'œuvres**
G	♭	Aiguës	11
G	Rien	Aiguës	4
F	♭	Graves	1
F	♭	Aiguës	3
C	Rien	Aiguës	2
A	♭	Graves	1
A	Rien	Graves	1
A	Rien	Aiguës	1
D	♭	Aiguës	2
D	Rien	Aiguës	1

Quand cette musique écrite en clés aiguës est exécutée telle qu'elle est écrite, les *tiples* deviennent trop tendus dans l'aigu, ce qui enlève la clarté du texte et fatigue les chanteurs, et le *guião* est très difficile à jouer au *baixão*, instrument presque omniprésent selon les sources[16]. Partons alors du principe que dans la musique écrite en clés aiguës la transposition vers le grave semble toujours nécessaire, soit à la quarte soit à la quinte.

L'observation de certaines œuvres des *Cartapácios* avec des parties instrumentales obligées a pourtant apporté quelques surprises, notamment une du MM 238, en particulier, qui est venue remettre en question la transposition vers le grave. En l'occurrence au f. 5v (dans une pièce

[15] Pour une étude de référence sur le langage des modes et concrètement sur la modalité dans la polyphonie, voir [Wiering, 2001], p. 10-20, p. 103-124.
[16] Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

vernaculaire qui débute au f. 4v – *Al arma, al arma*), se trouvent deux parties instrumentales pour deux cornets à bouquin (*1ª corneta* et *2ª corneta*) écrites avec des motifs de bataille dans un registre bien sonore et confortable pour l'instrument, toute l'œuvre étant écrite en clés aiguës. Par conséquent, les *tiples* (écrits en clé *c2*) et le *guião* (écrit en *c4*) sont très aigus, ce qui rend très difficile leur exécution comme cela est écrit, au contraire des parties de cornet. Avec l'expérience de la recréation musicale, la transposition de toute l'œuvre vers le grave (éventuellement une quarte), au détriment d'une certaine vigueur dans le son du cornet[17], donne plus de clarté au texte des voix aiguës, plus de fondement et de graves dans l'accompagnement, et nous semble plus pertinente.

Avec notre laboratoire musical, nous avons également rencontré une situation similaire dans une autre œuvre vernaculaire, avec ce qui semble être une partie obligée de cornemuse (*gaita*). Le *vilancico de Negro Al Neglio de Mandiga*, aux f. 17-20 du MM 227, est écrit en clés aigues et la partie obligée instrumentale est jouable comme écrit sur une cornemuse en *C*. Cette taille d'instrument serait en effet similaire aux plus anciennes cornemuses portugaises qui nous sont parvenues (la plupart des instruments ont leur fondamentale entre *D* et *A*, jamais plus grave, au diapason en usage de nos jours)[18]. Ce constat pourrait inviter à l'exécution de l'œuvre ainsi qu'elle est notée, mais les *tiples* et le *guião* se voient à nouveau confrontés à un jeu extrêmement aigu. Une transposition courante à la quarte (avec l'ajout d'un ♯ sur l'armure) rend l'exécution de l'œuvre bien plus aboutie et équilibrée ; cependant aucune cornemuse historique en *G* n'a été conservée jusqu'à nos jours. Nous pouvons toutefois facilement imaginer des cornemuses de différentes tailles, à l'image des autres familles d'instruments à la Renaissance. Ainsi nous avons entrepris la commande auprès du facteur Jorge Lira d'un instrument présentant ces caractéristiques, à travers l'extrapolation de modèles plus aigus conservés, et le résultat est très probant. Ce témoignage réaffirme l'efficacité sonore globale de la transposition vers le grave de la musique écrite en clés aiguës, y compris dans les œuvres où les parties instrumentales semblaient au départ exclure cette solution.

Comme nous l'avons vu, le principe général des transpositions est soit à la quarte inférieure lorsque l'armure présente un ♭, soit à la quinte inférieure lorsque l'armure ne présente pas de ♭. Par exemple, pour les psaumes « 26. *Credidi* et « 27. *Beati Omnes* » écrit dans le IIe mode sur

[17] Mais peut-être que notre idée du cornet, jouant plus souvent dans l'aiguë, est aussi une vision actuelle. De plus, cela peut également être lié au choix du diapason, sachant qu'un instrument plus court normalement répond mieux dans le grave.

[18] Merci aux chercheurs et facteurs spécialisés dans les cornemuses ibériques, Pablo Carpintero Arias et Jorge Lira, pour le partage de leurs recherches.

G, nous avons fait le choix de la transposition courante par nature à la quarte inférieure, observé également dans les exemples d'intonations psalmodiques, notamment chez [Talésio, 1628], p. 56. Nous avons généralement suivi ce principe. Pourtant, quand une transposition à la quinte inférieure amène une exécution trop grave, nous transposons plutôt à la quarte. C'est le cas des trois psaumes pour la None, travaillés dans le laboratoire musical à la quarte inférieure et donc édités ici dans cette transposition, avec l'ajout d'un ♯ dans l'armure. Ce n'est qu'après cette expérience que nous avons vérifié que cette solution est attestée dans les deux traités copiés dans le MM 236 (f. 233v et f. 235v), comme nous l'avons vu plus haut (transposition du VIIIe mode à la quarte inférieur, avec un ♯ à la clé, et non pas à la quinte inférieure). Néanmoins, il existe d'autres cas où nous transposons à la quinte inférieure, comme dans la *calenda* « 2. *Octavo calendas Januarii* », avec un résultat convaincant. Nous avons également fait l'expérience de quelques exceptions où certaines œuvres écrites en clés aiguës dans le manuscrit ne sont pas éditées avec une transposition. La calenda « 3. *Octavo calendas Januarii* » est éditée dans le ton écrit, car c'est la solution selon laquelle nous avons travaillé dans le laboratoire musical, le ton étant très pertinent pour une chanteuse soprano. Néanmoins, cette *calenda* aurait bien probablement pu être chantée à la quarte en dessous par un *tiple mudado* (dessus mué) ou par un garçon virtuose[19]. Pedro Calahorra Martínez, dans son édition d'une *Kalenda* composée par Cristóbal Téllez (maître de chapelle à Ségovie) en 1587, nous présente un document avec des informations sur la tradition à la cathédrale de la lecture de la *Calenda* à l'heure de Prime par un jeune garçon. Ce document annonce la décision de remplacer cette tradition par l'adoption de la polyphonie (*canto de órgano*), comme c'était déjà la coutume en Castille[20].

Nous avons encore travaillé le répons bref « 22. *Ascendo ad patrem meum* », tel qu'il était écrit en clé aiguës. L'attribution de la mélodie grégorienne aux voix de soprano et les trois voix vraisemblablement instrumentales à deux cornets à bouquin et à une doulciane alto donnent un résultat brillant et éthéré, digne de la fête de l'Ascension. Par conséquent, nous avons fait le choix d'une édition sans transposition. Au contraire, dans certaines œuvres pour lesquelles nous

[19] Nous sommes conscients que notre choix de l'exécution par une soprano s'appui sur une technique moderne qui rehausse les tessitures. Notre protocole d'expérimentations ne nous permet pas des expériences avec des « copies de voix historiques ».

[20] « […] *usándose en Castilla decirse en esta vigilia muy solemnemente a canto de órgano.* » : [Calahorra Martínez, 1988], p. 10-11. La *calenda* de Noël de Cristóbal Téllez est au nº 9 (p. 67-71) et est d'ailleurs construite en alternance entre monodie et polyphonie.

avons finalement adopté une édition transposée vers le grave, nous avons travaillé leurs exécutions dans le ton écrit, pour une question de brillance[21] et d'effectif disponible.

Dans le tableau suivant sont présentées les *finalis* originales pour chaque œuvre et la proposition du mode sur lequel l'œuvre est écrite. Pour la définition du mode, nous suivons, en général, les explications théoriques du MM 236. Dans le cas des œuvres avec une solution qui ne figure pas dans ces expositions, nous complétons alors notre analyse selon la proposition observée de Rudolf Rasch. Notamment les répons qui finissent sur D avec ♭, que nous considérons en X^e^ ton. D'après Rasch également, nous considérons écrits en I^e^ mode transposé les répons de Noël qui finissent sur G avec ♭. Tous les répons sont écrits en clés aiguës avec un ♭ dans l'armure et nous les transposons tous à la quarte inférieure. L'hymne *Christe Redemptor omnium*, est pourtant considéré en IIe mode, comme l'indique le théoricien du MM 236 (f. 235v), car il est écrit sur G avec ♭ et en clés graves, et donc non transposé. Dans les œuvres liturgiques avec des citations grégoriennes nous suivons les manuels de plain-chant pour la détermination du mode.

Tableau 9.6 - *Finalis* et clés originales dans le MM51 et les transpositions éditoriales.

Nº	**Titre**	***Finalis* [mode]**	**Clés originales (accident dans l'armure)**	**Clés éditées (accident dans l'armure)**	**Transp. éditor.**
1.	*Exultemus et laetemur*	F [VI]	*c1 c2 c3 F3* (♭)	*g2 g2$_8$ g2$_8$ F4*	-
2.	*Octavo Calenda Januarii*	G [VII]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4*	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2$_8$ g2$_8$ F4* (♭)	5te inf.
3.	*Octavo Calenda Januarii*	F [V]	*g2 - c4* ([♭])	*g2 - F4* ([♭])	-
4.	*Al son que los christales*	C [V]	*g2 g2 c1 c3*	*g2 g2$_8$ g2$_8$ F4* (♭)	5te inf.
5.	*Responde mihi*	A [IV]	*c1 c2 c3 F3* (♭)	*g2 g2 g2$_8$ F4*	-
6.-9., 11., 13.	Répons de Noël	G [I]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4 g2 c2 c3 c4 - c4* (♭)	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4 g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4*	4te inf.
10., 12.	Répons de Noël	D [I (ou X?)]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4 g2 c2 c3 c4 - c4* (♭)	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4 g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4*	4te inf.
14.	*Christe redemptor*	G [II]	*c1 c1 c3 c4 - c1 c3 c4 F4 - F4* (♭)	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2 g2$_8$ F4 - F4* (♭)	-

[21] La question de « brillance » est à considérer dans le cadre de nos perceptions et habitudes actuelles.

15.	*De peña en peña las ondas*	F [V]	*g2 c2 c3* *g2 g2 c2 c3* *g2 - c4* *g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4- c4* (♭)	*g2 g2$_8$ F4* *g2 g2 g2$_8$ F4* *g2 - F4* *g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4*	4te inf.
16.	*Sale alumbrando a la tierra*	F [V]	*g2 g2 c2 c3 - c4* (♭)	*g2 g2 g2 g2$_8$ - F4*	4te inf.
17.	*Ai amores, ai mi Dios*	D [II]	*g2 g2 - c4*	*g2 g2 - F4* (♭)	5te inf.
18.	*Rerum Deus tenax vigor*	A [IX]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*	*g2 g2 g2$_8$f4 - g2 g2 g2$_8$ F4 - F4*	5te inf.
19. - 21.	Psaumes pour la None	G [VIII]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4*	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2 g2$_8$ F4 - F4* (♯)	4te inf.
22.	*Ascendo ad Patrem meum*	C [VI]	*g2 g2 c2 c3*	*g2 g2 g2 g2$_8$*	-
23.	*Regina Caeli*	G [II]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4* (♭)	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2 g2$_8$ F4 - F4*	4te inf.
24.	*Oy que los Cielos se alegran*	A [X]	*c1 - F4* *c1 c3 c4 F4 - c1 c3 c4 F4*	*g2 - F4* *g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2 g2$_8$ F4 - F4*	-
25.	*Que Ave del plumaje blanco*	G [II]	*g2 - c4* *g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4* (♭)	*g2 - F4* *g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4*	4te inf.
26. - 27.	Psaumes pour les Vêpres	G [II]	*g2 g2 c2 c3 - g2 c2 c3 c4 - c4* (♭)	*g2 g2 g2$_8$ F4 - g2 g2$_8$ g2$_8$ F4 - F4*	4te inf.

Pour les pièces à huit parties vocales, majoritaires dans le MM 51, les transpositions établies amènent à une distribution vocale qui correspond sensiblement aux tessitures vocales suivantes, selon la nomenclature moderne :

Partie vocale	**Tessiture**
1º Tiple	Soprano
2º Tiple	Mezzo
1º Alto	Alto ou Tenor
1º Tenor	Tenor ou Bariton
3º Tiple	Soprano ou Mezzo
2º Alto	Alto
2º Tenor	Tenor
Baixo	Baryton ou Basse

Conclusions

Le XVIIe siècle est sans doute une période de transition dans l'emploi de la théorie modale et de la pratique des transpositions. Rudolf Rasch présente plusieurs témoignages des transformations qui amènent lentement la théorie musicale, au cours du XVIIe siècle, vers une polarité majeur/mineur[22]. Dans les sources ibériques, Bernadette Nelson observe également quelques témoignages d'une fragmentation des principes modaux au XVIIe siècle[23]. Cela étant, les œuvres du MM 51 évoquent principalement le système modal traditionnel de la fin du XVIe siècle, avec néanmoins quelques œuvres qui suivent la logique des nouveaux modes construits sur *A* et sur *C* (œuvres 10., 12., 18. et 24.), agents de la révolution musicale en marche. Concernant les transpositions, leur pratique est largement décrite par la théorie musicale de la Renaissance, couramment adoptée à l'époque selon diverses perspectives, et observée dans les extraits théoriques copiés au sein des *Cartapácios* de Coimbra. Des écrits dans le MM 236 proposent plusieurs solutions, principalement à la quarte et à la quinte, sans pourtant suivre toujours le principe général diatonique guidonien (avec altérations), lesquelles s'appliquent confortablement lors de l'exécution de la musique du MM 51. La transposition vers le grave de la musique écrite en clés aiguës nous semble évidente et très pertinente, et ceci pour une grande quantité de matériel musical issu de *Santa Cruz*. Malgré cela, certains critères esthétiques et le choix d'une instrumentation particulière peuvent occasionnellement justifier une exécution réfléchie sans transposition. Enfin, il nous semble important de souligner la constatation que nos préoccupations sont souvent similaires à celles des chanoines musiciens, qui adaptent la théorie selon leur confort vocal[24].

En résumé, nous avons fait des choix pragmatiques qui associent les principes décrits et soutenus majoritairement dans la théorie (européenne et à *Santa Cruz*) aux choix esthétiques d'instrumentation et des caractéristiques de l'équipe de musiciens de notre laboratoire musical. Mais un autre musicien, selon un autre effectif et/ou selon d'autres critères, peut adopter d'autres choix de transpositions, aujourd'hui comme hier.

[22] Ceci à tel point que Rudolf Rasch propose que, au cours du XVIIe siècle, due à l'accompagnement instrumental et/ou à la musique instrumentale, « c'est la pratique de transposition du système modal qui a probablement été l'impulsion majeure du système de transposition des tonalités que nous appelons le système tonal ». Voir [Rasch, 2001], p. 424-427 et p. 432.
[23] [Nelson, 1994], p. 254-255.
[24] Des questions concernant les types de voix, auxquelles les transpositions sont intimement liées, seront observées dans le chapitre « 10.1. La voix, la grâce et la disposition » (vol. 1, p. 335).

9.2. Le diapason

La définition du diapason est sans doute un paramètre également important dans la réflexion et le choix des transpositions[25]. Concernant le diapason probablement employé au Monastère de *Santa Cruz* au XVIIe siècle, nous n'avons que très peu de données voire aucune donnée concrète pour pouvoir établir un jugement définitif. Le meilleur moyen pour établir un diapason est l'analyse des instruments à vent employés et notamment celle des orgues. À *Santa Cruz* sont aujourd'hui conservés deux orgues : le grand orgue sur la nef, en fonctionnement, et un petit orgue sur la balustrade de la tribune (*coro alto*), en très mauvais état.

Figure 9.1 - Vue actuelle des deux orgues dans l'église de *Santa Cruz* de Coimbra.

Le grand orgue, visible aujourd'hui sur le mur nord (côté de l'Évangile), est en état de marche grâce à l'intervention de l'atelier de Pedro Guimarães et Beate von Rodhen, entre 2004 et 2008, qui a proposé de restaurer l'instrument pour le remettre dans son état correspondant aux alentours de 1724. Cette réalité ne peut en rien nous informer sur le diapason de l'orgue au milieu du XVIIe siècle, mais l'étude de son histoire antérieure à 1724 peut apporter quelques pistes. L'instrument a été reconstruit entre 1719 et 1724 par l'atelier du maître Manuel Benito

[25] Il est aujourd'hui communément acquis que la hauteur fixe des notes est un principe très récent. Pour une étude sur l'histoire des diapasons, voir [Haynes, 2002].

Gomez de Herrera et ces travaux ont vraisemblablement été élaborés sur un orgue antérieur daté des années 1530 construit par Heitor Lobo[26]. Cet orgue original a été transformé par le maître flamand Miguel Hensberg vers 1694, mais c'est à l'occasion de la transformation suivante au début du XVIIIe siècle que les plus grands travaux sont réalisés. Manuel Benito semble avoir recyclé quelques tuyaux d'origine d'Heitor Lobo, notamment les tuyaux les plus graves. Lors de son intervention récente, Pedro Guimarães a pu constater que Manuel Benito a ajouté un tuyau dans le grave un ton en dessous de l'original et déplacé le système d'un ton (l'ancien tuyau du *C* grave se mettant à sonner comme *D* grave)[27]. Ceci signifie qu'avant 1719 l'orgue était probablement un ton plus haut. Par conséquent, si aujourd'hui l'instrument est à A=415 Hz, il semble qu'au XVIIe siècle l'orgue primitif ait pu être autour de A=466 Hz. Ce diapason haut est largement décrit, notamment par les sources italiennes vers la fin du XVIe siècle comme le diapason le plus courant, sous le nom de *mezzo punto*, caractéristique des instruments à vent, et en particulier des cornets à bouquin[28].

Concernant le petit orgue de balustrade, en ruine sur la tribune de l'église de *Santa Cruz*, Pedro Guimarães date sa construction de la fin du XVIIe siècle ou du début du XVIIIe siècle. Sachant que le facteur flamand Miguel Hensberg a modifié le grand orgue en 1694, il est possible que la construction de ce petit orgue soit de cette période. Son diapason semble être autour de A=415 Hz, pourtant nous observons une transformation, vraisemblablement postérieure à la construction, qui a allongé tous les tuyaux, abaissant ainsi le diapason de l'instrument d'environ 1/5 de ton, selon Pedro Guimarães, sûrement pour s'adapter à d'autres instruments[29]. Certains tuyaux semblent issus du grand orgue primitif de Heitor Lobo et présentent deux numérations gravées, l'une des deux étant très similaire à celle utilisée par Manuel Benite sur le grand orgue.

[26] D'après une description de l'orgue en 1726, les chanoines réguliers semblent avoir demandé à Manuel Benito que le buffet original, avec sa façade monumentale, soit conservé tout comme une bonne partie des tuyaux considérés en bonne état.
La commande et les paiements à Heitor Lobo vers 1530 sont décrits dans [Azevedo, 1972].

[27] Nous tenons à remercier Pedro Guimarães pour le partage généreux de ses recherches et pour sa complicité à propos de notre réflexion sur le diapason employé à *Santa Cruz* au XVIIe siècle.

[28] Des études organologiques sur les cornets, les sacqueboutes et les flûtes à bec conservés, renforcent l'idée de l'emploi historique du diapason 466 Hz. Voir [Haynes, 2002], p. 58-61.

[29] Un changement de diapason si minime n'a certainement pas été élaboré pour des raisons vocales.

Figure 9. 2 - numérotation dans un tuyau de l'orgue de balustrade.

Figure 9. 3 - travail de mensuration des tuyaux de l'orgue de balustrade.

Il est donc probable que cet orgue de balustrade ait été construit à son origine dans un diapason autour de A=420 Hz, ce qui peut être considéré comme un diapason typiquement flamand[30], et donc sans doute concordant avec sa facture par Miguel Hensberg vers en 1694 (avec la réutilisation probable de tuyaux de l'orgue de Heitor Lobo). Ensuite l'orgue a été nettoyé et révisé par Benite entre 1719 et 1724 et son diapason baissé par le même facteur à l'occasion de la construction du grand orgue, les deux orgues pouvant enfin jouer ensemble et éventuellement avec d'autres instruments.

De toute évidence, l'orgue de balustrade ne peut en rien nous informer sur le diapason dans la période des *Cartapácios* et le témoignage le plus concret reste celui du grand orgue de *Santa Cruz*, avec l'hypothèse d'un diapason autour de A=466 Hz au cours du XVIIe siècle. Ce diapason haut peut en effet résoudre quelques problèmes pratiques lorsqu'une transposition donne un résultat trop grave au diapason A=440 Hz[31].

[30] [Haynes, 2002], p. 84-86.

[31] Nous n'avons malheureusement pas pu développer davantage d'expériences avec ce diapason haut dans le laboratoire musical par manque d'instruments disponibles. Malgré cela, nous faisons tous les efforts pour monter le diapason principal de la *Capella Sanctae Crucis* à A=466 Hz dans les projets à venir.

Chapitre 10

Les voix

10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz*

Les obituaires[32] et les chroniques du monastère de *Santa Cruz* donnent plusieurs descriptions des fonctions et des qualités des chanoines au sein de la communauté. Les récits concernant les chanoines exerçant des fonctions musicales ont été rassemblés et publiés par Ernesto Pinho en 1981[33]. Nous pouvons, grâce à eux, nous faire notamment une idée de l'esthétique vocale appréciée et développée à *Santa Cruz*. La description des chanoines chanteurs apparaît en effet très révélatrice des critères vocaux jugés satisfaisants par les chroniqueurs et la communauté dans son ensemble à l'époque.

10.1.1. Une tessiture vocale étendue

Dans les récits nous remarquons qu'une voix est dite excellente lorsqu'elle couvre un ambitus capable d'englober plusieurs tessitures vocales. Le biographe Dom Gabriel nous dit que Dom Atanásio († 04.07.1585) « avait une voix excellente car il chantait toutes les voix à la perfection ; très souvent aux offices de vêpres et de tierce il chantait à l'octave et dans d'autres avec une

[32] [Azevedo, 1918], p. 104-177.
[33] [Pinho, 1981], p. 161-215.

voix de basse si bien formée qu'à lui seul il suffisait à faire sonner le chœur »[34]. Et un autre chroniqueur, Dom Marcos, dit encore à propos de Dom Atanásio qu' « il chantait dans le chœur toutes les voix avec perfection »[35]. Dom Aleixo († 1571) était un dessus (*tiple*) qui également « pouvait bien chanter toutes les voix qu'il voulait »[36]. Se dit d'un chanoine nommé Dom Pedro († 09.10.1594) qu'il avait lui aussi dans sa jeunesse une « voix très excellente et il avait même trois voix car il chantait avec une très grande voix de basse, de tenor et aussi avec une voix d'alto très suave et avec beaucoup de gorge, il connaissait très bien le chant (*canto*[37]) »[38].

L'importance et l'admiration pour les chanteurs capables de chanter plusieurs voix se détectent aussi dans d'autres sources européennes depuis le milieu du XVIe siècle, notamment dans la précieuse lettre de Luigi Zenobi sur le musicien parfait (c.1575-1600) découverte par E. Lowinsky à Rome en 1948[39]. À propos du chanteur chargé de la voix de basse, Zenobi défend qu' « il ne pourra pas être qualifié de vraie basse à moins d'avoir une étendue de 22 notes avec une uniformité de souffle du grave à l'aigu »[40] – cela veut dire une extension de trois octaves. En effet, toujours selon Zenobi, le bon musicien et le bon chef doivent posséder cette qualité vocale pour pouvoir à tout moment corriger n'importe quel chanteur qui se serait trompé.

Une particularité vocale qui peut être associée à cette qualité, sans être le même phénomène, est le chant sur un ambitus large, et ce particulièrement pour les voix de basse. Ceci nous le rencontrons à la fin du recueil de Tobias Hume « *The first part of Ayres* »[41], édité à Londres en 1605. Dans l'air *Alas poore men* le chanteur, avec un accompagnement obligé pour la viole de gambe, doit être capable de couvrir trois octaves de F_0 à *ff*. C'est de toute évidence une œuvre écrite pour un « chanteur de trois voix », une basse capable de chanter aisément aussi en voix de fausset. Cet air a encore la particularité d'avoir une note introductoire qui le présente comme

[34] « *Teue muito excellente uox, porque todas vozes cantava muito perfeitamente e muitas uezes as uesperas e terças de hũ cantaua octaua e do outro contra baxa tão formada que elle soo fazia o choro bastante* ». [Pinho, 1981], p. 209 ; [Azevedo, 1918], p. 138 (décès nº 108).
[35] « *Cantava no choro todas as vozes perfeitissimamt.^te^* ». [Pinho, 1981], p. 209.
[36] « *bem podia cantar quantas uozes quisesse* ». [Pinho, 1981], p. 208 ; [Azevedo, 1918], p. 127 (décès nº 77).
[37] *Canto* est un terme qui peut éventuellement aussi être lu comme contrepoint (*Canto de órgão*).
[38] « *truera* [*sic*] *em mancebo muito excelente uox, e podiasse dizer 3 uozes, porque cantou muito grande contra baxa, tenor e também dava contra alta muito suave com muita garganta, e sabia muito bem canto* […] » [Pinho, 1981], p. 210 ; [Azevedo, 1918], p. 145 (décès nº 138).
[39] [Blackburn & Lowinsky, 1993].
[40] « *né si potrà dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba*. » [Blackburn - Lowinsky, 1993], p. 82.
[41] [Hume, 1605], p. 114.

étant une œuvre composée à l'imitation de la musique d'église où le chanteur chante à l'orgue, la viole remplaçant l'orgue[42]. Après une introduction où l'on demande au violiste de faire sonner les cordes avec ses doigts (*pizz*), il doit reprendre l'archet et jouer aussi fort que le chanteur[43].

Ce même exploit vocal se retrouve encore exprimée à la fin du recueil « *Selva de varii passaggi* »[44] de Francesco Rognoni, édité à Milan en 1620. L'air *Sfogava con le stelle* présente des diminutions écrites par Ottavio Valeta[45] demandant toujours trois octaves de tessiture vocale. Cette pièce (ainsi que *Tempesta di dolcezza* du même auteur) choisie pour terminer un traité sur l'art de bien chanter, démontre parfaitement l'admiration pour les voix capables de parcourir de grandes tessitures.

10.1.2. Une voix sonore

De retour aux sources issues du monastère de *Santa Cruz*, nous rencontrons également à plusieurs reprises des éloges adressés aux voix très sonores capables de bien soutenir le chœur. Frei Manuel († 24.09.1569) est salué pour avoir une « très forte et bonne voix de basse ».[46] À propos de Dom Aleixo, mentionné plus haut, le chroniqueur Dom Gabriel de Santa Maria écrit qu'« il se suffisait à lui tout seul pour chanter dans le chœur ; et [en chantant] dans le cloître du chœur et sur le balcon des croix on pouvait bien l'entendre dans l'infirmerie »[47]. Le chanoine Dom Gaspar († 1588) est également décrit comme un chanteur avec « une très forte voix de basse et à lui tout seul il a soutenu la *capela* du monastère pendant de nombreuses années »[48]. Du chanteur Dom Jerónimo († 26.12.1606), le chroniquer Dom Marcos note qu'« il avait une voix de basse très belle et très sonore »[49]. Et Dom Gabriel nous décrit le même Dom Jerónimo comme ayant été également « très bon et serviable pour la Religion car il avait une voix de basse

[42] « *The Imitation of Church Musicke, singing to the organes, but here you must use the Viole de Gambo for the Organe, playing the burthen strongly with the Bow, singing lowed,* » : [Hume, 1605], p. 114.
[43] Voir aussi « Une voix sonore », en bas.
[44] [Rognoni, 1620].
[45] « *Musica del Moto Illustre signor. Ottavio Valeta & da lui Cantata con gli Istessi Pasaggi* ». [Rognoni, 1620], f. 71v-75.
[46] « *tinha muito grande e boa contra baxa* » [Pinho, 1981], p. 207 ; [Azevedo, 1918], p. 125 (décès nº 70).
[47] « *elle soo bastaua cantando no coro, e na claustra do coro, e na uaranda das cruzes muito bem se ouvia na enfermaria*. » [Pinho, 1981], p. 208 ; [Azevedo, 1918], p. 127 (décès nº 77).
[48] « *muito grande contra baxa, e soo sustentou a capela deste moesteiro muitos annos* » [Pinho, 1981], p. 209 ; [Azevedo, 1918], p. 138 (décès nº 108).
[49] « *Tinha huma contrabaixa fermocissima e m^to^. sonora* ».[Pinho, 1981], p. 212.

très suave et sonore qui plaisait beaucoup à tous ceux qui l'entendaient »[50]. Ce dernier témoignage est assez curieux, car le chroniqueur conjugue deux adjectifs apparemment contraires de nos jours. Ceci démontre que ces voix bien qu'elles fussent sonores n'étaient pas pour autant dures.

Un autre chanteur de talent était Dom Filipe dos Santos († 03.06.1613) qui « connaissait très bien le chant (*canto*[51]) et chantait très bien le contralto avec une voix très grande et sonore ; même dans la musique à six et à huit parties, sa voix surmontait celle des autres »[52]. Dom Marcos indique que ce même chanteur « avait une voix de basse très large »[53].

L'indication selon laquelle les chanteurs de voix sonore pouvaient chanter seuls dans le chœur ou soutenir seuls la *capela* doit être soulignée, car elle est fréquente. Le fait de chanter seul semble avoir été en effet une situation habituelle, attestée dans les sources littéraires souvent par les termes *cantar ao orgão* (chanter à l'orgue) ou *cantar aos instrumentos* (chanter aux instruments), en opposition au chant à la *capela*. Dans les *Cartapácios* se trouve un autre terme curieux – *vos de fora*[54] (voix extérieure) – caractérisant une partie vocale spécifique qui se détache dans une l'écriture polychorale et, par conséquent, possiblement destinée à un chanteur de voix sonore. Un témoignage remarquable d'un chant solo (avec accompagnement de basse instrumentale) est celui de la *Calenda de Natal* présent dans le MM 51, très exigeant à plusieurs niveaux, comme nous verrons dans « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 ».

Nous pouvons par ailleurs remarquer que ce sont les voix de basse qui portent le plus souvent cette qualité de volume sonore et ce, en accord avec leur fonction de fondement de l'harmonie. Cette admiration pour les voix de basses influence sûrement l'esthétique générale et peut même renforcer éventuellement la théorie de la transposition vers le grave de toute la musique écrite aiguë. En résumé, les voix sonores étaient appréciées pour leur capacité de soutien de la chapelle, pour éventuellement chanter seules, et pour être bien entendues de loin.

---

[50] « *Foi muito bom e proveitoso a Religiã porque teue hũa mui suave e sonora comtra baxa que a todos os que a ouuiã satisfazia muito* » [Pinho, 1981], p. 212 ; [Azevedo, 1918], p. 160 (décès nº 189).
[51] Comme énoncé ultérieurement, *canto* est un terme qui peut aussi être lu comme contrepoint (*Canto de órgão*).
[52] « *O seu talento era corista cantor emtendia muito bem o canto e cantaua muito destro hũ comtra alto muito grande e sonoro inda, que a musica fosse de seis e outo uozes sempre sobre todos se ouuia* » [Pinho, 1981], p. 213 ; [Azevedo, 1918], p. 167 (décès nº217).
[53] « *era músico e tinha hũa contralta muy larga* ». [Pinho, 1981], p. 213.
[54] « *A8 com vos de fora* » (MM 49, f. 1) ; « *este Tiple he de fora do oito* » (MM 236, f. 12v).

10.1.3. La disposition de la gorge

Une autre caractéristique vocale très appréciée à *Santa Cruz* est le chant dit avec « beaucoup de gorge » (*muita garganta*) ou « avec la disposition de la gorge » (*disposição de garganta*). Ceci énonce vraisemblablement une aptitude technique et une capacité d'ornementation appliquée à la musique écrite, selon la pratique courante de l'époque. Comme nous le verrons plus loin, c'est très probablement un témoignage d'une culture du chant orné nous précisant que ces ornements sont articulés avec la gorge.

Le chanteur Dom Pedro, déjà nommé comme pouvant chanter dans les tessitures de trois voix distinctes, est présenté également comme ayant une « voix d'alto très suave et avec beaucoup de gorge ».[55] Cette capacité spécifique de l'ornementation vocale est aussi décrite d'une façon très expressive dans l'obituaire de Dom Francisco da Esperança († 24.12.1604), surnommé l'*Orfeo de Santa Cruz* : « En son temps, il était le dessus mué avec le plus de disposition de la gorge »[56]. Et encore : « Il était le meilleur dessus de son époque à la *capella*, à l'orgue, à la harpe et plus d'instruments et aux chants simples (*singileiros*)[57], car grâce à sa voix il n'était jamais nommé autrement qu'Orphée ; il prêchait bien également »[58]. Le biographe Dom Nicolau rajoute en plus la description d'un épisode touchant : « Mais ce qui nous a tous le plus impressionné, c'était de voir le Père Dom Francisco, après avoir descendu de la chaire, participer au chant d'une *chançoneta* avec les autres musiciens, pendant l'élévation à la messe, avec une telle dextérité, une telle présence, une telle grâce, une telle disposition de la gorge et avec une voix si brillante que tous disaient à une voix : Vive le Père *Orfeo de Santa Cruz* ! Confessant n'avoir jamais vu nom si bien porté que celui d'*Orfeo* pour le Père Dom Francisco »[59].

---

[55] « *dava contra alta muito suave com muita garganta* » [Pinho, 1981], p. 210 ; [Azevedo, 1918], p. 145 (décès nº138).

[56] « *em o seu tempo não se viu tipre mudado com tanta dispozição de graganta*[sic]*, como a sua* » [Pinho, 1981], p. 211-212.

[57] Ce terme avait été mal recopié par [Pinho, 1981], p. 211, comme étant *gingileiros*, pourtant dans sa source, la transcription de [Azevedo, 1918], p. 158-159, nous pouvons bien lire *singileiros*. Si la première orthographe ne nous amène à aucune signification, la dernière (*singileiros* = *singeleiros*) peut être associée aux chants simples (selon [Bluteau, 1712] *singelo* signifie « sans compagnie »), éventuellement en solo, en opposition aux chants de la *capella*. Voir la note de bas de page qui suit.

[58] « *milhor tipre que todos os dos seu tempo assim na Capella como ao orgaõ arpa e mais estromentos e gingileiros… por que alem da uoz ser tal que vulgarmente naõ se chamaua se naõ e Orfeo também pregaua bem…* » [Pinho, 1981], p. 211.
« *cantou milhor tipre que todos os de seu tempo assi na capela como ao orgaõ arpa e mais estromentos e singileiros* […] *por que alem da uoz ser tal que vulgarmente naõ se chamaua se naõ o orfeo tamben pregaua bem* […] » [Azevedo, 1918], p. 158-159 (décès nº 183).

[59] « *Mas o que acabou de pór em admiração a todos, foi ver o dito Padre Dom Francisco, depois que deceo do púlpito, ajudar a cantar hũa chançoneta aos musicos ao levantar a Deos na Missa, com tanta destreza, & tanto àr, & graça, & disposição de garganta, & voz tam argentada, que todos diziaõ a hũa voz: Viua o*

Ce chant dit de gorge est, en effet, l'objet principal du huitième livre[60] dans le volumineux traité de Pedro Cerone (1566-1625), publié à Naples en 1613. Cerone explique que le chant de gorge se produit avec l'union de plusieurs croches et doubles croches dans un moment donné de la mesure, ce qui caractérise l'art de la diminution. L'auteur instruit également que celui qui souhaite faire cette profession a besoin de deux qualités[61] : force de poitrine (« *fuerza de pecho* »), pour amener à bon terme une grande quantité de figures de petites valeurs, ce que nous comprenons par le souffle et le soutien ; et disposition de la gorge (« *disposicion de garganta* »), pour pouvoir bien prononcer ces figures avec clarté, ce que nous comprenons par une articulation nette avec la gorge. Le théoricien italien dans le territoire sous domination de Castille, remarque encore que le terme castillan *Cantar de garganta* peut se comparer avec celui utilisé par les Italiens *Cantar de gorgia*, et que les deux désignent exactement la même technique[62].

De nombreuses sources européennes, depuis le début du XVIe siècle, sont en effet d'accord sur le fait que les beaux ornements sont toujours articulés avec la gorge. Cette capacité et technique d'articulation est le plus souvent nommée dans les différentes régions sous le même terme « disposition de la gorge » et permet aux chanteurs de faire des diminutions agiles et bien articulées[63]. Nous pouvons bien évidemment questionner la validité d'un rapport sémantique entre les diverses langues où nous rencontrons ce terme. Néanmoins la précision et l'épaisseur du sens de l'étymologie latine de « disposition » peuvent probablement renforcer une origine commune et par conséquent un partage de la signification entre ces différentes langues. Le terme est en effet issu directement du latin *dispositio* (du grec *διάθεσιν*) qui est le deuxième canon dans la rhétorique classique[64], science répandue dans toute l'Europe humaniste, et qui signifie alors l'élaboration et la transmission d'un discours. Dans l'univers de

---

Padre Orfeo de Santa Cruz. Confessando que nunca virão nome tam bem posto, como chamar ao Padre D. Francisco: O Orfeo ». [Pinho, 1981], p. 211-212.

[60] « *Libro octavo en el qual se ponen las reglas para cantar glossado y de garganta* » : [Cerone, 1613].

[61] « *Se requieren dos cosas à quien quiere hazer esta profession,* fuerza de pecho *y* dispusicion de garganta*: fuerça de pecho, para poder conducir à termino justo una semejante cantidad, y un tanto numero de Figuras: y disposicion de garganta, para poderlas pronunciar facilmente y sin trabajo. Porque muchos no teniendo fuerça de pecho, en quatro Figuras convienen interromper sus desiños, ò con interrompido medio acaban lo demás; y otros por defecto de garganta, no sueltan las Figuras tan rezio (es a saber, no las pronuncian tan especificadas y claras) que sea conocida por glosa.* » [Cerone, 1613], p. 548.

[62] « *Este modo de cantar y estas gracias y hermosuras, del vulgo comúnmente es llamado,* Cantar de garganta*, (que es lo mesmo que* Cantar de gorgia*, según el vocablo de los Italianos.) Y otra cosa no es, q~ una unión de muchas Corcheas y Semicorcheas cogidas y unidas debaxo de qualquiera parte de Compas.* » [Cerone, 1613], p. 541.

[63] [Greenlee, 1987], p. 47-55.

[64] Les cinq parties de la rhétorique classique sont *inventio*, dispositio, *elocutio*, *memoria* et *pronuntiatio*.

l'esthétique vocale des XVIe et XVIIe siècles, les diverses sources nous amènent à une définition où il semble que la « disposition de la gorge » soit précisément la capacité de bien élaborer, produire et transmettre par la gorge des diminutions vocales, comme nous le verrons après. Le partage de l'étymologie classique de ce terme dans toute l'Europe humaniste nous permet ainsi d'affirmer la possibilité d'affinité terminologique entre les différents idiomes[65].

Sylvestro Ganassi dans *La Fontegara* (Venise, 1535) évoque la *dispositione di gorgia*[66] du bon chanteur pour désigner son habileté vocale pour faire des diminutions. Giovanni Camillo Maffei, dans *Delle lettere del Sr Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due* (Naples, 1562), offre également aux lecteurs un court catalogue de formules de diminutions simples se rapportant au travail sur *la dispositione della gorga*. Dans la *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro* (Rome, 1593) Giovanni Luca Conforto présente également plusieurs séquences de formules de diminutions avec le propos-même de faire acquérir la *dispositione*[67]. Dans la déclaration qui se trouve à la fin du traité, après ses exemples musicaux, Conforto revient souvent sur ce sujet.[68]

Giovanni Battista Bovicelli, dans l'avertissement de son traité *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venise, 1594), considère que la capacité d'exécuter les ornements dépend de la *buona dispositione* et que cette disposition de la gorge (*dispositione della gorga*) devrait être acquise petit à petit[69]. Bovicelli défend encore que si quelqu'un lui dit que ses ornements sont impossibles à chanter il lui répondra que si tous les chanteurs avaient la bonne disposition vocale ils feraient des diminutions encore plus virtuoses[70]. Dans la préface des *Nuove Musiche* (Florence, 1602), Giulio Caccini avertit aussi que dans l'exécution du *trillo* et du *groppo*, il s'agit de rebattre chaque note avec la gorge (*ribattere ciascuna nota con la gola*)[71]. Adriano Banchieri, dans sa *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto* (Venise, 1614), nous parle de cette *dispositione* affirmant que : « Celui qui possède cette disposition

[65] En portugais *disposição de garganta*, en espagnol *disposicion de garganta*, en italien *dispositione di gorgia* ou *della gorga*, en français *disposition de la gorge*.
[66] [Ganassi, 1535], p. [16].
[67] « *Breve et facile maneira d'essercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro lavore con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera, et aria passeggiata che vorranno, et come si notano* [...] » : [Conforto, 1593], frontispice.
[68] [Conforto, 1593], *Dichiaratione sopra li passaggi*.
[69] [Bovicelli, 1594], *Avertimenti*..., p.23.
[70] « *Et se altri per aventura dicessero, che io havessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibiliti a farsi con viva voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce ne faranno anco di più difficili assai.* » [Bovicelli, 1594], *Ai lettori*.
[71] [Caccini, 1602], préface.

vocale s'exerce en chantant seul avec un orgue, clavecin, luth, guitare, harpe ou tout instrument similaire, jouant ainsi intelligemment la musique du compositeur avec ces ornements »[72].

Dans certaines sources françaises l'importance de cette disposition de la gorge est également soulignée, notamment dans *L'Harmonie universelle* (Paris, 1636) de Marin Mersenne où l'auteur recommande de veiller à ce que les vocalises/diminutions soient toujours articulées avec la gorge et non pas avec la langue ni avec le diaphragme[73].

L'exigence de l'articulation des ornements se trouve également décrite dans les sources en dehors de l'univers latin. Sans pourtant mentionner l'utilisation de la gorge, Michael Praetorius défend à propos des *tirate*, dans le volume III du *Syntagma musici* (Wolfenbüttel, 1619), que toutes les petites notes doivent être bien détachées pour être plaisantes : « Plus les petites notes seront réalisées de manière vite et compréhensible, de telle manière que chacun puisse entendre chaque note clairement et distinctement, plus elles seront plaisantes »[74].

Enfin, il est à remarquer que, dans les sources du monastère de *Santa Cruz*, cette qualité vocale est signalée particulièrement dans les voix d'alto (*contralta*) et de dessus (*tipre*). Les sources européennes confirment également que cette technique est principalement demandée aux chanteurs des voix aiguës. Notamment dans la lettre sur le musicien parfait de Luigi Zenobi (c. 1547 – après 1602), il est clair que le dessus est la voix la plus ornementale et « a l'obligation et la totale liberté d'embellir la musique avec de bonnes diminutions »[75].

En résumé, il semble évident que les chanteurs les plus appréciés de cette période sont ceux qui possèdent la « disposition de la gorge », disposition que nous rencontrons à *Santa Cruz*, les chanteurs étant salués pour ces qualités, et qui rapproche l'activité musicale du monastère de

---

[72] [Banchieri, 1614], doc.24, Della Gorga…, p. 49-50.

[73] « *Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblements sans l'aide de la langue. Mais elles sont d'autant plus agréables qu'elles sont plus difficiles, car si les autres mouvements font les couleurs et les nuances, l'on peut dire que les cadences en font les rayons & la lumière. Ceux qui n'ont pas la disposition de la gorge pour faire les dites cadences & les passages, se servent des mouvements de la langue, qui ne sont pas si agréables,* […] *Pour les tremblements de lèvre, ils ne sont pas agréables, ny permis, non plus que ceux qui semblent estre tirez de l'estomach.* » [Mersenne, 1636], seconde partie De l'art d'embellir la voix, les récits..., Livre sixième de l'art de bien chanter, 2de Partie, Proposition VI, p. 355.

[74] [Praetorius, 1619], p. 236.

[75] « *Resta il soprano il quale è veramente l'ornamento di tutte l'altre parti sicome il Basso è fondamento. Il Soprano dunque ha l'obligo, e campo franco di passaggiare, di scherzare, e d'abbelire in somma un corpo musicale, ma se ciò non fa con arte, con leggiadria, e con giuditio, è noioso a sentire, duro a diggerire, e stomacoso a sopportare.* » [Blackburn - Lowinsky, 1993], p.83-84.

l'esthétique vocale courante dans toute l'Europe des XVIe et XVIIe siècles[76]. Cela nous conduit aussi au soutien et au développement d'un travail sérieux d'ornementation et de diminution sur toute la musique issue de *Santa Cruz*, spécialement dans les parties vocales aiguës. Et nous ajoutons que, comme l'avertit Pedro Cerone[77], ce travail exige beaucoup de patience et d'assiduité.

10.1.4. Avec beaucoup de grâce

Un adjectif qui qualifie souvent la voix plaisante des meilleurs chanteurs de *Santa Cruz* est la grâce (*voz com graça*, *voz gracioza* ou *engraçada*). Dom Dionísio da Anunciação († 20.10.1603) « est rentré au monastère très jeune et il a conservé une voix de dessus mué avec laquelle il chantait avec beaucoup de grâce »[78]. Dom Ambrósio de Santo Agostinho († 06.12.1624), qui est resté au monastère de Coimbra pendant 48 ans, est décrit comme un « chanteur avec une voix d'alto doucement fine et gracieuse avec laquelle il aidait beaucoup au lutrin et chantant aux instruments ; et il avait de la grâce particulière pour les acclamations de la Passion[79] et les bénédictions du cierge pascal »[80]. Rentré au monastère le 6 novembre de 1593, Dom Luís de Santo Agostinho est décrit après sa mort, dans une note marginale au f. 74 du *Livro do Recebimento dos Noviços*[81], comme ayant « chanté ténor nombreuses années et ayant eu une excellente voix et très gracieuse, et a été *cantor mor* deux fois dirigeant le chœur et la chapelle »[82]. Et enfin nous avons déjà vu que Dom Francisco da Esperança – dit *l'Orfeo de Santa Cruz* – était un dessus mué qui, en plus de sa bonne disposition de gorge, chantait avec beaucoup de grâce.

---

[76] Voir [Dongois (éd.), 2014]. Nous tenons à remercier William Dongois, Christian Pointet et Romain Bockler, compagnons dans la recherche de l'art vocal au XVIe et XVIIe siècles, de nous avoir dirigés vers quelques citations de sources ici exposées, sur la « disposition » et la « grâce ».

[77] « *Los que quisieren pues hazerse señores de los sobredichos y de los siguientes exemplos, armense primero de paciencia, y después estúdienlos à menudo; que las fatigas con el largo estudio, facilmente les cumpliran los desseos.* » [Cerone, 1613], p. 545.

[78] « *Tomou o hábito pequeno e ficou-lhe muito bom tipre mudado que cantava com muita graça* » : [Pinho, 1981, p. 211].

[79] Pour une étude sur le chant de la Passion, voir [Cardoso, 2006].

[80] « *Teve excellente contralta atiperadam.^te^ fina e gracioza com que ajudaua m.^to^ na estante, como cantando aos instrumentos e tinha p.^ar^ graça p.ª bradados das paixoens e bençoas do cirio paschoal* » : [Pinho, 1981], p. 214.

[81] *Livro do Recebimento dos Noviços : o qual se ordenou & mandou ẽ o Capitulo Geral q se celebrou ẽ o anno d'1551* : [Pinho, 1981], p. 17.

[82] « *cantou tenor muitos annos e teue excellente voz e mui engraçada E foi cantor mor 2 uezes governou o choro regeo* [*a Capela de*] *Canto* » : [Pinho, 1981], p. 195.

Aucune source lusophone à notre connaissance ne donne une définition précise et technique du « chant avec grâce ». De son étymologie *gratia*, le terme « grâce » reste attaché dans le monde latin au principe théologique d' « un don divin donné gratuitement à la créature intellectuelle »[83]. C'est un attribut qui, selon le premier dictionnaire lusophone [Bluteau, 1713], peut se trouver employée dans plusieurs contextes constamment pour attribuer des valeurs qui plaisent. Dans son contexte vocal, c'est une qualité qui semble être liée à une sorte d'éloquence et de dextérité.

C'est encore dans le huitième livre de Pedro Cerone que le musicien espagnol nous donne une explication technique plus développée. L'auteur explique que toutes les opérations humaines demandent de la grâce et il en est ainsi pour le chant. Le chanteur doit toujours chanter avec grâce, en d'autres termes, démontrer dextérité et facilité[84], – nous ajoutons – notion proche de la *sprezzatura*. Selon Cerone, la grâce dans le chant est, en effet, intimement liée au chant de gorge[85] et est atteinte par la maîtrise des ornements et la qualité de leur articulation avec la gorge. Les termes employés pour désigner les ornements sont multiples : *glosas* (diminutions), *accentos*, *hermosuras*, *floretes de garganta* et, enfin, *gracias*. La « grâce », parallèlement à une qualité vocale, devient également un synonyme d'ornement. En résumé, pour donner de la « grâce » à son chant, le chanteur fait des « grâces ».

---

[83] « *GRAÇA. Segundo a doutrina Theologica, he hum dom Divino, gratuitamente dado à criatura intelectual.* […] *O estado da innocencia, opposto ao peccado mortal* […] *Favor. Mercê. Beneficio.* […] *Benevolencia. Valimento* […] *De graça. Sem premio.* […] *Graça nas feiçoens do rosto* […] *Graça no fallar. Discurso que tem graça.* […] *Ter hum orador graça nas palavras, & nas acçoens, quando falla em publico. Deume as graças com muita graça.* […] *Tem huma certa graça que os nossos Oradores naõ tem.* […] *Graça em outras acçoens humanas* […] *A graça de huma lingoa.* […] *Ditto gracioso, galantaria, chiste, facecia,* […] *Dizer alguã cousa por graça.* […] *Graças. Saõ as indulgencias, que nos concede~ os Pontifices.* […] *Graças. Aggradecimento.* […] *As tres graças, Eraõ tres fabulosas Deidades.* […] *Graças a Deos.* […] » : [Bluteau, 1713], vol. IV, Letra G, p. 107-112.

[84] « *En todas las operaciones humanas, de qualquiera suerte que sean, se requiere gracia y destreza: no digo garcia, por entender de aquella, que tienen los súbditos particulares debaxo los Reyes y Emperadores, si no por aquella que tienen los hombres, quando en hazer una cosa muestran de hazer sin fatiga; y à la destreza, añaden la gracia y la hermosura.* […] *Porque no basta el ser moderado en todas aquellas acciones que lo puedan afear : mas se requiere también, que su manera de cantar sea acompañada con gracia y destreza.* » [Cerone, 1613], p. 541.

[85] « *Este modo de cantar y estas gracias y hermosuras, del vulgo comúnmente es llamado,* Cantar de garganta*, (que es lo mesmo que* Cantar de gorgia*, según el vocablo de los Itaianos.) Y otra cosa no es, q~ una unión de muchas Corcheas y Semicorcheas cogidas y unidas debaxo de qualquiera parte de Compas.* […] *Entonces el Cantor acompaña las acciones con gracia, todas as vezes que cantando, acompaña las vozes con hermosos y graciosos acentos.* »

Dans d'autres pays, le même terme semble évoquer la même chose, dans le milieu de la technique vocale de l'époque. Le chant « avec grâce » est, en effet, un concept que nous rencontrons décrit dans de nombreuses sources. Plusieurs traités présentent un répertoire de petits ornements qui doivent être employés pour conférer de la grâce au chant, et notamment nommés souvent *grazie* dans les sources italiennes (comme chez Cerone). Encore une fois, plus qu'un hasard linguistique, nous sommes vraisemblablement devant une terminologie latine commune. Et, comme pour le cas du terme « disposition de la gorge », plus que le partage d'une terminologie dans plusieurs régions européennes, c'est le témoignage d'une esthétique vocale commune qu'il nous semble important de formuler en hypothèse[86].

Giovanni Battista Bovicelli, dans les susmentionnées *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venise, 1594), enseigne que l'on pourra donner de la grâce au chant (*gratia alla voce*) en commençant une phrase par une tierce ou une quarte en dessous, selon les consonances avec les autres parties. Et il ajoute que ce *cercar della nota* sera d'autant plus gracieux si la première note est allongée et la deuxième plus véloce[87]. Francesco Rognono Taegio présente lui aussi très spécifiquement dans le tableau qui ouvre sa *Selva de varii passaggi* (Milan, 1620) une liste d'ornements pour parvenir à chanter avec grâce. Le titre descriptif de ce tableau est ainsi rédigé : « Les vrais principes pour bien chanter, contenant la façon de porter la voix, de donner grâce au début des notes[88], de faire les *tremoli*, les *gruppi*, le *trillo*, et avec quelques exclamations bien utiles à ceux qui désirent chanter avec grâce et bon goût »[89]. Le terme de « grâce » est également abondamment employé par Zenobi qui dit notamment que pour chanter sa partie réellement bien, il faut le faire avec grâce (*con gratia*), bon goût, art et nobles ornements. Toujours selon Zenobi, cette qualité du chant doit en outre être primordiale et

[86] Une recherche dans les domaines de la linguistique et de la technique vocale, extérieure au but de la présente thèse, pourrait éclaircir davantage le rapport sémantique possible aux XVIe et XVIIe siècles, ici proposé, entre les divers idiomes européens utilisant les termes « disposition » et « grâce » appliqués à la voix.

[87] « *Pero lo più quando si canta, per dar gratia alla voce, o nel principio, o dovunque si sia (però in questo, come in tutto il resto vi vol giuditio) si comincia una terza, o una quarta più basso, secondo la consonanza dell'altri parti, e particolarmente nel Contralto, dove facilmente il Soprano può tocar l'unissono. […] In questo però si deve avertire, che quanto più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si dà anco maggior gratia alla voce: la qual gratia non vi può esser ogni volta, che le note sono d'uno stesso valore* » [Bovicelli, 1595 (Musedita, 2009)], p. 9.

[88] Le *principiar sotto la nota* de Rognono est équivalent au *cercar la nota* décrit par Bovicelli et au *pronunciar con accento y gracia* de Cerone.

[89] « *I veri principij per cantar polito, e bene. Dove si contienne il modo di portar la voce, del dar la gratia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con alcune esclamationi non poco utile à chi desidera cantar con gratia, e maniera*. » [Rognoni, 1620], f. 1.

toujours présente puisque même quand on chante un chant simple (i.e. sans diminutions) il doit être fait avec *gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento* et *esclamatione*[90].

Lodovico Zacconi (1555-1627) dédie un chapitre d'un de ces ouvrages aux manières d'ajouter de la grâce au chant évoquant une attitude et la dextérité : « De quelle manière on peut chanter les notes avec grâce ». Il explique que « dans toutes les entreprises humaines […] on recherche grâce et [belle] attitude, […] celle qu'ont les hommes quand, en faisant une action, ils démontrent la faire sans fatigue ; à l'agilité, ils ajoutent « la grâce » et « la prestance »[91].

Nous ajoutons encore que Lodovico da Viadana (c.1560-1627) associe la « disposition » et la « grâce » dans la préface de ses *Cento concerti ecclasiastici* (1602). Il affirme avoir équilibré ses compositions de passages et de cadences ornées au moyen d'autres non ornées pour que les chanteurs puissent tester leur disposition et leur grâce[92].

Dans les sources françaises, nous rencontrons également le terme « grâce » associé à des agréments qui doivent être ajoutés au chant. Même à la fin du XVIIe siècle, ce terme est encore employé par nul autre que Bertrand de Bacilly. Notamment dans l'*Avis de Conséquence* des *Airs Spirituels* (Paris, 1688), le célèbre auteur de *L'art de bien chanter* avertit les chanteurs qu'ils doivent « s'adresser à ceux qui non seulement sçachent la maniere de chanter, & bien appliquer tous les ornemens, toute la grace & sur tout le mouvement, & l'expression conforme au sens de ces paroles si naturelles […] »[93].

Nous tenons par ailleurs encore à souligner que cette terminologie a également migré vers les îles britanniques. Dans le traité anglais *Musick's Monument* (1676), Thomas Mace dédie deux chapitres[94] à la description des divers ornements utilisés pour embellir la musique et mentionne que ceux-ci se nomment *graces*[95].

---

[90] « […] *il canto chiettoo, cioè senza passo alcuno ma solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento, et exclamatione*. » [Blackburn - Lowinsky, 1993], p. 84.

[91] « *In che modo si possano le figure Musicali cantar con gratia :* [...] *In tutte le operationi humane,* […] *si ricerca gratia, & attitudine* […] *quella ch'hanno g'i huomini quando in fare un attione dimostrano di farla senza fatica ; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo* ». [Zacconi, 1596], p. 55v.

[92] « *Non ho mancato di apportare à tempo, & à loco alcuni passi, e cadenze con altri lochi accommodati per Accentuare, per Passeggiare, e per fare altre prove della dispositione, e gratia dei Cantori* […] » [Viadana, 1602], f. 1. Préface en italien, anglais et allemand accessible sur internet sur : http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/181405.

[93] [Bacilly, 1688], *Avis de consequence, Touchant la Nouvelle Edition des Airs Spirituels de Mr de Bacilly*.

[94] [Mace, 1676], p. 102-110.

[95] « *I will now, in these 2 Chapters following, lay down, all the other Curiosities, and Necities, in reference to the Adorning of your Play: (for your foundations being surely Laid, and your Building well Rear'd you may proceed to the Beautifying, and Painting of your Fabrick) And those, we call the Graces in our Play.* » : [Mace, 1676], p. 102.

Nous proposons donc enfin que cette « grâce » dont parlent souvent les chroniqueurs de *Santa Cruz* puisse évoquer, en plus d'une certaine éloquence vocale, la capacité du chanteur d'enrichir son chant par le moyen de plusieurs ornements, à l'image de l'esthétique vocale documentée dans d'autres centres culturels européens de l'époque. Ces ornements[96], plus subtils que les diminutions, donnent de la grâce au chant et requièrent une agilité et une souplesse vocales que nous cherchons à cultiver dans nos exécutions et qui, de nos jours, sont trop souvent absentes des interprétations des polyphonies des XVIe et XVIIe siècles.

[96] Une description technique et précise de chaque ornement nous amènerait en dehors des limites de notre travail, nous éloignant de nos sources primaires, et nous nous limitons à la sensibilisation du lecteur vers l'importance essentielle de ce sujet. Pour une étude des techniques vocales décrites dans les sources des XVIe et XVIIe siècles voir : [Uberti & Lindley, 1981] ; [Greenlee, 1987], p. 47-55 ; [Dongois (éd.), 2014].

10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51

Un exemple extraordinaire et unique de virtuosité vocale dans les sources musicales issues du monastère de *Santa Cruz*, exigeant précisément la grâce et la disposition, est sans doute celui de la *Calenda do Natal* présente dans le MM 51 (f. 2v-6). Cette longue pièce à voix seule sur *guião* témoigne d'une démonstration de la disposition de la gorge avec plusieurs suites de diminutions vocales, avec des enchaînements jusqu'à trente-deux doubles croches (m. 85-86) et couvrant une tessiture totale d'une octave et une quinte. Il se trouve même une *tirata*, ou gamme en doubles croches, qui balaye une octave et une tierce (m. 45), visibledans la figure suivante. Nous rencontrons également des exemples d'une liberté agogique amenée par des irrégularités rythmiques fréquentes, que nous observerons plus bas.

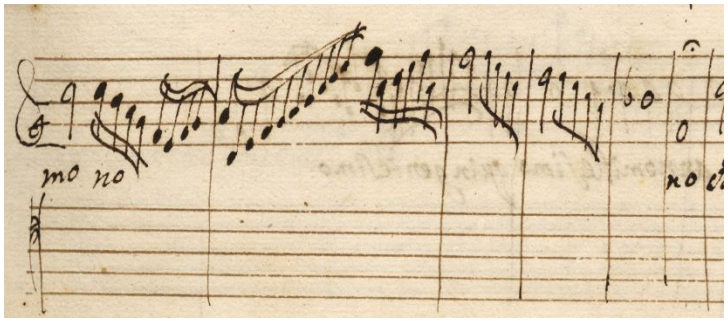


Figure 10.1 - MM 51, f. 3 : « 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 45 : *tirata* d'une octave et une tierce.

Nous pouvons facilement imaginer que le chanteur aurait encore ajouté à ces vocalises écrites des cadences ornées et de petits ornements pour donner de la grâce au chant[97]. Cela aurait été très probablement attendu par ses auditeurs, comme le décrit Pedro Cerone[98], et nous l'avons ainsi travaillé. Il s'agit clairement d'une pièce digne d'un héritier du titre du déjà cité Dom Francisco da Esperança – l'*Orfeo de Santa Cruz*[99].

[97] Pour une étude de ces petits ornements et leur référence au sein du monastère de *Santa Cruz*, voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* » (vol. 1, p. 335).
[98] « *Los lugares que combidan al Cantante à hazer floretes de garganta y hermosas glosas, son las Clausulas; la quales son de tal naturaleza, que quien no las haze bien, les quita toda hermosura, y à nuestros oydos las haze parecer llenas de disformidad y fealdad. Adonde por mostrar en platica algunas pocas, se forman estos exem*[*plos*]. » [Cerone, 1613], p. 545.
[99] Voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* » (vol. 1, p. 335).

Pedro Cerone défend que les *glosas* (ou le *cantar de garganta*) doivent être réservées au contexte de concert, à voix basse, et non pas avec le plein chœur[100]. Il condamne, en outre, l'emploi de *glosas* dans la musique profane. La meilleure occasion pour la démonstration de leur talent étant dans le chant liturgique seul, avec l'accompagnement d'un l'orgue ou autre instrument[101]. Et ceci est effectivement le cas exemplaire de cette *Calenda* de Noël du MM 51.

Le chant solo de cette *Calenda* se présente comme une sorte de plain-chant orné sur une basse continue très probablement exécutée à l'orgue. Les ornements écrits sont des vocalises sous la forme de *glosas* sur certaines syllabes rallongées. La première *glosa* arrive dans la première ligne dans la syllabe *ge* du mot *Vigesima* (m. 10-11).

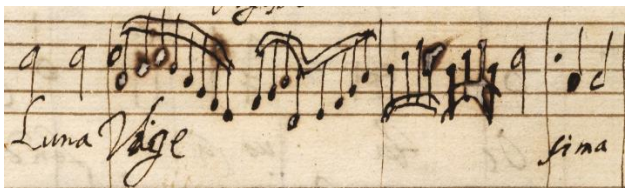


Figure 10.2 - MM 51, f. 2v (m. 9-12) : première *glosa* de « 3. *Octavo calendas Januarii* ».

Ces *glosas* sont conçues dans un style très vocal, privilégiant les mouvements conjoints. Nous rencontrons cependant quelques sauts, au maximum d'une quinte, qui ponctuent les grandes lignes de vocalises (m. 10, m. 45). Les mots ornés ne sont pas toujours chargés d'une signification particulière qui justifierait la diminution[102] et occasionnellement la vocalise n'est pas exposée sur la syllabe longue du mot, ce qui serait attendu par égard à la bonne prosodie[103]. Ceci témoigne de la gratuité de la *glosa* comme une démonstration virtuose en soi. Ce fait est

[100] « […] *Noten que esto se ha de entender cantando en concierto y con submissa voz, y no en Choro lleno* ». [Cerone, 1613], p. 551.

[101] « *Y siendo Musica à lo humano, podrá usar algunas honestas afectaciones y avezes algunos accentos; pero Glosa (cantando de garganta) nunca jamas. Si caso no cantasse solo en el Organo ò con otro instrumento, sin acompañamiento de otra parte, ò quanto mucho con una sola: que en tal occasion, para mostrar que sabe exercitar su parte à lugar y tiempo, le conviene, antes es tenido por hora suya cantar glosado y con tiradas de garganta, subiendo y baxando todo lo que pudiere comodamente. Lo qual con mucho gusto y satisfacion mio oy hazer diversas vezes en Roma, el año del Iubileo de mil y seiscientos; particularmente à un tal Paulone, a las Visperas que se hizieron S. Iuan Laterano, el dia de la Circuncision de N. Señor.* » [Cerone, 1613], p. 551.

[102] Plusieurs vocalises se trouvent sur des nombres (p.ex. *decimo*, *secundo*, *nono*, *vigessima*) et même sur des articles (p.ex. *de*).

[103] P. ex. la syllabe *se* de *secundo*, la syllabe *con* de *consecrare*.

singulier dans les *Cartapácios* car dans les rares occasions où l'on rencontre des glosas écrites celles-ci sont généralement justifiées par le sens du mot orné. Dans le MM 50, f. 67v, dans le texte *Los Rayos, los Rayos Negros* (les rayons, les rayons noirs) il y a seize doubles croches, suivies de huit doubles croches. Il s'agit sûrement d'une figure rhétorique pour représenter les orages et donc une fonction différente des vocalises démonstratives de la *Calenda*. Néanmoins la calligraphie et le dessin mélodique vocal sont très similaires. D'autres *glosas* dans les *Cartapácios,* toujours assez courtes, se rencontrent dans : MM 236, f. 220 ; MM 238, f. 13v-14 ; MM 239, f.21-21v ; MM 243, f.21v.

Comme nous l'avons déjà annoncé et étudié dans « 5.1.3. Notation musicale », une des particularités de ces *glosas* est leur irrégularité rythmique occasionnelle. Nous rencontrons onze cas d'irrégularité rythmique avec cinq, six, sept, dix et onze doubles croches pour une ou deux semi-minimes. Avec un regard contemporain, cette irrégularité semble étonnante. Toutefois, plusieurs sources témoignent de leur emploi dans les diminutions aux XVIe et XVIIe siècles. Pedro Cerone, notamment, dédie un chapitre de son ouvrage *El melopeo* à ce phénomène : « Comment dans le *glosas* et *cantar de garganta* il n'est pas nécessaire de placer exactement huit croches ou seize doubles croches par mesure, et autres avertissements. Chap. VII ». Dans ce chapitre, Pedro Cerone explique que l'essentiel est de ne pas provoquer de dissonances en arrivant avant ou après le temps et que le nombre de notes par mesure peut être plus grand ou plus petit que celui établi par la mensuration. Dans cette pratique le chanteur doit faire preuve de dextérité, de légèreté, de clarté et de maîtrise du temps. Cerone explique également qu'il existe beaucoup de chanteurs capables de diminuer avec un nombre irrégulier de notes dans la mesure, « produisant un agréable plaisir, et que personne (ni chanteur ni compositeur confirmés) ne s'aperçoit des notes en trop »[104]. [González Marín, 2001] identifie

[104] « *De como en las Glosas y cantar de garganta, no es necesario el poner numeralmente 8 Corcheas ò 16 Semicorcheas al Compas: y otros de diversos avisos. Cap. VII.: Todas estas gracias y hermosuras, requieren destreza, ligereza, claridad y tiempo; sin las quales, no se haze nada: y el Cantor en usarlas ò en servirse dellas, ha de tener este aviso, de tomar tantas Figuras en un ressuello, quantas puede pronunciar cómodamente. Esto se dize y advierte, porque muchos en el glosar pasan el numero de ocho Corcheas por Compas: mas porque las ponen bien, causan agradable placer, y nadie (por acabado Cantante ò Compositor que sea) cae en la cuenta de las que ay de mas. Antes, si pusiessen el numero determinado debaxo de sus Compases, y que dicho numero no cayesse en tiempo, fuera siempre juzgado que oiesse ay: alguna Figura de mas ò de menos. Por esto advierto los nuevos glosadores, que aunque en las glosas el numero de las Figuras, Corcheas ò Semicorcheas que fueren, no correspondieren al numero de las Figuras que ha de haver en el Compas, no haze el caso, todas vezes caygan sin defeto debaxo de una medida ò Compas; y que en pronunciarlas no se le conozca defecto ni disonancia. La perfeccion pues del cantar semejantes gracias, mas consiste en el tiempo, y en la medida, que en el correr con ligereza: porque se se llega al fin determinado mas tarde ò mas presto, todo lo hecho vale nada*. » [Cerone, 1613], p. 548-549.

encore d'autres sources ibériques de cette période présentant des cas d'irrégularité rythmique similaires[105].

En Italie, cette pratique est également décrite, notamment par Lodovico Zacconi en 1596 : « J'avertis donc les élèves que si dans leurs vocalises le nombre de notes ne correspond pas au nombre de notes [normal] de la mesure, ce n'est pas grave ; pourvu que cela tombe sans erreur sur la mesure et sur le temps ; et que, à l'exécution, on n'y reconnaisse pas d'erreur, et de dissonance : parce que dans cette faculté et profession ; beaucoup font des vocalises gracieuses et de beaux *passaggi*, que si on les mettait par écrit, comporteraient toujours plus ou moins de notes ; et néanmoins on n'y voit aucun défaut ni manquement »[106]. Cet avertissement est effectivement très similaire à la description de Cerone. Tous deux témoignent du fait qu'il est possible de jouer plus de notes qu'il n'en faudrait, mais que ce n'est ni grave ni disgracieux si l'on arrive tout de même sur la mesure suivante sans provoquer de faute de contrepoint.

Cette pratique de diminutions selon différentes proportions est déjà largement représentée en 1535 dans l'ouvrage *La Fontegara* de Sylvestro Ganassi. Le musicien du Doge de Venise présente un long catalogue de formules organisées selon la division de la mesure : en quatre, en cinq, en six et en sept. Pour Ganassi l'important est de savoir s'accommoder à la battue à travers la maîtrise de la mesure[107].

Du point de vue de l'exécution des formules présentes dans « 3. *Octavo calendas januarii* », nous proposons alors de les considérer comme une notation qui évoque une liberté à l'intérieur de la mesure. La battue doit être claire et stable, et les diverses *glosas* rendent alors le discours vivant et fluide. C'est sans doute un exemple dans la lignée des témoignages d'une flexibilité du discours, comparable au *rubatto*, où la souplesse rythmique est au service d'une liberté agogique.

---

[105] « *Ha de observarse que, en glosas y pasajes de garganta escritos, es frecuente encontrar cantidades irregulares de figuras de valor reducido —escritas normalmente como semicorcheas—, que en su estricto valor exceden o no llenan la unidad de tiempo que sustituyen (por ejemplo, nueve o siete semicorcheas contra una mínima): seguramente se trata del reflejo escrito de un estilo de canto con tiempo rubato.* » [González Marín, 2001], p. 91.

[106] « *Per questo avertisco i scolari che se bene nelle gorgie loro il numero delle figure non corrispondano al numero delle figure del tatto, non fa caso ; pur che caschino senza diffetto sotto una misura, & tempo ; & che nel prononciarle non se li conoschi diffetto, & dissernanza : per che in questa facultà, & professione ; molti che gorgheggiano bene fanno vaghi, & bei passaggi, che chi in iscrittura li ponesse se gli se ne troveria sempre di piu over di manco ; & nondimeno non se li conosce pur un minimo diffetto ò mancamento* » : [Zacconi, 1596], p. 62v. Nous remercions Sarah Dubus pour le partage de ces recherches et notamment pour cette traduction française.

[107] « *dato che il piu deli cantori & sonatori non considerano altro che lo acomodarsi dela batuda* [sic.] *per tanto farai nel modo che a te piacera pur che tu intendi la lor differentia* » : [Ganassi, 1535], p. [15-16].

10.3. Le plain-chant

Le seul extrait de plain-chant noté dans le manuscrit MM 51 est l'intonation du psaume « 26. *Credidi* » au f. 41v. La première partie du premier verset (*Credidi propter quod locutus sum*) est écrite en brèves devant le *1º Baixo*. Cette intonation (figure 10.3) reproduit le modèle ibérique des intonations simples pour les psaumes du Ier mode, comme observé également dans [Talésio, 1628] (figure 10.4).

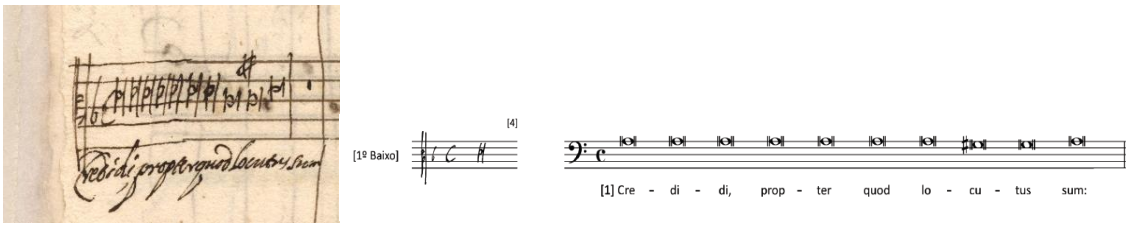


Figure 10.3 - Incipit en plain-chant du psaume *Credidi* dans la source (f. 41v) et dans l'édition.

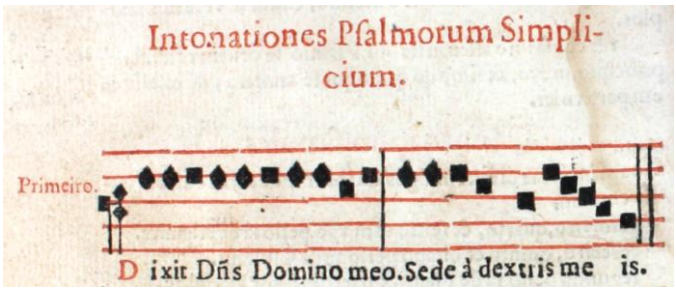


Figure 10.4 - Intonation simple de psaume dans le premier ton : [Talésio, 1628], p. 56.

D'après la comparaison de ces deux exemples, le lecteur observera que l'intonation du *Credidi* a la particularité d'avoir un demi-ton entre la corde de récitation ou cinquième degré du mode (*d* [*a*]) et le quatrième degré (*c*♯ [*G*♯]), tandis que l'exemple exposé par le théoricien de Coimbra Pedro Talésio, présente un ton entier[108]. En effet les exemples de la transformation chromatique du plain-chant sont courants au milieu du XVIIe siècle au Portugal. Au sein des *Cartapácios*, dans

[108] Le lecteur remarquera que l'exemple de Talésio est une quarte en dessous de l'incipit original du *Credidi* du MM 51, ce qui témoigne également de la pratique courante des transpositions. Cette confrontation avec les exemples d'intonations des psaumes de Talésio propose également la transposition courante par nature, à la quarte basse, des psaumes du MM 51. La solution éditoriale se trouve à la même hauteur que l'exemple de Talésio. Voir « 9.1. Transpositions, modes, clefs » (vol. 1, p. 319).

les extraits théoriques du MM 236 (f. 236) on trouve des intonations des huit modes, le premier mode étant présenté avec ce demi-ton caractéristique. Le même fait est observé dans plusieurs autres sources ibériques de plain-chant, notamment Pedro Cerone (1613), Antonio Fernandes (1626), Nunes da Silva (1685). Cette transformation chromatique reflète la pratique de *musica ficta* sur les modèles modaux de plain-chant et se retrouve aussi, en effet, dans d'autres sources polyphoniques comme le psaume *Dixit Dominus*, au f. 1 du MM 49, que l'on doit à la même main que celle du MM 51.

Dans les *Cartapácios*, le plain-chant est toujours noté mesuré, allongeant parfois les syllabes longues latines. Dans l'intonation du « 26. *Credidi* », toutes les notes ont la même durée de brève. Mais d'autres intonations, comme celle du *Dixit Dominus* déjà cité (MM 49, f. 1), sont notées avec l'emploi de rythmes variés. Cette observation confirme que l'intonation du *Credidi* par le *1º Tenor* doit sûrement être exécutée selon une récitation en rythme régulier et non pas de manière libre. Au début de la polyphonie, un *tiple* prend le relais du *tenor* en commençant avec une déclamation syllabique de rythme également régulier. Cherchant la continuité de la déclamation, nous avons fait le choix d'une équivalence.

Il nous semble encore important de signaler que les études sur la présence musicale dans les offices nous indiquent que l'intégralité de la liturgie semble avoir été chantée principalement en plain-chant et que l'introduction polyphonique se fait occasionnellement à certains moments de l'office, surtout dans les fêtes principales du calendrier liturgique. C'est, d'ailleurs, grâce aussi à cette présence primordiale du plain-chant au sein des offices que les mélodies grégoriennes deviennent le matériel de base de nombreuses compositions[109] et que diverses œuvres sont composées structurellement en alternance avec le plain-chant[110]. D'où la complicité entre le plain-chant et la polyphonie, dont l'ouverture du psaume « 26. *Credidi* » est un modeste témoignage.

[109] Voir « 4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques » (vol. 1, p. 81).
[110] Voir « 11.1. La pratique de l'*alternatim* » (vol. 1, p. 357).

10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum*… un texte sans musique ?

À la fin de la *calenda* pour voix seule du MM 51 (f. 6) se trouve une phrase qui, énigmatiquement, n'est pas mise en musique : « *& alibi alliorum plurimorum sanctorum martirum & confessorum atque sanctarum virginum* »[111] (« Et ailleurs, beaucoup d'autres saints martyrs, confesseurs et saintes vierges »)[112].

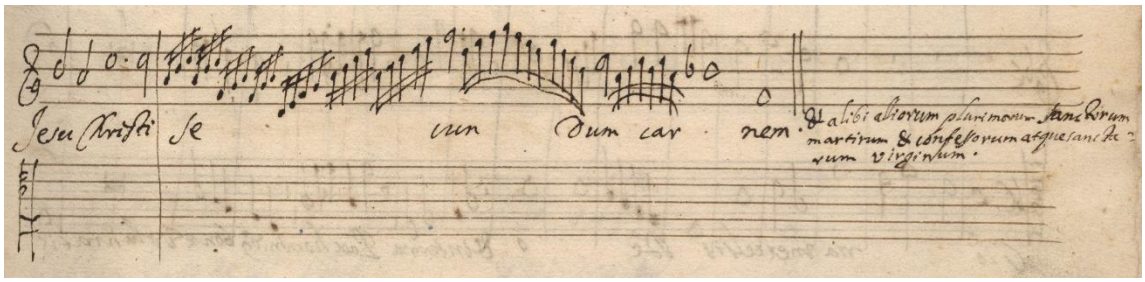


Figure 10.5 - Fin de la *Calenda do Natal*, f. 6 (« 3. *Octavo calendas Januarii* »).

Le musicologue pionnier Manuel Joaquim, dans les *Fichas verdes*[113], interprète cette phrase comme une indication extra-musicale qui signale la réutilisation de la même musique pour différents jours, en changeant le texte. Il s'avère pourtant que cette phrase est la fin liturgique commune à toutes les *calendas* pour tous les jours de l'année. C'est la formule qui accompagne et clôt la lecture de tous les textes du jour issus du Martyrologe romain, comme nous l'avons indiqué dans le texte du Martyrologe transcrit dans « 4.4. Calendas de Noël ». Cette formule finale se retrouve également à la fin des quatre *Kalendas* de Jorge de Santa Maria du manuscrit Ms. 1 de la cathédrale de Tolède, où une seule est écrite pour Noël : les autres sont pour la St. Jacques (25 juillet), la St. Jean Batiste (24 juin) et la St. Jean Evangéliste (6 mai)[114]. En outre, chaque diocèse et/ou chaque ordre religieux ajoute, au calendrier commun, des fêtes qui, de

[111] Dans le Martyrologe romain se trouve « *Et alibi aliorum plurimorum sanctorum Martyrum et Confessorum, atque sanctarum Virginum. R./ Deo gratias* ». : *Martyrologium Romanum*, Vatican, Editio altera - Typis Vaticanis, 2004.
[112] Traduction selon : Dom J. Baudot, Dom F. Gilbert (trads.), *Martyrologe Romain*, Editio altera - Dom Albert M. Schmitt ed., Casterman, 1953, p. 41.
[113] *Fichas verdes M.M. 51*, F.C.G.
[114] « *One interesting feature of this group by Santa María concerns the inclusion of an identical textual verse, or 'refrain', at the end of each of the four settings: 'Et alibi aliorum plurimorum sanctorum martirum et confessorum, atque sanctarum virginum'. (This refrain is also included in the setting for Christmas.) The sequence would have concluded with 'Deo gratias'* ». : [Nelson, 2010, p. 45]. Nelson ne conclut pourtant pas que la spécificité de cette phrase finale est en effet ordinaire à toutes les calendas.

droit ou par concession, leur sont propres, et dont l'ordonnance modifie pour eux l'ordonnance du Bréviaire et du Missel et, par conséquent, celle aussi du Martyrologe. La spécificité de chaque lieu explique en effet le début de la formule « Et ailleurs » (« *& alibi aliorum* »)[115]. À cette formule la communauté répond *Deo Gratias*, comme cela est écrit dans le Martyrologe romain.

L'absence de musique accompagnant cette formule ne prouve pourtant pas l'absence d'une exécution musicale. Vraisemblablement la solution musicale pour la clôture de la *calenda* serait simplement tacite car connue de tous puisqu'elle est identique tous les jours.

Dans les exemples de *calendas* de Talésio se trouve la solution musicale pour les clausules « *atque Sanctarum Virginum* »[116] témoignant de la mise en musique de la formule. Talésio nous apprend que cette clausule se fera avec un saut sur *F*, dans le Ve ton, à l'image des toutes les fins de phrases à l'intérieur de la *calenda*.

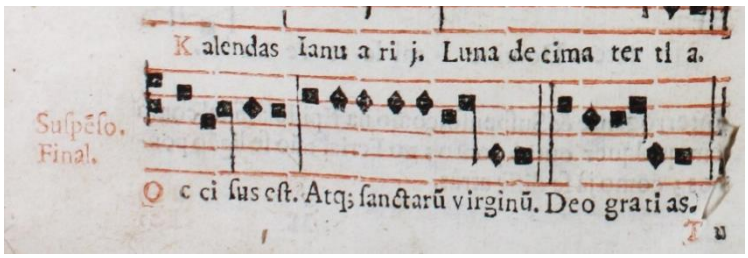


Figure 10.6 - Clausule de la *Kalenda ordinaria* dans [Talésio, 1628], p. 90.

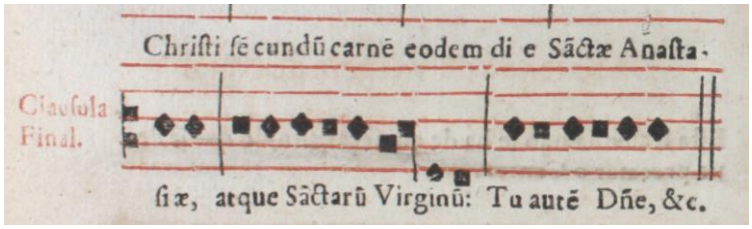
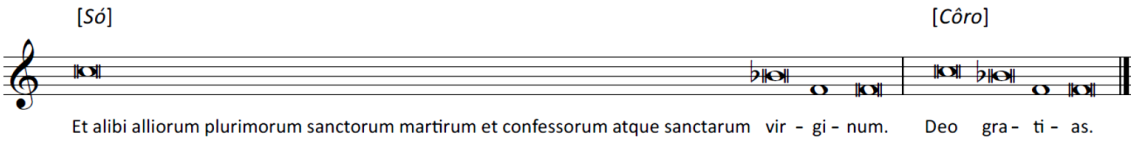


Figure 10.7 - Clausule de la *Kalenda de Vespera de Natal* dans [Talésio, 1628], p. 92.

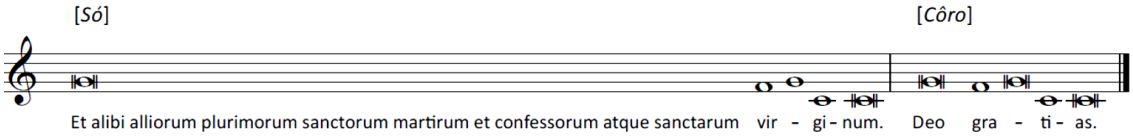
Toutes les cadences dans la *calenda* de Talésio étant également *c-F*, la solution musicale pour la clausule de la formule finale de la *calenda* du MM 51 (« 3. *Octavo calendas Januarii* »), dans le Ve ton, peut aussi être identique aux cadences internes. Une hypothèse interprétative, en

[115] [Baudot, Gilbert, 1953], p. 30.
[116] La formule finale est indiquée en lettres rouges par le terme *Suspenso final* dans la page 90 et *clausula final* dans la page 92 : [Talésio, 1628], p. 90-92.

plain-chant, pour ce texte final sans musique serait alors semblable à une phrase ordinaire de l'intérieur de la *calenda* : un récit sur la corde de récitation *cc* et une cadence avec un saut descendant de quarte *bb-f*. La réponse *Deo gratias* peut suivre le même mouvement, comme l'exprime Talésio. Voici une solution :



Pour la *calenda* à huit voix (« 2. *Octavo calendas Januarii* »), écrite dans le VIIIe ton, la solution interprétative peut probablement suivre les mêmes indications de Talésio avec la transposition modale sur *G* : un récit sur la corde de récitation *dd* [*gg*] et une clausule par un saut descendant *dd-g* [*gg-cc*]. Voici une solution, transposée à la quinte inférieure comme dans notre édition :



Chapitre 11

Les instruments

11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale

La présence des instruments dans la polyphonie sacrée du XVIIe siècle, dans les principales institutions portugaises est aujourd'hui bien documentée, notamment grâce au travail de [Estudante, 2007]. Dans notre laboratoire pratique, nous avons alors fait l'expérience de nous doter d'un parc instrumental aussi varié que celui décrit par les sources proches de *Santa Cruz*, notamment pour les offices principaux du calendrier liturgique comme le Noël, l'Ascension et le *Corpus Christi*, qui sont les célébrations contemplées dans le MM 51.

L'emploi de divers instruments dans le soutien de la musique polyphonique au monastère de *Santa Cruz* est largement documenté dans le chapitre IV de [Pinho, 1981][117]. Parmi les nombreux intruments, l'orgue semble occuper une place d'excellence. Son intervention dans les cérémonies est définie dès 1563 dans l'*Ordinário e Ceremonial* de la congrégation qui complète la règle des chanoines[118]. En effet, concernant l'emploi de l'orgue au sein de la liturgie, le travail

[117] [Pinho, 1981], p. 123-157.

[118] Voir [Pinho 1981], p. 125-126. Le rôle de l'orgue comme instrument accompagnateur du chant est attesté également dans les sources musicales issues du Monastère de *Santa Cruz* depuis au moins la deuxième moitié du XVIe siècle : dans MM 53 (f. 32), dans une œuvre attribuée à Pedro de Cristo se trouve l'indication *pª cantar ao órgão* (pour chanter à l'orgue). Dans les *Cartapácios* nous rencontrons des indications de l'emploi de l'orgue notamment dans le MM 239, f. 49 (*orgão. Ola Barqueiros*) et le MM 49, f. 46v (*Gloria Patri. Canto Cham. Sicut erat. Orgão*). Pour une étude de ce dernier exemple, voir « 11.2. La pratique de l'*alternatim* ».

de [Nelson, 1986] atteste son rôle fondamental de soutien et d'alternance avec le chant dans le panorama ibérique[119]. Au-delà de l'orgue, nombreux sont les instruments qui prennent place dans l'exécution de la polyphonie vocale. Parmi eux, le *baixão* (doulciane basse), employé pour le soutien de la partie grave, semble être l'instrument mélodique qui s'installe le plus tôt et de la manière la plus assidue[120]. Les autorités de l'Ordre des chanoines réguliers admettent le *baixão* pour accompagner les chants liturgiques au moins à partir de 1590[121]. De plus, comme le propose Paulo Estudante, il est probable que cette autorisation concerne le soutien non seulement du chant polyphonique, mais aussi du plain-chant[122]. Les voix extrêmes semblent en effet être les parties privilégiées pour la présence instrumentale et la *corneta* (cornet à bouquin) devient l'instrument d'excellence pour le soutien des voix aiguës. Dans la ville de Coimbra, la première mention trouvée de la présence d'un cornetiste apparaît à la Cathédrale uniquement en 1628, mais il est très probable que l'instrument ait été employé avant, dès le début du siècle[123]. À la chapelle de l'Université de Coimbra, la présence instrumentale parmi les chanteurs est avérée au moins dès le dernier quart du XVIe siècle. À l'occasion des principales fêtes dans les années 1630, nous avons également des exemples d'une présence quasi-systématique de la *corneta* et du *baixão* aux côtés des chanteurs[124]. Cet appui apporté aux extrêmes polyphoniques (*tiple* et *baixo*) est également exposé par Pedro Cerone dans sa description de l'écriture musicale à deux et trois chœurs, ainsi que la doublure par des instruments sonores comme le cornet et la dulciane[125]. Au monastère de *Santa Cruz*, la présence de ces instruments est attestée à plusieurs

---

[119] Voir [Nelson, 1986].

[120] « De toute évidence, dès le début du XVIIe siècle voire bien avant, l'exécution polyphonique dans les institutions ecclésiastiques ibériques ne doit se faire que très rarement *a cappella*. Si la participation d'un grand nombre d'instrumentistes est réservée aux fêtes plus solennelles, l'accompagnement des chanteurs par le *baixão*, en *basso seguente*, est, en revanche, constant ». [Estudante, 2007], p. 265.

[121] « […] dès 1590 et très probablement à la suite d'une période d'essai, les autorités de l'Ordre autorisent que leurs différentes maisons, dont *Santa Cruz*, à utiliser le *baixão* dans les services liturgiques. » [Estudante, 2007], p. 173 (« […] *e Deuse L.^ca^ q nos nossos Choros se podesse uzar de baixoens.* » : voir P-Cug, *Crónica da Fundação de S. Vicente de Fora, da Cidade de Lisboa par D. Marcos da Cruz*, Ms 632, f. 132).

[122] Nous pouvons ainsi imaginer divers rôles pour le *baixão* : soutien du plain-chant, remplacement d'un chanteur basse, soutien d'un chanteur basse, exécution du *guião*.

[123] « En réalité, le premier registre de la *corneta* à Coimbra date de 1628, par la main de l'instrumentiste Manuel de Moura ; toutefois, puisque le musicien est au service de la cathédrale au moins dès 1609, il est plus que probable qu'à cette date il joue déjà l'instrument ». [Estudante, 2007], p. 172.

[124] « […] Or, on remarque, en plus de la quasi omniprésence dans chaque chœur de la *corneta* et du *baixão*, l'apparente absence de chanteurs pour le registre grave. Il semble que dans pratiquement toutes ces œuvres polychorales interprétées à la Chapelle de l'Université de Coimbra, d'une part la *corneta* est appelée pour renforcer la voix supérieure, et d'autre part la partie de la basse est entièrement assurée par les instrumentistes, notamment le joueur de *baixão*. La présence instrumentale parmi les chanteurs est alors certaine. Dès au moins le dernier quart du XVIe siècle, soit par nécessité soit pour des raisons esthétiques, quelques *ministriles* participent régulièrement au chant polyphonique ». [Estudante, 2007], p. 259.

[125] « [...] *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes: mas*

reprises au sein des *Cartapácios*. Dans le MM 50 se trouve l'indication *fagote* (= *baixão* ?)[126] et *corneta* au f. 81. Les instruments doublent les voix non seulement dans le *tutti* mais également dans les solos, probablement en raison du texte chanté : « *y con sonoros clarines tributan festiba salba* ». Au MM 238, dans une pièce vernaculaire décrivant une bataille, se trouvent deux parties obligées pour deux cornets au f. 5v[127]. Au MM 240, sont mentionnés à deux reprises les indications des instruments *Baixão*, *Tenorete*, *1ª Corneta*, *2ª Corneta* (f. 2v et f. 7v). Ces deux sections instrumentales semblent alterner avec le chant d'un *vilancico* pour Noël (*Natal 1645, Hola hau*)[128]. Dans notre travail pratique nous avons privilégié la présence de ces instruments à vent dans l'encadrement des voix extrêmes de la polyphonie.

Parmi les instruments polyphoniques, la harpe apparaît fréquemment avec un rôle d'accompagnement. Le monastère de *Santa Cruz* de Coimbra semble, à l'image d'autres institutions ibériques, avoir adopté la harpe depuis le XVIe siècle, car deux de ses plus importants personnages, D. Heliodoro de Paiva (†1552) et D. Pedro de Cristo (†1618), en jouent[129]. La guitare (ou *viola de mão*), à son tour, est principalement associée à l'exécution de *vilancicos*, notamment pour les cérémonies de Noël et du *Corpus Christi*. Cet instrument fait souvent l'objet de contestations et, vers la deuxième moitié du XVIIe siècle, cet instrument semble lentement remplacé par la harpe pour des questions de volume sonore[130]. Dans notre laboratoire pratique, la guitare remplit un rôle d'accompagnateur des *vilancicos*, soit doublée par la harpe, soit en alternance avec la harpe. Les deux instruments à cordes pincées s'avèrent d'une grande complémentarité : la guitare développe un accompagnement essentiellement vertical, dynamique et rythmique, tandis que la harpe élabore une toile contrapuntique horizontale.

---

el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad. El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfecto serà el Choro. [...] » [Cerone, 1613], p. 675-676.

[126] Concernant la problématique des désignations *baixão* et *fagote*, voir [Rodrigues Gomes, 2011], p. 6-9 ; [Jansen, 1978-1981] ; [Kilbey, 2002].

[127] Pour une observation de cette présence instrumentale et la réflexion sur la transposition lors de son exécution, voir « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).

[128] Pour une étude des parties instrumentales obligées dans la musique vocale de *Santa Cruz*, voir [Brito, 1989].

[129] Voir [Pinho, 1981], p. 140 et 142.

[130] Notamment en 1605, le Chapitre général de l'Ordre de *Santa Cruz* condamne le scandale provoqué par le jeu de ces instruments (les *violas* [*de mão*], les *chitaras* et les *bandurrias*) et limite leur usage aux granges et fermes des maisons de la congrégation [Pinho, 1981], p. 148-149, [Estudante, 2007], p. 178.

Enfin, la viole de gambe (*viola de arco*) fait également partie de l'*instrumentarium* du monastère de *Santa Cruz* au plus tard au milieu du XVIe siècle et il est fort probable que son emploi perdure pendant le siècle suivant[131]. Son emploi dans notre laboratoire élargit la palette sonore, en remplissant des parties intermédiaires et/ou en jouant le *guião* en 8 ou 16 pieds, rôle confié au violone (*rabecão* en portugais) à partir de la deuxième moitié du XVIIe siècle et pendant le XVIIIe siècle[132].

Dans le MM 51, aucune partie instrumentale obligée n'est indiquée, à l'exception du *guião* dans la majorité des pièces[133]. Il existe pourtant une œuvre qui semble pouvoir être destinée à un accompagnement instrumental : le répons bref « 22. *Ascendo ad Patrem meum* » (f. 33-33v, avec le titre *Versos A4*). Contrairement à toutes les œuvres du manuscrit, seul le *1º Tiple*, écrit en valeurs longues (*cantus firmus*), présente un texte. Les trois autres voix en contrepoint fleuri et imitatif n'ont pas de texte. Essayer d'introduire le texte du *cantus firmus* dans les autres voix s'est avéré très problématique : les motifs mélodiques obligent souvent à des prosodies improbables et différentes selon chaque voix[134] ; les trois voix présentent souvent des profils mélodiques peu vocaux et rares dans toutes les autres pièces instrumentales du manuscrit, tels que des sauts d'octaves[135]. Notre hypothèse est qu'une (ou plusieurs) voix chante le *cantus firmus* et que des instruments jouent les trois autres parties. Cette proposition est déjà soutenue par Bernadette Nelson, présentant cette pièce comme un exemple de musique pour voix avec accompagnement instrumental[136], proposition reformulée par Paulo Estudante[137]. Dans notre

[131] [Estudante, 2007], p. 177. Dans le *cartapácio* MM 233 (f. 13v), on trouve l'indication *Solo de contralto pº viola* (solo de contralto pour viole) sans pourtant savoir s'il s'agit d'une *viola de mão* (viole de main ou guitare) ou d'une *viola de arco* (viole de gambe). Dans les deux cas, cette indication est un rare témoignage, datant du milieu du XVIIe siècle, d'un accompagnement par un instrument à cordes.

[132] Pour plus d'informations sur l'intervention des instrumentistes dans le service liturgique, d'après des sources portugaises et ibériques des XVIe et XVIIe siècles, voir [Estudante, 2007], p. 203-322.

[133] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix ».

[134] Quelques rythmes du contrepoint fleuri proposent un emplacement possible : *Ascendo* avec trois notes en mouvement ascendant ; *Alleluya* avec quatre notes, la première avec un rythme pointé. Mais nous rencontrons rapidement des problèmes de prosodie bien plus nombreux et qui nous font proposer ces deux exemples comme des motifs instrumentaux d'inspiration vocale. Pourtant, selon [Canguilhem, 2016], le Manuscrit de Segovia semble témoigner que les chanteurs qui improvisent sur le *cantus firmus* le font souvent sans la préoccupation de l'emplacement du texte, ce qui donne des résultats comparables à ceux ici observés. Dans le contexte de toute la musique vocale des *Cartapácios*, tout comme des *concertados* (voir « 4.5. Répons bref », vol. 1, p. 139), nous sommes toutefois persuadés que cette œuvre n'est pas un exemple de cette pratique.

[135] *2º Tiple* : m. 8, 16 ; *Alto* : m. 56 ; *Tenor* : m. 35.

[136] [Nelson, 1986], p. 144.

[137] [Estudante, 2007], p. 311.

interprétation de cette pièce, nous suivons les effectifs d'instruments à vent mentionnés dans le MM 50, le MM 238 et le MM 240 : deux cornets et une doulciane[138].

Au-delà de l'indication explicite de parties instrumentales obligées (absente du MM 51 mais éventuellement tacite dans « 22. *Ascendo ad Patrem meum* »), l'univers instrumental est également décrit dans les textes chantés. Dans le MM 51 nous rencontrons une référence poétique à l'emploi des instruments. Dans le *vilancico* « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », probablement pour le *Corpus Christi*, les chanteurs déclament *Salgan bailando y dançando con instrumentos* (Sortez en dansant avec des instruments)[139] évoquant peut-être l'occasion d'une procession. Par ailleurs, dans des pièces vernaculaires au sein des *Cartapácios*, plusieurs exemples d'images sonores similaires dans les textes décrivent une présence instrumentale. Dans les MM 227 et MM 228, lors de batailles entre Castillans et Portugais, les chanteurs réclament que les instruments sonnent[140]. Et dans le MM 232, c'est dans une ambiance festive que les instruments agrémentent une description sonore[141]. Dans les *vilancicos* de Noël, la cornemuse est souvent décrite avec un rôle actif dans l'action. Sur le MM 239, l'instrument attribué aux bergers apparaît à deux occasions[142]. Aussi dans le MM 50 et dans le MM 227, dans des *vilancicos de Negro* pour les fêtes de Noël, la cornemuse fait son apparition[143]. Ce genre vernaculaire en particulier est en effet très propice aux descriptions d'instruments, employés notamment pour mieux illustrer l'ambiance festive amenée par les Noirs[144]. On y trouve toute

[138] Pour une observation sur la solution prise concernant la hauteur du son lors de son exécution, voir « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).
[139] MM 51, f. 16v-17.
[140] MM 227, f. 32 : *Suenen los instrumentos, Toquen toquen* (sonnez les instruments, jouez, jouez) ; MM 228, f. 11v : *Al Arma toquen chirimías* (Aux armes, sonnez les chalemies).
[141] MM 232, f. 31 : *Resuenan los Clarines, Repican las Canparas, Los Pifanos se bilan, Las Trompas y las caxas* (Résonnent les clairons, sonnent les cloches, les fifres, les trompes et les caisses claires).
[142] MM 239, f. 44v : *Os gaiteiros do lugar com os Vaqueiros do valle todos iuntos em folia* (les cornemuseux de l'endroit avec les bergers de la vallée, tous ensemble en fête). MM 239, f. 72 : la didascalie *Tangem a Gaita primº que entrem* (ils jouent la cornemuse avant le rentrer), suivie par l'indication d'une partie de cornemuse (*gaita*).
[143] MM 50, f.3v : *toca os gaita* (joue la cornemuse). MM 227, f. 17-20 : *toca gaitia* (joue la cornemuse). Motivés par la forte référence à cet instrument dans les répertoires de Noël et pour l'exécution dudit *vilancico* du MM 227 (*Al Neglio de Mandiga*), nous avons entrepris la commande d'une cornemuse selon des modèles portugais anciens de la région de Coimbra et d'après l'iconographie de la période (voir « 9.1. Transpositions, modes, clés », vol. 1, p. 319).
[144] MM 50, f.15v : *Para concluir la festa cantó una dança de Negros com instrumentos graciosos* (pour conclure la fête, il chante une danse de Noirs avec des instruments gracieux). MM 227, f. 17-20 : *Guitarria y casticabé* (guitare et grelots) […] *Toca gaitia* (joue la cornemuse) […] *Con el panderitio* (avec le petit tambourin) […] *con el panderete* (avec le tambourin) […] *toca sonasia y casticabé* (joue les clochettes et les grelots). MM 236, f. 7v : *y levemo la instrumenta Panderyo y sonasya, tamborya y guitarrya, tambole* (amenont les instruments: tambourin et clochettes, tambours et guitare) […] *chiriminga y corni flauta*

sorte d'instruments, à la fois savants et exotiques : la guitare, la harpe, la chalemie, le cornet mais aussi le berimbau, les tambourins, les clochettes, les grelots. Cette variété nous invite à faire également rentrer dans notre *instrumentarium* diverses sortes de percussions, spécialement pour ce répertoire vernaculaire.

En dehors des textes des *Vilancicos*, aucune source ibérique du XVIIe siècle, à notre connaissance, ne mentionne l'emploi de percussions dans la musique dévotionnelle. Malgré cela, nous faisons le choix de son emploi, reproduisant l'imaginaire sonore décrit. C'est encore pour faire écho au sens du texte que nous nous sommes permis de faire l'expérience d'introductions ponctuelles de percussion dans la musique liturgique latine[145], sans qu'aucune source historique n'en atteste leur utilisation. La question du recours aux persussions reste, dans ce contexte, mystérieuse.

Nous avons developpé des expériences où la percussion soutient le phrasé musical en exploitant divers principes inhérents au répertoire : la structure rythmique des danses ; les polyrythmies (les syncopes, les hemioles, etc.) ; la complémentarité rythmique d'un contrepoint avec les accents toniques de la langue chantée, évitant une homorythmie constante qui alourdirait le discours musical. D'après nos expériences, l'emploi de la percussion peut unifier l'ensemble sonore et clarifier le phrasé des chanteurs et des instrumentistes.

(chalemie, cornet et flûte). MM 233, f. 37-37v : *cos birimbao, cos viola, cos arpa e cascavé* (avec le birimbau, avec la guitare, avec la harpe et les grelots).

[145] Soulignant ici la joie de l'armée des anges dans le premier répons de Noël (*Gaudet exercitus angelorum*…) ou encore le discours des bergers dans le troisième répons de Noël (*Natum vidimus…*).

11.2. La pratique de l'*alternatim*

Quelques œuvres liturgiques du MM 51 présentent uniquement certaines parties du texte mises en musique. Ceci est le cas de deux hymnes et deux psaumes : l'hymne « 14. *Christe redemptor ómnium* » avec les strophes 1, 3, 5 et 7[146] ; l'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* », avec la première des trois strophes ; le psaume « 19. *Mirabilia testimonia tua* » avec les versets 2, 6, 7, 11, 12, 13 ; et le psaume « 21. *Principes persecuti* » avec les versets 5, 10 et 15.

Notre édition des œuvres liturgiques du MM 51 offre systématiquement, sur le frontispice de chaque œuvre, l'intégralité du texte liturgique correspondant à la forme concernée. Ceci permet d'informer les interprètes et les lecteurs sur la forme liturgique complète de chaque œuvre, même si toutefois des parties du texte ne sont pas mises en musique polyphonique dans la source. L'exécution des parties éventuellement manquantes dans la source, sans une mise en polyphonie par l'auteur, est laissée ouverte à l'interprète, comme à l'époque, selon les coutumes, les moyens et l'esthétique souhaitée.

Comme nous l'avons observé lors de l'étude des hymnes[147], la composition polyphonique en alternance, soit des versets paires, soit des versets impaires, fait partie de la tradition. Ces œuvres évoquent tacitement la pratique de l'*alternatim* qui consiste en l'alternance de la polyphonie avec le plain-chant et/ou avec de la musique instrumentale (notamment à l'orgue). Au XVIIe siècle, l'*alternatim* coexiste avec le traitement polyphonique de la totalité du texte et ceci est visible dans notre manuscrit, notamment dans les trois psaumes de None : chaque psaume présente une solution différente, le « 20. *Clamavi in toto corde meo* » étant le seul entièrement en polyphonie. [O'Regan, 1988] et [Abreu, 2002], p. 104, observent que les psaumes à huit voix sont le plus souvent *ad longum*, probablement car leur structure est déjà variée et le texte est chanté plus rapidement[148]. Dans le MM 51, parmi les cinq psaumes présents, deux d'entre eux demandent la pratique de l'*alternatim* (« 19. » et « 21. »).

Les témoignages de la pratique de l'*alternatim* dans les sources ibériques, notamment avec l'introduction de l'orgue, ont été étudiés particulièrement par [Nelson, 1986, 1994]. En effet, de nombreuses sources espagnoles donnent des informations sur le rôle de l'orgue dans les

[146] Les strophes 3, 5 et 7 exposent en polyphonie uniquement leur deuxième section. Voir « 4.3. Hymnes ».
[147] Voir « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114).
[148] Aux origines de la polychoralité, l'exposition polyphonique du texte liturgique se fait souvent à travers l'alternance des versets entre deux chœurs.

fonctions liturgiques[149]. Concrètement le règlement du fonctionnement de la Cathédrale de Saragosse en 1607 établit que l'orgue doit alterner avec le chœur (*Coro*) ou la chapelle (*Capilla*), l'organiste ne commençant que dans le deuxième verset[150].

Tout au long du XVIIe siècle, l'alternance du chant avec l'orgue devient une pratique commune dans les cathédrales et chapelles ibériques. L'orgue remplace le plain-chant, dans une continuité de prière et pour le repos des chanteurs, avec des versets instrumentaux qui ont la responsabilité de garder le ton (*cuerda*), comme le décrit le musicien et religieux Pablo Nassarre (1650-1730) encore au début du XVIIIe siècle[151]. Une grande quantité de ces versets (*versos*) incluent effectivement des motifs thématiques d'après les tons psalmiques correspondants. Parmi les sources musicales issues de *Santa Cruz,* le MM 242 (daté probablement du troisième quart du XVIe siècle[152]) est un manuscrit qui présente plusieurs pièces instrumentales, vraisemblablement pour l'orgue, basées sur les mélodies grégoriennes[153]. Ces pièces peuvent ainsi être employées en *alternatim* lors de l'exécution des œuvres dont la mise en polyphonie n'est pas *ad longum*.

Pablo Nassarre propose, en outre, une distinction entre le rôle de l'orgue et celui des instruments mélodiques (cordes et vents) qui peut éventuellement s'appliquer au XVIIe siècle également : l'orgue alterne avec le chœur tandis que les instruments accompagnent la polyphonie vocale[154].

Dans les *Cartapácios* nous rencontrons un témoignage concret et évident du partage de ces différents agents sonores au sein d'une même œuvre. Aux f. 43-46v du MM 49, le psaume

---

[149] [Nelson, 1986], p. 148-157.

[150] « *Los Kyries, Gloria, Sanctus y Agnus de las misas se tañen alternativamente con el Coro, advirtiendo que la Capilla, o Coro han de comenzar el primer Sanctus y no el órgano; al gradual y ofertorio y después de los Sanctus taña música suave hasta el per omnia secula seculorum exclusive y al Deo gratias del Ite misa est; el Credo nunca se tañe ni parte de él porque siempre se ha de cantar todo. El órgano no comienza Himno, Cántico o Salmo sino el segundo verso; tampoco ha de tañer ningún verso de Gloria Patri ni otro ninguno en que el Coro haya de estar arrodillado como, Te ergo quesumus, Tamtun ergo, O crux ave spes unica, Ave maris stella y semejantes, sino en caso que juntamente cante alguna voz con el órgano* ». *Estatutos del Cabildo de la Seo*, Saragosse, 1607, "*Capítulo 27. Del oficio y obligaciones del organista*" : [Calahorra Martinez, 1977], p. 25.

[151] « [...] *y el organista tocando sobre el Canto Llano el Verso que le pertenece, mantiene la cuerda mientras descansa el Coro, y llama la atencion para entrar en ella con firmeza el Verso siguiente. Por esta razon deven aplicarse los Organistas cientificos en no apartarse del Canto Llano en todo quanto tocan alternativamente con el Coro* » : [Nelson, 1994], p. 239-240 ; [Nassarre, 1723-1724], vol. ii, libre 4, chap. 19, p. 481.

[152] Pour une analyse du MM 242, voir [Rees, 1995], p. 325-364.

[153] Pour une étude des œuvres instrumentales sur des mélodies grégoriennes du MM 242, voir [Oliveira, 2015].

[154] [Nelson, 1994], p. 240 et 255 ; [Nassarre, 1724-1724], vol. ii, livre 4, chap. 11, p. 437.

Confitebor tibi est mis entièrement en polyphonie, sauf la doxologie. Et au f. 46v, juste après la dernière note du *guião*, se trouve l'indication *Gloria patri Canto Cham. Sicut erat Orgão* (figure 11.1). Cette note précieuse révèle sûrement que la doxologie est exécutée en plain-chant, puis par l'orgue : le verset *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* est exécuté en plain-chant et le verset *Sicut erat in principiu et nunc et semper. Amen.* est ensuite exécuté à l'orgue.

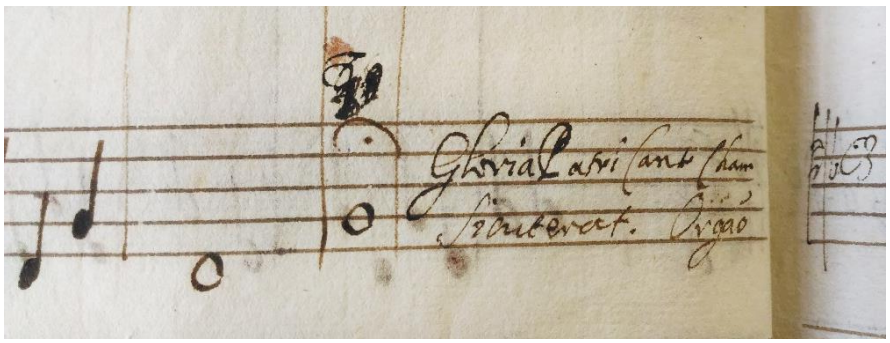


Figure 11.1 - Témoignage de la pratique de l'*alternatim* dans le MM 49, f. 46v (*Gloria Patri Canto Cham. Sicut erat Orgão*).

Le psaume *Confiterbor tibi*, comme tout le MM 49, est écrit par la même main que le MM 51. Ce fait valide l'appropriation directe de cette caractéristique pour l'exécution des psaumes dans notre manuscrit qui ne sont pas écrits *ad longum* (19. et 21.), comme des hymnes (14. et 18.).

Cette configuration donne effectivement des résultats d'une grande diversité sonore et d'une remarquable variété de couleurs et de textures. L'exécution d'une œuvre en *alternatim* peut alors englober, selon diverses combinaisons, trois agents : polyphonie (canto d'orgão)[155], avec ou sans instruments ; plain-chant (*canto cham* ou *canto chão*) ; et musique instrumentale, principalement à l'orgue (*orgão*).

[155] L'exécution de psaumes et hymnes peut inclure, en outre, la technique polyphonique du faux-bourdon (*fabordão*) improvisée ou écrite. Cette technique base de la création polyphonique perdure tout au long du XVIIe siècle et peut être exécuté également en *alternatim* avec le plain-chant et avec l'orgue. Pour plus d'informations sur le *fabordão*, voir [Nelson, 1984], p. 279-311 et [Oliveira, 2015].

11.3. Reconstruction : un *guião* absent ?

La deuxième partie polyphonique de la *calenda* « 3. *Octavo calendas Januarii* » constitue très probablement la basse instrumentale, nommée *guião*, qui accompagne le chant solo. Ce *guião* est présent uniquement les sept premières mesures qui forment la première phrase, finissant par une cadence. Cette deuxième portée est préparée et semble réservée tout du long de la pièce pour recevoir de la musique, avec la clef *C4* dans chaque système. Le *guião* reste pourtant vide après la huitième mesure. Plusieurs questions se posent concernant ce vide de la suite. Tout d'abord, pourquoi disparaît-il ensuite ? L'auteur aurait-il laissé la place pour l'écrire plus tard ? Est-ce que cette absence montre que l'œuvre n'a jamais été interprétée ? Cette partie serait-elle improvisée, étant donnée la possibilité d'accompagner ces chants solo ornés issus du plain-chant[156] ? En effet, cette œuvre n'est pas la seule du manuscrit qui soit sans *guião* ou avec le *guião* incomplet. Il nous semble probable que ce fait est provoqué par l'inachèvement du dernier stade de l'écriture – celui du *guião*[157].

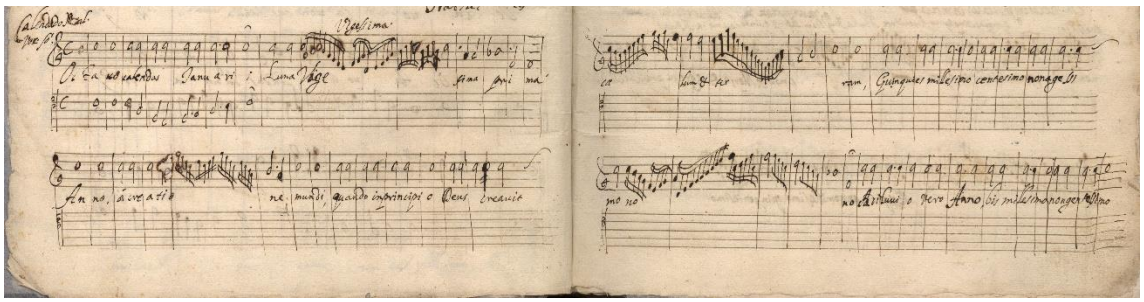


Figure 11.2 - MM 51, f. 2v-3 : début de « 3. *Octavo calendas Januarii* ».

Le musicologue Manuel Joaquim propose dans les *Fichas Verdes* (MM 51) que ce solo soit chanté sans accompagnement, à l'exception des sept premières mesures. Par contre, il nous semble clair que la place réservée à la suite du *guião* a été prévue – la ligne de basse présente systématiquement la clé *c4* en début de ligne et les barres des mesures sont tracées sur les deux portées. Le fait que la ligne de solo soit toujours par-dessus une portée en clé *c4* vide dénote le projet d'écriture d'une voix de basse, qui tout simplement n'a pas était concrétisée sur ce support. De même que nous pouvons imaginer que les *glosas* pouvaient être improvisées par

[156] Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).
[157] Voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

les chanteurs professionnels, le *guião* aussi pourrait, en effet, être improvisé au vu de la simplicité de la ligne mélodique et la reprise courante des mêmes formules. La maîtrise des musiciens de l'époque et leur connaissance du répertoire nous laissent imaginer leur capacité à improviser un accompagnement. La présente édition critique propose une solution possible pour cette basse manquante.

Suivant les règles de contrepoint de cette période et prenant les sept premières mesures comme guide essentiel des enchaînements harmoniques possibles, nous avons reconstruit une ligne de *guião* hypothétique à fin de nous permettre d'avoir une idée proche du son final de cette *calenda*.

Considérations finales

Recherche et pratique

Le travail présenté dans cette partie repose sur une méthodologique itérative construite selon des parcours multiples, entre la recherche et la pratique où l'une informe directement l'autre et vice-versa. Nos recherches nous ont permis de constater que nos préoccupations et solutions pratiques sont souvent similaires à celles des chanoines musiciens de *Santa Cruz*, notamment concernant les choix de transposition. La recherche a établi le diapason A=466hz comme étant vraisemblablement celui de l'exécution du répertoire en étude. La pratique a confirmé l'adéquation de ce diapason. La recherche a évalué les qualités vocales décrites à *Santa Cruz* comme étant analogues à l'esthétique vocale en vogue dans les principaux centres culturels européens. La pratique a nourri nos exécutions selon le vocabulaire ornemental varié décrit par les sources. La recherche nous a informés sur des stratégies à suivre dans la reconstruction de certains passages, sous demande de la pratique. La pratique a pu restaurer la diversité sonore attestée par les sources, concernant notamment la pratique de l'*alternatim* et la présence instrumentale.

Enfin, cette troisième partie du travail vise principalement l'expérience de la réalisation sonore du *cartapácio*. Par conséquent, contrairement aux deux parties précédentes, les considérations

finales ne sont pas toutes formulables, car elles relèvent surtout de l'ordre du sonore[158]. Nous soulignons encore qu'il y a nécessairement un décalage entre le produit de la recherche et sa mise en application immédiate, notre protocole d'expérimentation ne nous permettant évidemment pas de tout tester. Nous sommes notamment confrontés à la résistance des pratiques généralisées dans le monde de la « musique ancienne ». L'expérience d'une autre esthétique vocale se voit contrainte par la technique et les habitudes des chanteurs « modernes » et les tests des transpositions et des instrumentations sont limités par le parc instrumental disponible. Nous avons pu, néanmoins, élargir significativement notre imaginaire sonore et construire la conscience du long travail exigeant à parcourir, dont la description serait hors des limites de cette thèse.

[158] Des résultats du laboratoire musical *Capella Sanctae Crucis* seront audibles lors du concert de soutenance de thèse, programmé dans le cadre du Festival d'Ambronay 2017, et dans l'enregistrement autoproduit par l'ensemble, lauréat de la nouvelle collection « Harmonia Nova » du label « Harmonia Mundi », à paraître en septembre 2017.

CONCLUSION

Le manuscrit musical 51 de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra a été le point de départ et le corpus générateur de toutes nos réflexions. Inséré dans une collection de seize manuscrits pratiquement inédits – les *Cartapácios* de Coimbra –, il s'affirme avant tout comme un produit utilitaire de son temps et de son milieu, qui traduit le processus de travail d'un musicien et répond aux exigences liturgiques concrètes, au service d'une communauté religieuse. Son contenu musical varié est un digne héritier du principe classique, primordial au XVIIe siècle portugais et européen, selon lequel un discours doit remplir trois fonctions : instruire, plaire et émouvoir (*docere, delectare, movere*)[1].

« Pour amener à notre sentiment ceux qui nous écoutent, il y a trois moyens différents : instruire, plaire et émouvoir »[2].

Cicéron (106–43 av. J.-C.)

« […] à la clarté de l'expression doit s'ajouter une imagination qui contient toutes les ressources capables de plaire et d'émouvoir […] »[3].

António Vieira (1608-1697)[4]

[1] Ces trois principes sont en effet au centre de toutes les transformations artistiques du XVIIe siècle européen et sont notamment des agents essentiels de la doctrine jésuite qui imprime une forte influence au Portugal ainsi bien que dans tous les territoires liés à l'expansion maritime, commerciale et missionnaire. Pour des études sur la présence des jésuites au Portugal, voir notamment les nombreux travaux de Margarida Miranda et Carlota Miranda Urbano.

[2] CICÉRON (M. NISARD, trad.), *De l'Orateur*, Livre II, LXXVII, Paris, Firmin Didot Frères, 1869.

[3] VIEIRA, António, *Sermões escolhidos*, Vol. 14, Biblioteca Ulisseia, 1984, p. 35.

[4] Le prêtre António Vieira, philosophe, écrivain et orateur portugais, est une des figures principales des jésuites au Portugal et au Brésil. Traversant tout le XVIIe siècle, il est l'auteur d'une immense œuvre qui s'affirme d'une forte influence politique et oratoire.

Bien que sûrement incomplète, cette collection précieuse se trouve réunie à la Bibliothèque de Coimbra en grande partie grâce au travail mené par Mário de Sampayo Ribeiro, vers les années 1940. Plusieurs indices désignent les chanoines réguliers du Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, stratèges diplomatiques extrêmement sensibles aux affaires sociales et culturelles, comme les producteurs de cette collection. Après un début de siècle troublé par des crises politiques, sociales, économiques et sanitaires, le royaume et la ville de Coimbra regagnent progressivement leur vigueur à partir de 1640. Les *Cartapácios* datent de cette période de virage et de rétablissement pendant laquelle les chanoines réguliers se montrent musicalement très prolifiques[5].

Néanmoins, au cours du XXe siècle ainsi que dans la première décennie du XXIe siècle, l'historiographie portugaise survole l'activité musicale de *Santa Cruz* du XVIIe siècle. Au-delà des informations diffusées dans la seule monographie pionnière [Pinho, 1981], le peu d'études détaillées sur la période a surtout privilégié le répertoire vernaculaire et la présence instrumentale, sans qu'un travail plus approfondi n'ait été mené, jusqu'à aujourd'hui.

Ce que nous relevons tout d'abord est l'appartenance de la musique du MM 51 à un langage typiquement ibérique. En effet, selon Louise Stein[6], la musique ibérique de la première moitié du XVIIe siècle se caractérise principalement par une forte flexibilité formelle, des grands contrastes de texture, une organisation harmonique claire, le soin de la déclamation et de l'expression sensible du texte, que ce soit sur textes latins ou des textes vernaculaires et cela quel que soit l'effectif. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans le MM 51. Les propositions polyphoniques que ce manuscrit offre sont multiples et variées, souvent au sein d'une même œuvre. La majorité de la musique est écrite à huit voix, toujours en polychoralité et accompagnée d'un *guião*, avec divers contrastes produits notamment par un style *concertato*. Nous y rencontrons également de la mélodie accompagnée (en solo et en duo) aussi bien que de la polyphonie à trois et à quatre voix, avec ou sans *guião*. La clarté du texte est largement respectée avec l'emploi fréquent de la déclamation homophonique et diversifiée en permanence par le biais de plusieurs procédés antiphoniques, des passages en imitation ou en contrepoint sur *cantus firmus*. Le MM 51 représente sans doute un témoignage exemplaire de

[5] Les dates qui figurent à l'intérieur des *Cartapácios* conservés vont de 1642 à 1663.
[6] [Stein & Haar (éd.), 2006], p. 455.

la diversité des formes polyphoniques, aux antipodes d'une polyphonie univalente. C'est dans la richesse de cette diversité que résident les « ressources capables de plaire et d'émouvoir ».

Cette diversité trouve, de plus, un parallèle dans la variété des genres présents. Le manuscrit est un cahier principalement rempli de façon chronologique et regroupant généralement les œuvres selon le calendrier liturgique. La quasi-totalité de la musique sur textes latins s'avère destinée à trois moments très particuliers et festifs du calendrier chrétien : Noël de 1649, Ascension de 1650 et la Fête Dieu (*Corpus Christi*). Les musiques pour Noël sont destinées principalement aux offices de None et de Matines et ses formes sont uniques dans les sources portugaises. L'office de None de l'Ascension est celui dont la présence polyphonique est la plus complète du manuscrit, ce qui renforce l'importance de cette cérémonie dans le panorama portugais. Les pièces vernaculaires, qui semblent pour la plupart pouvoir être également destinées à ces trois solennités, se mêlent aux pièces latines liturgiques. Cette proximité entre textes latins et textes vernaculaires, partageant aussi des mêmes procédés compositionnels, témoigne de l'importance de la musique vernaculaire dans l'espace liturgique. Il est, pour autant, tout à fait possible que cette musique puisse avoir connu d'autres fonctions en dehors de son contexte « originel » identifié dans notre étude.

Les quelques œuvres du manuscrit visiblement non destinées aux trois solennités citées ci-dessus semblent témoigner d'un phénomène de « remplissage », courant dans les manuscrits d'usage personnel. En effet, d'après notre étude philologique, le MM 51 s'avère un cahier d'usage personnel, propre d'un musicien à l'œuvre. Rempli de toutes sortes de corrections et de certaines variantes[7], le manuscrit traduit, pour la plupart, une phase de brouillon, souvent proche de la finition. Il s'agit très probablement du travail d'un seul calligraphe, à notre avis le plus actif dans la confection des *Cartapácios*.

Toutes les œuvres se présentent de manière anonyme. Toutefois, il est possible, par le biais d'une concordance, d'attribuer une œuvre à l'un des maîtres de chapelle du Monastère de *Santa Cruz*, Dom Francisco de Santa Maria (†1597). De plus, l'analyse poussée et du manuscrit et de la collection nous laisse penser que le MM 51 est une source en bonne partie autographe[8],

[7] Plusieurs œuvres figurent également de manière fragmentée dans le manuscrit ce qui exclut souvent la possibilité d'une exécution directe sur la source.

[8] Mise à part l'œuvre copiée de Dom Francisco de Santa Maria, seules deux autres œuvres ne semblent pas autographes : celles-ci n'ont aucune transformation d'écriture musicale et présentent des signes vraisemblablement d'analyse contrapuntique.

vraisemblablement de la plume de Dom Gabriel de São João (†1658), chanoine de *Santa Cruz* reconnu pour son excellence musicale lors de son décès.

Plus qu'une enquête à la recherche de l'identité de l'auteur, ce travail de codicologie et de philologie appliquées a été mené pour déchiffrer le processus de travail entourant ces œuvres et déceler la dimension humaine de ces manuscrits. À travers l'analyse des plusieurs gestes, la source figée devient vivante et l'action du calligraphe et/ou de l'auteur devient tangible[9].

Toujours dans l'esprit de redonner vie au manuscrit, l'expérimentation musicale a été un élément fondamental de notre projet de doctorat. Nous sommes en effet confrontés à des répertoires dont la musique écrite n'est qu'un prétexte et dont le résultat sonore est très loin d'être une traduction de la notation musicale. L'interaction entre la recherche et la pratique se révèle donc essentielle dans les choix vers la construction du discours et cela avec différentes portées : d'une complémentarité directe à une symbiose ineffable.

Tout d'abord, nombreux sont les fruits concrets de cette interaction : la définition des solutions formelles spécifiques à chaque genre, les choix de transpositions, de combinaisons vocales, d'instrumentation et d'agencement des différents éléments sonores (plain-chant, polyphonie, musique instrumentale). De même pour l'enrichissement des propriétés du son et du langage, à travers l'exploration d'une gamme variée d'ornements et d'agréments qui doivent rendre de la « grâce » aux chants. Dans une étude comparée, nous avons pu rapprocher l'esthétique vocale des chanoines réguliers de Coimbra à celle décrite dans plusieurs sources européennes.

Au-delà de la musique du MM 51, nous avons travaillé sur d'autres musiques issues de la bibliothèque de *Santa Cruz*, contemporaines et antérieures au manuscrit étudié, soutenus par l'étude des contextes des œuvres. Ceci nous a permis de nourrir notre vision sur l'univers sonore des chanoines réguliers et d'approfondir les caractéristiques remarquables du répertoire du MM 51 : en particulier les grands contrastes de texture et l'expression sensible du texte.

Par ailleurs, la recherche élargit également l'imaginaire d'une manière intangible qui augmente l'épaisseur du sens du discours musical. Selon nous, chez le musicien praticien, la connaissance et la conscience des sources et des répertoires qu'il étudie amènent de nouvelles enquêtes qui participent du « devenir » humain.

[9] Cet exercice exhaustif sur le MM 51 pourra servir de référence aux futurs regards analytiques sur les *cartapácios* restants.

Enfin, notre travail se manifeste comme une clé qui ouvre de nouvelles perspectives. Plus que des conclusions, cette thèse nous révèle de nouveaux débuts : le début d'un regard renouvelé sur l'activité musicale à Coimbra et au Portugal au XVIIe siècle ; le début d'un vaste projet en cours et à venir sur les *Cartapácios* de Coimbra ; le début d'une nouvelle conscience d'une unité esthétique ibérique au XVIIe siècle[10] ; le début d'un projet musical consacré aux sources musicales inédites portugaises (*Capella Sanctae Crucis*).

Ce n'est sûrement pas une coïncidence, si ces « débuts » s'inscrivent dans un mouvement de relecture critique de l'Histoire de la Musique occidentale. De plus en plus éloignée du modèle « le compositeur et son œuvre », une nouvelle façon de construire l'histoire de la musique se concentre davantage sur le tissu social et culturel sur lequel est bâtie l'activité musicale[11].

En effet, malgré les travaux de Noël O'Regan qui révélaient la pluralité et la cohabitation de styles différents dans un même contexte au XVIIe siècle, nous apercevons encore une certaine résistance de l'historiographie qui cultive notamment la polarité *stile antico* / *stile moderno*. De la même manière, dans l'historiographie portugaise persistent des généralisations réductrices qui visent principalement à des labélisations, des études qui détachent les répertoires de leurs fonctions primaires, ou encore des analyses fragmentaires des sources musicales. Il est alors important d'envisager une prise de recul par rapport à cette historiographie, en créant une nouvelle approche critique.

L'historiographie qui juge la polyphonie portugaise du XVIIe siècle archaïque ou conservatrice est principalement concentrée sur les sources imprimées, pour la plupart certainement éditées plusieurs années après leur écriture (Manuel Cardoso, Filipe Magalhães ou Duarte Lobo). De même, cette vision privilégie les formes qui circulent dans ces sources, comme les messes et les motets, omettant ainsi la réelle diversité de genres (latins et vernaculaires). Notre étude de la variété de genres présents dans le MM 51 nous a permis de porter un regard sur d'autres genres qui circulent essentiellement dans des sources manuscrites et qui sont souvent invisibles dans l'historiographie.

Simultanément, le peu de musique des *Cartapácios* de Coimbra connue et étudiée jusqu'à aujourd'hui est majoritairement vernaculaire et souvent observée hors de son contexte, les

[10] Le récent ouvrage [Torrente (éd.), 2016], dont la lecture critique n'a pas pu être intégrée en temps utile au terme de la présente thèse, obligerait sûrement à la relecture et à l'élargissement de la perspective terminologique et historiographique du panorama espagnol dans le corps de nos réflexions.

[11] Dans cette lignée méthodologique, nous citons notamment la nouvelle collection Norton : Richard Freedman, *Music in the Renaissance*, Western Music in Context (éd. Walter Frisch), New York, Norton, 2013 ; Margot Fassler, *Music in the Medieval West*, Western Music in Context (éd. Walter Frisch), New York, Norton, 2014.

répertoires sur textes latins étant relégués au deuxième plan. Concernant la polychoralité au Portugal, l'historiographie définie généralement l'œuvre de João Lourenço Rebelo comme étant un cas unique et néglige les nombreuses pièces polychorales dans la collection de Coimbra, aussi bien que celles de Francisco Garro. Notre analyse de la polychoralité dans le MM 51 et des psaumes polychoraux dans les *Cartapácios* apporte de nouvelles données qui contribuent à une lecture plus riche.

Mais, principalement, ces théories d'une polyphonie « en retard » nous semblent prisonnières d'une part d'un évolutionnisme qui élabore une comparaison rapide avec les modèles italiens et d'autre part d'un universalisme qui oublie le contexte culturel ibérique générateur d'une forte identité locale. Nos diverses constatations nous font proposer que la musique liturgique portugaise du XVIIe siècle, dans le contexte global européen, n'est pas un phénomène périphérique en retard mais plutôt le fruit d'un choix esthétique ibérique conscient, manifesté par la communion de procédés compositionnels différents et par l'expression des textes vernaculaires dans l'espace liturgique.

Dans le laboratoire musical mené par la *Capella Sanctae Crucis*, le travail sur ces sources inédites nous a invité à une grande versatilité, en réponse à la diversité rencontrée dans les sources : de la gravité polyphonique de certaines œuvres sur textes latins jusqu'à la légèreté syncopée des *vilancicos*, de la ferveur d'un discours liturgique biblique à la comédie d'un *vilancico de negro*, de la rigueur d'une déclamation homophonique à la souplesse agogique d'un *canto glossado*, sans oublier l'association du plain-chant et de la musique instrumentale. À nos yeux, au-delà de l'émotion de l'interprétation de l'inédit, c'est cette versatilité et cette diversité (combinant les genres, les formes, les langages, les langues, les timbres, etc.) qui conduisent sans doute à une expérience sonore méconnue et enrichissante, et pour le public et pour le musicien, vers la satiété utopique de l'infinie curiosité humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Sources liturgiques

[*Antiphonale monasticum*, 1934]	*Antiphonale monasticum*, Tournai, Société de Saint-Jean-l'Évangéliste et Desclée et Cie., 1934.
[*Diurnal monastique*, 1841]	*Diurnal monastique (ordre de saint Benoît) latin-français*, Editions de la Source, Paris, 1957.
[Gueranger, 1902]	GUERANGER, Dom Prosper, *L'année Liturgique*, Mans, Feuriot Imprimeur–Libraire–Éditeur, 1841, réédition (12e) H. Oudin Éditeur, 1902.
[*Liber Usualis*, 1961]	*Liber Usualis*, Tournai, Desclée et Cie., 1961.
[*Martyrologio romano*, 1748]	Prêtres jésuites (trad. Port.), *Martyrologio romano…,* Lisbonne, Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1748 (1ère édition Coimbra, 1591 ; 2e édition Lisbonne, 1681) : P-Cug 1-12-8-83.
[*Martyrologe Romain*, 1953]	BAUDOT, Dom J. & GILBERT, Dom F. (trads.), *Martyrologe Romain*, Editio altera - Dom Albert M. Schmitt ed., Casterman, 1953.
[*Martyrologium Romanum*, 2004]	*Martyrologium Romanum*, Vatican, Editio altera - Typis Vaticanis, 2004.

Sources avant 1800

Les *Cartapácios* : P-Cug MM 49, 50, 51, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240 et 243.

Autres manuscrits musicaux issus de la P-Cug : MM 18, 32, 53, 221, 242, 254.

[Bacilly, 1688] BACILLY, *Les Airs Spirituels De Mr. De Bacilly*, Paris, Chez G. De Luine, 1688.

[Banchieri, 1614] BANCHIERI, Adriano, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto*, Venise, Giacomo Vincenti, 1614.

[Bermudo, 1555] BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de Leon, 1555 (éd. en facsimilé, Editorail Maxtor, Valladolid, 2009).

[Bluteau, 1712-1728] BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*..., 8 volumes, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

[Bovicelli, 1594] BOVICELLI, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti* passeggiatti, Venise, Giacomo Vincenti, 1594 (transcription diplomatique, Musedita, 2009).

[Burmeister, 1601] BURMEISTER, Joachim, *Musica αυτοσχεδιαστικη*, Rostock, Reusner, 1601.

[Burmeister, 1606] BURMEISTER, Joachim, *Musica poetica*, Rostock, Myliander, 1606.

[Caccini, 1602] CACCINI, Giulio, *Nuove Musiche*, Florence, Giulio Marescotti, 1602.

[Cerone, 1613] CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, Naples, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Lucci, 1613.

[Conforto, 1593] CONFORTO, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passagi*, Rome, Gardano, 1593.

[Du Mont, 1652] DU MONT, Henry, *Cantica Sacra*..., Paris, Robert Ballard, 1652.

[Fernandes, 1626] FERNANDES, António, *Arte de Musica de Canto Dorgam, e Canto Cham, & Proporçoens de Musica divididas harmonicamente*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1626.

[Fernandez de Huete, 1704] FERNANDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armonicas...*, Madrid, Imprenta de Musica, 1704.

[Ganassi, 1535] GANASSI, Syllvestro, *Opera intitulata La Fontegara*, Venise, édition d'auteur, 1535.

[Garro, 1609] GARRO, Francisco, *Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una* duodenis…, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1609.

[Hume, 1605] HUME, Tobias, *The first part of Ayres…*, Londres, Iohn Windet, 1605 (éd. en facsimilé, préface de Frank Traficante, Yorkshire, Brian Jordan in association with Scolar Press, 1985).

[Kircher, 1650] KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis*, Rome, Francesco Corbelletti, 1650.

[Lorente, 1672] LORENTE, Andres, *El porque de la Musica*, Alcalà de Henares, Nicolas de Xamarés, 1672.

[Mace, 1676] MACE, Thomas, *Musick's Monument*, Londres, T. Ratcliffe & N. Thompson, 1676 (éd. en facsimilé, Collection Le Choeur des Muses, Paris, Éditions du Centre National de Recherche scientifique, 1966).

[Macedo, 1645] MACEDO, Frei Francisco de Santo Agotinho de, *Philippica Portuguesa contra la invectiva Castellana*, Lisbonne, Antonio Alvarez, 1645 (éd. en facsimilé, Livraria Alcalá, Lisbonne, 2003).

[Mendoza, 1728] MENDOZA, Antonio Hurtado de, *Obras liricas, y comicas, divinas y humanas*, Madrid (2e impression), Juan de Zuñiga & Francisco Medel del Castillo, 1728.

[Mersenne, 1636] MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

[Nassarre, 1723-1724] NASSARRE, Pablo, *Escuela Musica según la prática moderna*, 2 vols., Zaragoza, 1723-1724 (éd. en facsimilé, L. G. Siemens Hernandez, Zaragoza, 1980).

[Navarro, 1590] NAVARRO, Juan (Ioannis Nauarri hispalen), *Psalmi, hymni ac magnificat totius anni, secundum ritum sanctae romanae Ecclesiae, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendi*, Rome, Typographia Iacobi Tornerii, 1590.

[Nucius, 1613] NUCIUS, Johannes, *Musices poeticæ…*, Neisse, 1613.

[Nunes da Silva, 1685] NUNES DA SILVA, *Arte Minima*, Lisboa, João Galrão, 1685.

[Oudin, 1607] OUDIN, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y Española. Thresor des deux languesFrançoise et Espagnole*, Paris, Marc Orry, 1607.

[Rognoni, 1620] ROGNONI, Francesco, *Selva de varii passaggi*, Milan, Filippo Lomarzo, 1620 (éd. en facsimilé, préface de Guglielmo Barblan, Bologne, Arnaldo Forni, 2011).

[Pádua, 1626] PÁDUA, João, *Manuale Chori*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1626.

[Praetorius, 1619] PRAETORIUS, Michael, *Syntagmatis musici - Tomus Tertius*, Wolfenbüttel, In Verlegung des Autoris, 1619.

[Talésio, 1628] TALÉSIO, Pedro, *Arte de canto chão*, Coimbra, Diogo Gomez de Loureyro, 1628.

[Viadana, 1602] VIADANA, Lodovico da, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Opera duodecima*, Rome, 1602.

[Villa-Lobos, 1688] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa, *Arte de Cantochão*, Coimbra, 1688.

[Zacconi, 1596] ZACCONI, Lodovico, *Prattica di Musica*, Venise, Bartolomeo Carampello, 1596.

Sources après 1800

[Abreu, 2002] ABREU, José, *Sacred polychoral repertory in Portugal ca. 1580-1660*, Thèse de doctorat inédite, Surrey, University of Surrey, 2002.

[Abreu, 2013] ABREU, José, *Duarte Lobo - Opuscula 1602, vol. I.1*, Mundos e Fundos, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

[Abreu & Estudante, 2011] ABREU, José & ESTUDANTE, Paulo , « A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra », *Revista de História das Ideias*, Vol. 32, 2011, p. 81-130.

[Alegria, 1982] ALEGRIA, José Augusto (éd.), *João Lourenço Rebelo, Psalmi Tum Vesperarum, Tum Completorii: Item Magnificat Lamentationes e Miserere*, 4 vols. (Portugaliae Musica XXXIX, LX, LXI, LXII), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

[Alegria, 1985] ALEGRIA, José Augusto (éd.), *António Marques Lésbio: Vilancicos e Tonos* (Portugaliae Musica XXXXVI), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

[Alvarenga, 1989] ALVARENGA, João Pedro d', *Dom Pedro da Esperança (d.1660) : Four Christmas Responsories, transcribed and edited with continuo realisation*, London, Mapa Mundi, 1989.

[Alvarenga, 2005] ALVARENGA, João Pedro d', *Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P–Lf FSVL 1P/H-6*, Thèse de doctorat inédite, Évora, Université d'Évora, 2005.

[Amaral, 1949, 1950, 1952, 1954] AMARAL, João, « Algumas marcas de água de papéis dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII », *Beira Alta*, Viseu, Junta de Província, vol. VIII (1949), vol. IX (1950), vol. XI (1952), vol. XIII (1954).

[Artero, 1941] ARTERO, José, « Música española en la Biblioteca de Coimbra », *Ritmo - Revista musical ilustrada*, Año XII - Nº 142, 1941.

[Ascencio, 2011] ASCENSIO, Juan Carlos, *El canto* gregoriano, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

[Ataíde e Melo, 1926] ATAÍDE E MELO, Arnaldo Faria de, *O Papel como Elemento de Identificação*, Lisbonne, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.

[Azevedo, 1972] AZEVEDO, Carlos de, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam, Uitgeverij Frits Knuf, 1972.

[Azevedo, 1918] AZEVEDO, Pedro de, « Rol dos cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por D. Gabriel de S. Maria », *Boletim de Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XI, p. 104-177, Coimbra, 1918.

[Barbieri, 1991] BARBIERI, P., « Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837) », *Recercare* (III), 1991, p. 5-79.

[Barbieri, 2009] BARBIERI, P., « Chiavette », *Grove Music Online*, Oxford Music Online, page consultée le 21 mars 2017, URL : http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/05567

[Barbosa Machado, 1965] BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, 4 volumes, Coimbra, Atlântida Editora, 1965.

[Becquart, 1967] BECQUART, P., *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid: Philippe Rogier et son école (1500–1647)*, Bruxelles, 1967.

[Bernal, 2005] BERNAL, Miguel, « Francisco Correa de Arauxo, teórico de la seconda prattica: tratamento de la dissonância y casuística moral », *Revista de Musicologia*, vol. XXVIII - Nº 2, Madrid, Sociedad Española de Musicologia, 2005.

[Blackburn & Lowinsky, 1993] BLACKBURN, Bonnie J. & LOWINSKY, Edward E., *Luigi Zenobi and His letter on the perfect musician*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1993.

[Bonastre, 2002] BONASTRE, Francesc, « Tono (I) », *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (ISBN Obra Completa 84-8048-303-2), Volume 10 (ISBN. 84-8048-313-X), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), 2002, p. 352-353.

[Bordering, 1997] BORGERDING, Todd M., *The motet and Spanish Religiosity, ca.1550-1610*, these doctorale inédite, Université de Michigan, 1997.

[Bordering & Stein, 2006] BORGERDING, Todd M. & STEIN, Louise K., « Spain I, 1530-1600 », HAAR, James (ed.), *European music, 1520-1640*, The Boydell Press, 2006, p. 422-454.

[Borges Coelho, 2015] BORGES COELHO, António, *Os Filipes - História de Portugal vol. V*, Alfragide, Caminho, 2015.

[Bouza Alvarez, 2000] BOUZA ALVAREZ, Fernando J., *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisbonne, Edições Cosmos, 2000.

[Brandão, 1948] BRANDÃO, Mário, *A inquisição e os professores do colégio das Artes*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1948.

[Briquet, 1907] BRIQUET, Charles-Moïse, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 volumes, Genève, 1907.

[Brito, 1979] BRITO, Manuel Carlos de, « A Little-Known Collection of Portuguese Baroque Villancicos and Romances », *Royal Musical Association Research Chronicle*, Nº 15, London, King's College - University of London, 1979, p. 17-37.

[Brito, 1983] BRITO, Manuel Carlos (éd.), *Vilancicos do Mosteiro de Santa Cruz* (Portugaliae Musica XLIII), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

[Brito, 1989] BRITO, Manuel Carlos de, « Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra », *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1989, p. 55-63.

[Brito, 1989 (2)] BRITO, Manuel Carlos de, « As Relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença », *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1989, p. 43-54.

[Brito, 1990] BRITO, Manuel Carlos de, « Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII », *De Musica Hispana et aliis*, Université de Saint Jacques de Compostelle, 1990, p. 539-554.

[Brito, 1992] BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992.

[Buelow, 2004] BUELOW, George J., *A History of Baroque Music: Music in the Seventeenth and First Half of the Eighteenth Centuries*, Blooming & Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

[Buescu, 2004] BUESCU, Ana Isabel, « Aspectos do Bilinguismo Português-Castelhano na época moderna », *Hispania*, LXIV/1, n. 216, 2004, p. 13-38.

[Caballero Fernández-Rufete, 1990] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, « Miguel Gómez Camargo : correspondencia », *Anuario Musical*, 45, 1990, p. 67-102.

[Caballero Fernández-Rufete, 1991] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, « Aportación documental al estudio de Miguel Gómez Camargo », *Revista portuguesa de Musicologia Nº I*, 1991, p. 109-127.

[Caballero Fernández-Rufete, 1997] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *Arded, corazón, arded – Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Música Española del Barroco vol. I, Universidad de Valladolid, 1997.

[Caballero Fernández-Rufete, 2004] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *Al sacro esplendor – Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Música Española del Barroco vol. II, Universidad de Valladolid, 2004.

[Caballero Fernández-Rufete, 2004 (2)] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *El Barroco musical en Castilla y León – Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2004.

[Cabral, 2006] CABRAL, Rui, *O vilancico na capela real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, thèse doctorale inédite, Universidade de Évora, 2006.

[Calahorra Martínez, 1977] CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977.

[Calahorra Martínez, 1988] CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*, Polifonia Aragonesa 1, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

[Caldwell, 1985] CALDWELL, John, *Editing Early Music*, Early Music Series 5, Oxford, Clarendon Press, 1985 (2e Edition 1995).

[Canguilhem, 2015] CANGUILHEM, Philippe, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

[Cardoso, 2006] CARDOSO, José Maria Pedrosa, *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*, Coimbra, Université de Coimbra, 2006.

[Carneiro, 1959] CARNEIRO, Álvaro, *A Música em Braga: biografias de artistas que nesta cidade se distinguiram como profissionais ou amadores*, Braga, Theologica, 1959.

[Carreras, 2010] CARRERAS, Juan José & FENLON, Iain (eds.), *Polychoralities – music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Kassel, Reichnenberger, 2010.

[Carter & Butt, 2005] CARTER, Tim & BUTT, John (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

[Carver, 1988] CARVER, Anthony F., *Cori* spezzati, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

[Caseres Rodicio, 2000] CASERES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, 10 volumes, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

[Cea Galán, 2014] CEA GALÁN, Andrés, *La cifra hispana. Música, tañedores, instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, Thèse de doctorat inédite, Madrid, Universidad Complutense, 2014.

[Climent, 1977] CLIMENT, José, *Juan Bautista Comes (1582 ? - 1643)*, Valencia, Piles – Editorial de Música, 1977.

[Copeman, 1990] COPEMAN, Harold, *Singing in Latin or Pronunciation explor'd*, Oxford, édition d'auteur, 1990.

[Correia, 2009] CORREIA, Maria João Pinto, « A escultura portuguesa entre o final do século XVI e o final do século XVII », *Arte Portuguesa: A Escultura nos séculos XV a XVII*, vol. 7, Fubu editores, 2009, p. 73-142.

[Craveiro, 2011] CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011.

[Cruz & Pimentel, 1937] CRUZ, António Augusto Ferreira da & PIMENTEL, Carlos Ferreira (préface par Macário Santiago Kastner), *Inventário dos inéditos e impressos musicais (subsídios para um catálogo)*, Coimbra, Oficinas Atlântida, 1937.

[Davies, 2001] DAVIES, Drew Edward, « Seventeenth-century portuguese polyphony : toward a more precise interpretation », *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº11, Lisbonne, 2001, p.47-74.

[Decobert, 2011] DECOBERT, Laurence, *Henry Du Mont (1610-1684)*, Wavre, Éditions Mardaga, 2011.

[Dongois, 2014] DONGOIS, William (éd.), *Semplice ou passeggiato - Diminution et ornementation dans l'exécution de la musique de Palestrina et du stile antico*, Genève, Haute école de musique de Genève, 2014.

[Eggebrecht, 2002] EGGEBRECHT, Hans Heinrich, *Musik im Abenland*, Munich, Piper Verlag, 2002.

[Escalas, 2003] ESCALAS, Romà, « Les instruments à vent de la cathédrale de Salamanque entre histoire, acoustique et organologie », *Musique. Images. Instruments*, Nº 5, Paris, CNSRS Éditions, 2003, p. 99-118.

[Estudante, 2006] ESTUDANTE, Paulo, « A new 17th-century Iberian source of instrumental music », *Early Music*, Vol. 34, No. 4, 2006, p. 645-660.

[Estudante, 2007] ESTUDANTE, Paulo, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles*, Thèse de doctorat inédite, Paris ; Évora, Université de Paris Sorbonne ; Universidade de Évora, 2007.

[Estudante, 2010] ESTUDANTE, Paulo, « Para um maior protagonismo da Universidade de Coimbra perante o seu património musical », *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. 44, 2010, p. 35-42.

[Estudante, 2014] ESTUDANTE, Paulo, « “Por sere mto nescesarios para o Incorporação permanente dos seruico desta See” charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII) », *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Vol. 27, 2014, p. 295-339.

[Estudante, 2017] ESTUDANTE, Paulo, « História recente dos Cartapácios de Coimbra », 2017 (à paraître).

[Etzion, 2001] ETZION, Judith, « Latin polyphony in the early Spanish baroque : suggestions for stylistic criteria », *Anuario Musical 56*, Madrid, 2001.

[Feder, 2011] FEDER, Georg, *Music philology*, Monographs in Musicology Nº14, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2011.

[Figueiredo, 2014] FIGUEIREDO, João, *O género musical Concertado em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição*, mémoire de Master inédite, Universidade de Coimbra, 2014.

[Fonseca, 1995] FONSECA, Fernando Taveira da, *A Universidade de Coimbra (1700-1771) (Estudo social e económico)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1995.

[Freire Costa, 2006] FREIRE COSTA, Leonor & SOARES DA CUNHA, Mafalda, *D. João IV*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2006.

[Gandara Eiroa, 2009] GANDARA EIROA, Xosé Crisanto, *Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Arquivo Distrital de Braga*, Thèse de doctorat inédite, Coruña, Universidad de Coruña, 2009.

[Gonçalves, 2010] GONÇALVES, José Jorge David de Freitas, *A Imprensa em Coimbra no Século XVII*, Thèse de doctorat inédite, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

[González Marín, 2001] GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, « Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal », *Anuario Musical*, 56, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 84-95.

[Giron-Panel & Goulet, 2012] GIRON-PANEL, Caroline & GOULET, Anne-Madeleine (dir.), *La Musique à Rome au XVIIe siècle : études et perspectives de recherche*, Rome, Collection de l'École Française de Rome - 466, 2012.

[Gomes, 2000] GOMES, Saúl, *In Limine Conscriptionis. Documentos, Chancelaria e Cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - Séculos XII a XIV*, Thèse de doctorat inédite, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2000.

[Gómez, 2012] GÓMEZ, Maricarmen (éd), *Historia de la Música es España e Hispano-América, vol. 2 – De los Reyes católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

[Greenlee, 1987] GREENLEE, Robert, « Dispositione di voce: Passage to Florid Singing », *Early Music*, Vol. XV, Nº 1, 1987, p. 47-55.

[Gresillon, 1994] GRESILLON, Almuth, *Élements de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

[Grier, 1996] GRIER, James, *The critical editing of music : history, method and practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

[Harper, 1991] HARPER, John, *The Forms and orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford, Claredon Press, 1991 (réédition 2001).

[Haynes, 2002] HAYNES, Bruce, *History of Performing Pitch: The Story of "A"*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.

[Iglesias, 2002] IGLESIAS, Alejandro L., *La colección de villancicos de João IV, Rey de Portugal*, 2 vols., Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.

[Iriso, 2011] IRISO, Silvia, *El gran libro de los Villancicos*, Barcelona, El Aleph Editores, 2011.

[Jambou, 1976] JAMBOU, Louis, « Andrés Lorente, compositeur : essai d'identification de la tablature du MS. M. 1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome XII, 1976, p. 251-269.

[Jansen, 1978-1981] JANSEN, W., *The Bassoon: its History, Construction, Makers, Players and Music*, 5 vols., Buren, 1978-1981.

[Joaquim, 1953] JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa catalogados, descritos e anotados por Manuel Joaquim*, Lisboa, Casa de Ramos - Afonso & Moita, Lda., 1953.

[Joaquim, 1961] JOAQUIM, Manuel (éd.), *Estêvão Lopes de Morago*, *Várias obras de Música Religiosa « A Cappella »* (Portugaliae Musicae IV), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

[Kendrick, 2002] KENDRICK, Robert L., *The sound of Milan 1585–1650*, Oxford University Press, 2002.

[Kilbey, 2002] KILBEY, M., *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor of the Bassoon*, St Albans, 2002.

[Knighton & Torrente, 2007] KNIGHTON, Tess & TORRENTE, Álvaro (Eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*, Hampshire, Ashgate, 2007.

[Knighton & Nelson, 2011] KNIGHTON, Tess & NELSON, Bernadette (éds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011.

[Kreitner, 2009] KREITNER, Kenneth, « The Repertory of the Spanish Cathedral Bands », *Early Music*, Vol. 37, No. 2, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 267-286.

[Kurtzman, 1994] KURTZMAN, Jeffrey, « Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century », *Early Music*, 22 (4), 1994, p. 641-664.

[Kurtzman, 1999] KURTZMAN, Jeffrey, *The Monteverdi Vespers of 1610 – music, context, performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

[Kurtzman, 2008] KURTZMAN, Jeffrey, « Stylistic diversity in Vesper Psalms and Magnificats in Italy in the Seventeenth-Century », *International Conference in Musicology - Round table III*, Krakow, 2008.

[Laird, 1997] LAIRD, Paul R., *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997.

[Lambea & Josa, 2006] LAMBEA, Mariano & JOSA, Lola, *La Música y la Poesía en Cancioneros polifónicos del siglo XVII - Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, 2 vols., Madrid, Sociedad Española de Musicologia, 2006.

[Latino, 2001] LATINO, Adriana, *Instituições, Eventos e Músicos : Uma abordagem à música em Portugal no século XVII*, 2 vols., Thèse de doctorat inédite, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, 2001.

[Lemos, 1980] LEMOS, Maria Luísa, « Impressos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra », *Boletim da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1980.

[Lenti, 1993] LENTI, Vincent A., *Urban VIII and the Revision of the Latin Hymnal*, 1993, page consultée le 19 février 2016, URL : http://www.ewtn.com/library/liturgy/revishym.txt.

[Lobo, 2006] LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua de Sofia. Arquitectura e Urbanismo*, Coimbra, EDARQ, 2006.

[López-Calo, 1963] LÓPEZ-CALO, José, « Corresponsales de Miguel de Irízar (I) », *Anuario Musical*, 18, 1963, p. 197-22.

[López-Calo, 1965] LÓPEZ-CALO, José, « Corresponsales de Miguel de Irízar (II) », *Anuario Musical*, 20, 1965, p. 209.

[López-Calo, 1971] LÓPEZ-CALO, José, « Vespers in Baroque Spain », *The Musical Times*, vol. 112, Nº 1539, Musical Times Publications Ltd., 1971, p. 439.

[López-Calo, 1972] LÓPEZ-CALO, José, « The Spanish Baroque and Francisco Valls », *The Musical Times,* vol. 113, Nº 1550, Musical Times Publications Ltd., 1972, p. 353-356.

[Lousada, 2007] LOUSADA, Abílio, « Portugal na Monarquia Dual : O Tempo dos Filipes (1580-1640) », *S. 2*, n.º 4, Lisbonne, Universidade Lusíada, 2007.

[Luper, 1950] LUPER, A. T., « Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries », *JAMS III*, 1950, p. 93-112.

[Maniates, 1979] MANIATES, Maria Rika, *Mannerism in Italian Music and Culture, 150-1630*, Manchester University Press, 1979.

[Martins, 2003] MARTINS, Armando Alberto, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Idade Média*, Lisbonne, Universidade de Lisboa, 2003.

[Matta, 2008] MATTA, Jorge (éd.), *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Vilancicos, romances e chansonetas de Santa Cruz de Coimbra, século XVII*, Parte I, Lisbonne, CESEM/Colibri, 2008.

[Matta, 2012] MATTA, Jorge (éd.), *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Vilancicos, romances, tonos e um Te Deum de Santa Cruz de Coimbra*, Parte 2, Lisbonne, CESEM/Colibri, 2012.

[Mazza, 1944-1945] MAZZA, José, *Dicionário biográfico de músicos Portugueses*, Lisboa, Editora Império, 1944-1945.

[Miranda, 2001] MIRANDA, Pedro Carlos Lopes de, *D. Francisco de Sta. Maria. Cantor Mor de Santa Cruz de Coimbra*, Mémoire de master inédit, Coimbra, Université de Coimbra, 2001.

[Murray, 1977] MURRAY, Linda, *The High Renaissance and Mannerism*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

[Nelson, 1986] NELSON, Bernadette, *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the sixteenth to the eighteenth century*, Thèse de doctorat inédite, Oxford University, 1986.

[Nelson, 1994] NELSON, Bernadette, « Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles », *Early Music*, Vol. 22, nº 2, Iberian Discoveries II (May), Oxford University Press, 1994, p. 239-259.

[Nelson, 2010] NELSON, Bernadette, « A little known part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo Reserva, MS 1 », *Anuario Musical*, nº 65 (janvier-décembre), 2010, p. 25-56.

[Nelson, 2011] NELSON, Bernadette « A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra », KNIGHTON, Tess & NELSON, Bernadette (éds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011, p. 167-205.

[Nery, 1984] NERY, Rui Vieira, *A Música no Ciclo da « Bibliotheca Lusitana »*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

[Nery, 1985] NERY, Rui Vieira, « New sources for the Study of the Portuguese Seventeenth-Century Consort Music », *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, Vol.XXII, 1985, p. 9-28.

[Nery, 1990] NERY, Rui Vieira, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604–1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Thèse de doctorat inédite, Université du Texas - Austin, 1990.

[Nery, 1997] NERY, Rui Vieira, « O vilancico português no século XVII: Um fenómeno intercultural », CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan (éd.), *O Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas na Música*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1997, p. 91-102.

[Nery, 1991] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de, *Histoire de la Musique – synthèse de la culture portugaise*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

[Nettel, 1946] NETTEL, R., « Historical Introduction to 'la Calinda' », *Music & Letters* 27 (1), Oxford University Press, 1946, p. 59–62.

[Neves Sarriegui, 2015] NEVES SARRIEGUI, Juan Ignacio, *Os salmos a quatro vozes de João Lourenço Rebelo: Estudo e edição* crítica, mémoire inédit de Master, Universidade de Coimbra, 2015.

[Oliveira, 1990] OLIVEIRA, António de, *Poder e oposição política em Portugal no período filipino (1580-1640)*, Lisbonne, Difel, 1990.

[Oliveira, 2002] OLIVEIRA, António de, *Movimentos Sociais e Poder em Portugal no Século XVII*, Coimbra, Instituto de História Económica e Socia da Faculdade de Letras de Coimbra, 2002.

[Oliveira, 2016] OLIVEIRA, António de, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, Coimbra, Palimage, 1971 (1ère édition), 2016 (édition digitale).

[Oliveira, 2015] OLIVEIRA, Filipe Mesquita de, « The Verset and Fabordão Genres in The Context of Music Manuscript 242 from the Coimbra University Library », *Revista Portuguesa de Musicologia* (2/1), 2015, p. 41-60.

[Oliveira, 1940] OLIVEIRA, Miguel de, *História eclesiástica de Portugal*, Lisbonne, União gráfica, 1940.

[O'regan, 1988] O'REGAN, Thomas Noel, *Sacred Polychoral Music in Rome*, Thèse de doctorat inédite, University of Oxford, 1988.

[Owens, 1997] OWENS, Jessie Ann, *Composers at work*, New York, Oxford University Press, 1997.

[Pais da Silva, 1982] PAIS DA SILVA, Jorge Henriques, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Estampa, 1982.

[Parrott, 1984] PARROTT, Andrew, « Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: an "aberration" defended », *Early music*, (12), 1984, p. 490-516.

[Parrott, 2004] PARROTT, Andrew, « Monteverdi: onwards and downwards », *Early Music*, 32 (2), 2004, p. 303-315.

[Pereira & Várzeas, 2010] PEREIRA, Belmiro & VÁRZEAS, Marta (éd.), *Retórica e Teatro: a palavra em acção*, Porto, Editora UP, 2010.

[Pimentel & Monteiro, 2011] PIMENTEL, Maria do Rosário & MONTEIRO, Maria do Rosário (éds.), *D. Francisco Manuel de Melo – O Mundo é Comédia*, Lisbonne, Edições Colibri, 2011.

[Pinho, 1981] PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

[Querol Gavaldá, 1956] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Romances y letras a tres voces (siglo XVIII)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XVIII), 1956.

[Querol Gavaldá, 1959] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, « Corresponsales de Miguel Gómez Camago », *Anuario Musical*, 14, 1959, p. 165-177

[Querol Gavaldá, 1963] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, « La polyphonie religieuse espagnole au XVIIe siècle », *Les Colloques de Wégimont IV/I (Le « Baroque » Musical)*, Paris, Société des Éditions de « Belles Lettres », 1963, p. 91-185.

[Querol Gavaldá, 1970] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española – Vol. I – Polífonia Profana (Cancioneros Españoles des Siglo XVII)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XXXII), 1970.

[Querol Gavaldá, 1972] QUEROL GAVALDÁ, Miguel (éd.), *Estêvão de Brito – Vol. 1*, Portugaliae Musica XXI, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

[Querol Gavaldá, 1982] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española – Vol. II – Polífonia Policoral Litúrgica*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XLI), 1982.

[Querol Gavaldá, 1982 (2)] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española – Vol. III – Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XLII), 1982.

[Rasch, 2001] RASCH, Rudolph, « Modes, Clefs, and Transpositions in the Early Seventeenth Century », *Théorie et analyse musicales 1450-1650*, Louvain-la-Neuve, Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie – Université Catholique de Louvain, 2001, p. 403-432.

[Rees, 1995] REES, Owen, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Londres - New York, Garland, 1995.

[Rees, 1998] REES, Owen (éd.), *Music by Pedro de Cristo. An Edition of the Motets from Coimbra Biblioteca Geral da Universidade, MM33*, Amsterdam, Harwood Academic, 1998.

[Rodrigues Gomes, 2011] RODRIGUES GOMES, José, *Bayxaõ – "Estromẽto Músico": 17th-,18th-centuries' and modern days' traces of the Dulcian's presence in Portugal*, Mémoire de master inédit, Conservatorium van Amsterdam, 2011.

[Rubio, 1982] RUBIO, Héctor Edmundo, *Der Manierìsmus in der Vakalpol1phonie des 16. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1982.

[Sampayo Ribeiro, 1952] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, "El-Rei D. João, o Quinto e a música no seu tempo", *D. João V – Conferências e estudos comemorativos do segudo centenário da sua morte (1750-1950)*, Lisboa, Publicações culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1952, p. 67-89.

[Sampayo Ribeiro, 1958] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, *El-Rei D. João IV príncipe-músico e príncipe da música*, Academia Portuguesa da História, Lisboa, 1958.

[Sampayo Ribeiro, 1965] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, (préf., introd. et commentaires), *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del obispo Cyrilo Franco, El-Rei D. João IV*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1965.

[Sampayo Ribeiro, 1967] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, *Livraria de música de El-Rei D. João IV: Estudo musical, histórico e bibliográfico*, Lisboa, 1967.

[Santos, 2015] SANTOS, Maria José Ferreira dos, *Marcas de água : séculos XIV-XIX*, Santa Maria da Feira, Tecnicelpa, 2015.

[Serrão, 1982] SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em* Portugal, Biblioteca Breve, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

[Serrão, 1983] SERRÃO, Vítor, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores* portugueses, Lisbonne, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

[Serrão, 1990] SERRÃO, Vítor, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Lisboa, Caminho, 1990.

[Serrão, 2000] SERRÃO, Vítor, *Pintura Protobarroca em Portugal : 1612-1657 : o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisbonne, Colibri, 2000.

[Serrão, 2009] SERRÃO, Vítor, *Arte Portuguesa: A pintura maneirista e proto-barroca*, vol. 11, Fubu Editores, 2009.

[Silva Dias, 1969] SILVA DIAS, José Sebastião da, *A Política cultural da época de D. João III*, Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969, 2 vols.

[Smith, 2011] SMITH, Anne, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

[Smyth, 1992] SMYTH, Craig Hugh, *Mannerism and Maniera*, Vienna, IRSA, 1992.

[Snow, 1996] SNOW, Robert J., *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, University of Chicago Press, 1996.

[Soromenho, 2009] SOROMENHO, Miguel, *Arte Portuguesa: A arquitectura do ciclo Filipino*, vol. 10, Fubu Editores, 2009.

[Sousa Viterbo, 1900] SOUSA VITERBO, Francisco Marques de, *A livraria de música de D. João IV e o seu index*, Lisbonne, 1900.

[Sousa Viterbo, 1932] SOUSA VITERBO, Francisco Marques de, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Université de Coimbra, 1932.

[Stein, 2006] STEIN, Louise K., « Spain II, 1600-1640 », HAAR, James (ed.), *European music, 1520-1640*, The Boydell Press, 2006, p. 455-471.

[Stevenson, 1961] STEVENSON, Robert, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1961.

[Stevenson, 1968] STEVENSON, Robert, “The Afro-american Musical Legacy to 1800”, *The Musical Quarterly* 54 (4), Oxford University Press, 1968, p. 475–502.

[Stevenson, 1976] STEVENSON, Robert (éd.), *Autores vários : Vilancicos Portugueses*, Portugaliae Musica XXIX, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

[Strohm, 1993] STROHM, Reinhard, *The rise of European Music 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[Suárez Martos, 2006] SUÁREZ MARTOS, Juan María, « El Archivo Musical de la Catedral de Sevilla en 1724: Génesis y Pervivencia de Libros Manuales y de Facistol », *Revista Musicalia,* numéro 5, 2006, page consultée le 5 octobre 2016, URL :

http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/227-el-archivo-musical-de-la-catedral-de-sevilla-en-1724-genesis-y-pervivencia-de-libros-manuales-y-de-facistol.

[Suárez Martos, 2007] SUÁREZ MARTOS, Juan María, *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: Los maestros del s. XVII*, thése de doctorat inédite, Universidad de Sevilla, 2007.

[Swiardon Martinez, 2000] SWIARDON MARTINEZ, Glenn Michael, *Los Villancicos de Negro en el siglo XVII*, Thèse de doctorat inédite, Universidad de Mexico, 2000.

[Teixeira de Carvalho, 1921] TEIXEIRA DE CARVALHO, Joaquim Manuel, A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, 1921.

[Tinhorão, 1988] TINHORÃO, José Ramos, *Os Negros em Portugal*, Lisbonne, Caminho – colecção universitária, 1988 (2e édition 1997).

[Torrente, 2016] TORRENTE, Álvaro (éd), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3, La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.

[Uberti & Lindley, 1981] UBERTI, Mauro & LINDLEY, Mark, « Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century », *Early Music*, Vol. IX, nº 4, 1981, p. 486-495.

[Vasconcelos e Sousa, 2006] VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo (éd.), *Ordens Religiosas em Portugal. Das origens a Trento – Guia histórico*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2006.

[Vasconcellos, 1870] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os musicos portuguezes : biographia-bibliographia*, Porto, Imprensa Portugueza, 1870.

[Vasconcellos, 1873] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Ensaio crítico sobre o catálogo d'El-Rey D. João IV*, Porto, 1873.

[Vasconcellos, 1874] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do rei Dom João o IV...*, 2ª edição, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874.

[Vasconcellos, 1900] VASCONCELLOS, Joaquim de (éd.), *El-Rey D. João o 4to*, Porto, Typografia Universal, 1900.

[Vásquez Cuesta, 1988] VÁSQUEZ CUESTA, Pilar, *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988.

[Vera, 2002] VERA, Alejandro, *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el 'Libro de Tonos Humanos' (1656)*, Lleida, Institut d' Estudis Ilerdencs, 2002.

[Verheyen, 1969] VERHEYEN L., o. praem, *La règle de saint-Augustin I. La tradition manuscrite*, Paris, 1969, p. 417-437.

[Vieira, 1900] VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: História e bibliographia da musica em Portugal*, 1900 (éd. en facsimilé, Lisbonne, Arquimedes Livros, 2007).

[Walkley, 2010] WALKLEY, Clive, *Juan Esquivel: A Master of Sacred Music during the Spanish Golden Age*, Collection Studies in Medieval and Renaissance Music, Suffolk, NED - New edition, Boydell & Brewer, 2010.

[Wiering, 2001] WIERING, Frans, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, Londres – New York, Routledge, 2001.

ANNEXES

Annexe A

Les Répons de Noël à quatre voix de D. Lobo dans *Opuscula,* Anvers, Officina Plantiniana, 1602

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1	Répons	3 (SAT)	C - C3	I sur G
	Réclame	4 (SATB)	C3 – C	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
2	Répons	4 (SATB)	C	I sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3	
	Verset	3 (ATB)	C	
3	Répons	3 (SAT)	C	I sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
4	Répons	4 (SATB)	C	II sur G
	Réclame	4 (SATB)	C	
	Verset	3 (ATB)	C	
5	Répons	4 (SATB)	C	II sur G
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (ATB)	C	
6	Répons	4 (SATB)	C	II sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
7	Répons	4 (SATB)	C	VII/VIII sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3 – C	
	Verset	3 (ATB)	C	
8	Répons	4 (SATB)	C	VII/VIII sur G
	Réclame	4 (SATB)	C3 – C	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	

Annexe B

Les Répons de Noël à huit voix de Duarte Lobo dans *Opuscula,* Anvers, Officina Plantiniana, 1602

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1	Répons	3 (SAT) 1ºCh	C - C3	VI sur F
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C3 – C	
	Versets	3 (SAT) 1ºCh	C	
	Doxologie	3 (SAT) 2ºCh	C	
2	Répons	8 (SATB+SATB)	C	VI sur F
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Verset	3 (ATB) 1ºCh	C	
3	Répons	8 (SATB+SATB)	C	III ou IX sur A
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Versets	3 (SAT) 1ºCh	C	
	Doxologie	3 (SAT) 1ºCh	C	
4	Répons	8 (SATB+SATB)	C	II sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C	
	Verset	3 (SAT) 1ºCh	C	
5	Répons	8 (SATB+SATB)	C	II sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Verset	3 (SAT) 1ºCh	C	
6	Répons	8 (SATB+SATB)	C	V (?) sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Versets	3 (ATB) 2ºCh	C	
	Doxologie	3 (ATB) 2ºCh	C	
7	Répons	8 (SATB+SATB)	C	VIII sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3 - C	
	Verset	3 (SAT) 2ºCh	C	
8	Répons	8 (SATB+SATB)	C	VIII sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C	
	Versets	3 (SAT) 2ºCh	C	
	Doxologie	3 (STB) 1ºCh	C	

Annexe C

Les Répons de Noël d'Estêvão Lopes de Morago, dans le manuscrit Cod. 3 des archives du District de Viseu.

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1	Répons	4 (SATB)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Versets	3 (SAT)	C3	
	Doxologie	3 (SAT)	C3	
2	Répons	4 (SATB)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	4 (SATB)	C	
3	Répons	3 (SAT)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (SAT)	C3	
	Doxologie	4 (SATB)	C	
4	Répons	4 (SATB)	C - C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (SAT)	C	
5	Répons	4 (SATB)	C3	VII
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	4 (SATB)	C3	
6	Répons	4 (SATB)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
7	Répons	4 (SATB)	C3	III
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	4 (SATB)	C3	
8	Répons	4 (SATB)	C - C3	VII
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Versets	4 (SATB)	C3	
	Doxologie	4 (SATB)	C3	

Annexe D

Hymnes polychoraux dans l'*Index*, 1649.

Le tableau suivant relève tous les hymnes polychoraux de l'*Index* (catalogue de la Bibliothèque Royale de Dom João IV), composé d'après la liste des œuvres liturgiques polychorales manuscrites du dit catalogue présente dans l'Annexe 3 de [Abreu, 2002], p. 156-170. Il est ordonné par compositeur en ordre alphabétique et avec les entrées suivantes :

Hymne : incipit de l'hymne ; Ton : le ton ou mode de la composition ; Voix : nombre de voix ; Ch. : nombre de chœurs, quand présent dans le catalogue ; Page : numéro de la page où se trouve le psaume dans le catalogue ; Commentaires.

Compositeur	Hymne	Ton	Voix	Ch.	Page	Commentaires
Anonyme	[*Christe redemptor omnium*]	-	8	-	467	-
Días Bessón, Gabriel	*Christe qui lux est*	-	8	-	343	Un des chœurs : S+3 inst. [texte Pré-Tridentin]
	Gloria laus et honor	-	4 & 8	-	445	-
	O sola magnarum urbium	-	[12]	3	342	-
	Pange lingua	-	[12]	3	343	Un des chœurs : S+3 inst.
	Rerum Deus	VIII	[8]	2	347	Ch.I : S+hf ; Ch.II : 4v
	Te lucis ante terminum	II	[12]	3	340	Ch.I : S, T ; ch.II : solo+3inst.
	Te lucis ante terminum	VI	12		339	Ch.I : S+3inst.
	Te lucis ante terminum	VI	[16]	4	341	Un des ch. : solo+4inst.
	Veni Creator Spiritus	-	8	-	343	-

Annexe E

Psaumes polychoraux dans l'*Index*, 1649.

Le tableau suivant relève tous les psaumes polychoraux de l'*Index* (catalogue de la Bibliothèque Royale de Dom João IV), composé d'après la liste des œuvres liturgiques polychorales manuscrites du dit catalogue présente dans l'Annexe 3 de [Abreu, 2002], p. 156-170. Il est ordonné par compositeur en ordre alphabétique et avec les entrées suivantes :

Psaume : incipit du psaume ; Nº Ps. : numéro latin du psaume ; Voix : nombre de voix ; Ch. : nombre de chœurs, quand présent dans le catalogue ; Page : numéro de la page où se trouve le psaume dans le catalogue ; Commentaires.

Compositeur	Psaume	Nº Ps.	Ton	Voix	Ch.	Page	Commentaires
Anonyme	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Dixit Dominus	109	III	8		425	
	Dixit Dominus	109	VIII	8		426	
	Laetatus sum	121	VIII	8		417	
Cardoso, Manuel	Beatus vir	111	III	8		441	
	Confitebor	137	III	8		441	
	Dixit Dominus	109	I	8		441	
	Lauda Jerusalem	147	IV	8		441	
	Laudate pueri	112	II	8		441	
Castro y Malagaray, Juan de	Dixit Dominus	109	VIII	12		425	
	Qui habitat	90		12		359	
Comes, Juan Bautista	Lauda Jerusalem	147	VIII	8		395	
Cueto, Gaspar de	Dixit Dominus	109	III	12		425	
Diaz, Gaspar	Dixit Dominus	109	I	12		395	
	Laetatus sum	121	VIII	12		395	
	Laudate pueri	112	IV	12		295	
Diaz Besson, Gabriel	Beatus vir	111	II	[12]	3	348	un des ch. solo + 4 inst. ; autre ch. solo+org
	Beatus vir	111	III	8		348	
	Beatus vir	111	IV	[16]	4	348	2 ch. avec inst. ; 2 ch. avec voix
	Beatus vir	111	VIII	[12]	3	348	ch.I : A+hf ; ch.II : 2v + 2 inst. ; ch.III : 4v
	Credidi	115	V	[12]	3	346	
	Credidi	115	VIII	[16]	4	346	un de ch. : solo+org. ; autre ch. : solo+hf
	Cum invocarem	4	II	[12]	3	340	Avec inst.
	Cum invocarem	4	VIII	[12]	3	338	

	Cum invocarem	4	VIII	14		341	ch.III : 2v + 2inst
	Cum invocarem	4	VIII	[20]	5	388	ch.I : T+org ; ch.II : S+3inst. ; ch.III : S+org ; ch.IV : T+3inst. ; ch.V : 6v
	Cum invocarem	4	VIII	[15]	3	338	ch.I : solo+3inst ; ch.II :3v ; ch.III :8v
	Cum invocarem	4	VIII	[12]	3	341	verset 7 pour solo+4 inst.
	Dixit Dominus	109	I	8		349	
	Dixit Dominus	109	I	8		349	
	Dixit Dominus	109	I	8		349	
	Dixit Dominus	109	I	8		349	
	Dixit Dominus	109	I	12		349	
	Dixit Dominus	109	I	16		348	
	Dixit Dominus	109	V	13		349	un ch. avec inst. ; 2 ch. avec voix. Basé sur *La bataille* de Josquin
	Dixit Dominus	109	VIII	8		349	
	Dixit Dominus	109	VIII	12		349	un ch. avec inst.
	Ecce nunc	133	II	[12]	3	340	
	Ecce nunc	133	VIII	[12]	3	339	ch.III : solo + 3 inst.
	Ecce nunc	133	VIII	14		341	ch.III : 2v + 2 inst.
	In te Domine	30	VIII	8		338	
	In te Domine	30	VIII	11		338	ch.I : solo + 4 inst.
	In te Domine	30	VIII	14		341	ch.III : 2v + 2 inst.
	In te Domine	30	VIII	[12]	3	341	verset 2 pour solo + 4inst.
	Laetatus sum	121		[20]	5	347	ch.V : solo+3inst. ;
	Laetatus sum	121	VI	[12]	3	347	ch.I : 2v +2inst. ; ch.II : S,T +2inst.
	Laetatus sum	121	VI	[16]	4	347	ch.IV seulement dans *Sicut erat*
	Laetatus sum	121	VII	[12]	3	347	ch.II : inst.
	Laetatus sum	121	VIII	8		347	
	Laetatus sum	121	VIII	[16]	4	347	ch.IV : S + 3 inst.
	Lauda anima mea	145	VIII	8		346	
	Lauda Jerusalem	147	V	11		347	un ch. : solo + 3 inst.
	Lauda Jerusalem	147	VII	10		347	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	8		349	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	9	3	349	un ch. : solo + org.
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	[16]	4	349	
	Laudate Dominum quoniam bonus	146	IV	10		346	
	Laudate pueri	112	VI	8		347	
	Mirabilia testimonia	118.IX	VIII	[12]	3	348	un ch. : solo + 3 inst.
	Principes persecuti	118.XI		[12]	3	348	ch.I : solo + 3 inst.
	Miserere mei Deus	50		[16]	4	430	deux des ch. : solo + 3 inst.

	Miserere mei Deus	50	IV	8		352	même œuvre dans le livre *Luctus Ecclesiae*
	Miserere mei Deus	50	IV	[16]	4	352	avec inst.
	Miserere mei Deus	50	IV	[16]	4	352	deux des ch. avec inst.
	Miserere mei Deus	50	V	13		352	ch.III : 2v + 3 inst.
	Qui habitat	90	II	12		340	
	Qui habitat	90	VIII	12		339	
	Qui habitat	90	VIII	14		339	un ch. : solo + orgue
	Qui habitat	90	VIII	[8]	2	339	
	Qui habitat	90	VIII	[12]	3	341	
	Qui habitat	90	VIII	[16]	4	339	ch.I & II : 4v ; ch.IV : 2v + 3 inst.
	Qui habitat	90	VIII	[16]	4	339	ch.III : solo + 3 inst.
Duzid, João Carlos	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		427	
Egídio, Fr.	Laudate pueri	112	VIII	8		417	
Fernández, Alonso	Dixit Dominus	109	I	12		426	
Garcia, Vicente	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	8		395	
Garro, Francisco	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Beatus vir	111	VIII	8		426	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	III	8		427	
Chersem, Géry de	Afferte Domino	28		8		412	
	Dixit Dominus	109	I	8		358	
	Laetatus sum	121	VI	8		358	
	Lauda Jerusalem	147	VII	8		359	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	12		358	
	Miserere mei Deus	50		12		362	
	Miserere mei Deus	50		15		362	
González de Mendonça, Fr. Gerónimo	Dixit Dominus	109	I	8		425	
	Laetatus sum	121	II	9		417	
	Lauda Jerusalem	147	VII	8		417	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	[8]		427	
	Miserere mei Deus	50	V	8		391	
	Miserere mei Deus	50	V	12	3	391	
Jalón, Luis Bernardo	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		427	
Jesus, Fr. António de	Dixit Dominus	109	I	8		426	
Limido, Stefano	Cum invocarem	4		14		386	
	In te Domine speravi	30		12		386	
	Laudate Dominum in sanctis ejus	150		8		387	
	Laudate Dominum quoniam bonus	146		8		387	
	Miserere mei Deus	50		11		387	

Lobo de Borja, Alonso	Miserere mei Deus	50		12	3	395	
Lobo, Duarte	Confitebor	110	II			459	
	Credidi	115	IV	4 & 8		459	
	Dixit Dominus	109	I	8		458	
	Dixit Dominus	109	I	8		458	
	Lauda Jerusalem	147	VI	8		459	
	Laudate pueri	112	III	8		459	
Luzio, Fr. Pedro da Fonseca	Beatus vir	111	IV	8		427	
	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Laetatus sum	121	II	9		417	
	Lauda Jerusalem	147	VI	12		416-7	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VII	[8]		427	
	Laudate pueri	112	VIII	8		417	
Monte Mayor, Fr. Melchor de	Beatus vir	111	II	8		426	
	Dixit Dominus	109	VI	8		426	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	II	8		427	
Pontac, Diego de	Dixit Dominus	109	III	10		416	
Pujol, Juan Pablo	Dixit Dominus	109	I	8		426	
Rebelo, Manuel	Miserere mei Deus	50	IV	12	3	391	
Romero, Mateo	Beatus vir	111	VI	12		358	
	Cum invocarem	4	VIII	8		358	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	III	12		358	
	Qui habitat	90	VIII	8		359	
Saldanha, Gonçalo Mendes	Beatus vir	111	III	8		416	
	Beatus vir	111	IV	8		426	
	Credidi	115	VIII	8		416	
	Lauda Jerusalem	147	VIII	8		417	
	Miserere mei Deus	50	IV	[8]	2	319	
Sánchez, Fr. Plácido	Beatus vir	111	VIII	10		433	
	Cum invocarem	4		12		414	
	Dixit Dominus	109		8		447	
	Laetatus sum	121	IV	8		414	
	Lauda anima mea	145		12		434	
	Lauda Jerusalem	147	VII	8		414	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	III	8		414	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		414	
Tavares, Manuel de	Beatus vir	111	II	11		428	
	Credidi	115	III	11		428	
	Dixit Dominus	109	I	10		428	
	Dixit Dominus	109	VIII	14		428	

	Laetatus sum	121	VI	12		428	ch.II: solo + 3 inst.
	Lauda Jerusalem	147	II	11		428	
	Lauda Jerusalem	147	VIII	8		428	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		429	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	8		429	
Turlur, Englebert	Beatus vir	111	VI	8		358	
	Dixit Dominus	109	I	8		358	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		359	
Vermeja, Juan de la	Dixit Dominus	109	I	8		425	
Victoria, Tomás Luis de	Miserere mei Deus	50	IV	8	2	391	
Vieira, António	Beatus vir	111	I	12		426	
	Dixit Dominus	109	I	8		425-6	avec inst. et solos
	Miserere mei Deus	50	VIII	8		391	

Annexe F

Les œuvres de João Lourenço Rebelo dans *Psalmi, tum Vesperarum*, 1657.

Vêpres		**Voix**	**Chœurs**	**Date**
Dixit Dominus	Ps. 109	13	3	1638
Dixit Dominus	Ps. 109	13 + 3 inst.	4	1642
Dixit Dominus	Ps. 109	8	2	1651
Beatus vir	Ps. 111	8	2	1652
Beatus vir	Ps. 111	8	2	1642
Laudate pueri	Ps. 112	8	2	1653
Laudate pueri	Ps. 112	1 + 6 inst.		1640
Credidi	Ps. 115	8	2	1652
Laudate Dominum	Ps. 116	10	2	1638
Laudate Dominum	Ps. 116	8	2	1652
Laetatus sum	Ps. 121	12	3	1639
Laetatus sum	Ps. 121	8	2	1652
Lauda Jerusalem	Ps. 147	8	2	1652
Lauda Jerusalem	Ps. 147	10 + 6 inst.	4	1638
Magnificat		13	3	1639
Magnificat		8	2	1953
Magnificat		12	3	1652
Magnificat		8	2	1640
Complies		**Voix**	**Chœurs**	**Date**
Frates sobrii estote	Leçon	11	3	1645
Cum invocarem	Ps. 4	12	3	1636
Inclina ad me aurem	Ps. 30, 1 v.	3		1636
Educes me	Ps. 30, v. 5	1 + 5 inst.		1636
Qui habitat	Ps. 90, 5 v.	4		1636
Quoniam tu es Domine	Ps. 90, v. 9	4 + 3 inst.		1636
Super aspidem	Ps. 90, v. 13	12	3	1636
Ecce nunc	Ps. 133	12 + 3 inst.	4	1636
Nunc dimittis	Cantique de Siméon	5 + 4 inst.		1636
In te Domine speravi	Ps. 30, 6 v.	8	2	1653
Qui habitat	Ps. 90	8	2	1653
Semaine sainte		**Voix**	**Chœurs**	**Date**

Lamentation	Jeudi saint	8	2	1653
Lamentation	Samedi saint	3		-
Miresere	Ps. 50	8 + 3 inst.	3	1651

Annexe G

Antiennes mariales polychorales dans l'*Index*, 1649.

Le tableau suivant relève toutes les Antiennes mariales polychorales de l'*Index* (catalogue de la Bibliothèque Royale de Lisbonne de Dom João IV), d'après la liste des œuvres liturgiques polychorales manuscrites du dit catalogue présente dans l'Annexe 3 de [Abreu, 2002], p. 156-170.

Antienne mariale	**Compositeur**	**voix**	**Observations**	**Page de l'*Index***
Regina cæli	Martin Buset	8		404
	Manuel Cardoso	8		442
	Juan de Castro y Malagaray	8		404
	Frei Jeronimo González de Mendonça	8		383
	Carlos Patiño	8		383
	Juan Pablo Pujol	8		383
	Frei Plácido Sanchéz	8		415
	Manuel de Tavares	8		440
Salve regina	Anonyme	8	Un des ch : solo+3 instr. Latin et vernaculaire	383
	Gaspar Diaz	9	Solo et 9 voix	395
	Englebert Turlur	8		410
	Gabriel Diaz Bessón	8		356
		12		355
		[16] 4 chs.	Un des ch. : solo + 4 inst.	341
	Géry de Ghersem	8		361
	Frei Jeronimo González de Mendonça	8		382
		8	"*de tiples*"	382
		8		382
		[8]	Solo avec 2 chs.	382
	Manuel Machado	8		383
	Estêvão Lopes de Morago	8		469
	Frei Manuel Pousão	8		382
	Philippe Rogier	8		372
	Mateo Romero	8		377

	Frei Plácido Sanchéz	8		415
		16		433
	Manuel de Tavares	8		440
Ave regina caelorum	Gabriel Diaz Bessón	11	BVM carême	355
		11	BVM carême	355
		12	Avec 2 echos	355
		[16]	4 chs. Un des ch : solo + 4 inst.	341
		11		341
		12	Un des ch. : B + 3 inst.	340
		12		340
	Géry de Ghersem	9		412
	Manuel Rebelo	8		382
	Frei Plácido Sanchéz	[8]	2 chs.	415
Alma redemptoris	Géry de Ghersem	9		412

Annexe H

Activité du laboratoire musicale *Capella Sanctae Crucis* pendant la période du travail de la présente thèse[12].

Date	Évènement	Localisation
2012		
12-16 décembre	Résidence artistique	CECH de l'Université de Coimbra (UC), Portugal
14 décembre	Concert *Symphoniæ Sacræ* : Musique instrumental dans les cérémonies ecclésiastiques des XVIe et XVIIe siècles	Chapelle de l'UC, Portugal
15 décembre	Concert *Hodie nobis* : Matines de Noël de Duarte Lobo à 4 voix	Chapelle de l'UC, Portugal
2013		
02-04 août	Festival « Sons Antigos a Sul », *O Livro dos Charamellas* : Sources instrumentales du XVIIe s. à Santa Cruz de Coimbra (1ère audition moderne)	Lagos, Portugal
16-21 août	Résidence Jeune Ensemble d'Ambronay *O Livro dos Charamellas* : Musique instrumentale du Monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVIIe s. (1ère audition moderne)	Riga, Lettonie
7-12 septembre	Résidence artistique	CNSMDL, Lyon, France
11 septembre	Concert *Dévotion & Exotisme* : Musiques pour les Matines de Noël au Monastère de Santa Cruz de Coimbra (1ère audition moderne)	Eglise St. Polycarpe, Lyon
12 septembre	Concert *Dévotion & Exotisme* : Musiques pour les Matines de Noël au Monastère de Santa Cruz de Coimbra	Eglise St. Georges, Lyon
5 octobre	Concert *Dévotion & Exotisme* : Musiques pour les Matines de Noël au Monastère de Santa Cruz de Coimbra	Festival d'Ambronay, France
11 octobre	Concert *O Livro dos Charamellas* : Musique instrumentale au Monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVIIe s.	Festival « Encontros de Música Antiga de Loulé », Portugal
15-20 octobre	Résidence artistique	CECH de l'UC, Portugal
20 octobre	Concert Musique inédite du monastère de Santa Cruz au XVIIe s.	Chapelle de l'UC, Portugal
2-8 novembre	Résidence « Jeune Ensemble » d'Ambronay	Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, France
8 novembre	Concert *Santa Cruz de Coimbra. 1650.* P-Cug MM51 – Un manuscrit inédit (1ère audition moderne)	

[12] Pour plus de renseignements sur l'ensemble, voir www.capellasanctaecrucis.com.

9 novembre	Concert Santa Cruz de Coimbra. 1650. P-Cug MM51 – Un manuscrit inédit	CNSMDL, Lyon, France
4 décembre	Concert *Santa Cruz de Coimbra. 1650.* P-Cug MM51 – Un manuscrit inédit	Festival « Pavia Barrocca », Pavie, Italie
17-21 décembre	Résidence	Cité de la Voix, Vézelay, France
21 décembre	Concert Vêpres et Matines de Noël à Santa Cruz de Coimbra (1ère audition moderne)	Cité de la Voix, Vézelay, France
2014		
18 mars	Concert *Zefiros Dulces :* musiques à Santa Cruz de Coimbra au XVIIe s. (1ère audition moderne) (partenariat avec l'*Instituto Camões*, en présence de l'Ambassadeur du Portugal en France et la Consule Générale du Portugal à Lyon)	Université de Lyon, France
4-9 juillet	résidence artistique	UC, Portugal
9 juillet	Concert Le rite mozárabe au XVe s.	Cathédrale de Coimbra
20-24 octobre	Résidence artistique	UC, Portugal
24 octobre	Concert *Oy que los cielos de alegran :* Musiques pour la liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVIIe s.	Chapelle de l'UC
25 octobre	Concert *Oy que los cielos de alegran :* Musiques pour la liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVIIe s.	Festival Temporada de Música em São Roque, Lisbonne, Portugal
18-24 novembre	Résidence « Jeune Ensemble EEEmerging »	Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, France
24 novembre	Concert *Zuguambé* : Musiques pour la liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVIIe s. (1ère audition moderne)	
2015		
21 juin	Concert *Alá Xaber Divinar* : Le rite mozárabe au XVe s.	Festival « Reencontros. Memórias de um Palácio », Sintra, Portugal
22 septembre	Conférence/Concert *Zuguambé* : Musique pour la liturgie au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au XVIIe s.	Fort de Vaise, Lyon, France
5-9 octobre	Résidence artistique	UC, Portugal
8 octobre	Concert *Salgan bailando y dançando con instrumentos* : Musique et danse pour les offices liturgiques à *Santa Cruz*	Chapelle de l'UC, Portugal
9 octobre	Concert *Salgan bailando y dançando con instrumentos* : Musique et danse pour les offices liturgiques à *Santa Cruz*	Couvent Santa Clara-a-Velha, Coimbra

19-22 novembre	Session d'enregistrement *Zuguambé* : Musique pour la liturgie au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au XVIIe s.	Chapelle St.Louis - St.Bruno, Lyon, France
2016		
8 juillet	Concert *Zuguambé* : Musique pour la liturgie au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au XVIIe s.	Festival Festes Baroques de Bordeaux, France
2017		
15 mai	Conférence illustrée *Trésors méconnus du Baroque Portugais*	Festival de Musique Ancienne des Jeunes Ensembles Lyonnais, Lyon
28 juillet	Concert *Zuguambé* : Musique pour la liturgie au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au XVIIe s.	Festival International de Musique de Póvoa de Varzim, Portugal
5 octobre	Concert *Zuguambé* : Musique pour la liturgie au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au XVIIe s.	Festival d'Ambronay

Laus Deo.