

## Reconstitution d'un chansonnier espagnol inedit du XVe Siècle: Une expérience pédagogique

DANIEL DEVOTO

Se da aquí, prácticamente como fue leída (salvo algunas mejoras estilísticas debidas a mi colega y amigo Charles Amiel) la comunicación presentada al Vingtème Colloque International d'Études Humanistes (Tours, 1977), que no pudo concluirse en el volumen correspondiente por el momentáneo extravío de las diapositivas que la completaban.

Il n'est nullement besoin de rappeler le rôle prééminent joué par l'Espagne au XVe siècle, tant dans le domaine de la musique instrumentale (les vihuelistas, Cabezón) que dans celui de la polyphonie religieuse, où elle apparaît comme la seule grande rivale de l'école romaine. Cette communication voudrait montrer que dans le domaine plus restreint de la chanson profane son originalité n'est pas moindre, et que la polyphonie espagnole -l'une des plus jeunes, car sa découverte compte à peine environ un siècle- offre des aspects singulièrement attachants.

La source de l'expérience pédagogique promise dans notre titre est la suivante: revenant de son premier voyage aux États-Unis, le regretté Don Antonio Rodríguez-Moñino, nommé à juste titre "prince des bibliographes espagnols", mit entre mes mains un manuscrit du XVe siècle qu'il venait d'acheter en Espagne. Ce mince cahier de 60 pages (16×21 cm) contenait une voix notée, texte et musique, appartenant à 39 chansons espagnoles, et semblait l'oeuvre de deux mains différentes (avec peut-être une troisième main qui aurait ajouté un seul texte). Don Antonio Rodríguez-Moñino l'avait identifié comme étant le complément d'un manuscrit assez connu, conservé au Museo Lázaro Galdeano de Madrid et dont la description détaillée se trouve en tête de l'édition des *villanesca*s de Guerrero par M. Querol; et il m'avait confié aussi, avec son manuscrit, une photocopie du manuscrit du Musée Lázaro. Ce dernier est bien plus

complet que le manuscrit Moñino, car il renferme une autre voix différente pour 54 compositions, c'est-à-dire qu'il contient quinze chansons de plus. Il possède en outre une espèce de titre -déplacé vers la fin- qui le date avec exactitude:

Canciones musicales por cristobal cortés, rodrigo ordoñez, el maestro navarro y otros año 1548.

La partie désignée par ce titre est toute de la main B, et ses compositions (environ une quarantaine) portent presque toutes le nom d'un musicien plus ou moins connu: Guerrero, Navarro, Ordóñez, Chacón, Cevallos, Cortés, Villalón, Gante; quatre d'entre elles portent aussi l'indication du nombre des voix employées: six voix pour une pièce de Navarro, quatre voix pour une autre de Cortés, cinq voix pour deux compositions de Francisco Guerrero. Ces ouvrages ne sont donc pas restituables en entier sur la base de nos deux manuscrits, mais leurs leçons peuvent être utiles (comme elles l'ont été effectivement, dans le cas des compositions de Guerrero) pour étudier la transmission de ces musiques ainsi que leurs variantes.

Bien plus intéressant, pour nous, est le noyau de douze compositions -notées par la main A- qui dans le manuscrit Moñino précèdent presque toute la partie exécutée par la copiste B, et la suivent, dans le manuscrit Lázaro (ce qui n'est qu'une question de reliure). Ces pièces n'existent, à notre connaissance, que dans ce chansonnier, et elles doivent être considérées sans le soutien d'aucune concordance; elles sont toutes dites "a 3" et notées en clé d'ut en première ligne dans le manuscrit Lázaro (il s'agit donc d'un *superius* ou *discantus*) et un ut en troisième ou en quatrième chez Moñino, ce qui indique une voix, sinon de basse, de base. Il était donc tentant de tâcher de les compléter, d'après le théorème géométrique selon lequel "trois points déterminent une circonférence": deux voix extrêmes imposent avec une certaine fixité la conduite de la voix intérieure. C'était, en somme, sur des données différentes, la même opération que nous avons tous réalisée avec l'"École pratique du choral" de Kufferath.

J'ai donc fait travailler successivement deux groupes d'élèves de l'Institut de Musicologie de l'Université de Poitiers à la restitution de ces chansons du XVIe. siècle. Il s'agissait d'étudiants ayant déjà fait leurs preuves dans l'étude de l'Histoire, de la paléographie musicale, de l'analyse harmonique, etc. Il fallait néanmoins leur adresser une particulière mise en garde avant de les faire travailler ces chansons à l'air inoffensif. Un slogan touristique, repris même par Radio Vatican dans un récent commentaire politique, soutient que "Espagne est différente". De même, la musique espagnole, et à plus forte raison la musique espagnole vocale, n'est guère une musique "comme les autres". Dans presque toute la musique vocale, espagnole ou non espagnole, il faut considérer, à côté du terme "vocale", c'est-à-dire, à côté de l'idée de "voix", celle de "voix avec un texte". En outre, toute musique vocale, si révolutionnaire soit-elle, se trouve limitée par la respiration, par le souffle, limitation contrecarrée

seulement par l'utilisation d'un chœur assez nombreux pour respirer en relais alternés, ce qui n'est guère le cas pour la chanson de la Renaissance. (Je me rappelle la boutade de mon maître Jane Bathori, pendant une première lecture du troisième *Nocturne* de Debussy, en espaçant des virgules disparates sur le seize voix de femmes: "Les sirènes, ça ne respire pas"). Dans la musique ancienne, à cette limite vocale physique se superpose une nouvelle dimension de caractère littéraire: les lignes mélodiques sont façonnées par le vers ou le verset -en Espagne, pratiquement toute la chanson est bâtie sur des vers courts et des refrains-, et, encore plus que par ces dimensions métriques, la ligne mélodique vocale est déterminée par l'expression d'un texte charriant un message poétique précis. Ceci, quant au caractère "vocal", propre aux musiques des chansons.

Quant au caractère spécifiquement "espagnol" de ces musiques, c'est, pour parler familièrement, "une autre paire de manches", et ces deux caractères réunis -vocal, et espagnol- exigeaient de mes étudiants une préparation préalable assez sérieuse.

Pour ce qui est des rapports entre la musique et le texte chanté, musiciens et poètes de la Renaissance sont en Espagne entièrement d'accord (un accord peut-être plus accusé qu'ailleurs); quelques textes suffiront pour le montrer. Gutierre de Cetina adresse un sonnet à une dame qui lui demanda un de ses poèmes pour le chanter; il la sermonne comme suit:

No es sabrosa la música, ni es buena  
 aunque se cante bien, señora mía,  
 si de la letra el punto se desvía:  
 antes causa disgusto, enfado y pena.

"La musique n'est nullement bonne ni savoureuse, Madame, même lorsqu'elle est bien chantée, et elle produit plutôt ennui et dégoût, si la mélodie s'écarte du poème". La musique, pour Juan Vázquez, est comme un vêtement ajouté *sur mesure* au texte; et Francisco Montanos (*Arte de música teórica y práctica*, 1592), établit que la musique doit suivre de très près le texte dont elle se sert:

Para la buena compostura, ha de tener las partes siguientes: Buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante bien, pasos sabrosos. Y la parte más esencial, hacer lo que la letra pide, alegre o triste, lejos o cerca, grave o ligera, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende, para levantar a consideración los ánimos de los oyentes.

"Pour qu'une composition soit bonne, elle doit avoir les qualités suivantes: une bonne consonance [un bon accord des parties], une bonne mélodie, de la variété dans les passages [artifices de contrepoint, c'est-à-dire, de la variété tout court], des imitations opportunes, que chaque voix "chante" bien [sc., qu'elle possède sa propre mélodie], avec des passages savoureux ["passages" dans le sens d'embellissements, *Manieren*]. Et, principale qualité, elle doit réaliser ce que réclame le texte, qu'il soit triste ou joyeux, grave ou léger, qu'il se situe de près ou de loin, qu'il soit hum-

ble ou élevé. De sorte qu'elle produise l'effet visé par le texte, éclairer et transporter l'esprit des auditeurs".

Compte tenu de ce que la chanson est composée presque constamment de plusieurs couplets, ces affirmations entraînent implicitement la condamnation de la forme strophique. En effet, un attachement continu au texte poétique exigerait une mise en musique particulière pour chaque passage possédant une expression différente, malgré la coupe uniforme des strophes. Qu'on ne voie pas ici une affirmation outrancière ni même superflue: non seulement cette forme musicale (ce que les Allemands appellent *Durchkomponiert*) est celle adoptée par la grande polyphonie religieuse espagnole, et par les pièces d'allure courtisane relevant du madrigal, mais, à maintes reprises, dans ce domaine plus limité de la chanson, les poètes espagnols se plaindront de ce que les musiciens, ajustant trop étroitement leur inspiration au premier couplet d'un *villancico* ou aux premiers quatre vers d'un *romance*, rendent leurs musiques peu aptes à bien exprimer les sentiments de ce qui reste du poème: cette plainte est constante dans les préfaces des collections qui formeront le "Romancero nuevo"; les musiciens, coupant et choisissant, laissent le texte "como si hubiese topado con los hijos de Doña Lambra", honteusement mutilé et donc méconnaissable, ayant perdu sa signification et son expression. Bornons-nous cependant à indiquer ce fait bien attesté: l'accord entre musique et poésie est particulièrement établi dans les vers initiaux, pour ce premier couplet que le musicien a sous les yeux en composant son ouvrage.

Pour ce qui regarde le phénomène "national" espagnol, nous sommes devant une situation fort spéciale: cette musique de cour, conservée dans des chansonniers copiés à l'usage de la maison royale ou de la grande noblesse -seuls clients pouvant se payer le luxe, d'une chapelle musicale-, joint à son indéniable raffinement une couleur populaire, indéniable elle aussi. Par ses sujets littéraires, par ses timbres mélodiques, par son agencement presque toujours syllabique et souvent homorythmique, cette chanson courtisane "sent" la chanson populaire. Bien qu'à proprement parler des expressions telles que "fonds traditionnel" ou "répertoire folklorique" soient historiquement déplacées, on doit constater qu'il existe en Espagne (à un degré non atteint par tout autre littérature musicale ou poétique) un tréfonds dans lequel puisent naturellement les créateurs anciens. Ce répertoire est attesté:

*Primo*, par les textes eux-mêmes: nombre de compositions, dans le seul *Cancionero de Palacio*, reprennent sans scrupule des textes et des mélodies déjà employés: "Enemiga le soy, madre" existe en deux versions, l'une anonyme, l'autre mise sous le nom de Juan de Espinosa; "Tres morillas me enamoran" compte deux autres versions, anonyme l'une, l'autre par A°. Fernández; il y a aussi deux versions anonymes différentes de "Adónde tienes las mientes", et cela arrive encore une demi-douzaine de fois; Juan del Encina et Pedro Fernández travaillent tous deux une chanson d'allure populaire sur le chant du coucou et ses implications conjuga-

les; une *ensalada* de Peñalosa superpose, sur un texte latin pris dans des Faits des Apôtres, quatre chansons ("Vuestros son mis ojos", "Aquel pastorcito, madre", "Por las sierras de Madrid" et "Aquel caballero, madre"), toutes les quatre bien connues pour avoir été employées ailleurs. Comme dans le cas d'autres oeuvres à la paternité controversée, on peut conclure que ce qui est à deux ou à plus de deux auteurs n'est en réalité à personne.

*Secundo*. Nous connaissons ce fonds commun grâce aux indications des poètes et des contrefacteurs: par l'expression "Cântase al tono de..." ("On le chante sur la mélodie de..."), suivie d'un *incipit*, expression courante pendant tout le XVI<sup>e</sup> et bonne partie du XVII<sup>e</sup> siècle, le poète signifie qu'il a adopté la structure syllabique et strophique imposée par une mélodie connue, et il prend quelquefois le refrain ou encore le sujet de la chanson qui lui sert de modèle.

Enfin, ce fonds est attesté par le répertoire dont s'est servi Salinas "l'aveugle" dans son *De musica libri septem* (1577, 2e. éd. 1592), répertoire richissime, étudié déjà par Burney et plus récemment par Pedrell et par Anglés. Non seulement Salinas nous présente les mélodies qu'il transcrit comme étant des chansons populaires, mais leur caractère est aussi certifié par d'autres sources (la "serranilla de la Zarzuela", par exemple, est notée deux siècles avant Salinas dans le *Livre Vermell* de Montserrat).

Le caractère populaire ainsi que typiquement espagnol de ces musiques est aussi vérifiable par l'analyse, qu'il s'agisse de leurs rythmes, ou d'autres parmi leurs particularités idiomatiques. L'Espagne se caractérise, entre les nations latines, par la richesse de ses rythmes populaires: le 5/8 -noté parfois à 10/8-, ou rythme de zortziko, qui n'est nullement réservé au Pays Basque (il figure déjà dans une chanson de Juan del Encina), se conserve dans quelques danses castillanes, et a été employé de nos jours par un compositeur aussi profondément sévillan que Joaquín Turina (*Ensueño*, deuxième de ses *Danzas fantásticas*, pp. 34-38, 47-53 et 55-57 de la partition de poche). Plus notables sont encore les successions, régulières ou non, de rythmes divers: alternance de 6 et 3 temps (3/4 + 3/8 + 3/8, de la *zarabanda* à nos jours), mesures binaires mêlées avec d'autres ternaires, découpage d'un rythme à trois temps en deux mesures sesquialtères: Falla, *Andantino tranquilo* à 7/8 de *L'Amour sorcier* (pp. 79-83 et 84 de la partition de poche); Joaquín Rodrigo, thème à 3/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4 du dernier mouvement de son *Concierto de Aranjuez*, développé de façon plus irrégulière à partir de la p. 63 de la partition de poche; Pablo Sorozábal, thème initial du *Quator en fa* (op. 3) en C + 2/4 (puis en C seulement) ...Abstractions, fantaisies, stylisations de musiciens savants, dira-t-on. Non: ces rythmes capricieux se retrouvent dans la chanson populaire (ou, mieux, ils en sont issus) et même dans la musique enfantine: un seul exemple suffira, celui du *romancillo*, "Me casó mi madre", qui a laissé des traces dans la poésie savante, de Lope de Vega à nos jours, et qu'on chante non seulement dans la Péninsule ibérique mais dans toute l'Amérique espagnole, avec ses deux mesures initiales

à trois temps suivies d'une autre à deux temps, plus une à trois et de deux finales à deux (ou à trois la dernière, si l'on fait une coupure un peu plus longue à la fin de chaque couplet):



Cette liberté rythmique ira, dans certaines espèces du *flamenco* (comme dans certaines chansons latino-américaines) jusqu'à ce que Ramón y Ribera a dénommé "mélodique indépendante", c'est-à-dire, l'emploi d'une ligne mélodique souple et entièrement autonome qui plane au-dessus d'un accompagnement fort rythmé avec lequel elle coïncide librement ça et là. Et ceci pour le rythme.

Pour ce qui est de l'élément modal, les anciens modes diatoniques persistent dans la musique espagnole (rappelons simplement l'étude du P. Donostia sur l'emploi extrêmement répandu du mode de *mi* dans la chanson populaire); la description des nombreuses modifications chromatiques propres aux différentes régions de la Péninsule serait trop longue. Il convient néanmoins de rappeler une particularité de la région autrefois appelée la Bétique, particularité connue sous le nom de "cadence andalouse", et qui consiste en l'enchaînement de 4 degrés immédiats par mouvement parallèle descendant, contraire à toutes les règles de l'harmonie classique:



Cette cadence, dont se sert aussi Isaac Albéniz dans l'"Intermedio" de son opéra *Pepita Jiménez*, est seulement -dira-t-on aussi- une particularité limitée à une région, et probablement aussi limitée dans le temps qu'elle est dans l'espace. J'avoue que je n'ai pas été loin, jadis, de penser exacte-

ment cela, et je me rappelle ma stupéfaction lorsque j'ai trouvé, parmi les harmonisations de García Lorca, cette cadence irréductible à notre conception académique de l'harmonie, avec sa succession obligée de quintes parallèles, employée en plus comme refrain instrumental dans sa version des *Tres moricas*: un simple régionalisme introduit de force dans l'harmonisation d'une mélodie du XV<sup>e</sup> siècle! Et cependant...

Cette cadence andalouse a été connue et employée par les musiciens espagnols du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle. L'exemple le plus intéressant peut-être de son utilisation est celui de *Todos los bienes del mundo* de Juan del Encina,

The image shows a musical score for the song "Todos los bienes del mundo" by Juan del Encina. It consists of four staves. The top staff is labeled "1. contra" and contains the melody with the lyrics "To.dos los bienes del mun.do". The second staff is labeled "tenor" and contains the lyrics "Todos los bienes del mundo". The third staff is labeled "2us contra" and contains the lyrics "Todos los bienes". The bottom staff is a bass line with the lyrics "Todos los bienes del mundo". The music is written in a style characteristic of the 15th-century Spanish chanson, featuring parallel fifths and a specific cadence.

qui nous donne en commençant, dans les deux voix supérieures, les quatre degrés descendant par mouvement direct de cette formule populaire. Naturellement, Encina ne pouvait pas nous servir cette cadence toute crue, avec ses quintes parallèles: il a savamment -et très musicalement- changé les fonctions harmoniques des voix inférieures, mais sa source est rendue évidente par deux anomalies: la première, qu'une pièce qui finit sur la tonique *ré* (aujourd'hui mineur) puisse commencer par l'accord de *fa majeur*; l'autre, que la seconde voix chante dans l'*ambitus* surprenant d'un triton (*do dièze-sol*) et que la quarte diminuée -intervalle presque aussi inaccoutumé- qu'elle répète par degrés conjoints -*fa, mi, ré, do dièze*- soit celle qui donne toute sa couleur "espagnole" à la pédale supérieure initiale de la *Rhapsodie* homonyme de Ravel, et aussi celle qui résonne si souvent dans la musique de cet autre compositeur tellement espagnol appelé Claude Debussy...

L'approche de tous ces aspects de la technique musicales hispanique a été menée, à Poitiers, par des analyses constantes ainsi que par des parfois assez harassantes. Les analyses avaient pour but de montrer la complexité mélodique réelle de chansons en apparence tout bêtement isorythmiques (qu'on aurait qualifié de simplement "harmoniques" avant la lettre), et aussi pour montrer la féconde économie qui présidait l'emploi du contrepoint. On démontait, pour ainsi dire, une chanson voix par voix, et dans chacune des voix, note par note, en considérant l'ambi-

tus de chacune d'entre elles et, à l'intérieur de ces ambitus, les notes recevant un emploi préférentiel et leur fonction; les degrés choisis, ainsi que le plan tonal, étaient considérés ensuite; venait enfin la considération générale de l'œuvre tant dans le pur plan musical que dans les rapports de cette structure sonore avec la forme et la caractère du poème qu'elle illustrait.

En même temps que cet "assouplissement" de la perception sonore, on entreprenait la transcription des deux manuscrits, Lázaro et Moñino, et une fois transcrites les deux voix conservées, on tâchait de reconstruire la voix manquante selon les données de l'expérience acquise. Il serait évidemment excessif de vous présenter toutes ces chansons avec leur histoire; j'ai choisi -un peu au hasard, je l'avoue-, l'une des plus simples, mais qui présente néanmoins assez clairement tous les caractères que nous venons d'exposer. Elle est composée sur une courte strophe à trois vers hendécasyllabes (comptés à l'espagnole):

Vuestro raro valor y gentileza  
es ocasión que diga quien os mira  
dichosa el alma que por vos sospira

Votre valeur et votre gentillesse  
Portent celui qui vous regarde à dire:  
"Hereuse est l'âme qui par vous soupire".

a. 3.

Vuestro raro valor y gentileza es ocasión que diga quien os mira  
dichosa el alma que por vos sospira

Votre valeur et votre gentillesse  
Portent celui qui vous regarde à dire:  
"Hereuse est l'âme qui par vous soupire".

X tan esmerada en vos es la belleza  
que justo que se canta a qual se mira  
dichosa el alma que por vos sospira

X Entodo sois sençosa tan hermosa  
que bien puede decir a qual que os mira  
dichosa el alma que por vos sospira



Vosno marabiles y fanleza es oigan quada quada me  
 Di chon dalmique par vos suspiro

I tan escocada en vos es la belleza  
 que fofio que cance en d'el e lyra  
 Di chon dalmique que par vos suspiro

Cora  
 x entodo jote se n'oca san hecrom  
 qu'otra pua de leze a quel que mym  
 Di chon dalmique que par vos suspiro

Dans les deux premiers vers, le mouvement rythmique est strictement isochrone (on trouve à peine une croche pointée et une double croche -les valeurs étant réduites de moitié- contre deux croches, à la fin du second incise). Le troisième vers, par contre, montre une imitation canonique en progression descendante; il y a lieu de penser que la voix absente devait répondre à cette double formule. Voici la réalisation obtenue:

Vos no ma-ra-bi-le y fan-le-zá

es o can-ce que di-ga qu'ot-ro me-na

Di chon dalmique que par vos suspiro

que par vos suspiro

3 2

Veni. tro nare va. ler y gen ti. le. za

3

es o. ca. sion que de ga quien es mi. ra:

Di. cho sa glama que par

vas sus pi. ra.

Il faut noter, d'abord, l'algamé imposée par les accents du texte poétique: trois mesures à deux temps intercalées après la première mesure à trois: distribuer ces six temps binaires en deux groupes de trois (ce qui est métriquement faisable) aurait défiguré la prosodie et même entravé la reprise du premier membre. Ensuite, il faut signaler la restitution du bémol au premier *si* de la base, ainsi que les trois quintes de suite imposées, deux fois, sur les degrés *do*, *si bémol* et *la*, c'est-à-dire, en partant de la tonique *ré*, la cadence andalouse qui descend jusqu'à la finale. Dans la voix intermédiaire, on aurait pu partir de l'accord complet avec le *la*, mais le *ré* initial permet d'utiliser, dans la seconde phrase, la même formule mélodique (*ré, do, ré, mi, fa, mi*) imposée par le mouvement parallèle de la phrase initiale, avec une cadence semblable, mais qui se résout sur le cinquième degré et non sur la tonique. L'imitation, dans le vers final, illustre une règle connue mais qui a été redécouverte par les étudiants: l'isochronie

des entrées successives, et la détermination des degrés employés par le *comes* en fonction de ceux imposés par le *dux* et per l'imitation de la seconde des voix extrêmes (ce qui s'est avéré exact, en tant que règle générale, dans des cas bien plus complexes que celui-ci).

Cette petite chanson n'est certainement pas le chef d'oeuvre absolu de la musique espagnole du XV<sup>e</sup> siècle; elle n'est même par la meilleure pièce du chansonnier Moñino-Lázaro; mais, grâce à cette *aurea mediocritas* elle est peut-être mieux qu'un chef-d'oeuvre inclassable: elle est l'exemple même de la chanson espagnole de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, apparemment très simple et pourtant savamment agencée; elle confirme, en outre, tout ce que nous avons avancé plus haut: liberté rythmique, établie sur les accents du texte; alternance des rythmes binaires et ternaires; emploi des tournures propres à la musique autochtone (ces quintes parallèles que Mgr. Anglés, la plus grande autorité en musique espagnole, a considérées -tort, pensons-nous- comme un archaïsme "arcaísmo típico de nuestro repertorio nacional de aquellos tiempos" lorsqu'elles sont l'expression absolument contemporaine d'une forme de pensée musicale qui reste toujours vivante). Dans cette courte composition (elle ne dure, sans tenir compte des répétitions, que vingt-quatre temps, représentés ici par autant de noires), il ne manque même par cet attachement particulier du musicien à la première strophe de son texte, visible dans le changement des moyens expressifs dont il se sert pour rendre le troisième vers. Les deux premiers énoncent l'admiration unanime suscitée par la dame dont on chante les louanges, et pour l'exposer, toutes les voix marchent d'un même pas, d'une façon qu'on peut appeler (presque sans anachronisme) harmonique. Le contrepoint -"le contrepoint expressif", objet quelque peu oublié de cette célébration- n'intervient que lorsque le vers dernier passe de l'énoncé plus ou moins objectif au discours direct qui exprime le sentiment individuel; lorsque tout chacun parle en son propre nom, les trois voix se séparent, se chevauchent et s'enchevêtrent harmonieusement afin de rendre cette unanimité faite d'individualités, pour s'exhaler enfin, définitivement réunies, dans ce "sourir" final qui clôt, à nouveau dans une totale unité indifférenciée, le petit microcosme de la chanson.