UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE

École Doctorale V - Concepts et Langages

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de Música

(Nr. d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

THÈSE

en cotutelle
pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris IV
Doutor da Universidade de Évora

Discipline: **Histoire de la Musique et Musicologie**

présentée et soutenue publiquement par
Paulo ESTUDANTE MOREIRA
Septembre 2007

Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond *Manuel Joaquim* (Coimbra)

Directeurs de Thèse
Prof. Louis JAMBOU
Prof. Rui VIEIRA NERY

JURY

M. João Pedro D'**ALVARENGA**, Universidade de Évora
M. Frédéric **BILLIET**, Université Paris IV-Sorbonne
Mme. Cristina **DIEGO PACHECO**, Université de Nancy
Mme. Marie-Bernadette **DUFOURCET**, Université Bordeaux 3
M. Louis **JAMBOU**, Université Paris IV-Sorbonne
M. Rui **VIEIRA NERY**, Universidade de Évora

Université de Paris IV – Sorbonne
École Doctorale V - Concepts et Langages
Universidade de Évora
Departamento de Música



Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles.

Le ms. 1 du fond *Manuel Joaquim* (Coimbra)

Paulo Estudante Moreira

Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de la Musique et Musicologie, sous la direction des Professeur Louis Jambou et Professeur Rui Vieira Nery

2007

À mes parents

Remerciements

Les remerciements ne peuvent être que nombreux à la fin d'un projet de cette envergure. Dans toutes les archives ou bibliothèques portugaises où j'ai dû travailler je n'ai trouvé que disponibilité et enthousiasme pour mon travail. Je dois remercier notamment M. José Chitas de la Bibliothèque Publique d'Évora ainsi que le doyen de la cathédrale d'Évora, P. Eduardo Pereira da Silva, pour m'avoir donné libre accès aux archives de l'institution. Je suis reconnaissant à Mme. Ana Maria Bandeira pour avoir attiré mon attention sur quelques sources pertinentes aux Archives de l'Université de Coimbra. De même à M. Maia do Amaral, directeur du département des manuscrits de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra pour avoir permis le dépouillement du fond *Manuel Joaquim*. Je dois remercier tout particulièrement M. Mário Simões, également de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra, pour m'avoir indiqué l'existence du fond *Manuel Joaquim* (dans lequel j'ai trouvé le manuscrit inédit dévoilé dans la troisième partie de ce travail), pour m'avoir donné les meilleures conditions de travail possibles et m'avoir accordé son constant soutien.

Plusieurs collègues, dont certains sont aujourd'hui aussi des amis, m'ont apporté leur généreuse aide. Je voudrais exprimer toute ma gratitude à José Abreu, João Pedro d'Alvarenga, Luís Cabral, Rui Cabral, Cristina Diego Pacheco, Douglas Kirk, Romà Escalas et Elisa Lessa. Je remercie notamment David Baptista, archiviste de la cathédrale d'Évora, toujours disponible pour m'aider à sortir des labyrinthes de la paléographie et de la codicologie. Merci aussi, à lui et à Ana Rita Costa pour avoir rendu les innombrables heures de travail aux archives de la cathédrale d'Évora bien plus agréables. Et puis, je suis infiniment reconnaissant à Guillaume

mais surtout à Delphine JACONO qui, avec persévérance, ont tenté de me montrer le droit chemin de la langue française.

Je remercie mes directeurs de recherche, Prof. Louis JAMBOU et Prof. Rui VIEIRA NERY, pour leur conseils avisés ainsi que pour leur amitié. Ils ont fait en sorte que je ne m'égare pas trop. Je remercie également Sofia, mon épouse, qui, malgré tous les week-ends perdus et voyages repoussés à plus tard, m'a toujours apporté le plus inébranlable enthousiasme.

Finalement, ce travail ainsi que tout mon parcours musicologique, je les dois à mes parents. Je leur suis reconnaissant d'avoir toujours cru en moi.

L'intégralité du projet de recherche qui sous-tend ce travail a été subventionné par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, Portugal.*

Préface

À la suite des travaux fondateurs de Robert Stevenson (*Spanish cathedral music in the Golden Age*, 1961) et de José López-Calo (*La musica en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 1963), la musicologie espagnole connaît une période de quasiment cinquante années de recherche sur l'activité musicale dans les institutions ecclésiastiques. Aujourd'hui, pratiquement chaque institution espagnole dispose de sa propre monographie musicale. Par conséquent, la présence respective d'instrumentistes y est raisonnablement étudiée et ne manque peut-être qu'un effort pour rassembler toute cette information et la placer dans une perspective plus vaste, nationale et internationale[1].

Au Portugal, par contre, nulle recherche n'a été faite, jusqu'à aujourd'hui, sur l'activité instrumentale dans les institutions ecclésiastiques portugaises durant les XVIe et XVIIe siècles[2]. On ignore quelles institutions lusitaniennes incorporent l'ensemble instrumental, à partir de quand, combien sont les instrumentistes, quels sont les timbres employés, etc.

Or, le présent travail cherche précisément à contribuer à combler cette lacune en apportant de l'information sur quatre importantes institutions portugaises, les cathédrales de Braga, Coimbra et Évora ainsi que le monastère de Santa Cruz de Coimbra. Réparties géographiquement dans tout le pays,

[1] Deux essaies de synthèse sur la présence d'instrumentistes dans les cathédrales espagnoles ont déjà été tentés : un travail par Kenneth Kreitner, "Minstrels in Spanish churches, 1400-1600" (1992), et le plus récent et davantage complet article de Juan Ruiz Jiménez, "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa" (2004).

[2] À l'exception de l'orgue dont la participation liturgique en Péninsule Ibérique qui fait l'objet de la thèse de doctorat de Bernadette Nelson (*The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the sixteenth to the eighteenth century*, 1986).

elles nous donnent les points de repère nécessaires pour une compréhension des processus d'admission, d'organisation des instrumentistes et de leurs pratiques musicales respectives.

Cette information nouvelle, pour la plupart inédite, sera alors l'objet d'une mise en contexte ibérique afin de permettre la définition d'une première vue d'ensemble de la participation des instrumentistes dans la célébration liturgique de la Péninsule.

Le texte s'articule en trois parties. Après un rappel du contexte historique, la Première Partie s'attache aux questions soulevées par l'engagement permanent des instrumentistes au sein de l'institution ecclésiastique au début du XVIe siècle. Ainsi, on y définit le statut professionnel de l'instrumentiste, c'est à dire la façon dont ce personnage, le plus souvent séculier, s'introduit dans la sphère ecclésiastique. Les questions de l'admission, de la formation et de l'organisation de ces musiciens au sein de la hiérarchie de l'institution y sont également abordées. Finalement, l'attention est portée sur l'*instrumentarium* et les effectifs les plus communs avec lesquels ces musiciens s'exprimaient.

Après la présentation du personnage de musicien, la Deuxième Partie tâche, tout d'abord, de définir l'espace liturgique dans lequel intervient l'instrumentiste. Les différents textes normatifs régissant l'activité musicale de l'institution y sont étudiés et comparés. Après avoir circonscrit le contexte liturgique dans lequel les *ministriles* évoluent, le dernier chapitre de cette partie détaille le répertoire ainsi que les différentes pratiques interprétatives.

Finalement, après avoir évoqué la présence et l'organisation des instrumentistes dans l'église ibérique, ainsi que leur effectif et la façon dont ils intervenaient pendant la liturgie, la Troisième Partie propose une étude de cas. Y est présenté un manuscrit de musique instrumentale inédit, le Ms. 1 du Fond *Manuel Joaquim* de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra. Les conclusions proposées dans les deux premières parties vont alors permettre d'évaluer la pertinence du manuscrit portugais et d'étudier sa mise en œuvre pour l'activité des instrumentistes de l'institution dont il provient.

Ce travail prouve de façon catégorique l'engagement permanent des in-

strumentistes dans les institutions ecclésiastiques ibériques dès les premières décennies du XVIe siècle. Il éclaircit également les différents détails, – effectif, pratiques interprétatives ou répertoire–, de leur participation à la célébration liturgique. Mais son objectif ultime est de légitimer musicologiquement et d'inciter les musiciens à entreprendre une ré-interprétation du répertoire polyphonique ibérique, notamment portugais, des XVIe et XVIIe siècles. Les séduire en vue d'une exécution des œuvres de Manuel Mendes, Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães, Duarte Lobo et bien d'autres, avec une participation instrumentale comme ce fut certainement le cas autrefois lors des jours de fête les plus solennels.

L'image reproduite en couverture est un détail d'une fresque du début du XVIIe siècle visible à la chapelle de S. Sebastião, à Alvito, près de la ville d'Évora.

Notes avant lecture

Tout au long du texte, le terme 'instrumentiste' désigne tout musicien instrumentiste autre que l'organiste. Le terme 'instrumentistes' et ses équivalents portugais et espagnol, respectivement '*charamelas*' et '*ministriles*', sont employés sans distinction. Les références bibliographiques, lorsqu'elles appartiennent à la bibliographie incluse à la fin de ce travail, sont repérées entre crochets [Auteur, Année de Publication].

Plusieurs abréviations et sigles apparaissent dans le texte. Voici leur signification :

ACS	Archivo de la Catedral de Sigüenza
ADE	Arquivo Distrital de Évora
AHMC	Arquivo Histórico Municipal de Coimbra
AISA	Arquivo da Igreja de Santo Antão, Évora
ASPL	Archivo de San Pedro de Lerma
AUC	Arquivo da Universidade de Coimbra
B-*Bc*	Bibliothèque du Conservatoire Royal, Bruxelles
DGEMN	Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais
E-*E*	Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial
E-*GRmf*	Archivo Manuel de Falla, Grenade
E-*TZ*	Archivo Capitular da Catedral de Tarazona
MM	Museu da Música, Lisbonne
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne
P-*BRd*	Arquivo Distrital de Braga
P-*Cug*	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
P-*Em*	Biblioteca Municipal de Elvas
P-*EVc*	Arquivo da Sé de Évora
P-*EVp*	Biblioteca Pública de Évora
P-*La*	Biblioteca da Ajuda, Lisbonne
P-*Lant*	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbonne
P-*Lf*	Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, Lisbonne
P-*Ln*	Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos, Lisbonne
P-*Pm*	Biblioteca Municipal do Porto
P-*Va*	Arquivo Distrital de Viseu
P-*VV*	Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa



FIG. 1 – Carta de la Péninsule Ibérique avec les localités dont il est question dans ce travail.

Table des matières

Remerciements **5**

Préface **7**

Introduction **19**

1 Le contexte historique et culturel **41**

Première Partie
L'incorporation des instrumentistes au sein de l'institution ecclésiastique **67**

2 Le statut professionnel de l'instrumentiste **69**

2.1 L'engagement permanent de l'ensemble instrumental dans les cathédrales ibériques 69

2.1.1 En Espagne 71

2.1.2 Au Portugal 76

2.2 Fonctionnement de l'ensemble instrumental au sein de l'institution ecclésiastique : principes et problèmes 86

2.2.1 Financement des instrumentistes 86

Au Portugal 86

En Espagne 98

L'éffort économique demandé par l'incorporation de l'ensemble instrumental 100

2.2.2 Assimilation des instrumentistes par la sphère ecclésiastique : "*Glorification de Dieu et perturbation des hommes*" 105
L'organisation et la place des instrumentistes au sein de la cathédrale 106
Leurs devoirs et leurs droits 108
L'admission et la formation des nouveaux instrumentistes . 119
Leur mode de vie 127
Les engagements extérieurs 133
Les problèmes d'indiscipline 145
L'émergence d'un nouveau marché musical 158
Conclusion 166

3 L'*instrumentarium* de la cathédrale ibérique 169
3.1 L'évolution de l'effectif instrumental 169
Chalemies et saqueboutes 170
Cornet à bouquin, *baixão*, flûtes et cromornes 171
Trombetas et *atabales* 174
Violes de gambe 175
La guitare 178
Le *fagote* 179
La harpe 182
La famille du violon 185
Conclusion 189
3.2 La propriété des instruments musicaux 191
3.3 Les instruments parvenus jusqu'à nos jours 198

Deuxième Partie
L'INTERVENTION DES INSTRUMENTISTES DANS LE SERVICE LITURGIQUE 203

4 Le contexte liturgique : prescriptions et contraintes 205
4.1 La participation des instrumentistes pendant les Heures . . . 209
4.2 La participation des instrumentistes pendant la Messe 219

4.3 Le calendrier des instrumentistes 227
4.4 Les conséquences des décisions tridentines 239

5 Espaces du jeu instrumental. Pratiques interprétatives. Répertoire 245
5.1 La place de la musique des instrumentistes dans l'espace de la cathédrale 246
5.2 Les pratiques interprétatives des instrumentistes 255
5.2.1 L'intervention au sein de la chapelle des chanteurs . . 256
5.2.2 Les pratiques interprétatives de l'ensemble instrumental 265
5.2.3 Évidences d'une conscience du timbre 271
5.3 Le répertoire des instrumentistes 275
5.3.1 Les *libros de ministriles* 276
5.3.2 Autres sources pour le répertoire des instrumentistes . 295
5.3.3 Les œuvres vocales avec parties instrumentales *obbligati* 306

Troisième Partie
UNE ÉTUDE DE CAS : LE MANUSCRIT INÉDIT P-CUG MJ1, UN *libro de ministriles* PORTUGAIS ? 323

6 Un manuscrit retrouvé 325
6.1 Notice codicologique du P-*Cug* MJ1 326
6.2 L'inventaire des copistes et du contenu musical 334
6.3 Datation et provenance du P-*Cug* MJ1 349
6.4 Parcours récent du P-*Cug* MJ1, un manuscrit retrouvé 352

7 Le répertoire du P-*Cug* MJ1 357
7.1 La musique notée en format de livre de chœur 357
7.2 La musique notée en *partition* : Copiste #1 370
7.2.1 Les versets 373
7.2.2 Les *Tentos* 379
7.2.3 Les compositeurs 392
7.3 La musique notée en *partition* : les derniers copistes 399
7.3.1 Les *mises en partition* 400

7.3.2 Les ébauches musicales 405
7.3.3 Les pièces sur un *cantus firmus* 410
7.3.4 Autres pièces musicales 416

8 La fonction musicale du P-*Cug* MJ1 431
8.1 Un livre d'orgue 432
8.2 Un cahier de travaux préparatoires 441
8.3 Un *libro de ministriles* 453
8.4 L'apport du P-*Cug* MJ1 457

Conclusion 461

Bibliographie 470

Annexes 507

A Tableau des instrumentistes à Braga (XVIe et XVIIe siècles) 507

B Tableau des instrumentistes à Coimbra (XVIe et XVIIe siècles) 523

C Tableau des instrumentistes à Évora (XVIe et XVIIe siècles) 551

D Documents 581
D.1 Documents concernant la cathédrale de Braga 583
D.1.1 P-*BRd*, *Testamento do Arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa. Anno de 1531*, *Gaveta dos Testamentos*, Testamento n. 71 583
D.1.2 P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If.te don Amrrique q̃ começou em jan.ro do ano de quinhemtos e trimta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, ff. 23-34v 585
D.2 Documents concernant la cathédrale de Coimbra 587
D.2.1 [Sentença do Juiz de Fora Jorge d'Andrade Corea] . . 587
D.2.2 Effectif instrumental à la cathédrale de Coimbra . . . 591
D.3 Documents concernant la cathédrale d'Évora 597

D.3.1 P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If.te don Amrrique q̃ comecou em jan.ro do ano de quinhemtos e trimta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, ff. 75v, 77, 116, 131-141v, 195-210v, 229v 597
D.3.2 P-*EVp*, *Copia da prouisão per q̃ V.S. mãdou os Bachareis, E benificiados, q̃ não fossẽ Cantores.* [1582], CIX/2-7, n. 50 615
D.3.3 P-*EVc*, *Apõtamẽtos do cabido pa o s.r Arcebpõ sobre os cantores beneff.dos nesta See ẽ x dabril de 1582*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id 616
D.3.4 P-*EVp*, [Cantores e Charamelas Semana Santa 1590], Fundo Manizola, Cod. n. 76-8 621
D.3.5 P-*EVp*, *Relação do estado da Igreja elborense q da o Ex.mo snõr Arcebpõ de Euora aduisitanda limina Aplõrũ pello terceiro Quadrienio*, CIX/2-7, n. 53 . . . 623
D.3.6 P-*EVc*, *Treslado do Auto de apresentação de hus apontam.os apresentados ao snor Dom Theotonio de braganca Arcebispo deuora por parte do R.do Cabido da See desta Cidade.*, Fundo Chantre, Est. 1, Pasta 1, Maço 3 626
D.3.7 P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola, Cod. 37-4 . 629
D.4 Document concernant la cathédrale de Lisbonne 641
D.4.1 P-*Lf* ?, *Varias Capelas e titolos* [Livro da Irmandade do Santissimo Sacramento], "*Treslado de hũa escretura de compossisão feita entre os irmãos da confraria do santissimo sacram.to da see desta çidade de lx.a cõ os Bachareis da ditta see.* [1634]", ff. 241v-246v 641
D.5 Document concernant la chapelle ducale de Vila Viçosa 645
D.5.1 P-*Em*, *Livros de notas públicas de Vila Viçosa*, M.11-L.87, f. 38v, "*Contrato entre baltazar p.ra e sua ex.a*" . 645

E Information sur Manuel Joaquim **647**
E.1 Notice biographique 647

E.2 Travaux publiés 649
E.3 Lettres de Mário de Sampayo Ribeiro envoyées à Manuel Joaquim concernant le P-*Cug* MJ1 652

F Transcriptions musicales du P-*Cug* MJ1 **659**

Introduction

Un point de départ : la question de l'*a cappella*

La Musicologie, comme toutes les sciences récentes, est bâtie sur une pluridisciplinarité qui peut comprendre l'analyse des techniques musicales, l'étude paléographique (musicale et littéraire), l'histoire des civilisations, l'histoire de l'art, l'étude littéraire, l'iconographie et même l'architecture. Le croisement de toutes ces perspectives permet de dessiner une histoire de la Musique qui essaye non seulement de dégager une liste chronologique d'œuvres et d'auteurs, mais également de déceler l'environnement social, économique et politique qui conditionne la création de chaque moment musical.

Cette démarche multidisciplinaire est d'autant plus importante quand l'étude porte sur les pratiques interprétatives de jadis. En effet, le monde artistique connaît, en particulier à partir de la seconde moitié du XXe siècle, un mouvement de redécouverte des trésors musicaux d'antan, régi par des principes interprétatifs qui obéissent à un idéal d'*authenticité*, c'est-à-dire, ce que l'on a cru, à différents moments de l'histoire, être le jeu musical de nos ancêtres. Or, précisément, la conception de ce qu'ont pu être les pratiques interprétatives d'autrefois connaît des revirements au fur et à mesure que la recherche musicologique avance.

Le répertoire sacré est parmi les premiers à faire l'objet de cette quête musicale car il est, pendant une bonne partie de l'histoire de la musique, le seul à se présenter sur un support écrit. Sa création et sa pratique ont lieu dans les principaux centres d'érudition de l'époque, les institutions ecclésiastiques et notamment les cathédrales.

Voyons donc comment la pensée musicologique, résultat de l'intersection

de différentes disciplines, évolue, dès le XIXe siècle, au sujet de l'idéal interprétatif de la musique sacrée ancienne, en particulier, sur la question de l'*a cappella*, c'est à dire, de savoir si son exécution doit ou non comprendre une participation instrumentale.

La musicologie connaît essentiellement trois stades bien distincts en matière de questionnement sur la question de la participation instrumentale dans la musique sacrée[3] :

. tout d'abord, l'établissement d'une doctrine *a cappella* durant le XIXe siècle ;

. puis, pendant la première moitié du XXe siècle, une réaction à cette doctrine *a cappella* ;

. et, vers 1960, le retour à une pratique *a cappella* après une démarche plus scientifique, axée sur des recherches iconographiques et des archives.

La religiosité romantique du XIXe siècle, incarnée dans des mouvements comme celui des Ceciliens, cherche le renouvellement de la musique de l'Église. "Les jugements négatifs fusent à l'égard de la musique sacrée telle qu'elle est pratiquée en Italie durant le XVIIIe siècle. Avant d'être critiques, ces dénigrements sont d'abord réactionnaires"[4]. Les qualités accordées au plainchant (considéré comme la 'vraie' musique de l'Église), – sa simplicité, sa clarté et la tranquillité apportée –, sont retrouvées dans la polyphonie vocale 'classique', non accompagnée, des compositeurs de la fin du XVe et du XVIe siècles[5]. "[Les] polyphonies de la Renaissance [ont] un sens d'expérience religieuse dont nulle autre musique si ce n'est celle de Bach ou Haendel ne peut se prévaloir"[6]. Le XIXe siècle connaît ainsi un nombre croissant de concerts et d'éditions musicales préconisant un idéal d'exécution de la musique religieuse sans l'interférence 'troublante' de l'instrument musical[7]. C'est la

[3] Voir [McKinnon, 1978], pp. 21-2.

[4] Voir [Vendrix, 2004], p. 46.

[5] Voir [Perkins, 2004], p. 94.

[6] Voir [Vendrix, 2004], p. 48.

[7] [Perkins, 2004] évoque, pour l'espace européen, les concerts historiques et éditions musicales les plus importants. Il est intéressant de noter qu'un très influent membre de ce mouvement de redécouverte de la polyphonie de jadis, Anton Friedrich Thibaut, était connu pour sa totale aversion "contre la musique instrumentale ou l'intervention d'instruments dans la musique sacrée" ([Vendrix, 2004], p. 47, note de bas de page n. 100).

naissance d'une doctrine *a cappella* qui reste présente dans le raisonnement musicologique pratiquement jusqu'à nos jours[8].

Le XXe siècle, qui réfute le romantisme exacerbé précédent, remet en question la doctrine *a cappella*. Partant de l'absence de texte noté dans certains manuscrits musicaux et encouragés par quelques lectures trop 'littérales' de l'iconographie musicale, des figures importantes de la Musicologie, comme COUSSEMAKER, FÉTIS, RIEMANN, SCHERING, BESSELER ou VAN BORREN, vont défendre l'idée d'une musique sacrée 'orchestrée', dans laquelle les instruments musicaux étaient librement utilisés[9]. Il s'agit d'une démarche plutôt réactionnaire que critique qui voit, par exemple, les instruments musicaux énumérés dans les œuvres séculières de Guillaume de Machaut comme preuve suffisante d'une présence instrumentale dans la fameuse messe du compositeur[10]. Ou alors, les instruments portés par les anges-musiciens du retable d'une église néerlandaise comme un indice suffisant pour entreprendre l'instrumentation d'une messe de Johannes Ockeghem[11].

Curieusement, ce sont précisément deux des principaux promoteurs de la

[8]Les conclusions d'une étude récente sur la musique à la cathédrale de Séville, [BARRIONUEVO, 2000], sont un excellent exemple de l'actualité de l'influence de cette doctrine *a capella*. Après avoir clairement démontré la présence et l'intervention des *ministriles* durant la liturgie de l'institution espagnole, l'auteur conclut :

> "[...] Pero hoy, la adición de instrumentos tañendo la misma melodía de las voces (no digo alternando *a versos*, sino simplemente doblándolas) en un motete o en una misa de Guerrero, por ejemplo, no aporta por lo general ningún elemento de orden artístico y expresivo considerable, ni ayuda a captar la pureza de las líneas melódicas superpuestas, ni su juego imitativo...Más aún, su presencia puede enturbiar y empañar esa belleza y libertad de que gozan las voces ; ese instrumento tan cálido, rico en matices, inflexiones y expresión, realidades cultivadas al menos ya desde la Edad Media en el repertorio gregoriano [...]"
> ([BARRIONUEVO, 2000], p. 279.)

Voir aussi [MCKINNON, 1986].

[9]Voir [LEECH-WILKINSON, 2002], pp. 13-87, pour avoir un parcours détaillé du travail de plusieurs de ces personnages ainsi que l'identification des préjugés qui ont guidé leurs travaux. Voir également [BOWLES, 1957].

[10]Voir [BOWLES, 1957], p. 41.

[11]Voir [LEECH-WILKINSON, 2002], pp. 60-4.

participation instrumentale, Heinrich BESSELER (1952) et Gilbert REANEY (1956) qui relancent la pratique *a cappella*. Confrontés à des éléments iconographiques montrant exclusivement des chanteurs, sans instrumentistes, les deux musicologues, même s'ils restent pleinement convaincus que la présence instrumentale dans la musique ancienne, séculière et sacrée, était la norme, vont admettre que ce répertoire puisse être, de façon très ponctuelle, exécuté exclusivement par des voix[12]. Suivront les travaux d'Edmund BOWLES[13], Craig WRIGHT[14], James W. MCKINNON[15], Christopher PAGE[16] ou David FALLOWS[17], dans lesquels un éloignement progressif des justifications à caractère idéologique cède la place à une attitude plus scientifique.

L'étude des pratiques interprétatives de la musique sacrée d'autrefois est dorénavant orientée essentiellement autour de deux types de données : les archives et l'iconographique. L'étude iconographique se concentre désormais, après une mise en garde contre les interprétations considérées comme abusives des musicologues de la première moitié du XXe siècle, sur les œuvres d'art figurant clairement des scènes liturgiques. En effet, la plupart des sources iconographiques qui représentent des instruments musicaux ne correspondent pas à des moments liturgiques ; leur inspiration, plutôt biblique, provient notamment des textes de l'Apocalypse et des Psaumes[18]. La FIG. 2 est un excellent exemple de ce genre de source iconographique[19]. Si le type

[12]Voir [LEECH-WILKINSON, 2002], pp. 89-93. Voir, d'ailleurs, les pp. 88-150 pour l'histoire et l'identification des principaux personnages de ce nouveau stade de la question *a cappella*, que LEECH-WILKINSON désigne de 'réinvention de l'hypothèse *a cappella*'.

[13]Voir [BOWLES, 1957].

[14]Voir [WRIGHT, 1981].

[15]Voir [MCKINNON, 1965], [MCKINNON, 1978], [MCKINNON, 1983] et [MCKINNON, 1986].

[16]Voir

. PAGE, Christopher, "Machaut's 'pupil' Deschamps on the performance of music", *Early Music*, vol. V, 1977, pp. 484-91 ;

. PAGE, Christopher, "The performance of songs in late medieval France : a new source", *Early Music*, vol. X, 1982, pp. 441-50.

[17]Voir [FALLOWS, 1983].

[18]Voir [MCKINNON, 1978], pp.23-25.

[19]Il s'agit de l'évocation de l'*Assomption de la Vierge* appartenant au retable de l'église du couvent de la Madre de Deus, à Lisbonne (l'œuvre est aujourd'hui au *Museu Nacional de Arte Antiga* (MNAA), inv. n. 1632). Datant probablement de 1515, ce retable portugais

iconographique auquel appartient cette œuvre d'art est porteur de quelques renseignements, notamment pour l'aspect organologique, il ne peut, toutefois, être considéré comme une source valable pour l'étude des pratiques interprétatives.

Les travaux précurseurs de James McKinnon[20] montrent le chemin entrepris. Seules les œuvres d'art illustrant des moments liturgiques sont désormais susceptibles d'apporter des renseignements sur la pratique musicale des institutions ecclésiastiques. McKinnon propose plusieurs raisons pour lesquelles la Musicologie s'est penchée si tardivement sur ce genre iconographique :

. tout d'abord, la jeunesse de l'iconographie musicale, qui établit ses assises uniquement vers 1970 ;
. ensuite, l'influence des défenseurs d'une musique sacrée 'orchestrée', peu intéressés par ce genre de représentations ;
. enfin, l'élément quantitatif, car le nombre de représentations basées sur les textes bibliques, si souvent truffées d'anges-musiciens, est bien supérieur au nombre d'œuvres représentant des moments liturgiques[21].

Le musicologue étudie plusieurs images du XVe siècle (dont celles des Figs. 3, 4 et 5[22]) comme des 'instantanés' de la célébration liturgique. On y

montre, au centre, l'image de la Vierge, juste au-dessus des apôtres qui entourent la tombe ouverte. De deux côtés de la Vierge, nous voyons des anges avec de nombreux instruments de musique. D'après Ana Isabel Gaio (voir [Gaio, 1989], pp. 255-56), cette *Assomption de la Vierge* fait allusion au psaume 97, *Cantate domino canticum novum*, notamment aux versets 6 et 7 :

> "*Jubilate Deo omnis terra : cantate, exultate et psallite*
> *Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi :*
> *In ubis ductilibus, et voce tuba cornae.*"

Ainsi, le chant serait représenté par le quatuor vocal, la *cithara* pourrait trouver ses références dans l'ensemble d'instruments "bas" (la vièle, la harpe, la viole de gambe ou le luth), et la *tubae* dans celui des instruments "hauts" (les chalemies et les saqueboutes). Le tout représenterait la célébration de Dieu sur la Terre (*Jubilate Deo omnis terra...*).

[20]Voir [McKinnon, 1978] et [McKinnon, 1983].

[21]Voir [McKinnon, 1978], p. 25.

[22]La Fig. 3 est une peinture qui appartient au retable (1354-57) de la Chapelle Strozzi de l'église Santa Maria Novella, à Florence. Nous y observons le célébrant, assisté par deux moines et un acolyte. Derrière eux, un groupe de religieux semble chanter devant un pupitre. Notons l'intervention des enfants de chœur, une pratique réitérée dans la



FIG. 2 – Assomption de la Vierge (c.1515) appartenant au retable du couvent de la Madre de Deus, à Lisbonne (MNAA, Inv. n. 1632).

voit les chanteurs, accompagnés par les enfants de chœur, derrière le lutrin.

représentation de l'Empereur Maximilien I assistant à la Messe à Augsburg (FIG. 5). L'enluminure de la FIG. 4 est la fameuse *Messe de Nöel* (1411-17) contenue dans *Les très riches heures* du Duc de Berry (aujourd'hui à Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 158). Elle montre une cérémonie religieuse à la chapelle privée de Jean de Berry. À droite, en blanc, se trouvent les chanteurs, derrière un pupitre. Dans le coin droit supérieur, un orgue est un premier indice de la présence croissante de cet instrument dans les églises de la fin du XIVe

Mais pratiquement aucune œuvre ne témoigne de la moindre trace d'une participation instrumentale autre que celle de l'orgue.



FIG. 3 – Peinture appartenant au retable (1354-57) de la Chapelle Strozzi de l'église Santa Maria Novella, à Florence.

En plus de ces recherches iconographiques, l'étude des pratiques interprétatives de la musique sacrée s'appuie également sur le dépouillement des archives de certains centres ecclésiastiques européens. Les travaux menés sur l'Angleterre, sur l'Italie et sur le Nord de l'Europe[23] vont, eux aussi, con-

et du XVe siècles. Au centre, un curieux personnage à genoux, derrière les rideaux, a été identifié comme étant le Duc de Berry lui-même ([MCKINNON, 1978], p. 39). La FIG. 5 est la seule qui présente un instrument de musique en train d'être joué (contrairement à l'orgue qui apparaît dans la FIG. 4). Cette œuvre, datée de c.1518, montre l'Empereur Maximilien I lors d'une Messe à Augsburg. L'organiste est à gauche, légèrement caché par le mur de l'église, avec devant lui un assistant à la soufflerie. Cet organiste est souvent identifié comme étant Paul Hofhaimer, musicien à la cour de Maximilien I ([MCKINNON, 1978], p. 45). À droite, se trouve l'ensemble vocal dont font partie quelques enfants. La posture du célébrant, le livre ouvert sur l'autel, les acolytes avec les bougies allumées et la position à genoux et courbée de Maximilien (au centre) nous indiquent que le moment vécu est le point central de la Messe, à savoir, la commémoration, sous la forme du pain et du vin, de la dernière Cène, du sacrifice du Christ sur la croix. Par conséquent, le chœur serait en train de chanter le *Sanctus* ([MCKINNON, 1978], p. 45).

[23] Voir

. HARRISON, Frank Ll., *Music in Medieval Britain*, London, 1958 ;

. ACCONE, Frank D', "The Performance of Sacred Music in Italy During Josquin's Time, c.1475-1525", E. LOWINSKY (ed.), *Josquin des Prez : Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London, 1976, pp. 601-18 ;

. WRIGHT, C., "Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475-1550", *Musical Quaterly (MQ)*, lxiv, 1978, pp. 295-328 ;

. FALLOWS, David, "Specific information on the ensembles for composed polyphony,



FIG. 4 – Enluminure issue de *Les très riches heures* du Duc de Berry, 1411-17 (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 158).

tribuer à la réaffirmation d'une pratique *a cappella* dans la musique sacrée jusqu'à la fin de la première moitié du XVIe siècle.

Les travaux du musicologue Craig WRIGHT sur la cathédrale de Cambrai ne font aucune référence à des instruments, à part le carillon. Étonnamment, même l'orgue ne semble pas avoir participé à la pratique musicale de cette cathédrale, au moins jusqu'au XVIe siècle. Aucune trace d'instru-

1400-1474", *Studies in the Performance of Late Medieval Music* (ed. S. BOORMAN), Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 109-159.



FIG. 5 – Gravure de l'Empereur Maximilien I assistant à la messe à Augsburg, c.1518 (Vienne, Albertina, Inv. n. 1949/416).

mentistes n'a été décelée non plus dans les processions ou dans les journées de fête[24]. En Italie, les églises étudiées ont un organiste, au moins dès la seconde moitié du XVe siècle. En ce qui concerne les autres instrumentistes, et jusqu'à environ 1560, aucun paiement n'est enregistré dans les archives des églises transalpines[25]. FALLOWS indique avec précision, pour le milieu du

[24]Voir [WRIGHT, 1975], p. 201.

[25]Voir [ACCONE, 1976], pp. 614-18. ACCONE indique une seule exception : en 1546, à la Cappella Giulia, deux engagements sporadiques d'un tromboniste. Il faut attendre la seconde moitié du XVIe siècle pour que les premières indications d'engagements permanents d'instrumentistes apparaissent. Voici un tableau qui résume les premiers registres

XVe siècle, la composition de la chapelle musicale de la cour de Bourgogne, qui ne comprenait pas d'instrumentistes[26]. Quasiment en même temps que la communication de ces différentes recherches dans les archives, Christopher PAGE publie deux articles sur des références littéraires du XIVe siècle à partir desquelles il semblerait évident, au moins pour ce qui concerne la musique séculière, que les pièces polyphoniques étaient exécutées vocalement, sans intervention instrumentale[27].

La Musicologie présente, donc, deux attitudes fort différentes, mais en même temps complémentaires, face à la source iconographique. Le début du XXe siècle, parcouru d'un refus virulent de toutes les idées romantiques du siècle précédent, invoque les œuvres de l'art médiéval et de la Renaissance, riches en représentations d'instruments musicaux, pour soutenir la thèse d'une musique sacrée dans laquelle la participation instrumentale était libre : c'est une réaction exacerbée vis à vis de la doctrine *a cappella* définie au XIXe siècle. Les musicologues de la première moitié du XXe siècle interprètent ces documents visuels uniquement au travers de leur aspect visible, en faisant abstraction de leur éventuelle source d'inspiration (textes bibliques ou autres) ou de leur contexte iconographique (obéissance à des modèles préexistants). Vers les années 1960, une nouvelle position prend forme peu à peu autour de la question *a cappella*. Cela commence timidement, par une remise en question de quelques aspects de la théorie précédente, mais la réflexion reste basée sur des argumentations à caractère encore trop religieux ou doctrinal[28]. Puis, progressivement, la confrontation des résultats des recherches

d'instrumentistes au sein des églises italiennes :

Institution	Instrument
San Petronio de Bologne	tromboniste en 1560
Cathédrale de Padoue	tromboniste en 1565
Cathédrale de Modène	tromboniste en 1562-83
Cathédrale de Mantoue	tromboniste en 1588
Cappella Giulia	cornettiste en 1564

[26]Voir [FALLOWS, 1983], notamment pp. 143-44.

[27]Voir [LEECH-WILKINSON, 2002], pp. 104-8.

[28]Par exemple, la justification selon laquelle les premiers chrétiens persécutés par les romains ne pouvaient pas se permettre d'utiliser d'instrument musical dans leur culte, car

des archives et iconographiques énoncées ci-dessus donne naissance, vers la décennie 1980, à un consensus musicologique élargi, valable pratiquement jusqu'à nos jours :

> "La musique sacrée occidentale, jusqu'au milieu du XVIe siècle, a connu, en général, une *pratique a cappella*, c'est à dire, sans la participation d'instruments musicaux (à l'exception de l'orgue)."[29]

Prémisses d'une nouvelle remise en question

Le musicologue anglais David FALLOWS commente, en 1985, la mise en place de ce nouveau consensus autour de la question de l'*a cappella* : "En 1971, la plupart des interprétations de la musique sacrée de Josquin comprenaient une participation instrumentale. [...] Depuis, et en particulier grâce aux travaux de Frank d'ACCONE, James MCKINNON et Craig WRIGHT, tout le monde s'accorde à dire que les instruments n'avaient pas de place dans la polyphonie sacrée du début du XVIe siècle [...]"[30]. Les dernières décennies voient ainsi naître un consensus formulé par omission : partant du fait que les archives ecclésiastiques ne mentionnent pas d'instrumentistes et que les artistes ne les ont pas représentés, les musicologues concluent que le service musical était, en principe, *a cappella*.

Toutefois, ce consensus a connu très récemment une nouvelle remise en question, tout particulièrement pour ce qui concerne les pratiques interprétatives de la musique sacrée à la fin du XVe siècle. C'est curieusement le même David FALLOWS, l'un des principaux bâtisseurs de la pratique *a cappella*, qui en présente les premiers arguments. Il remet en question le raisonnement qui déduit de l'absence de registres de paiement dans les archives ecclésiastiques, la non présence d'instrumentistes dans les églises. Rappelant que les instrumentistes étaient très souvent payés par les municipalités ce qui expliquerait qu'on ne retrouve pas de trace de leurs salaires dans les archives des

leur religion se devait d'être discrète (voir [BOWLES, 1957], p. 47). Visiblement, la doctrine *a cappella* développée au XIXe siècle influence, durant la première moitié du siècle suivant, les musicologues de toutes les positions.

[29] Voir [MCKINNON, 1978], p. 22.

[30] Voir [FALLOWS, 1985], p. 32.

institutions, FALLOWS évoque différents récits d'époque qui témoignent de la participation d'instruments dans la pratique musicale de l'église[31].

La relecture récente des écrits théologiques des grands réformateurs ou critiques de l'Église catholique du début du XVIe siècle, – Erasme Desiderius (c.1469-1576), Jean Calvin (1509-1564) ou Martin Luther (1483-1546) –, fait apparaître de manière incidente dans la partie germanique de l'Europe, un service musical à l'église riche d'instruments, au point d'être l'objet des critiques de ces réformateurs[32]. Cela aussi contredit le "consensus", du moins pour ce qui concerne les dernières années du XVe siècle, et particulièrement dans une région de l'Europe que l'on pensait peu perméable aux innovations instrumentales au sein de l'Église. Pour la petite histoire, Luther décrit une messe à laquelle il a assisté, entre 1507 et 1512, où le *Kyrie* et le *Patrem* ont été chantés par un sacristain à voix grave qui s'accompagnait au luth[33].

Concernant l'iconographie musicale, les travaux fondateurs de James MCKINNON sont l'objet de quelques reconsidérations par Leslie KORRICK[34] :

. Tout d'abord, KORRICK observe que la grande majorité des enluminures prises en considération par MCKINNON sont issues du Livre des Heures. Or, en général, les enluminures de ces livres portent sur des moments liturgiques très particuliers, notamment la Messe de Requiem. Ainsi, dans ce cas là, ces images indiquent seulement que les instruments musicaux ne participaient pas à l'Office des Défunts. Il est légitime alors de conjecturer que les instrumentistes pouvaient être présents lors d'autres services ;

. La deuxième critique, certainement plus pertinente, est l'absence de mise en contexte iconographique des représentations de scènes liturgiques. Est-ce que les images étudiées, provenant quasiment toutes du Nord de l'Europe, sont représentatives de toute l'Europe occidentale du XVe siècle ? KORRICK rappelle que, très souvent, les œuvres d'inspiration biblique obéissent à des modèles préexistants, notamment d'origine flamande. Pourquoi la même question ne peut-elle pas être

[31] Voir [FALLOWS, 1985], pp. 32-35.
[32] Voir [KORRICK, 1990].
[33] Voir [KORRICK, 1990], p. 362.
[34] Voir [KORRICK, 1990], pp. 367-8.

> posée à propos des représentations de scènes liturgiques ? Peut-être correspondent-elles, aussi, à la reprise de modèles antérieurs. Ainsi, ces images ne refléteraient pas forcement la pratique musicale de l'endroit et de l'époque dont elles sont originaires, mais plutôt la reproduction d'un type iconographique né dans une région et à un moment déterminés[35].

Ce tour d'horizon sur l'évolution de la pensée musicologique autour de la question *a cappella* montre, avant tout, qu'il est prudent, en général, d'éviter tout dogmatisme. En effet, après les différentes volte-face qui mènent, vers la seconde moitié du XXe siècle, à la mise en place d'une pratique *a cappella*, les deux dernières décennies connaissent un nouveau revirement. La présence d'instrumentistes dans les institutions ecclésiastiques est dorénavant acceptée, au moins pour la seconde moitié du XVe siècle[36]. LEECH-WILKINSON, reconnaissant cette évolution, s'interroge si elle se cantonnera à cette seconde moitié du XVe siècle ou, au contraire, elle sera étendue au répertoire des époques précédentes[37]. Ce qui est clair, néanmoins, c'est que le consensus

[35] Leslie KORRICK indique que plusieurs Livres des Heures produits en France et en Flandres étaient voués à l'exportation. Beaucoup auraient été destinés à l'Angleterre et à l'Italie. Alors que les textes semblent avoir été adaptés aux usages des pays de destination (les rites *sarum* et romain apparaissent dans des livres destinés à l'Angleterre et France, respectivement), les images sont restées à peu près les mêmes. Il semblerait donc ne pas exister un souci d'adaptation iconographique aux pratiques locales ([KORRICK, 1990], note de bas de page n. 34).

[36] En effet, une communication comme celle faite par Richard SHERR au Colloque International d'Études Humanistes de Tours, en 1991 (voir [SHERR, 1995]), témoigne de cette nouvelle position de certains musicologues envers la question *a cappella*. L'auteur démarre sa communication en précisant que

- l'utilisation d'un instrument à vent (cornet ou trombone) afin de doubler une ligne vocale est bien documentée pour le Nord de l'Europe, au moins dès le début du XVIe siècle ;
- que l'Italie, au moins dès 1540, avait des ensembles d'instrumentistes réguliers dans ses églises ;
- et qu'il est de plus en plus clair que les ensembles instrumentaux municipaux en Allemagne et aux Pays-Bas, participaient aux services liturgiques.

Même si Richard SHERR ne s'attarde pas beaucoup dans l'argumentation de ses affirmations, celles-ci dénotent très clairement le nouvel état d'esprit sur la question *a cappella*.

[37] Voir [LEECH-WILKINSON, 2002], p. 153.

autour d'une pratique *a cappella* pour la musique sacrée occidentale ancienne est définitivement compromis.

L'Espagne : précurseur européen

Le dernier rebondissement de la question de l'*a cappella* est notamment lié aux recherches effectuées autour des archives ecclésiastiques espagnoles. Même les défenseurs les plus tenaces d'une pratique *a cappella*, comme James McKinnon et David Fallows, concèdent que l'Espagne a peut-être devancé le reste de l'Europe sur le plan de la participation instrumentale au service musical de l'Église[38].

En effet, Robert Stevenson, dans son ouvrage de référence sur la musique dans les cathédrales espagnoles du XVIe siècle, annonce, dès 1961, que la cathédrale de Tolède engage, en 1531, un ensemble d'instrumentistes[39]. Le même chercheur, lorsqu'il publie les actes capitulaires de la cathédrale de Séville (recueillis vers 1958), indique que l'institution andalouse a précédé son homologue tolédane de quelques années. En 1526, le Chapitre de la cathédrale engage cinq *ministriles altos* (trois chalemies et deux saqueboutes)[40].

La présence des instrumentistes est également fréquente dans les églises espagnoles durant le XVe siècle. Quelques témoignages, bien que rarement sans ambiguïté, semblent montrer que les instrumentistes participent aux fêtes religieuses les plus importantes, surtout lorsque celles-ci comprennent une procession[41].

Aujourd'hui, il existe une monographie musicale pour pratiquement chaque institution ecclésiastique espagnole. C'est le résultat de plus de quatre décennies de recherches dont le modèle méthodologique a été essentiellement fourni, en 1963, par l'étude fondatrice de José López-Calo sur la cathédrale de Grenade[42]. Ainsi, d'une manière générale, le fonctionnement du service

[38] Voir [McKinnon, 1978], pp. 50-51 et [Fallows, 1985], p. 34 *apud* [Kreitner, 1992], p. 533.

[39] Voir [Stevenson, 1961], p. 32.

[40] Voir [Stevenson, 1985], entrée n. 149.

[41] Pour quelques récits qui témoignent de cette présence des instrumentistes, même à l'intérieur de l'église, voir [Kreitner, 1992] et [Kreitner, 1995].

[42] Voir [López-Calo, 1963].

musical de ces institutions ecclésiastiques, et, en particulier, celui de leurs *ministriles*, est relativement bien connu. Ces nombreuses données concernant l'activité des instrumentistes dans les églises espagnoles, leurs origines, leur organisation et leur rôle liturgique ont déjà fait l'objet de quelques exercices de synthèse, notamment par Kenneth KREITNER ([KREITNER, 1992]) et, plus récemment, par de Juan RUIZ JIMÉNEZ ([RUIZ JIMÉNEZ, 2004]).

Toute cette information sur les institutions ecclésiastiques espagnoles, aujourd'hui disponible en maintes sources secondaires, sera fondamentale pour la mise en contexte ibérique des pratiques instrumentales sacrées lusitaniennes. Elle sera déployée au long des deux premières parties de ce travail permettant, au fur et à mesure, soit de noter les différences soit de compléter l'information recueillie sur les institutions portugaises.

L'art instrumental des institutions ecclésiastiques portugaises : un patrimoine inconnu

Objet d'un nombre restreint d'études, les institutions ecclésiastiques portugaises restent peu connues de la musicologie internationale. Pourtant, dès 1928, les archives ecclésiastiques commencent a être dévoilées, surtout grâce au travail pionnier de Manuel JOAQUIM[43]. Ayant travaillé sur quasiment toutes les archives portugaises, ce musicologue publie de l'information sur les cathédrales d'Elvas ([JOAQUIM, 1928-9]) et de Viseu ([JOAQUIM, 1942-4]). Après deux articles en 1944 ([ALEGRIA, 1944] et [ALEGRIA, 1944(2)]), José Augusto ALEGRIA tente, en 1973, la première monographie musicale d'une cathédrale lusitanienne, celle d'Évora ([ALEGRIA, 1973]). Le même auteur entreprend, quelques années plus tard, une étude sur l'ensemble des cathédrales portugaises ([ALEGRIA, 1985])[44]. La deuxième institution ecclésiastique à connaître une monographie musicale importante est le monastère de Santa Cruz de Coimbra, par Ernesto Gonçalves de PINHO ([PINHO, 1981]). En 1988, João Pedro d'ALVARENGA fournit la première synthèse sur le XVIe

[43]Voir la biographie de ce musicologue dans l'Annexe E.1.

[44]Malheureusement, dans les deux ouvrages et tout particulièrement pour celui de 1989, la démarche est peu rigoureuse ce qui empêche de les prendre comme points de départ d'éventuels travaux de recherche conséquents.

siècle musical de la cathédrale de Braga ([Alvarenga, 1988]), suivie par deux études, l'une sur la période 1588-1609 ([Lessa, 1992]) et l'autre sur le XVIIIe siècle ([Simões, 1992]). À tout cela, il faut encore ajouter un petit nombre de travaux, le plus souvent de moindre ampleur, comme par exemple ceux sur les cathédrales de la Guarda ([Geada, 1990]), de Lamego ([Costa, 1992]) ou de Porto ([Cabral, 2003]).

Malheureusement, une bonne partie de ces ouvrages se résument à une collection, ordonnée chronologiquement et plus ou moins complète, de notices sur les différentes personnages musicaux des institutions. On n'y trouve que rarement un souci d'explication du fonctionnement du service musical dans ses différentes composantes : musicale, administrative ou humaine. De même, il manque une étude sur l'interaction, durant la liturgie, entre les différents groupes qui en constituent le service musical (chœur, chanteurs ou instrumentistes). Ainsi, nos connaissances sur l'activité musicale, notamment instrumentale, dans les diocèses lusitaniens restent réduites et encore bien fragiles.

En effet, nous ne savons pas encore exactement à quel moment la pratique polyphonique est devenue régulière au sein des principales cathédrales portugaises. Il semblerait que, malgré quelques traces de l'existence de chapelles musicales vers le dernier tiers du XVe siècle, la polyphonie ne s'est généralisée qu'à partir du XVIe siècle. En effet, selon Vieira Nery[45], la pratique polyphonique est coutumière dans les chapelles du Roi, de la Reine et encore des Dauphins, au moins depuis le XIVe siècle. Cette tradition trouve ses racines dans l'influence de la reine d'origine anglaise, D. Filipa de Lencastre, et fut renforcée par les contacts privilégiés entre les cours portugaise et de Dijon lors du mariage d'Isabelle du Portugal avec le Duc de Bourgogne, en 1430. Cette forte présence musicale à la cour se perpétue, comme en témoignent les chroniques de Damião de Góis sur la vie du Roi D. Manuel I (1495-1521) :

> "[*D. Manuel*] *avait d'excellents chanteurs et instrumentistes qui venaient de toute l'Europe,* [...] *qu'il récompensait très honorablement et auxquels il accordait bien d'autres faveurs, raison pour laquelle il avait une des meilleures chapelles parmi celles de tous*

[45] Voir [Nery, 1991], pp. 32-33 et [Nery, 1998], pp. 139-140.

les Rois et Princes vivants."[46]

Or, les plus importants diocèses portugais (Lisbonne, Braga et Évora) sont précisément, durant le XVIe siècle, sous la tutelle de deux fils du Roi D. Manuel, les Cardinaux D. Afonso (†1540) et D. Henrique (†1580). Ces deux Princes, issus d'une cour de grande tradition musicale, possédaient eux-mêmes des chapelles de grande qualité. Ils ont eu, et par le modèle de leurs chapelles musicales privées et par leur intervention directe dans l'organisation du service musical des institutions, un rôle premier dans la mise en place d'une pratique polyphonique régulière dans leurs cathédrales, et même, plus tard, dans l'appel fait au service d'instrumentistes. VIEIRA NERY n'hésite pas à mentionner l'intervention, outre de l'orgue, de flûtes, trompettes et chalemies à la cathédrale d'Évora[47]. À la cathédrale de Braga, les archives montrent, dès 1531, le Cardinal D. Henrique payait un certain nombre d'instrumentistes, dont il n'est pas clair s'ils servaient sa chapelle privée ou la cathédrale[48]. Les autres cathédrales n'ont pas dû tarder à suivre l'exemple d'Évora ou de Braga. Manuel JOAQUIM montre que les cathédrales d'Elvas et de Viseu ont leurs *charamelas* au moins dès la fin du XVIe siècle[49].

L'extraordinaire tradition musicale, y comprise instrumentale, du monastère de Santa Cruz de Coimbra justifie que l'on s'arrête un peu sur cette institution. Placé dans la ville de Coimbra aux côtés de la cathédrale et de l'université, le monastère est alors l'un des principaux centres intellectuels et artistiques du pays.

L'un des fonds de musique manuscrite des XVIe et XVIIe siècles les plus riches de l'Europe appartient à cette maison. Parmi ces trésors, on trouve un certain nombre de manuscrits contenant du répertoire fort probablement

[46]GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte IV, Coimbra, 1955 cité par [NERY, 1998], p. 140 :

> "[*D. Manuel*] *tinha estremados cantores e tangedores que lhe vinham de todas as partes da Europa, a que fazia grandes partidos, e dava ordenados com que se mantinham honradamente, e além d'isto lhes fazia outras mercês, pelo que tinha uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam.*"

[47]Voir [NERY, 1998], p. 141.
[48]Voir [ALVARENGA, 1988].
[49]Voir [JOAQUIM, 1928-9] et [JOAQUIM, 1942-4].

destiné à l'ensemble instrumental. Le cinquième chapitre en donnera davantage de détails et la troisième partie de ce travail est dédiée à l'un de ces manuscrits, qui a probablement servi en tant que *libro de ministriles* et est encore inédit aujourd'hui[50].

Dès 1541, nous trouvons un document précisant qu'au monastère de Santa Cruz, l'Office est célébré avec "du chant polyphonique, du contrepoint, et avec toute sorte d'instruments de musique"[51]. D'autres témoignages portent sur la participation instrumentale dans les cérémonies de l'institution. Le récit de la translation de nombreuses reliques de la cathédrale vers le monastère, en Octobre 1595, précise que, lorsque les reliques sont rentrées dans l'église, fut jouée une pièce à plusieurs instruments, puis, tandis que les reliques étaient amenées à l'autel, un *Te Deum laudamus* fut chanté en *alternatim* entre la chapelle polyphonique et un chœur instrumental[52]. Ou

[50] Un peu paradoxalement, le monastère de Santa Cruz de Coimbra n'a été l'objet que de très peu d'études approfondies. Il existe une monographie musicale concernant les XVIe et XVIIe siècles, travail pionnier d'Ernesto Pinho ([Pinho, 1981]) avec quelques limites du point de vue musicologique mais qui reste la référence. Plus récemment, Owen Rees a fait une étude exhaustive et très méticuleuse d'une partie du fond musical, plus précisément d'une vingtaine de manuscrits de musique polyphonique datés entre *c*1530 et *c*1620 ([Rees, 1995]).

[51]

> "[...] [*os religiosos*] *fazem os officios diuinos muy deuotamẽte & cãtã em elles cãto dorgaõ & contrapõto, & tangem todo genero de instrumẽtos musicos* [...]"
> (*Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra 1541, f. 14v ; édition facsimilée par [Révah, 1958].)

[52]

> "[...] *entrarão as Reliquias em a Igreja, onde o Religioso Conuento à porta as estaua esperando* [...] *No tẽpo q̃ as Sãtas Reliquias entrauão se começarão a tocar muitos & varios instrumẽtos, q̃ cõ serem tãtos & todos jũtos, mais faziã deuação, q̃ cõfusam : Depois de acabarẽ todos leuantou o Cantor Mor, Te Deũ laudam*^{us} *ajudãdo o Conuẽto em Cãto de orgão, a q̃ os instrumẽtos alternadamẽte respondião, assi* **[f. 56v]** *chegarão atee a Capella Mór, onde forão collocadas as Santas Reliquias* [...]"
> (P-*Cug, Relacam do Solenne Recebimento das Santas Reliquias, que forão leuadas da See de Coimbra, ao Real Mosteyro de Santa Cruz...per Gaspar dos Reis de Leyria*, Coimbra, 1596, R-4-11, ff. 56-56v.)

encore, lors de la Fête des 40 Heures, selon une chronique de 1668, les trois jours de célébration, en plus de l'Office et des Messes, sont remplis avec le chant de motets, chansons et le jeux de plusieurs instruments, ajoutant que, pour toute cette musique, les membres du monastère sont suffisants sans qu'on ait besoin de chercher des musiciens ailleurs[53].

Ayant adhéré dès la fin du XVe siècle à la pratique polyphonique[54], le monastère de Santa Cruz de Coimbra semble effectivement avoir cultivé l'art musical. En plus du plain-chant et d'une formation minimum en orgue obligatoires pour tous les membres de la congrégation, les plus talentueux continuent leur éducation musicale près d'un maître au sein de l'institution[55]. L'enseignement des instruments autres que l'orgue n'est pas obligatoire, dépendant seulement du souhait du musicien. Toutefois, dans le cas de certains instruments, les moines qui montrent du talent sont formellement tenus de les apprendre et de pratiquer :

> "[...] *les religieux qui ont du talent pour le jeu* [*de certains*] *instruments* [...], *à savoir l'orgue, le* baixão*, la harpe, le basson et la* corneta*, et refusent de le faire, qu'ils soient privés de* uox actiua e passiua *tant qu'ils n'ont pas quarante ans d'habit.*"[56]

---

[53]

> "[...] *11. Da solemnidade, grandez, & magestade, com que neste Mosteiro de S. Cruz se celebra o Jubileo das 40. horas* [...] *todo o tempo que daquelles dias resta do Officio diuino, & Missa solemne, se gasta em cantar motetes, & chançonetas, & em tocar diuersos instrumentos musicos, & pera todos estes instrumentos ha tangedores muy destros, & sabios, & musicos, que se repartem, huns pera cantar versos ao orgaõ, & á harpa, & crauo, & outros pera cantar motetes, & chançonetas, & assim se reuezaõ, que naõ ha falta algũa no* Laus perennis. *E o que mais he, que tudo isto cantaõ, & tangem os mesmos Conegos do Mosteiro, sem ajuda algũa de cantores, ou musicos de fóra* [...]"
> (P-*Cug*, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho...Pello P. Dom Nicolao de S. Maria*, Lisboa 1668, 094.5"16"SAN, *Segunda Parte*, p. 87, n. 11.)

[54]Voir [Pinho, 1981], p. 38.
[55]Voir [Pinho, 1981], pp. 71-7.
[56]Voir [Pinho, 1981], p. 78, note de bas de page n. 40. Une décision du Chapitre Gé-

Cette liste d'instruments 'obligatoires' correspond fort probablement à ceux qui, vers la seconde moitié du XVIIe siècle, sont utilisés pendant le service liturgique du monastère[57].

Les notices biographiques de certains compositeurs parmi les plus importants du monastère confirment cette tradition de l'art instrumental. Dom Heliodoro de Paiva (†1552)[58], actif durant la première moitié du XVIe siècle, est décrit, selon un chroniqueur de 1668, comme capable de jouer de la harpe et de la viole de gambe[59]. Dom Pedro de Cristo[60], décédé en Décembre 1618, jouait, en plus des instruments à clavier, le *baixão*, la harpe et la flûte[61]. Dom Agostinho da Cruz (†1633), compositeur de quelques œuvres incluses dans le manuscrit inédit P-*Cug* MJ1 présenté dans la troisième partie de ce travail, aurait écrit, en plus de nombreuses pièces pour le clavier, un traité pour le jeu de la *rabeca* (violon)[62].

Le monastère de Santa Cruz de Coimbra est apparemment capable d'honorer ses propres demandes musicales avec des chanteurs et des instrumentistes de la congrégation, sans avoir à engager des musiciens extérieurs[63].

néral de l'Ordre augustin de 1656 et qui sera reprise au moins encore trois fois, dans les années 1659, 1663 et 1666. Rappelons que le monastère de Santa Cruz de Coimbra est à la tête de l'Ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin (*Cónegos regrantes de Santo Agostinho*).

[57] Pour l'ensemble de la période que son étude concerne, les XVIe et XVIIe siècles, Pinho énumère tous les instruments qu'il a pu trouver dans les différents fonds documentaires du monastère ; en plus de ceux mentionnés, il y a encore la chalemie, la *trombeta*, la flûte, la viole de gambe et le violon ([Pinho, 1981], p. 136).

[58] Voir [*Grove*, 2001], vol. 18, pp. 914-5.

[59] Voir P-*Cug*, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes...*, Lisboa 1668, 094.5"16"SAN, *Segunda Parte*, p. 326, n. 8 *apud* [Pinho, 1981], pp. 165-6.

[60] Voir [*Grove*, 2001], vol. 6, pp. 667-9.

[61] Voir [Azevedo, 1918], pp. 174-5, n. 240.

[62] À cet ouvrage portugais sur la musique instrumentale, il est possible de rajouter deux autres également perdus (voir [Nery, 1985]) :

- celui d'André de Escobar, maître instrumentiste de la cathédrale de Coimbra, écrit en 1579 et sur le jeu de la chalemie soprano, *Arte de Música para tanger o instrumento da charamelinha* ;
- et celui de Jacques de La Serna, maître instrumentiste de la Chapelle Royale au début du XVIIe siècle, également à propos de la chalemie (*Arte de tanger charamela*).

[63] Cette impression d'auto-suffisance doit, toutefois, être prise avec prudence tant qu'une étude approfondie des dépenses du monastère n'a pas été faite.

En plus, l'institution a également construit certains de ses instruments. Cela semble être au moins le cas pour une grande partie du XVIe siècle, essentiellement grâce à l'un des membres du monastère, Dom João (†1590). Ce chanoine a travaillé à la lutherie du monastère pendant soixante ans, ayant construit des clavecins, des clavichordes (*manocórdios* ?), des violes de gambe (*violas de arco*) et des guitares (*violas de mão*)[64]. Aucun des instruments de Santa Cruz n'a malheureusement été conservé.

La pratique musicale, notamment instrumentale, des maisons monastiques ibériques n'a pas encore été suffisamment étudiée. Il est, par conséquent, difficile d'évaluer dans quelle mesure la tradition musicale du monastère de Santa Cruz de Coimbra est une exception. Elle a, en tous cas, produit un corpus musical où les évidences de la participation instrumentale justifient pleinement, dans le cadre de ce travail, que Santa Cruz soit placé aux côtés des principales cathédrales ibériques.

La situation portugaise est donc la suivante : malgré un important ensemble d'indicateurs d'une activité instrumentale dans les institutions ecclésiastiques, il n'est toujours pas possible de déceler le fil que les lierait au sein d'une même histoire. Les pages qui suivent cherchent à pallier ce manque.

Pour cela, ce travail a pris en considération les cathédrales de Braga, Coimbra et Évora, ainsi que le monastère de Santa Cruz de Coimbra. Les fonds archivistiques et documentaires des quatre institutions ecclésiastiques portugaises ont été dépouillés, tout particulièrement leurs actes capitulaires, les livres de dépenses des Fabriques et les textes normatifs concernant le fonctionnement de la chapelle polyphonique. Les archives musicales des quatre institutions ont été également examinées. Des documents relatifs aux collectes d'impôts et aux dépenses des municipalités, ou encore concernant les dépenses d'autres institutions voisines des quatre mentionnées ci-dessus, ont aussi été consultés.

Les résultats de ce travail de terrain ont ensuite fait l'objet d'un exercice de remise dans leur contexte ibérique, grâce à l'information apportée par les nombreuses sources secondaires disponibles sur les institutions ecclésiastiques espagnoles. Cela a permis la définition d'un cadre général pour l'activité de

[64] Voir [Pinho, 1981], p. 154.

l'instrumentiste au sein des cathédrales de la Péninsule durant les XVIe et XVIIe siècles. Y est décrite la manière dont le *ministril* est incorporé par l'institution et quels sont ses rapports institutionnels et humains avec la hiérarchie ecclésiastique. Cela a également permis d'identifier, pour les deux siècles étudiés, les principaux instruments de musique utilisés par les *ministriles*. Puis, l'analyse de différents textes normatifs (les Cérémonials et les règlements pour l'organisation et le fonctionnement du service musical) des cathédrales ibériques, a aidé à établir un calendrier des interventions des instrumentistes, soit d'un point de vue élargi durant toute l'année liturgique, soit, pour chaque fête solennelle, durant les principaux moments de l'Office.

L'ensemble de toutes ces réflexions, enrichi d'une lecture de certains ouvrages de la théorie musicale de l'époque et de l'étude des sources musicales (notamment lusitaniennes), a permis enfin de déceler quelles ont pu être les pratiques interprétatives les plus fréquentes, et d'identifier le répertoire des instrumentistes des institutions ecclésiastiques ibériques.

Chapitre 1

Le contexte historique et culturel

La Péninsule Ibérique des XVIe et XVIIe siècles connaît une extraordinaire floraison culturelle et artistique. Ces années accueillent le théâtre de Juan del Encina (†1529), de Gil Vicente (†1536), de Lope de Vega (†1635) et de Calderón de la Barca (†1681) ; voient l'impression des *Lusíadas* de Luis de Camões (†1580) et du *Don Quijote* de Miguel de Cervantes (†1616) ; créent les styles architecturaux du *Manuelino* et du *Plateresco* ; apprécient les œuvres des peintres Grão Vasco (†1542), El Greco (†1614), Vélasquez (†1660) ; ou observent encore le grand développement des sciences de la navigation, géographiques et mathématiques grâce aux *Découvertes* avec des personnages comme Christophe Colomb (1492), Vasco da Gama (1497) ou Fernão de Magalhães (1519).

Correspond également à ces siècles une apogée musicale ibérique dont les lieux de production premiers furent les maisons royales et les nombreuses cathédrales de la Péninsule. Ce patrimoine se matérialise dans les œuvres de Pedro Escobar (†1535 ?), Cristóbal de Morales (†1553), António de Cabezón (†1566), Francisco de Santa Maria (†1597), Francisco Guerrero (†1599), Tomás Luis de Victoria (†1611), D. Pedro de Cristo (†1618), Manuel Rodrigues Coelho (†1635), Duarte Lobo (†1646), Mateo Romero (†1647), Manuel Cardoso (†1650), Filipe de Magalhães (†1652), Francisco Correa de Arauxo (†1654) parmi beaucoup d'autres.

Réseaux d'influence nord européens (XVe-XVIe siècles) : la mise en place de la pratique polyphonique dans les cathédrales ibériques

La politique matrimoniale internationale mise en pratique bien avant y est sûrement pour quelque chose. D. Filipa de Lencastre, dame anglaise à la personnalité forte et cultivée, épouse du Roi D. João I du Portugal (1385-1433), donne à ses enfants (dont le futur Roi D. Duarte, poète et écrivain, et l'Infant D. Henrique, *le Navigateur*, grand responsable des *Découvertes* portugaises) le goût pour les arts. En 1430, leur fille, D. Isabel, se marie avec le Duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Outre ces liens dynastiques, le commerce entre le Portugal et les villes marchandes de Bruges et plus tard d'Anvers est intense, renforçant davantage les échanges entre les deux pays. Voici tissé, avec le Nord de l'Europe, un réseau d'influence dont l'un des pôles est le centre artistique et culturel le plus éminent à l'époque, la cour bourguignonne. L'élite lusitanienne, avide des plaisirs de l'esprit ne peut que se nourrir de cette forte présence franco-flamande. En plus, elle en a les moyens financiers grâce au flot croissant de richesses provenant des territoires d'outremer. Un bon témoignage que les échanges vont bien au-delà des commerciaux est la peinture portugaise de l'époque, très ancrée dans les modèles des peintres flamands (voir des maîtres comme Nuno Gonçalves (1450-1490), Gregório Lopes (c.1490-1550) ou Grão Vasco (1501-1542)).

L'activité musicale à la cour connaît certainement un phénomène similaire d'imprégnation. La splendeur de la chapelle du Duc de Bourgogne est réputée. Il n'est pas difficile d'imaginer que les modèles d'organisation soient importés et mis en pratique dans les chapelles privées portugaises. En effet, il semble exister un soin croissant concernant la qualité de la Chapelle Royale : le fils D. João I, D. Duarte I, durant son court règne entre 1433 et 1438, laisse des indications précises concernant son fonctionnement et la qualité de ses membres dans son *Leal Conselheiro*[1] ; le Roi D. Afonso V (1438-1481) obtient le privilège papal pour que la chapelle puisse célébrer tout l'Office[2], et envoie une commission en Angleterre afin de ramener les textes normatifs relatifs à la chapelle musicale du Roi Henri VI. Vers le milieu du XVe siècle, la

[1] Voir [Nery, 1991], p. 21.
[2] Voir [Latino, 1993], p. 6.

Capela Real a déjà une vingtaine de chanteurs et autant d'instrumentistes[3]. Les chroniqueurs royaux confirment cette affection constante de la part des monarques lusitaniens pour l'art musical. Le quotidien du Roi D. Manuel I (1495-1521), déjà à l'aube du XVIe siècle, semble être rempli de musique : outre l'activité liturgique de la chapelle, le Roi demande de la musique à chaque évènement solennel, lorsqu'il il fait sa sieste ou se couche le soir, et tous les dimanches ou jours fériés la musique et de la danse accompagnent les repas[4].

À l'image de leur Roi, les maisons nobles les plus importantes ainsi que celles des principaux membres de la hiérarchie ecclésiastique (dont un grand nombre issus de l'aristocratie elle-même) s'entoure également d'artistes et de musiciens. En effet, la Reine et les Dauphins ont leur chapelle musicale privée[5]. Bien qu'aucune information d'activité musicale antérieure à 1483 ne soit connue, on sait par les documents et par les témoignages postérieurs que la principale maison noble au Portugal, celle du Duc de Bragança à Vila Viçosa, connaît une forte présence musicale[6]. L'archevêque de Braga D. Fernando da Guerra a selon toute apparence une chapelle musicale privée pour laquelle sont identifiés quatre chanteurs, entre 1435 et 1453[7]. Il y a également un registre de chanteurs au service de l'évêque de Coimbra dès la fin du XVe siècle[8]. Cela doit être semblable pour les autres pontifes des

[3]Le Roi D. Afonso V aurait dans sa chapelle 20 chanteurs, 15 trompettes et 4 chalemies. Avec son successeur, le Roi D. João II (1481-1495), la Chapelle est annoncée avec 24 chapelains, 24 musiciens les instrumentistes y compris et 22 enfants 'pour aider au service liturgique' (voir [Latino, 1993], p. 6).

[4]Ver [Nery, 1991], pp. 24-5.

[5]Voir [Brito, 1992], pp. 40-1.

[6]Pour une histoire musicale de cette importante dynastie portugaise voir les deuxième et troisième chapitres de [Nery, 1990]. Voir également [Ryan, 2001], en particulier le deuxième chapitre.

[7]Voir [Marques, 1988], pp. 192-3.

[8]Un acte capitulaire d'Août 1498 donne le nom de deux chanteurs, Batelim et Fr. Pedro, et mentionne l'existence de bien d'autres, tous apparemment identifiés comme étant au service de l'évêque (AUC, *Indice dos Acordos do Cabido*, III/D,1,1,1,29 f. 33v ; *Acordos do Cabido 1498-1513*, III/D,1,1,1,2 f. 4v). Le nom d'un autre chanteur dit de l'évêque, António Carvalho, est mentionné dans un registre de Baptême de 1516 (AUC ?, *Liv. dos bapt. de S. Tiago* [1514]-1569, f. 9 ; document dévoilé par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug* [sans cote]). Voir aussi [Nery, 1991], pp. 34-5.

principaux diocèses du pays : ils gardent durant les XVIe et XVIIe siècles un effectif musical qui leur est propre. D'ailleurs, et comme l'on verra plus loin, la distinction entre ces chapelles et celles des cathédrales n'est pas toujours aisée.

La richesse musicale de tous ces centres musicaux privés, notamment ceux dont les mécènes sont des évêques, est très certainement prise comme modèle par les cathédrales. L'exemple paradigmatique de cette imprégnation de la vie musicale des cathédrales par celle de la sphère privée de leur prélats est celui des frères du Roi D. João III (1521-1557), les Cardinaux D. Afonso et D. Henrique, successivement mis à la tête des principaux archevechés portugais, Lisbonne (1522-1540 et 1564-1574), Braga (1532-1540) et Évora (1522-1540, 1540-1564 et 1574-1578)[9]. Recoupant les pouvoirs séculier et religieux, bien dans l'esprit absolutiste de l'époque, la famille royale garde également la main forte sur les importantes ressources financières issues de ces diocèses. Fils du Roi D. Manuel I et, par conséquent, plongés dès leur plus tendre enfance dans une forte tradition musicale dont les éléments et les influences sont décrites plus haut, ces Cardinaux ont très certainement voulu maintenir ce faste artistique chez eux. Puis, une fois en charge des plus importants diocèses, grâce à leur sensibilité artistique mais aussi à une lecture de la splendeur musicale en tant que symbole de grandeur et de pouvoir, ils se chargent d'apporter aux chapelles de leurs cathédrales le même raffinement artistique.

Il est impossible, pour le moment, de savoir avec certitude quand les cathédrales portugaises adoptent de façon régulière l'exécution polyphonique. Clairement la polyphonie est cultivée à la *Capela Real* au moins dès le début du XVe siècle : les écrits du Roi D. Duarte, datés de 1438, montrent une pratique essentiellement à trois voix, soit sur un support écrit soit improvisée[10] ; l'engagement de polyphonistes et théoriciens réputés, dont Tristão da Silva

[9]Cette hypothèse de l'influence de la pratique musicale des chapelles privées sur celles des cathédrales portugaises est ébauchée par [Alegria, 1973], pp. 24-5, et davantage synthétisée par [Nery, 1991], p. 32.

[10]Le Roi prescrit que les chanteurs de sa chapelle doivent être capables de chanter *canto feito* et *descanto*, c'est à dire, l'exécution d'une pièce polyphonique finie et notée, et une improvisation polyphonique sur une mélodie de plainchant. Voir [Brito, 1992], p. 32 et [Ferreira, 1994], p. 177.

(*fl*1450-85), démontre déjà un goût raffiné pour cet art. Toutefois, les sources musicales peinent à illustrer ces faits. Jusqu'à présent, pratiquement aucune musique sacrée polyphonique portugaise du XVe siècle n'a été retrouvée ; seules sont répertoriées quelques œuvres appartenant aux dernières années du siècle[11]. De toute façon, il semble que l'engagement de chanteurs professionnels soit bien antérieur aux prélatures des Cardinaux, du moins pour ce qui concerne les institutions les plus importantes. À Braga, la chapelle de chanteurs professionnels est antérieure à 1505[12]. Celle d'Évora est constituée durant l'épiscopat de D. Afonso de Portugal (1485-1522), à la suite d'une recommandation du Roi D. Manuel I, le père des Cardinaux, convaincu que l'institution, à la fin du XVe siècle, en avait les moyens financiers[13]. Même

[11]Il faut, en fait, regarder les manuscrits assemblés vers les premières décennies du XVIe siècle pour apercevoir quelle a pu être la musique sacrée pratiquée vers la fin du XVe siècle. Par exemple, les manuscrits de la cathédrale de Tarazona E-*TZ* Mss 2 et 3 et du Monastère de Santa Cruz de Coimbra P-*Cug* MM 12, compilés pas avant 1520 et 1540 respectivement, semblent conserver des œuvres de la fin du siècle précédent. Parmi les compositeurs identifiés, il y a Pedro de Escobar (ou do Porto), chanteur de la chapelle d'Isabelle la Catholique (1489-99), puis responsable de l'enseignement des enfants de chœur à la cathédrale de Séville (1507-1514) et, finalement, *Mestre de Capela* du Cardinal D. Afonso à Évora (1521-35 ?), ou encore de Vasco Pires, chanteur de l'évêque de Coimbra (*c*1509) puis maître de chapelle à la cathédrale (avant 1547) (voir [Kreitner, 2004], pp. 140-153, pour plus de détails sur les manuscrits E-*TZ* Mss 2 et 3 et [Rees, 1995], pp. 49-50 et 185-194, pour le MM 12. Rees identifie encore un autre manuscrit susceptible de contenir un répertoire sacré de la fin du XVe siècle, le P-*Cug* MM 32, provenant également du Monastère de Santa Cruz de Coimbra). L'exercice d'identification du répertoire des églises espagnoles du XVe siècle fut mené par Kenneth Kreitner dans son *The Church Music of the Fifteenth-Century Spain*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004. Ayant réuni un ensemble de soixante-sept pièces, l'auteur vérifie qu'en réalité ces œuvres, elles aussi, ne concernent que les trois dernières décennies du siècle. Devant une telle pénurie de témoignages musicaux, l'auteur croit que la polyphonie existait bel et bien dans les cathédrales ibériques du XVe siècle mais devait être simple et essentiellement improvisée ([Kreitner, 2004], p. 157). Seule une petite pièce sacrée à deux voix, du XIIIe siècle, a pu être identifiée jusqu'à aujourd'hui parmi les sources portugaises (Ferreira, Manuel Pedro, "Early Cistercian Polyphony : a newly-discovered source", *Lusitania Sacra*, 2a série, Tomo XIII-XIV, 2001-2002, pp. 267-313).

[12]Voir [Alvarenga, 1988], p. 40.

[13]D'après un document élaboré par le Chapitre vers 1582 et décrivant la formation de la chapelle musicale de la cathédrale d'Évora. Cet important document, *Apõtamẽtos do cabido pa o s^r Arcebpõ sobre os cantores beneff^dos nesta See ẽ x dabril de1582* (P-*EVc*

si les Cardinaux ne sont pas responsables de la mise en place d'une pratique polyphonique au sein des cathédrales, ils ont très certainement contribué à sa qualité et à sa consolidation. À Évora, le Cardinal D. Afonso, évêque de 1522 à 1540[14], constatant en 1528 que les quatre enfants de chœur au service de la cathédrale, n'avaient pas le temps de suivre l'enseignement du Maître de Chapelle, décide d'engager quatre enfants de plus juste pour le service de la chapelle musicale. On doit également à son épiscopat le premier registre d'une chapelle musicale complète de la cathédrale, avec un *mestre de capela*, Mateus de Aranda (au moins depuis 1528), des chanteurs et un ensemble instrumental[15]. Le frère de D. Afonso, le Cardinal D. Henrique, archevêque à Braga depuis 1532, avant de partir pour Évora en 1540, a engagé plusieurs musiciens à ses frais pour servir la cathédrale du Nord du Portugal[16]. Ces bonnes pratiques des Cardinaux nous sont rappelées par le Chapitre de la cathédrale d'Évora. Dans un document de 1582, les chanoines confirment que D. Afonso est responsable du premier engagement d'instrumentistes et son frère, D. Henrique, de l'enrichissement de la chapelle avec les meilleurs chanteurs, n'hésitant pas à attirer ces derniers avec l'éventuelle attribution de bénéfices ecclésiastiques :

> "[...] *arrivé ledit Cardinal D. Afonso à cette église non seulement a gardé les bonnes pratiques y existantes mais a toujours été soucieux de la qualité du culte divin ; il chercha plus et meilleurs*

Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id) est transcrit dans l'Annexe D.3.3. Il sera évoqué plus d'une fois par la suite.

[14]Le diocèse d'Évora ne devient un archevêché qu'en 1540 lorsque le frère, le Cardinal D. Henrique, en prend la tête.

[15]Les lettres du Roi D. João III (1528) et de son frère le Cardinal D. Afonso (1537), P-*EVc* RR IIc et P-*EVc* EE19d respectivement, confirment l'engagement de quatre enfants de chœur supplémentaires ainsi que la présence de Mateus de Aranda dès 1528 en tant que maître de chapelle de la cathédrale d'Évora. Le P-*EVc* CEC 5-X (ff. 5-6), document issu d'une visite ecclésiastique que le Cardinal a fait à la cathédrale en 1537, confirme l'existence de la chapelle musicale complète.

[16]Cela est confirmé par le livre de dépenses du Cardinal D. Henrique commencé en 1538, *Liuro da fazemda do If.^{te} don Amrrique q̃ comecou em Jan.^{ro} do ano de quinhemtose trimta e oito añnos*, P-*EVp* Cod. CVII/1-29. On y trouve la toute première référence à un *mestre de capela* à Braga, Frei Afonso, payé par le Cardinal pour servir à la cathédrale (f. 26). Ce document sera repris à la section 2.1.2 du deuxième chapitre.

chanteurs et rajouta des chalemies qui n'y existaient pas car une cathédrale si vénérable et un épiscopat si éminent se doivent de chercher tout ornement de musique et d'instruments pour la célébration de Notre Seigneur [...]

Suite au décès du Cardinal D. Afonso, celui-ci fut relevé par le Cardinal et Roi D. Henrique [...] *qui a également souhaité enrichir et embellir tout ce qui concernait la glorification du Seigneur et l'ornement et l'autorité de la cathédrale ; il était si dévoué et ami de l'ornement et l'autorité de la chapelle des chanteurs que là où il trouvait des bons chanteurs il les faisait venir et les prenait pour le service de la cathédrale ; et à ceux dont le revenu de chanteur n'était pas suffisant car ils méritaient de meilleurs honoraires, D. Henrique leur attribuait un bénéfice au sein de la cathédrale* [...] *et non seulement a fait cela avec les nouveaux arrivés mais également avec les chanteurs de sa chambre et ses ministres illustres les faisant chanteurs de la cathédrale afin de rendre la chapelle davantage distinguée et pourvue* [...][17]

17

"[...] *vindo o dito Car.^{al} dom aff.^{o} a ter esta ygreia não somente conseruou o custume ordenado nella mas ainda trabalhou por aumentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores e os melhores q̃ podia aver e lhe acreçentou tambẽ charamellas q̃ nella não auia por pareçer que todo ornamento de musica e instrumentos se devia de procurar p̃a louuor de nosso s^{r} e ornamẽto de hũa see tã honrrada e prelaçia tamanha* [...]
Depois do falecimento deste Car.^{al} dom Aff.^{o} socedeo o Car.^{al} e Rey q̃ foy dom Henrriq^{ue} [...] *a deseiou* [*a Sé*] *ẽnobreçer e aumentar ẽ todas as cousas de vidas ao seruico de nosso s^{r} e do culto diuino e ornamento e autoridade delle e das p^{as} della e ẽ tanto hera deseioso e amigo do ornamento e autoridade da capella dos cantores desta Sée q̃ donde quer q̃ os podia aver p̃a ella muito bẽ os mandava vir e aos q̃ pareçia q̃ seruião p̃ao seruico della os açeitava por cãtores com seus ordenados estipendios E aos q̃ cõ elles somente não podia contentar nẽ satisfazer por mereçerẽ mayores partidos os beneffiçiaua na mesma See p̃a* [...] *e naõ somente cõ os estranhos usaua ysto mas ainda aos cantores da sua camara e criados seus honrrados fazia cãtores na mesma Sée por a capella ser mais graue e milhor prouida* [...]"

Ces paragraphes sont extraits d'une réponse du Chapitre d'Évora à l'archevêque D. Teotónio de Bragança (épiscopat 1578-1602), lorsque ce dernier décide de ne plus avoir de

Les échanges entre les chapelles privées des prélats et celles des cathédrales semblent être permanents. En réalité, et surtout pendant les premiers temps de leur fonctionnement, les chapelles des cathédrales se sont nourries des premières. C'est pratique, plus rapide et peut-être moins onéreux, de mettre au service de la cathédrale les musiciens qui sont déjà à la maison épiscopale. Cette 'contamination' est nette à l'archevêché de Braga au XVe siècle : dans une même source primaire, le même personnage, Antão de Belmonte (*fl*1449), est présenté et comme chanteur de l'évêque et comme chanteur à la cathédrale[18]. À Évora, le Cardinal D. Henrique met ses chanteurs au service de la cathédrale, comme l'atteste le texte cité juste avant. Les procédures ne doivent pas être bien différentes dans les autres diocèses du pays : à Coimbra, si Vasco Pires est identifié en 1509 en tant que chanteur de l'évêque, en 1547 (le musicien étant déjà décédé) un document issu du Chapitre le présente comme *Mestre de Capela* de la cathédrale[19]. Les rapports entre les musiciens de l'évêque et l'organisation de la cathédrale sont même plus que musicaux. Plusieurs de ces personnages verront des bénéfices ecclésiastiques leur être attribués, notamment à la cathédrale. Le Chapitre d'Évora le confirme, cela attire davantage les bons musiciens. C'est très certainement aussi un moyen trouvé par les prélats pour réduire l'effort financier pesant sur leurs propres rentes. Le chanteur Antão de Belmonte, à Braga, est annoncé dès 1449 comme étant dans l'attente d'un bénéfice à la cathédrale[20]. À Coimbra, plusieurs musiciens de l'évêque sont nommés chapelains de la cathédrale ou

---

chanteurs bénéficiers, incapables selon lui d'accomplir les devoirs ecclésiastiques et musicaux. La délibération de l'archevêque D. Teotónio, datée du 17 Février 1582, se trouve dans le document P-*EVp*, *Copia da prouisão por q̃ V.S. mãdou os Bachareis, E beneficiados, q̃ naõ fossẽ Cantores.*, CIX/2-7, n. 50 (voir l'Annexe D.3.2). La réponse du Chapitre est le document déjà mentionné *Apõtamẽtos do cabido pa o s^r^ Arcebpõ sobre os cantores beneff^dos^ nesta See ẽ x dabril de1582* (*Notes du Chapitre à l'attention de l'archevêque sur les chanteurs prébendés de cette Cathédrale le x avril de 1582*), P-*EVc*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id. Il est transcrit dans l'Annexe D.3.3. En réalité, ce document est le brouillon d'un autre, le P-*EVp* CIX/2-8, n. 83, partiellement reproduit dans [Mazza, 1944], pp. 54-6 ; le brouillon a l'avantage d'être daté.

[18]Voir P-*BRp*, *Conf.*, f. 148 *apud* [Marques, 1988], pp. 193 et 371.

[19]Voir [Stevenson, 1982], p. x.

[20]Voir [Marques, 1988], p. 371.

d'autres églises de la ville[21]. À Évora, il est possible de trouver un chanteur de la cathédrale, André Nunes, qui pendant plusieurs années reçoit, en plus de son salaire de musicien payé par la Fabrique, une 'aide' directe du Cardinal D. Henrique dans l'attente d'un bénéfice ecclésiastique[22].

Prennent ainsi forme, à la toute fin du XVe siècle portugais, les principaux centres de musique sacrée polyphonique pour les années à venir. La cathédrale de Braga est parmi les plus anciennes de la Péninsule Ibérique. Comprenant pratiquement tout le Nord du Portugal, le diocèse est élevé au rang d'archevêché en 1099. Forte d'un rite liturgique qui lui est propre, la cathédrale de Braga dispute éternellement le titre honorifique de *Primaz das Espanhas* avec sa congénère tolédane.

Dans la région centrale du pays, dans les limites de l'archevêché de Braga, le diocèse de Coimbra a la particularité de comprendre en plus de la cathédrale, la première université portugaise (et pendant longtemps la plus importante) ainsi qu'un extraordinaire centre musical, le monastère augustin de Santa Cruz. Indépendant du diocèse dès 1135, obéissant directement au Pape et sous protection de la royauté portugaise, le Monastère de Santa Cruz de Coimbra est parmi les principales écoles monastiques du pays assurant l'enseignement des Arts Libéraux aux jeunes membres de l'aristocratie et du clergé portugais. C'est également la maison-mère de toute la congrégation augustine au Portugal, avec plus d'une vingtaine d'institutions à la fin du XVIIe siècle. Le déplacement définitif de l'Université portugaise à Coimbra en 1535 est en rapport avec ces qualités d'enseignement du monastère ; le Roi D. João III cherche à constituer à Coimbra un pôle d'enseignement moderne de niveau international, faisant appel à plusieurs enseignants étrangers,

[21] Voir [Miranda, 2001], pp. 62-6.

[22]

> *Andre nunez camtor da see tem do Ifamte dez mil rs̃ cadano de merce hordenada pa ajuda de seu sustemtam*^{to} *ẽq̃to não ffor prouido deout*^{a} *cousa.*
>
> (*Andre Nunez chanteur de la cathédrale a de la part de l'*Infante *[D. Henrique] 10000* reis *chaque année pour son aide tant qu'il n'est pas pourvu dans une autre chose.*)

dans *Liuro da fazemda do If.*^{te} *don Amrrique...*, P-*EVp* CVII/1-29 ff. 170v et 229v ; le chanteur a reçu cette aide au moins entre 1545 et 1553.

venus notamment de France et d'Espagne.[23] Coimbra est ainsi, en ce début du XVIe siècle, un pôle diffuseur des nouvelles idées de la Renaissance au Portugal, un lieu d'effervescence intellectuelle entre ces professeurs venus de Paris et de Salamanque et les futurs membres illustres de l'aristocratie et du clergé portugais, mais aussi artistique avec la présence sur place de nombreuses personnalités nord-européennes dont les français Diogo Boytac, Jean de Rouen ou encore Nicolas Chanterene.

Même avec la séparation de Portalegre (en 1549) et d'Elvas (en 1570), le térritoire du diocèse d'Évora est le plus important du pays, comprenant quasiment tout le Sud du Portugal. Grand propriétaire, le pontife d'Évora est, pendant les XVIe et XVIIe siècles, devant le diocèse le plus riche du Portugal et parmi les plus prospères de la Péninsule[24]. Il n'est pas étonnant donc que les deux frères du Roi D. João III, les Cardinaux D. Afonso et D. Henrique, prennent successivement la tête de cet évêché. Résidence royale pendant des nombreuses années, élevée au rang d'archevêché en 1540, Évora connaît elle aussi une grande activité artistique et intellectuelle avec des nombreux artistes résidents et la fondation de l'Université en 1559 (sous la responsabilité de la Compagnie de Jésus).

C'est l'activité musicale, notamment celle des instrumentistes, de ces quatre institutions, les cathédrales de Braga, Coimbra et Évora ainsi que

[23] Voir [Rees, 1995] p. 32 et p. 43 (note de bas de page n. 13). Lors de l'installation de l'Université et pendant les premiers temps, le Monastère de Santa Cruz contrôle l'enseignement de la majorité des disciplines, les seules exceptions étant le Droit et les Mathématiques. L'institution responsable de l'enseignement de ces dernières, issue d'un établissement de Lisbonne, obtient à partir de 1544 que seules les disciplines théologiques soient enseignées à Santa Cruz. Il est donc intéressant de remarquer que c'est précisément cette année là que le Roi D. João III décide d'appeler le maître de chapelle de la cathédrale d'Évora, Mateus de Aranda, à Coimbra pour la prise en charge de la chaire de Musique à l'Université. Mateus de Aranda (Mateo de Aranda) étudie à Alcalá de Henares et en Italie avant de devenir *Mestre de Capela* à la cathédrale d'Évora ; il est également l'auteur des premiers traités de musique publiés au Portugal, *Tractado de canto llano* (1533) et *Tractado de canto mensurable* (1535). Cela montre le niveau de qualité recherché par le Roi D. João III pour l'enseignement de la Musique à l'Université. Selon toute apparence, jusqu'en 1544 les moines du Monastère de Santa Cruz sont capables d'accomplir cette tâche ([Rees, 1995], p. 31).

[24] En 1615, Évora est le quatrième diocèse le plus riche de la Péninsule dérrière Tolède, Séville et St. Jacques de Compostelle (d'après [Marques, 1992], pp. 115-6).

le monastère de Santa Cruz, qui sera mise en lumière dans les chapitres suivants. Couvrant géographiquement tout le pays, elles nous donnent les points de repère nécessaires pour une compréhension des processus d'admission, d'organisation de ces *ministriles* et leurs pratiques musicales respectives, ainsi que pour les éventuels points communs ou différences avec leurs homologues ibériques.

Le début de XVIe siècle espagnol connaît également une forte stabilité politique. Après le mariage d'Isabelle Reine de Castille avec Ferdinand Roi d'Aragon, en 1469, les efforts des Rois Catholiques se concentrent sur la formation d'une unité ibérique, voire européenne. Le mariage de leur fille, Joana La Folle, avec Philippe le Beau en 1496, en est significatif. Philippe le Beau est le fils du Prince Maximilien I d'Autriche et Marie de Bourgogne, tous les deux seigneurs d'un grand nombre de territoires au centre et au nord de l'Europe. En 1506, Philippe le Beau meurt et Joana, mentalement perturbée, est incapable de prendre le pouvoir. Élevé dans le Nord de l'Europe, le petit-fils des Rois Catholiques, Charles Quint, prend dès ses 15 ans le gouvernement des territoires flamands. Lorsque son grand-père D. Fernando, Roi d'Aragon (et de Castille à la mort d'Isabelle en 1504), meurt en 1516, Charles Quint est proclamé Roi des territoires espagnols. Et quand son autre grand-père, Maximilien d'Autriche, meurt en 1519, il hérite également des possessions des Habsbourg en Europe centrale. Le souhait des Rois Catholiques d'une grande puissance européenne prend ainsi forme sous la régence de leur petit-fils, l'Empereur Charles Quint.

Tous ces évènements politiques et leurs conséquences en termes d'échanges inter-régionaux et internationaux ont forcément une répercussion sur le développement artistique de l'Espagne. Les nouveaux idéaux humanistes de la Renaissance gagnent l'espace ibérique au travers des possessions transalpines de la couronne d'Aragon. L'union matrimoniale avec les Habsbourg intensifient les échanges avec le nord de l'Europe. Les rapports entre la France, notamment la chapelle papale d'Avignon et la cour d'Aragon sont tenus comme l'élément d'influence premier pour que les cathédrales espagnoles pratiquent et enseignent très tôt l'art polyphonique[25]. Manifestation de pouvoir et de

[25]Voir [Perkins, 1999], p. 486. Pour plus d'information sur les différentes influ-

prestige, le patronage des rois de Castille et d'Aragon permet la commande de manuscrits ainsi que l'accueil de musiciens franco-flamands, et, par conséquent, la formation d'une génération de compositeurs indigènes capables, progressivement, d'apporter aux différentes institutions ecclésiastiques du royaume l'affermissement de la pratique généralisée de la polyphonie[26]. De même qu'au Portugal, les chapelles musicales semblent intégrer les cathédrales espagnoles dans les premières années du XVIe siècle. En effet, dès 1515, l'on voit nombreuses cathédrales soit créer soit redéfinir leur prébendes pour le financement de la chapelle polyphonique. Ce recours aux prébendes (avec l'obligatoire acquiescement papal), soit annexées à la Fabrique responsable pour le paiement des salaires soit pour une attribution directe aux musiciens (*ad nutum capituli*, le musicien est bénéficier mais pas à vie et sans certains privilèges), atteste l'intégration pleine de la chapelle polyphonique dans la structure financière de la cathédrale, dès lors comprise comme élément essentiel du culte[27].

La régence ibérique des Habsbourg (1580-1640) : l'accroissement de l'échange musical ibérique

Pendant le XVIe siècle, les liens matrimoniaux entre les familles royales portugaises et espagnoles n'ont cessé de se fortifier. Le Roi portugais D.

ences internationales que l'Espagne connaît avant et pendant les Rois Catholiques, voir [Anglès, 1941], Chapitre I. Sur le répertoire polyphonique des cathédrales espagnoles du XVe siècle, voir [Kreitner, 2004].

[26] À ce propos, [Knighton, 1993] évoque une des façons dont cette communication musicale entre les chapelles royales et les cathédrales a lieu. À la cour d'Aragon, dès le XVe siècle, il est coutumier d'attribuer aux chanteurs de la *Capela* un bénéfice dans une des cathédrales du royaume. Ces musiciens se déplacent alors, même si pas souvent, auprès de ces cathédrales au titre de prébendés, interviennent à la cour au nom de l'institution, et maintes fois, lorsqu'ils quittent la chapelle royale, retournent à la cathédrale. Sont ainsi établies des voies privilégiées de transmission des modèles d'organisation, de pratique musicale et même de répertoire de la *Capela Real* envers les différentes cathédrales.

[27] Une lecture très intéressante par [Suárez-Pajares, 2004] (pp. 171-3) évoque, parmi plusieurs exemples, la suppression à la cathédrale de Málaga de quatre *raciones* afin d'entretenir le maître de chapelle, l'organiste, les chanteurs et les enfants de chœur (en 1515 et 1521) ; l'archevêque de Saragosse crée six bénéfices pour des chanteurs en 1516 ou encore la cathédrale d'Ávila supprime six prébendes, désormais destinées au financement d'un maître de chapelle, d'un organiste et de quatre chanteurs.

Manuel I (1495-1521) se marie successivement avec trois princesses castillanes (1497, 1500 et 1518). Son fils, le futur D. João III (1521-1557) épouse en 1525 D. Catarina, la sœur de Charles Quint. Et puis, l'année suivante, D. Isabel, la fille du Roi D. Manuel I, se marie avec Charles Quint. Voici la dynastie d'Avis complètement entrelacée avec celle des Habsbourg. Les mariages ibériques continuent avec celui de l'héritier de Charles Quint, D. Felipe II d'Espagne et D. Maria, fille de D. João III (en 1543) et celui de D. João, prince héritier du Portugal avec Joana, soeur de D. Felipe II d'Espagne (en 1552)[28]. Il est facile de voir comment l'indépendance des deux pays ibériques est, à moyen terme, compromise.

Il y a également des raisons économiques conduisant vers l'union des deux pays : avec des empires d'outremer assez complémentaires, les liaisons commerciales le sont également. Le Portugal est l'intermédiaire pour la vente en Chine de l'argent provenant des colonies sud-américaines espagnoles. Les navires portugais transportent les produits espagnols vers d'autres coins de l'Europe ; les marchands et capitalistes espagnols sont très présents dans le commerce portugais. En finir avec la douane entre les deux pays ibériques est un rêve pour beaucoup de ces commerçants, notamment du côté portugais, assez dépendant du blé espagnol. De plus, Espagnols et Portugais ont des ennemis communs : les Français, les Anglais ou encore les Néerlandais tentent d'avoir prise sur une partie des territoires et sur les profits correspondants ; les pirates, les turcs et les maures sont également redoutables. Tout cela contribue à faire des deux pays ibériques des alliés naturels[29].

Du point de vue culturel, l'union ibérique est même déjà à moitié faite : le système éducatif portugais est sous forte influence espagnole, avec de nombreux professeurs du pays voisin actifs au Portugal et plusieurs étudiants lusitaniens inscrits dans les universités espagnoles[30]. Dès la fin du XVe siè-

[28]Ce mariage correspond à l'ambition du Roi D. João III de voir un jour la dynastie d'Avis devant l'énorme empire résultant de l'union des territoires sur l'emprise espagnole et portugaise. Toutefois, après la mort prématurée du Prince D. João (en 1554), les évènements prendront, comme l'on sait, un tour dramatique.

[29]Voir [Marques, 1992], p. 147.

[30]Avec une centaine d'étudiants portugais par an, l'Université de Salamanque connaît, pendant la première moitié du XVIe siècle, plus d'un millier inscrits lusitaniens ([Rees, 2004], p. 456 *apud* García Fraile, Dámaso, "La Universidad de Salamanca en

cle, la plupart des écrivains, des courtisans et autres membres des élites sont bilingues, avec une bonne partie de la production littéraire portugaise écrite en castillan. Comme le Français le sera en Europe plus tard, le castillan est la langue à la mode, essentielle pour le raffinement de tout à chacun[31].

Tous ces éléments peuvent aider à comprendre pourquoi D. Felipe II d'Espagne rentre au Portugal en 1581 et est acclamé Roi par toute la population sans grande contestation ! Lorsque le Roi portugais D. João III meurt en 1557, le seul héritier est son petit-fils D. Sebastião, un enfant de trois ans. Alors, entre 1557 et 1562, c'est sa mère, D. Catarina (soeur de Charles Quint), qui prend la régence du Portugal. En 1562, elle s'incline pour donner le gouvernement au frère de D. João III, le Cardinal D. Henrique, archevêque d'Évora depuis 1540. En 1568, à ses 14 ans, D. Sebastião prend le pouvoir. Fanatique religieux, son but est l'expansion de la Foi, matérialisée par la conquête du Maroc. Il y travaillera pendant toute sa brève vie. Afin de réunir une armée suffisamment importante pour réussir cette entreprise il n'hésite pas à prendre davantage d'argent à l'Église ni à contracter des prêts auprès des commerçants nationaux et étrangers. Il demande même l'aide de son oncle D. Felipe II d'Espagne, se déplaçant au monastère hiéronymite de Guadalupe à la fin de l'année de 1576. Ce voyage est enregistré par plusieurs chroniqueurs, parmi lesquels le chapelain du Roi portugais, Rodrigo de Beça. Sa description, très détaillée, est prodigue en paysages sonores illustrant la pratique musicale ibérique de la fin du XVIe siècle. On y voit la participation conjointe des musiciens portugais et espagnols dans différents cadres, à la cour, dans la rue ou à l'église[32].

---

la música de Occidente", Casares Rodicio, Cuesta, López-Calo (eds.), *España en la música de Occidente*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 291 ; voir également Dios, Angel Marcos, "Proyección cultural de la Universidad de Salamanca en Portugal durante el reinado de los Felipes", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. X, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976).

[31] Voir [Marques, 1992], p. 148.

[32] Voir Morais, Manuel, "Jornada que Fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe Composta por Rodrigo de Beça Seu Capelão", Maria Fernanda C. Rodrigues et al. (eds.) *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 363-403. Cette chronique documente de façon assez explicite les pratiques instrumentales dans la liturgie ibérique de la fin du XVIe siècle. Elle sera remise en considération plus loin.

Finalement, en 1578, l'armée est considérée suffisante et le Roi part vers le Maroc. Sa croisade se solde par un énorme échec à Alcácer-Quibir (al-Ksar al-Kabir) où l'armée portugaise est complètement détruite, le Roi meurt et avec lui une part significative de la jeune aristocratie lusitanienne. L'équivalent de la moitié des recettes annuelles de l'état est dépensé dans la pire bataille de l'Histoire Portugaise[33].

Après la mort de D. Sebastião, son grand-oncle le Cardinal D. Henrique reprend le pouvoir. Il est assez âgé et sa régence ne durera guère, de 1578 à Janvier 1580. La désignation de l'héritier de la couronne portugaise est délicate. Puisque qu'il n'y a plus de descendant direct de D. João III, il faut remonter au Roi D. Manuel I (1495-1521) pour trouver des candidats : (1) D. António, fils illégitime de D. Luis, frère de D. Manuel I ; (2) D. Catarina, fille d'un autre frère de D. Manuel I et mariée avec D. João de Bragança ; (3) D. Felipe II d'Espagne, fils de Charles Quint et D. Isabelle du Portugal, fille de D. Manuel I. Malgré une certaine contestation, notamment de la part des partisans de D. António, D. Felipe II d'Espagne gère bien les réseaux d'influence et sait mettre de son côté la noblesse et le clergé portugais (qui, bien dépourvus d'argent après les folies belliqueuses de D. Sebastião, sont facilement achetés) ainsi que la petite bourgeoisie, essentiellement des commerçants qui voient dans cette union ibérique un élargissement considérable de leur marché et la tant souhaitée abolition des droits de douane entre les deux pays[34].

En Avril 1581, D. Felipe II d'Espagne est proclamé Roi du Portugal. Son règne dure jusqu'en 1598. De façon très intelligente, le monarque espagnol a su préserver l'autonomie de son nouveau territoire. Cherchant à éviter des soulèvements, il laisse la grande majorité des postes de décision dans des mains portugaises. La langue officielle reste le portugais. Les territoires d'outremer restent sous contrôle portugais et sous les lois portugaises. La monnaie nationale reste également la même. Après une dizaine d'années d'administration désastreuse, l'application des modèles espagnols et la rigueur de D. Felipe II, améliorent tout le système administratif et judiciaire national. La Trésorerie nationale est renflouée. La douane est supprimée, les

[33]Voir [Marques, 1992], p. 152.
[34]Voir [Marques, 1992], pp. 152-155.

portugais sont autorisés à circuler vers et à l'intérieur de l'Empire espagnol, le monarque espagnol gagne le peuple et l'aristocratie nationales en prêtant l'argent nécessaire pour la libération des prisonniers encore détenus à Alcácer-Quibir[35]. Toute cela, en plus des raisons déjà énoncées, aide à comprendre le peu d'agitation sociale provoquée par la perte de l'indépendance. Les quelques tentatives de conquête du pouvoir par D. António (avec l'aide des Français et des Anglais) ne recueillent que peu de soutien auprès de la population[36]. Le règne de D. Felipe II au Portugal est stable et tranquille.

La mort du Roi D. Sebastião, puis du Cardinal en 1580, clôt la dynastie des Avis qui, grâce à la formation intellectuelle et artistique de ses derniers représentants, apporte beaucoup de soin aux institutions scientifiques, artistiques et ecclésiastiques nationales[37]. Du point de vue musical, il n'est pas aisé d'évaluer quelles ont pu être les conséquences du changement de pouvoir vers les mains des Habsbourgs. D. Felipe II reste à Lisbonne entre 1581 et 1583 seulement. La disparition de la cour royale de la capitale[38] et le retour des nobles à leur domaines en région ou leur départ à Madrid avec le souverain espagnol handicape forcément la production de musique profane. Un autre élément d'information peut encore aider à comprendre ce déclin de la musique profane, c'est la grandissante aura mystique des dernières années de D. João III puis les règnes du Cardinal D. Henrique et de D. Sebastião. Pendant cette période, les décisions royales sont quasiment toutes imprégnées d'un fort esprit religieux : de nouveaux diocèses sont créés (Leiria, Portale-

[35]Parmi ces prisonniers dont la rançon est payée par D. Felipe II on trouve, ironiquement, D. Teodósio II de Bragança, père du futur Roi D. João IV qui regagnera l'indépendance du Portugal en 1640.

[36]Voir [Marques, 1992], pp. 158-9.

[37]Intervention dans la création de la chapelle de chanteurs à la cathédrale d'Évora, complète reformation du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, reformulation / création des universités de Coimbra et d'Évora, etc. ; voir, par exemple, Silva Dias, J.A. da, *A política cultural da época de D. João III*, 2 vols., Coimbra, 1969. Concernant le mécenat musical, il suffit de regarder les éditions de musique qui leur sont dédiées : les deux traités de Mateus d'Aranda au Cardinal D. Afonso, l'*Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, la première partie de la *Declaración de instrumentos* de Bermudo à D. João III et le premier livre de messes de Francesco Guerrero à D. Sebastião.

[38]Même si la *Capela Real* reste en fonctionnement après son départ, son activité est réduite aux cérémonies religieuses quotidiennes (voir [Nery, 1991] p. 52).

gre, Miranda et Elvas et encore quelques autres en l'outremer), le pouvoir de l'Inquisition est renforcé, les décisions tridentines (1545-63) sont acceptées d'emblée avec la publication dès 1564 d'un petit volume en portugais reprenant certaines de ces décisions pour rapidement les propaguer parmi les paroisses, *Decretos e determinações do Sagrado Concílio de Trento que devem ser notificados ao povo por serem da sua obrigação e se hão-de publicar nas Paróquias*[39]. Ce poids religieux correspond à la réaction de l'Europe catholique face à la montée du Protestantisme, avec une incidence particulière en Péninsule Ibérique. Plusieurs membres de l'élite étrangère active à l'Université de Coimbra tombent dans les mailles de l'Inquisition et sont bannis du pays ; le Collège des Arts à Coimbra ainsi que l'Université d'Évora sont mis sous la direction des Jésuites (1555 et 1559, respectivement), un ordre religieux qui, avec le *Santo Ofício*, sera au Portugal le garant du catholicisme contre toute tentative réformiste[40].

Mais si on peut, en effet, identifier à cette époque la fin d'un patronage musical national[41] ainsi que la disparition d'un foyer artistique royale capable d'apporter son soutien ou de fournir des modèles susceptibles d'influencer le développement des centres musicaux du pays (notamment les ecclésiastiques), il n'est pas moins vrai que l'union des couronnes ibériques apporte des bienfaits. Dès son arrivé, D. Felipe II ordonne une totale réorganisation de la *Capela Real* en lui appliquant un texte normatif, un *Regimento*, inexistant jusque là[42]. Insatisfait de la qualité des musiciens à Lisbonne en 1581, il fait venir de Madrid l'organiste Hernando de Cabezón[43] et demande deux chanteurs à la cathédrale de Séville[44]. D'autres les suivront avec un échange croissant entre les chapelles de la capitale espagnole et de Lisbonne[45]. Cet

[39]Lisboa, Francisco Correia, 1564 ; voir [Marques, 1992], p. 150 et [Latino, 2001], p. 30.

[40]Voir [Rees, 1995], pp. 38-39.

[41]Un rôle que désormais seule la maison des Braganças, à Vila Viçosa, est capable d'assurer.

[42]Voir [Latino, 1992], p. 30.

[43]Voir [Nelson, 1986], p. 42.

[44]Le 26 Juillet 1581, le Chapitre de la cathédrale de Séville, après la demande du Roi pour un tiple et un tenor, décide d'envoyer les chanteurs Antolin de Paredes et Juan Baptista (voir [Stevenson, 1985], pp. 67-8).

[45][Latino, 1992] (p. 39) identifie plus de 130 musiciens à la *Capela Real* pendant la

apport de musiciens espagnols à la chapelle royale de Lisbonne est peut-être l'influence musicale la plus directe et évidente des Habsbourg au Portugal.

En outre, il semble clair que le nombre de musiciens portugais actifs dans les territoires espagnols augmente dès les dernières années du XVIe siècle[46]. S'il est certain que la plus grande facilité de circulation apportée par les Habsbourg est à considérer[47], la raison de ce déferlement de musi-

régence des Habsbourg. La musicologue a pu identifier la nationalité de 25 d'entre eux dont 13 était espagnols, 11 portugais et 1 flamand. L'échange de musiciens entres les chapelles de Lisbonne et Madrid, ininterrompu, s'intensifie sous D. Felipe IV d'Espagne (1621-65)(p. 42).

[46]Deux travaux récents sur la présence de musiciens portugais dans la région d'Extremadura entre les XVIe et le XVIIIe siècle, [Rodriguez, 1991] et [Barrios Manzano, 1991], montrent que la plupart des cas concernent la période des Habsbourg. Ainsi, par exemple, la chapelle de la cathédrale de Badajoz est pendant quasiment toute la première moitié du XVIIe siècle sous la direction de maîtres portugais : Estevão de Brito (1597-1613, année à laquelle il part pour le même poste à la cathédrale de Málaga), Gil Fernandes (1613-1622 ?), Manuel Rodrigues Galvão (1622-1623), João Duzid (Feb 1624-†Ago 1624), Francisco Pinto Pinheiro (1624-1626) et Afonso Vaz da Costa (1626-1641, parti cette année là pour une *oposicione* à la cathédrale d'Avila) ; voir [Kastner, 1957(2)], [Kastner, 1960] et [Kastner, 1963] pour une perspective plus complète sur les personnages musicaux de la cathédrale de Badajoz, notamment les Portugais. Cette liste peut être davantage élargie, en ne considérant encore que les maîtres de chapelle, par Gaspar Fernandes (†1629) aux cathédrales de Guatemala et Puebla, Manuel Correia (†1633) aux cathédrales de Siguënza et Saragosse, Manuel Leitão de Avilez (*fl*1625) à la cathédrale de Grenade ou encore Manuel Tavares (*fl*1625) aux cathédrales de Murcia et Cuenca. Voir [Rees, 2004], pp. 483-6, pour une liste plus exhaustive des musiciens portugais en Espagne ; ce musicologue, à partir de cette liste, formule l'hypothèse que l'Andalousie, en particulier Séville, serait la destination première de ces musiciens lusitaniens (pp. 477-8 et 485-6). Un fait qui soutiendrait l'idée de basculement du pôle commercial du Nord de l'Europe (Anvers) vers le Sud, et à l'intérieur de la Péninsule. Un retournement vers soi-même, conséquence de l'isolement croissant de l'Ibérie de ses voisins européens, notamment ceux du Nord, fuyant les 'dangereuses' idées réformistes. Le Portugal serait alors davantage sous l'influence de l'Espagne, une circonstance encore accentuée avec l'union des couronnes ibériques dès 1580. Voir [Rees, 1995], pp. 38-40, pour une présentation plus complète de cette hypothèse, illustrée par le fond musical du Monastère de Santa Cruz de Coimbra où le musicologue anglais croit identifier un amoindrissement du nombre d'œuvres non ibériques dans les manuscrits compilés après 1570.

[47]Il ne faut pas oublier que la circulation de musiciens entre les deux pays était coutumière bien avant la fin du XVIe siècle, beaucoup grâce aux liens matrimoniaux déjà énoncés.

ciens lusitaniens vers le pays voisin est peut-être à chercher ailleurs. Cela a déjà été dit, la pratique et l'enseignement généralisés du *canto de órgão* ne semblent pas se mettre en place au Portugal avant les premières années du XVIe siècle. Compte tenu des années nécessaires pour assurer la consolidation et le rayonnement des différents centres musicaux, il est tout à fait logique de trouver, dans la seconde moitié du siècle, un nombre significatif de polyphonistes formés et prêts à rentrer sur le "marché de travail"[48]. Dès lors, ces musiciens, malgré quelques postes à Lisbonne ou dans les principales cathédrales, regardent vers l'Espagne où il y a un nombre considérable de maisons nobles capables d'entretenir un foyer artistique[49] et dont les cathédrales sont bien mieux pourvues que leurs homologues portugaises[50]. Il y a davantage d'opportunités et des rémunérations bien plus intéressantes en Espagne. C'est probablement cette forte présence de musiciens portugais, dans et hors du pays, avec une certaine prospérité économique (dûe à la stabilité politique des premiers temps des Habsbourg et à un essor du commerce), qui peut aider à entrevoir les raisons pour lesquelles on recense un tel flot de publications portugaises de polyphonie pendant la première moitié du XVIIe siècle[51].

[48]Une hypothèse ébauchée dans [KASTNER, 1960], p. 83, puis mieux définie et encadrée dans [REES, 2004], pp. 484-5.

[49]En 1615, parmi les vingt maisons nobles ibériques les plus prospères, une seule présence portugaise, celle du Duc de Bragança, à la quatrième place (voir [MARQUES, 1992], p. 113).

[50][MARQUES, 1992], p. 116, prend en considération un indicateur tout à fait proportionnel aux revenus d'une cathédrale, la valeur des rentes épiscopales. Ainsi, et pour l'année 1615, parmi les vingt maisons épiscopales ibériques les plus aisées il n'y a que quatre inscriptions portugaises et seule celle d'Évora se détache à la quatrième place (Lisbonne 10e place, Coimbra 12e place et l'archevêché de Braga 18e place, loin derrière Saint Jacques de Compostelle et au même niveau que Zamora ou Salamanque).

[51]En voici la liste : **1594** : Pedro Álvares de Moura, *Livro de Motetes a 4, 5, 6 e 7 vozes*, Rome ; **1603** : Duarte Lobo, *Officium defunctorum*, Lisbonne ; **1605** : Duarte Lobo, *Canticum Magnificat quattor vocibus*, Anvers ; **1609** : Francisco Garro, *Antiphona Asperges me*, Lisbonne et Francisco Garro, *Missae quatour octonis vocibus*, Lisbonne ; **1611** : Duarte Lobo, *Natalitiae Magnificat quattuor, & octo vocibus, Missa ejusdem noctis octo vocibus. B.V. Mariae Antitribua, & vocibua undenis*, Anvers ; **1613** : Manuel Cardoso, *Livro de Magnificas*, Lisbonne ; **1620** : Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de musica...*, Lisbonne et Fr. João de Escobar : *Motetes*, Lisbonne ; **1621** : Duarte Lobo, *Missae quattuor, quinque, sex & octo vocibus*, Anvers ; **1625** : Manuel Cardoso, *Missae quaternis, quinis et sex vocibus*, Lisbonne ; **1636** : Manuel Cardoso, *Missae quaternis et sex vocibus liber secundus*,

D. Felipe II meurt en 1598. Son fils, D. Felipe III d'Espagne (1598-1621) n'a apparemment pas hérité de ses qualités d'homme d'État. Manifestant peu d'intérêt pour les affaires, il confie toute l'administration à son premier ministre, le Duc de Lerma (entre 1598-1618), puis au fils de celui-ci, le Duc d'Uceda (1618-21). Le Duc de Lerma centralise davantage l'administration et renforce le contrôle sur les différents territoires de l'Empire : la Catalogne, la Navarre, l'Aragon, le Portugal, etc. L'augmentation des impôts, la nomination de ministres castillans au Conseil du Portugal (contrairement aux règles définies par D. Felipe II) ainsi que d'autres tentatives pour diminuer voire supprimer certains des privilèges concédés au Portugal par D. Felipe II vont créer un sentiment grandissant de mécontentement parmi la population lusitanienne[52].

Après le décès de son père en 1621, le jeune D. Felipe IV d'Espagne (1621-65) prend le pouvoir. Il a juste 16 ans et le gouvernement est confié à Gaspar Felipe de Guzmán, Comte-Duc d'Olivares. Devant les constantes attaques des Néerlandais et des Anglais dans les territoires d'outremer, les besoins d'armes, de soldats, de construction ou reconstruction de forteresses sont immenses. Pour tout cela, il faut de l'argent. Les impôts sont à plusieurs reprises augmentés, l'Église est 'invitée' à contribuer avec un pourcentage fort important de ses recettes, les commerçants sont obligés de prêter de l'argent. Olivares, même s'il cherche à corriger certains des abus du Duc de Lerma, rencontre un mécontentement grandissant dans les différentes unités politiques de la Péninsule Ibérique, notamment au Portugal dont les habitants n'hésitent pas à pointer du doigt l'administration espagnole.

Lisbonne et Filipe de Magalhães, *Cantica Beatissimae Virginis*, Lisbonne et Filipe de Magalhães : *Missae 4. 5. & 6. vocibus constantes*, Lisbonne ; **1639** : Duarte Lobo, *Missae quattuor, quinque & sex*, Anvers ; **1646** : Manuel Cardoso, *Missae de B. Virgine quaternis et sex vocibus liber tertius*, Lisbonne ; **1648** : Manuel Cardoso, *Livro de vários motetes. Oficio da Semana Santa e outras coisas*, Lisbonne ; **1657** : João Lourenço Rebelo, *Psalmi tum Vesperarum tum completoris, Item Magnificat, Lamentationes & Miserere*, 17 tomes, Rome. Avant celles-ci, il faut remonter à 1540 et à la publication à Lisbonne d'*Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena. Conséquence des lourdes dépenses de la guerre d'indépendance, il y a un déclin généralisé de l'imprimerie au Portugal, publications musicales y comprises, durant la seconde moitié du XVIIe siècle (voir [Latino, 2001], p. 32).

[52] Voir [Marques, 1992], pp. 160-1.

L'union ibérique souffre de plus en plus de fissures. Les nombreuses attaques contre l'outremer portugais de la part des Anglais et Néerlandais conduisent à la perte d'une grande partie du monopole commercial jadis portugais. Noblesse, clergé et bourgeoisie en souffrent financièrement. La forte implantation des commerçants portugais et leur succès dans les territoires de l'Empire castillan en Amérique du Sud donnent lieu à une forte réaction de la part des Espagnols dont les autorités chassent les Portugais, en particulier au travers de l'Inquisition[53]. En métropole, la situation économique est difficile : les prix des produits grimpent, la charge fiscale pesant sur la population est étouffante, la faim augmente. Dans l'esprit des Portugais, le premier coupable c'est la souveraineté espagnole. Dès 1628, il est possible de repérer des émeutes dans tout le pays. Et ce mal-être n'est pas propre au Portugal : d'autres territoires sous la régence des Habsbourg se soulèvent. En juin 1640, la Catalogne connaît un fort mouvement nationaliste et il faudra douze ans au gouvernement castillan pour l'éteindre. Or, c'est probablement grâce à ce détournement d'attentions et de forces vers la révolte catalane que la restauration de l'indépendance portugaise sera facilitée[54]. Le 1er décembre 1640, un groupe d'aristocrates prend le palais royal à Lisbonne, apparemment sans rencontrer beaucoup d'opposition, et le Duc de Bragança D. João II est proclamé Roi D. João IV du Portugal (1640-1656).

L'intronisation de D. João IV (1640) : le rétablissement d'un patronage musical lusitanien

D. João IV du Portugal est le fils du Duc de Bragança D. Teodósio II (†1633), seigneur de la plus importante maison noble portugaise. Dans son palais à Vila Viçosa, petite ville au sud-est du pays à mi-chemin entre Évora et la frontière espagnole, côté Badajoz (voir la carte de la Péninsule Ibérique à la fin de la Préface), D. João II de Bragança hérite, en plus de la maison ducale, de la très importante collection de manuscrits et imprimés musicaux de son père. Il en prend soin et l'augmente au point certainement d'en faire la plus complète bibliothèque musicale européenne du XVIIe siècle. Malheureusement, ce trésor sera presque entièrement perdu dans le tremblement

[53]Voir [Marques, 1992], p. 171.
[54]Voir [Marques, 1992], p. 173.

de terre qui touche la capitale portugaise en 1755. Toutefois, comme pour nous faire prendre une cruelle conscience de l'énorme perte, un catalogue partiel de cette formidable bibliothèque est arrivé jusqu'à nos jours, *Primeira Parte do Index da Libraria de Música*[55]. Il montre une impressionnante liste d'œuvres musicales, manuscrites et imprimées, dont une grande partie de musique vocale. Des compositeurs de toute l'Europe y sont représentés : italiens (Striggio, Monteverdi), anglais (Byrd, Gibbons, Weelkes), français (Crecquillon, Jannequin et Willaert), espagnols (notamment ceux associés à la *Capilla Real* à Madrid) et portugais. Le répertoire instrumental ainsi que les volumes les plus importants de la théorie musicale y sont également inscrits. Lorsque D. João est nommé Roi du Portugal, tout ce fond musical est déplacé vers Lisbonne, aux côtés de la chapelle royale. De nouveau au service d'une cour royale, la *Capela Real* reprend de l'élan alors que la chapelle de la maison ducale connaît une déclin progressif[56]. Mécène des plus importants compositeurs portugais (Fr. Francisco de Santiago, João Lourenço Rebelo, Duarte Lobo, Manuel Cardoso ou Filipe de Magalhães), D. João IV est également un grand amateur de la musique issue de la *Capilla Real* de Madrid, notamment du disciple et successeur de Rogier, Mateo Romero (†1647). Le souverain a entretenu un abondant échange épistolaire avec ce musicien, où le principal sujet de discussion était la musique. Objet premier de la générosité de D. João IV, Mateo Romero (très craintif de toute possibilité de plagiat) fera du souverain un des très rares destinataires de copies de sa musique. Après le décès du compositeur, le Roi portugais achètera ses œuvres auprès de ses héritiers. Gabriel Diaz Bésson (c.1590-1638) et Carlos Patiño (1600-1675) sont également parmi les élus de D. João IV[57].

Proclamer l'indépendance fut peut-être plus facile que la conserver. La guerre avec l'Espagne continue pendant vingt-huit ans. Avec des batailles à répétition tout au long des frontières, les besoins financiers sont constants.

[55] Publié en fac-similé dans [Sampayo Ribeiro, 1967].

[56] Pour une étude récente sur la vie de D. João IV et ses foyers artistiques, soit à Vila Viçosa soit à Lisbonne, comme pour une évaluation complète du contenu du catalogue, voir [Nery, 1990]. Voir également [Ryan, 2001] pour une étude musicale du Palais de Vila Viçosa et de sa bibliothèque.

[57] Voir chapitre III.3 de [Nery, 1990] concernant les rapports entre le D. João IV et ses 'collègues' musiciens.

Devant un pays économiquement fragilisé et politiquement très divisé (entre les causes portugaise et espagnole), le Roi essaie prudemment de ne pas augmenter les impôts, cherchant de l'argent auprès de l'Église et de la bourgeoisie, en particulier des Nouveaux-chrétiens. Il sacrifie certains des territoires d'outremer, notamment en Asie. D. João IV doit également faire face à quelques tentatives internes de remettre le pouvoir à D. Felipe IV. Du point de vue international, il cherche le soutien des ennemis de l'Espagne, notamment les Hollandais et les Anglais, étant obligé pour cela de céder l'exploration de quelques colonies à ces pays[58].

Le rétablissement de la nation lusitanienne n'est pas aisé et le Roi connaît plusieurs revers. Il remporte tout de même quelques victoires importantes contre l'armée espagnole, que lui permettent de garder les frontières. La tâche fut quelque peu plus facilitée par les différents conflits dans lesquels l'Espagne était engagée : la Guerre des Trente Ans avec l'Angleterre (jusqu'en 1659), avec la Catalogne (jusqu'en 1652) et même une tentative d'indépendance de la part de l'Andalousie, en 1641. Mais peut-être le plus grand échec de D. João IV est-il de ne pas avoir vu Rome reconnaître l'indépendance du Portugal. Conséquemment, au fur et à mesure que les évêques libèrent leurs places, les cathédrales deviennent *sede vacante* car le Pape, considérant le territoire comme toujours espagnol, n'accepte pas les nominations proposées par le Portugal. La cathédrale de Braga reste trente ans sans pontife, de la mort du dernier archevêque D. Sebastião Matos de Noronha en 1641 jusqu'en 1671, date de la première nomination admise par le Vatican. Suite au décès de l'évêque D. João Mendes de Távora en 1646, Coimbra essaie de faire reconnaître trois candidats mais sans succès ; seul D. Manuel de Noronha sera reconnu par Rome en 1671. Le dernier archevêque d'Évora, D. João Coutinho, parti pour Madrid en 1638, le chapitre de cette cathédrale administre ce siège en *sede vacante* durant vingt-huit ans[59].

D. João IV meurt en 1656. À nouveau, l'héritier, D. Afonso VI, est trop jeune. Sa mère, D. Luisa de Gusmão assure la régence entre 1556 et 1662. Après plusieurs échecs, la Reine est mise à l'écart par un groupe de nobles qui utilise le jeune D. Afonso VI en tant que façade. Il faut attendre septembre

[58]Voir [Marques, 1992], pp. 176-82.
[59]Voir [Latino, 2001], pp. 686-7.

1667 pour un nouveau 'coup d'état', quand le frère de Roi, D. Pedro, et quelques nobles prennent le pouvoir. Sa régence (D. Pedro sera proclamé Roi en 1668) correspond à une longue période de stabilité, qui permet un renouveau économique. En février 1668, un traité de paix est finalement signé avec l'Espagne. L'Espagne reconnaît l'indépendance portugaise, le territoire est préservé, seule Ceuta est désormais espagnole[60].

Aucun des deux fils de D. João IV, ni D. Afonso VI ni D. Pedro, ne semble avoir développé un goût particulier pour les Arts. Il faudra attendre son petit-fils, D. João V (1707-1750), pour voir un vrai mécène du Baroque au Portugal.

[60] Voir [MARQUES, 1992], pp. 182-8.

Première Partie

L'incorporation des instrumentistes au sein de l'institution ecclésiastique

Le XVIe siècle introduit l'engagement permanent de l'instrumentiste dans l'institution ecclésiastique ibérique.

Ainsi la Première Partie définit le statut professionnel de l'instrumentiste, c'est à dire la façon dont ce personnage, le plus souvent de statut séculier, s'introduit dans la sphère ecclésiastique. Les questions de l'admission, de la formation et de l'organisation de ces musiciens au sein de l'hiérarchie de l'institution sont abordées. L'attention est portée aussi sur l'*instrumentarium* et les effectifs les plus communs avec lesquels ces musiciens s'exprimaient.

Chapitre 2

Le statut professionnel de l'instrumentiste

2.1 L'engagement permanent de l'ensemble instrumental dans les cathédrales ibériques

En Octobre 1499 a lieu la translation du corps du Roi D. João II (1481-95) de la cathédrale de Silves, au Sud du Portugal, vers le Monastère de la Batalha, près de Lisbonne. Son successeur, le Roi D. Manuel I (1495-1521) en avait ainsi décidé, perpétuant le monastère de la Batalha en tant que dernière maison de la dynastie d'Avis.

Le chroniqueur royal Garcia de Resende (†1536) laisse une description de ce dernier voyage du Roi D. João II. Selon lui, lorsque la procession arrive à la porte principale du Monastère, accompagnée des plus hauts dignitaires de l'État et de l'Église,

> "[...] [*le corps du Roi*] *fut pris par lesdits seigneurs et amené en solennelle procession avec plusieurs* trombetas*, chalemies, saqueboutes, chanteurs à l'intérieur du dit monastère de la Batalha* [...]"

Puis, le Dimanche 27 Octobre 1499, le corps de D. João II étant déjà au centre de l'église du monastère,

> "[...] *la Messe fut jouée avec les orgues, les chalemies, les saqueboutes, et le corps fut pris de la tombe sur laquelle il se trou-*

> *vait, et conduit par les Prélats et les autres dignitaires vers la chapelle de* Nossa Senhora do Pranto*, lieu où le Roi Saint devait reposer, et dès qu'ils eurent descendu le premier degré de la tombe les chanteurs commencèrent le chant de Zacharie, Benedictus Dominus Deus Israel, avec le concours de tellement de voix, d'instruments et de dévotion que nul n'a pu se empêcher de pleurer* [...]"[1]

C'est là un témoignage se reportant à la fin du XVe siècle portugais où la participation instrumentale est abondante. Les instruments musicaux sont présents dans la procession religieuse et, plus important encore, pendant une Messe, à l'intérieur de l'église. En effet, la suite de ce chapitre montrera que cela n'en constitue nullement une exception. Très tôt, les instrumentistes sont appelés à participer aux processions religieuses ibériques mais également, même si les preuves en sont plus rares, à l'intérieur de l'espace religieux, pendant les cérémonies liturgiques. Les deux sections suivantes tâchent d'évoquer les témoignages les plus éloquents et de faire voir comment, devant une présence instrumentale croissante, l'Église ira jusqu'au point de décider, à partir du début du XVIe siècle, d'engager les instrumentistes de façon permanente parmi ses forces musicales.

---

[1] Voir Resende, Garcia de, *Chronica dos valerosos e insignes feitos del rey Dom João II* [...], Lisboa, 1622 (une œuvre rédigée vers 1530 et dont la première édition est de 1545), ff. 130v-133 :

> "[...] *Tanto que foy pollos ditos senhores tomado foy leuado com esta solene procissão, com muytas trombetas, charamellas, sacabuxas, cantores dentro do dito mosteiro da Batalha,* [...]
>
> [...] *E ao dominguo seguinte que foram vinte, & sete dias do dito mes* [...]*, & a Missa foy tangida cõ orgaõs, charamelas, sacabuxas, & logo foi tirado da essa onde estaua, & leuado pelos Bispos, & dignidades ao pescoço pera a capella de nossa Senhora do pranto, onde se o santo rey mandara lançar, & tanto que deçeram o primeiro degrao da hessa começaram os cantores ho cantico de Zacharias, Benedictus Dominus Deus Israel, com tantas vozes, & estromentos, & deuaçam que nã auia pessoa que nam chorasse* [...]"

2.1.1 En Espagne

La présence d'instrumentistes dans les cérémonies de l'église espagnole est relativement bien documentée pour le XVe siècle. Éléments essentiels de l'espace urbain, les instrumentistes sont appelés pour tous les évènements majeurs de la ville dont les processions religieuses les plus importantes[2]. En plus de leur participation à la cérémonie religieuse à l'extérieur, les instrumentistes semblent également actifs à l'intérieur de l'église. En 1463, la cathédrale de Jaén a l'intervention de *ministriles* durant la Messe de Noël ou encore durant quelques célébrations le jour de l'Epiphanie[3] ; la liturgie de la cathédrale sévillaine connaît une participation instrumentale au moins lors de la Vigile et des Matines du jour de Pâques en 1514 ainsi que pour les Vêpres de Saint Pierre en 1518[4], la même année qu'un document grenadin prescrit l'accompagnement par les *ministriles e trompetas e atabales* du dépôt des insignes royaux sur l'autel majeur de la cathédrale lors de la commémoration de la reconquête de la ville. À la cathédrale de Grenade, on voit la Fabrique payer des instrumentistes qui auraient joué dans le Chœur lors de certaines fêtes (1543 et 1555)[5].

Soit à l'extérieur soit à l'intérieur de l'église, les Chapitres des principales institutions épiscopales espagnoles emploient de plus en plus les services

[2]La procession de la fête du *Corpus Christi* est très certainement parmi les plus importantes. La participation des instrumentistes dans cette procession est démontrée pour la ville de Barcelone dès le XIVe siècle par [Kreitner, 1995] ; de même, et dès le XVe siècle, pour Tolède ([Reynaud, 1996], pp. 199-203) ou encore à Grenade ([López-Calo, 1963], pp. 213-215).

[3]Voir [Kreitner, 1992], p. 534.

[4]Les actes capitulaires de la cathédrale andalouse montrent les paiements respectifs :

> "[24 Avril 1514] *Mandaron dar a los ministriles que sirvyeron la vigilia maytines y dia de pascua de Resurreçion deste presente año doze ducados de oro*
>
> [30 Juin 1518] *Este dia sus merçedes mandaron al mayordomo de la fabrica que pague a los menestriles altos e a las tronpetas e atabales e tanborines lo que se les suele dar otras vezes por el seruicio de la bispera de sant pedro e por la proçesyon del dia.* (Voir [Stevenson, 1985], ns. 99 et 121)

L'indication finale de cet acte montre que ce n'était pas la première fois que les instrumentistes participent aux Vêpres de Saint Pierre.

[5]Voir [López-Calo, 1963], pp. 216 et 217, note de bas de page n. 16.

des instrumentistes. Outre la procession du *Corpus Christi*, les musiciens sont pris pour la veille (lors du déplacement du *Sanctísimo Sacramento* vers l'autel majeur) et l'octave ; le jour de Pâques, les Vêpres et la procession du jour de St. Pierre et de St. Paul ou encore la fête de l'Assomption en Août sont parmi les fêtes où on est également certain de la présence instrumentale. À cela, il faut ajouter encore un certain nombre d'occasions particulières hors du calendrier liturgique (réception du Roi, naissance d'un Dauphin, dédicace de l'église, etc.). Les instrumentistes engagés par les cathédrales proviennent le plus souvent des maisons nobles voisines ou alors, dans les cas des centres urbains plus importants, de compagnies de musiciens indépendantes[6].

Il était donc logique que les principales cathédrales espagnoles, celles qui sollicitent le plus fréquemment les services des *ministriles*, se décident pour un engagement à caractère définitif d'instrumentistes au sein de leur service musical. La première à procéder ainsi est celle de Séville. En Juillet 1526, les capitulaires sévillans :

---

[6] Ainsi,

. pour Séville, le Chapitre engage épisodiquement des instrumentistes en 1507 (Fête de l'Assomption), 1514 (Pâques), 1517 (*Corpus Christi* et son octave, S. Pierre et S. Paul, fermeture de la voûte de l'église), 1518 (Pâques, *Corpus Christi*, S. Pierre, Assomption), 1522 (Assomption) et 1524 (Assomption) ; [Stevenson, 1985], ns. 85, 99, 107, 108, 109, 113, 114, 117, 121, 122, 125, 132, 135 ;

. celui de Tolède engage les instrumentistes en 1448, 1453 et 1458 (Assomption), 1497, 1500, 1501 (*Corpus Christi*), 1513 (San Eugenio), 1518, 1523 et 1525 (Assomption), 1526 (réjouissances pour le mariage de Charles Quint), 1528 (San Blas et autres non définies), 1529 (*Corpus Christi* et Assomption) ; [Reynaud, 1996], pp. 199-203 ;

. encore la cathédrale de Grenade paie à des *ministriles* en 1521 (*Corpus Christi*), 1526 (*Corpus Christi*, réception de Charles Quint), 1543 (plusieurs fêtes non définies), 1544 (Pâques), 1552 (Tous les Saints, inauguration d'une partie nouvelle de l'église), 1553 (*Corpus Christi*) et 1561 (différentes fêtes non définies) ; [López-Calo, 1963], pp. 215-217.

Plusieurs de ces sources précisent la provenance des musiciens. Ne serait-ce qu'à Tolède, quatre maisons nobles dont les musiciens ont été embauchés par la cathédrale ont pu être identifiées ([Reynaud, 1996], pp. 200-203). Concernant les ensembles d'instrumentistes indépendants, ils sont en général mentionnés par le nom de famille de leur premier musicien, souvent le plus âgé : '*les ministriles de Sarabia*' sont payés pour leur participation dans un certain nombre de fêtes (Grenade, 1543, [López-Calo, 1963], p. 216) ou encore '*los ministriles del Alhambra*' sont engagés par une confrérie pour quelques messes (Grenade, 1561, [López-Calo, 1963], p. 218, note de bas de page n. 22).

"[Lundi le 9 Juillet 1526]

[...] *considérant comme il sera honorable et en faveur du culte divin de cette sainte église d'avoir salariés et parmi les siens quelques instrumentistes hauts, saqueboutes et chalemies, pour certaines fêtes principales et processions de cette sainte église ; cela pourrait être fait avec un salaire honnête pas bien plus que qu'on leur donne en plusieurs fois et ainsi ils serviraient davantage et beaucoup mieux ;* [*ces Messieurs*] *ont décidé que cinq instrumentistes hauts soient reçus dans cette sainte église : trois chalemies, à savoir dessus, ténor et alto, et deux saqueboutes habiles dans leur art pour le service de cette sainte église ; les seigneurs Pedro Pinelo et Marco Canos et Juan de Herrera, ses chanoines, furent nommés pour choisir et avertir lesdits instrumentistes hauts et passer un contrat avec eux signalant tous les jours et les moments auxquels ils devraient servir, pour un salaire de deux cents* ducados *à partager entre eux, si possible moins.*[7]

Pas très loin de Séville, la cathédrale de Cordoue semble avoir être la suivante a essayer l'incorporation d'un ensemble instrumental dans son ser-

7

"[Lunes 9 de julio de 1526]

Este dia sus merçedes [...] *platicando como sera muy honrroso en esta santa iglesia y en alavança del culto divino tener salariados e por suyos algunos menestriles altos sacabuches e chirimias para que tengan en algunas fiestas principales e procesiones que faze esta santa iglesia lo qual se podria fazer con salario honesto e tal que no fuese mucho mas que lo se les da en vezes e que servirian mucho mejor y mas vezes e veniendo a votos verbales e aviendo sobre ello algunos tratados determinaron e mandaron que se resciban çinco menestriles altos en esta santa iglesia tres chirimias que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches personas habiles en su arte para que sirvan en esta santa iglesia y cometieron a los señores pedro pinelo e marco canos e juan de herrera sus concanonigos para que elijan e señalen estos dichos menestriles altos y contraten con ellos señalando los dias que han de servir e como e a que tienpos y en lo que por el salario que contraten con ellos fasta contia de dozientos ducados cada año a todos çinco y menos si menos ser pudiere.*

([Stevenson, 1985], n. 149)

vice musical. En 1528, des instrumentistes y sont admis avec un partage des coûts respectifs entre l'évêque et le Chapitre. À cause de conflits entre ces musiciens et les chanoines, ce premier essai ne dure qu'un an. Cordoue reprend alors la solution des paiements sporadiques jusqu'en février 1550.[8] Lorsque Tolède se décide pour l'engagement permanent d'instrumentistes en 1531, ses capitulaires semblent avoir déjà bien conscience de l'importance de l'ensemble instrumental. En Juin de cette année, le Chapitre prend pour son service trois *ministriles*, une chalemie tiple, une contralto et une saqueboute ayant la responsabilité, chacun, de trouver un autre instrumentiste, un assistant, pour permettre à la cathédrale d'avoir un ensemble de six musiciens. Le contrat est fixé pour une durée de vingt ans, les instrumentistes sont obligés d'être en résidence à Tolède ou alors de s'installer dans les trois mois suivants. La cathédrale s'engage à ne pas rompre le contrat sous peine d'avoir à payer de lourdes indemnités. Les instrumentistes doivent participer à toutes fêtes avec procession à l'intérieur de l'église, lorsqu'il y a la présence de l'archevêque, ou simplement lorsque le Chapitre leur demande[9].

Les autres chapitres espagnols suivront la tendance, plus ou moins rapidement, tout au long du XVIe siècle. Le tableau 2.1.1 en donne la chronologie pour une bonne partie des cathédrales espagnoles[10].

[8] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 203-4.

[9] Voir [Reynaud, 1996], pp. 204-5.

[10] Information essentiellement prise de [Ruiz Jiménez, 2004]. Ruiz Jiménez ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 201) propose trois pôles pionniers pour l'engagement permanent d'instrumentistes qui répandront, par la suite, ces pratiques instrumentales à leurs voisins : Séville (Cordoue, Jaén, Grenade), Tolède (Cuenca, Ávila, Sigüenza) et Saint Jacques de Compostelle (chemin de pèlerinage : León, Burgos, Calahorra). De son côté, Kenneth Kreitner ([Kreitner, 1992], pp. 535-38) croit identifier, durant le XVIe siècle, différents types de comportement de la part des cathédrales espagnoles envers l'ensemble instrumental : (1) celles comme Séville qui, suite à plusieurs paiements ponctuels, décident rapidement d'engager l'ensemble ; (2) celles, comme Palencia, qui engagent dans un premier stade juste un instrument grave, en général le *bajón* et, plus tard, l'ensemble complet (le rôle particulier de cet instrument sera mis en lumière au cinquième chapitre) ; (3) et finalement, les cathédrales qui préfèrent garder le système de paiement ponctuel à des musiciens extérieurs durant tout le siècle, comme cela semble être le cas de Barcelone ou Badajoz.

Cathédrale	Année
Séville	1526-*c*1551 ?, 1553
Cordoue	1528, 1550
Tolède	1531
Salamanque	1534[a]
Plasencia	1537, 1554, 1555
Cuenca	1537
Saint Jacques de Compostelle	1539
Jaén	avant 1540
León	1544
Burgos	1554
Sigüenza	1554
Ávila	*c*1557
Baeza	avant 1560
Valencia	1560
Grenade	1562, 1563
Segovia	*c*1562
Valladolid	1564
Ciudad Rodrigo	*c*1565
Palencia	1567
Calahorra	1571
Saragosse	*c*1600[b]
Huesca	1578
Jerez	1579
Oviedo	1579
Las Palmas	1580
Almería	*c*1580
Murcia	avant 1581
Baza	1583
Málaga	1587
Guadix	1588
Coria	1593
Pamplona	avant 1598
Tudela	avant 1598

[a] Concernant cette cathédrale, les années présentées par [Ruiz Jiménez, 2004] et [Kreitner, 1992] sont très différentes, 1534 et *c*1570, respectivement. Malheureusement, aucun des musicologues ne précise sa source.

[b] D'après [Calahorra Martínez, 1978], pp. 310-2.

Tab. 2.1 – Chronologie de l'incorporation de l'ensemble instrumental par les cathédrales espagnoles.

2.1.2 Au Portugal

Les évènements n'ont pas dû être bien différents pour les cathédrales portugaises. Même si les preuves documentaires font quelque peu défaut, il est toujours possible de déceler des traces de la présence instrumentale relativement tôt dans les principales villes portugaises et leurs institutions épiscopales respectives.

La *Sé de Braga* aurait connu une vieille tradition, lors des Fêtes de St. Jean Baptiste et de St. Jacques, de danser et chanter devant le Saint Sacrement, à l'intérieur de la cathédrale[11]. Très certainement, cela n'avait pas lieu sans participation instrumentale. Et c'est peut-être devant des évènements comme celui-là que réagit, en Décembre 1477, l'archevêque D. Luis Pires (1468-80) lorsqu'il interdit que pendant la fête et la nuit de Noël "*nulle chansonnette ou d'autres chansons ou des jeux aient lieu dans le Chœur ou dans l'église, sauf s'il agit d'une représentation dévote telle celle de la Crèche ou celle des Rois Mages*"[12]. Les processions religieuses, notamment celle du *Corpus Christi*, sont également des évènements majeurs dans les centres urbains portugais. Les documents municipaux sont les premiers à confirmer cela. Élément fondamental dans l'organisation des processions dans la ville, la municipalité de Braga, fait, maintes fois, des paiements à des instrumentistes pour leur participation à la fête du *Corpus Christi*. Des documents l'attestent au moins à partir de 1569 mais, vu que cette célébration a lieu dans cette ville du Nord du Portugal dès le XIVe siècle, il est fort probable que les paiements commencent bien avant[13].

[11] Selon un document antérieur à 1634 discutant sur la perte de cette ancienne tradition selon laquelle les dignitaires de la ville devaient amener le *Santissimo Sacramento* à l'intérieur de la cathédrale et puis, devant lui, *cantassem e bailassem e dansassem* ("Livro das Vereaçoens desta Cidade de Braga", *Boletim do Arquivo Municipal*, Braga, Vol. I, Fasc. 7-9, 1936, pp. 187-8).

[12]

> "[...] *na festaa e noute de Natal non cantem chanceletas nem outras cantigas alguuas nem façam jogos no coro nem na egreja, salvo se for alguua booa e devota representaçom assy como hé a do presepio ou dos Reis Maagoos*"

d'après les "*Constituiçom x.ª*" et "*Constituiçom xiiii.ª*" des Constitutions Synodales de 1477 *apud* [Alvarenga, 2002], pp. 35-6.

[13] Voir [Rosário, 1982], p. 581 ; dans le même périodique *Bracara Augusta*, par le même

Le *Título do Regimento da procissão do Corpo de Deus* de 1554[14] cristallise très certainement les mêmes pratiques pour la ville de Coimbra. Ce document municipal exhibe une forte participation instrumentale, tout comme les livres de dépenses de la ville montrent l'engagement réitéré de chalemies, trompettes ou timbales pour les principales fêtes de la ville[15].

À Évora, un document du Chapitre précise quand et à qui se doit l'engagement permanent des instrumentistes dans la cathédrale. En 1582, lorsque les chanoines essaient de convaincre leur archevêque de l'importance et du bienfait d'avoir des chanteurs bénéficiers, ils éprouvent le besoin de rappeler l'histoire de la chapelle musicale de leur maison. Ce faisant, ils précisent que

> "[...] *lorsque ledit Cardinal D. Afonso arriva dans cette église* [*il a*] *non seulement gardé les bonnes pratiques qui y existaient mais a toujours été soucieux de la qualité du culte divin ; il chercha plus et meilleurs chanteurs et rajouta des chalemies qui n'y existaient pas car une cathédrale si vénérable et un épiscopat si éminent se doivent de chercher tout ornement de musique et d'instruments pour la célébration de Notre Seigneur* [...][16]

La responsabilité de l'engagement permanent d'instrumentistes à Évora appartiendrait ainsi à l'évêque Cardinal D. Afonso (1522-1540). Et cela sem-

auteur, António do Rosário, et puis par José Marques, il y a nombreux articles sur les actes municipaux de Braga où l'on peut trouver, entre 1556 et 1582, le paiement de plusieurs services d'instrumentistes, pas seulement pour le *Corpus Christi*.

[14] AHMC, *Livro da Correia* I, B14/1, f. 176 ; voir [Loureiro, 1936], pp. 98-103, pour une transcription diplomatique de ce document.

[15] Voir [Brito, 1943].

[16]

> "[...] *vindoodito Car.*^{al} *dom aff.*^{o} *a ter esta ygreia não somente conseruou o custume ordenado nella mas ainda trabalhou por aumentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores e os melhores q̃ podia aver e lhe acreçentou tambẽ charamellas q̃ nellanão auia por pareçer que todo ornamento de <musica> e instrumentos se devia de procurar p̃alouuor denosso s*^{r} *e ornamẽto dehũa see tã honrrada e prelaçia tamanha* [...]

Extrait du document P-*EVc*, *Apõtamẽtos do cabido pa o s*^{r} *Arcebpõ sobre os cantores beneff*^{dos} *nesta See ẽ x dabril de 1582* (*Notes du Chapitre à l'attention de l'archevêque sur les chanteurs prébendés de cette Cathédrale le x avril de 1582*), Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id. Sur ce document voir ce qui a déjà été dit dans le premier chapitre, p. 47, note de bas de page n. 17.

ble confirmé par la visite que D. Afonso fait à sa cathédrale en 1537. Lorsque le prélat y revoit tout le fonctionnement de l'institution, il confirme l'autorité du Chantre sur la chapelle musicale comprenant le Maître de Chapelle, les Chanteurs et les 'Chalemies' (*Charamellas*, ici, et souvent dans la documentation, un terme pris au sens large signifiant l'ensemble des instrumentistes) :

> "[...] *Et ainsi on lui* [*au Chantre*] *donne le pouvoir et l'autorité sur le Maître de Chapelle et les Chanteurs de la Cathédrale pour s'assurer qu'ils accomplissent leurs obligations : et de les noter lorsqu'ils ne le font pas* [...] *Et aussi on lui donne le pouvoir pour qu'il note les Chalemies de ladite Cathédrale et il* [*leur*] *sera soustrait un* Cruzado *pour chaque journée d'absence où ils ne remplissent pas leurs obligations, et Ambrosio Roiz sera leur* Apontador[17] *ainsi que des Chanteurs. Et il y prendra soin, et le* cruzado *sera pris à chacun d'eux* [*les Chalemies*] *car ils n'ont pas beaucoup de jours d'obligation* [...]"[18]

La cathédrale d'Évora engage alors un ensemble instrumental de façon permanente avant 1537 (et après 1522). Il semble pleinement intégré à la chapelle musicale, étant sous l'autorité du Chantre et sous le contrôle de l'*Apontador* des chanteurs. Toutefois, cette incorporation des instrumentistes doit être récente car leur participation dans le service est encore modeste, avec peu de journées de service.

[17] Nommé par le Chantre et / ou le Chapitre, l'*Apontador* était chargé de noter les absences des musiciens aux jours ou services de leur contrat. Ces absences faisaient par la suite l'objet d'une amende, en générale pécuniaire.

[18]

> "[...] *E bẽ assy lhe damos poder e autoridade pera olhar pllõ Mestre da Capella e Cantores da See se cumprẽ se*^{os} *officios e fazem ho que sam obrigados : e hos apontar quando ho nã fizerem* [...] *E assy lhe damos poder que elle aponte hos Charamellas da dita See e lhe sera descontado por cada dia que faltarem e forem obrigados, e nam seruirem hum Cruzado e elle Ambrosio Roiz sera seu apontador como dos Cantores. E teera cuidado dolhar por elles, e este cruzado ha descõtado a cada hum delles por quanto nam sam a muytos dias obrigados.* [...]"
>
> (P-*EVc*, *Visitação do Cardeal Infante Dom Afonso a xxiii de 8.*^{bro} *de 1537*, CEC 5-X, f. 6, "*T.*^{o} *do Chantre*")

Il faut attendre 1542 pour connaître les noms des instrumentistes de la cathédrale ainsi que leur nombre. En effet, le *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique* enregistre les paiements effectués aux membres de la chapelle musicale d'Évora entre 1542 et 1553, sous l'archevêché du Cardinal D. Henrique[19]. Ainsi, en plus d'un maître de chapelle, d'un facteur d'orgues, d'un organiste, de quasiment une vingtaine de chanteurs et de quatre enfants de chœur, la Fabrique de la cathédrale d'Évora paie également les salaires d'un petit ensemble d'instrumentistes composé de quatre à six éléments :

. André de Escovar, Jan 1542-1553
. António de Golete, Jan 1542-1553
. Francisco de Golete, Jan 1542-1553
. Pero de Salzedo, Jan 1542-1553
. Francisco de Alvelos, Avril 1543-1553
. Simão Nogueira, Juil 1543-†1550[20]

Malheureusement, ces musiciens sont tous désignés sous le terme général de *Charamella*, ne donnant pas plus d'information sur les instruments joués par chacun. La seule exception est celle du dernier admis, Simão Nogueira, annoncé chalemie dessus. Les conditions de leurs contrats sont elles aussi inconnues.

Il semble que, quasiment au même moment que son homologue d'Évora, la cathédrale de Braga décide elle-aussi de se doter d'un ensemble instrumental salarié. Dans le cas de cette institution, cela se fait au moyen des rentes de l'archevêché ; on reviendra sur cette question du financement du service musical dans la section suivante. Une dizaine d'instrumentistes y sont en service avant 1532, comme le témoigne le testament de l'archevêque D. Diogo de Sousa (1505-1532). Curieusement, dans ce document, les musiciens sont tous recensés sous le titre de *Trombetas*. Mais un document postérieur, le *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique*, déjà cité, relatif au Cardinal D. Henrique (prélat à Braga, entre 1532 et 1540, avant de partir à Évora) re-

[19]P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique q̃ comecou em jan^ro do ano de quinhemtos e trimta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, ff. 131-141v et 195-210v ; ces documents furent publiés par [Gusmão, 1964].

[20]Pour plus d'information sur chacun de ces personnages voir les entrées respectives dans le tableau de l'annexe C.

vient sur tous ces personnages (pour les années 1538-40) et précise que, en réalité, il s'agit de six trompettes et quatre chalemies. Un certain nombre de ces musiciens sont encore au service de la cathédrale en 1543, pendant l'administration de D. Duarte (1542-1543), frère du Cardinal D. Henrique :

Trompettes au service de la cathédrale et des processions
(***Trombetas cõ obrigação de Seruirẽ na See y pricissões***)

. João Gil, avant 1532, 1538, 1543
. Domingos Fernandes, avant 1532, 1538-40, 1543
. Frutuoso Eanes, avant 1532, 1538-1540, 1543
. António Fernandes, avant 1532, 1538-40, 1543
. Gonçalo Fernandes, avant 1532, 1538-40, 1543
. Gonçalo Gonçalves, avant 1532, 1538-40, 1543

Chalemies avec les mêmes obligations que les trompettes

. Pero Fernandes, avant 1532, 1538-40, 1543
. Pero Gonçalves[21], avant 1532, 1538
. João Gonçalves, avant 1532, 1538-40[22], 1543
. Gonçalo de Monção, avant 1532, 1538.
. Gregório Gomes, 1538 et 1540
. Jorge Pires, 1538 et 1540

La cathédrale de Braga dispose ainsi pour son service de six trompettes stables et (le plus souvent) de quatre chalemies, ceci depuis une certaine date avant 1532 et au moins jusqu'en 1543[23]. Là encore, il n'y a pas plus

[21]Sur le Testament de D. Diogo de Sousa (f. 16) apparaît, parmi tous les *Trombetas*, un personnage désigné par *P*[*ero*] *Charamela* ; il s'agit très certainement de ce Pero Gonçalves.

[22]Le *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique...* (f. 25v) précise qu'il gagnait un peu plus car il était facteur de flûtes et de chalemies ("*por fazer as frautas e charamelas*").

[23]La première source mentionnée est le P-*BRd*, *Testamento do Arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa. Anno de 1531*, *Gaveta dos Testamentos*, Testamento n. 71, ff. 15v-16 ; cette source nous a été dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug* [sans cote] ; voir la transcription de l'information plus pertinente dans l'Annexe D.1.1. L'information concernant les années 1538-40 apparaît dans le P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique...*, Cod. CVII/1-29, ff. 23-34v (voir l'Annexe D.1.2 pour la transcription) ; c'est ce document qui précise que les *Trombetas* et *Charamelas* servaient dans la cathédrale et aux processions (ff. 24 et 25) ; on y trouve également un joueur de timbale dont les obligations ne sont pas notées (f. 32). Finalement, et concernant le très court archevêché de D. Duarte (1542-3), la dernière source considérée est le P-*BRd*, *Registo*

d'information sur les instruments joués ou sur les termes des contrats.

La *Sé* de Coimbra se montre bien plus difficile à étudier d'un point de vue documentaire. Aucune activité d'instrumentistes ne peut être clairement repérée au service de la cathédrale et/ou de l'évêque avant 1557. Cette année là, la municipalité recourt aux services des musiciens de l'évêque ("*Charamelas do Bispo*") pour fêter l'intronisation du Roi D. Sebastião[24]. Malgré l'identification de quelques instrumentistes habitant à Coimbra au moyen d'un livre d'impôts de 1567[25], il faut avancer aux années 1575/1578/1579 pour réussir à se faire une première idée de l'effectif instrumental au service de la cathédrale de Coimbra. Les deux premières années, 1575 et 1578, donnent quelques notices isolées sur certains personnages. Dans la première, le *Charamella do Sr. Bispo* Alexandre Soares est témoin dans une affaire concernant un droit d'emphytéose ; en Décembre 1578, le même personnage est témoin d'un mariage avec deux autres *Charamelas*, André de Escovar et Brites João[26]. Finalement, en Mars 1579, un acte capitulaire à la cathédrale de Coimbra apporte un peu plus de renseignements :

> "*Le 16 Mars 1579, le Chapitre a admis, prise en considération l'information donnée par le Maître de Chapelle et par André de Escovar,* Mestre das Charamellas*, deux joueurs de chalemie qui se sont présentés au Chapitre, à savoir, Fr*[*ancisco*] *fils de Ant*[*ónio*] *Carvalho, habitant dans cette ville et Ant*[*ónio*] *Mourão*

Geral, Liv. 333, ff. 136v-138 *apud* [Alvarenga, 2002], pp. 36-7. Pour un regroupement de toute cette information et davantage de précisions sur chaque personnage, voir le tableau de l'annexe A.

[24]Voir [Brito, 1943], p. 230.

[25]Voir [Silva, 1970], pp. 262, 276, 320, 322 ; voir également le tableau de l'annexe B.

[26]Deux documents dévoilés par Manuel Joaquim dans ses travaux inédits à la P-*Cug* [sans cote]. Pour celle de 1575, voir AUC(?), *L. 4o. Tresl. de empram.*^{tos}, f. 136 ; pour celle de 1578, voir AUC(?), *Baptiz Cazados Defunt 1568 the 1587 n. I*, f. 111v :

> "*Aos oito dias do mes de dezêbro* [*15*]*78 Recebeo Marcos gil a Lazaro Lopes...com An*^{ta} *lopes forãm t*^{as} *joam dias sochantre e brites joam andre descouar alexandre soares charamellas.*"

Puisque nous trouvons les trois musiciens ensemble en tant que témoins d'un mariage, et puisque savons qu'Alexandre Soares et André de Escovar (d'après le document de 1579) sont tous les deux instrumentistes de la cathédrale, il est fort probable que Brites João le soit aussi.

> *avec le salaire annuel de six mil* réis *pour chacun des dits* charamellas*, payés par les rentes de l'évêché, car ils sont très nécessaires pour le service de la cathédrale comme l'on juré et affirmé lesdits Maître de Chapelle et André de Escovar* [...]"[27]

L'existence d'un maître des instrumentistes (*Mestre das Charamelas*), examinant deux candidats aux côtés du maître de chapelle, laisse supposer que l'ensemble instrumental est présent depuis un certain temps, bénéficiant déjà d'une structure bien organisée. Le regroupement de ces cinq instrumentistes

. André de Escovar, *Mestre das Charamelas*
. Alexandre Soares
. Brites João
. Francisco [Carvalho]
. António Mourão[28]

donne l'effectif instrumental susceptible d'avoir servi la cathédrale vers le

[27] "*Aos xbj dias de marco de 1579 anos asentou o C^do tomada Emformação do mestre da capella E de An^dre descouar mestre das caramellas* [sic] *de dous charamellos q̃ fizerão petiçaõ ao cabido .s. fr^co f^o de ant^o carualho m^or nesta cjdade E ant^o mourão Com partido de cada huũ ano de seys myl rs̃ acada huũ dos ditos charamellas acõta do bispado por serẽ m^to nescesarios para oseruico desta See q̃ asy o Juraraõ E afirmarão os ditos mestredacapella E andre descouar E pacerteza do sobredito asee vacante fiz este asento no dito dya do qual secomera aefetuar Este partido do ditos .seis myl rs̃ cada ann^o*"

AUC, *Acordos do Cabido* [1564-1579], III/D,1,1,1,5, f. 359. Voir la Fig. 2.1.

Le personnage André de Escovar, maître de l'ensemble instrumental à la cathédrale de Coimbra en 1579, est, peut-être, le même qui était actif à la cathédrale d'Évora entre 1542 et 1553 (ainsi le suggère la musicographie portugaise du XVIIIe siècle, voir [Nery, 1984], p. 90). Toutefois, s'il s'agit en effet du même personnage, il est certain qu'avant de partir à Coimbra, il est allé outremer, notamment en Inde comme l'indique la dernière notice inscrite à son sujet dans le P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^de don Amrrique...*, Cod. CVII/1-29, f. 210 : "*não serue he na Indea ẽ março de 54*" ("[André de Escovar] ne sert plus ; il est en Inde en Mars [15]54"). André de Escovar aurait écrit quelques méthodes pour des instruments musicaux, en particulier pour la chalemie ; aucune n'a été retrouvée jusqu'à aujourd'hui.

[28] Pour un résumé de l'information disponible sur chacun de ces musiciens, voir les entrées respectives dans le tableau de l'annexe B.

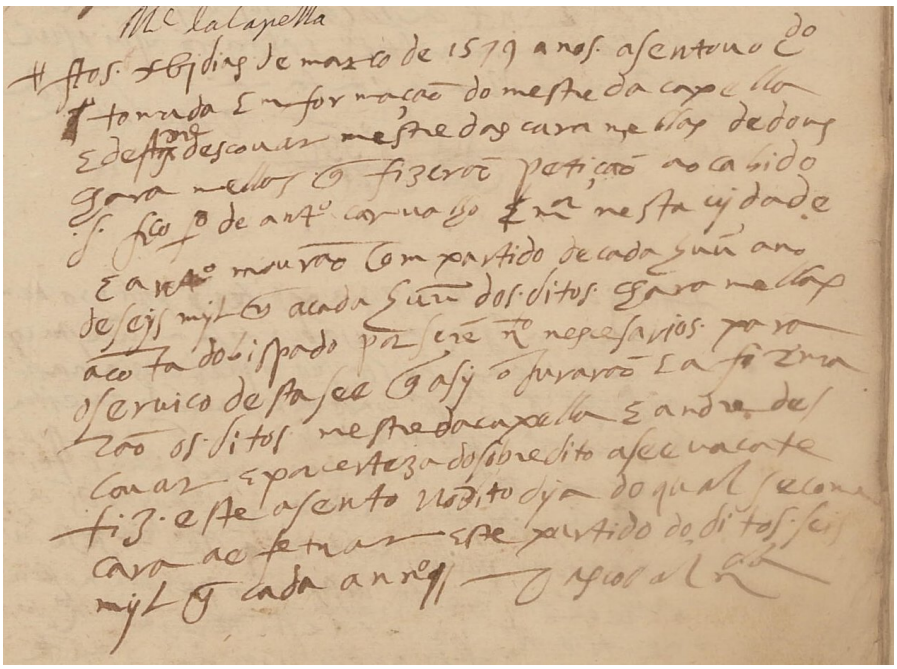


FIG. 2.1 – Acte capitulaire de la cathédrale de Coimbra relatif à l'admission de deux instrumentistes en Mars 1579 (AUC, *Acordos do Cabido* [1564-1579], III/D,1,1,1,5, f. 359).

dernier quart du XVIe siècle.

La décision de salarier des instrumentistes au sein la cathédrale de Coimbra semble avoir lieu avant 1557 (l'on verra dans la section suivante qu'à Coimbra aussi le financement de ces musiciens se fait au travers des rentes de l'évêché). Devant la quasi absence de documentation directement en rapport avec l'administration de la chapelle musicale (notamment les 'fiches de paie' des musiciens), l'identification des instrumentistes peut se faire via les livres paroissiaux des baptêmes, mariages et décès, quelques actes capitulaires mais essentiellement grâce à la documentation de l'Université de Coimbra dont la chapelle a eu besoin maintes fois des services des musiciens de la cathédrale[29]. Néanmoins, ici aussi aucune information n'a pu être trouvée concernant les termes des contrats passés entre la cathédrale de Coimbra

[29]Voir le tableau dans l'annexe B.

et ses *charamelas*.

Cette incorporation progressive et généralisée des *ministriles* répond à plusieurs besoins, interdépendants et successifs. Nous l'avons vu, l'ensemble instrumental gagne de la place, à la fois, dans le calendrier liturgique et dans la liturgie : en plus du nombre croissant de fêtes religieuses faisant appel à leur service, pour la célébration elle-même l'ensemble est désormais présent non seulement à l'extérieur de l'église mais aussi à l'intérieur. Un premier besoin est donc ainsi créé. L'instrumentiste devient nécessaire pour l'excellence du service religieux, les fidèles étant attirés par sa musique[30].

En conséquence, naît aussi un besoin économique. Devant le nombre croissant de paiements ponctuels d'instrumentistes au long de l'année, les capitulaires comprennent rapidement qu'il serait plus intéressant de les avoir salariés, ne leur payant pas 'bien plus de ce qui l'on leur donne en plusieurs fois' et avec l'avantage de ne pas avoir à les chercher à chaque occasion[31]. De plus, la première moitié du XVIe siècle correspond, pour plusieurs Fabriques, à une certaine largesse financière grâce à la fin des grands travaux liés à l'érection des bâtiments des églises[32]. Cela a très certainement permis

[30] '[...] *como sera muy honrroso en santa iglesia y en alavança del culto divino tener salariados e por suyos algunos menestriles altos* [...]' (Séville, 1526), [[Stevenson, 1985], n. 149] ; '[...] *porque el culto divino fuese más aumentado e solemnizado, e las gentes provocadas a mayor devoción* [...] *que fuera puesta y tomada para esta iglesia de León, capilla de ministriles* [...]' (León, 1544), [[Álvarez Pérez, 1959], p. 50] ; '[*para que se*] *celebre con la solenidad y la dicha santa yglesia mas honrrada que cresca la devocion del pueblo vinieron a platicar si seria bien que obiese en la dicha sancta* [*yglesia*] *la musica de menestriles salariados* [...] *para yr mas honrradas y autorizadas y devotas las dichas prosiçiones y para que con mas devoçion y afeçion se muevan y ynçite el pueblo a las acompañar y venir a los divinos ofiçios a la sancta yglesia* [...] *se determino por todos nemine discrepante que la dicha musica de menestriles se rreçibiese* [...]' (Séville, 1553), [[Stevenson, 1985], n. 274] ; '[...] *dom aff.^{o} a ter esta ygreia não somente conseruou o custume ordenado nella mas ainda trabalhou por aumentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores* [...] *e lhe acreçentou tambẽ charamellas q̃ nellanão auia* [...] (Évora, 1582) [P-*EVc, Apõtamẽtos do cabido*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id].

[31] '[...] *que la dicha musica de menestriles se rreçibiese por las dichas causas y que atento a que con gran dificultad se podrian hallar ofiçiales que fuesen buenos* [...]' (Séville, 1553), [[Stevenson, 1985], n. 274].

[32] Voir [Suárez-Pajares, 2004], p. 190, note de bas de page n. 180.

aux administrations capitulaires, dans un premier temps, de faire de plus en plus appel aux services des instrumentistes et, par la suite, de les inclure de façon permanente parmi leurs dépenses.

Enfin, un besoin ultérieur apparaît par mimétisme. Devant l'expérience des premières cathédrales, les autres institutions ressentent la nécessité de suivre cet exemple et d'avoir leur propre ensemble instrumental. Les *ministriles* deviennent un élément d'honneur et de grandeur de l'institution ecclésiastique[33].

[33] '[...] *como se había hecho e se hacía en otras catedrales destos regnos, se había acordado por el dicho cabildo, que fuera puesta y tomada para esta iglesia de León, capilla de ministriles* [...] (León, 1544) ; '[...] *que la dicha sancta yglesia fuese servida y con todo genero de musica onesta como son los dichos menestriles* [...] *pues los tienen todas las yglesias catredales despaña de muncho menos posibilidad* [...], (Séville, 1553). À propos de cette affirmation des capitulaires sévillans (mais également valable pour León), [Ruiz Jiménez, 2004] (p. 203) remarque qu'elle est apparemment en désaccord avec la chronologie du tableau 2.1.1 ; même en 1553, il ne semble pas que 'toutes les cathédrales de l'Espagne' aient déjà une *capilla de ministriles*.

Un document relatif à la cathédrale de Lisbonne montre les mêmes raisons pour l'engagement permanent d'instrumentistes pour l'accompagnement des sorties du Saint Sacrement de l'église, à savoir, la qualité du service religieux mais surtout la volonté de ne pas rester derrière ses paires :

> "*Que para Maijor louuor, uenerassão, e exemplo se açelereasem hũas charamelas p.*^{a} *acompanhrẽ o S.*^{mo} *Sacramento todas as uezes que saisse fora aos enffermos a imitação da Corte de Madrid e outros lugares de Castela e portugal*"
> (P-*Lf*, *1615 a 1668 Illeicois*, ff. 25-25v ; P-*Cug*, sans cote, travaux inédits de Manuel Joaquim.)

L'information sur l'enrôlement des instrumentistes dans les cathédrales portugaises autres que Braga, Coimbra et Évora, fait cruellement défaut ; il y a très peu de travaux sur les différentes institutions et ceux-ci s'occupent rarement d'éclairer la présence et l'activité de l'ensemble instrumental. Toutefois, et gardant en tête la fragilité des sources documentaires, il est possible de reconstituer quelques repères chronologiques. Il est certain que la cathédrale de Lisbonne a ses propres instrumentistes en 1634, selon un document concernant sa confrérie du *Santissimo* (voir la transcription dans l'Annexe D.4.1). Aux alentours d'Évora, à Elvas, un diocèse créé en 1571, les Livres de la Fabrique montrent plusieurs musiciens sous contrat dès 1598, parmi lesquels un seul instrumentiste a pu être identifié, le harpiste Vicente Camacho ; il faut attendre 1610 pour être certain d'y trouver un ensemble de cinq instrumentistes (trois chalemies, une saqueboute et un *baixão*) [P-*Cug*, sans cote, travaux inédits de Manuel Joaquim]. Toujours pas très loin d'Évora,

2.2 Fonctionnement de l'ensemble instrumental au sein de l'institution ecclésiastique : principes et problèmes

2.2.1 Financement des instrumentistes

Au Portugal

Entre 1542 et 1553, la Fabrique est la responsable financière du service musical à la cathédrale d'Évora. En effet, le *Liuro da fazemda do If^te^ don*

la *Sé* de Portalegre semble avoir commencé par l'engagement d'un *baixão* au moins dès 1602 ; les premiers salaires de *charamelas* apparaissent en 1653 et, en 1661-2, les Livres de la Fabrique montrent un effectif à la cathédrale de Portalegre, en plus du Maître de Chapelle, de quatre chanteurs, six enfants de chœur, un *baixão* et trois *charamelas* [P-*Cug*, sans cote, travaux inédits de Manuel Joaquim]. Plus au Nord du Portugal, il semble que l'évêque de Viseu D. Gonçalo Pinheiro (1553-67) ait ramené de France (où il avait été nommé ambassadeur au près de la cour en 1543) l'habitude d'avoir à son service un ensemble de trompettes, confirmée par le registre en 1567 de six *trombetas* à sa charge. C'est encore grâce à l'action d'un évêque, D. João Manuel (1610-25), qu'un ensemble de *charamelas* est mis en place (achat des instruments, engagement de quatre apprentis et d'un maître) permettant que Viseu n'ait plus besoin de faire venir les musiciens de la ville voisine Guarda [[Joaquim, 1942-4], 1944, pp. 16-7]. Il reste à savoir si ces deux ensembles, payés par les rentes épiscopales, sont aussi au service de la cathédrale de Viseu ; quoi qu'il en soit, à partir de 1636 il est possible d'y trouver des notices d'instrumentistes de la cathédrale (chalemies, *baixão*, basson, *corneta* ou harpe) [[Joaquim, 1942-4], 1942 pp. 8-11, 1944 pp. 21 et ss.]. La dépendance de Viseu ci-dessus mentionnée indique que la ville de Guarda dispose d'instrumentistes avant 1610 ; toutefois, les premières notices connues de ces musiciens au service de la cathédrale ne sont pas, pour le moment, antérieures à la seconde moitié du XVIIe siècle : en 1668, paiement d'un *corneta da Sé* ou encore en 1686, d'un harpiste [[Geada, 1990], pp. 34-5]. Finalement, pour la cathédrale de Porto, le seul travail sur sa vie musicale, [Cabral, 2003], ne concernant que le XVIe siècle, semble indiquer qu'au moins pendant ce siècle, l'institution n'a pas engagé d'instrumentistes de façon permanente. Luís Cabral, qui m'a très généreusement fait part de ses recherches concernant le XVIIe siècle, a trouvé trace, au moins dès 1629, de l'usage d'instrumentistes par la Confrérie du Saint Sacrement de la cathédrale. On ignore, toutefois, si ces musiciens appartenaient à l'institution.

Tout cela semble indiquer que l'engagement d'instrumentistes dans une bonne partie des cathédrales portugaises est assez tardif, rarement avant la fin du XVIe siècle ; ceci-dit, il faut garder à l'esprit la pénurie d'études musicologiques dont ces institutions ont fait l'objet jusqu'à aujourd'hui, et la fausse impression qui peut en résulter.

Amrrique[34] présente les paiements aux différents membres de la chapelle musicale, le maître de chapelle, les chanteurs et les instrumentistes, tous à la charge de l'*Obra*. Et les livres de la Fabrique qui ont pu être trouvés confirment qu'Évora conserve cette solution financière tout au long des XVIe et XVIIe siècles[35]. Finalement, l'archevêque lui-même rend les choses claires dans un document de 1597, le brouillon d'un rapport envoyé au Vatican décrivant le diocèse d'Évora. Dans ce document, le prélat, en détaillant la ville d'Évora et les principaux éléments de sa cathédrale, fait les commentaires suivants sur la chapelle musicale :

> "[...] [*La cathédrale*] *a un très bon Chœur avec une balustrade nouvelle, un grand et très bon orgue, d'autres moins bons et un*

[34] P-*EVp*, Cod. CVII/1-29, "*T^{o} dos ofiçiais e camtores e charamellas da see deuora que são paguos pllas Rtas da obra. do pmr^{o} dia do mes de Janr^{o} do anño de mil b^{c} R^{ta}ij ẽ diamte*", ff. 131-142, et "*T^{o} dos ofiçiais e camtores e charamelas da see deuora que san paguos plas Rẽdas da obra do primeiro dia do mes de Janeiro do anno de mil bc Rbij ẽ diãte*", ff. 195-210v. Voir l'Annexe D.3.1.

[35] Après le *Liuro da fazemda do If^{te} don Amrrique* (1542-53), le registre le plus ancien de salaires des musiciens trouvé à Évora est la *Folha dos Cantores e charamellas deste presente anno de* [*15*]*93* (*Feuille des chanteurs et chalemies de la présente année de 1593*), P-*EVp*, Fundo Manizola Cod. 85-24. Puis, il faut arriver à l'année 1638/9 avec le premier exemplaire d'une série de livres de la Fabrique qui deviendra assez complète à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle (et première du XVIIIe) :

- P-*EVc*, *Folha dos ordenados dos musicos e mais offeçiais pertencentes e fabrica da see a qual comessou em o p^{o} de outubro de 638 e ha de acabar em ultimo de setembro do anno de 1639*, Fundo Chantre Est. 2, Pasta 19, Maço III ;
- P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora*, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", 1654-55, 1659-60, [documents encore non inventoriés, sans cote] ;
- P-*EVc*, *Folha dos Ordenados dos Musicos...* 1661-62, Fundo Chantre Est. 2, Pasta 19, Maço Id ;
- P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora*, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", 1664, 1667, 1668, 1676-77, 1680-81, [sans cote] ;
- P-*EVc*, [*Folha dos ordenados dos Musicos*] 1685-86, Fundo Chantre, Est. 2, Pasta 19, Maço II ;
- P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora*, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", de 1686 à 1690, 1691-92, 1694-95, de 1697 à 1699, [sans cote].

Voir aussi [Raposo, 2001]. Tous ces documents montrent que c'était bel et bien l'*Obra da Sé de Évora* la responsable des salaires des musiciens (tous les instrumentistes qu'y sont inscrits sont listés dans le tableau de l'annexe C).

> *régale. Et un organiste très habile avec d'importants honoraires.*
>
> *A des chalemies en double,* baixões, corneta *au service de la cathédrale avec leurs honoraires payés par la Fabrique.*
>
> *Et une très bonne chapelle de chanteurs et de plusieurs musiciens également payés par la Fabrique de la cathédrale.* [...]"[36]

Tout le service musical, l'ensemble instrumental y compris, est à la charge de la Fabrique au moins dès le premier épiscopat du Cardinal D. Henrique (1540-1564). Il est tout à fait plausible que, dans un premier temps, le responsable probable pour l'enrôlement des instrumentistes, le Cardinal D. Afonso (1522-1540), emprunte les instrumentistes de sa chapelle privée, dont l'existence est avérée[37], pour le service de la cathédrale. Puis, les frères Cardinaux, soit D. Afonso soit D. Henrique, conscients de la richesse de leur cathédrale d'Évora en ce début de XVIe siècle[38], ne laissent pas de débarrasser leurs propres rentes de la charge de l'ensemble instrumental, en la passant sous la coupe de l'institution.

---

[36]

> "*Tem mui bom Choro de bordo nouo, hum orgão m^to^ grãde em^to^ bom eoutros omenos e hum Realejo. E hum organista muj habil com com* [*sic*] *groso stipendio.*
> *Tem charamelas dobradas, Baixoñs, Corneta obrigados a see com seu stipendio q̃ se lhe paga da fabrica.*
> *E muy boa Capella de cantores E de diuers musicos q̃ se pagão tao bem da fabrica della.*

P-*EVp*, *Relação do estado da Igreja elborense q da o Ex.mo snõr Arcebp̃o de Euora aduisitanda limina Aplõr* [*Apostolorum*] *pello terceiro Quadrienio*, CIX/2-7, n. 53, f. 4v ; voir la transcription dans l'Annexe D.3.5.
Ce document n'est pas daté mais, dans le texte, il est précisé que le Collège de St. Manços était érigé depuis quatre ans (f. 7). Puisque ce Collège est inauguré en 1593 par le responsable de ce même rapport *ad limina*, l'archevêque D. Teotónio de Bragança (1578-1602), le manuscrit doit dater d'environ 1597. (Ce document est partiellement publié dans [Mazza, 1944], pp. 65-6).

[37]Le compositeur Pedro de Escobar (ou Pedro do Porto) en était le maître de chapelle en 1521 (voir [*Grove*, 2001], vol. 8, p. 314) ; il a probablement été actif à Évora en même temps que Mateus de Aranda était maître de chapelle à la cathédrale d'Évora (au moins dès 1528).

[38]Voir le premier chapitre, p. 59, note de bas de page 50.

C'est peut-être parce que les rentes de la cathédrale de Braga n'ont jamais été aussi prospères que celles de son homologue du Sud du Portugal que l'on voit dès 1538 le même Cardinal D. Henrique, alors archevêque de Braga (1532-40), adopter une démarche fort différente. Au contraire d'Évora, le prélat prend ici à sa charge les instrumentistes et même un maître de chapelle.

En effet, lorsque l'on essaie de trouver les registres des paiements aux instrumentistes de la cathédrale de Braga, ils apparaissent exclusivement dans des documents appartenant aux archives de l'archevêché. C'est le cas des deux documents déjà évoqués dans la section précédente : le testament (1532) de l'archevêque D. Diogo de Sousa (1505-1532)[39], et le livre des comptes de son successeur le Cardinal D. Henrique, le *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique* (1538-1540). Les deux sources listent des instrumentistes et la dernière prouve clairement que, malgré des salaires payés par le prélat, les instrumentistes engagés le sont pour servir la cathédrale et les processions[40].

Concernant l'épiscopat de Fr. Agostinho de Jesus (1588-1609), une série de documents relatifs aux salaires de plusieurs instrumentistes[41] montrent que ces musiciens de la fin du XVIe siècle, aux frais de l'évêché, servent également la chapelle de la cathédrale. Cela est rendu évident par plusieurs documents :

. dans une décision de l'archevêque Fr. Agostinho de Jesus, le 14 Mars 1594, d'augmenter le salaire de son *mestre de charamelas* Pero Gomes dans laquelle les obligations de ce dernier sont énoncées :

> "[...] *qu'il soit notre maître des chalemies et joue le* baixão *dans notre chapelle tous les jours de son service* [...]"[42].

[39] P-*BRd*, *Testamento do Arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa. Anno de 1531*, *Gaveta dos Testamentos*, Testamento n. 71, ff. 15v-16 ; voir l'Annexe D.1.1.

[40] P-*EVp*, Cod. CVII/1-29, ff. 23-34v ; voir la section précédente, p. 80, et l'Annexe D.1.2.

[41] P-*BRd*, *24 Processos da Mitra. Recibos de vencimentos*, documents non inventoriés, sans cote, dévoilés par [Lessa, 1992], pp. 74-84.

[42]

> "[...] *Pola presente fazemos a Pero Gomez de quarenta mil rs em dinheiro e cento e quarenta alqueires de pão em cada hum ano por ser nosso m^tre do charamellas E tanger Baixão na nossa capella todos os dias d'obrigação* [...]"
> (P-*BRd*, *Colecção Cronológica*, Pasta 68, Doc. 2200 *apud* [Lessa, 1992], p. 76)

. lorsque l'archevêché paie les trois derniers mois de 1598 au même Pero Gomes, il déclare :

> "*À P*[*ero*] *Gomes maître de nos chalemies cinq mil* r[éi]s *d'un total de vingt mil* réis *chaque année qu'il reçoit pour l'obligation de jouer le* baixão *et tout instrument à vent dans la chapelle de notre sainte cathédrale et où on lui dit de le faire*"[43].

. ou encore, en 1603, dans une feuille de paiement du fils de Pero Gomes, Gregório Gomes, également *charamela*, le scribe de l'archevêché note :

> "*à Gregório Gomes notre chalemie pour jouer ladite chalemie et tout autre instrument à vent dans la chapelle de notre sainte cathédrale* [...]"[44]

Les sources documentaires semblent prouver qu'à Braga, du moins durant les XVIe et XVIIe siècles, la responsabilité financière du corps instrumental de la cathédrale incombait à l'archevêque[45]. Les instrumentistes engagés de

[43] "*A p^{o} guomez mestre dos nossos charamelas cinco mil rs do dito q^{el} arrezão de vinte mil rs q̃ tẽ por ano cõ obriguação de tanger o baixão é todo outro instrumento de v^{to} na capela da nossa santa See e onde lhe mandarmos*"
(P-*BRd*, *24 Processos da Mitra. Recibos de vencimentos*, [sans cote] *apud* [Lessa, 1992], p. 77)

[44] "*a gregorio guomez nosso charamella per tanger a dita charamella e todo outro instrom^{to} de vento na capella de nossa Santa See* [...]"
(P-*BRd*, *24 Processos da Mitra. Recibos de vencimentos*, [sans cote] *apud* [Lessa, 1992], p. 77)

[45] Pour ce qui concerne le reste de la chapelle musicale de la *Sé* de Braga, il semble que ce soit la Fabrique la responsable. La disparition de tous les livres de dépenses de la Fabrique, pour la période concernée, rend bien difficile la tâche d'éclaircir qui était payé par la Fabrique. Toutefois, il semble certain que les chanteurs (maître de chapelle y compris) perçoivent leurs salaires de l'*Obra*, du moins à partir de 1544. Cette année de *Sede vacante*, suite à la mort de D. Duarte (†Nov 1543), fils du Roi D. João III (celui-ci était alors le responsable des rentes épiscopales de Braga), ont lieu plusieurs échanges épistolaires entre le Chapitre et le Roi ; parmi ces lettres, une de Septembre 1544 envoyée par le Chapitre au Roi et la réponse du souverain le 30 Octobre (respectivement P-*BRd*, *Gaveta da Sé*

façon permanente pour participer aux célébrations liturgiques et aux processions de la cathédrale reçoivent leurs salaires des rentes épiscopales. Cela implique que, à Braga, au moins durant les XVIe et XVIIe siècles, les expressions "instrumentiste de l'archevêque" et "instrumentiste de la cathédrale" sont, le plus souvent, synonymes.

Il est possible que les musiciens engagés par D. Diogo de Sousa (avant 1532), l'aient d'abord été pour le service privé de l'Archevêque. Puis, progressivement, ces instrumentistes sont appelés à servir dans la cathédrale. Toutefois, et contrairement à Évora, ces instrumentistes devenus ceux de la cathédrale restent à la charge de l'archevêché. L'explication possible de cette particularité a déjà été avancée : les faibles ressources financières de l'institution de Braga qui, en ce début du XVIIe siècle, sont bien inférieures à celles

Vacante, n. 27 et P-*BRd*, *Cartas do Cabido*, Liv. 1, n. 131, toutes les deux transcrites par [Alvarenga, 2002], pp. 77-80) amènent un peu de lumière sur les salaires des chanteurs. Tout au long de sa lettre de Septembre 1544, le Chapitre s'efforce de démontrer au Roi les difficultés financières que connaît la Fabrique depuis l'épiscopat de D. Diogo de Sousa (1505), finissant sa lettre en demandant au souverain que les chanteurs soient payés par les rentes de l'archevêché et non par l'*Obra* dont les rendements sont extrêmement modestes ("*E se ouuer por seu serviço lhes mandar asentar seus ordenados seja do rendimento do arcebispado E não do Rendimento da obra E fabrica*"). D. João III pense différemment et, le 30 Octobre 1544, il répond au Chapitre que les salaires des chanteurs, du maître de chapelle et de deux enfants de chœur doivent être pourvus par la Fabrique.

Parmi les dépenses des prélats, nous ne trouvons que très rarement des paiements à des chanteurs : le testament de D. Diogo de Sousa mentionne deux possibles chanteurs (A^{o} [António ?] Camtor [ff. 20 et 45] et A^{o} [António ?] Tipre [ff. 13 et 19v]), dont on ne sait pas s'ils servaient à la cathédrale, et Fr. Agostinho de Jesus, entre 1601 et 1602, paie le salaire d'un seul chanteur, Ochoa de Salazar, *cantor nesta nossa santa See e Capella* ([Lessa, 1992], p. 74).

Finalement, le texte normatif *Estatutos do Cabido da Sé de Braga 1600* (*Statuts du Chapitre de la Cathédrale de Braga*) résout la question lorsqu'il précise que les chanteurs de la cathédrale sont payés par les rentes de la Fabrique, "[...] *os cantores desta See se pagão a custa da Renda da fabrica* [...]" (P-*BRd*, *Gaveta do Cabido*, n. 14, f. 24v ; *apud* [Lessa, 1992], p. 36).

Des recherches faites par [Simões, 1992] montrent que la cathédrale de Braga, à la fin du XVIIIe siècle (1758-1789), voit encore ses chanteurs payés par la Fabrique (p. 21) et un ensemble, alors anachronique, de chalemies, trompettes, saqueboutes et timbales payés par les rentes de l'archevêché (p. 39).

d'Évora ou de Coimbra[46].

L'évêque de Coimbra dispose, au moins dès 1498, d'une chapelle de chanteurs[47]. Il n'a pas été possible, pour le moment, d'établir si cette chapelle est dès l'origine créée aussi pour le service de la cathédrale ou de repérer quand cela commence à faire partir de ses obligations. Dans tous les cas, cette participation de la chapelle épiscopale aux cérémonies de la cathédrale doit débuter bien avant 1548, car l'on trouve dans les *Statuts de la Cathédrale de Coimbra*, rédigés cette année là, ce qui ne peut correspondre qu'à une reconnaissance écrite de cette pratique. Le texte normatif déclare que le prélat, outre l'obligation de munir la cathédrale de tout ornement que le rendement de la Fabrique ne peut fournir, il doit également la pourvoir d'une chapelle de chanteurs suffisante pour la célébration de l'Office[48].

De même, l'ensemble instrumental est-il financé par les rentes de l'évêché ? La consultation des livres de dépenses de la Fabrique entre 1517 et 1703[49] n'apporte la trace que de quelques paiements aux enfants de chœur et à l'or-

[46]Voir le premier chapitre, p. 59, note de bas de page n. 50. Le dénuement de la Fabrique fut, d'ailleurs, l'argument évoqué par le Chapitre de Braga en 1544 pour que les salaires des chanteurs soient également pris sous la coupe de l'archevêché ; voir la note précédente.

[47]Voir le premier chapitre, p. 43.

[48]

> "*Cap. 86*
> *Da obrigação do Prellado*
>
> [...]
>
> *# Hemais obrig.*^{do} *o Prellado o Prellado* [sic] *in solidum a toda a despeza da fabrica da See aSi*$\tilde{\imath}$ *ornamentos de toda a sorte como de ouro e prata e edefiçios de toda a Sorte e quais q.*^{r} *outras Couzas q*^{e} *Cumprirem ao Seruiço da See e Repairo da dita See a q*^{e} *naõ abranger o Rendimento da Conezia da obra.*
>
> *# Dara* [...] *Capella de Cantores bastante p.*^{a} *offiçiarem as Missas e vesporas aCostumadas e o mais q*^{e} *lhe for taxado.*"
> (AUC, *Estatutos da Sé de Coimbra, elaborados pelo Bispo D. João Soares*, III/D,1,1,1,31, ff. 65-66v)

[49]Voir AUC, *Livros da receita e despesa da obra da Sé* [1517/8, 1580/81, 1582/3, 1586/7, 1596-1614, 1617-21, 1632-37, 1643-45, 1648-67, 1688-1703], III/D,1,1,4,101 à 106 et III/D,1,1,4,108 à 119.

ganiste[50], et aucune information sur les salaires des instrumentistes. Toutefois, le regroupement d'un certain nombre d'indices issus d'autres séries documentaires permet d'en savoir davantage :

1. Les actes capitulaires, outre confirmer que les salaires de chanteurs sont de la responsabilité de l'évêque[51], semblent montrer qu'il en est de même pour les instrumentistes. L'acte du 16 Mars 1579 déjà cité (voir transcription pp. 82 et la FIG. 2.1) précise très clairement que les instrumentistes qui venaient d'être admis avaient leurs salaires "payés par les rentes de l'évêché". L'acte du 24 Juin 1683, quelques mois après le décès de l'évêque D. Fr. Álvaro de S. Boaventura (†Janvier 1683), montre un certain nombre de résolutions par le Chapitre, en *Sede vacante*, concernant l'administration des rentes épiscopales : le Chapitre décide de reconduire dans leurs postes le maître de chapelle, l'organiste, les chanteurs et les *charamellas*, tous aux frais de l'évêché[52].

[50] Il n'est pas encore clairement établi qui était responsable des salaires des enfants du chœur et de l'organiste à Coimbra. Tandis que les premiers semblent être sous la responsabilité de l'*Obra*, pour l'organiste la réponse est moins évidente. Si d'une part, il y a au milieu du XVIe siècle dans les livres de dépenses de la Fabrique plusieurs paiements aux organistes, nous voyons, en 1683, le Chapitre, en *Sede vacante*, reconduire l'organiste dans son poste aux frais de l'évêché (AUC, *Acordos do Cabido* [1682-90], III/D,1,1,1,15, ff. 7v-8v). À ce propos, voir encore l'acte capitulaire de 18 Novembre 1615 où le Chapitre décide de cesser de payer le salaire de l'organiste Mateus Fernandes par la Fabrique et de le transférer vers les comptes de l'évêché ([ALMEIDA, 1973], p. 201).

[51] Le 18 Juin 1608, lorsque son fils est admis comme enfant du chœur, Manuel Ferreira, *Cantor desta See*, donne en tant que garant son "salaire de chanteur de la cathédrale pourvu par l'évêque" ("*ho ordenado q̃ tẽ de cãtor. desta see q̃ lhe mãda dar o sõr bispo comde.*"; [ALMEIDA, 1973], p. 122).

[52]

> "*Aos 24 de Jan^ro de 683 fejto o chamam^to seg^te p^a se acabar de fazer a eleisão do mais q̃ estaua p se fazer da see uagante* [...]
> [f. 8] *Qua Haia charamellas*
> [...]
> *m^el da Costa moso q̃ foi do choro prouido a muzico com 24V*
> [...]
> *m^e da Capella prouido cõ partido q̃ tinha do sor Bp^o*
> *organista prouido com o mesmo partido do sor Bp^do*
> [f. 8v] *Os muzicos todos prouidos com os mesmos partidos do sor Bp^do*"
> (AUC, *Acordos do Cabido* [1682-90], III/D,1,1,1,15, ff. 7v-8v)

2. Aucun livre de dépenses de l'évêché n'a pas encore été déniché pour les XVIe et XVIIe siècles, le premier retrouvé ne datant que de la fin du XVIIIe siècle. En effet, le livre de dépenses de l'année 1775/6, même s'il sort de la période étudiée ici, donne probablement un modèle de ce qu'ont pu être ceux des années précédentes. L'organisation du livre de 1775/6 est proche de celle des livres de dépenses de la Fabrique d'Évora, avec une section énonçant tous les musiciens (clairement indiqués comme étant ceux de la cathédrale) et leurs salaires respectifs[53].

3. Finalement, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un livre de dépenses de l'évêché, un livre assez proche (et apparemment unique), le *Quaderno das memorias dos neguocios do Bispado Sede uacante pello sor Dom joão mendes de Tauera q̃ Dŝ tem* [Jul 1646-Mars 1664] (*Cahier des mémoires des affaires de l'évêché Sede vacante par le Monsieur D. João Mendes de Távora, que Dieu a rappelé à lui*) a pu être trouvé[54]. Ce document concerne une vingtaine d'années pendant la longue période de *Sede vacante* de la cathédrale de Coimbra (1646-1671), après la non reconnaissance par le Vatican des ecclésiastiques nommés par le Portugal[55]. Ce précieux livre contient les délibérations d'une sorte de 'Chapitre de l'évêché' responsable de la gestion des rentes épiscopales. On y trouve toutes les décisions propres à l'administration d'une chapelle musicale : admission de nouveaux chanteurs et instrumentistes, décisions sur l'attribution d'autorisations d'absence ou sur l'augmentation des salaires des musiciens, etc. La FIG. 2.3 montre les ff. 17v-18 de ce document, où il est possible de lire plusieurs notices concernant la chapelle musicale de la cathédrale de Coimbra et ses éléments.

À la cathédrale de Coimbra, les chanteurs et les instrumentistes sont donc à la charge de l'évêché. Ceci dit, et ne serait-ce qu'à cause des périodes en

---

[53]Voir AUC, *Livro da Despeza da Ex.ma Mitra. Anno de 1775 e 1776*, "*D.ª dos Muzicos e Serventes da Sé*", III/D,2,4,129, ff. 3v-4; le folio 4 est reproduit dans la FIG. 2.2.

[54]Voir AUC, III/D,1,3,1,152.

[55]Sur les conflits entre le Portugal du Roi D. João IV et le Vatican, voir le premier chapitre.

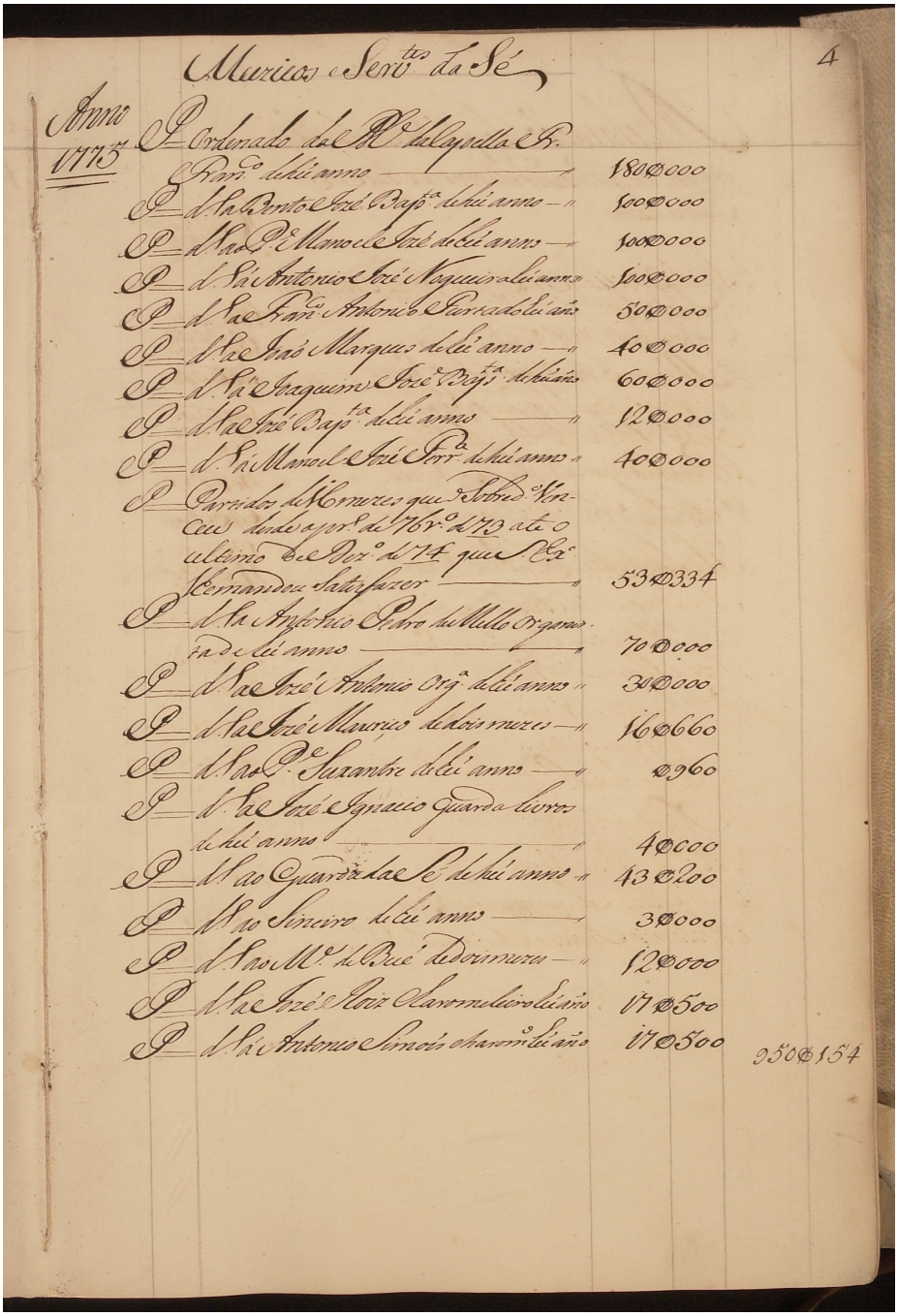


FIG. 2.2 – Relation des musiciens de la cathédrale de Coimbra selon le livre de dépenses de l'évêché de 1775/6 (AUC, *Livro da Despeza da Ex.ma Mitra. Anno de 1775 e 1776*, III/D,2,4,129, f. 4).

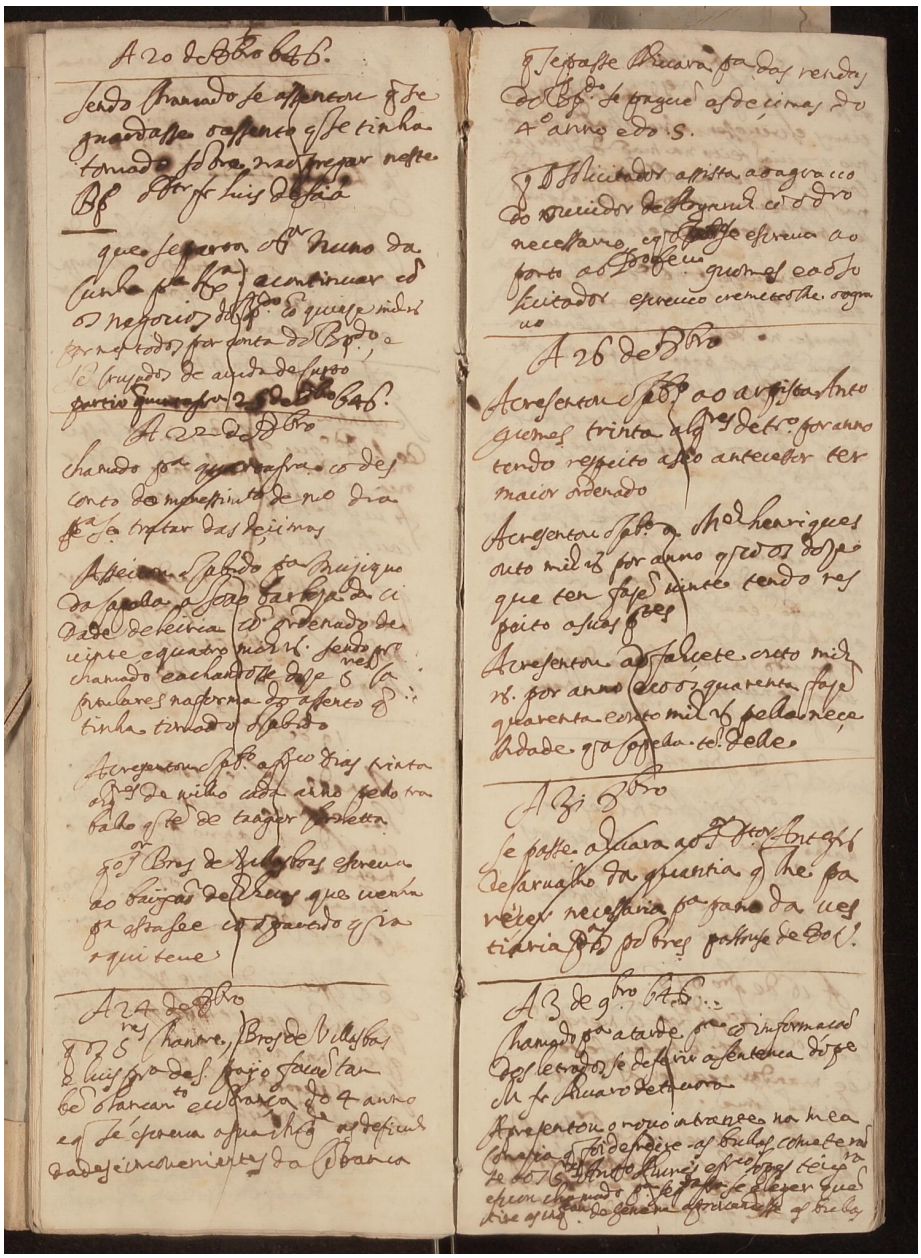


FIG. 2.3 – Les folios 17v-18 du *Quaderno das memorias dos neguocios do Bispado Sede uacante pello sor Dom joão mendes de Tauera q̃ Dš tem* [1646-64] (AUC, III/D,1,3,1,152).

Sede vacante ou des absences répétées des prélats, le Chapitre est, dans la pratique, le réel administrateur de la chapelle musicale[56]. Par conséquent, il n'est pas toujours évident de faire la distinction entre les musiciens d'une éventuelle chapelle privée de l'évêque et ceux de la cathédrale. Toutefois, je ne crois pas qu'il a existé, pour le moins aux XVIe et XVIIe siècles, une chapelle musicale privée de l'évêque de Coimbra, ou elle a bien existé mais était aussi au service de la cathédrale. Comme pour les autres cathédrales portugaises, ce qui était au départ la chapelle privée du prélat devient également, par accroissement de ses obligations, la chapelle de la *Sé*.

L'équivalence des termes "musicien de l'évêque" et "musicien de la cathédrale" est d'époque, comme le confirme un document de l'Université de Coimbra. En Mai 1605, lorsque le maître de chapelle de l'Université Pero Correia demande au conseil de l'institution le paiement des "musiciens de la cathédrale" ("*musicos* [...] *da See*") venus aider à la chapelle de l'Université lors d'une fête, le vice-recteur accepte en notant que l'argent est destiné au paiement des "musiciens de la chapelle de l'évêque" ("*muzicos da capella do bp̃o*")[57]. Ainsi, quand la municipalité engage les services des *Charamelas do Bispo* en 1557[58], il s'agit fort probablement des instrumentistes de la cathédrale.

Nous trouvons donc trois cathédrales ayant adopté trois solutions différentes pour le financement de leur service musical. Coimbra puise quasi intégralement les ressources financières nécessaires à sa chapelle musicale dans les rentes épiscopales. Plus au Nord, à Braga, l'archevêque ne prend à sa charge que l'ensemble instrumental. Et pour la *Sé* d'Évora, la Fabrique est la seule responsable financière du service musical.

[56]Cela semble bien illustré par la gestion des instruments musicaux de la cathédrale. À l'origine, ils étaient tous propriété de l'évêque. Toutefois, vers le début du XVIIe siècle, le prélat D. Afonso de Castelo Branco (1585-1615) décide d'en faire donation au Chapitre. Ce sont, très certainement, des questions d'ordre pratique qui ont guidé ce geste du prélat. (Cette information nous est fournie par un document de 1621 sur un litige entre un musicien et le Chapitre concernant la propriété de quelques instruments musicaux ; voir le troisième chapitre, p. 197.)

[57]Voir AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias. 1600-1610*, IV/1aE,2,5,2, Pasta *Festas e Outras Cerimónias 1605*, 10 Maio 1605.

[58]Voir section précédente, p. 81.

En Espagne

De l'autre côté de la frontière, les nombreuses monographies musicales sur les cathédrales laissent voir un spectre de solutions bien plus large pour le financement de la musique.

Le processus d'incorporation des instrumentistes à la cathédrale de Tolède semble être, au départ, proche de celui de ses semblables portugaises (et probablement de celui de la majorité des cathédrales ibériques). Dès 1525, la cathédrale tolédane engage épisodiquement les services des *ministriles* de l'archevêque Alonso Fonseca (1523-34) et cela continue au moins jusqu'en 1529. Il faut seulement deux ans pour que la cathédrale décide, en 1531, l'engagement permanent d'un ensemble instrumental. À partir de ce moment, il n'y a plus de registre d'instrumentistes dans les chapelle privée du prélat, et seul l'archevêque Tavera (1534-45) gardera encore un ensemble de chanteurs (apparemment sans instrumentistes)[59]. Comme à Évora, les instrumentistes de la cathédrale de Tolède sont financés par la Fabrique. Idem pour Séville, dont la *Obra y Fábrica* est responsable des salaires des *ministriles*[60].

Les nombreuses cathédrales espagnoles présentent aussi bien d'autres solutions. Parmi les premières à tenter l'engagement permanent de *ministriles*, la cathédrale de Cordoue choisit, en 1528, de faire payer les salaires par les rentes épiscopales et la Fabrique à parts égales. Pas très loin de là, à Jaén, pendant la seconde moitié du XVIe siècle, le financement des instrumentistes est reparti équitablement entre la Mense épiscopale, la Mense capitulaire et la Fabrique. Un patronage privé peut aussi être derrière l'engagement et le maintien d'instrumentistes dans une cathédrale ; c'est le cas de Burgos, où la bourgeoisie et/ou la noblesse contribuent par leurs aumônes ("*limosnas*") à l'engagement permanent d'instrumentistes[61].

Au travers de l'ensemble instrumental, il est possible de voir le rôle central

[59] Voir [Reynaud, 1996], p. 202.

[60] [Barrionuevo, 2000] n'aborde pas vraiment la question du financement des instrumentistes ; toutefois la lecture des actes capitulaires sévillaines permet d'y voir plus clair, notamment [Stevenson, 1985], ns. 274 ou 522.

[61] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 203, 204 et 206 ; cet auteur indique que le paiement des *ministriles* à la cathédrale de Palencia était également mixte, mais, malheureusement, n'apporte pas plus de détails.

de la cathédrale dans le centre urbain. Ceci est illustré par le patronage privé des citoyens de Burgos, mais aussi par les contrats conjoints que la cathédrale (ou l'église principale de la ville) et la municipalité établissent avec des groupes indépendants de *ministriles*. C'est le cas de la ville de Cáceres, proche de la frontière portugaise, où, en 1595, un groupe de trois instrumentistes provenant de Vila Viçosa, au Portugal, signe un contrat de trois ans avec la municipalité et l'église majeure de la ville, *yglesia de Nuestra Señora de Sancta María*. Le contrat est renouvelé en 1604 pour trois ans encore, désormais avec quatre instrumentistes ; selon ce deuxième contrat les obligations imposées aux musiciens sont les suivantes : (1) résidence à Cáceres et interdiction d'en sortir, (2) participation aux fêtes profanes organisées par la Conseil de la ville, (3) participation aux principales fêtes de l'église où l'un des musiciens, probablement avec le *bajón*, doit accompagner les chanteurs chaque fois qu'il y a de la polyphonie, (4) et, finalement, les instrumentistes doivent également participer aux fêtes des autres églises paroissiales, monastères ou couvents de la ville. Chaque entité paie les services qui la concernent[62]. Après avoir donné congé à son ensemble instrumental en 1595, la cathédrale de Huesca voit également la municipalité lui offrir une aide financière pour que elle reprenne les services de *ministriles*. Il n'est pas certain que cette offre ait été acceptée lors du réengagement de 1598. Toutefois, au début du XVIIe siècle, les instrumentistes se font encore congédier et la cathédrale revient à la solution des paiements ponctuels. À nouveau, la municipalité de Huesca, après la fête du *Corpus Christi* de 1605, rappelant *quanta importancia, autoridad y adorno son* [*los ministriles*] *en dicha iglesia y en la ciudad*, insiste avec le Chapitre pour l'enrôlement d'un ensemble instrumental. Quatre musiciens sont engagés cette année là, la charge de leurs salaires étant partagée équitablement entre les deux institutions[63]. Même des cathédrales

[62] Voir [Barrios Manzano, 1991], pp. 130, 132.

[63] Voir [Gudiol, 1964], pp. 42-3. Toujours concernant l'engagement d'instrumentistes, la ville portugaise de Coimbra fournit l'exemple d'une collaboration intéressante entre deux institutions urbaines autres que la cathédrale. Répondant très probablement à une nécessité commune, la municipalité et l'université de Coimbra décident de créer un ensemble de trompettes. Ainsi, en 1591, la municipalité achète à Lisbonne quatre trompettes (avec l'aide de l'université ?) et en 1592, engage un maître, le *Mestre das Trombetas* Pero de Malva pour apprendre ces instruments à quatre jeunes ([Brito, 1943], pp. 257 et 260).

aussi importantes que celle de Grenade semblent avoir eu besoin, du moins au départ, du concours d'autres institutions pour embaucher des instrumentistes. En effet, en Septembre 1563, peut-être pour assurer aux *ministriles* un salaire plus important que lors de leur premier engagement en 1562 (et par conséquent bénéficier de plus d'assiduité de leur part), le Chapitre fait appel à la Confrérie *de los Escribanos* et à la municipalité pour le paiement des musiciens[64].

Finalement, la cathédrale de Sigüenza montre comment, de façon interne, l'institution fait face au financement de l'ensemble instrumental. Sigüenza attribue l'une de ses prébendes à la *Obra y Fábrica* afin de pourvoir au financement de cinq *ministriles*[65] ; c'est d'ailleurs la seule cathédrale que nous avons trouvée ayant explicitement destiné l'une de ses prébendes ecclésiastiques au maintien de l'ensemble instrumental.

L'éffort économique demandé par l'incorporation de l'ensemble instrumental

La capacité financière d'une cathédrale doit être le premier élément à prendre en considération lorsque l'on essaie de comprendre les différents choix concernant le financement de l'ensemble instrumental. La prospérité d'une cathédrale est, aux XVIe et XVIIe siècles, le premier paramètre pour un classement de l'importance de l'institution : la splendeur artistique, notamment musicale, en dépend directement. Et ceci en opposition avec d'autres

---

Le salaire est payé à parties égales par les deux institutions, comme le montre la notice suivante issue des livres de dépenses de l'université :

> "*Pagou 6000 á conta dos 12V com q̃ a Univ contribue na camara d'esta cid.*^{e} *pelo ensino q̃ faz aos trombeteiros p.*^{o} *da malva de tentugal com q.*^{m} *a cam.*^{a} *diz auer concertado de lhe dar 24000 rs e a U.*^{de} *lhe contribue com 12 p.*^{o} *m.*^{do} *a 14 de dezembro 92*"
> (AUC(?), *Liv. 1o. da Rec.*^{ta} *e desp.*^{a} *da Univ.*^{de} [1563-95] ; notice dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug*)

[64] Voir [López-Calo, 1963], p. 219.

[65] Voir [Suárez-Pajares, 1999], vol. I, pp. 40, 86 ; vol. II, ns. 2366, 2367, 2370, 2386, 2387.

éléments, comme l'ancienneté d'une cathédrale[66].

L'étude identifiant les principales modalités de financement de la musique pour l'ensemble des cathédrales ibériques reste encore à mener[67]. L'information disponible sur les cathédrales portugaises est encore insuffisante pour établir de manière définitive quel a pu être le financement prédominant de l'ensemble instrumental (ou d'ailleurs de tout le service musical) : l'intégralité de la responsabilité financière attribuée à la Fabrique (nourrie ou pas par la suppression de prébendes), le partage entre les rentes du prélat et de la Fabrique (avec l'éventuelle participation de la Mense capitulaire), ou encore la prise en charge de tous les coûts par la Mense épiscopale.

Les cathédrales sont des structures économiques extrêmement immobiles, avec peu de soucis d'investissement ou de rentabilité de leurs ressources financières[68]. Le collège des chanoines concentre ses efforts sur la bonne collecte des rentes statutairement définies et sur leur distribution (également statutairement définie) entre les prébendes, la Mense Capitulaire et la Fabrique. C'est cette dernière qui pourvoie aux dépenses temporelles, dont la musique faisait normalement partie. Par conséquent, pour une structure aussi rigide, l'incorporation d'un service musical complet correspond à un énorme effort d'assimilation de la part de la cathédrale : d'abord économique (peut-être l'effort le plus important après l'achèvement de la construction des édifices des cathédrales)[69], mais aussi organisationnel et humain avec l'admission d'un

[66]La cathédrale de Braga en est un excellent exemple : parmi les plus anciennes de la Péninsule, méritant le titre de *Primaz* (Première, disputé avec celle de Tolède), ses finances appauvries (c'était, au début du XVIIe siècle, l'archevêché ibérique le plus démuni) ne lui permettent guère le faste musical (et artistique) des riches cathédrales ibériques comme Tolède, mais aussi Séville, Saint Jacques de Compostelle ou même Évora. Voir [Marques, 1992], p. 116 et [Alvarenga, 2002], pp. 46-7, notes de bas de pages ns. 25 et 27.

[67][Suárez-Pajares, 2004] ébauche quelques premières idées générales pour l'Espagne, et montre, au travers du parcours professionnel de Francisco Guerrero, comment la solution adoptée pour le financement de la musique dans une cathédrale peut être capitale lorsque l'institution cherche à attirer les meilleurs musiciens. En effet, le musicologue met en évidence que, outre donner aux musiciens des revenus pécuniaires croissants, les chanoines doivent également leur offrir prestige et honneur. Voir, plus loin, la note de bas de page n. 70.

[68]Voir [Suárez-Pajares, 1999], pp. 37-8.

[69]Voir [Suárez-Pajares, 1999] (chapitre III, pp. 37-51) qui fait une étude détaillée du

nombre considérable d'individus (dont plusieurs séculiers) dans la hiérarchie et dans l'espace de l'église. On reviendra dans la section suivante sur ces problèmes à caractère humain.

Vers la fin du XVe siècle, les cathédrales ibériques connaissent, d'une façon générale, l'intégration de la chapelle des chanteurs, très probablement aux frais de la Fabrique. Il est aussi de plus en plus fréquent que les cathédrales sollicitent les services ponctuels d'instrumentistes, également à la charge de la Fabrique. Les décennies suivantes sont celles d'une surenchère du marché musical grâce, à la demande croissante des meilleurs musiciens par les différentes institutions. Pour réussir à faire face à cette forte pression financière et entretenir un service musical de qualité, les autorités ecclésiastiques se voient dans l'obligation de reformuler leur financement respectif. Dès 1515, il est possible de constater la création et/ou l'attribution directe de prébendes à certaines fonctions du service musical, tout comme la suppression de prébendes pour renforcer financièrement la Fabrique[70]. Et c'est fort

financement de la musique à la cathédrale de Sigüenza.

[70]En effet, dès les premières décennies du XVIe siècle, les cathédrales ibériques décident d'attribuer un certain nombre de bénéfices ecclésiastiques aux éléments les plus importants de leur service musical, notamment au maître de chapelle, à l'organiste et à certains chanteurs (les cas d'instrumentistes bénéficiers sont plus rares et datent quasiment tous du XVIIe siècle). Outre un revenu plus important, ces bénéfices ecclésiastiques donnent accès au musicien aux niveaux les plus prestigieux de la hiérarchie de la cathédrale. Pouvant être *ad nutum amovibili* (et donc supprimés dès que le musicien quittait la cathédrale) ou *ad vitam*, ces bénéfices sont probablement l'élément primordial qu'une cathédrale propose au musicien sur un marché musical de plus en plus compétitif. Ce genre de privilèges, parfois attribués même à des séculiers, sont sources de nombreux conflits, soit entre les musiciens prébendés et les chanoines, soit au sein de la chapelle musicale. Les chanoines n'apprécient guère de voir des 'non initiés' avoir une place au Chapitre, parfois plus proéminente que la leur, parfois même avec droit de vote; ces musiciens bénéficiers sont souvent accusés de ne pas accomplir les obligations liturgiques de leur bénéfice. Au sein de la chapelle musicale, le respect et la discipline sont fragiles, avec ces musiciens prébendés qui ne veulent pas s'asseoir aux côtés de 'simples' chanteurs ou se soumettre à un maître de chapelle salarié. (Pour une explication complète du fonctionnement et des enjeux de l'attribution de ces bénéfices voir [Suárez-Pajares, 1999], p. 39; voir encore les difficultés posées par les *cantores racioneros* à Grenade dans [López-Calo, 1963], pp. 110-3). [Suárez-Pajares, 2004], pp. 183-90, illustre toutes ces questions avec des exemples issus de plusieurs cathédrales espagnoles; l'auteur avance même l'hypothèse de l'existence d'accords de 'bonne entente' entre certaines institutions dans leur dispute pour

probablement cette amélioration des finances de la Fabrique, – dûe, d'une

les meilleurs musiciens (pp. 186-7).

Au Portugal, la cathédrale de Coimbra fait également face à ce marché très concurrentiel. En Juillet 1581, le Chapitre décide, même si nulle place n'est à pourvoir à l'époque, de prendre pour chapelain le chanteur Francisco Rodrigues (Pereira) ; on lui donne un revenu égal à ceux des autres chapelains et cela aux frais des prébendes des chanoines. Le Chapitre avance la raison suivante pour justifier sa décision : Francisco Rodrigues est un très bon chanteur, très habile dans le chant d'orgue et dans le plainchant ("*por o dito fr^{co} roĩz ser m^{to} bom cantor E m^{to} destro em canto dorgaõ. E canto chaõ. E ter m^{to} boa voz.*" ; [Almeida, 1973], p. 14). Un peu plus tard, en Septembre 1584, les mêmes chanoines de Coimbra sont obligés de revoir le salaire de leur maître de chapelle Cosme de Baena car ce dernier leur a annoncé être convoité par une autre institution ("[...] *o dito mestre cosme de baena por diser q̃ se queria despedir do seruico da see E aceitar outro partido* [...]" ; [Almeida, 1973], p. 25).

La jeune cathédrale d'Elvas, créée en 1571, peut-être déjà consciente des besoins financiers engendrés par un service musical, possède dès le départ une prébende prévue juste pour le maître de chapelle et l'organiste (d'après un document de 1577 présenté par [Joaquim, 1928-9], 25 Nov 1928). Au XVIIe siècle, cela n'est plus suffisant pour s'assurer des musiciens de qualité et, en novembre 1634, l'évêque D. Sebastião de Matos de Noronha (1626-35) décide de changer le mode de financement du maître de chapelle et de l'organiste. Il crée six nouveaux bénéfices (chapelains), dont deux pour les musiciens, lesquels auraient encore des salaires payés par la Fabrique. En plus, le prélat décide, que tenant compte de leurs obligations musicales, le maître de chapelle et l'organiste sont dispensés d'une partie des obligations liturgiques attachées au bénéfice (P-*Em*, *Livro 7o. de Memorias d'Elvas* de Francisco de Paula Santa Clara, f. 23v ; un document dévoilé par les travaux inédits de Joaquim à la P-*Cug*).

Les chanteurs bénéficiers sont au centre d'un conflit entre l'archevêque et le Chapitre d'Évora. Dès l'épiscopat du Cardinal D. Henrique (1540-64), la cathédrale attribue des bénéfices aux chanteurs le plus méritants ("[...] *et à ceux* [*chanteurs*] *dont le revenu de chanteur n'était pas suffisant car il méritaient des meilleurs honoraires, D. Henrique leur attribuait un bénéfice au sein de la cathédrale* [...]", P-*EVc*, *Apõtamẽtos do cabido...*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id). Le Directoire de la Chapelle de 1565 par l'archevêque D. João de Melo [1564-74] (P-*EVc*, *Regim^{to} p^{ra} a capella da see*, EE 21f, f. 71) montre qu'à cette époque, les chanteurs bénéficiers étaient d'abord chanteurs, devant premièrement servir au pupitre et, s'il y avait besoin, trouver quelqu'un qui puisse les remplacer dans leurs devoirs liturgiques :

> "*os cãtores q̃ são bnf^{dos} o Dia q̃ tiuerẽ ob^{r}guaçaõ da estante se forem ocupaados por rezão de seu benefiçio pcurẽ quem sirua p eles por q̃ nõ faltem na estante e se faltaram perderam e seraõ multados*".

Toutefois, cette position de l'archevêché évolue avec D. Teotónio de Bragança (1578-1602). Ce prélat décide le 17 Février 1582 que tous les bénéficiers de la cathédrale ayant une autre

part, à l'injection directe de plus de ressources et, d'autre part, à l'ajout des salaires (souvent importants) des musiciens désormais bénéficiers –, qui permettra, d'une façon générale, l'admission et l'accroissement de l'ensemble des *ministriles*.

La capacité financière de la cathédrale est ainsi très certainement le premier élément décisif lors qu'un Chapitre doit se prononcer sur l'engagement permanent de l'ensemble instrumental (et non une quelconque réticence de l'ordre théologique ou morale). Cela est bien illustré par la processus de l'enrôlement d'instrumentistes à la cathédrale de Burgos. En 1546, alors que le sujet semble avoir été pris en considération par le Chapitre, des raisons d'ordre économique semblent avoir pris le dessus, repoussant la décision à plus tard. En 1554, l'ensemble instrumental est finalement engagé, mais non sans une certaine opposition : quelques chanoines craignent que les salaires de ces musiciens ne soient pris sur la Mense Capitulaire et qu'en conséquence leurs prébendes ne diminuent (ils préféraient les paiements ponctuels faits aux

---

fonction doivent devenir bénéficiers seulement et ainsi se dédier pleinement aux obligations liturgiques. Dans le cas particulier des chanteurs, l'archevêque ajoute que l'arrêt du paiement de leurs salaires de musiciens soulagerait une Fabrique, selon lui, très appauvrie (P-*EVp*, *Copia da prouisão por q̃ V.S. mãdou os Bachareis, E beneficiados, q̃ naõ fossẽ Cantores.*, CIX/2-7, n. 50). Le Chapitre prend alors, et un peu à l'opposé de ce que nous avons vu ailleurs, la défense des chanteurs bénéficiers. Vers Avril 1582, les chanoines écrivent une lettre à leur prélat en attirant son attention sur la tradition et les bienfaits d'avoir des chanteurs bénéficiers (P-*EVc*, *Apõtamẽtos do cabido...*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id ; voir le premier chapitre, p. 47, note de bas de page n. 17). Les réels conséquences de ce conflit ne sont pas éclaircies. Toutefois, peu après, en 1598, le Chapitre prévient D. Teotónio de Bragança du manque de voix dans la chapelle et de l'absence de renouvellement dû à la quasi extinction du Collège des enfants de chœur :

> "*A Capella dos Cantores desta See que foi sempre insigne se pos em tal estado que pera mal naõ pode passar auante se naõ detodo acabar assi pella falta que tem de uozes necessarias como por ser o collegio dos mocos do coro quasí extinto* [...]"
> (P-*EVc*, *Treslado do Auto de apresentação de hus apontam.*^{os} *apresentados ao snor Dom Theotonio de braganca Arcebispo deuora por parte do R*^{do} *Cabido da See desta Cidade.*, Fundo Chantre Est. 1, Pasta 1, Maço 3 ; voir l'Annexe D.3.6.)

Cette question demande d'être davantage approfondie.

frais de la Fabrique)[71]. C'est probablement un raisonnement semblable qui amène trois chanoines à voter contre l'engagement permanent d'un ensemble instrumental à la cathédrale de Huesca en 1578[72].

2.2.2 Assimilation des instrumentistes par la sphère ecclésiastique : "*Glorification de Dieu et perturbation des hommes*"

"*Glorification de Dieu et perturbation des hommes*", Louis JAMBOU synthétise ainsi dans une phrase les enjeux de l'incorporation des instrumentistes[73]. Engagé pour la glorification du Seigneur (et de l'institution), l'ensemble instrumental est le dernier élément dans la hiérarchie de la cathédrale, soit du point de vue chronologique soit du point de vue du statut social. Malgré quelques indices d'assimilation (notamment au travers des générations consécutives d'instrumentistes au sein d'une même cathédrale), l'ensemble instrumental reste essentiellement un appendice laïque : un corps salarié, composé par de non initiés auxquels aucune exigence de statut n'est demandée (pas d'obligation de montrer leur 'pureté de sang'[74]). Ils constituent

[71]Voir [RUIZ JIMÉNEZ, 2004], p. 206.

[72]Voir [GUDIOL, 1964], p. 40.

[73]Voir [JAMBOU, 1997(2)].

[74][REYNAUD, 1996] pp. 18-9 montre que la plus importante cathédrale de la Péninsule, celle de Tolède, demandait une enquête de *limpieza de sangre* pour l'admission de tout chanteur, organiste ou enfant de chœur ; nul demande n'est faite à l'instrumentiste. À l'image de Tolède, l'archevêque d'Évora D. Teotónio de Bragança (1578-1602) décide également que la cathédrale portugaise ne devra admettre aucune Dignité, Bénéficier, ministre de l'autel, sous-trésorier, enfant du Trésor ou du Chœur, portier du Chapitre ou du Chœur ou encore Chanteur, susceptible d'être ou d'avoir de liens de sang avec les juifs, les maures ou tout autre 'hérétique' :

> "[...] *ordenassemos e mandassemos que nella* [*a catedral*] *não fossem admittidos nenhuns christãos nouos que viessem ou deçendessem pora alguã masculina ou feminina da Nação dos Judeus ou mouros, ou herejes, ou de seu sangue tiuessem algua nem pudessem ser Dinidadees, Prebendados, ou sem Prebenda Conegos, meyos Conegos, Quartanarios, Bachareis, Beneficiados, ou Altareiros, sobthesoureiros, moços do thesouro e do Choro, que se crião no Collegio, Porteiros do Cabido,* [*do*] *Choro, nem Cantores, E q̃ nisto se conformasse esta Igr*^{a} *as sees de Toledo E outras em espanha, assy em não reçeber as ditas pessoas, como no modo de faser as informações*

l'élément le plus libre, se promenant tranquillement entre la sphère ecclésiastique et le monde séculier (où les instrumentistes garderont toujours beaucoup d'activités de négoce, pas seulement musicales). Ces différences et ces libertés sont à l'origine de plusieurs conflits et entraînent pour les instrumentistes, d'une façon générale, les revenus les moins importants, et la certitude que, en cas de nécessité, ils seraient parmi les premiers dont la cathédrale disposerait.

L'organisation et la place des instrumentistes au sein de la cathédrale

Indépendamment de la solution de financement choisie par l'institution, la chaîne hiérarchique au-dessus de l'ensemble instrumental est quasiment toujours la même. Tout le service musical est sous l'emprise du Chantre, premier responsable de son bon fonctionnement[75]. Toutefois, dans la pratique, toutes les décisions concernant l'admission, le renvoi ou les autorisations d'absence des musiciens, l'augmentation ou la diminution de leurs salaires, l'achat ou l'entretien d'instruments, les admonestations ou l'application d'amendes, ou encore la définition normative ponctuelle de questions musico-liturgiques sont sous la responsabilité du Chapitre (dont les résolutions sont ultérieurement soumises au prélat). Les questions strictement musicales appartiennent au maître de chapelle, auquel les instrumentistes doivent obéissance. Cela peut être illustré avec deux courts passages du *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* de la cathédrale d'Évora (première moitié du XVIIe siècle), où il est clair que le maître de chapelle et le Chantre prennent toutes les décisions musicales :

> "*Chap. 3*
> *Les chanteurs, et les instrumentistes* [...] *devront chanter toutes*

dos q̃ se ouuerem de reçeber p a constar de sua limpeza [...]"
(P-*EVp*, [Provimento de D. Teotónio de Bragança], CIX/2-7, n. 5)

Cette énumération des différents ministres concernés et l'absence des instrumentistes illustrent bien leur statut au sein de la cathédrale ; ils étaient loin d'être à l'égal de leurs collègues chanteurs.

[75] Voir, à titre d'exemple, la définition des responsabilités du Chantre de la cathédrale d'Évora (selon documentation de 1537), section antérieure, p. 78.

les chansons et motets que le Chantre ou le maître de chapelle prescrivent [...]"

"*Chap. 16*
Tous les chanteurs et les instrumentistes devront chanter ou jouer pendant les périodes prévues par leur contrat [...] *ils devront aller chanter à l'orgue, en* ternos [trio ?] *au pupitre, et tout d'autre façon qui pourra leur être demandée par le maître de chapelle* [...]"[76]

Au sein de l'ensemble instrumental lui-même, il existe toujours un responsable, souvent le musicien le plus âge. Dénommé, en général, *mestre das charamelas* ou *maestro de ministriles*, ses devoirs semblent comprendre l'enseignement de son art à la cathédrale[77], la représentation de l'ensemble auprès des autorités ecclésiastiques, du maître de chapelle et parfois même

[76]

"*Cap. 3.*
Os Cantores, e Tangedores, [...] *serão obrigados a cantar todas as Xançonetas, e Mottetes que o Chantre, ou o Mestre de Capella ordenarem para se cantarem na Sé* [...]"

"*Cap. 16.*
Todos os Cantores, e Tangedores, serão obrigados a cantar, ou tanger nos tempos de sua obrigação [...] *serão obrigados a Cantar ao Orgão, ou ternos na estante, e tudo o mais que pelo Mestre da Capella lhe for mandado* [...]"

Extraits des chapitres 3 et 16 du P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4 ; voir l'Annexe D.3.7.

[77] En 1565, lorsque la cathédrale d'Ávila engage ses *ministriles*, le contrat implique pour leur *Maestro* l'instruction de deux disciples choisis par le Chapitre ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 208). À son tour, le Chapitre de Saragosse, en 1609, précise que le maître des instrumentistes doit "*enseñar particularmente a los criados de la iglesia*" ([Calahorra Martínez, 1978], vol. 2, p. 313). Au Nord du Portugal, Pero Gomes Franquo, le *Mestre das charamellas* de la cathédrale de Braga au moins entre 1592 et 1603, confirme que l'enseignement "[*d*]*os outros charamellas*" était de son devoir ([Lessa, 1992], pp. 76 et 112).

à l'extérieur de l'institution[78], l'examen d'instrumentistes postulants[79], ou encore la responsabilité pour le bon déroulement des répétitions et, parfois même, la garde des instruments de la cathédrale[80]. Un certain nombre de ces personnages ont pu être identifiés dans le service des cathédrales portugaises : à Braga, Gregório Gomes (c1562) et Pero Gomes Franquo (1592-1603 ?) ; à Coimbra, André de Escovar (c1579) et António Mourão (c1610) ; à Évora, Lourenço del Rio (1593-1642) et Gaspar de Fonseca (c1673)[81].

Les devoirs et les droits des instrumentistes

Il peut arriver que le maître instrumentiste soit engagé par la cathédrale pour entreprendre l'installation et la formation de l'ensemble instrumental, comme cela semble avoir été le cas à la cathédrale de León. La Chapitre engage en 1544 le *Maestro* Juan de Torquemada, un instrumentiste réputé de l'époque ; son contrat implique la constitution de la chapelle instrumentale au

[78]En 1598, le déjà mentionné Pero Gomes Franquo, *Mestre das Charamellas* de Braga, reçoit de la part de l'archevêque une somme d'argent à partager entre lui et d'autres pour leur participation dans les fêtes de la ville ([Lessa, 1992], p. 77). Bien avant, en 1567, le Chapitre de Séville décide que, à chaque fois que la chapelle musicale est autorisée à servir ailleurs, les émoluments doivent être reçus par le maître de chapelle pour ce qui concerne les chanteurs et par le plus ancien des *ministriles* pour ce qui concerne ces derniers, puis partagés avec leurs collègues respectifs ([Stevenson, 1985], n. 429).

[79]Le *Mestre das Charamellas* de Coimbra, André de Escovar, avec le maître de chapelle, aurait examiné en Mars 1579 deux joueurs de chalemie postulant à la cathédrale (voir p. 82 et Fig. 2.1). À Braga, un document de 1595 montre que l'admission d'un instrumentiste, en l'occurrence une *trombeta*, dépendait de l'approbation du maître instrumentiste Pero Gomes Franquo (P-*Brd*, *Registo Geral* n.1, ff. 362v-363 ; [Lessa, 1992], p. 83).

[80]Lorsque Huesca engage, en 1586, Juan Sebastián comme *Corneta* et *director de la copla de ministriles*, le Chapitre précise clairement que l'instrumentiste doit s'occuper des répétitions ([Gudiol, 1964], pp. 41-2) ; à Saint-Jacques de Compostelle et à Séville, ces répétitions devaient même avoir lieu chez le maître, le *Maestro* de la ville andalouse ayant la charge de dépositaire des instruments de la cathédrale ([Alén, 1997], p. 137 ; [Barrionuevo, 2000], p. 221). C'est peut-être le même genre de responsabilités qui amèneront le Chapitre de Coimbra à demander un inventaire et la reprise d'instruments qui étaient chez le *Mestre das Charamelas* António Mourão, à son décès en 1628 : il est possible que les répétitions des instrumentistes aient également eu lieu chez le maître, pour profiter de la comodité d'y disposer des divers instruments à portée de main ([Almeida, 1973], pp. 278-9).

[81]Voir les entrées respectives dans les différents tableaux des annexes A, B et C.

travers de l'apprentissage de l'art du *ministril* à huit jeunes, le *Maestro* devant donner trois heures de cours par jour, deux le matin et une l'après-midi. Un projet de longue haleine, ce qui justifie peut-être pourquoi il n'y a pas de nouvelles de l'ensemble instrumental avant 1548, quatre après l'engagement de Torquemada, délai nécessaire pour mettre en place l'ensemble[82].

Néanmoins, le plus souvent, soit l'institution prend à son service un groupe d'instrumentistes indépendant déjà actif, ou *compagnie* (et importe ainsi directement son organisation interne)[83], soit engage individuellement et graduellement plusieurs musiciens qui s'organisent, au sein de la cathédrale, comme une compagnie.

Les contrats entre les instrumentistes et les cathédrales font malheureusement défaut[84]. Il est donc peu aisé de savoir quels étaient, en général, les devoirs et les droits de ces musiciens. Dans ce but, le document établi en 1531 par le Chapitre de Tolède peut être considéré comme une sorte de modèle. Devant le notaire, trois éléments de la Fabrique et trois instrumentistes signent un contrat. Selon celui-ci, chacun des musiciens doit engager un *oficial*, un deuxième instrumentiste, pour que la cathédrale dispose d'un effectif total

[82]Voir [Álvarez Pérez, 1959], pp. 50 et 54. Même si cela ne concerne pas la cathédrale, nous observons une situation identique à la ville de Coimbra. La municipalité et l'université décident de créer un ensemble de trompettes ; pour cela, les institutions engagent un *Mestre das Trombetas*, dont le but était de former quatre jeunes trompettistes (voir p. 99, note de bas de page n. 63). Pas très loin de Coimbra, à Viseu, l'évêque D. João Manuel (1610-25) aurait lui aussi engagé un maître et quatre apprentis pour la création d'un ensemble de chalemies ([Joaquim, 1942-4], 1944, pp. 16-7).

[83]Il y a de nombreux exemples de cathédrales qui, à un certain stade de la vie de leur ensemble, se décident pour l'engagement de toute une compagnie d'instrumentistes (pour plus d'information sur les compagnies d'instrumentistes actives dans les villes ibériques voir p. 133, note de bas de page n. 143). À Grenade, lorsque l'institution songe à l'enrôlement en 1543, elle se tourne vers une compagnie de musiciens dont elle avait déjà utilisé les services, celle des *ministriles de Sarabia*. À Cuenca, en 1537, la cathédrale engage un groupe de cinq musiciens dont le responsable est Diego Vázquez. Autre exemple avec les *oposiciones* ouvertes par la cathédrale de Cordoue en 1563, auxquelles se sont présentées trois compagnies d'instrumentistes, l'une active dans cette ville, une autre dont le responsable est un étranger, Carlos de Cordelas, et enfin un groupe de Séville : le choix du Chapitre se fera pour le groupe sévillan ([Ruiz Jiménez, 2004], pp. 204-5).

[84]Pour ce qui concerne le Portugal, un énorme travail de recherche dans les différentes archives notariales reste encore à faire. Ce travail dévoilera, très certainement, différents types de contrats concernant les instrumentistes lusitaniens.

de six éléments. Ils doivent jouer dans toutes les fêtes impliquant une procession dans l'église, la présence de l'archevêque, ou simplement lorsque les autorités ecclésiastiques le leur demandent. Le contrat est conclu pour une durée de vingt ans et chacun des trois instrumentistes s'engagent à donner une partie définie de son salaire à son *oficial* respectif. Ils doivent habiter à Tolède (un délais de trois mois leur est donné pour s'installer dans la ville), ne peuvent pas s'absenter et ne doivent servir que la cathédrale, sous peine d'amende. En cas de décès d'un des musiciens, les autres doivent en trouver rapidement un remplaçant qui convienne (sujet à l'examen du maître de chapelle). La cathédrale s'engage à ne pas rompre le contrat sous peine de verser une indemnité importante à chacun des trois instrumentistes[85].

Malgré quelques originalités[86], le rapprochement de ce contrat avec d'autres informations, parsemées notamment dans des actes capitulaires et des textes normatifs, permet de proposer une définition générale des devoirs et droits des instrumentistes dans les cathédrales ibériques. Ainsi, les *charamelas* étaient tenus

. de jouer pendant les fêtes (et leurs processions respectives) les plus solennelles ; toutefois, à chaque fois le Chapitre précise qu'ils doivent être disponibles en permanence, pouvant être appelés à jouer dès que les autorités de la cathédrale le décident[87] ;

[85] Voir [Reynaud, 1996], pp. 204-5.

[86] En effet, en plus d'une durée de contrat extrêmement longue, je n'ai retrouvé nulle part ailleurs cette façon de constituer un effectif, où chaque musicien engagé était tenu de trouver un assistant.

[87]

> "*que* [*los ministriles*] *sean obligados a servir en esta iglesia y tañer todos los días que paresciere a los señores Deán y Cabildo o al Presidente que fuere del coro*", (Grenade, 1563 ; [López-Calo, 1963], p. 219)
>
> "*Cap. 3*
> *Os Cantores, e Tangedores, são obrigados a cantar, e tanger, todas as vezes que ha Cantoria na Sé, ou fora della, ou nas Prociçoens Solemnes, conforme atabua que esta no Coro, e conforme as clasulas particulares de suas Provizoens : e atodas as mais vezes, e nos lugares que o Prelado mandar, e naquellas Missas, Horas, Procissoens, e Festas que o Cabbido ordenar, e fizer por sua devoçaõ na Sé, ou fora della* [...]" (Évora, XVIIe s. ; P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4)

. de répéter au moins une fois par semaine, souvent avec le reste de la chapelle musicale[88] ;

(Pour la définition et l'évolution des obligations liturgico-musicales des instrumentistes, voir le Chapitre 4.)
Bien que les instrumentistes aient le devoir d'accepter tout éventuel travail supplémentaire que la cathédrale leur demande, les autorités leur accordent le plus souvent pour cette tâche une récompense pécuniaire. Le prélat d'Évora le fait notamment quand il récompense les musiciens pour leur travail pendant la Semaine Sainte de 1590 (voir P-*EVp*, [Cantores e Charamelas Semana Santa 1590], Fundo Manizola, Cod. n. 76-8, transcrit dans l'Annexe D.3.4), de la même façon que l'archevêque de Braga, en 1598, paie son *Mestre das Charamelas* et d'autres instrumentistes pour leur travail pendant les fêtes de la ville ([Lessa, 1992], p. 77). Le même *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* d'Évora (P-*EVp*, Fundo Manizola Cod. 37-4) évoqué ci-dessus explique que, bien que le Prélat ne soit pas obligé de récompenser les musiciens pour ces services additionnels, il le fait pour les plus dévoués et les plus compétents, de façon à stimuler les autres :

> "*Capítulo I.*
> *Todos os Cantores, e Tangedores* [...] *serão tomados, e aceitados pello Prelado : pellos Salarios, e com as condiçõens declaradas em suas Provizoens, sem que o Prelado como administrador que hé dadita obra, ficar, nem ser obrigado alhesfazer mais alguma mercê pellas Festas, e Paschas do anno, ou fora dellas.*
> *Cap. 2*
> [...] *mas porem, quando algum dos sobreditos for muito bom servidor, ou fizer muito bem o que lhe encomendarem nas Festas principaes, o Prelado acusta da obra da Sê, podera, se lhespar-ser* [sic] *mas sem obrigação alguma, fazer-lhe alguma merçe, particularmente, para que os mais se animem a serem bons servidores.*"

[88] À Cordoue, en 1577, les *ministriles* doivent répéter avec le maître de chapelle le lundi et le mercredi pendant une heure, à trois heures de l'après-midi ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 222). L'année suivante, la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle stipule que ses instrumentistes sont tenus de répéter tous les mardis et vendredis (sauf s'il s'agit d'un jour de fête) chez le plus âgé d'entre eux ou dans un endroit défini par le Chapitre, pour que "*ejerciten en su música, y prevengan las cosas que hubieren de tañer para que no haya falta*" ([Alén, 1997], p. 137). En 1586, la cathédrale de Huesca engage un *corneta*, maître instrumentiste dont les obligations comprennent la réunion de l'ensemble une ou deux fois par semaine pour répéter ([Gudiol, 1964], pp. 41-2). Au sud du Portugal, outre l'indication que les chanteurs doivent se réunir, en général une fois par semaine, et davantage lors de la préparation des offices de la Semaine Sainte, – peut-être bien avec la participation des instrumentistes – (P-*EVc*, *Regimento da Capela da Sé* 1565, EE 21f, f. 73), dans seul un document plus tardif, probablement de la première moitié du XVIIe siècle, est-il clair

. d'enseigner leur art au sein de la cathédrale, une fonction assez souvent attribuée au *Mestre das Charamelas* (voir la sous-section précédente)[89] ;
. de résider, avec leur familles, dans la ville de la cathédrale[90] ;
. de demander l'autorisation à la cathédrale à chaque fois qu'ils veulent s'absenter de la ville[91] ;

---

qu'à Évora les chanteurs et les instrumentistes sont tenus de répéter ensemble au moins avant tout événement n'appartenant pas au calendrier ordinaire :

> "*Cap. 3*
> *Os Cantores e Tangedores* [...] *nas quaes couuzas extraordinarias serão obrigados estudarem, ajuntando-se no tempo, e lugar antes da dita festa, onde o Chantre, ou o Mestre da Capella determinar.*"
> (P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4)

[89]Il suffit de regarder les tableaux des annexes A, B et C pour trouver dans les différentes cathédrales portugaises plusieurs personnages ayant l'obligation d'enseigner.

[90]Le cas de Tolède a déjà été évoqué, où les *ministriles* engagés en 1531 disposent d'un délais de trois mois pour s'installer dans la ville ; la cathédrale subventionnera même le loyer de leurs maisons ([Reynaud, 1996], pp. 220-1). Grenade aide également ses instrumentistes à s'installer dans la ville ([López-Calo, 1963], p. 220). Séville impose les mêmes contraintes à ses musiciens, se refusant, par exemple, à payer son *ministril* Juan Peraza tant que sont épouse n'est pas arrivée en ville ([Stevenson, 1985], n. 533). Le même raisonnement est très certainement derrière la décision du Chapitre de Coimbra, en juin 1634, lorsqu'il décide d'aider Rui Dias Soares, un instrumentiste que Coimbra vient d'engager à la Chapelle Royale, à ramener 'sa maison' :

> "*Aiuda de custo ao baixão d'Elrey.*
> *No m.*^{mo} *dia* [4 juin 1634] *V.A. de 4000 rs., a pagar a Rui Dias Soares, baixão da cap.*^{a}*, q̃. o cab.*^{o} *lhe mandou p.*^{a} *ajuda de custo, p.*^{a} *trazer sua casa.*"
> (AUC(?), *Registo d'Alvarás sede vacante 1634*, f. 13 ; notice dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug* ; voir l'entrée relative à ce musicien dans le tableau de l'annexe B ; voir également l'entrée relative à l'instrumentiste Manuel Álvares en Août 1633.)

[91]Les actes capitulaires des différentes cathédrales ibériques montrent l'attribution de plusieurs autorisations d'absences à leurs instrumentistes. Le 17 Septembre 1540, le Chapitre de Jaén donne deux semaines à Francisco de Fland[r]e pour qu'il puisse aller chez lui ("*Este dia dieron los señores del cabildo licencia a francisco de flandes ministril por XV dias para fuese a su tierra.*" ; [Stevenson, 1985], n. 799). En Septembre 1565, les *ministriles* Juan de Rojas et Diego Lopez se voient attribuer un mois de licence *para*

. de respecter une clause d'exclusivité, ne pouvant servir un autre seigneur, église ou monastère. Des exceptions pouvaient avoir lieu, mais seulement si le Chapitre ou le prélat donnait son assentiment[92].

La contrepartie de toutes ces contraintes est tout d'abord le salaire, régulier, en général payé tous les trois mois (parfois, en plus d'un montant prédéfini d'argent, les émoluments des musiciens comprennent également une certaine quantité de céréales, dont la valeur varie selon la cotation du marché). En plus de ce salaire, nous l'avons déjà vu, les autorités de la cathédrale ont tendance à récompenser financièrement tout travail supplémentaire, ou un dévouement particulier des musiciens.

Lorsqu'un instrumentiste est malade, son salaire ne souffre d'aucune réduction (et probablement, le musicien avait-il accès au médecin de la cathédrale)[93]. Les instrumentistes semblent également avoir eu droit à des congés,

---

yr a sus negocios par les autorités sévillanes ([Stevenson, 1985], n. 405). Et le *corneta* António Lopes est renvoyé de la cathédrale de Coimbra en Juillet 1619, pour avoir dépassé l'autorisation d'absence qui lui avait été accordée ([Almeida, 1973], p. 227).

92

> "[*que se haga asiento con los ministriles*] [...] *con condición que no puedan rescebir ni resciban salario de ningún señor ni particular ni monesterio ni iglesia*"
> (Grenade, 1563 ; [López-Calo, 1963], p. 219)
>
> "*Cap. 5*
> *Os* [*Cantores e Tangedores*] *que em dia de sua obrigação forem cantar ou tanger fora, por dinheiro, amizade, ou por outro algum respeito, perderão por cada ves dois Cruzados, pella manhem, e dois pella tarde os quaes se lhes tirarão ahinda que nessa manhem, ou tarde estiverem a mais de meio officio, ou cantoria, deixando de estar atodo, por hir cantar ou tanger onde tem determinado.*"
> (Évora, XVIIe siècle ; P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4)

Les difficultés rencontrées par les *ministriles* face à ces contraintes sont la source la plus importante de conflits entre l'ensemble instrumental et les autorités ecclésiastiques ; on y reviendra un peu plus loin.

93

> "*Cap. 18*
> *Quando acontecer que algum cantor ou Tangedor adoeça, sera contado emtudo como se prezente fosse : mas sera obrigado a mandar recado ao Mestre, ou aquem as suas vezes fizer, a tempo,* [...] "

probablement pendant la même période que les chanteurs[94]. Leur condition de salariés d'une cathédrale leur donnent aussi la possibilité d'emprunter de l'argent auprès du Chapitre, soit pour l'achat ou l'entretien de leur instruments[95], soit pour les aider ou aider des membres de leur famille à rentrer dans la vie ecclésiastique[96], soit encore simplement pour pourvoir à une quel-

(Évora, XVIIe s.; P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4)

[94]Voir [Suárez-Pajares, 1999], p. 86 et [Reynaud, 1996], pp. 215-6.

[95][Reynaud, 1996], p. 210, donne quelques exemples de prêts du Chapitre de Tolède à ses *ministriles* pour qu'ils renouvellent leurs instruments. [Ramos López, 1994], p. 151, montre que la cathédrale de Grenade achete l'instrument d'un musicien puis ponctionne son salaire jusqu'à ce que l'instrument soit remboursé. Au Portugal, en 1613, l'archevêque d'Évora aide également un musicien à acheter un *baixão*. Toutefois, ici, il ne s'agit pas d'un prêt : l'argent semble donné à condition que l'instrumentiste rende le *baixão* ou une somme équivalente s'il vient à partir :

> "*deu a miguel Brabo oito mil rs̃ p^a hũ baxão por mandado do s.^r Arc.^o, com condição que se se fosse, deixaria o baxã dandolhe o q mais ualesse ou o mesmo dr.^o — 08V000*"
> (P-*EVp*, *Despesas várias relativas à Sé de Évora*, Fundo Manizola Cod. 597 - 34, f. 12).

[96]À Évora, en 1603, le Chapitre donne cinq *cruzados* à un Toscano, probablement l'un des frères instrumentistes au service de la cathédrale à l'époque, António Toscano ou Francisco Toscano, pour qu'il puisse faire accepter sa fille dans un monastère :

> "*Em Cabido extra ordinario de 12 de setembro* [1603] *presidete o s^or Deam. que se dem de esmolla a toscano sinquo Cruzados p^a aiuda de meter sua f^a no moesteiro.*"
> (P-*EVc*, *Liuro das Lembrancas dos negocios do Cabido 1601 ate Março de 605*, CEC 13-XIII, f. 128)

En 1633, le Chapitre de Coimbra décide de ne pas recouvrer l'avance sur salaire qui avait été faite à l'un de ses instrumentistes car l'argent demandé l'avait été pour que le musicien puisse rentrer dans la voie ecclésiastique :

> "*Esmola q̃. se fez a m.^el baixão da Capella.*
> *Aos 8 de julho* [1633] *V.A. de 3000 rs a pag. a Manoel de Campos baixão da Capella do pr.^o quartel q̃ estar* [sic] *por vencer q̃ o cab.^o lhe deu adiantado por esmola por se ir meter na religião.*"
> (AUC(?), *Registo d'Alvarás sede vacante 1633*, f. 2; notice dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug*)

conque précarité[97].

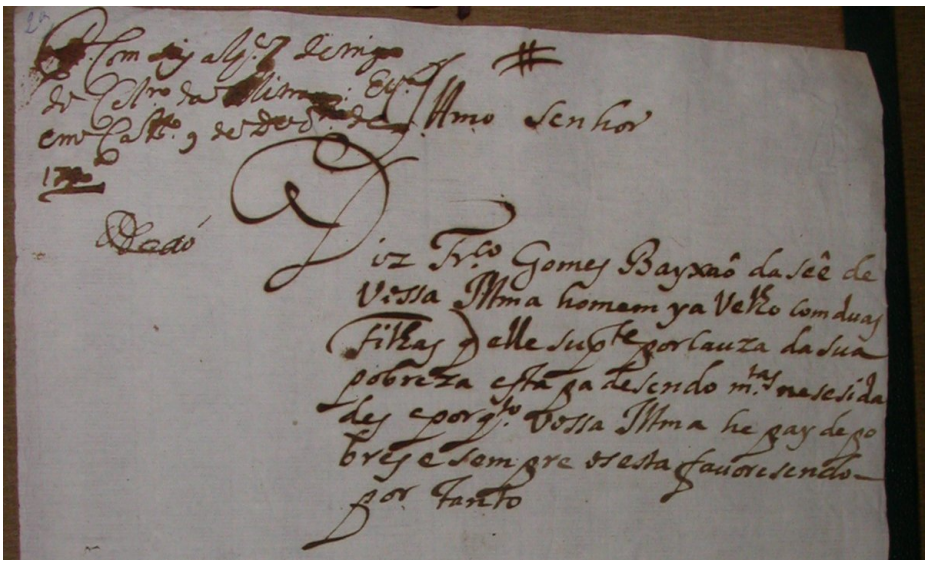


FIG. 2.4 – Demande d'aide financière d'un instrumentiste de la cathédrale d'Évora à l'Archevêque (P-*EVc*, Fundo Chantre Est. n. 2, Pasta 19, Maço Id).

En plus, les instrumentistes voient leur progéniture être facilement acceptée en tant qu'enfants de chœur, s'assurant ainsi d'une bonne éducation pour leurs enfants et d'une éventuelle ascension sociale au travers d'une carrière

[97]C'est probablement le cas du *Charamela* Domingos Coelho de la cathédrale d'Évora, lorsqu'il demande au Chapitre, en 1611, une avance sur son salaire (P-*EVc*, *Livro dos Acordos* 1608[1602]-1611, CEC 13-XV, f. 139v). Parfois, le Chapitre compatit devant quelques situations de pénurie extrême et fait preuve de générosité ; à Coimbra, l'instrumentiste Francisco Moura, malade depuis longtemps, fait ainsi l'objet d'une aumône :

> "*Esmola*
> *No m.*^{mo} *dia* [11 de julho 1633] *V.A. de 4000 rs. a pag. a Fr.*^{co} *de Moura, baxão da Capella, por esmola, por estar ha m.*^{to} *tempo doente, e ter gastado na doença q.*^{to} *tem.*"
> (AUC(?), *Registo d'Alvarás sede vacante 1633*, f. 2 ; notice dévoilée par les travaux inédits de Manuel JOAQUIM à la P-*Cug*)

Évora montre le même soin envers ses musiciens et, en 1716 et 1720, son *Charamela* Francisco Gomes (au moins depuis 1685) demande de l'aide car il est déjà âgé, a deux filles à sa charge et n'a que son salaire (P-*EVc*, Fundo Chantre Est. n. 2, Pasta 19, Maço Id ; voir la FIG. 2.4).

ecclésiastique[98]. Finalement, être au centre de la vie artistique du milieu urbain et bénéficier du prestige apporté par le statut de la cathédrale, signifie également plus d'opportunités de travail, soit dans les principales fêtes de la ville, des alentours ou privées, soit par les demandes de jeunes apprentis, parfois venant d'autres villes, avides d'apprendre avec les maîtres instrumentistes les plus réputés (ces deux aspects seront repris un peu plus loin).

Le contrat établi entre un groupe de quatre *charamelas* et l'Université de Coimbra, même s'il ne concerne pas une cathédrale, revient sur plusieurs des contraintes professionnelles évoquées ci-dessus. Voici les détails arrêtés le 21 Octobre 1642 par l'Université de Coimbra et les quatre musiciens :

. l'ensemble doit toujours se présenter avec quatre éléments mais pouvant être occasionnellement, et seulement en cas de maladie, composé de trois *charamelas* ;
. les musiciens ne peuvent pas s'absenter de la ville sans l'autorisation du recteur ;
. les jours où ils doivent servir l'Université, il leur est défendu de rendre d'autres services ;
. l'ensemble doit être présent au moins pour les fêtes de St. Miguel (1er Octobre), de l'Épiphanie et pour l'Office du Roi D. João III (11 Juin) ;
. l'Université n'a pas à leur verser un salaire mais juste les émoluments relatifs à chaque service. Toutefois, l'institution s'engage à leur accorder une totale exclusivité.[99]

[98]Cela semble avoir été le cas de l'instrumentiste Gaspar da Fonseca, au service de la cathédrale d'Évora au moins dès 1651. Deux de ses fils sont devenus religieux tout en restant des musiciens : l'un est le chanteur P. Gaspar da Fonseca et l'autre l'instrumentiste Fr. Manuel da Expectação, tous deux au service de la cathédrale (voir le tableau de l'annexe C) et ayant probablement fait au moins une partie de leur éducation, ecclésiastique et musicale, en son sein.

[99]Je suis reconnaissant à Ana Maria BANDEIRA, de l'Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), d'avoir généreusement attiré mon attention sur ce document. Voici la transcription du contrat :

> "*charamellos*
> *Aos 21 de outr^{o} de 642 ouue Meza da fazenda ese asemtou o seguinte*
> [???] *por M^{el} dalcobia e fr^{co} carualho m^{el} carualho M^{el} telles charamellos da V^{de}*
> *Nesta Meza se asemtou q̃ os sobre ditos ficasem por charamellos da V^{de} auendo*

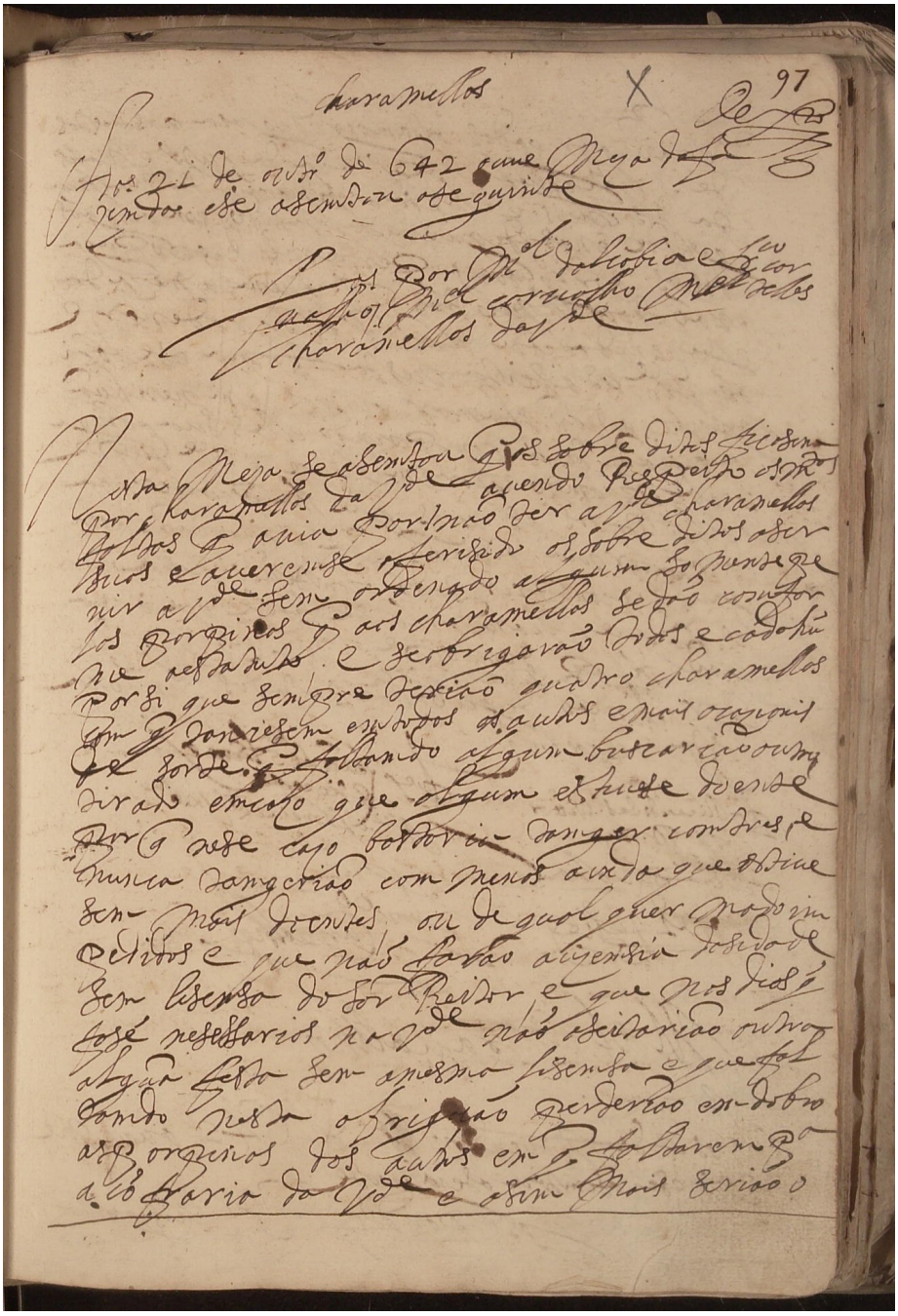


Fig. 2.5 – Premier folio du contrat établi entre l'Université de Coimbra et un ensemble de chalemies en Octobre 1642 (AUC, IV/1aE,14,3,25, f. 97).

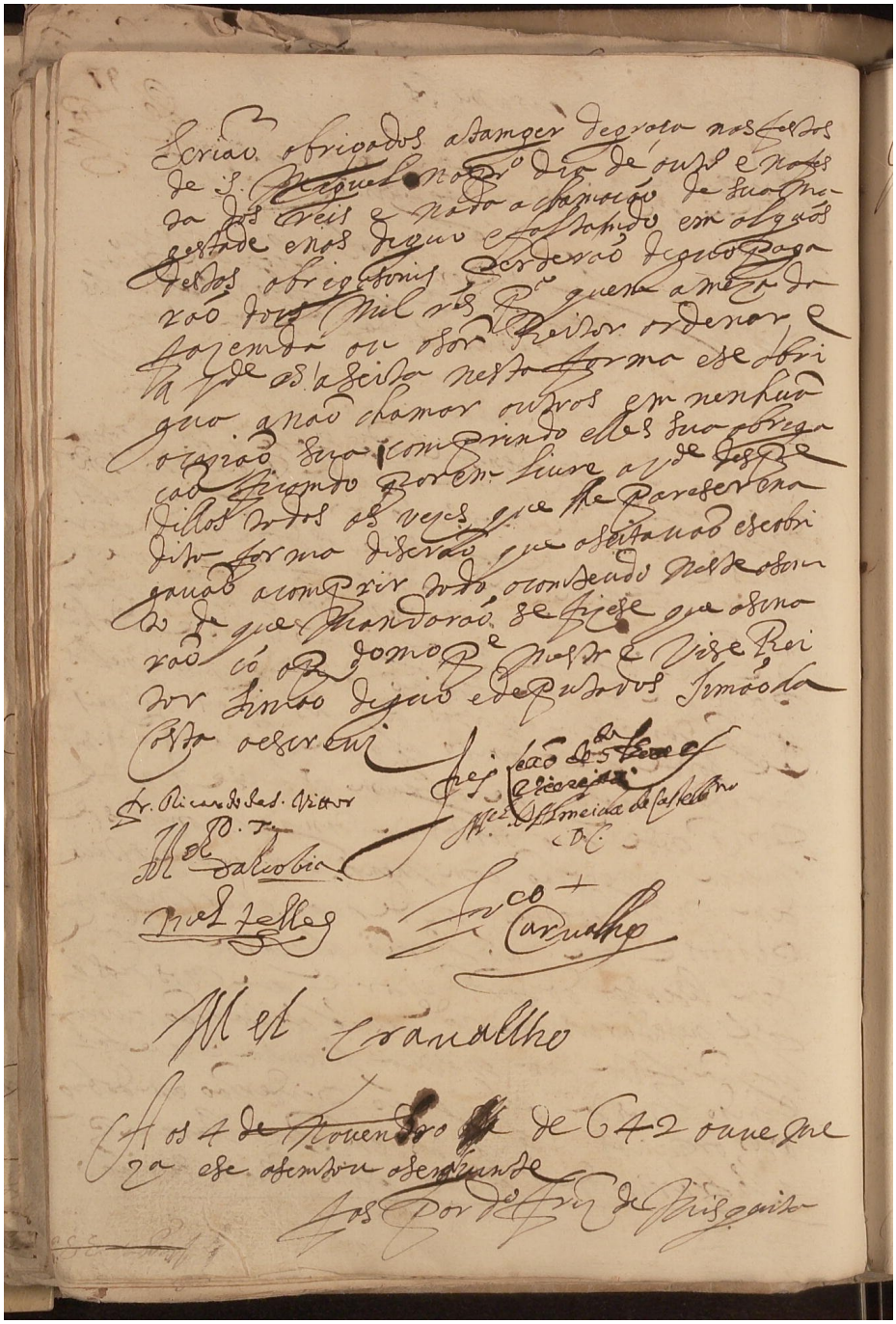


FIG. 2.6 – Second folio du contrat établi entre l'Université de Coimbra et un ensemble de chalemies en Octobre 1642 (AUC, IV/1aE,14,3,25, f. 97v).

L'admission et la formation des nouveaux instrumentistes

L'admission de l'instrumentiste au service de la cathédrale peut prendre différentes formes. Le musicien peut être invité à se présenter par le Chapitre, soit parce que la cathédrale l'a déjà engagé pour un service, soit parce que le musicien a une bonne réputation ou a été recommandé par une personne de confiance pour les autorités. L'instrumentiste peut aussi prendre l'initiative de proposer ses services à l'institution. Dans tous les cas, le musicien (ou l'ensemble de musiciens) candidat doit se soumettre à l'examen du maître de chapelle, parfois du *Mestre das Charamelas*, ou quelqu'un d'autre nommé par le Chapitre. En 1554, la cathédrale de Séville, toujours à la recherche des meilleurs musiciens, n'hésite pas à inviter directement un instrumentiste réputé résidant à Murcia, avec la promesse d'un bon salaire[100]. À Braga, quand la cathédrale engage en 1595 le *trombeta* Domingos Gonçalves, elle le

> *Respeito as* m^{tas} *faltas q̃ auia por não ter a* V^{de} *charamellos suos e aueremse oferisido os sobre ditos aseruir a* $V.^{de}$ *sem ordenado algum somente pelas porpinas q̃ aos charamellos se dão conforme a estatuto, e se obrigarão todos e cada hũ por si que sempre teriaõ quatro charamellos com q̃ taniesem em todos os autos emais ocazeonis de sorte q̃ faltamdo algum buscarão outro tirado emcazo que algum estiuese doente porq̃ nese cazo bastaria tanger com tres, e nunca tangerião com menos ainda que estiuesem mais doentes, ou de qual quer modo impedidos e que não farão auzensia dasidade sem lisemsa do Sõr Reitor, e que nos dias q̃ fosẽ nesessarios na* V^{de} *não aseitarião outra alguã festa sem a mesma lisemsa e que faltamdo nesta obrigação perderão em dobro as porpinas dos autos em q̃ faltarem* p^{a} *a cõfraria da* V^{de} *e asim mais serião o* **[f. 97v]** *obrigados atamger degraça nas festas de .S. Miguel no* pr^{o} *dia de outr*^{o} *e na festa dos reis e na da aclamação de sua Magestade enas diguo e faltamdo em alguãs destas obrigasonis perderão diguo pagarão dous mil rẽs* p^{a} *quem a meza da fazemda ou o sõr Reitor ordenar e a* V^{de} *os aseita nesta forma ese obrigua anão chamar outros em nenhuã ocasião sua comprindo elles sua obrigação ficamdo porem liure a* V^{de} *despedillos todas as vezes que lhe pareser e na dita forma diserão que aseitauão eseobrigauão acomprir todo oconteudo neste asemto de que mandarão se fizese que asinarão cõ o* $Pr[?]^{domo}$ P^{e} *Mestre e Vise Reitor Simão diguo e deputados Simão da Costa a escreui*"
>
> (AUC, *Liuro dos Asemttos E Acordos da meza de fazemda da Un.de de Coimbra*, 1638-1672, IV/1aE,14,3,25, ff. 97-97v ; voir les FIGS. 2.5 et 2.6 pour les facsimilés des deux folios de ce document).

[100]Voir [STEVENSON, 1985], entrée n. 288.

fait sur indication de Fernão Gonçalves, beau-père de Domingos et depuis longtemps musicien de l'institution. En fait, s'estimant trop âgé, l'instrumentiste propose son beau-fils pour le remplacer. Le nouveau *trombeta* ne sera examiné que par le maître instrumentiste[101]. Il semble que les instrumentistes engagés à la cathédrale de Las Palmas, du moins vers la fin du XVIe siècle, le sont essentiellement d'après la suggestion d'une sorte de représentant pour les questions musicales que l'institution a à Séville. Un musicien, Jerónimo de Medina, est chargé de chercher pour la cathédrale, à Séville, instruments musicaux, organistes, chanteurs et instrumentistes[102]. Pour un exemple d'instrumentistes proposant leurs services à une cathédrale, reprenons le jour du 16 Mars 1579 à Coimbra, quand le Chapitre décide d'engager les instrumentistes Francisco Carvalho et António Mourão, après accord du maître de chapelle et du *Mestre das Charamelas* :

> "*Le 16 Mars 1579 le Chapitre a admis, après avoir pris en considération l'information donnée par le Maître de Chapelle et par André de Escovar,* Mestre das Charamellas*, deux joueurs de chalemie qui se sont présentés au Chapitre, à savoir, Fr*[*ancisco*] *fils de Ant*[*ónio*] *Carvalho, habitant dans cette ville et Ant*[*ónio*] *Mourão* [...]"[103].

Mais les cathédrales connaissent une autre façon encore d'engager les instrumentistes. À l'image de ce qui se fait pour les postes du maître de chapelle, de l'organiste et parfois même des chanteurs, des concours ont lieu afin de pourvoir une ou plusieurs places d'instrumentiste au sein de la cathédrale. Moins fréquents au XVIe siècle, les concours d'instrumentistes deviennent de plus en plus communs et disputés, notamment aux XVIIIe et XIXe siècles[104]. Un édit est affiché sur la porte de la cathédrale (et parfois aussi dans les principales villes du pays[105]) pendant un nombre de jours déter-

[101] Voir [Lessa, 1992], p. 83.

[102] Voir [Torre, 1983], actes ns. 392, 413, 420, 421, 422, 455, 458, 469, 470, 475, 476, 489 e 561 relatifs à la période de Mars 1590 à Mai 1599.

[103] Voir la transcription complète et la reproduction de cet acte capitulaire p. 82 et Fig. 2.1.

[104] Voir [López-Calo, 1963], p. 220.

[105] Même s'il ne concerne pas un poste d'instrumentiste, cet exemple de la cathédrale de Jaén peut tout de même aider à illustrer ce point : en 1548, lorsque Francisco Guer-

miné. Il précise les délais et les conditions du poste offert. Les candidats sont alors soumis à plusieurs épreuves musicales, sur lesquelles la documentation ne donne que très peu de détails[106]. Deux examens, l'un pour une position de saqueboute à la cathédrale de Jaén en 1628 et l'autre pour un *bajón* à la cathédrale de Coria, en 1650, permettent d'esquisser les possibles contours de ces épreuves. Les candidats doivent jouer des parties polyphoniques, individuellement et en groupe ; ils doivent également faire un essai à l'orgue et un autre avec la chapelle des chanteurs :

> "*En ce Chapitre fut entendu l'instrumentiste Manuel Bravo,* bajón*, candidat au service de cette Sainte Église dans laquelle* [*il*] *a joué à l'orgue et au pupitre avec la chapelle* [...]"[107]

---

rero est congédié du poste de maître de chapelle, le Chapitre décide d'émettre un édit, non seulement à Jaén, mais aussi dans les villes de Grenade, Tolède, Séville, Cordoue et Salamanque (voir [Suárez-Pajares, 2004], p. 151, note de bas de page n. 7).

[106]Les actes capitulaires de la cathédrale de Sigüenza sont un paradigme de cette procédure des concours d'instrumentistes. Le 19 Mai 1651, suite au décès de trois *ministriles*, le Chapitre ouvre un concours pour les postes de *corneta, bajón y sacabuche*. Un édit est affiché annonçant les places disponibles et la fin du concours est fixée au premier jour du mois de Juin. Le 30 Juin, le Chapitre annonce les candidats qui se sont présentés (quatre instrumentistes provenant de l'église majeure d'Alcalá de Henares et un de l'église collégiale de Vitoria) et nomme quatre examinateurs : le sous-chantre, l'organiste, le maître de chapelle et un instrumentiste, peut-être le doyen ou le maître. Trois jours après, les examinateurs présentent leurs évaluations. Celles-ci n'ont pas dû être concluantes, car le Chapitre décide de prolonger le concours jusqu'à la fin Juillet. Les candidats sont remboursés de leurs frais de déplacements et on leur dit d'attendre pour les conclusions finales après le prolongement du concours ([Suárez-Pajares, 1999], vol. II, actes ns. 2448, 2453 et 2454).

[107]

> [*Cabildo Ext. 2-IV-1650, Catedral de Coria*]
> "*En este cabildo se oyo tocar a Manuel Bravo ministril baxon que vino a oponerse a esta Santa Yglesia el qual toco al organo y al facistol con la capilla* [...]
> "
>
> ([Barrios Manzano, 1999], p. 362)

Ce musicien Manuel Bravo, compte tenu de la proximité de Coria avec la frontière portugaise, appartient très probablement à la famille d'instrumentistes Bravo, actifs à la cathédrale d'Évora durant tout le XVIIe siècle (voir le tableau de l'annexe C). Quelques années auparavant, en 1635, la cathédrale de Badajoz compte parmi ses *ministriles* un Manuel Bravo ; il s'agit peut-être du même personnage ([Kastner, 1960], p. 81).

Pour le candidat à la cathédrale de Jaén, il est précisé que le musicien a eu devant lui non seulement des livres de chant polyphonique mais aussi de plainchant. Cela semble indiquer que la cathédrale demande que l'instrumentiste soit capable d'exécuter du contrepoint improvisé sur un chant[108].

Le renouvellement de l'ensemble instrumental des cathédrales a lieu, d'une part, grâce à l'admission de nouveaux musiciens provenant d'autres institutions, souvent lointaines. Cette circulation nationale et internationale de musiciens a probablement aidé au renouveau du répertoire et des pratiques musicales (on reviendra sur ce caractère itinérant des instrumentistes à la fin de ce chapitre).

D'autre part, l'enseignement obligatoire de l'art instrumental au sein de l'institution porte ses fruits. La cathédrale apporte les moyens nécessaires pour que les enfants de chœur les plus doués bénéficient d'un bon apprentissage et finissent par intégrer l'ensemble. En Octobre 1622, Manuel de Andrade, qui avait été enfant de chœur de la *Sé de Coimbra*, voit le Chapitre lui prêter un *baixão* pour qu'il puisse s'entraîner[109]. Juan Berrozano, alors qu'il était enfant de chœur à la cathédrale de Plasencia, apprend le jeu de la *corneta*. Ayant atteint l'âge limite pour être *mozo de coro*, vers 1675, il demande l'autorisation du Chapitre pour aller à Madrid et poursuivre son apprentissage ; les autorités non seulement donnent leur accord mais lui conservent son salaire d'enfant de chœur pour l'aider à financer le séjour à Madrid et à payer son maître[110].

[108] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 212, note de bas de page n. 38. Le cinquième chapitre reviendra sur cette question du rôle particulier des instrumentistes les plus graves de la chapelle, notamment le *bajón* et la saqueboute.

[109] Voir [Almeida, 1973], pp. 243-4. Le jeune musicien gardera l'instrument pendant cinq ans. La générosité du Chapitre n'est pas énorme car le *baixão* prêté a l'embouchure fissurée et le bois est vermoulu.

[110] Voir [López-Calo, 1995], p. 65. Madrid était peut-être, durant le XVIIe siècle, un centre ibérique réputé pour l'art instrumental. En effet, quasiment un demi-siècle avant, le Duc de Bragança D. Teodósio II (père du futur Roi portugais), envoie également à Madrid un des instrumentistes de sa chapelle privée de Vila Viçosa. Baltasar Pereira, jeune orphelin, est envoyé à Madrid, étant tenu d'y rester jusqu'à "tout savoir sur la *corneta* et la chalemie, ainsi que sur tout autre instrument appartenant au métier". Le Duc prend à sa charge les dépenses journalières et le paiement des maîtres. En échange, le musicien s'est engagé à servir son mécène à vie. La transcription du contrat établi entre le Duc

Les maîtres le plus réputés de chaque centre urbain, souvent eux-mêmes au service des cathédrales, ont plusieurs élèves. Les recherches faites dans les archives notariales de Tolède, de Barcelone ou de Saragosse, démontrent l'existence de nombreux contrats entre lesdits maîtres et des apprentis[111]. Tolède confirme que, en effet, les principaux maîtres sont les instrumentistes de la cathédrale. Certains des élèves sont déjà des adultes dotés d'un métier, qui cherchent une deuxième activité et, par conséquent, à améliorer leur revenus. Leur contrats sont d'une durée relativement courte, aux alentours de deux ou trois ans, et dès que l'élève commençe à travailler l'enseignement du maître est remboursé par la ponction de la moitié ou même des deux tiers de ses honoraires. De la même façon que les deux musiciens ci-dessus, de Plasencia et de Vila Viçosa, sont partis à Madrid pour perfectionner leur art, le jeune Gaspar de Villegas va à Tolède, en 1590, pour travailler avec Gerónimo López, le *maestro de ministriles* de la cathédrale. Il reste avec ce maître pendant trois ans, puis est engagé à la cathédrale tolédane (fort probablement, l'institution a suivi les indications de son maître instrumentiste). Même après avoir été engagé par la cathédrale, Villegas souhaite se perfectionner encore un an avec Gerónimo López.

Mais peut-être les contrats les plus communs sont-ils ceux relatifs à des enfants, conclus pour des durées bien plus longues, entre cinq et huit ans. L'enfant, d'origine modeste, est placé chez le maître, parfois même à sa charge. Contraint d'aider le maître dans pratiquement tout travail en rapport avec le métier, le futur instrumentiste doit renverser tous ses gains durant son apprentissage puis, une fois celui-ci terminé, il est encore tenu de rembourser une somme d'argent définie préalablement. François Reynaud précise que, grâce à l'enseignement, le maître instrumentiste de Tolède de la fin du XVIe siècle, Gerónimo López, voyait ses revenus augmentés d'un tiers

et l'instrumentiste, le 12 Octobre 1629, se trouve dans l'Annexe D.5.1. La transcription du contrat, tout comme la notice précisant l'âge de Baltasar Pereira en 1628 (moins de 25 ans) et décrivant son départ vers Madrid (*Memorias de Villa Viçosa. Segunda parte, Tomo quarto*, 1882), sont dûs à Manuel Joaquim et se trouvent dans les travaux inédits de ce musicologue à la P-*Cug*.

[111] Les archives notariales portugaises n'ont pas encore fait l'objet d'un dépouillement systématique pour ce qui concerne l'histoire de la musique ; ces fonds recèlent très certainement plusieurs documents du même genre.

par rapport au déjà très significatif salaire perçu à la cathédrale. À Saragosse, un contrat daté de Septembre 1583 entre un maître local et un enfant de dix ans, orphelin, donne des détails sur la formation musicale prévue. Huit ans sont accordés au maître pour apprendre à son élève à lire et à écrire, le chant polyphonique, à jouer la *vihuela de arco*, la *vihuela de mano*, la harpe, et à danser[112].

Bien ancré dans la tradition médiévale, l'apprentissage de l'art instrumental, comme d'ailleurs celui de tout artisan, se fait auprès d'un maître[113]. Howard Mayer BROWN montre qu'au Nord de l'Europe, et au moins dès le XVe siècle, cet apprentissage passe par l'exécution de musique vocale, et implique donc que les instrumentistes soient capables de lire la notation mensurale[114]. REYNAUD défend l'hypothèse que les maîtres tolédans apprenaient à leurs élèves le "solfège et probablement un peu de contrepoint"[115]. Finalement, il suffit d'observer le nombre de *libros de ministriles* existants dans les cathédrales quasiment dès le début du XVIe siècle pour être certain que les

[112]"[...] *y enseñarle de leer y escribir, canto de órgano, tañer vihuela de arco, vihuela de mano y tañer arpa y danzar* [...]", [CALAHORRA MARTÍNEZ, 1978], vol. II, p. 326. Pour l'information relative à Tolède, Saragosse et Barcelone, voir respectivement [REYNAUD, 1996], pp. 230-3, [CALAHORRA MARTÍNEZ, 1978], vol. II, pp. 326-7 et [MADURELL, 1948], pp. 223-7.

[113]Et cela en opposition aux chanteurs, formés dans les écoles des cathédrales, apprenant non seulement la musique, mais aussi le latin, la grammaire, la rhétorique et plus tard, à l'université, les arts libéraux ([BROWN, 1995], pp. 21-2). L'assimilation progressive par la cathédrale des instrumentistes, avec les fils des *ministriles* admis en tant qu'enfants de chœur (et, par conséquent, apprenant à lire, la grammaire et parfois choisissant même la voie ecclésiastique), conduira au rapprochement et des formations musicales et du statut social de l'ensemble des musiciens de la cathédrale. Cela ne sera vraiment significatif que vers la fin du XVIIe siècle (avec davantage d'instrumentistes ecclésiastiques, dont certains prébendés) et est préfiguré dans les monastères musicalement 'auto-suffisants' comme celui de Santa Cruz de Coimbra (voir la dernière section de l'Introduction).

[114]Voir [BROWN, 1995], p. 24 ; entre autres, le musicologue évoque le traité de Martin Agricola, *Music instrumentalis deudsch* de 1529 (revu en 1545), dont l'un des objectifs était de donner une méthode d'apprentissage pour les divers instruments à vent à partir de la lecture et du jeu du répertoire vocal. Keith POLK confirme, d'ailleurs, que la plupart des joueurs de chalemie (l'ensemble musical le plus professionnel à l'époque) de Flandre étaient, vers 1480, capables de lire de la musique ([POLK, 1976], p. 65 et [POLK, 1991], pp. 155-6).

[115]Voir [REYNAUD, 1996], p. 231.

instrumentistes étaient capables de lire de la polyphonie[116]. L'enseignement de ces musiciens a dû devenir de plus en plus complet, notamment pour ce qui concerne les techniques d'ornementation et d'improvisation, et cela à tel point que, à la fin du XVIIe siècle, la cathédrale de Plasencia renonce à augmenter le salaire d'un *corneta* tant qu'il n'améliore pas ses connaissances en contrepoint[117].

Ainsi, l'ensemble instrumental de la cathédrale se renouvelle soit par l'arrivée de nouveaux musiciens venus de l'extérieur, soit de façon interne avec l'enseignement obligatoire ou par l'intégration d'élèves des maîtres de l'institution. Mais peut-être l'exemple le plus symbolique du renouvellement interne de l'ensemble instrumental est-il la succession de plusieurs générations de musiciens d'une même famille au sein d'une institution. En effet, à l'image des autres artisans, les fils des instrumentistes tendent à exercer le même métier que leurs pères. Cela donne naissance à des structures familiales, quand, père et fils étant *ministriles*, ils constituent une compagnie[118]. Le père, le maître, entraîne ses enfants au sein de la cathédrale, leur garantissant ainsi un avenir ou un début de carrière[119]. Cette succession dynastique

[116]Voir le cinquième chapitre.

[117]Voir [López-Calo, 1995], p. 66.

[118]Voir, par exemple, le cas de la famille Castillo : originaires de Valencia, le père Andrès et ses quatre fils Pedro, Baltasar, Vicente et Melchor étaient tous instrumentistes, ayant travaillé ensemble durant quelque temps. En 1598, la cathédrale de Huesca les prend tous comme *ministriles* ; ils y resteront jusqu'en 1605, quand ils sont admis à la municipalité de leur ville, Valencia. Leur union professionnelle à dû se défaire peu après, car, en 1614/5, l'un des fils, Melchor Castillo, est admis à la *Seo* de Saragosse ([Gudiol, 1964], pp. 42-3 et [Calahorra Martínez, 1978], p. 293).

[119]Pero Gomes Franquo, *Mestre das Charamelas* de la cathédrale de Braga, entre 1592 et 1603, aura son fils, Gregório Gomes, comme disciple et collègue ; jusqu'en 1598, probablement l'année à laquelle Gregório Gomes cesse d'être un apprenti, la cathédrale paie leurs salaires ensembles ([Lessa, 1992], pp. 76-8). La situation est probablement identique avec Alonso de Morilla et son fils Jerónimo de Morilla, tous les deux *charamelas* de la cathédrale de Coimbra. Le paiement conjoint qui leur est fait par l'Université en Octobre 1628, pour leur participation dans une fête, semble indiquer que Jerónimo était à l'époque à la garde de son père, n'étant pas encore un professionnel indépendant (AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias. 1626-1636*, IV/1aE,2,5,4, *Festas e Outras Cerimónias, 1628*, 7 Out 1628. Festa de S. Miguel). D'une façon générale, il suffit de regarder les tableaux des annexes A, B et C pour repérer des familles d'instrumentistes

d'instrumentistes a dû conduire, au moins dans certains cas, à la tutelle ou même à la propriété du poste à l'institution par une famille de musiciens. Il est encore possible d'observer cela à la Chapelle Royale portugaise au XVIIe siècle, quand la nomination de quelqu'un pour une place d'instrumentiste ne dépend plus exclusivement des autorités mais aussi de la famille qui la possède. Lorsque le chalemie Lourenço da Costa meurt en 1667, il laisse la place à sa veuve : celle-ci est autorisée à choisir quelqu'un pour le poste, probablement son futur beau-fils, avec la seule condition de sa compétence ; le joueur de timbales Luis Rodrigues prend en 1679 la place de Simão Gomes de Sousa, juste parce qu'il était marié avec sa fille. Lorsque que l'héritière n'a personne pour prendre le poste, comme ce fut le cas de la veuve du joueur de timbales António Duarte, un instrumentiste est effectivement choisi en 1674 mais il doit verser une pension annuelle à la veuve[120]. À la cathédrale de Braga, dès le XVIIIe siècle on parle clairement de titres de propriété pour les postes des chalemies, saqueboutes ou trompettes. Ces places appartiennent à des individus, pas forcément des musiciens, héritiers des titres parfois depuis plus d'une génération, et qui engagent une sorte de serviteur pour accomplir la tâche musicale. Il est possible de trouver un même musicien ayant servi plus d'un propriétaire. De la même façon, on trouve des individus propriétaires de plusieurs titres d'instrumentiste[121]. La quasi-aliénation de ces

dans les cathédrales de Braga (les *trombetas* Fernandes ou les *charamelas* Álvares), de Coimbra (les Moura ou les Veiga) et d'Évora (les Golete, les Alvelos ou encore les Bravo).

[120] Voir [Latino, 2001], p. 161.

[121] Voir [Simões, 1992], pp. 61-70. L'archevêque de Braga D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728) utilise même ces titres de propriété des places d'instrumentistes pour faire la charité. En 1709, un titre de saqueboute étant libre de la cathédrale suite au décès de la propriétaire Filipa Ribeira, et vu la détresse des deux sœurs de celle-ci, le prélat décide de leur offrir ce titre d'instrumentiste :

> "*T.^{o} e prouizaõ do off.^{o} da sacabucha das Charamellas da Sta See a favor de Mª Ribr.^{a} Donzella*
>
> [...] *sendo ora vago o lugar e off.^{o} do partido de sacabucha ou guião das charamellas Desta Nossa see primacial por falecim^{to} de phelippa Ribr.^{a} filha de M^{el} glz̃ ja defunto morador q̃ foj junto a portta de Nossa Sñra ajuda deste Nossa Cid.^{e} ultima e emmediata proprietaria q̃ foi do d.^{o} off.^{o} Nos atendendo ao desamparo e pobreza de An.^{ta} Ribr.^{a} Irmã da sobredita phelippa Ribr.^{a} e de outra sua Irmã por Nome M.^{a} tambem f.^{a} do d.^{o} M^{el} glz̃ e Respeitando mais a sua vertude e bom proçedim.^{to}* [...] *fazemos grassa e m.^{ce} do d.^{o}*

places d'instrumentiste démontre la perte croissante d'interêt des autorités pour la 'vieille' formation des chalemies, saqueboutes et trompettes, conduisant à son déclin et à sa disparition durant le XVIIIe siècle.

Le mode de vie des instrumentistes

Il y a très peu d'informations sur la vie des instrumentistes en dehors de la cathédrale ou en dehors de leur activité musicale. Seules les recherches exhaustives de François Reynaud sur les musiciens tolèdans au XVIe siècle semblent avoir apporté quelque lumière à cette question[122]. D'après ce travail et quelques informations recueillies ailleurs, il semble que les instrumentistes ont connu différents niveaux de professionalisation.

La distinction peut commencer par les instrumentistes que la cathédrale a normalement salariés dès le XVIe et en grande partie au XVIIe siècles. Jouant la chalemie, la saqueboute, le cornet, le *baixão* ou encore la flûte, ces instrumentistes semblent avoir été ceux qui ont connu le degré de professionalisation le plus élevé[123]. Leur premier métier est celui de musicien, d'abord à la cathédrale et puis, ponctuellement, dans d'autres institutions de la ville (voir la sous-section suivante). Mais, cela ne les empêche pas d'entretenir aussi des négoces non musicaux. En effet, Reynaud montre que plusieurs *ministriles* de la cathédrale tolédane sont des commerçants, notamment de vin. Le meilleur exemple est celui des Peraza, famille réputée de musiciens, qui a possédé, notamment grâce aux frères Gerónimo Peraza (organiste) et Juan Peraza, *el mozo* (instrumentiste à la cathédrale), plusieurs terres de vignobles et même des tavernes à Tolède. Peut-être est-ce aussi le cas d'António et Francisco de Golete, instrumentistes à la cathédrale d'Evora au XVIe siècle, dont on sait qu'ils ont possédé une propriété dans les alentours

partido de sacabucha ou gião a d.^{a} An.^{ta} Ribr.^{a} [...]"
(P-*BRd*, *Registo Geral*, Liv. 19, ff. 306-306v; une notice dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug*)

[122]Voir [Reynaud, 1996], pp. 247-57.

[123]Déjà au XVe siècle, en Flandres, l'ensemble des joueurs de chalemies est le plus actif et le plus professionnel. Il a rapidement évolué de l'itinérance vers la fixation dans les principaux centres urbains ([Polk, 1976], p. 64).

d'Évora[124].

Au sein même de la cathédrale, les *ministriles* ont pu avoir parfois d'autres fonctions, plus ou moins 'musicales', dont les plus fréquentes sont sans doute celles de restaurateur de vieux livres et de copiste. En Janvier 1619, la Fabrique d'Évora donne à son *charamela* et *baixão* Luis Brabo une petite somme d'argent pour avoir remis en bon état un livre de polyphonie de Tomás Luis de Victoria[125]. À la cathédrale de Coimbra, un joueur de saqueboute est payé par la Fabrique, en Décembre 1636, pour avoir dessiné les lettres d'un tableau pour le Chœur où devaient être notées les fêtes comprenant une procession et l'usage de l'encens. Un mois après, il est encore payé pour le dessin de quelques lettres sur une *sacra*, un tableau avec le texte de l'Ordinaire de la Messe destiné à aider le célébrant. Huit années après, en Avril 1645, on retrouve probablement le même joueur de saqueboute (le nom est désormais connu, Salvador Alves), dont le talent de noteur et de restaurateur est maintenant récompensé pour avoir remis en état quelques partitions de Francisco Garro, maître de la Chapelle Royale de Lisbonne (*fl* c1592-1623)[126]. Outre

[124] Voir [Espanca, 1948], p. 156.

[125]

> "*Despemdeo quatro sentos rs que deu a luis brabo pelo comserto que fes no liuro de canto dorgaõ de uitoria*"
> (P-*EVc*, *Liuro dos Roes das cousas meudas q̃ se gastaõ em a Sé...* (Set 1617 - Set 1619), [sans cote], f. 13v)

[126]

> "[f. 106]
> [Décembre 1636] *de huã taboa com suas molduras onde esta a ordem p^a^ se saberẽ os dias das prosissões eq̃ hade auer incenso e dea laurarẽ e guadarem*[?] *treẽtos rs̃*
> [...]
> [f. 106v]
> *Ao sacabuxa de fazer as letras da taboa tres cruzados*
> [...]
> [f. 107]
> [Janvier 1637] *Ao Sacabuxa defazer huãs letras em huã sacra çem rs*"
> (AUC, *Livro de receita e despesa da obra da Sé* (1634-1637), III/D,1,1,4,113, ff. 106-107)

> "[Avril 1645] *A Saluador Alues sacabuca de Consertar os Liuros de garro e*

les nombreuses copies de manuscrits effectuées directement pour leur activité (dont on parlera au cinquième chapitre), certains instrumentistes ont également noté des livres de polyphonie pour les chanteurs. C'est le cas d'Alonso Gascón, instrumentiste tolèdan qui, entre 1591 et 1594, a copié plusieurs livre de chœur[127], ou encore du *baixão* Rui Dias Soares, instrumentiste de la Chapelle Royale à Lisbonne, de la cathédrale de Coimbra et probablement de celle d'Elvas, et responsable de la notation du manuscrit musical P-*Em*, *Livro da Quaresma* de 1655 contenant plusieurs œuvres du maître de chapelle de la cathédrale d'Elvas, Francisco Martins (*fl* c1650-1680)[128].

La cathédrale a, de temps à temps, fait appel à d'autres groupes d'instrumentistes. Indépendants, agissant pour leur propre compte, souvent organisés en compagnies, ils jouent de la *trombeta* et des timbales mais aussi des chalemies et parfois d'instruments à cordes frottées (voir le chapitre suivant). N'étant appelés quasiment que pour les processions des fêtes les plus importantes, leur activité musicale semble avoir été secondaire à un premier métier, le plus souvent d'artisan. Ainsi, quelques feuilles d'impôts trouvées à Coimbra montrent deux joueurs de *trombeta*, Luis Pires (1567) et António Fernandes (1599), dont les métiers étaient respectivement charpentier et bouvier[129]. Les documents relatifs aux *trombetas* et timbales ayant servi la cathédrale de Braga pendant l'épiscopat de D. Frei Agostinho de Jesus (1588-1609) font référence à leur autres activités : boucher, horloger, serrurier ou encore tanneur[130]. Reynaud donne deux exemples de contrats d'enseignement entre un maître instrumentiste et des adultes qui veulent être *ministril* en tant que deuxième activité : leur métiers principaux sont brodeur et orfèvre[131]. Comme l'énonce Reynaud pour Tolède, la ville ibérique a connu de nombreux instrumentistes, outre ceux engagés à la cathédrale (ou d'autres

hũ Liur.^{o} de os emcadernar tudo noue tostois"
(AUC, *Livro de receita e despesa da obra da Sé* (1643-1645), III/D,1,1,4,114, f. 27v)

[127]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 234.
[128]Ce manuscrit est partiellement publié dans [Alegria, 1991] ; pour ce qui concerne la notice de découverte de ce manuscrit, voir [Sampayo Ribeiro, 1938], pp. 53 et ss.
[129]Voir [Silva, 1970], p. 322 et [Silva, 1972], p. 299.
[130]Voir [Lessa, 1992], pp. 82-5.
[131]Voir [Reynaud, 1996], p. 231.

institutions), qui ont dû exercer "une profession principale autre que celle de musicien, le jeu de leur instrument leur assurant simplement un complément de revenu"[132].

Les instrumentistes tolèdans semblent avoir eu une préférence pour les quartiers proches de la cathédrale[133]. Là encore, il est pour le moment impossible d'en tirer des conclusions concernant les centres urbains portugais. Toutefois, l'analyse de quelques documents relatifs au paiement de la *sisa*[134] à la ville de Coimbra pendant les années 1567, 1599, 1604, 1605, 1609, 1614, 1616 et 1617[135], permet de dresser une ébauche fragile de la distribution de ces instrumentistes dans les différentes paroisses. Il est intéressant de remarquer que tous les joueurs de chalemie repérés habitent dans des quartiers voisins à la cathédrale (*Sé*, *S. João de Almedina*, *S. Cristóvão* et *S. Pedro*), ou de noter l'apparente prédilection des *trombetas* pour la bourgade de Santa Clara, de l'autre côté du fleuve Mondego, face à Coimbra (voir le tableau 2.2 ; les musiciens dont on est certain qu'ils ont servi la cathédrale sont soulignés).

Finalement, les instrumentistes semblent avoir appartenu aux classes moyennes du centre urbain, y habitant et participant activement, non seulement à sa vie artistique, mais aussi à son activité économique.

Il est, toutefois, possible de trouver des instrumentistes d'une autre condition sociale, les esclaves. Leur présence dans les processions de Lisbonne est enregistrée durant tout le XVIIe siècle, d'où une délibération de la municipalité en Août 1717 interdisant toute présence d'instrumentiste noir dans les processions de la ville[136]. Ces *charamelas* noirs sont également présents dans quelques chapelles privées : le Duc de Bragança D. Teodósio I (1505-

[132]Voir [Reynaud, 1996], p. 258.

[133]Voir [Reynaud, 1996], p. 258.

[134]Au départ conçu comme un droit de mutation, la *sisa* est, au XVIe siècle, un impôt général dont ne sont exemptés que quelques privilégiés (voir [Silva, 1970], p. 253).

[135]Voir AHMC, *Livros de Sisas* 1567 (B13/11 ; [Silva, 1970]), 1599 (B13/12 ; [Silva, 1972]), 1604 (B13/13), 1605 (B13/14), 1609 (B13/15), 1614 (B13/16), 1616 (B13/17) et 1617 (B13/18).

[136]Voir [Latino, 2001], p. 88. D'après une indication de Keith Polk, Douglas Kirk fait référence à un tableau portugais du XVIe siècle, au *Museu Nacional de Arte Antiga*, dans lequel un couple royal entend un ensemble de six instrumentistes noirs jouant des chalemies et saqueboutes ([Kirk, 1993], p. 75, note de bas de page n. 17).

Paroisse de la cathédrale	**Paroisse de S. João de Almedina**
João Fernandes, *trombeta* (1567)	António Mourão, chalemie (1599)
Lázaro Coelho, chalemie (1567)	Frutuoso Carvalho, chalemie (1604, 1605, 1609)
António Francisco, *trombeta* (1616)	António Lopes, chalemie (1617)
	Alonso de Morillas, chalemie (1617)
Paroisse de S. Pedro	**Paroisse de S. Bartolomeu**
António Mourão, chalemie (1604, 1605, 1609, 1614, 1616)	Diogo Fernandes, luthier (1567)
	Pedro Rodrigues, chalemie (1599)
	Fernão Rodrigues, luthier (1604)
	António Francisco, *trombeta* (1604)
	Jerónimo Lopes, luthier (1605, 1609, 1614, 1616, 1617)
	Fernão Domingues, luthier (1605, 1614, 1616, 1617)
Paroisse de S. Cristóvão	**Paroisse do Salvador**
Manuel de Moura, chalemie (1617)	João Homem, *trombeta* (1567)
Paroisse de S. Tiago	**Bourgade de Santa Clara**
Miguel Ramos, *rabeca* (1604, 1605)	Diogo Fernandes, *trombeta* (1567)
	Luis Pires, *trombeta* (1567)
	Francisco Fernandes, *trombeta* (1599)
	António Fernandes, *trombeta* (1599)
	Duarte Martins, *trombeta* (1604, 1605, 1609)
	António Francisco, *trombeta* (1605, 1609, 1617)
	Duarte Mateus, *trombeta* (1617)

TAB. 2.2 – Distribution des instrumentistes sur les paroisses de la ville de Coimbra selon les registres du paiement de la *sisa* entre 1567 et 1617.

1563) en a une dizaine dans sa chapelle à Vila Viçosa, au Sud du Portugal[137]. De l'autre côté de la frontière, chez le Comte d'Oropesa, la chapelle comprend des musiciens esclaves noirs, ceux-ci étant probablement des instrumentistes[138]. Un dernier exemple encore avec la chapelle de celui qui fut l'un des favoris du Roi d'Espagne, le Duc de Lerma. Lorsque le Duc ne recueille plus la sympathie du Roi et voit diminuer ses ressources financières, les instrumentistes de sa chapelle n'hésitent guère à partir et chercher une meilleure situation. Le Duc décide alors de les remplacer par quelques esclaves. L'expérience n'a pas dû être satisfaisante, car ces musiciens noirs finiront par être remplacés à leur tour par des sœurs instrumentistes du couvent dominicain de San Blas[139].

L'archevêque de Braga D. Diogo de Sousa (1505-1532) a huit esclaves à son service en 1532 mais rien ne confirme qu'ils aient été musiciens. Le prélat a précisé dans son testament que, après à sa mort, tous ses esclaves devront être affranchis[140] et c'est très certainement l'un de ces hommes que l'on retrouve au service de son successeur, le Cardinal D. Henrique (1532-40), en tant que joueur de timbale : Jerónimo, "homme noir qui fut de l'archevêque D. Diogo de Sousa" et qui décède en 1538 ou 1539[141]. Mais, d'une façon générale, aucune indication explicite de l'emploi d'esclaves instrumentistes dans les cathédrales ibériques n'a été trouvée dans le cadre de ce travail.

[137] Voir [Sousa, 1946], Tomo IV, Parte I, p. 234.

[138] Voir [Suárez-Pajares, 2004], p. 178, note de bas de page n. 178.

[139] Voir [Kirk, 1993], pp. 47, 74-7. Je suis reconnaissant à Douglas Kirk, qui m'a très généreusement envoyé un exemplaire de sa thèse sur la chapelle ducale de Lerma et ses deux importants *libros de ministriles* (voir le cinquième chapitre).

[140] Voir P-*BRd*, *Testamento do Arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa. Anno de 1531*, Gaveta dos Testamentos, Testamento n. 71, f. 22v ; cette source est dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug*.

[141]

> "*Ieronimo homẽ preto q foi do arcebpo don Di*^{o}[*Diogo*] *de Sousa tem mil e duzt rs̃ de m*^{to} *cadano dordenado por ter carguo dos atabales os quais era obrigado a ter concertados.*"
> (P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If*^{te} *don Amrrique q̃ comecou em jan*^{ro} *do ano de quinhemtos e trimta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, f. 32)

Les engagements extérieurs des instrumentistes

La fête, religieuse ou pas, en tant que phénomène de masse, connaît une importance croissante dans les centres urbains durant les XVIe et XVIIe siècles. Elle est la vitrine de la grandeur et du pouvoir de l'institution, maison ou organisation qui en est à l'origine. Nous l'avons déjà vu, c'est une des raisons pour lesquelles les cathédrales se décident à créer un service permanent pour leur ensemble instrumental. Cela guide également les autres institutions. En conséquence, le centre urbain, surtout les plus importants, est le lieu de maintes opportunités de travail pour les *ministriles*, bien au-delà du service à la cathédrale. La musique des instrumentistes est demandée par la municipalité, l'université, les maisons nobles ou royales en ville ou dans les alentours, les églises collégiales, les monastères ou couvents, et même dans certaines églises paroissiales. En effet, cela est confirmé par Ruiz Jiménez lorsqu'il décrit de façon très détaillée l'effervescence de la vie musicale d'une ville ibérique aussi importante que Grenade. Les trois chapelles musicales permanentes de la ville, celles de la cathédrale, de la Chapelle Royale et de l'église collégiale du Salvador, sont appelées à prêter leur service auprès de pratiquement tous les couvents, monastères ou églises de Grenade et des alentours[142]. Outre les trois ensembles de *ministriles* attachés aux trois institutions, le musicologue montre que la ville a connu l'existence, plus ou moins éphémère, de plusieurs compagnies d'instrumentistes indépendants. Ces compagnies non seulement répondent aux demandes de services éventuellement disponibles, mais elles rentrent aussi en compétition directe avec les ensembles des institutions, offrant des services moins chers[143].

[142]Voir [Ruiz Jiménez, 1997], en particulier les appendices ns. 1 et 2, pp. 60-72. Voir encore [Ruiz Jiménez, 2004], p. 229, note de bas de page 104, pour quelques exemples d'églises paroissiales espagnoles qui ont engagé les services d'un ensemble instrumental, et [Madurell, 1949], pp. 219-20 qui donne les détails du contrat établi en Juin 1686 entre l'église paroissiale de Santa María del Mar, à Barcelone, et quatre *chirimías*.

[143]Voir [Ruiz Jiménez, 1997], p. 45. Les études sur les fonds notariaux des villes de Barcelone, Saragosse et Tolède ([Madurell, 1948], pp. 225-7 ; [Madurell, 1949], pp. 218-20 ; [Calahorra Martínez, 1978], pp. 287-90 et 317-21 ; [Reynaud, 1996], pp. 229-30 et 233-6) donnent plusieurs exemples de contrats de constitution de compagnies d'instrumentistes. En générale, ces compagnies, rarement composées de plus de quatre éléments, étaient définies par leur timbre (compagnies de trompettes, de timbales, de

Les musiciens de la cathédrale, certainement les plus réputés, sont tout de même les plus prisés. À Tolède, ils sont appelés à servir le Roi et la noblesse, le monastère de Guadalupe[144], les paroisses et monastères de la ville (souvent

chalemies ou encore d'instruments à cordes), les cas de compagnies mixtes constituées, par exemple, par des chanteurs et des instrumentistes étant moins fréquents. Les contraintes imposées par ces contrats étaient, grosso modo, toujours les mêmes :

- une durée de contrat autour de deux ou trois ans ;
- durant cette période, il était interdit aux membres de créer ou rejoindre une autre compagnie ;
- les profits devaient être partagés de façon équitable entre tous les membres ;
- tous les éléments de la compagnie étaient tenus de se présenter pour remplir leur différentes obligations ;
- si l'un des musiciens tombait ponctuellement malade, il avait droit à sa part des profits comme s'il avait été présent.

D'une façon générale, les instrumentistes qui n'étaient pas salariés d'une quelconque institution, notamment de la cathédrale, tendaient à s'organiser en compagnies, et ainsi répondre aux multiples offres de travail. Souvent itinérantes, les compagnies d'instrumentistes choisissaient stratégiquement d'arriver dans les centres urbains lors des fêtes les plus importantes, en particulier la Nativité et la période entre Pâques et le *Corpus Christi*. En plus du travail sporadique que ces fêtes procuraient, elles constituaient également l'opportunité pour les compagnies de se montrer et éventuellement de réussir à signer un contrat de plus longue haleine. Cela semble avoir été le cas à Huesca, quand la cathédrale décide d'engager un groupe de *ministriles* catalans qui avait participé aux fêtes de Pâques en 1605 ([Gudiol, 1964], p. 43).

La cathédrale de Lisbonne peut nous fournir un exemple portugais de la compétition permanente entre les ensembles des institutions et les ensembles indépendants. Dans un document de 1634 de la Confrérie du Saint Sacrement de cette cathédrale, qui définit la procédure pour les célébrations chaque premier et troisième Dimanche du mois, il est clair que, lorsqu'il est question d'une participation instrumentale, la demande est d'abord faite aux *charamelas* de la cathédrale. Si ceux-ci n'acceptent pas la somme proposée par la Confrérie, alors celle-ci prend des musiciens de l'extérieur (voir la transcription de ce document dans l'Annexe D.4.1).

[144]Lorsque les deux rois ibériques, le jeune D. Sebastião du Portugal et son oncle, D. Felipe II d'Espagne, se retrouvent à la fin de l'année de 1576 au monastère de Guadalupe, les célébrations de la Nativité et du Nouvel An sont honorées par des musiciens lusitaniens et espagnols, dont certains viennent des cathédrales de Plasencia et de Tolède. La chronique d'un chapelain de D. Sebastião, Rodrigo de Beça, riche en détails, décrit la participation d'au moins deux musiciens tolèdans, un chanteur *castrato* et un joueur de *corneta*, ce dernier étant complimenté pour son talent pour l'ornementation ([Morais, 1992], pp. 391-3). Il s'agit probablement de Juan Peraza *el mozo*, joueur de *chirimía* et de *corneta* réputé, et auquel la cathédrale de Tolède avait déjà permis le déplacement à Guadalupe

au travers des confréries qu'ils abritent), ou encore dans les villes ou villages voisins[145]. Et la frontière ne semble pas avoir été un obstacle pour l'activité des instrumentistes ibériques. Le Chapitre de la cathédrale de Badajoz donne l'autorisation, en Septembre 1621, que ses *ministriles* puissent atteindre une fête à Campo Maior, petit village portugais à une vingtaine de kilomètres. Déjà, l'année précédente, les autorités ecclésiastiques de Badajoz avaient permis que les instrumentistes se déplacent jusqu'à la bien plus éloignée ville d'Estremoz (à plus de 60 kms), également au Portugal[146].

Pas très loin de là, les musiciens de la cathédrale d'Évora demandent des autorisations pour se produire à Évora et aux alentours. En Mai 1610, le Chapitre dispense deux de ses instrumentistes, le *mestre das charamelas* Lourenço del Rio et son collègue Francisco Toscano, du service de Dimanche pour qu'ils puissent aller 'jouer ailleurs'. Un an après, le même joueur de *baixão*, Francisco Toscano, est autorisé a aller dans une fête à la ville d'Alvito (à 40 kms d'Évora)[147]. Parfois, les musiciens de la cathédrale sont réservés bien à l'avance : en Novembre 1659, les chanteurs Pedro Clemente et António Álvares et l'instrumentiste Manuel Botelho informent le Chapitre qu'ils ont été approchés par la Confrérie du Saint Sacrement de la ville d'Altér do Chão

au début de 1576 ([Reynaud, 1996], p. 223).

[145]Voir [Reynaud, 1996], pp. 223-28 ; puisque les actes capitulaires tolèdans ne montrent pratiquement pas d'autorisations avant 1560, Reynaud défend l'hypothèse que le Chapitre n'a pas dû permettre l'absence de ses *ministriles* tant que leur effectif n'était pas suffisamment important pour assurer en permanence le service à la cathédrale. Or, cela n'arrivera que vers 1560, lorsque le nombre d'instrumentistes s'approche de la huitaine (p. 223). Reynaud montre encore que les instrumentistes de la cathédrale tolèdane ont même constitué des compagnies pour mieux répondre à ces demandes extérieures (p. 234).

[146]Voir [Kastner, 1960], p. 80.

[147]

> "*Em Cabido ordinario Sabb.^{o} 22. de Mayo* [*1610*] *psidente o s.^{or} Deão Deuse licença a Mestre Lourenço E a fr.^{co} toscano p^{a} irem tanger fora amanhãa domingo 23. deste mes visto seu seruiço E m^{ta} continuação*"
> (P-*EVp*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, f. 114 ; voir la Fig. 2.7)
>
> "[Em Cabido ordinário Sábado 15 de Maio de 1611] *Que se dee pera aluito fr^{co} toscano baxão pera hũa festa*"
> (P-*EVp*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, f. 143)

(à 32 kms d'Évora) pour y jouer le prochain Carnaval, lorsque le Saint Sacrement sera exposé pendant la fête des Quarante Heures[148]. Dans la ville même d'Évora, le service de toute la chapelle musicale de la cathédrale semble avoir été demandé par la Confrérie de *Nossa Senhora do Rosário* du couvent de S. Domingos. Chanteurs, maître de chapelle (qui aurait également composé la musique) et instrumentistes ont servi soit pendant le Carême et Pâques, soit pendant le premier Dimanche d'octobre, jour de la patronne *Nossa Senhora do Rosário*. Les instrumentistes y reviennent apparemment chaque premier Dimanche du mois[149]. Les paiements faits à des *charamelas* tous les mois d'août par le couvent de S. Bento de Castris, le sont probablement aussi aux musiciens de la cathédrale[150].

À Coimbra, l'une des principales institutions à avoir employé les services des musiciens de la cathédrale est l'Université. Un fond documentaire, aujourd'hui disponible aux Archives de l'Université de Coimbra (AUC), relatif aux dépenses faites par la chapelle de l'Université, en donne de nombreux exemples. Couvrant tout le XVIIe siècle, cette documentation[151] montre les

[148]

> "*Dizem o p.^{e} Pedro Clemente E Manoel Botelho E Antonio Aluares Cantores da Capella desta Santa See que os mordomos de santissimo sacramento da uilla de Alter do cham impetraram de sua santidade hum breue pera terem o senhor exposto nas quarenta horas de entrudo de 660 e pera terem o Senhor com a decencia possiuel e festa tam principal e noua uieram aesta cidade de tam longe a buscar e falar a elles suplicantes*
>
> *P. V^{a} S^{a} em reuerencia do senõr, E uisto serem os mordomos de outro bispado, E seu Zello, E nos ditos dias não auer festas Solemnes nesta Se e serem pobres lhes concedam licença para ir em as ditas quarenta horas E Rm*"
>
> (P-*EVc*, *Liuro da Receitas das Rendas da Fabrica...* [Out 1659 - Set 1660], "*Folha dos Ordenados dos Muzicos, E officais da See*", [sans cote], dernier folio ; voir la FIG. 2.8)

[149]Voir Acervo da Igreja de S. Antão (Évora), *Livro da receita e despesa da cõfraria de nossa S.a do Rosario. Anno de 1663* [1663-1682], INSRCSD/E/01 LIV. II, ff. 38, 66, 67, 68, 69, 88, 126.

[150]Voir P-*EVp*, *Liuro da despeza do Rdo Pe feitor Fr. M.el de lima 1672[-75]*, Cod. CXXXII/1-2, ff. 5v, 23, 41v.

[151]AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias* 1600-

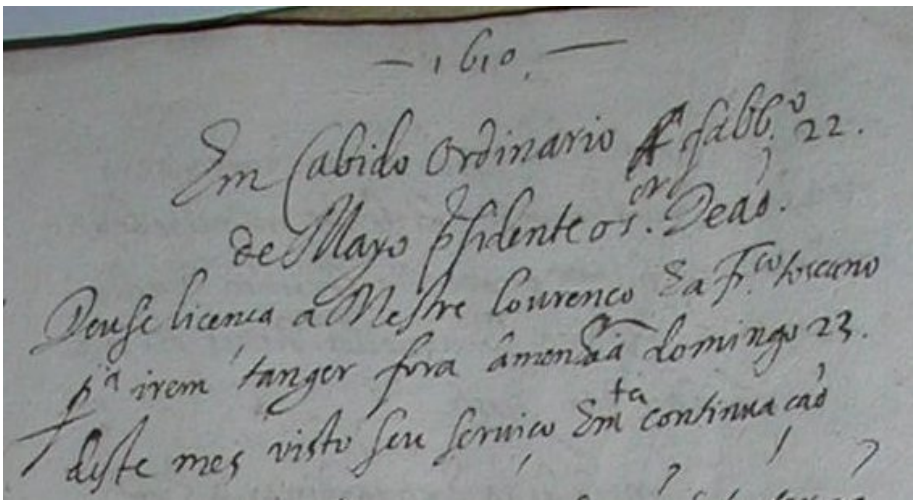


FIG. 2.7 – Acte capitulaire du 22 Mai 1610 autorisant deux instrumentistes de la cathédrale d'Évora à se produire dans un service extérieur (P-*EVp*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, f. 114).

frais engagés par la chapelle de l'Université pour différentes fêtes. Outre le décès d'un recteur ou d'un professeur ou de tout événement royal, les principales fêtes organisées par l'Université sont l'Épiphanie, les obsèques du Roi D. João III (monarque responsable de la mise en place définitive de l'Université à Coimbra, il était célébré le 11 Juin, à l'église du monastère de Santa Cruz), la St. Miguel (patron de la Chapelle de l'Université, le 29 Septembre) et le jour de l'ouverture de l'année académique (le 1er Octobre). Pour quasiment toutes ces fêtes le maître de chapelle de l'Université a fait appel à des musiciens de l'extérieur, notamment de la cathédrale[152].

En effet, selon les déclarations des maîtres de chapelle de l'Université, la cathédrale était la principale ressource musicale de Coimbra, une ville, selon

1731, IV/1aE,2,5,2 à IV/1aE,2,5,11. Une partie de ce fond documentaire, celle relative à la période 1625-1635, fut travaillée par [BANDEIRA, 2001], où une présentation assez complète sur l'origine de cette documentation y est rendue. Je suis reconnaissant à Ana Maria BANDEIRA, des Archives de l'Université de Coimbra, pour m'avoir attiré l'attention vers cette documentation.

[152]L'effectif permanent de la chapelle de l'Université de Coimbra se résume au maître de chapelle (responsable aussi de la chaire de musique), un organiste et quelques chapelains.

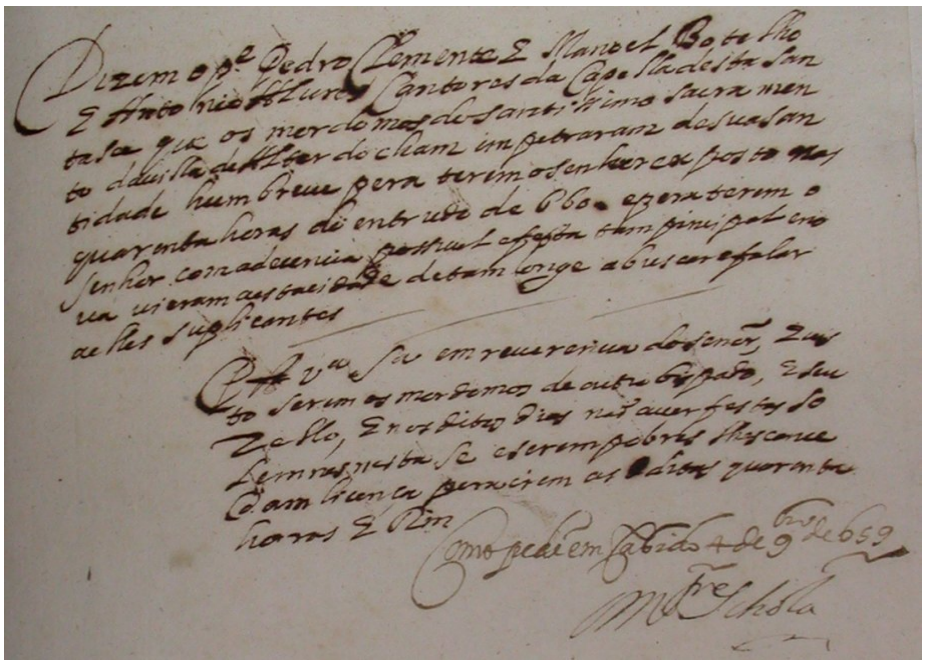


FIG. 2.8 – Demande de trois musiciens de la cathédrale d'Évora pour aller dans un service extérieur (P-*EVc*, *Liuro da Receitas das Rendas da Fabrica...* [Out 1659 - Set 1660], "*Folha dos Ordenados dos Muzicos, E officais da See*", [sans cote], dernier folio).

les mêmes personnages, souffrant d'une forte pénurie de musiciens[153]. Il suffit

[153]En Mai 1605, lors de la célébration de la naissance du futur Roi D. Felipe IV, Pero Correia, le maître de chapelle de l'Université, déclare avoir cherché des musiciens 'à la cathédrale et ailleurs' ("*da See E de fora*"). La même expression revient en Octobre 1617 avec Pero Talésio, alors maître de chapelle de l'Université, qui, pour la fête de St. Miguel et devant l'absence en ville de suffisamment de musiciens, prend ceux qui restaient 'à la cathédrale et ailleurs' ("*chamou os q' auia, na Sé E fora della*"). Cette impression que la cathédrale constitue la première ressource musicale de l'Université revient quelques mois après, en Janvier 1618, quand le même Pero Talésio raconte la difficulté qu'il a eu pour trouver des musiciens car, le même jour que l'Université fêtait l'Épiphanie, la cathédrale avait une cérémonie pontificale occupant une grande partie de ses musiciens. La dépendance de la cathédrale et la pénurie de musiciens à Coimbra semblent s'être intensifiée les années suivantes car, en Octobre 1632, lors de paiements aux musiciens ayant servi à la fête de St. Miguel, les autorités de l'Université ne veulent pas payer ceux qui étaient arrivés en retard aux cérémonies. À cela, Fr. Francisco Camelo, le maître de chapelle, répond que les musiciens doivent, malgré cela, être payés car leur fautes sont

de regarder le tableau de l'annexe B pour constater le nombre d'instrumentistes de la cathédrale qui se sont produits à l'Université ; cette documentation de la chapelle de l'Université est, d'ailleurs, la principale source pour l'identification des musiciens de la cathédrale, compte tenu de la disparition des livres de comptes de l'évêché (responsable, à Coimbra, du financement de la chapelle musicale). L'information notée dans ces feuilles de dépenses étant plus ou moins complète, elle précise assez souvent la provenance des musiciens engagés. Il peut y avoir juste l'identification du timbre du musicien pris à la cathédrale, parfois accompagné du nom du personnage, ou alors le scribe, plus soigneux, note la liste complète des musiciens appelés, leur instrument et leur provenance (voir plusieurs exemples dans le tableau 2.3 et la FIG. 2.9).

Les interventions de ces instrumentistes à Coimbra n'ont pas dû être bien différentes de celles de leurs pairs à l'Université de Grenade. Ils doivent annoncer la fête la veille, en jouant à la tour ou au cloître de l'Université, participer aux Vêpres, à la Messe du jour et éventuellement à la procession si la fête en comprend une. En effet, les *ministriles* de la cathédrale de Grenade signent un contrat en 1577 avec l'Université de la ville : ils sont tenus de participer, en plus des différents actes académiques, à quatre fêtes religieuses organisées annuellement par l'institution ; ils doivent se présenter à un minimum de cinq instrumentistes, sauf en cas de maladie de l'un d'eux[154]. Nous l'avons déjà vu, l'Université de Coimbra établit également des contrats avec des instrumentistes, mais cela semble avoir été plutôt avec une compagnie de musiciens indépendants qu'avec ceux d'une institution, notamment de la cathédrale (les FIGS. 2.5 et 2.6 montrent un contrat de 1642 entre quatre *charamelas* et l'Université de Coimbra). Cela est aussi le cas de l'Université d'Alcalá de Henares. Ayant pris les services de *ministriles* pour l'accompagnement des actes académiques et d'un certain nombre de cérémonies religieuses dans sa chapelle de San Ildefonso, les autorités uni-

légères si l'on prend en considération le manque de musiciens dans la ville ("*bem se pode sofrer tão pequena falta, quando a q̃ ha de muzicos nesta Cidade he tão grande*").

[154]Voir [RUIZ JIMÉNEZ, 1997], p. 53 ; [LÓPEZ-CALO, 1963], pp. 312-3, donne la transcription de ce contrat de 1577. Un nouveau contrat est passé en 1619, mais désormais entre l'Université et l'ensemble instrumental d'une autre institution grenadine, celui de la Chapelle Royale.

Juin 1605, obsèques de D. João III

fr^{co} dabreu da see
Ant^{o} mourão baxoũ da see
Inacio pires da see

Juin 1626, obsèques de D. João III, *Da Seé*

Tiples	*Tenores*	*baixões*
o p^{e} Alcobia	*o p^{e} Sochantre da See*	*frãcisco de moura*
Afonso Morilha	*Ma^{el} de moura*	
O p^{e} lourẽço cord.^{ro}	*o p^{e} Ma.^{el} Carualho*	
	o p^{e} Simão dabreu	
Corneta	*Alta*	*Contraltos*
Ma^{el} Aluares	*O p.^{e} Diogo Roiz*	*o p.^{e} feliciano gomez*

Juin 1628, obsèques de D. João III, *Da See*	**Juin 1629, obsèques de D. João III**, *Da See.*
fran^{co} Gomez cõ Corneta E fagotilho	*Manoel Aluares com o Corneto*
fran^{co} demoura cõ seu baixão	*Jer^{mo} de morilhas Tiple*
Ma^{el} de moura cõ seu baixão Tenorilho	*An^{to} mendes outro tiple*
o P^{e} Lourenço Cordeiro Tenor	*o P^{e} Paulo gomes contralto*
o P.^{e} Paulo gomez, contralto	*João ferz̃ da sé, contralto*
Mathias d'acosta, contralto	*Manoel de moura, com baixão grande E fagotte*
Jer^{mo} de morilhas, Tiple	*o P^{e} An^{to} Sebastião, Contrabaixo*

21 Janvier 1642, Épiphanie
"[...] *asestirão a festa dos Reis* [...] *com os instrumentos da see, baxão. corneta e fagote* [...]"

17 Octobre 1643, obsèques de D. João III et fête de S. Miguel
"[...] *asestirão ao officio em s^{ta} Crus* [...] *quatro cantores da see com os instrumentos.* [...] [e na] *festa de .S. Miguel.* [...] *tres instrumentos da see* [...]"

15 Juin 1644, obsèques de D. João III
"[...] *asestirão aos offiçios em s^{ta} Crus* [...] *tres instrumentos E hũ Contralto da see*"

Tab. 2.3 – Identification des musiciens de la cathédrale de Coimbra dans différentes fêtes de l'Université (AUC, IV/1aE,2,5,2/4/5).

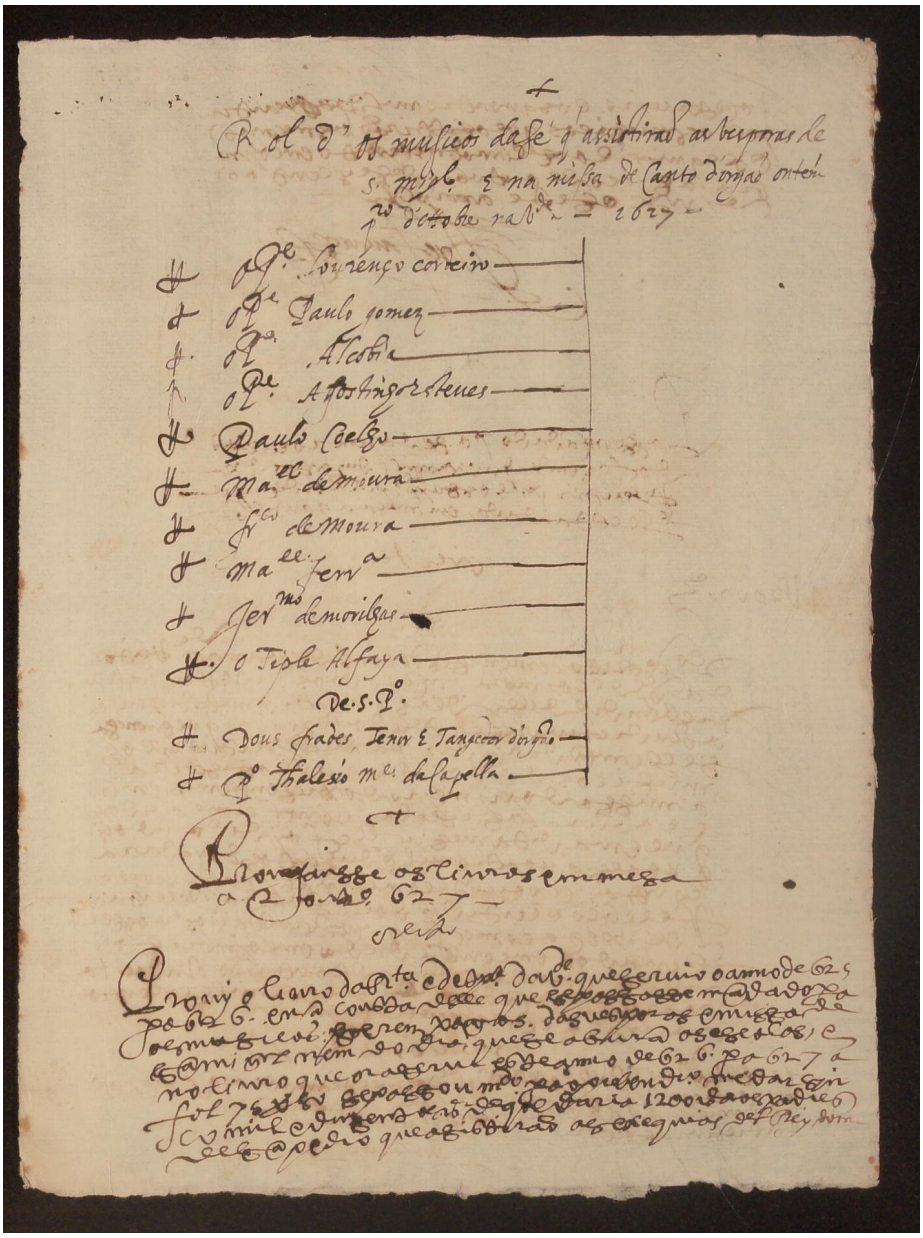


FIG. 2.9 – Liste des musiciens ayant servi à l'Université de Coimbra le jour de la St. Miguel en 1627 ; la quasi totalité provient de la cathédrale (AUC, IV/1aE,2,5,4).

versitaires d'Alcalá semblent avoir fait appel à des groupes de musiciens indépendants jusqu'au point, d'en prendre un sous contrat en 1569. Cette solution perdurera pendant les deux siècles suivants[155]. Plus proche de la solution grenadine, l'Université de Salamanque a eu une liaison fort étroite avec l'église majeure de sa ville. Avec nombre de ses professeurs de Musique également maîtres de chapelle de la cathédrale, l'Université s'est très certainement servi des musiciens de l'église tout au long des XVIe et XVIIe siècles. Le contrat établi entre l'institution et les musiciens de la cathédrale en 1704 n'a probablement été qu'une formalisation de cette pratique. Toutefois, l'accord ne durera guère et, quelques temps après qu'il se soit achevé en 1720, l'Université de Salamanque décide d'avoir sa propre chapelle musicale[156].

Le fond documentaire de la chapelle de l'Université de Coimbra, grâce à son étendue, – il couvre tout le XVIIe siècle (et plus) –, permet d'évaluer l'intensité de la participation des instrumentistes de la cathédrale à l'Université. Si l'on prend en considération le nombre de fois que ces musiciens se trouvent à l'Université et qu'on le multiplie par le nombre d'institutions de la ville et des alentours susceptibles d'avoir également utilisé leurs services (municipalité, monastères, couvents, églises, confréries), cela nous donne une idée de l'ampleur du marché musical que ces personnages devaient avoir devant eux. Comme l'affirme Ruiz Jiménez, ces services *extravagantes* constituent l'une des principales sources de revenus des instrumentistes des cathédrales ibériques[157].

Il arrive que les instrumentistes soient envoyés ailleurs à l'initiative du Chapitre lui-même. Les autorités, tout en craignant le délaissement du service de la cathédrale, ont dû rapidement comprendre que l'envoi des musiciens à l'extérieur pouvait contribuer à la grandeur de la cathédrale ainsi qu'à promouvoir la bonne entente entre institutions. Voilà la raison pour

[155] Voir [Jambou, 1999], pp. 219-20.

[156] Voir [Torrente, 2002], pp. 558-9.

[157] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 229 ; le terme "*extravagante*" est introduit par Ruiz Jiménez comme étant, au départ, la désignation d'une compagnie d'instrumentistes grenadine indépendante, puis adopté pour désigner tous les services hors de l'institution ecclésiastique ([Ruiz Jiménez, 1997], p. 41).

laquelle le Chapitre n'hésite guère a laisser partir ses *ministriles* pour un service royal ou dans une importante maison privée. C'est très certainement cela qui guide le Chapitre de Coimbra lorsque celui-ci donne son accord pour l'envoi de quatre musiciens à la fête d'un officier à la ville d'Aveiro, en Mai 1615[158]. Le Chapitre grenadin permet la sortie de ses *ministriles* à la demande de la municipalité (pour une fête en ville en Juin 1564) et de la Chapelle Royale (pour le jour de Notre Dame de la Nativité, en Septembre 1566). En Mai 1569, il acceptera même qu'ils manquent leurs obligations à la cathédrale pour aller jouer pendant un banquet apparemment en l'honneur de Don Juan de Austria, le demi-frère de D. Felipe II[159]. La cathédrale de Tolède a maintes fois autorisé le départ de ses instrumentistes les plus réputés, notamment les Juan Peraza père et fils, suite à des demandes faites par la maison royale[160].

Les prêts de musiciens (et même d'instruments de musique, comme on le verra dans le chapitre suivant) aux institutions ecclésiastiques sont encore plus fréquents. En effet, après l'assurance que le service à la cathédrale n'en sera nullement gêné, le premier critère pris en considération par les autorités lors d'une autorisation doit être celui de la 'dignité' de l'événement pour lequel les musiciens sont invités. Les cérémonies religieuses à l'Université, dans les différentes maisons monastiques, églises ou confréries répondent certainement à ce pré requis. Toutefois, la cathédrale reste soucieuse de son image, répercutée au travers du comportement de ses musiciens. Cela est parfaitement illustré par quelques consignes données par les autorités ecclésiastiques : les instrumentistes doivent éviter de jouer dans la rue, préférer les lieux en hauteur, notamment les tours des bâtiments[161], et ceux qui sont ecclésiastiques doivent tout simplement ne pas jouer à l'extérieur[162].

[158]Voir [Almeida, 1973], p. 188.

[159]Voir [López-Calo, 1963], pp. 247-8.

[160]Voir [Reynaud, 1996], pp. 223-4.

[161]La cathédrale de Grenade le rappelle constamment à ses *ministriles*, précisant qu'ils doivent jouer "à partir d'une quelconque fenêtre plutôt qu'au milieu de la rue" ([López-Calo, 1963], pp. 228-9). Toujours à Grenade, la Chapelle Royale va jusqu'à interdire, en 1644, que sa chapelle musicale ne sorte pour un quelconque service *extravagante* vus le "déshonneur et la mauvaise apparence" ("*por el desdoro y mal parecer*"; [Ruiz Jiménez, 1997], p. 41).

[162]Telle est la décision du Chapitre de la cathédrale de Huesca, en Juin 1630, à propos

La cathédrale de Coimbra congédie du poste de chanteur l'un de ses bénéficiers, considérant comme une 'indécence' qu'il chante "à l'Université, à la Miséricorde ou encore d'autres lieux hors la cathédrale"[163].

Un autre élément semble avoir pesé lorsque le Chapitre se prononce sur une autorisation pour un service extérieur, c'est l'assiduité des musiciens demandeurs. Ceux que la cathédrale estimait l'avoir le mieux servi voyaient leur demandes plus facilement satisfaites. Les autorités cherchent probablement, d'une part, à récompenser le bon travail des uns, et d'autre part à stimuler l'assiduité des autres. La cathédrale d'Évora offre plusieurs exemples. En Mai 1610, le Chapitre autorise deux de ses instrumentistes à se rendre à un service extérieur un Dimanche, très certainement jour d'obligation à la cathédrale, compte tenu "de leurs service et assiduité" ("*visto seu seruiço E*

---

de leur maître instrumentiste le prêtre Agustin Sesé. À chaque fois que l'ensemble instrumental doit jouer dans la rue, le prêtre instrumentiste est tenu de se faire remplacer car cela est indigne d'un ecclésiastique de la cathédrale :

> "[14 Juin 1630] *El capítulo exoneró a mosén Agustín Sesé no fuesse tañendo con la copla de los menestriles por las calles, con esto que él a su cuenta diesse substituto que tañesse, por parescer no era cosa decente de un sacerdote tañer por las calles en estos actos y se consultó con la ciudad y vino en ello*" ([Gudiol, 1964], p. 50).

[163]Il s'agit du *meio-cónego* Julião Pinheiro. Il a été, en effet, relevé de sa position de chanteur à la chapelle de la cathédrale de Coimbra en Août 1615 :

> "*A 17. de Agosto de. 1615. se tratou em Cab.^{o} sendo prim.^{ro} p^{ra} isso chamado se assentou q̃ naõ conuinha q̃ iuliaõ pinheiro fosse cantor por ser indecente andar pela Vn.^{de} e miã, e outros lugares cantando* [...]
> *Certifico eu Ant^{o} lopez da maja secretr^{o} do cab^{o} q̃* [...] *se noteficou* [...] *ao ditto Juliaõ pinhr.^{o} q̃ elle naõ cantasse na cidade em lugar algum como cantor porquanto nem he decente sendo sendo benefficiado meo conego nesta See ser cantor ; nẽ na see nem fora della em lugares publicos.* [...] *em Cab.^{o} a 18. de ag^{to} 1615.*"

Mécontent, Julião Pinheiro fait appel à l'archevêché de Braga (auquel le diocèse de Coimbra appartenait). Le musicien n'a pas effectivement dû accepter la décision, car en Septembre suivant, le Chapitre demande à la prieure du couvent de Sta. Anna de ne pas permettre que Julião Pinheiro y chante lors d'un prochain service. Finalement, le 11 Novembre 1615, les autorités de la cathédrale finissent par réintégrer le bénéficier au sein de la chapelle musicale, sous la seule condition qu'il se désiste de la plainte présentée à Braga ([Almeida, 1973], pp. 192-3, 196, 201).

m^ta continuação" ; voir la FIG. 2.7). En Novembre 1659, lorsque trois musiciens demandent la permission de se déplacer dans la ville d'Altér do Chão et d'y servir la Confrérie du Saint Sacrement, ils avancent eux mêmes les arguments susceptibles d'influencer la décision du Chapitre :

> "[...]
> [Les musiciens] *demandent que Votre Excellence leur accorde l'autorisation pour aller à ladite fête des Quarante Heures, vu qu'il s'agit de la révérence du Seigneur,* [...], *et compte tenu de leur zèle, et que lesdits jours la cathédrale n'a pas de fête solennelle, et qu'eux, musiciens, sont pauvres.*"[164].

Les problèmes d'indiscipline des instrumentistes

La raison première de conflit entre les membres du Chapitre et leur chapelle musicale, notamment les instrumentistes, a toujours été le service extérieur à la cathédrale. Malgré des restrictions successives ou même des interdictions de la part des autorités, les musiciens, instrumentistes et chanteurs, ne renoncent pas aux maintes offres de travail ponctuel que le marché musical urbain leur offre. C'est une source de revenus trop importante, d'autant plus si les salaires des musiciens sont modestes.

Il y a un rapport direct entre le niveau salarial des instrumentistes et leur assiduité. LÓPEZ-CALO y voit l'explication de l'échec de la cathédrale de Grenade lors de la première tentative d'engagement permanent d'un ensemble instrumental. Les salaires extrêmement faibles des premiers *ministriles* (18000 *maravedís* par an chacun) entraînent des absences successives, notamment lors des fêtes principales, jours où les opportunités de travail ailleurs sont nombreuses ; le Chapitre est obligé de congédier l'ensemble en Octobre

164

> "[...] *P. V^a S^a em reuerencia do senõr, E uisto serem os mordomos de outro bispado, E seu Zello, E nos ditos dias não auer festas Solemnes nesta Se e serem pobres lhes concedam licença para ir em as ditas quarenta horas E Rm*" (P-*EVc*, *Liuro da Receitas das Rendas da Fabrica...* [Out 1659 - Set 1660], "*Folha dos Ordenados dos Muzicos, E officais da See*", [sans cote], dernier folio ; voir la FIG. 2.8)

1562. Lorsque la cathédrale enrôle à nouveau des *ministriles* en Novembre 1563, ayant apparemment pris conscience de cette variable salariale, elle double quasiment leurs honoraires (30000 *maravedís*)[165]. Au XVIIIe siècle, les musiciens de la cathédrale de Braga (une institution dont les salaires semblent avoir toujours été relativement bas) évoquent précisément leurs maigres honoraires pour justifier une demande de six jours d'absence afin de pouvoir honorer quelques services privés[166]. Parmi les trois institutions grenadines à avoir un ensemble instrumental stable durant les XVIe et XVIIe siècles, la cathédrale, la Chapelle Royale et l'église collégiale du Salvador, cette dernière est la plus tolérante avec les engagements extérieurs de ses musiciens ; Ruiz Jiménez attribue cela à la conscience, de la part des autorités de cette institution, de l'insuffisance des salaires qu'ils versent[167].

Les cathédrales ibériques exigent clairement, souvent dès le contrat, que nul musicien ne se produise à l'extérieur sans leur consentement. La cathédrale de Grenade, lors de l'engagement de son ensemble instrumental en Septembre 1563, précise que les *ministriles* ne peuvent percevoir de rétribution d'aucun seigneur, monastère ou église, ni jouer nulle part hors la cathédrale sans l'autorisation de celle-ci sous peine d'amende ; malgré cela, les admonestations par le Chapitre sont récurrentes[168]. Les actes capitulaires

[165] Voir [López-Calo, 1963], p. 218.
[166] Voir [Simões, 1992], p. 24.
[167] Voir [Ruiz Jiménez, 1997], p. 55.
[168]

> "[17 Septembre 1563] *El dicho día se platicó sobre el servicio de los ministriles y fue acordado se haga asiento con ellos con las condiciones necesarias* [...] *que no puedan rescebir ni resciban salario de ningún señor ni particular ni monesterio ni iglesia, sino que sean obligados a servir en esta iglesia* [...] *que no puedan ir a tañer fuera desta santa iglesia a ninguna parte sin licencia so las penas que en todo se les pusiere y echare por los dichos señores Deán y Cabildo y Presidente del coro.* [...]
>
> [Octobre 1566] *Se platicó de la desorden que los ministriles y cantores desta santa yglesia tienen en el tañer y cantar en otras partes fuera desta yglesia* [...] [se acordó que dos canónigos] *les hablen de lo que son obligados a hacer y cómo no pueden ir a ninguna parte sin licencia del Cabildo* [...]
>
> [13 Juillet 1574] *Este dicho día los dichos señores trataron* [...] [que los ministriles] *sirvan todos los días que está asentado e que los presidentes no puedan dar licencia a ninguno en los dias que son obligados a tañer en esta*

de Séville montrent que la situation n'y est guère différente[169].

En plus du désordre causé dans le service musical de la cathédrale, les engagements extérieurs semblent avoir été source de conflit entre les membres de la chapelle. Jaén confirme que le déplacement de ses instrumentistes "dans des maisons privées pour des mariages ou baptêmes" donnent lieu à des querelles entre eux, en plus de nuire à la qualité du service à la cathédrale[170]. Le Chapitre sévillan, tentant d'y remédier, impose que l'ensemble

santa iglesia, y de aquí adelante se les multe por rata de lo que sale cada día de los que son obligados a tañer [...]

[31 Aout 1584] *Habiendo tratado de los inconvenientes que se siguen de que los cantores y ministriles desta sancta iglesia salgan fuera della a cantar o tañer* [...] *habiendo visto los autos capitulares que hablan de los ministriles y el asiento quel año de sesenta y tres con el Cabildo hicieron* [...] *acordaron que los dichos ministriles so salgan junta ni apartadamente a fiesta alguna, eclesiástica ni temporal, sin licencia del Cabildo* [...]

[20 Juillet 1593] *Este dicho día se acordó se notifique a maestro de capilla, cantores y ministriles no salgan a tañer fuera de la iglesia sin licencia del Cabildo so pena de dos ducados*"
([López-Calo, 1963], pp. 219, 231, 245, 246)

169

"[27 Septembre 1538] *En este dia los dichos señores mandaron que los señores contadores quiten a los menestriles prorata de su salaryo, todo el tiempo questuvieron absentes del seruicio desta dicha santa yglesia, porque se fueron sin licençia* [...]

[10 Juin 1562] *Esto dicho dia siendo los dichos señores llamados* [...] *considerando como muchas vezes aconteçe en esta santa yglesia dezirse las horas y diuinos officios sin aquella solemnidad y musica que para tal dia esta dotada y señalada y esto por se lleuar la dicha musica fuera desta santa yglesia a otras fiestas y iglesias particulares en gran daño y detrimento della* [...] *ordenaron y mandaron que de aqui adelante para siempre jamas no se pueda ni deua dar licencia a los dichos cantores y ministriles o alguno dellos aunque sea cantorçico para que ningun domingo o dia de primera o segunda dignidad o otro qualquier dia que* [...] [en esta santa yglesia] *son obligados a estar y Residir a otra ninguna yglesia o fiesta* [...]
(Un an après, le 16 Juin 1563, cet acte capitulaire sera évoqué et réitéré; [Stevenson, 1985], ns. 216, 363 et 374)

[170]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 205-6.

des chanteurs, d'une part, et celui des instrumentistes, d'autre part, participent dans leur intégralité aux services extérieurs, et que l'argent soit perçu seulement par, respectivement, le maître de chapelle et le maître instrumentiste (ou leur doyen), qui le partagent entre tous, même avec ceux qui étaient éventuellement malades[171].

Les cathédrales portugaises ont dû également faire face au même problème. Le 17 Janvier 1616, un nombre significatif de musiciens de la cathédrale de Coimbra manquent à leurs obligations. Le lendemain, le Chapitre réagit :

> "*Le 18 Janvier 1616, le Chapitre a pris en considération les absences répétées des musiciens dues à leur déplacement dans d'autres églises, attirés par l'amélioration de leurs salaires. Et a décidé que dorénavant aucune autorisation d'absence ne soit donnée à aucun musicien sans qu'il y ait au moins seize chanoines présents au Chapitre. Décide également que à tous ceux qui ont été absents hier, le 17 de ce mois, sans avoir la nécessaire autorisation du Chapitre, leur soit dressée une amende.* [...] [*la somme*] *sera partagée parmi ceux qui ont été présents* [...]"[172]

171

> "[15 Février 1567] *En este dicho dia los dichos señores mandaron que de oy en adelante los cantores desta santa iglesia no acepten fiesta alguna sino con consentimiento del maestro pero hernandez, y que a las dichas fiestas vayan todos, y sean llamados y auisado dello todos y el dinero que por ello se les diere entre en poder del dicho maestro y no de otro para que el lo reparta entre todos y assimesmo entre los que dellos estuvieren enfermos* [...] *y la mesma orden guarden los menestriles y el dinero entre en poder del mas antiguo dellos para que assi lo reparta* [...]"
> ([Stevenson, 1985], n. 429)

172

> "*Aos 18 de janr^{o} 1616. se tratou em cabido das m^{tas} faltas q̃ faziaõ os musicos hindo a outras igr.^{as} uencendo la Major Selario : E asentou o cabido q̃ daqui em diante se naõ de licenca pr^{a} musicos algũns sem estarem presentes menos de dezaseis capitulares em Cabido. E q̃ seiaõ multados todos os q̃ ontem 17. deste mes faltaraõ contra a licenca do Cabido. Num Cruzado Cada hum : pr^{a} se repartir nos q̃ os uenceraõ* [...]"
> ([Almeida, 1973], p. 204)

Et il fallait que cette "amélioration de leurs salaires" compense les manquements à leurs obligations. Les musiciens de Coimbra, probablement de la cathédrale, avancent précisément cet argument lors qu'ils demandent à l'Université le paiement de leur travail pendant la Semaine Sainte de 1615 :

> "[le 2 Mai 1615] *Dit le maître de chapelle de cette Université que, pour la solennité de la Semaine Sainte, outre les chapelains de la maison, a pris huit chanteurs d'ailleurs, parmi lesquels quatre ou cinq ont servi pendant toute la semaine, et les autres juste certains jours. Le moins qu'ils attendent d'émolument est deux* crusados [800 réis]*, et certains ne veulent même pas moins de mille* réis*, compte tenu de leur travail et du fait qu'ils ont laissé leurs obligations pour servir cette Université* [...]"[173]

Les musiciens cherchent très certainement à devancer les amendes qui leur sont dressées. D'ailleurs, le Chapitre de Coimbra, se voyant obligé d'admonester encore, décide de nommer l'un des leurs, le chanteur bénéficier Julião Pinheiro, dans la fonction de *Contador*[174], tout en rappelant les pénalités pour manque d'assiduité, qui peuvent désormais conduire jusqu'au renvoi des musiciens :

> "*Le 13 Juillet 1619, le Chapitre prend en considération les nombreuses absences des chanteurs et des instrumentistes, et décide que le M.* Arc[ediago] *Julião Pinheiro soit leur* Contador *; il leur dressera les amendes convenues* [...] *lors de la première et de*

---

[173] "*Diz o Me da Capella desta V^de^ q̃ p^a^ a solenidade da semana Sta, alem dos Capellaes de Casa, ocoupou oito Cantores de fora, dos quaes os quatro ou cinco cõtinuarão toda asemana, e os outros algus dias. E porq^to^ os q̃ menos esperã de pmio, são dous Crusados, E algũs não queirẽ menos de mil reis, visto o trabalho q̃ lleuarão E deixarã suas obrigaçois, p^a^ accodir a esta U^de^ ;* [...]" (AUC, *Processo do lente Pero Talésio*, IV-1aD-9-2-355, pétition du 2 Mai 1615)

[174] Terme équivalent à *Apontador* ; individu nommé par le Chantre et/ou le Chapitre, l'*Apontador* était chargé de noter les absences des musiciens aux jours ou services prévus dans leur contrat.

la deuxième fois. À la troisième absence, les musiciens seront renvoyés. [...]"[175]

Maintes fois, la cathédrale d'Évora réitère des rappels et de nouvelles contraintes envers ses musiciens. Dès quasiment la date de leur engagement permanent, les instrumentistes de la cathédrale d'Évora sont sous le contrôle d'un *Apontador*, qui surveillait aussi les participations des chanteurs[176]. Néanmoins, des textes normatifs et des délibérations issus des visites du prélat à sa cathédrale montrent que, comme ailleurs, le contrôle de l'*Apontador* et le montant de ses amendes ne sont pas suffisants. Dans un premier temps les chanteurs seulement[177], puis les chanteurs et les instrumentistes, se font

175

"*Aos 13 de julho de 619. se tratou em Cabido da grande falta q̃ faziaõ* m^{tas} *ueses os cantores, e charamelas e se assentou q̃ o* s^{or} *Ar*[*c*]^{o} *Julião pinhr*^{o} *fosse seu Contador e os descontasse a todos na forma da taboa a* $1.^{a}$ *e* 2^{a} *uez. E pella terceira falta fossem despedidos.* [...]"
([Almeida, 1973], p. 226)

[176]Cela nous est confirmé par le document issu de la Visite de l'évêque, le Cardinal D. Afonso, en 1537 :

"[...] *Et ainsi on lui* [*au Chantre*] *donne le pouvoir et l'autorité sur le Maître de Chapelle et les Chanteurs de la Cathédrale pour s'assurer qu'ils accomplissent leurs obligations : et de les noter lorsqu'ils ne le font pas* [...] *Et ainsi on lui donne le pouvoir pour qu'il note les Chalemies de ladite Cathédrale* [...]"
(P-*EVc*, *Visitação do Cardeal Infante Dom Afonso a xxiii de* $8.^{bro}$ *de 1537*, CEC 5-X, f. 6, '$T.^{o}$ *do Chantre*'; voir p. 78)

177

"*Ordenamos que quando algũ cantor tiuer licenca pera hir Cantar aa outra parte em dia de obriguacaõ da igreia que se non deue conceder se naõ com* m^{ta} *causa* [...]"
(P-*EVc*, apostille de 1569 au *Regimento da Capella da Sé* 1565, EE 21f, f. 75v)

"*Mandamos q̃ os Cantores desta nosa See não uão cantar a parte algũa os dias q̃ tiuerẽ de obrigacão nella porq̃ se achou q̃ niso auia falta.*"
(P-*EVp*, [Résolutions issues d'une Visite de l'archevêque D. Teotónio de Bragança en Août 1582], CIX/2-7, n. 49, résolution n. 9; l'année précédente le même prélat, également lors d'une Visite à la cathédrale, avait déjà énoncé le

rappeler à l'ordre plus d'une fois. Le cinquième chapitre du *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* (XVIIe siècle) de la chapelle musicale de la cathédrale d'Évora, même s'il n'est pas aussi sévère que les mesures prises par le Chapitre de Coimbra (lequel envisageait jusqu'au renvoi du musicien), revient sur les amendes pécuniaires et sur le fait que celles-ci sont dressées même si l'absence du musicien à un service est seulement partielle :

> "*Chapitre 5*
> [*Les chanteurs et les instrumentistes*] *qui, en jour de leur obligation, vont chanter ou jouer ailleurs, par argent, amitié, ou pour une autre raison, perdront à chaque fois deux* Cruzados *pour le matin, et deux pour l'après-midi, lesquels leur seront toujours pris même si, soit le matin, soit l'après-midi, ils participent à plus de la moitié de l'Office, car ils n'y ont pas été tout le temps pour avoir décider d'aller chanter ou jouer ailleurs.*"[178]

Les FIGS. 2.10 et 2.11 donnent, à titre d'exemple, le registre des amendes dressées aux musiciens de la chapelle musicale d'Évora entre Octobre 1638 et Septembre 1639. Ces quatre feuilles, relatives aux trimestres de l'année économique, toutes signées et par le chantre et par le maître de chapelle (Manuel Rebelo), précisent la valeur à ôter au salaire de chaque musicien. Les pénalités semblent augmenter en été (Juillet à Septembre) par rapport

même problème, P-*EVc*, [Manuscrit relatif aux Visites à la cathédrale faites par les archevêques D. Henrique (1575 et 1577) et D. Teotónio de Bragança (1581, 1582, 1583, 1584 et 1589)], Fundo Chantre, Est. n.1, Pasta n.1, Maço 3, f. 8v).

178

"*Cap. 5*
Os [*Cantores e Tangedores*] *que em dia de sua obrigaçaõ forem cantar ou tanger fora, por dinheiro, amizade, ou por outro algum respeito, perderaõ por cada ves dois Cruzados, pella manhem, e dois pella tarde os quaes se lhes tiraraõ ahinda que nessa manhem, ou tarde estiverem a mais de meio officio, ou Cantoria, deixando de estar a todo, por hir cantar ou tanger onde tem determinado.*"
(P-EVp, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, pp. 3-4 ; voir l'Annexe D.3.7).

aux deux premiers trimestres (un total de 5810 *réis* d'amendes contre respectivement 1920 et 1120 au premier et au deuxième). La différence la plus frappante se trouve avec le trimestre Avril-Juin 1639, où la somme des pénalités atteint les 15650 *réis*, quasiment trois fois celle de l'été. La justification se trouve fort probablement dans l'intense activité musicale de la Semaine Sainte et du Dimanche de la Résurrection (le 24 Avril 1639), période pendant laquelle les engagements extérieurs pris par les musiciens ont dû conduire à plusieurs absences et conséquemment aux amendes[179].

L'ensemble instrumental constitue une intromission du monde séculier dans la sphère ecclésiastique. Au départ exclusivement composé d'éléments laïcs (car la cathédrale n'avait pas encore "engendré ses propres schémas de transmission du savoir instrumental"[180]), les hommes de l'ensemble instrumental apportent avec eux, au travers de leur statut social et de leur activité, le monde profane. Par conséquent, l'ensemble instrumental est source de perturbation de la qualité du service musical (et donc liturgique) de la cathédrale, en raison essentiellement à leur moindre assiduité ; nous venons de voir comment les autorités ont essayé d'y faire face. Il est également source de perturbation de l'ordre interne de l'institution et de son image à l'extérieur.

Aux instrumentistes, qui gardent leur tenue vestimentaire séculière au sein de l'église, il est demandé de ne pas porter le chapeau ou amener des armes à l'intérieur du Chœur. Les *ministriles* de la cathédrale d'Ávila ont été ainsi rappelés qu'ils devaient enlever leur chapeau lors de l'exécution de l'Office[181] ; à leur tour, on rappelle à ceux de Tolède "qu'ils servent le culte comme des ecclésiastiques, on leur interdit donc d'entrer dans le Chœur ou de participer aux processions avec des armes défensives, sous peine d'être congédiés"[182]. Les autorités d'Évora ressentent le besoin de préciser la tenue que leur musiciens doivent porter lorsqu'il sont en service :

[179] La quasi totalité des livres de la Fabrique de la cathédrale d'Évora qui ont été conservés gardent encore ces enregistrements des amendes infligées à chaque musicien. Pour une liste des livres de la Fabrique qui ont pu être trouvés, voir p. 87, note de bas de page n. 35.

[180] Voir [Jambou, 1997(2)], p. 13.

[181] Acte capitulaire du 2 Août 1574 d'après [Stevenson, 1961], p. 469, note de bas de page n. 26.

[182] Voir [Reynaud, 1996], p. 215.

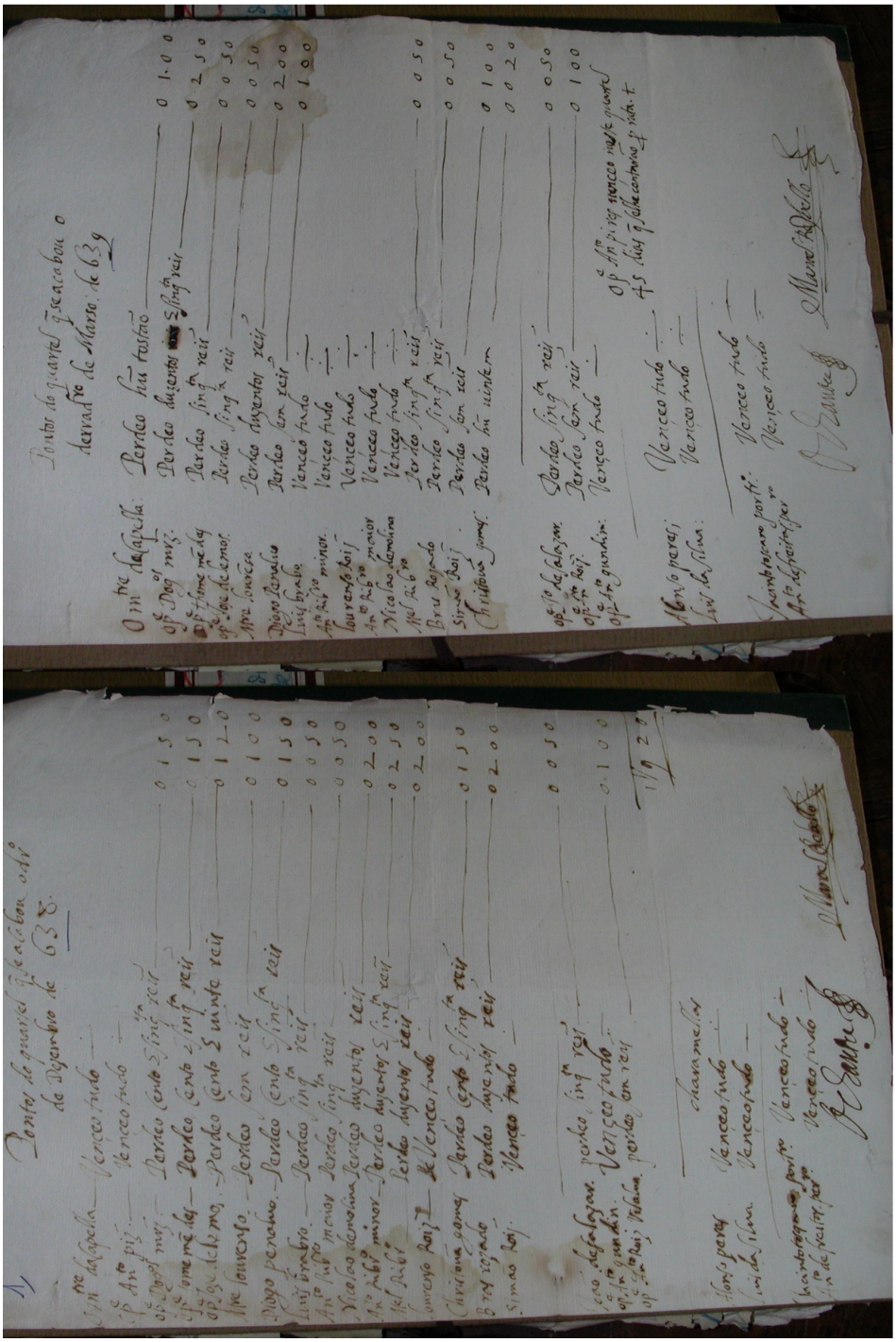


FIG. 2.10 – Feuilles des amendes dressées aux musiciens de la cathédrale d'Évora entre Octobre et Décembre 1638 (P-*EVc*, *Folha dos ordenados dos musicos...* 1638-9, Fundo Chantre Est. 2, Pasta 19, Maço III).

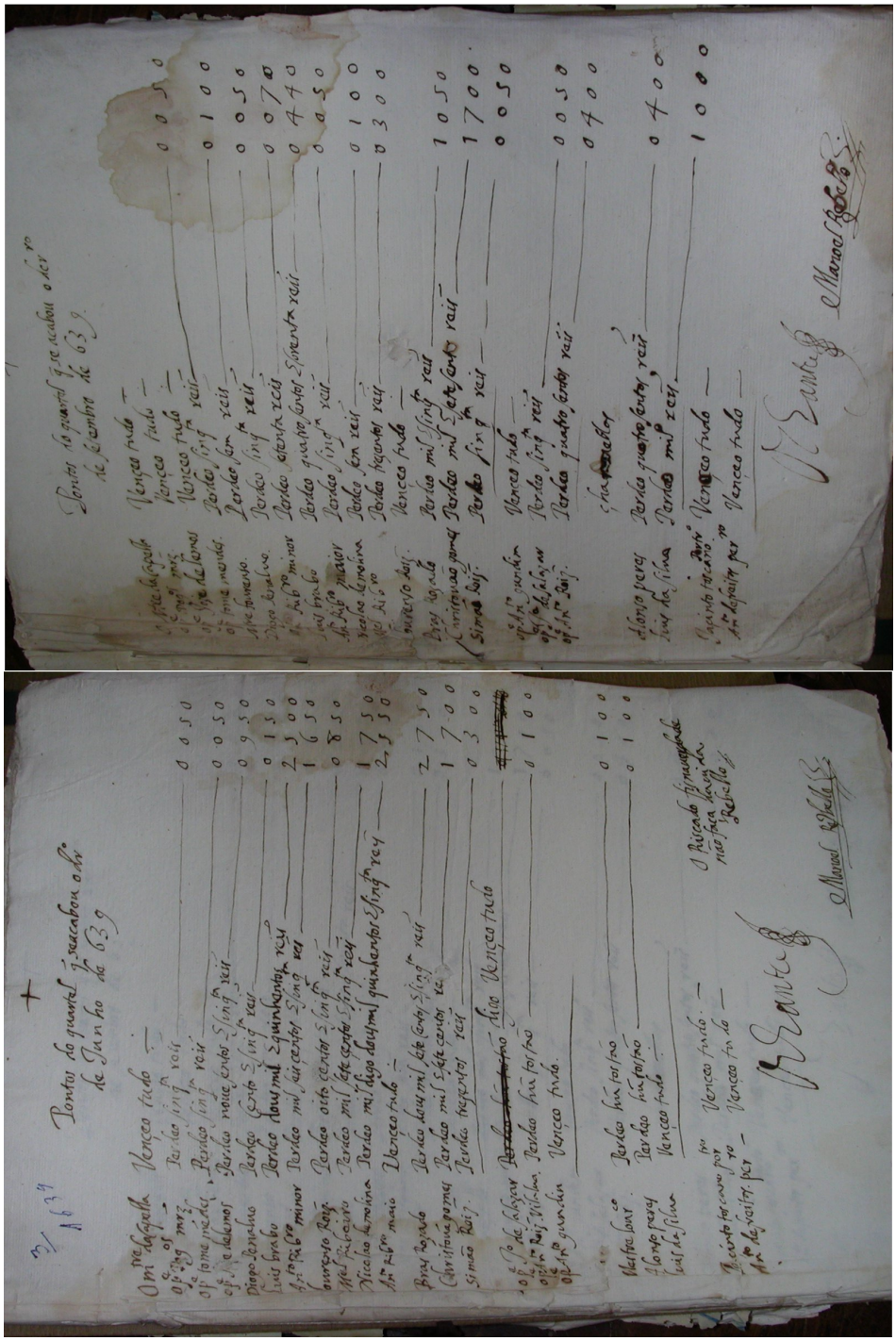


FIG. 2.11 – Feuilles des amendes dressées aux musiciens de la cathédrale d'Évora entre Janvier et Septembre 1639 (P-*EVc*, *Folha dos ordenados dos musicos...* 1638-9, Fundo Chantre Est. 2, Pasta 19, Maço III).

"*Chapitre 6*

Il leur [aux chanteurs et instrumentistes] *est défendu d'avoir à la chapelle, ou dans un quelconque endroit où ils vont chanter, des bottines, brodequins, épée, couteau, canne ou bâton ; pour chaque fois qu'ils auront sur eux ou amèneront dans une procession l'une de ces choses, ils perdront cinquante* réis. *Il leur est défendu encore d'y porter une cape ou un chapeau, également sous peine de cinquante* réis *d'amende. Ils pourront, toutefois, couvrir leur tête avec un bonnet ou un capuchon lorsque les membres du chœur le font, et ceci seulement si le Prélat n'est pas présent ; en faisant autrement, ils perdront encore cinquante* réis. [...]

Chapitre 9

Quand le Prélat n'est pas présent, tous [les chanteurs et instrumentistes] *pourront être assis si le chœur l'est également ;* [...] *et lorsqu'ils seront assis, les jambes ne seront pas croisées, ni adossés ; toutefois, dans le Chœur d'en bas, ils peuvent s'appuyer ou s'asseoir dans les chaises des Bénéficiers, toujours faisant attention à ce que, lorsqu'un Bénéficier arrive, la place lui soit donnée très poliment ;* [...]"[183]

183

"*Cap. 6*

[Os Cantores, e Tangedores] *Não poderão ter na Capella, ou outro qualquer Lugar em que estiuerem, ou forem cantar, botas, burzeguins, espada, faca de mato, bemgala, ou junco, que tendo-o ou levando nas Porciçoens, perderaõ sincoenta reis : outro sim, naõ poderaõ estar de Capa, nem por Xapeo na cabeça nos ditos Lugares, sob pena d'outros sincoenta reis : mas sim, só poderaõ cobrir com barrete, ou Carapuça nos tempos em que o Coro estiver, ou for coberto, e cobrindoçe em outro tempo perderaõ outros sincoenta reis, naõ estando o Prelado prezente, que entaõ se naõ poderaõ cubrir.*

[...]

Cap. 9

Todos poderaõ estar acentados naõ estando o Prelado prezente nos tempos em que o Coro se asenta ; [...] *e quando se asentarem naõ estaraõ com as pernas trocadas, nem em custados ; porem no Coro de baixo encostandoce ou asentandoce nas cadeiras dos Beneficiados, seraõ com tal resguardo, que vindo algum Beneficiado lhes Largaraõ a Cadeira com muita cortezia ;* [...]"

(P-EVp, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de*

Ce *Regimento* de la cathédrale d'Évora montre bien la conduite des instrumentistes souhaitée par les autorités ecclésiastiques de la cathédrale. Discrétion et respect pendant les Offices, et révérence envers les chanoines sont parmi les qualités attendues. Des consignes que le groupe séculier n'arrive pas toujours à suivre. Il est question de conflits entre compagnons[184], avec les autres membres de la chapelle musicale[185], et même d'insolence envers les autorités[186].

En plus de ces perturbations de l'ordre interne de l'institution, les instrumentistes posent également problème par leur comportement à l'extérieur.

Evora., Fundo Manizola Cod. 37-4, pp. 4-6.)

[184]En 1603, les *ministriles* de l'église du *Pilar*, à Saragosse, sont tous congédiés pour "*la gran descompostura y desconcierto en que andan todos los menestriles por pasiones entre ellos*" ([Calahorra Martínez, 1978], vol. II, p. 304). Le même événement semble avoir lieu, en Février 1631, à la cathédrale de Huesca, dont le Chapitre renvoi également tout les instrumentistes "*attento los músicos no se conciertan entre sí* [*y*] *su poca avenencia*" ([Gudiol, 1964], pp. 44-5).

[185] Deux anecdotes peuvent illustrer ce point. En Janvier 1605, deux membres de la chapelle musicale de Palencia provoquent un scandale. En pleine Messe, le maître de chapelle Juan Vidal de Arce et l'instrumentiste Francisco Ruiz se seraient chamaillé parce que le second refusait d'enlever le *libro de ministriles* du pupitre. Après quelques échanges d'injuries, l'instrumentiste aurait agressé le maître de chapelle avec sa *corneta*, après quoi il se seraient poursuivis l'un à l'autre à l'intérieur de l'église ([Cabeza, 1997], p. 41). Quelques années après, la *Seo* de Saragosse connait une situation assez proche. Un joueur réputé de *corneta*, provenant de Castille, aurait eu la mauvaise habitude de souffler dans son instrument pendant l'Office, dérangeant les chanteurs. Quand le maître de chapelle lui demande de cesser "*aquel vicio de soplar la corneta cuando comenzaban los cantores el verso*", l'instrumentiste aurait aussitôt mis une forte claque au visage du maître de chapelle. C'est fort probablement la raison pour laquelle le musicien, malgré son talent, est congédié en Juin 1611 ([Calahorra Martínez, 1978], vol. II, pp. 313-4).

[186]La cathédrale de Cordoue, parmi les premières a engager de façon permanente un ensemble instrumental, voit son premier essai abruptement arrêté. Un an après l'enrôlement, en Avril 1529, le Chapitre congédie tous ses *ministriles*, compte tenu des injuries proférées dans le Chœur envers les chanoines ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 203). On trouve un exemple encore du manque de circonspection et de respect envers les chanoines et l'office religieux, avec l'admonestation faite par le Chapitre de Sigüenza, en 1602, à ses instrumentistes. Pendant les cérémonies de Pâques ils auraient dérangé l'office "*estando tañendo arriba en el coro, riñeron con voces altas y causaron mucho escándalo*" ([Suárez-Pajares, 1999], vol. II, acte capitulaire n. 113).

Les autorités ecclésiastiques les considéraient, une fois engagés, comme leurs représentants. Ainsi, très soucieuses de l'image de l'institution, elles n'acceptent guère que leurs *ministriles* (et parfois les chanteurs) jouent (et chantent) dans la rue, au milieu de la nuit[187].

Tous ces éléments d'indiscipline, qui troublent à la fois la paix interne et l'extérieur de l'église, peuvent aider à comprendre les apparentes difficultés d'installation et d'assimilation du groupe instrumental. La cathédrale de Cordoue renvoie les instrumentistes à la fin d'une année d'essai, indignée par les insolences proférées envers les chanoines ; la cathédrale ne tentera à nouveau l'engagement permanent d'un tel ensemble qu'en 1550[188]. Son homologue de Grenade connaît également un échec en 1562, lorsque son premier ensemble est recruté ; il devra être renvoyé pour manque d'assiduité[189]. A Plasencia, deux tentatives d'assimiler un effectif instrumental ont lieu en 1537 et 1554 ; les deux échoueront et seul l'ensemble engagé en 1555 connaîtra un peu plus de stabilité[190]. La cathédrale de Burgos, apparemment consciente des potentiels problèmes intrinsèques à l'assimilation des instrumentistes, entend en 1551, lors déjà d'une deuxième tentative d'admission de l'ensemble instrumental, l'un de ses capitulaires vociférer

> "*qu'il est plus que probable que ces* ministriles *iront jouer ailleurs, dans des banquets ou d'autres choses profanes et séculières* [...] *et, par conséquent,* [*l'admission des instrumentistes*] *est chose superflue et mondaine, devant ainsi être écartée*"[191]

[187] La cathédrale de Séville, à la fin de 1565, informe que dorénavant, il sera retenu un mois de salaire à tout chanteur ou instrumentiste qui se trouve dans la rue durant la nuit ([Stevenson, 1985], n. 413). "En 1581, les *ministriles* de Sigüenza sont mis à pied et passent quelque temps en prison 'pour scandale et trouble' sur la voie publique" ([Jambou, 1997(2)], p. 14). En Juin 1634 encore, le Chapitre de la cathédrale de Badajoz avertit ses instrumentistes et chanteurs pour "*que no canten de día ni de noche por las calles, ni en casa de nadie con apercebimiento que lo contrario haciendo serán despedidos.*" ([Kastner, 1960], p. 81).

[188] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 203-4.

[189] Voir [López-Calo, 1963], p. 218.

[190] Ceux ci seront congédiés deux ans après, en 1557, "*atento que no cumplen el contrato que tienen hecho, hi han servido* [...]" ; voir [López-Calo, 1995], pp. 25-6.

[191] "*pues es verosímil que los ministriles ejercitarán su oficio así en banquetes,*

Ces multiples difficultés d'assimilation aident peut-être à comprendre l'apparente intermittence de l'ensemble instrumental de la cathédrale de Séville. Pionnière dans l'engagement permanent des *ministriles* en 1526, l'institution semble reprendre intégralement l'ensemble en 1546, puis en 1553[192]. Les actes capitulaires n'avancent aucune explication. Toutefois, l'un ou plusieurs des éléments d'indiscipline évoqués ci-dessus on très bien pu en être la raison.

L'émergence d'un nouveau marché musical

Parmi les cathédrales portugaises, seule celle d'Évora présente une série relativement complète de livres de la Fabrique, et cela seulement à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle. Toute comparaison complète et conséquente du niveau et de l'évolution salariale des instrumentistes des institutions lusitaniennes est donc, pour le moment, impossible. L'exercice comparatif peut se faire, toutefois, pour des périodes et des institutions bien précises, selon la documentation existante (voir le tableau 2.4).

Les conclusions tirées d'une information aussi fragmentaire sont forcément fragiles. Néanmoins, il semble que la cathédrale la plus généreuse ait été celle d'Évora. Un fait pas vraiment étonnant, si l'on n'oublie pas que l'institution du Sud du Portugal était considérablement mieux pourvue financièrement que ses homologues nationales. Toutefois, l'important décalage entre les salaires des instrumentistes de Braga et d'Évora, deux à trois fois plus importants pour ces derniers, doit être nuancé par la différence du coût de la vie entre les régions du Portugal. En effet, les prix des biens de consommation dans le Portugal du XVIe siècle augmentent dès que l'on avance de l'intérieur des terres vers le littoral et du Nord vers le Sud. Les salaires prescrits dans chaque région doivent, par conséquent, être réévalués selon le coût de la vie locale ; cela estomperait sans doute une partie de l'écart entre ceux de Braga, au Nord du pays, et ceux d'Évora[193]. Dans la seconde

> *como en otras cosas profanas y de siglo* [...] *y no mostrarmos solícitos en lo que al presente se mueve, que es superfluo y mundano, y como tal me parece lo debemos excusar*"
> ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 205)

[192] Voir [Stevenson, 1985], ns. 234-6 et 274.

[193] Cette question du différentiel du niveau réel de revenu apporté par le coût de la vie

Braga, 1538-40[a]	chaque instrumentiste perçoit entre 3000 et 6000 *réis* par an
Évora, 1542-53[b]	entre 10000 et 24000 *réis*
Braga, 1592-1603[c]	entre 4000 et 10000 *rs*, avec deux exceptions, 30000 *rs* pour le maître instrumentiste et 20000 *rs* pour son fils
Évora, 1593[d]	entre 14000 et 17500 pour la majorité des *charamelas* et 60000 *rs* (et un *moio* de blé) pour le maître
Coimbra, 1579[e]	deux instrumentistes engagés pour 6000 *rs* par an
Coimbra, *c*1650[f]	entre 30000 et 60000 *rs*, à l'exception d'un saqueboute (peut-être un apprenti) recevant 12000 *rs* par an
Évora, 1654/5[g]	entre 16000 et 55000 *rs*

[a] Voir P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique q̃ comecou em jan^ro do ano de quinhemtos e trimta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, ff. 23-34v.

[b] Voir P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^te don Amrrique...*, Cod. CVII/1-29, ff. 131-141v et 195-210v.

[c] Voir [Lessa, 1992], pp. 76-82.

[d] Voir P-*EVp*, *Folha dos Cantores e charamellas deste presente anno de* [*15*]*93*, Fundo Manizola 85-24.

[e] Voir AUC, *Acordos do Cabido* [1564-1579], III/D,1,1,1,5, f. 359.

[f] Voir AUC, *Quaderno das memorias dos neguocios do Bispado Sede uacante pello sor Dom joão mendes de Tauera q̃ Dŝ tem* [Jul 1646-Mars 1664], III/D,1,3,1,152, ff. [9], [17v], [35v], [36v], [78], [89], [106v].

[g] Voir P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora* 1654-55, "*Folhas dos ordenados dos Musicos e mais offeçiais pertencentes e fabrica da see...*", [sans cote].

Tab. 2.4 – Comparaison des salaires des instrumentistes des cathédrales portugaises.

moitié du XVIIe siècle, les salaires des *charamelas* des cathédrales de Coimbra et d'Évora semblent connaître un fort rapprochement (si l'on considère les 6000 *réis* annuels à Coimbra en 1579), se retrouvant apparemment au même niveau.

Le tableau 2.5 présente, pour un certain nombre d'années-repère au cours des XVIe et XVIIe siècles, les salaires des musiciens de la cathédrale d'Évora. Pratiquement dès les premières années du XVIe siècle, les salaires des instrumentistes d'Évora semblent avoir été du même ordre que ceux des chanteurs, avec seulement les émoluments du maître de chapelle un peu plus élevés. Les salaires connaissent un accroissement constant jusqu'au début du XVIIe siècle, moment à partir duquel ils semblent stagner, voire connaissent même une probable réduction si l'on prend en considération l'inflation. Les montants versés ne changent guère pendant tout le XVIIe siècle. Un fait peut être en rapport avec la crise financière que traverse l'Europe et, en particulier, le Portugal qui connaît plusieurs guerres d'indépendance dès 1640.

Ceci dit, il est peut-être possible de lire dans cette stagnation des salaires des instrumentistes, et ce d'une façon générale pour toute la Péninsule, une sorte de rééquilibrage de ce qui était jusque là une nouveauté : l'engagement permanent de *ministriles* et leur participation croissante dans la liturgie. Après une période d'intense formation de l'effectif instrumental des différentes institutions ibériques (qui donne lieu à un marché musical très compétitif dont on parlera par la suite), la seconde moitié du XVIIe siècle pourrait correspondre à un point d'équilibre, où la grande partie des cathédrales ont leur corps instrumental déjà défini et de plus en plus intégré à la hiérarchie ecclésiastique[194].

Les jeunes instrumentistes sont engagés le plus souvent avec des salaires relativement modestes, parfois même compris dans celui de leur père ou maître[195]. Grâce non seulement à leur talent mais très souvent aussi à la

dans chaque région est soulevée par [Alvarenga, 2002], pp. 47-8, note de bas de page n. 27.

[194]En effet, les exemples d'instrumentistes ecclésiastiques et, parfois même, de bénéficiers appartiennent essentiellement à la seconde moitié du XVIIe siècle (pour ce qui concerne les cathédrales portugaises, les tableaux des annexes A, B et C en donnent un nombre croissant au fur et à mesure que le XVIIe siècle avance).

[195]C'est le cas, par exemple, de Gregório Gomes, fils du *Mestre das Charamelas* Pero

	Maître de Chapelle	Organistes	Chanteurs	Instrumentistes
1542-53[a]	60000 *rs*	20000 à 28000 *rs* (+ 2 *moios* de blé)[b]	10000 à 30000 *rs*	10000 à 24000 *rs*
1593[c]		40000 *rs*	20000 à 40000 *rs*	14000 à 27500, 60000 *rs* (+ 1 *moio* de blé) pour le maître
1638/9[d]	80000 *rs* (+ 1 *moio* de blé)	80000 *rs* (+ 30 *alqueires* de blé)	16000 à 45000 *rs*	16000 à 50000, 60000 *rs* (+ 1 *moio* de blé) pour le maître
1654/5[e]	80000 *rs*	40000 à 60000 *rs*	20000 à 50000 *rs*	16000 à 55000 *rs*
1676/7[f]	80000 *rs*	40000 *rs*	20000 à 60000 *rs*	25000 à 60000 *rs*
1698/9[g]	90000 *rs* (+ 1 *moio* de blé)	40000 à 80000 *rs*	36000 à 55000 *rs*	20000 à 50000 *rs*

[a]Voir P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^de don Amrrique...*, Cod. CVII/1-29, ff. 131-141v et 195-210v.

[b]La cathédrale connaît un organiste entre 1541 et 1543, Fr. Paulo, avec un salaire extrêmement bas, 6000 *rs* par an. Il s'agit certainement d'un cas particulier, peut-être d'un prébendé auquel il est donné un supplément pour jouer l'orgue.

[c]Voir P-*EVp*, *Folha dos Cantores e charamellas deste presente anno de [15]93*, Fundo Manizola 85-24.

[d]Voir P-*EVc*, *Folha dos ordenados dos musicos e mais offeçiais pertencentes e fabrica da see aqual comessou em o p^o de outubro de 638 e ha de acabar em ultimo de setembro do anno de 1639*, Fundo do Chantre, Est. 2, Pasta 19, Maço III.

[e]Voir P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora* 1654-55, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", [sans cote].

[f]Voir P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora* 1676-77, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", [sans cote].

[g]Voir P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora* 1698-99, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", [sans cote].

TAB. 2.5 – Salaires des musiciens de la cathédrale d'Évora.

façon dont ils gèrent leur carrière, certains de ces jeunes musiciens atteindront un niveau de revenus très conséquent, notamment auprès des cathédrales les

Gomes Franquo de la cathédrale de Braga, dont le salaire sera inclus dans celui de son père, probablement jusqu'à que le jeune atteigne la majorité (voir les entrées respectifs dans le tableau de l'annexe A).

plus importantes.

Les Chapitres ibériques doivent faire face à des demandes constantes d'augmentation de salaire de la part des instrumentistes. Les arguments présentés par les musiciens peuvent être de différents ordres : l'ancienneté, la qualité de leur travail, leur charge de travail ou encore leur éventuelle précarité (ou celle de leur famille). L'intensité de ces demandes a certainement porté ses fruits[196], mais c'est surtout la crainte de voir partir leurs musiciens qui stimule la générosité des autorités. Pour les instrumentistes les plus talentueux, en plus des arguments énoncés ci-dessus, l'émergence d'un marché musical de plus en plus concurrentiel conduit à des hausses rapides de salaires. La compétition féroce entre les institutions pour les meilleurs musiciens[197], maîtres de chapelle, chanteurs ou instrumentistes, trouve probablement sa meilleure illustration avec la circulation des musiciens entre les cathédrales de Tolède et de Séville. Ces deux institutions, dès 1550 environ, se battent pour les mêmes *ministriles* dont les noms se trouvent alternativement enregistrés dans les actes capitulaires de l'une et de l'autre cathédrale[198].

Le cas les plus paradigmatique est très certainement celui des Juan Peraza, père et fils. Juan Peraza, *El Viejo*, est au service de Tolède en 1550 pour 41000 *maravedis* par an. Trois ans plus tard, la cathédrale de Séville l'engage apparemment pour un minimum de quatre ans, avec 55000 *mrs* et cinq *cahizes* de blé par an. Peu après, Tolède tente de récupérer le musicien mais le Chapitre sévillan le poursuit et il se voit contraint de retourner en Andalousie. Il faut attendre la fin 1556 pour le revoir à Tolède, avec un salaire

[196]En guise de contre-exemple, une certaine apathie de la part d'un musicien peut également aider à comprendre ici et là la situation d'instrumentistes dont le salaire ne semble pas accompagner la hausse de ceux de leurs collègues. [Reynaud, 1996] (p. 220) évoque la timidité d'un *ministril* de la cathédrale de Tolède, Juan de Castillo *el mozo*, pour justifier que son salaire soit toujours nettement au-dessous de celui de ses confrères. Peut-être le même raisonnement est-il aussi applicable au saqueboute Alonso Peres de la cathédrale d'Évora : en quasiment cinquante ans de service, entre 1638 et 1686, sont salaire reste immuable, à 25000 *réis* (voir le tableau de l'annexe C).

[197][Suárez-Pajares, 2004] montre, au travers de la trajectoire professionnelle de Francesco Guerrero, les enjeux d'un musicien de l'époque s'inscrivant dans un marché très compétitif. Il analyse également les efforts financiers auxquels les cathédrales espagnoles furent obligées afin d'assurer la qualité de leur service musical.

[198][Reynaud, 1996], p. 220, en donne plusieurs exemples.

désormais de 75000 *mrs*, qui montera encore jusqu'à 94000 *mrs*[199]. Son fils, Juan Peraza, *el Mozo*, est engagé par la cathédrale de Tolède en 1570, très jeune encore, pour juste 15000 *mrs* par an. Son talent est rapidement remarqué et il lui suffit d'un an pour voir son salaire monter à 40000 *mrs*, 60000 *mrs* en 1573 et 75000 *mrs* en 1575. Trois ans plus tard, son salaire passe directement de 75000 à 112000 *mrs*, mais les nouvelles conditions de son contrat incluent une durée de douze ans et la possibilité pour le Chapitre, en cas d'absence ou de service à autrui, de le ramener de force. En 1584, ses émoluments sont encore augmentés, 150000 *mrs* par an, car le musicien est convoité par Séville ("*atento que le llaman de Sevilla*"). Vers la fin du siècle, son salaire atteint l'extraordinaire somme de 195000 *mrs* par an[200].

Réagissant à ce très concurrentiel marché des musiciens, la cathédrale de Séville décide, dès 1565, que "tout chanteur ou instrumentiste qui dorénavant participe dans un concours (*oposición*) hors leur cathédrale soit immédiatement renvoyé"[201]. En effet, les Chapitres des cathédrales n'hésitent guère à inviter les instrumentistes d'autres institutions à venir montrer leur talent. La prise en charge des déplacements par les autorités ainsi que la promesse d'une rémunération significative attirent les musiciens. En 1554, le Chapitre sévillan décide d'envoyer quelqu'un à Murcia afin d'y convaincre un instrumentiste réputé de rejoindre la cathédrale[202]. De la même façon, en Décembre 1572, la cathédrale de Segovia décide d'écrire à un *ministril* de

[199]Voir [Reynaud, 1996], pp. 217 et 219, [Noone, 1997], p. 129 et [Stevenson, 1985], n. 277.

[200]Voir [Reynaud, 1996], pp. 206, 217 et 220. En Mars 1578, la cathédrale de Séville engage un *juan peraça menestril*, quelqu'un de très habile car il est payé 100000 *mrs* et 60 *fanegas* de blé. Les dates semblent indiquer qu'il ne s'agit pas de Juan Peraza *el Mozo*. En tout cas, le Chapitre sévillan se montre inquiet de l'éventuel départ du musicien : en 1579, l'instrumentiste voit son salaire augmenter, mais à la condition qu'il s'installe à Séville avec sa femme pour un minimum de quatre ans ([Stevenson, 1985], ns. 522 et 533).

[201]

> "[7 Septembre 1565] *En este dicho dia los dichos señores mandaron que el cantor o menestril que de aqui adelante se opusiere en algun cabo otro fuera desta santa iglesia sea despedido desde luego del seruicio della.*
> ([Stevenson, 1985], n. 404 ; voir aussi l'acte n. 405.)

[202]"[...] *enbien a murcia a llamar vno* [*menestril*] *que esta alli afamado* [...]" ; [Stevenson, 1985], n. 288.

Burgos, fort probablement de la cathédrale, pour l'inviter à venir à Segovia montrer son talent au Chapitre, ajoutant "*que se le pagará su camino*"[203]. En 1586, décidé à empêcher le départ de son *baixão* Juan Sebastián, fort probablement convoité par d'autres institutions, la cathédrale de Saragosse va jusqu'au point de lui attribuer, en plus d'une augmentation de salaire, les revenus d'une prébende de chanoine[204].

Les faits ci-dessus semblent montrer que les *ministriles*, conscients de leur valeur, ont su tirer profit de la demande croissante de musiciens par les différentes cathédrales ibériques. Cette capacité de gestion de leur carrière peut encore être illustrée par ce qui a pu très bien être un coup de 'bluff' de la part de certains *ministriles*. À Plasencia, en 1557, l'ensemble instrumental engagé depuis deux ans aurait fait circuler la rumeur d'éventuels contacts établis entre eux et la cathédrale de Séville. L'ensemble est alors congédié par le Chapitre de Plasencia au motif de ne pas accomplir ses tâches et, précisément, que "*se iban a hacer, o tenían hecho, asiento en Sevilla*". La ruse semble avoir fonctionné car, quelques jours après, les musiciens sont réintégrés avec des rémunérations accrues et moins d'obligations[205].

Au contraire de Juan Peraza *el Mozo*, que la cathédrale de Séville a réussi à toujours garder parmi ses musiciens, les instrumentistes sont très souvent amenés à changer d'institution. C'est la conséquence logique de leur recherche constante pour les meilleurs postes. Voici, à titre d'exemple, les parcours de trois joueurs de *baixão*, deux Portugais et un Espagnol :

1. On retrouve Vasco Sotil (ou Sutil) au service de la cathédrale d'Elvas au moins entre 1610 et 1613 (pour 7500 *réis* par an). En 1616, il sert la Chapelle Royale à Lisbonne (pour 20000 *réis* et deux *moios* de blé). Et finalement, s'il s'agit bien du même personnage, on le retrouve en Mars 1641, de retour au Sud du Portugal, avec plus de trente ans de métier, plus précisément à la Chapelle Ducale de Vila Viçosa[206].

[203] Voir [López-Calo, 1990], n. 640.
[204] Voir [Calahorra Martínez, 1978], vol. II, pp. 310-11.
[205] Voir [López-Calo, 1995], pp. 26-7.
[206] Voir *Livro da Fabrica See de Elvas* 1598-1638, une source dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug*, [sans cote] ; [Viterbo, 1932], p. 448 ; [Latino, 2001], pp. 364, 365 et 621-3 ; [Kastner, 1960], p. 79.

2. Rui Dias Soares est à la Chapelle Royale lorsque la cathédrale de Coimbra cherche à l'engager, vers 1634. Au moins pendant les années 1635-6, le musicien est à Coimbra. Vers 1646, la ville universitaire est à nouveau intéressée par le musicien, qui se trouve alors à Elvas, probablement à la cathédrale. En Août 1647, Rui Dias Soares est repris au service de la cathédrale de Coimbra pour un salaire de 55000 *réis* par an. Il est probablement de retour à Elvas avant 1655, date de la copie par sa main d'un manuscrit contenant les œuvres d'un maître de chapelle local[207].

3. Plus complet (et excellent exemple d'une carrière très bien conduite), le parcours du jeune Bartolomé de Espinosa commence, en 1576, auprès de son père, Francisco de Espinosa (admis lui en 1564) à la cathédrale de Segovia. Certainement la marque de son talent, son salaire de 4500 *maravedis* par an de 1576 passe à 6000 *mrs* en 1578 puis à 9000 *mrs* deux ans plus tard, année durant laquelle le Chapitre de Segovia craint le départ éminent du musicien et précise que cette dernière augmentation de salaire implique qu'il reste à son service 'pour un certain temps'. En Août 1584, il est déjà à la cathédrale de Plasencia, qui annonce l'avoir attiré loin de Segovia grâce à un salaire de 60000 *mrs* et 32 *fanegas* de blé, une remarquable hausse. Deux ans plus tard, il atteint le sommet de son parcours, au service de la cathédrale de Séville où il perçoit 82500 *mrs* et 60 *fanegas* de blé[208].

La frontière entre les deux pays ibériques n'est nullement un obstacle à la circulation des *ministriles*. De la même façon que les maîtres de chapelle et les chanteurs évoqués dans le premier chapitre[209], la circulation d'instrumentistes entre institutions ibériques était fréquente. La ville de Cáceres engage en 1595, et pour trois ans, trois joueurs de chalemie "*vecinos de la villa de Villaviçiosa, en el rreyno de Portugal*"[210]. L'année suivante, la cathédrale de Badajoz paye le service ponctuel de trois instrumentistes provenant en-

[207] Voir l'entrée relative à ce musicien dans le tableau de l'Annexe B.

[208] Voir [López-Calo, 1990], ns. 479, 686, 732 et 752 ; [López-Calo, 1995], pp. 29-30 ; [Stevenson, 1985], ns. 636, 637 et 638.

[209] Voir p. 58, note de bas de page n. 46.

[210] Voir [Barrios Manzano, 1991], p. 130.

core de Vila Viçosa (s'agit-il des mêmes personnages ?). D'ailleurs, tout au long des XVIe et XVIIe siècles, plusieurs instrumentistes portugais sont actifs à la cathédrale de Badajoz[211]. Du côté portugais, même s'il n'est pas aisé de repérer les musiciens étrangers en raison du changement de leurs noms pour des variantes portugaises, la cathédrale d'Évora exhibe parmi ses *charamelas* plusieurs personnages susceptibles d'être d'origine espagnole : les Alonso Peres (peut-être plusieurs générations d'instrumentistes d'une même famille), Eugénio Peres de Fonsalida (peut-être s'agit-il de Fuensalida, une localité proche de Tolède), Nicolau de Molina, ou encore le maître instrumentiste Lourenço del Rio, actif entre 1593 et 1642 et parmi les musiciens les mieux payés. À Coimbra, il est possible de repérer les *charamelas* Morillas, Alonso et Francisco, ou encore 'le neveu de Pallacios', admis en 1648 et appartenant à une famille d'instrumentistes d'origine espagnole active à la Chapelle Royale portugaise (voir le tableau de l'Annexe B).

Cette forte circulation d'instrumentistes au sein d'une région, d'un pays et même de toute la Péninsule, est très certainement un élément primordial dans la dissémination des répertoires et des pratiques instrumentales des institutions ibériques.

Conclusion

Pièce fondamentale de la Fête, l'ensemble instrumental se doit d'être présent dans les principaux événements religieux du centre urbain. Sporadiquement, dès au moins la seconde moitié du XVe siècle, la participation de *ministriles* aux célébrations de l'Église devient indispensable. Avec comme point de départ Séville (suivie de très près par Tolède, Évora ou encore Braga), la seconde décennie du XVIe siècle connaît un vaste mouvement d'assimilation de l'ensemble instrumental par les cathédrales ibériques, dont le premier obstacle est la capacité financière de l'institution. Celle-ci est le principal élément pris en considération lorsque les autorités doivent

[211] Les travaux [Barrios Manzano, 1991] et [Rodriguez, 1991] donnent maints exemples de musiciens lusitaniens dans la province espagnole de l'Extremadura entre les XVIe et XVIIIe siècles. [Rodriguez, 1991] (p. 91) défend même l'idée que l'introduction d'instruments à cordes dans l'effectif de la cathédrale de Badajoz est due à des *ministriles* portugais.

se prononcer sur un possible engagement permanent d'instrumentistes. Les institutions doivent, chacune, trouver la solution la plus convenable pour le financement de leur ensemble, jonglant entre les trois principales ressources économiques de la cathédrale : la Fabrique, la Mense Capitulaire et les rentes de l'évêque. Dans certains cas, face à un effort financier si important, elles ont besoin du soutien d'une institution externe (municipalité, université, etc.) ou de la société, en particulier de la bourgeoisie.

L'ensemble instrumental est, à son installation, un corps étranger à la cathédrale. Séculier, sa formation (musicale et autre) a eu lieu à l'extérieur de l'institution. Contrairement aux chanteurs, 'nés et créés' à la cathédrale, les instrumentistes sont un groupe autonome, qui essaie de le rester même lorsqu'ils intègrent de façon permanente la cathédrale. Il est naturel alors que, durant sa longue période d'installation dans les cathédrales ibériques (grosso modo tout le XVIe siècle), l'ensemble instrumental trouble l'ordre interne et l'image de l'institution.

Les années qui suivent le point de départ sévillan sont ceux d'une assimilation croissante du groupe séculier. Dans leur majorité mariés, les instrumentistes voient leurs fils rentrer à la cathédrale en tant qu'enfants de chœur et y recevoir une éducation littéraire, musicale et religieuse. L'art instrumental leur étant enseigné et au sein de la cathédrale et auprès de leurs pères, la formation de ces jeunes musiciens est désormais la même que celle de leurs collègues chanteurs. La cathédrale du XVIIe siècle, notamment de la seconde moitié, est dorénavant capable de former l'intégralité de son corps musical, disposant parmi ses instrumentistes de plus en plus d'hommes ecclésiastiques.

Un siècle après les premiers exemples d'engagement permanent, l'ensemble instrumental est devenu un élément indissociable de la chapelle musicale de l'église.

Chapitre 3

L'*instrumentarium* de la cathédrale ibérique

3.1 L'évolution de l'effectif instrumental

Les deux 'régiments' du XVIIe siècle de la chapelle musicale d'Évora définissent l'*instrumentarium* régulier de la cathédrale : le *baixão*, la chalemie, la saqueboute, la *corneta* ou encore le *fagote* (basson)[1]. Ces instruments à vent sont effectivement les plus fréquents dans l'ensemble instrumental des institutions ecclésiastiques ibériques, comme nous le verrons par la suite.

---

[1]

> "*Todos os Cantores, e tangedores .ss. Mestre da capella, Crasta, ou das charamelas, cantores, organistas, cornetas, baixoes, sacabuxas, e charamellas, ou tangedores de quoaisquer outros instrumentos* [...]"
> (P-*EVc*, *Institvicoes, e Regimentos que pertencem ao Padroado do Arcebispado de Evora...*, "Regimento dos Cantores da Sê de Euora", CEC 5-VIII, f. 39)

> "*Capítulo I.*
> *Todos os Cantores, e Tangedores : Mestre da Capella, Crasta : / Mestre da Aula de Muzica / Baixoins, Fagotes, Sacabuxas, / ou Sãbucas /, Xaramellas, ou Tangedores de quaes quer outros Instrumentos* [...]"
> (P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, p. 1 ; voir l'Annexe D.3.7)

Le XVIe siècle

Chalemies et saqueboutes

Étant dès le XVe siècle le groupe d'instrumentistes le plus professionnel[2], les joueurs de chalemie et saqueboute constituent les premiers ensembles engagés de façon permanente par les cathédrales. Leur nombre initial varie entre quatre[3], cinq[4] ou six[5] éléments. L'effectif augmente quelque peu jusqu'à la fin du XVIe siècle ne dépassant que très rarement la dizaine de musiciens[6].

Les documents donnent plus rarement le timbre des éléments de ces premiers ensembles. C'est le cas de l'acte capitulaire sévillan de 1526, qui précise l'engagement d'une chalemie dessus, une alto, une ténor et deux saqueboutes[7]. Le contrat tolédan de 1531 indique que les trois *ministriles* principaux jouent la chalemie dessus, l'alto et la saqueboute. Quelques années après, en 1542, avec déjà huit musiciens, le même ensemble comprend deux chalemies dessus, deux alto, deux ténors et deux saqueboutes[8]. Deux textes normatifs exposent clairement quel était l'effectif instrumental idéal d'une chapelle musicale ecclésiastique vers la fin du XVIe siècle. Les constitutions de la collégiale de *Nuestra Señora de la Asunción* de Medinaceli (1577) prescrivent un groupe de cinq *ministriles* plus un organiste dont deux saqueboutes, deux instruments [chalemies ?] ténor (un capable de jouer l'alto) et un dessus ; le même genre de document relatif à la chapelle du *Colegio de Corpus Christi* à Valencia (1610) recommande six instrumentistes (ou, au pire, cinq) avec un renfort des tessitures extrêmes : deux instruments graves, un ténor, un alto, et deux dessus[9].

Les premiers ensembles instrumentaux des cathédrales portugaises n'é-

[2]Voir [Polk, 1976], p. 64.

[3]Sigüenza (1554), Ávila (1555), Las Palmas (1578) ; [Jambou, 1997], p. 17.

[4]Séville (1526), Cuenca (1537), Plasencia (1537), Cordoue (1550, 1553) ; [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 203-4 ; [López-Calo, 1995], p. 25.

[5]Tolède (1531), Plasencia (1557) ; [Reynaud, 1996], pp. 204-5 ; [López-Calo, 1995], p. 26.

[6]L'effectif instrumental de la cathédrale tolédane, la mieux pourvue, atteint les neuf (1563-70 et 1576-85) puis les dix musiciens (1571-75), mais la règle reste néanmoins la huitaine ([Reynaud, 1996], pp. 213-4).

[7]Voir le chapitre précédent, p. 73.

[8]Voir [Reynaud, 1996], pp. 204 et 207.

[9]Voir [Jambou, 1997], pp. 17-8.

chappent pas à ces directives. Durant le XVIe siècle, Braga présente un effectif évoluant entre quatre et neuf éléments, dont l'on sait juste que le dernier ensemble, vers 1600, comprend deux saqueboutes. Les autres musiciens sont inscrits sous le titre générique de *charamela*, sans plus de précision sur leur timbre[10]. Pour ce qui concerne la cathédrale de Coimbra, le premier ensemble instrumental n'est pas connu ; seul un groupe de cinq *charamelas* a pu être identifié au service de l'institution vers 1579[11].

C'est également vers la fin du XVIe siècle que l'ensemble d'instrumentistes de la cathédrale d'Évora semble connaître sa dimension la plus importante. Avec quatre à six *charamelas* entre 1542 et 1553[12], l'effectif atteint les neuf éléments en 1593 :

. maître Lourenço del Rio, chalemie et *corneta*,
. Francisco de Alvelos, chalemie,
. Francisco Carvalho, chalemie,
. Jaime Gonçalves, chalemie,
. Belchior Henriques, chalemie ténor,
. Francisco Toscano, chalemie et *baixão*,
. Domingos Coelho, saqueboute,
. Vicente Golete, saqueboute,
. Eugénio Peres, saqueboute.[13]

Cornet à bouquin, *baixão*, flûtes et cromornes

Cet effectif portugais de la fin du siècle s'est adjoint deux instruments à vent de plus, la *corneta* et le *baixão*. En effet, avant la fin du XVIe siècle, vient rejoindre l'ensemble des chalemies et saqueboutes la *corneta* (ou le cornet à bouquin). Présent dans les cathédrales espagnoles pratiquement dès

[10]La cathédrale de Braga compte 4 à 6 *charamelas* pendant les années 1538-40 (voir le chapitre précédent, p. 80). Vers la fin du siècle, pendant la période 1594-1603, l'ensemble oscille entre 6 et 9 éléments et l'on sait juste qu'il comprend deux saqueboutes (voir [Lessa, 1992], pp. 113-4).

[11]Voir le chapitre précédent, p. 82.

[12]Voir le chapitre précédant, p. 79.

[13]Voir P-*EVp*, *Folha dos Cantores e charamellas deste presente anno de* [*15*]*93*, Fundo Manizola 85-24.

la seconde moitié du XVIe siècle[14], les premiers registres portugais semblent quelque peu tardifs. L'effectif de la *Sé* d'Évora de 1593, détaillé ci-dessus, est le premier à inclure une *corneta*[15]. À Coimbra, l'instrument n'apparaît qu'en 1609[16]. Essentiellement pris pour la tessiture du soprano[17], la *corneta* est toujours au service des cathédrales lusitaniennes dans les premières années du XVIIIe siècle (Coimbra, 1703 ; Évora, *c*1725).

Le *baixão*, précurseur de l'actuel basson, a un rôle tout à fait particulier par rapport aux autres instruments. Pont entre les chanteurs et les instrumentistes, le *baixão* ou *bajón*, en plus de jouer avec l'ensemble instrumental, est également un élément régulier de la chapelle des chanteurs, renforçant ou substituant la voix basse[18]. Avec sa double perce, l'instrument est capable d'atteindre les tessitures les plus graves en conservant une bonne maniabilité car ses dimensions sont bien moins importantes que les instruments équivalents d'autres familles. Admis dans les institutions ecclésiastiques parfois avant l'ensemble instrumental[19], le *bajón*, de la même façon que la *corneta*, est assimilé par les institutions espagnoles au cours de la seconde moitié du XVIe siècle[20]. Au Portugal, la première notice d'un joueur de *baixão* salarié

[14][Jambou, 1997], p. 19, donne les dates des premiers registres dans les institutions espagnoles. Le plus ancien est celui de la cathédrale de las Palmas qui aurait introduit la *corneta* au moins dès 1559, suivi par Valencia (1563), Palencia (1581), Tolède (peut-être 1563, certainement avant 1582), ou encore Séville (avant 1586).

[15]Juste trois ans avant, en 1590, lorsqu'un groupe de musiciens de la cathédrale est remercié par l'archevêque pour son travail pendant la Semaine Sainte, nulle mention n'est faite de la *corneta* (voir P-*EVp*, [Cantores e Charamelas Semana Santa 1590], Fundo Manizola, Cod. n. 76-8, transcrit dans l'Annexe D.3.4).

[16]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 (voir le tableau de l'annexe B). Pour ce qui concerne la cathédrale de Braga, aucun registre de l'instrument n'a pu être encore trouvé.

[17]Membre de la même famille, le cornet-basse ou le serpent joue, surtout en France, un rôle proche de celui du *baixão* en Péninsule Ibérique.

[18]Le rôle particulier de cet instrument sera mis en lumière dans le cinquième chapitre.

[19]Voir note de bas de page 10.

[20]La première référence dans une cathédrale espagnole date de 1530, à la cathédrale de Pamplona où un Juan de la Rosa est payé pour "*la compostura de bajones*" (pour l'entretien des instruments ? ; [Ascunce, 1967], p. 215). Concernant les premiers registres de l'engagement de *bajonistas* par les différentes cathédrales, voici quelques dates : Palencia

se trouve à Évora, avec João de Contreiras (1572)[21]. À Braga, le maître instrumentiste de la cathédrale Pero Gomes Franquo joue le *baixão* tous les Dimanches, jours saints et Vêpres solennelles, au moins dès 1592[22]. Au centre du pays, à la cathédrale de Coimbra, dès 1609, c'est encore associé à l'instrumentiste Manuel de Moura que l'on trouve la première référence au *baixão*[23], ce musicien jouant aussi le *baixote* ou le *baixão tenorilho*, certainement l'équivalent du *bajoncillo*, l'instrument ténor de la même famille. L'année 1609 semble un peu tardive, surtout si l'on prend en considération l'institution voisine, le monastère de Santa Cruz de Coimbra. Ici, 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[24]. La date d'engagement du *baixão* par la cathédrale de Coimbra sera à l'évidence revue lorsque plus d'information sur l'engagement des instrumentistes aura été trouvée, notamment leurs feuilles de paye.

La famille des chalemies laisse souvent place à la famille des *flautas* ou flûtes à bec. Instrument très répandu dans les cathédrales ibériques[25], la *flauta*, jouée le plus souvent en famille (par les mêmes instrumentistes), intervient notamment durant le Carême[26]. Une autre famille d'instruments susceptible d'avoir été adoptée par quelques cathédrales est celle des *orlos* ou cromornes[27].

(1553), Tolède (1562), Segovia (1566), Lleida (1576), Huesca (1577), Séville (1580), Seo d'Urgell (1582), Grenade (1585), Las Palmas (1590), Badajoz (*c*1598).

[21]Voir entrée respective dans le tableau de l'annexe C.

[22]Voir [Lessa, 1992], p. 76.

[23]Voir entrée respective dans le tableau de l'annexe B.

[24]Voir P-*Cug*, *Crónica da Fundação de S. Vicente de Fora, da Cidade de Lisboa* par D. Marcos da Cruz, Ms 632, f. 132.

[25][Jambou, 1997], p. 18, note les premières références aux flûtes dans différentes cathédrales espagnoles : Jaén (1545), Tolède (1549), Valencia (1560), Séville (1565), Grenade (1565), Oviedo (1595), Sigüenza (1596). Au Portugal, l'instrumentiste João Gonçalves de la cathédrale de Braga, vers 1540, compte parmi ses obligations la construction (et probablement l'entretien) des *flautas* de l'institution (voir p. 195). À Évora, l'instrument apparaît prescrit dans le régiment de la chapelle musicale dès 1565 (voir P-*EVc*, *Regimento da Capela da Sé*, EE 21f, ff. 72 et 75).

[26]Voir le cinquième chapitre, la section 5.2.3.

[27]Entre 1565 et 1567, les cathédrales de Grenade et de Ciudad Rodrigo achètent des ensembles de *flautas* et *orlos* ([López-Calo, 1963], pp. 225-6 ;

Ces instruments à vent, chalemies, saqueboutes, flûtes, cornets à bouquin ou *baixão*, sont quasiment omniprésents dans les cathédrales ibériques au XVIe siècle. C'est essentiellement pour jouer ces instruments que les autorités engagent de façon permanente les *ministriles*. Ceci dit, il faut tout de même rajouter à ces timbres d'autres instruments dont l'intervention est plus sporadique.

Trombetas et *atabales*

Les *trombetas* et les timbales[28] prêtent leur service aux institutions ecclésiastiques probablement dès le XVe siècle. Instruments les plus sonores de leur époque, jouant en général ensemble, ils sont essentiellement rattachés aux festivités liées aux pouvoirs séculiers et aux processions[29]. Ils semblent

[Kenyon de Pascual, 1988], p. 141). Un quintette de cromornes de la cathédrale de Salamanque a pu être conservé jusqu'à nos jours (voir la dernière section de ce chapitre).

[28]Ces termes *trombetas* et *atabales* sont relativement vagues, pouvant cacher plusieurs types de cuivres et de percussions. Voir [Reynaud, 1996], p. 241, pour un aperçu des différentes possibilités.

[29]La cathédrale de Tolède engage dès 1493 des trompettes et timbales pour la fête de *Corpus Christi* (pour après les matines, pour la procession et pour l'Octave) ; vers 1515, les mêmes musiciens interviennent également dans les fêtes de l'Assomption, des Saints Innocents, de San Sebastián et pour Noël ([Reynaud, 1996], p. 242). Les *trompetas* sont également appelées par les cathédrales de Grenade et Plasencia, toujours pour le *Corpus* ([López-Calo, 1963], pp. 224-5, et [López-Calo, 1995], p. 25). Une notice du début du XVIIe siècle confirme que la cathédrale de Braga a la même tradition de faire accompagner les processions de ses fêtes par des *trombetas* et *atabales* :

> "*Abril de 1626 – Por provisão de Abril de 1626, o arcebispo D. Afonso Furtado de Mendonça ordena que a procissão de S. Vitor se fizesse com toda a pompa, pelo que no ano seguinte, 1627, a respectiva confraria requereu ao Cabido que na mesma procissão fossem charamelas trombetas e atabales, como era costume levarem as principais procissões.* [...]"
> (notice dont la source originale reste inconnue ; transcrite dans le journal *O Comércio do Porto* de 17 Avril 1958, elle fut repérée par Manuel Joaquim dans ses travaux inédits à la P-*Cug*).

À Coimbra, la municipalité et l'université engagent les services de ces musiciens pour leurs principales fêtes (les documents de l'Université montrent cela pour tout le XVIIe siècle, de la même façon qu'il y a un registre de nombreux *trombetas* habitant dans la ville ; voir chapitre précédent, le tableau 2.2, p. 131 et l'annexe B) jusqu'au point, en 1592, où elles ressentent le besoin de créer, ensemble, leur propre groupe de *trombetas* (voir chapitre

ne pas participer à la liturgie à l'intérieur de l'église[30] et ne sont que très rarement engagés de façon permanente par les cathédrales[31].

Violes de gambe

Un autre timbre ponctuellement présent dans les cathédrales ibériques dès le XVIe siècle est celui de la viole de gambe (*viola de arco* ou *vihuela de arco*). À Tolède, des musiciens extérieurs, parfois des compagnies, sont appelés par la cathédrale, de 1515 à 1594, pour servir avec leurs *vihuelas de arco* pendant la procession du *Corpus* et de l'Assomption[32]. En effet, ces

précédent, p. 99, note de bas de page n. 63). Nonobstant une documentation très lacunaire, il est tout à fait plausible que, comme ces deux institutions majeures de la ville, aussi la cathédrale de Coimbra utilise ponctuellement les services de trompettes et percussions pour ses principales fêtes.

[30] J'ai trouvé un seul témoignage semblant rapporter explicitement le jeu de trompettes et timbales à l'intérieur de l'église. Le *Regimento do Coro* de la cathédrale de Braga (postérieur à 1696) prescrit des *charamelas, trombetas, & atabaques* pour les vêpres et messe de Noël et de l'Ascension (voir le chapitre suivant, notes de bas de page ns. 18, 19 et 23). Il existe aussi un document de la cathédrale de Tolède qui peut semer le doute. En 1559, le *trompeta* Miguel de Ayllón est payé pour avoir joué "*él y sus compañeros y los atabaleros en las alegrías que se hicieron en esta sancta iglesia por las pazes entre S.M. y el rey de Francia*" ([Noone, 1997], p. 131). L'expression "*en esta sancta iglesia*" correspond-elle à une identification de l'espace où la cérémonie a eu lieu, ou seulement à l'identification de l'institution organisatrice ?

[31] En 1554, la cathédrale de Plasencia donne un salaire à six *trompetas* pour qu'ils servent dans les fêtes de l'institution ([López-Calo, 1995], pp. 25-6). À Braga, dès 1538, l'on retrouve des *trombetas* payés par l'archevêché pour servir à la cathédrale, "*Trombetas cõ obrigação de Seruirẽ na See y pricissões*" (voir chapitre précédent, p. 80) ; l'institution conserve leurs services (ainsi que ceux des joueurs de timbales) pendant tout le XVIe ([Lessa, 1992], pp. 82-5, confirme l'activité de 8 *trombetas* et 8 *atabaleiros* entre 1594 et 1603) et probablement le XVIIe siècle (car le siècle d'après montre encore leur présence ; [Simões, 1992], p. 71 donne leur noms entre 1758 et 1789). Ces musiciens servaient certainement aussi bien les processions de la cathédrale que les différents évènements de la maison de l'archevêque.

[32] Voir [Noone, 1997], pp. 130-1 et [Reynaud, 1996], pp. 237-9. François Reynaud, à propos des *vihuelas de arco* appelées pour les processions par le chapitre tolédan, défend qu'il s'agit plutôt de *lira da braccio*, un instrument plus aisé à jouer en déambulant. Il peut y avoir également une certaine ambiguïté entre les termes *vihuela de arco* et *violone* ; l'on prendra ici le *violone* (*rabecão* en portugais) comme l'instrument à cordes frottées le plus grave, soit de la famille des violes de gambe soit du violon.

instruments sont surtout demandés pour la Fête du *Corpus Christi* ; non seulement pour la procession mais aussi pour les 'concerts sacrés' déployés devant le Saint Sacrement lorsque celui est en exposition le jour de l'octave[33]. Mais, outre ces interventions paraliturgiques, il y a quelques références à la participation des *vihuelas de arco* durant la liturgie même. Cela arrive en 1576, à l'église majeure de Mérida lors d'une messe célébrée en hommage au jeune roi portugais D. Sebastião (*fl* 1568-1578) ; pendant l'Élévation sont jouées des flûtes et des violes de gambe ('*frautas e violas darco*'[34]). À la cathédrale de Jaén, au moins entre 1617 et 1633 (de la même façon qu'à la *Capilla Real* vers 1620), les complies du Carême et les lamentations de la Semaine Sainte bénéficient également de la participation des *vihuelas de arco*[35]. Mais la cathédrale de Plasencia semble être l'institution qui a davantage tenté la participation stable des *vihuelas de arco*. En Août 1567, le Chapitre achète à Tolède quelques violes de gambe (après un premier essai à Coria l'année précédente). En Novembre, les instrumentistes sont tenus de répéter avec les violes deux fois par semaine pour pouvoir jouer à l'église dans les plus courts délais ; en 1569, les autorités de Plasencia décident que ses *ministriles* devront jouer les *vihuelas de arco* pendant l'Offertoire tous les jours de leur service. Le Chapitre réussi à imposer l'instrument, qui y reste pratiqué jusqu'aux premières années du XVIIe siècle[36].

Le récit sur la fête de la translation de nombreuses reliques de la cathédrale vers le monastère de Santa Cruz de Coimbra, en Octobre de 1595, mentionne, lors de la procession de l'octave de la fête, un moment musi-

[33] Il s'agit d'une tradition née essentiellement le XVIIe siècle, celle d'accompagner musicalement l'exposition publique du Saint Sacrement lors de l'octave du jour de *Corpus Christi*. L'objectif premier est l'appel des fidèles et leur dévotion au Saint Sacrement ; tous les moments libres sont alors occupés avec des 'concerts sacrés' exécutés par toute la chapelle musicale de la cathédrale, chanteurs et *ministriles*, jouant des motets et des *vilancicos* ([López-Calo, 1983], pp. 120-2 ; [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 223-4).

[34] Voir [Morais, 1992], p. 374.

[35] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 225.

[36] Voir [López-Calo, 1995], pp. 27-8 et 62. Dès au moins 1595, la cathédrale de Las Palmas tente également l'introduction de la *vihuela de arco*. Pour cela, le Chapitre charge, au début de 1596, un *ministril* d'apprendre l'instrument à trois enfants de chœur ; ceux-ci ne semblent guère enthousiasmés par l'apprentissage et, en 1598, les autorités décident d'arrêter et de vendre les *vihuelas* ([Torre, 1983], ns. 472, 486, 497, 529, 530, 536, 560).

cal dans le cloître du monastère avec quatre violes de gambe et une flûte[37]. La *viola de arco* fait, en effet, partie de l'*instrumentarium* du monastère de Santa Cruz dès au moins le milieu du XVIe siècle. En 1549 et 1550, sont accordées des autorisations pour que quelques membres de la congrégation puissent apprendre l'instrument[38] ; la maison est même capable de construire ses propres *violas de arco* par les mains de l'un de ses membres[39]. Le monastère a conservé la pratique des *violas de arco*, car son patrimoine musical semble offrir du répertoire pour l'ensemble de violes daté du milieu du XVIIe siècle[40]. Malgré l'inexistence de références au jeu des *violas de arco* à la cathédrale d'Évora, il est certain que l'institution comptait parmi son *instrumentarium* au moins une *viola de arco contrabaixo* en 1609 ; cette année là, le Chapitre prête l'instrument au couvent de *Nossa Senhora do Paraíso*[41]. Concernant les autres cathédrales portugaises, nous savons juste

37

> "*Da solemne Procissam q̃ os Padres fizerã pelas Claustras do mosteyro no oytauo dia, & das estancias que por ellas estauão.*
> [...] *Em torno de hũa Fonte, que em o meyo da Claustra* [...] *estauão estas figuras, tão ricas nos vestidos, como na inuenção de seu vestir marauilhosas, Apollo, com as tres graças, descantando todos com Violas, ajudadas de hũa Frauta* [...]"
> (P-*Cug*, *Relacam do Solenne Recebimento das Santas Reliquias, que forão leuadas da See de Coimbra, ao Real Mosteyro de Santa Cruz... per Gaspar dos Reis de Leyria*, Coimbra, 1596, R-4-11, ff. 96v-98.)

[38]Voir [Brandão, 1937], pp. 144 et 147.

[39]Le chanoine Dom João (†1590) a tenu au monastère de Santa Cruz pendant soixante ans une lutherie, où plusieurs instruments ont été construits : des clavecins, des clavicordes (*manocórdios* ?), des *violas de arco* et des *violas de mão* ([Pinho, 1981], p. 154).

[40]Il s'agit de nombreuses pièces pour 2 à 5 parties sur des *cantus firmi* inscrites dans certains manuscrits provenants du monastère de Santa Cruz de Coimbra. L'on y reviendra dans le cinquième chapitre.

[41]La précision "**une** *viola d'arco*" du texte de l'acte capitulaire fait penser que la cathédrale en possédait plus d'un exemplaire :

> "*Em Cabido Extraordinario 5a fr 2 de Abril de 1609*
> *Que se empreste hũa viola d'arco de contrabaxo ao s.*^{r} *Fr.*^{co} *lobo p*^{a} *nossa s.*^{ora} *do Paraiso.*"
> (P-*EVc*, *Livro dos Acordos* 1608[1602]-1611, CEC 13-XV, f. 68v.)

que l'archevêque de Braga D. Diogo de Sousa (†1532) a parmi ses musiciens particuliers un joueur de *viola darq*[*u*]*o*, Baltasar Fernandes[42] ; nous ne savons pas toutefois s'il participe, ne serait-ce que ponctuellement, à la liturgie de la cathédrale.

La guitare

Un instrument qui se fait plus rare dans l'espace ecclésiastique est la guitare (ou *vihuela* ou encore *viola de mão*). Il est particulièrement associé à l'exécution des *vilancicos* pendant les festivités de Noël ou du *Corpus Christi*. En 1576, lors de la rencontre du Roi portugais D. Sebastião avec son oncle, le roi espagnol D. Felipe II, au monastère de Guadalupe, après le dernier nocturne des matines de Nativité, un enfant de chœur, accompagné d'une *guitarra*, chante plusieurs versets de louange aux Rois[43]. Quelques cathédrales enregistrent l'usage de la *vihuela* lors de l'exécution de *vilancicos* (Burgos, Jaén, Palencia, Pamplona), mais dans quasiment toutes l'instrument fait l'objet de contestations, trouvé trop proche de la musique profane[44]. La *vihuela* finit par être remplacée par la harpe vers la seconde moitié du XVIIe siecle[45].

---

[42]Voir P-*BRd*, *Testam.to com sua execução do snõr dom dioguo de Sousa. arçebp̃o que foy de bragua. Anno de 1531*, *Gaveta dos Testamentos*, Testamento n. 71, f. 28v ; voir l'Annexe D.1.1.

[43]Voir [Morais, 1992], p. 388.

[44]En 1597, le Chapitre de Palencia songe à interdire la guitare car l'instrument est celui "*con que se cantan y tañen cosas deshonestas y lascivas*". En 1617, le même argument justifie la limitation imposée à l'usage de l'instrument dans la cathédrale de Burgos. Le Chapitre de Pamplona, en 1646, substitue son joueur de *bajón* pour un musicien qui, en plus de l'instrument à vent, est capable de jouer de la harpe, qui remplace alors la guitare ([Ruiz Jiménez, 2004], pp. 222-3 et [Ascunce, 1967], p. 227). Les *uiolas* [*de mão*], les *chitaras* et les *bandurrias* sont également présentes dans le monastère de Santa Cruz de Coimbra ; le Chapitre général de l'Ordre, en 1605, condamne la débauche et le scandale provoqués par le jeu de ces instruments et limite leur usage aux granges et fermes des maisons de la congrégation ([Pinho, 1981], pp. 148-9).

[45]Concernant un autre instrument de cordes pincées, la cathédrale de Tolède emploie en 1641 un archiluth pour les célébrations de l'octave du *Corpus Christi*. Malgré l'apparente insatisfaction à l'époque ("[...] *este instrumento suena poco en tan grande yglesia*"), la cathédrale reprend en 1689 le service d'un joueur d'archiluth ([Moll, 1958], pp. 165-6).

Le XVIIe siècle

Mises à part quelques exceptions dues aux interventions sporadiques d'instruments à cordes frottées et pincées, l'ensemble instrumental des cathédrales ibériques du XVIIe siècle (en général six à sept éléments) est quasi entièrement constitué par des instruments à vent. Les effectifs instrumentaux d'Évora et de Coimbra au long du siècle (tableaux 3.1 et 3.2) le confirment.

Le *fagote*

La chalemie, la *corneta*, la saqueboute ou encore le *baixão* sont toujours présents. Le seul instrument à vent nouveau est le *fagote* (ou encore le *fagotilho*, certainement le ténor de la même famille). Si le *fagote* se distingue clairement du *baixão*[46], on ignore, toutefois, quelles sont les différences organologiques entre les deux instruments (peut-être le corps du *fagote*, contrairement à celui du *baixão*, est-il composé de plus d'une pièce ? peut-être le *fagote* permet-il une tessiture plus large que celle du *baixão* ?[47]). Il est certain, cependant, que le *fagote* et le *fagotilho*, au moins d'un point de vue linguistique, sont bel et bien présents dans les chapelles des institutions ecclésiastiques portugaises dès les premières décennies du XVIIe siècle.

À Coimbra, la première référence à l'instrument provient de l'université, en Janvier 1626 : le musicien de la cathédrale Manuel de Moura y joue le *fagote* lors d'une fête[48]. Plus au Sud du Portugal, il faut attendre douze ans de plus pour trouver le premier musicien de la cathédrale d'Évora jouant le *fagote*. De retour à Coimbra, mais désormais au monastère de Santa Cruz, nous trouvons parmi son fond musical un manuscrit présentant une œuvre pour le Noël de 1648 avec la participation explicite de la *corneta* et du

[46]Les documents de Coimbra et Évora listent plusieurs musiciens capables de jouer les deux instruments. De plus, le *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* (première moitié du XVIIe siècle), dans son énumération des timbres participant à la liturgie de la cathédrale d'Évora, indique clairement les deux instruments, le *baixão* et le *fagote* (voir P-*EVp*, Fundo Manizola Cod. 37-4, p. 1 ; voir l'Annexe D.3.7).

[47][Lyndon-Jones, 2005] décrit un certain nombre d'instruments arrivés à nos jours dont les caractéristiques sont à mi-chemin entre la douçaine et le basson baroque, cherchant précisément à identifier un éventuel instrument de transition.

[48]Voir AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias. 1626-1636*, IV/1aE,2,5,4.

1638/9[a]
. (P.) António Goudim, Harpe
. Maître Lourenço [del Rio], Chalemie, Saqueboute et *Corneta*
. Luis Brabo, *Baixão* et Chalemie
. Brás Rosado, *Baixão*, Chalemie, *Fagote* et *Corneta*
. Luis da Silva [Brabo], Chalemie
. Nicolau de Molina, Saqueboute
. Alonso Peres, Saqueboute

1654/5[b]
. Luis Mendes Moreno, Harpe
. Luis da Silva [Brabo], Chalemie
. Manuel Botelho, *Corneta*, *Fagote* et Chalemie
. Bartolomeu Jorge, *Baixão* et Chalemie
. Gaspar da Fonseca, *Baixão*, *Fagote* et Chalemie
. Alonso Peres, Saqueboute
. Nicolau de Molina, Saqueboute

1676/7[c]
. (P.) João Rodrigues de Mescejana, Harpe
. Manuel Botelho, *Corneta*, *Fagote* et Chalemie
. Bartolomeu Jorge, *Baixão* et Chalemie
. Dionisio da Silva, *Baixão* et Chalemie
. Gaspar da Fonseca, *Baixão*, [*Fagote* et Chalemie]
. Alonso Peres, Saqueboute

1698/9[d]
. Manuel Freire, Harpe
. Pedro da Silva, *Corneta*, *Fagote* et Chalemie
. Manuel Ferro, *Baixão* et Chalemie
. Francisco Gomes, *Baixão*
. (P.) Matias Lopes, *Baixão*
. Manuel Guerreiro, Saqueboute

[a] Voir P-*EVc*, *Folha dos ordenados dos musicos...* 1638-39, Fundo Chantre Est. 2, Pasta 19, Maço III.
[b] Voir P-*EVc*, [Livro da Receita e Despesa da Fabrica 1654-55], "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*",[sans cote].
[c] Voir P-*EVc*, *Liuro da Rta. e Despeza das Rendas da fabrica da Sé de Euora...* 1676/77, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", [sans cote].
[d] Voir P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora...* 1698-99, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*", [sans cote].

TAB. 3.1 – L'effectif instrumental de la cathédrale d'Évora durant le XVIIe siècle.

1617[a]
. Manuel Cabreira, Harpe
. Francisco Gomes, *Corneta*
. António Lopes, *Corneta* et Chalemie
. António Mourão, Chalemie (*mestre das charamelas*)
. André Gonçalves, Chalemie
. Alonso de Morilha, Chalemie
. Manuel de Moura, Chalemie et *Baixão*

1628
. Jerónimo de Morilha, Chalemie dessus
. Manuel Álvares, *Corneta* et Chalemie
. Francisco Gomes, *Corneta*, *Fagotilho* et *Fagote*
. António Mourão, Chalemie (*mestre das charamelas*)
. Alonso de Morilha, Chalemie
. Francisco Moura, *Corneta* et *Baixão*
. Manuel de Moura, *Corneta*, Chalemie, *Baixão* et *Fagote*

***c*1700**[b]
. José da Silva, Harpe
. Manuel de Castro, Chalemie
. Francisco Megecia[?], Chalemie
. João da Veiga, Chalemie
. Manuel da Veiga, Chalemie
. António Natal, *Rabeca*
. António Álvares, *Viola*
. Manuel Ferreira, *Viola*
. (P.) José Duarte, *Baixão*
. Bento Rebelo, *Baixão*
. (P. Fr.) Tomás dos Anjos, *Rabecão*

[a] Les effectifs présentés ici ont été obtenus à partir des tableaux dans l'Annexe D.2.2.
[b] Cet effectif est essentiellement constitué de musiciens dont l'on sait qu'ils étaient pensionnaires de la cathédrale au tout début du XVIIIe siècle. Il est probable que leur période d'activité couvre les dernières années du XVIIe siècle.

TAB. 3.2 – L'effectif instrumental de la cathédrale de Coimbra durant le XVIIe siècle.

fagote[49]. L'instrument reste au service des cathédrales durant tout le siècle. Il est le premier élément d'un renouvellement des instruments à vent qui n'aura vraiment lieu qu'au XVIIIe siècle avec l'apparition, aux côtés du *fagote*, de la flûte traversière, du hautbois ou encore de la trompe[50].

La harpe

Le XVIIe siècle apporte également l'engagement permanent de la harpe. La cathédrale de El Burgo de Osma fait appel à la harpe pour sa fête du *Corpus Christi* dès le XVe siècle[51]. En 1530, le Chapitre de Pamplona paie un musicien pour avoir joué quelques *entretenidos* à la harpe[52]. Un texte normatif de 1564 de la cathédrale de Salamanque prescrit déjà l'accompagnement des chanteurs par la harpe durant le service liturgique[53]. Le monastère de Santa Cruz de Coimbra semble lui aussi avoir adopté l'instrument durant tout le XVIe siècle, car deux de ses plus importants personnages, D. Heliodoro de Paiva (†1552) et D. Pedro de Cristo (†1618), en jouent[54].

Se substituant, comme nous l'avons déjà vu, à la guitare dans l'exécution des *villancicos* de Noël et du *Corpus Christi* dès la fin du XVIe siècle, la harpe gagne progressivement sa place au sein des cathédrales ibériques. Les premiers registres de l'engagement permanent d'un harpiste semblent être portugais. Dès 1598, la cathédrale d'Elvas, ville frontalière, compte déjà parmi ses instrumentistes Vicente Camacho, joueur de harpe[55]. En Octobre, la fête de S. Miguel à l'université de Coimbra réclame, au moins dès 1602, la participation de la harpe. L'organiste de la cathédrale, Manuel Ribeiro, sert

[49]Voir P-*Cug* MM 50, ff. 78-82v.

[50]L'acte capitulaire de 14 Novembre 1732 de la cathédrale de Segovia est un excellent exemple de ce renouvellement des instruments à vent. Une place de *bajón* devenue libre, un *ministril* se présente pour le poste s'annonçant capable de jouer, en plus du dit *bajón*, le basson, le hautbois, la flûte traversière et la flûte douce ([López-Calo, 1990], n. 2540).

[51]Voir [Palacios Sanz, 1994], p. 202.

[52]Voir [Ascunce, 1967], p. 215.

[53]Il s'agit du document *Lo q. an de haçer los cantores y menestriles y El M^o de Capilla y el maestro de los menestriles para probeer lo q han de cantar y tañer* de 1564 *apud* [Torrente, 2002], pp. 554-5.

[54]Voir [Pinho, 1981], pp. 140 et 142.

[55]D'après le Livre de la Fabrique n. 6682, relatif aux années 1598 à 1638 ; l'information a été transcrite par Francisco de Paula Santa Clara dans ses notes *Manuscriptos de estimação* à la P-*Em*, et recopiée par Manuel Joaquim dans ses travaux inédits à la P-*Cug*.

l'université en tant que harpiste maintes fois pendant les deux premières décennies du XVIIe siècle[56] ; il est fort probable que le musicien fasse de même à la cathédrale. C'est le cas de son collègue Manuel Cabreira, harpiste (et chanteur), présent à l'université dès Octobre 1615 et dont l'on sait qu'il est *tangedor da Arpa* de la cathédrale de Coimbra au moins dès 1617[57]. Pas très loin de la ville d'Elvas, Évora connaît une première référence à la participation de la harpe dans la liturgie de la cathédrale en 1613 ; la Fabrique paie le musicien Miguel Rodrigues pour avoir joué de la harpe pendant les complies de la Semaine Sainte[58]. 1620 est l'année de la première notice sur le harpiste André Lopes, habitant à Évora mais dont on ignore pour le moment s'il a jamais servi à la cathédrale[59]. Il faut attendre 1638 pour retrouver le Père

[56]Voir AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias.* 1600 à 1625, IV/1aE,2,5,2 et IV/1aE,2,5,3 ; voir aussi le tableau de l'annexe B.

[57]Musicien de la cathédrale au moins dès 1617, il est clairement désigné comme harpiste de l'institution en 1619 lorsqu'il est renvoyé de son poste ([Almeida, 1973], p. 226) ; voir aussi le tableau de l'annexe B.

[58]

> "*Dom joseph de mello Arc.^{o} de Euora E perpetuo administrador da obra da nossa see etc. Mandamos Antonio mazacote Soares R^{or} das Rendas della q̃ deis a Miguel Roiz dous mil rs de que lhe faço merce auendo respeito ao trabalho q̃ teue em tanger a arpa nas completas de quaresma passada, E por esta e seu conhecimento mandamos seião leuados em conta, Euora aos sette de Julho Franc.^{co} Vogado escriuão de minha faz.^{da} a fez b̃j xiij annos* [...]"
> (P-*EVp*, Fundo Manizola Cod. 597, n. 31 ; voir la Fig. 3.1.)

[59]Les deux notices relatives à la mort de la fille (1620) et de l'épouse (1624) du musicien le présentent juste comme harpiste, apparemment sans plus de détails ([Espanca, 1948], p. 158 ; voir aussi le tableau de l'annexe C). En Juillet 1624, André Lopes est condamné par le Saint Office pour avoir osé affirmer que l'Inquisition ne brûlait les juifs que pour avoir leur biens ; il est fouetté et envoyé pour trois ans en Angola :

> "*Andre Lopes X :V.^{o}* [Cristão Velho] *que tange Arpa n.^{al} de Thomar, e m^{or} em Evora V.^{o} de Anna frz̃ X :N* [Cristã Nova] *reconciliado por este Sancto Officio por dizer que os X :N que queimarão erão martijres, e que os prendião por lhe tomar as fazendas, e que se Deus não quere que elles fossem xp̃aos por que os avião os Inquizidores fazer a força e outras cousas* [...]"
> (P-*EVp*, Cod. CVI/1-37, "*Lista das Pessoas que sahirão no Auto de Fé que se celebrou na praça desta cidade de Evora Domingo 14 de Julho de 1624*", f. 56 ; une notice transcrite dans les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug.*)

António Goudim, le premier harpiste clairement salarié par la cathédrale d'Évora. La harpe devient un élément régulier des cathédrales lusitaniennes durant les premières décennies du XVIIe siècle.

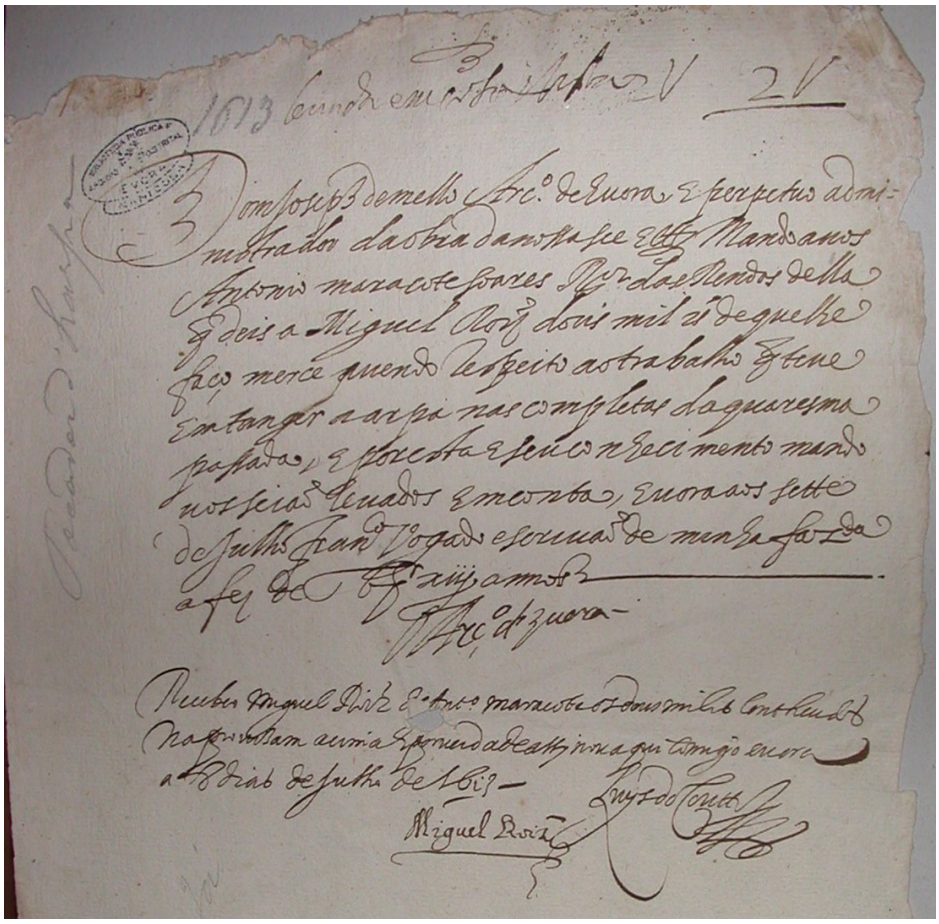


FIG. 3.1 – Paiement au musicien Miguel Rodrigues pour avoir joué de la harpe pendant les complies de la Semaine Sainte de 1613 à la cathédrale d'Évora (P-*EVp*, Fundo Manizola Cod. 597, n. 31).

Malgré les indications ci-dessus rapportant la présence de la harpe dans certaines cathédrales espagnoles quasiment dès le début du XVIe siècle, les premières notices d'un harpiste salarié datent du milieu du siècle suivant. La cathédrale de Coria possède un harpiste (qui est également joueur de

saqueboute) dès 1637[60]. Grenade a un *bajón* en 1644 qui joue également la harpe, et il faut attendre quatre ans de plus pour trouver l'engagement d'un harpiste[61]. À Siguënza, la première référence date de 1620, mais l'utilisation régulière de la harpe ne vient qu'en 1649 avec l'engagement simultané du maître de chapelle portugais Frei Manuel Correia et du harpiste qui l'accompagnait[62]. La cathédrale de Huesca engage son premier harpiste en 1650 et celle de Segovia en 1653 (même si ici, dès 1651, un enfant de chœur utilise déjà l'instrument pour l'accompagnement des *villancicos*)[63]. Il est toutefois difficile d'avérer le moment précis auquel la harpe devient un instrument régulier dans les cathédrales, car l'instrument est trop souvent joué par d'autres musiciens, notamment le deuxième organiste[64].

La famille du violon

L'addition timbrique la plus importante que le XVIIe siècle apporte ou, dans certains cas, annonce juste, concerne les instruments de la famille du violon. Dès les premières années du XVIIe siècle, il y a quelques notices de la présence de la *rabeca*[65] ou du *violín* dans les cathédrales ibériques.

[60]Voir [Barrios Manzano, 1999], p. 112.

[61]Voir [Ramos López, 1994], p. 154.

[62]Voir [Suárez-Pajares, 1999], pp. 86-7.

[63]Voir [Gudiol, 1964], p. 46 et [López-Calo, 1990], ns. 1574, 1575, 1589.

[64]Quelques exemples ont déjà été donnés : le joueur de saqueboute à Coria, le *bajón* à Grenade, l'enfant de chœur à Segovia, ou encore l'organiste Manuel Ribeiro à Coimbra. Mais la cathédrale de Plasencia peut illustrer davantage ce point. La harpe comptant parmi son *instrumentarium* au moins dès 1634, durant pratiquement tout le XVIIe siècle l'instrument n'est joué que par des harpistes non professionnels, notamment le maître de chapelle et le souschantre ([López-Calo, 1995], pp. 55-9).

Peut-être remplaçant la harpe dans quelques-unes de ses fonctions, et probablement joué par les mêmes musiciens, le clavecin apparaît dans certaines cathédrales ibériques vers la fin du XVIIe siècle. À Siguënza, les *villancicos* jusque là accompagnés par la harpe, le sont désormais par le clavecin ([Suárez-Pajares, 1999], vol. I, p. 87). L'instrument à clavier est également présent pendant la Semaine Sainte de 1668 à la cathédrale d'Évora (voir *EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora...* 1687/8, [sans cote], "*Despezas ordinarias*", f. 35v). Coimbra utilise aussi le clavecin au moins en 1660 et 1662 (voir AUC, *Livro da receita e despesa da obra da Sé* [1659-1667], III/D,1,1,4,116, ff. 12v et 35v).

[65]Terme portugais d'origine médiévale mais qui aux XVIe et XVIIe siècles est plutôt associé au violon.

Le Chapitre d'Évora congédie en Octobre 1608 Miguel Brabo, un joueur de *baixão* et *rebeca* ; les raisons du renvoi ne sont pas claires mais l'instrumentiste est réadmis quelques mois plus tard, en Février 1609[66]. La ville de Coimbra

[66]Le Chapitre du 4 Octobre 1608 prend plusieurs décisions concernant la chapelle musicale, dont le renvoi de Miguel Brabo :

> "[Em Cabido Ordinario Sabado 4 de Outubro de 1608]
> *Que se despida de mestre da Crasta o Pinheiro q̃ ategora foy.*
> *Que se despida Miguel brabo tangedor do baixão e Rebeca.*
> *Que* [raturé : *senão despida a bras montr^{o}*] *não selhe diminua ordenado a bras montr.^{o}*
> *Que se não diminua ordenado a Fr.^{co} roiz Cantor.*
> *Que senão minua nenhũa cousa do ordenado do Penaluo contrabaxo.*
> *Que se ponha o ordenado de Cosme ferreira contrabaxo em quarenta mil rs̃.*
> [...]"
> (P-*EVc*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, ff. 27v-28 ; voir aussi ff. 32 et 51v.)

Le 22 Janvier 1609 le musicien est réadmis, mais provisoirement, avec le salaire qu'il recevait auprès de l'archevêque D. Alexandre de Bragança (†1608) :

> "[Em Cabido Extraordinario 5a fr 22. de Janeiro 1609]
> *Que Miguel brabo acabe o anno sobre q̃ ouue sentença com o ordenado q̃ tinha do s.^{r} D. Alex.^{e} E q̃ p^{a} o anno q̃ vem se tratara do ordenado q̃ selhe hade dar aodiante.*
> [Em Cabido Extraordinario 2^{a} fr.^{a} 16. de Feu.^{ro} 1609]
> [...] *Que se dem a Miguel brabo baxão doze mil rs̃ q̃ lhe são necessarios emquanto se não faz com elle o concerto E termo q̃ se se tem determinado.*"
> (P-*EVc*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, ff. 53 et 57v.)

Miguel Brabo aurait été musicien de l'archevêque avant (ou en même temps) qu'il serve la cathédrale ; il est possible que la pratique du violon (*rebeca*) soit plutôt associé à son activité chez le prélat et celui du *baixão* à la cathédrale. En tous cas, le 17 Mars 1609 le Chapitre propose un salaire à l'instrumentiste, qu'il finit par accepter (avec une légère augmentation) en Avril :

> "[Em Cabido ordinario 3a fr 17 de Março 1609]
> *Que se de a Miguel brabo quarenta mil rs̃ E hũ moyo de trigo de partido Eq̃ não aceitando q̃ ettc.*"
> [Em Cabido ordinario 3a fr 24 de Março 1609]
> *Que se dẽ Miguel brabo quarenta mil rs̃ E moyo de trigo anafil Eq̃ não aceitando este partido se despida.*
> [Em Cabido ordinario Sabado 4 de Abril de 1609]
> *Que se dem a miguel brabo deordenado quarenta mil rs̃ em dr.^{o} E dous moyos*

compte parmi ses habitants, en 1604 et 1605, un joueur de *rabequinha*, Miguel Ramos, mais nulle information ne confirme sa présence à la cathédrale ou même à l'université[67]. En 1601, le *violín* participe aux les festivités du *Corpus Christi* organisées par la cathédrale de Tolède[68]. Le premier engagement permanent du côté espagnol semble avoir lieu en 1610 à la cathédrale de Saint Jacques de Compostelle, lorsque celle-ci engage les services du vénitien Gabriel Agatea, *músico de violín*[69]. José de Santos, musicien (d'origine portugaise ?) de "*violín y sacabuche*", sert Cuenca entre 1620 et 1624 pour, quatre ans après, être admis parmi l'effectif instrumental de la cathédrale de Jaén, où il servira jusqu'à son décès en 1667[70]. Vers 1640, alors que la cathédrale de Saragosse présente les premières notices de l'utilisation du violon[71], celle de Coimbra compte dans son effectif instrumental le prêtre António Carvalho, joueur de *rabeca*[72].

de trigo anafil em cada hũ anno."
(P-*EVc*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, ff. 62, 63v et 69.)

[67]Voir AHMC, *Livro de Sisas 1604*, B13/13, f. 41v et AHMC, *Livro da Sisa 1605*, B13/14 f. 37v.

[68]Voir [Reynaud, 1996], pp. 239-40.

[69]Voir [López-Calo, 1983], p. 214 et [Ruiz Jiménez, 2004], p. 226.

[70]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 226.

[71]Voir [Calahorra Martínez, 1978], vol. II, p. 317.

[72]La notice sur ce musicien se trouve dans le procès verbal relatif à une visite ecclésiastique faite à Coimbra en Juin 1641. Le prêtre António Carvalho, clairement identifié comme joueur de violon à la cathédrale ("*q̃ tange rabeca na see*"), y est accusé plus d'une fois de vivre en concubinage avec une femme célibataire, un enfant étant même né de cette relation :

"*M.ª Glz molher de fr.^{co} Luis barq.^{ro}* [...] *disse* [...] *q̃ An.^{to} Carualho sacerdote o rabequinha conuersa e anda amancebado com joanna Bap.^{ta} solt.^{ra} da qual tem huã criança e já o anno passado forão ambos postos em visitação sem terẽ emenda, e q̃ a mesma fama que então corria corre ainda*

[...]

Sebastião Marques barq.^{ro} m.^{or} nesta freg^{a} [...] *disse* [...] *que o P.^{e} An.^{to} Carualho q̃ tange rabeca na see conuersa e anda amancebado cõ joana Bap^{ta} soltr.^{a}*"
(AUC, *Liuro da Visitação desta Cidade de Coimbra...* 1641, III/1aD,4,3,52, ff. 56, 57v et 193v.)

Toujours à Coimbra, le monastère de Santa Cruz garde dans son patrimoine musical quelques répons de Noël par le compositeur D. Pedro da Esperança (†1660) avec des

Malgré toutes ces évidences du jeu du violon dans quelques cathédrales ibériques dès les premières années du XVIIe siècle, il faut attendre quasiment un siècle pour trouver une présence significative de ces instruments à cordes frottées dans les feuilles de paiement des musiciens des différentes institutions ecclésiastiques. Les cathédrales portugaises peuvent en fournir une illustration. De tous les Livres de la Fabrique de la cathédrale d'Évora de la dernière décennie du XVIIe siècle et après, seul l'effectif de 1703/4 ajoute aux instruments à vent 'coutumiers' un alto (*viola*) et une contrebasse (*rabecão*)[73] ; ces instruments resteront les seuls pour quelques années encore et ce n'est qu'en 1726/7 qu'Évora présente un ensemble instrumental contrastant nettement avec celui de 1698/9 (voir le tableau 3.1), avec deux violons, un alto et deux contrebasses[74]. La cathédrale de Coimbra semble entreprendre un usage régulier des instruments à cordes un peu avant. La *viola* participe à la

parties instrumentales dont une pour le *violim* (P-*Cug* MM 18, ff. 40v-44 ; voir le cinquième chapitre).

[73]L'incorporation de l'instrument plus grave est tentée un peu avant ; en Février 1688 la cathédrale engage un joueur de *rabecão*, Francisco da Cruz, mais il y n'a pas dû rester car il est absent des feuilles des musiciens les années suivantes :

> "[20 Fevereiro 1688] *Despendeo mais com f.co da Crus tangedor de Rebecão quinze mil rs̃ por despacho de sua Ill.ma de 19 de Agosto de 687 pello qual lhe mandou dar o quartel adiantado porque não estaua Lavrado na folha e o ditto tangedor de rabecão se carregou aqui* [...]"
> (P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see deeuora q tem principio em o primeiro de Julho de 687 e acaba em outro tal de junho de 688.*, [sans cote], "*Despezas ordinarias*", f. 32 ; voir la Fig. 3.2. Il y a notice d'un facteur d'instruments, un *violeiro*, homonyme et habitant à Évora, décédé en Octobre 1695 ([Espanca, 1949], p. 557) ; il s'agit certainement du même personnage.)

À cela, il faut rajouter la viole contrebasse (*viola de arco contrabaixo*), peut-être de la famille de la viole de gambe, que la cathédrale possède dans son *instrumentarium* au moins dès 1609 (voir avant, p. 177).

[74]Le fond musical de la cathédrale d'Évora recèle quelques œuvres du maître de Chapelle Pedro Vaz Rego (*fl*1697-1736) avec la participation explicite du violon (voir P-*EVc*, Manuscritos [Musicais] Avulsos, Diversos, nos. 175 et 176, et P-*EVc*, Manuscritos [Musicais] Avulsos, Música Mariana, n. 88). Pour ce qui concerne les feuilles de paiement des musiciens dès 1690, voir P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora...*, "*Folhas dos ordenados dos Musicos...*" 1691-92, 1694-95, de 1697 à 1699, 1700 à 1702, 1703/4, 1707/8, 1710/11, 1712 à 1714, 1715 à 1720, 1723 à 1728, [sans cote].

liturgie de l'institution dès la dernière décennie du XVIIe siècle, comme le démontrent les quelques achats de cordes pour cet instrument effectués par la Fabrique[75]. Vers 1700, l'effectif instrumental (voir le tableau 3.2), comprend en plus de quatre chalemies, deux *baixões* et une harpe, une *rabeca*, deux *violas* et un *rabecão*[76]. Si on ignore quand exactement le violon et les autres éléments de sa famille sont incorporés à la cathédrale de Braga, il est certain toutefois qu'en 1709-10 l'institution dispose, en plus d'un harpiste, d'un *fagote* et d'un *baixão*, une *rabeca*, deux *violas* et un *violão* (ou *rabecão*)[77].

Conclusion

Au départ un groupe très homogène, constitué uniquement par des chalemies (le plus souvent avec l'ajout de la saqueboute), l'ensemble de *ministriles* de l'institution ecclésiastique du XVIe siècle tend à intervenir par famille d'instruments. L'accompagnement ou l'interaction avec le chant se fait en *alternatim* entre les différentes familles : les chalemies, les flûtes, les cromornes ou encore, dans le cas de certaines institutions, les violes de gambe. Les musiciens sont capables de jouer de tous ces instruments[78]. Les directives données

[75]En Décembre 1691 et 1695, la *Obra* de la cathédrale de Coimbra achète des cordes pour la *viola* de la chapelle pour Noël et les Rois :

> "[Dezembro 1691] *Deu ao M. da capella p.^{a} Cordas da Viola a Ant.^{o} Alures p.^{a} as noites do natal e Reis doze uinteis*"
> (AUC, *Livro da receita e despesa da obra da Sé* [1688-1693], III/D,1,1,4,117, f. 83)
>
> "[24 de Dez de 1695] *Despendeo com cordas que se comprarão p.^{a} Concertar a Viola da Capella doze uintens*"
> (AUC, *Livro da receita e despesa da obra da Sé* [1693-1699], III/D,1,1,4,118, f. 56v.)

[76]Noter encore la possibilité que les quatre chalemies présentes ne participent plus à l'Office de la cathédrale, leur activité étant limitée à l'accompagnement des déplacements du Saint Sacrement en ville et de quelques processions; on parlera de l'évolution des obligations de ces instruments dans le cinquième chapitre.

[77]Voir [Simões, 1992], p. 45.

[78]Les exigences imposées par le contrat établi à la cathédrale de Valencia en décembre 1560 sont bien la preuve de la versatilité demandée : ils doivent être capables de jouer la chalemie, la saqueboute, la flûte, le cornet, le cromorne et le *trompon* ([Climent, 1982], p. 64).

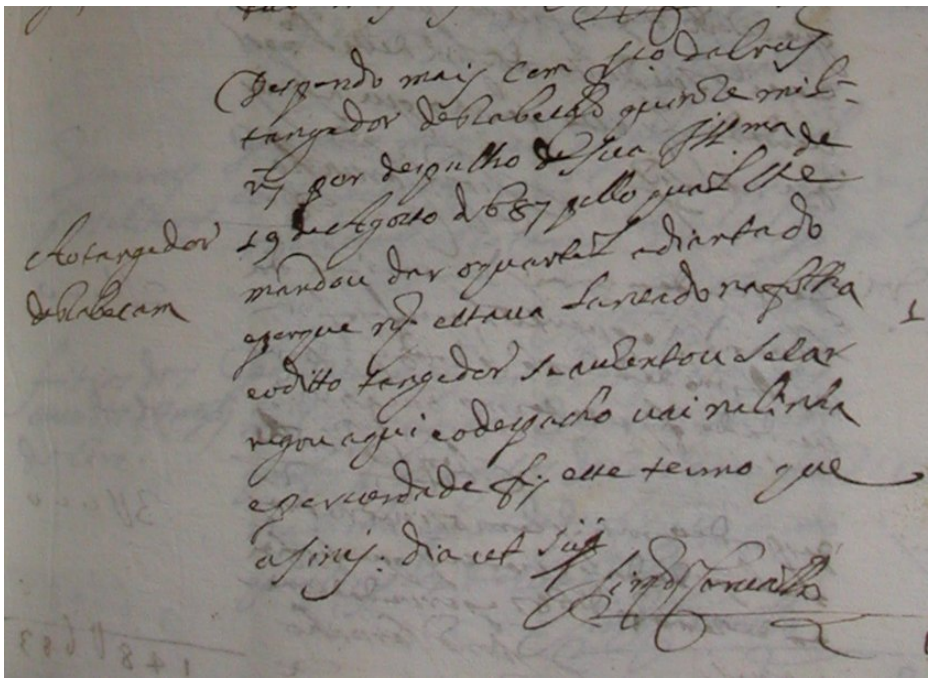


FIG. 3.2 – Engagement d'un joueur de *rabecão* à la cathédrale d'Évora en 1687/8 (P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora...* 1687/8, [sans cote], f. 32).

par Francisco Guerrero à la chapelle musicale de la cathédrale de Séville en Juillet 1586 illustrent fort bien ce jeu d'alternance :

> "*Que, dans les fêtes au Chœur, il y ait toujours un verset avec les flûtes.*
> *Que lors des trois versets des Salves l'un soit avec les chalemies, l'autre avec les cornets, et l'autre encore avec les flûtes car toujours le même instrument déplaît* [...]"[79]

[79] "*Que en las fiestas del choro aya siempre un berso de flautas.*
que en las salues los tres versos que tañen el uno sea con chirimias y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre vn instrumento enfada y ansi lo proueyeron. [...]"
([STEVENSON, 1985], n. 617.)

Au fur et à mesure que le XVIe siècle avance, la texture polyphonique perd son homogénéité, avec une attention croissante portée aux tessitures extrêmes. Les parties la plus haute et la plus grave acquièrent une importance accrue[80]. C'est particulièrement le cas du *baixão*, étroitement lié à la pratique croissante du *basso seguente*.

Le consort d'instruments d'une seule famille est alors 'cassé' par l'intronisation de la *corneta*, du *fagote*, du *baixão* ou encore de la harpe[81]. Finalement, vers la fin du XVIIe siècle, la pleine assimilation des instruments de la famille du violon apporte un renouveau timbrique de l'ensemble instrumental des cathédrales ibériques.

3.2 La propriété des instruments musicaux

Les instruments personnels des *ministriles*

Vraisemblablement, les *ministriles* possèdent au moins leur instrument principal. Quelques rares documents le précisent. C'est le cas du contrat entre la municipalité et l'église majeure de Cáceres et quatre *ministriles* en 1604 : le document stipule clairement que les musiciens doivent utiliser leurs propres instruments[82]. Un certain nombre de paiements de l'université de Coimbra signalent que quelques musiciens de la cathédrale utilisent leurs

[80] L'importance de la paire *baixão* et *corneta* semble confirmée par quelques faits concernant les cathédrales de Guadix et de Huesca. Dans la première, en 1590, un contrat est signé avec les *ministriles* stipulant que lors des fêtes moins importantes le *corneta* et le *bajón* au moins doivent être toujours présents ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 209, note de bas de page n. 95). En 1635, à la suite d'une crise financière, la cathédrale de Huesca congédie tous ses musiciens ; les instrumentistes que le Chapitre considère comme prioritaire de réengager sont encore la *corneta* et le *bajón*. Ces deux timbres sont à nouveau les premiers *ministriles* à rentrer à la cathédrale en 1651, après une nouvelle interruption du service musical à cause de la peste ([Gudiol, 1964], pp. 45 et 46).

[81] L'absence ou la moindre qualité de certains éléments aide également au mélange d'instruments de différentes familles ([Guion, 2000], p. 231).

[82]

> "[...] *La villa de Cáceres contrata a* [...] *ministriles durante tres años, painterpretar con* ***sus*** *instrumentos en las fiestas* [...]
> ([Barrios Manzano, 1991], p. 132.)

instruments personnels lors d'un service à l'extérieur[83]. À Évora, l'organiste et même le maître de chapelle louent maintes fois leur orgue personnel (probablement un positif) pour des fêtes de la cathédrale[84]. Les cathédrales aident les musiciens en leur prêtant de l'argent pour qu'ils puissent acheter des nouveaux instruments[85]. Et, parfois, elles aident leurs musiciens en leur

[83]C'est le cas des organistes de la cathédrale (et de la chapelle de l'université) Manuel Ribeiro et Bento Pereira. Toujours à l'université de Coimbra, le premier a servi avec sa harpe lors de la fête de S. Miguel en 1602 et le second avec son *baixão* pendant la Semaine Sainte en 1606 :

> "[5 Octobre 1602] *Diz Manoel Ribr^o^ tangedor dos* [(tronqué) *orgãos desta ?*] *capella q̃ elle tangeo cõ a* ***sua*** *arpa festejando as vesperas de .S. Miguel E a missa E assi mais o dia da Entrada das escolas* [...]"

> "[10 Avril 1606] *Diz Bento pr.^a^ tangedor dos orgãos da Capela desta universidade, que elle fora do comprimento de sua obrigaçaõ, tangeo nas missas, he oficios da somana sancta o* ***seu*** *Baixão, não ho tendo de Obrigação.* [...]" (AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias. 1600-1610*, IV/1aE,2,5,2, "*Festas e Outras Cerimónias*" 1602 et 1606.)

Les documents de l'université donnent les mêmes précisions en Juin 1628 pour deux autres instrumentistes de la cathédrale, Manuel et Francisco de Moura :

> "[20 Juin 1628] *Os Musicos q' assistirão nas Exequias reais, este ano de 628. Em Sta Crus, a onze E a 12 de Junho, forão os sig^tes^*
> [...]
> *fran^co^ demoura cõ* ***seu*** *baixão — 400*
> *Ma^el^ de moura cõ* ***seu*** *baixão Tenorilho — 400* [...]"
> (AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias. 1626-1636*, IV/1aE,2,5,4, "*Festas e Outras Cerimónias 1628*".)

[84]Cela est évident au travers des Livres de la Fabrique et de la rubrique des dépenses ordinaires. On y voit, à partir de 1680/1, d'abord l'organiste P. Francisco da Cunha (voir le tableau de l'annexe C) puis le maître de chapelle Diogo Dias Melgás (*fl* 1680-1697) être payés par la Fabrique pour le prêt de leur instrument (P-*EVc*, *Liuro da R.cta e despeza das Rendas da fabrica da Sé de Euora...* 1680/1, ff. 26v, 30v, 32v ; P-*EVc*, *Liuro da Receita e despeza da fabrica...* 1686/7, ff. 30v, 32v ; P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica...* 1687/8, f. 37).

[85][Reynaud, 1996], p. 210, donne quelques exemples de prêts du Chapitre de Tolède à ses *ministriles* pour qu'ils renouvellent leur instruments. [Ramos López, 1994], p. 151, montre que la cathédrale de Grenade achète l'instrument pour le musicien puis ponctionne son salaire jusqu'à ce que l'instrument soit remboursé. À son tour, [Kastner, 1960], p. 81, montre le Chapitre de Badajoz en train d'aider l'un des ses enfants de chœur à acheter

achetant des instruments personnels[86]. Les instruments musicaux d'exécution plus difficile comme la chalemie, la saqueboute ou encore le cornet à bouquin, appartiennent très certainement aussi aux *ministriles*.

L'achat d'instruments musicaux par l'institution

Les cathédrales se chargent d'acheter les instruments qui, pour des raisons de timbre et de justesse, doivent être acquis ensemble et provenant d'un même facteur ; c'est le cas notamment des flûtes ou des cromornes[87]. De plus, les institutions cherchent également à disposer d'un *instrumentarium* relativement riche afin de permettre, lors des exécutions musicales, une grande variété de timbres, une pratique très appréciée pendant le XVIe siècle comme le suggèrent les indications de Francisco Guerrero (voir section précédente). Les registres d'achat d'instruments par les cathédrales ibériques sont très nombreux, concernant pratiquement tous les instruments évoqués dans la section précédente[88].

---

un *bajón*.

[86]En 1579, l'un des *ministriles* de la cathédrale de Grenade, ayant besoin d'argent pour marier sa fille, propose au Chapitre l'achat de plusieurs de ses instruments de musique ([López-Calo, 1963], p. 224). Dans une situation un peu différente, les autorités de la cathédrale de Huesca saisissent une saqueboute appartenant à l'un de leurs instrumentistes en guise d'acquittement de plusieurs dettes de ce dernier ([Gudiol, 1964], p. 41).

[87]Voir [Kirk, 1993], pp. 12-5.

[88]La suite présente juste quelques exemples de ces achats. La cathédrale de Tolède paie neuf flûtes en 1532, un achat renouvelé en 1549, 1551, 1562 ou encore 1589. Le même Chapitre achète en 1549 à Séville une caisse de cromornes, pour l'année d'après prendre encore huit cromornes provenant de Valencia ([Reynaud, 1996], pp. 208-9). Séville acquiert des caisses de flûtes en 1565 et 1571 ([Stevenson, 1985], ns. 390, 419 et 481). Entre 1565 et 1567, les cathédrales de Grenade et de Ciudad Rodrigo achètent des ensembles de *flautas* et d'*orlos* ([López-Calo, 1963], pp. 225-6 ; [Kenyon de Pascual, 1988], p. 141). Plasencia incorpore la *vihuela de arco* ; pour cela l'institution achète les instruments en 1566/7 et les renouvelle en 1570 ; elle achète également des flûtes en 1575 et une harpe en 1634 ([López-Calo, 1995], pp. 27-8, 55). La cathédrale de Huesca, peu après avoir engagé de façon permanente son premier ensemble instrumental, en 1577/8, achète des chalemies (1578, 1584) et des *bajones* (1580, 1594) ([Gudiol, 1964], pp. 53-4). Il y a également registre de l'acquisition de *baixões* à Ségovia (1570 ; [López-Calo, 1990], n. 576), à Las Palmas (1590 ; [Torre, 1983], n. 392) ou encore à Évora (1613). Dans cette cathédrale portugaise, les autorités donnent apparemment la somme au musicien pour qu'il achète l'instrument ; le *baixão* reste à la garde du musicien jusqu'au jour de son éventuel

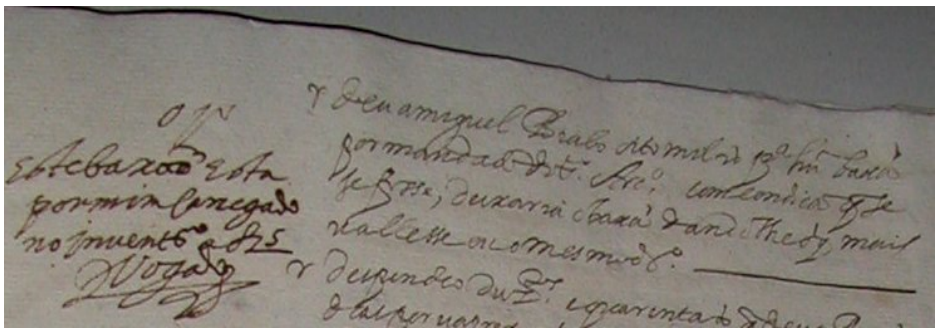


FIG. 3.3 – Notice de la cathédrale d'Évora concernant l'achat d'un *baixão* en 1613 (P-*EVp*, Fundo Manizola, Cod. 597-34, f. 12).

Il y a, toutefois, très peu d'information sur la façon dont les cathédrales font leurs commandes ou sur les facteurs des instruments. Il semble que les achats se font en général par l'intermédiaire d'un commerçant ou médiateur[89]. Un certain nombre de ces instruments, notamment les vents, proviennent d'Angleterre et d'Allemagne. Les cathédrales de Tolède[90], Ciudad Rodrigo et Burgos[91] commandent des flûtes et cromornes en Angleterre ; en 1626, la cathédrale de Huesca possède un ensemble de neuf flûtes "*que la iglesia las hizo proveer de Ingalaterra*"[92]. Pour les instruments d'origine allemande, leur acquisition a lieu essentiellement en Flandre, principal centre de commerce des instruments germaniques. Outre une notice de ce type de commande à la cathédrale de Pamplona en 1568, il subsiste aujourd'hui des

départ, date à laquelle il doit restituer l'instrument à cathédrale ou sa valeur en argent :

> "*deu a miguel Brabo oito mil rs̃ p^a hũ baxão por mandado do s.^r Arc.^o, com condição que se se fosse, deixaria o baxã dandolhe o q mais ualesse ou o mesmo dr.^o*"
> (P-*EVp*, [Despesas várias relativas à Sé de Évora 1613], Fundo Manizola, Cod. 597-34, f. 12 ; voir la FIG. 3.3.)

[89]Par exemple, les actes capitulaires de la cathédrale de Las Palmas laissent clairement penser que le Chapitre engage les services d'une sorte de médiateur, Jerónimo de Medina, instrumentiste à Séville, qui recherche pour l'institution plusieurs musiciens et instruments ([TORRE, 1983], ns. 392, 413, 420, 422, 455, 458, 470, 475, 489 et 561).

[90]Voir [REYNAUD, 1996], p. 208.

[91]Voir [KENYON DE PASCUAL, 1988], p. 141.

[92]Voir [GUDIOL, 1964], p. 54.

instruments à vent allemands ayant appartenu à la cathédrale de Salamanque et probablement à celle de Tolède[93].

Quelques institutions disposent apparemment d'éléments capables de fabriquer des instruments musicaux. La dernière section de l'Introduction a déjà évoqué le cas du monastère de Santa Cruz de Coimbra qui possède, au moins pendant la seconde moitié du XVIe siècle, une lutherie d'où sont issus des clavecins, clavicordes, violes de gambe et guitares[94]. Autour de 1540, l'un des instrumentistes de la cathédrale de Braga semble, en plus de ses obligations de *ministril*, être également facteur de flûtes et chalemies ("*fazer as frautas e charamelas*")[95]. Il est possible, néanmoins, que plutôt que d'être véritablement chargé de la fabrication de nouveaux instruments, ce musicien ne soit responsable que de l'entretien des flûtes et chalemies de la cathédrale.

La cathédrale soigneuse de ses instruments musicaux

La cathédrale est propriétaire d'un *instrumentarium* significatif. Et elle en prend soin tout d'abord par la constitution d'inventaires. Les institutions espagnoles en conservent encore quelques exemples : à la cathédrale de Zamora (1582 et 1585), à l'église de Valdemoro en Galice (1585), à collégiale de Lerma (1615) ou encore à la cathédrale de Grenade (1657)[96]. En Janvier 1579, les autorités de l'église du Pilar à Saragosse décident d'inven-

[93]Voir [Escalas, 2003], pp. 105-6 et [Bordas, 2000(2)], pp. 268-9 ; ce dernier article donne davantage d'informations sur les facteurs d'instruments durant le règne de Felipe II d'Espagne (1556-1598).

[94][Morais, 1992] (p. 385) soutient que le monastère de Guadalupe, en Espagne, avait également une lutherie, en considérant pour preuve l'une de ses productions, la *vihuela* conservée aujourd'hui au Musée Jacquemart-André, à Paris.

[95]

> *Joan gllz charamela tem de mãtin^{to} cadano seis mil rs̃ .ss. quatro mil deordenado e dous mil por fazer as frautas e charamelas.* [...]
> (P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If^{te} don Amrrique q̃ comecou em jan^{ro} do ano de quinhemtos e trimta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, f. 25v ; voir la Fig. 3.4.)

[96]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 222 (note de bas de page n. 73) et 226 (note de bas de page n. 93), et [Kilbey, 2002], p. 52.

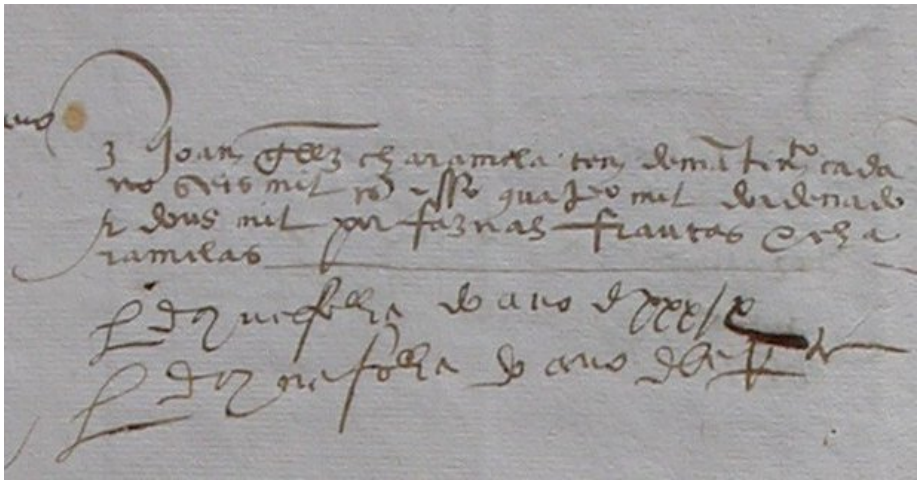


FIG. 3.4 – Notice d'un instrumentiste de la cathédrale de Braga facteur de flûtes et chalemies (P-*EVp*, *Liuro da fazemda do If.te don Amrrique...*, Cod. CVII/1-29, f. 25v).

torier les *flautas, sacabuches y bajón, con las cornetas*[97]. Après une visite ecclésiastique en Décembre 1615, l'archevêque d'Évora considère également la nécessité de constituer un inventaire des instruments au service du collège des enfants et de la chapelle musicale de la cathédrale[98]. À Coimbra, lorsque le *mestre das charamelas* António Mourão décède, le Chapitre ordonne en Août 1628 que tous les instruments qui sont chez le maître soient repris et qu'un inventaire soit dressé, comprenant aussi ceux qui étaient prêtés aux autres musiciens[99]. Malheureusement, aucun inventaire de l'*instrumentarium*

[97] Voir [CALAHORRA MARTÍNEZ, 1978], vol. II, p. 298.

[98]

> "*Visitacam da See do anno de 1615 feita a 14 de dezembro do dito ano.* [...] *29. Mandamos* [...] *e outrosi se faça inuentario dos instrumentos e liuros de canto dorgão e dos mais de cantocham que seruem no Collegio dos mocos do Choro e Crasta e na capela.* [...]"
> (P-*EVc*, *Livro dos prouimentos das visitações que o R.ssmo sñ Dom joseph de mello Arc.o deuora...* [1612, 1615 e 1624], CEC 5-XII, f. 6)

Il s'agit peut-être juste de l'actualisation de l'inventaire des instruments de la cathédrale, car lors de l'achat d'un *baixão* deux ans avant, le nouvel instrument est dûment enregistré dans un inventaire (voir la FIG. 3.3, la note marginale du scribe "*Este baxão esta por mim carregado no inuenta^ro a fl. 5*").

[99]

de ces deux institutions portugaises (ou d'une autre) n'a encore été retrouvé.

La cathédrale prend également soin de ses instruments musicaux grâce à une garde scrupuleuse. L'église du Pilar à Saragosse fait signer à ses *ministriles* des déclarations comme quoi les instruments qui leur sont prêtés appartiennent à l'institution[100]. À la cathédrale de Coimbra, lorsqu'un enfant de chœur veut emprunter un *baixão* en Octobre 1622, le Chapitre n'accepte qu'avec les garanties du père de l'enfant et de l'organiste (et ceci bien que l'instrument soit vermoulu et cassé)[101]. Ces mêmes autorités, nous l'avons déjà vu, tacheront de rapidement reprendre les instruments qui se trouvaient chez le maître instrumentiste lorsque celui décède en 1628. Finalement, c'est encore la cathédrale de Coimbra qui intente une action en justice afin de récupérer deux de ses instruments musicaux restés à tort chez un musicien. Le 27 Juillet 1621, le Chapitre présente une pétition auprès d'un juge de Coimbra réclamant une *corneta* et une chalemie qui avaient été prêtées à l'instrumentiste António Lopes (renvoyé de la cathédrale en 1619, arrêté et condamné à mort à Lisbonne et donc déjà décédé en 1621) et qui se trouvent désormais chez l'instrumentiste Alonso de Morilhas. La veuve d'António Lopes est interrogée et confirme que la chalemie appartient en effet à la cathédrale mais que la *corneta* appartenait à son mari. Quoi qu'il en soit, le juge se décide, le 29 Janvier 1622, en faveur du Chapitre et contraint Alonso de Morilhas à rendre les deux instruments à la cathédrale[102]. Cette même délibération judiciaire donne quelques informations sur l'appartenance des instruments musicaux au sein même de la cathédrale de Coimbra. Au départ, ils étaient formellement propriété de l'évêque. Toutefois, le prélat D. Afonso Castelo Branco (*fl*1585-1615) décide d'en faire donation au Chapitre, lequel devient dorénavant du point de vue institutionnel ce qu'il était peut-être

> "*No mesmo dia mes e anno* [14 Août 1628] *assentou o Cabido q̃ os instrom*^{tos} *de musica q̃ tinha o mouraõ q̃ Dš tem uiessẽ p*^{a} *a casa do cartorio, e q̃ o sõr obreiro fizesse hũ inuentairo de todos os q̃ o dito mouraõ tinha. E asi mais dos q̃ tem os mais cantores p*^{a} *constar a todo tempo de quantos saõ* [...]" ([Almeida, 1973], p. 278.)

[100] Voir [Calahorra Martínez, 1978], Vol. II, pp. 301-2.
[101] Voir [Almeida, 1973], pp. 243-4.
[102] Voir la transcription du document dans l'Annexe D.2.1.

déjà dans la pratique, à savoir, le responsable de la gestion des instruments musicaux de la cathédrale.

3.3 Les instruments des *ministriles* conservés jusqu'à nos jours

Lorsque l'on pense à la profusion d'instruments qui ont servi les cathédrales ibériques pendant les XVIe et XVIIes siècles, il est toujours étonnant de constater que seul un nombre très réduit de ces instruments existe encore de nos jours.

Il n'existe pas, pour le moment, d'inventaire des instruments musicaux provenant des différentes institutions ecclésiastiques ibériques. Seul Maggie KILBEY tente la liste quasi exhaustive des *bajones* encore disponibles. Ainsi, l'auteur annonce des *bajones* et *bajoncillos* dans les cathédrales d'Albarracín, Avila, Barcelone, Tolède et Jaca, ou encore au couvent de la Encarnación à Avila et au monastère de San Lorenzo, à El Escorial[103].

Mais parmi les instruments de *ministriles* de l'église aujourd'hui identifiés, les plus connus sont très certainement les deux ensembles d'instruments à vent appartenant à la cathédrale de Salamanque. Trouvés en 1982, ils regroupent sept instruments de la famille des chalemies et cinq cromornes[104]. Il existe aussi quelques chalemies en Catalogne, Galice et Castille, mais il n'a pas encore été possible de les raccrocher à une quelconque institution ecclésiastique. Le couvent de la Encarnación à Avila possède encore une guitare et la cathédrale de Segovia un clavecin Ruckers[105].

L'information est encore plus lacunaire pour ce qui concerne le Portugal. La collection d'instruments susceptibles d'avoir un jour appartenus aux institutions ecclésiastiques lusitaniennes se trouve essentiellement au *Museu da Música*, à Lisbonne[106]. Malheureusement, il n'y a pratiquement pas d'in-

[103]Voir [KILBEY, 2002], pp. 191, 197-9, 207, 215 et 221. KILBEY présent également une liste des facteurs espagnols de *bajones* (pp. 102-4).

[104]Ces instruments à vent de la cathédrale de Salamanque ont été décrits pour la première fois par [PÉREZ ARROYO, 1983] et connaissent une étude plus récente avec [ESCALAS, 2003].

[105]Voir [ESCALAS, 1997], pp. 102-4.

[106]Voir http ://www.museudamusica-ipmuseus.pt/ [adresse électronique en 2006].

formations sur la provenance des instruments des XVIe et XVIIe siècles qui y sont conservés. La consultation des catalogues des deux collections qui ont le plus contribué pour la constitution du fond instrumental actuel n'a guère apporté plus d'information[107]. Le *Museu da Música* a un *baixão* (XVIIe s. ; MM 173[108]), un cromorne ténor (XVIe s. ; MM 174), deux chalemies alto (XVIIe s. ; MM 176 et 177) ou encore deux *cornetas* (XVIe et XVIIe s. ; MM 189 et 190) dont on ignore pour le moment s'ils ont jamais appartenu à une institution ecclésiastique.

Finalement, il y a une référence à l'existence d'une contrebasse (*rabecão*) ayant servi au couvent de *Nossa Senhora da Conceição da Penha de França*, à Braga. Construit en 1611 et avec l'inscription "*Sarcophagus me fecit – 1611 – Genova*", l'instrument reste au couvent jusqu'à la mort de la dernière sœur, en 1874. Le *rabecão*, après quelques péripéties, est acheté par un particulier à Porto. Il est alors vendu, à la fin du XIXe siècle, à un musée de Paris[109]. Il n'a pas été possible de vérifier si l'instrument se trouve toujours à la capitale française[110].

[107] Voir MM, *Catálogo dos instrumentos antigos e modernos da Colecção-KEIL e objectos curiosos musicaes*, catalogue manuscrit, MMCAT 2-V, [Lambertini, 1913] et [Lambertini, 1913(2)].

[108] Voir [Kilbey, 2002], p. 229.

[109] Voir [Ferreira, 1928], vol. III, p. 254.

[110] J'ai pris contact avec le Musée de la Musique à Paris dans l'espoir d'y retrouver le *rabecão* plus d'un siècle après. M. Patrice Verrier, responsable documentation du musée, n'a pas, malheureusement, trouvé de registre d'un tel instrument.

Deuxième Partie

L'intervention des instrumentistes dans le service liturgique

À la suite de la présentation du personnage, cette Deuxième Partie tâche, tout d'abord, de définir l'espace liturgique dans lequel intervenait l'instrumentiste. Les différents textes normatifs régissant l'activité musicale de l'institution y sont étudiés et comparés.

Après avoir bien cerné le contexte liturgique dans lequel les *ministriles* évoluaient, le dernier chapitre de cette partie énonce le répertoire ainsi que les différentes pratiques interprétatives dont il était mis à profit.

Chapitre 4

Le contexte liturgique : prescriptions et contraintes

L'identification exacte des moments liturgiques et de la façon dont interviennent les instrumentistes pendant la cérémonie religieuse pose problème. L'information est peu abondante. En plus de quelques indications parsemées, les principales sources documentaires sont, d'une part, le répertoire des instrumentistes identifié et, d'autre part, un certain type de document ecclésiastique, le Directoire ou Cérémonial. Le répertoire des *ministriles* et les différentes solutions pour son interprétation sont abordés dans le chapitre suivant. Quelques institutions conservent des Directoires ou Cérémonials, des textes normatifs qui codifient, avec plus ou moins de précision, le déroulement de la cérémonie religieuse. Dans certains de ces documents, l'intervention des *ministriles* est notée. Ce chapitre tachera, au travers de ces documents, de cerner la place des instrumentistes dans la liturgie des institutions ecclésiastiques ibériques.

Les premiers engagements permanents d'instrumentistes semblent dénoncer une participation liturgique balbutiante, encore en phase de définition. L'acte capitulaire sévillan de 1526 indique que les chanoines doivent décider avec les instrumentistes les jours de leurs obligations[1]. Le contrat tolé-

[1] "[...] *contraten con ellos* [*los ministriles*] *señalando los dias que han de servir e como e a que tienpos*"

dan de 1531 précise que les *ministriles* participent à la cérémonie tous les jours où l'archevêque est présent ou s'il y a une procession à l'intérieur de l'église ; les musiciens doivent aussi être présents à chaque fois que les autorités le souhaitent[2]. Grenade (1563) se contente d'informer les instrumentistes qu'ils doivent simplement participer quand cela leur est demandé[3]. En 1537, l'évêque d'Évora constate que les obligations des *charamelas* de sa cathédrale sont encore peu nombreuses[4]. La même année, le Chapitre de Cuenca est un peu plus spécifique : les instrumentistes sont, d'une façon générale, tenus de jouer dans les fêtes principales (les Vêpres et la Messe) et doivent accompagner également les matines de Noël, de l'Épiphanie et du Dimanche de Pâques[5]. Les contrats des instrumentistes de la cathédrale de Cordoue en 1563 et 1577 annoncent ce qui ne tardera pas à être la norme dans toutes les institutions, l'enregistrement sur papier de l'intervention des *ministriles* dans la cérémonie religieuse. Alors qu'en 1563, le Chapitre donne, avec plus ou moins de précision, les jours de service des *ministriles*, en 1577 le Chapitre renvoie la définition de leurs devoirs vers le *Ceremonial del Coro*, un document certainement mis à jour entretemps avec la participation du groupe musical le plus récemment incorporé[6].

([Stevenson, 1985], n. 149.)

[2]Voir [Reynaud, 1996], p. 209.

[3]

"[...] *que sean obligados a servir en esta iglesia y tañer todos los días que paresciere a los señores Deán y Cabildo o al Presidente que fuere del coro* [...]"
([López-Calo, 1963], p. 219.)

[4]

"[...] *E assy lhe damos poder que elle aponte hos Charamellas da dita See e lhe sera descontado por cada dia que faltarem e forem obrigados, e nam seruirem hum Cruzado* [...] *e este cruzado ha descõtado a cada hum delles por quanto nam sam a muytos dias obrigados.* [...]"
(P-*EVc, Visitação do Cardeal Infante Dom Afonso a xxiii de 8.*^{bro} *de 1537*, CEC 5-X, f. 6, "*T.*^{o} *do Chantre*" ; voir le deuxième chapitre, p. 78.)

[5]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 209, note de bas de page n. 28.

[6]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 209.

En effet, les cathédrales, institutions très normatives par nature, ressentent rapidement le besoin de réglementer l'intervention instrumentale dans la cérémonie religieuse[7]. Un tableau hebdomadaire est affiché dans un lieu central de la cathédrale, présentant les obligations des musiciens. À Évora, quatre tableaux sont déployés chaque semaine dans le Chœur[8]. L'un avec des instructions pour le chœur, deux autres avec les ministres de l'autel et les chapelains célébrant pendant la semaine, un dernier tableau précisant les jours de présence des chanteurs, des *charamellas* et de l'organiste[9].

Ces devoirs hebdomadaires des musiciens de la cathédrale sont très certainement issus d'un directoire ou Cérémonial qui codifie le déroulement de la Messe et de l'Office durant l'année liturgique. Un certain nombre d'institutions espagnoles ont su garder des exemplaires de ce type de document. Le directoire espagnol le plus ancien définissant l'intervention des instrumentistes est celui de la cathédrale de León. Le document *Orden que han de tener en servir la sancta yglesia de Leon Menestriles, Organista, Maestro*

[7] C'est ce qu'exprime le Chapitre de la cathédrale d'Huesca lorsqu'un maître instrumentiste est engagé en 1586. Dotées d'un ensemble instrumental stable dès 1578, les autorités ressentent la nécessité de tenir un directoire annonçant les jours de l'année liturgique demandant la présence des chanteurs, de l'orgue et des instrumentistes :

> "[...] *hagan* [*la tabla*] *de los días que hay en el año capilla, fabordón, órgano y copla de chirimías, para que se guarde y asistan todos*"
> ([Gudiol, 1964], pp. 41-2.)

[8] À la cathédrale d'Huesca, les obligations des musiciens sont affichées dans la sacristie ([Gudiol, 1964], p. 43).

[9]

> "[...] *No coro averaa quatro Tauoas : hũa pera demostrar de q̃ parte he o Coro cada Somana, & outra em q̃ estaraõ os dias a q̃ saõ obrigados os cãtores Charamellas : & tãgedor & taõbem os dias ẽ que ha p^r gaçaõ. E outra em q̃ se pora o domadorio cada somana, & ministros da Epistolla, & Evãgelho. & ãssy os da estante, & Sacramen^tos, & ajudadores aestes oficio^s. E outra em q̃ se ponhaõ os bacharẽes, & capelaẽs q̃ ã de tomar cap.^as* [...]"
> (P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regras geraes do Regimento do Coro*", f. 14.)

de capilla y Cantores[10] date de 1548, juste quatre ans après l'engagement permanent de *ministriles* par la cathédrale. À ce document, on peut ajouter les suivants :

. de 1560, le contrat de quatre instrumentistes de la cathédrale de Valencia : ne s'agissant pas d'un directoire, ce contrat est très détaillé quant à l'intervention des *ministriles* pendant la liturgie[11] ;

. de 1564, à la cathédrale de Salamanque, *Lo q. an de haçer los cantores y menestriles y El M^o de Capilla y el maestro de los menestriles para probeer lo q han de cantar y tañer*[12] ;

. de 1594, à la cathédrale de Sigüenza, le *Directorio de coro*, en particulier la rubrique "*El orden que han de guardar los ministriles en esta Sta. Iglesia Catedral de Sigüenza en tañer y solemnizar las fiestas y los días que tienen obligación de tañer*"[13] ;

. de 1598, à la cathédrale de Pamplona, *Ordenación de la Capilla de música y cantores para las fiestas de rito excelente.*[14] ;

. du début du XVIIe siècle, dans la cathédrale tolédane, le *Ceremonial* de Juan Chaves Arcayos et le *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta sancta yglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de organo...*[15] ;

. de 1643, à la cathédrale de Palencia, *Instrucción de Apuntadores. Copiosa y clara disp*[*osició*]*n de los estatutos, y costumbres...*[16].

Le *Regimento da Sanchristia* provenant de la cathédrale d'Évora, inclus dans un volume contenant plusieurs textes normatifs compilés sous l'archevêché de D. João de Mello (1564-74) vers 1569[17], est, pour le moment,

[10]Voir [Álvarez Pérez, 1959] et [Kreitner, 2003] ; nous avons suivi davantage la transcription plus récente, apparemment plus complète et rigoureuse.

[11]Voir [Climent, 1982], pp. 64-5.

[12]Voir [Torrente, 2002], p. 554.

[13]Voir [Jambou, 1983] et [Suárez-Pajares, 1999], pp. 118-38. Je suis reconnaissant à mon directeur de recherches Louis Jambou qui a bien voulu me communiquer sa transcription du *Directorio de Coro*, un document de l'*Archivo de la Catedral de Sigüenza* (ACS).

[14]Voir [Ascunce, 1967], pp. 220-21.

[15]Voir [Reynaud, 1996], sixième chapitre.

[16]Voir un commentaire et un abrégé de ce document dans [Barrionuevo, 2000], pp. 719-27.

[17]Voir P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da*

le seul directoire portugais contenant des indications explicites sur la participation des instrumentistes aux différents services liturgiques. Un *Regimento do Coro* de la cathédrale de Braga, postérieur à 1696[18], présente également quelques références à la participation des *charamelas* dans la liturgie de l'institution du Nord du Portugal, mais en nombre bien moins significatif[19].

Le *Regimento da Sanchristia* présente le déroulement de l'année liturgique par ordre chronologique, mélangeant les cycles sanctoral et temporal. Le document indique les fêtes comportant la présence des *charamelas* mais est peu généreux en détails pour ce qui concerne la participation des instrumentistes au sein de chaque célébration. Le degré d'information apporté par les directoires espagnols est assez variable, mais les documents les plus complets (notamment celui de Sigüenza) permettent, d'une part, de cadrer de façon relativement précise l'espace de l'intervention des instrumentistes durant la liturgie, d'autre part, de saisir la portée de leur action durant l'année liturgique[20].

4.1 La participation des instrumentistes pendant les Heures

Tous les directoires organisent leur information selon la solennité des différentes fêtes liturgiques. Les termes peuvent varier quelque peu entre les

Sanchristia", ff. 29-139.

[18] Le f. 32v annonce que l'un des chanoines de la cathédrale, Constantino de Sousa, est mort le 24 Juillet 1696.

[19] Voir P-*BRd* Ms. 726 (cette source nous fut dévoilée par les travaux inédits de Manuel Joaquim à la P-*Cug*). Il faut noter que ce manuscrit 726 n'est pas d'une copie du *Regimento do Coro* de 1600 de la même cathédrale (P-*BRd*, Gaveta do Cabido, doc. n. 14). Le même titre, *Regimento do Coro*, est employé pour deux documents fort différents : celui de 1600 présente l'ensemble des règles de fonctionnement du Chapitre et du chœur, alors que celui de la fin du XVIIe siècle est un directoire concernant les offices religieux de chaque jour.

[20] [Barrionuevo, 2000] (pp. 709-27) considère quelques directoires espagnols (León, Sigüenza, Tolède et Palencia), compilant l'information sur les instrumentistes inscrite dans chacun d'eux. [Ruiz Jiménez, 2004] (pp. 212-21) tente une comparaison et une synthèse sur la participation liturgique des *ministriles* à partir des directoires et d'autres sources (notamment les actes capitulaires) de différentes cathédrales espagnoles.

documents, mais il est essentiellement prescrit un schéma de l'intervention musicale pour chaque type de fête (l'éventuel ajout de nuances à chaque cérémonie restant possible). Le *Regimento da Sanchristia* d'Évora fait la distinction entre les fêtes de *capas de conegos & ceptros* et les fêtes de *capas de bacharees* ; seules les premières, les plus solennelles, bénéficient, en général, de la présence d'instrumentistes. Le directoire de León classe les fêtes en *principales* et *menos principales*, celui de Sigüenza en fêtes de *primera*, *segunda* et *tercera clase*. À Tolède, le *Ceremonial* de Juan Chavez Arcayos organise les fêtes selon la qualité de leurs processions, *enteras* ou *medias* (dont le parcours correspond, respectivement, au périmètre interne de la cathédrale ou seulement à la moitié). Selon l'institution, à chaque type de fête correspond un degré de participation instrumentale, proportionnel à sa solennité.

Les vêpres

Dans une fête liturgique, les vêpres sont, parmi les Heures de l'Office, celles où la participation de la chapelle musicale est la plus importante. Les cérémonies les plus solennelles demandent la présence des *ministriles* pendant les premières et souvent les secondes vêpres[21]. Or, les tableaux 4.1 et 4.2 montrent les différents degrés de détail fourni par les directoires ibériques concernant l'intervention des *ministriles* durant ces vêpres principales. Le regroupement de cette information permet de déceler un schéma général de l'intervention instrumentale pendant cette Heure :

. possible exécution d'une pièce instrumentale (motet) annonçant le commencement de l'Heure,
. recours à l'*alternatim* avec les autres éléments de la chapelle musicale (les chanteurs et l'orgue) pour l'interprétation des psaumes (le plus souvent, le premier et le dernier), de l'hymne et du *Magnificat*,
. fin des vêpres également marquée de façon instrumentale.

Lorsque les secondes vêpres connaissent aussi la présence des *ministriles*, la principale différence semble être une réduction de leur intervention pendant l'exécution des psaumes.

[21] Pour une description détaillée de la structure liturgique des Heures de l'Office et de la Messe, voir [Harper, 1991].

Il est tout à fait plausible d'appliquer ce schéma au moins aux premières vêpres des quatre fêtes majeures de la cathédrale d'Évora (Noël, Pâque, Pentecôte et Assomption de la Vierge). En effet, le *Regimento da Sanchristia* précise que, lors de ces fêtes, les premières vêpres doivent être célébrées avec *Cantores Charamellas & orgãos* (et les secondes vêpres juste avec les chanteurs et l'orgue)[22]. La participation instrumentale est également prescrite pour les vêpres des fêtes principales de la cathédrale de Braga, notamment celles de Noël et de l'Ascension[23].

22

> "*Ordenamos & mandamos que nas quatro festas principaẽs do Anno. ss. Natal Paschoa Penthecostes E nossa Senhora de Agosto aia nas primeyras Vesperas Cantores Charamellas & orgãos & nas segundas Cantores Orgão*^{s} *& Organo tãja hũa Aña & o Choro cãte outra* [...]"
> (P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da Sanchristia*", ff. 40-40v.)

23

> "[...] *Sempre neste dia* [*de Natal*]*, & em todos os de festas se farà antes da missa procissaõ cõ reliquias,* [...] *sempre nas vesporas & missa auera Charamelas, trombetas, & atabaques.*"
> "*In die Ascentiones*
> *Este dia he solemne* [...] *auerà pregaçaõ, & nas primeiras vesporas & missa ha charamelas, trombetas, & atabales.*"
> (P-*BRd*, *Regimento do Coro da Sé de Braga*, Ms. 726, ff. 41v et 58v.)

La première phrase, relative à la fête de Noël, confirme que les instrumentistes doivent être présents non seulement pour les vêpres et la messe du jour de Noël mais aussi tous les jours de fête [solennelle] ("*Sempre neste dia* [*de Natal*]*, & em todos os de festas*").

Vêpres	**León (1548)**	**Valencia (1560)**	**Sigüenza (1594)**	**Pamplona (1598)**	**Tolède (déb. XVIIe)**	**Palencia (1643)**
Introduction (*Deus in adiutorium*, ...)	Un motet avant le commencement de l'Heure					Jeu au commencement ; réponse au *Deus in adiutorium* par toute la chapelle musicale, chanteurs, orgue et instrumentistes
5 Psaumes	*Alternatim* avec l'orgue et les chanteurs pendant le premier et le dernier psaumes	Jeu à la fin du dernier psaume (le dernier verset ?)	*Alternatim* avec l'orgue et les chanteurs pendant le premier et le dernier psaumes. Le troisième psaume peut être exécuté par un instrument (ou des instruments) avec l'orgue	Le dernier psaume à trois chœurs (*alternatim*) : d'abord les instrumentistes, puis l'orgue et une voix, puis les chanteurs	*Alternatim* avec les chanteurs (pour tous les psaumes ?)	Jeu pendant certains psaumes (en *alternatim* ?)
Hymne	Jeu du premier et dernier versets	Jeu à la fin (le dernier verset ?)	*Alternatim* avec l'orgue et les chanteurs			Jeu (en *alternatim* ?)
Magnificat	Jeu du premier et dernier versets	Jeu à la fin (le dernier verset ?)	*Alternatim* avec l'orgue et les chanteurs	*Alternatim* à deux : *Música* (les instrumentistes y compris ?) et l'orgue		Jeu (en *alternatim* ?)
Benedicamus Domino	Jeu de la réponse *Deo gratias*	Jeu à la fin (le *Deo gratias* ?)	*Alternatim* avec l'orgue et les chanteurs	Par les instrumentistes (le *Deo gratias* ?)	Jeu à la fin (le *Deo gratias* ?)	Jeu (en *alternatim* ?)

Tab. 4.1 – Participation des instrumentistes pendant les premières vêpres des fêtes principales.

Vêpres	León (1548)	Valencia (1560)	Sigüenza (1594)
Introduction (*Deus in adiutorium*, ...)	Un motet avant le commencement de l'Heure		
5 Psaumes		Jeu à la fin du dernier psaume (le dernier verset ?)	
Hymne	Jeu du premier et dernier versets	Jeu à la fin (le dernier verset ?)	*Alternatim* entre l'orgue et les chanteurs
Magnificat	Jeu du premier et dernier versets	Jeu à la fin (le dernier verset ?)	*Alternatim* entre l'orgue et les chanteurs
Benedicamus Domino	Jeu de la réponse *Deo gratias*	Jeu à la fin (le *Deo gratias* ?)	*Alternatim* entre l'orgue et les chanteurs

Tab. 4.2 – Participation des instrumentistes pendant les secondes vêpres des fêtes principales.

Certains directoires précisent que même les fêtes moins solennelles peuvent faire appel à une présence instrumentale. Le *Ceremonial* de Tolède annonce, sans plus de détails, que les vêpres des fêtes avec une *media procesión* sont aussi accompagnées par les *ministriles*[24]. León (fêtes *menos principales*) et Palencia (fêtes de *segunda clase*) prescrivent l'intervention instrumentale pour quelques fêtes moins importantes (dans le cas de Palencia, cette intervention serait réduite au début et à la fin de l'Heure seulement)[25]. Sigüenza, plus détaillée, indique que les *ministriles* doivent jouer seulement les premières vêpres des fêtes moins solennelles et de la façon suivante :

. lors des vêpres de *segunda clase*, pendant
  . le cinquième psaume,
  . l'hymne,
  . le *Magnificat* et
  . le *Deo gratias* ;
. lors des vêpres de *tercera clase*, pendant
  . l'hymne,
  . le *Magnificat* et

[24]Voir [Reynaud, 1996], p. 272.
[25]Voir [Kreitner, 2003], pp. 55-6 et [Barrionuevo, 2000], pp. 721-27.

. le *Deo gratias*[26].

Les complies

La structure liturgique des complies n'est pas tellement différente de celles des vêpres. La cérémonie est toujours axée autour des Psaumes (trois au lieu de cinq), de l'hymne et d'un chant (*Nunc dimittis* à la place du *Magnificat*). Il semblerait, d'après les directoires, que d'ordinaire même les complies les plus solennelles ne bénéficient pas de la présence des instrumentistes. Il existe, toutefois, quelques exceptions. À Évora, le *Regimento da Sanchristia* annonce que les complies de tous les dimanches du Carême jusqu'à celui des Rameaux (y compris) et de toutes les fêtes durant cette période jusqu'au Mercredi de Cendres s'interprètent avec une alternance entre les chanteurs et les flûtes d'une part, et le chœur (plainchant) de l'autre[27]. Le *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* (XVIIe s.) propose plus de détails. L'*alternatim* est probablement prescrit pour l'exécution des psaumes dans l'ordre suivant :

. (1er verset) chœur (plainchant),
. (2e verset) chanteur(s) + orgue,
. (3e verset) chœur (plainchant),
. (4e verset) chanteur(s) + flûtes (ou d'autres instruments),
. et ainsi de suite[28].

[26] Voir ACS, *Directorio de Coro*, IV, ff. 410v-411.

[27]

"[...] *Nota q̃ as cõpletas do p^r meyro domyngo da quaresma, E assy de todollos outros domynguos atee dia de Ramos ynclusiue & as das festas de guarda que neste tempo vierẽ Atee quartafeyra da Semana Sancta Inclusiue se dirão cõ os Cantores & frautas de hũa parte & O choro da outra.* [...]"
(P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da Sanchristia*", f. 52v.)

[28]

"*Cap. 23.*
Todos os Domingos, e dias Sanctos, nas tardes da Quaresma avera completas de cantores no Coro de Cima, as quais se Officiarão desta maneira : Comessa o Coro com cantoçhaõ hum verso, e respondera o Orgão a que Cantara o Cantor, ou Cantores que o Mestre da Capella mandar : e depois lhe tornara a responder o Coro em Cantochão : Logo se siguirão as Frautas, com os Can-

Le *Regimento da Sanchristia* d'Évora prescrit encore la même procédure pour les complies du Samedi Saint[29].

Il s'agit d'une tradition que l'on retrouve également dans les directoires espagnols. La présence instrumentale y est demandée pour les complies du Samedi Saint. Le directoire de León (1548) prescrit des *flautas de fabordón* en *alternatim* pendant les premier et dernier psaumes et le *Nunc dimittis*[30]. Sigüenza (1594) parle d'*alternatim* entre les chanteurs, l'orgue et les *ministriles* pendant les psaumes[31]. Le *Mémorial* tolédan (déb. XVIIe siècle) propose des complies du Samedi Saint avec l'intervention de chanteur(s) accompagné(s) par des instrumentistes[32]. Curieusement, la cathédrale de Sigüenza solennise les complies des samedis du Carême et non celles du dimanche comme son homologue portugaise d'Évora[33].

Outre cette présence instrumentale dans les complies du Carême[34] et du Samedi Saint, la cathédrale de Sigüenza préconise encore, lors des fêtes de *primera clase*, la possibilité pour le maître de chapelle de faire chanter le *Nunc dimittis* par un ou plusieurs chanteurs accompagnés par les instru-

---

tores que o Mestre mandar; e assim se iraõ cantando todos os Psalmos, de maneira que sempre o Cantochão se meta entre o Orgão, e as frautas, ou otros instrumentos que ouverem [...]"
(P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, pp. 14-5 ; voir l'Annexe D.3.7. Le même passage (avec peu de différences) se trouve dans P-*EVc*, *Instituicoes e Regimentos que pertencem ao Padroado do Arcebispo de Evora...* (1634), CEC 5-VIII, "*Regimento dos Cantores da Sê de Euora*", ff. 42-42v.)

29

"[...] *Este dia* [*Sabbado Sancto*] *aueraa completas* [...] *Aueraa dous coros ao psalmear .ss. o primeiro o coro & o segundo os cantores & frautas.* [...]"
(P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da Sanchristia*", f. 91v.)

[30]Voir [Kreitner, 2003], p. 53.
[31]Voir ACS, *Directorio de Coro*, IV, f. 388.
[32]Voir [Reynaud, 1996], p. 320.
[33]Voir ACS, *Directorio de Coro*, IV, ff. 382-84v et 414v.
[34]Y compris les complies des fêtes du sanctoral qui tombent pendant le Carême comme c'est le cas de la fête de l'Annonciation (25 Mars).

mentistes et/ou l'orgue[35].

Les matines

L'Heure des matines, la plus longue de l'Office, ne demande que très rarement l'intervention des instrumentistes. Parmi les trois ou quatre fêtes dont les matines ont effectivement la présence des *ministriles*, la plus notable est certainement celle de Noël. Le directoire de la cathédrale de León (1548) prescrit pour les matines de Noël (tout comme pour celles de la Pentecôte, du *Corpus Christi* et de l'Assomption) :

. le jeu d'un motet par les instrumentistes en guise d'introduction,
. l'*alternatim* entre les chanteurs, l'orgue et les instrumentistes pendant
  . l'hymne,
  . le *Te Deum laudamus* et
  . le *Benedictus*[36].

Sigüenza (1594), qui impose les instrumentistes dans toutes les matines où les chanoines sont présents, demande également, pour Noël, l'alternance entre les *ministriles*, les chanteurs et l'orgue pendant l'hymne et le *Te Deum laudamus*[37]. La participation instrumentale pendant les matines de Noël est encore préconisée par les cathédrales de Cuenca (1537), Cordoue (1563), Baeza (1565) ou Palencia (1643)[38].

[35] Voir ACS, *Directorio de Coro*, IV, f. 372v.

[36] Voir [Kreitner, 2003], pp. 54 et 56.

[37]

> "*Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi*
> *Ytem a los maitines el himno se canta en Canto de Organo alternando órgano Capilla y ministriles*
> *Ytem después del Responso que se canta en fin de cada lección hay un villancico Dicese toda la lección y Responso primero y acabada la nona lección antes del Te Deum laudamus se canta un villancico, y en todos ellos se procede al parecer del Maestro y no es necesario pedir licencia al Señor Presidente.*
> *Te Deum laudamus se canta en Canto de Organo alternando órgano Capilla y ministriles* [...]"
> (ACS, *Directorio de Coro*, IV, f. 403v ; transcription de Louis Jambou. Voir aussi les ff. 414 et 416.)

[38] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 216 et [Barrionuevo, 2000], p. 720.

Comme l'annonce la notice tirée du directoire de la cathédrale de Siguënza (note de bas de page n. 37), les matines de Noël comprennent l'interprétation de plusieurs *vilancicos*, œuvres vernaculaires para-liturgiques jouées en général à la fin de chaque Leçon. Leur présence est généralisée dans la liturgie des institutions ibériques de la seconde moitié du XVIe siècle, et pas seulement pour les matines de Noël. Les *vilancicos*, dont la composition fait partie des devoirs du maître de chapelle, sont prescrits pour un nombre croissant de célébrations au fur et à mesure que le XVIIe siècle avance. Avec plusieurs variantes selon les institutions, on les retrouve assez fréquemment dans les fêtes de la Circoncision, de l'Épiphanie, du *Corpus Christi* ou encore de l'Assomption. Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent que la guitare d'abord puis la harpe accompagnent les *vilancicos* et les *chansonetas* dans l'église ibérique[39]. Or, il est fort probable que d'autres timbres soient aussi présents[40]. Il faut alors considérer la possibilité, en plus de l'intervention des *ministriles* durant le répertoire latin des matines, que l'un ou plusieurs d'entre eux jouent également à chaque *vilancico*.

Le directoire d'Évora ne note pas d'intervention des *charamelas* pendant l'office des matines. Nous savons, néanmoins, que la liturgie de la cathédrale comprenait l'interprétation de *vilancicos*, car on voit le maître de chapelle être payé pour la composition de ces œuvres[41]. Une présence instrumentale est donc quasiment certaine. Le même raisonnement vaut pour

[39]Voir le troisième chapitre, p. 178.

[40]En dehors de quelques références au répertoire vernaculaire des *vilancicos* et *chansonetas*, si ancré dans la liturgie ibérique des XVIe et XVIIe siècles, le présent travail se concentre sur les pratiques instrumentales dans la musique sacrée latine. Par conséquent, il n'a pas été fait de recherche poussée sur l'intervention instrumentale pendant les *vilancicos*, soit par l'identification de témoignages soit par l'étude des œuvres. Nous identifions, toutefois, les différentes fêtes et les moments liturgiques susceptibles de comporter l'interprétation de ce répertoire para-liturgique ainsi que l'information éventuellement trouvée sur l'intervention instrumentale. À ce propos, le chapitre suivant attirera l'attention sur un corpus de *vilancicos* provenant du monastère de Santa Cruz de Coimbra où il est possible d'identifier l'intervention de plusieurs timbres instrumentaux.

[41]Le 7 Janvier 1609, le Chapitre décide de payer le maître de chapelle Manuel Rebelo pour la composition de *chançonetas* :

> "[*Em Cabido ordinario 4a fr 7 de Janeiro de 1609*] *Que faça merçe ao P. M.*^{el} *Rebello m*^{te} *da Capella de quatro mil rs̃ por fazer as chançonetas.*"
> (P-*EVc*, *Livro dos Acordos* 1608[1602]-1611, CEC 13-XV, f. 50.)

les autres institutions portugaises. À Braga, nous savons que, dès le XVe siècle, l'archevêque essaie de contrôler cette présence vernaculaire dans la fête de Noël[42]. Au monastère de Santa Cruz de Coimbra, un *Ceremonial* du XVIIe siècle confirme que cette institution n'acceptait les *vilancicos* que dans les célébrations de la Nativité de Jésus[43].

Les autres Heures de l'Office

Les laudes des fêtes les plus solennelles de quelques institutions demandent la présence des instrumentistes. C'est le cas de la cathédrale de Guadix (1595)[44] ou encore de Sigüenza (1594) où, lors des fêtes de Pâques, du *Corpus Christi* ou de Noël, les *ministriles* sont tenus de jouer pendant l'hymne, le chant *Benedictus* ou le *Deo gratias* de la fin[45].

Nous trouvons encore de rares prescriptions d'instrumentistes pour les Heures mineures à Séville (où les *ministriles* doivent jouer à la tierce des fêtes de *primera clase*), à Cuenca et à Palencia (pendant la none du jour

Vue la date, il s'agit fort probablement de pièces pour Noël et/ou l'Épiphanie. Le *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* (XVIIe siècle) confirme la pratique de répertoire vernaculaire dans la liturgie de la cathédrale avec la participation des chanteurs et des instrumentistes :

> "*Cap. 3.*
> *Os Cantores, e Tangedores,* [...] *seraõ obrigados a cantar todas as Xançonetas, e Mottetes que o Chantre, ou o Mestre da Capella ordenarem para se cantarem na Sê* [...]"
> (P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, pp. 2-3 ; voir l'Annexe D.3.7.)

[42] Voir le deuxième chapitre, p. 76, note de bas de page n. 12.

[43]

> "*De quando se Canta, e reza o Officio Diuino*
> [...] *E as letras dos motetes nouos, prim*^{ro} *que se Cantem seraõ uistas E aprouadas por o Prelado. E chançonetas em lingoaiem em nenhũ modo se Cantem, saluo na festa do Natal, sendo p*^{ro} *reuistas E aprouadas por o mesmo.*"
> (P-*Cug*, *Ceremonial da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, Ms 221, f. 11.)

[44] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 215.

[45] ACS, *Directorio de Coro*, IV, ff. 388v, 393v et 403v.

de l'Ascension) ou encore à Sigüenza (avant l'heure de prime le jour de la protectrice de la ville, Santa Librada[46]).

4.2 La participation des instrumentistes pendant la Messe

Du point de vue musical, les deux moments principaux des fêtes liturgiques sont les premières vêpres et la grande messe du jour, en général après la tierce. C'est lors de ces cérémonies, dans les jours les plus solennels, que les institutions déploient tout leur effectif musical comprenant le chœur, l'orgue, les chanteurs et les instrumentistes.

Nous avons déjà décrit l'intervention instrumentale prescrite pour les vêpres. Voyons maintenant, au travers du tableau 4.2, la participation des *ministriles* aux messes principales d'après le principaux directoires espagnols.

L'intervention des instrumentistes semble se concentrer, d'abord, là où le texte sacré connaît des répétitions, le *Kyrie eleison* et l'*Agnus dei*[47]. Ensuite, là où la parole était plutôt reservée aux initiés (le dos tourné aux fidèles, parfois caché par le Chœur, le célébrant n'était entendu que par ses pairs) ou alors inexistante. C'est le cas du début de la messe, des moments 'morts' après les lectures de l'Epître, du Graduel et de l'Évangile ou de la postélévation, lors de l'Offertoire ou encore de la fin de la messe.

Malheureusement, ni le *Regimento da Sanchristia* d'Évora ni le *Regimento do Coro da Sé de Braga* ne donnent de détails sur l'intervention des *charamelas* dans les messes solennelles des cathédrales lusitaniennes. Le deuxième précise, toutefois, que ces musiciens sont bel et bien présents dans les messes des fêtes principales[48]. De plus, et toujours à Braga, le directoire indique que les messes de Noël et de l'Épiphanie comprennent l'interprétation de *vilancicos*[49].

[46] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 216-7 et ACS, *Directorio de Coro*, IV, f. 411v.

[47] Plus rarement, l'intervention des instrumentistes est aussi prescrite pour le *Gloria*. C'est le cas de la messe du Samedi Saint (à Tolède, à Palencia ou à León (en 1663)) ou de la veille de Pentecôte (à Palencia) ; voir [Reynaud, 1996], p. 320, [Barrionuevo, 2000], p. 725, et [Álvarez Pérez, 1960], p. 159.

[48] Voir ci-dessus, p. 211, note de bas de page n. 23.

[49]

"[...] *Esta missa* [*da Epifania*] *cantaõ ja hoje os Musicos em baixo a Canto de Orgaõ cõ Vilhancicos, como em dia de Natal* [...]"
(P-*BRd*, *Regimento do Coro da Sé de Braga*, Ms. 726, f. 42v.)

Messe		León (1548)	Valencia (1560)	Sigüenza (1594)	Pamplona (1598)	Tolède (déb. XVIIe)	Palencia (1643)
Ordinaire	**Propre**						
	Introït			À l'arrivée des chanoines au Chœur, fin de la procession, début de la messe			Jeu au début de la messe (retour de la procession)
Kyrie eleison		Jeu du premier et dernier Kyrie	Jeu du dernier Kyrie	*Alternatim* avec les chanteurs, l'orgue et les instrumentistes			
Gloria							
	Épître / Graduel / Évangile			Jeu après l'Évangile jusqu'au début du Credo			Jeu pendant l'Épître
Credo							
	Offertoire	Jeu pendant l'Offertoire	Jeu pendant l'Offertoire	Jeu jusqu'au début de la Préface	Jeu jusqu'au début de la Préface	Jeu pendant l'Offertoire	
Sanctus et *Benedictus*							
Canon de la Messe		Jeu pendant l'Élévation	Jeu pendant l'Élevation si les chanteurs n'interprètent pas un motet	Le maître de chapelle peut demander l'exécution d'une pièce par chanteur(s) et/ou instrument(s) et/ou l'orgue jusqu'au *Pater noster*			
Agnus dei			Le dernier *Agnus*				
	Communion						
Ite missa est		Jeu du *Deo gratias*	Jeu après la bénédiction finale	Jeu du *Deo gratias*	Jeu après l'*Ite missa est*	Jeu à la fin de la messe	Jeu du *Deo gratias*

Tab. 4.3 – Participation des instrumentistes pendant les messes des principales fêtes.

À la cathédrale de Tolède, cette pratique de l'inclusion d'un *vilancico* pendant la grande-messe, joué à la place du motet lors de l'Offertoire, est identifiée pour les fêtes de la Circoncision et de l'Épiphanie[50]. L'exécution de cette œuvre vernaculaire implique fort probablement une participation instrumentale.

Toujours à propos de la participation instrumentale dans les messes des institutions portugaises, il est intéressant de noter, à la chapelle de l'université de Coimbra, l'intervention de la harpe pendant l'Élévation et la Communion de la messe du Jeudi Saint, en 1602[51]. C'est l'un des rares témoignages que nous ayons trouvé rapportant une participation instrumentale autre que celle de l'orgue pendant la Communion.

L'importance de la grande-messe dans le déroulement de toute fête liturgique semble confirmée par les consignes que les directoires donnent concernant l'intervention instrumentale lors des jours moins solennels. En effet, les documents tendent à prescrire pratiquement le même degré de participation des *ministriles* à la messe indépendamment de la solennité de la fête. Sigüenza (fêtes de *segunda y tercera clases*) ou Palencia (fêtes de *segunda clase*) indiquent précisément le même schéma de participation que pour les fêtes

[50] Voir [Reynaud, 1996], p. 275.

[51]

> "*Diz Manoel Ribr^{o} tangedor dos* [*orgãos desta*] *capella q̃ elle tangeo cõ a sua arpa festejando as vesperas de .S. Miguel E a missa E assi mais o dia da Entrada das escolas, sem ter diso obrigação, E iuntam^{te} a quãta fr^{a} da Somana Sancta, tangeo ao* [*Levantar a*] *dš E a toda a comunhão de q̃ V.s. ms. deuẽ ser lembrados* [...]"
> (AUC, *Capela da Universidade 1600-10*, IV/1aE,2,5,2, "*Pasta Festas e Outras Cerimónias 1602*, 5 Outubro 1602.)

Nous retrouvons le même usage de la harpe en 1603, 1604 (AUC, *Capela da Universidade 1600-10*, IV/1aE,2,5,2, "*Pasta Festas e Outras Cerimónias*" 1603 et 1604), 1611 et 1618 :

> "*Diz Manoel Ribr^{o} q̃ ho Snõr Reitor lhe mandou q̃ fosse a missa de quinta fr^{a} mayor a Capela tanger a arpa E orgão, E ele cõ m^{ta} võtade E diligençia foi E tangeo a toda a Sancta Comunhão e ao mais*"
> (AUC, *Capela da Universidade 1611-25*, IV/1aE,2,5,3, "*Pasta Festas e Outras Cerimónias 1618*".)

principales[52]. Seul le directoire de Léon (fêtes *menos principales*) demande la présence des *ministriles* pour le premier Kyrie seulement (au lieu du premier et du dernier), tout en conservant une participation instrumentale pendant l'Offertoire, l'Élévation et le *Deo gratias*[53].

Les processions

Le deroulement liturgique d'une fête solennelle comprend quasiment toujours l'accomplissement d'une procession. La plupart de ces processions ont lieu a l'intérieur de la cathédrale. Il y a, toutefois, un nombre réduit de fêtes impliquant une grande procession à l'extérieur et appelant à la participation des autres institutions de l'espace urbain. Parmi celles-ci, les plus réputées sont certainement la procession du jour de l'Assomption de la Vierge et, surtout, la procession du *Corpus Christi*.

Le deuxième chapitre a déjà évoqué la présence des instrumentistes dans ces grandes processions, manifestations religieuses mais aussi urbaines car elles sont la vitrine de la grandeur des diverses institutions de la ville. Les cathédrales y déploient toute leur splendeur musicale, l'engagement, outre les musiciens réguliers, d'ensembles d'instrumentistes extraordinaires étant fréquent[54].

[52]Voir ACS, *Directorio de Coro*, IV, ff. 410v-411, et [Barrionuevo, 2000], pp. 721-27.

[53]Voir [Kreitner, 2003], p. 55.

[54]Le directoire de la cathédrale de Braga est bien clair : toutes les processions à l'extérieur de l'église doivent inclure la participation des *charamellas, trombetas & atabaques* (P-*BRd*, *Regimento do Coro da Sé de Braga*, Ms. 726, f. 20v). D'après le *Regimento da Sanchristia* de la cathédrale d'Évora, la présence instrumentale est prescrite pour au moins trois *procissões gerais* (c'est à dire, à l'extérieur et avec participation des autres églises et institutions de la ville), à savoir celles du *Corpus Christi* (ff. 111-113), de la Visitation de *Sancta Elisabeth* (le 2 Juillet ; ff. 116-116v) et de la fête de l'Ange (*Festa do Anjo*, le troisième dimanche de Juillet ; ff. 117-117v). Les directoires espagnols font également mention de plusieurs processions extérieures avec la participation instrumentale (à Siguënza, *Directorio de Coro*, ff. 407v et 411v-15v ; à Tolède, [Reynaud, 1996], pp. 272, 274 et 280 ; à Palencia, [Barrionuevo, 2000], pp. 720-21). En ce qui concerne le renforcement du corps instrumental de l'institution présent dans les principales processions de la ville, considérons l'exemple de Tolède. La cathédrale engage, plusieurs années, des joueurs de *vihuela de arco* pour la représenter dans la procession du *Corpus Christi* ([Noone, 1997], p. 130).

La majeure partie des processions se déroule néanmoins à l'intérieur de l'église, parcourant soit la totalité du périmètre intérieur de la cathédrale (parfois incluant le cloître), soit juste une partie, avec un nombre proportionel de stations toujours en rapport avec le degré de solennité de la fête. Les directoires donnent quelques détails sur l'intervention des instrumentistes lors de ces processions. Tous les documents sont unanimes sur le jeu des *ministriles* au début et à la fin de la procession, correspondant à la sortie et au retour des chanoines au Chœur[55]. Et puis, en fonction de la solennité de la fête, il y a une participation lors des différentes stations de la procession[56].

55

. "*En la proçesion* [*los ministriles*] *an de tañer a la salido del choro* [...] *asi mismo al entrar la proçesion en el choro.*" (León, 1548 ; [Kreitner, 2003], p. 54) ;

. "[fête de la Purification de la Vierge] *A proçissam vay polla crasta & torna pĵlla naue do meyo onde se faraa a estaçam, & acabado a oraçam os charamellas yram tangendo atee a proçissam & o bp̃o entrarem na capella* [...]" ; "[Pentecôte] *Acabada a oração se faraa proçissam polla crasta & a estaçam seraa na naue do meyo & acabada a oraçam os charamellas tangeraam atee o bp̃o entrar na capella & se começar o introitu da missa.*" (Évora, *c*1569 ; P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da Sanchristia*", ff. 45v et 109v) ;

. "[...] *en la Procesión* [...] [*los ministriles han de tañer*] *al recibo de la procesión que es cuando el cabildo entra en el coro antes del Introito de la Misa.*" (Sigüenza, 1594 ; ACS, *Directorio de Coro*, ff. 410v-411) ;

. "*Processión entera dentro de la Iglesia* [...] *Los ministriles tañerán* [...] *en su facistol desde que la Cruz llegare a la reja de la Capilla maior, hasta que los caperos comienzan el introito de la Misaa.*" (Pamplona, 1598 ; [Ascunce, 1967], p. 220).

56

. à León ([Kreitner, 2003], p. 54), aux processions des fêtes *principales*, les *ministriles* doivent jouer "*en los tres angulos de la claustra y delante de nuestra señora del dado*" et dans les fêtes *menos principales* juste devant "*nuestra Señora del Dado un motete*" ;

. à Sigüenza (ACS, *Directorio de Coro*, f. 410v), dans les fêtes de *primera clase*, les instrumentistes doivent jouer une fois dans chaque galerie du cloître ("*una vez en cada panda*") ;

. à Pamplona ([Ascunce, 1967], p. 220), dans les fêtes de *rito excelente*, les instrumentistes jouent "*en la primera estación dicha* [*la*] *Oración*" ;

. à Palencia ([Barrionuevo, 2000], pp. 719-20) dans les processions des fêtes de *primera clase*, les *ministriles* jouent à la fin de chaque station ("*Al salir del coro la procesión o estación, los ministriles.*").

Les instrumentistes signalent avec leur musique les différents moments charnières du déroulement liturgique de la procession (début de la procession, fin de chaque station, fin de la procession). En plus de ces interventions, fort probablement de nature exclusivement instrumentale, il est également fréquent que les *ministriles* soient appelés à jouer une hymne en *alternatim* avec les autres membres de la chapelle musicale (souvent le *Te Deum laudamus*), notamment pour les fêtes d'action de grâce[57].

[57] Le *Memorial* (déb. XVIIe s.) de la cathédrale tolèdane prescrit des processions comprennant l'exécution du *Te Deum laudamus* ("*En la Procesion ay Te deum laudamus, a versos, Canto llano, Ministriles, Organo, y Cantores*") lors des fêtes du *Angel de la guarda* (1 Mars), de l'Ascension, de *San Marcos Papa y confessor* (7 Octobre) ou encore de l'action de grâce pour la bataille de Benamarin (30 Octobre) ([Noone, 1997], p. 132). Une chronique relative à la translation de certaines reliques de la cathédrale de Coimbra au monastère de Santa Cruz de Coimbra, en 1595, précise qu'à l'arrivée de la procession solennelle au monastère

> "*leuantou o Cantor Mor, Te Deũ laudamus ajudãdoo o Conuẽto em Cãto de orgão, a q̃ os instrumẽtos alternadamẽte respondião* [...]"
> (P-*Cug*, *Relacam do Solenne Recebimento das Santas Reliquias, que forão leuadas da See de Coimbra, ao Real Mosteyro de Santa Cruz...per Gaspar dos Reis de Leyria, Coimbra, 1596*, R-4-11, f. 56).

Les actes capitulaires de la cathédrale d'Évora fournissent plusieurs témoignages de processions *ingratia actiones*, toutes avec l'évocation de l'hymne *Te Deum laudamus* et l'intervention des instrumentistes. Voici la transcription de deux exemples, tous les deux concernant la commémoration de l'arrivée de nouveaux pontifs à l'archevêché :

> "*Domingo a tarde 19 dias do mes de Setr.*^{o} *de 1574 aas vesperas veo Recado ao cabido p carta do Car.*^{al} *Ifft. nosso s.*^{or} *ẽ como elle aceitaua este Arçebp̃ado pa ser prelado nelle e o cabido depois de lida a carta ordenou logo dar graças a nosso S.*^{or} *por tamboa prouisão cõ fazerem huã proçissão por dentro da ygreia e que se disesse te deum laudamus plos cantores e charamelas q̃ forão logo chamados pa ysso cõ os orgãos* [...]"
> (P-*EVc*, *Lembranças do Cabido* 1574-77, CEC 13-V, f. 2 ; voir la Fig. 4.2.)
> "*Em Cabido Extraordinario 2a fr 19. de 8.*^{bro} [1609] *psidente o s.*^{or} *Deão ontem a tarde se leo no Cabido hũa carta do Marquez de Castel Rodrigo Visorey destes Reynos p*^{a} *Este Cabido em q̃ nos fazia asaber como S. Mag.*^{de} *lhe tinha Escrito q̃ auisasse ao s.*^{r} *D. Diogo de Souza bispo de Miranda como o nomeaua por Arcebispo deste Arcebispado E q̃ assi o tinha auisado E de sua resposta entendera ter aceitado assentou o Cabido q̃ se arrepicassem todos os sinos E q̃ se fizesse hoje a tarde hũa procissão por dentro da Sé in gratiarum actionem com te deum laudamus,* [...] *E assi se fez a dita procissão com m*^{ta}

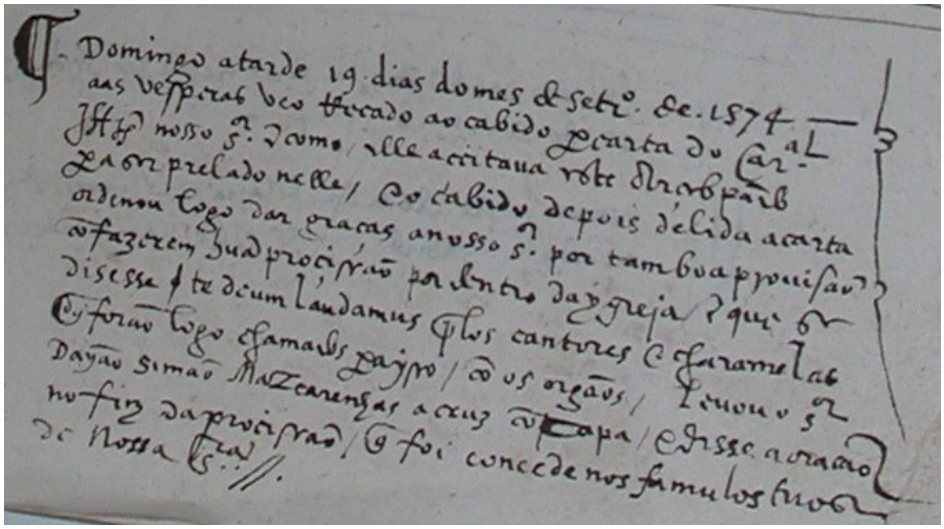


FIG. 4.1 – La cathédrale d'Évora décide de fêter le retour de l'archevêque, le Cardinal D. Henrique avec une procession comprenant la participation des instrumentistes (P-*EVc*, *Lembranças do Cabido* 1574-77, CEC 13-V, f. 2).

Finalement, en plus de toutes les interventions mentionnées ci-dessus, il faut encore considérer la possibilité que les instrumentistes participent à certaines processions lors de l'exécution de *vilancicos*. C'est surtout le cas de la procession du *Corpus Christi* et de son octave[58], mais la procession du Dimanche de Pâques peut aussi demander l'interprétation de *vilancicos*[59].

Solemnidade de Cantores e charamelas [...]"
(P-*EVc*, *Livro dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, f. 89. Voir encore d'autres témoignages dans P-*EVc*, *Lembranças do Cabido* 1591-97, CEC 13-XI, ff. 160v-61 ; P-*EVc*, *Lembranças do Cabido* 1597-1601, CEC 13-XII, ff. 64 et 90-94v ; P-*EVc*, *Livros dos Acordos* [1602]-1611, CEC 13-XV, f. 11.)

[58]Pour ne citer qu'un exemple, le *Directorio de Coro* de la cathédrale de Sigüenza indique l'exécution de *vilancicos* à chaque station de la procession du *Corpus Christi* (f. 394), ainsi que pour la procession à l'intérieur de l'église qui a lieu après les secondes vêpres (f. 395) ; de même pour la procession de l'octave (f. 395v).

[59]C'est ainsi au moins à la cathédrale de Pamplona d'après un document de 1599 ; voir [ASCUNCE, 1967], p. 221.

4.3 Le calendrier des instrumentistes

D'une façon générale, les manifestations musicales d'une fête liturgique solennelle se concentrent autour des premières vêpres, de la procession et de la messe majeure. Les sections précédentes montrent de quelle façon les instrumentistes sont susceptibles d'intervenir dans ces cérémonies. La suite de ce chapitre adopte une perspective plus large et essaye d'évaluer l'activité de l'ensemble instrumental tout au long d'une année liturgique.

Les directoires, en plus de l'information sur l'intervention des *ministriles* à chaque moment de l'Office, précisent aussi quelles sont les fêtes qui nécessitent leur participation. Le degré de détail fourni par les documents est peu uniforme, allant de la seule mention de la présence de *ministriles* jusqu'à décrire en détails les moments exacts de leur intervention et les éventuelles nuances de chaque fête par rapport aux schémas généraux.

Les tableaux 4.4 et 4.5 récapitulent, pour les directoires les plus pertinents, les fêtes à date fixe et les fêtes mobiles qui impliquent une participation instrumentale. Ces tableaux confirment la présence régulière des *ministriles* dans les fêtes les plus importantes du calendrier liturgique (Circoncision, Épiphanie, Pâques, Pentecôte, *Corpus Christi*, Assomption, Nativité de la Vierge ou Noël). Le *Regimento da Sanchristia* (c1569) de la cathédrale d'Évora semble précisément réduire la présence instrumentale à ces fêtes les plus solennelles, n'y ajoutant que deux jours de moindre solennité (*capas de Bacharees*) mais certainement d'importance locale et/ou nationale : ceux du *Anjo Custódio de Portugal* (le 3e dimanche de Juillet) et du *Milagre da Çera* (le premier dimanche après le *Corpus Christi*).

Tab. 4.4: Intervention des instrumentistes lors des fêtes à date fixe de l'année liturgique

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**
Janvier[60]					
1. Circoncision	P	C	PrC	PE	PrC
6. Épiphanie	P	C	PrC	PE	PrC
14. *Fiesta del santísimo nombre de Jesús*			PrC		
18. *Santa Librada patrona*			PrC		
20. S. Sébastien	mP			PE	SeC (vêpres)
22. S. Vincent			(procession)		
23. S. Ildephonse				PE	
Février					
2. Purification de la Vierge	P	C	PrC	(messe)	PrC
3. S. Blaise			TeC	MP	
9. Transfiguration de la Vierge	mP				
22. Chaire de S. Pierre				MP	
24. S. Mathias	mP		SeC	MP	SeC (vêpres et messe)
Mars					

[60] Voici la définition des sigles employées pour chaque directoire :

. le directoire de la cathédrale de León dessine deux schémas généraux de la participation des instrumentistes aux fêtes liturgiques, l'un pour les fêtes *principales* (P), l'autre pour les *menos principales* (mP) ;

. le *Regimento da Sanchristia* indique la présence des *charamelas* dans plusieurs fêtes (C). Toutefois, quelques fêtes très solennelles (de *Capas de Cónegos*) sont susceptibles d'avoir bénéficié également de la présence instrumentale même si cela n'est pas explicite dans le *Regimento* ((C)) ;

. le directoire de la cathédrale de Sigüenza décrit deux schémas généraux pour la participation des *ministriles*, selon la solennité des fêtes : un pour celles de *primera clase* (PrC), l'autre pour celles de *segunda* et *tercera clase* (SeC et TeC) ;

. le *Ceremonial* de la cathédrale de Tolède classe les fêtes (et la participation instrumentale correspondante) en fêtes de *procesión entera* (PE) et de *media procesión* (MP) ;

. dans le directoire de la cathédrale de Palencia, il est également question de fêtes de *primera clase* (PrC) et de *segunda clase* (SeC).

Tab. 4.4: Intervention des instrumentistes lors des fêtes à date fixe de l'année liturgique

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**
1. *Ángel de la Guardia* et Bataille de Toro				PE	SeC
8. *San Julián, arzobispo de Toledo*				MP	
18. S. Gabriel				MP	
19. S. Joseph			MP		
25. Annonciation	P	(C)	PrC	PE	PrC
Avril					
16. *Santo Toribio*					SeC (vêpres, procession, messe)
23. S. Georges				MP	
25. S. Marc Évangeliste			SeC	(procession)	SeC (vêpres, messe)
26. Translation du corps de S. Léocadie				MP	
Mai					
1. S. Philippe et S. Jacques	mP		PrC	MP	SeC (vêpres)
3. Invention de la Sainte Croix	mP	C	PrC	MP	SeC (vêpres, complies, procession, messe)
4. *Día de la Corona del Señor*			TeC		
5. *San Sacerdote*			TeC		
6. S. Jean l'Évangeliste				PE	
8. Apparition de S. Michel Archange				PE	
Juin					
11. S. Barnabé	mP		SeC	MP	SeC (vêpres, procession, messe)
13. S. Antoine			(procession et messe)		
19. Consécration de l'Église			TeC		
24. Nativité de S. Jean-Baptiste	P	(C)	PrC	PE	PrC
29. S. Pierre et S. Paul	P	(C)	PrC	PE	PrC
Juillet					

Tab. 4.4: Intervention des instrumentistes lors des fêtes à date fixe de l'année liturgique

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**
2. Visitation de la Vierge	mP	C	PrC	PE	SeC
16. La Sainte Croix / *Las Navas de Tolosa*				MP	SeC (vêpres, procession)
22. S. Marie-Madeleine	mP		SeC		SeC
Festa do Anjo Custódio de Portugal[61]		C			
25. S. Jacques	P		PrC		PrC
26. Ste. Anne	mP		TeC		
Août					
1. S. Pierre-aux-Liens				MP	
4. S. Dominique				MP	
5. Ste. Marie-aux-Neiges	mP		TeC	MP	
6. Transfiguration de Notre-Seigneur	P		PrC	PE	PrC
10. S. Laurent	mP		SeC	MP	SeC
11. Translation de *San Froilán*	mP				
12. Ste. Claire				PE	
15. Assomption	P	C	PrC	PE	PrC
16. S. Roch			(procession et messe)		SeC (procession et messe)
20. S. Bernard				PE	
L'octave de l'Assomption				(procession)	
24. S. Barthélemy	mP		SeC	MP	SeC (vêpres et messe)
28. S. Augustin				MP	
29. Décollation de S. Jean-Baptiste				MP	
Septembre					
2. *San Antonino* / *San Antolín*	mP				PrC
8. Nativité de la Vierge	P	C	PrC	PE	PrC
Octave de *San Antolín*					(procession, messe, après les complies)

[61] Troisième dimanche de Juillet, fête célébrée au Portugal dès au moins 1504.

Tab. 4.4: Intervention des instrumentistes lors des fêtes à date fixe de l'année liturgique

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**
14. Exaltation de la Sainte Croix	mP	C		MP	(procession)
21. S. Matthieu	mP	C		MP	(procession)
29. S. Michel	mP		SeC		
30. S. Jerôme				MP	
Octobre					
4. S. François d'Assise				MP	
5. *San Froilán*	P				PrC
7. Bataille de Lépante				PE	
18. S. Luc	mP		SeC	MP	SeC
21. Ste. Ursule			TeC		
25. Dédicace de la cathédrale				PE	
28. S. Simon	mP			MP	SeC
30. Bataille de Benemarín				PE	
Novembre					
1. Toussaint	P	(C)	PrC	PE	PrC
10. Dédicace de la cathédrale	mP				
11. S. Martin	mP				SeC
15. S. Eugène				PE	
21. Présentation de la Vierge	mP		TeC	MP	SeC
25. Ste. Catherine				MP	
30. S. André	mP		SeC	MP	
30. Triomphe de la Croix				(procession)	
Décembre					
3. S. André			(messe)		
6. S. Nicolas				MP	
8. Conception de la Vierge	P	(C)	PrC	PE	PrC
9. Ste. Léocadie				MP	
13. Ste. Lucie				MP	
18. *Commemoratio Virginis Maria*	mP	(C)	TeC	PE	SeC
19. Conversion des Maures de Grenade				PE	
21. S. Thomas	mP		SeC	MP	SeC

Tab. 4.4: Intervention des instrumentistes lors des fêtes à date fixe de l'année liturgique

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**
25. Noël	P	C	PrC	PE	PrC
26. S. Étienne	mP		PrC	MP	PrC
27. S. Jean l'Évangeliste	mP		PrC	MP	PrC
28. Ss. Innocents	mP		PrC	MP	PrC

Tab. 4.5: Intervention des instrumentistes dans les fêtes mobiles de l'année liturgique

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**
Samedis ou dimanches et jours saints durant le Carême		(complies)	(complies)		
4e dimanche du Carême (*de laetare*)			(procession et messe)		
Dimanche des Rameaux	mP		(procession)	(procession)	SeC (procession)
Jeudi Saint	mP		(procession et messe)		(procession)
Samedi Saint	P	C	(vêpres, messe et complies)	(vêpres, messe et complies)	SeC (messe)
Dimanche de Pâques	P	C	PrC	PE	PrC
Tous les dimanches entre Pâques et Pentecôte	(motet à la messe)				
Lundi, mardi et mercredi de Pâques	mP		PrC		SeC (vêpres et messe)
Domenica in albis	mP		PrC	(procession et messe)	SeC (vêpres, procession, messe)
Lundi, mardi et mercredi avant l'Ascension (*in Rogationibus*)			(procession et messe)	(procession le Lundi)	SeC (messe et litanies)
Ascension	P	(C)	PrC	PE	PrC
Victoire d'Oran[62]				PE	
Samedi avant Pentecôte	P	C	PrC	PE	PrC
Pentecôte	P	C	PrC	PE	PrC
Lundi et mardi de Pentecôte	mP		PrC		PrC
Dimanche de la Sainte Trinité	P	(C)	PrC	PE	PrC
Corpus Christi	P	C	PrC	PE	PrC
Octave du *Corpus Christi*	P		PrC	(messe et procession)	PrC
Festa do Milagre da Çera[63]		C (procession)			

[62]Le vendredi de l'Ascension.

[63]Le premier dimanche après l'octave du *Corpus Christi*.

Il est également intéressant de remarquer que la cathédrale d'Évora est la seule institution où les instrumentistes sont absents des fêtes solennelles qui suivent le jour de Noël. En effet, le *Regimento da Sanchristia* établit clairement que les *charamelas* ne doivent pas participer aux fêtes des 26 et 27 Décembre[64]. Les raisons de cette singularité sont, pour le moment, inconnues.

En dehors de quelques fêtes locales[65], les sollicitations faites aux instrumentistes durant l'année liturgique sont les mêmes dans chaque directoire. Il semble exister un tronc commun aux différentes institutions, modulé d'une adaptation locale. D'une part, le point de départ est, fort probablement, le cérémonial de l'orgue, préexistant et devenu similaire d'une institution à l'autre avec le temps. Il est progressivement absorbé par les *ministriles*. D'autre part, il est possible que, de la même façon que pour l'assimilation de l'ensemble instrumental, un mouvement qui semble prendre forme d'abord dans les cathédrales les plus importantes (Séville, Tolède, Évora, Saint Jacques de Compostelle) puis se répandre aux institutions de leurs rayons d'influence respectifs[66], il ait existé des cérémonials de référence pour l'intervention instrumentale, adoptés comme modèles par les institutions voisines[67]. Malheureusement, le nombre de directoires ibériques décrivant

[64]Voici le passage relatif à la fête de Saint Étienne, le 26 Décembre :

> "[...] [avant la messe] *se faraa proçissam por dentro da Igreia como aos Domĩgos, & o mais se faraa como na festa da çircũciçam. Excepto que nã aueraa charamellas nem beençam episcopal no fim da missa.*"
> (P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da Sanchristia*", f. 136 ; voir aussi f. 136v.)

La non participation des instrumentistes est également prescrite pour la fête de la Transfiguration du Seigneur, le 6 Août (f. 119v).

[65]Par exemple, les déjà mentionnées fêtes du *Milagre da Çera* ou du *Anjo Custódio de Portugal*, à la cathédrale d'Évora. Ou encore à Tolède, les fêtes du 8 Mars, 26 Avril ou 7, 25 et 30 Octobre.

[66]Voir le deuxième chapitre, p. 74, note de bas de page n. 10.

[67]La cathédrale de Segovia fourni un exemple intéressant de ce regard sur les solutions musico-liturgiques des institutions voisines. En Juin 1570, le Chapitre semble avoir eu quelques doutes sur laquelle devait être l'intervention musicale pendant l'octave de la fête du *Corpus Christi*. La cathédrale de Segovia constitue alors une commission de chanoines pour se renseigner sur les pratiques de ses homologues :

> "[5 Juin 1570] *Que la misa y vísperas en la octava del Corpus se digan a*

la participation des *ministriles* est, pour le moment, trop réduit pour réussir à déceler ces éventuels pôles d'influence.

Cette dernière mise en garde est également valable pour ce qui concerne toute conclusion générale sur la charge de travail des *ministriles* durant l'année liturgique et son évolution au cours des XVIe et XVIIe siècles. En effet, cinq directoires, assez hétérogènes dans l'information disponible et dont seulement un est antérieur aux décisions tridentines, constituent un échantillon trop modeste pour échapper à une certaine fragilité des résultats. Compte tenu de la réduction du nombre de fêtes imposée par le Concile de Trente[68], on s'attendrait à que les directoires postérieurs mais encore proches des dates du Concile connaissent une réduction perceptible du nombre de fêtes en absolu et, par conséquent, du nombre de fêtes appelant à la participation instrumentale. Pourtant, lorsque l'on compare les directoires les plus complets, le pré-tridentin de León (1548), et ceux de Sigüenza (1594) et Tolède ($c1600$), le nombre de fêtes faisant appel aux instrumentistes (voir le tableau 4.6) est sensiblement le même, voire un peu plus important pour les documents plus récents[69].

La charge de travail hebdomadaire des instrumentistes est sensiblement la même, d'après les quatre directoires espagnols (tableau 4.6) : les musiciens doivent servir la cathédrale un peu plus qu'une fois par semaine en moyenne (León : 63 fêtes par an / 52 semaines = 1,2 ; Sigüenza : 71/52 = 1,3 ; Tolède : 75/52 = 1.4 ; Palencia : 60/52 = 1,1). À Évora, en revanche, l'intensité de la présence des *charamelas* est moindre, pratiquement de moitié (29/52 = 0,56),

---

canto de órgano y con órgano, y que una comisión de canónigos se informe 'de lo que cerca desto se suele hacer en otras partes'."
([López-Calo, 1990], entrée n. 577.)

[68] L'exécution hebdomadaire du cycle complet des psaumes, assise de l'Office, était constamment interrompue par la célébration de fêtes, le Concile de Trente (1545-63) décide de réduire le nombre de fêtes durant l'année liturgique. Il essaye ainsi d'améliorer l'équilibre entre les jours de fête et les fériales et, par conséquent, d'avoir moins de coupures dans le déroulement normal de l'Office. [Harper, 1991] (p. 157) montre, néanmoins, que cette diminution ne durera guère car de 149 fêtes enregistrées en 1568, le nombre passe à 164 en 1602, et à 176 en 1631.

[69] Il est possible, toutefois, que les cathédrales de Sigüenza ou de Tolède aient rapidement retrouvé un nombre de fêtes proche de celui qui précédait les décisions tridentines.

TAB. 4.6 – Nombre de fêtes, par mois et par cathédrale, demandant la participation des *ministriles*.

	León (1548)	**Évora (*c*1569)**	**Sigüenza (1594)**	**Tolède (déb. XVIIe s.)**	**Palencia (1643)**	**Moyenne de fêtes par mois**
Janvier	3	2	5	4	3	**3,4**
Février	3	1	3	4	2	**2,6**
Mars	1	1 / 3	1 / 4	5	2	**3,4**
Avril	0 / 8	0 / 5	1 / 11	3 / 4	2 / 8	**8,2**
Mai	2 / 4	1 / 1	4 / 4	4 / 3	2 / 4	**5,8**
Juin	3 / 9	2 / 4	5 / 6	3 / 4	3 / 7	**9,2**
Juillet	4	2	4	2	4	**3,2**
Août	6	1	6	12	5	**6**
Septembre	5	2	3	4	5	**3,8**
Octobre	3	0	2	6	3	**2,8**
Novembre	5	1	3	6	3	**3,6**
Décembre	7	3	8	11	7	**7,2**
Fêtes à date fixe / Fêtes mobiles par an[a]	**42 / 21**	**16 / 13**	**46 / 25**	**64 / 11**	**41 / 19**	

[a]Le placement des fêtes mobiles est, bien sûr, approximatif ; les fêtes sont distribuées de façon égale entre les mois pendant lesquels elles sont les plus susceptibles d'avoir lieu.

les musiciens n'étant sollicités, en moyenne, qu'une fois toutes les deux semaines. La cathédrale portugaise semble, en effet, être bien moins exigeante avec l'ensemble instrumental que ses homologues espagnols, du moins vers 1569[70]. Ceci dit, il est fort probable que le nombre de fêtes avec interven-

[70]Ce n'est pas, en tous cas, l'application du nouveau et plus restreint calendrier tridentin qui justifie l'écart entre le nombre de fêtes où interviennent les instrumentistes à la cathédrale portugaise et dans les espagnoles. En effet, le *Regimento da Sanchristia* d'Évora est déjà contraint aux décisions tridentines, les nouveaux Bréviaire et le calendrier ayant été mis en place à Noël 1570 :

> "*Ordem & Regimento do que se hade guardar daqui por diante nesta See deuora açerca dos officios diuinos conforme ao Breuiario Romano que o Sancto Padre manda que se Reze.*
> *O Breuiario Romão ordenado por decreto do sagrado concilio tridentino, se começou a Rezar nesta Sancta See Deuora vespera de Natal em q̃ se acabou o Anno de mil & quinhentos & setenta* [...]"
> (P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, f. 8c.)

tion instrumentale augmente pendant les années suivantes. Cela semble être confirmé par le paiement qu'Évora fait aux instrumentistes pour leur participation à l'octave du *Corpus Christi* en 1617, une présence non mentionnée dans le *Regimento da Sanchristia*[71].

D'après le tableau 4.6, les *ministriles* sont le plus sollicités pendant les mois d'Avril, Juin et Décembre. Cela correspond, sans surprise, aux périodes pascale (Pâque, Ascension, Pentecôte et *Corpus Christi*) et de la Nativité. Outre ces périodes plus intenses, on remarque que la présence instrumentale est presque continue durant toute l'année liturgique. Même lors de la période de pénitence qui prépare Pâque, de la Septuagésime jusqu'au Dimanche de la Résurrection (non compris), temps pendant lequel il est fréquent que les institutions interdisent le jeu des instrumentistes[72], les exceptions à cette règle sont nombreuses. Les *ministriles* sont admis dans pratiquement toutes les fêtes solennelles comprises pendant cette période[73] et souvent les complies

---

Mais ce nouvel ordre n'apportera que peu de changements, se résumant quasiment à la suppression de l'octave de quelques fêtes (f. 8c verso).

[71]

> "[2 Juin 1617] *Que se de sinco cruzados p^{os} cantores que cantarão no oitauario de corpus christi digo, tangedores.*"
> (P-*EVc*, *Liuro das lembrancas do Cabido e começa em 2 de Janeiro de 1614 te 9 de Janeiro de 620*, CEC 13-XVII, f. 144.)

[72]Le *Ceremonial* de Juan Chaves Arcayos de la cathédrale tolédane précise :

> "[...] *desde esta dominica* [*de septuagesima*] *hasta Pascua no ay canto de organo ni ministriles, hasta la resurrection* [...]"
> ([Reynaud, 1996], p. 312.)

Les constitutions synodales de l'archevêché de Braga, rédigées en 1639 et publiées en 1697, indiquent que

> "[...] *No tempo do interdito* [...] [*não*] *se poderá tanger na Igreja o órgão, charamelas ou outro instrumento de festa e alegria.*
> ([Latino, 2001], p. 582.)

[73]Par, exemple l'interdiction tolédane du *Ceremonial* (présentée dans la note de bas de page antérieure) continue :

> "[...] *desde esta dominica* [*de septuagesima*] *hasta Pascua no ay canto de organo ni ministriles, hasta la resurrection excepto si ocurrieren las fiestas siguientes que entonces ay organo y canto de organo y ministriles, que son :*

des samedi ou dimanche du Carême impliquent la présence des flûtes[74].

Les directoires ne fournissent pas, toutefois, l'intégralité de la charge de travail des instrumentistes d'une cathédrale ibérique. En effet, aux nombreuses fêtes nécessitant l'intervention des *ministriles* durant l'année, il est nécessaire de rajouter, du moins au sein de certaines institutions, leur présence aux messes de la Vierge, le samedi, et pour une grande partie des dimanches ordinaires[75]. De plus, pour les cérémonies où seule la polyphonie vocale est prescrite, la présence instrumentale est toujours possible avec l'accompagnement des chanteurs par un ou plusieurs *ministriles*, notamment le joueur de

. *San Ildefonso*
. *Descension de N^{ra} S^{ra}*
. *Purificacion de N^{ra} S^{ra}*
. *Angel custodio*
. *San Sebastian*
. *Anunciacion de N^{ra} S^{ra}*

y aunque ocurran otras fiestas que tengan procesion entera no ay canto de organo ni organo ni ministriles. [...] "
([Reynaud, 1996], p. 312.)

[74]C'est le cas des cathédrales d'Évora et de Sigüenza ; voir ci-dessus la section consacrée aux complies. Il est intéressant de remarquer que lors de ces complies pendant le Carême, l'intervention instrumentale est restreinte aux flûtes douces. Une exigence timbrique commune aux différentes institutions et certainement en rapport avec la période de pénitence dont il est question. Ce sont peut-être les mêmes raisons qui mènent la chapelle de l'Université de Coimbra à faire appel à la harpe pour sa messe de Jeudi Saint (voir ci-dessus, la note de bas de page n. 51. Voir aussi le cinquième chapitre, la section 5.2.3).

[75]Le *Directorio de Coro* (ff. 378-378v) de Sigüenza indique clairement que les *ministriles* doivent participer à la Messe de la Vierge célébrée le samedi. Le même document est, toutefois, un peu moins explicite sur l'intervention des instrumentistes pendant les dimanches ordinaires mais il est probable qu'ils soient également présents les dimanches entre l'Épiphanie et la Septuagésime (f. 380). À la cathédrale de Grenade, les messes des dimanches ordinaires et les messes de la Vierge le samedi impliquent une participation instrumentale ([López-Calo, 1963], pp. 231 et 238). L'*Instrucción de Apuntadores* de la cathédrale de Palencia prescrit, d'une façon générale, le jeu des instrumentistes lorsque qu'il y a de la polyphonie vocale. Par conséquent, les *ministriles* étaient certainement actifs dans la messes du dimanche ordinaire ([Barrionuevo, 2000], p. 727).

baixão[76].

Ces pratiques de l'accompagnement instrumental de la polyphonie vocale et de la présence régulière des *ministriles* à la messe du dimanche se généralisent dans les différentes institutions. Il est par conséquent certain que la charge de travail des instrumentistes a augmenté au cours des XVIe et XVIIe siècles. Si on ajoute à cela le développement pour de nombreuses fêtes du genre du *vilancico* (avec sa présence instrumentale), l'apparente stagnation de l'activité des *ministriles* que montrent l'ensemble des directoires (avec sensiblement le même nombre de fêtes prescrites en 1548 (León) et 1643 (Palencia)) ne peut être que fausse. Les instrumentistes des institutions ecclésiastiques ibériques les plus importantes sont devenus absolument indispensables, et ils doivent assurer au moins une, voire plusieurs, interventions hebdomadaires.

4.4 Les éventuelles conséquences des décisions du Concile de Trente pour l'activité des instrumentistes

Les délibérations tridentines concernant la musique sont peu nombreuses. Le Concile de Trente (1545-63) reste très vague sur le sujet et délègue toute décision plus concrète aux synodes locaux ou aux autorités épiscopales. Voici les décisions du Concile pour la pratique musicale dans les églises :

. interdiction de tout élément séculier dans la musique de l'Église, soit exécutée par un instrument soit par la voix (XXIIe séance, Septembre 1562) ;

. attribution du pouvoir de décision aux synodes locaux (XXIVe séance, Novembre 1563) ;

. décision de laisser le choix de la pratique éventuelle de la polyphonie dans le couvents féminins aux autorités de chaque Ordre (XXVe séance,

[76] Juste à titre d'exemple, rappelons les obligations pesant sur le maître instrumentiste de la cathédrale de Braga, vers 1594. Il est tenu de jouer le *baixão* tous les dimanches, les jours saints et pour les vêpres solennelles ([Lessa, 1992], p. 76). Cette question du soutien instrumental de la chapelle polyphonique par certains instrumentistes est mise en lumière dans le chapitre suivant.

Décembre 1563).

À cela, il faut ajouter la question de l'intelligibilité du texte en musique. Àprès la clôture du Concile, la compréhension du texte sacré dans la musique de l'Église (un sujet qui avait été abordé lors des discussions tridentines mais avait fini par être abandonné) gagne de l'importance. Surtout grâce au Cardinal romain Charles Borromée, l'idée prend des formes de délibération tridentine et se répand dans le monde catholique[77].

Ainsi, pour évaluer les conséquences éventuelles du Concile de Trente sur la pratique musicale, en particulier l'instrumentale, il faut regarder l'interprétation que chaque synode ou autorité locale a apporté aux très vagues délibérations rappelées plus haut. Au Portugal, dès 1564, une petite publication en portugais est distribuée par les diocèses, présentant une synthèse des décisions tridentines. En ce qui concerne la musique, seule l'interdiction du répertoire séculier est reprise[78]. D'une façon générale, les constitutions synodales des diocèses portugais ne sont guère différentes, insistant sur cette interdiction de toute musique profane dans l'église. Les constitutions de l'archevêché de Braga présentent, toutefois, un souci avec l'intégralité du texte sacré. Peut-être une amplification de la directive sur l'intelligibilité du texte, les constitutions demandent que le célébrant dise le texte de façon claire et audible, lorsque le moment liturgique est accompli avec de la musique[79]. Les Chapitres espagnols tenteront aussi de s'assurer que le texte

[77] Voir [Monson, 2002] pour une étude détaillée des sources premières du Concile de Trente. L'article présente les discussions et les échanges épistolaires des différentes séances qui ont mené au texte final de chaque délibération sur la musique de l'Église. Les décisions issues de la période postérieure au Concile sont également identifiées.

[78]

> "*Item defenderão nas igrejas todas aquelas músicas, ou sejam a órgão ou a vozes em que há mistura de algumas cousas indecentes e desonestas : e todas as obras seculares e práticas profanas e vãs* [...]"
> (*Decretos e determinações do Sagrado Concílio de Trento*, Lisboa, 1564 *apud* [Latino, 2001], p. 616.)

[79]

> "[...] *E o que na Missa cantada se costuma cantar, se dirá rezada em voz tão inteligivel que os circunstantes o possam ouvir e entender.* [...]
> (*Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga*, 1697, "*Título 18º*" *apud*

liturgique ne soit pas interrompu lorsque qu'il est remplacé, partiellement ou intégralement, par l'exécution d'une pièce instrumentale, soit par l'orgue soit par les *ministriles*[80].

D'un point de vue formel, la délibération tridentine sur l'interdiction de l'exécution de musique séculière dans l'Église concerne également le jeu des instrumentistes. Les institutions vont leur interdire d'utiliser le répertoire profane[81]. Cependant, le chapitre qui suit montre que, malgré ce rappel des autorités, le répertoire des instrumentistes après le Concile de Trente comporte toujours de nombreuses chansons et des madrigaux lesquels, dépourvus de leur texte original et interprétés de façon instrumentale, trouvent leur place dans la liturgie des institutions ibériques.

Une autre conséquence possible du Concile sur l'activité des instrumentistes a pu être la réduction du nombre de fêtes liturgiques imposée par les autorités tridentines, et par conséquent, la réduction de leur charge de tra-

---

[Latino, 2001], p. 579 ; [Latino, 2001], pp. 565-83, présente aussi la transcription des extraits les plus pertinents des constitutions synodales de Lamego (1563), de Coimbra (1591) et de Braga (1639).)

[80]En 1640, le Chapitre de la cathédrale de Jaén précise que

> "*para cumplir con la obligación del reço en el coro todas las beçes que el órgano ayudare el coro sin cantarse a los salmos y cánticos, que los señores caperos que son cantores digan el berso que tañe el órgano o los ministriles en boz alta inteligible para cumplir con esta obligación* [...]"
> ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 214, note de bas de page n. 46.)

Le même souci aide peut-être à comprendre la description que le Chapitre d'Évora fait d'une messe donnée à la cathédrale en présence du Roi D. Felipe III, en Mai 1619. Apparemment, la messe a été dite en même temps que des chansons et des motets étaient exécutés dans le Chœur :

> "[...] *a missa foy Rezada E emq.*^{to} *se disse se cantarão no choro m.*^{tas} *chansonetas E motetes* [...]"
> (P-*EVc*, *Liuro das lembrancas do Cabido e começa em 2 de Janeiro de 1614 te 9 de Janeiro de 620*, CEC 13-XVII, f. 207v.)

[81]En plus des indications plus générales des constitutions synodales interdisant toute musique profane à l'Église, certaines autorités, comme celles de la cathédrale de Saint Jacques de Compostelle, sont plus précises et indiquent clairement que "*los ministriles* [...] *No tañan canciones profanas*" ([Jambou, 1997], pp. 21-2, note de bas de page n. 78).

vail. Mais, si cela a vraiment touché ces musiciens, ce fut certainement de manière passagère car, comme nous l'avons déjà vu, les institutions remplissent rapidement leur calendrier liturgique avec des fêtes nouvelles.

Il est peut-être possible de déceler des conséquences plus restrictives pour l'activité des religieux instrumentistes du monastère de Santa Cruz de Coimbra. Le Chapitre général de l'Ordre augustin décrète en 1572, et réitère en 1575 et 1576, que, en plus de l'interdiction de l'exécution du répertoire profane, seuls les instruments à clavier seront dorénavant autorisés[82]. Ces délibérations des autorités augustines ne sont probablement que la conséquence d'une relecture plus stricte des directives tridentines. En effet, le même phénomène est repérable dans certaines églises italiennes. Parmi les rares références tridentines à la musique, l'orgue semble être le seul instrument mentionné. "[Cette] mention accidentelle de l'orgue fut interprétée par excès de zèle comme une interdiction implicite pour tous les autres instruments". C'est ainsi que les diocèses de Milan (1565), de Luni et Sarzana (1568), de Ravenne (1568), de Plasaince (1570) ou de Castellaneta (1595) décident d'interdire l'utilisation de tout instrument autre que l'orgue. Certaines autorités italiennes argumentent encore que ces instruments sont "trop associés au répertoire profane"[83]. Quoi qu'il en soit, cette délibération des autorités augustines portugaises n'a pas dû être vraiment mise en pratique, car le monastère de Santa Cruz de Coimbra a continué de connaître une forte activité instrumentale[84].

Finalement, les délibérations tridentines sur la musique et les relectures postérieures, ont pu avoir une influence locale et momentanée sur l'activité

82

> "[...] *mandamos q̃ todos os instrum.*^{tos} *de tanger q̃ naõ forem de tecla. se naõ uzem. em nossa. Congregaçaõ nem religioso algun cante nem tanja cantigas profanas no mosteiro nẽ fora delle* [...]"
> (P-*Lant*, *Definições e apontamentos do Capitulo geeral...1576*, Maço 2o. Livro 1, f. 125 *apud* [Pinho, 1981], pp. 145-6.)

[83]Voir [Fabbri, 1995], pp. 97-100. L'auteur rappelle, toutefois, qu'il s'agit d'un phénomène relativement limité, repéré seulement dans cinq constitutions synodales italiennes sur les trentre-trois consultées.

[84]Voir l'Introduction, p. 35.

des *ministriles*. Mais, d'une façon générale, les pratiques instrumentales des institutions ibériques ne semblent pas avoir été guère touchées par Trente.

Chapitre 5

Espaces du jeu instrumental. Pratiques interprétatives. Répertoire

Les principaux traits du personnage instrumentiste de la cathédrale ont été détaillés. Son *instrumentarium* à l'église a été identifié et son intervention dans l'espace liturgique définie. Le regard se porte maintenant sur les questions suivantes : où se plaçait l'instrumentiste dans l'espace de la cathédrale, comment jouait-il et quelles étaient les œuvres interprétées ? Ainsi, ce chapitre tente, tout d'abord, de comprendre si l'instrumentiste dispose, en général, d'un emplacement défini dans l'espace physique de l'église pour son intervention. Sont identifiées, par la suite, les façons dont les instrumentistes interagissaient (ou pas) avec les autres membres de la chapelle musicale. Finalement, sont compilés les nombreux documents trouvés montrant l'existence d'un répertoire propre aux instrumentistes ainsi qu'une description de tous les *libros de ministriles* disponibles de nos jours, auxquels ce travail rajoute l'étude d'une source de musique instrumentale portugaise inédite jusqu'à aujourd'hui.

5.1 La place de la musique des instrumentistes dans l'espace de la cathédrale

Quand les instrumentistes interviennent à l'extérieur de l'église, les autorités ecclésiastiques leur demandent de toujours jouer dans des endroits hauts et d'éviter de rejoindre la foule dans la rue[1]. Un souci lié à l'image et à la grandeur de l'institution (perçue au travers de la mise en scène musicale), qui est certainement valable aussi à l'intérieur de l'église. En effet, les *ministriles* tendent à occuper une position élevée dans l'espace, conditionnée essentiellement par les caractéristiques architecturales propres à chaque église.

Il est fort possible que, lorsque la présence des instrumentistes dans les cathédrales ibériques est devenue régulière, le lieu premier de leurs interventions ait été le Chœur, aux côtés des chanoines et des chanteurs. Toutefois, pour des raisons d'exiguïté et parfois à cause d'une certaine indiscipline, les instrumentistes voient, du moins dans certaines institutions, une place spécifique leur être attribuée. En 1529, alors que la cathédrale de Cordoue en est encore à son premier essai d'engagement permanent des *ministriles*, ces derniers sont renvoyés pour avoir eu une altercation avec les chanoines, précisément à l'intérieur du Chœur[2]. Douze ans après avoir engagé son premier ensemble instrumental, le Chapitre sévillan cherche peut-être une alternative au Chœur et demande à une commission de chanoines de trouver une place que soit plus convenable aux *ministriles*[3]. Ses voisins de la cathédrale de Jaén, en 1545, énoncent clairement les raisons qui les obligent à déplacer les instrumentistes : le Chœur manque de place et les *ministriles* sonneront

[1] Voir le deuxième chapitre, p. 143.
[2] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 203.
[3]

> "[2 Janvier 1538] *En este dicho dia los muy reverendos y muy magnificos señores el cabildo de la santa yglesia de seuilla* [...] *cometieron e mandaron a* [...] *la dicha comision* [...] *que viesen el lugar do avian destar los menestriles e la executen y de nuevo tornen a ver el lugar mas conpetente y provechoso en que se pongan e siruan los dichos menestryles* [...]"
> ([Stevenson, 1985], entrée n. 207.)

mieux s'ils jouent d'un endroit plus élevé[4]. Un exemple des conflits issus du partage d'un même pupitre par les chanteurs et les instrumentistes à l'intérieur du Chœur nous est apporté par la cathédrale de Palencia. En 1605, le maître de chapelle se dispute avec un joueur de *corneta* car celui-ci a refusé d'enlever le *libro de ministriles* du pupitre, qui venait d'être pris par les instrumentistes pour l'exécution de l'Offertoire[5].

En Espagne, les instrumentistes semblent avoir été placés soit dans des tribunes (souvent en face de l'orgue principal, juste au-dessus du Chœur central), soit à une sorte de balcon sur le mur qui encercle le Chœur. La cathédrale de Cordoue, en 1577, ne place plus ses instrumentistes dans le Chœur mais dans la tribune de l'orgue, où un pupitre leur est attribué. Leur présence dans le Chœur ne peut désormais se produire qu'avec l'autorisation expresse des autorités[6]. À la cathédrale de Grenade, au moins dès cette même année 1577, les instrumentistes ont leur propre tribune[7]. À León, les musiciens sont apparemment placés à un balcon ('*balcon de los ministriles*') sur le mur du Chœur central et cela avant 1573, année pendant laquelle ce balcon connaît quelques aménagements[8]. En Avril 1602, les *ministriles* de la cathédrale de Sigüenza sont probablement aussi installés sur la partie supérieure du Chœur central ('*arriba en el coro*') lorsqu'ils sont admonestés à cause de quelques gaillardises pendant l'office de Pâques[9].

---

[4]

> "[14 Janvier 1545] *Este dia los dichos señores dixeron que visto que los chirimias ocupan el coro e no tienen tanto lugar para exercitar su oficio que mandavan e mandaron al obrero que donde estan los organos pequeños se haga donde puedan estar los dichos menestriles e tañer e vsar su oficio en los que son obligados e asymismo porque estando en alto terna mas sonido.*"
> ([Stevenson, 1985], entrée n. 804.)

[5] Voir le deuxième chapitre, p. 156, note de bas de page n. 185.
[6] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 209.
[7] Voir [López-Calo, 1963], pp. 228-9.
[8] Voir [Kreitner, 2003], p. 48, note de bas de page n. 23.
[9]

> "[12 Avril 1602] *Este dicho día cometió el Cabildo al Sr. Prior fraterne y reprenda a los ministriles que esta Pascua, estando tañendo arriba en el coro, riñeron con voces altas y causaron mucho escándalo* [...]"
> ([Suárez-Pajares, 1999], vol. 2, entrée n. 113.)

La majeure partie des cathédrales espagnoles conservent le Chœur central, séparant l'autel de la nef. Au Portugal, toutefois, on observe vers la fin du XVe siècle la translation du Chœur du centre de l'espace religieux vers le *Coro Alto*, une tribune élevée posée à l'extrémité occidentale de la nef centrale, au-dessus de la porte principale de l'institution[10]. C'est ainsi dans les cathédrales de Braga, de Coimbra et d'Évora. La FIG. 5.1 montre le *Coro Alto* de la cathédrale d'Évora, juste à côté de l'orgue principal.

Ces *Coros Altos*, de la même façon que les Chœurs centraux espagnols, ont vraisemblablement accueilli, dans un premier stade, en plus des chanoines et des chanteurs, les instrumentistes. Néanmoins, un même constat de l'exiguïté de l'espace a dû s'imposer. C'est ainsi que l'on trouve au moins dans les trois cathédrales portugaises étudiées ici, le rajout d'une tribune supplémentaire ou l'élargissement du *Coro Alto*. À Coimbra, durant l'épiscopat de D. Afonso de Castelo Branco (1585-1615), le *Coro Alto* connaît un agrandissement[11], une solution peut-être à l'étroitesse de l'espace, accentuée par la présence régulière des *charamelas* que le XVIe siècle généralise. Une petite tribune contiguë au *Coro Alto* de la cathédrale de Braga, présente au moins

[10]Les raisons qui sous-tendent cette généralisation du *Coro Alto* aux cathédrales lusitaniennes restent méconnues. [VASCONCELOS, 1930] (pp. 163-8) avance, pour la cathédrale de Coimbra, l'hypothèse d'une gêne créée par les constants courants d'air auxquelles le Chœur central était soumis. Le Chœur étant situé à l'intersection du transept avec la nef principale, les chanoines, lors des différentes Heures quotidiennes, subissaient les vents rentrant par les deux portes au Nord, celle au Sud et celle à l'Ouest. Ce désagrément aurait conduit au déménagement vers le *Coro Alto*, une construction terminée en 1477. [MONTEIRO, 1951] (p. 137) indique que le Chœur central de la cathédrale de Braga ne permettait pas aux fidèles une bonne visibilité des cérémonies religieuses. Cela aurait incité l'archevêque à faire le choix d'un *Coro Alto*, construit dans les premières années du XVIe siècle. L'un des rares travaux sur cette question, [GOMES, 2001], se rapproche de cette dernière justification. L'auteur soutient que ces interventions architecturales dans les églises portugaises de la fin du XVe et du début du XVIe siècles sont dues au souhait, d'une part, de renforcer la séparation entre les chanoines et les fidèles et, d'autre part, de désencombrer la vue sur l'autel principal et le Saint Sacrement (et cela bien avant les décisions tridentines de la fin du siècle). Les *Coros Altos* de la cathédrale d'Évora et du monastère de Santa Cruz de Coimbra furent respectivement construits vers 1500 (durant l'évêché de D. Afonso de Portugal, 1485-1522) et avant 1531.

[11]Voir [VASCONCELOS, 1930], vol. 1, p. 165, note de bas de page n. 1.



FIG. 5.1 – Le *Coro Alto* et l'orgue de la cathédrale d'Évora, aujourd'hui.

dès 1594[12], répond sans doute au même souci. Certains documents de la cathédrale d'Évora parlent de l'existence, au XVIIe siècle, d'un *Coreto* (petit Chœur) ou *Coro dos Músicos* (Chœur des musiciens)[13]. Les documents

[12]D'après une description de la cathédrale faite en 1594 par l'archevêque D. Fr. Agostinho de Jesus (1588-1609) pour le Vatican. Voir [SOARES, 1990], p. 245.

[13]Deux passages, au moins, font mention de ce Chœur des musiciens. Le premier dans le *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* :

> "*Cap. 19.*
> *Nenhum cantor estando na Capella se podera escuzar de cantar, dizendo que esta rouco, ou mal disposto ; e se na verdade estiver impedido para poder cantar* [...] *logo que der parte ao Mestre da sua indisposiçaõ, em quanto a Muzica cantar naõ chegara a varanda do Coreto pelo escandalo que pode cauzar, mas sim estara atras dos Cantores como impocibilitado.*"
> (P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, pp. 11-12 ; voir l'Annexe D.3.7.)

Et puis, en 1655, l'achat par la Fabrique de ce qui semble être des ornements (*Escapelas* ?) pour le Chœur des musiciens :

ne précisent pas où ce *Coreto* était placé. On sait, toutefois, que du côté de l'Épître, près du *Coro Alto* et face au grand orgue, il existait une petite tribune en bois, aujourd'hui disparue[14].

> "*duas escap.*^{las} *grandes p.*^{a} *o coro dos muzicos* [...]"
> (P-*EVc*, *Liuro da receita e despeza da fabrica da see de euora* 1654-55, sans cote, "*Liuro das despesas ordinarias o qual comecou em o primeiro de julho de .654.*, f. 19.)

[14]Cette petite tribune aurait même disposé d'un orgue, d'après la documentation de la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN ; base de données disponible sur www.monumentos.pt (en 2006)). Cette institution, responsable du désassemblage de cet orgue en 1945, est également à l'origine de nombreuses interventions dont la cathédrale d'Évora fut l'objet dès 1937. La DGEMN tentera ainsi, pendant la première moitié du XXe siècle, d'enlever complètement la petite tribune, de laquelle il ne reste pratiquement plus de traces. Je n'ai pu trouver que deux images, les Figs. 5.2 et 5.3. La première est une carte postale avec la nef de l'Épître de la cathédrale d'Évora (je suis reconnaissant à Artur Goulart de m'en avoir fait part) ; on y voit, en haut et entre les deux premières colonnes, la partie arrière de la tribune. La seconde image, une photo de 1942 appartenant au fond de la DGEMN, montre ce que je crois être les derniers vestiges du plancher de la tribune.

Les idées de Viollet-le-Duc (1814-1879) et de ses disciples se répandent en Europe, y compris au Portugal. L'architecte français, inscrit dans un mouvement de récupération des monuments historiques actif surtout en Angleterre, entreprend l'étude minutieuse des bâtiments de jadis afin de proposer leur restauration. Appartenant à un XIXe siècle de forte religiosité romantique, Viollet-le-Duc et ses pairs voient dans la pureté du style gothique l'idéal à suivre pour la construction ou la reconstruction de tout édifice religieux. Il prône le nettoyage des bâtiments historiques des "dispositions vicieuses, les traces des mauvaises époques". Au Portugal, le premier exemple important de l'application de ces principes est celui de la cathédrale de Coimbra. En 1893, l'institution est l'objet de grands travaux qui impliquent un nouvelle façade, l'enlèvement des chapelles latérales ou encore le démantèlement complet du *Coro Alto* du XVe siècle (et de son extension du XVIe siècle).

Ce mouvement sera poursuivi au XXe siècle par la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, créée en 1929. Adepte de la restauration plutôt que de la conservation (la dictature politique portugaise de l'époque avait besoin de monuments historiques bien visibles pour corroborer sa relecture triomphaliste de l'histoire de la nation), la DGEMN apporte des changements de taille à de nombreux monuments religieux portugais. C'est dans ce cadre que la cathédrale d'Évora connaît plusieurs interventions qui lui redonnent ses 'traces gothiques' et perd, vers 1942, sa petite tribune latérale. Le *Coro Alto* est, fort heureusement, conservé. La cathédrale de Braga perd également beaucoup sa magnificence baroque (bien que dans le cas du *Coro Alto* et de la tribune contiguë, les changements les plus importants ont dû avoir lieu lors du renouvellement du Chœur et de la mise en place

Cette petite tribune, dont la date de construction est inconnue, est probablement le *Coro dos Músicos* dans lequel étaient réunis les chanteurs et les instrumentistes. Lorsque les fêtes les plus solennelles de la cathédrale d'Évora avaient lieu dans le *Coro Alto*, la distribution des intervenants musicaux devait correspondre au schéma présenté dans la FIG. 5.4[15].

Les instrumentistes ibériques sont alors placés soit à la tribune de l'orgue ou sur une tribune secondaire à côté du *Coro Alto*, soit à une tribune au-dessus du Chœur central. Cela amène souvent à ce que les *ministriles* et les chanteurs (lorsque que ces derniers restent dans le Chœur) soient séparés pendant la cérémonie. Une situation qui implique, forcément, maints déplacements des instrumentistes pendant le service, surtout si l'on garde à l'esprit que certains de ces musiciens ont la double fonction de jouer avec l'ensemble instrumental et d'accompagner les chanteurs (voir la section suivante).

---

de deux grands orgues annexes, entre 1735 et 1739). Ainsi, les cathédrales de Braga, de Coimbra et d'Évora d'aujourd'hui ne correspondent guère à celles qui ont pu être le lieu de travail des instrumentistes pendant les XVIe et XVIIe siècles.

(Pour une étude détaillée ainsi qu'une remise dans le contexte national et international de l'activité de la DGEMN, voir [NETO, 2001].)

[15]Si les cérémonies devraient avoir lieu en bas, proche de l'autel principal, il est possible que l'emplacement des musiciens de la cathédrale d'Évora ne soit pas très différent de celui que le *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* prescrit pour les complies des dimanches et jours fériés du Carême. Si la *Capella da Cruz*, l'une des chapelles contiguës à la chapelle principale, ne gardait pas le Saint Sacrement, les chanteurs (et possiblement les instrumentistes) devaient y rester. Sinon, des bancs étaient pourvus pour que les musiciens soient placés au centre de l'église, au carrefour entre la nef principale et le transept :

> "*Cap. 23.*
> [...] *quando as Completas se disserem no Coro debaixo, os Cantores estaraõ na Capella da Cruz, naõ estando nella o Sacramento, e se estiver, estaraõ fora da Capela no Cruzeiro em hum repartimento de bancos, os quaes dara o Vedor da Obra, e poraõ, e concertaraõ os ditos mossos do Thezouro.*"
> (P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, pp. 14-15 ; voir l'Annexe D.3.7.)

L'acte capitulaire du 7 Juillet 1615 de la cathédrale de Plasencia en fournit une excellente illustration. Le Chapitre ressent le besoin de préciser les déplacements de ses instrumentistes pendant la messe et les vêpres des jours solennels. Placés au-dessus du Chœur central, les *ministriles* doivent tous descendre et rejoindre les chanteurs dans le Chœur jusqu'à la fin du *Gloria*. Ils remontent tous à leur tribune pour exécuter une pièce instrumentale après la lecture de l'Épître. Le seul instrumentiste qui a encore à se déplacer est le joueur de *bajón*, tenu d'accompagner les chanteurs jusqu'à la fin de la messe, l'Offertoire et la Communion (*Communicanda* ?) compris. Le musicien ne rejoint ses collègues qu'à la fin de la cérémonie, pour l'exécution des pièces instrumentales conclusives. Lors des vêpres, tout semble être plus simple. Un jouer de *bajón* reste pendant toute la cérémonie avec les chanteurs, sans aucun déplacement entre le Chœur et la tribune des *ministriles*[16].

Ces déplacements constants des instrumentistes entre leur tribune et le Chœur entraînent forcément à des perturbations du service liturgique. C'est certainement pour cela que les autorités de Plasencia produisent l'acte ca-

16

> "*Mandaron y ordenaron* [*que*] *los ministriles desta santa iglesia guarden en tañer de aquí adelante el orden siguiente :*
> *Que los días solemnes y de apósteles bajen todos a ayudar a los cantores al facistor, y en acabando la Gloria suban a tañer a la epístola y tañan canciones de a seis ; y acabada la epístola baje Gabriel Fernández a tañer con el bajón todo el discurso de la misa, y a las oraciones postreras suba arriba a ayudar a los demás con su chirimía ; y a la ofrenda y comunicanda, mientras Gabriel Fernández está en el coro, tañan Martín Sánchez y Bartolomé Navarro las cornetas.*
> *Y la misma orden se ha de guardar a las vísperas, en esta manera : que al primer salmo esté Vázquez abajo con el bajón, y toque el contralto Navarro arriba, y los demás tañan sus chirimías a cinco, y se esté Vázquez abajo hasta que se acaben las vísperas, y arriba taña Gabriel Fernández el bajón con las cornetas.*
> *Que Gabriel Fernández acuda todos los días dobles al facistor con el bajón y a todo lo demás que tenía obligación Navarro acudir con él* [...] *sucede en el dicho Gabriel Fernández con sus mismas obligaciones y derechos a ganar los percances* [...]"
> ([López-Calo, 1995], p. 61.)

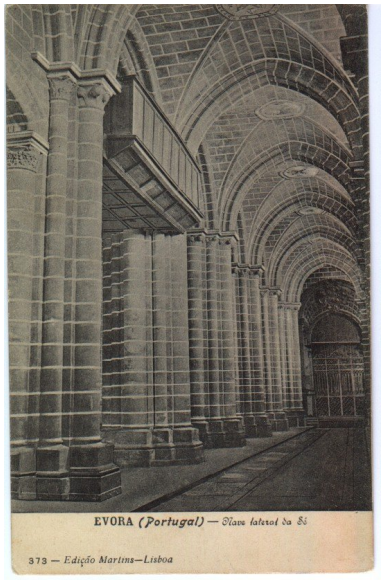


FIG. 5.2 – Vue de la nef latérale de la cathédrale d'Évora avec la partie arrière de la petite tribune.



FIG. 5.3 – Photographie de 1942, probablement avec les dernières planches de la petite tribune de la cathédrale d'Évora (DGEMN, photo n. 159064).

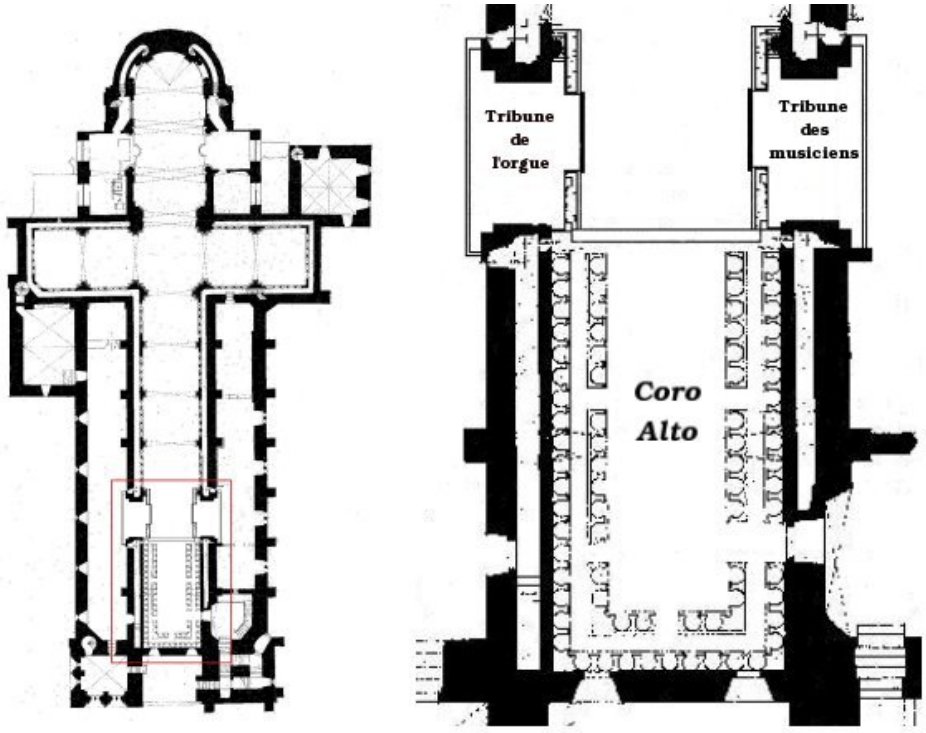


FIG. 5.4 – Emplacement probable de la tribune des musiciens dans la cathédrale d'Évora.

pitulaire évoqué ci-dessus. Et c'est encore cela qui conduit le Chapitre de la cathédrale de Palencia à demander, dès 1582, que soit ordonnée la façon dont ses instrumentistes se déplaçent depuis leur tribune[17].

Finalement, l'emplacement relativement rapproché des différents lieux 'musicaux', semblable à celui que la FIG. 5.4 schématise, est tout à fait convenable pour l'exécution du répertoire polychoral, très en vogue pendant la fin du XVIe et tout le XVIIe siècle. En effet, et du moins pour ce qui concerne la grande partie des œuvres polychorales lusitaniennes, les différents chœurs ne présentent pas une indépendance harmonique dans les passages en *tutti*, ce qui rend musicalement nécessaire qu'ils soient proches les uns des autres. Autrement dit, les compositeurs, conscients des conditions spatiales

[17] Voir [JAMBOU, 1997], p. 20.

offertes par les églises, tendent à écrire leurs œuvres polychorales pour des chœurs spatialement proches[18].

5.2 Les différentes pratiques interprétatives des instrumentistes

Comme pour les prescriptions liturgiques prises en considération dans le chapitre précédent, les pratiques interprétatives des *ministriles* peuvent varier elles aussi selon la géographie et, surtout, selon la chronologie. La participation instrumentale à une messe solennelle d'une cathédrale ibérique vers 1550 ne peut être que fort différente de celle pour la même messe cent ans plus tard. Non seulement par le répertoire, où probablement des œuvres comportant des parties instrumentales *obbligati* sont déjà présentes, mais aussi par l'instrumentation et le degré de l'intervention des *ministriles*. Toutefois, il est possible, comme pour les prescriptions liturgiques, de déceler des pratiques interprétatives communes aux différentes institutions. C'est le propos des paragraphes suivants.

La participation du *ministril* à la cérémonie liturgique ne se déroule essentiellement que de deux façons, soit inscrite dans l'ensemble instrumental, soit individuellement, auprès des chanteurs en doublant ou en substituant l'une des voix. L'attention sera portée, d'abord, sur l'intervention de l'instrumentiste auprès des chanteurs, puis sur les pratiques interprétatives de l'ensemble instrumental.

[18]Le musicologue José Abreu a soutenu récemment une thèse sur le répertoire polychoral portugais de la période 1580-1660, portant essentiellement sur les compositeurs Francisco Garro (*c*1556-1623), Duarte Lobo (*c*1565-1646), D. Pedro de Cristo (*c*1550-1618) et João Lourenço Rebelo (1610-1661) [Abreu, 2002]. Après une analyse détaillée de leurs œuvres polychorales respectives, Abreu note que "Since a large proportion of the Portuguese repertory choirs are not always harmonically independent, it seems likely that usually the choirs were spatially close to each other. In addition, other factors reinforce this suggestion, such as Lobo's practice of combining some voices from across both choirs [...], and the use of incomplete chords (without the third) in one of the choirs" (p. 132 ; voir également les pp. 64, 80-1 et 114-5).

5.2.1 L'intervention au sein de la chapelle des chanteurs

Aux raisons déjà énoncées dans le deuxième chapitre pour l'engagement permanent des instrumentistes, la cathédrale de Grenade ajoute une autre motivation. Face à une pénurie croissante de chanteurs dans sa chapelle dès au moins 1557, l'institution grenadine avance plusieurs solutions. Elle essaie de motiver les chanteurs par de meilleurs rémunérations, soigne davantage la formation musicale de ses enfants de chœur, et engage des instrumentistes pour pallier le manque de voix[19]. Le manque de chanteurs, notamment dans le registre le plus grave, motive de même l'engagement ou l'élargissement des fonctions des *ministriles* dans d'autres institutions[20].

Les autres tessitures de l'ensemble vocal sont également l'objet de remplacement ou de renforcement instrumental. Les saqueboutes remplacent ponctuellement les ténors et les altos, mais le jeu le plus fréquent est celui de

[19] "[Septembre 1563] *El señor Deán propuso que los ministriles han venido a servir a esta santa iglesia; será bien se comunique con el señor Porvisor si le paresce, atento a la falta que hay de todas voces y la necesidad que para suplillo hay dellos, se deben rescebir;* [...] *y habiendo platicado largo en ello, visto la gran falta que hay de cantores y la necesidad que hay destos ministriles, se acordó que los señores maestrescuela y canónigo Carvajal den cuenta al señor Provisor dello y sepan su parescer informándole de la gran necesidad que hay dellos, si se rescebirán.*"
([López-Calo, 1963], p. 219 ; voir aussi les pp. 86-8. La pénurie de chanteurs se faisait peut-être sentir déjà en 1555 car l'on y voit les autorités payer à un joueur de saqueboute pour avoir servi dans le Chœur (p. 217, note de bas de page n. 16).)

[20] [Ruiz Jiménez, 2004] (p. 211) donne quelques exemples. En 1557, la cathédrale de Cordoue "*vista la falta que ai de contrabaxo en la capilla de música* [...] *que se compre un baxón que sirva de contrabaxo y así por aora se supla la falta que ai entretanto que no se halla voz*". C'est pour faire face au même problème que le cathédrale de Jaén augmente le salaire de l'instrumentiste en 1571. Il doit désormais ajouter à ses fonctions le jeu du *bajón* "*atento a que ay falta de contrabajo*". En 1631, la cathédrale de Plasencia manque de chanteurs, raison pour laquelle décide que "*los ministriles desta santa iglesia acudan a la capilla todas las veces que la hubiere en el coro y el maestro de capilla dijere son necesarios, aunque sean días en no suelen venir, por la falta que hay de voces*" ([López-Calo, 1995], p. 55).

la *corneta* avec ou à la place du soprano. La cathédrale de Guadix, lors de la définition des devoirs de ses *ministriles*, précise que la *corneta* et le *baxón* doivent servir aussi dans le Chœur. La *Capilla Real* à Grenade demande, en 1599, à sa *corneta* de renforcer la partie du soprano et, en 1607, à la saqueboute celle de l'alto[21]. En Novembre 1605, le Chapitre de Segovia décide que son *ministril corneta* "*asistiese al facistol todos los días que oviese canto de órgano*"[22]. À Plasencia, le 11 Août 1606, les autorités demandent aux joueurs de saqueboute de descendre au Chœur à chaque fois que de la polyphonie y est exécutée. Seulement une semaine après, la même institution y ajoute le service du joueur de *corneta*[23].

La nécessité de remplacer les voix manquantes est, du moins dans un premier stade, la motivation principale pour la mise en place de cette pratique interprétative. Les institutions ecclésiastiques, venant d'assimiler l'ensemble instrumental, y voient l'occasion de suppléer aux pénuries ponctuelles de voix dans la chapelle des chanteurs. L'acte capitulaire de 31 Août 1612 de la cathédrale de Plasencia est formel. Les joueurs de saqueboute ne doivent descendre dans le Chœur qu'en cas d'absence des chanteurs ténor ou alto pour les remplacer[24]. Mais le même acte capitulaire montre que le statut

[21] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 212.

[22] Voir [López-Calo, 1990], acte n. 984.

[23]

> "[...] *mandaron* [*que*] *se notifique a Gabriel Fernández, ministril, cuando hubiere canto de órgano baje, como está mandado a los sacabuches, a tañer al facistor con la corneta* [...]"
> ([López-Calo, 1995], p. 54.)

[24]

> "*Mandaron y acordaron que al facistor de canto de órgano asista siempre una corneta por semanas, y no más, salvo a la tercia, vísperas y todas las demás horas solemnes, que entonces hayan de asistir todas todo en el coro, cada uno a su lado, y no entrambos en uno; pero, como está dicho, en un facistor de canto de órgano sólo ha de sonar una corneta tan solamente; y los sacabuches, mientras las cuerdas de cantores de tenores y contraltos estuvieren llenas, no haya ninguno en el facistor, y estando faltas baje el que dellos fuere menester.*
> ([López-Calo, 1995], p. 54).

n'est pas le même pour tous les instruments. Si la nécessité de remplacement de voix manquantes conditionne le jeu de la saqueboute dans le Chœur, il n'en est pas de même pour les registres extrêmes, exécutés par la *corneta* et le *baixão* (on reviendra sur le rôle particulier de ce dernier instrument un peu plus loin). Le besoin de remplacer la voix soprano a pu définir, au départ, la présence ou non de la *corneta* parmi les chanteurs. Il est toutefois évident qu'en 1612, du moins à Plasencia, sa participation est devenue obligatoire. Même, dans le cas d'une exécution en *alternatim*, il doit y avoir un joueur de *corneta* (et seulement un) dans chaque chœur. Le jeu de la *corneta* (et du *baixão*) durant tout chant polyphonique cesse d'être le résultat d'une nécessité pour devenir, au XVIIe siècle, un élément indispensable[25].

Pour ce qui concerne le Portugal, je n'ai pas réussi à trouver parmi les documents de la cathédrale d'Évora de preuve du remplacement ou d'un renforcement des parties vocales par les instrumentistes. Toutefois, si l'on considère la description que les membres du Chapitre lusitanien font de l'état délabré de l'institution en 1598, notamment de la chapelle polyphonique[26], il

[25] À l'église du Pilar, à Saragosse, la nouvelle fonction du joueur de *corneta* auprès des chanteurs semble s'établir en 1602 :

> "*en el dicho día de 27 de julio* [*del año 1602*] *los dichos señores, de conformidad, señalaron y dieron de partida al licenciado la Roca, menestril, cuatro cahíces de trigo cada un año, a más de lo que tiene de la iglesia, y se lo dan con sus compañeros, porque allende del menestril, tañía por nueva obligación y distinta, la corneta en todos los días de fiesta principales y domingos del año y otras fiestas que se pueden ofrecer y ocasiones de que será avisado* [...]"
> ([Calahorra Martínez, 1978], p. 303.)

À Tolède, le *Ceremonial* de Juan Chaves Arcayos (début du XVIIe siècle) prescrit explicitement la participation de la *corneta* dans le *Magnificat* des vêpres du Samedi Saint ([Reynaud, 1996], p. 320). Les mêmes critères esthétiques guident sans doute Tomás Luis de Victoria lorsque le compositeur annonce, dans une lettre de février 1601, que son édition *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur...* de 1600 contient une messe et un *Magnificat* pour voix, orgue et instrumentistes ([Rubio, 1981], pp. 335-9). Il ne précise pas à quelles œuvres il fait référence, mais il s'agit probablement des pièces à trois chœurs dont toutes les parties sont notées, y compris le texte littéraire. Le musicien se mettait probablement au goût du jour, préconisant une participation instrumentale dans certaines de ses œuvres.

[26]

est fort probable que les membres de l'ensemble instrumental y aient été en effet appelés à pallier le manque de chanteurs. À Coimbra, la documentation de la Chapelle de l'Université apporte quelques informations pertinentes. Les notes de paiement des nombreux musiciens engagés par l'Université pour des services ponctuels durant le XVIIe siècle sont parfois assez détaillées. Concernant très souvent l'exécution d'œuvres polychorales, ces notes donnent, pour quelques cérémonies, l'effectif de chaque chœur[27]. Le tableau 5.1 et la FIG. 5.5 en présentent quelques exemples. 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. Cela ne peut se faire que par le remplacement partiel ou intégral des parties vocales, ou par le jeu en *colla parte*[28].

" [...] *A Capella dos Cantores desta See que foi sempre insigne se pos em tal estado que pera mal naõ pode passar auante se naõ de todo acabar assi pella falta que tem de uozes necessarias como por ser o collegio dos mocos do coro quasí extinto por se tirar a estos mocos o proueito q̃ os animaua e conuidaua a Outros de boas uozes pera seruirem esta igreia* [...]"
(P-*EVc*, *Treslado do Auto de apresentação de hus apontam.*^{os} *apresentados ao snor Dom Theotonio de braganca Arcebispo deuora por parte do R*^{do} *Cabido da See desta Cidade.*, Fundo Chantre Est. 1, Pasta 1, Maço 3 ; voir l'Annexe D.3.6.)

[27] AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias* 1600-1731, IV/1aE,2,5,2 à IV/1aE,2,5,11 ; voir notamment les années 1630 à 1635. Une partie de ce fond documentaire, celle relative à la période 1625-1635, a été étudiée par [BANDEIRA, 2001], où une présentation assez complète sur l'origine de cette documentation est proposée.

[28] Le musicologue Kenneth KREITNER dans son article [KREITNER, 2003] soutient que la pratique de la *colla parte*, du moins à la cathédrale de León, était peu pratique, voire impossible. KREITNER explique que la distance physique qui séparait les chanteurs (au

Février 1630, Exposition du Saint Sacrément

1er chœur	2e chœur	3e chœur (*de Chusma*)
falsete (fausset)	tiple	2 tiples
alto	castrat	2 altos
ténor	alto	3 ténors
+	ténor	+
chalemie tiple	+	*corneta*
corneta / *fagote*[a]	*baixão*	saqueboute
harpe	harpe	2 *baixões*
		orgue

Octobre 1630, Fête de *S. Miguel*

1er chœur	2e chœur (*de Chusma*)
tiple	tiple castrat
alto	alto
ténor	2 ténors
+	+
corneta / *fagote*	*corneta*
baixão	*baixão*
harpe	orgue

Juin 1631, Obsèques du Roi D. João III

1er chœur	2e chœur (*de Chusma*)
tiple	2 musiciens (tiples ?)[b]
alto	2 altos
2 ténors	2 ténores
+	+
corneta / *fagote*	*corneta*
baixão	*2 baixões*

Juin 1632, Obsèques du Roi D. João III

1er chœur	2e chœur (*de Chusma*)
2 tiples	tiple
alto	alto
ténor	3 ténores
+	1 musicien
baixão	+
	corneta
	2 baixões

Janvier 1635, Épiphanie

1er chœur	2e chœur
2 tiples	2 altos
alto	ténor
ténor	+
+	*corneta*
fagote	*baixão*
baixão	orgue
harpe	

[a] Le musicien est annoncé comme ayant joué les deux instruments.
[b] Il n'a pas été possible de déceler la tessiture ou l'instrument de ces musiciens.

TAB. 5.1 – Exemples des effectifs polychoraux ayant œuvré à la Chapelle de l'Université de Coimbra durant le XVIIe siècle.

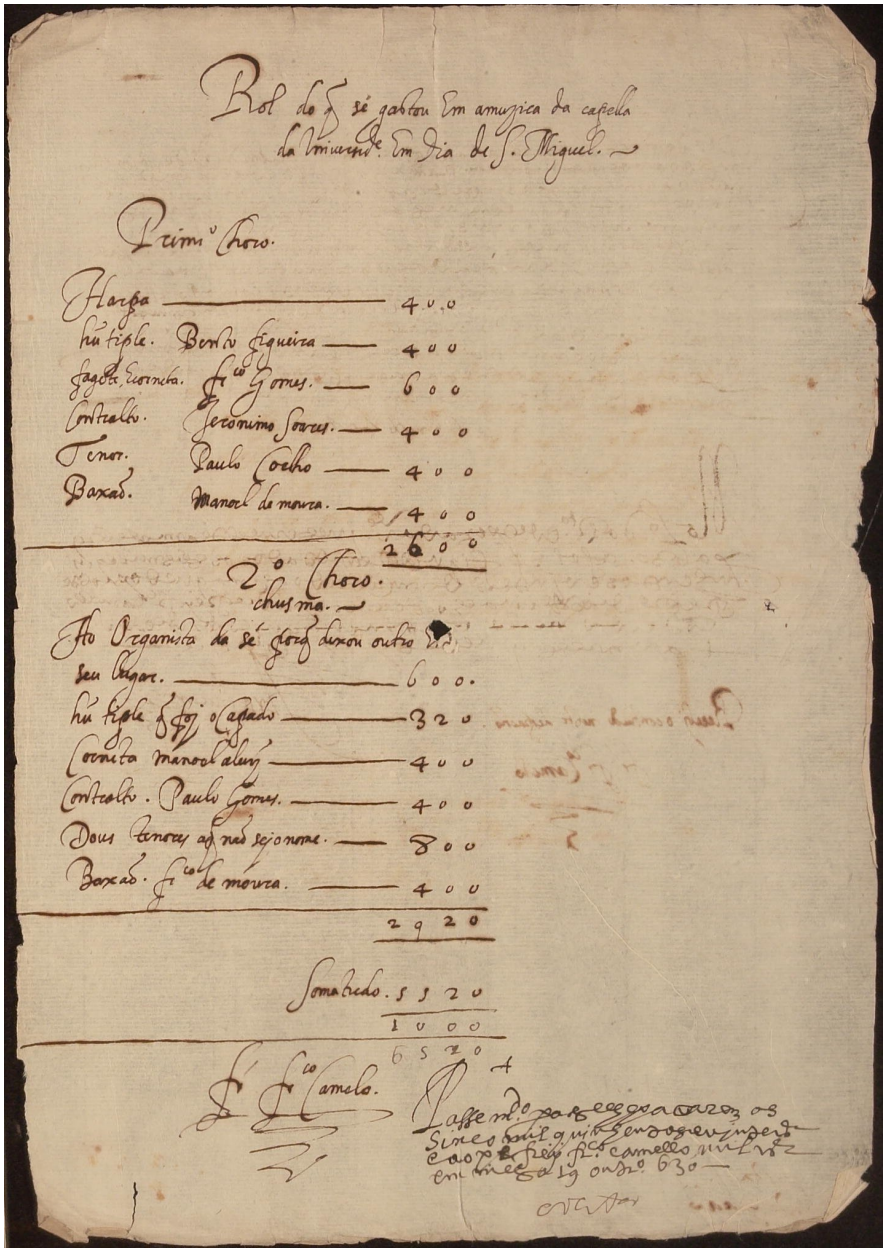


FIG. 5.5 – Effectif engagé par la Chapelle de l'Université de Coimbra pour la fête de *S. Miguel*, en Octobre 1630 (AUC, *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias 1626-1636*, IV/1aE,2,5,4, "*Festas e Outras Cerimónias 1630*").

La présence de la *corneta* est fréquente dans la chapelle polyphonique, nous venons de le voir, mais c'est surtout le *baixão* (ou le *bajón*) qui voit l'importance de son rôle auprès des chanteurs croitre au fur et à mesure que le XVIe siècle avance. Engagé dans les cathédrales ibériques dès la seconde moitié du siècle[29], l'instrument devient rapidement indispensable à la chapelle des chanteurs. Il y est présent pour toute exécution polyphonique. Lors de l'engagement d'un joueur de *bajón* en Juin 1577, les autorités de la cathédrale de Huesca précisent que sa fonction est l'accompagnement de la chapelle des chanteurs à chaque fois que celle-ci est appelée à intervenir[30]. En 1586, la cathédrale sevillaine indique que le *ministril* Bartolomé de Espinosa, que l'institution vient d'engager, est tenu, en plus de jouer avec ses collègues de l'ensemble instrumental, de servir au pupitre des chanteurs[31].

Chœur) et les instrumentistes (dans leur tribune au-dessus du Chœur) était peu confortable pour le jeu en *colla parte*, surtout si chanteurs et *ministriles* devaient lire à partir d'un même pupitre (p. 48). Or, nous venons de le voir, les déplacements des instrumentistes entre le Chœur et leur tribune étaient fréquents (devenant parfois même gênants). Il suffit de penser à la messe solennelle de 1615 à la cathédrale de Plasencia (note de bas de page n. 16), où les *ministriles* restent auprès des chanteurs jusqu'à la fin du *Gloria* montant, par la suite, à leur tribune pour jouer après la lecture de l'Épître. De plus, il semble être d'usage, du moins dans certaines institutions, lorsqu'un livre de polyphonie est acheté pour la chapelle, de le passer d'abord aux instrumentistes pour qu'ils puissent en faire une copie (voir la section suivante). Ainsi, les musiciens n'avaient nullement besoin, lors du jeu en *colla parte*, de n'utiliser qu'un seul pupitre. Fort probablement, les *ministriles* avaient leur copie sur leur propre pupitre. Cela semble même avoir été une des fonctions du manuscrit inédit présenté dans la troisième partie de ce travail, le P-*Cug*, *Fundo Manuel Joaquim* Ms. 1 (MJ 1).

[29] Voir le troisième chapitre, p. 74.

[30]

> "*Los señores del capítulo conducieron para tanyer el baxón en la capilla de cantores de la Seo de Huesca, siempre que hubiere capilla* [...]"
> ([Gudiol, 1964], p. 40.)

[31]

> "[...] *Reçibieron a Bartholome de espinosa ministril por musico de esta sancta yglesia* [...] *y sirua en el façistol de canto de organo y con los ministriles* [...]"
> ([Stevenson, 1985], n. 638.)

Une situation proche de celle que connaît le joueur de *bajón* embauché en 1592 à Palencia. Il doit accompagner "*en los cantos de órgano*" et jouer "*los tiples en la capilla de los ministriles*"[32].

Ce rôle double, auprès et de l'ensemble instrumental et de la chapelle des chanteurs, est caractéristique de l'activité du joueur de *baixão*. Cela lui apporte un bien meilleur salaire que celui de ses collègues. Pero Gomes Franquo, le maître instrumentiste de la cathédrale de Braga (au moins entre 1592 et 1603) rappelle à l'archevêque que le salaire qui lui est dispensé en 1592 ne couvre que son travail en tant que chalemie soprano et maître. N'y est pas compris son travail auprès des chanteurs, jouant le *baixão* tous les dimanches, les jours fériés et lors des vêpres solennelles, ce qui est "une fonction fort différente et qui lui donnait beaucoup de travail"[33]. Le pontife reconnaît son tort et, en Mars 1594, double le salaire du musicien. Les mêmes raisons mènent certainement l'archevêque d'Évora à privilégier le joueur de *baixão* parmi tous les musiciens de la cathédrale récompensés pour leur travail pendant la Semaine Sainte de 1590[34]. À la cathédrale de Grenade, en 1593, le *bajonista* reçoit un supplément pour jouer au pupitre des chanteurs les jours non festifs. Ce musicien devient si important pour l'institution grenadine que, seulement deux mois après avoir vu son salaire augmenté, le musicien est assimilé aux chanteurs et gagne le droit de percevoir des '*distribuciones*' avec eux[35]. Tous ces bénéfices font que, durant le XVIIe siècle, la place de joueur de *bajón* reste la plus convoitée parmi celles des instrumentistes à Grenade[36]. Dans l'acte capitulaire de 1615 de la cathédrale de Plasencia évoqué ci-dessus (voir p. 252, note de bas de page n. 16), il est clairement indiqué que le joueur

[32]Voir [Kilbey, 2002], p. 54.

[33]

> "[...] *por q^to o q̃ se lhe daua na pr^a prouisão era som^te por ser tipre e mestre das charamellas não entrando nisso o tanger do baxão todos os domingos e dias s^tos e vesperas solemnes q̃ he trabalho differête e m^to grãde* [...]"
> ([Lessa, 1992], p. 76.)

[34]Voir P-*EVp*, [Cantores e Charamelas Semana Santa 1590], Fundo Manizola, Cod. n. 76-8, transcrit dans l'Annexe D.3.4.

[35]Il s'agit de paiements supplémentaires faits aux chanteurs grenadins lors de toute participation en dehors des offices réguliers. Voir [López-Calo, 1963], vol. I, pp. 231-2.

[36]Voir [Ramos López, 1994], vol. I, p. 151.

de *bajón*, durant les messes solennelles, doit quitter ses collègues de l'ensemble instrumental après l'Épître et rejoindre les chanteurs pour la suite de la messe. De même, pendant les vêpres solennelles, il est tenu de rester au sein du Chœur. À la cathédrale de Plasencia le joueur de *bajón* a également droit à des suppléments pécuniaires pour les services extraordinaires assurés avec les chanteurs ('*y derechos a ganar los percances*').

Pendant les offices solennels le *bajonista* est tenu, lorsque du chant polyphonique est exécuté, de rester avec la chapelle. Il est envisageable que dans les institutions disposant de plus de moyens, l'instrumentiste n'aurait jamais à monter auprès de l'ensemble instrumental, où siège un autre musicien capable de jouer à sa place[37]. Finalement, il est possible qu'en plus de la *colla parte* ou du remplacement de la voix grave de la chapelle polyphonique, le *baixão* ait eu également un rôle à jouer dans l'exécution du plainchant. Cela semble être le cas au moins à la cathédrale de Jaén. Dès la première moitié du XVIIe siècle, le *bajón* de cette institution doit '*ayudar al coro al psalmear y canto llano*'[38]. Peut-être, lorsque les autorités augustines autorisent en 1590

[37]Les sources documentaires tendent à préciser uniquement que le joueur de *bajón* doit intervenir à chaque fois qu'il y a de la polyphonie. Toutefois, le directoire de la cathédrale de Palencia, *Instrucción de Apuntadores. Copiosa y clara disp*[*osició*]*n de los estatutos, y costumbres...* (1643), va plus loin et indique les cérémonies auxquelles le musicien doit participer durant l'année liturgique. Le joueur de *bajón* doit assister :

- aux secondes vêpres de toutes les fêtes, notamment lors de l'exécution du *fabordón* ;
- tous les lundis, à la *Misa de Salud* lorsque elle comprend du chant polyphonique ;
- au premier psaume des complies des fêtes de *primera clase* ;
- aux enterrements et cérémonies funèbres des prébendés de la maison ;
- le jour des Défunts et le jour que le Chapitre définit pour célébrer la mémoire des prébendés décédés ;
- à la messe des dimanches de l'Avent, à l'*Incarnatus* et le motet (l'Élévation) ;
- à la messe du Mercredi des Cendres, pendant le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*Agnus* et l'Élévation ;
- aux dimanches du Carême : à la messe (le Trait, l'*Incarnatus* et l'Élévation) et aux vêpres (psaume *In exitu*) ;
- aux *Salves* du Carême lorsque ils sont en *fabordón* et célébrés entre le Dimanche de la Passion et le Samedi des Rameaux ;
- à certaines processions (*los Pendones*) et aux Leçons de Ténèbres du Vendredi Saint. ([Barrionuevo, 2000], p. 240, note de bas de page n. 97.)

[38]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], pp. 211-2, notamment les notes de bas de page ns. 36 et

l'usage du *baixão* dans le Chœur, est-il question d'aider non seulement le chant polyphonique mais aussi le plainchant[39].

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.

5.2.2 Les pratiques interprétatives de l'ensemble instrumental

Les pratiques interprétatives de l'ensemble instrumental pendant la liturgie des institutions ibériques peuvent se réduire essentiellement à trois cas de figure : en *alternatim*, exclusivement instrumentale et en *concertato*.

L'*alternatim*, l'alternance pendant l'exécution musicale entre deux ou plusieurs éléments de l'effectif musical, est une vieille tradition des cathédrales. Le chant des versets des psaumes ou des cantiques est depuis longtemps partagé, soit entre les deux moitiés du chœur, soit entre le chœur et l'orgue. L'incorporation des chanteurs et, plus tard, des *ministriles* ne vient qu'élargir les possibilités de ce jeu d'alternance.

C'est ainsi que le chapitre précédent de ce travail montre l'*alternatim* comme la principale forme d'intervention de l'ensemble instrumental durant les Heures des fêtes solennelles, notamment les vêpres et les complies. Les directoires ibériques des XVIe et XVIIe siècles prescrivent l'*alternatim* pour l'exécution des psaumes, des hymnes ou des cantiques[40]. À León (1548), lors des premières vêpres des fêtes *principales*, le premier et le dernier psaumes, l'hymne et le *Magnificat*, s'exécutent en *alternatim* entre l'ensemble instrumental, l'orgue et les chanteurs[41]. Les complies des Samedis (des Dimanches

38.

39

> "[...] *e Deuse L.*^{ca} *q̃ nos nossos Choros se podesse uzar de baixoens.*"
> (P-*Cug, Crónica da Fundação de S. Vicente de Fora, da Cidade de Lisboa* par D. Marcos da Cruz, Ms 632, f. 132.)

[40]Voir la section 4.1 (pp. 209 et ss.) du chapitre précédant.

41

à Évora) du Carême des cathédrales de Sigüenza (1594) et d'Évora (XVIIe s.) impliquent également le jeu en alternance pendant les psaumes, comprenant tout l'effectif musical, à savoir le chœur, l'orgue, les chanteurs et l'ensemble instrumental. À Évora, l'exécution des psaumes se déroule selon le schéma suivant : chœur (plainchant) / chanteur(s) accompagné(s) par l'orgue / chœur / chanteur(s) accompagné(s) par des flûtes[42]. Cette mise en scène, obtenue par l'alternance entre tous les éléments musicaux distribués dans l'espace physique de la cathédrale comme la FIG. 5.4 le définit, était certainement d'un grand effet.

Les processions, notamment lors de l'exécution des hymnes *Te Deum laudamus* ou *Pange lingua*, ainsi que quelques moments durant la messe (les Kyries et éventuellement l'Agnus Dei) peuvent également s'interpréter en *alternatim* avec la participation de l'ensemble instrumental[43].

"[...] *La manera y orden que an de tener los ministriles de servir en esta sancta iglesia de Leon.*

[...]

En las fiestas susodichas [*principales*] *antes que se enpiecen las primeras vispras an de tañer un motete ; despues alternar con el organo y cantores en el primero y postrer psalmo ; yten tañeran el primer verso y postrero del himno, y lo mismo de la magnificat* [...]"

([KREITNER, 2003], pp. 53-4.)

[42]Voir l'information sur les déroulement des complies du Carême à la cathédrale portugaise dans le chapitre précédant, p. 214, notes de bas de page ns. 27 et 28. Pour ce qui concerne la cathédrale de Sigüenza, voici ci-dessous le passage pertinent :

"*En todos los sábados de la Cuaresma* [*los ministriles*] *han de tañer a todos los salmos de Completas (excepto al Nunc Dimittis) a* [??] *versos con la Capilla y órgano y Canto llano* [...]"

(ACS, *Directorio de Coro*, IV, f. 414v ; transcription de Louis JAMBOU.)

[43]Voir, dans le chapitre précédent, p. 225, note de bas de page n. 57 ainsi que le tableau 4.2. Concernant la messe, il est intéressant de voir [JAMBOU, 1997] (pp. 24-7) avec une suggestion de reconstruction de la participation des *ministriles* dans la musique de Tomás Luis de Victoria. JAMBOU soutient que le triptyque *Kyrie-Christie-Kyrie* des messes du compositeur de la période 1576-92, par leurs dimensions moins importantes, appellent précisément à une interpolation instrumentale. Le musicologue note encore la différence dans la composition des *Agnus Dei* des messes de la période 1576-83 et celles de 1592-1600. Pour les premières, les *Agnus* I et III sont écrits alors que dans les messes de la

L'ensemble instrumental semble pouvoir alterner avec tout élément musical de l'institution : la chapelle polyphonique, l'orgue ou encore le chœur. En plus de l'intégralité du texte sacré (qui doit être conservée durant le jeu de l'ensemble instrumental[44]), l'exercice de l'*alternatim* implique également un soin apporté à l'unité tonale de l'exécution musicale. Ainsi, les musiciens, chanteurs et instrumentistes, avant toute exécution, sont tenus de se renseigner auprès du maître de chapelle sur le ton, les pièces et les partitions respectives retenues pour le jeu alterné[45].

Outre l'*alternatim*, l'ensemble des *ministriles* intervient aussi en exécutant des pièces exclusivement instrumentales. Les directoires des institutions ecclésiastiques précisent assez clairement les moments liturgiques concernés. Ce sont le début et la fin des Heures plus solennelles (notamment les vêpres), le début et la fin des processions (et, parfois, aussi la fin de chaque station) et surtout, lors de la messe, le début, l'Offertoire, l'Élévation, la Communion

seconde période seul l'Agnus II est noté par Victoria. Cela traduirait, selon JAMBOU, un accroissement de l'intervention des *ministriles*, avec un changement du schéma de l'*alternatim* de vocal / instrumental / vocal vers instrumental / vocal / instrumental.

[44] Voir la section 4.4, p. 240.

[45] [RUIZ JIMÉNEZ, 2004] (p. 214) confirme ce souci des autorités ecclésiastiques avec deux passages. Dans le premier, les autorités de la cathédrale de Cordoue précisent que les instrumentistes "*seguirán el orden que el maestro de capilla les diere en lo que toca al tono de aquellas cosas que los ministriles y cantores han de tañer y cantar alternadamente*". Et puis, du *Directorio de Coro* de Sigüenza (ff. 369v-70) :

> "*Todas las veces que el órgano y ministriles hayan de responder y conformar con la música del coro tienen obligación de consultar con tiempo al maestro de capilla para que sepan qué tono y en qué cosas y por donde han de tañer para que* [*en*] *todo se guarde el orden y consonancia que se debe en la celebración de los oficios divinos*".

La cathédrale de Huesca fournit un bon exemple de l'importance d'un enchaînement correct de l'*alternatim*. En octobre 1625, le Chapitre décide que, lors des vêpres et complies solennelles, les *ministriles* doivent finir le dernier psaume et jouer avant le début du *Magnificat*, ce cantique étant commencé par les chanteurs. Toutefois, à peine trois mois après, début février 1626, le Chapitre constate que le début du *Magnificat* "*había salido mal y offendía los oydos de los oyentes, porque* [*los cantores*] *no acertaban a entonar el mesmo punto y thono que el órgano después daba*". Les autorités décident alors que l'orgue doit jouer après le jeu des instrumentistes, à la fin du dernier psaume "*y assy daría el punto a la capilla para que cantassen uniformes*" ([GUDIOL, 1964], p. 50).

et la fin de la cérémonie[46].

Certains directoires ibériques signalent également le jeu simultané de chanteur(s) et/ou de l'orgue et/ou d'instrumentistes, dans une concurrence de forces musicales qui peut être rapprochée du *stile concertato*. Nous venons de le voir, les complies du Carême à la cathédrale d'Évora comprennent une alternance de l'effectif des chanteur(s) et des flûtes[47]. Toujours à Évora, et dès 1565, il arrive qu'un chanteur ou un enfant de chœur soit accompagné par les instrumentistes[48]. La même pratique est d'usage dans la cathédrale

46

. "[...] *antes que se enpiecen las primeras vispras* [*los ministriles*] *an de tañer un motete* [...] *En la proçesion an de tañer a la salido del choro, en los tres angulos de la claustra y delante nuestra señora del dado, asi mismo al entrar la proçesion en el choro. En la misa tañan* [...] *a la ofrenda; y al alçen; y al deo graçias* [...] *a los maitines de pascua despiritu sancto ; antes que se enpieçen* [*los ministriles*] *an de tañer un motete* [...]" (León (1548) ; [Kreitner, 2003], pp. 54 et 56) ;

. "[...] [*En la misa*] *Luego inmediatamente después del Evangelio tañen los ministriles hasta que en el altar mayor hagan señal.* [...] *Los ministriles tañen entre tanto del Ofertorio hasta el Prefacio.*" (Sigüenza (1594) ; ACS, *Directorio de Coro*, f. 374) ;

. "[...] *Los ministriles han de tañer en su facistol desde el Ofertorio hasta el Prefacio, y dicho el Ite Missa est, algún poco.*" (Pamplona (1598) ; [Ascunce, 1967], p. 220) ;

. "[...] *y en acabando la Gloria* [*los ministriles*] *suban a tañer a la epístola y tañan canciones de a seis* [...]" (Plasencia (1615) ; [López-Calo, 1995], p. 61).

47

"*Nota q̃ as cõpletas do p^r meyro domyngo da quaresma, E assy detodollos outros domynguos atee dia de Ramos ynclusiue & as das festas de guarda que neste tempo vierẽ Atee quartafeyra da Semana Sancta Inclusiue se dirão cõ os Cantores & frautas de hũa parte & O choro da outra.*"
(P-*EVc*, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, "*Regimento da Sanchristia*", f. 52v. Voir aussi P-*EVp*, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, chapitres 23, 24 et 25, pp. 14-16, à l'Annexe D.3.7.)

48

"*Se ho chantre ou presidente do coro mandarem algũ cantor ou moco do coro ou outra pesoa de fora ao orgam ou aas frautas quando se tangerem, sera obriguado a fazer o que lhe assi for mandado* [...]"
(P-*EVc*, *Regim^to p^ra a capella da see* (1565), EE 21f, f. 72.)

de Salamanque, où le maître instrumentiste est tenu de répéter lorsqu'un psaume doit être interprété par un chanteur accompagné, soit par l'ensemble des *ministriles*, soit par la harpe[49]. À Sigüenza, les formations chanteur + instrumentistes ou instrumentiste + orgue sont aussi préconisées, lors des fêtes de *primera clase*, pour le troisième psaume des vêpres, pour le *Nunc dimittis* des complies et pour l'Élévation à la messe[50]. Le *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta sancta yglesia de Toledo...*, directoire de la cathédrale tolédane, peut fournir un dernier exemple. Il y est précisé que, lors des complies du Samedi Saint, plusieurs versets doivent être interprétés chacun par un chanteur différent, accompagné soit par le chœur instrumental qu'il voudra (l'ensemble instrumental de l'institution est, pour cette cérémonie, divisé en deux chœurs), soit par l'orgue[51].

Au delà de ces textes normatifs, d'autres témoignages confirment le jeu concertant des différents éléments de la chapelle musicale des institutions. Les cathédrales de Las Palmas (1593) et de Coimbra (1644) rémunèrent un facteur pour accorder l'orgue, afin que cet instrument puisse être joué avec les *ministriles*[52]. Les autorités de Saint-Jacques de Compostelle décident

[49] Voir *Lo q. an de haçer los cantores y menestriles y El M^o de Capilla y el maestro de los menestriles para probeer lo q han de cantar y tañer* (1564) *apud* [Torrente, 2002], pp. 554-5.

[50] Voir ACS, *Directorio de Coro*, IV, ff. 370, 371v, 372v et 374.

[51]

> "*A la tarde hay completas solemnes en esta forma : Dos choros de cantores en los vancos de los caperos, otro de niños con un tenor y algunos versos en canto llano, dos choros de ministriles y el realejo qe se ha de baxar al choro para cantar al el los cantores, cantaran por su antiguedad cada uno por si su verso, con el coro de instrumentos que quisieren o con el organo.* [...]"
> ([Reynaud, 1996], p. 320.)

[52]

> "[16 Juillet 1593] *Mandósele dar a Juan Sánchez porque afine los órganos y haga algunos caños y otras cosas que a la iglesia convengan de cantar y tañer con los ministriles* [...]"
> ([Torre, 1983], n. 439.)
>
> "[Juin 1644] *Ao organista j^o* [p^o?] *doliur.^a quinze mil rs q̃ sederão de Conserto dos orgãos e de Cortar os Canos ao pequeno p^a dizer cõ os baixões*"
> (AUC, *Livro de receita e despesa da obra da Sé* [1643 - 1645], III/D,1,1,4,114,

en 1608 que, dorénavant, les Offertoires des messes solennelles doivent être toujours célébrés par le jeu d'un instrument accompagné par l'orgue[53]. Le récit du voyage du jeune Roi portugais D. Sebastião et de sa rencontre avec son oncle D. Felipe II en Décembre 1576, montre quelles sont les pratiques instrumentales les plus appréciées à l'époque dans les églises. Les vêpres de Noël, célébrées au monastère de Guadalupe et devant les deux Rois ibériques, font plusieurs fois appel à un *ministril* soliste, le joueur de *corneta*, à l'orgue ou au duo du joueur de *corneta* et d'un chanteur (un castrat), tous les deux accompagnés par l'orgue[54].

Mais le jeu *concertato* entre chanteur(s) et instrumentiste(s) dans un même chœur est davantage perceptible dans les pratiques interprétatives du répertoire polychoral. Un document très intéressant rapportant un accord établi entre le Chapitre de la cathédrale de Lisbonne, sa Confrérie du Saint Sacrement et une certaine catégorie de ses clercs (les *bachareis*) précise l'effectif musical nécessaire pour une messe à quatre voix et pour une messe *de Choros*, c'est à dire, polychorale. Si la Confrérie souhaite accompagner la cérémonie (les premier et troisième Dimanche du mois) avec une messe à quatre voix, le document précise que le choix des chanteurs et des instrumentistes doit être fait d'abord parmi les musiciens de la cathédrale et que

f. 17.)

[53] Voir [López-Calo, 1983], p. 214. Voir ci dessous, la note de bas de page n. 59.

[54]

> "[...] *Vespora de Natal, estiveraõ os Reis ambos as Vésporas, e estiveraõ no coro* [...] *o segundo* [*Salmo*] *cantou o capado nos orgaõs cõ a corneta,* [...] *o quarto e quinto tangeo Afonso da Silva, e cantou Domingos Madr.*^{a} *Algũs versos soó e outros com Alexandre de Aguiar e a corneta* [...] *A Magnificat foy muito bem cantada, ouve dous outros ternos dos capados* m^{to} *bem ditos, e no orgaõ tambe ouve Versos para ouvir, a corneta disse hũ soó com o orgaõ Domingos Madr.*^{a} *outros, e alexandre de Aguiar e a corneta outro* m^{to} *bem dito.* [...]"
>
> (*Jornada que fez el Rey D. Sebastiaõ a Agoa de Lupe. Composta por Rodrigo de Beça Seu Capellaõ apud* [Morais, 1992], pp. 387-8.)

Le jeu d'un instrument soliste, notamment la *corneta*, accompagné par l'orgue, semble devenir très en vogue vers la fin du XVIe siècle. Louis Jambou rappelle que c'est aussi à ce moment qui naît le *medio registro* dans les orgues ibériques, jouant lui aussi sur l'opposition des timbres ([Jambou, 1983], p. 293).

les musiciens ne peuvent être cherchés ailleurs que si ceux de la cathédrale ont décliné la proposition. La même condition s'applique pour une messe polychorale. Mais, dans ce cas, le document est plus détaillé et confirme le recours et aux chanteurs et aux *ministriles* pour composer les deux chœurs : chanteurs, *rabequinha* (violon), *corneta*, harpe, chalemies, *baixão* et orgue[55]. Les sources documentaires de la Chapelle de l'Université de Coimbra sont encore plus éloquentes. Le tableau 5.1 et la FIG. 5.5 montrent bien, pour les différentes exécutions polychorales de l'université portugaise, un recouvrement total de la chapelle et de l'ensemble instrumental, les deux forces musicales étant représentées dans l'effectif de chaque chœur.

C'est la nécessité qui déplace les *ministriles* parmi les chanteurs. Cela conduit progressivement à une fusion, du point de vue musical, entre la chapelle et l'ensemble instrumental. Les pratiques interprétatives, non seulement celles de la Chapelle de l'Université de Coimbra mais aussi de la plupart des autres institutions ibériques[56], l'illustrent fort bien. Exprimée dans la pratique du *basso seguente*, des petits solos ou duos à l'orgue, de l'*alternatim* ou encore dans le répertoire polychoral, cette fusion des forces musicales de la cathédrale – l'orgue, les chanteurs et les *ministriles* – jadis distinctes, entraîne, durant le XVIIe siècle, au fonctionnement de l'effectif musical de l'institution comme une seule unité, en *concertato*.

5.2.3 Évidences d'une conscience du timbre

Un certain nombre d'éléments semblent illustrer, ici et là, une préoccupation pour le timbre instrumental. D'une part, les musiciens cherchent à éviter le jeu d'un même timbre et plaident pour le changement fréquent d'instruments durant la cérémonie. D'autre part, il existe un réel souci de trouver le timbre juste par rapport au moment liturgique faisant l'objet d'une intervention instrumentale.

[55] La Confrérie va plus loin et exige des *bachareis* (qui étaient payés par la Confrérie pour l'organisation de la cérémonie et l'engagement des musiciens) que, dans la messe *de Choros*, soient interprétées deux *chansonetas* pendant l'Offertoire et au moins une pendant l'Élévation. Voir la transcription du document dans l'Annexe D.4.1.

[56] LÓPEZ-CALO identifie ce phénomène à la cathédrale de Plasencia vers 1630 ([LÓPEZ-CALO, 1995], p. 55).

La directive donnée aux *ministriles* de la cathédrale de Séville par leur maître de chapelle Francisco Guerrero est catégorique. En 1586, ce compositeur réputé précise que les trois versets, probablement du *Salve Regina* (pendant le service de la *Salve*), à la charge de l'ensemble instrumental doivent être exécutés, le premier par les chalemies, le deuxième par les *cornetas* et le dernier par les flûtes car le recours à un seul timbre peut être lassant[57]. Avec le même objectif de promouvoir la diversité des timbres, le Chapitre de la cathédrale de Sigüenza décide, en 1596, de renouveler son *instrumentarium*[58]. Et, en 1608, celui de Saint-Jacques de Compostelle délibère pour que l'instrument soliste qui joue avec l'orgue aux Offertoires des messes solennelles ne soit pas toujours le même[59]. Cette diversité de timbres est encore fort bien illustrée par le récit de la messe célébrée en l'honneur du Roi portugais D. Sebastião à l'église majeure de Mérida, en 1576. On y observe le jeu de chalemies en début de la messe, de la *corneta* (probablement accompagnée par l'orgue) pendant l'Offertoire, des flûtes et violes de gambe pendant

[57]

> "[11 Juillet 1586] *En este dicho dia* [...] *mandaron que los ministriles guarden el horden que el Maestro francisco Guerrero ha dado por escripto* [...] *el cual horden es el que se sigue :*
> [...] *que en las salues los tres uersos que tañen el uno sea con chirimias y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre vn instrumento enfada* [...]"
> ([Stevenson, 1985], n. 617.)

Il est intéressant de remarquer que Guerrero, en 1586, semble organiser le fonctionnement de l'ensemble des *ministriles* par familles d'instruments qui, apparemment, ne se mélangent pas lors de l'exécution musicale.

Cette même *Horden que han de tener los Ministriles en el tañar* de Guerrero présente des recommandations fort intéressantes sur le soin que les instrumentistes doivent apporter à l'ornementation. D'après le maître de chapelle, les musiciens doivent éviter de faire les gloses simultanément ("*glosar juntos es disonançia ynsufrible*") et toujours attendre que l'autre *ministril* ait fini d'orner (voir [Stevenson, 1985], n. 616).

[58] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 222.

[59]

> "[*que*] *uno de los chirimías suba a tañer* [*con el órgano*]*, variando siempre los instrumentos*"
> ([López-Calo, 1983], p. 214.)

l'Élévation[60].

Outre l'apologie de la richesse instrumentale pendant la cérémonie religieuse, les sources démontrent également un intérêt pour la justesse du timbre employé à chaque moment liturgique. Le directoire de la cathédrale de Sigüenza (1594) semble confirmer cela. Du moins, pour la célébration de la *Calenda*, est il précisé que, lors de l'intervention des *ministriles*, celle-ci doit se faire avec l'instrument le plus convenable, soit des *flautas* soit des *musas*[61]. Le jeu des flûtes (douces) apparaît très nettement associé aux complies du Carême dans la cathédrale portugaise d'Évora. Nous l'avons vu auparavant, ces instruments sont prescrits et par le directoire et par les *Regimentos* de la chapelle musicale de l'institution[62]. Le directoire de la cathédrale de León (1548) désigne également les flûtes pour les complies, du moins celles du Samedi Saint[63]. Il est possible d'ajouter un dernier exemple qui, même s'il sort de l'espace géographique de ce travail, reflète certainement la pratique ibérique. Un inventaire des instruments de l'église de Fómeque (Colombie), datant de 1676, recense également l'existence de quatre flûtes "*para el tiempo*

60

"[...] [*a*] *missa, q̃ foy na igreja mayor na praça pegado com o Paço, em canto se dise a misa, Sua A. esteve a ella, no principio tanheraõ charamellas e a oferta corneta, e o levantar a Dš, frautas e violas darco* [...]"
(*Jornada que fez el Rey D. Sebastiaõ a Agoa de Lupe. Composta por Rodrigo de Beça Seu Capellaõ apud* [Morais, 1992], pp. 374.)

61

"*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.*"
([Jambou, 1997], p. 23.)

[62]Voir le chapitre précédant, p. 214, notes de bas de page ns. 27 et 28.

63

"*Sabado sancto* [...] *a las completas con las flautas de fabordon el primero psalmo postrero y nunc dimittis.*
([Kreitner, 2003], p. 53.)

de cuaresma"[64].

Les qualités sonores des flûtes douces en font le choix de plusieurs institutions pour la liturgie du Carême. Ces qualités semblent être reconnues également aux violes de gambe ou encore à la harpe[65]. À Jaén, entre 1617 et 1633, les *vihuelas de arco* sont choisies pour les complies du Carême et les Lamentations de la Semaine Sainte[66]. Il est de même à la Chapelle Royale de D. Felipe III (1598-1621)[67]. À Évora, les complies du Carême ont peut-être connu, ne serait-ce que ponctuellement, le jeu de la harpe en plus de celui des flûtes. En effet, il y a au moins un registre de paiement d'un harpiste pour son intervention pendant les complies du Carême de 1613[68]. Quelques années plus tard, en 1634, Plasencia achète une harpe expressément pour les complies, sans préciser si cela concerne seulement le Carême ou toute l'année liturgique[69].

Peut-être l'exemple ultime de cette conscience du timbre est-il le déclin et l'abandon progressif que les premiers instruments des *ministriles* de l'église ibérique, notamment les chalemies et les saqueboutes, connaissent à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle. Certainement, leurs qualités sonores (et mécaniques) ne conviennent plus. Ainsi, déjà en Août 1653, le Chapitre de la cathédrale de Coimbra est appelé par ses joueurs de chalemie à préciser leurs devoirs. Ceux-ci auraient connu une évolution, se limitant désormais à l'accompagnement du Saint Sacrement, notamment lors des visites aux malades de la ville[70]. Ce changement de fonctions et, en conséquence, un

[64] Voir [Kilbey, 2002], p. 74.

[65] Ce sont probablement ces mêmes qualités sonores qui mènent le Chapitre de Jaén, en 1545, à décider que le motet joué pendant l'Élévation des messes solennelles, le soit par les flûtes ([Jambou, 1997], p. 18). Ou qui mènent le Chapitre de Plasencia, en 1569, à préciser que lorsqu'une messe connaissait la participation instrumentale, la célébration de l'Offertoire devrait être accompagnée par le jeu des *vihuelas de arco* ([López-Calo, 1995], p. 27).

[66] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 225.

[67] Voir [Jambou, 1997], p. 19, note de bas de page n. 58.

[68] Voir la Fig. 3.1, p. 184.

[69] Voir [López-Calo, 1995], p. 55.

[70]

> "*Em os 21 d^e julho d^e 1653 se cometeo aos.^or Chantre a petição de Cantor e tangedor Pallacios, p.^a informar dos partidos dos Charamellistas, e se auerẽ*

détachement des chalemies de l'ensemble instrumental, semblent être confirmés par l'inventaire des musiciens pensionnaires de la cathédrale de Coimbra au début du XVIIIe siècle. Dans ce document, il y a une séparation claire entre les 'Chanteurs et Instrumentistes' (*Cantores e Instr.os*) et les 'Joueurs de chalemie' (*Charamelejros*)[71]. À Braga, les joueurs de chalemie, saqueboute et *trombeta* cessent aussi progressivement de participer aux cérémonies liturgiques. Au millieu du XVIIIe siècle, ils sont écartés de la chapelle musicale de la cathédrale et regroupés sous la Confrérie du Saint Sacrement avec les mêmes fonctions qu'à Coimbra : l'accompagnement de toutes les sorties du Saint Sacrement[72]. De la même façon, en Espagne, les chalemies et les saqueboutes sont remplacés par des instruments à vent plus récents et se voient réduits aux mêmes fonctions que leurs homologues portugais[73].

5.3 Le répertoire des instrumentistes

Tentons maintenant d'identifier quel a pu être le répertoire des *ministriles* lors des différentes pratiques interprétatives décrites ci-dessus. Les quelques *libros de ministriles* recensés jusqu'à aujourd'hui semblent montrer que l'essentiel de leur musique était tiré du répertoire vocal, à quoi s'ajoutaient plusieurs pièces de nature exclusivement instrumentale. À cela, le XVIIe siècle apporte un nombre grandissant d'œuvres vocales comprenant des parties instrumentales *obbligati*. Les différents éléments d'information qui permettent de percevoir l'ensemble de ce répertoire sont l'objet principal de cette section.

---

d^e acomodar.

[...]

assentou o Cabido q̃ desse aos tres mestres charamellas a cada hũ igual m^te doze mil rs̃ cada anno, a cada hũ liure de decima cõ obriguação q̃ hão de uir acompanhar o Santissimo e tanger todas as uezes q̃ sair da Se aos enfermos" (AUC, *Quaderno das memorias dos neguocios do Bispado Sede uacante pello sor Dom joão mendes de Tauera q̃ Ds̃ tem* [1646-64], III/D,1,3,1,152, f. [103].)

[71]Voir AUC, *Livro q̃ conthem todos os PenCionarios...Conthem Menistros, Cantores e mais off.os q̃ á Mitra Costuma pagar.*, III/D, 1,2,5,8, ff. [16-18].

[72]Voir [Simões, 1992], pp. 81-2.

[73]Voir [Bordas, 2000], p. 208.

5.3.1 Les *libros de ministriles*

Les sources documentaires (actes capitulaires, livres de la Fabrique ou inventaires) des institutions ecclésiastiques ibériques recèlent maints passages concernant des *libros de ministriles*. Ceux-ci seraient des livres de musique copiés et/ou achetés pour le service de l'ensemble instrumental de l'institution. La première information connue concernant ce genre de documents vient de la cathédrale de Séville. Cette institution, déjà pionnière dans l'incorporation des instrumentistes, rémunère dès 1528 un certain Francisco Martín Arroyo pour un livre avec 'certaines œuvres pour les *ministriles*'[74]. Des références semblables existent pour quasiment toutes les institutions espagnoles aux XVIe et XVIIe siècles.

L'analyse de l'ensemble de ces documents apporte quelques informations sur les livres des instrumentistes. Ils sont en général achetés aux instrumentistes de la maison[75]. Il se peut aussi qu'ils soient produits par l'institution même, toujours au travers d'un instrumentiste[76]. Une bonne partie de la

[74]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 233. Cet auteur regroupe, classées par ordre chronologique, un nombre considérable de notices sur des *libros de ministriles* issues de plusieurs institutions ecclésiastiques espagnoles (pp. 233-5).

[75]Ne serait-ce qu'à la cathédrale de Séville, le Chapitre achète à ses instrumentistes des *libros de ministriles* en 1528, 1549, 1560, 1566 et 1580 ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 233).

[76]En 1537, la cathédrale tolédane paie son *ministril* Gerónimo de Cuellar pour '*el puntar y letra y enquadernacion de un libro de se hizo por donde tañen los dhos menestriles*. Un peu plus tard, entre 1590 et 1594, le maître de chapelle et le maître instrumentiste demandent au *ministril* Alonso Gascón de noter plusieurs livres pour le service des *ministriles* ([Reynaud, 1996], pp. 211-2). À Séville, l'instrumentiste Diego López reçoit plusieurs paiements (entre 1592 et 1594) relatifs à un *libro de ministriles* noté et relié par lui ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 233). Peut-être quand, en Avril 1645, la cathédrale de Coimbra paie le joueur de saqueboute Salvador Alves pour le travail exécuté sur un livre de polyphonie de Francisco Garro (maître de la Chapelle Royale de Lisbonne, *fl* c1592-1623), est-il question également d'un *libro de ministriles* :

> "*A Saluador Alues sacabuca de Consertar os Liuros de garro e hũ Liur.^{o} de os emcadernar tudo noue tostois*"
> (AUC, *Livro de receita e despesa da obra da Sé* (1643-1645), III/D,1,1,4,114, f. 27v.)

Apparemment, la cathédrale de Séville donne d'abord aux instrumentistes tout livre de polyphonie acheté pour la chapelle, fort probablement pour qu'ils en fassent une copie pour leur service. C'est une lecture possible de l'acte capitulaire de 18 Septembre 1587.

production des *libros de ministriles* semble alors être interne à chaque institution. Les instrumentistes de la maison produisent aussi les livres nécessaires à partir d'autres sources, notamment les vocales. Ceci dit, il est certain que quelques *libros* circulent entre les institutions. Apportés par les instrumentistes qui changent d'employeur ou achetés directement, ils sont l'objet de maintes copies (on évoquera plus loin l'hypothèse de deux des *libros de ministriles* aujourd'hui identifiés ayant eu une source identique). Mais, probablement, la meilleure illustration de cette circulation de répertoire entre instrumentistes est-elle apportée par le joueur de saqueboute Pedro de Porras y Morales. Cet instrumentiste de la cathédrale de Burgos part à Madrid en 1623 où, en plus de son poste auprès de la Chapelle Royale, il réussit à faire imprimer un livre de musique pour instrumentistes. Pedro de Porras se charge lui-même de la distribution de son œuvre et l'envoie à plusieurs cathédrales. La circulation nationale (et peut-être ibérique car la Péninsule, en 1624, est unie sous les Habsburg) de ce premier *libro de ministriles* imprimé (d'après le musicien lui-même) est confirmée à Burgos, Badajoz, Calahorra, Palencia, Saint-Jacques de Compostelle, Saragosse, Sigüenza et Zamora. Malheureusement, aucun exemplaire de cette édition n'a encore été trouvé[77].

Les notices sur les *libros de ministriles* indiquent aussi que ces livres, de la même façon que les instruments de musique (voir le deuxième chapitre), tendent à être placés sous la garde du maître instrumentiste ou du *ministril* le plus âgé[78]. Les informations sur le répertoire noté dans les *libros* sont égale-

---

En effet, lors de l'achat d'un livre de motets de Tomás Luis de Victoria, le Chapitre précise très clairement que, outre les procédures habituelles (paiement du livre, reliure avec des planches en bois et rangement avec les autres volumes de musique), ce livre là ne doit pas être rendu aux instrumentistes :

> "*Que se compre el libro de los motetes de victoria y se comete al chantre que le concierte en lo que tiene referido y le haga pagar y enquadernar en tabla y le haga poner entre los libros de la musica i no se entregue a los menestriles.*" ([Stevenson, 1985], n. 652.)

[77] Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 236.

[78] . "*Los dichos señores mandaron que Juan Bautista, sacabuche, como el más antiguo de los menestriles, tenga la llave de los instrumentos y libros de música que la iglesia tiene tocantes a la música de menestriles; y que ningún otro menestril sino el dicho*

ment précieuses. Les notices reportent la copie de messes, motets et chansons, précisant parfois sur fonction liturgique respective : pour l'Offertoire, pour l'Élévation, pour les Heures (psaumes), ou encore pour les processions[79]. Ceci corrobore les conclusions du chapitre précédent. Une notice de la cathédrale tolédane sur les livres copiés par le *ministril* Alonso Gascón (1592-4) précise même la pratique interprétative prévue pour un des *libros de ministriles*, une collection de psaumes pour soprano accompagné par un instrument[80].

Curieusement, aucune notice explicite sur l'existence et l'usage de *libros de ministriles* n'a pu être trouvée pour les institutions ecclésiastiques lusitaniennes. Seul le catalogue de la très complète bibliothèque musicale du

tenga más llave que él tuviere. (Séville, 1566 ; [Barrionuevo, 2000], pp. 243-4) ;

. "*Se recojan los instrumentos y libros de la iglesia a un ministril.*" (Burgos, 1594 ; [Ruiz Jiménez, 2004], p. 234).

79

. paiement d'un livre de polyphonie destiné aux instrumentistes avec '*las quince misas de Josquin* (Tolède, 1532 ; [Ruiz Jiménez, 2004] (p. 236) croit qu'il s'agit du *Liber quindecin missarum...per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, publié par Antico en 1516 et contenant des messes de Josquin, Brumel, Févin, Pierre de la Rue et d'autres) ;

. paiement au joueur de saqueboute Juan Bautista por '*27 canciones que hizo puntar en un libro de música de ministriles*' (Séville, 1571) ;

. "[...] *siendo necesario para los menestriles vn libro de misas del maestro guerrero lo compre y se lo de* [...]" (Séville, 1572 ; [Stevenson, 1985], n. 487) ;

. paiement à un *ministril* pour un '*libro de motetes para los ministriles*' (Séville, 1580 ; [Ruiz Jiménez, 2004], p. 233) ;

. quelques livres des instrumentistes notés par Alonso Gascón pour la cathédrale de Tolède entre 1590 et 1594 :

  . un livre '*de salmería*' à 4 voix ;

  . un autre '*de salmería*' à 5 et 6 voix ;

  . un *Te Deum laudamus* et d'autres pièces '*para cuando hay procesión por la iglesia o fuera, para rescibimiento de ellas y ofrendas e motetes al alcar*" ;

  . '*Canciones y motetes que están sacados para ministriles para las cornetas*' ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 234) ;

. l'inventaire des *libros de ministriles* de 1633 de la cathédrale de Cuenca note un '*libro biexo de motetes y canciones*, un contenant des '*salmodias*' et plusieurs avec '*canciones*' ([Ruiz Jiménez, 2004], p. 235).

80 Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 234.

Roi D. João IV, *Primeira parte do Index da Livraria de Mvsica do Mvito Alto, e Poderoso Rey Dom João o IV.* (1649), contient des références à des livres d'instrumentistes. Le monarque compte, parmi ses milliers de volumes de musique, quatre collections susceptibles d'avoir été conçues pour le service des instrumentistes. Deux sont explicitement présentées ainsi : "*27 versos, do primeiro, quarto, setimo, & oitavo, to*[*m*] *para Ministris*" composés par le maître de chapelle de la Chapelle Royale espagnole, Philippe Rogier, et "*Obras para ministris*" de son disciple Géry de Ghersem[81]. Deux autres collections, toujours de Rogier, ne contiennent que des chansons sans texte (*Cançoens sem letra*) pour un total de 37 pièces[82]. Il s'agit très certainement de transcriptions de chansons vocales à l'usage des *ministriles*[83].

Malgré les nombreuses références évoquées ci-dessus, le nombre de *libros de ministriles* aujourd'hui identifiés reste assez réduit. Ceux-ci se résument, en l'état actuel des connaissances, à quatre volumes, tous manuscrits.

Celui dont la date de copie est la plus ancienne se trouve à la Bibliothèque *Manuel de Falla*, à Grenade. L'E-*GRmf* Ms. 975 a été repéré vers 1994 et recèle des œuvres polyphoniques de Guerrero, Crecquillon, Lassus ou encore Rodrigo de Ceballos. Notées au format d'un livre de chœur (les voix sont présentées sur deux pages en regard), la majeure partie des pièces ne présentent pas le texte littéraire, juste un *incipit*. Le manuscrit, probablement un produit de la ville de Grenade même, daté d'environ 1575, contient des versets des psaumes et des hymnes, des sections des Messes, des motets et des chansons. Ses dimensions relativement réduites pour un livre de chœur (350 x 248 mm) ont mené ses 'découvreurs' à suggérer que l'E-*GRmf* Ms. 975 était peut-être destiné à servir aux instrumentistes lors de leurs services extérieurs[84].

[81]Voir [Sampayo Ribeiro, 1967], pp. 372 et 374 (*Caixão 32. Numero 765*) et p. 420 (*Caixão 34. Numero 790*). D'après le reclassement fait par [Nery, 1990], il s'agit des références RogP.199, RogP.200, GheG.267, GheG.268 et GheG.269.

[82]Voir [Sampayo Ribeiro, 1967], pp. 363-4 (*Caixão 32. Numero 760*) et pp. 405-6 (*Caixão 34. Numero 783*). Pour cette dernière collection de 22 chansons, le responsable pour le catalogue note que Rogier n'est peut-être pas l'auteur de toutes les pièces. Selon le reclassement de [Nery, 1990], il s'agit des références RogP.162 à RogP.198.

[83]Voir [Nery, 1990], pp. 804-6.

[84]Voir [Christoforidi, 1994] pour une notice complète sur le manuscrit ainsi que l'in-

Un autre *libro de ministriles*, provenant de l'église collégiale de San Pedro, à Lerma, se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de l'Université d'Utrecht. Le *Lerma Codex* (Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. 3.L.16) est dès 1967 repéré comme étant probablement un livre de polyphonie destiné aux instrumentistes[85]. Les pièces y sont notées au format d'un livre de chœur (de dimensions 550 x 415 mm), ne présentant aucun texte littéraire. Le manuscrit conserve des versets en *fabordón* pour les psaumes et des hymnes, des motets et des nombreuses chansons et madrigaux. Parmi les compositeurs, on trouve Lassus, Clemens non Papa, Crecquillon, Gombert, Philippe du Mont ou encore Morales. Le *Lerma Codex* aurait été copié par les *ministriles* de la cathédrale de Palencia seulement en 1590. De là, il aurait été emporté vers León, probablement par l'un des instrumentistes, un certain Andrés de Alamillos. Et finalement, toujours par le biais d'Alamillos, ce manuscrit (ainsi que celui dont on parlera juste après) arrive à l'église collégiale de San Pedro de Lerma[86]. Le parcours de ce manuscrit est une excellente illustration de la circulation que le répertoire des instrumentistes a pu connaître entre les différentes institutions ecclésiastiques.

Les inventaires des livres de musique de l'église de San Pedro permettent l'identification de deux *libros de ministriles*. Le premier est le *Lerma Codex*. L'autre se trouve toujours dans cette église, il s'agit du Lerma, Archivo de San Pedro (ASPL), ms. Mus. 1 dont le titre complet est *Canciones y Motetes de a quatro y a cinco y a seis vozes de Philippe Rugier Maestro de Capilla del Rey N. S.or y de otros autores*, découvert en 1979. C'est vers 1990 que le premier folio, manquant jusque là, est retrouvé à l'Hispanic Society of America, à New York, sous la cote HC 392-298. Sur du parchemin, la musique est notée au format d'un livre de chœur, le manuscrit présentant les dimensions 445 x 310 mm. Les pièces copiées par le premier scribe ne présentent pas de texte littéraire, juste, dans certains cas, l'identification du compositeur. Parmi ceux-ci, il y a bien sûr Rogier mais aussi Lassus, Guerrero ou encore Crecquillon. L'ASPL ms. Mus. 1 recèle des versets de psaumes

ventaire des *incipits* musicaux. [Ruiz Jiménez, 1999] publie cinq chansons de Francisco Guerrero comprises dans le manuscrit, y incluant quelques fac-similés.

[85]Voir [Elders, 1967], p. 188.

[86]Voir [Kirk, 1997].

en *fabordón*[87], des hymnes, des motets, des chansons et madrigaux ainsi que quelques pièces sans titre. Peut-être un produit de la Chapelle Royale à Madrid (copié entre 1590 et 1598), ce manuscrit aurait été commandé par la famille Hurtado de Mendonza, à León. C'est depuis cette ville que l'instrumentiste Andrés de Alamillos l'aurait emporté (avec le *Lerma Codex*) avec lui pour son nouveau poste à l'église de San Pedro de Lerma, en 1607[88].

Bien plus tardif que les précédents, le *Libro de Coro* MS XIX de la cathédrale de Puebla (MEX-*Pc*) serait également un *libro de ministriles*. Ce manuscrit contient des versets en *fabordón*, des hymnes, des motets et des chansons, dont juste quelques pièces possèdent un *incipit* littéraire[89]. Copié vers 1672, ce *Libro do Coro* XIX comporte encore des compositions de Rogier, Lassus, Crecquillon, Guerrero, Ceballos ou même Urrede. Toutefois, à ces œuvres du XVIe siècle, le manuscrit ajoute les pièces de Pedro Ruimonte (1565-1627) et Juan Gutiérrez de Padilla (*c*1590-1664)[90]. Ce manuscrit témoignerait alors du processus de renouvellement du répertoire des instrumentistes. Il serait le résultat de copies successives d'anthologies de musique de *ministriles*, auxquelles une liste supplémentaire de nouveau répertoire était toujours ajoutée[91].

Ce sont là les quatre *libros de ministriles* repérés jusqu'à aujourd'hui[92].

[87]Douglas Kirk ([Kirk, 1993], pp. 136-7) croit que les *fabordones* de Rogier au début du manuscrit sont ceux annoncés dans le catalogue de la bibliothèque du Roi D. João IV, dans le *Caixão 32. Numero 765* ([Sampayo Ribeiro, 1967], pp. 372 et 374 et [Nery, 1990], références RogP.199 et RogP.200).

[88]Pour l'histoire du manuscrit, la description codicologique et l'analyse du contenu, voir [Kirk, 1993], notamment le quatrième chapitre. Je suis très reconnaissant à Douglas Kirk de m'avoir si aimablement envoyé un exemplaire de sa thèse de doctorat. L'ASPL ms. Mus. 1 est édité, toujours par Douglas Kirk, dans [Kirk, 2003].

[89]Voir [Ruiz Jiménez, 2004], p. 237.

[90]D'après une description du manuscrit faite par Robert Stevenson en 1970, les premières pages do volume présentaient quelques versets de Juan Gutiérrez de Padilla, aujourd'hui disparus ([Kirk, 2002], p. 53, note de bas de page n. 7).

[91]C'est, en tous cas, l'avis de Douglas Kirk, responsable de l'identification de ce manuscrit en tant que *libro de ministriles* (voir [Kirk, 2002]). Le musicologue croit même, d'après les concordances entre l'ASPL ms. Mus. 1 et le MEX-*Pc Libro do Coro* Ms. XIX, que ces manuscrits auraient eu, ne serait-ce que partiellement, une source commune (pp. 59-60).

[92]Herminio González Barrionuevo indique encore un autre éventuel *libro de ministriles*, le Ms. 6 de la cathédrale de Segovia. Datant du début du XVIIe siècle, il ne con-

Ils contiennent de la musique qui, pour sa plus grand part, n'a pas été composée pour le jeu instrumental mais qui a été recopiée dans ce but. Dans tous ces *libros*, nous trouvons le 'matériau' musical nécessaire pour que les instrumentistes accomplissent leurs fonctions liturgiques telles qu'elles ont été définies dans le quatrième chapitre. Les versets des psaumes et certaines hymnes sont choisis pour les vêpres et les complies, d'autres hymnes pour les processions, les sections des messes pour leurs moments liturgiques respectifs, et les motets pour les passages de la messe dépourvus de texte comme l'Élévation ou l'Offertoire. Les chansons et les madrigaux, une fois privés de leur texte profane, pouvaient également trouver leur place dans la liturgie. Comme les motets, ces pièces étaient jouées lors des messes (aux mêmes moments que les motets) ou des processions (sortie ou retour des chanoines dans le Chœur, jeu à la fin de chaque station). De plus, ces œuvres d'origine profane pouvaient aussi être utiles lors des différentes cérémonies civiles auxquelles les *ministriles*, en tant que membres de l'institution urbaine la cathédrale, étaient appelés à participer.

Il est très difficile d'établir des généralités sur l'organisation des *libros de ministriles* à partir d'un échantillon aussi réduit. Toutefois, il semble que tous les copistes avaient tendance à agencer les œuvres musicales en sections (1) de pièces pour des moments liturgiques définis (versets, hymnes et sections de la messe), (2) de motets et (3) de chansons, chaque section étant, parfois, ordonnée selon le nombre de voix.

Les *libros de ministriles* portugais

À cette liste espagnole de livres d'instrumentistes, je crois possible d'ajouter quelques manuscrits portugais. L'un est le P-*Cug*, Fundo *Manuel Joaquim*, Ms. 1 (P-*Cug* MJ1), un manuscrit inédit qui a servi, du moins partiellement, de *libro de ministriles*. Il fait l'objet de la troisième partie de ce travail.

Malgré un contenu musical un peu différent de celui des volumes es-

tient que des motets (Guerrero, Palestrina et Alonso Lobo), tous notés sans texte littéraire, juste l'*incipit* ([Barrionuevo, 2000], p. 245, note de bas de page n. 119). López-Calo, toutefois, prétend lui que Ms. 6 de la cathédrale de Segovia est le livre d'un organiste ([López-Calo, 1983], pp. 55-6).

pagnols énoncés ci-dessus, le manuscrit musical 52 de la Bibliothèque de l'Université de Coimbra (P-*Cug* MM 52) doit lui aussi être considéré comme un *libro de ministriles*. Le manuscrit a très certainement été conçu pour le service des instrumentistes. Au lieu de puiser dans le répertoire vocal, le manuscrit recèle essentiellement des pièces dont la conception semble avoir été dès le départ pour l'effectif instrumental. Comptant 45 folios de musique de dimensions 307 x 212 mm, le P-*Cug* MM 52 présente deux sections bien distinctes[93]. Une première section (ff. 1-20v) contient dix-neuf *concertados*, des pièces à trois parties, sans texte et composées sur un *cantus firmus*. Chaque *concertado* est noté sur deux pages (verso d'un folio et recto du folio suivant), avec le *cantus firmus* noté sur la première portée des deux pages et chacune des autres voix sur chaque folio (voir la FIG. 5.6). La seconde section du manuscrit (ff. 21v-45v) présente neuf pièces à quatre parties, également sans texte ni *incipit* mais notées en *partition*[94] (voir la FIG. 5.7). Le tableau 5.2 donne l'inventaire du P-*Cug* MM 52.

Ce manuscrit provient de l'Ordre portugais des Chanoines Réguliers de S. Augustin, ayant d'abord appartenu à la maison augustine de Lisbonne, au monastère de S. Vicente de Fora, puis à celle de Coimbra, au monastère de Santa Cruz. Le seul compositeur qui y soit mentionné, l'auteur des dix-neuf *concertados*, est *Frei Theotónio da Cruz*. On ne sait que très peu sur ce personnage, si ce n'est qu'il aurait été admis au sein de l'Ordre en 1635, à Santa Cruz, et qu'il est décédé à S. Vicente de Fora en 1653[95]. Le P-*Cug* MM 52 a été repéré vers 1966 par le musicologue portugais Manuel JOAQUIM, lorsque ce dernier, employé par la Fondation Calouste Gulbenkian, faisait l'inventaire du fond musical de la Bibliothèque de l'Université de Coimbra. Le musicologue identifie d'emblée le caractère instrumental du manuscrit[96]. En 1979, Rui VIEIRA NERY étudie à son tour le manuscrit. Il date le P-*Cug* MM 52 d'environ 1640-50 (les deux premiers *concertados* présentent

[93]Le P-*Cug* MM 52 a été l'objet d'un travail récent dont l'étude codicologique est assez conséquente ; voir [ANDRADE, 2004], notamment les pp. 1-23. Je suis reconnaissant à Inês ANDRADE d'avoir eu la gentillesse de m'offrir une copie de son travail.

[94] L'œuvre polyphonique est notée avec les parties superposées et coordonnées par des barres verticales.

[95]Voir [NERY, 1985], pp. 12-3.

[96]Voir P-*Cug*, *Fichas Verdes*, MM 52.

des dates de copie (ou de composition ?) en Mars 1638) et confirme son contenu instrumental. À propos des *concertados*, VIEIRA NERY évoque les nombreuses pièces du même genre (pièces polyphoniques, sans texte, composées sur un *cantus firmus* noté avec des notes longues, toutes d'une même durée) présentes dans les sources ibériques de musique pratique : parmi d'autres, les six *recercadas* de la "*seconda manera de tañer el violon con el cymbalo*" de Diego Ortiz (1553), certaines pièces comprises dans le *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo (1555), d'autres incluses dans l'édition posthume d'œuvres d'Antonio de Cabezón (1570) ou encore plusieurs pièces pour l'orgue par le compositeur portugais Gaspar dos Reis notées dans le manuscrit P-*Pm* MM 41 (1630)[97]. En plus, l'analyse des *concertados* du P-*Cug* MM 52 montre, outre l'absence totale de textes même sous les *cantus firmus*, des parties clairement instrumentales avec de longues gloses virtuoses, de fréquents sauts d'octave et quasiment sans silences.

VIEIRA NERY précise encore que la majeure partie de ces *concertados* n'est guère jouable au clavier (superposition trop fréquente des voix) et suggère même, du moins pour l'exécution d'un certain nombre de pièces, le recours au consort de violes de gambe[98].

Les pièces polyphoniques de la seconde partie du P-*Cug* MM 52 semblent être également des œuvres pour les *ministriles*. Sans aucun texte littéraire, leur écriture est elle aussi nettement instrumentale (abondance de longues gloses en jeu contrapuntique entre les différentes voix, absence de silences). Ces pièces notées en *partition*, dont le jeu au clavier semble peu confortable, sont très probablement destinées à l'ensemble instrumental[99]. Ceci dit, le sens des titres des premières pièces pose problème. Ces œuvres semblent prescrites pour des tessitures précises ("p^a *Typle ou Tenor*", "P^a. *Contralto*") mais l'analyse musicale n'y révèle rien de particulier. Ces pièces étaient-elles prévues pour l'accompagnement instrumental d'un chanteur, dont la partie est absente ? Ces titres suggèrent-ils une instrumentation particulière pour

[97] Pour une édition partielle de ce manuscrit portugais, voir [FERNANDES, 1963].

[98] Voir [NERY, 1985], notamment les pp. 14-19.

[99] Concernant les fonctions musicales en générale associées à l'usage de la *partition*, voir le huitième chapitre, en particulier la note de bas de page n. 3 (p. 432) et le début de la section 8.2.

les tessitures annoncées ?

Concernant l'éventuelle application liturgique du répertoire du P-*Cug* MM 52, l'identification exacte des moments pendant lesquels les *concertados* auraient servi s'avère difficile car l'origine des *cantus firmi* reste inconnue. VIEIRA NERY croit, vus le style sévère des pièces et leur agencement par mode, que ces *concertados* étaient bel et bien consacrés à un usage liturgique, soit en tant que prélude ou même se substituant à certains moments de la Messe, soit lors de l'exécution en *alternatim* des psaumes ou des hymnes de l'Office[100]. Les trois premières pièces de la seconde partie du manuscrit sont identifiées comme des versets du psaume des vêpres *In exitu Israel*. Il est fort probable que ces trois œuvres, ainsi que toutes les autres contenues dans la dernière partie du manuscrit, étaient elles aussi destinées au jeu en *alternatim* pendant l'Office[101].

Le manuscrit musical 236 de la Bibliothèque de l'Université de Coimbra (P-*Cug* MM 236) est également issu de l'Ordre portugais des Chanoines Réguliers de S. Augustin, probablement de son monastère de Santa Cruz de Coimbra. C'est un volume hétérogène, constitué de l'adjonction de plusieurs cahiers manuscrits. Parmi ces cahiers jadis séparées, je crois pouvoir en identifier deux qui auraient autrefois servi en tant que *libros de ministriles*. Les cahiers du P-*Cug* MM 236 correspondants aux ff. 189v-220 et ff. 246-285[102] recèlent plus de soixante-dix *concertados* de deux à cinq parties et quelques canons (*fugas*).

[100]Voir [NERY, 1985], p. 19.

[101][NERY, 1985], pp. 22-4, présente la transcription de la toute première pièce du P-*Cug* MM 52. [ANDRADE, 2004] transcrit les 19 *concertados*.

[102]Résultat d'une compilation apparemment peu soignée, chacun de ces deux cahiers du P-*Cug* MM 236 (dont les dimensions sont 313 x 210 mm) est aujourd'hui enrichi d'autres cahiers, complètement étrangers et dans le contenu et du point de vue codicologique. Ainsi, le premier cahier constitué par les ff. 189v-220 est 'grossi' par les ff. 199-210v, et le second cahier, composé par les ff. 246-285, par les ff. 261-271v.

Tab. 5.2: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MM 52.

N.	Folios	Intitulé	Compositeur	N. de voix
1.	1v-2	*1°. modo Conçertado a 3*	Fr. Teotónio da Cruz	3
2.	2v-3	*1°. modo, Concertado a 3. sobre o mesmo cantochão atrazado.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
3.	3v-4	*1°. modo Concertado a .3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
4.	4v-5	*1°. modo Concertado a .3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado*	Fr. Teotónio da Cruz	3
5.	5v-6	*1° modo Concertado a 3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
6.	6v-7	*1° modo Conçertado a 3. Sobre o mesmo Canto Chão atrazado em fuga de unisonus.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
7.	7v-8	*2° modo Conçertado a .3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
8.	8v-9	*2° modo Conçertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado*	[Fr. Teotónio da Cruz]	3
9.	9v-10	*2° modo Concertado a 3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
10.	10v-11	*2° modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrazado*	Fr. Teotónio da Cruz	3
11.	11v-12	*2°. modo Concertado a 3. Em fuga de 2.ª*	Fr. Teotónio da Cruz	3
12.	12v-13	*3° modo Concertado a 3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
13.	13v-14	*3° modo Concertado A 3. sobre o mesmo Canto Chão atrazado*	Fr. Teotónio da Cruz	3
14.	14v-15	*3° modo Concertado A 3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
15.	15v-16	*3° modo Concertado A 4. sobre o mesmo Canto Chão atrazado.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
16.	16v-17	*3° modo Conçertado A 3. Em fuga de 3^{a}*	[Fr. Teotónio da Cruz]	3
17.	17v-18	*4° tom Concertado a 3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
18.	18v-19	*4° tom Conçertado A .3. Sobre o mesmo Canto Chão atrazado.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
19.	19v-20	*4° tom Conçertado A 3.*	Fr. Teotónio da Cruz	3
20.	21v-22v	*Verso Inexito p^{a} Typle ou Tenor* [verset du psaume *In Exitu Israel*]	[anonyme]	4
21.	22v-23	*Inexito P^{a}. Contralto.* [incomplet]	[anonyme]	4
22.	23v-25	*Inexito P^{a} Contralto.*	[anonyme]	4
23.	25v-26v	*4° Tom p^{a} Typle ou Tenor.* [incomplet]	[anonyme]	4
24.	27-28	[sans titre ; incomplet]	[anonyme]	4
25.	28v-32v	[sans titre]	[anonyme]	4
26.	33-35v	[sans titre ; incomplet]	[anonyme]	4
27.	36-40	[sans titre]	[anonyme]	4
28.	40v-45v	[sans titre]	[anonyme]	4



FIG. 5.6 – Le *Conçertado a 3* du premier mode, de Fr. Teotónio da Cruz (P-*Cug* MM 52, ff. 1v-2).

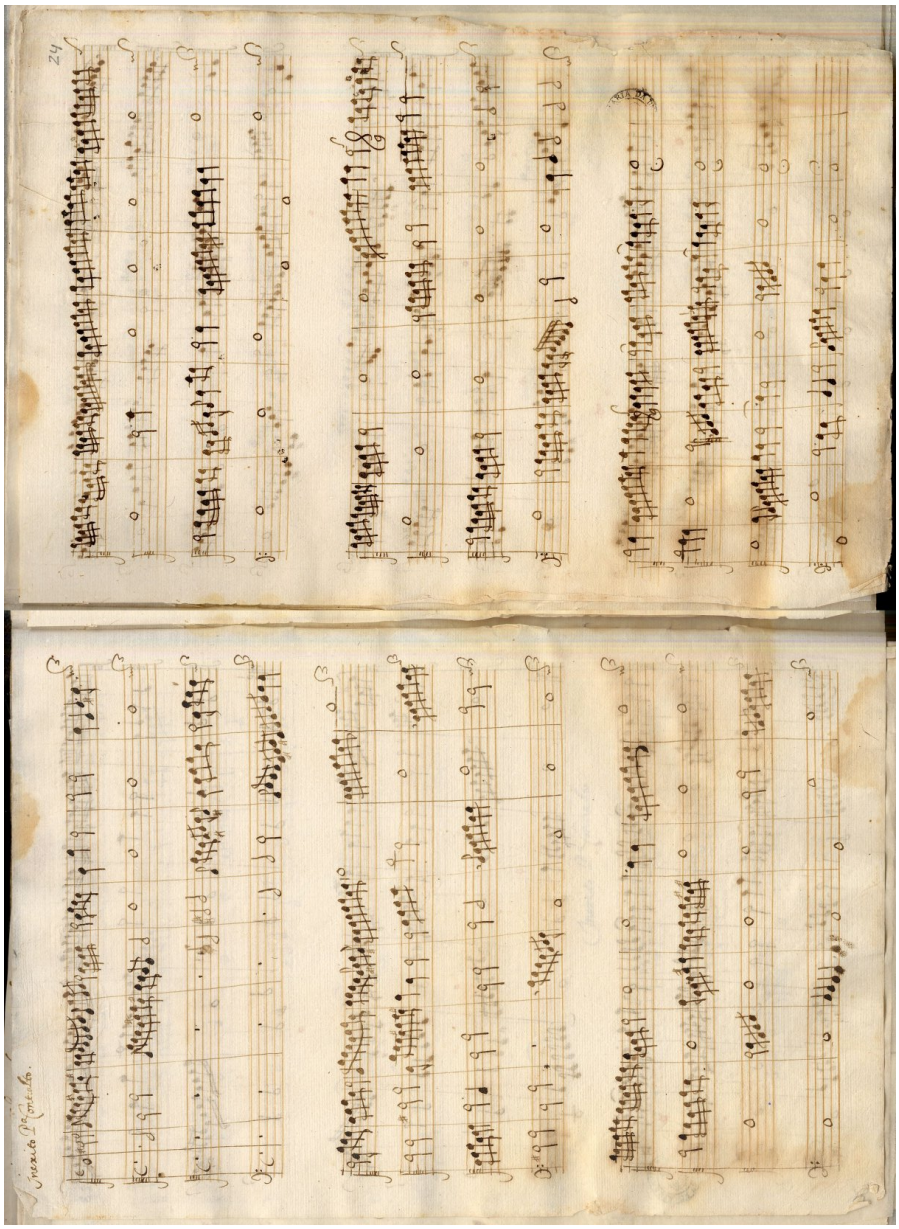


Fig. 5.7 – Verset instrumental anonyme pour le psaume *In exitu Israel* (P-*Cug* MM 52, ff. 23v-24).

Toutes ces pièces, à caractère instrumental, se présentent en format de livre de chœur et sans aucun texte littéraire, à part quelques exceptions où un *incipit* apparaît sous le *cantus firmus* (voir la FIG. 5.8). En plus de ces deux cahiers, il y a encore deux folios (ff. 114 et 119) avec quelques *concertados*. Le tableau 5.3 présente le contenu de ces deux folios et des deux cahiers *de ministriles* du P-*Cug* MM 236.

Tous les compositeurs identifiés dans les cahiers *de ministriles*, à savoir, D. João de Santa Maria (†1654), D. Gabriel de São João(†1651) et Fr. António da Madre de Deus (†1656), sont membres de la congrégation augustine. Les œuvres du P-*Cug* MM 236 datent de la même période que celles du P-*Cug* MM 52, c'est à dire à peu près du milieu du XVIIe siècle[103]. Concernant les nombreux *concertados* du manuscrit, leur agencement par modalité et selon le nombre de parties semble correspondre à un catalogue pratique de pièces instrumentales pour le service des cérémonies religieuses. Leur fonction liturgique serait éventuellement précisée dans le cas de certaines pièces (ff. 249-252v et 253v-260v), dont les *cantus firmi* présentent des *incipits*, tous relatifs à des antiennes des vêpres[104].

La série de canons de la fin du second cahier *de ministriles* du P-*Cug* MM 236 était très probablement destinée à l'exécution en *alternatim* du *Magnificat*, à la fin des vêpres. Les canons sont construits sur les mélodies du *superius* des versets impairs du *Magnificat Primi Toni* de Cristobál de Morales (publié en 1545)[105].

[103] Voir [NERY, 1985], pp. 12-3.

[104] Voir [NERY, 1985], p. 19.

[105] VIEIRA NERY, dans son article [NERY, 1985], est le premier à relever publiquement le caractère instrumental de ces manuscrits trouvés à la bibliothèque de l'Université de Coimbra. Il y donne la transcription du *concertado* de D. Gabriel de São João (f. 253) du P-*Cug* MM 236. [ANDRADE, 2004] transcrit les pièces des ff. 114v, 247, 249, 250v et 283v.

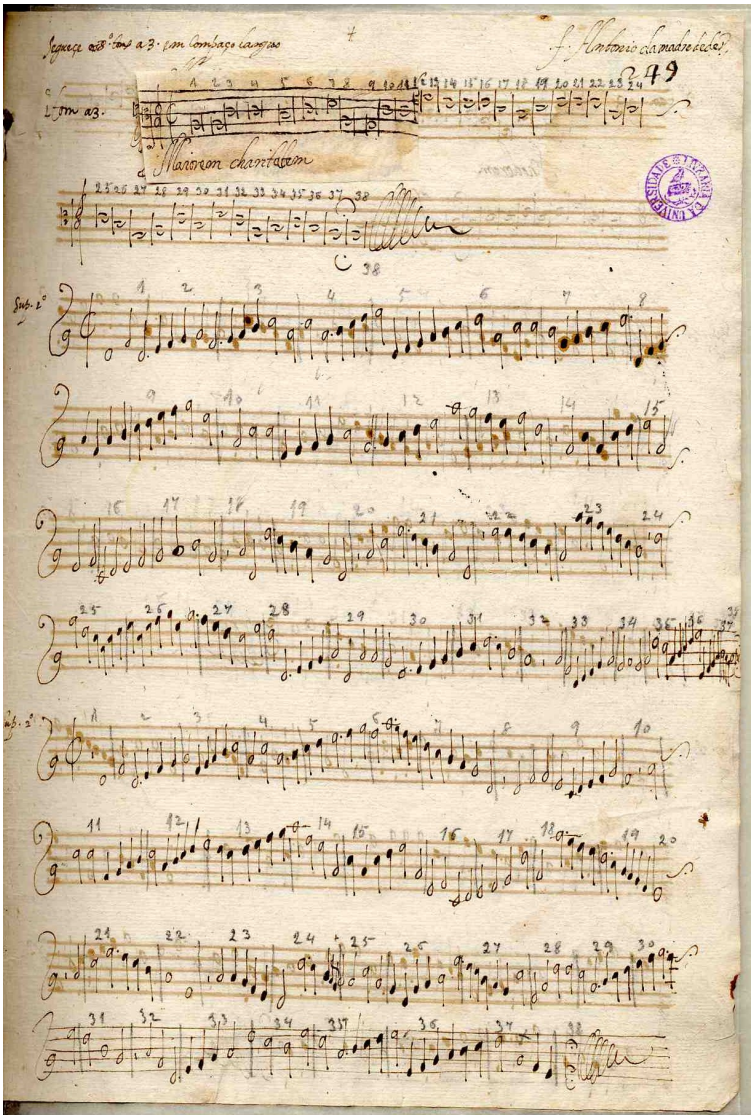


FIG. 5.8 – *Concertado a 3* sur *Maiorem charitatem* de Fr. António da Madre de Deus (P-*Cug* MM 236, f. 249).

Tab. 5.3: Inventaire des ff. 114 et 119 et des deux cahiers *de ministriles* du manuscrit P-*Cug* MM 236

N.	Folios	Intitulé	Compositeur	N. de voix
1.	114	*1.ª Lição de Tiple sobreste cantochão* [??] *1° tom*	[anonyme]	2
2.	114	*Sobre o mesmo* [??] [*cantochão*]	[anonyme]	2
3.	114-114v	*2^{a}* [*Lição*] *1° tom*	[anonyme]	2
4.	114v	*3^{a}* [*Lição*] *1° tom*	[anonyme]	2
5.	114v	*Sobre o mesmo* [*cantochão*]	[anonyme]	2
6.	119	*4.º* [*tom*]	[anonyme]	4
7.	119	*quinto* [*tom*]	[anonyme]	4
8.	119	*sexto* [*tom*]	[anonyme]	4
9.	119v	*setimo* [*tom*]	[anonyme]	4
10.	119v	[*oitavo tom*]	[anonyme]	4
11.	189v-190	*Primeiro tom concertado a 3*	[D. João de Santa Maria]	3
12.	190v-191	*Segundo tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
13.	191v-192	*Terceiro tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
14.	192v-193	*Quarto tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
15.	193v-194	*Quinto tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
16.	194v-195	*Sexto tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
17.	195v-196	*Septimo tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
18.	196v-197	*Octauo tom concertado a 3*	D. João de Santa Maria	3
19.	197v-198	*Prim^{ro} tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
20.	198v et 211	*Segundo tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
21.	211v-212	*Terceiro tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
22.	212v-213	*Quarto tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
23.	213v-214	*Quinto tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
24.	214v-215	*Sexto tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
25.	215v-216[106]	*Septimo tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
26.	216v-217[107]	*Oitauo tom concertado a 4.*	D. João de Santa Maria	4
27.	217v-218	*Prim^{o} tom concertado a 5.*	D. João de Santa Maria	5
28.	218v-219	*Prim^{o} tom concertado a 3.*	D. João de Santa Maria	3
29.	219v-220[108]	*Prim^{o} tom concertado a 4.*	[D. João de Santa Maria]	4

[106]Les derniers systèmes des ff. 216 et 217 présentent un *concertado* à 2 parties, anonyme et en *partition*. Il a probablement été noté postérieurement, profitant des fins de page laissées en blanc par le premier scribe.

[107]La fin du f. 217 présente une courte pièce à 3 parties, anonyme et en *partition*. Également notée postérieurement par un autre scribe, l'*incipit* qui y est inscrit est de lecture difficile.

[108]La fin du f. 220 présente une courte pièce anonyme à deux parties. Construite sur un *cantus firmus* en notes égales et longues et sans texte, cette pièce a également été notée après les *concertados* de D. João de Santa Maria.

Tab. 5.3: Inventaire des ff. 114 et 119 et des deux cahiers *de ministriles* du manuscrit P-*Cug* MM 236

N.	Folios	Intitulé	Compositeur	N. de voix
30.	246	*5° modo*	[anonyme]	3
31.	246	*6° modo*	[anonyme]	3
32.	246v	*7° modo*	[anonyme]	3
33.	246v	*8° modo*	[anonyme]	3
34.	247	*Seguece os 8 tons em compaso larguo. 1° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
35.	247	*2° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
36.	247v	*3° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
37.	247v	*4° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
38.	248	*5° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
39.	248	*6° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
40.	248v	*7° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
41.	248v	*8° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
42.	249	*Segueçe os 8 tons em compaço larguo. 1° tom a 3. Maiorem charitatem*	Fr. António da Madre de Deus	3
43.	249v	*2° tom a 3. Inodorem*	Fr. António da Madre de Deus	3
44.	250	*3° tom a 3. Fidelis seruus.*	Fr. António da Madre de Deus	3
45.	250v	*4° tom a 3. Serue bone.*	Fr. António da Madre de Deus	3
46.	251	*5° tom a 3. Ista est spesioza*	Fr. António da Madre de Deus	3
47.	251v	*6° tom a 3. O quam me tuendus est*	Fr. António da Madre de Deus	3
48.	252	*7° tom a 3. Ecce sacerdos magnus.*	Fr. António da Madre de Deus	3
49.	252v	*8° tom a 3. Non est in ventus.*	Fr. António da Madre de Deus	3
50.	253	*Concertado .a4. vozes iguais*	D. Gabriel [de São João]	4
51.	253v-254	*Seguese os Concertados a 4. 1° tom a 4. Maiorem charitatem*	Fr. António da Madre de Deus	4

Tab. 5.3: Inventaire des ff. 114 et 119 et des deux cahiers *de ministriles* du manuscrit P-*Cug* MM 236

N.	Folios	Intitulé	Compositeur	N. de voix
52.	254v-255	*2° tom a 4. Inodorem.*	Fr. António da Madre de Deus	4
53.	255v-256	*3° tom a 4. Fidelis seruus.*	Fr. António da Madre de Deus	4
54.	256v-257	*4° tom a 4. Serue bone.*	Fr. António da Madre de Deus	4
55.	257v-258	*5° tom a 4. Ista est spesiosa.*	Fr. António da Madre de Deus	4
56.	258v-259	*6° tom a 4. O quam me tuendus est.*	Fr. António da Madre de Deus	4
57.	259v-260	*7° tom a 4. Ecce sacerdos magnus*	Fr. António da Madre de Deus	4
58.	260v et 272	*8° tom a 4. Non est in ventus*	[Fr. António da Madre de Deus]	4
59.	272v	*Segueçe o[s] 8 tons e a vozes iguaes aduot. 1° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
60.	272v	*1° tom 2ª lição*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
61.	273	*2° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
62.	273v	*2° tom 2ª lição*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
63.	273v	*3° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
64.	274	*3° tom 2ª lição*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
65.	274v	*4° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
66.	275	*5° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
67.	275v	*6° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
68.	276	*7° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
69.	276v	*8° tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	2
70.	277	*Segueçe os consertados .a4. vozes iguais [1°] tom*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
71.	277v	*1° tom a 4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
72.	278	*[1°] tom a 4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4

Tab. 5.3: Inventaire des ff. 114 et 119 et des deux cahiers *de ministriles* du manuscrit P-*Cug* MM 236

N.	Folios	Intitulé	Compositeur	N. de voix
73.	278v-279	*2° tom a 4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
74.	279v	*3° tom a 4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
75.	280	[*3° tom a*] *4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
76.	280v	*4° tom .a4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
77.	281	[*4° tom.*] *a 4*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
78.	281v	[*5°*] *tom .a4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
79.	282	[*6°*] *tom .a4*	Fr. António [da Madre de Deus]	[4][109]
80.	282v	*7° tom .a4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
81.	283	[*8°*] *tom .a4.*	Fr. António [da Madre de Deus]	4
82.	283v	*fugas de quarta sobre da magn. de morales 1° tom. fuga de quarta Anima mea*	Fr. António [da Madre de Deus]	3
83.	283v	*fuga sobre o mesmo Canto cham de quarta*	Fr. António [da Madre de Deus]	3
84.	283v-284	*fuga de quarta Quia respexit*	Fr. António [da Madre de Deus]	3
85.	284-284v	[*fuga de quarta*] *Et misericordia*	Fr. António [da Madre de Deus]	3
86.	285	[*fuga de quarta*] *Suscepit*	Fr. António [da Madre de Deus]	3

Ces *libro* et cahiers *de ministriles* portugais du XVIIe siècle, avec leur centaine de *concertados*, s'inscrivent, nous l'avons vu, dans une tradition musicale ibérique cultivée pendant les XVIe et XVIIe siècles. Ces sources de musique pour les instrumentistes sont un contraste fort avec les premiers *libros de ministriles* énoncés ci-dessus. En effet, quand les volumes espagnols sont essentiellement nourris par l'adaptation du répertoire des chanteurs

[109] Seulement le *cantus firmus* a été noté manquant les autres trois parties.

de l'institution ecclésiastique, les documents portugais présentent des pièces polyphoniques dès le départ conçues pour l'exécution instrumentale. Il est donc question de deux types de *libros de ministriles* bien différents, qui peuvent éventuellement être vus comme un miroir de l'évolution du répertoire des instrumentistes. Les volumes espagnols, tous de la fin du XVIe siècle, reflètent ce qui a été jusque là première source d'inspiration des *ministriles*, le répertoire vocal. Les *libros* portugais, 50 ans après, appartiennent à une période où la musique instrumentale est devenue un art à part entière.

5.3.2 Autres sources pour le répertoire des instrumentistes

Outre le répertoire contenu dans les *libros de ministriles*, ces volumes conçus expressément pour le service des instrumentistes à l'église, quelques pièces ont pu être trouvées, dispersées ici et là, qui, de toute évidence, étaient également destinées à une exécution par l'ensemble instrumental.

Pour ce qui concerne l'Espagne, Luis González Marín tente de faire un premier inventaire de ces œuvres instrumentales. Ainsi, en plus des éditions de Bartolomé de Selma y Salaverde (*Canzoni fantasie et correnti da suonar*, Venice, 1638) et de Francisco José de Castro (*Trattenimenti armonici da camera*, Bologna, 1695), que le musicologue considère plutôt de la musique italienne, il répertorie plus d'une dizaine de pièces, appartenant dans leur majorité à la seconde moitié du XVIIe siècle[110].

À celles-ci, il est possible d'ajouter deux pièces inscrites dans des manuscrits lusitaniens. La première, une pièce anonyme pour cinq voix identifiée par Vieira Nery comme étant proche du style de la *canzona* vénitienne, apparaît dans le déjà mentionné P-*Cug* MM 236[111] (voir les Figs. 5.9, 5.10 et 5.11). La seconde pièce se trouve également dans un manuscrit du milieu du XVIIe siècle provenant du monastère de Santa Cruz de Coimbra, le P-*Cug* MM 243 (ff. 16-17). Repérée par Manuel Carlos de Brito vers 1978, cette pièce pour trois parties est l'une des rares qui annonce l'effectif. Son titre,

[110] Voir [González Marín, 1997] (pp. 102-3) pour une liste détaillée de ces œuvres et de leurs transcriptions respectives.

[111] Voir [Nery, 1985], p. 13. Il s'agit des ff. 270-271. La pièce n'appartient à aucun des cahiers *de ministriles* du P-*Cug* MM 236 identifiés dans la section précédente. [Nery, 1985] (pp. 26-8) en présente la transcription.

"*Tarambote p.^{a} as duas Charamelinhas.*", précise que la pièce était prévue pour deux chalemies soprano, lesquelles étaient probablement accompagnées par une basse continue[112] (voir les FIGS. 5.12, 5.13 et 5.14).

Deux autres manuscrits portugais méritent notre attention dans cette quête de répertoire pour l'ensemble instrumental. Également issus du fond richissime du monastère de Santa Cruz de Coimbra, les manuscrits de P-*Cug* MM 48 et P-*Cug* MM 242 sont fort intéressants. Ils rassemblent un grand nombre de pièces polyphoniques, notées en *partition* et dont le texte littéraire (lorsqu'il s'agit d'œuvres d'origine vocale) est le plus souvent limité à un *incipit*. Ces MM 48 et MM 242, datés de la seconde moitié du XVIe siècle, sont aujourd'hui l'objet d'une controverse concernant leur fonction musicale. Les manuscrits sont décrits pour la première fois en 1950 par Mácario Santiago KASTNER. Ce pionnier, y trouvant de nombreuses pièces instrumentales notamment de Cabezón, Carreira ou Bermudo, considère l'ensemble des manuscrits du répertoire pour le clavier[113]. Plus de quarante ans après, en 1995, le musicologue anglais Owen REES réétudie les deux manuscrits. Il conteste les conclusions de KASTNER en présentant plusieurs pièces dont la notation montre que les scribes ne songeaient pas à leur exécution musicale : soit parce que les pièces sont incomplètes, soit parce que les erreurs de copie et parfois même leur correction rendent l'interprétation des pièces très difficile, voire impossible. Pour REES, les MM 48 et MM 242 sont des collections de musique polyphonique destinées à l'étude du répertoire plutôt qu'à son exécution[114].

Quoi qu'il en soit, que ces manuscrits aient été conçus pour l'exécution instrumentale ou comme des anthologies pour l'étude du répertoire, les P-*Cug* MM 48 et P-*Cug* MM 242 montrent que la bibliothèque du monastère de Santa Cruz de Coimbra comptait quelques volumes de musique imprimée pour l'ensemble instrumental. Le MM 48 recèle la copie de plusieurs *ricercari* de Jacques Buus (ff. 55-65v, 66v-79v, 80-82v et 96v-101v), probablement recopiés des parties séparées de l'édition *Recercari di M. Jacques Buus* [...] *da cantare, & sonare d'Organo & altri Stromenti* [...], Venise, 1547. Le MM 242

[112]Voir la transcription dans [BRITO, 1983], pp. 108-116.
[113]Voir [KASTNER, 1950].
[114]Voir [REES, 1995], pp. 342-60.

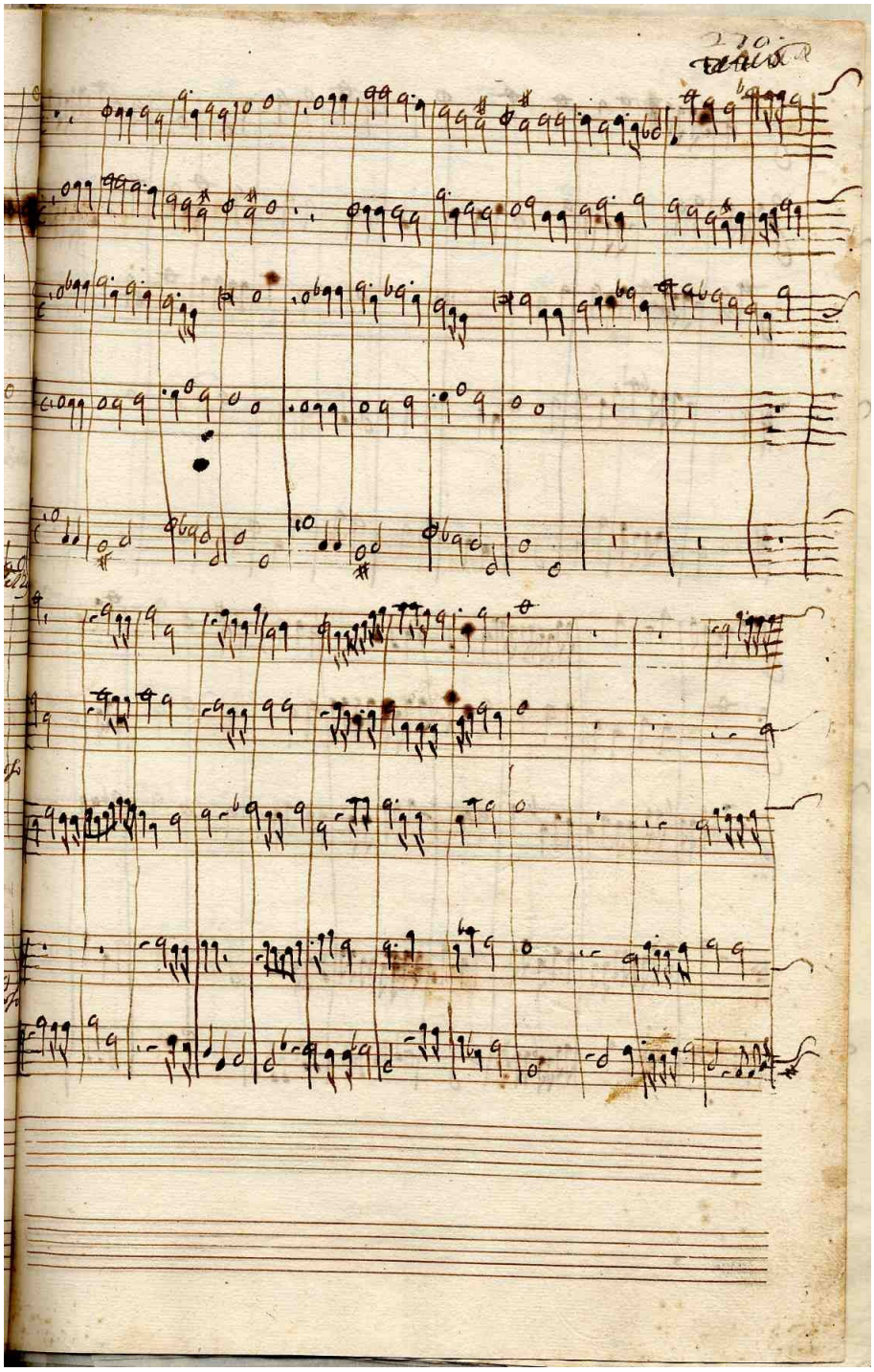


FIG. 5.9 – Le premier folio de la *canzona* du manuscrit P-*Cug* MM 236 (f. 270).

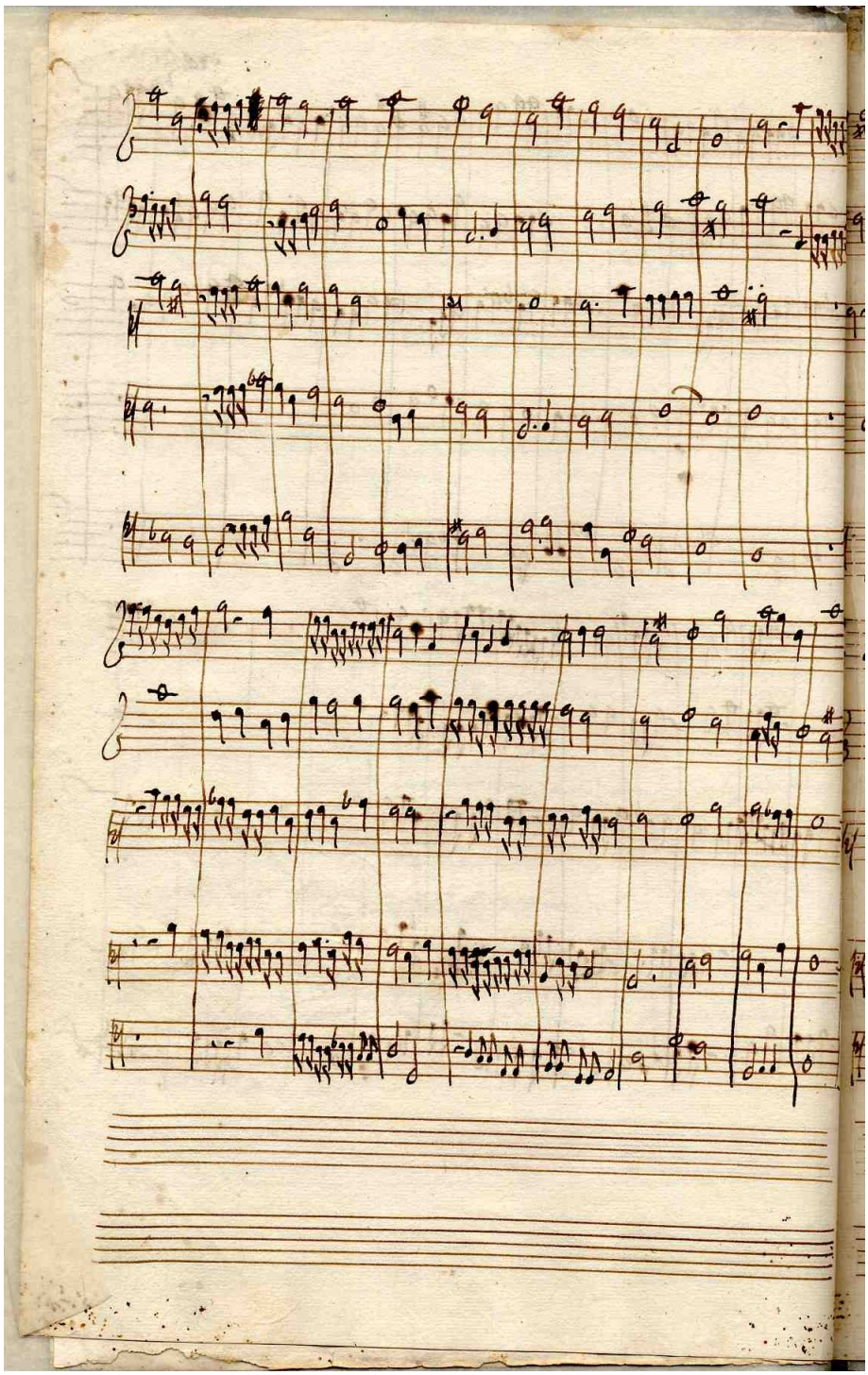


FIG. 5.10 – Suite de la *canzona* du manuscrit P-*Cug* MM 236 (f. 270v).

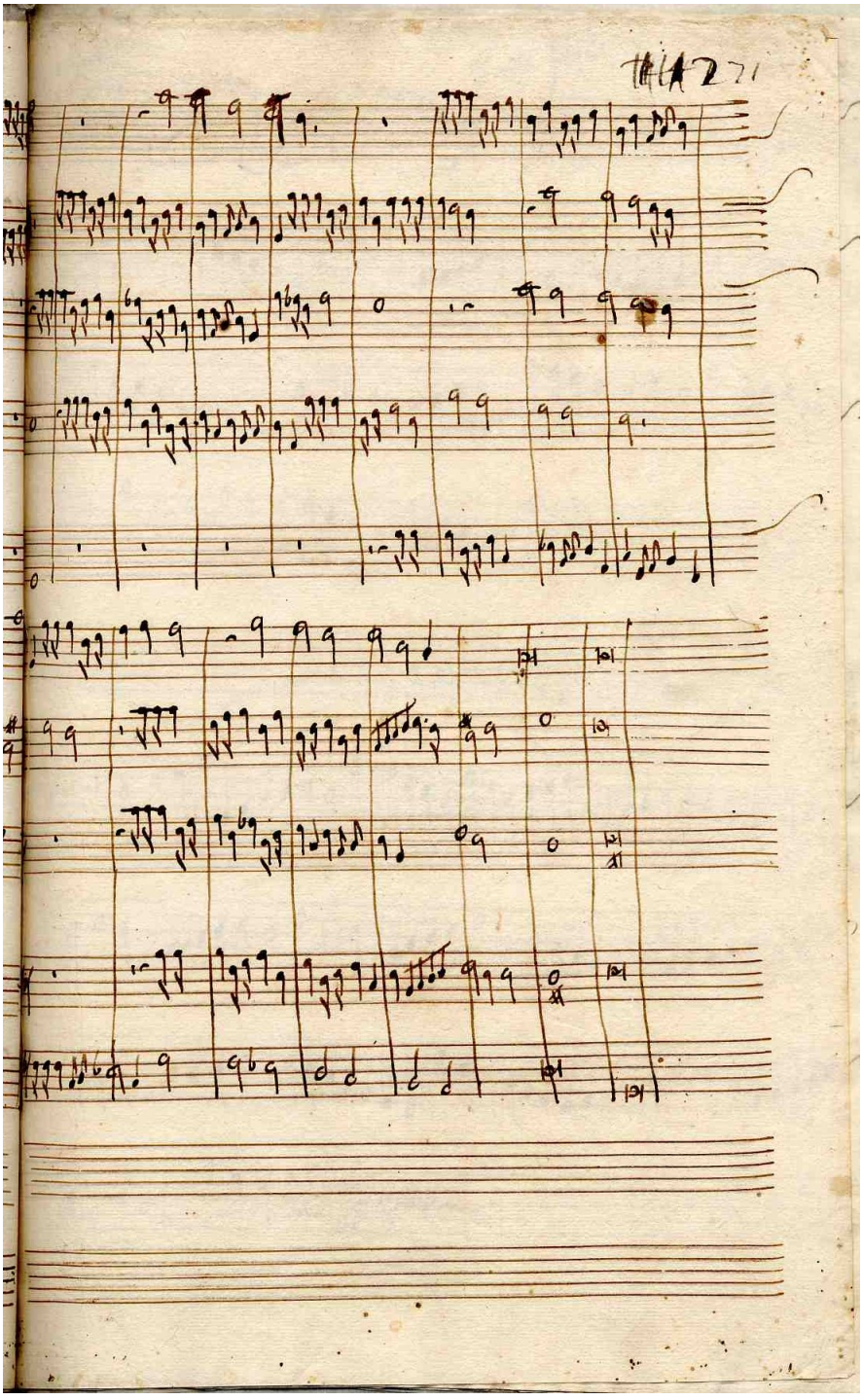


FIG. 5.11 – Le dernier folio de la *canzona* du manuscrit P-*Cug* MM 236 (f. 271).

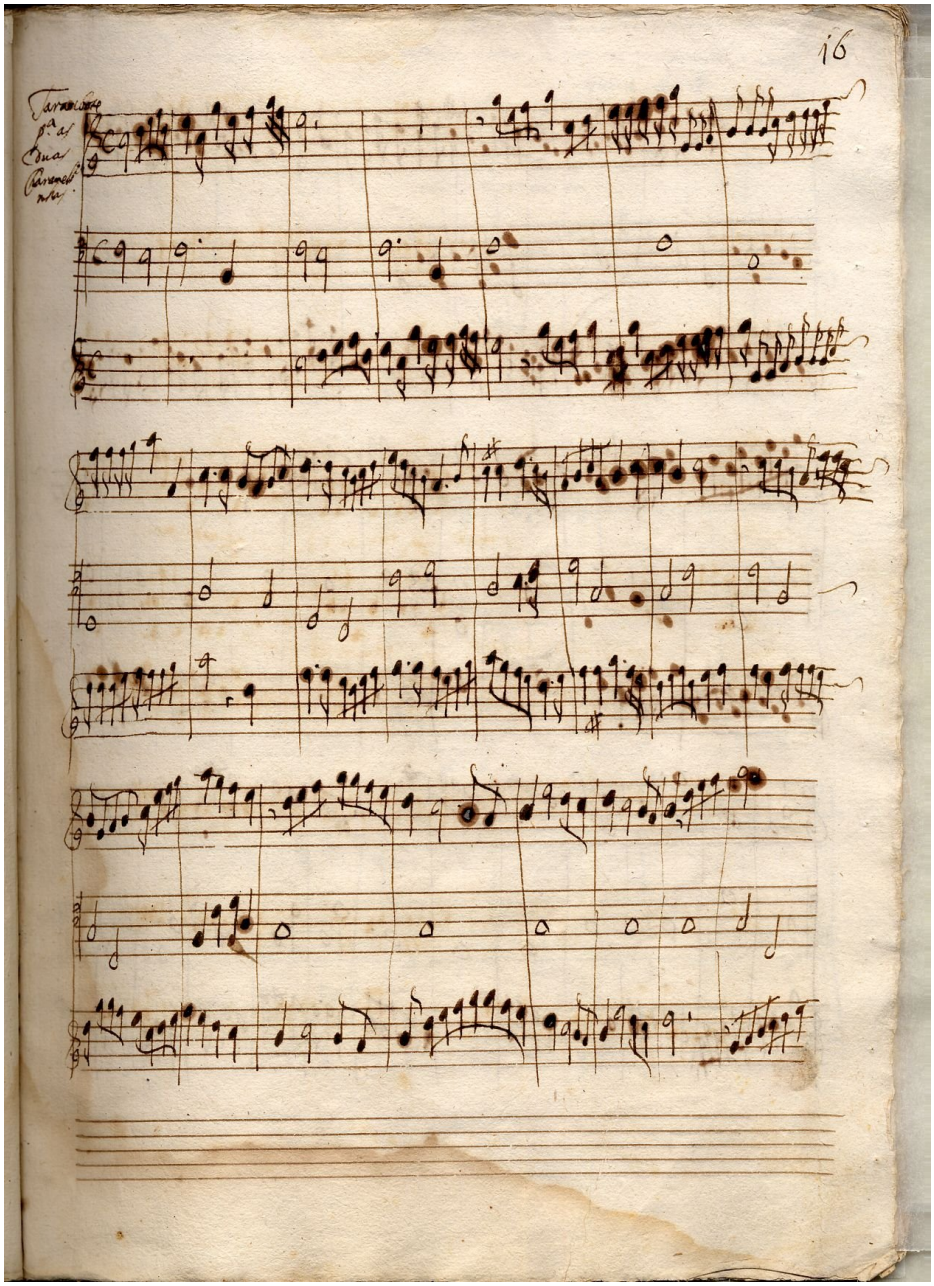


FIG. 5.12 – Le premier folio du *Tarambote p.a as duas Charamelinhas.* du manuscrit P-*Cug* MM 243 (f. 16).

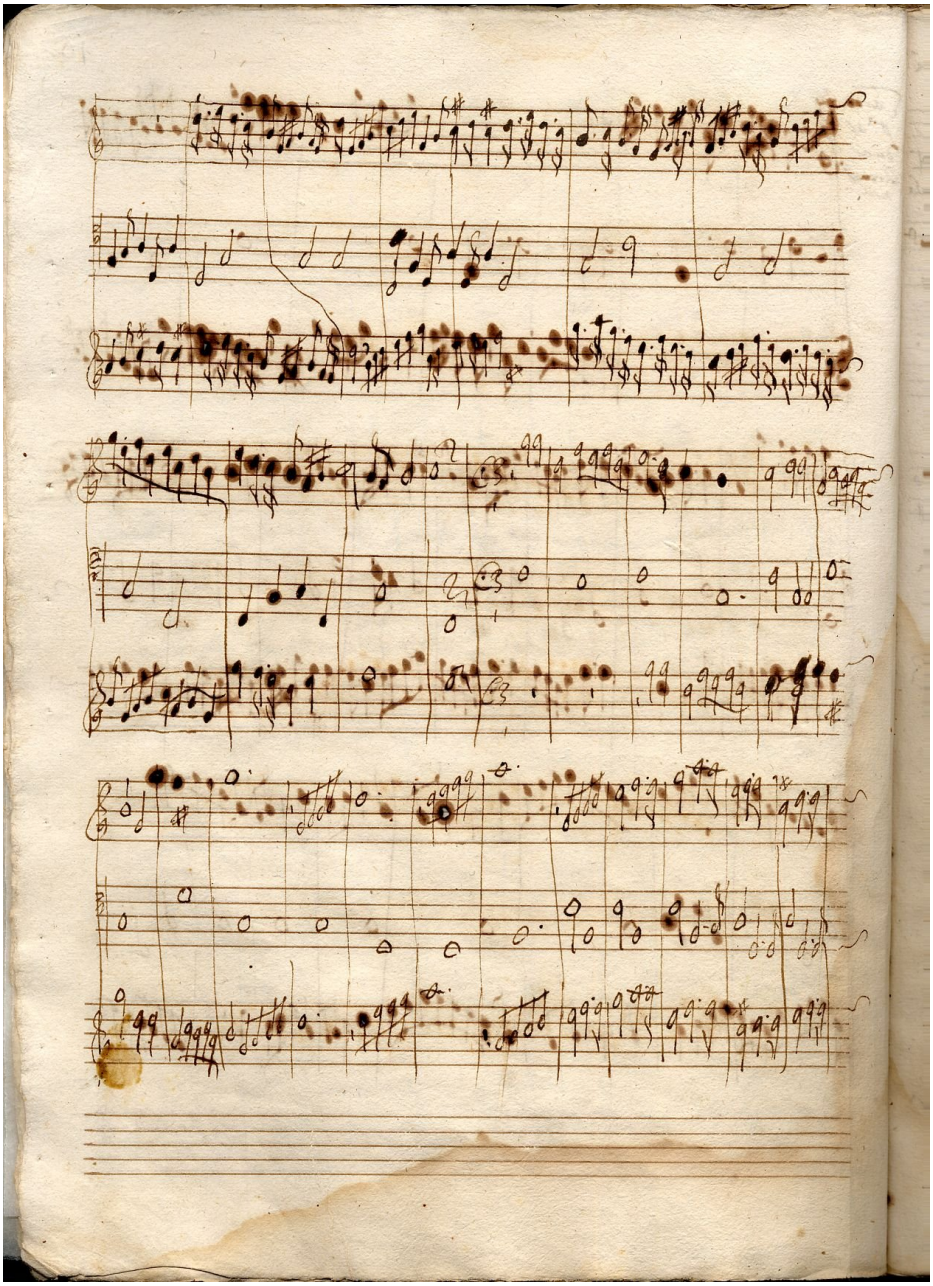


FIG. 5.13 – Suite du *Tarambote p.a as duas Charamelinhas.* du manuscrit P-*Cug* MM 243 (f. 16v).

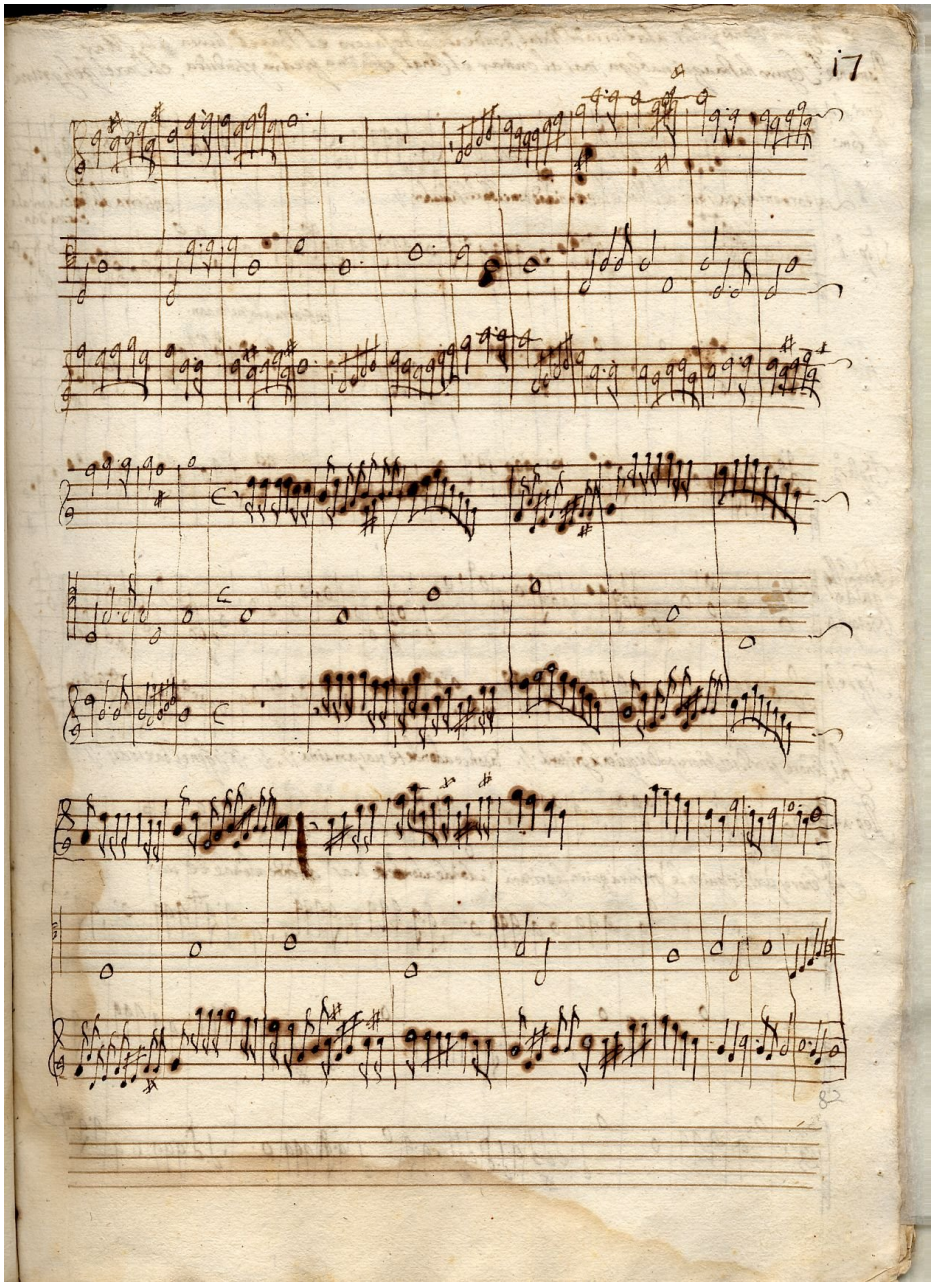


FIG. 5.14 – Le dernier folio du *Tarambote p.a as duas Charamelinhas.* du manuscrit P-*Cug* MM 243 (f. 17).

présente quelques pièces de Giulio Segni (ff. 2v-3 et 130v), peut-être reprises de l'édition *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi ; et altri strumenti composta per diversi eccellentissimi musici* (Venise, 1540) ainsi que quelques passages de l'œuvre de Diego Ortiz (ff. 176v-179v)[115]. Ces volumes de répertoire instrumental étaient bien sûr susceptibles d'être utilisés par les *ministriles* du monastère lors des cérémonies liturgiques.

Mais, en réalité, le répertoire des instrumentistes ne se cantonnait pas à ces pièces expressément composées pour leur jeu. Toute œuvre polyphonique vocale, qu'elle soit sacrée ou profane, pouvait servir de répertoire pour les instrumentistes. Le contenu des *libros de ministriles* espagnols identifiés dans la section précédente le confirme. On y voit, côte à côte, des extraits de Messes, des motets, des *fabordões*, des chansons ou encore des madrigaux[116]. Ce phénomène d'assimilation du répertoire vocal par les *ministriles* est tout à fait semblable à celui que l'on observe dans les nombreuses mises en tablature d'œuvres vocales pour le clavier ou la *vihuela*. Le théoricien Juan Bermudo (1555) est bien clair : le joueur de clavier qui cherche la perfection doit jouer les œuvres vocales des grands maîtres[117]. Une dizaine d'années plus tard, Tomás de Santa Maria (1565) confirme que l'exécution au clavier des œuvres vocales polyphoniques est fortement conseillée à tous ceux qui

[115] Toutes ces concordances des P-*Cug* MM 48 et P-*Cug* MM 242 sont établies par [Rees, 1995].

[116] Howard Mayer Brown démontre qu'il est de même dans l'Europe non ibérique. Il cite plusieurs anthologies de musique pour l'ensemble instrumental du XVIe siècle dont le répertoire est essentiellement d'origine vocale ([Brown, 1995], p. 32).

[117]

> "[...] *podeys començar a poner obras en el monachordio. La Musica que aueys de poner : sea primero unos villancicos del acertado musico Juan vazques, que aunque son faciles por ser en genero de villancicos no carecen de Musica para hazer fundamento. Despues poned musica de Josquin, de Adriano, de Jachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth, y de algunos otros semejantes. Musica de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongays (sino fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas.* [...]"
>
> (Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna, 1555, f. lx.)

souhaitent améliorer leur art[118].

Les XVIe et XVIIe siècles ne connaissent pas de distinction formelle entre la musique vocale et l'instrumentale. Les théoriciens s'accordent sur le fait que les règles qui régissent la composition d'œuvres instrumentales sont tout à fait les mêmes que celles de la composition vocale. Par conséquent, toute musique vocale, une fois prises en compte les éventuelles restrictions imposées par les tessitures, est susceptible d'être jouée par l'ensemble instrumental. C'est dans ce sens qu'Andrés LORENTE, dans son *El Porqué de la Musica* (1672), suggère que tous les exemples musicaux de son traité soient utilisés par les *ministriles* pour leur service à l'église[119]. La seule différence entre la musique vocale et l'instrumentale est le degré de l'ornementation, bien plus conséquent dans la deuxième[120]. Le directoire de la cathédrale de Sigüenza, *Directorio de Coro* (1594), offre un excellent témoignage de cette facilité du transfert de répertoire entre les chanteurs et les instrumentistes. Lors des Rogations (prières publiques et processions pour les biens de la terre, pendant les trois jours qui précèdent l'Ascension), le directoire prescrit que, pendant l'exécution des litanies, les instrumentistes doivent simplement reprendre les pièces polyphoniques chantées par la chapelle[121].

118

> "[...] *el poner obras de canto de Organo en el Monacordio es el origen y fuente de donde nascen y proceden todos los fructos y prouechos, y todo el arte del tañer para los tañedores* [...]"
> (Tomás de SANTA MARIA, *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid, 1565, p. 52 *apud* [NERY, 1985], p. 10.)

119

> "[...] *todas las* [*composicións*] *anotadas por Exemplos, podrán servir, para que en las Iglesias los Ministriles las toquen por Canciones con sus Instrumentos, vsando de la variedad de ellas en los Ofertorios de las Missas, y en otras ocasiones.*"
> (Andrés LORENTE, *El Porqué de la Musica*, Alcalá de Henares, 1672, p. 618 *apud* [GONZÁLEZ MARÍN, 1997], p. 114 ; voir également p. 113.)

120 Voir [GONZÁLEZ MARÍN, 1997], p. 114.

121

> "*De la feria segunda rogationum*
> [...] *se comienza la letanía y el Maestro y la Capilla (a su tiempo) cantan*

L'absence de lien entre l'œuvre et un effectif musical particulier, qui caractérise quasiment toute la période concernée par le présent travail, permet non seulement la totale perméabilité entre le répertoire vocal et celui des *ministriles* mais aussi entre le répertoire pour le clavier et celui des instrumentistes. Cela est visible hors la Péninsule Ibérique dans les différentes éditions italiennes de musique pour *cantar et sonar sopra organi et altri stromenti*. En effet, dès 1540, il y a de nombreuses publications de *ricercari* composés par des organistes renommés. Présentées en parties séparées et épurées de certains passages caractéristiques du jeu au clavier, ces pièces apparaissent conseillées et pour l'orgue et pour l'ensemble instrumental. Certes, il s'agit d'une manoeuvre commerciale cherchant à élargir le nombre des acheteurs potentiels, mais cela témoigne également de l'aisance avec laquelle on reprenait à l'époque le répertoire de l'orgue au profit de l'ensemble instrumental[122]. Hernando de Cabezón suggère précisément cela lors de l'édition posthume (1578) des œuvres de son père, le très réputé Antonio de Cabezón. Lorsque Hernando donne quelques avertissements à ceux qui souhaitent interpréter les œuvres de son père à la *vihuela* ou à la harpe, il ajoute que les *ministriles* peuvent également bénéficier de cette musique. Le musicien précise qu'ils n'auront point de difficulté à lire la tablature utilisée dans cette édition, y trouvant maints exemples de comment orner les pièces polyphoniques qui font souvent partie de leur répertoire[123].

---

en Canto de Organo Sancta Maria ora pro nobis, y los ministriles tañen lo mismo, y habiendo cantado Sancta Dei Genitrix ora pro nobis responden los ministriles lo mismo, dice la Capilla Sancta Virgo virginum ora pro nobis, responden los ministriles [...] *y ansí cantando alternando Capilla y ministriles llega la procesión a la Catedral donde en la Capilla mayor se acaba la procesión* [...]"

(ACS, *Directorio de Coro*, IV, ff. 390v-391 ; transcription de Louis Jambou.)

[122] Voir [Sherr, 1995], pp. 151-3.

[123]

"[...] *Tambien se podran aprouechar del libro los curiosos menestriles, en ver inuenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuyzio de las otras partes, y esto toparan en muchos motetes canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podran sacar desta cifra en cãto de organo.* [...]

5.3.3 Les œuvres vocales avec parties instrumentales *obbligati*

Le jeu ensemble de la chapelle des chanteurs de l'institution ecclésiastique et des *ministriles* s'est construit progressivement dès le XVIe siècle. Au départ, non écrite, cette participation des instrumentistes se fait soit par le remplacement partiel ou intégral des parties vocales, soit par le jeu en *colla parte*. Elle a également lieu par le renforcement, de plus en plus fréquent, de la ligne du dessous par un *baixão* ou un autre instrument grave. Une conscience de l'individualisation de l'élément instrumental prend alors forme et s'exprime, dès la fin du XVIe siècle, au travers d'un nombre croissant de partitions présentant explicitement des parties instrumentales.

Les sources ibériques imprimées comprenant des parties instrumentales sont rares. Malgré son intitulé, l'édition *Motecta ad canendum tam quattuor, quinque, sex et octo vocibus quam cum instrumentis composita* (Rome, 1588), de l'espagnol Bernardo Clavijo (del Castillo), ne présente pas de parties désignées comme instrumentales. L'intitulé ne serait alors qu'une suggestion pour les interprètes d'éventuellement remplacer les voix par des instruments[124]. La lettre envoyée par Tomás Luis de Victoria au Chapitre de la cathédrale de Jaén en 1601 va dans le même sens. Le compositeur, à propos de son édition *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi...* (Madrid, 1600), prescrit l'usage de l'orgue et des *ministriles* pour certaines œuvres. De plus, il y ajoute une partie écrite pour l'orgue. Victoria affirme que c'est la première fois qu'une telle partie d'accompagnement est éditée en Espagne ou en Italie[125]. Neuf ans après, le *mestre de capela* de la Chapelle Royale portugaise, Francisco Garro (*fl c*1590-1623) publie à Lisbonne *Francisci*

(*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578, "*Declaracion de la cifra que en este libro se vsa.*", sans numéro de folio.)

Jordi Savall et son ensemble l'Hespèrion XX suivront le conseil d'Hernando de Cabezón. Dans un enregistrement de 1983, ils entreprennent l'exécution par un ensemble instrumental de plusieurs pièces d'Antonio de Cabezón (*Music for the Spanish Kings*, Virgin Veritas 7243 5 61875 2 8). Quelques années plus tard, en 1998, ils refont le même exercice maintenant sur des œuvres de l'organiste Joan Cabanilles (*Joan Cabanilles 1644-1712. Batalles, Tientos & Passacalles*, AliaVox AV9801).

[124]Voir [*Grove*, 2001], vol. 6, p. 21.

[125]Voir [Jambou, 1997], p. 13.

Garri...Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una duodenis... (Lisboa, 1609), un ensemble d'œuvres polychorales dont les trois premières messes comprennent une partie de *basso seguente*[126]. Sebastián López de Velasco fait de même dans son *Libro de misas, motetes, salmos, magníficas...* (Madrid, 1628)[127]. Mais il faut attendre 1657 pour que le Portugal connaisse une édition dont les pièces comprennent, en plus d'une basse continue, des parties instrumentales explicites, le *Psalmi tum vesperarum, tum completarum, item Magnificat, Lamentationes, et Miserere* (Rome, 1657) de João Lourenço Rebelo[128].

Il faut donc se tourner vers les archives ecclésiastiques et leurs manuscrits musicaux pour vraiment appréhender jusqu'à quel point les pratiques interprétatives des *ministriles* des églises ibériques du XVIe siècle se confirment dans les partitions du XVIIe siècle. Tout d'abord, l'accompagnement de l'exécution polyphonique vocale par le *baixão* ou l'orgue se traduit dans la quasi omniprésence, surtout à partir de la seconde moitié du siècle, d'une partie instrumentale grave (souvent désignée de *guião* ou *acompañamiento*). La FIG. 5.15 en est une bonne illustration avec le psaume *Beatus vir* à huit voix anonyme (d'environ 1650) inclus dans le P-*Cug* MM 243. On y voit comment le soutien instrumental (dernière portée) suit de près la basse du deuxième chœur. Datant d'environ 1580, la *chansoneta Ay mi Dios*, du compositeur augustin D. Pedro de Cristo (†1618), est probablement l'une des premières partitions lusitaniennes témoignant de cette tradition instrumentale de la voix grave (voir la FIG. 5.16)[129].

Puis, au fur et à mesure que le XVIIe siècle avance, le nombre de partitions comprenant des parties instrumentales notées s'accroît. En Espagne, une partie significative de l'identification et même de l'édition de ce répertoire est aujourd'hui accomplie[130]. GONZÁLEZ MARÍN, se concentrant sur les

[126]Voir [ABREU, 2002], pp. 27-38.

[127]Voir [LÓPEZ-CALO, 1983], pp. 89-90.

[128]Dans cette édition, toutes les œuvres portent leur date de composition. Dans le cas des pièces avec des lignes instrumentales, les dates de composition se situent entre 1636 et 1651 ([ALEGRIA, 1975], Vol. I, pp. xi-xii).

[129]Manuel JOAQUIM est probablement le premier a remarquer le caractère instrumental de cette basse (voir P-*Cug*, *Fichas Verdes* MM 36). REES le confirme et date le manuscrit d'environ 1570-80 ([REES, 1998], p. xv et [REES, 1995], p. 247).

[130][KILBEY, 2002] (pp. 94-101) donne un inventaire des œuvres impliquant la partici-

œuvres issues des archives ecclésiastiques de la région de Saragosse, remarque que les lignes instrumentales notées sont surtout destinées aux instruments à vents (*cornetas*, chalemies, saqueboutes ou *bajones*), les pièces appelant le jeu de la viole de gambe ou du violon étant plus rares et plus tardives[131].

Au Portugal, le catalogue de la bibliothèque musicale du Roi portugais D. João IV, *Primeira parte do Index da Livraria de Mvsica...* (1649), montre que, déjà pendant la première moitié du XVIIe siècle, les musiciens du Roi avaient à leur disposition maintes œuvres manuscrites avec des parties instrumentales *obbligati*, notamment pour ce qui concerne le répertoire sacré latin[132]. Même si les bibliothèques musicales des institutions ecclésiastiques n'étaient certainement pas aussi bien pourvues, il est plausible qu'au moins une partie de ce répertoire y était également disponible.

Ceci dit, les archives des cathédrales de Braga ou d'Évora ne semblent pas avoir conservé de traces de ces œuvres. Pour trouver des pièces ne comprenant plus que la seule partie du *guião*, il faut attendre quasiment le XVIIIe siècle. Notre attention s'arrête, toutefois, sur un manuscrit de la cathédrale d'Évora, le P-*EVc* Cod. 12. Peut-être un manuscrit autographe du compositeur Filipe de Magalhães (*c*1571-1652), il présente une curieuse inscription sur la partie du Superius d'un *Kyrie eleison* : "*Superius P.ª Cantar.*" ("Superius pour chanter")[133].

---

pation du *bajón* conservées dans les archives espagnoles et sud-américaines (y compris ecclésiastiques). [González Marín, 1997] énumère de nombreuses partitions espagnoles comprenant des parties instrumentales ainsi que leurs éditions modernes respectives.

[131] Voir [González Marín, 1997], pp. 106-8.

[132] Vieira Nery, dans sa thèse sur la bibliothèque de D. João IV, divise le répertoire entre *vilancicos*, motets et 'autres pièces latines'. Il constate que, si d'une part c'est le genre du motet le plus résistant à l'inclusion de l'élément instrumental, ce sont bien les autres pièces sacrées latines, notamment les psaumes et le *Magnificat*, qui présentent le plus souvent de parties instrumentales *obbligati*, dépassant même le genre du *vilancico* ([Nery, 1990], pp. 800-1). Pour avoir un aperçu de cette présence instrumentale dans les œuvres inscrites dans le catalogue du monarque portugais, ne serait-ce que dans le répertoire polychorale, consulter [Abreu, 2002], pp. 156-7.

[133] Voir la Fig. 5.17. Je suis reconnaissant à João Pedro d'Alvarenga de m'avoir signalé ce manuscrit et confié ses transcriptions et données sur l'éventuel auteur des pièces qu'il contient.

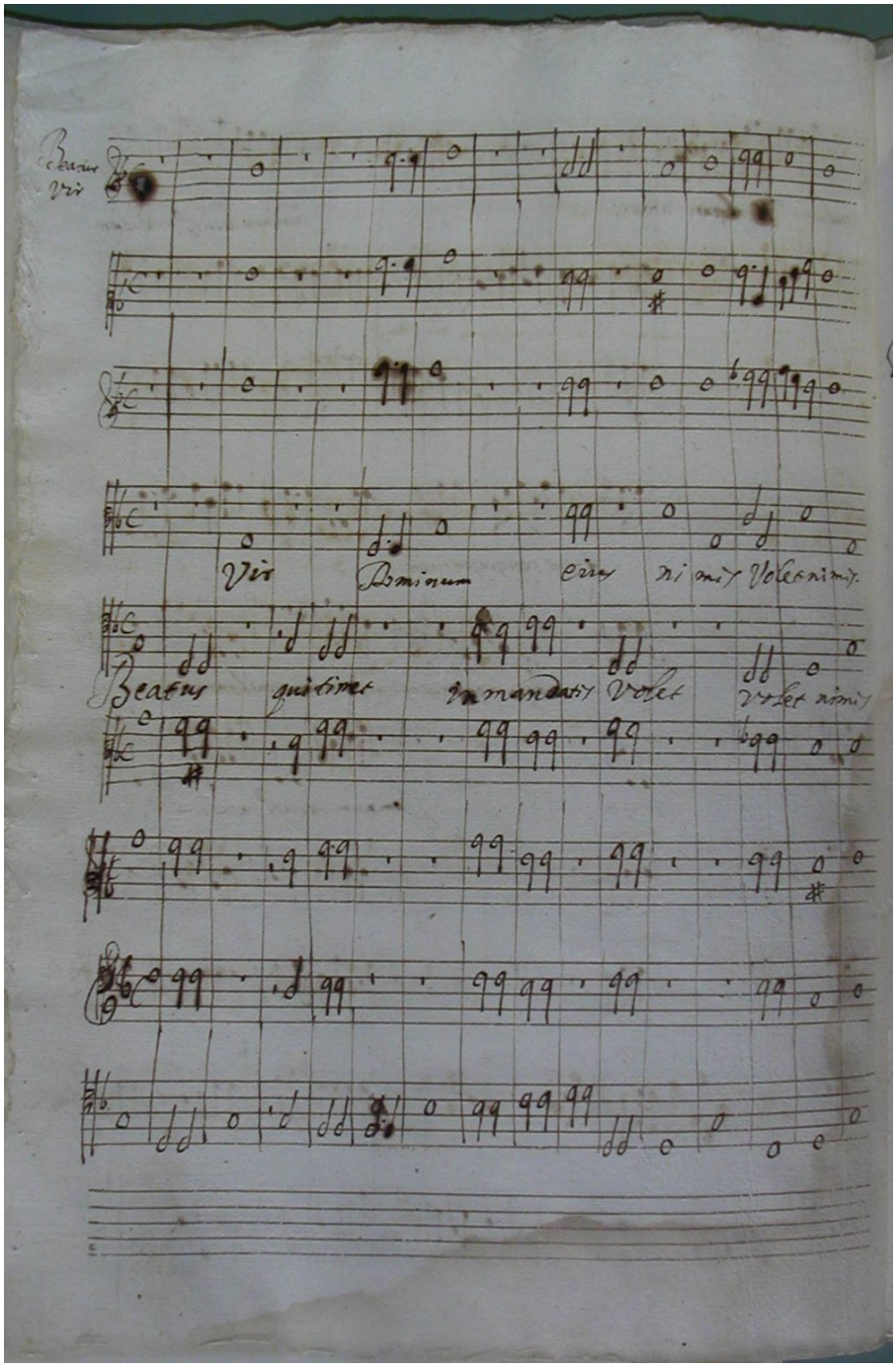


FIG. 5.15 – Début du psaume *Beatus vir* anonyme à huit voix et *guião* du manuscrit P-*Cug* MM 243 (f. 63v).

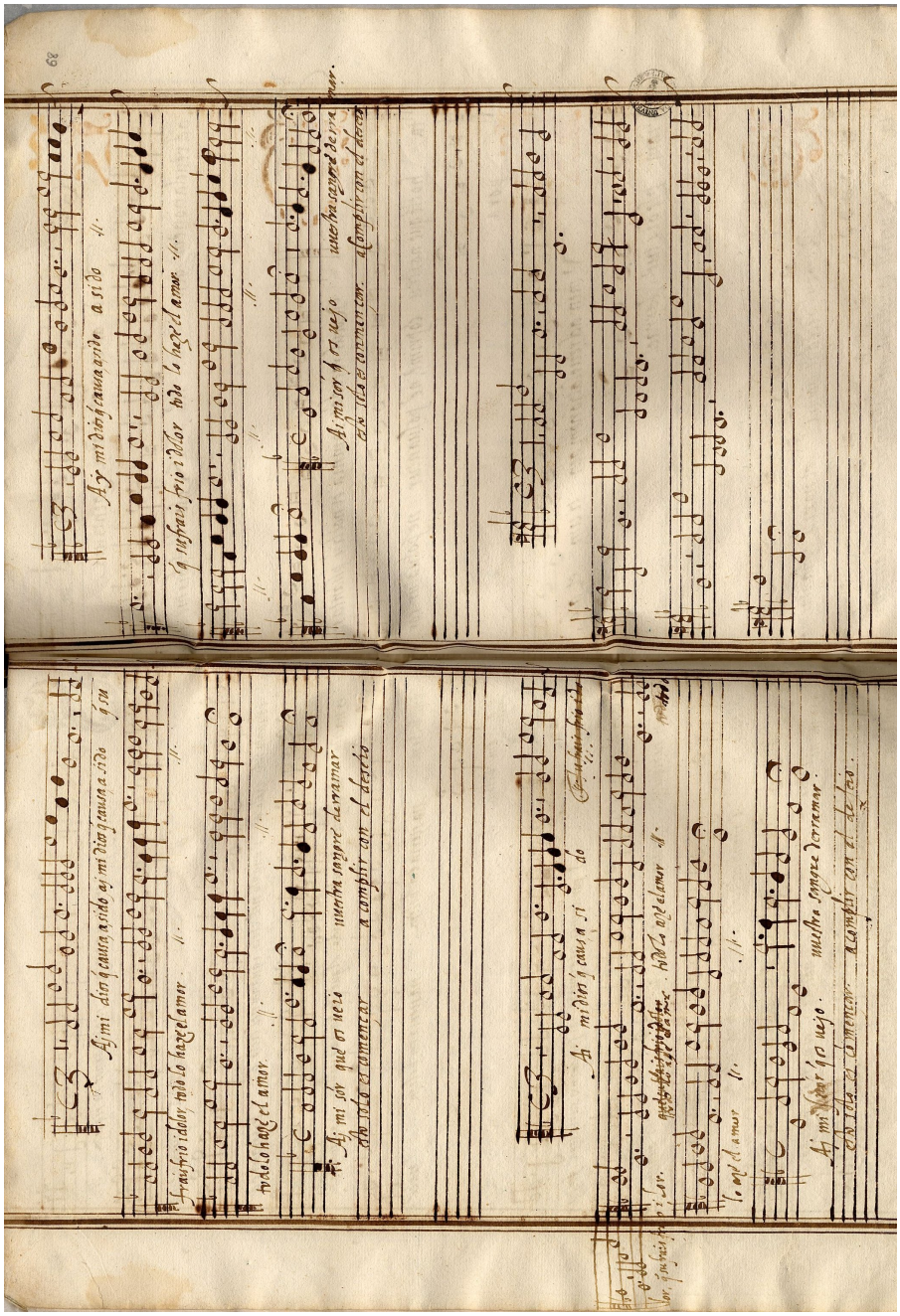


Fig. 5.16 – *Chansoneta Ay mi Dios* de D. Pedro de Cristo (P-*Cug* MM 36, ff. 67v-68).

Cela peut être lu comme une indication que, à un moment déterminé, le dernier Kyrie au moins de cette messe à cinq voix a été interprété par un effectif composé de voix et de quatre parties instrumentales[134].

Mais c'est encore le fond musical du monastère de Santa Cruz de Coimbra qui fournit les exemples les plus éloquents. Nous y trouvons un corpus de seize manuscrits conservant des nombreuses pièces sacrées ainsi que des *vilancicos* et *romances* à thématique religieuse. Il s'agit des P-*Cug* MM 49, 50, 51, 227, 228, 229, 232-240 et 243, un ensemble de *catarpácios* copiés entre 1630 et 1670[135]. Outre le recours généralisé au soutien par un instrument grave (*guião*), un nombre considérable de pièces font appel à d'autres instruments :

. le P-*Cug* MM 49, *Cartapacio 18. Vesporas A. sete. e A. 8 com vos de fora* recèle, comme son intitulé l'indique, plusieurs œuvres musicales pour l'office des vêpres, à sept et huit voix, *guião* et une voix supplémentaire ("*vos de fora*"), certainement instrumentale (en général notée sur la clé de Sol2) ;

. le P-*Cug* MM 50, *Chansonetas. Cartapacio 12*, garde une *Chansoneta do Natal 1648.* ("pour le Noël de 1648", ff. 78-82v) qui fait appel, au f. 81, à un basson (*fagote*) et une *corneta* ;

. le P-*Cug* MM 51, *Cartapacio 19. tem os responsos do Natal*, porte, aux ff. 33-33v, quatre versets à quatre parties apparemment notés pour voix et accompagnement instrumental[136] (voir la FIG. 5.18) ;

. le P-*Cug* MM 228, *Da Paschoa. Psalmos Dixit Dnus a 4. Coros e a 2; e Chansonetas. Cartapacio 6 / e Consertados. Missa a 10. vozes com Violini. Cartapacio 4*, présente un *Dixit Dominus* polychoral (ff. 14v-21) dont l'un des chœurs est instrumental (voir la FIG. 5.19), ainsi qu'une Messe à huit voix, basse continue et deux violons (*Missa a .10. .8. Voci e due Violini* ; ff. 47-70v ; voir la FIG. 5.20) ;

[134]Dans le même manuscrit, se trouvent quatre versets à quatre voix du psaume *Beati omnes* (ff. 3v-5). Sans aucun texte, juste un *incipit* au Superius, il est possible que ces versets aient été destinés à l'ensemble instrumental lors d'une exécution du psaume en *alternatim*.

[135]Ces manuscrits ont été identifiés et étudiés par Manuel Carlos de BRITO ([BRITO, 1977] et [BRITO, 1989(2)]), le musicologue ayant publié quelques pièces ([BRITO, 1983]).

[136]Bernadette NELSON y fait référence dans [NELSON, 1986], pp. 144 et 569.

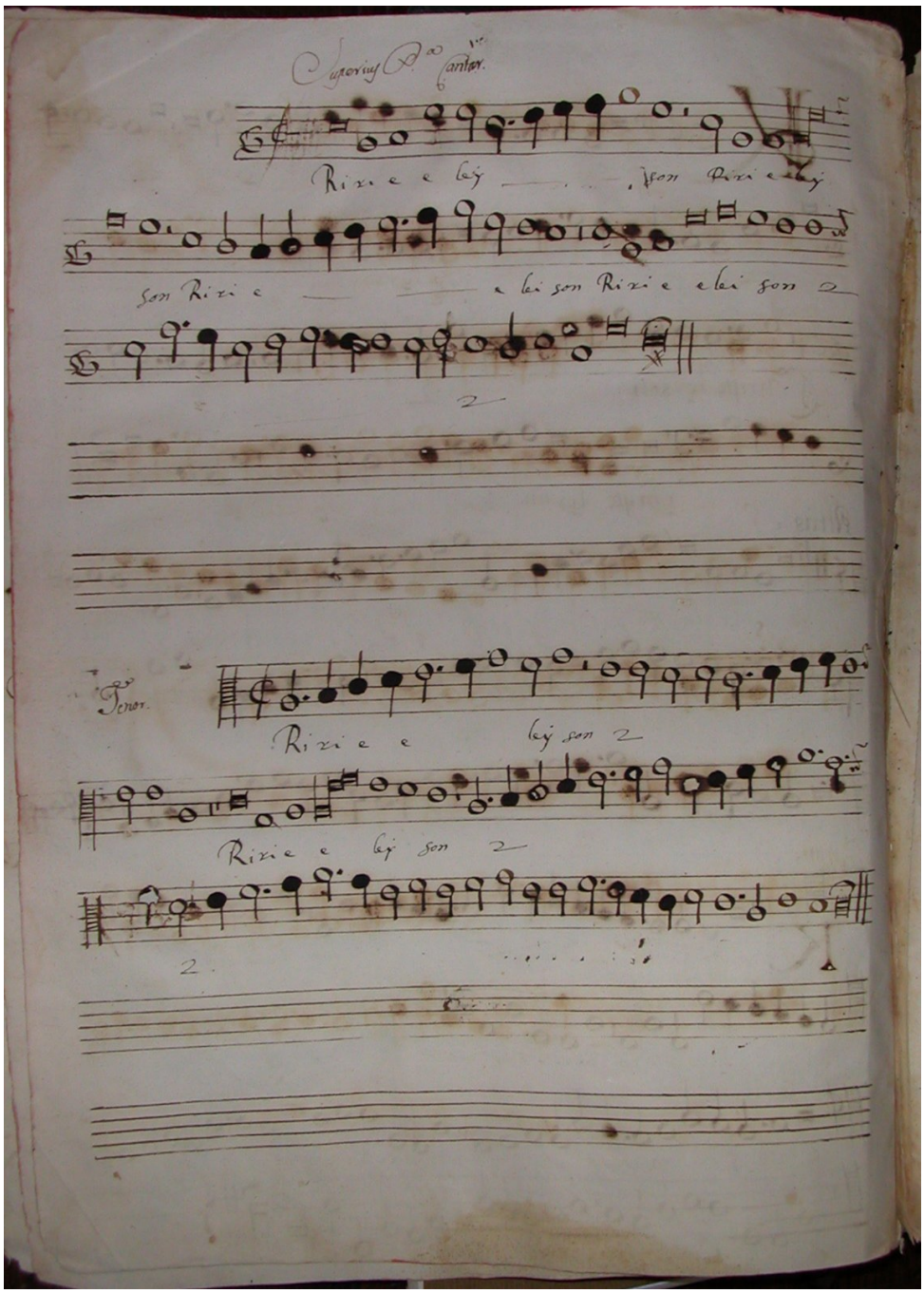


FIG. 5.17 – Début du dernier *Kyrie* de la messe à cinq voix du manuscrit P-*EVc* Cod. 12 (f. 9v).

. le P-*Cug* MM 233, présente une pièce vernaculaire comprenant, à un certain moment (f. 13v), un solo pour la voix de l'alto et une *viola* (dans un manuscrit datant d'environ 1660, il s'agit probablement d'un alto) ;
. le P-*Cug* MM 240, *Chansonetas do Natal. Cartapacio .15. Cansonetas Do Natal E Hymno de noso Padre Dom gabriel de S. João*, contient le *vilancico Hola hau pastorcillos* (ff. 1-9v) qui fait appel à petit ensemble instrumental composé de deux *cornetas*, un *tenorete* (peut-être un *baixão* ténor) et un *baixão*[137] (voir la FIG. 5.21) ;
. le P-*Cug* MM 243 lequel présente, aux ff. 41v-56, une messe polychoral de D. Gabriel de S. João (†1651) avec, en plus d'un *guião*, une partie instrumentale pour le premier chœur ("*vox de fora do 1.º Coro*" ; voir la FIG. 5.22).

À ces pièces, on peut encore ajouter les quatre répons pour les matines de Noël de l'augustin D. Pedro da Esperança (†1660). Notés dans le manuscrit P-*Cug* MM 18 (ff. 40v-48), qui date d'environ 1610-20 et contient essentiellement des œuvres de D. Pedro de Cristo, ces répons constituent un rajout postérieur au manuscrit[138]. Les pièces sont construites sur l'alternance entre un chœur à quatre voix et l'effectif soprano, basson soprano (*fagotillo*), violon (*violim*), *baixão* et *guião*[139] (voir la FIG. 5.23). Il est intéressant de remarquer, d'après ce répertoire issu du monastère de Santa Cruz de Coimbra, que le violon était bel et bien actif dans l'institution, au moins dès la seconde moitié du XVIIe siècle.

Cette collection d'œuvres exclusivement instrumentales ou avec des parties instrumentales *obbligati*, qui va en grandissant avec le dépouillement des archives, permet de disposer de documents musicaux sur l'activité des *ministriles* pendant pratiquement tout le XVIIe siècle. Si l'on y ajoute le contenu des *libros de ministriles*, nous avons un aperçu assez net, d'une part de la richesse et de la variété de genres musicaux que les instrumentistes ibériques

[137] Ce *vilancico* est transcrit dans [BRITO, 1983], pp. 74-107.
[138] Voir [REES, 1995], pp. 195-200.
[139] Ces répons de Noël de D. Pedro da Esperança sont transcrits dans [FARIA, 1977] et [ALVARENGA, 1989].

ont pu pratiquer, et, d'autre part, de l'évolution même de ce répertoire et de l'intervention instrumentale correspondante.

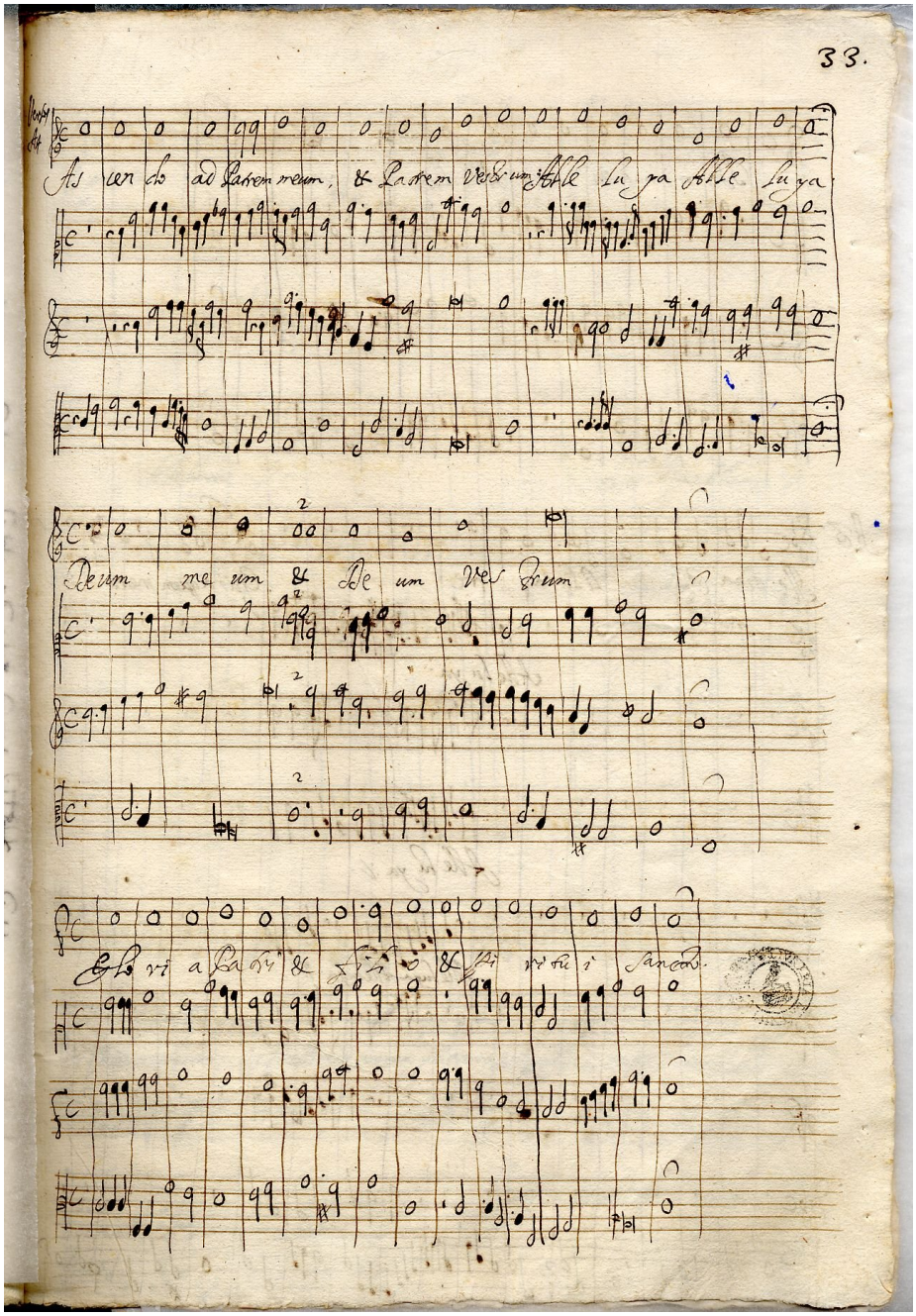


FIG. 5.18 – Trois des quatre versets à quatre voix probablement pour voix solo et instruments (P-*Cug*, MM 51, f. 33).

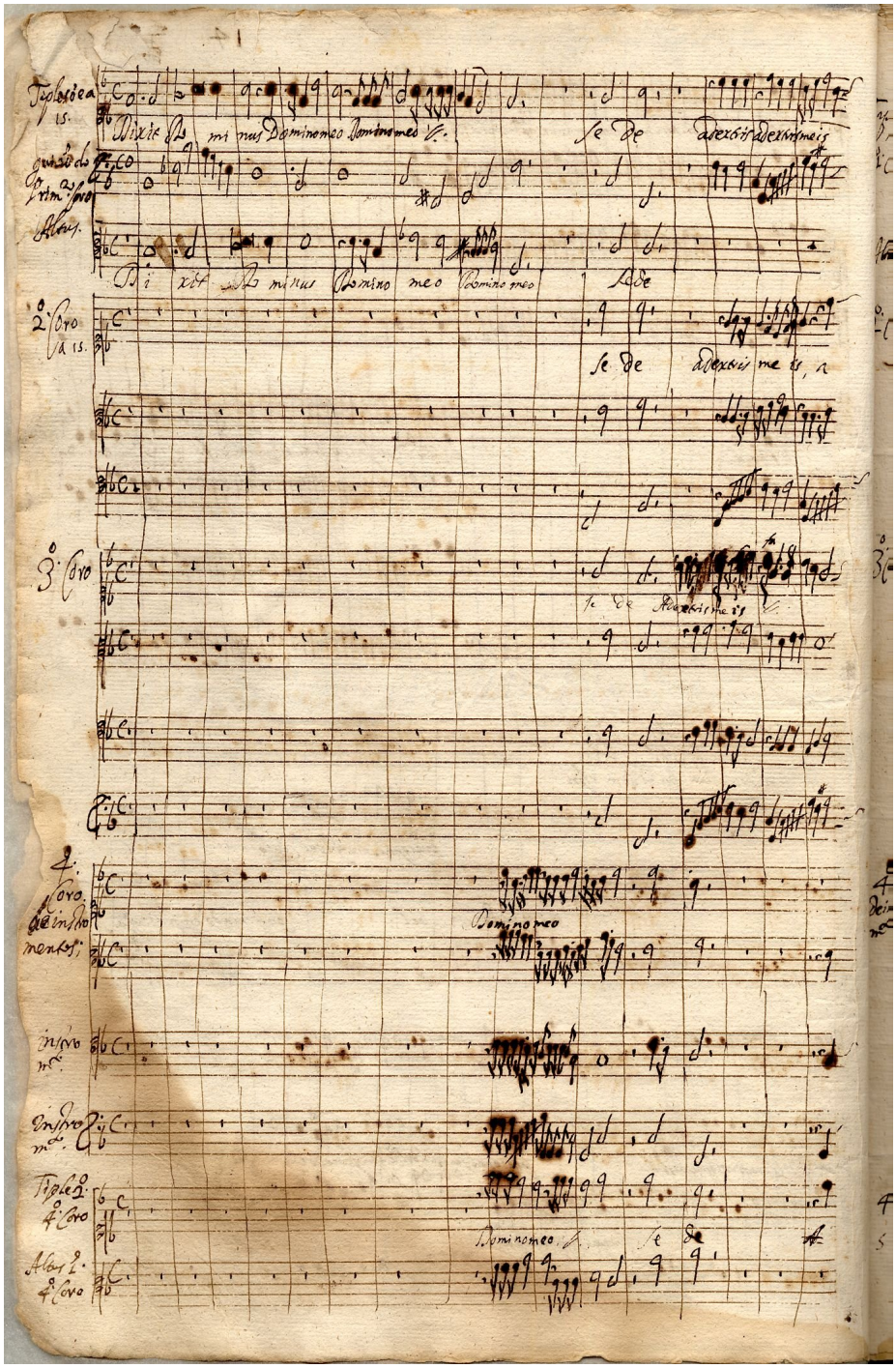


FIG. 5.19 – Premier folio d'un *Dixit Dominus* polychoral dont l'un des chœurs est instrumental (P-*Cug*, MM 228, f. 14v).

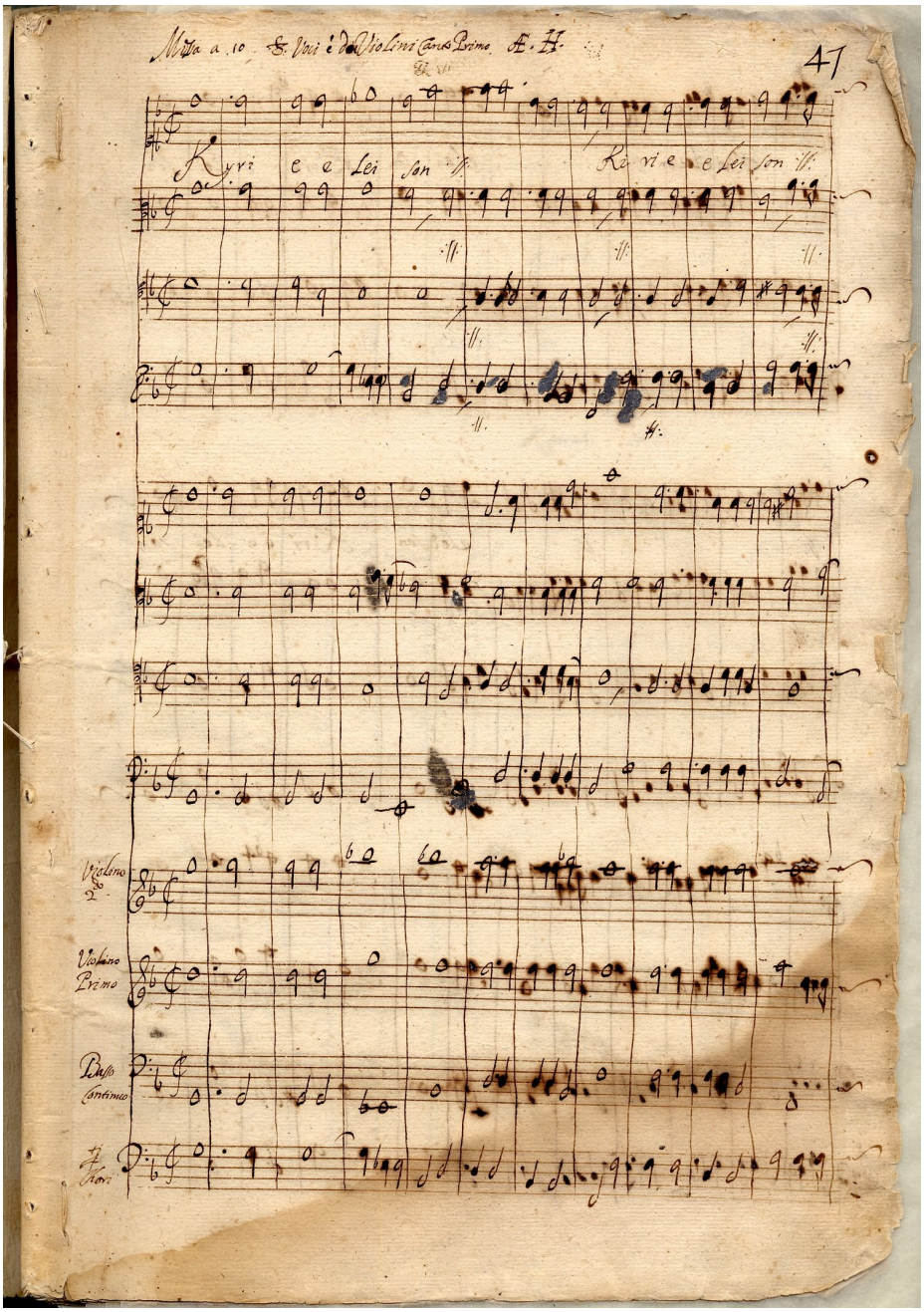


FIG. 5.20 – Début de la Messe à huit voix, basse continue et deux violons (*Missa a .10. .8. Voci e due Violini*) du manuscrit P-*Cug* MM 228 (ff. 47-70v).

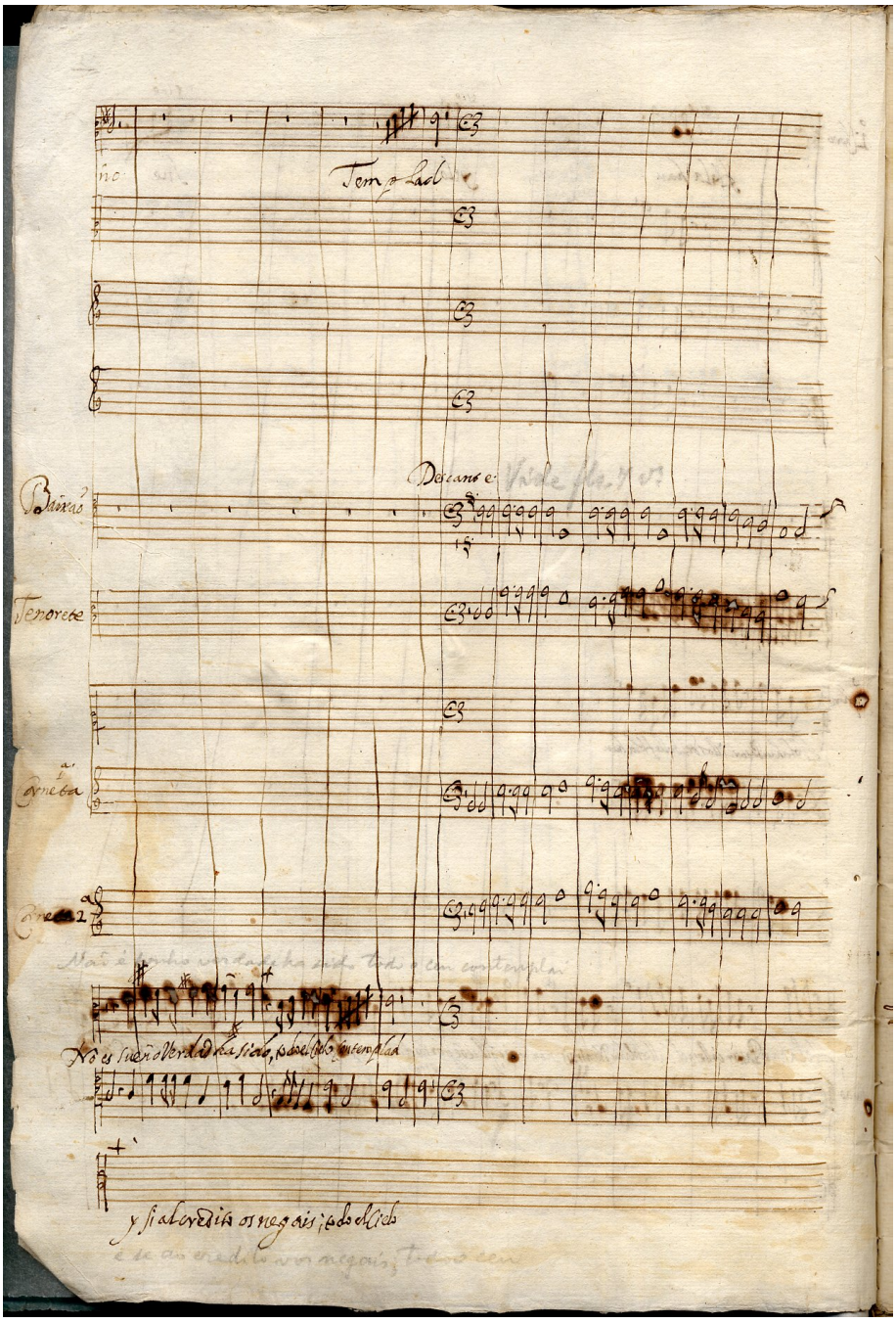


FIG. 5.21 – Folio du *vilancico Hola hau pastorcillos* qui fait appel d'un ensemble de 2 *cornetas*, *tenorete* et *baixão* (P-*Cug*, MM 240, f. 2v).

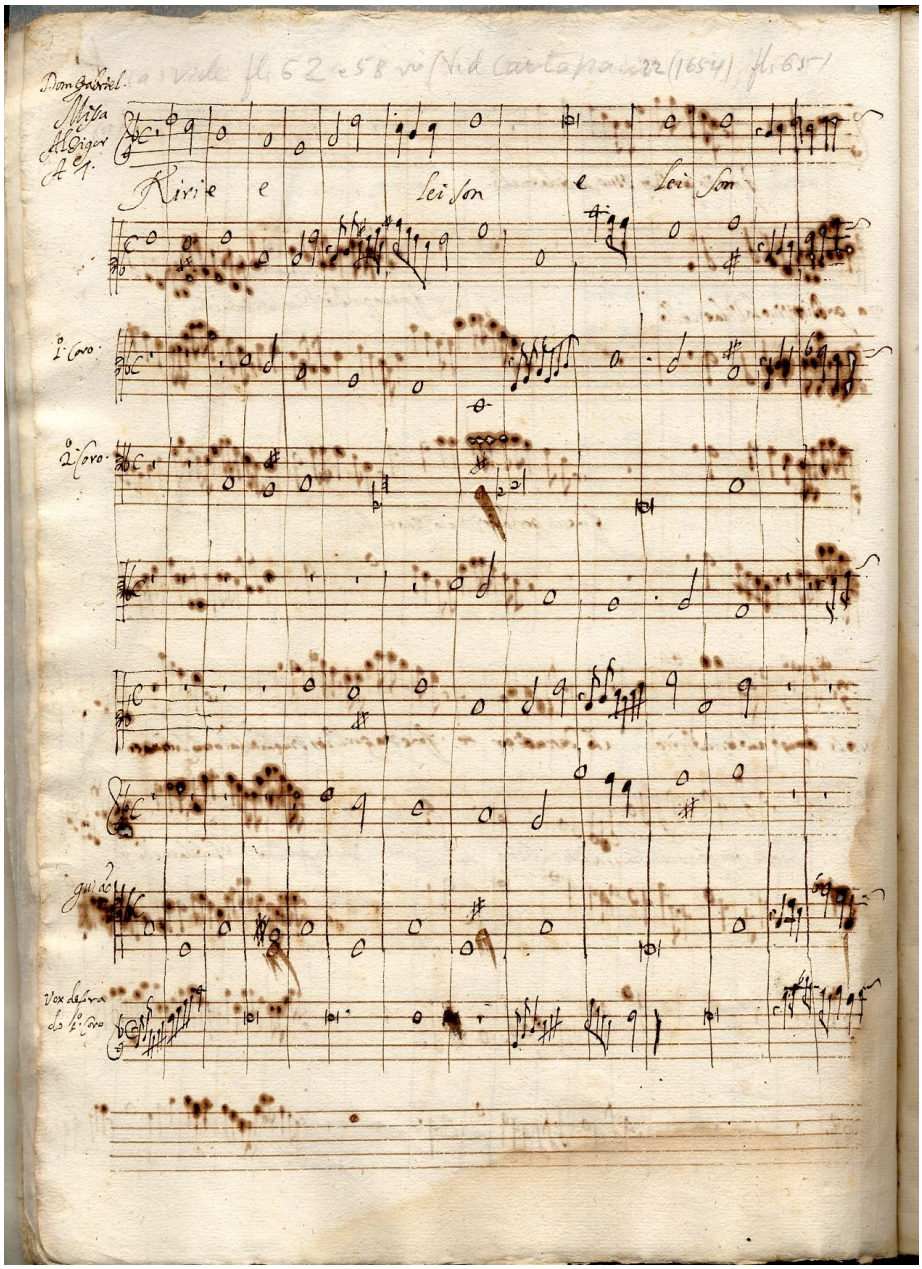


FIG. 5.22 – Début d'une messe de D. Gabriel de S. João (†1651) à 7 voix, *guião* et ligne instrumentale pour le premier chœur ("*vox de fora do 1o. Coro*" (P-*Cug* MM 243, f. 41v).

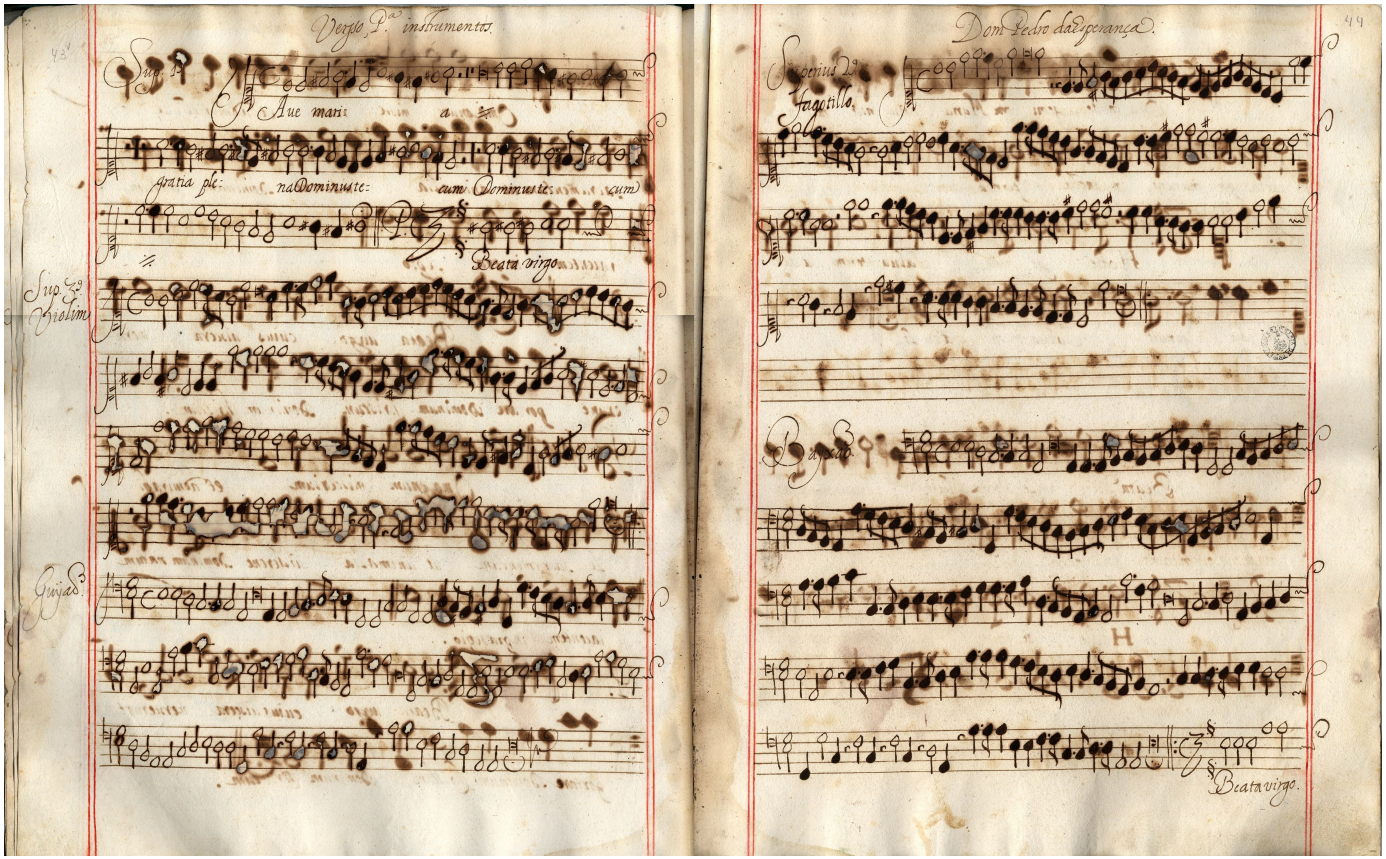


FIG. 5.23 – Deuxième intervention de l'effectif soprano, *fagotillo*, *violim*, *baixão* et *guião* dans un répons de Noël de D. Pedro da Esperança (P-*Cug* MM 18, ff. 43v-44).

Troisième Partie

Une étude de cas : le manuscrit inédit P-Cug MJ1, un *libro de ministriles* portugais ?

Les deux premières parties de ce travail ont démontré, d'une part, la présence des instrumentistes et éclairé leur organisation au sein des institutions religieuses ibériques. D'autre part, elles ont défini les pratiques interprétatives et le répertoire adoptés lors de leur intervention dans la liturgie.

Cette dernière partie propose une étude de cas, en présentant un manuscrit de musique instrumentale inédit. L'information réunie dans les deux premières parties permet alors d'évaluer la pertinence du manuscrit et de formuler des hypothèses sur son application dans l'activité des instrumentistes de l'institution dont il provient.

Chapitre 6

Un manuscrit retrouvé : le manuscrit 1 du fond *Manuel Joaquim*, P-*Cug*

Le très important fond musical de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (*Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, P-*Cug*) s'est enrichi en 1994 avec l'acquisition de la bibliothèque personnelle du musicologue portugais Manuel JOAQUIM (1894-1986)[1]. Parmi une collection très significative de livres de référence de la science musicologique, quelques éditions originales du XVIIe siècle, une importante correspondance personnelle et des travaux de recherche inédits, j'ai trouvé un manuscrit inconnu de la musicologie moderne portugaise et internationale[2]. Datant très probablement de la première moitié du XVIIe siècle, ce manuscrit constitue une pièce importante, tout d'abord pour l'histoire musicale du monastère de Santa Cruz de Coimbra, mais aussi et surtout pour l'étude de l'art instrumental ibérique.

[1] Voir la biographie de ce musicologue pionnier portugais dans l'Annexe E.1.

[2] Je réitère ici ma reconnaissance à M. Mário SIMÕES de la *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, qui m'a aidé dans le dépouillement du fond *Manuel Joaquim*.

6.1 Notice codicologique du P-*Cug* MJ1

Présentation générale du manuscrit

Sans cote attribuée (car le fond, en 2006, n'est pas encore inventorié), ce premier manuscrit dévoilé du fond *Manuel Joaquim*[3] présente 46 folios en papier avec une couverture en parchemin. La couverture, ornée de plainchant noté sur des portées rouges et de quelque texte en latin, mesure, ouverte, 295 x 430 mm[4]. Elle ne se trouve reliée, aujourd'hui, qu'à deux bifolios dont le second est presque entièrement déchiré.

Tous les folios ont les mêmes dimensions, 295 x 195 mm. Ils présentent tous (à l'exception du premier bifolio, premier et dernier folios) douze portées couleur sépia, labeur préalable d'un seul scribe. La surface noircie mesure, dans toutes les pages, approximativement 267 x 155 mm.

Structure du MJ1

Le MJ1 est composé par les éléments suivants :

. deux bifolios, non numérotés, sans musique, encore attachés à la couverture[5]. Le second bifolio a été déchiré et il n'en reste que la partie centrale, celle de l'endossure ;

. quatre cahiers comprenant un nombre inégal de folios encore reliés les uns aux autres[6] (voir la FIG. 6.3) :

[3]Évoqué ci-dessous par la sigle P-*Cug* MJ1, ou simplement MJ1.

[4]Verticale x horizontale.

[5]Au verso du premier folio et au recto du dernier (qui composent le tout premier bifolio) sont déssinés, au crayon, de curieux plans d'un bâtiment. Voir les FIGS. 6.1 et 6.2.

[6]Trois points de reliure unissaient la couverture et les cahiers. Aujourd'hui, il reste un fil blanc, l'original, ainsi qu'un fil vert, plus récent. Ce dernier est très abîmé et ne fait plus de lien avec la couverture. Il reste juste quelques bouts de fil sur les points de reliure central et inférieur. C'est le fil blanc, bien plus solide, qui relie les cahiers et permet de maintenir encore un point d'union entre les deux premiers bifolios et la couverture. La présence du fil vert, peut-être du XXe siècle, doit correspondre à un souhait d'affermissement du manuscrit de la part de l'un des propriétaires plus récents, peut-être de Manuel JOAQUIM lui-même. Les tâches sur les marges ainsi que les traces d'encre rouge (ceux d'une rubrique de plainchant noté sur le parchemin) sur les premier et dernier folios semblent confirmer

1er cahier ff. 21-54v[7] : constitué de 12 bifolios dont les trois du milieu sont déliés. Il manque 4 bifolios, relatifs aux ff. 33-40. Il y a aussi un saut du f. 49v vers le f. 52, erreur de numérotation ou lacune de deux folios. Tous les bifolios de ce cahier sont complets ; la pièce du f. 49v est complète (même un peu resserrée pour que le tout rentre) et celle du f. 52 est clairement à son commencement. Toutefois, l'hypothèse d'une erreur de numérotation semble peu probable, avec un tel saut, du f. 49v au f. 52. Ce cahier a peut-être connu l'adjonction d'un bifolio (ff. 50-51v), aujourd'hui disparu.

2ème cahier ff. 55-62v : constitué de 5 bifolios avec deux moitiés gauche manquantes, entre les ff. 55v et 56, ainsi qu'une moitié droite correspondant au f. [60]. Il semble que les feuilles manquantes entre les ff. 55v et 56 l'étaient déjà lorsque le manuscrit fut numéroté. Le contenu musical le confirme, la même œuvre se poursuivant sur les ff. 55-56v.

3ème cahier ff. 63-72v : constitué de 5 bifolios, dont il manque une moitié droite correspondant au f. [69]. Aucune œuvre ne semble avoir été tronquée par le défaut de cette feuille.

4ème cahier ff. 73-77 : constitué de 5 bifolios. Il manque une moitié gauche relative à un folio déchiré entre les ff. 73 et 75. Une main (postérieure ?) a changé le folio numéroté '73' vers '74' (voir la FIG. 8.4), ceci bien que ce folio soit musicalement lié au f. 72v (de ce fait, la numérotation du f. 73 est conservée ici comme telle). Ce quatrième cahier a perdu toute sa moitié droite, relative aux inexistants ff. [78-82].

l'hypothèse que la couverture et le premier bifolio sont contigus depuis très longtemps.

[7] La numérotation indique qu'un ou plusieurs cahiers sont manquants.

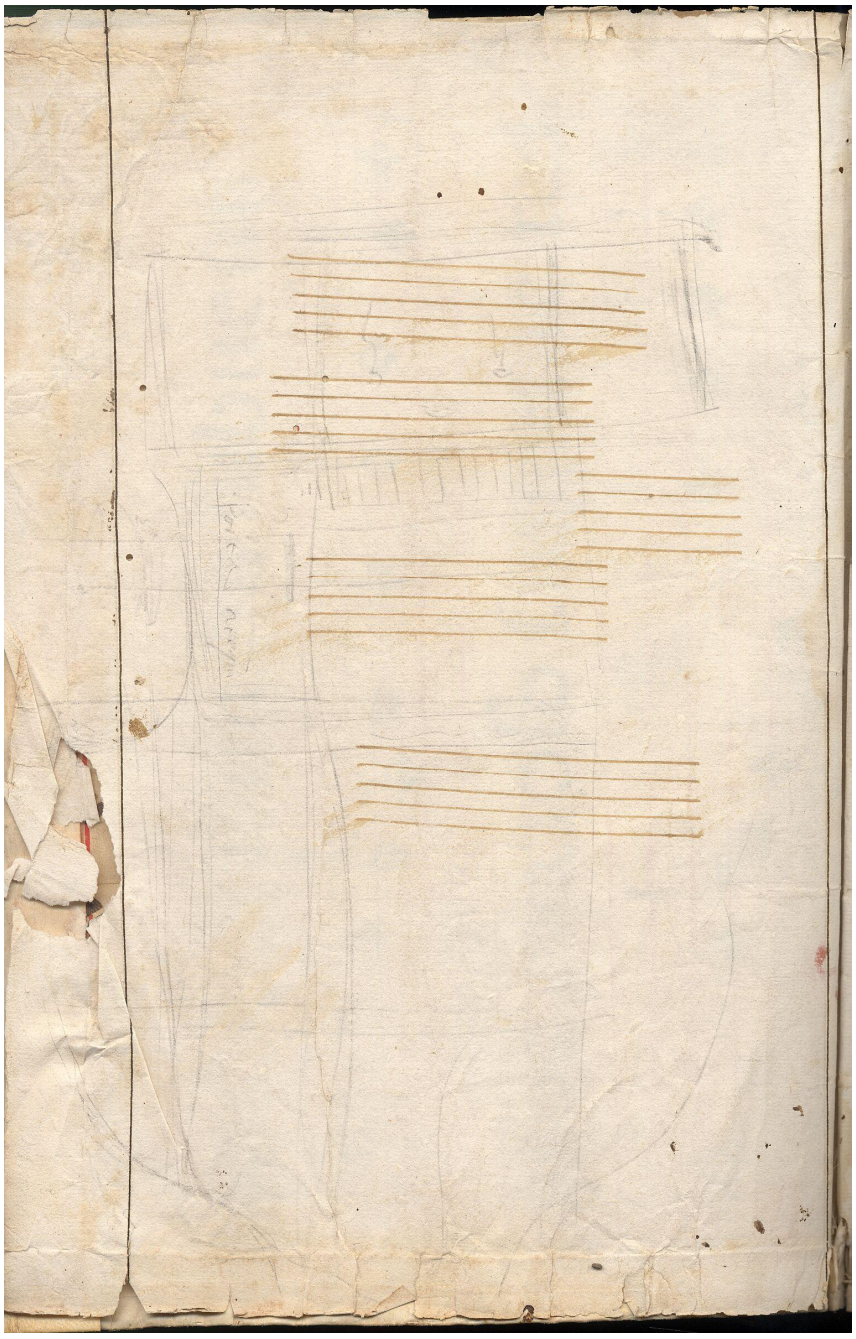


FIG. 6.1 – Le f. [1v] : au crayon (un peu effacé), ce qui semble être le plan d'un bâtiment.

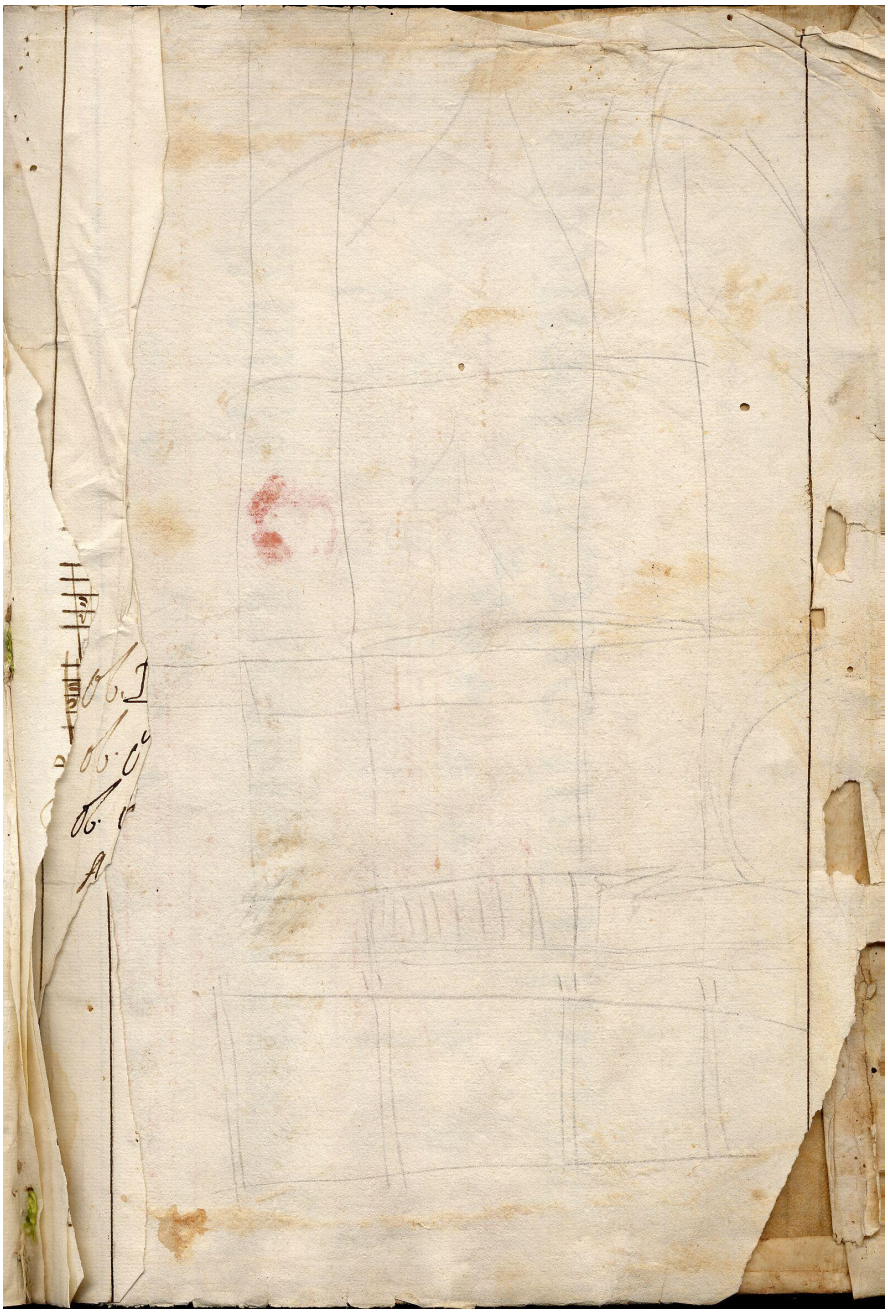


FIG. 6.2 – f. 78 : encore des dessins au crayon semblables à ceux du f. [1v].

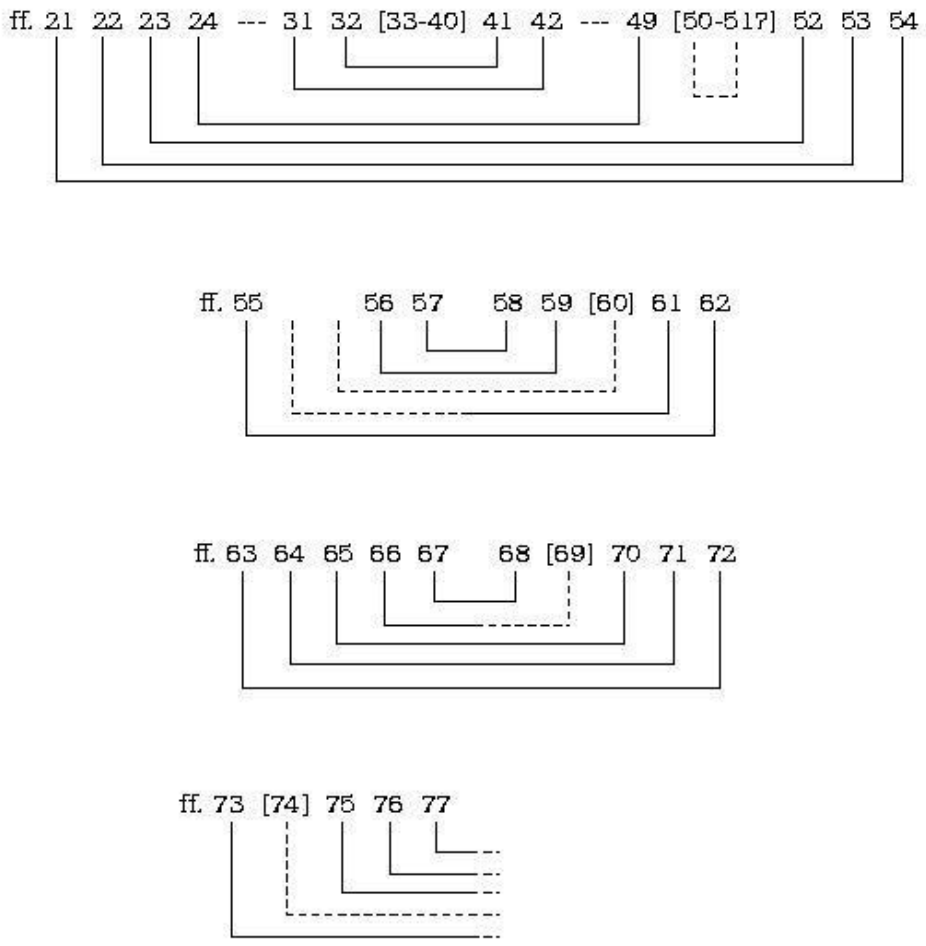


FIG. 6.3 – Structure des cahiers du P-*Cug* MJ1.

L'étude du papier

Tous les bifolios du P-*Cug* MJ1 (lorsqu'il sont complets) présentent 14 à 16 pontuseaux droits avec une inter-distance approximative de 25 mm (qui ne change pas autour des filigranes) ; les vergeures sont dans le sens de la largeur du bifolio, chacune d'environ 1 mm. Chaque bifolio contient un filigrane et sa contremarque (un second filigrane). Le filigrane principal du papetier est au centre de la moitié gauche du bifolio et la contremarque posée au coin droit inférieur ; les deux filigranes posent leur axe vertical sur des pontuseaux. La FIG. 6.4 montre la distribution des filigranes dans le bifolio ; les FIGS. 6.5 et 6.6 reproduisent chaque filigrane.

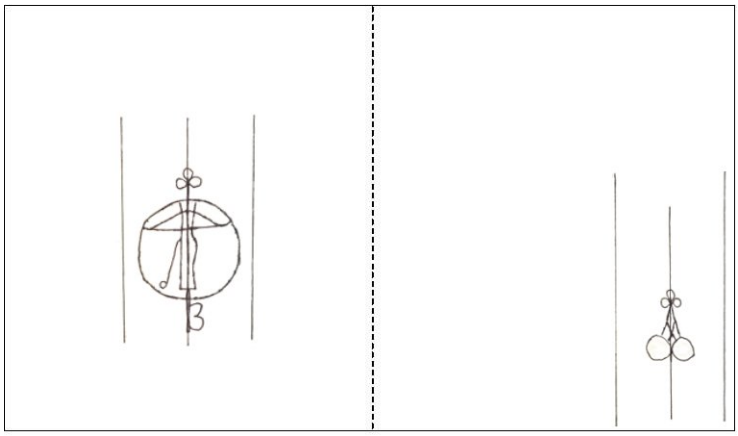


FIG. 6.4 – Distribution du filigrane et de sa contremarque dans un bifolio du P-*Cug* MJ1.

Les études sur le papier et ses marques sont encore relativement peu nombreuses au Portugal. Ainsi, il n'existe qu'une faible référence bibliographique, composée de rares ouvrages et articles. La consultation de [ATAIDE E MELO, 1926] permet juste de déceler une vague concordance avec un filigrane, le n. 105, appartenant à un manuscrit portugais de 1565-6. Le musicologue Owen REES, dans sa thèse sur plusieurs sources polyphoniques du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, décèle sur le P-*Cug* MM 9 un filigrane proche du filigrane

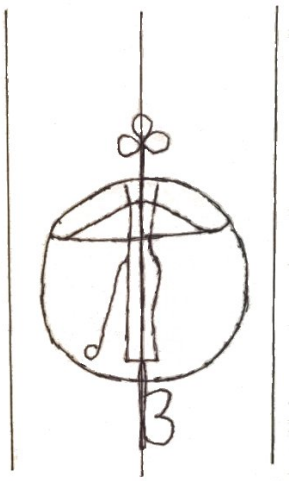


FIG. 6.5 – Le filigrane principal du papier du P-*Cug* MJ1.

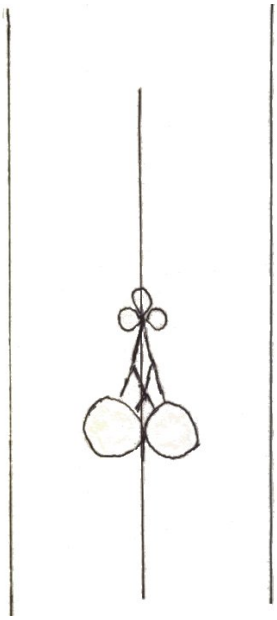


FIG. 6.6 – La contremarque du papier du P-*Cug* MJ1.

principal du MJ1[8] ; celui-ci indiquerait un papier provenant de Florence et datant de la première moitié du XVIe siècle[9].

Il existe deux ouvrages internationaux de référence,

. BRIQUET, C.M., *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 tomes, 1907, et

. HEAWOOD, Edward, *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*, 1969.

Le deuxième ne propose aucune concordance. On trouve dans le premier ouvrage, pour le filigrane principal, quelques concordances plus ou moins proches, à savoir les références

. n. 763 (dans un document à Ferrara, de 1597 ?),

. n. 766 (Ferrara, 1583),

. n. 767 (Ferrara, 1584),

. n. 769 (Ferrara, 1597)

. et n. 770 (Pizzighettone, près de Cremona, 1600),

toutes classées sous 'Arbalète'. Au sujet de cette catégorie de marques du papier BRIQUET précise :

> "[...] *Toutes les var. de l'arbalète inscrite dans un cercle sont de provenance italienne.* [...] *Les 763 à 770 enfin surmontés d'un trèfle, provenant pour la plupart de Ferrare, sont bien probablement des produits de l'industrie vénitienne. La marque de l'arbalète a continué à être en usage dans les États de la République*

[8] Voir [REES, 1995], Appendix 1, p. 370.

[9] Les filigranes du manuscrit ont été également comparés à ceux :

. du catalogue de filigranes des documents de la Bibliothèque de l'Ajuda, Lisbonne, élaboré par son ancien directeur Jordão Apolinário de Freitas (1866-1946) (*Catálogo de Marcas de Água consoante os documentos existentes na Biblioteca da Ajuda de Jordão Apolinário de Freitas* sur le site www.ippar.pt/sites_externos/bajuda/htm/ref/magua/index.htm ; consultation en 2004) ;

. aux filigranes de certains manuscrits de la Chapelle Ducale de Vila Viçosa dévoilés par [RYAN, 2001], notamment le manuscrit P-*VV* A.A3/J9 du début du XVIIe siècle ;

. et de SILVEIRA, Luís, *Livros do séc. XVI impressos em Évora*, Évora, Imprensa Moderna, 1941.

Dans tous les cas, ces comparaisons ont été infructeuses.

> *durant tout le cours du XVIIe s. ; on la trouve accompagnée d'un second filigr. (ancre dans un cercle, deux roues, deux roues l'une au dessus de l'autre, couronne, fleur, etc.) et d'une ou même de deux contremarques posées à l'angle ou aux deux angles de la feuille* [...]" [10]

Sur le second filigrane du MJ1, rien n'a été trouvé.

Ainsi, le P-*Cug* MJ1 est, d'un point de vue codicologique, très homogène. Les cahiers semblent avoir été réunis au même moment, tous préparés pour recevoir de la musique et numérotés par le même scribe. Le manuscrit ne comprend qu'une seule sorte de papier lequel, d'après ce qui a été dit avant, serait d'origine italienne, voire vénitienne, et daterait des dernières décennies du XVIe siècle.

6.2 L'inventaire des copistes et du contenu musical

Le contenu musical du P-*Cug* MJ1 est issu du travail de plusieurs copistes. Leur identification pose problème, car non seulement les œuvres ont sûrement été notées durant sensiblement la même période, mais encore l'ont-elles été par des individus issus d'une même école. Ceci dit, l'analyse d'un certain nombre d'éléments de la partition, notamment la dimension et le dessin de certaines notes musicales (notamment les croches) ou la forme des guidons, peut aider à la différenciation (voir les FIGS. 6.7, 6.8, 6.9).

Cela a déjà été dit, la numérotation des folios est d'une seule main, avec juste l'éventuelle exception de la correction du f. 73 en 74 (voir la FIG. 8.4). La quasi superposition d'une barre de *tactus* au numéro du f. 61 semble confirmer que la numérotation est antérieure à la notation musicale, peut-être concomitante au dessin des portées (voir la FIG. 6.7).

Le manuscrit est le travail de trois, peut-être quatre, copistes. Il est possible d'associer chaque scribe à un répertoire particulier ainsi que d'établir l'ordre de leur intervention. Le tableau 6.1 présente l'inventaire du manuscrit comprenant l'identification de l'œuvre et du compositeur (lorsque cela est

[10] Voir [BRIQUET, 1907], tome premier, pp. 49-50.

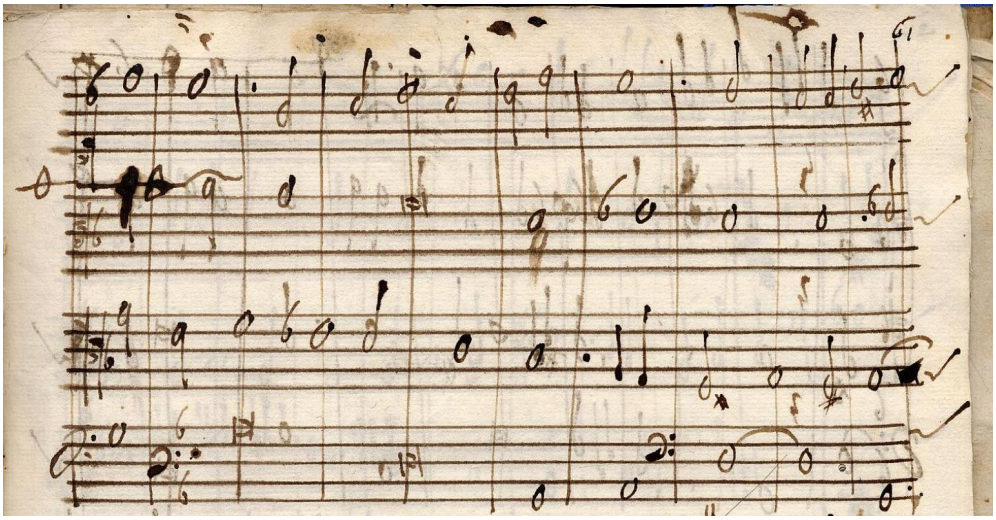


FIG. 6.7 – Extrait du f. 61, exemple de l'intervention du Copiste #1.

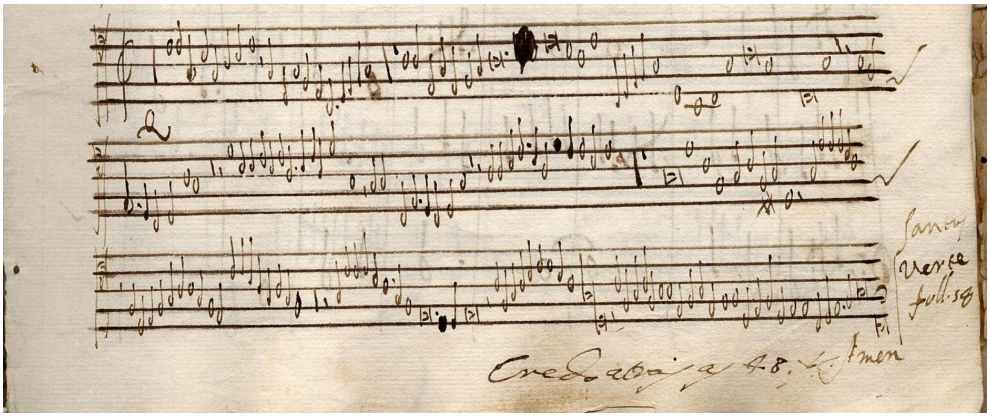


FIG. 6.8 – Extrait du f. 54, exemple de l'intervention du Copiste #2.

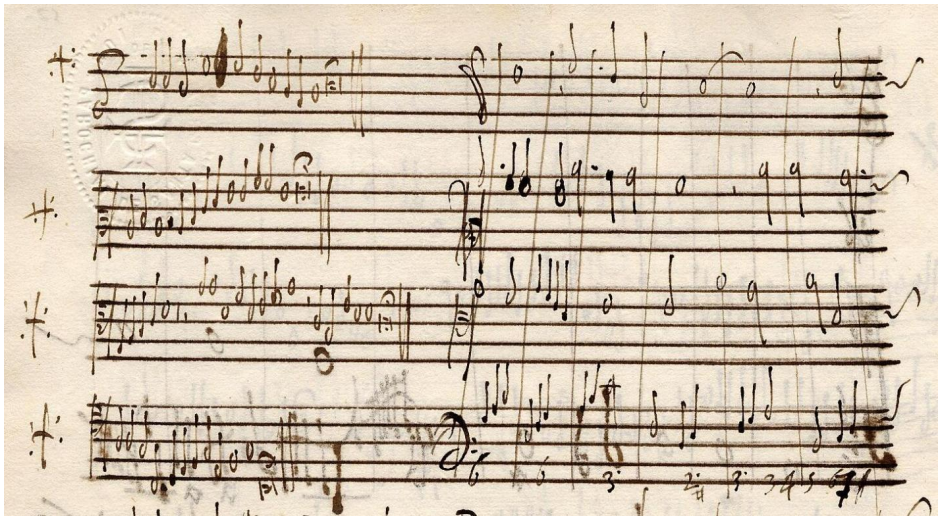


FIG. 6.9 – Premier système du f. 52v, avec les interventions des Copistes #2 et #3.

possible), du copiste, du nombre de parties et de leur disposition, ainsi que quelques observations.

Le contenu musical du P-*Cug* MJ1 peut se diviser comme suit :

(i) un ensemble de pièces à quatre parties, notées sur *partition*[11], sans texte et pour la plupart avec un auteur identifié,

(ii) des œuvres vocales notées en format de livre de chœur,

(iii) un groupe plus hétérogène comprenant des œuvres vocales mises en *partition* ainsi que quelques compositions à trois et quatre parties, aussi en *partition*, sans texte, anonymes et le plus souvent inachevées.

Des mains différentes sont responsables de chacun de ces sous-ensembles de compositions musicales. Malgré le manque d'informations pertinentes dû à la perte du(es) premier(s) cahier(s), il semble clair que le P-*Cug* MJ1 est entamé par le Copiste #1, responsable de la notation des pièces à quatre parties sans texte **(i)**. Le Copiste #1 ne remplit pas le manuscrit de façon

[11] La définition de ce terme, en italique, a déjà été donnée dans le cinquième chapitre, note de bas de page 94, p. 283. Le mot prend ici un sens plus restreint, signifiant le choix d'une présentation de l'œuvre polyphonique avec les parties superposées et coordonnées par des barres verticales.

continue, laissant plusieurs folios vides surtout lorsqu'il ne finit pas de noter une pièce. Cela est illustré par la suite de folios 54v-59. Le Copiste #1 entreprend la notation de plusieurs compositions de Fr. Agostinho da Cruz[12]. Toutefois, n'ayant pas terminé la pièce commencée sur le f. 57, le scribe laisse libres les ff. 57v-58v ; on retrouve ce cas au f. 59, toujours avec une pièce de Fr. Agostinho[13]. Ces ff. 57v-58v, laissés vides, sont utilisés par le Copiste #2. Cet exemple, renforcé par le fait que le Copiste #2 prend le dernier système du f. 59, laissé libre par le Copiste #1, illustre clairement l'ordre d'intervention de ces deux scribes.

D'ailleurs, le Copiste #2, responsable de la notation des œuvres vocales en format de livre de chœur **(ii)**, dispose de la totalité du travail du Copiste #1. Ceci est démontré par la façon dont il note deux Messes de Rogier. Les différentes sections des œuvres sont disséminées tout au long du manuscrit, le Copiste #2 prenant soin, à la fin de chaque section, de préciser le folio sur lequel se trouve la suite de l'œuvre (la Fig. 6.8 en donne un exemple avec, sur le coin droit inférieur, les indications "*Santus verte foll. 58*" et "*Credo atras as 48. fol.*"). Avec une plume plus fine et une calligraphie plus soignée, le Copiste #2 complète en partie la place laissée libre par le premier scribe.

Un autre scribe, voire d'autres scribes, participent à l'enrichissement du manuscrit. Leur identification est bien moins aisée et les indices suggérant une chronologie de leur intervention sur le MJ1 sont, pour le moins, faibles. Néanmoins, il est possible de parler d'un Copiste #3, pour les mises en *partition* des œuvres de Marenzio et de Morales ainsi que de quelques pièces anonymes **(iii)**. Ce scribe utilise la place laissée libre par les Copistes #1 et #2. Ceci est suggéré, entre autres, par le f. 52v. Le Copiste #2 écrit les dernières notes d'un Kyrie qui ne sont pas 'rentrées' dans le f. 53. Le Copiste #3 commence une pièce à 4 parties juste après, encore sur le premier système (voir la Fig. 6.9)[14]. Un exemple encore sur le f. 62v : le Copiste #1 vient de finir une œuvre sur le f. 62 et le Copiste #2 préfère noter le 'petit' Benedictus

[12]Sur le compositeur Fr. Agostinho da Cruz, voir le chapitre suivant, la section 7.2.3.

[13] Cette suite d'œuvres de Fr. Agostinho da Cruz sur les ff. 54v-59 suggère que celles notées sur le f. 59v et les ff. 61-62, anonymes et toujours de la main du Copiste #1, sont probablement du même compositeur.

[14]Il est peu probable que le Copiste #3 note sa pièce d'abord ; à aucun moment, sur l'ensemble du manuscrit, ce scribe ne commence son travail au milieu d'un système.

à quatre voix de la Messe *Ego sum qui sum* de Rogier sur le recto du f. 63 afin d'utiliser les ff. 63v-64 pour déployer les six voix de l'Agnus Dei qui suit. Le f. 62v est, par conséquent, laissé vide par ces deux scribes. Le Copiste #3, et probablement un autre (#4), utilisent alors cette page pour y noter deux courtes pièces.

Tab. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 21-24	*Cast. 8. Castilho*	Copiste #1	4v, *partition*	[Diego del Castillo (c1544-1601) ? ou Bernardo Clavijo del Castillo (c1549-1626) ?]	Pièce inachevée
f. 24v	*D. João*	Copiste #1	4v, *partition*	[D. João ou D. Jorge ?]	Pièce intégralement rayée. Reprise sous un autre intitulé dans le folio suivant
ff. 25-25v	*D. Jorge*	Copiste #1	4v, *partition*	D. Jorge [Mota ?]	
ff. 25v-26	[sans titre]	Copiste # 1	4v, *partition*	[D. Jorge Mota ?]	Pièce inachevée
ff. 27-27v	*Madrigal di luca marenzi folio 10. liber .3.* [madrigal '*Che fa hoggi il mio sole*']	Copiste # 3	5v, *partition*	Luca Marenzio (1553/4-1599)	Mise en *partition*, sans texte, sans *incipit*[15]

[15]Il s'agit du madrigal *Che fa hoggi il mio sole*, à 5v. Publié dans *Il primo libro de madrigali a cinque voci* à Vénise par Angelo Gardano, 1580, 1582, 1587 et 1602 (RISM, Serie A, vol. 5, pp. 417-9). La P-*Cug* a un exemplaire de l'édition de 1587, cote MI-58 (malheureusement juste la partie du Quinto). Ce volume est très abimé et il y manque, entre autres, le madrigal dont il est question ici. La P-*Cug* conserve, toutefois, une autre édition de madrigaux de différents auteurs dont ce *Che fa hoggi il mio sole* de Marenzio :

> *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. VI. VII. et VIII. voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, et data in luce. Nella quale si contiene una scielta di migliori madrigali che hogidi si cantino.*, Anvers, P. Phalèse & J. Bellère, 1583 ;

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 27v-28	[madrigal '*Lasso ch'io ardo*']	Copiste #3	5v, *partition*	[Luca Marenzio]	Mise en *partition* sans texte ni *incipit*. Inachevée[16]
ff. 28v-29	*Lamentabatur Iacob de duobus etcet. Morales. a .5.*	Copiste #3	5v, *partition*	Cristóbal de Morales (c1500-1553)	Mise en *partition*, sans texte. Continue aux ff. [30v]-31[17]

réimprimée en 1589 (1583[14] et 1589[19] selon LESURE, François, *Recueils Imprimés XVIe-XVIIe siècles*, RISM Serie B, 1960, pp. 318 et 345).

À la bibliothèque portugaise subsistent les parties de l'Altus, du Quinto et du Sesto (respectivement P-*Cug* MI-59 à 61).

[16]Ce madrigal suit le précédent dans *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. Puisque le P-*Cug* MI-58, partie du Quinto de l'édition de 1587, est si mutilé, l'identification de ce madrigal est établie au travers de l'édition moderne [STEELE, 1996], pp. 52-56.

[17]Le motet *Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis* est publié pour la première fois en 1543 dans :

Mutetarum divinitatis liber primus quae quinquae absolutae vocibus ex multis praestantissimorum musicorum academiis collectae sunt., Milano, A. Castiglione, 1543 ; à partir du f. 15 (1543[3] selon LESURE, *Recueils Imprimés...*).

Aucun exemplaire de cette édition ne se trouve aujourd'hui à la P-*Cug*. On y trouve juste la mise-en-tablature pour *vihuela* du motet par Miguel de Fuenllana dans son *Orphenica Lyra* (1554 ; P-*Cug* MI-262, f. 64).

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 29-[30]	[motet '*Lamentabatur Jacob*']	Copiste #3	3v, *partition*	[Cristóbal de Morales]	Mise en *partition*, sans texte, inachevée. Le copiste reprend le motet mais avec les trois premières voix seulement
ff. [30v]-31	[motet '*Lamentabatur Jacob*']	Copiste #3	5v, *partition*	[Cristóbal de Morales]	Suite des ff. 28v-29. Manque, en plus d'un nombre significatif de *tactus* de la première partie, toute la *secunda pars*, "*Prosternans se Jacob*"
ff. 31v-32	*Fr Ag^o da + 4° tõ*	Copiste #1	4v, *partition*	Fr. Agostinho da Cruz (c1590-1633)	
ff. 32v	[sans titre]	Copiste #3	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce inachevée

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 41-45	*6° to.* [Kyrie, Gloria et Sanctus de la Messe *Ego sum qui sum*]	Copiste #2	6v, format de livre de chœur	Philippe Rogier (c1561-1596)	Sans texte, juste les *incipits*. Manquent le Tiple, le Tenor I et le Tenor II du premier Kyrie et du Christie ; manque également tout le Credo[18]. Continue aux ff. 63-64
f. 45v	*Dõ Jorge*	Copiste #1	4v, *partition*	D. Jorge [Mota ?]	
f. 46	*7° tom dõ Jorge.*	Copiste #1	4v, *partition*	D. Jorge [Mota ?]	
ff. 46v-47	*1° tom. D. Jorge mota*	Copiste #1	4v, *partition*	D. Jorge Mota	
f. 47	*6.º*	Copiste #1	4v, *partition*	[D. Jorge Mota ?]	Pièce inachevée
ff. 47v-49v	*Rogier Credo da Missa inclita stirpes Iesse*	Copiste #2	4v, format de livre de chœur	Philippe Rogier	Sans texte, juste des *incipits*. Manque le verset *Et incarnatus*[19]. Continue aux ff. 57v-58v

[18] Cette messe est imprimée dans *Missae sex Philippi Rogerii atrebatensis sacelli Regii phonasci musicae peretissimi, & aetatis suae facile principis...*, Madrid, Typographia regia, 1598 (1598[1] selon LESURE, *Recueils Imprimés...*). L'édition est à la P-*Cug* sous la cote MI-23.

[19] La Messe *Inclita stirps iesse* se trouve également dans l'édition *Missae Sex Philippi Rogerii...*, 1598 (P-*Cug* MI-23).

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
f. 52	[sans titre]	Copiste #1	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce inachevée
f. 52v	[sans titre]	Copiste #3	5v, *partition* et *cifra*	[anonyme]	Une *cifra* ibérique notée au-dessous du Bassus semble annoncer l'ajout d'une cinquième voix
ff. 53-54	*Xpe. missa inclita stirpes Rogier* [Christie, Kyrie et Gloria]	Copiste #2	4v, format de livre de chœur	Philippe Rogier	Sans texte juste des *incipits*. Manque le premier Kyrie. Continue aux ff. 47v-49 et ff. 57v-58v
ff. 54v-56v	*Fr Agostinho da Cruz. 6° tom.*	Copiste #1	4v, *partition*	Fr. Agostinho da Cruz	
f. 56v	*Por d. Solre 8° tõ fr Ag.^{o}*	Copiste #1	4v, *partition*	Fr. Agostinho da Cruz	Pièce publiée par KASTNER en 1956[20]
f. 57	*Fr. Ag.^{o} da crus. i^{o} tom.*	Copiste #1	4v, *partition*	Fr. Agostinho da Cruz	Pièce inachevée

[20]Voir KASTNER, M.S., *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Edition Schott 4215, 1956, p. 11. L'histoire de la publication de cette pièce est racontée dans la dernière section de ce chapitre.

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 57v-58v	*inclita* [Sanctus, Benedictus (à 3), Agnus Dei (à 5) de la messe *Inclita stirps iesse*)	Copiste #2	3, 4 et 5v, format de livre de chœur	Philippe Rogier	Sans texte, juste les *incipits*. Suite des ff. 47v-49
f. 59	*fr. Ag.^{o}*	Copiste #1	4v, *partition*	Fr. Agostinho da Cruz	
f. 59v	[sans titre]	Copiste #1	4v ?, *partition*	[Fr. Agostinho da Cruz ?]	Pièce très incomplète, juste avec le superius et quelques semibrèves dans l'Altus
ff. 61-62	[sans titre]	Copiste #1	4v, *partition*	[Fr. Agostinho da Cruz ?][21]	Le début de l'œuvre a disparu (f. [60])
f. 62v	[sans titre]	Copiste #3	3v, *partition*	[anonyme]	Sur le premier système du folio, pièce inachevée avec juste sept brèves

[21] Concernant cette attribution et celle de la pièce précédente, voir note de bas de page n. 13, p. 337.

Tab. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
f. 62v	[*grã di*[o]*s a quien offendi*]	Copiste #4 ?	3v, *partition*	[anonyme]	Texte en castillan sous les premières 14 semibrèves de la voix plus grave
ff. 63-64	*Rogier benedictus in missa ego sum qui sum* [Benedictus et Agnus Dei]	Copiste #2	4 et 6v, format de livre de chœur	Philippe Rogier	Sans texte, juste avec des *incipits*. Suite des ff. 41-45
ff. 64v-65	[sans titre]	Copiste #3	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce inachevée
ff. 65v-66	*i^{o} tõ Aluorado*	Copiste #1	4v, *partition*	Diego de Alvarado (c1570-1643)	
ff. 66-66v	[sans titre]	Copiste #3, #4, autre ?	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce notée sur le dernier système de chaque folio ; inachevée
f. 66v	[sans titre]	Copiste #4 ?	4v, *partition*	[anonyme]	
f. 67	[sans titre]	Copiste #3	4v, *partition*	[anonyme]	
f. 67v	[sans titre]	Copiste #4 ou autre ?	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce avec apparemment une partie alternative pour le Tenor
ff. 68-68v	*Prolatio do 3°*	Copiste #3	4v, *partition*	[anonyme]	

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
f. 70	[sans titre]	Copiste #3	3v, *partition*	[anonyme]	Reprise de la pièce du premier système du f. 62v, maintenant complète
f. 70v	[sans titre]	Copiste #3, 4?	4v, *partition*	[anonyme]	Deux cadences à 4 voix sur les deux premiers systèmes; extrait d'une pièce à 4 voix sur le dernier système
ff. 71v-72	*Aluorado 4° tõ*	Copiste #1	4v, *partition*	Diego de Alvarado	
ff. 72-72v	[sans titre]	Copiste #1	4v, *partition*	[Diego de Alvarado?]	

Tab. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 72v-73	*6.º dsolre. Aluorado.*	Copiste #1	4v, *partition*	Diego de Alvarado	Pièce inachevée. Deux concordances : (i) le *Tento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo* inclus dans l'appendice manuscrit (f. 206) du *Facultad Organica* de Correia de Arauxo de la Bibliothèque de l'Ajuda à Lisbonne (P-*La* 38-XII-27)[22] ; (ii) les ff. 126v-127 du P-*Pm* MM 43[23]
f. 75	[sans titre]	Copiste #1 ?	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce inachevée

[22]Publié par Kastner, M.S., *Libro de tientos y Discursos de Musica Pratica, y Theorica de Organo intitulado Facultad Organica (Alcalá, 1626) compuesto por Francisco Correa de Arauxo*, Barcelona, vol. II, 1952 ; pp. 242-3.

[23]Publié par Speer, K., *Fr. Roque da Conceição. Livro de obras de órgão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, PM XI, 1967 ; pp. 182-3.

TAB. 6.1: Inventaire du manuscrit P-*Cug* MJ1

Folios	**Intitulé**	**Copiste**	**Nomb. et disp. des parties**	**Compositeur**	**Observations**
ff. 75v-76	*Navarro* [Magnificat à 4, doxologie finale à 5]	Copiste #2	4 et 5v, format de livre de chœur	[Juan] Navarro (c1530-1580)	Sans texte, juste les *incipits*. Manquent les trois premiers versets impairs[24]
ff. 76v-77	[sans titre]	Copiste #3 ?	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce inachevée, commençée deux fois
f. 77v	[sans titre]	Copiste #3 ?	4v, *partition*	[anonyme]	Pièce inachevée et raturée, commençée deux fois

[24] *Magnificat Sexti Toni* publié dans *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi, necnon Beatae Virginis Dei genitricis Mariae diversorum temporum antiphonae in finem horarum dicendae.*, Roma, ex typographia Jacobi Tornerii (Fr. Coattino), 1590 (RISM serie A, vol. 6, p. 306), ff. 139v-145. Il y a un exemplaire à la P-*Cug*, cote MI-19.

6.3 Datation et provenance du P-*Cug* MJ1

Le papier d'origine italienne de la fin du XVIe siècle identifié par l'étude codicologique donne une première limite chronologique inférieure pour la datation du manuscrit. Celle-ci peut être encore affinée par l'analyse du contenu du MJ1. Il a déjà été établi que le premier scribe à intervenir sur le manuscrit (le Copiste #1) est notamment responsable de l'écriture des œuvres de Fr. Agostinho da Cruz (c1590-1633). Ce musicien, dont on sait qu'il a été membre de l'Ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin[25], est identifié dans le manuscrit avec le titre religieux *Fr*[*ei*], une désignation acquise en Avril 1609, date de son admission dans l'Ordre augustin. Le P-*Cug* MJ1 devra être alors postérieur à 1609.

D'autre part, un obituaire du monastère de Santa Cruz de Coimbra annonce le décès de Fr. Agostinho da Cruz en 1633 avec le titre de *D*[*om*], '*D. Augustinus á Cruce pr. Can. S. Crucis*' (voir la FIG. 7.35). Il s'agit d'une désignation réservée à l'individu qui intègre pleinement son Ordre religieux. Dans le cas de Fr. Agostinho da Cruz, cela arrive certainement durant la décennie de 1610[26]. Ainsi, la notation des pièces de Fr. Agostinho da Cruz, qui n'a pas dû avoir lieu bien après que le compositeur atteigne la dignité de *Dom*, se fait probablement dans cette même décennie de 1610. Les autres interventions du Copiste #1 sur le P-*Cug* MJ1 doivent donc aussi dater de la même période.

Pour ce qui concerne le travail des autres copistes, la tentative de datation ne s'attache, pour le moment, qu'à la calligraphie. Le P-*Cug* MJ1 serait ainsi un produit du XVIIe siècle, vraisemblablement de sa première moitié.

Les ff. 28 et 52 présentent dans leur coin droit supérieur un timbre sec avec l'*ex-libris* du monastère de Santa Cruz de Coimbra encerclé par l'inscription "*PAROCHIAL DE SANTA CRUZ DE COIMBRA*" (voir les FIGS. 6.10 et 6.9). Cela signifie que le manuscrit, avant de se trouver dans les mains du musicologue Manuel JOAQUIM, appartient à l'église de Santa Cruz, et ceci après l'extinction des Ordres religieux au Portugal en 1834, comme le

[25]Voir la section 7.2.3 pour plus de données biographiques sur Fr. Agostinho da Cruz.

[26]Voir, à propos des différents titres religieux, [SAMPAYO RIBEIRO, 1939(2)], p. 21, note de bas de page n. 2.

dénonce l'expression "[Igreja] Parochial" (église paroissiale)[27]. Compte tenu de la dispersion que connaît la bibliothèque du monastère de Santa Cruz de Coimbra après la suppression de l'Ordre en 1834, il est étonnant que l'institution, au XIXe siècle, réussisse à empêcher le départ du manuscrit.



FIG. 6.10 – Timbre sec présent dans le f. 28 et sa reproduction.

Il est impossible, pour le moment, de vérifier si la bibliothèque du monastère de Santa Cruz de Coimbra possédait les éditions musicales susceptibles d'avoir été les sources directes de certaines pièces du MJ1[28]. Toutefois, la présence de plusieurs œuvres de l'augustin Fr. Agostinho da Cruz ainsi que du timbre sec avec l'*ex-libris* de l'institution suggèrent que le P-*Cug* MJ1 est un produit de l'intense activité musicale du Monastère de Santa Cruz de Coimbra[29].

[27]L'appareil utilisé pour ce timbre sec est toujours en usage à l'église de Santa Cruz, à Coimbra (voir la FIG. 6.11). Il n'a pas été possible de dater cet appareil avec précision. Néanmoins, il est probablement du XIXe siècle et le timbre lui-même semble avoir été remplacé plus récemment.

[28]En effet, aucun catalogue des livres de musique du monastère ne nous est parvenu. Il existe seulement un *Index generalis* du XVIIIe siècle (P- *Cug* Mss. 1825 à 1829) avec quelques références, mais qui ne présente pas vraiment une liste du contenu de la bibliothèque musicale (voir [TEIXEIRA DE CARVALHO, 1921], chap. III et [PINHO, 1981], pp. 87-94).

[29]Voir à ce propos l'Introduction, p. 35.



FIG. 6.11 – Appareil responsable pour le timbre sec sur le P-*Cug* MJ1.

Ceci dit, il est aussi possible que ce manuscrit ait témoigné, à Lisbonne, des talents musicaux de Fr. Agostinho da Cruz et Diego de Alvarado. Toujours au sein de la congrégation augustine, il n'est pas invraisemblable que le manuscrit ait été copié (du moins partiellement) au Monastère de S. Vicente de Fora (où Fr. Agostinho da Cruz sert durant quelques années), dans la capitale portugaise (où Diego de Alvarado se trouve dès 1600 au service de la Chapelle Royale), puis soit venu rejoindre la bibliothèque musicale de la maison-mère, à Coimbra[30].

[30]La circulation des musiciens et des manuscrits était coutumière entre les institutions de l'Ordre de chanoines réguliers de Saint Augustin (voir [NERY, 1985], p. 13).

6.4 Parcours récent du P-*Cug* MJ1, un manuscrit retrouvé

Le P-*Cug* MJ1 se trouve à l'église de Santa Cruz, à Coimbra après 1834. On ne sait pas combien de temps il y est resté. En effet, les aventures du manuscrit entre cette date et sa découverte par Manuel JOAQUIM restent inconnues[31]. Toutefois, la correspondance personnelle de Manuel JOAQUIM ainsi que l'historiographie des dernières années concernant Fr. Agostinho da Cruz permettent d'appréhender le parcours plus récent du P-*Cug* MJ1.

Manuel JOAQUIM[32] n'a apparemment fait part de sa découverte du manuscrit qu'à deux de ses collègues, Macário Santiago KASTNER et Mário de SAMPAYO RIBEIRO[33]. Vraisemblablement, le manuscrit est dans les mains de Manuel JOAQUIM au moins dès le mois de Mai de 1938. C'est ce que suggère une lettre envoyée par SAMPAYO RIBEIRO à JOAQUIM le 29 de ce mois, dans laquelle le premier semble répondre à interrogations concernant la fonction musicale des certaines partitions sans texte trouvées par JOAQUIM :

> "[...] *Soyez certain que les partitions sans texte que vous avez trouvées quelque part sont bien des œuvres pour le clavier* [...]"[34]

[31] La fille de Manuel JOAQUIM croit que son père a acheté le manuscrit à Viseu, où le musicologue habitait dès 1929.

[32] Voir la biographie et l'œuvre de ce musicologue dans l'Annexe E.1.

[33] Le nom de Macario Santiago KASTNER (1908-1992) est bien connu de la musicologie internationale. Claveciniste et musicologue d'origine britanique, son travail se concentre sur l'héritage musical ibérique (voir [*Grove*, 2001], vol. 13, pp. 405-6 ainsi que Maria Fernanda C. RODRIGUES et al. (eds.) *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992). Mário Luís de SAMPAYO RIBEIRO (1898-1966) est un très influent directeur de chœur et musicologue portugais, professeur au Conservatoire de Lisbonne. Auteur de plusieurs publications et créateur du chœur *Polyphonia* en 1941, il se consacre à l'étude de la musique ancienne lusitanienne (voir [*Grove*, 2001], vol. 22, p. 218).

[34]

> "[...] *Não tenha pois dúvida que as partituras sem letra que encontrou algures são obras para tecla* [...]"
> (Lettre du 29 Mai 1938 ; voir l'Annexe E.3)

Toute la correspondance reçue par Manuel JOAQUIM, certainement très significative pour l'histoire de la musique et de la musicologie portugaises, est également réunie dans le fond *Manuel Joaquim* de la P-*Cug*. Parmi les nombreuses lettres envoyées par SAMPAYO

Une autre missive, du mois suivant (3 Juin 1938), semble confirmer qu'il s'agit bien du MJ1. À propos d'une conférence qu'il doit faire à l'Université de Coimbra, SAMPAYO RIBEIRO écrit :

> "[...] *Je souhaite effleurer une thématique vierge : l'école pour clavier* [*du monastère*] *de Santa Cruz – mais je n'ai pas le temps de me déplacer à Viseu pour voir les choses que mon cher ami a déniché et qui fournissent des éléments précieux, tout particulièrement la pièce de Fr. Agostinho da Cruz. Peut-on voir ça ?* [...]"[35]

Le 25 Juin, SAMPAYO RIBEIRO demande encore des éléments sur Fr. Agostinho da Cruz, en précisant qu'il souhaite illustrer musicalement sa conférence avec quelques pièces du compositeur. Cette illustration musicale ne se fait pas et le musicologue semble se résigner à un déplacement chez Manuel JOAQUIM à Viseu[36].

La rencontre entre les deux musicologues a lieu dans la ville de Viseu durant le mois d'Août. SAMPAYO RIBEIRO voit finalement le manuscrit. Cela est confirmé par un article que le musicologue publie en 1939, dans lequel il fait un commentaire sur la valeur musicale des pièces de Fr. Agostinho da Cruz et formule un remerciement pour la générosité de Manuel JOAQUIM[37]. Cependant, même si le musicologue SAMPAYO RIBEIRO consulte le manuscrit

---

RIBEIRO à Manuel JOAQUIM, toutes celles qui concernent le P-*Cug* MJ1 sont reproduites dans l'Annexe E.3. Ces lettres sont d'ailleurs fort intéressantes pour une évaluation des connaissances et positions musicologiques de l'époque ainsi que pour comprendre le rapport maître-disciple entre ces deux pionniers portugais.

[35] "[...] *Desejava aflorar um tema virgem : a escola de tecla de Sta Cruz – mas não tenho vagar para ir a Viseu ver as coisas que o meu amigo desencantou e que fornecia elementos preciosos, de modo especial o trecho de fr. Agostinho da Cruz. Não se pode ver isso ?* [...]"
(Lettre du 3 Juin 1938 ; voir l'Annexe E.3)

[36] Voir la lettre de 8 Août 1938 à l'Annexe E.3.

[37] Voir [SAMPAYO RIBEIRO, 1939(2)], p. 22. Voir aussi la dédicace écrite par SAMPAYO RIBEIRO dans l'exemplaire de cet article offert à JOAQUIM :

> "*a Manuel Joaquim amigo e companheiro de armas*
> *esta lembrança de uma noite de vigilia passada à sua secretária em agosto de 1938*

pendant l'été 1938, c'est seulement en Novembre que le très soucieux Manuel JOAQUIM lui offre la transcription d'une pièce du MJ1, celle du f. 56v. Apparemment offerte pour que SAMPAYO RIBEIRO en fasse la publication, ce dernier décline :

> "[...] *Je vous suis très reconnaissant pour l'offre du "Tento" mais...je ne l'accepte pas. Je trouve préférable que le futur musicologue Manuel Joaquim le publie lui-même.* [...]"[38]

En ce qui concerne le musicologue Macário Santiago KASTNER, les dates de la communication de la découverte ou de l'offre des transcriptions par Manuel JOAQUIM restent inconnues[39]. Il est certain, toutefois, qu'en 1941 KASTNER a avec lui deux pièces de Fr. Agostinho da Cruz. Dans sa *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, le musicologue commente l'art musical de Fr. Agostinho, en précisant que '*Debemos el conocimiento de estas dos composiciones a la bondad del señor D. Manuel Joaquim, benemérito y diligente investigador lusitano*'[40]. Les deux œuvres de Fr. Agostinho da Cruz dont il est question sont celles du f. 56v (déjà offerte à SAMPAYO RIBEIRO) et du f. 57. KASTNER publie la première, la seule complète, en 1956[41].

Cette publication de 1956 est la seule musique du P-*Cug* MJ1 dévoilée au

---

Algés – MCMXXXIX – 6 de maio"

Cet exemplaire fait aujourd'hui partie du fond *Manuel Joaquim* de la P-*Cug*, sans cote attribuée.

[38]

> "*Muito lhe agradeço o oferecimento do "tento" mas...não aceito. Julgo preferível que o próximo futuro musicólogo Manuel Joaquim seja quem os publique.*"
> (Lettre du 17 Novembre 1938 ; voir l'Annexe E.3)

À l'époque, Manuel JOAQUIM souhaite prendre sa retraite de la carrière militaire et se dédier exclusivement à la recherche musicologique.

[39]Je n'ai pas réussi à trouver, dans le fond *Manuel Joaquim*, la correspondance échangée avec KASTNER.

[40]Voir [KASTNER, 1941], pp. 170-1.

[41]Voir *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Edition Schott 4215, 1956, p. 11. Dans l'entrée relative à Fr. Agostinho da Cruz du *Dicionário de Música* de BORBA et GRAÇA LOPES (Lisboa, 1956 ; vol. I, p. 380), KASTNER précise que Manuel JOAQUIM possède une troisième pièce du compositeur mais refuse de la communiquer.

public. Manuel JOAQUIM, personnage extrêmement réservé, garde le manuscrit secret jusqu'à son décès, en 1986. Le 15 Janvier 1989, une des filles du musicologue propose à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra l'achat de la bibliothèque personnelle de son père. Ce n'est qu'en Juin 1994 que l'institution décide de procéder à l'acquisition du fond. En 2004, la chance a bien voulu que je trouve le manuscrit dans un des cartons composant ce fond.

Il est, tout de même, étonnant que le MJ1 rejoigne, après tant d'années, la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra. C'est précisément cette bibliothèque qui rassemble, aujourd'hui, l'essentiel du fond musical provenant du monastère de Santa Cruz, l'institution qui a créé le manuscrit.

Chapitre 7

Le répertoire du P-*Cug* MJ1

Le contenu musical du P-*Cug* MJ1 s'exprime au travers de deux types notationnels, en format de livre de chœur et en *partition*. En partant de cette constatation, ce chapitre présente en détail le répertoire du manuscrit avec l'identification des genres, le détail des caractéristiques musicales les plus significatives ainsi qu'une comparaison avec les sources primaires envisageables et les éventuelles concordances.

7.1 La musique notée en format de livre de chœur

Le P-*Cug* MJ1 recèle deux messes de Philippe Rogier (c1561-1596) et quelques versets d'un Magnificat de Juan Navarro (c1530-1580), les trois œuvres étant notées en format de livre de chœur. Il s'agit intégralement de répertoire sacré latin :

1 Phillippe Rogier, Messe *ego sum qui sum*, à 6v (Benedictus à 4v)

Folios	**Titres**	**Clés**
ff. 41-45	Kyrie, Christe, Kyrie, Gloria, Sanctus	G2 G2 C2 C3 C3 F3
ff. 63-64	Benedictus	G2 G2 C2 C2
	et Agnus Dei	G2 G2 C2 C3 C3 F3

Le premier Kyrie est tronqué des parties du Superius I, du Tenor I et du Tenor II, sûrement notées dans le f. [40v], disparu. Il manque

également tout le Credo ; l'inscription en bas du f. 44, "*Patrẽ verte 2us foll*", semble préciser qu'il était noté à partir du f. [2], lui aussi disparu.

2 Philippe Rogier, Messe *Inclita stirps Iesse*, à 4v (Benedictus à 3v, Agnus Dei à 5v)

Folios	**Titres**	**Clés**
ff. 53-54	Christe, Kyrie, Gloria	G2 C2 C3 C4
ff. 47v-49v	Credo	
ff. 57v-59	Sanctus	
	Benedictus	G2 C2 C3
	Agnus Dei	G2 G2 C2 C3 C4

Il manque le premier Kyrie et le verset "*Et incarnatus*" du Credo. Le Copiste #2 confirme, avec l'inscription "*Et incarnatus folhas 60*" (aux ff. 47v-[48]), que ce verset était noté sur le f. [60], disparu.

3 Juan Navarro, *Magnificat Sexti Toni*, 4v (doxologie finale à 5v)

Folios	**Titres**	**Clés**
ff. 75v-76	"*Deposuit potentes*"	C1 C3 C4 F4
	"*Suscepit Israel*"	
	"*Gloria patri*"	C1 C3 C3 C4 F4

Il manque les trois premiers versets impairs : "*Magnificat anima mea*", "*Quia respexit*" et "*Et misericordia*".

Qualité du travail du Copiste #2

Tout ce répertoire, au départ destiné à l'effectif vocal, est ici dépourvu de son texte latin. Le copiste écrit juste, au début de chaque section et sous chaque partie, les *incipits* littéraires, voire des abréviations : "*et*" pour "*et in terra*, "*C.*" pour "*Crucifixus*" ou encore "*Q*" pour "*Qui tollis*"[1].

Le travail du Copiste #2 est soigné. Il cherche toujours à corriger ses erreurs, peu nombreuses, pour que la lecture reste aisée. Il évite les gribouillis ;

[1] Respectivement, f. 42, l'Altus ; f. [48v], le Tenor (voir la FIG. 7.2) ; f. 54, Bassus (voir la FIG. 6.8).

lorsqu'il y a trop de ratures il recopie l'extrait proprement. Ceci est illustré, par exemple, par le f. 58, à l'Altus, où la fin de la 2e portée (voir la FIG. 7.1), trop raturée, est reprise par le Copiste #2 au bout de la 6e portée. Il y a d'autres situations semblables sur le f. 41, 9e portée ou encore f. 43, 8e portée. Au f. [48v], le scribe se sert d'une autre solution pour préserver la lisibilité ; devant une tâche noire qui cache quelques minimes, le copiste écrit leurs noms, solmisées (voir la FIG. 7.2).

À deux reprises le Copiste #2 dénombre les semibrèves aux différentes voix :

. sur le f. 42, la cinquante-sixième semibrève de chaque partie est signalée avec un petit '*56*' sur le signe musical (voir la FIG. 7.3) ;
. sur les ff. 63v-64, les parties du Superius I et du Superius II montrent des dénombrements individuels à chaque voix signalés par des petits traits verticaux (avec leur nombre de semibrèves respectif) sur des points bien repérables, normalement des silences (voir la FIG. 7.4).

Il s'agit certainement d'une procédure de vérification de la bonne copie et de la coordination des voix. Ceci, en plus de la propreté de la copie et des corrections des fautes, montre que le Copiste #2 soigne son travail de façon à assurer la clarté et la lisibilité des œuvres musicales ; on y reviendra dans le chapitre suivant.

Un dernier commentaire sur la façon dont le Copiste #2, contraint par l'intervention du premier scribe sur le MJ1, distribue les différentes sections des deux messes de Rogier. Le tableau 7.1 donne le déroulement probable de chacune de ces œuvres. Ceci peut sembler peu pratique lors d'une éventuelle lecture / interprétation, mais prend tout son sens à une époque où le papier est extrêmement cher[2], et davantage encore dans le cas d'un manuscrit à caractère privé comme cela semble avoir été le cas du P-*Cug* MJ1.

[2] Jessie Ann OWENS, dans son *Composers at Work. The craft of Musical Composition 1450-1600* ([OWENS, 1997] ; pp. 112-3), commente que le papier était si cher que, lors d'une édition, le papier était souvent aussi coûteux, voire plus, que toutes les autres charges réunies.

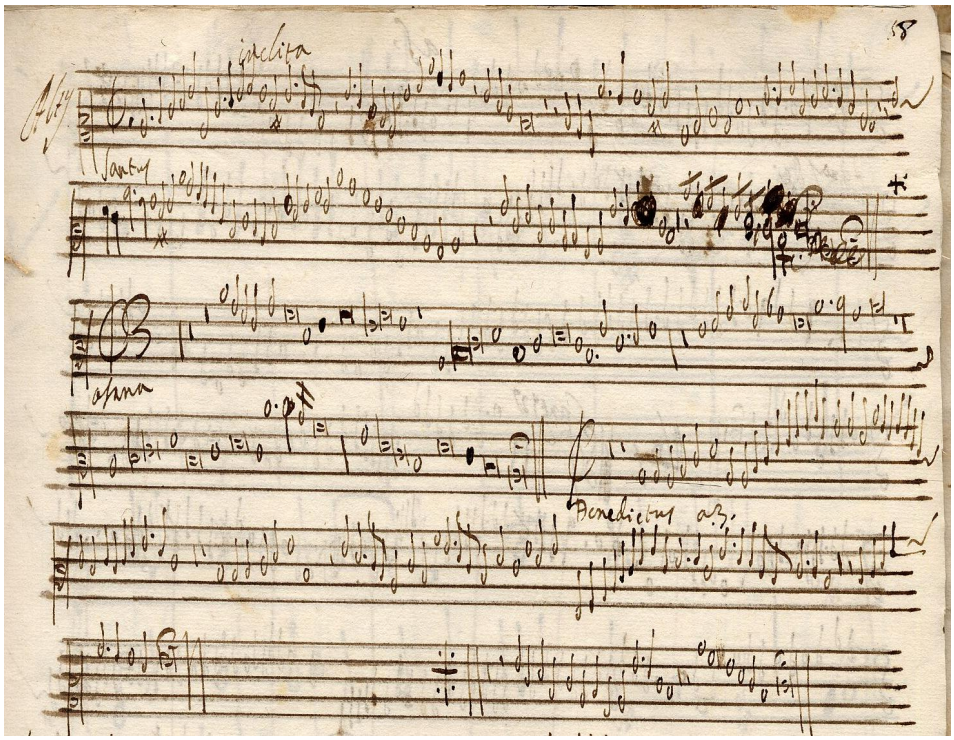


FIG. 7.1 – Extrait du f. 58, l'Altus.

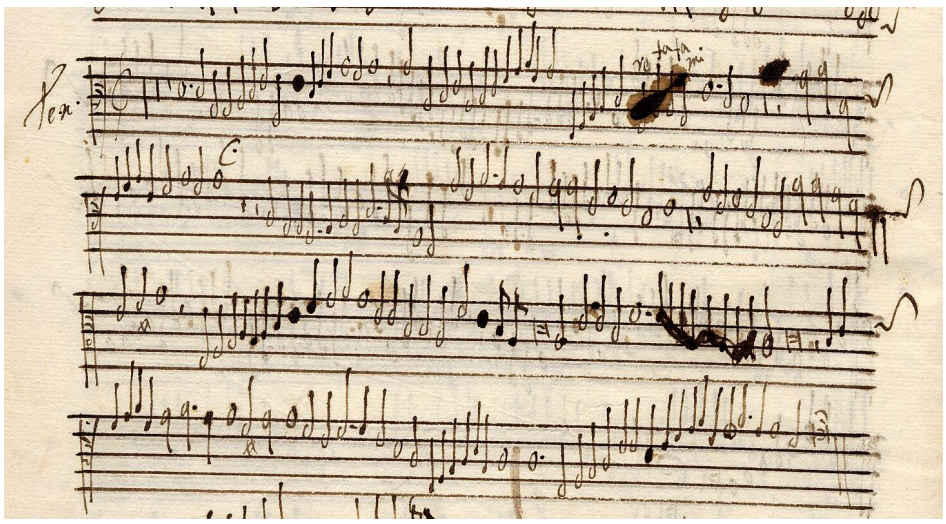


FIG. 7.2 – Extrait du f. [48v], le Tenor.

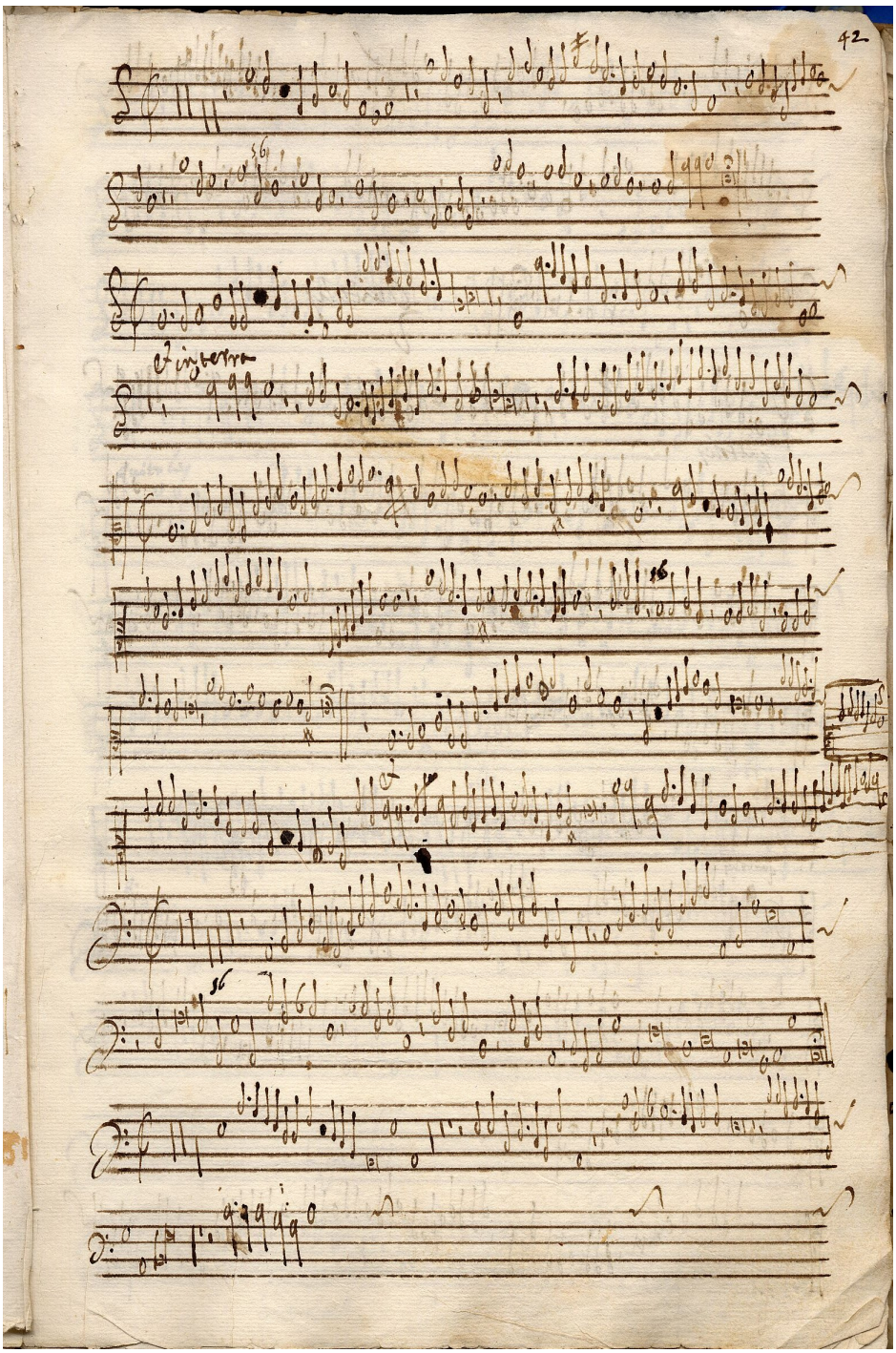


FIG. 7.3 – P-*Cug* MJ1, f. 42.

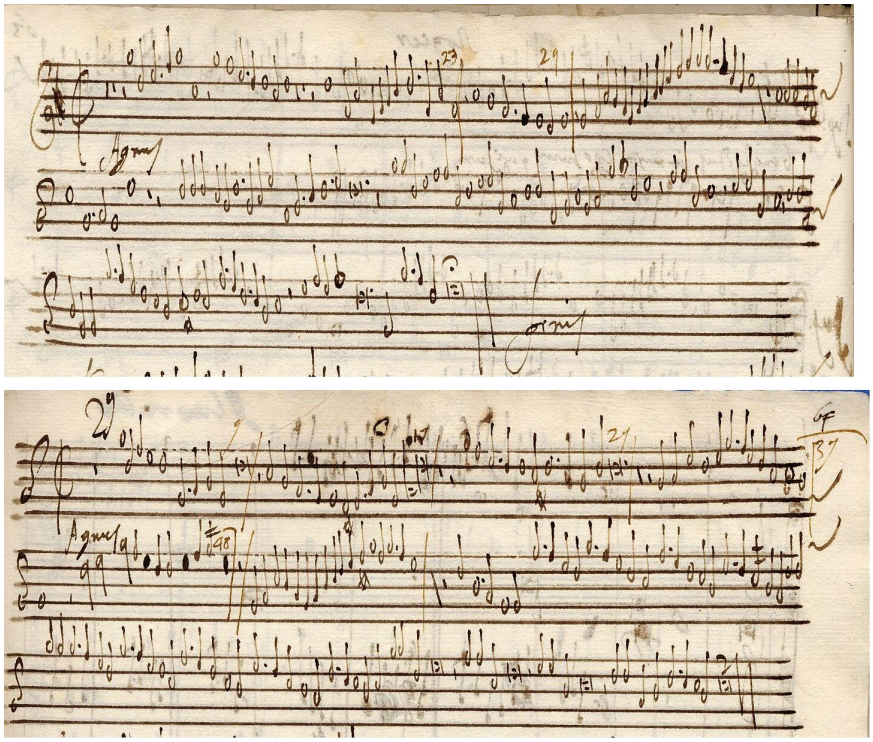


FIG. 7.4 – Dénombrement de semibrèves dans les Tiples I et II, ff. 63v-64.

		messe *Inclita stirps Iesse*	
		[f. ?]	Kyrie
messe *Ego sum qui sum*		|	
[f. 40v]-44	Kyries, Gloria	ff. 53-54	Christe, Kyrie, Gloria
|		|	
[ff. 2- ...]	Credo	ff. 47v-48	"*Patrem...*"
|		|	
ff. 44v-45	Sanctus	[f. 60]	"*Et incarnatus*"
|		|	
ff. 63-64	Agnus Dei	ff. 48v-49v	"*Crucifixus*"
		|	
		ff. 57v-58v	Sanctus, Agnus Dei

TAB. 7.1 – Déroulement des deux messes de Philippe Rogier du P-*Cug* MJ1.

Comparaison avec les sources imprimées

Malgré le soin du Copiste #2, la comparaison avec les sources imprimées[3] montre que la copie des œuvres de Rogier et Navarro ne se fait pas sans fautes.

Pour ce qui concerne les trois versets du *Magnificat Sexti Toni* de Navarro, la seule différence remarquable entre l'édition et le travail du Copiste #2 se résume à ce que ce dernier note la résolution du *Canon in Sexta* sur l'Altus proposé par le compositeur pour la doxologie finale, "*Gloria patri*". Il est alors fort probable que l'édition de 1590, avec de la musique pour l'Office de Juan Navarro, ait été la source utilisée pour la copie faite sur le P-*Cug* MJ1.

La situation, cependant, n'est pas tout à fait la même dans le cas des pièces de Philippe Rogier. La comparaison des deux messes du MJ1 avec la source imprimée révèle un nombre considérable de discordances. Certaines peuvent être clairement identifiées comme étant des erreurs du copiste. Le tableau 7.2 en donne la liste. Il est intéressant de noter que la majorité de ces erreurs, certaines suffisamment conséquentes pour empêcher l'exécution musicale, ne portent aucune trace d'éventuelles corrections ; est-ce un indice que ces copies n'ont pas été mises à profit ?

Il y a, outre ces erreurs du copiste, bien d'autres 'différences' entre les messes de Rogier notées dans le P-*Cug* MJ1 et la source imprimée. Celles-ci, plutôt que des erreurs, semblent correspondre à des variantes. Elles sont énumérées dans le tableau 7.3.

3

. *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi...*, Roma, 1590 ;

. *Missae sex Philippi Rogerii atrebatensis sacelli Regii phonasci musicae peretissimi, & aetatis suae facile principis...*, Madrid, 1598.

La P-*Cug* conserve un exemplaire de chacune de ces éditions avec, respectivement, les cotes MI-19 et MI-23. S'il est vrai que la P-*Cug* est, aujourd'hui, le principal dépôt du fond musical du monastère de Santa Cruz de Coimbra, la bibliothèque rassemble aussi les trésors musicaux de bien d'autres institutions, notamment de la cathédrale de Coimbra. En effet, [Joaquim, 1956] (p. 17) confirme que la cathédrale, d'après un catalogue de 1635, possède précisément ces éditions de Rogier et Navarro. On n'est donc pas en mesure d'assurer que les P-*Cug* MI-19 et MI-23 aient appartenu à la bibliothèque du monastère.

	messe *Ego sum qui sum*
f. 41	Bassus, début du *Christe* avec un silence de longue de trop (une main postérieure(?) semble repérer la faute mais, étrangement, rajoute encore deux pauses de semibrève)
f. 42	Superius II, début de la 4e portée du *Gloria*, il manque un Ré semibrève ; Bassus, 2e *Kyrie* avec une pause de longue de trop
f. 42v	Superius I, il manque un La minime juste après la 4e note ; Tenor II, il manque un silence de minime après la pause de brève à la fin de la 4e portée
f. 43	Superius II, au début de la 3e portée il manque une semibrève dénigrée sur Do ; Altus, 3e portée, un Si semibrève dans l'édition devient une minime dans le MJ1
f. 44v	Tenor II, vers la moitié de la dernière portée, il manque un Do semibrève
f. 45	Superius II, à la fin de la 3e portée, il manque 3 minimes (La Do Si) ; Bassus, 2e portée, la troisième brève est, dans l'édition, pointée
f. 63	Altus I, début de la 2e portée, avec un silence de minime de trop
f. 64	Superius II, 1e portée, juste avant la première brève, il manque un La semibrève
	messe *Inclita stirps Iesse*
f. 53v	Superius, à la 3e portée, il manque deux minimes (voir la Fig. 7.5)
f. 54	Bassus, à la fin de la 1e portée, lors du passage entre cette portée et la suivante, il manque deux semiminimes (La Sol)
f. 48v	Superius, l'*incipit* est erroné : "*Et in spiritu satũ*" au lieu de "*Et iterum venturus*"
f. 49	Altus, 6e portée, erreur grave du copiste : à un certain point de la copie de l'Altus, il lit maladroitement quelques *tactus* de la partie du Tenor (écrite en clef C3) et les note directement à l'Altus, en C2 ; en plus des importants problèmes verticaux dûs à ces fausses notes (même l'étrange La# ne semble pas alerter le scribe), le copiste rallonge la partie de l'Altus de quelques *tactus* de trop (voir la Fig. 7.6)
f. 57v	Superius, *Benedictus*, le copiste semble avoir oublié quelques notes (voir la Fig. 7.7)
f. 58v	Superius, *Agnus Dei*, vers la fin de la 1e portée, lors d'une séquence de semiminimes les deux premières sont, dans l'édition, des croches

Tab. 7.2 – Liste des erreurs du Copiste #2 dans la notation des deux messes de Rogier du P-*Cug* MJ1 d'après la comparaison avec l'édition de 1598.

	messe *Ego sum qui sum*
f. 41	Bassus, 1e portée, juste avant la première brève, le MJ1 présente une semibrève sur Ré alors que l'édition a deux minimes
f. 41v	Superius I, 4e portée, les deux premières semibrèves sur Do correspondent à une brève dans l'édition
f. 45	Superius II, le *Sanctus* dans le MJ1 termine sur un Sol et dans l'édition sur un Mi ; Bassus, à la fin du *Sanctus*, la longue de l'édition est dédoublée en deux semibrèves et une brève
f. 63	Superius II, la fin du *Benedictus* est encore différente entre le MJ1 et l'édition (voir la FIG. 7.8)
	messe *Inclita stirps Iesse*
f. 53	Tenor, vers la fin de la 1e portée, il y a deux minimes sur Sol qui correspondent à une semibrève dans l'édition ; Bassus, à la fin de la première phrase, vers le milieu de la 1e portée, la semibrève Do grave de l'édition est remplacée par un silence dans le manuscrit
f. 53v	Tenor, vers la fin de la 1e portée, il y a encore une variante rythmique (voir la FIG. 7.9) ; Tenor, vers la fin de la 2e portée, deux minimes à la suite sur Mi correspondent à une semibrève dans l'édition
f. 54	Altus, 1e portée, la fin de la première phrase termine sur deux Ré semibrèves ; le MJ1 remplace la dernière par un silence
f. 48	Altus (début de la 2e portée) et Bassus (avant dernière portée), une brève dans l'édition est dédoublée en deux semibrèves
f. 48v	Tenor, encore la même correspondance entre deux semibrèves sur le MJ1 et une brève sur l'édition ; cette fois ci exactement là où les notes se trouvent solmisées (voir la FIG. 7.2)
f. 57v	Superius, *Benedictus*, une dernière variante rythmique : à la séquence minime pointée - semiminime sur l'édition correspondent deux minimes (il faut noter qu'il y a ici encore une faute du copiste qui pointe la dernière de ces minimes)

TAB. 7.3 – Liste des variantes entre les messes de Rogier de l'édition de 1598 et celles notées dans le P-*Cug* MJ1.

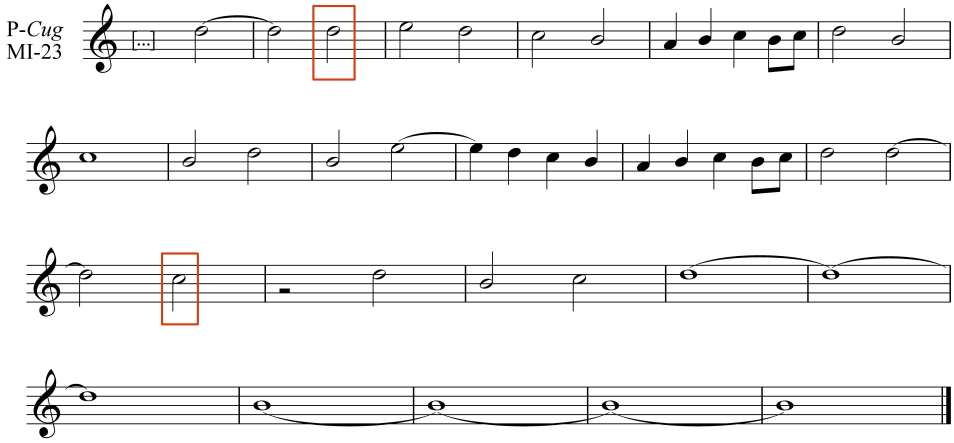


FIG. 7.5 – Fin du "*Et in terra*" de la messe *Inclita stirps Iesse*. Les notes encadrées manquent dans la copie du P-*Cug* MJ1.

En plus de toutes ces variantes, (1) les désignations des voix les plus aiguës dans le MJ1 (Superius/Tiple, Altus) ne correspondent pas à celles de l'édition (Cantus, Contratenor), (2) plusieurs altérations présentes dans l'édition ne le sont pas sur le MJ1, et (3) aucun critère uniforme n'est perceptible dans la copie des notes dénigrées de l'édition de la part du copiste. Tout cela suggère que l'édition *Missae Sex Philippi Rogerii...* (1598) n'est pas la source utilisée par le Copiste #2 pour la notation des œuvres de Rogier sur le P-*Cug* MJ1[4].

[4]Les variantes repérées entre l'édition imprimée et le P-*Cug* MJ1 recoupent quelques-unes de celles étudiées par Ángel Manuel OLMOS dans son travail sur la transmission orale de la chanson polyphonique de la fin du XVe siècle [OLMOS, 2006]. L'auteur évoque l'importance de la mémoire dans la pratique musicale du Moyen Âge et de la Renaissance, période durant laquelle "la reproduction de quelque chose d'appris par cœur avait une validité encore plus grande que ce qui était copié d'un livre qui, lui, pouvait être défectueux" (p. 184, note de bas de page n. 402). Il est alors possible que les différences notées dans le MJ1 soient issues du travail d'un copiste qui connaît les œuvres par cœur et y apporte les 'mutations' propres d'une transmission orale.

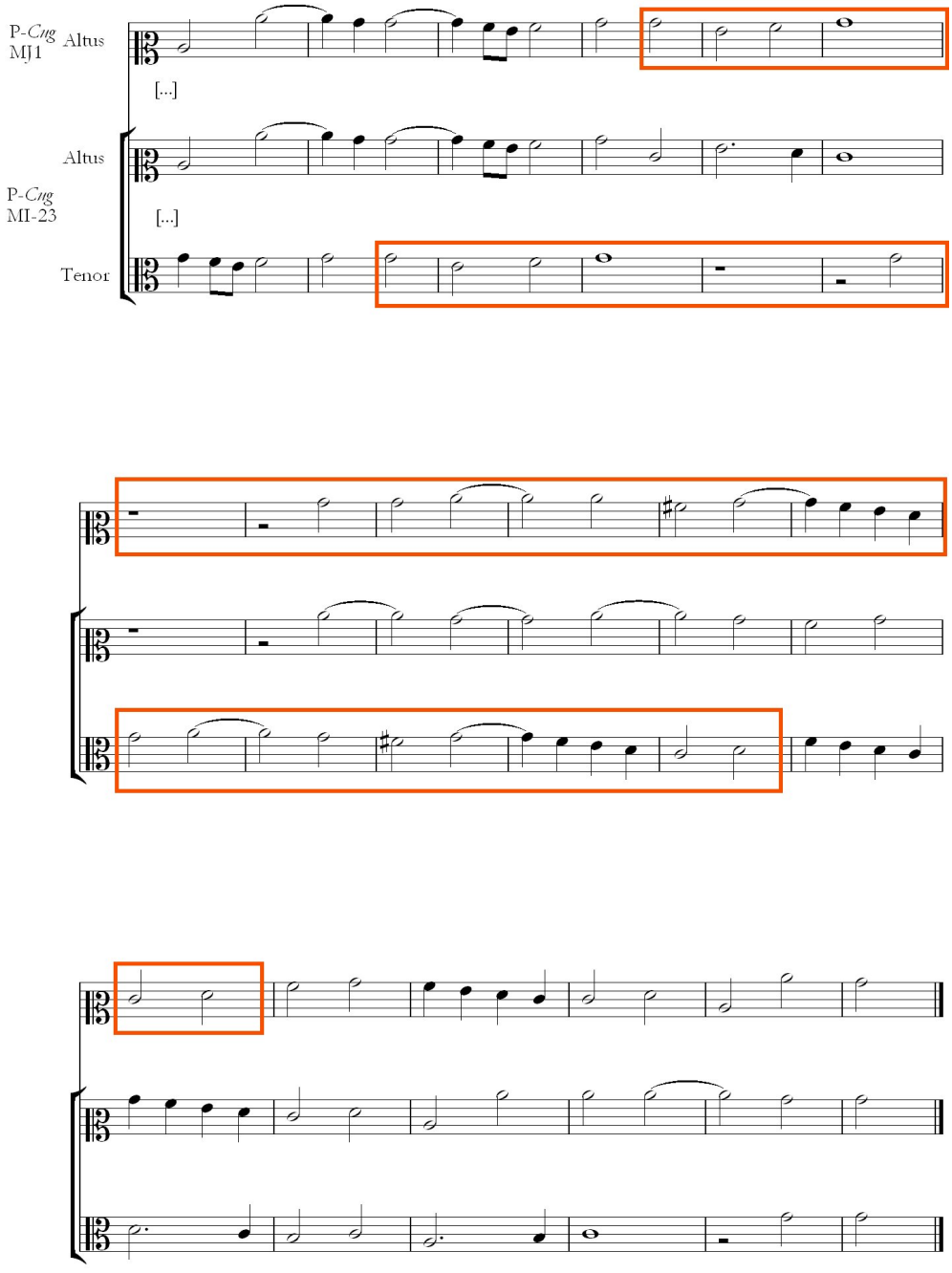


FIG. 7.6 – Extrait du "*Et iterum venturus*" de la messe *Inclita stirps Iesse*. Les passages encadrés indiquent la partie du Tenor copiée par erreur à l'Altus.

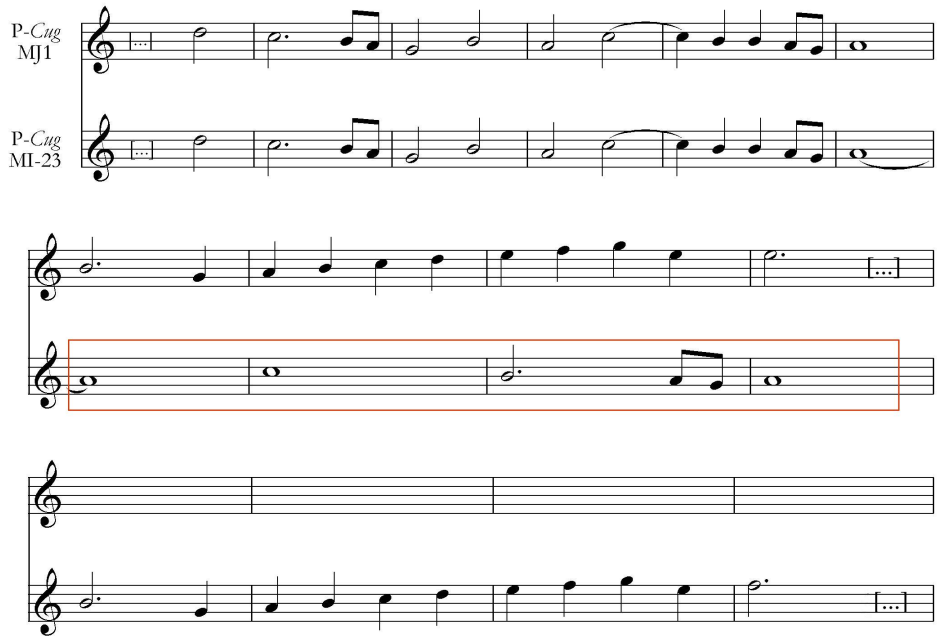


FIG. 7.7 – Extrait du *Benedictus* de la messe *Inclita stirps Iesse*. Les notes encadrées semblent avoir été oubliées par le Copiste #2.

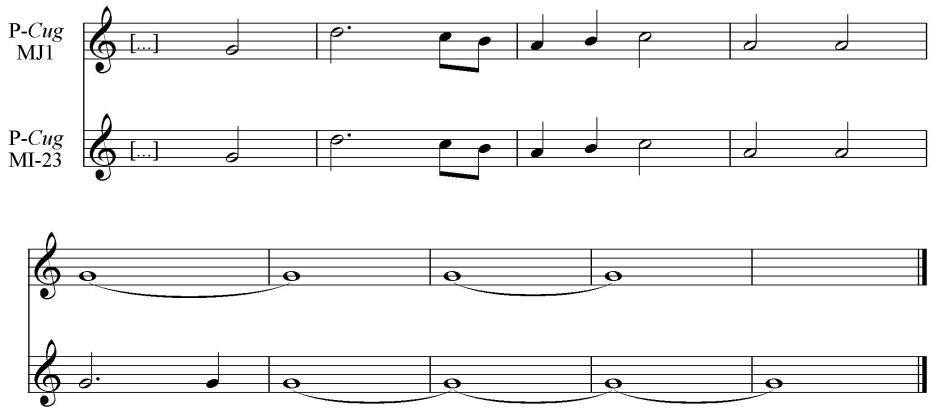


FIG. 7.8 – Superius II, fin du Benedictus de la messe *Ego sum qui sum*, selon le P-*Cug* MJ1 et l'édition.

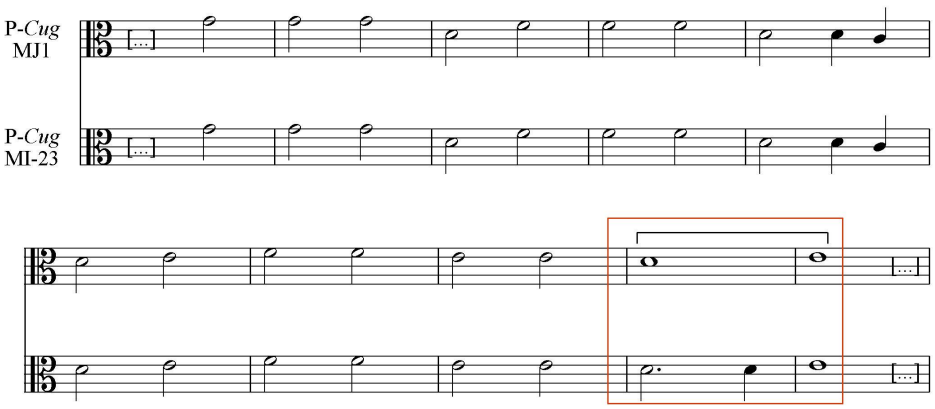


FIG. 7.9 – Tenor, passage du *Gloria* de la messe *Inclita stirps Iesse* ; différence rythmique entre les deux documents.

7.2 La musique notée en *partition* : le travail du premier copiste

Le premier copiste à intervenir sur le P-*Cug* MJ1 y note plusieurs œuvres, pratiquement toutes inconnues jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit d'un ensemble de vingt pièces[5], écrites en *partition*, à quatre voix, sans désignation des parties et sans aucun texte. L'auteur est identifié dans treize d'entre elles, dont trois sont inachevées. Parmi les compositions anonymes, une seulement est complète[6]. Pour chaque œuvre, le tableau 7.4 propose le genre, identifie le mode[7] et donne la durée en semibrèves[8].

Le répertoire noté par le Copiste #1 est, et par sa notation idiomatique en *partition* sans texte et par les caractéristiques musicales elles-mêmes, littérature instrumentale premièrement pensée pour le clavier[9]. Compte tenu qu'il s'agit d'un manuscrit issu d'une institution ecclésiastique, il serait intéressant de savoir quel a pu être le rôle liturgique de chacune de ces pièces. Le copiste, outre l'identification ponctuelle de l'auteur et du ton, ne donne aucun intitulé pouvant éventuellement indiquer le moment liturgique envisagé. L'agencement des pièces n'y ajoute pas plus d'information. Assez souvent les versets se trouvent notés par groupe dont le nombre d'éléments peut dénoncer la fonction musicale[10] ; ce n'est malheureusement pas le cas du P-*Cug*

[5]La pièce sur le f. 24v n'est pas prise en compte car elle est reprise au folio suivant.

[6]Il s'agit de la pièce des ff. 72-72v, dont la contiguïté avec une suite d'œuvres de Diego de Alvarado suggère que ce musicien pouvait être aussi l'auteur.

[7]La modalité de la polyphonie de la Renaissance reste un sujet vif et polémique, ayant connu, pendant les dernières années, essentiellement l'influence de deux travaux fondateurs, ceux de Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 1988 et de Powers, "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony", *JAMS*, vol. xxxiv, n. 3, 1981, pp. 428-470. Pour ce travail, les modes ont été déterminés en étudiant le comportement du Tenor et en le comparant avec les autres parties, notamment le Superius (Meier). Néanmoins, un regard sur les 'tonal types' et leur relation respective avec les modes (Powers) est également possible, la note finale, l'armure et les clefs étant précisées pour chaque pièce. Pour une rétrospective sur les différentes attitudes de la musicologie envers ce sujet ainsi que une nouvelle étude sur la matière, voir [Wiering, 2001].

[8]Toutes les pièces sont transcrites dans l'Annexe F, ns. 1 à 20.

[9]Voir à ce propos le chapitre suivant, la section 8.1.

[10]Voir [Nelson, 1986], p. 314 ; voir encore, par exemple, les manuscrits portugais comportant de la musique pour l'orgue P-*Pm* MM 43 [Speer, 1967] et P-*Pm* MM 42

MJ1.

Le classement des pièces notées par le Copiste #1 se fait alors au travers du critère temporel, élément premier d'une évaluation de leur fonction musicale. La division se fait entre les œuvres les plus courtes, les versets (*versos*), probablement prévues pour une exécution en *alternatim*[11], et des pièces de dimensions plus importantes, les *tentos*[12].

[Hudson, 1961] ou P-*BRp* Ms 964 [Doderer, 1974].

[11]Voir le quatrième chapitre pour une identification des moments liturgiques susceptibles de connaître une intervention instrumentale en *alternatim*.

[12]Ce travail adopte la désignation unique de *tento*, évitant ainsi le terrain périlleux de toute différenciation entre *Tento*, *Obra*, *Ricercare*, *Fantasia*, etc.

Tab. 7.4 – Pièces notées par le Copiste #1.

Num.	Fólios	Genre	Compositeur	Mode	Finale	Armure	Clefs	Durée
1	ff. 21-24	[*Tento do*] *8º Tom*	Castilho	8	Sol	–	C1C2C3F4	97 SB (inach.)
2	ff. 25-25v	[*Fabordão do 1º Tom*]	D. Jorge	1	Ré	–	C1C3C4F4	28 SB
3	ff. 25v-26	[*Tento do 4º Tom* ?]	[D. Jorge ?]	4	–	–	C1C2C4F4	37 SB (inach.)
4	ff. 31v-32	[*Tento do*] *4º Tom*	Fr. Agostinho da Cruz	4	Mi	–	C1C2C4F4	45 SB
5	f. 45v	[*Verso do 1º Tom*]	D. Jorge	1	Ré	–	G2C2C3F3	25 SB
6	f. 46	[*Verso do*] *7º Tom*	D. Jorge	7	Sol	–	G2C2C3F4	17 SB
7	ff. 46v-47	[*Tento do*] *1º Tom*	D. Jorge Mota	1	Ré	–	C1C2C4F4	35 SB
8	f. 47	[*Tento* ? *Verso* ?] *6º Tom*	[D. Jorge ?]	6	–	Si b	C1C2C4F4	8 SB (inach.)
9	f. 52	[*Tento* ? *Verso* ?]	anonyme	–	–	Si b	G2C2C3F3	23 SB (inach.)
10	ff. 54v-56v	[*Tento do*] *6º Tom*	Fr. Agostinho da Cruz	6	Fa	Si b	C1C2C4F4	104 SB
11	f. 56v	[*Fabordão do*] *8º Tom*	Fr. Agostinho da Cruz	8	Ré	Fa #	G2C2C3F4	22 SB
12	f. 57	[*Tento do*] *1º Tom*	Fr. Agostinho da Cruz	1	–	–	C1C2C4F4	27 SB (inach.)
13	f. 59	[*Verso do 1º Tom*]	Fr. Agostinho da Cruz	1	Ré	–	C1C2C4F4	15 SB
14	f. 59v	[*Fabordão do 8º Tom* ?]	[Fr. Agostinho da Cruz ?]	8 ?	–	–	G2C3 ? ?	28 SB (inach.)
15	ff. 61-62	[*Tento do 1º Tom*]	[Fr. Agostinho da Cruz ?]	1	Ré	Si b	C1C3C4F4	84 SB (inach.)
16	ff. 65v-66	[*Tento do*] *1º Tom*	Diego de Alvarado	1	Ré	–	C1C3C4F4	45 SB
17	ff. 71v-72	[*Tento do*] *4º Tom*	Diego de Alvarado	4	Mi	–	C1C3C4F4	31 SB
18	ff. 72-72v	[*Tento do 4º Tom*]	[Diego de Alvarado ?]	4	Mi	–	C1C3C4F4	34 SB
19	ff. 72v-73	[*Tento do 5º Tom*]	Diego de Alvarado	5	–	Fa #, Do #	C1C3C4F4	33 SB (inach.)
20	f. 75	[*Tento* ? *Verso* ?]	anonyme	–	–	–	C1C2C4F4	15 SB (inach.)

7.2.1 Les versets

Les *fabordões*

Aucune des pièces notées par le premier copiste ne porte le titre *fabordão*. Il est possible, toutefois, d'y repérer le genre. Désignant au départ toute composition polyphonique simple sur une mélodie du plainchant, le *fabordão* (ou *fabordón*) émerge au XVIe siècle comme un genre ibérique avec des caractéristiques verticales bien précises, adopté notamment dans l'exécution des Psaumes[13].

Le *fabordão* ibérique est alors une composition sur le ton psalmodique, le plus souvent à quatre voix, pouvant être vocal[14] ou instrumental. Reproduisant la structure bipartite du ton psalmodique, le genre est caractérisé par une construction sur une succession d'accords dans leur position fondamentale[15].

La pièce n. 2 (voir la FIG. 7.11), semble correspondre à la définition donnée ci-dessus. La *mediatio* du premier ton psalmodique (voir la FIG. 7.10)[16] est reconnaissable au Superius, mss. 1-12, et la *terminatio* au Tenor, mss. 12-28. Ce point de changement de la mélodie psalmodique du Superius ver le Tenor, à la cadence de la mesure 12, illustre la structure bipartite de la pièce. La basse évolue essentiellement sur les notes fondamentales des

[13]La musicologue britannique Bernadette NELSON a fait une étude très conséquente sur l'intervention de l'orgue dans la liturgie ibérique entre les XVIe et XVIIIe siècles ([NELSON, 1986]). L'auteur travaille un immense répertoire, provenant de nombreuses sources manuscrites et constitué essentiellement par des versets dont plusieurs sont des *fabordões*. Ce travail, au travers de la définition (statistique) du genre, a permis l'identification des *fabordões* inscrits dans le P-*Cug* MJ1.

[14][NELSON, 1986] (vol. II-A, pp. 2-5) évoque quelques exemples de *fabordões* vocaux tirés du P-*Cug* MM 12 (ff. 187v-188), un autre manuscrit provenant du monastère de Santa Cruz de Coimbra.

[15]Voir [NELSON, 1986], pp. 280-311. En plus une synopse sur l'origine du *fabordão*, NELSON y caractérise le genre ibérique et ce qui le différencie du *fauxbourdon* et du *falsobordone* (pp. 284-286). L'auteur propose même des 'schémas harmoniques' (définis par le ton psalmodique et la partie grave) propres au *fabordão* pour chaque ton psalmodique (pp. 288-290).

[16]Les tons psalmodiques reproduits dans les FIGS. 7.10 et 7.13 sont tirés du P-*Cug* MM 37, un livre de plainchant du milieu du XVIe siècle provenant du monastère de Santa Cruz de Coimbra (voir [REES, 1995], pp. 255-258).

accords successifs. Il s'agit donc d'un *fabordão do 1º tom*.

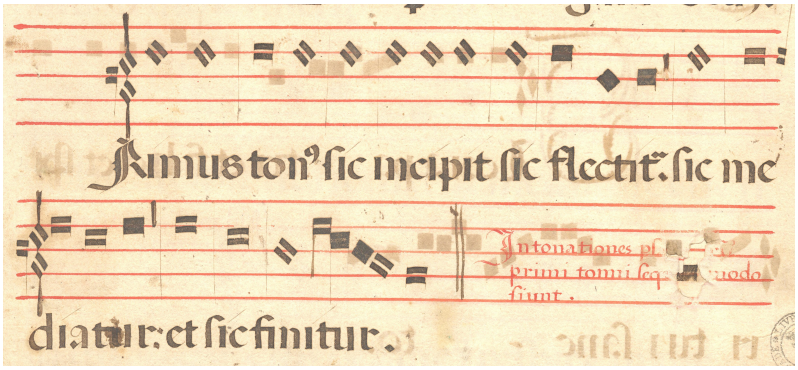


FIG. 7.10 – Premier ton psalmodique d'après le P-*Cug* MM 37, p. 1.

Un autre *fabordão*, plus idiomatique de l'art instrumental, est la pièce n. 11 de Fr. Agostinho da Cruz (voir la FIG. 7.15). C'est la seule œuvre du P-*Cug* MJ1 a avoir connue une publication[17]. Écrite sur le huitième ton transposé sur Ré, cette pièce présente d'emblée, sur les quatre premières mesures, son matériau musical (voir la FIG. 7.12). Le sujet, présent dans les différentes parties de l'œuvre, correspond à la *terminatio* du huitième ton psalmodique (voir la FIG. 7.13). Si, en plus de ceci, on reconnaît une structure bipartite (ponctuée par la cadence sur Sol à la mesure 12) et le parcours de la basse sur des notes fondamentales, voici le genre confirmé. Davantage travaillée, et par conséquent avec des assises moins nettes que celles de la pièce précédente, la pièce n. 11 est aussi un *fabordão* (*do 8º tom*).

La pièce n. 14 serait probablement un autre *fabordão*. Le Copiste #1 note juste le Superius et le début de l'Altus (voir les FIGS. 8.13 et 7.14). La partie supérieure correspond au huitième ton psalmodique (voir la FIG. 7.13). Les deux parties du chant sont ici bien délimitées par le silence de semibrève de la mesure 16.

[17]Publiée dans KASTNER, M.S., *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Edition Schott 4215, 1956, p. 11. Pour l'histoire de cette publication voir le chapitre précédent.

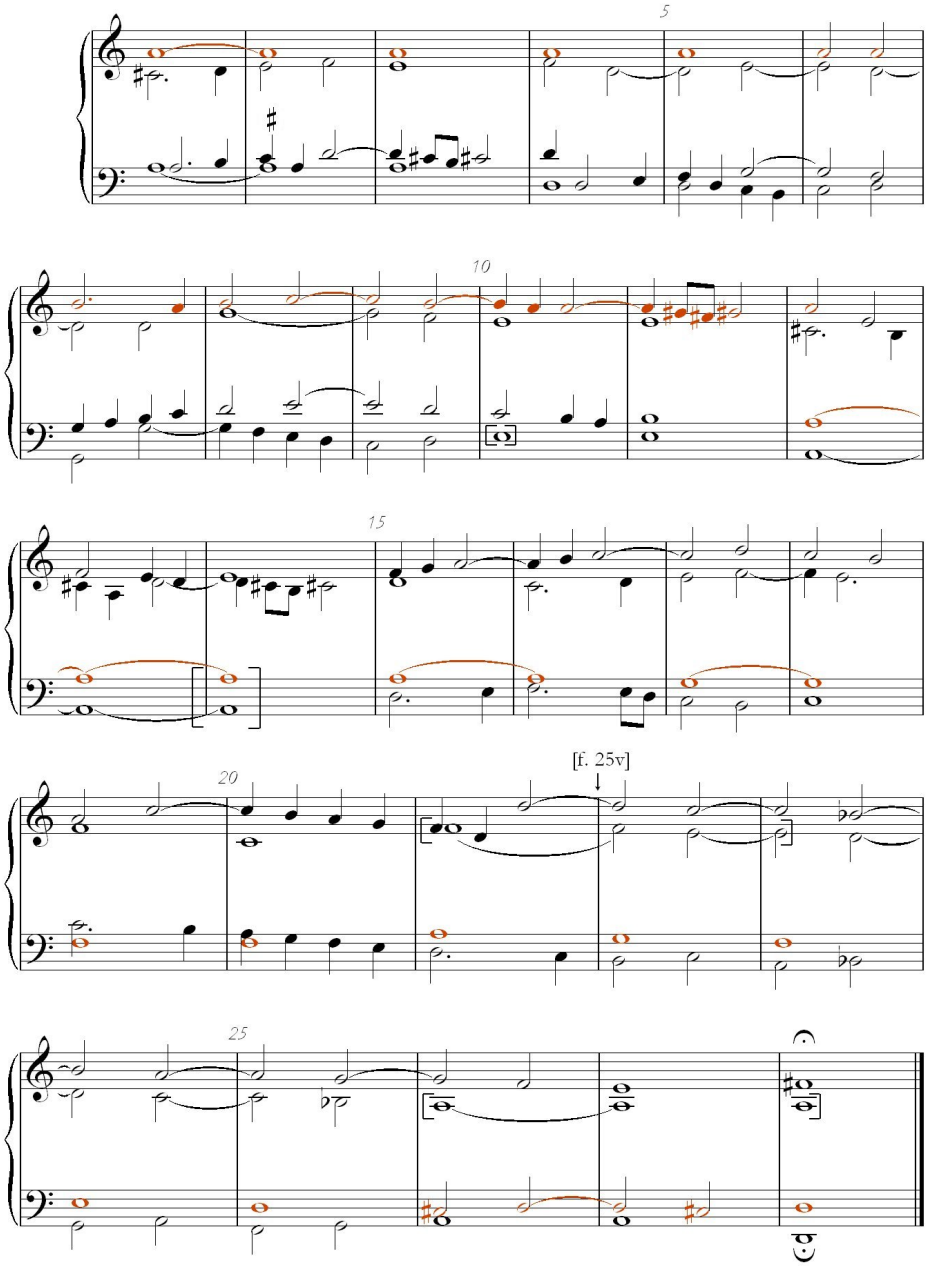


FIG. 7.11 – Transcription de la pièce n. 2, un *fabordão do 1.o tom* (P-*Cug* MJ1, ff. 25-25v).

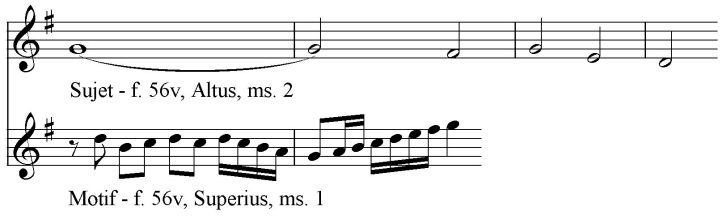


FIG. 7.12 – Matériau musical de la pièce n. 11.

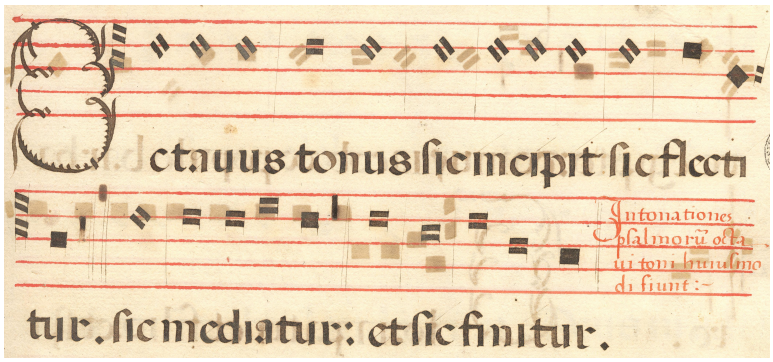


FIG. 7.13 – Huitième ton psalmodique d'après le P-*Cug* MM 37, p. 15.

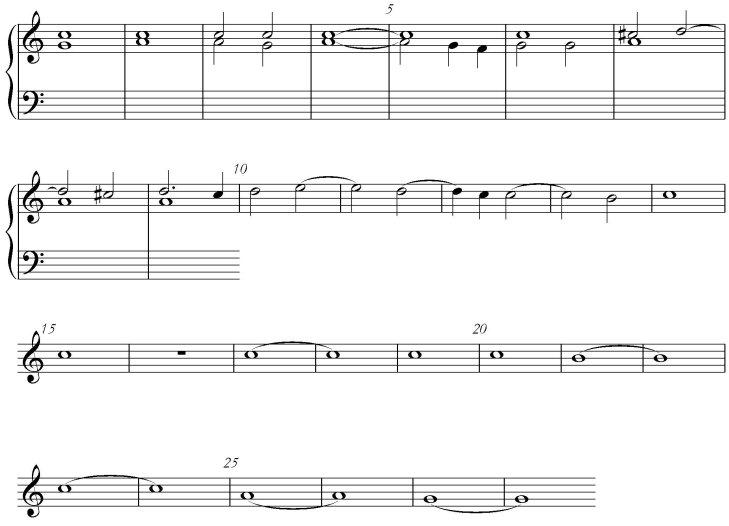


FIG. 7.14 – Transcription de la pièce n. 14, peut-être un *fabordão* inachevé (P-*Cug* MJ1, f. 59v).

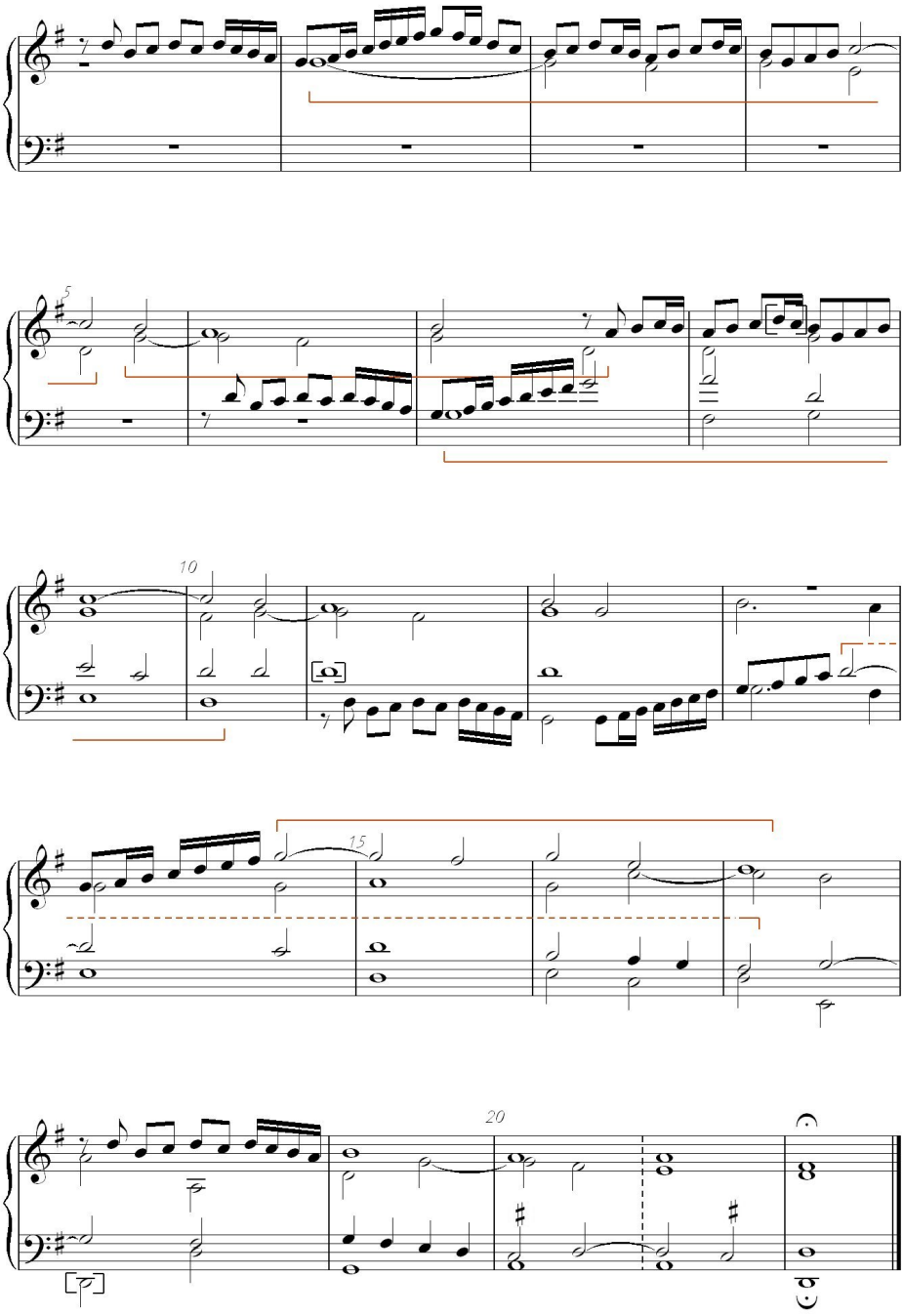


FIG. 7.15 – Transcription de la pièce n. 11, un *fabordão do 8.o tom* (P-*Cug* MJ1, f. 56v).

Les autres versets

Trois pièces peuvent encore être considérées comme des versets[18]. La pièce n. 13, de Fr. Agostinho da Cruz (voir la FIG. 7.16), garde une structure bipartite, ponctuée par la cadence sur La à la mesure 10. L'œuvre est du 1er ton, ne montrant guère de filiations mélodiques avec le premier ton psalmodique.

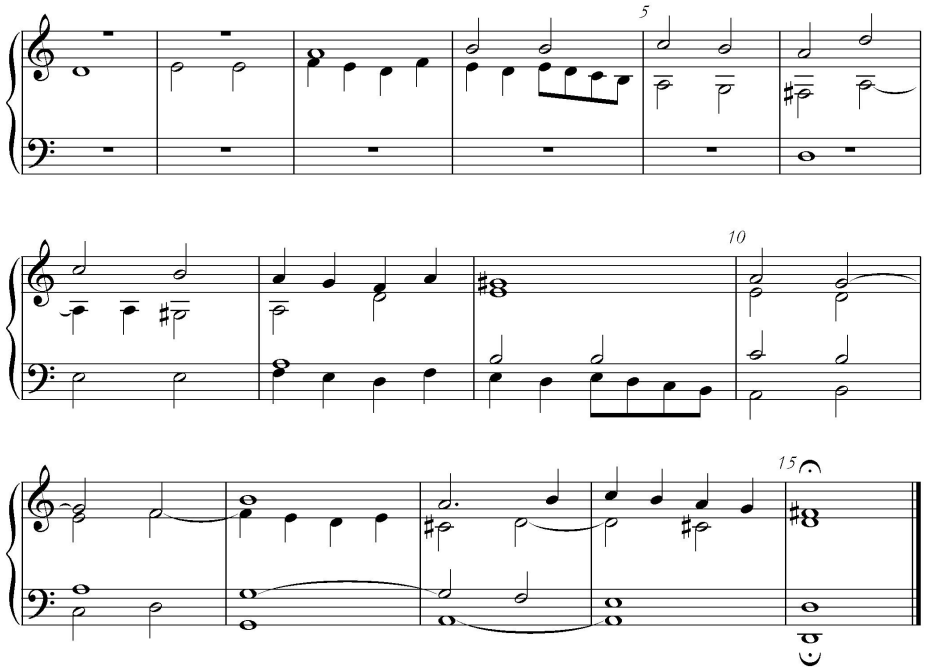


FIG. 7.16 – Transcription de la pièce n. 13, un *verso do 1.o tom* (P-*Cug* MJ1, f. 59).

Les pièces n. 5 et n. 6, de D. Jorge, se ressemblent dans leur commencement (avec des accords sur des basses aux dessins proches) ainsi que dans leur recherche de cohérence par la circulation de petits motifs entre les voix. Il est intéressant de noter comme le motif présenté au début de la basse (mss. 1-5) de la pièce n. 5 est 'glosé' à chaque fois qu'il est repris (voir la FIG. 7.17). Le premier motif de la pièce n. 6 correspond à la *terminatio* 'A'

[18]La pièce n. 8 ne sera pas prise en compte. Elle est inachevée ne présentant que les huit premières semibrèves.

du septième ton psalmodique (voir la FIG. 7.18). Dans les deux œuvres, le contrepoint se fait à maintes reprises à trois voix seulement.

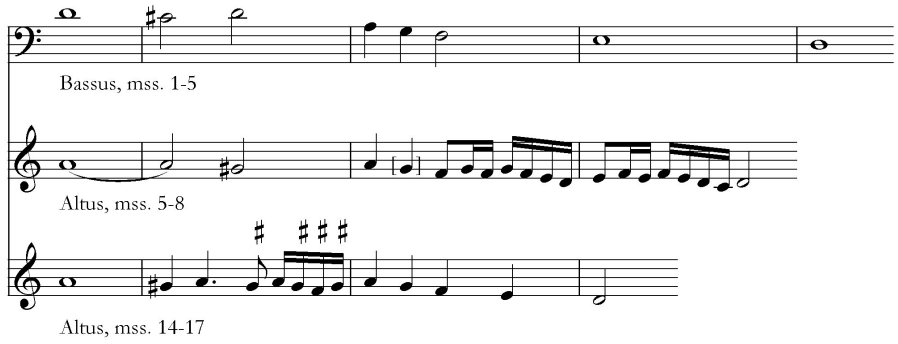


FIG. 7.17 – Motif de la pièce n. 5 et les reprises 'glosées' respectives.

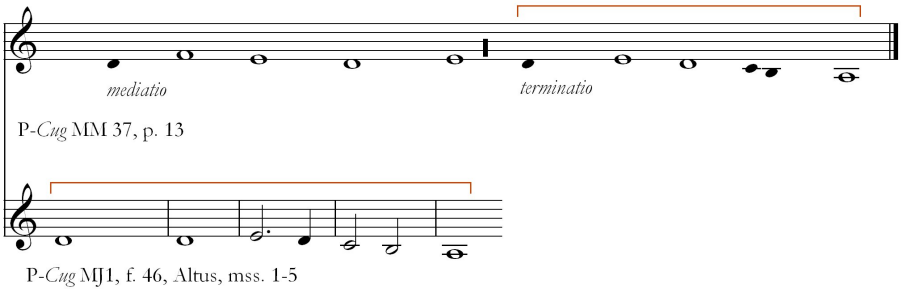


FIG. 7.18 – Filiation du motif initial de la pièce n. 6 avec la *terminatio* 'A' du septième ton psalmodique.

7.2.2 Les *Tentos*

Même s'il n'est pas possible de déceler un semblant d'organisation pour l'ensemble du manuscrit, lorsque l'on regarde les pièces notées par le Copiste #1 (voir le tableau 7.4), un certain ordre est discernable. Malgré quelques folios lacunaires, le scribe semble grouper les œuvres par compositeur, avec les musiciens du monastère de Santa Cruz rassemblés entre deux auteurs espagnols.

Concernant le compositeur augustin D. Jorge Mota[19], en plus d'un *fabordão* et deux *versos* (ns. 2, 5 et 6), le Copiste #1 ajoute deux autres pièces, les ns. 3 et 7. La première de celles-ci n'est pas attribuée. Toutefois, sa contiguïté, dans le manuscrit, avec le *fabordão* de D. Jorge (pièce n. 2) suggère qu'il en soit également l'auteur. Aux pièces de Fr. Agostinho da Cruz déjà évoquées dans la sous-section précédente (ns. 11, 13 et 14), s'ajoutent quatre œuvres, les ns. 4, 10, 12 et 15. Les pièces ns. 14 et 15 ne sont pas attribuées. À nouveau, c'est le contexte qui suggère l'auteur. Vu que le Copiste #1 tend à grouper les œuvres par compositeur et qu'il entreprend, dès le f. 54v, la notation de plusieurs pièces de Fr. Agostinho da Cruz, il est plausible que les pièces ns. 14 et 15 soient aussi du même musicien[20].

La pièce n. 7, un *tento do 1º tom*, peut illustrer, face à la pièce n. 13 (voir la FIG. 7.16), un *verso do 1º tom* mentionné ci-dessus, l'écart dans la construction musicale des deux genres. Avec un sujet assez proche (voir la FIG. 7.20), les deux œuvres commencent par la présentation du sujet aux différentes voix. Alors que la pièce n. 13 se réduit quasiment à cette présentation, la pièce n. 7 y ajoute quelques sections de plus, dont un court *bicinium* (mss. 20-23) en guise de développement mélodique.

Le *tento do 4º tom* (pièce n. 3), également de D. Jorge Mota, démarre avec l'enchaînement en '*stretto*' du sujet (juste deux tierces alternées) dans les quatre voix revenant sous différentes formes rythmiques tout au long de l'œuvre (voir la FIG. 7.21). Il est également intéressant de noter le souci de richesse rythmique avec l'emploi de semiminimes en triolet circulant entre les voix (mss. 27-36) ainsi qu'un certain jeu sur la dissonance (mss. 5 et 23-25).

[19]Compte tenu de la totale absence de données biographiques sur D. Jorge et D. Jorge Mota, ils seront ici considérés comme une seule et même personne.

[20]Et ceci malgré la lacune du f. [60] dont le recto a certainement contenu l'*Et incarnatus* de la Messe *Inclita stirps Iesse* de Rogier (voir la section précédente), et le verso le début de la pièce n. 15. D'ailleurs, les premières mesures de cette pièce n. 15 semblent n'avoir pas pris plus d'une page. En effet, si le copiste garde sur le f. [60]v la même distance entre les barres verticales de la *partition* qu'aux autres folios, il a dû y noter une trentaine de *tactus*. Une hypothèse qui semble confirmée par le petit chiffre '*50*' inscrit à la droite du deuxième système du f. 61 (voir la FIG. 7.19). Si, aux hypothétiques 30 semibrèves du f. [60]v, on additionne celles des deux premiers systèmes du f. 61, on atteint précisément un total de 50 semibrèves.

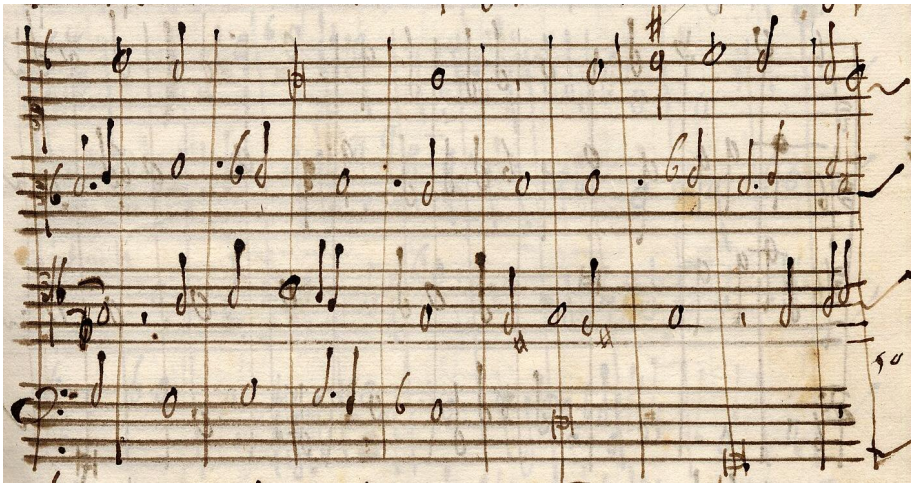


FIG. 7.19 – f. 61, 2e système : le petit '*50*' sur la marge droite indiquerait le nombre de *tactus* de la pièce jusqu'à ce point.

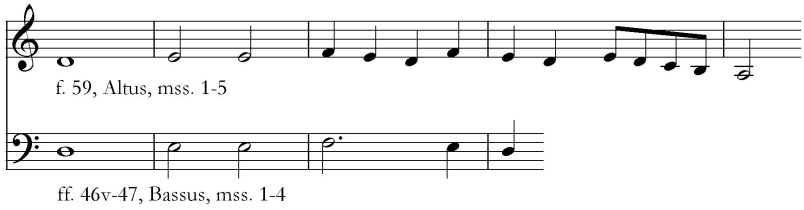


FIG. 7.20 – Sujets des pièces n. 13 et n. 7.

Or, précisément, ce jeu sur la dissonance est davantage caractéristique de deux œuvres de Fr. Agostinho da Cruz, au point de pouvoir être classées en tant que *tentos de falsas*. Il s'agit de la pièce n. 15 (notamment la dernière section, à partir de la mesure 53) mais surtout du *tento do 4º tom* des ff. 31v-32 (pièce n. 4). Cette dernière œuvre présente un sujet et un contresujet dont le contrepoint crée une succession de dissonances au travers des retards (voir la FIG. 7.22). Et ces dissonances sont omniprésentes dans l'œuvre, car le jeu contrapuntique entre le sujet et le contresujet est repris maintes fois :

. mss. 1-5, entre le Superius et l'Altus,

. mss. 4-8, Tenor et Bassus,

. mss. 7-11, Superius et Altus,

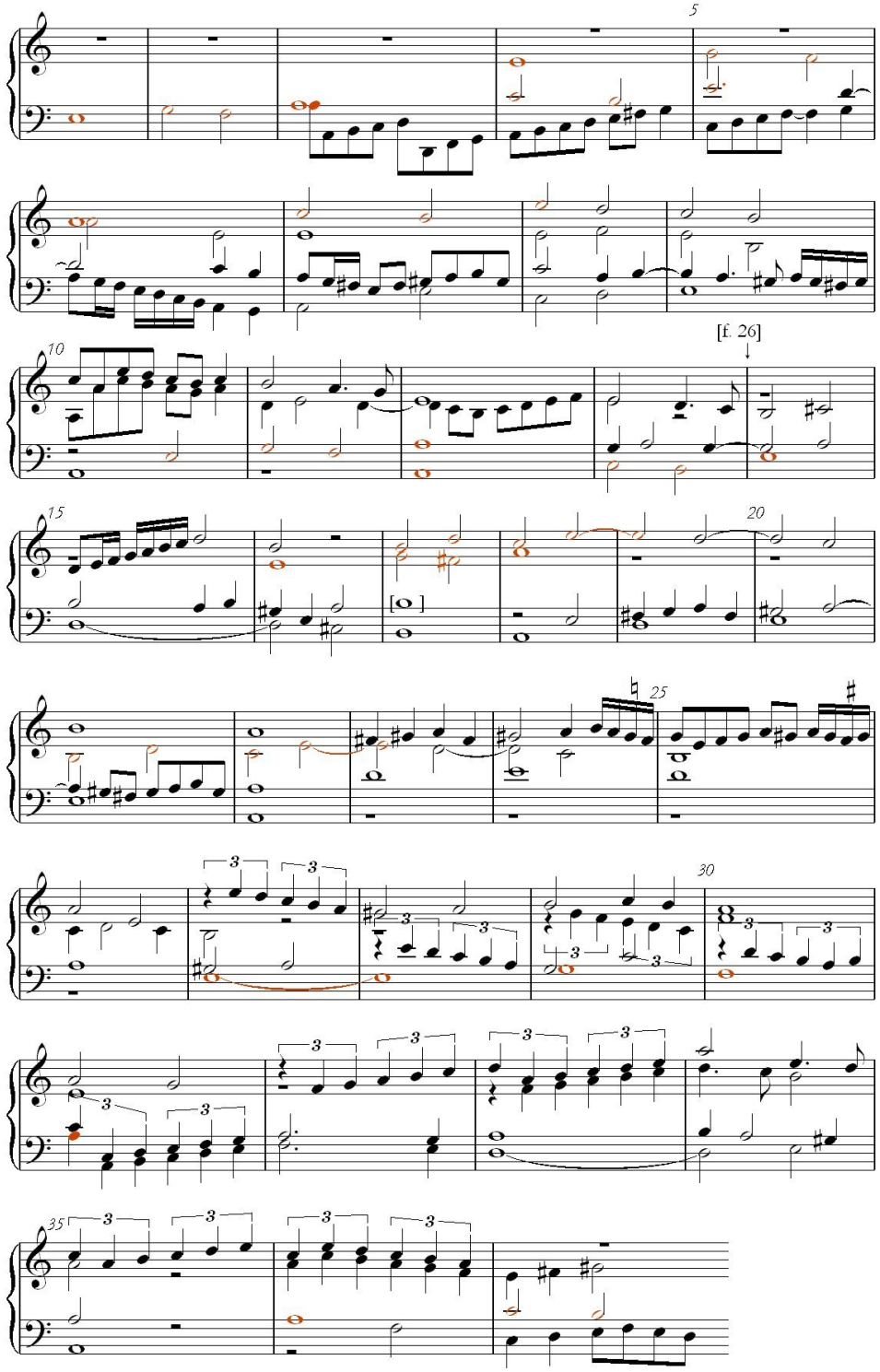


FIG. 7.21 – Transcription de la pièce n. 3, un *tento do 4.o tom* (P-*Cug* MJ1, ff. 25v-26).

. mss. 19-23, Superius et Tenor,
. mss. 24-28, Superius et Bassus,
. mss. 31-35, Superius et Altus, et
. mss. 39-43, Tenor et Bassus.

Il manque juste des entrées pour les paires Altus / Tenor et Altus / Bassus. À chaque fois, le sujet est au-dessus du contresujet terminant le jeu contrapuntique sur une octave (voir la FIG. 7.22). Le compositeur choisit d'inverser cela seulement en deux occasions : aux mesures 24-28, et surtout à la fin (mss. 39-43) où les deux voix les plus graves débouchent sur un unisson juste avant la cadence finale. Il est aussi intéressant de remarquer que, aux mesures 10-12, lorsque le sujet se trouve au Superius et le contresujet à l'Altus, le Tenor affiche le contresujet inversé et diminué.

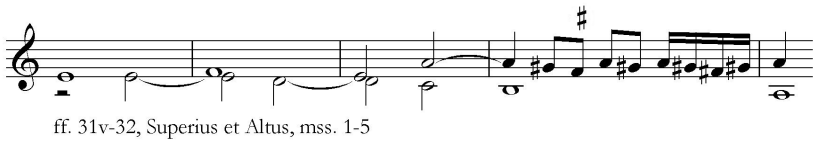


FIG. 7.22 – Jeu contrapuntique entre le sujet et le contresujet de la pièce n. 4.

Mais la *pièce de résistance* du P-*Cug* MJ1 est certainement le *tento do 6º tom* de Fr. Agostinho da Cruz (pièce n. 10). Avec ses 104 semibrèves, c'est l'œuvre la plus longue de toutes celles notées par le Copiste #1. Le compositeur y déploie un contrepoint élaboré, pour lequel il fait appel aux techniques de la rétroversion et de l'augmentation du sujet. Les deux premières portées de la FIG. 7.23 montrent le sujet au début sur le Tenor et sa réponse respective à l'Altus. La présentation du sujet sur les quatre parties est complétée par sa reprise au Superius et la réponse au Bassus dans les mesures suivantes (mss. 9-17). Le sujet revient encore dans les mesures 17 (Superius), 27 (Tenor), 32 (Altus), 40 (Bassus) et 43 (Superius). Par la suite, il se présente toujours modifié :

. tout d'abord rétrogradé, lu de la droite vers la gauche, dans les mesures 53 (Tenor) et 76 (Superius) (voir la 3e portée de la FIG. 7.23) ;
. puis augmenté dans la mesure 89 (Tenor) (voir la 4e portée de la FIG.

7.23).

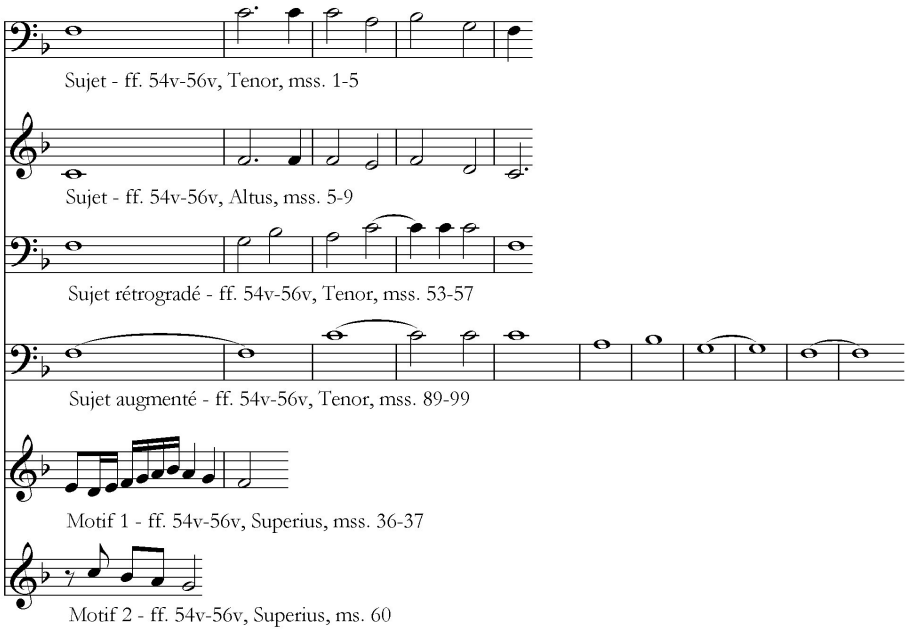


FIG. 7.23 – Matériau musical du *tento do 6.o tom* de Fr. Agostinho (P-*Cug* MJ1, ff. 54v-56v).

À cela, le compositeur ajoute le recours à des petits motifs qui contribuent à la cohérence et au sens de renouveau mélodique et rythmique de l'œuvre (voir les 5e et 6e portées de la FIG. 7.23). L'œuvre présente des moments plus mélodiques grâce à l'allègement de la texture, avec la réduction momentanée du nombre de voix, ainsi qu'une section finale plus virtuose avec profusion de double-croches.

Précisément lors de cette dernière section de la pièce, le manuscrit porte une curieuse inscription sous la partie la plus grave de la *partition* (Bassus du dernier système du f. 56 ; voir la FIG. 7.24). On y découvre ce qui semble être l'abréviation "*D.I.*" dont la signification reste à découvrir. La consultation de plusieurs dictionnaires d'abréviations portugais est restée infructueuse.

Le copiste note quatre pièces de Diego de Alvarado, les ns. 16, 17, 18 et 19. La dernière de celles-ci, un *tento do 5° tom* inachevé, est la seule, parmi celles notées par le Copiste #1, pour laquelle des concordances ont

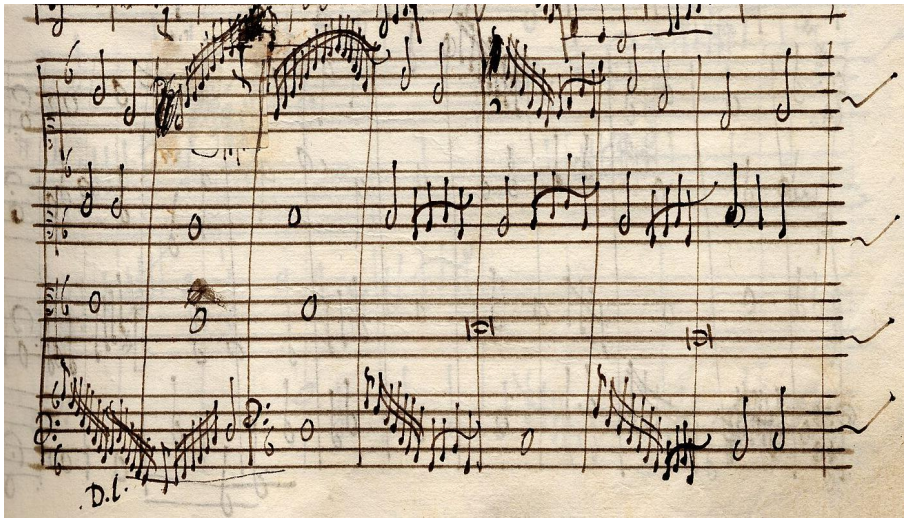


FIG. 7.24 – f. 56, 3e système : le copiste écrit, en dessous du Bassus, l'abréviation '*D.I.*' dont la signification reste inconnue.

été trouvées, à savoir :

. le *tento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo* inclus dans l'appendice manuscrit de l'exemplaire de la *Facultad Organica* de Correia de Arauxo de la Bibliothèque de l'Ajuda, à Lisbonne (P-*La* 38-XII-27, f. 206)[21] ;

. et la *obra de 5º tom* du manuscrit *Liuro de obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. Fr Roque da Cõceicão. Anno de 1695* de la Bibliothèque Municipale de Porto (P-*Pm* MM 43, ff. 126v-127)[22].

Ces concordances confirment, d'une part, que la pièce n. 19 est bien un *tento*, et, d'autre part, que l'*Alvorado* du P-*Cug* MJ1 est le compositeur Diego de Alvarado. L'appendice manuscrit du *Facultad Organica* présente la concordance dont la date de copie est certainement la plus proche de celle du MJ1[23]. Elle offre peu de différences avec les 33 *tactus* notés dans

[21] Publié par [KASTNER, 1948], pp. 242-3.

[22] Publié par [SPEER, 1967], pp. 182-3.

[23] [KASTNER, 1948] ne donne pas de renseignements précis sur la datation de l'appendice manuscrit. Il indique, néanmoins, que celui qui l'a noté devrait être contemporain de Correa de Arauxo (1575-1654) (vol. II, p. 12).

le MJ1[24]. Il est juste intéressant de noter que l'armature dans le *Facultad Organica* n'inclut pas les Fa# et Do# ; ces altérations se trouvent au long de tout le morceau. La concordance du manuscrit de Porto, dont la copie est de la fin du XVIIe siècle ("*Anno de 1695*"), présente les altérations à l'armature. Autrement, il n'y a également guère de différences avec la pièce n. 19 du MJ1[25]. À noter encore une différence majeure entre l'ensemble des concordances et la pièce n. 19. Alors que le manuscrit de Porto et l'appendice du *Facultad* considèrent le *tento* comme une œuvre du 5e ton[26], le Copiste #1 l'intitule "*6º* [*tom*] *por dsolre*"[27].

Malgré la présence d'un sujet (S) et d'un contresujet (CS)[28] affichés d'emblée dans les quatre parties (mss. 1-7 : Tenor, S / Altus, CS et mss. 9-14 : Bassus, S / Superius, CS ; voir la FIG. 7.25), la pièce n. 19 se construit essentiellement sur le sujet, le contresujet ne revenant qu'une seule fois (au Bassus, à la mesure 33, déjà manquante dans le MJ1). Avec les deux pièces de Fr. Agostinho da Cruz déjà évoquées (les ns. 4 et 10), cette œuvre est sûrement l'une des plus réussies parmi le répertoire noté par le Copiste #1. KASTNER la considère l'un des plus beaux *tentos* qu'il connaisse :

> "[...] *nous la considérons comme l'un des sommets du* tiento. *Nous demeurons admiratifs face à la noblesse de son dépouille-*

[24]La comparaison se fait avec l'édition moderne de KASTNER [KASTNER, 1948]. Les quelques différences concernent la semitonie. Il est impossible, toutefois, de savoir quelles altérations sont originelles, car KASTNER ne signale pas dans son édition les éventuels ajouts éditoriaux.

[25]Pour une liste complète des différences entre la pièce n. 19 du P-*Cug* MJ1 et les concordances, voir l'appareil critique correspondant dans l'Annexe F. Concernant les dernières mesures de l'œuvre, absentes dans le MJ1, la comparaison entre l'appendice du *Facultad Organica* et le manuscrit de Porto révèle, en plus de quelques différences dans la semitonie, un certain nombre de divergences mélodiques.

[26]La première page de l'appendice manuscrit précise qu'il s'agit de "*huma obra de quinto por delasolre sôbre o passo do Pange Lingua*" ([KASTNER, 1948], vol. II, p. 12). Le manuscrit de Porto classe l'œuvre comme une *Obra do 5º tom* ([SPEER, 1967], p. 197).

[27]Il semblerait que le Copiste #1 se soit trompé. La pièce est effectivement du 5e ton : la mélodie du Tenor s'inscrit plutôt en mode authente (elle est plus au moins cantonnée à l'octave de la finale et, même si ce n'est pas d'une façon très marquée, gravite autour de la quinte de la finale).

[28]Ce dernier, d'après l'information apportée par l'appendice du *Facultad*, est tiré de l'hymne *Pange lingua*, dans sa version ibérique.

ment et à sa teneur mystique."[29]

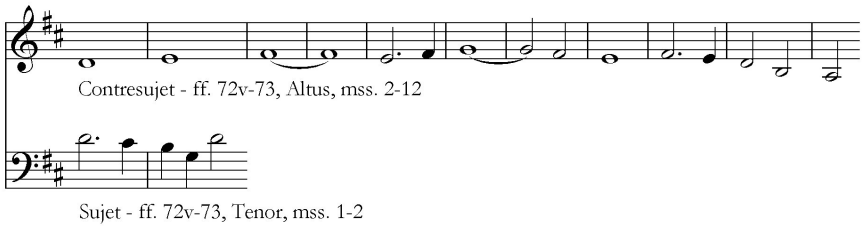


FIG. 7.25 – Sujet et contresujet de la pièce n. 19.

Le Copiste #1 note encore trois œuvres de Diego de Alvarado. Leur construction formelle (et par conséquent d'éventuels propos didactiques) semble avoir dicté le choix de ces pièces. En effet, on y trouve

. un *tento do 4º tom* exclusivement sur un sujet (la pièce n. 17),
. un *tento do 1º tom* sur un sujet avec le concours d'un motif (la pièce n. 16), et
. un *tento do 4º tom* sur un sujet avec le concours de plusieurs motifs (la pièce n. 18).

Les deux premières œuvres ont un sujet assez proche. Alors que la pièce n. 17 se construit entièrement autour de son sujet (voir la 1e portée de la FIG. 7.26), la pièce n. 16 déploie deux sections : une première qui n'exploite que le sujet et une seconde, à partir de la mesure 23, enrichie d'un court motif (voir les 2e et 3e portées de la FIG. 7.26). Les deux œuvres semblent montrer un certain jeu sur des fausses relations (*falsas*) autour des notes Do / Do# ou Fa / Fa# (voir, par exemple, les mss. 9 ou 17-18 de la pièce n. 17 ou les mss. 4-12 du Superius de la pièce n. 16).

La pièce n. 18 propose encore une autre manière de travailler un sujet. Après deux œuvres recourant peu à la diversité rythmique celle-ci, en plus

29

"[...] *lo tenemos por una de las cumbres de toda la literatura de tientos. No sabemos si admirar más su sencillez noble o su condensación de mística contemplación.*"
(voir [KASTNER, 1948], p. 13.)

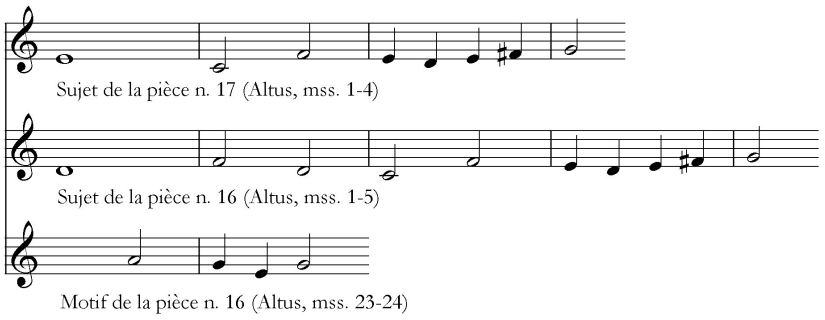


FIG. 7.26 – Matériau musical des pièces n. 17 et n. 16.

du concours de plusieurs motifs (voir la FIG. 7.27), présente un Superius orné d'une profusion de croches, double-croches et croches pointées - double-croche. Schématiquement, le sujet est exposé dans les trois voix supérieures jusqu'à la ms. 18. À ce point intervient le motif 1 et, deux mesures après, le sujet est finalement présenté au Bassus. Les mss. 24-25 exhibent un jeu entre les voix avec le motif 2 et la pièce s'achève avec l'introduction en imitation du motif 3 (mss. 27-30). Il y a donc une succession de matériau musical, pris l'un après l'autre, sans qu'il soit vraiment développé.

La diversité manifeste dans la construction musicale de ces trois œuvres d'Alvarado, auxquelles on peut ajouter la pièce n. 19 évoquée ci-dessus, dévoile peut-être un propos didactique derrière leur insertion dans le P-*Cug* MJ1.

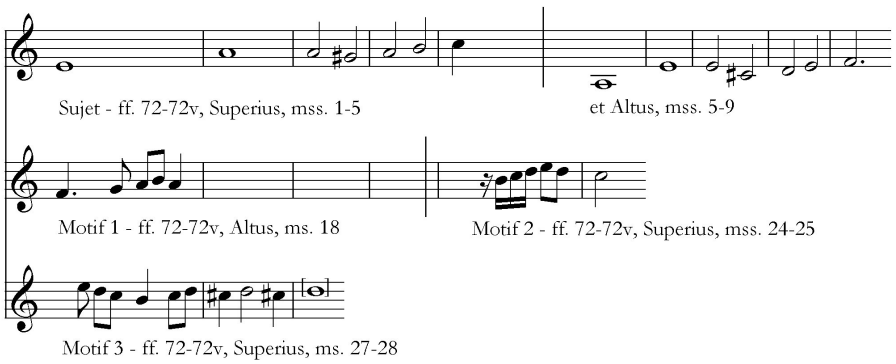


FIG. 7.27 – Sujet et différents motifs de la pièce n. 18.

Le deuxième compositeur espagnol noté par le Copiste #1 est dénommé *Castilho*. La pièce n. 1 serait la plus importante du manuscrit si sa copie avait été achevée : le Superius, la seule voix complète, présente 158 semibrèves alors que seuls 97 *tactus* ont leurs quatre parties notées. Malgré une lecture difficile due aux ratures du copiste (en particulier au dernier système du f. 22v, mss. 87-89), il s'agit vraisemblablement d'un *tento do 8° tom.*

Le sujet est introduit, avec quelques gloses, aux Bassus et Tenor (mss. 1-9) revenant dans sa forme 'propre' lors des entrées de l'Altus et du Superius (mss. 10-18 ; voir les deux premières portées de la FIG. 7.28). Le sujet est, en tout, repris deux fois par chaque voix. Juste après la présentation du premier motif (3e portée de la FIG. 7.28) par le Superius et l'Altus (mss. 52 et 54 respectivement) arrive un moment de virtuosité contrapuntique avec, sous une seule entrée du sujet au Superius (mss. 59-64), trois énonciations du motif 1 : au Bassus (ms. 58), au Tenor (ms. 60) et à l'Altus (ms. 61). Le sujet et le premier motif reviendront encore ensemble aux mss. 66-67 (Bassus et Altus), mss. 78-80 (Tenor et Superius) et mss. 83-85 (Altus et Bassus). La ms. 93, à l'Altus, énonce celui qui devrait probablement être le deuxième motif (voir la 4e portée de la FIG. 7.28). Malheureusement, à partir de là la copie devient très incomplète et ne conserve, en plus du Superius entièrement noté, que les entrées de ce deuxième motif (ms. 107, Superius ; ms. 112, Bassus ; ms. 129, Superius ? Tenor ?[30]) et les notes finales du Bassus.

La façon dont la copie de cette pièce n. 1 semble avoir été faite n'est pas sans intérêt. Le copiste note (d'abord ?) l'intégralité du Superius. Puis, du moins dans la partie finale de la pièce, il note, avant de copier l'ensemble des autres parties, les entrées du motif ainsi que les notes du Bassus à la cadence finale (voir la FIG. 7.30). S'agit-il d'une méthode didactique de copie, qui identifierait d'abord les éléments structurels de l'œuvre ?

Pour les pièces ns. 9 et 20, toutes les deux sans attribution dans le manuscrit, aucune concordance n'a été établie qui permettrait d'en identifier l'auteur. Puisque les œuvres se présentent de façon très incomplètes, seuls les sujets respectifs sont retenus ici (voir la FIG. 7.29).

[30]Ce passage des mss. 129-133 est effectivement noté dans la portée du Superius ; toutefois, la musique est tellement grave (le scribe change la clé pour C3) que l'on se demande s'il ne pensait pas au Tenor.

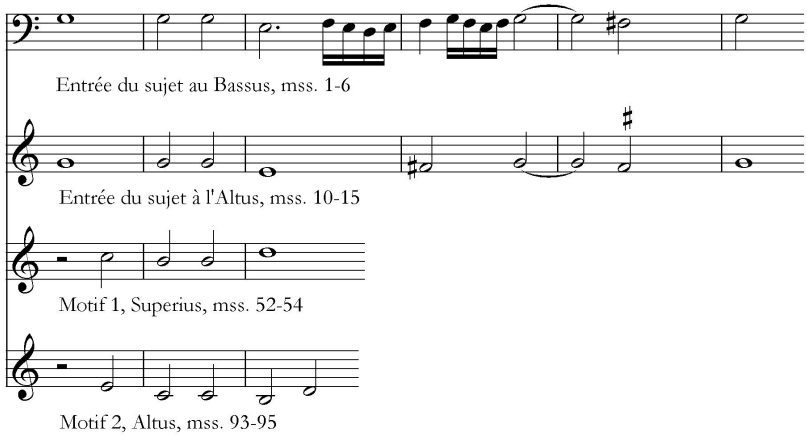


FIG. 7.28 – Matériau musical de la pièce n. 1.

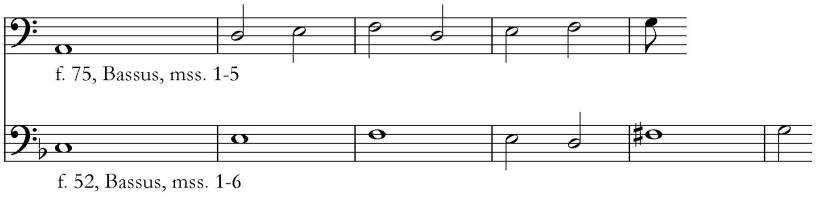


FIG. 7.29 – Matériau musical des pièces n. 20 et n. 9.

Dans l'ensemble, les pièces notées par le Copiste #1 sont surtout dans le premier mode (7 sur 18), suivi par les 4e (4 pièces) et 8e modes (3 pièces). Hormis trois exceptions (les ns. 1, 10 et 15), les œuvres sont plutôt courtes, ne dépassant jamais les 45 semibrèves (si l'on prend les onze pièces complètes, leur durée moyenne est de 36,5 semibrèves).

Le Copiste #1 note une vingtaine de pièces comprenant des *fabordões*, des versets et des *tentos* qui évoluent autour d'un sujet uniquement, ou peuvent inclure un contresujet, ou encore être enrichis d'un ou plusieurs motifs. Le copiste propose donc un florilège des différentes techniques de construction musicale de la littérature instrumentale de l'époque[31].

[31] Ceci, ainsi que la façon dont la pièce n. 1, celle de Diego del Castillo, est copiée (voir ci-dessus) peuvent éventuellement suggérer un souci pédagogique de la part du Copiste #1.

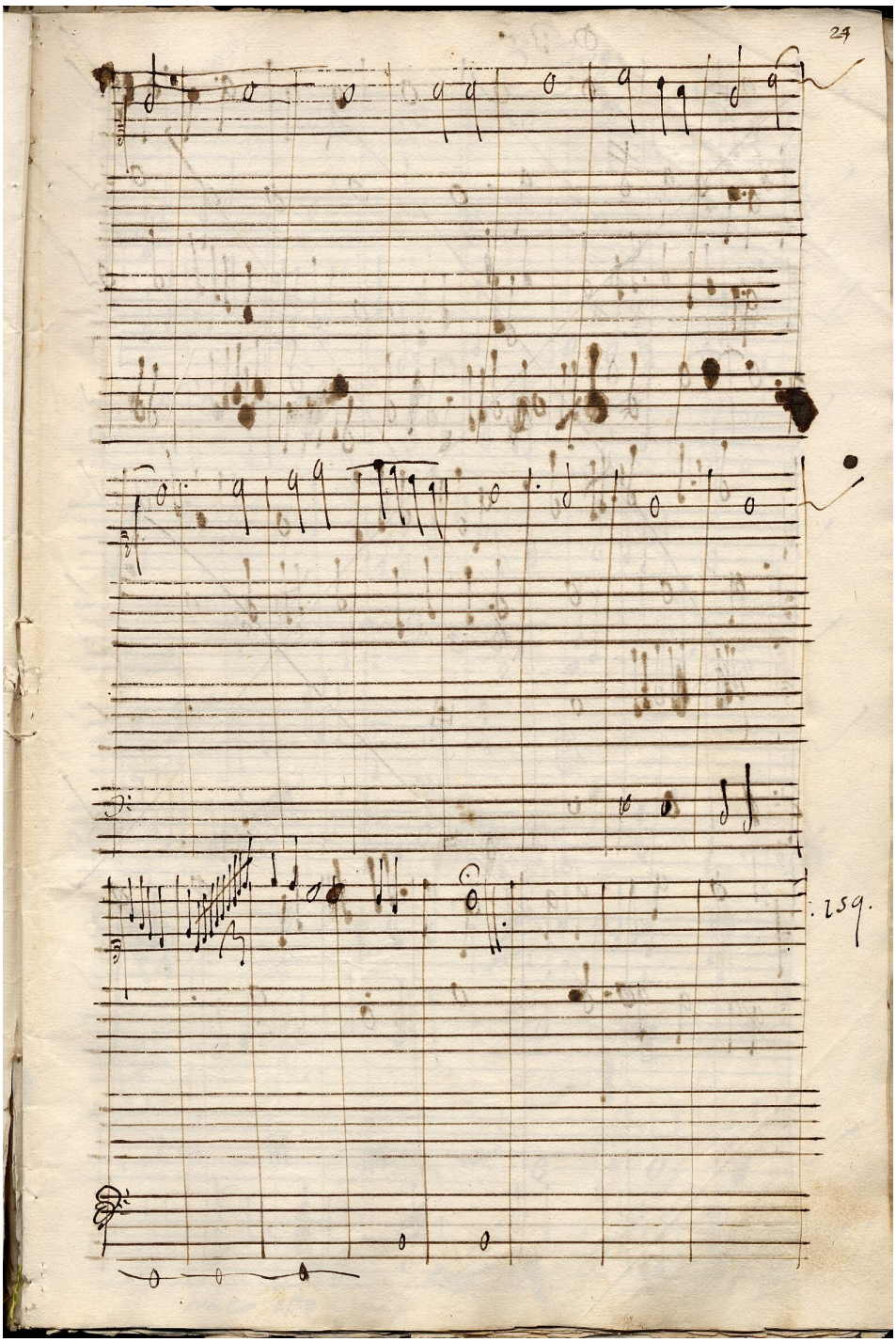


FIG. 7.30 – Dernier folio de la pièce n. 1 avec le Superius intégralement noté et juste le Bassus à la cadence finale (P-*Cug* MJ1, f. 24).

7.2.3 Les compositeurs

Le premier copiste du P-*Cug* MJ1 laisse à l'Histoire de la Musique plusieurs œuvres inédites de quatre compositeurs ibériques : *Castilho*, Diego de Alvarado, D. Jorge Mota et Fr. Agostinho da Cruz. Les prochains paragraphes essaient de résumer toute l'information biographique disponible pour chacun d'eux.



FIG. 7.31 – Attribution de la pièce n.1 à *Castilho* (P-*Cug* MJ1, ff. 21-24).

Castilho (voir la FIG. 7.31) est probablement le nom portugais du musicien Diego del Castillo ou de son frère Bernardo Clavijo del Castillo. Ce sont, du moins, parmi les musiciens connus du début du XVIIe siècle, les plus plausibles.

Diego del Castillo est né à Maella, Saragosse, *circa* 1544. Il est nommé organiste de la cathédrale de Sigüenza le 23 Août 1566. Le musicien postule au même poste à Tolède, le 26 Novembre 1579, ayant été évincé par Jerónimo de Peraza. La place laissée libre par ce même Peraza à la cathédrale de Séville lui est attribuée le 28 Avril 1581. Moins de trois ans après, il est nommé organiste à la Chapelle Royale de Felipe II d'Espagne. Il y reste jusqu'à sa mort à Valladolid, le 11 Mai 1601[32]. Seuls deux motets à cinq voix de Diego del Castillo sont aujourd'hui connus. Même si son art instrumental est reconnu par ses contemporains[33] et si le catalogue de la prestigieuse bibliothèque musicale du Roi D. João IV référencie quelques uns de ses *tentos para orgão*[34], aucune œuvre pour clavier n'est, pour le moment, arrivée jusqu'à nous.

Son frère, Bernardo Clavijo del Castillo, est né vers 1545. Après un long

[32]Voir [*Grove*, 2001], vol. 5, p. 264.

[33]Pour plus de détails sur ces témoignages d'époque ainsi que sur les descriptions techniques qui lui sont commandées à propos des orgues de Séville et d'El Escorial, voir [STEVENSON, 1961], pp. 302-304.

[34]Voir [NERY, 1990], p. 727.

séjour en Italie pendant lequel il est organiste à la chapelle royale sicilienne, il retourne en Espagne en 1589, organiste à la cathédrale de Palencia au moins dès Novembre. Deux ans après, en Février 1592, le musicien prend le même poste à Salamanque. Dans cette ville, où il habite pendant onze ans, il est non seulement organiste à la cathédrale mais aussi professeur de musique à l'Université. À la suite du décès d'Hernando de Cabezón le 1er Octobre 1602, un collègue de Diego del Castillo au service du Roi, la place laissée libre est attribuée à Clavijo. Sans doute dès Novembre 1602 mais officiellement en Juillet 1603, le musicien est organiste à la Chapelle Royale de Felipe III, à Madrid. Il y reste jusqu'à sa mort le 2 Février 1626[35]. Seulement deux œuvres de ce compositeur sont aujourd'hui connues : (1) une collection de motets, *Motecta ad canendum tam cum quatour, quinque, sex et octo vocibus quam cum instrumentibus composita* publiée à Rome en 1588 et aujourd'hui conservée à la cathédrale de Valladolid ; (2) et une pièce pour clavier, un *Tiento de 2º tono por Gesolreut*, trouvée au monastère d'El Escorial[36].

Cette pénurie d'œuvres pour clavier de ces deux musiciens, comme leur parcours, n'aident pas à savoir auquel des frères correspond le nom *Castilho* inscrit dans le P-*Cug* MJ1. Ceci dit, puisque la grande majorité des documents de l'époque tendent à identifier le benjamin par 'Clavijo' ou 'Bernardo Clavijo' ou encore 'Maestro Clavijo'[37], il est possible que le copiste du manuscrit de Coimbra songe à Diego del Castillo. Dans tous les cas, la pièce du MJ1, même incomplète, est précieuse. Si, en effet, il s'agit d'une composition de Diego del Castillo, cela serait alors la toute première pièce connue de ce musicien si réputé pour son excellence au clavier.

L'autre musicien espagnol est Diego de Alvarado ('*Aluorado*') (voir la FIG. 7.32), né vers 1570 au pays basque. On n'a que très peu d'informations sur sa jeunesse. Il est probablement déjà au service du Roi espagnol lorsqu'il arrive à Lisbonne pour servir la Chapelle Royale en tant qu'or-

[35]Pour plus de détails sur la vie de ce musicien, notamment les preuves de sa relation familiale avec Diego del Castillo, voir [*Grove*, 2001] (vol. 6, pp. 20-21), [KASTNER, 1959] et [ERDOZAIN, 1966].

[36]Le catalogue de la bibliothèque du Roi D. João IV cite également quelques *Tentos para órgão* de Clavijo ([NERY, 1990], p. 727).

[37]Voir les transcriptions de divers documents dans [ERDOZAIN, 1966].

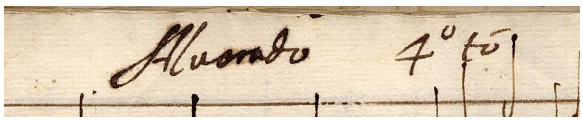


FIG. 7.32 – Attribution de la pièce n. 17 à Diego de Alvarado (P-*Cug* MJ1, ff. 71v-72).

ganiste. Une épitaphe, vraisemblablement inscrite sur sa tombe à l'église des Martyrs (détruite par le tremblement de terre de 1755 dans la capitale portugaise), précise qu'il est mort le 12 Février 1643, après avoir servi la Chapelle Royale durant 43 ans. Ainsi, sa date d'arrivée au Portugal remonte à 1600. Cela semble confirmé par le premier document portugais connu faisant référence à lui : le 18 Avril 1602, alors qu'Alvarado travaille depuis plusieurs années pour Felipe II, le souverain décide d'augmenter son salaire. Sous la régence de D. João IV, un document du 6 Mars 1643 annonce son décès et l'attribution d'une pension à sa veuve[38]. Pour ce qui concerne sa production musicale, même si le catalogue de la bibliothèque du Roi D. João IV fait référence à deux motets latins, *Ave Virgo gloriosa* à 8v et *Versa est in luctum* à 4v[39], en réalité seuls deux *tentos* sont connus aujourd'hui. Les deux œuvres sont notées dans l'appendice manuscrit de l'exemplaire du *Facultad Organica* de la Bibliothèque de l'Ajuda, à Lisbonne (P-*La* 38-XII-27)[40] : (1) *Tento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo* (f. 206)[41] et (2) *Obra de 6º por gessolrreut* (f. 212v).

Le P-*Cug* MJ1 apporterait alors deux, peut-être trois, pièces inédites au legs de ce musicien ibérique.

Nulle information n'a été trouvée parmi les références musicographiques

[38]Voir [*Grove*, 2001], vol. 1, p. 430 ; [VIEIRA, 1900], vol. 1, p. 23 et [VITERBO, 1932], pp. 30 et 31.

[39]Voir [NERY, 1990], p. 388. Ce qui apparaît dans le P-*Cug* MJ1 comme une déformation portugaise du nom du musicien espagnol, est réitérée dans le catalogue de D. João IV qui attribue un des motets à '*Diogo de Aluorado*'.

[40]Voir [KASTNER, 1948], vol. II, pp. 242-3 et 262-7.

[41]Concordant avec la pièce n. 19 du MJ1 et avec les ff. 126v-127 du *Liuro de obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. Fr Roque da Cõceicão* de la Bibliothèque de Porto (P-*Pm* MM 43) ; voir [SPEER, 1967], pp. 182-3.



FIG. 7.33 – Attribution des pièces ns. 6 et 7 à D. Jorge (Mota) (P-*Cug* MJ1, ff. 46 et 46v).

portugaises sur un D. Jorge ou D. Jorge Mota (voir la FIG. 7.33). En supposant qu'il s'agit d'un (seul) membre de la congrégation augustine, les obituaires et autres documents pertinents ont été consultés, mais malheureusement sans résultats. Le seul élément d'information trouvé est l'avis de décès d'un D. Jorge, le 28 Mai 1615. Celui-ci est ordonné prêtre à Santa Cruz de Coimbra vers 1565 (la notice obituaire précise qu'il servait l'Ordre depuis 50 ans à la date de sa mort) et devient, plus tard, abbé du monastère de S. Vicente de Fora, à Lisbonne[42].

Ce D. Jorge (c1545-1615) est-il le compositeur inscrit dans le P-*Cug* MJ1 ? Les attributions '*D. Jorge*' et '*Fr. Agostinho da Cruz*' du MJ1, comprenant respectivement les titres religieux *Dom* et *Frei*, indiquent que D. Jorge est un membre de l'Ordre augustin depuis plus longtemps que Fr. Agostinho, et est donc certainement son aîné. Le personnage D. Jorge abbé du monastère de S. Vicente de Fora (institution dans laquelle Fr. Agostinho a également servi) est en effet plus âgé que son confrère Fr. Agostinho da Cruz (né vers 1590). Ceci dit, la notice obituaire de l'abbé ne porte aucun commentaire sur un éventuel don musical.

Le manuscrit de Coimbra inscrit un nouveau personnage dans l'Histoire de la Musique Portugaise avec quatre, peut-être six, œuvres inédites.

Examinons les quelques informations connues sur Fr. Agostinho da Cruz. Presque toutes sont de nature indirecte. En effet, c'est à partir des dictionnaires biographiques de la seconde moitié du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle que l'on sait que Fr. Agostinho est né au Nord du Portugal, à Braga. Il rentre

[42]Voir [AZEVEDO, 1918], p. 169.

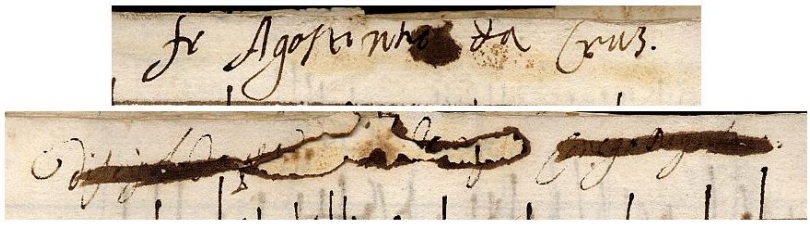


FIG. 7.34 – Attribution de la pièce n. 10 à Fr. Agostinho da Cruz (P-*Cug* MJ1, ff. 54v-56v).

au monastère de Santa Cruz de Coimbra le 12 Septembre de 1609 (ce qui reporte sa date de naissance vers 1590) et qu'il sert, plus tard, la maison de la congrégation à Lisbonne, le monastère de São Vicente de Fora. Les mêmes sources précisent qu'il est l'auteur de (1) deux traités (l'un sur le plainchant, l'autre sur l'orgue ou sur la polyphonie[43]), tous deux écrits en 1632 ; (2) un manuel pour le violon (*Lira de arco ou Arte de tanger Rabeca*) ; (3) et une collection de pièces pour l'orgue, *Prado musical para órgão*, dédiée au Roi João IV. Toutes ces œuvres semblent aujourd'hui perdues[44]. Seule la date de son décès a pu être obtenue directement dans la documentation de Santa Cruz : l'obituaire du monastère, le P-*Cug* Ms 1741, précise, dans son f. 43 (voir la FIG. 7.35), que "*D. Augustinus á Cruce pr. can. S. Crucis et insignis pulsator organorũ*" est mort le 19 Juin 1633[45]. Par conséquent, l'éventuel ouvrage dédié par Fr. Agostinho à D. João IV l'est très certainement avant que celui-ci ne soit devenu Roi (à partir de 1640).

Le MJ1 donne une dernière information intéressante mais malheureusement incomplète : sur les marges supérieures des ff. 54v-55 (voir la FIG. 7.34) il est inscrit

> [f. 54v] "*fr Agostinho da Cruz. 6° tom.*
> [f. 55] *disciplo do p^{e}* [?????] *Conego Regular*"

Il est impossible, pour le moment, de savoir de quel chanoine de l'Ordre

[43] Une certaine confusion entre *Orgão* et *Canto d'Orgão* est présente dans les sources.
[44] Voir [*Grove*, 2001], vol. 6, pp. 744-5 ; [NERY, 1984], pp. 81-82 ; [BORBA, 1956].
[45] Curieusement, le dictionnaire de BORBA et LOPES-GRAÇA [BORBA, 1956] avance cette date mais ne précise pas la source.

Fr. Agostinho a pu être disciple. Il s'agit peut-être de D. Pedro de Cristo (†1618), *Mestre de Capela* à Santa Cruz de Coimbra et à São Vicente de Fora, à Lisbonne[46].

Seules deux pièces pour clavier de Fr. Agostinho da Cruz sont connues aujourd'hui. Il s'agit (1) d'un *tento do 4º tom* attribué par KASTNER[47] et inscrit dans le manuscrit *Liuro de obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. Fr Roque da Cõceicão* (P-*Pm* MM 43, ff. 115-117)[48] ; et (2) de la pièce n. 11 du MJ1, publiée par KASTNER en 1956[49]. Ce musicologue a encore en sa possession une transcription de la pièce n. 12 du MJ1, offerte par Manuel JOAQUIM. KASTNER ne la rend jamais publique et n'y fait qu'une vague référence dans son *Contribución al Estudio de la Musica Española y Portuguesa*[50]. Or, dans ces pages précisement, étudiant exclusivement les deux œuvres inscrites dans le MJ1, KASTNER conclu que "tant que d'autres pièces de Fr. Agostinho da Cruz ne sont pas mises en lumière, on doit le classer [Fr. Agostinho] parmi les compositeurs pour clavier médiocres"[51]. Il semblerait que, compte tenu des nouvelles pièces de Fr. Agostinho da Cruz dévoilées par la redécouverte du P-*Cug* MJ1, cet avis peut et même doit être réévalué.

Il est plausible que les compositions d'Alvarado incluses dans le P-*Cug* MJ1 appartiennent à sa période lusitanienne. Ainsi, ce manuscrit rejoindrait la courte liste de sources (avec l'édition *Flores de Música* (1620) de Manuel Rodrigues Coelho et l'appendice manuscrit du *Facultad Organica*) contenant des œuvres d'organistes de la Chapelle Royale à Lisbonne durant le règne des Habsbourg. Si à cela l'on ajoute le fait que Fr. Agostinho da Cruz est actif également à Lisbonne, au monastère de S. Vicente de Fora, l'hypothèse

[46]Voir [*Grove*, 2001], vol. 6, pp. 667-669.
[47]Voir [KASTNER, 1946], p. 148.
[48]Publiée par [SPEER, 1967], pp. 164-168.
[49]Voir [KASTNER, 1956], p. 11 ; voir également, dans le chapitre précédent, le parcours récent du P-*Cug* MJ1.
[50]Voir [KASTNER, 1941], pp. 170-171.
[51]Voir [KASTNER, 1941], p. 171 :

> "*[...] Mientras no aparezcan más obras de Agostinho da Cruz, nos vemos obligados a clasificarlo entre los autores para tecla mediocres.*"

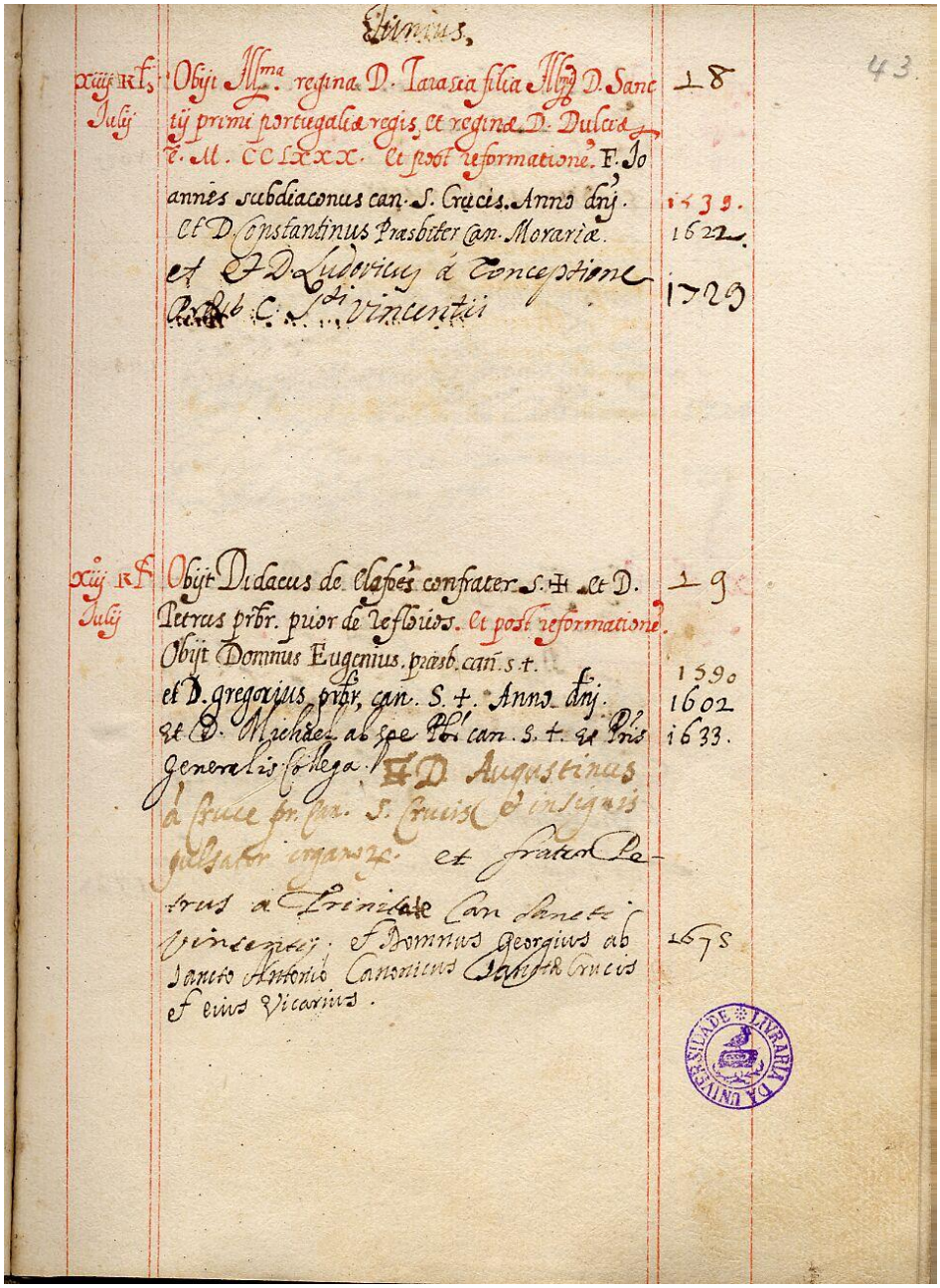


FIG. 7.35 – P-*Cug* Ms 1741, f. 43 : obituaire du Monastère de Santa Cruz de Coimbra précisant la date de décès de Fr. Agostinho da Cruz.

selon laquelle le manuscrit MJ1 aurait été colligé à la maison augustine de Lisbonne peut prendre forme. Il est même possible, comme il est proposé ci-dessus, que l'inconnu D. Jorge ait été lui aussi membre du monastère de S. Vicente de Fora. La présence postérieure du manuscrit à Santa Cruz de Coimbra n'a rien d'étonnant, vus les témoignages d'époque sur la circulation de la musique et des musiciens au sein de la congrégation[52].

7.3 La musique notée en *partition* : les derniers copistes

Après l'intervention des deux premiers copistes, les folios laissés vides sont mis à profit par un autre scribe, voire d'autres scribes. En effet, comme il est dit dans le sixième chapitre (voir p. 334 et le tableau 6.1), l'individualisation de ceux qui enrichissent en dernier le manuscrit n'est pas aisée. Par conséquent, ils seront dorénavant désignés par le terme générale de 'derniers copistes'.

Ces ultimes additions au manuscrit se caractérisent tout d'abord par leur hétérogénéité. Ne faisant apparemment pas l'objet d'une quelconque organisation, l'intervention des derniers copistes comprend des *mises en partition* d'œuvres vocales ainsi qu'un ensemble de treize pièces, à trois et quatre parties, dont un certain nombre fait penser à des ébauches ou à des commencements de compositions musicales où le musicien semble encore chercher les 'bonnes' notes. Tout ce répertoire partage l'usage du même type notationnel, la *partition*, l'absence de texte littéraire[53] et l'anonymat.

Le travail des derniers copistes est mis en évidence ci-dessous : d'abord un regard sur les *mises en partition* de répertoire vocal, puis l'identification de quelques ébauches musicales et, finalement, l'énoncé des principaux éléments de certaines œuvres construites sur un *cantus firmus* ainsi que les pièces musicales restantes.

[52] Voir [Nery, 1985], p. 13.

[53] La pièce du f. 62v constitue l'unique exception.

7.3.1 Les *mises en partition*

Le MJ1 présente les *mises en partition* de trois œuvres vocales, deux madrigaux de Luca Marenzio et un motet latin de Cristóbal de Morales, ce dernier en deux versions, à 5 et à 3 voix. Ces pièces vocales, vraisemblablement au départ en parties séparées ou en format de livre de chœur, ne portent ici aucun texte sous les lignes musicales, même pas des *incipits*. Aucune partie n'est identifiée, à la seule exception du second madrigal où le copiste précise quelle est le *Quinto* (f. 27v).

Folios	**Oeuvre**	**N. de voix**	**Obs.**
ff. 27-27v	Madrigal '*Che fa hoggi il mio sole*' de Marenzio	5v	Compl.
ff. 27v-28	Madrigal '*Lasso ch'io ardo*' de Marenzio	5v	Inach.
ff. 28v-29 et ff. [30v]-31	Motet '*Lamentabatur Iacob de duobus filiis suis*' de Morales	5v	Inach.
ff. 29v-[30]	Motet '*Lamentabatur Iacob de duobus filiis suis*' de Morales	3v	Inach.

Les deux madrigaux sont publiés pour la première fois dans *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Vénise, 1580)[54]. Les parties séparées originelles sont ici superposées par le copiste en *partition*, avec le recours à des barres verticales. La musique, cependant, n'est pas notée de façon régulière entre ces barres verticales :

(i) dans le premier madrigal, il y a
  . mss. 1-2 et 7, quatre semibrèves notées dans chaque case,
  . mss. 3-6 et 8-15, trois semibrèves.

(ii) dans le second madrigal, il y a
  . mss. 1 et 3, cinq semibrèves,
  . ms. 2, sept semibrèves,
  . ms. 3, cinq semibrèves,
  . mss. 4-9, trois semibrèves,
  . ms. 10, six semibrèves,
  . ms. 11, quatre semibrèves.

Cette irrégularité des barres verticales indique qu'elles ne correspondent pas, dans le cas de ces deux pièces, à un geste musical, c'est-à-dire à une fonction de lecture rythmique telle celle d'une barre de *tactus*. Utilisant des

[54]Pour toutes concordances voir le tableau 6.1.

barres vraisemblablement dessinées préalablement, le scribe ne fait que remplir les cases sans aucun souci de régularité. En effet, lorsque les parties ne présentent pas de croches ou double-croches, le copiste n'hésite pas à 'gagner de la place' en rajoutant plus de musique dans les cases (voir la ms. 10 du second madrigal). De plus, aucune préoccupation n'est visible dans l'alignement vertical des parties à l'intérieur des barres. Ainsi, les barres verticales semblent avoir plutôt un propos de coordination et d'organisation de la mise en *partition* de la pièce qu'une quelconque fonction musicale.

La comparaison de ces œuvres avec leur source imprimée[55] dénonce quelques variantes, notamment dans le premier madrigal[56]. Mais l'on constate surtout des fautes graves de la part du copiste, voire des erreurs qui rendent pratiquement impossible toute interprétation de ces madrigaux. Soit le copiste rajoute 'trop' de musique, soit il en 'oublie' (la FIG. 7.36 indique, au *Quinto* du premier madrigal, quelques notes qui, par erreur, sont notées deux fois par le copiste).

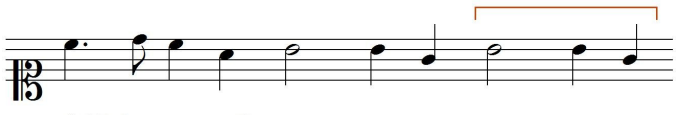


FIG. 7.36 – Le copiste se trompe et note deux fois les notes signalées (P-*Cug* MJ1, f. 27, mesure 8).

Il est, en effet, très difficile de lire correctement les parties du second madrigal, compte tenu de toutes les fautes commises par le scribe :

. ms. 3 au Tenor : le copiste oublie de copier une semiminime, ne décalant pas, toutefois, le Tenor par rapport aux autres voix ;

[55] En réalité, la comparaison a été accomplie avec l'édition moderne STEELE, John, *Luca Marenzio : The Complete Five Voice Madrigals. Volume 1 : The First and Second Books*, New York, Gaudia, 1996 dont les transcriptions sont faites à partir de l'édition de 1580 du *Il Primo Libro*.

[56] À la première mesure de l'Altus, la première semiminime est Fa# dans le manuscrit et un Ré dans la source imprimée ; à la dernière mesure du Tenor, la dernière note est un Mi dans le manuscrit et un Ré dans la source imprimée.

. ms. 4 au Cantus : à la fin, le copiste rature un silence de minime et le place, malencontreusement, dans la case suivante ;
. ms. 5 au Cantus : un silence de semibrève est oublié ; désormais cette partie est décalée par rapport aux autres ;
. ms. 8 : toutes les parties ont des cases avec une durée de trois semibrèves sauf le Cantus avec quatre ; le scribe a conscience de l'erreur précédente et essaie ainsi de remettre en place toutes les voix ;
. ms. 11 au Cantus : une autre erreur semble prendre forme avec l'ajout d'une semibrève de trop.

C'est peut-être à cause de toutes ces fautes que la *mise en partition* du deuxième madrigal est abandonnée.

La situation n'est guère différente avec le motet de Morales. Cette œuvre, publiée pour la première fois en 1543 (voir le tableau 6.1), est ici mise en *partition* de façon extrêmement incomplète. Toute la *secunda pars* du motet est absente et la première partie n'est transcrite que partiellement. Au contraire des madrigaux de Marenzio, la musique est régulièrement distribuée entre les barres verticales (dessinées assez étroitement), toujours à la semibrève.

La comparaison avec la source imprimée[57] met en lumière encore une fois des erreurs du copiste, qui empêcheraient toute lecture verticale de cette *partition* :

. le scribe se trompe dans la notation du Superius au début du 2e système du f. 29 ; la première mesure est occupée, par erreur, par un point d'augmentation de la brève antérieure inexistant dans la source imprimée ; à partir de là, cette voix se trouve décalée par rapport aux autres. Le copiste se rend compte de son erreur et essaye une première correction en écrivant sur la portée du Superius de ce même système "*hũ cõpaco atras ao tiple*" ("le Superius une mesure en arrière"). Il a dû trouver cela insuffisant et entreprend la correction de toute la partie (jusqu'au f. 31), rendant la lecture bien difficile. Au f. 31, 1er système, le copiste a dû trouver que les ratures étaient beaucoup trop nombreuses et décide de récrire toute la ligne du Superius dans la portée

[57] La comparaison a été faite avec l'édition ANGLÉS, Higinio, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia. Vol. II : Motetes I-XXV*, CSIC, 1993 (pp. 102-114) laquelle est une transcription de la source imprimée de 1543.

libre au-dessus (voir la FIG. 7.37) ;

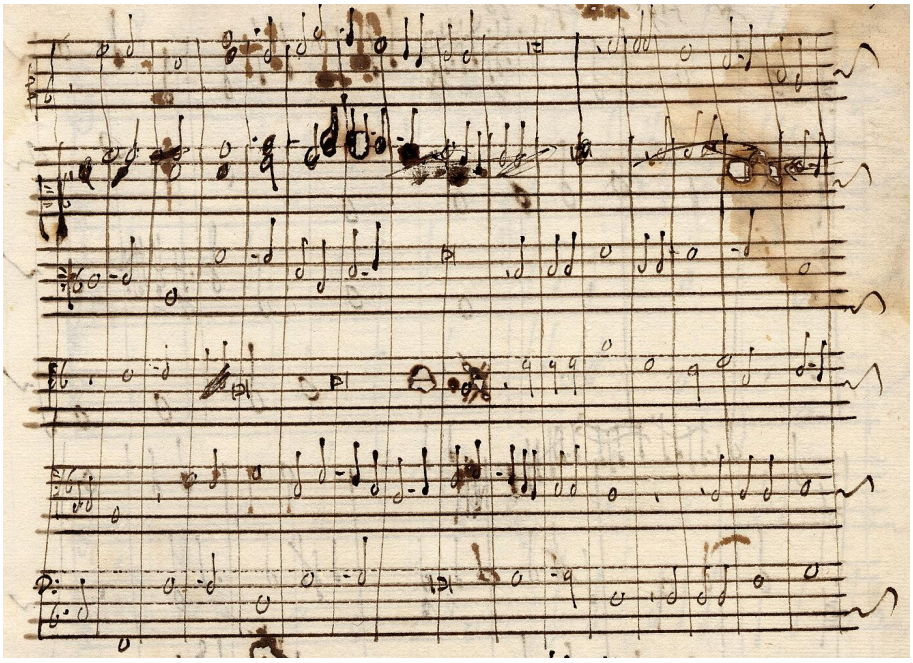


FIG. 7.37 – P-*Cug* MJ1, f. 31, 1er système : le Superius, trop raturé, est recopié sur la toute première portée.

. en plus, la partie du Superius présente encore une autre erreur. Au f. [30v], 1er système, après la brève sur les mss. 7 et 8, il devrait y avoir, selon la source imprimée, une autre brève ;
. outre ces fautes au Superius, le copiste oublie, au Tenor I, une semi-brève entre les mss. 9 et 10 (f. 31, 1er système). À partir de là, le Tenor I se trouve également décalée par rapport aux autres voix. Cela est visible, dans la mesure suivante, où l'Altus et le Tenor I devraient avoir un passage en imitation, il y a de l'homophonie (voir les FIGS. 7.37 et 7.38).

À l'exception de la première erreur du copiste au Superius (dont les corrections et le gribouillage qui s'en suit sont présents jusqu'à la fin de la *mise en partition*), les autres fautes ne semblent pas avoir fait l'objet d'une quelconque reprise.

Les ff. 29v-[30] ont une curieuse *mise en partition* du même motet de

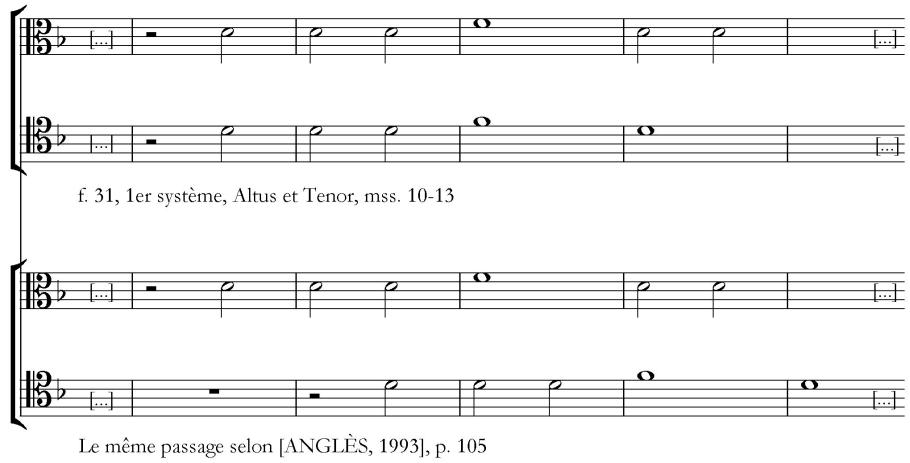


FIG. 7.38 – Exemple du décalage entre les parties de la *mise en partition* du motet de Morales à cause des fautes du copiste.

Morales, mais juste avec les trois voix les plus aiguës. En fait, le copiste semble avoir également prévu la copie du Tenor II. Les folios présentent des systèmes de quatre portées et même, sur le premier système, la clef et les deux premières mesures de cette quatrième partie notées.

À nouveau, le travail du copiste est très incomplet et truffé d'erreurs :

. dès le départ, les deux premières voix se trouvent décalées car le scribe oublie le signe de mensuration dans les troisième et quatrième portées, y notant la musique dès la première mesure (voir la FIG. 7.39) ;

. dans le changement entre le f. 29v et le f. [30], au Tenor I, le copiste ne donne pas deux *tactus* à la brève commencée sur la dernière mesure du f. 29v. En conséquence, le Tenor est encore plus décalé par rapport aux autres parties.

En plus de ces fautes, le copiste reprend celles déjà commises lors de la *mise en partition* à 5v, ce qui suggère qu'il a pris cette dernière comme source directe pour la réduction à trois parties. À noter encore, le petit chiffre '7' sur la deuxième mesure du Superius (voir la FIG. 7.39) : il semble correspondre au nombre de silences de semibrève au début de cette partie. Le scribe cherche peut-être, malheureusement sans succès, à éviter des fautes de copie.

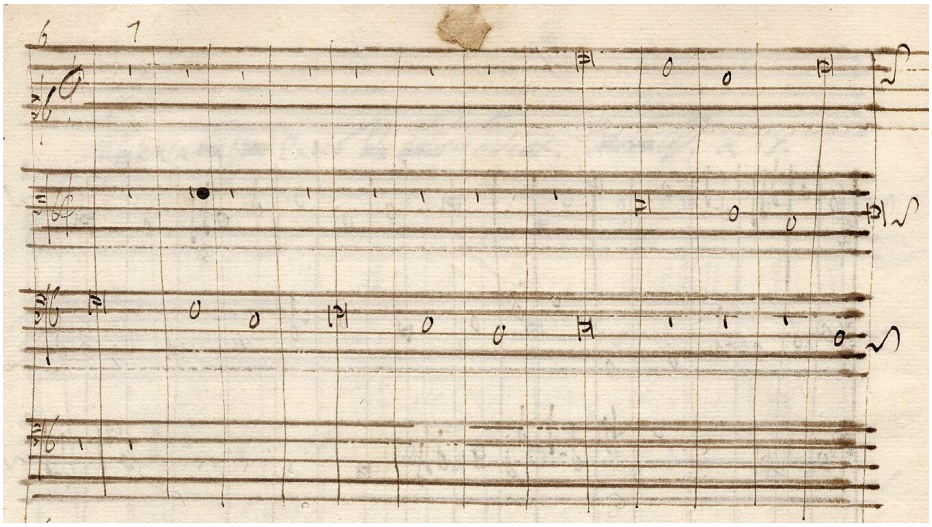


FIG. 7.39 – P-*Cug* MJ1, f. 29v, 1er système : mauvais début de copie avec, dès le départ, un décalage entre les deux premières voix et la troisième.

Presque aucune des erreurs commises sur ces quatre *mises en partition* ne semble avoir été repérée. À nouveau, la question se pose : ces *partitions* ont-elles été mises à profit ? Ont-elles été jouées ? Avaient-elles un autre propos ? Cette question de leur fonction musicale sera remise en lumière dans le chapitre suivant.

7.3.2 Les ébauches musicales

Plusieurs pièces notées par les derniers copistes semblent être des ébauches musicales. Leurs ratures et corrections font davantage penser aux travaux préparatoires d'une œuvre musicale qu'à sa copie.

Il est ainsi avec la pièce inscrite sur les derniers systèmes des f. 66 et f. 66v (voir la FIG. 7.40). La façon dont la musique y est notée est assez révélatrice : sur les premières cases, au lieu de noter une semibrève par case, le copiste en note deux (sûrement pour gagner de la place) ; l'inscription des guidons est incomplète ; et, sur le f. 66v, en plus de laisser le système pratiquement vide, le copiste réécrit la dernière mesure du Tenor, trop raturée, sur la portée du Bassus. Cela rend pratiquement impossible la suite d'une hypothétique

copie (voir la FIG. 7.41). En effet, il semblerait que le copiste (musicien) ne cherche qu'a établir les différentes entrées du sujet, ébauchant une œuvre musicale nouvelle. La même main essaie, sur le f. 70, une autre solution pour le contrepoint du sujet (voir la FIG. 7.42)[58]. Il est intéressant de remarquer encore la similitude entre le sujet de cette ébauche et celui de la pièce n. 16, de Diego de Alvarado (voir la p. 388).

La même impression revient avec le morceau du f. 77v (voir la FIG. 7.43). Également notée de façon très incomplète, la pièce, certainement à quatre voix, n'a quasiment que deux parties écrites. L'œuvre connaît deux ébauches dont la première occupe le premier système et la moitié du deuxième ; l'on y trouve à peine les quatre premières semibrèves d'une troisième voix (voir la FIG. 7.44). Cette première tentative est raturée. À la deuxième ébauche, qui prend la moitié du deuxième et le troisième systèmes du f. 77v, les parties changent de tessiture selon les indications inscrites dans la marge gauche du premier système, '*tiple*' et '*Alt*^{us}' (voir les FIGS. 7.43 et 7.45).

La pièce des ff. 76v-77 présente aussi plusieurs ébauches :

. le f. 76v (voir la FIG. 7.46), 1er système, contient la première ébauche ; le scribe introduit le Tenor trop tôt, rature et abandonne ;

. la deuxième ébauche est aussi sur le f. 76v, aux 2e et 3e systèmes ; l'on y trouve plusieurs notes effacées (au Bassus) et raturées (surtout au Superius). Cette recherche des 'bonnes' notes est encore abandonnée, laissant le dernier système presque vide ;

. le f. 77, avec ses trois systèmes, présente une troisième et dernière ébauche, bien plus développée mais toujours inachevée (voir la FIG. 7.47).

Avec le matériau musical à explorer bien défini (voir les FIGS. 7.48 et 7.49), la pièce du f. 32v dénote elle aussi un certain nombre de problèmes plutôt propres au travail préparatoire d'une œuvre musicale qu'à une pièce

[58]Le P-*Cug* MJ1 recèle deux autres cas similaires où le copiste ébauche une œuvre dans un folio, l'abandonne et la reprend dans un autre point du manuscrit, là où il y a de la place libre. La musique notée dans le premier système du f. 62v est reprise et développée davantage dans le f. 70. La première portée du f. 68 contient juste les premières mesures de la pièce, complète et à quatre parties, notée dans le deuxième système du f. 66v. Ces deux pièces, celles des f. 62v / f.70 et f. 66v / f. 68 sont évoquées ci-dessous, dans la section concernant les œuvres sur un *cantus firmus*.

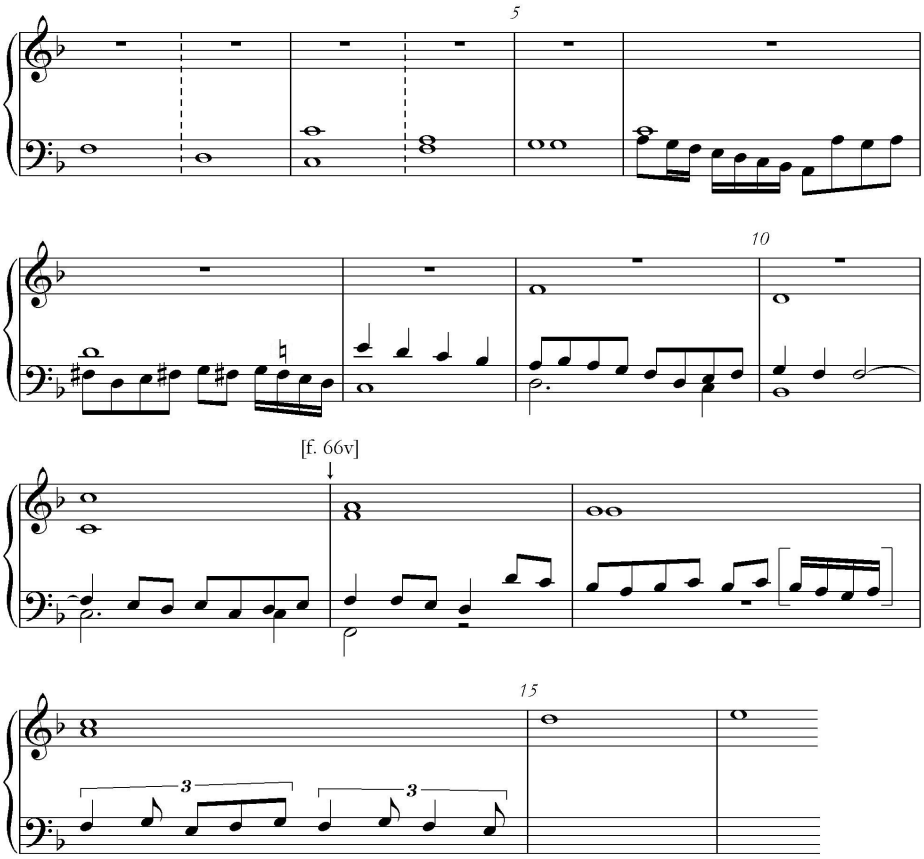


FIG. 7.40 – L'ébauche musicale des derniers systèmes des f. 66 et f. 66v.

achevée et juste recopiée :

. les toutes premières mesures sont rayées, selon toute vraisemblance parce que le copiste s'est trompé sur la tessiture des deux parties les plus hautes ou a décidé d'en changer ; sur les deux voix, est inscrit '8^a *asima*' et '*oitava assima*' ('octave au-dessus'). Toutefois, si effectivement l'on suit ces indications, l'exécution du Superius pose quelques problèmes car il devient trop aigu ;

. les silences de semibrève ne sont pas notés ;

. il y a plusieurs erreurs (voir ms. 5 (Superius / Altus), ms. 9 (Superius / Altus) ou encore ms. 18 (Altus / Bassus)) ;

. et, finalement, le pont vers la section des mss. 19-24 est assez maladroit.

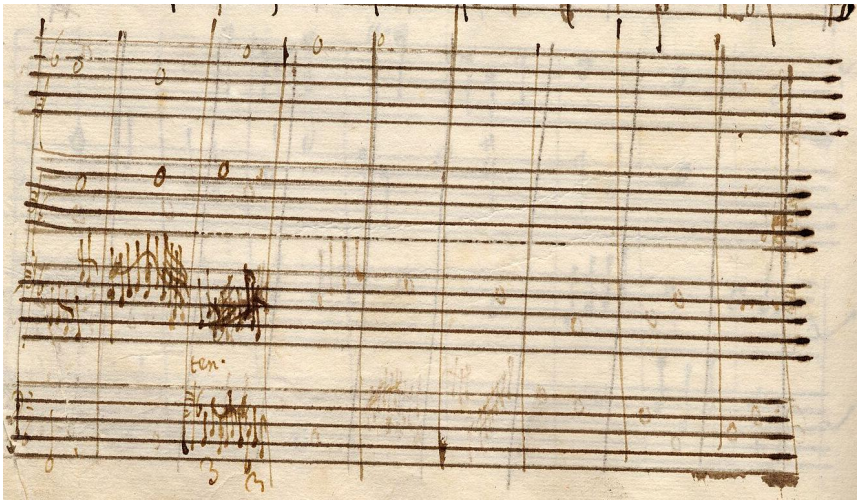


FIG. 7.41 – Le dernier système du f. 66v.

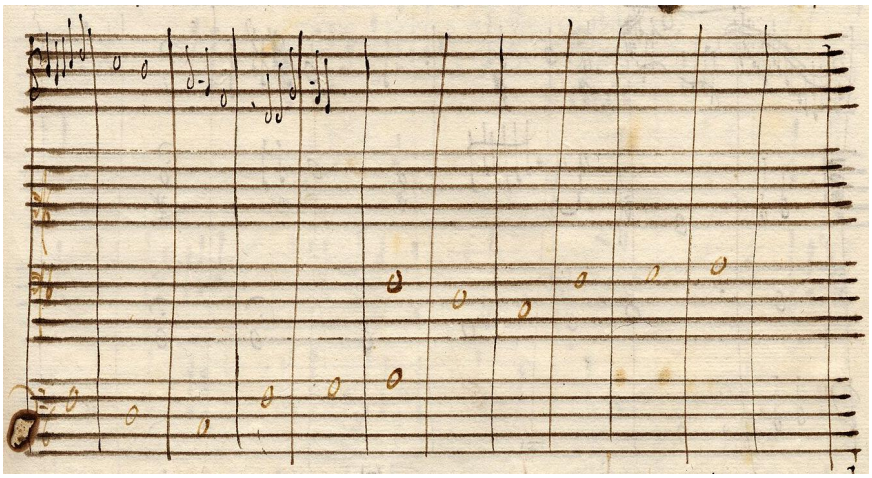


FIG. 7.42 – Le deuxième système du f. 70.

Ne s'agissant pas vraiment d'ébauches d'œuvres musicales, les trois systèmes du f. 70v recèlent chacun un court extrait musical à quatre parties. Les deux premiers correspondent à deux cadences sur Ré, l'une plus fleurie que l'autre (voir la FIG. 7.50)[59]. Le dernier système, noté par une autre main

[59]Ces incursions didactiques semblent fréquentes à l'époque. En voici deux exemples : (1) au sein même du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, le P-*Cug* MM 242, ff. 176v-

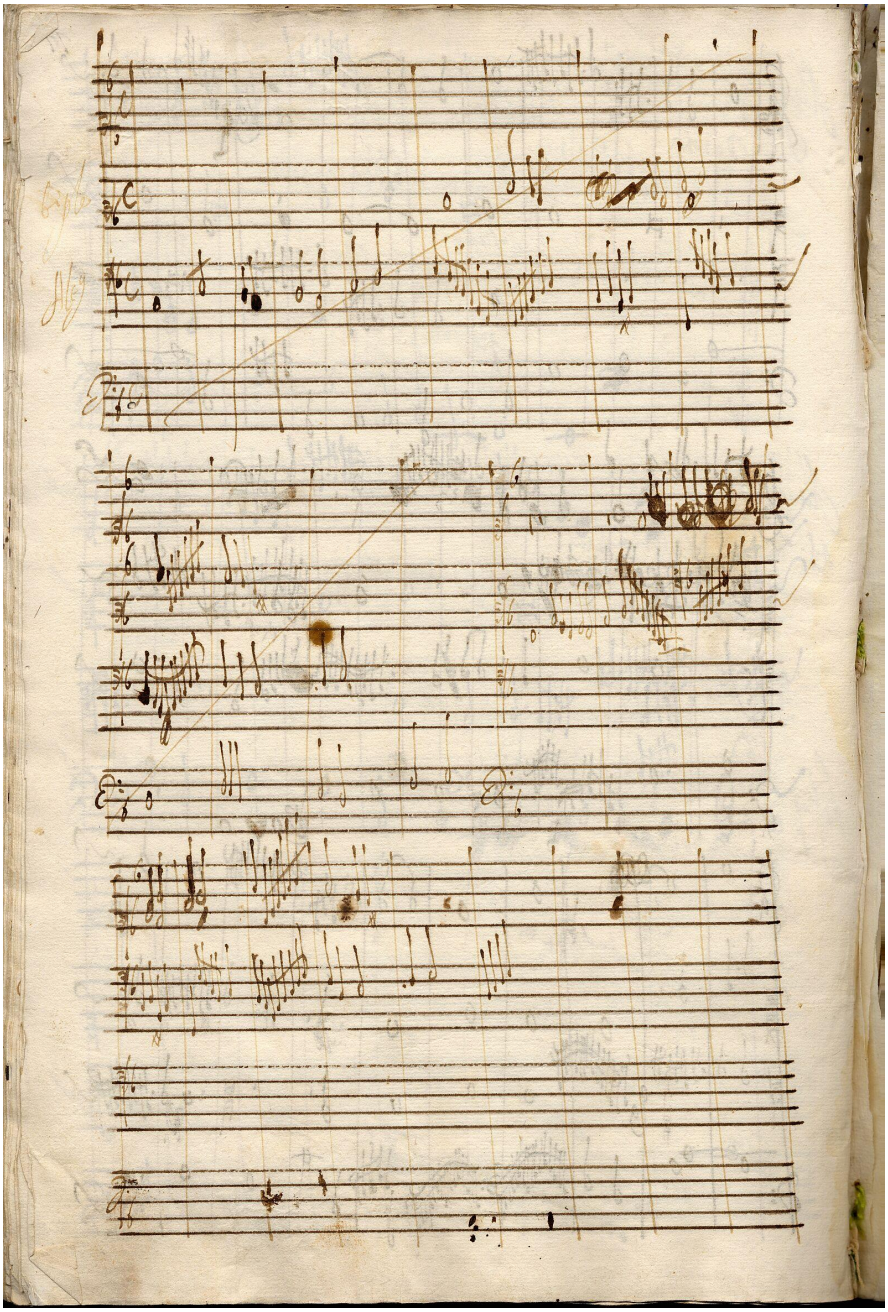


FIG. 7.43 – P-*Cug* MJ1, f. 77v.

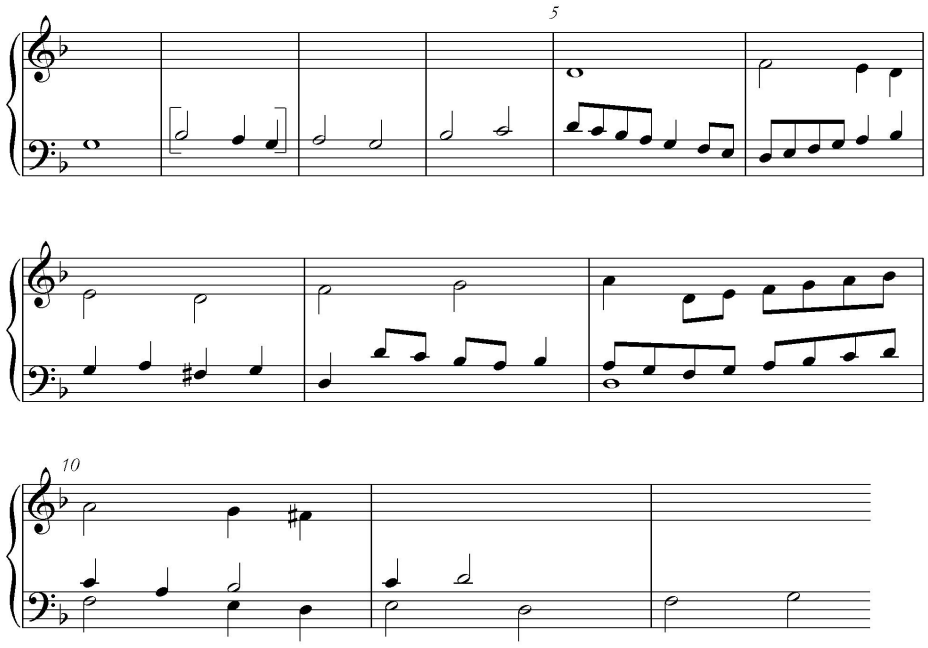


FIG. 7.44 – La première version de la pièce du f. 77v (1er système et la moitié du deuxième).

et assez raturé, illustre un changement de mensuration de C3 vers C (voir la FIG. 7.51).

7.3.3 Les pièces sur un *cantus firmus*

Les pièces des folios 62v/70, 64v et 66v ont en commun l'emploi d'un *cantus firmus*. La musique écrite sur le premier système du f. 70 (une reprise plus complète et soignée de celle écrite sur le premier système du f. 62v) en est un exemple très simple. Petit morceau à trois voix[60], cette pièce a le *cantus firmus* au Bassus sur lequel jouent deux voix en quasi-canon (voir la

179v, avec la copie sélective et assez libre des *clausulae* d'Ortiz (voir [REES, 1995], p. 92 et [OTTERSTEDT, 2003], pp. 46-68) ; (2) le manuscrit portugais du milieu du XVIIe siècle, "*Tenção de João da Costa de Lisboa*" (P-*Pm* MM 41 ; voir [FERNANDES, 1963]), dont les ff. 11v-13 présentent un nombre considérable de cadences polyphoniques, de trois à six voix, plus au moins similaires à celles du f. 70v du MJ1.

[60]Le premier système du f. 70 présente quatre portées mais l'éventuelle quatrième voix n'est pas notée.

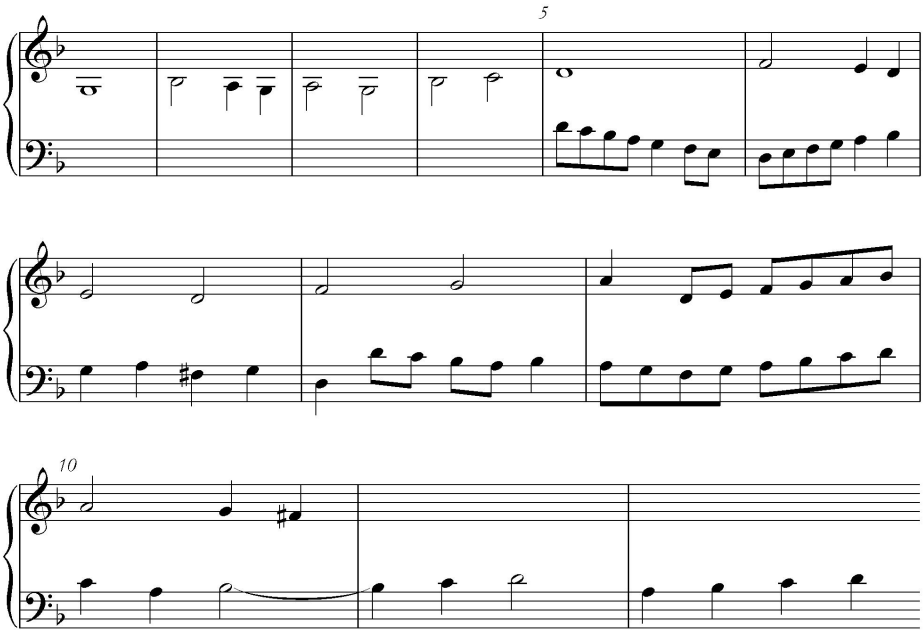


FIG. 7.45 – La seconde version de la pièce du f. 77v (moitié du deuxième et troisième systèmes).

FIG. 7.52). C'est la seule *partition* du MJ1 dont les barres verticales sont régulièrement à la brève.

La pièce du f. 64v (voir la FIG. 7.53), à quatre parties, est plus développée que la précédente mais toujours incomplète. Elle présente également un *cantus firmus*, voire peut-être deux, l'un au Bassus comprenant une quarte ascendante remplie et l'autre à l'Altus construit sur des tierces alternées ascendantes. Le Tenor et le Superius sont en imitation, presque en canon, avec des mélodies construites sur des marches harmoniques.

La pièce du deuxième système du f. 66v (voir la FIG. 7.54) reprend le *cantus firmus* de l'Altus du morceau précédent mais avec des tierces alternées descendantes. Les autres parties, sans imitation, sont toujours construites sur des marches harmoniques. Noter l'usage de notes dénigrées au Bassus[61].

Concernant la pièce du f. 52v, dont les deux tiers du Tenor sont écrits en brèves, l'élément le plus remarquable est la présence d'un chiffrage en dessous

[61] À ce propos voir les commentaires sur la pièce des ff. 68-68v, p. 426.

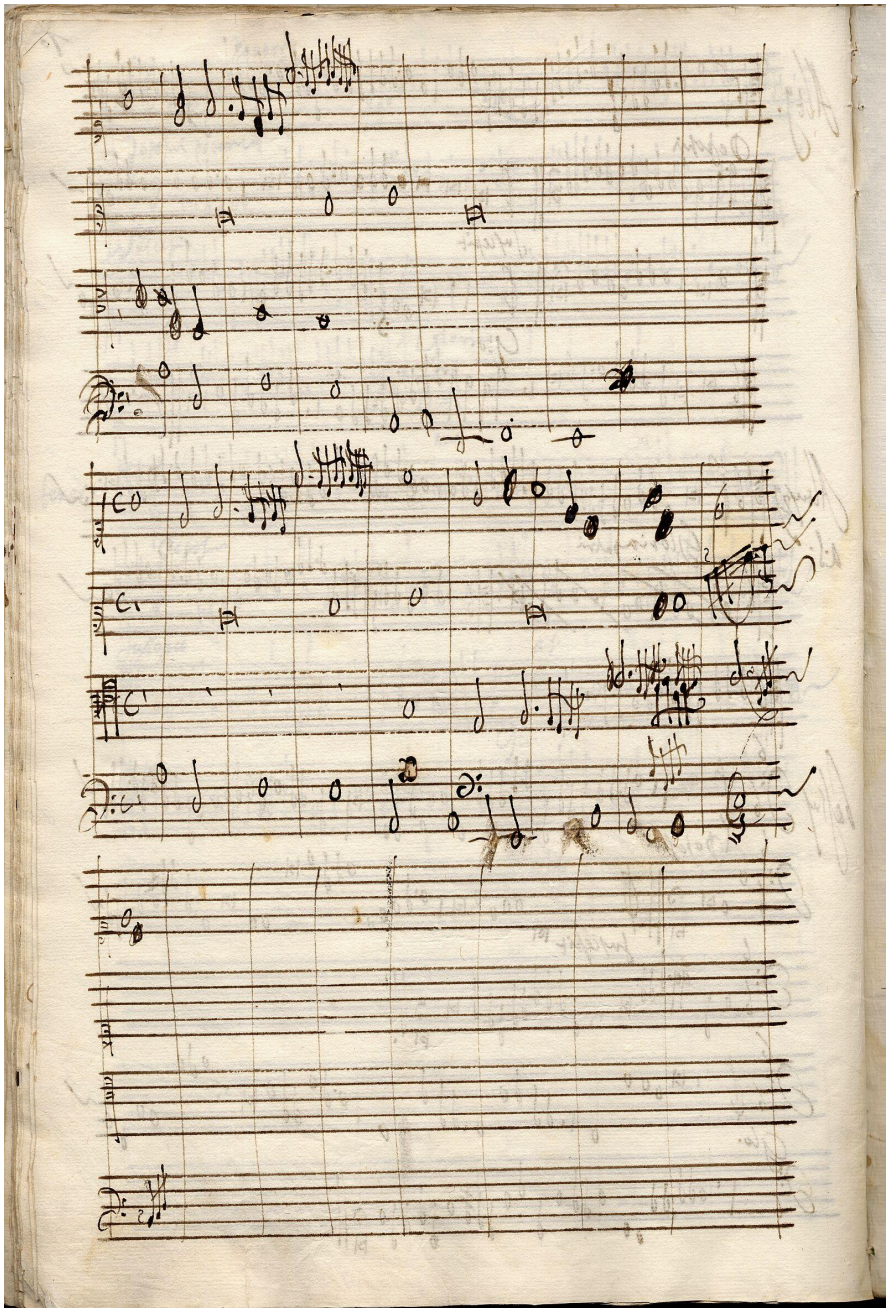


FIG. 7.46 – P-*Cug* MJ1, f. 76v.

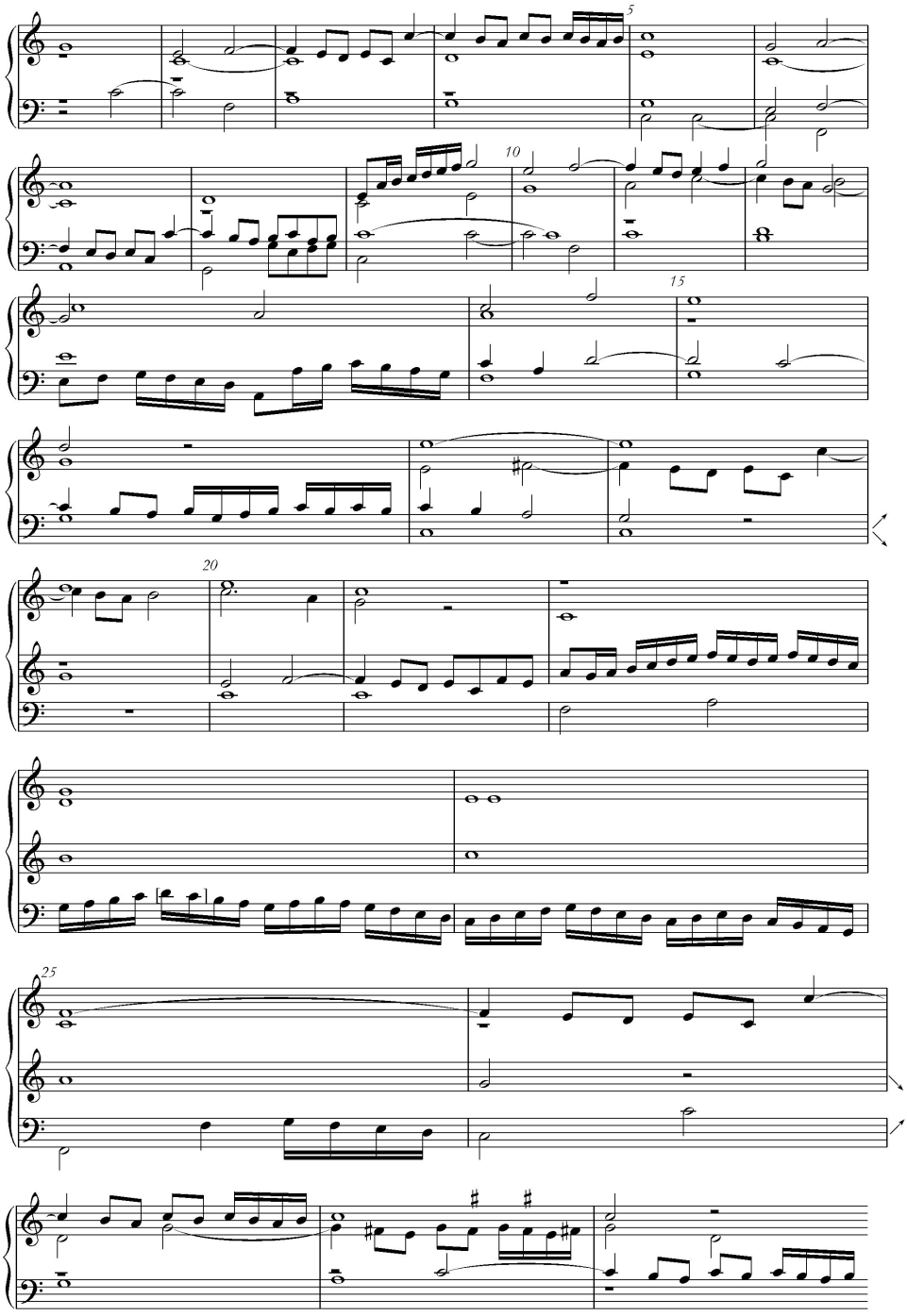


FIG. 7.47 – La troisième ébauche de la pièce des ff. 76v-77.

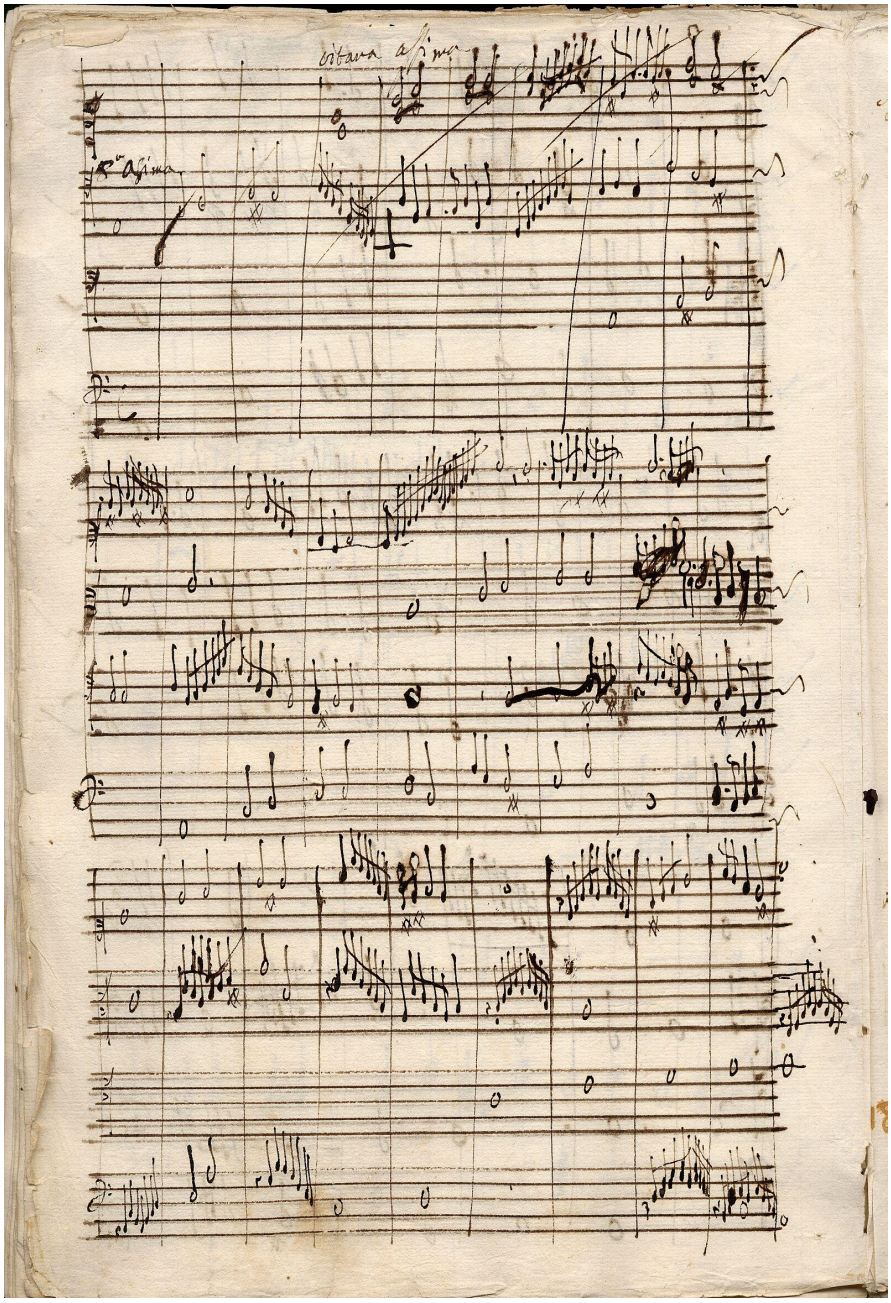


FIG. 7.48 – P-*Cug* MJ1, f. 32v.

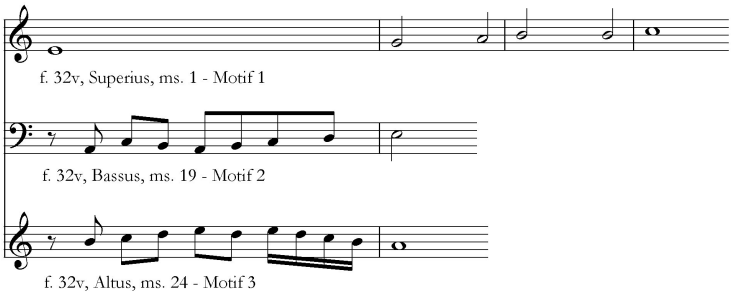


FIG. 7.49 – Matériau de l'ébauche musicale du f. 32v.

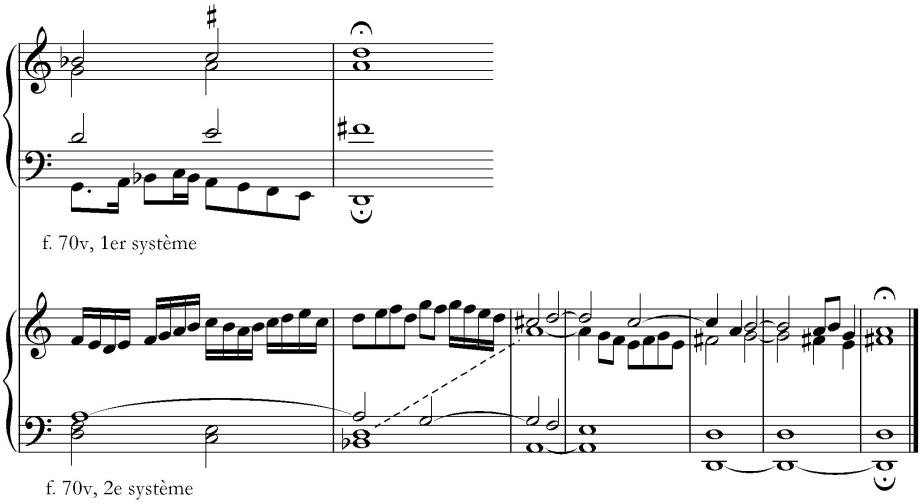


FIG. 7.50 – P-*Cug* MJ1, f. 70v : deux cadences sur Ré.

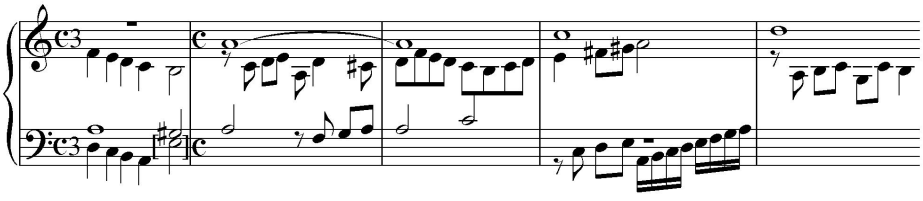


FIG. 7.51 – P-*Cug* MJ1, f. 70v, 3e système : illustration d'un changement de mensuration de C3 vers C.

du Bassus (voir les FIGS. 6.9 (p. 336) et 7.55). Le chiffrage correspond à la *cifra* ibérique pour clavier de l'époque (comme celle que l'on trouve dans les *Obras* de Cabezón, 1578), avec les chiffres entre '1' et '7', et le petit point signalant le changement d'octave. Si on apporte quelques corrections au placement de la *cifra* à fin que les cadences tombent au bon endroit, l'on remarque que le copiste semble se servir de la *cifra* ibérique pour ajouter une cinquième voix à la pièce du f. 52v (voir les FIGS. 7.55 et FIG. 7.56)[62].

7.3.4 Autres pièces musicales

Les derniers copistes notent encore quatres pièces, toutes complètes. Leur transcriptions sont dans l'Annexe F, avec les nos. 21 à 24.

N.	Folios	Genre ou Titre	Mode	Finale	Armure	Clefs	Durée
21	f. 62v	["*grã di*[o]*s a quien offendi*" à 3v]	2	Ré	Si b	C1C2C4	27 SB
22	f. 67	[*Verso do 8° tom* à 4v]	8	Sol	–	C1C2C3F4	20 SB
23	f. 67v	[*Verso do 1° tom* à 4v]	1	Sol	Si b	C1C2C4F4	20 SB
24	ff. 68-68v	*Prolatio do 3°* [*tom* à 4v]	3	La	–	C1C2C4F4	64 SB

Examinons d'abord les deux œuvres les plus courtes, les *versos*. La pièce n. 22, au f. 67, est assez simple, construite autour du jeu imitatif sur un seul sujet (voir la FIG. 7.57).

Le verso de ce même folio présente une pièce (la n. 23) un peu plus complexe, du moins pour ce qui concerne sa notation. Dès le premier système, il y a l'indication de ce qui semble être l'ajout d'une cinquième voix ('*5^{a} vox*'), curieusement notée sur la portée de l'Altus (voir la FIG. 7.58). Cette *5^{a} vox* continue sur le deuxième système et utilise même quelques mesures du dernier, qui serait vide autrement. Maintes ratures et corrections rendant les notes illisibles, le scribe est obligé de reprendre les deux premiers *tactus* du 2e système sur la marge gauche de la portée du Bassus ; il synchronise ce bout de musique avec le Bassus grâce à des chiffres.

Il suffit, toutefois, de superposer le Tenor et la *5^{a} vox* (trop d'unissons et surtout trop de dissonances) pour comprendre que, en fait, il ne s'agit pas

[62] La 'découverte' de la cinquième voix de la pièce du f. 52v est postérieure à la soutenance de ce travail. Je suis reconnaissant à José ABREU de m'avoir aidé avec la relecture de l'œuvre.

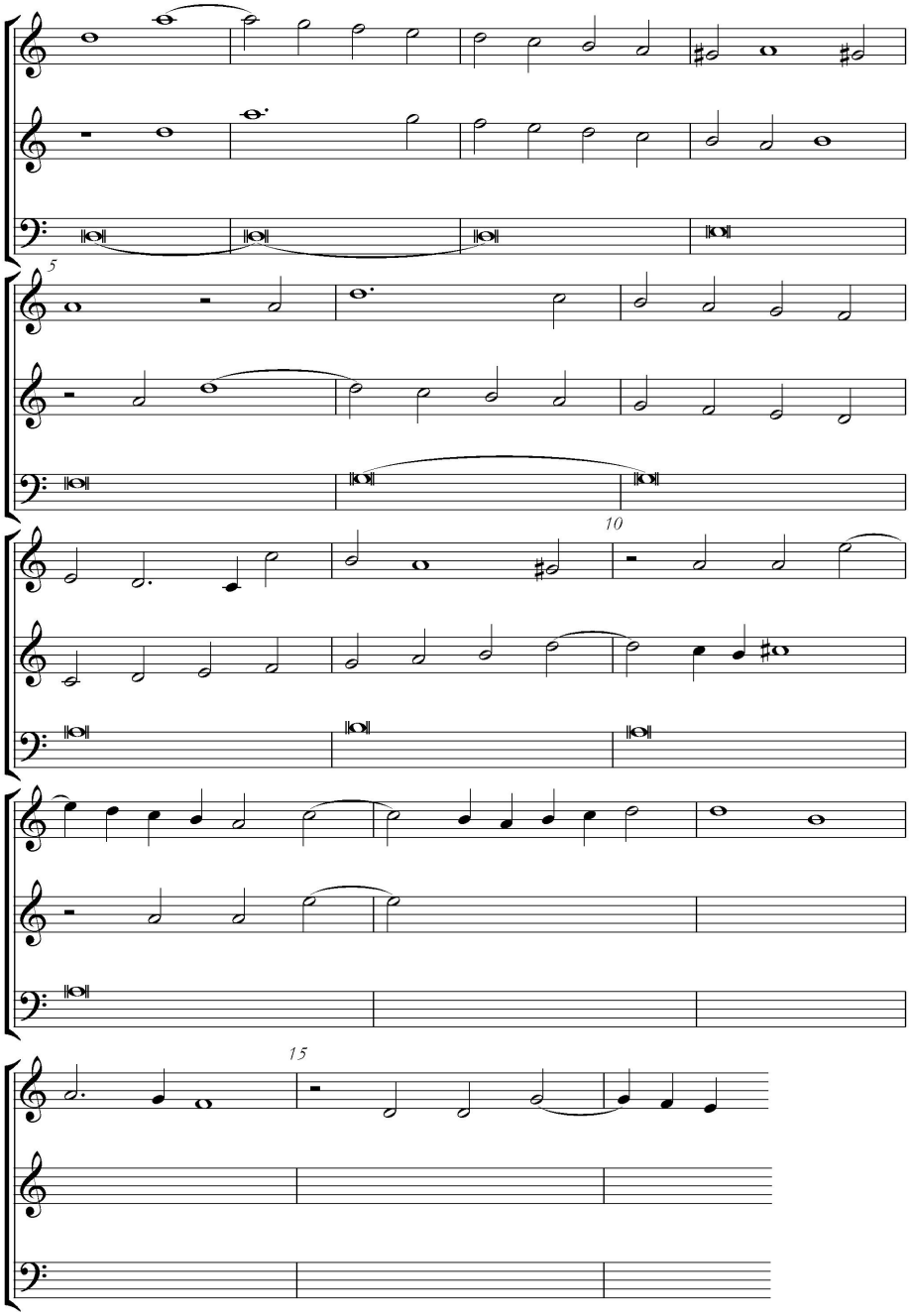


FIG. 7.52 – Pièce sur *cantus firmus* (P-*Cug* MJ1, f. 70, premier système).

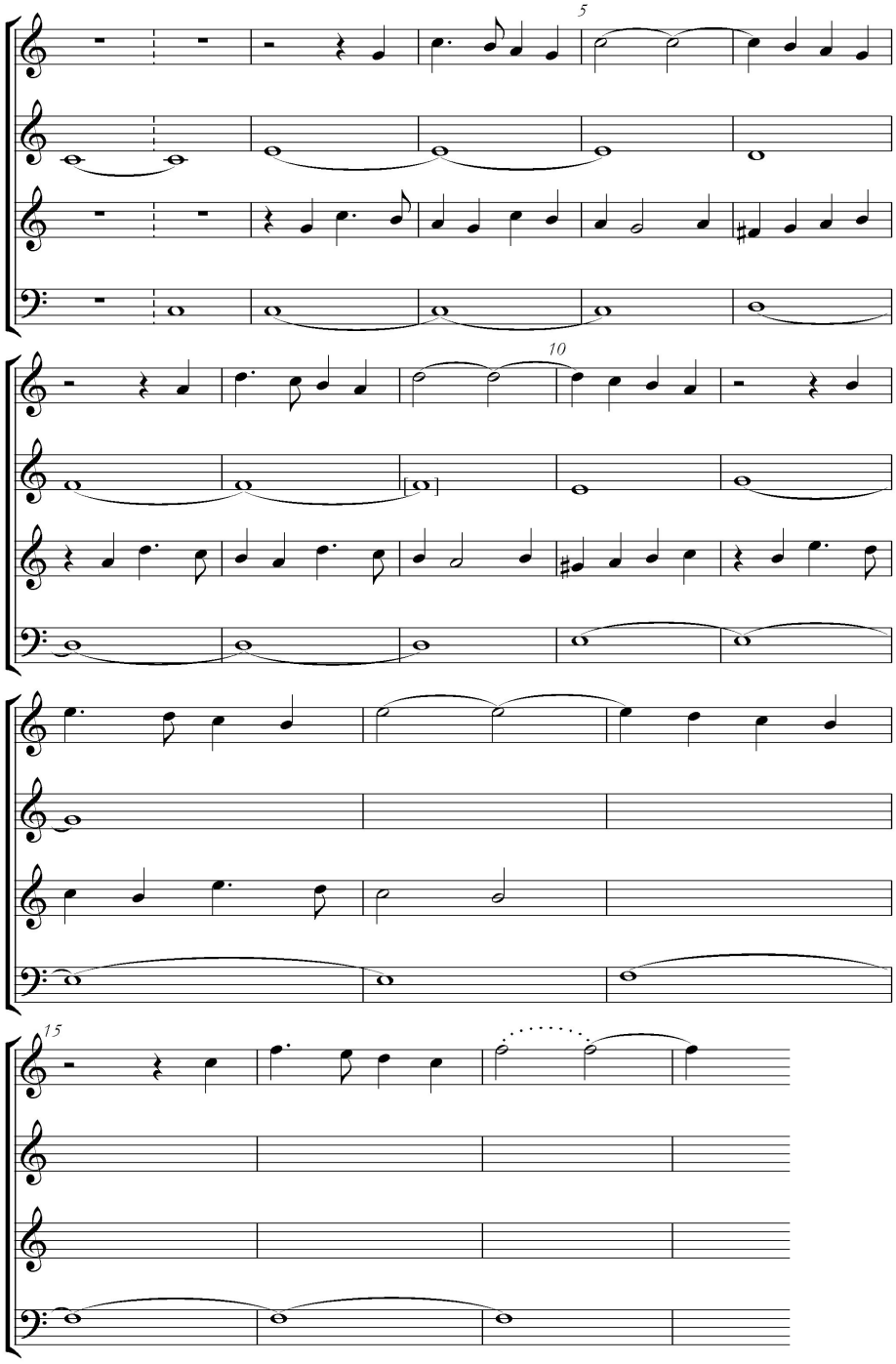


FIG. 7.53 – Pièce sur *cantus firmus* (P-*Cug* MJ1, f. 64v).

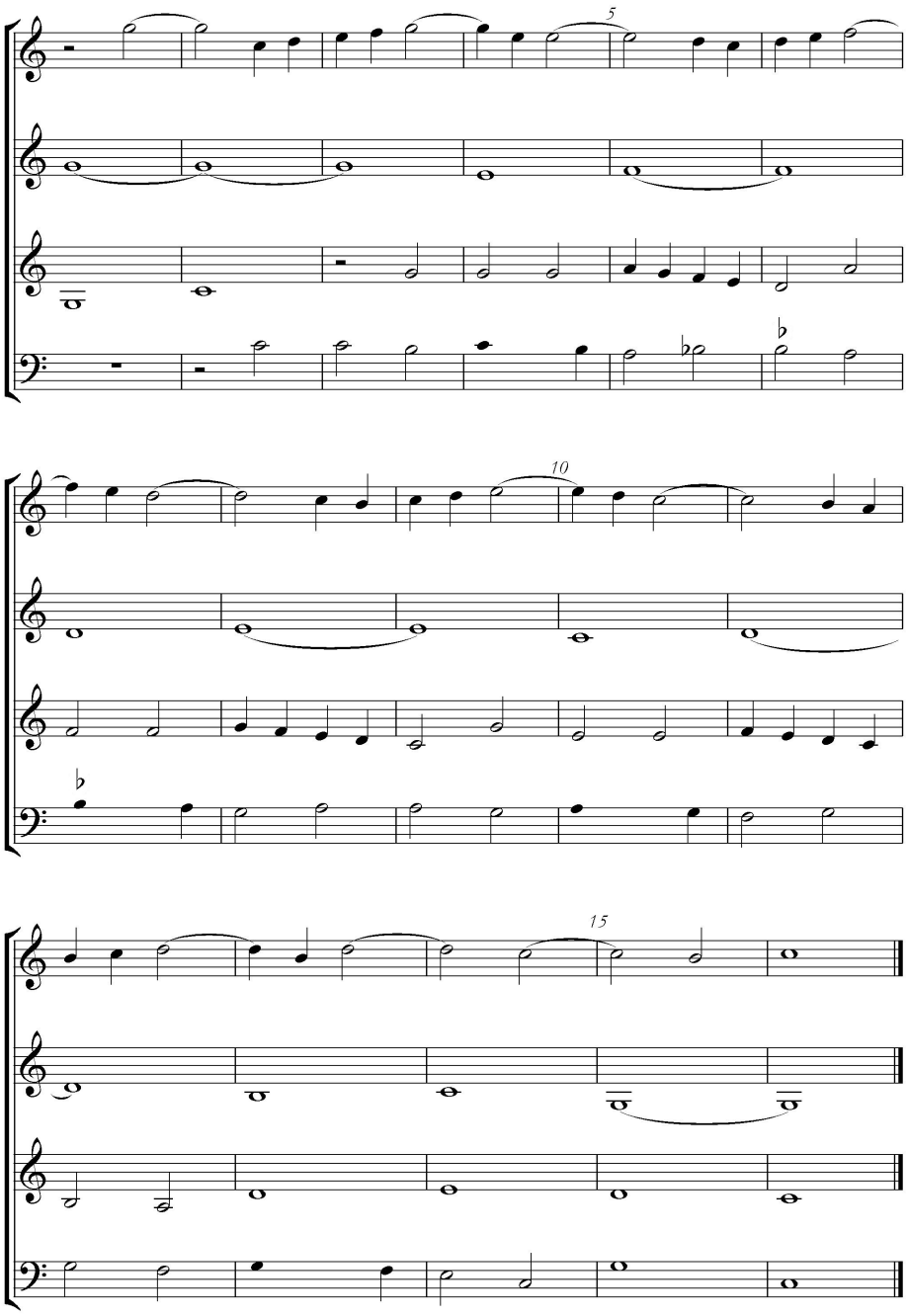


FIG. 7.54 – Pièce sur *cantus firmus* (P-*Cug* MJ1, f. 66v, 2e système).

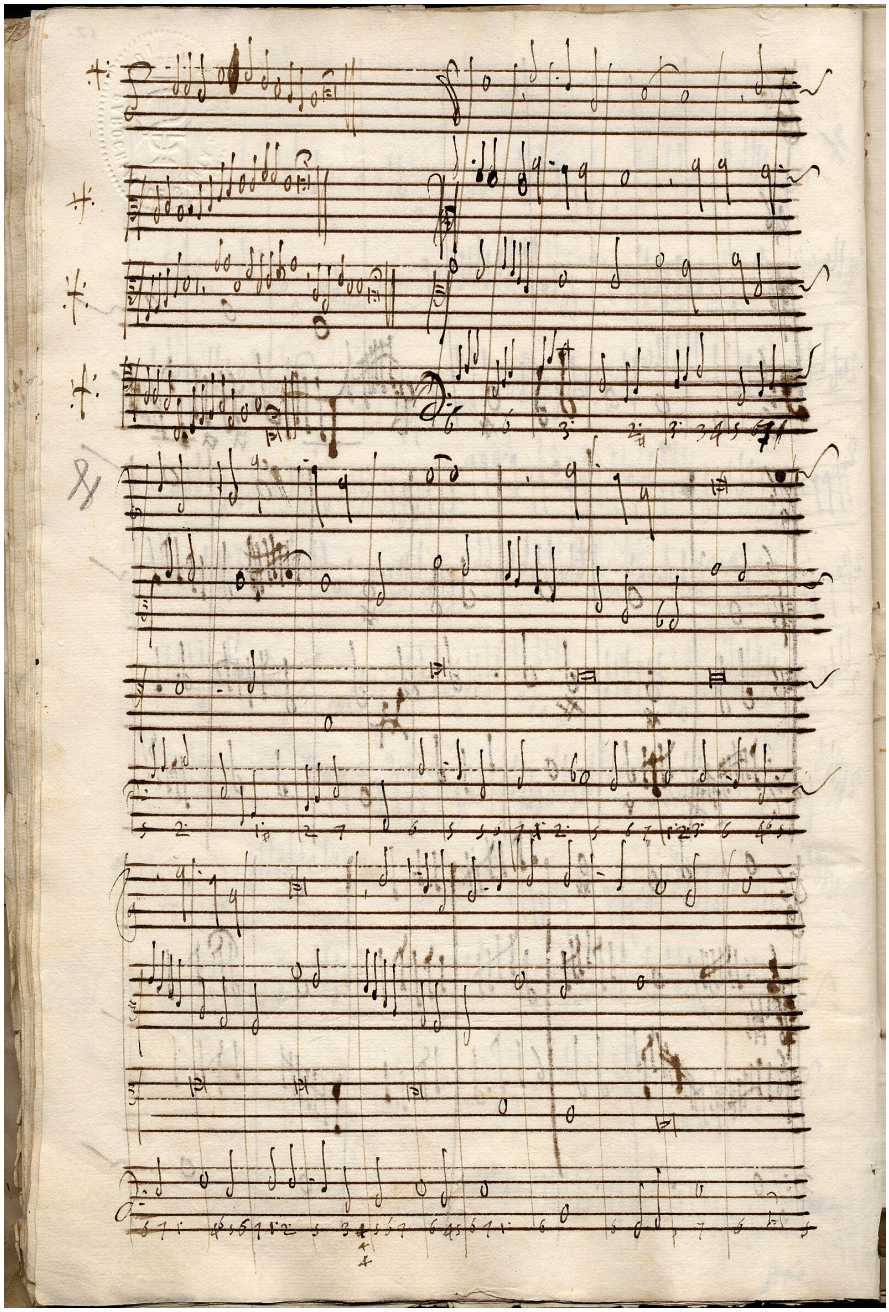


FIG. 7.55 – P-*Cug* MJ1, f. 52v. La *cifra* ibérique est notée au-dessous du Bassus.

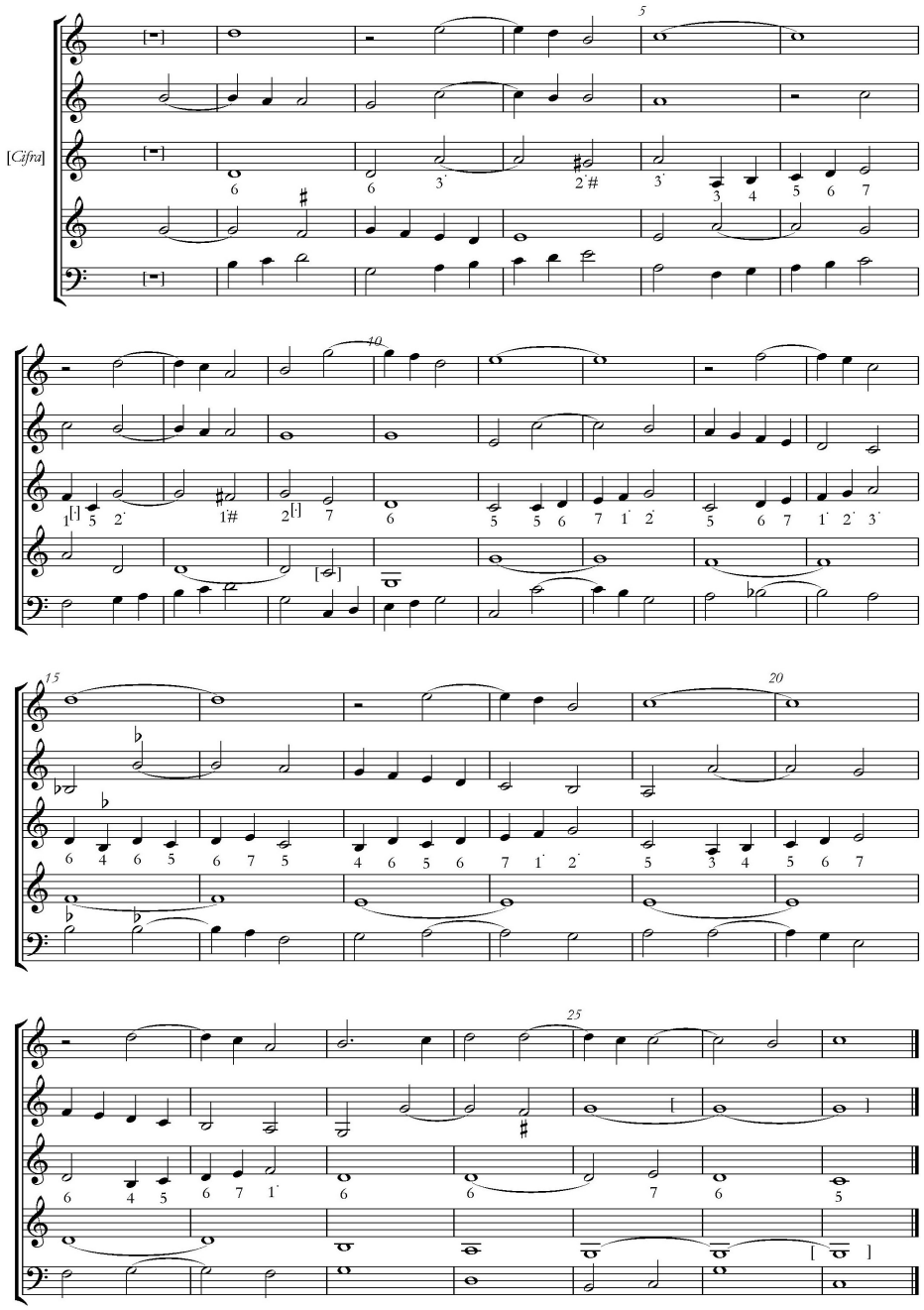


FIG. 7.56 – Transcription de la pièce du f. 52v avec la voix supplémentaire notée en *cifra* ibérique.

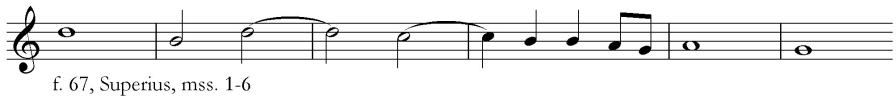


FIG. 7.57 – Sujet de la pièce n. 22.

du rajout d'une voix mais plutôt d'une partie de Tenor alternative. La *5ª vox* est bien moins réussie dans le jeu contrapuntique que le Tenor (voir la FIG. 7.59) : dissonances avec la Basse mss. 8 et 12, doublure de la 'sensible' et conséquente octave parallèle mss. 19-20. Cette pièce n. 23 donne, comme les autres ci-dessus, l'impression d'une œuvre à un stade préparatoire, pour laquelle on cherche encore la 'meilleure' solution.

La version transcrite dans l'Annexe F est celle avec la partie du Tenor à la place de la *5ª vox*. Les quatre brèves sur Ré à la suite, notées sur l'Altus, avant que la *5ª vox* ne l'interrompe, font croire que cette partie est tout simplement un bourdon sur Ré. La pièce explore un seul sujet (1er portée de la FIG. 7.60) circulant à toutes les voix (sauf évidement l'Altus). Le sujet est l'objet de deux altérations mélodico-rythmiques (voir la 2e portée de la FIG. 7.60) dont les croches de la seconde sont reprises pour un court épisode imitatif pendant les mss. 16-17. Toujours à propos du sujet, il est intéressant de noter sa présence dans deux œuvres de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627)[63]. Il s'agit de la *Obra de 1.º tono* [*sobre el paso de la Salve*] du manuscrit du monastère d'El Escorial E-*E* Ms. 2187, ff. 98-99v, et du *Tiento de 4.º tono*, inscrit dans un manuscrit également provenant de la même institution, le E-*E* Ms. 2186, ff. 315-318[64].

L'intitulé *Prolatio do 3º*, le seul porté par une pièce due aux derniers copistes (outre les *mises en partition*), est relatif à la subdivision ternaire de la semibrève (*prolatio major*). En effet, la pièce n. 24 est la seule, dans tout le MJ1, en mètre ternaire[65]. Seul le dernier système du f. 70v (voir p. 415) comprend un extrait musical illustrant le changement de mensuration

[63] Je tiens cette information du Prof. Louis JAMBOU.

[64] Les deux œuvres sont publiées dans [SIEMENS HERNÁNDEZ, 1978], pp. 47-52 et 88-97.

[65] En toute rigueur, il existe un deuxième cas, mais appartenant à un autre genre : l'*Osana* de la Messe *Inclita stirps Iesse* de Rogier est aussi en mensuration ternaire.

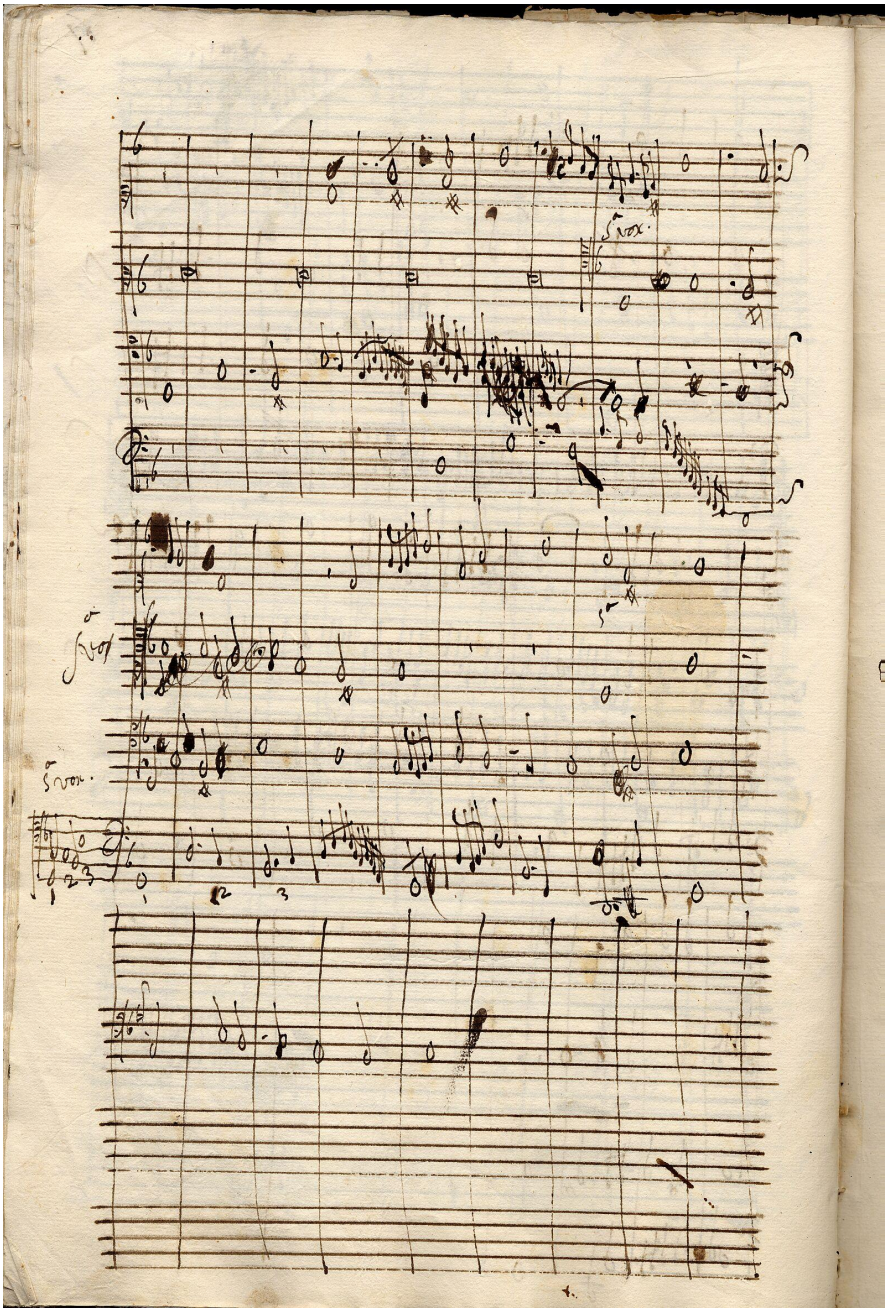


FIG. 7.58 – P-*Cug* MJ1, f. 67v.

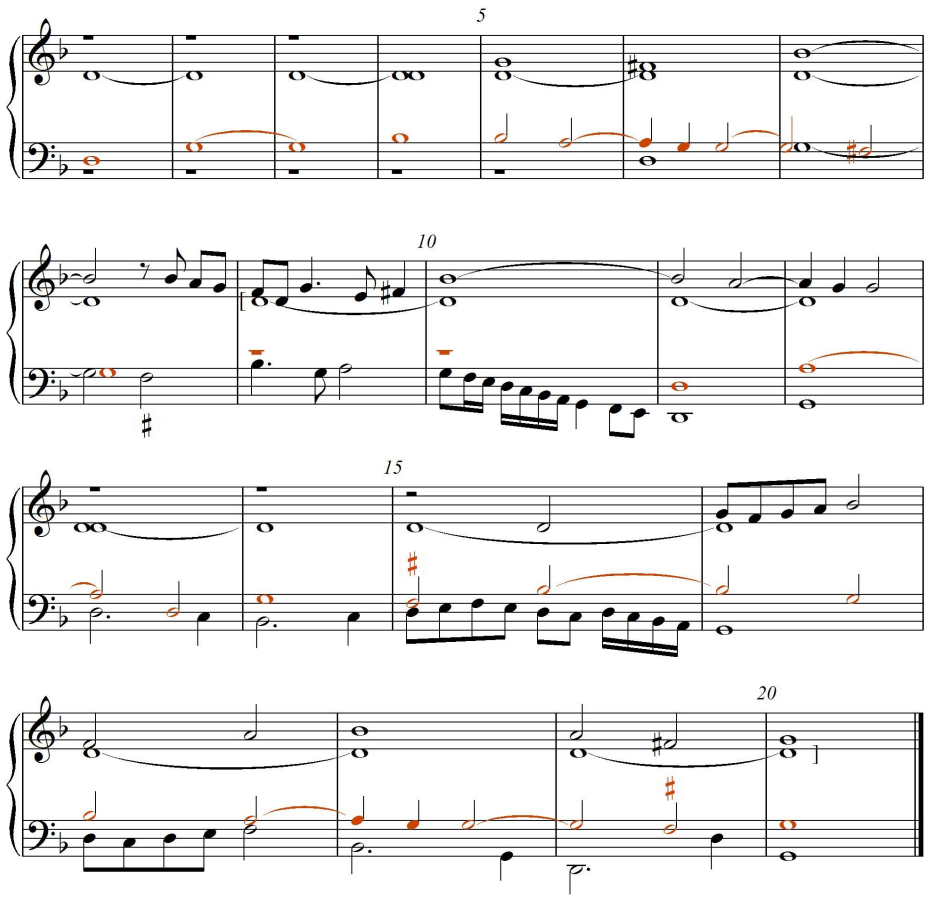


FIG. 7.59 – Pièce n. 23 avec la *5a vox* à la place du Tenor.

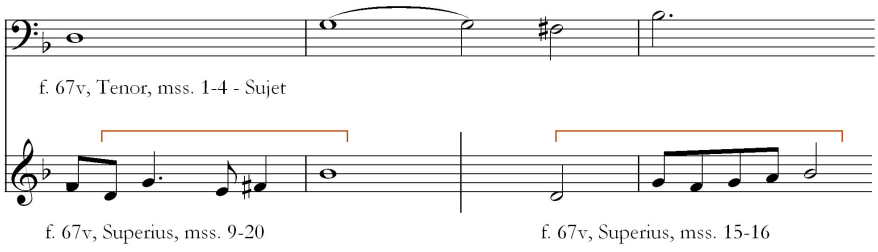


FIG. 7.60 – Matériau musical de la pièce n. 23.

ternaire en binaire (ce qui arrive également dans les dernières mesures de la pièce n. 24).

Parmi les œuvres les plus importantes du MJ1 en termes de dimension, ce *Prolatio do 3°* [*tom*] est construit sur une suite de petites sections, pratiquement toutes closes par une cadence sur La. Ces sections explorent essentiellement un sujet (S) et un contresujet (CS), avec parfois l'incursion d'un petit motif (voir la FIG. 7.61).

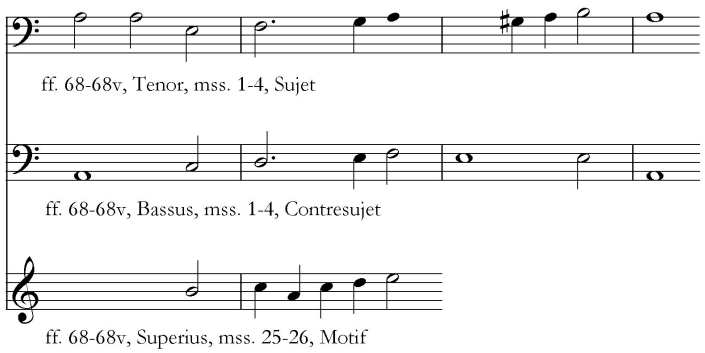


FIG. 7.61 – Matériau musical de la pièce n. 24.

Très schématiquement, le déroulement de la pièce n. 24 peut être résumé ainsi :

1e section, mss. 1-8[66] :
. S, Tenor (ms. 1),
. CS, Bassus (ms. 1),
. S orné, Superius (ms. 3),
. CS, Altus (ms. 3) ;
2e section, mss. 8-11 (à 3v) :
. S, Bassus (ms. 8) ;
3e section, mss. 11-18 (à 3v) :
. S orné, Altus (ms. 8),
. CS orné, Tenor (ms. 8), un court épisode imitatif (mss. 16-17) avec une diminution introduite dans le Sujet ;
4e section, mss. 18-23 (à 3v) :
. S, Tenor (ms. 18),

[66]Un petit signe à l'Altus, ms. 8, semble même signaler la césure musicale respective ; voir la FIG. 7.62.

. CS, Superius (ms. 20) ;

5e section, mss. 23-35 :

. CS, Bassus (ms. 23),

. Motif, Superius (ms. 25),

. Motif, Altus (ms. 26),

. Motif, Tenor (ms. 28),

. Motif, Bassus (ms. 29),

. CS, Superius (ms. 31) ;

6e section, mss. 35-38 (à 3v) :

. CS, Altus (ms. 35) ;

7e section, mss. 38-44 (changement vers la mensuration binaire à quatre mesures de la fin) :

. S, Superius (ms. 38),

. CS, Bassus (ms. 38).

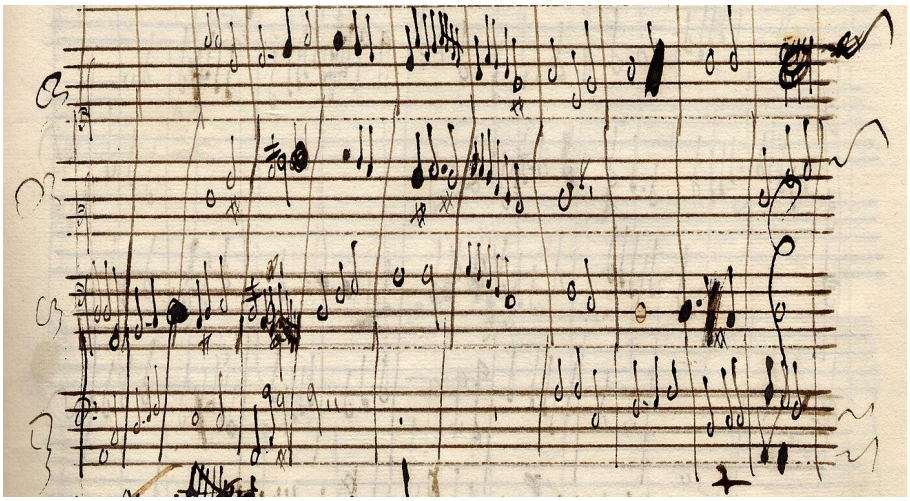


FIG. 7.62 – P-*Cug* MJ1 f. 68, premier système.

L'usage de *notes dénigrées* dans le MJ1 a déjà été évoqué auparavant, soit dans des œuvres de Rogier soit à propos de la pièce du f. 66v[67]. Dans ces deux cas, il s'agit d'une forme archaïque de notation du rythme 'minime

[67]Les pièces des f. 66v et ff. 68-68v sont vraisemblablement notées par la même main ; on trouve en haut du f. 68 les premières mesures du Superius de la pièce du f. 66v.

pointée - semiminime' parfaitement interchangeable avec le rythme 'semibrève dénigrée - semiminime'[68].

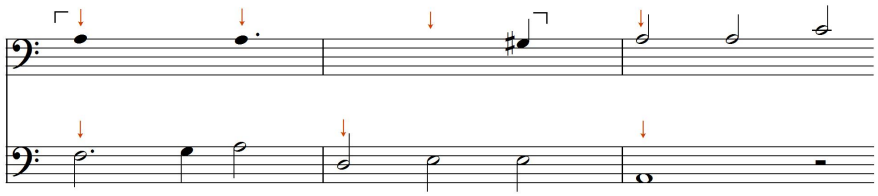
Toutefois, pour l'œuvre dont il est question maintenant, la pièce n. 24, l'emploi des notes dénigrées semble viser d'autres propos. Le sujet (voir la FIG. 7.61) en donne en premier exemple : la semibrève dénigrée signale son imperfection : au lieu de trois, elle doit correspondre à deux minimes. Des cas similaires peuvent être observés aux

. Superius et Altus, ms. 5,

. Tenor, ms. 20 et

. Superius et Tenor, ms. 23.

Dans d'autres passages de l'œuvre, les notes dénigrées semblent avoir davantage de signification : correspondant toujours à la réduction d'un tiers de la valeur des semibrèves, leur contexte indique également une *hémiole*[69]. Le premier système du f. 68 (voir la FIG. 7.62) contient le tout premier exemple, au Tenor, mss. 9-10 ; la FIG. 7.63 en donne la transcription, adjointe de la partie du Bassus.



ff. 68-68v, Tenor et Bassus, mss. 9-11

FIG. 7.63 – Hémiole définie par le recours à des notes dénigrées.

Il est facile de repérer le groupement 'semibrève dénigrée - semibrève dénigrée pointée[70] - minime dénigrée'. Le tout comprend deux *tactus* en C3 rythmiquement accentués comme s'il agissait de trois *tactus* binaires (voir les petites flèches de la FIG. 7.63). D'autres hémioles se trouvent aussi au Tenor, mss. 33-34 (vraisemblablement, le scribe a oublié de 'dénigrer' la

[68]Voir [APEL, 1953], pp. 128-129.

[69]Voir à ce propos le [*Grove*, 2001], les entrées 'Coloration', vol. 6, p. 155 et 'Notation', vol. 18, pp. 141-142.

[70]Il fallait garder la note dénigrée et en même temps lui donner une durée de trois minimes.

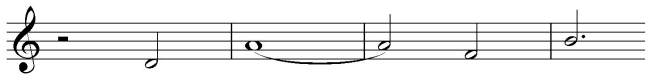
minime) et au Superius, mss. 39-40 (les deux minimes dénigrées de la ms. 40 l'identifient).

Finalement, le P-*Cug* MJ1 offre la pièce n. 21, unique dans l'ensemble du manuscrit car c'est la seule à comporter un texte. Rappelons-nous que la musique notée en format de livre de chœur et les *mises en partition* des œuvres vocales n'ont que des *incipits* pour les premières, et simplement les intitulés pour les secondes. Le texte est en castillan, apparemment incomplet et de lecture assez difficile (voir la FIG. 8.12, p. 451) :

> "*grã di*[o]*s a quien offendi, da luces* [passage illisible] *p*^{a} *vẽgar me de*"[71]

La pièce est en trois parties, comprenant trois sections courtes :

. 1e section, mss. 1-8, caractérisée par le jeu imitatif autour d'un motif (voir la FIG. 7.64),
. 2e section, mss. 9-15, homorythmique,
. et une dernière, mss. 16-27, toujours assez verticale, caractérisée par la marche harmonique de quartes descendantes au Tenor et la cadence rompue, d'effet suspensif, à la fin.



f. 62v, Altus, mss. 1-4

FIG. 7.64 – Motif de la première section de la pièce n. 21.

Il s'agit donc d'une *chansoneta* (ou *chanzoneta*) avec texte castillan et selon toute apparence de thématique religieuse. Un genre très en vogue au monastère de Santa Cruz de Coimbra comme semblent en témoigner les compositions similaires d'autres augustins. C'est le cas du maître de chapelle du monastère D. Francisco de Santa Maria (†1597), réputé pour ses '*chansonetas e outras galanterias*'[72] ; ou encore de son successeur, D. Pedro de Cristo

[71] "*Grand Seigneur que j'ai offensé, donnez moi votre lumière* [passage illisible] *pour me venger de*"

[72] Voir [AZEVEDO, 1918], pp. 146-147.

(†1618), de qui le fond musical de la P-*Cug* MJ1 conserve plusieurs *chansonetas*[73].

[73]La FIG. 5.16 présente une *chansonetas* de D. Pedro de Cristo. Voir également l'inventaire des œuvres de ce musicien dans [*Grove*, 2001], vol. 6, pp. 668-669.

Chapitre 8

La fonction musicale du P-*Cug* MJ1

L'hétérogénéité du contenu musical du P-*Cug* MJ1 corrobore les indices fournies par l'étude codicologique. Le manuscrit est le résultat du travail de plusieurs scribes, intervenant certainement tous à la même période, *grosso modo* durant la première moitié du XVIIe siècle. Il n'est pas possible, toutefois, d'établir avec plus de précision l'écart chronologique entre chaque contribution.

L'enrichissement du manuscrit se fait par des mains différentes et de manière inégale, à savoir :

. le tout premier scribe, le Copiste #1, note 41 pages sur 92 (44,57 %),
. le Copiste #2 utilise 25 pages (27,17 %) et
. et les derniers copistes (Copiste #3 *et alii*) 26 pages (28,26 %)[1].

Ce dernier chapitre apporte des précisions sur la fonction musicale du P-*Cug* MJ1, c'est-à-dire sur l'identification des propos pratiques qui animent les différents copistes. L'analyse d'un certain nombre d'éléments relatifs au contenu du MJ1 et à la façon dont la musique y est notée permettent de

[1] Il est facile de trouver d'autres exemples de cette habitude de reprendre un livre déjà noté, caractéristique d'une période durant laquelle le coût du papier est élevé, parmi le fond musical du monastère de Santa Cruz de Coimbra. Les P-*Cug* MM 8, 12, 18, 33 et 36 ne sont que quelques exemples de manuscrits musicaux composés par plus qu'un scribe (voir, respectivement, [Rees, 1995], pp. 170-1, 191, 159 et, pour les trois derniers manuscrits, [Rees, 1994], p. 266).

déceler quel a pu être, pour chaque personne qui intervient sur le manuscrit, le propos pratique.

8.1 Un livre d'orgue

Le type notationnel choisi par chaque copiste est porteur de renseignements. Jessie Ann OWENS montre, dans son *Composers at work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*[2], que la façon dont la musique est notée dépend en général de la pratique interprétative prévue :

. pour une œuvre pour un ensemble vocal et/ou instrumental, le choix de parties séparées (soit en fascicules indépendants soit en format de livre de chœur) est le plus probable[3] ;

. s'il s'agit d'une pièce pour un soliste, typiquement la *vihuela* ou le clavier dans le cas de la musique instrumentale, la tablature, l'*intavolatura* (juste deux portées) ou encore la *partition* sont les choix les plus communs.

L'histoire de l'édition musicale propose quelques exemples. L'œuvre *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima...* (1600) de Tomás Luis de Victoria présente les parties vocales en parties séparées et le cahier de l'organiste en *partition* avec seulement les *incipits* du texte religieux[4]. Les éditions des œuvres de Jacques Buus en sont également une excellente illustration. Lorsque l'édition annonce des *ricercari* [...] *da Cantare, & sonare d'Organo & altri Stromenti*, la musique est publiée en parties séparées (1547_1 et 1549_5)[5]. Si l'édition ne fait référence qu'à l'orgue (même si elle comprend quelques pièces des collections précédentes), elle se fait en *partition* (1549_4). Il est également intéressant de regarder la musique d'un autre organiste réputé, Annibale Padovano. L'édition de son *Primo Libro de Ricercari a quattro voci*

[2]Voir [OWENS, 1997], p. 113.

[3] Il existe toutefois quelques exemples de l'usage de la *partition* pour la notation du répertoire pour un ensemble de musiciens, comme le démontre [MACCLINTOCK, 1966] ou encore certaines œuvres provenant du monastère de Santa Cruz de Coimbra évoquées dans le cinquième chapitre.

[4]Voir [PELINSKI, 1969], p. 197.

[5]Ces références sont relatives au catalogue de musique instrumentale imprimée avant 1600, par Howard Mayer BROWN [BROWN, 1967].

(1556_9) est en parties séparées. L'imprimeur Antonio Gardano et/ou le compositeur cherchent très certainement à élargir le spectre des acheteurs possibles avec le choix d'un type notationnel qui, en plus du clavier, s'adresse aussi à l'ensemble instrumental. Au début du XVIIe siècle, un organiste, probablement à la recherche d'un type notationnel qui lui soit plus confortable, met en *partition* l'intégralité de l'édition de Padovano[6].

En Péninsule Ibérique, on observe, en plus de l'usage de la tablature pour la musique de *vihuela*[7], le recours à la *cifra* pour la publication du répertoire pour clavier (ou harpe). Il s'agit d'une tradition importante, dont l'exemple le plus ancien est la publication de Gonzalo de Baena (*Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, 1540), suivie par Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva*, 1557), Antonio de Cabezón (*Obras de música*, 1578) ou encore Francisco Correa de Arauxo (*Facultad Organica*, 1626). Dans la Péninsule, on utilise également la *partition* dans la fixation du répertoire pour le clavier. C'est le cas non seulement de l'édition *Flores de Música* (1620) du portugais Manuel Rodrigues Coelho, mais encore de plusieurs manuscrits ibériques dont, par exemple, les deux importants volumes du monastère d'El Escorial du XVIIe siècle, rassemblant la production de compositeurs comme Ximénez, Aguilera de Heredia ou Bruna (E-*E* Mss. 2186 et 2187).

Ainsi, la *partition* sans aucun texte ni *incipit* choisie par le Copiste #1 suggère, a priori, que son intervention dans le MJ1 concerne du répertoire pour clavier. À ce premier élément d'information, il est possible d'en ajouter quelques autres qui aident à circonscrire la fonction musicale de ces morceaux. La présence dans le MJ1 du [*Tento do 5º tom*] de Diego de Alvarado (pièce n. 19, ff. 72v-73) est significative. L'œuvre est incluse également dans deux collections de musique pour l'orgue : (1) l'appendice manuscrit de l'exemplaire du *Facultad Organica* de Correa de Arauxo, à la Bibliothèque

[6]Ce manuscrit se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (B-*Bc* Ms 26661). Il est publié en fac-similé dans *Annibale Padovano. Libro primo di Ricercare a 4 Voci. 1556*, Bruxelles, Éditions Culture et Civilisation, 1979. Voir aussi [Lowinsky, 1960], pp. 808-809.

[7]Voir les éditions de Luys de Milán (*El Maestro*, 1536), Alonso Mudarra (*Tres libros de música en cifra para vihuela*, 1546), Miguel de Fuenllana (*Orphénica Lyra*, 1554) ou Esteban Daza (*El Parnaso*, 1576).

de l'Ajuda (P-*La* 38-XII-27), et (2) le manuscrit *Livro de Obras de orgão juntas pella coriosidade de P.P. Fr. Roque da Cõceição* (P-*Pm* MM 43)[8]. De plus, les compositeurs dont la musique est copiée par le Copiste #1, Diego del Castillo (ou Bernardo Clavijo del Castillo), Diego de Alvarado ou Fr. Agostinho da Cruz (dont l'obituaire identifie comme un "*insignis pulsator organorûˆ*" ; voir la FIG. 7.35) sont des organistes réputés.

Tous cela tend à prouver que l'ensemble des pièces notées par le premier copiste constitue un petit livre d'orgue. Le musicologue portugais SAMPAYO RIBEIRO exprime déjà le même avis lorsque son collègue Manuel JOAQUIM lui fait part de la découverte du MJ1. En effet, dans une lettre du 29 Mai 1938, SAMPAYO RIBEIRO commente :

> "[...] *Soyez certain que les partitions sans texte que vous avez trouvées quelque part sont bien des œuvres pour le clavier* [...]"[9]

Le Copiste #1 note la musique avec des barres verticales toujours à la semibrève, dessinées préalablement et ne laissant pas toujours la place nécessaire aux notes (parfois, il est obligé de prendre partiellement la case d'à côté). L'interprétation directement à partir du manuscrit semble avoir été prévue car, en plus du souci d'un minimum de clarté et lisibilité, il prend souvent le soin de commencer les pièces sur le verso du folio[10], diminuant ainsi les changements de pages pour une pièce.

Les fautes commises par le copiste font, pour la plupart, penser à des erreurs de copie. En voici quelques exemples :

. f. 21, le copiste anticipe l'entrée de l'Altus (voir la FIG. 8.1) ;
. f. 24v, le copiste oublie de copier quelques mesures à l'entrée du Bassus (voir la FIG. 8.2 et la transcription de la même pièce reprise aux ff. 25-25v, à la FIG. 7.11) ;
. f. 71v, 2e système, mss. 3-4, le scribe copie au Tenor la partie de l'Altus

[8] Pour plus d'information sur ces concordances, voir le tableau 6.1.

[9] "[...] *Não tenha pois dúvida que as partituras sem letra que encontrou algures são obras para tecla* [...]"
(Voir l'Annexe E.3 ; voir aussi le sixième chapitre.)

[10] Voir les ff. 31v, 45v, 46v, 54v, 65v et 71v.

(voir la FIG. 8.3) ;

. f. 73, au début du 1er système, le scribe oublie de copier une mesure, qui est rajoutée ultérieurement (voir la FIG. 8.4).

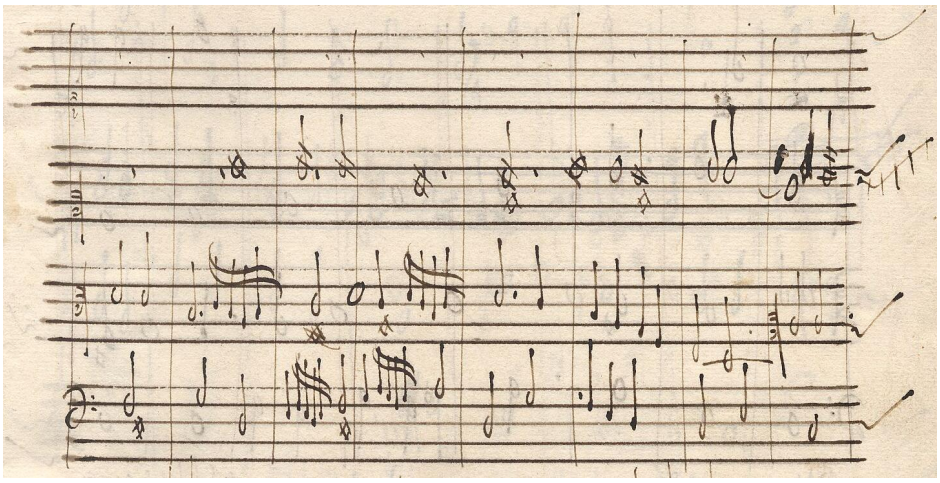


FIG. 8.1 – P-*Cug* MJ1, f. 21, 2e système : le Copiste #1 commence à copier l'Altus au mauvais endroit.

L'intervention du Copiste #1 donne ainsi l'impression générale d'un travail de copie : à partir d'une ou plusieurs sources, le scribe, peut-être bien un organiste, collige un petit recueil de musique pour l'orgue. Les ratures et/ou corrections inscrites sur un petit nombre de ces œuvres suggèrent que, après ce travail de copie, la pièce aurait connu quelques 'retouches' :

. on en trouve quelques exemples dans les deux premiers systèmes de la pièce n. 4 (ff. 31v-32 ; voir la FIG. 8.5). Apparemment avec une autre encre, la même main rature quelques diminutions au Superius (1er système, mss. 5 et 6) et fait plusieurs changements, soit dans les entrées de l'Altus et du Bassus, soit dans le contrepoint entre les deux voix supérieures (2e système) ;

. la pièce n. 10 (ff. 54v-56v) présente également quelques changements ultérieurs, qui font penser à un geste de composition ou de recomposition plutôt qu'à des erreurs de copie : (1) f. 54v, 2e système, Tenor, mss. 1-2 ; (2) f. 54v, 3e système, ms. 1 et (3) f. 55v, 1er système, Altus,

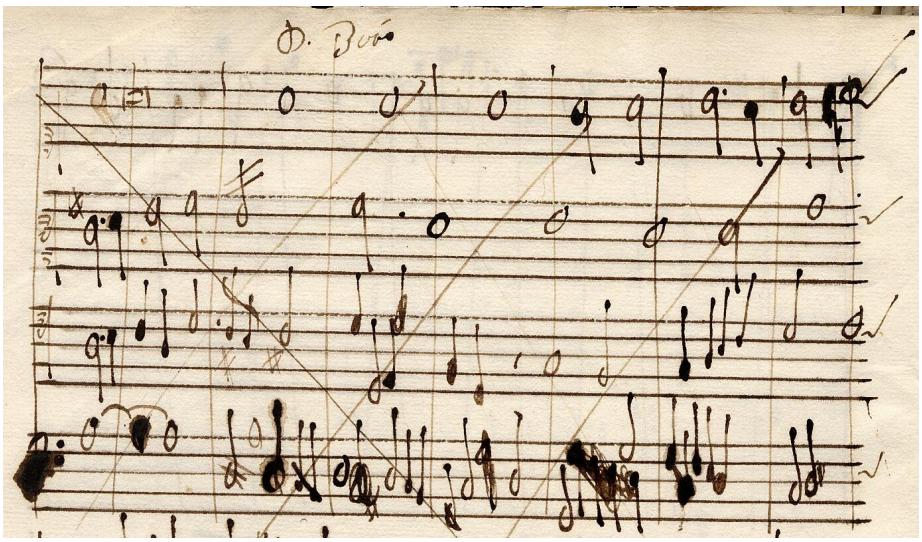


FIG. 8.2 – P-*Cug* MJ1, f. 24v, 1er système : le copiste, qui rayera plus tard toute la pièce, oublie de copier quelques mesures au Bassus.

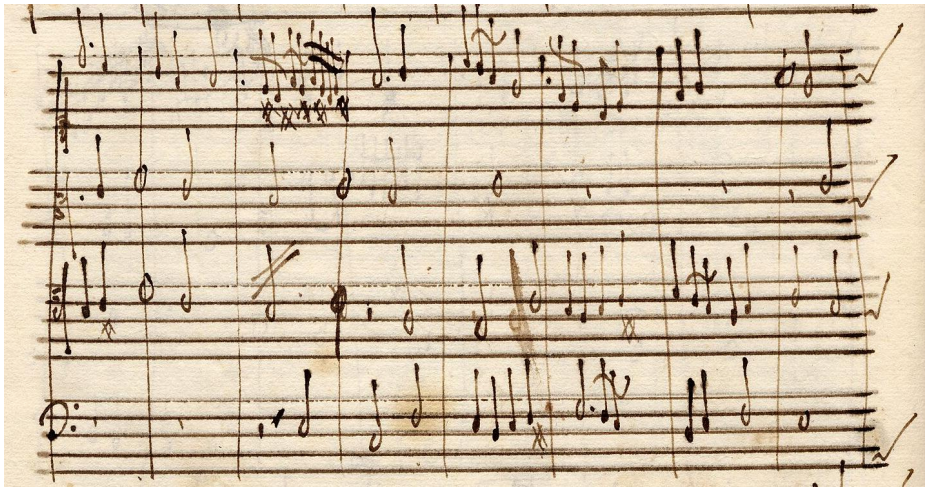


FIG. 8.3 – P-*Cug* MJ1, f. 71v, 2e système : aux mss. 3 et 4, le copiste, prend par erreur au Tenor les notes de la partie de l'Altus.

ms. 6 (voir les FIGS. 8.6 et 8.7).

Curieusement, la quasi totalité de ces indices de recomposition se trouvent dans les œuvres de Fr. Agostinho da Cruz[11]. Il est possible que le Copiste #1, l'organiste qui a vraisemblablement réuni ce répertoire, soit Fr. Agostinho da Cruz lui-même. Cela ferait de ces œuvres, inscrites dans le P-*Cug* MJ1, des autographes.

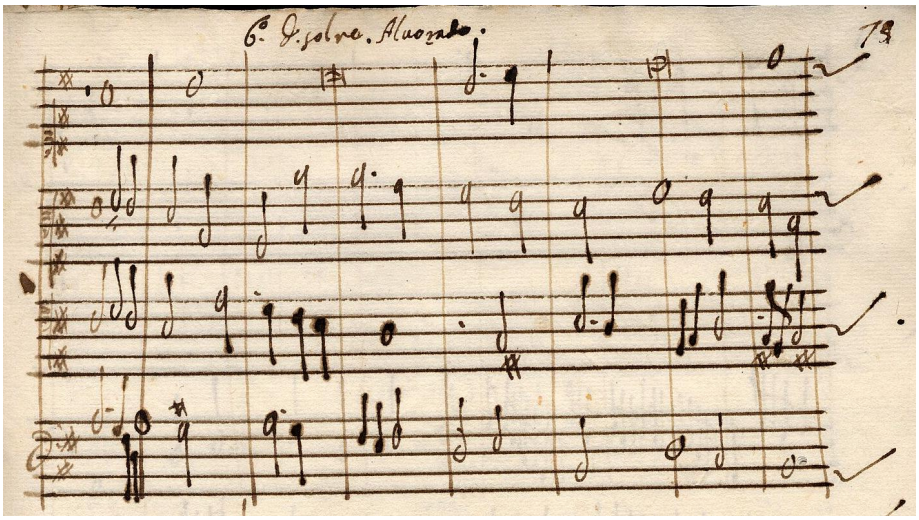


FIG. 8.4 – P-*Cug* MJ1, f. 73, 1e système : au début, le scribe oublie de copier une mesure, rajoutée postérieurement.

Le répertoire colligé par le premier copiste[12] est, compte tenu de la provenance du manuscrit et de la musique elle même, fort probablement destiné au service religieux. Il est, toutefois, fort difficile aujourd'hui de savoir avec précision à quel moment liturgique était destinée chaque pièce. Il n'a pas été possible de déceler les traces d'une quelconque mélodie de plainchant dans aucune de ces œuvres, ce qui aurait permis d'associer l'œuvre à un moment ou fête particulière. Le seul élément d'information disponible est le genre de la pièce, tel qu'il a été défini dans le chapitre précédent.

[11]Une seule exception a pu être trouvée, vraisemblablement dans une œuvre d'un autre musicien augustin, D. Jorge : les deux dernières mesures du Superius de la pièce n. 5 (f. 45v) donnent aussi l'impression d'un remaniement postérieur.

[12]Voir le tableau 7.4.

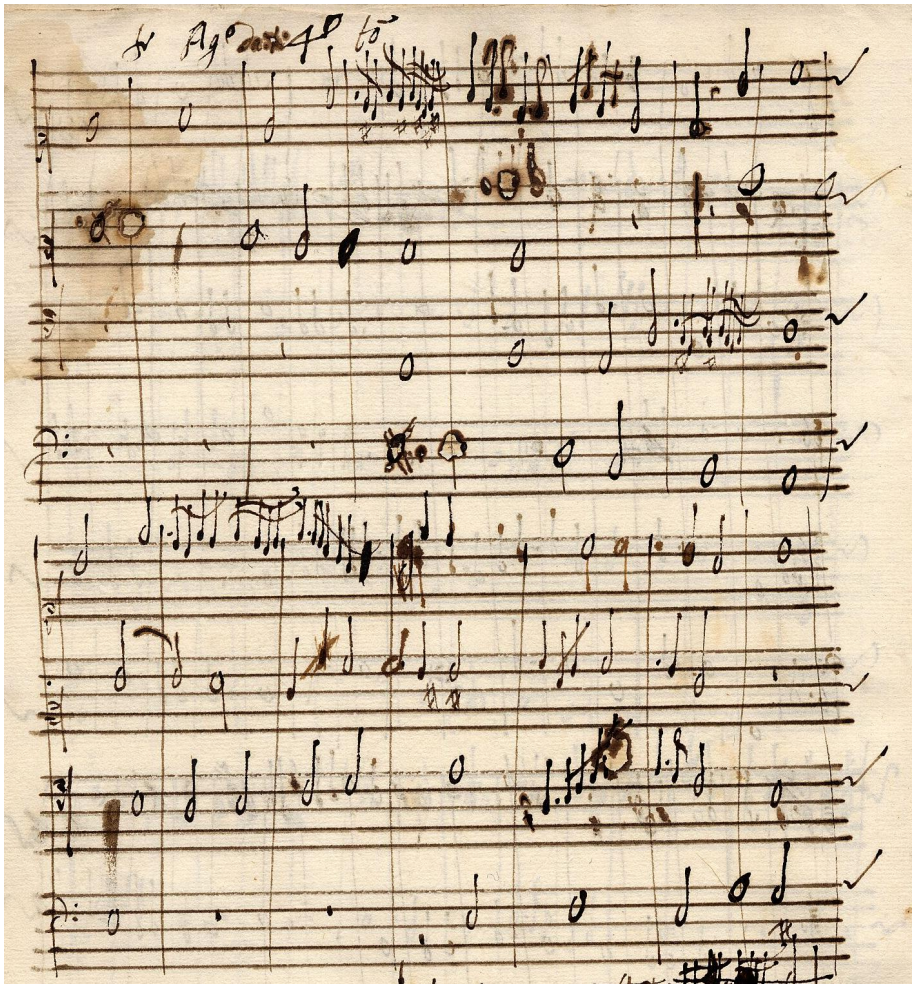


FIG. 8.5 – P-*Cug* MJ1, f. 31v : le copiste (musicien) semble apporter quelques ‘améliorations’ à la copie.

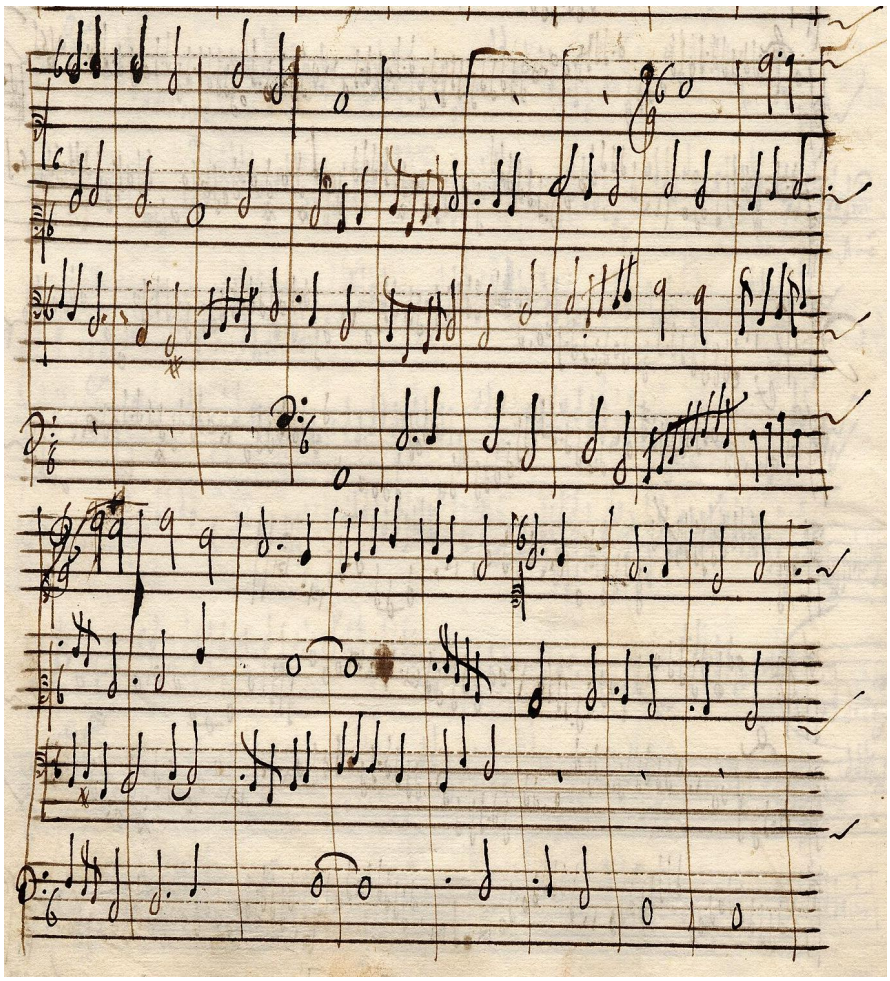


FIG. 8.6 – P-*Cug* MJ1, f. 54v, les deux derniers systèmes : le copiste (musicien) apporte quelques changements à la copie.

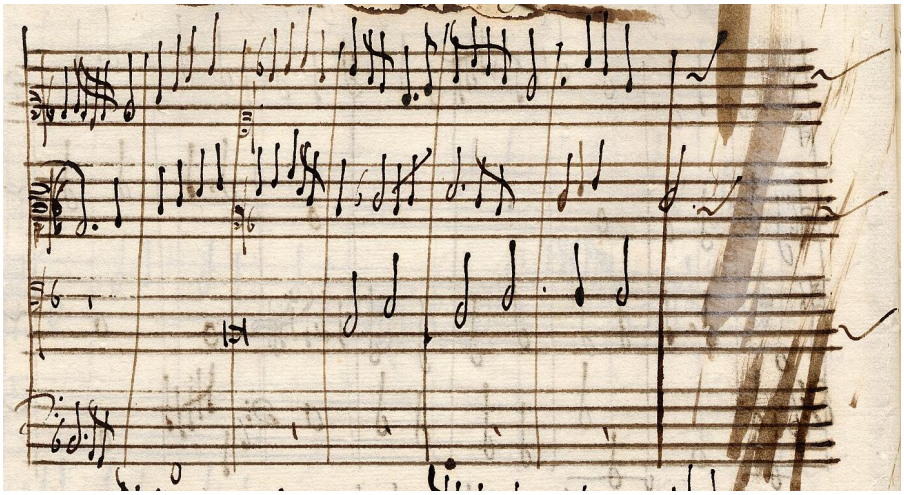


FIG. 8.7 – P-*Cug* MJ1, f. 55v, 1er système : toujours des changements ultérieurs à la copie, maintenant à l'Altus, ms. 6.

En ce qui concerne le *fabordão*, son association claire à un ton psalmodique précise sa fonction : le jeu en *alternatim* avec le chœur ou la chapelle lors de l'exécution des Psaumes. Les autres versets (*versos*) sont susceptibles d'être utilisés non seulement durant les Psaumes, mais aussi pour tout autre texte de l'Office interprété en *alternatim*, comme par exemple les Cantiques, les Hymnes ou encore les antiennes mariales[13]. Finalement, il y a bien peu d'informations sur l'utilisation du *tento* durant la liturgie. Seul Diego del Castillo précise que le *tento* peut être joué pendant le Graduel et l'Offertoire, moments de la Messe pour lesquels il n'était pas nécessaire de garder le ton[14]. Il est probable que le genre sert également dans l'accompagnement

[13]Pour plus d'information sur l'intégration du verset d'orgue dans la liturgie ibérique, voir [NELSON, 1986], notamment les cinquième et sixième chapitres.

[14]

> "*Para los Graduales y ofrendas, no ay obligaçion de guardar tono particular, y ansi se podran tañer los tientos, que dellos queda mucha cantidad en los Dos Libros de cifra con los quales no solamente serviran para esto pero por ser de musica muy artifiçiosa de ingenio y soltura de mano, el religioso que los pusiere hallara gran variedad de suerte de musica con que pueda perficionarse por ser de las cosas mas vien estudiadas que quedan en los Libros.*"
> (*Declaración de los organos que ay en el Monasterio de S Lorencio, el Real.*

des processions et pour le début et la fin des services[15].

En somme, la première fonction musicale du P-*Cug* MJ1 est certainement celle d'un petit recueil de musique d'orgue pour le service liturgique. Vraisemblablement compilé par un organiste, ce répertoire ibérique du début du XVIIe siècle a dû être mis à profit dans une des principales maisons de l'Ordre augustin : soit le monastère de Santa Cruz de Coimbra, soit celui de São Vicente de Fora, à Lisbonne, voire les deux. Il est même possible que le premier scribe à intervenir sur le P-*Cug* MJ1 soit Fr. Agostinho da Cruz lui-même, lequel y noterait, en plus de ses propres compositions, celles de certains de ses contemporains.

8.2 Un cahier de travaux préparatoires

L'hétérogénéité de la contribution des derniers copistes à intervenir dans le P-*Cug* MJ1 rend fort difficile l'identification de la fonction musicale de leurs parties respectives. Ces contributions connaissent, toutefois, un premier point commun : l'usage de la *partition*. À ce type notationnel sont en général associées les fonctions musicales suivantes[16] :

. notation pour l'exécution musicale au clavier ou par un ensemble,
. notation pour l'analyse et l'étude de répertoire polyphonique,
. notation pour les travaux préparatoires d'une œuvre musicale,
. et notation pour les travaux préparatoires d'une mise en tablature.

Les *mises en partition* des madrigaux de Marenzio et du motet de Morales (ff. 27-31) ne présentent aucune trace de recomposition ou d'un travail préalable à une éventuelle mise en tablature.

La raison d'être de ces *mises en partition* est peut-être celle d'un travail d'analyse et d'étude de répertoire polyphonique. En effet, la tradition du

(1587), E-*E* Ms X-III-6 et Z-IV-3, f. 16 ; je dois cette information et sa transcription au Prof. Louis Jambou.)

À cela, il faut ajouter les résultats apportés par la musicologie récente, qui a dévoilé l'usage des tons du Magnificat ou des Psaumes dans le jeu contrapuntique de plusieurs *tientos*, notamment ceux d'Antonio de Cabezón (voir [Jambou, 2001], p. 294.

[15]Voir [Nelson, 1986], p. 3.

[16]Voir [Lowinsky, 1948], [Lowinsky, 1960], [MacClintock, 1966] ou encore [Owens, 1997].

XVIe siècle de mettre en *partition* les œuvres pour leur étude est décrite et louée dans la documentation de l'époque. Le théoricien Pedro Cerone confirme cette pratique et ses bienfaits :

> "[...] *Sepan tambien que grandissimo prouecho se saca de ver partidas las composiciones agenas (que es vn hazer anotomia dellas, y ver lo que tienen à dentro en sus entrañas) sin las quales parece impossible llegar à ser perfeto Compositor. Assi como à vn letrado para ser acabado en sus facultad, le conuiene y es necessario leer muchos doctores para cada dia medrar mas y saber cosas nuevas : assi al Cõpositor le es importante y necessario, para ser perfeto en la facultad que professa, poner en partidura obras de escogidos authores, para cada dia yrse enriquescendo, sabiendo cosas nuevas y primas. Donde se sigue que el poner en diuision y partidura las obras de cãto de organo, es como fuente y manancial, de donde nacen y proceden todas las perfecciones, que en vn consumado Musico assi Tañedor como Compositor, puede auer.* [...]"[17]

Un autre témoignage intéressant est celui de la lettre de Pierluigi da Palestrina au Duc de Mantoue, le 3 mars 1570. Dans cette missive, le compositeur raconte avoir mis en *partition* un motet envoyé par le mécène pour mieux l'évaluer[18].

Dans ce cadre, les faibles qualités de transcripteur du Copiste #3 – responsable pour des *mises en partition* du MJ1, qui fait un nombre considérable de fautes (dont certaines graves) et reste, de toute apparence, incapable de les repérer – font penser à la maladresse d'un novice, d'un élève augustin qui appliquerait la technique de la mise en *partition* en tant que moyen d'assimilation du répertoire. Une méthode de travail recommandée par certains théoriciens. En plus de Cerone, cité ci-dessus, Juan Bermudo suggère pour les musiciens moins expérimentés :

[17] Cerone, Pedro, *El Melopeo y Maestro...*., Napoles, 1613 ; Libro I, p. 89.

[18] Voir [Owens, 1997], pp. 55, 94 et 292. Voir également [Lowinsky, 1960], p. 826 ; ce dernier évoque d'autres exemples de cette tradition de l'usage de la *partition* pour l'analyse et l'étude, dont les fameux commentaires d'Artusi sur les madrigaux de Monteverdi (*Delle imperfettioni della moderna musica*, Venise, 1600) qui se font accompagner par des exemples musicaux tous présentés en *partition*.

"[...]
Si de composicion no sabe, y no esta exercitado en poner, sino que comiença, o no quiere trabaxar tanto : ha primero de virgular el canto de organo, a la forma de lo que yo dexo encima de las cifras, en el capitulo siguiente : y assi repartido por sus compases, puesto delante sobre el monachordio, de manera que no impida las cuerdas, lo puede poner. [...]"[19]

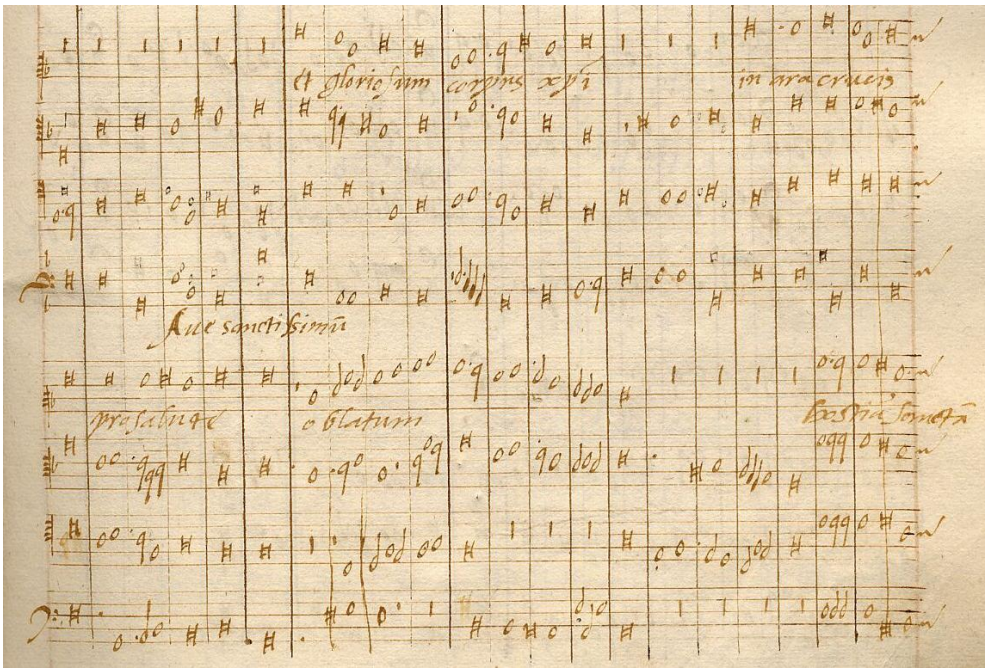


FIG. 8.8 – P-*Cug* MM 48, f. 123 : *Ave Sanctissimum*, anonyme, mis en *partition*.

Provenant également du monastère de Santa Cruz de Coimbra, les P-*Cug* MM 32 et MM 48 sont peut-être un autre exemple de l'application de la même technique de *mise en partition*. En effet, il y a plusieurs concordances entre les œuvres vocales polyphoniques en format de livre de chœur du MM 32 et les *partitions* du MM 48. Souvent avec des variantes (soit dès la

[19]KASTNER, M.S., *Fray Juan Bermudo. Declaración de instrumentos musicales. 1555*, édition facsimilée, Bärenreiter, 1957 ; f. lxxxij^{v}. Passage cité par [OWENS, 1997], p. 50.

transcription[20], soit rajoutées a posteriori[21]), les *mises en partition* du MM 48 ont la particularité, par rapport à celles du MJ1, de comprendre le texte littéraire (parfois juste des *incipits*) noté au moins sous une des voix[22]. La FIG. 8.9 présente un *Ave Sanctissimum*, anonyme[23], noté dans les ff. 19v-20 du MM 32 ; la FIG. 8.8 montre les deux premiers systèmes de la *mise en partition* correspondante, sur les ff. 123-123v du MM 48. Compte tenu de l'hypothèse selon laquelle le P-*Cug* MM 48 est un recueil musical essentiellement destiné à l'étude[24], la *mise en partition* est, ici comme dans le manuscrit MJ1, un moyen utilisé à l'époque pour la collection de répertoire et l'étude des différentes techniques musicales.

[20]Voir l'extrait des *Lamentationes* des ff. 2v-3 du MM 32 et la mise en *partition* correspondante sur les ff. 126v-127 du MM 48 ; voir aussi [REES, 1995], pp. 353-356.

[21]Voir les petits rajouts, d'une autre encre, notamment au début du Tenor de la pièce de la FIG. 8.8.

[22]Les concordances entre les manuscrits P-*Cug* MM 32 et MM 48 sont relevées pour la première fois dans les *Fichas Verdes*, une sorte d'inventaire partiel du fond musical de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra, réalisé vers 1960 par le musicologue Manuel JOAQUIM. Owen REES, dans son *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...* ([REES, 1995] ; p. 224), revient sur ces concordances et confirme que le MM 32 est bien une des sources primaires du MM 48.

[23][REES, 1995], p. 217, attribue la pièce à Diaz / Mondéjar.

[24]Selon [REES, 1995] ; pp. 278 et 342-360. Voir aussi le cinquième chapitre, pp. 296 et ss.

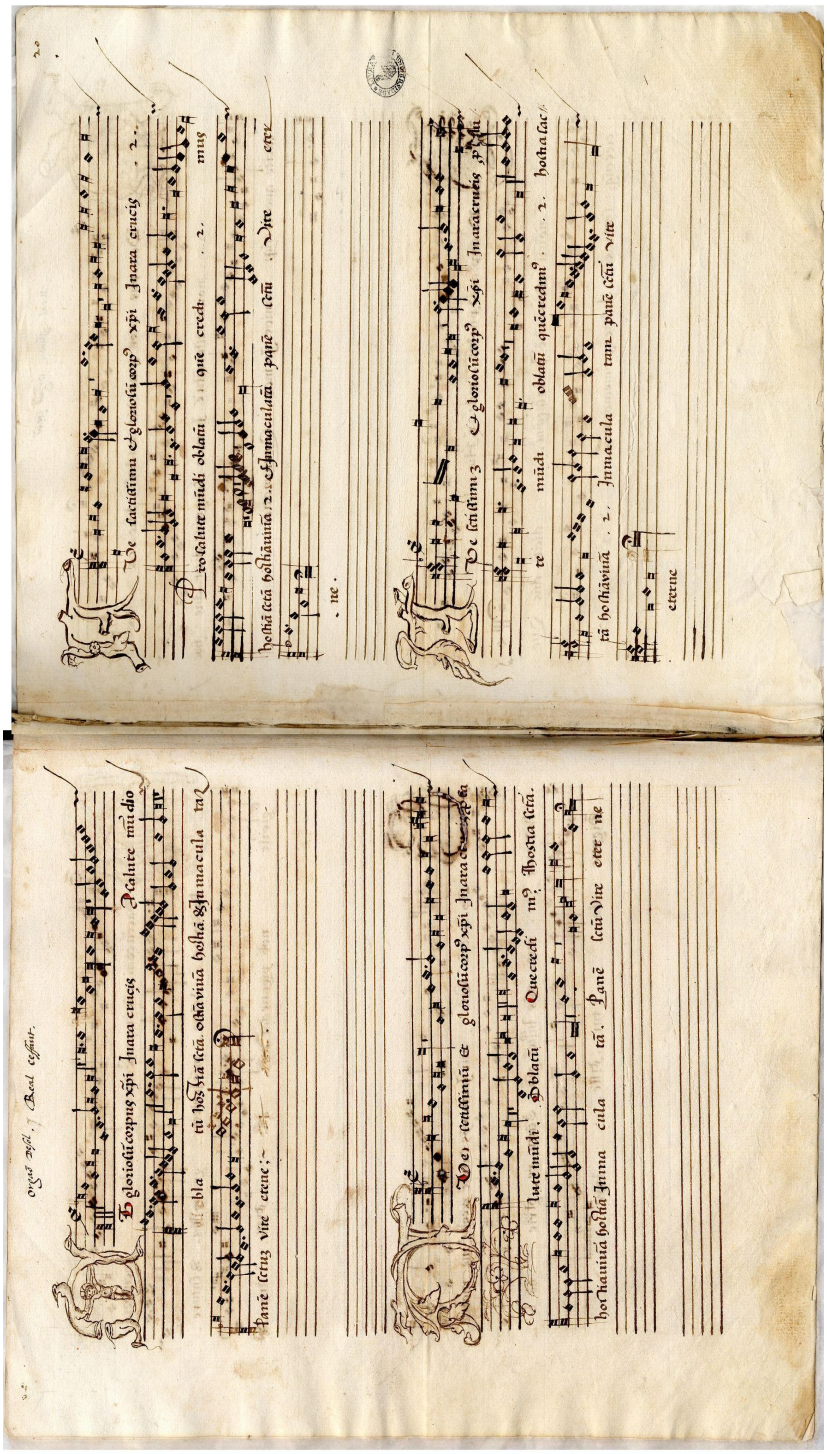


FIG. 8.9 – P-*Cug* MM 32, ff. 19v-32 : *Ave Sanctissimum*, anonyme, noté en format de livre de chœur.

Ceci dit, un autre objectif pratique peut être attribué à ces *mises en partition* d'œuvres vocales du P-*Cug* MJ1. Cela a été dit plus haut, ces *partitions* ont pu être conçues pour une exécution musicale. L'absence de tout texte littéraire, ou même d'*incipits*, permet d'écarter l'hypothèse de l'interprétation vocale. D'autre part, les nombreuses erreurs du copiste[25] rendent toute lecture verticale de l'œuvre extrêmement difficile. Cela contredit une éventuelle exécution au clavier (ou, d'ailleurs, un travail préparatoire pour une mise en tablature). Par conséquent, si ces *partitions* ont été interprétées (mais les erreurs non corrigées suggèrent le contraire), elles l'ont été par des musiciens pour qui la lecture verticale de l'œuvre n'est pas aussi importante que pour un organiste, c'est à dire, pour un ensemble instrumental. Posée cette hypothèse, les *mises en partition* du MJ1 seraient alors le travail négligent d'un copiste peu habile.

La proposition d'une *mise en partition* destinée à l'exécution musicale est soutenue par l'argument selon lequel l'utilisation d'autant de papier pour 'simplement' étudier de la musique serait un luxe peu vraisemblable à une époque où le coût du papier est extrêmement élevé[26]. À ceci, l'on peu encore ajouter l'indication selon laquelle le recours à la mise en *partition* pour l'étude du répertoire, du moins à la fin du XVIe siècle, est particulièrement lié à l'usage de la *cartella* ou *tabula compositoria*. Il s'agit d'une ardoise ou d'une planche en bois, dont la principale qualité est sa surface effaçable[27].

Compte tenu du caractère instrumental de l'ensemble du MJ1 grâce aux contributions des Copiste #1 et #2[28], et de la possibilité de *mises en partition* pour les *ministriles*, il est alors probable que les autres pièces notées par les derniers copistes, ébauches et pièces complètes, constituent aussi du répertoire instrumental[29]. Les quelques œuvres sur un *cantus firmus*[30] du MJ1 peuvent ainsi être reliées aux *Concertados*, un genre instrumental con-

[25] Voir le chapitre précédent, p. 401.

[26] Assez souvent, lors d'une édition, le papier était aussi coûteux, voire plus, que toutes les autres charges réunies ([Owens, 1997], pp. 112-3).

[27] Voir [Owens, 1997], p. 94.

[28] Voir la section suivante.

[29] Avec l'exception évidente de la *chansoneta* du f. 62v (pièce n. 21), qui connaîtrait le concours d'au moins une voix.

[30] Voir la troisième section du chapitre précédent.

struit lui aussi sur un *cantus firmus* et présent dans d'autres manuscrits du monastère de Santa Cruz de Coimbra[31].

Toujours en cohérence avec l'hypothèse d'un manuscrit composé entièrement de répertoire instrumental, il est possible que l'ajout d'une voix supplémentaire à la pièce du f. 52v (voir les FIGS. 7.55 et 7.56) soit le travail d'un compositeur instrumentiste. En tout cas, il doit s'agir d'un musicien suffisamment à l'aise avec la *cifra* ibérique pour clavier pour être capable, confronté à un manque de place évident, d'utiliser cette technique dans la notation d'une partie musicale nouvelle.

La *cifra* ibérique est surtout un moyen de mettre en tablature des oeuvres polyphoniques. Évidemment, le monastère de Santa Cruz de Coimbra ne constitue nullement une exception comme le montrent les ff. 124v-125 du P-Cug MM 53. La *mise en tablature*, notée dans le coin inférieur gauche, prend directement comme source les parties au format de livre de choeur sur les mêmes folios. Il est, par conséquent, d'autant plus intéressant de souligner la façon, peu habituelle, dont la cifra est employée dans la pièce du f. 52v du P-*Cug* MJ1, c'est-à-dire, pour la notation d'une nouvelle partie musicale et non pour la mise en tablature d'une partie préexistante[32].

Outre les *mises en partition*, la musique notée par les derniers copistes semble comprendre essentiellement des pièces autographes à différents stades du processus de composition. Les *partitions* auraient donc été utilisées pour la notation de travaux préparatoires d'œuvres musicales (peut-être instrumentales). Ann Jesse OWENS, cherchant à comprendre la méthode de travail des compositeurs des XVe et XVIe siècles, analyse sous ce prisme un nombre considérable de manuscrits. S'arrêtant sur les pièces qui dénotent une composition, OWENS les classe selon trois catégories : *ébauche*, *brouillon* et *copie*. 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[33]. Il est intéressant d'essayer d'appliquer ce raisonnement à la contribution des derniers copistes du MJ1.

[31] Voir le cinquième chapitre, p. 282 et ss.

[32] Cette 'découverte' de l'ajout d'une voix supplémentaire à la pièce du f. 52v par le biais d'une *cifra* ibérique est postérieure à la soutenance de ce travail.

[33] Voir [OWENS, 1997], pp. 136, 141 et 154.

Aux ébauches musicales signalées dans le chapitre précédent (voir la section 7.3.2.), il est possible d'ajouter le début d'une idée musicale à trois voix noté au premier système du f. 66v (voir la FIG. 8.11). Comprenant des esquisses musicales aussi simples que cette dernière jusqu'à une *partition* plus travaillée (par exemple celle du f. 32v ; voir la FIG. 7.48), les ébauches se caractérisent par leur brièveté, sont le plus souvent inachevées et leur apparence n'est pas très propre, pleine de ratures et de corrections. La calligraphie est peu soignée et rapide et la notation musicale est incomplète (le plus souvent, les silences de semibrève et les guidons manquent).

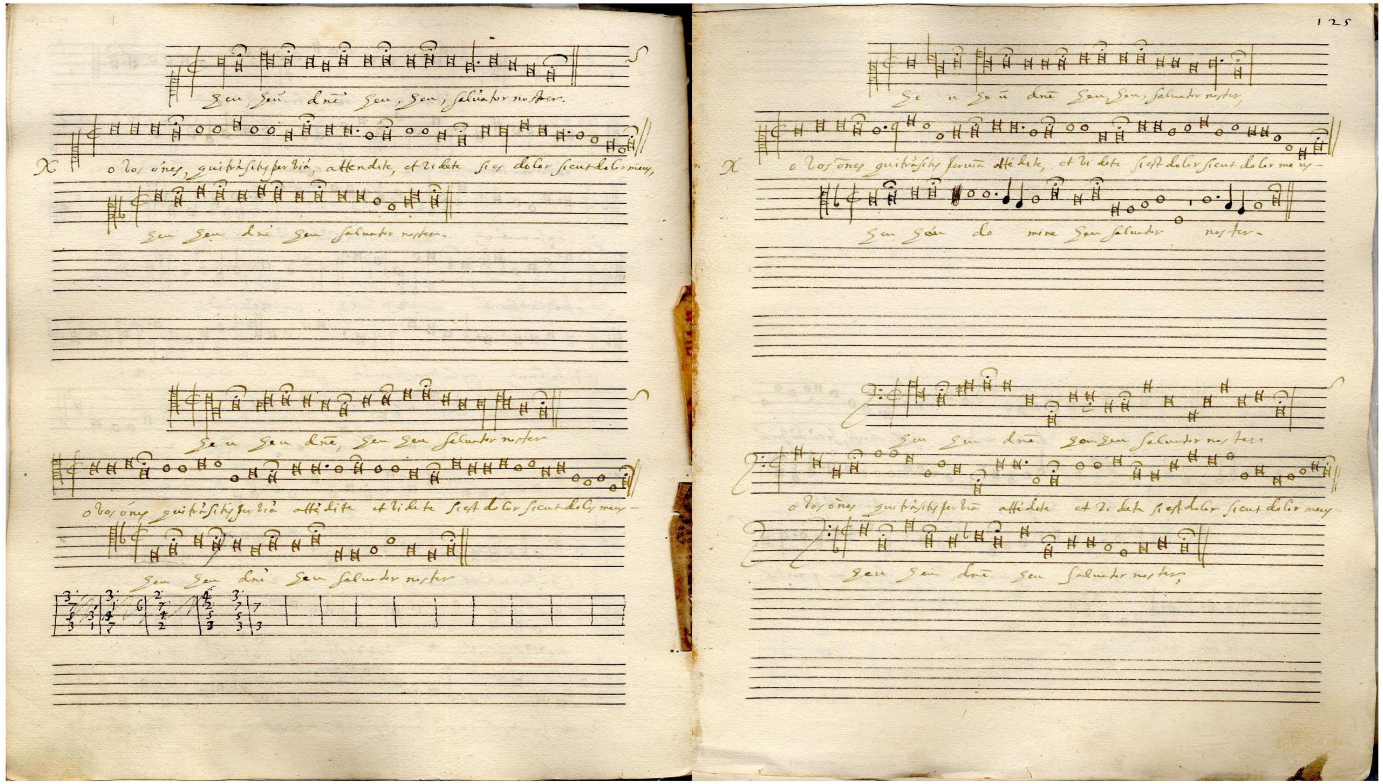


FIG. 8.10 – P-*Cug* MM 53, ff. 124v-125 : *Heu Heu Domine*, anonyme, avec le début de la mise en tablature dans le coin gauche inférieur.

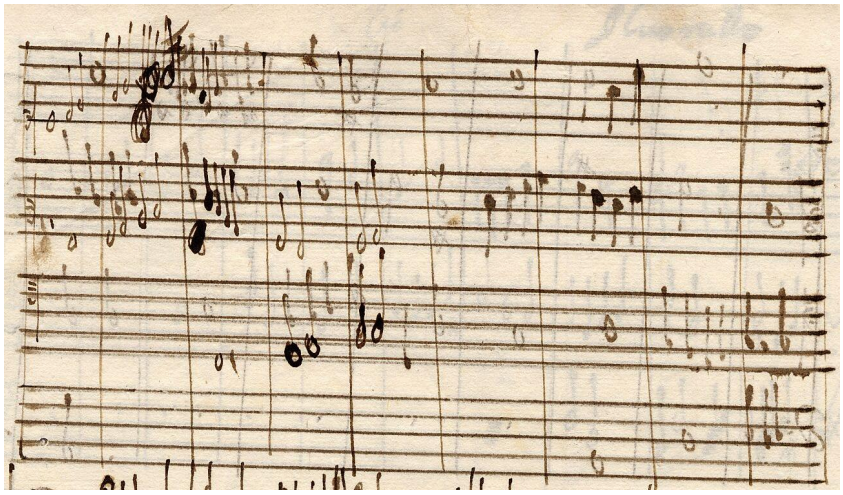


FIG. 8.11 – P-*Cug* MJ1, f. 66v, 1er système : une ébauche musicale réduite pratiquement à l'expression minime.

Signe d'un stade plus avancé du processus compositionnel, le brouillon est en général complet, avec tous les paramètres musicaux notés mais encore riche en ratures et corrections. Les quatre pièces des f. 62v, f. 67, f. 67v et ff. 68-68v y correspondent bien. L'illustration peut se faire avec la *chansoneta* du f. 62v (voir la FIG. 8.12). La pièce est complète, n'y manquant apparemment qu'une partie du texte littéraire. La musique connaît plusieurs révisions, comme le démontrent les maintes ratures de la *partition*. Il est facile d'y trouver des changements à toutes les parties : au Superius (mss. 9 et 17), à l'Altus (mss. 5-7, 11, 18 ou encore 23) ou encore au Tenor (mss. 15, 17-19).

Poursuivant l'exercice de classement au delà de la contribution des derniers copistes, les hypothétiques autographes de Fr. Agostinho da Cruz (Copiste #1) peuvent alors être considérés comme des copies. La musique en est soigneusement et intégralement notée, dans le format notationnel propre à l'effectif premièrement souhaité mais comprend, néanmoins, quelques révisions. La pièce du f. 59v, probablement du même musicien, au lieu d'être vue comme une copie inachevée peut éventuellement être considérée comme l'ébauche d'un *fabordão*. Le folio présenterait alors le registre premier de la composition pour laquelle l'auteur avait défini le Superius (pris du ton

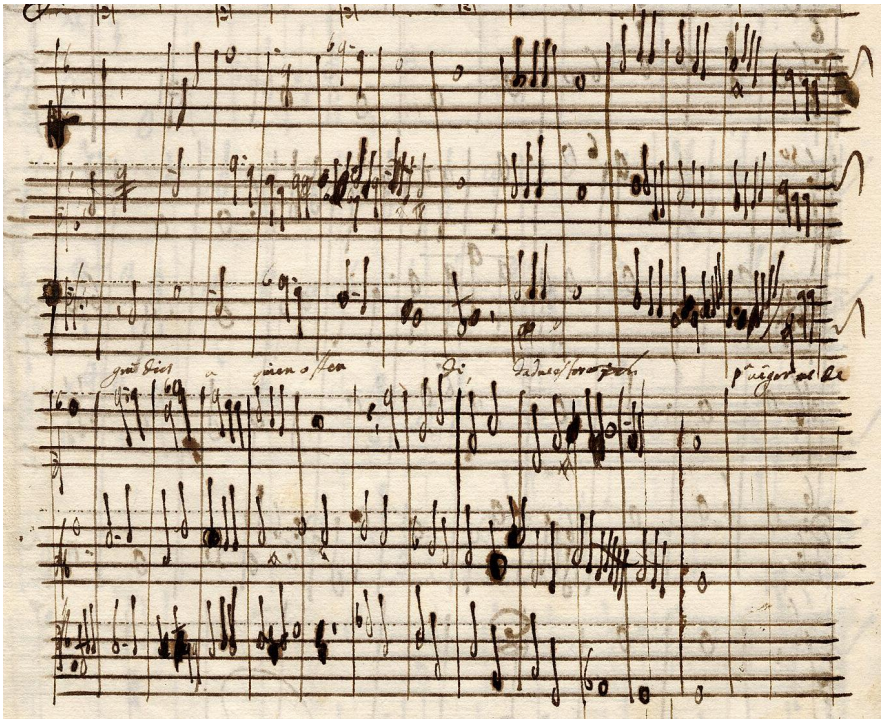


FIG. 8.12 – P-*Cug* MJ1, f. 62v : brouillon d'une *chansoneta*.

psalmodique) mais cherchait encore les autres parties (voir la FIG. 8.13).

Qu'il s'agisse de répertoire instrumental ou non, il semblerait que l'essentiel de l'intervention des derniers copistes sur le P-*Cug* MJ1 consiste en des travaux préliminaires d'œuvres musicales. La dernière fonction musicale du MJ1 serait ainsi celle d'un manuscrit qui, après avoir connu d'autres propos pratiques, est utilisé par un ou plusieurs jeunes compositeurs de l'Ordre augustin pour y esquisser de nouvelles œuvres musicales[34]. Dans ce sens, il est facile d'y inclure les *mises en partition* des ff. 27-31. Et ceci indépendemment du fait que ces *mises en partition* soient une tentative de produire de 'nou-

[34]La majorité des sources autographes identifiées aujourd'hui se trouvent à la fin des folios ou dans des folios laissés libres. Ces inscriptions se font dans des manuscrits qui, lorsque leur fonction musicale première cesse d'être pertinente, sont mis à profit par des mains postérieures (voir [OWENS, 1997], p. 114 ; cet auteur donne, pp. 114-118, plusieurs exemples).

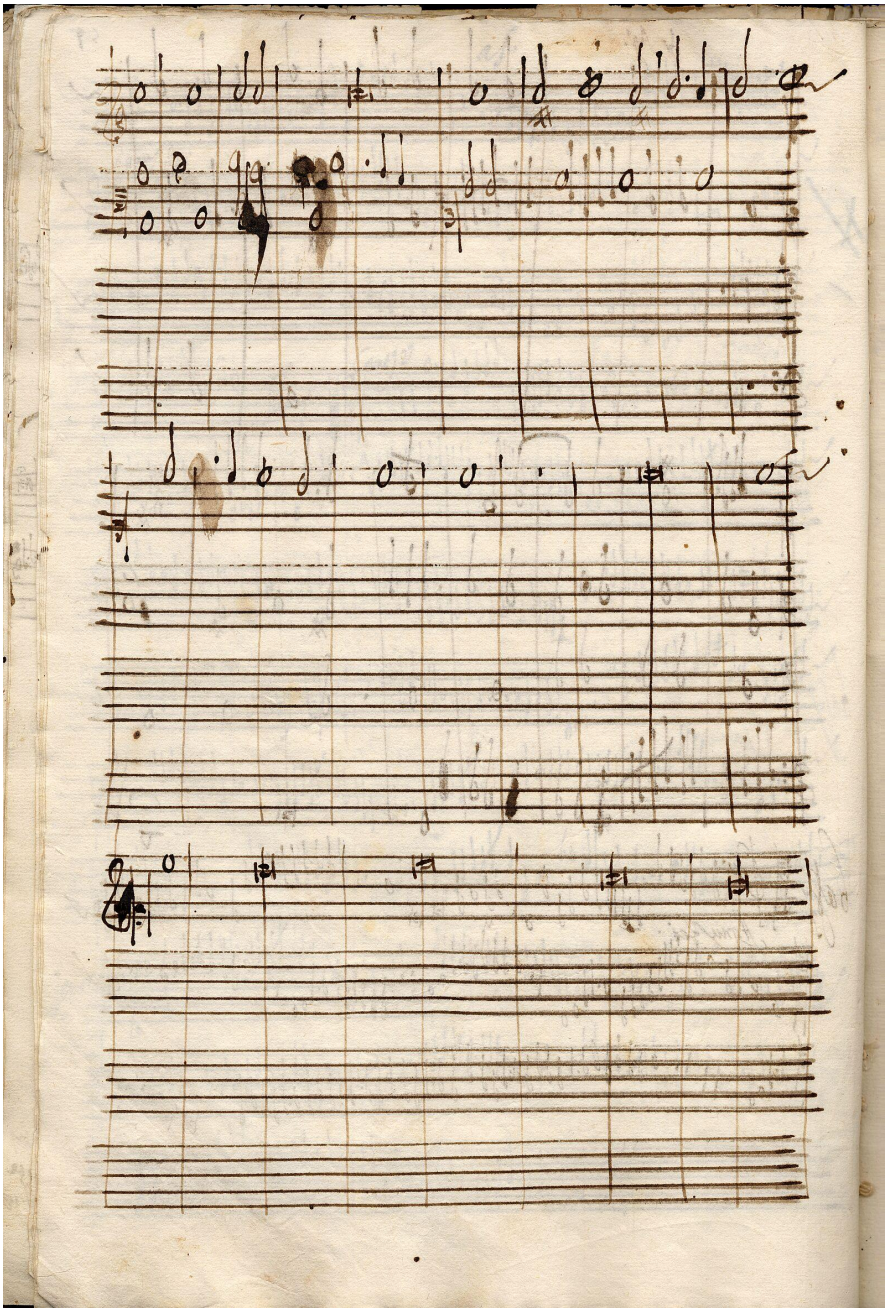


FIG. 8.13 – P-*Cug* MJ1, f. 59v : possible ébauche d'un *fabordão*.

velles' pièces pour l'ensemble instrumental, ou bien une technique d'étude de répertoire polyphonique.

8.3 Un *libro de ministriles*

Outre les deux fonctions musicales déjà décrites, le P-*Cug* MJ1 semble avoir connu encore une autre application pratique. Le Copiste #2 y note deux Messes de Philippe Rogier et une partie d'un *Magnificat* de Juan Navarro. Ces trois œuvres sacrées pourraient avoir été copiées pour (par ?) les *ministriles* de l'institution augustine.

Le principe a déjà été énoncé au début de ce chapitre, selon lequel le type notationnel choisi est porteur de renseignements. Ainsi, la musique notée par le Copiste #2 en format de livre de chœur suggère d'emblée un effectif de plusieurs musiciens. L'absence totale de texte littéraire, avec juste des *incipits* parfois dans leur expression minime, semble limiter cet effectif à l'ensemble instrumental. On sait que les organistes les plus doués étaient capables jouer avec un livre de chœur[35]. Il est, toutefois, difficile de comprendre pourquoi un organiste, si la musique est pour son loisir, aurait pris le soin de la recopier en format de livre de chœur au lieu de choisir un type notationnel plus adapté, comme la *partition* ou la tablature[36].

[35][Owens, 1997], pp. 48-56, présente plusieurs indices, archivistiques et iconographiques, de la capacité des organistes de l'époque de jouer d'après un livre de chœur. Juan Bermudo confirme la pratique reconnaissant sa difficulté tout comme tous ses bienfaits :

> "[...] *Todo quanto auemos dicho hasta ahora es para venir a este fin, de poner canto de organo en el monachordio.* [...] *Tres maneras de poner le offrecen al presente* [...] *La primera es teniendo el libro de canto de organo delante. El que tañedor quisiere ser, si es un buen cantor, que sabe de composicion : cõ estudiar lo ya dicho en este libro, y entender el monachordio : puede poneren el obras, con solamente tener delante el libro.*
> *Esta manera de poner es muy trabajosa, porque lleuan mucha cuenta mirando todaslas bozes : pero es ganaciosa. Hazen con ella grã caudal de Musica.* [...]" (Kastner, M.S., *Fray Juan Bermudo. Declaración de instrumentos musicales. 1555*, édition facsimilée, Bärenreiter, 1957; f. lxxxij^{v}. Passage cité par [Owens, 1997], p. 50.)

[36]Le chapitre précédent (p. 432) évoque l'exemple d'un manuscrit bruxellois dans lequel

Lors de la présentation de ce répertoire dans le chapitre précédent, on a montré le soin du Copiste #2 et dans la copie et dans les corrections, recherchant toujours la bonne lisibilité des œuvres. Le copiste recourt au dénombrement des *tactus* afin d'assurer le même nombre à toutes les voix sur chaque ensemble verso+recto et, par conséquent, permettre le changement simultané de folio pour toutes les parties[37]. Il anticipe également les changements de page. Les f. 53 et f. 63 l'illustrent bien : pour des sections plus courtes, respectivement le Christe de la messe *Inclita stirps Iesse* et le Benedictus de la messe *Ego sum qui sum*, le copiste s'arrange pour qu'ils ne prennent pas plus d'une page et concentre leur copie sur un recto (voir la FIG. 8.14). Il ne faut pas oublier que les f. 52v et f. 62v sont vraisemblablement vides lorsque le Copiste #2 intervient sur le MJ1[38]. Ainsi, les mouvements qui suivent dans chacune des Messes peuvent-ils s'étendre, dans leur forme complète, sur un verso et un recto (les ff. 53v-54 et ff. 63v-64, respectivement), faisant coïncider le changement de page avec le changement de section dans chacune des messes.

Il semble alors évident que la musique notée par le Copiste #2 est destinée à l'exécution musicale, notamment par un ensemble instrumental. Cela fait du P-*Cug* MJ1, au moins partiellement, un *libro de ministriles* portugais de la première moitié du XVIIe siècle.

Le P-*Cug* MJ1, en tant que *libro de ministriles*, se démarque des autres *libros* identifiés aujourd'hui :

. le Ms. 975 de la Bibliothèque *Manuel de Falla*, à Grenade (copié vers 1575 et de dimensions 350 x 248 mm),
. le *Lerma Codex*, à Utrecht (c1590 ; 550 x 415 mm),
. le Ms. Mus. 1 des archives de l'église de San Pedro, à Lerma (1590-98 ; 445 x 310 mm),
. le *Livro de Coro* XIX de la cathédrale de Puebla, au Mexique (c1672),
. deux autres manuscrits de l'institution augustine, le P-*Cug* MM 52 (c1640-50 ; 307 x 212 mm),

quelques œuvres d'Annibale Padovano sont mises en *partition*, certainement de la main d'un organiste.

[37] Voir le chapitre précédent, p. 359.

[38] Voir le sixième chapitre, pp. 336 et ss..

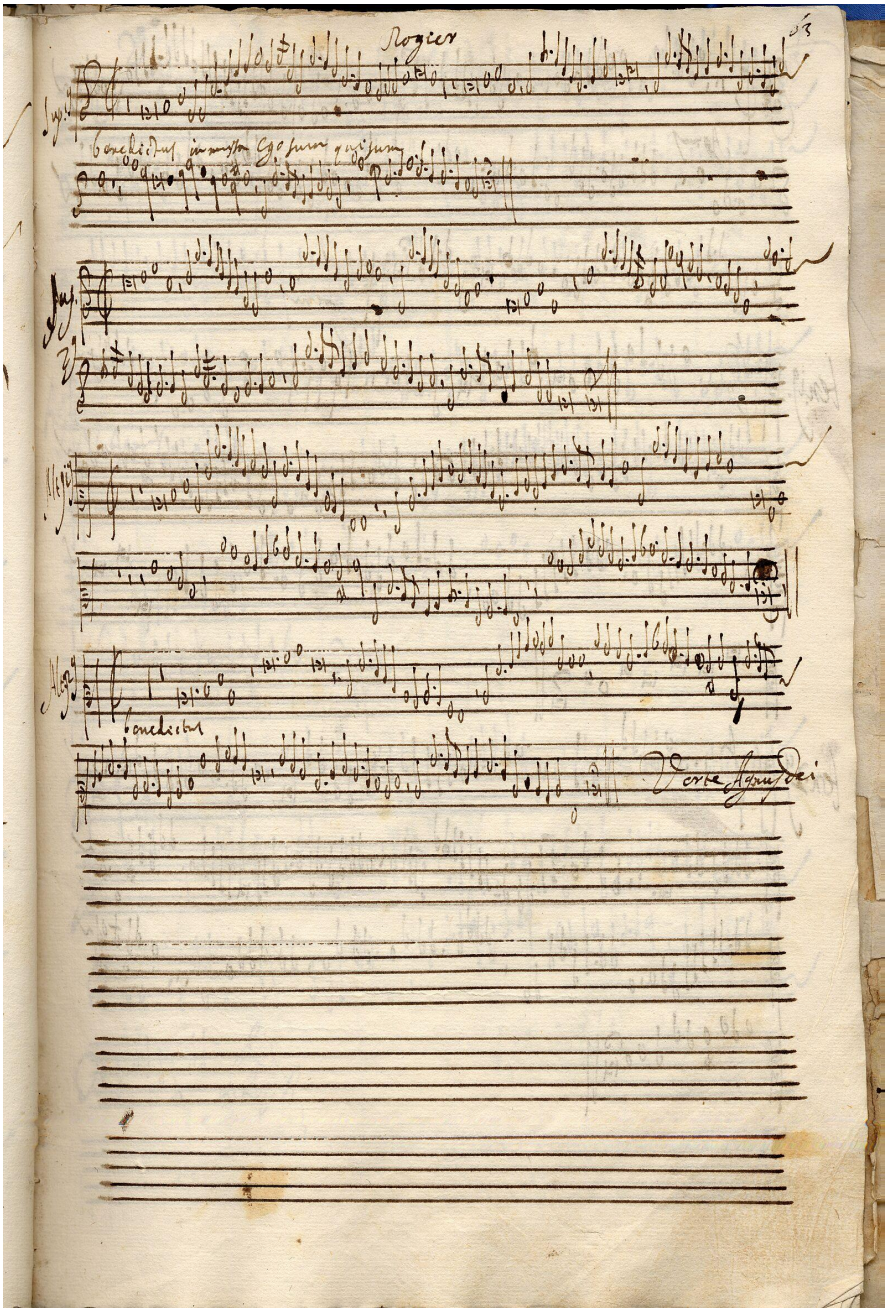


FIG. 8.14 – P-*Cug* MJ1, f. 63 : 'condensation' des quatre parties du Benedictus de la messe *Ego sum qui sum* de Rogier sur un recto de folio.

. et (deux cahiers du) P-*Cug* MM 236 (1640-50 ; 313 x 210 mm)[39].

Le MJ1 est celui de dimensions les plus réduites (295 x 195 mm), un peu inférieures à celles des deux autres manuscrits du monastère de Santa Cruz. Même si les dimensions d'un manuscrit ne sont pas forcément proportionnelles à la taille des caractères musicaux qui y sont notés, on constate, néanmoins, que la lecture de la messe de Rogier *Ego sum qui sum* par six instrumentistes réunis autour du MJ1 ne devait pas être aisée. Il est possible que les musiciens se soient servis de plus d'une copie, le MJ1 jouant précisément ce rôle de deuxième copie ponctuelle. Le MJ1 et les deux autres *libros* de Santa Cruz se démarquent aussi par leur date de copie, comme les seuls (avec le manuscrit de la cathédrale de Puebla) colligés au XVIIe siècle.

Mais c'est le contenu musical, par sa quantité et par sa qualité, qui distingue davantage le MJ1 des autres *libros*. Contrairement au répertoire recélé dans les deux manuscrits de Santa Cruz, les P-*Cug* MM 52 et MM 236, la musique notée par le Copiste #2 est d'origine vocale. Sa contribution reste, toutefois, relativement modeste, ne comprenant que deux messes de Philippe Rogier et les versets impairs[40] d'un *Magnificat* de Juan Navarro. Le MJ1 n'a certainement pas servi comme un recueil susceptible de répondre aux multiples sollicitations des *ministriles* d'une église ibérique. Une fonction que l'on peut en revanche attribuer aux *libros* espagnols, car chacun d'eux comprend, d'une façon générale, du répertoire suffisant, et en nombre et en genre (des versets de Psaumes et d'Hymnes, des sections de la Messe[41], des motets et des chansons) pour répondre à tous les besoins des instrumentistes dans leur service liturgique.

Ainsi, compte tenu de la courte contribution du Copiste #2 et du fait que cette intervention correspond à une deuxième fonction musicale du manuscrit, il est fort probable que le MJ1 n'a pas été conçu en tant que *libro de min-*

[39] Pour plus d'information sur chacun de ces *libros*, voir le cinquième chapitre, pp. 276 et ss..

[40] Les trois premiers versets auraient été perdus.

[41] En réalité, seuls les P-*Cug* MJ1 et le Ms 975 de Grenade contiennent de la musique pour l'Ordinaire de la Messe. L'E-*GRmf* Ms 975 contient une copie de la messe *tertii toni* de Rodrigo de Ceballos ([Christoforidi, 1994], pp. 211, 224-225). À cela, on peut encore ajouter le *Lerma Codex* qui présente, dans son premier folio, un *Kyrie eleison* à 4v, inachevé ([Kirk, 1997], p. 127).

istriles mais pour un jour ou un service particulier, répondant à un besoin ponctuel.

Les versets du Magnificat de Navarro ont dû servir dans les Vêpres solennelles du monastère de Santa Cruz de Coimbra (ou de S. Vicente de Fora, à Lisbonne). Vraisemblablement interprétés en *alternatim* avec le Chœur, les versets impairs seraient pris en charge, soit par les chanteurs avec les instrumentistes en *colla parte* ou remplaçant certaines voix, soit exclusivement par les instrumentistes.

A propos des deux œuvres de Rogier, le quatrième chapitre montre que, pour ce qui concerne les sections de l'Ordinaire de la Messe, les différents directoires des églises ibériques tendent à prescrire une participation des *ministriles* durant le *Kyrie*, l'*Agnus Dei* et, parfois, le *Gloria*[42]. Il est ainsi intéressant de remarquer que le Copiste #2 se donne la peine de noter intégralement les deux messes (de même que le scribe du *libro* E-*GRmf* Ms 975 qui copie toute la messe de Rodrigo de Ceballos[43]). Ceci est peut-être une indication que les instrumentistes, même si cela n'était pas la règle générale, étaient susceptibles d'intervenir (soit en *colla parte*, soit pour le remplacement partiel ou total des voix) dans toutes les sections de l'Ordinaire de la Messe.

8.4 L'apport du P-*Cug* MJ1

L'histoire de la Musique Ibérique se trouve ainsi enrichie d'une nouvelle source polyphonique. Fruit de l'intense activité musicale de l'Ordre portugais des chanoines réguliers de Saint Augustin, le P-*Cug* MJ1 est un témoignage de la première moitié du XVIIe siècle, certainement postérieur à 1610.

Le manuscrit est mis en forme par plusieurs auteurs qui, en conséquence, lui attribuent autant de fonctions musicales. La toute première, celle de livre d'orgue, rajoute une vingtaine d'œuvres au répertoire pour clavier ibérique dont toutes, à une exception près, semblent être des *unica*. Soit par la quantité soit par la qualité générale de ses pièces, le MJ1 ne doit pas être considéré comme une référence principale de l'art organistique de la Péninsule. Les

[42] Voir le quatrième chapitre, section 4.2.

[43] Voir la note de bas de page n. 41.

œuvres présentes sont plutôt courtes et bien ancrées dans le style imitatif développé dès le XVIe siècle. Ne présentant aucun *tento de meio registro*, le manuscrit recèle, toutefois, quelques *tentos de falsas* (un genre très en vogue au début du XVIIe siècle[44]), notamment le *tento do 4º tom* de Fr. Agostinho da Cruz. À cela, le MJ1 rajoute quelques pièces remarquables comme le *tento do 6º tom*, toujours de Fr. Agostinho da Cruz, ou encore le *tento do 5º tom* de Diego de Alvarado.

Et puis, il faut signaler la première pièce du manuscrit, le *tento do 8º tom*, qui, si l'auteur en est effectivement Diego del Castillo, constitue la toute première œuvre pour clavier connue de ce compositeur espagnol. Le MJ1, en plus d'apporter quelques pièces de plus au legs de Diego de Alvarado, constitue une source quasiment exclusive pour l'œuvre de l'augustin Fr. Agostinho da Cruz avec cinq (peut-être sept) pièces, vraisemblablement des autographes. Le manuscrit dote de plus le patrimoine musical ibérique d'un nouveau personnage, D. Jorge Mota.

Finalement, le P-*Cug* MJ1 est non seulement un témoin de l'art organistique de l'institution augustine au début du XVIIe siècle mais encore l'une des rares sources disponibles de l'activité des organistes de la Chapelle Royale à Lisbonne durant la régence des Habsbourg.

En tant que *libro de ministriles*, le MJ1 est, pour le moment, la seule source portugaise présentant du répertoire polyphonique vocal clairement destiné au service des instrumentistes d'une institution ecclésiastique. Il constitue, avec les P-*Cug* MM 52 et 236, la très courte liste des *libros de ministriles* lusitaniens. En plus, le MJ1 et le manuscrit de Grenade (l'E-*GRmf* Ms 975) sont les seuls *libros* à recéler les différentes sections de l'Ordinaire de la Messe.

Le P-*Cug* MJ1 voit son importance accrue par la présence de plusieurs œuvres au stade préparatoire. Au travers de ces ébauches et brouillons, le MJ1 peut donner des éléments précieux pour la compréhension du processus compositionnel au début du XVIIe siècle. En outre, parmi la musique notée par les dernières mains à avoir travaillé sur le MJ1, il y a quelques pièces qui se détachent, comme par exemple la *chansoneta* ou le *prolatio do 3º tom*.

[44] Voir [Jambou, 2001], p. 295.

Le MJ1 appartient donc à la riche tradition musicale de l'Ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin aux XVIe et XVIIe siècles, notamment au monastère de Santa Cruz de Coimbra. Il s'inscrit dans une lignée fort intéressante de manuscrits de répertoire instrumental provenant de Santa Cruz, à savoir, les MM 48 et MM 242 (c1550-75), le MJ1 (1ère moitié XVIIe s.) et les MM 52, MM 236 et MM 243 (c1630-40). Ainsi, le P-*Cug* MJ1 ajoute vraisemblablement un chapitre de plus à l'histoire de l'art instrumental de l'Ordre augustin et du Portugal.

Conclusion

La question *a cappella* a été le point de départ de notre réflexion. Savoir si les instrumentistes interviennent ou non dans la liturgie catholique européenne de la Renaissance a été et reste une question ouverte pour la Musicologie. Après avoir connu des positions radicalement opposées pendant les deux derniers siècles, la science musicologique semble s'accorder, vers 1960, sur une sorte de consensus *a cappella* selon lequel la musique sacrée occidentale, jusqu'au milieu du XVIe siècle, ne connaît pas la participation d'instruments musicaux autres que l'orgue.

Les premières pages de ce travail montrent, cependant, que ce consensus est aujourd'hui entièrement remis en question. Parmi les éléments qui contribuent le plus à ce retournement, sont les maints travaux menés sur différentes institutions ecclésiastiques espagnoles pendant les quatre dernières décennies. Ils confirment une présence significative des *ministriles* dans les églises espagnoles dès au moins le début du XVIe siècle. Or, le présent travail s'est proposé d'élargir le spectre à l'ensemble de la Péninsule Ibérique et de chercher à comprendre quel a pu être le rôle de ces mêmes instrumentistes dans la liturgie des institutions portugaises, un sujet qui, jusqu'à aujourd'hui, n'a fait l'objet de pratiquement aucune recherche.

Quatre églises lusitaniennes sont étudiées, à savoir, les cathédrales de Braga, Coimbra et Évora ainsi que le monastère augustin de Santa Cruz de Coimbra. L'information disponible sur les institutions du pays voisin est juxtaposée à l'analyse des actes capitulaires, des livres de la Fabrique, des documents normatifs ou encore du fond musical de ces quatre institutions. Cela a permis de conduire une étude sur les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique durant les XVIe et

XVIIe siècles.

La toute première constatation de cette étude est qu'en effet, des deux côtés de la frontière ibérique, l'ensemble instrumental est incorporé par l'institution ecclésiastique dès la seconde décennie du XVIe siècle (ce qui suggère une présence de plus en plus fréquente peut-être dès les dernières années du XVe siècle). Au moins deux cathédrales portugaises semblent figurer parmi les institutions pionnières : Évora (entre 1522 et 1538), Séville (1526), Cordoue (1528), Tolède (1531), Braga (au moins dès 1538) ou encore Saint Jacques de Compostelle (1539).

Devenu un élément de prestige et de grandeur de l'institution ecclésiastique ibérique, l'ensemble instrumental fait l'objet d'un vaste mouvement d'assimilation durant tout le XVIe siècle. Le premier obstacle à ce mouvement est la capacité financière de l'institution (et non une quelconque réticence d'ordre théologique ou morale). Si, d'une façon générale, les cathédrales les plus riches ont des Fabriques capables de faire face à la charge supplémentaire relative aux salaires des instrumentistes, il est néanmoins vrai que les institutions sont bien obligées de jongler entre leurs principales ressources économiques : la Fabrique, la Mense Capitulaire et les rentes de l'évêque.

Assez curieusement, les trois cathédrales portugaises étudiées présentent autant de solutions pour le financement de leur ensemble instrumental. La mieux pourvue parmi elles, celle d'Évora, confie à la Fabrique la charge de tout le service musical, maître de chapelle, organiste, chanteurs et instrumentistes. À la cathédrale de Braga, les salaires de la chapelle musicale sont également fournis par la Fabrique mais le groupe musical le plus récent, celui des *charamelas*, est une responsabilité de l'Archevêque. Et puis, à Coimbra, les ressources financières nécessaires pour le service musical, instrumentistes y compris, sont quasi entièrement puisées dans les rentes épiscopales.

Dans toutes ces cathédrales, on remarque que l'ensemble instrumental est, au moment de son installation, un corps étranger. Séculier, sa formation (musicale et autre) a eu lieu à l'extérieur de l'institution. Contrairement aux chanteurs, 'nés et créés' à la cathédrale, les instrumentistes sont un groupe autonome, qui essaie de le rester même s'ils sont engagés de manière perma-

nente par la cathédrale. Par conséquent, avant qu'ils ne soient pleinement intégrés au fonctionnement et dans la hiérarchie de l'institution, les *ministriles* sont à l'origine de quelques troubles de l'ordre interne et de l'image de l'institution. Leur nombre varie, au départ, entre quatre et six éléments. Si le groupe tend à s'élargir durant le XVIe siècle (pouvant attendre neuf musiciens dans les cathédrales portugaises), il est néanmoins vrai que le siècle suivant connaît plutôt une stabilisation de l'ensemble autour de six ou sept *ministriles*.

Au Portugal ainsi qu'en Espagne, l'ensemble instrumental au service des institutions ecclésiastiques est au début du XVIe siècle un groupe homogène du point de vue des instruments employés. Les *ministriles* tendent à intervenir par famille d'instruments, tout d'abord de chalemies (le plus souvent avec l'ajout de la saqueboute) mais aussi de flûtes, de cromornes ou encore de violes de gambe. Au fur et à mesure que le XVIe siècle avance et que l'on s'approche de l'esthétique baroque, la texture polyphonique perd son homogénéité, avec une attention croissante portée aux tessitures extrêmes. Cela est également visible au niveau de l'instrumentation, où le jeu des parties la plus haute et la plus grave acquiert une importance accrue. La *corneta*, qui joue la voix du Superius, souvent de façon virtuose, connaît un engouement grandissant. Mais, c'est surtout le *baixão*, un instrument étroitement lié à la pratique croissante du *basso seguente*, qui voit sa présence devenir quasiment indispensable dans le service musical de l'église ibérique dès la fin du XVIe siècle. Le consort d'instruments d'une seule famille est alors 'cassé' par la présence de ces deux instruments, la *corneta* et le *baixão*, mais aussi du *fagote* ou encore de la harpe. Malgré quelques présences sporadiques du violon dans les institutions portugaises et espagnoles dès les premières années du XVIIe siècle, il faut pratiquement attendre la fin du siècle pour que cet instrument et les autres membres de sa famille apportent un vrai renouveau timbrique à l'ensemble instrumental de la cathédrale ibérique.

L'identification d'un Cérémonial portugais, le *Regimento da Sanchristia* de la cathédrale d'Évora, permet d'avoir une idée des fêtes liturgiques qui ont pu nécessiter l'intervention des instrumentistes dans une cathédrale lusitanienne. Si on ajoute à cette source les quelques directoires espagnols

connus aujourd'hui, il est possible d'approcher le calendrier de la participation des *ministriles* durant l'année liturgique. Ainsi, leur présence semble être relativement continue avec, néanmoins, des périodes plus intenses comme la pascale (Pâques, Ascension, Pentecôte et *Corpus Christi*) et celle de la Nativité. On remarque leur intervention même pendant les périodes de pénitence comme celle qui précède Pâques (par exemple, à Évora les *ministriles* sont appelés pour les complies des Dimanches et jours de fête durant le Carême).

À cette charge de travail indiquée par les directoires, les XVIe et XVIIe siècles ajoutent, de plus en plus, bien d'autres tâches : la messe des Dimanches ordinaires, parfois la messe de la Vierge le Samedi ainsi qu'un nombre croissant de fêtes comprenant des *vilancicos* (ou *villancicos*), un genre qui demande le plus souvent le jeu des instrumentistes. De plus, pour les cérémonies où seule la polyphonie vocale est prescrite, la présence instrumentale devient quasi indispensable pour l'accompagnement des chanteurs par un ou plusieurs *ministriles*, notamment le joueur de *baixão*. En fait, dans une institution ecclésiastique de la fin du XVIe siècle suffisamment riche pour profiter du service régulier d'un ensemble instrumental, la chapelle musicale ne devait se présenter *a cappella* que très rarement.

D'un point de vue musical, les moments les plus importants d'une fête liturgique sont les vêpres et la messe. Même si d'autres occasions durant les offices sont susceptibles de connaître l'intervention de la chapelle, c'est en effet lors de ces deux cérémonies que les institutions ecclésiastiques déploient l'ensemble de leur service musical : chœur, organiste, chanteurs et, bien sûr, les instrumentistes.

La façon dont ces derniers interviennent est multiple. Pendant les Heures, notamment aux vêpres et complies, la pratique interprétative la plus fréquente est l'*alternatim*. L'ensemble instrumental exécute les versets des psaumes, hymnes ou cantiques en alternance avec un ou plusieurs membres de l'effectif musical de l'institution. Pour d'autres occasions, en particulier la messe ou les processions, le jeu exclusivement instrumental par les *ministriles* est un élément de continuité du service liturgique pendant les moments sans texte de la cérémonie. Et puis, les directoires, les récits d'époque ou même les sources musicales, indiquent maints exemples du jeu *concertato* entre les différents membres musicaux de l'institution : présence, évoquée ci-dessus,

de la *corneta* ou du *baixão* lorsque de la polyphonie est chantée ; interprétation d'un motet par le(s) chanteur(s) et le(s) instrumentiste(s) durant la messe ; ou encore différentes combinaisons entre l'organiste, les chanteurs et les *ministriles* pour l'interprétation du répertoire polychoral. Au cours du XVIIe siècle, l'ensemble instrumental connaît donc, outre l'intégration administrative, une totale assimilation musicale, étant susceptible d'interagir avec le restant de l'effectif, en *concertato*, dans pratiquement toutes les manifestations musicales de l'institution ecclésiastique.

Cela se traduit, bien évidemment, au niveau du répertoire des *ministriles*. L'essentiel de leur musique semble être tiré, au départ, du répertoire vocal, à quoi s'ajoutent quelques pièces de nature exclusivement instrumentale. Cependant, le XVIIe siècle apporte un nombre grandissant d'œuvres vocales comprenant des parties instrumentales *obbligati*. C'est le cas, par exemple, des plusieurs pièces appartenant au fond musical du monastère de Santa Cruz de Coimbra lesquelles font appel à des instruments comme la *corneta*, le violon, la *viola* (l'alto), le *fagote* ou encore le *fagotilho*.

C'est encore le patrimoine musical de cette institution augustine qui permet d'agrandir la liste des *libros de ministriles* ibériques. Aux quelques livres d'instrumentistes espagnols aujourd'hui identifiés, il est possible d'ajouter trois volumes portugais. Tout d'abord, les deux manuscrits P-*Cug* MM 52 et MM 236, datant tous les deux d'environ 1640-50. Ils recèlent plus d'une centaine de pièces instrumentales, pour la plupart composées sur un *cantus firmus*, et qui ont certainement été utilisées pour le service liturgique du monastère. En outre, il faut considérer une source de musique instrumentale inédite jusqu'à aujourd'hui, le P-*Cug* MJ1, qui a servi, du moins partiellement, en tant que *libro de ministriles*. Ce manuscrit est, pour le moment, la seule source portugaise connue présentant du répertoire polyphonique vocal clairement consacré au service de l'ensemble instrumental d'une institution ecclésiastique.

Il semble acquis que les instrumentistes sont bel et bien engagés par les institutions ecclésiastiques ibériques dès la seconde décennie du XVIe siècle. Et que cet engagement permanent résulte très probablement d'une présence grandissante dès au moins les dernières années du XVe siècle. Il est, par

conséquent, possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle, dès pratiquement le début du XVIe siècle, au moins les fêtes les plus solennelles d'une église ibérique ne se font pas sans la participation des *ministriles*, si celle-ci a l'aisance financière suffisante pour incorporer un ensemble instrumental.

Cette incorporation n'est nullement perçue comme le compromis d'un éventuel idéal musical *a cappella* ou d'un quelconque précepte théologique. Les instrumentistes sont plutôt considérés comme un élément indispensable à la grandeur de l'institution. Les directives tridentines et les relectures dont elles ont fait l'objet dans les différents épiscopats semblent n'avoir guère changé les pratiques instrumentales des institutions ibériques.

Le nombre d'églises portugaises étudiées est encore trop limité pour pouvoir mener vraiment un exercice de comparaison des processus d'assimilation des instrumentistes dans les deux pays ibériques. Ceci dit, les trois cathédrales lusitaniennes de Braga, Coimbra et Évora, ne présentent guère de différences avec les institutions espagnoles en ce qui concerne l'admission du *ministril*, son statut et son fonctionnement au sein de l'église, ni même pour les pratiques interprétatives. Le seul écart majeur semble être au niveau de l'espace dédié au jeu instrumental. Si la majeure partie des institutions espagnoles conservent un Choeur central (entre l'autel et la nef) et donc un jeu des *ministriles* relativement proche, les églises portugaises tendent, dès la fin du XVe siècle, à déplacer le Choeur vers une tribune élevée à l'extrémité occidentale de la nef centrale (les *Coros Altos*). En conséquence, l'effectif musical, et notamment les instrumentistes, y est déplacé. Toutefois, ce sujet mérite une étude plus approfondie afin, d'une part, d'éclaircir les raisons de ce déplacement du Choeur dans les églises portugaises et, d'autre part, pour évaluer les conséquences musicales éventuelles que ce déplacement a pu entraîner.

On remarque également que, non obstant la diversité des territoires et des institutions, et malgré des rythmes d'implantation de l'ensemble de *ministriles* différents, il y a une nette convergence dans l'*instrumentarium* utilisé et dans le répertoire mis en place. D'ailleurs, concernant l'*instrumentarium*, il est intéressant de noter que, outre l'ajout du *fagote* vers 1630 et avant l'intégration pleine des membres de la famille du violon vers la fin du même siècle, les instruments employés durant le XVIIe siècle ne semblent pas avoir été très

différents de ceux du siècle précédent. Cela suggère, même si l'institution ecclésiastique est traditionnellement conservatrice, une certaine stagnation de l'*instrumentarium* ecclésiastique, voire de l'ensemble instrumental lui-même (dont on sait que, durant le XVIIe siècle, et le nombre de musiciens et les salaires stagnent également). C'est probablement une conséquence de la crise sociale et financière qui touche l'Europe du XVIIe siècle. Celà provient aussi et certainement davantage de l'enfermement que la Péninsule Ibérique connaît durant ce siècle, en raison d'une application rapide et stricte des mises en garde tridentines contre le Protestantisme, et de l'action de l'Inquisition, qui n'hésite pas à renvoyer de la Péninsule, notamment des universités, les intellectuels étrangers.

Les cathédrales portugaises étudiées engagent maints instrumentistes étrangers, surtout espagnols. On dénombre aussi quelques lusitaniens travaillant en Espagne. Mais, en réalité, il n'est pas aisé de faire la distinction entre les nationaux et les étrangers, car les institutions portugaises tendent à donner à ces derniers des noms aux consonances lusitaniennes. Ceci dit, il conviendra à l'avenir de rassembler les différents cas isolés évoqués dans ce travail et ailleurs, pour entreprendre une étude exhaustive sur cette mobilité transfrontalière des instrumentistes. Elle permettra sans doute de tracer une perspective générale des destinations les plus prisées, de percevoir comment celles-ci évoluent dans le temps, et d'évaluer les conséquences éventuelles de ces échanges au niveau des pratiques instrumentales et du répertoire.

D'un point de vue européen, les institutions ecclésiastiques du Portugal et de l'Espagne sont vraisemblablement des précurseurs pour l'engagement permanent des instrumentistes. Même s'il est possible de trouver, pour d'autres pays européens, plusieurs notices, plus ou moins vagues, de l'intervention d'instrumentistes durant la liturgie dès les dernières années du XVe siècle[45], il semble bien, néanmoins, que l'incorporation proprement dite ne s'y produise que bien plus tard. En Italie, les premiers exemples d'ensembles instrumentaux engagés de façon permanente n'apparaissent qu'après 1560[46]. En Angleterre, les cathédrales n'incorporent leurs *ministriles* que vers le dernier quart du XVIe siècle et en France, très probablement pas avant la fin

[45]Voir quelques exemples dans [Atlas, 2006], p. 118.

[46]Voir [Bonta, 1990], p. 254 et [Fabbri, 1995], p. 100.

de ce même siècle[47]. Par conséquent, les ensembles de *ministriles* des cathédrales de Séville ou d'Évora sont certainement, dans l'ensemble des églises occidentales, parmi les tout premiers engagés de manière permanente.

Finalement, cette étude des pratiques instrumentales de la musique sacrée apporte quelques éléments qui peuvent aider à une définition plus fine de la chronologie de l'art musical ibérique. Dès les dernières années du XVIe siècle, les églises ibériques témoignent de l'éclatement de la texture polyphonique en affichant un souci croissant pour la partie mélodique et son accompagnement. Cela se traduit, tout d'abord, par le jeu du *baixão* (ou *bajón*) dans pratiquement toute exécution polyphonique (mise en place du *basso seguente*, avant-goût de la basse continue). Mais aussi par l'abandon de l'ensemble homogène des chalemies et saqueboutes, moins adapté au goût désormais développé pour les voix extrêmes, mieux servies, en plus du *baixão*, par la virtuosité de la *corneta*. Et puis, il faut aussi prendre en considération les œuvres comprenant des parties instrumentales explicites, identifiées durant la première moitié du XVIIe siècle avec un jeu *concertato* et précisant souvent le timbre instrumental.

Tous ces phénomènes semblent accompagner de près l'évolution du style musical en Italie, pays généralement considéré comme précurseur pour la mise en place du Baroque européen. Ainsi, même si le violon et les autres cordes (si caractéristiques du premier baroque italien) sont peu présents dans les cathédrales ibériques au XVIIe siècle, il semble qu'il n'existe que peu de décalage entre les deux péninsules, l'Ibérique et la Transalpine, au moins pour ce qui concerne les pratiques instrumentales de la musique sacrée.

Ce travail ne fait, en fin de compte, que proposer les premiers résultats d'une recherche qui doit se poursuivre, tout d'abord par l'élargissement de l'échantillon des institutions portugaises étudiées. Ce n'est qu'ainsi qu'il sera possible de confirmer, ou éventuellement infirmer, les conclusions avancées concernant le développement des pratiques instrumentales sacrées dans la Péninsule Ibérique.

Il faudra également conduire d'avantage d'études comparatives avec des institutions semblables dans d'autres pays. Cela permettra une meilleure

[47] Voir [McKinnon, 1978], p. 51.

évaluation de la précocité des institutions ecclésiastiques ibériques concernant l'engagement permanent des instrumentistes, et de voir dans quelle mesure elles ont pu précipiter un phénomène comparable dans les églises des autres pays européens. Il est nécessaire aussi de continuer l'identification des sources musicales susceptibles d'avoir servi comme *libros de ministriles*, ainsi que de celles contenant des œuvres avec des parties instrumentales *obbligati*.

Leur étude, mise en contexte et divulgation auprès des musicologues et musiciens, intensifiera, idéalement, le renouveau interprétatif qui s'impose désormais au répertoire sacré ibérique, lusitanien notamment, des XVIe et XVIIe siècles.

Bibliographie

[Abreu, 2002] Abreu, José, *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*, PhD diss., University of Surrey, 2002

[Accone, 1976] Accone, Frank D', "The Performance of Sacred Music in Italy During Josquin's Time, c.1475-1525", E. Lowinsky (ed.), *Josquin des Prez : Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London, 1976, pp. 601-618

[Alegria, 1944] Alegria, José Augusto, "A Música em Évora no século XVI : Tentativa de Esboço Histórico [Parte I]", *A Cidade de Évora*, Évora, Ano II, Março 1944, pp. 25-45

[Alegria, 1944(2)] Alegria, José Augusto, "A Música em Évora no século XVI : Tentativa de Esboço Histórico [Parte II]", *A Cidade de Évora*, Évora, Ano II, Março 1944, pp. 118-132

[Alegria, 1973] Alegria, José Augusto, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

[Alegria, 1973(2)] Alegria, José Augusto, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora. Catálogo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

[Alegria, 1975] Alegria, José Augusto, *João Lourenço Rebelo : Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. item, Magnificat, Lamentationes, Miserere*, Portugaliae Musica XXXIX, 4 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975

[ALEGRIA, 1977] ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

[ALEGRIA, 1985] ALEGRIA, José Augusto, *O Ensino e a Prática da Música nas Sés de Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985

[ALEGRIA, 1991] ALEGRIA, José Augusto, *Francisco Martins. Obra Litúrgica*, Portugaliae Musica L, 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991

[ALEGRIA, 1997] ALEGRIA, José Augusto, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

[ALÉN, 1997] ALÉN, María Pilar, "El uso de instrumentos en la liturgia de la catedral de Santiago de Compostela (ca1570-1620)", *I encuentro Tomas Luis de Victoria y la musica española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI, Ávila, Mayo de 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 135-139

[ALMEIDA, 1967] ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 4 vols, (1) Porto, Portucalense Editora ; (2-4) Porto, Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1967-71

[ALMEIDA, 1970] ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Artes e Ofícios em Documentos da Universidade*, 3 vols., Coimbra, 1970-72

[ALMEIDA, 1973] ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Acordos do Cabido de Coimbra : 1580-1640*, Coimbra, 1973

[ALVARENGA, 1988] ALVARENGA, João Pedro d', "A música litúrgica na Sé de Braga no século XVI : observações sobre o conhecimento actual", *V Encontro Nacional de Musicologia. Actas* in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58 (Julho-Setembro), 1988, pp. 38-47

[ALVARENGA, 1989] ALVARENGA, Pedro d', *Dom Pedro da Esperança (d.1660) : Four Christmas Responsories, tran-*

scribed and edited with continuo realisation, London, Mapa Mundi, 1989

[Alvarenga, 2002] Alvarenga, João Pedro d', "Polifonia na liturgia bracarense : O *Liber introitus*, primeiro testemunho quinhentista", *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 35-87

[Álvarez Pérez, 1959] Álvarez Pérez, J.M., "La polifonia sagrada y sus maestros en la Catedral de León (siglos XV y XVI)", *Anuario Musical*, xiv, 1959, pp. 39-62

[Álvarez Pérez, 1960] Álvarez Pérez, J.M., "La polifonia sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII", *Anuario Musical*, xiv, 1960, pp. 141-163

[Andrade, 2004] Andrade, Inês Pereira de, *Os modos concertados de Frei Theotónio da Cruz, MM 52, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Mestrado em Ciências Musicais, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004

[Anglès, 1941] Anglès, Higinio, *La música en la corte de los Reyes Católicos, i : Polifonia religiosa*, Madrid, Monumentos de la Música Española, i, 1941

[Anglès, 1941(2)] Anglès, Higinio, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros dias*, Barcelona, 1941

[Anglès, 1944] Anglès, Higinio, *La música en la corte de Carlos V*, Monumentos de la Música Española, ii, Barcelona, 1944

[Anglés, 1993] Anglés, Higinio, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia. Vol. II : Motetes I-XXV*, CSIC, 1993

[Apel, 1953] Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, The Mediæval Academy of America, 1953

[Ascunce, 1967] Ascunce, L. H., "Música y músicos de la Catedral de Pamplona", *Anuario musical*, xxii, 1967, pp. 209-46

[Ataide e Melo, 1926] Ataide e Melo, Arnaldo Faria de, *O papel como elemento de identificação*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926

[Atlas, 1998] Atlas, Allan W., *Renaissance Music. Music in the Western Europe, 1400-1600*, New York, London, Norton, 1998, 707 p.

[Atlas, 2006] Atlas, Allan W., "Music for the Mass", Haar, James (ed.), *European Music 1520-1640*, The Boydell Press, 2006, pp. 101-129

[Azevedo, 1918] Azevedo, Pedro de, "Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por D. Gabriel de S. Maria", *Boletim de segunda classe da Academia de Ciências de Lisboa* 11, Coimbra, 1918, pp. 105-77

[Bandeira, 1995] Bandeira, Ana Maria Leitão, "Um registo paroquial desconhecido do séc. XVI : Caderno de assento de Baptismos da Igreja de S. João de Almedina de Coimbra (1520-1527)", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vols. XIII/XIV, Coimbra, 1995, pp. 207-239

[Bandeira, 1999] Bandeira, Ana Maria Leitão, "Inventário do Cartório da Mitra da Sé de Coimbra (1836)", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, vol. XIX/XX, 1999/2000, pp. 93-114

[Bandeira, 2001] Bandeira, Ana Maria Leitão, Queirós, Abílio, "Aspectos da Música na Real Capela da Universidade de Coimbra na 1a. Metade do Séc. XVII : O Modelo da Policoralidade", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 2001-2002, pp. 115-146

[Banks, 1999] Banks, J., "Performing matters. Performing the instrumental music in the Segovia Codex", *Early Music*, vol. XXVII/2, 1999, pp. 294-309

[Barata, 1909] Barata, António Francisco, *Évora Antiga*, Évora, Minerva Commercial, 1909

[Barrionuevo, 2000] Barrionuevo, Herminio González, *Francisco Guerrero (1528-1599) : Vida y Obra. La Música*

en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI, Sevilla, Cabildo Catedralicio, 2000

[Barrios Manzano, 1991] Barrios Manzano, Maria del Pilar, "Músicos portugueses en Cáceres", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp. 129-134

[Barrios Manzano, 1999] Barrios Manzano, Maria del Pilar, *La música en la Catedral de Coria, 1590-1755*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999

[Bluteau, 1721] Bluteau, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, 8 vols., Coimbra, Lisboa, Collegio das artes da Companhia de Jesu, P. da Sylva, 1712-1721

[*Boletim DGEMN*, 1962] "A Sé Velha de Coimbra", *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, Ministério das Obras Públicas, n. 109, Set 1962, 47 pp. + estampas

[*Boletim DGEMN*, 1965] "Restauro de Órgãos", *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, Ministério das Obras Públicas, n. 121, Set 1965, 19 pp. + estampas

[*Boletim DGEMN*, 1965(2)] "A Sé de Viseu", *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, Ministério das Obras Públicas, n. 122, Dez 1965, 39 pp. + estampas

[Bonta, 1990] Bonta, Stephen, "The use of instruments in sacred music in Italy 1560-1700", *Early Music*, vol. XVIII/4, 1990, pp. 519-535

[Borba, 1956] Borba, Tomás, Lopes Graça, Fernando, *Dicionário de Música*, Lisboa, 1956

[Bordas, 2000] Bordas, Cristina, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", Boyd, M., Carreras, J.J. (eds.), *La Música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217

[Bordas, 2000(2)] Bordas, Cristina, "'E cosas de música' : Instrumentos musicales en la corte de Felipe II', Robledo Estaire, L. et al. (eds), *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2000, pp. 213-272

[Bouza Álvarez, 2000] Bouza Álvarez, Fernando, "Dissonância na monarquia. Uma ficção musical da política barroca em torno do 1640 português", *Portugal no Tempo dos Filipes : Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa, Edição Cosmos, 2000, pp. 275-270

[Bowers, 1983] Bowers, R., "The Performing Ensemble for English Church Polyphony, C.1320-c1390", Boorman, S. (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 161-192

[Bowles, 1957] Bowles, Edmund A., "Were Musical Instruments used in Liturgical Service during the Middle Ages?", *The Galpin Society Journal*, vol. X, 1957, pp. 40-56

[Brandão, 1937] Brandão, Mário, *Cartas de Frei Braz de Braga para os Priores do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra, Imprensa Académica, 1937

[Brandão, 1946] Brandão, Mário, *Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Publicações do Arquivo e Museu da Arte da Universidade de Coimbra, 1946

[Briquet, 1907] Briquet, C.M., *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition ver 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols., 1907

[Brito, 1943] Brito, A. da Rocha, "As finanças quinhentistas do município coimbrão", *Arquivo Coimbrão*, Coimbra, vol. VII, 1943, pp. 178-273

[Brito, 1977] Brito, Manuel Carlos de, "A Little-Known Collection of Portuguese Baroque Villancicos and Romances", *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, n. 15, 1977, pp. 17-37

[Brito, 1983] Brito, Manuel Carlos de, *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Portugaliae Musica XLIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

[Brito, 1989] 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*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 43-54

[Brito, 1989(2)] Brito, Manuel Carlos de, "Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra", *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 55-63

[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 allis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. I, pp. 539-554

[Brito, 1992] Brito, Manuel Carlos de et Cymbron, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992

[Brown, 1967] Brown, Howard Mayer, *Instrumental Music printed before 1600 : a Bibliography*, Cambridge-Massachusetts, Howard University Press, 1967

[Brown, 1995] Brown, Howard Mayer, "The instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes (1991), Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 21-32

[Cabeza, 1997] Cabeza, Antonio, *La vida en una Catedral del Antiguo Regimen*, Junta de Castilla-León, Consejería de Educación y Cultura, 1997

[Cabezón, 1578] Cabezón, Hernando de, *Obras de Musica para Tecla, Arpa y Vihuela de Antonio de Cabezon*, Madrid, 1578

[Cabral, 2003] Cabral, Luís, *A Capela Musical da Sé do Porto no Século XVI*, Porto, 2003, 87 pp.

[Calahorra Martínez, 1978] Calahorra Martínez, Pedro, *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, 2 vols., Zaragoza, 1978

[Carneiro, 1959] Carneiro, Álvaro, *A Música em Braga*, sep. *Theologica*, vol. II, fascs. 3-4, Vol. III, Braga, Instituto Superior de Teologia, 1959

[Carter, 2006] Carter, Tim, "The Concept of the Baroque", Haar, James (ed.), *European Music 1520-1640*, The Boydell Press, 2006, pp. 38-57

[Carvalho, 1930] Carvalho, José Branquinho de, "Livro I da Correia. Legislação quinhentista", *Arquivo Coimbrão*, vol. II, 1930-31, pp. 127-178 ; Vol. III, 1936-27, pp. 49-128 ; Vol. IV, pp. 115-184

[Carvalho, 1963] Carvalho, José Branquinho de, "Tombo antigo (1532)", *Arquivo Coimbrão*, vol. XVIII, 1963, pp. 36-83 e 192-230

[Castro, 1914] Castro, Augusto Mendes Simões de, "Vinda de El-Rei D. João 3.º a Coimbra no ano de 1550", *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade*, Coimbra, 1914, vol. I, pp. 78-86, 140-147, 191-194 e 291-294

[Castro, 1921] Castro, Augusto Mendes Simões de, "Notas àcêrca da Vinda e Estada de El-Rei Dom Sebastião em Coimbra no ano de 1570 e do modo como foi recebido pela Universidade", *Boletim da Biblioteca da Universidade*, Coimbra, vol. VI, 1921, pp. 277-322

[Cerone, 1613] Cerone, Domenico Pietro, *El Melopeo y Maestro*, Napoles, 1613

[Christoforidi, 1994] Christoforidi, Michael, Jiménez, Juan Ruiz, "Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla : una nueva fuente polifónica del siglo XVI", *Revista de Musicologia*, XVII/1-2, 1994, pp. 205-36

[Climent, 1966] Climent, José, "La música en Valencia durante el siglo XVII", *Anuario Musical*, xxi, 1966, pp. 211-41

[Climent, 1982] Climent, José, "La capilla de música de la Catedral de Valencia", *Anuario Musical*, xxxvii, 1982, pp. 55-69

[Coelho,1984] Coelho, Maria Helena da Cruz, "Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-35", *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra, vol. VI, 1984, pp. 375-459

[Costa, 1992] Costa, M. Gonçalves da, *Cantores e Instrumentistas da Catedral de Lamego*, Lamego, Edição do Autor e do Seminário de Lamego, 1992

[Doderer, 1974] Doderer, Gerhard, *Obras selectas para orgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, Portugaliae Musica XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974

[Doderer, 1988] Doderer, Gerhard, "A função do Orgão na Liturgia Portuguesa do Século XVII", *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58 (Julho-Setembro), 1988, pp. 48-53

[Doderer, 1989] Doderer, Gerhard, "As manifestações musicais em torno de um casamento real (Évora, 1490)", *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, vol.IV, Porto, Universidade do Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989, pp. 225-234

[Dry, 1995] Dry, François, "Quelques aspects des rapports entre les voix et l'instrument en Espagne au XVIe siècle", *Le Concert des voix et instruments*

à la Renaissance, Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes (1991), Tours, Centres d'Etudes Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 631-638

[ELDERS, 1967] ELDERS, W., "The Lerma Codex : A Newly-Discovered Choirbook from Seventeenth-Century Spain", *Tidjschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XX, 1967, pp. 187-205

[ERDOZAIN, 1966] ERDOZAIN, Carmelo, "Bernardo Clavijo del Castillo. Estudio biográfico de este célebre músico", *Anuario Musical*, vol. XXI, 1966, pp. 189-210

[ESCALAS, 1997] ESCALAS, Romà, "El patrimonio instrumental renacentista : criterios de estudio y conservación", *I encuentro Tomas Luis de Victoria y la musica española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI, Ávila, Mayo de 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 101-112

[ESCALAS, 2003] ESCALAS, Romà, GIBIAT, Vincent, BARJAU, Ana, "Les instruments à vent de la cathédrale de Salamanque, entre histoire, acoustique et organologie", *Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 5, 2003, pp. 98-117

[ESPANCA, 1948] ESPANCA, Túlio, "Alguns artistas de Évora nos séculos XVI e XVII', *A Cidade de Évora*, Ano VI, 1948, pp. 131-287

[ESPANCA, 1949] ESPANCA, Túlio, "Artes e Artistas de Évora : O desaparecido ofício de violeiro nos séculos XVI-XVII', *A Cidade de Évora*, Évora, Ano VI, Março-Junho 1949, pp. 555-563

[ESPANCA, 1949(2)] ESPANCA, Túlio, "Miscelânea Histórico-Artística", *A Cidade de Évora*, Évora, Ano vii, 19-20, 1949, pp. 173-234

[Espanca, 1950] Espanca, Túlio, "Artes e Artistas em Évora no século XVIII : Subsídios biográficos inéditos relativos a artistas plásticos e similares na capital do Alentejo", *A Cidade de Évora*, Évora, Ano VII, Janeiro-Junho 1950, pp. 75-141

[Espanca, 1951] Espanca, Túlio, "Miscelânea Histórico-Artística (segunda série)", *A Cidade de Évora*, Évora, Ano viii, 25-26, 1951, pp. 471-531

[Espanca, 1952] Espanca, Túlio, "Visitas de Embaixadores célebres, Reis, Príncipes e Arcebispos a Évora nos Séculos XV-XVIII", *A Cidade de Évora*, Évora, Ano IX, Janeiro-Junho 1952, pp. 139-199

[Espanca, 1965] Espanca, Túlio, "Miscelânea Alentejana. Viagem da Princesa D. Maria de Portugal em 1543, pela Provincia do Alentejo", *A Cidade de Évora*, Évora, ns. 48-50, 1965-67, pp. 197-208

[Espanca, 1970] Espanca, Túlio, "Visitação do Cardeal Infante Dom Afonso a XXIII de 8^{bro} de 1537 [Transcrição]", *A Cidade de Évora*, Évora, Janeiro-Dezembro 1971, pp. 151-184

[Espanca, 1984] Espanca, Túlio, "Rendimento da Mesa Pontifical Eborense no Governo do Cardeal-Infante D. Henrique", *A Cidade de Évora*, Évora, ns. 67-68, 1984-85, pp. 89-98

[Fabbri, 1995] Fabbri, Paolo, "Norme et pratique du concert des voix et des instruments dans la liturgie catholique après le Concile de Trente", *Le Concert des voix et instruments à la Renaissance, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991)*, Tours, Centres d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 97-104

[Fallows, 1983] Fallows, David, "Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474", Boorman, S. (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 109-159

[FALLOWS, 1985] FALLOWS, David, "The Performing Ensembles of Josquin's Sacred Music", *Tijdschrift voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XXXV, I/2, 1985, pp. 32-64

[FARIA, 1974] FARIA, Francisco, "O Estilo Concertante em Santa Cruz de Coimbra", *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, Fasc. 65-66, 1974, 16 pp.

[FARIA, 1977] FARIA, Francisco, *Quatro responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança*, Coimbra, 1977

[FARIA, 1980] FARIA, Francisco, *Algumas notas sobre os manuscritos musicais*, Coimbra, 1980

[FELLERER, 1953] FELLERER, K.G., "Church Music and the Council of Trent", *Musical Quaterly*, XXXIX, 1953, pp. 576-94

[FERNANDES, 1963] FERNANDES, Cremilde Rosado, *João da Costa de Lisboa : Tenção*, Portugaliae Musica VII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

[FERNANDES, 1969] FERNANDES, Cremilde Rosado, *Antologia de Organistas do Século XVI*, Portugaliae Musica XIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969

[FERREIRA, 1928] FERREIRA, José Augusto, *Fastos episcopais da igreja primacial de Braga*, Famalicão, Ed. Mitra Bracarense, 4 vols., 1928-35

[FERREIRA, 1994] FERREIRA, Manuel Pedro, "Da música na história de Portugal", *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, ns. 4-5, 1994-5, pp. 167-216

[FLEXOR, 1979] FLEXOR, Maria Helena Ochi, *Abreviaturas manuscritas dos séculos XVI ao XIX*, São Paulo, 1979

[GAIO, 1989] GAIO, Ana Isabel, "Aproximação iconográfico-musical dos Painéis Marianos atribuídos à Oficina do Mestre de 1515", *Congresso Internacional. Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, vol.IV,

Porto, Universidade do Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989, pp. 251-258

[Gallego, 1979] Gallego, A., "José Herrera : Instruccion de Apuntadores (1643)", *Revista de Musicologia*, II/2, 1979, pp. 357-386

[Garcia, 1923] Garcia, Prudêncio Quintino, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923

[Garcia y Garcia, 1982] Garcia y Garcia, Antonio, *Synodicon Hispanium, II – Portugal*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos – Editorial Católica, 1982

[Geada, 1990] Geada, José Joaquim Pinto, *A música na Sé da Guarda*, Guarda, Museu da Guarda, 1990

[Góis, 1909] Góis, Damião, *Chronica d'el-Rei D. Manuel*, Biblioteca dos Clássicos Portugueses, vol.XI, Lisboa, 1909-11

[Gomes, 2001] Gomes, Paulo Varela, "In choro clerum. O coro nas Sés portuguesas dos séc. XV e XVI", *Museu*, IV série, n. 10, 2001. pp.29-61

[Gómez, 1990] Gómez, Maricarmen, "Minstrels schools in the late Middle Ages", *Early Music*, XVIII/2, 1990, pp. 212-216

[González Marín, 1989] González Marín, Luis Antonio, "Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII : el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza", *Recerca Musicologica*, IX-X, 1989-90, pp. 303-326

[González Marín, 1997] González Marín, Luis Antonio, "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales del siglo XVII español", *Anuario Musical*, lii, 1997, pp. 101-141

[González Valle, 1997] González Valle, José Vicente, *Manuel Correa : La Musica en las Catedrales en el siglo XVII : los villancicos y romances de Fr. Manuel Correa*, Barcelona, C.S.I.C., 1997

[Goris, 1925] Goris, J.A., *Étude sur les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567*, Louvain, 1925

[*Grove*, 2001] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, London, Macmillian, 2001, 26 vols.

[Gudiol, 1964] Gudiol, António Durán, "La capilla de música de la Catedral de Huesca", *Anuario Musical*, xix, 1964, pp. 29-55

[Guerreiro, 1971] Guerreiro, Jerónimo Alcântara, *Galeria dos Prelados de Évora*, Évora, 1971

[Guerreiro, 1972] Guerreiro, Jerónimo Alcântara, "Notícias da Igreja Eborense. Inseridas no tríptico cronológico dos Papas, Reis e Prelados (1166-1910)", *A Cidade de Évora*, Évora, n. 55, 1972, pp. 13-99

[Guion, 2000] Guion, David M., "Theories of tuning and ensemble practice in Italian dramatic of the early Baroque or, oh where, oh where have the wind instruments gone ?", *Historic Brass Society Journal*, vol. 12, 2000, pp. 230-243

[Gusmão, 1964] Gusmão, Armando Nobre de, "Cantores e Músicos em Évora nos anos de 1542 a 1553", separata dos *Anais da Academia Portuguesa da História*, vol. 14, Lisboa, 1964, pp. 95-121

[Harper, 1991] Harper, J., *The forms and orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1991

[Hudson, 1961] Hudson, Barton, *A Portuguese source of seventeenth-century Iberian organ music*, PhD diss., Indiana University, 1961

[Jambou, 1983] Jambou, Louis, "La capilla de música de la Catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical liturgico : del renacimiento al barroco", *Revista de Musicologia*, vi, 1983, pp. 271-98

[Jambou, 1997] Jambou, Louis, "Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de

Victoria", *I encuentro Tomas Luis de Victoria y la musica española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI, Ávila, Mayo de 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 11-27

[JAMBOU, 1997(2)] JAMBOU, Louis, "Les ensembles instrumentaux dans les cathédrales espagnoles du XVIe siècle : Glorification de Dieu et perturbation des hommes", *L'Éducation Musicale*, n. 441, Octobre 1997, pp. 12-16

[JAMBOU, 1999] JAMBOU, Louis, "Alcalá de Henares", *Diccionário de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, 1999, pp. 218-224

[JAMBOU, 2001] JAMBOU, Louis, "Tiento", *Diccionário de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, 2001, pp. 292-296

[JOAQUIM, 1928-9] JOAQUIM, Manuel, "Notas sobre a música na Sé de Elvas", *Jornal de Elvas*, 11 Nov, 25 Nov, 2 Dez, 9 Dez, 16 Dez, 23 Dez, 30 Dez de 1928 ; 13 Jan, 20 Jan, 27 Jan, 3 Fev, 14 Abril, 12 Maio, 9 Jun, 23 Jun, 14 Jul, 4 Ago de 1929

[JOAQUIM, 1942-4] JOAQUIM, Manuel, "Nótulas sobre a música na Sé de Viseu", *Revista Beira Alta*, 1942-1944, vol. I, fasc. I-IV ; vol. II, fasc. I ; vol. III, fasc. I-III

[JOAQUIM, 1947] JOAQUIM, Manuel, "Un manuscrito desconocido con música orgánica del siglo XVII", *Anuario Musical*, ii, 1947, pp. 69-80

[JOAQUIM, 1956] JOAQUIM, Manuel, "Os Livros do Coro da Sé de Coimbra, em 1635", *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, Atlântida, 1956, pp. 327-328

[JÚNIOR, 1917] JÚNIOR, A. Joaquim Lopes da Silva, *Os reservados da BPub de Évora*, Coimbra, 1917

[KASTNER, 1941] KASTNER, Macario Santiago, *Contribución al Estudio de la Musica Española y Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1941, 408 p.

[KASTNER, 1946] KASTNER, Macario Santiago, "Tres libros desconocidos con música organica en las Bibliotecas de Oporto y Braga", *Anuario Musical*, i, 1946

[KASTNER, 1948] KASTNER, Macario S., *Correa de Arauxo : Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado Facultad Organica (Alcala, 1626). Vol I e II*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto Español de Musicologia, 1948-52

[KASTNER, 1950] KASTNER, Macario Santiago, *Los manuscritos musicales núms. 48 y 242*, Barcelona, 1950

[KASTNER, 1956] KASTNER, Macario Santiago, *Silva Ibérica de Música para Tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Mainz, Edition Schött 4215, 1956

[KASTNER, 1957] KASTNER, Macario S., *Juan Bermudo : Declaracion de Instrumentos Musicales 1555*, Kassel, Basel, Bärenreiter, 1957

[KASTNER, 1957(2)] KASTNER, Macario Santiago, "La musica en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)", *Anuario Musical*, xii, 1957, pp. 123-46

[KASTNER, 1958] KASTNER, Macario Santiago, "Notas sobre la música en la Catedral de Tuy", *Anuario Musical*, xiii, Barcelona, 1958, pp. 195-200

[KASTNER, 1959] KASTNER, Macario Santiago, "Palencia, Encrucijada de los Organistas Españolas del siglo XVI", *Anuario Musical*, xiv, Barcelona, 1959, pp. 115-164

[KASTNER, 1960] KASTNER, Macario Santiago, "La musica en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700)", Barcelona, *Anuario Musical*, xv, 1960, pp. 63-83

[KASTNER, 1963] KASTNER, Macario Santiago, "La musica en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)", Barcelona, *Anuario Musical*, xviii, 1963, pp. 223-238

[KASTNER, 1984] KASTNER, Macario Santiago, "A Harpa em Portugal (séculos XIV-XVII)", *Boletim da Associ-*

ação Portuguesa de Educação Musical, 42-43, Lisboa, 1984, pp. 12-16

[KENYON DE PASCUAL, 1984] KENYON DE PASCUAL, Beryl, "Iconography. Two contributions to dulcian iconography", *Early Music*, XXV/3, 1997, pp. 412-427

[KENYON DE PASCUAL, 1988] KENYON DE PASCUAL, Beryl, "La importación de instrumentos de viento de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVI', *Nassarre*, IV/1-2, 1988, pp. 141-144

[KILBEY, 2002] KILBEY, Maggie, *Curtal, Dulcian, Bajón : A History of the Precursor to the Bassoon*, St. Albans, 2002

[KIRK, 1993] KIRK, Douglas, *Churching the shawms in Renaissance Spain : Lerma, Archivo de San Pedro Ms. Mus. 1*, PhD Diss, McGill University, 1993

[KIRK, 1995] KIRK, Douglas, "Instrumental Music in Lerma, c.1608", *Early Music*, XXIII/3, 1995, pp. 393-408

[KIRK, 1997] KIRK, Douglas, "The Lerma Codex : the earliest wind band manuscript from Renaissance Spain", LASOCKI, D. (ed.), *Proceedings of the International Early Double-Reed Symposium, Utrecht 1994*, STIMU, 1997

[KIRK, 2002] KIRK, Douglas, "Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts", *Encomium musicae. Essays in memory of Robert J. Snow*, Pendragon Press, 2002, pp. 47-74

[KIRK, 2003] KIRK, Douglas, *Music for the Duke of Lerma. Canciones and Motets of Four, Five, and Six Voices. The Music of Archivo de San Pedro de Lerma ms. mus. 1*, Amherst Early Music, Inc, 2003, 217 pp.

[KMETZ, 1995] KMETZ, John, "Singing texted songs from untexted songbooks : the evidence of the basler *liederhandschriften*", *Le Concert des voix et instruments à la Renaissance, Actes du XXXIVe*

Colloque International d'Études Humanistes (1991), Tours, Centres d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 121-143

[KNIGHTON, 1993] KNIGHTON, Tess, "Cantores reales y catedrales durante la época de los reyes católicos", *Revista de Musicologia*, XVI, 1, 1993, pp. 88-91

[KNIGHTON, 1996] KNIGTHON, Tess, "A newly discovered keyboard source : Gonzalo de Baena's Arte nouamente inuentada pera aprender e tanger, Lisbon, 1540 – a preliminary report", *Plainsong and Medieval Music*, Vol. V/1, Apr 1996, 81-112

[KORRICK, 1990] KORRICK, Leslie, "Instrumental music in the early 16th-century Mass : new evidence", *Early Music*, XVIII/3, 1990, pp. 359-370

[KREITNER, 1992] KREITNER, Kenneth, "Minstrels in Spanish churches, 1400-1600", *Early Music*, XX/4, 1992, pp. 533-546

[KREITNER, 1992(2)] KREITNER, Kenneth, "The city trumpeter of the late-fifteenth-century Barcelona", *Musica Disciplina*, xlvi, 1992, pp. 133-67

[KREITNER, 1995] KREITNER, Kenneth, "Music in the Corpus Christi procession of fifteenth-century Barcelona", *Early Music History*, 14, 1995, pp. 153-204

[KREITNER, 1998] KREITNER, Kenneth, "Bad news, or not ? Thoughts on Renaissance performance practice", *Early Music*, XXVI/2, 1998, pp. 323-333

[KREITNER, 2003] KREITNER, Kenneth, "The cathedral band of León in 1548, and when it played", *Early Music*, XXXI/1, 2003, pp. 41-62

[KREITNER, 2004] KREITNER, Kenneth, *The Church Music of the Fifteenth-Century Spain*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004

[LAMBERTINI, 1913] LAMBERTINI, Michel'angelo, *As Collecções de Instrumentos Musicos*, Lisboa, 1913

[LAMBERTINI, 1913(2)] LAMBERTINI, Michel'angelo, "O Museu Instrumental e as minhas relações com o Estado" et d'autres articles, *A Arte Musical*, ns. 345, 346, 372, 384, 398, 409, années 1913-15

[LAMBERTINI, 1914] LAMBERTINI, Michel'angelo, *Industria Instrumental Portuguesa*, Lisboa, 1914

[LATINO, 1992] LATINO, Adriana, *Francisco Garro, mestre de Capela Real de Lisboa (ca.1590-1623) : o livro de antifonas, missas e motetes publicado em Lisboa em 1609*, Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 1992

[LATINO, 1993] LATINO, Adriana, "Os Músicos da Capela Real de Lisboa c.1600", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, 1993, pp. 5-41

[LATINO, 2001] LATINO, Adriana, *Instituições, Eventos e Músicos : Uma abordagem à música em Portugal no século XVII*, 2 vols., Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2001

[LEECH-WILKINSON, 2002] LEECH-WILKINSON, Daniel, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002

[LEÓN TELLO, 1991] LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios de História de la Teoria Musical*, Segunda Edición, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991

[LESSA, 1992] LESSA, Elisa da Silva, *A Actividade Musical na Sé de Braga no Tempo do Arcebispo D. Frei Agostinho de Jesus (1588-1609)*, Coimbra, Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 1992

[LESURE, 1960] LESURE, François, *Recueils Imprimés XVIe-XVIIe siècles*, RISM Serie B, 1960

[LÓPEZ-CALO, 1958] LÓPEZ-CALO, José, "El Archivo musical de la capilla real de Granada", *Anuario Musical*, xiii, 1958, pp. 103-28

[López-Calo, 1963] López-Calo, José, *La musica en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols, Granada, Fundación Rodriguez Acosta, 1963

[López-Calo, 1970] López-Calo, José, "Anonimo (Ambrosio de Cotes ?) : Cuatro piezas instrumentales del siglo XVI", *Tesoro Sacro Musical*, LIII/1, 1970, pp. 1-5 + 20 de transcriptions

[López-Calo, 1983] López-Calo, José, *Historia de la Música Española. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1983

[López-Calo, 1990] López-Calo, José, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, vol.I, actas capitulares, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, 496 p.

[López-Calo, 1995] López-Calo, José, *La música en la Catedral de Plasencia*, J. de Persia (ed.), Cuadernos de Trabajo, vol. 3, Trujillo, Fundación Xavier de Salas, 1995

[Lorenzetti, 1995] Lorenzetti, Stefano, "Musicae vis in animum. On the Relationship between Vocal and Instrumental Practice in the Pedagogical Treatises of the XVIth Century", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991), Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 39-50

[Loureiro, 1936] Loureiro, J. Pinto, "Casa dos Vinte e Quatro de Coimbra. Elementos para a sua história", *Arquivo Coimbrão*, vol. III, 1936-37, pp. 129-192 ; vol. IV, 1938-39, pp. 49-114

[Loureiro, 1955] Loureiro, Fernando Pinto, *Documentos para a História Económica de Coimbra*, vol. I, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal, 1955

[Lowinsky, 1948] Lowinsky, Edward E., "On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians" [publié pour la première fois en 1948], *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Chicago,

London, University of Chicago Press, 1989, vol. II, pp. 797-802

[Lowinsky, 1960] Lowinsky, Edward E., "Early Scores in Manuscript" [publié pour la première fois en 1960], *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1989, vol. II, pp. 803-40

[Lyndon-Jones, 2005] Lyndon-Jones, Graham, "Basstals or Curtoons : The Search for a Transitional *Fagott*", Wainwright, J., Holman, P. (eds.), *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Ashgate, 2005, pp. 73-86

[MacClintock, 1966] MacClintock, Carol, "The 'Giaches Fantasias' in MS Chigi Q VIII 206 : A Problem in Identification", *Journal of the American Musicological Society*, 19, 1966, pp. 370-82

[Madurell, 1948] Madurell, José M., "Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, iii, 1948, pp. 213-234

[Madurell, 1949] Madurell, José M., "Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, iv, 1949, pp. 193-220

[Marín, 1996] Marín, Miguel A., *Seminario la Catedral como institucion musical (1500-1800), Ávila, 10, 11 y 12 de Mayo 1996 : dossier bibliografico*, Ávila, s.n., 1996

[Marques, 1992] Marques, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, Lisboa, Palas Editores, 1992

[Marques, 1988] Marques, José, *A arquidiocese de Braga no século XV*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988

[MARQUES, 1988(2)] MARQUES, José, "Braga, Arq. Câmara Municipal, Liv. dos Acordos 1573", *Bracara Augusta*, Braga, vol. xli, 1988, pp. 555-570

[MARQUES, 1997] MARQUES, José, "[Arq. da Câmara de Braga, Livro de Acordos 1578]", *Bracara Augusta*, Braga, Vol. Xlvii, 1997, pp. 459-488

[MARQUES, 1998] MARQUES, José, "[Arq. da Câmara de Braga, Livro de Acordos 1578 (cont.)]", *Bracara Augusta*, Braga, Vol. xlviii, 1998, pp. 527-561

[MARTINS DOS REIS, 1959] MARTINS DOS REIS, Sebastião, "Vida Seiscentista Eborense : Visitas reais e festas universitárias", *A Cidade de Évora*, Ano XVI, Évora, Janeiro-Dezembro 1959, pp. 91-126

[MAZZA, 1944] MAZZA, José, *Diccionário Biographico de Musicos Portuguezes* (Códice C x IV / 1-26 da Biblioteca Pública de Évora), ALEGRIA, J.A. (ed.), separata da Revista *Ocidente*, 1944-45

[MCKINNON, 1965] MCKINNON, James W., "The meaning of the Patristic polemic against musical instruments", *Current Musicology*, I, 1965, pp. 69-82

[MCKINNON, 1978] MCKINNON, J.W., "Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art", JAMS, xxxi, 1978, pp. 21-52

[MCKINNON, 1978(2)] MCKINNON, James W., "Jubavel Pythagoras, Quis Sit Inventor Musicae?", *The Musical Quaterly*, LXIV, 1978, pp. 1-28

[MCKINNON, 1983] MCKINNON, J.W., "15th-Century Northern Book Painting and the *a cappella* Question : an Essay in Iconographical Method", BOORMAN, S. (ed.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-17

[MCKINNON, 1986] MCKINNON, J.W., "*A Cappella* Doctrine versus *a cappella* Practice : a Necessary Distinction", *La musique et le rite sacré et profane (Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Mu-*

sicologie), i, M. HONEGGER et C. MEYER (eds.), Strasbourg, 1986, pp. 238-42

[MIRANDA, 2001] MIRANDA, Pedro Carlos Lopes de, *D. Francisco de S.ta Maria. Cantor Mor de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 2001

[MOLL, 1958] MOLL, Jaime, "Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo", *Anuario Musical*, xiii, 1958, pp. 159-166

[MONSON, 2002] MONSON, Craig A., "The Council of Trent Revisited", *JAMS*, vol. 55/1, 2002, pp. 1-37

[MONTEIRO, 1951] MONTEIRO, Manuel, "Uma obra de Arte da Renascença. O Antigo Coro da Sé de Braga", *Bracara Augusta*, Braga, vol. III, Fasc. 2, 1951, pp. 137-145

[MONTEIRO, 2003] MONTEIRO, Maria Amparo, *Da Música da Universidade de Coimbra (1537-2002)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2003

[MORAIS, 1992] MORAIS, Manuel, "Jornada que Fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe Composta por Rodrigo de Beça Seu Capelão", Maria Fernanda C. RODRIGUES et al. (eds.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 363-403

[NASSARRE, 1980] NASSARRE, F.P., *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-24, édition fac-similée, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980

[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*, PhD diss., Oxford University, 1986

[NELSON, 1994] NELSON, Bernadette, "Alternatim practice in the 17th-century Spain : the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles", *Early Music*, XXII/2, 1994, pp. 239-256

[NERY, 1984] NERY, Rui Vieira, *A Música no Ciclo da "Biblioteca Lusitana"*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984

[NERY, 1985] NERY, Rui Vieira, "New Sources for the Study of Portuguese Seventeenth-Century Consort Music", *Journal of the Viola de Gamba Society of America*, xxii, 1985, pp. 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 Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, PhD diss, University of Texas at Austin, 1990

[NERY, 1991] VIEIRA NERY, Rui et FERREIRA DE CASTRO, Paulo, *História da Música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991

[NERY, 1998] NERY, Rui Vieira, "A Música na Sé de Évora como Instrumento Doutrinal", *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos : Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 137-153

[NETO, 2001] NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder : O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, 2001, 362 pp.

[NOONE, 1997] NOONE, Michael, "Los ministriles en la catedral de Toledo en la sigunda mitad del siglo XVI", *I encuentro Tomas Luis de Victoria y la musica española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI, Ávila, Mayo de 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 125-133

[NUNES, 1980] NUNES, T. Borges, *Abreviaturas Paleográficas Portuguesas*, Lisboa, 1980

[Olmos, 2006] Olmos, Ángel Manuel, *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant le XVe et XVIe siècles : Essai d'interprétations philologiques de la notation de la musique en langue vernaculaire*, Thèse de Doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2006

[Ongaro, 1985] Ongaro, Giulio, "Sixteenth Century Wind Instrument Makers and their Clients", *Early Music*, XIII/3, 1985, pp. 391-7

[Otterstedt, 2003] Otterstedt, Annette, *Diego Ortiz. Trattado de Glosas*, Bärenreiter, 2003

[Owens, 1997] Owens, Jessie Ann, *Composers at work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press, 1997

[Palacios Sanz, 1994] Palacios Sanz, José Ignacio, "Música y tradición en la Fiesta del Corpus, en la Catedral de El Burgo de Osma", *Anuario Musical*, xlix, 1994, pp. 199-210

[Pelinski, 1969] Pelinski, Ramón A., "La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla", *Anuario Musical*, xxiv, 1969, pp. 191-198

[Pereira, 1998] Pereira, Gabriel, *Documentos históricos da Cidade de Évora*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, 602 p.

[Pérez Arroyo, 1983] Pérez Arroyo, Rafael, "Los Instrumentos renascentistas de la catedral de Salamanca : cromornos y bombardas", *Revista de Musicologia*, VI/1-2, 1983, pp. 373-422

[Perkins, 1999] Perkins, Leeman, *Music in the Age of Renaissance*, New York, Norton, 1999, 1147 p.

[Perkins, 2004] Perkins, Leeman, "Published Editions and Anthologies of the 19th Century", *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*, Vendrix, P. (ed.), Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2004, pp. 91-128

[Pinho, 1981] Pinho, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra : Centro de Actividade Musical nos*

Séculos XVI e XVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, 265 p.

[POLK, 1976] POLK, Keith, "Ensemble Performance in Dufay's Time", ATLAS, A. (ed.), *Dufay Quincentenary Conference*, New York, City University of New York, 1976, pp. 61-75

[POLK, 1989] POLK, Keith, "The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance", *Early Music*, XVII/3, 1989, pp. 386-396

[POLK, 1990] POLK, Keith, "Augustein Schubinger and the Zinck : Innovation in Performance Practice", *Historic Brass Society Journal*, I, 1990, pp. 83-92

[POLK, 1990(2)] POLK, Keith, "Voices and instruments : soloists and ensembles in the 15th century", *Early Music*, XVIII/2, 1990, pp. 179-198

[POLK, 1991] POLK, Keith, "Patronage and Innovation in Instrumental Music in the 15th Century", *Historic Brass Society Journal*, III, 1991, pp. 151-78

[POWERS, 1981] POWERS, Harold S., "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony", *JAMS*, xxxiv, n. 3, 1981, pp. 428-470

[RAMOS LÓPEZ, 1994] RAMOS LÓPEZ, Pilar, *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII. Diego de Pontiac*, 2 vols., Granada, Diputación Provincial de Granada – Junta de Andalucía, 1994

[RAPOSO, 2001] RAPOSO, Jorge R., "Subsídios para a história dos músicos da Capela da Sé de Évora", article offert par l'auteur (sous presse en 2003), 33 pp.

[REES, 1992] REES, Owen, "Recordings on Iberian Music – a survey", *Early Music*, XX/4, 1992, pp. 655-657

[REES, 1994] REES, Owen, "Newly identified holograph manuscripts from the late-Renaissance Portugal", *Early Music*, XXII/2, 1994, pp. 261-277

[REES, 1995] REES, Owen, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620 : sources from the Monastery of Santa*

Cruz, Coimbra, Outstanding Dissertations in Music from the British Universities, London & New York, Garland Publishing, 1995

[Rees, 1998] Rees, Owen, *Music by Pedro de Cristo. An Edition of the Motets from Coimbra Biblioteca Geral da Universidade MM33*, Music Archives Publications, Harwood Academic Publrs., 1998

[Rees, 2004] Rees, Owen, "Relaciones musicales entre España y Portugal", Griffiths, Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 455-487

[Reis, 1596] Reis, Gaspar dos, *Solenne Recebimento das Santas Reliquias, que forão levadas da See de Coimbra ao Real Mosteyro de Santa Cruz*, Coimbra, 1596

[Resende, 1622] Resende, Garcia de, *Chronica dos valerosos e insignes feitos del rey Dom João II*, Lisboa, 1622

[Révah, 1958] Révah, I.S., "La *Descripçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra* imprimée en 1541", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, Coimbra, 1958, pp. 417-20 + 16 facs.

[Reynaud, 1996] Reynaud, François, *La polyphonie tolédane et son milieu des premier témoignages aux environs de 1600*, Documents, Études et Répertoires, Paris et Turnhout, CNRS Éditions / Brepols, 1996

[Reynaud, 2004] Reynaud, François, "Música y músicos toledanos : grupos e individuos fuera de la catedral", Griffiths, Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 241-252

[Rodrigues Coelho, 1620] Rodrigues Coelho, Manuel, *Flores de Musica pera o instrumento de Tecla, & Harpa.*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620

[Rodriguez, 1991] Rodriguez, Carmelo Solis, "Maestros de Capilla, organistas y organeros portugueses en la baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp. 87-96

[Roig-Francolí, 1994] Roig-Francolí, Miguel A., "Modal paradigms in mid-sixteenth-century Spanish instrumental composition : Theory and practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa Maria", *Journal of Music Theory*, 38/2, 1994, pp. 249-291

[Ros-Fabregas, 1996] Ros-Fabregas, Emilio, "Bibliografía referente a la música en las catedrales", article présenté au Séminaire *La Catedral como Institución Musical (1500-1800)*, Ávila, 10-12 de Mayo de 1996, 50 p.

[Rosa Pereira, 1972] Rosa Pereira, Isaias da, "Subsídios para a História da Igreja Eborense séculos XVI e XVII", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.IV, Paris, 1972, pp. 177-241

[Rosário, 1970] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga nos dois últimos anos do Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1580/1582)", *Bracara Augusta*, vol. xxiv, Braga, 1970, pp. 284-435

[Rosário, 1971] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Episcopado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, 1561", *Bracara Augusta*, vol. xxv-xxvi, Braga, 1971-2, pp. 418-470

[Rosário, 1975] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Livro de 1562/63", *Bracara Augusta*, vol. xxix, Braga, 1975, pp. 377-426

[Rosário, 1976] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Episcopado

de D. Frei Bartolomeu dos Mártires [1559/82], Liv. 1565/66", *Bracara Augusta*, vol. xxx, Braga, 1976, pp. 681-792

[Rosário, 1977] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Episcopado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires [1559-82]", *Bracara Augusta*, vol. xxxi, Braga, 1977, pp. 435-481

[Rosário, 1978] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Episcopado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, 1556 (VIII.14) - 1567", *Bracara Augusta*, vol. xxxii, Braga, 1978, pp. 415-474

[Rosário, 1979] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Episcopado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, 1556 (VIII.14) - 1567 (continuação)", *Bracara Augusta*, vol. xxxiii, Braga, 1979, pp. 483-563

[Rosário, 1980] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, 1568, 1-2 a 31-VIII-1[5]69", *Bracara Augusta*, vol. xxxiv, Braga, 1980, pp. 937-992

[Rosário, 1981] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, 1568 26-6 a 31-12", *Bracara Augusta*, vol. xxxv, Braga, 1981, pp. 553-592

[Rosário, 1982] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, 1568. I-2 a 31-VIII-1569", *Bracara Augusta*, vol. xxxvi, Braga, 1982, pp. 545-601

[Rosário, 1983] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, anos 1571-VII,

28 a 24-XII-1572", *Bracara Augusta*, vol. xxxvii, Braga, 1983, pp. 525-574

[Rosário, 1984] Rosário, (Frei) António do, "Acordos e Vreações da Câmara de Braga no Senhorio de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, ano 1571-VII, 28 a 24-12-1572 (continuação)", *Bracara Augusta*, vol. xxxviii, Braga, 1984, pp. 393-448

[Rosário, 1986] Rosário, (Frei) António do, "Braga, Arq. Câmara Municipal, Liv. de Acordos 1573", *Bracara Augusta*, vol. xl, 1986, Braga, pp. 697-736

[Rubio, 1981] Rubio, Samuel, "Dos interessantes cartas autografas de T.L. de Victoria", *Revista de Musicologia*, IV/2, 1981, sep., pp. 333-41

[Ruela Pombo, 1948] Ruela Pombo, P.^{e} Manuel, "História Portuguesa de Manuel Severim de Faria (Chantre da Sé de Évora)", *A Cidade de Évora*, Ano VI, Évora, Março-Junho 1948, pp. 119-130

[Ruela Pombo, 1949] Ruela Pombo, P.^{o} Manuel, "Lembranças Eborenses de Manuel Severim de Faria", *A Cidade de Évora*, Ano VI, Évora, Março-Junho 1949, pp. 535-554

[Ruiz Jiménez, 1994] Voir [Christoforidis, 1994]

[Ruiz Jiménez, 1997] Ruiz Jiménez, Juan, "Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII) : Funcionamento 'extravagante' y tipologia de plazas non asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad", *Anuario Musical*, lii, Madrid, 1997, pp. 39-75

[Ruiz Jiménez, 1999] Ruiz Jiménez, Juan, *Francisco Guerrero (1528-1599) : Cinco Canciones para ministriles*, Patrimonio Musical Español, Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 1999

[Ruiz Jiménez, 2004] Ruiz Jiménez, Juan, "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", *Politicas y prácticas en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-239

[Ryan, 2001] Ryan, Michael Joseph, *Music in the Chapel of the Dukes of Bragança, Vila Viçosa, Portugal c1571-1640*, PhD Diss., University of London, 2001

[Sampaio, 1934] Sampaio, Gonçalo, *Subsídios para a História dos Músicos Portugueses*, sep. *Boletim da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Braga*, Braga, Tipografia do Arquivo Distrital, 1934

[Sampayo Ribeiro, 1938] Sampayo Ribeiro, Mário, *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Achegas para a História da Música em Portugal*, III, Lisboa, 1938

[Sampayo Ribeiro, 1939] Sampayo Ribeiro, Mário, "A música em Coimbra", *Biblos – Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, XV, Coimbra, 1939, pp. 439-466

[Sampayo Ribeiro, 1939(2)] Sampayo Ribeiro, Mário, *José António Carlos de Seixas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1939, 26 p.

[Sampayo Ribeiro, 1945] Sampayo Ribeiro, Mário, *A Virgem da Glória*, *A Cidade de Évora*, III, Évora, Setembro-Dezembro 1945, pp. 16-40

[Sampayo Ribeiro, 1967] Sampayo Ribeiro, Mário, *Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor (1649), Primeira parte do index...* [édition facsimilée], 2 vols., Lisboa, Academia de Ciências, 1967

[Sherr, 1995] Sherr, Richard, "Questions Concerning Instrumental Ensemble Music in Sacred Contexts in the Early Sixteenth Century", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991), Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 145-156

[Siemens Hernández, 1978] Siemens Hernández, Lother, *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para órgano*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1978

[Silva, 1970] Silva, Armando Carneiro da, "Sisa de 1567", *Arquivo Coimbrão*, vol. XXV, Coimbra, 1970, pp. 253-330

[Silva, 1972] Silva, Armando Carneiro da, "Sisa de 1599", *Arquivo Coimbrão*, vol. XXVI, Coimbra, 1972-73

[Simões, 1992] Simões, Manuel Lopes, *A Capela Musical da Sé de Braga no Arcebispado de D. Gaspar de Bragança (1758-1789)*, Coimbra, Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 1992

[Snow, 1990] Snow, Robert J., "Introdução", *Gaspar Fernandes : Obras Sacras*, Portugaliae Musica XLIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp.v-xv

[Soares, 1986] Soares, António Franquelim Neiva, "A Freguesia de Sant'Iago da Sé na visitação capitular de 1562", *Bracara Augusta*, vol. XL, Braga, 1986-87, pp. 205-263

[Soares, 1990] Soares, Franquelim Neiva, "A Catedral e o Cabido de Braga nas *relationes ad limina* até 1615. Os relatórios de D. Fr. Agostinho de Jesus e D. Fr. Aleixo de Meneses", *IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, Vol. II/2, Braga, 1990, pp. 231-264

[Solís Rodríguez, 1991] Solís Rodríguez, C., "Maestros de capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (Siglo XVI-XVIII)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, 1991, pp. 87-96

[Sousa, 1946] Sousa, António Caetano de, *Provas da História Geneológica da Casa Real Portuguesa*, 12 vols., Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1946-55

[Speer, 1967] Speer, Klaus, *Frei Roque da Conceição : Livro de Obras para Orgão*, Portugaliae Musica XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967

[Steele, 1996] Steele, John, *Luca Marenzio : The Complete Five Voice Madrigals. Volume 1 : The First and Second Books*, New York, Gaudia, 1996

[Stevenson, 1960] Stevenson, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Nijhoff, 1960

[Stevenson, 1961] Stevenson, Robert, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1961

[Stevenson, 1976] Stevenson, Robert, *Autores Vários : Vilancicos Portugueses*, Portugaliae Musica XXIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976

[Stevenson, 1982] Stevenson, Robert, *Antologia de Polifonia Portuguesa, 1490-1680*, Portugaliae Musica XXXVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

[Stevenson, 1985] Stevenson, Robert, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606 : Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicologia, 1985

[Suárez-Pajares, 1999] Suarez-Pajares, Javier, *La musica en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols, Madrid, ICCMU, 1999

[Suárez-Pajares, 2004] Suárez-Pajares, Xavier, "Dinero y Honor : Aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero", Griffiths, Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 149-197

[Tarouca, 1946] Tarouca, Carlos da Silva, *Inventário das Cartas e dos Códices manuscritos do Arquivo do Cabido da Sé de Évora*, Évora, Edições Nazareth, 1946

[Teixeira de Carvalho, s.d.] Teixeira de Carvalho, Joaquim Manuel, *Da Fundação do Mosteiro de S. Vicente da Cidade de Lisboa, p.^{r} D. Marcos da Cruz.* [BGUC Ms 632], copie manuscrite, s.d.

[Teixeira de Carvalho, 1921] Teixeira de Carvalho, Joaquim Manuel, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, 1921

[Toro, 1957] Toro, José López de, *Abreviaturas Hispanicas*, Madrid, 1957

[Torre, 1958] Torre, Antonio de la, Fernandez, Luis Suarez, *Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Catolicos*, 3 vols., Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1958-1963

[Torre, 1983] Torre, Lola de la, *La Música en la Catedral de Las Palmas. 1514-1600. Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicologia, 1983

[Torrente, 2002] Torrente, Álvaro, "Salamanca", *Diccionário de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 551-562

[Trindade, 1999] Trindade, Maria Helena (ed.), *Arte e Música : iconografia musical na pintura do século XV ao séc. XX*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, 1999, 163 p.

[Vaccaro, 1995] Vaccaro, Jean-Michel, "Le Concert des voix et des instruments. Problèmes actuels de la musicologie des XVe et XVIe siècles ", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991)*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 11-20

[Vaccaro, 1995(2)] Vaccaro, Jean-Michel, "Le Concert des voix et instruments à la Renaissance, bilan et perspectives", *Le Concert des voix et instruments à la Renaissance, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991)*, Tours, Centres d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 697-704

[VASCONCELOS, 1870] VASCONCELOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses : Biografia – Bibliografia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870

[VASCONCELOS, 1930] VASCONCELOS, António de Vasconcelos, *A Sé-Velha de Coimbra*, 2 vols, Coimbra, 1930 [édition facsimilée de 1992]

[VENDRIX, 1995] VENDRIX, Philippe, "La dichotomie vocal / instrumental dans la théorie musicale aux confins de la Renaissance et du Baroque", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991), Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 71-82

[VENDRIX, 2004] VENDRIX, Philippe, "*La musique montait, cette lune de l'art !*. Redécouvertes des musiques de la Renaissance à l'ère romantique", *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*, VENDRIX, P. (ed.), Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2004, pp. 9-56

[VIEIRA, 1900] VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes : História e Bibliogaphia da Música em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira e Pinheiro, 1900

[VILA MAIOR, 2001] VILA MAIOR, Manuela A.M., *Manuel Joaquim. Um contributo para a valorização do Património Artístico-Musical Português*, Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 2001

[VITERBO, 1908] VITERBO, Francisco Marques de Sousa, "Musicos do appelido Palacios", *A Arte Musical*, 1908, 2 pp.

[VITERBO, 1911] VITERBO, Francisco Marques de Sousa, "Curiosidades Musicais (1909-1911)", *A Arte Musical*, Lisboa, 1911

[VITERBO, 1912] VITERBO, Francisco Marques de Sousa, "O Rei das charamelas e os charamelas-mores", Sep. de *A Arte Musical*, 14, 1912

[VITERBO, 1932] VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Subsidios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932

[WIERING, 2001] WIERING, Frans, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, Routledge, 2001

[WRIGHT, 1975] WRIGHT, Craig M., "Dufay at Cambrai : Discoveries and Revisions", *JAMS*, xxviii/2, 1975, pp. 175-229

[WRIGHT, 1978] WRIGHT, C., "Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475-1550", *Musical Quaterly*, lxiv, 1978, pp. 295-328

[WRIGHT, 1981] WRIGHT, C., "Voices and instruments in the art music of the northern France during the 15th century : a conspectus", HEARTZ, D. and WADE, B. (eds.), International Musicological Society congress report (Berkeley, 1977), Kassel, 1981, pp. 643-649

[ZAYAS, 1995] ZAYAS, Rodrigo de, "Les Ministriles et leur rôle dans l'interprétation de la polyphonie espagnole du Siècle d'Or", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes (1991), Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, CNRS Éditions, 1995, pp. 657-670

Résumé

Cette thèse présente une étude sur l'activité instrumentale de quatre importantes institutions portugaises, les cathédrales de Braga, Coimbra et Évora ainsi que le monastère de Santa Cruz, à Coimbra. Réparties géographiquement dans tout le pays, elles donnent les points de repère nécessaires pour une compréhension des processus d'admission, d'organisation des instrumentistes et de leurs pratiques musicales respectives. Cette information, pour la plupart inédite, est alors l'objet d'une mise en contexte ibérique afin de permettre la définition d'une première vue d'ensemble de la participation des instrumentistes dans la célébration liturgique de la Péninsule. Par ailleurs, y est présenté un manuscrit portugais de musique instrumentale inédit, le Ms. 1 du Fond *Manuel Joaquim* de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra.

Titre en anglais / Title in English

The Portuguese Instrumental Performance Practice within the Iberian Sacred Context of the XVIth and XVIIth centuries. Introduction of a New Portuguese Instrumental Music Source (P-*Cug,* Fundo *Manuel Joaquim,* Ms. 1).

Abstract

This dissertation undertakes the study of the instrumental performance practice of four major Portuguese religious centres, the cathedrals of Braga, Coimbra and Évora along with the Santa Cruz monastery, at Coimbra. These institutions give us enough information as to understand the instrumentalists admission, organization and repertoire at the religious centres. All this information, most of it previously unknown, is taken through an Iberian perspective in order to give us a first sketch of what may have been the *ministriles* participation during the XVIth- and XVIIth-century Peninsula's liturgy. Moreover, this work discloses a new Portuguese XVIIth-century instrumental music source.

Discipline – Spécialité Doctorale

Histoire de la Musique / Musicologie

Mots-clés / Keywords

Portugal, Espagne, Péninsule Ibérique, XVIe siècle, XVIIe siècle, musicologie comparative, liturgie, musique sacrée, instrumentiste, pratiques instrumentales

Portugal, Spain, Iberia, XVIth century, XVIIth century, sacred music, liturgy, instrumentalist, instrumental performance practice

Intitulé et Adresse de l'École Doctorale

École Doctorale V – Concepts et Langages
Université Paris IV – Sorbonne
1, rue Victor Cousin
75230 Paris Cedex 05 - France

Departamento de Música
Universidade de Évora
Convento do Carmo
7000-561 Évora - Portugal