

FRANÇAIS

Le chant grégorien et la musica ficta: Nouvelles observations sur la théorie hispanique de la première Renaissance, par Karl-Werner Gümpel.

Le contenu de ce travail provient du traité de Fernand Estevan de Sevilla, et du Ms. ç.III 23 de l'Escorial, terminé le 1480; ce dernier manuscrit avait déjà attiré l'attention de M. Bukofzer le 1936, tout en ouvrant des nouvelles perspectives stylistiques. En tous les deux manuscrits, on y pratique le plainchant comme le contrepoint et le chant d'orgue (*i. e.*, poliphonie); l'un et l'autre possèdent des éléments pareils dans la transmission et information sur la *musica ficta*, représentant le premier plus important degré pour l'étude de cette pratique en Espagne, et ils se distinguent des traités antérieurs du XIV siècle, en surpassant leur limitation sur ce thème. On souligne l'examen des *conjuntas*, en rapport aux hexaccords irréguliers, qui font part du système de solmisation.

Il est bien possible que l'usage hispanique de la *conjunta* était arrivé à partir du traité de Goscaldus (a. 1375); et les deux, celui d'Estevan et la *cartula* du Ms. M. 883 de la Biblioteca de Catalunya de Barcelone, possèdent des éléments communs, dans la transmission des contenus et dans le commentaire du répertoire basique des exemples musicaux.

On doit rechercher l'origine de la *musica ficta* — à partir des deux manuscrits qu'on vient de citer —, dans le contrepoint, si bien que les *conjuntas* étaient déjà usées dans le grégorien. Curieusement, ce phénomène musical, rejeté pendant autres siècles, trouva seulement sa justification académique au cours du XVème siècle. La *musica ficta* est usée pour la «bonne consonance», idée issue du contrepoint, et appliquée au chant grégorien; une deuxième acception du mot *conjunta* consiste à la conjonction de deux voix avec hexaccords divers. Cependant, la *conjunta* est usée, selon les deux premiers manuscrits cités, pour rélever les voix, tout en atteignant ainsi une meilleure sonorité.

Les deux manuscrits représentent un nouveau genre de traité qui emphatise la pratique du chant hispanique du XVème siècle. D'ailleurs, il existent encore deux raisons qui justifient la pratique des accidentels dans le chant grégorien: a) pour éviter l'intervalle directe ou indirecte de la quarte augmentée (triton) et la quinte diminuée; b) pour pouvoir créer le sousdemiton et en quelque cas spéciale, le superdemiton. Finalement, il faut conclure que les accidentels sont strictement usés avec des critères esthétiques.

Une fois terminé le corps doctrinel du travail, le Prof. Gümpel cite divers exemples de *conjuntas*, et nous offre dans un appendice, l'édition de la *cartula* du Ms. M 883 de la Biblioteca de Catalunya.

La capacité, la minutie et la précision de cet article font qu'en plus de son intérêt intrinsèque, qui donne de nouveaux renseignements sur la première Renaissance hispanique, on y remarque la méthodologie usée dans son développement.

***Un Miserere de Flecha. Édition et commentaire*, par M.^a C. Gómez.**

Dans une brève introduction à la musique du *Miserere* de Fletxa, l'auteur de cette étude pose la question sur l'attribution entre Mateu Fletxa el Vell (le Vieux) (1481-1553?) et Mateu Fletxa el Jove (le Jeune) (ca. 1530-1604), qui dirime en faveur du premier, en ce sens que les caractéristiques du langage musicale usé, s'accordent plus avec les oeuvres du compositeur nommé.

F.B.

***Les chanteurs de la Chapelle de Musique de la Cathédrale de Barcelone pendant la Renaissance*, par Josep M. Gregori.**

Devant la presque inexistence de notices à propos de la Chapelle de Musique de la Cathédrale de Barcelone, pendant le XVI^{ème} siècle, le professeur J. M. Gregori parcourrit les documents économiques de ce temple, ce que lui a permis de construire à nouveau, bien que sans les noms de ses membres, l'existence de cet ensemble vocale à partir du 1 juin 1523. Grâce à cette tâche systématique de recherche des sources manuscrites, l'auteur de ce travail peut offrir de précieux renseignements sur le nombre de chanteurs, sur son *status* et la certitude de leur action au cours de l'année liturgique. Une comparaison avec d'autres centres ecclésiastiques catalans et espagnols, comme deux tables comparatives, qui renferment des renseignements entre 1463 et 1557, complètent le bloc d'information de cet intéressant article.

F.B.

***La famille des organistes Vila: Vila, Alberch, Ferran i Ferrament à la ville de Vic pendant le XVI^{ème} siècle*, par Josep M. Gregori.**

Le professeur Gregori, auteur d'une magnifique thèse sur la musique à la cathédrale de Barcelone pendant le XVI^{ème} siècle, nous présente dans ce travail les résultats d'un minutieux procès de recherche à propos du fameux organiste et compositeur Pere Alberch i Vila (1517-1582).

À travers de quatre surnoms (Vila, Alberch, Ferran et Ferrament), on a pu trouver cinq organistes, originaires de la ville de Vic, qui ont ce surnom, et qui possédaient, évidemment, des liens familiaux, dont deux, les plus connus, ne le possédaient pas en réalité, mais ils l'avaient comme un pseudonyme. Pere Alberch i Ferrament, connu par Vila (= Pere Alberch i Vila, 1517-1582, organiste de la cathédrale de Barcelone) et Lluís Ferran i Ferrament, connu par Vila (= Lluís Ferran i Vila, ca. 1565-1631, neveu de l'antérieur et aussi

organiste de la déjà nommée cathédrale). Les autres membres de cette famille de Vic sont Pere Vila (ca. 1465-1538), Pere Vila (ca. 1480-1545) et Pere Ferrament i Vila (ca. 1522-1546). Cette si bien documentée étude complète les antérieures recherches élaborées par F. Pedrell, Higiní Anglès et Josep Romeu, et précise, avec l'aide d'une abondante documentation biographique et généalogique, les traits humains de cet organiste et compositeur catalan du XVIème siècle.

F.B.

Aquí de la fe, oratoire de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Étude et édition, par Francesc Bonastre.

Après avoir publié, en 1986, le premier oratoire hispanique connu (*Historia de Joseph*, de L. V. Gargallo), l'auteur de ce travail nous offre l'étude et l'édition d'un autre oratoire du même compositeur, en notant le manuscrit où il se conserve, comme un *villancico*.

La présence d'une histoire biblique (*Abraham et Isaac*), la caractérisation musicale des personnages, le dialogue entre les solistes et le chœur, la *moralitas* finale et l'absence des éléments communs et basiques du *villancico* traditionnel sont des arguments qui accréditent la thèse de cette oeuvre musicale vers sa contemplation comme *oratorio volgare*, qui, chronologiquement, on pourrait le situer vers 1670-80, et, en tout cas, comme postérieur à l'*Historia de Joseph*.

L'auteur analyse, après une concise présentation biographique et compositive de Gargallo, la structure formelle et le plan musicale de l'oratoire, tout en faisant mention des paramètres qui le configurent, et avec une spéciale emphase en ce qui concerne le domaine sémantique. Il finit le travail par l'édition critique du texte et de la musique.

F.B.

Les Ordinations de la Chapelle de Musique de la Cathédrale de Gérone, par Jordi Rifé i Santaló.

L'auteur de cet article est un chercheur du compositeur Emmanuel Gònima, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Gérone entre 1735 et 1774. Les *Ordinations* de la Chapelle de Musique de cette cathédrale appartiennent au même année où Gònima commença à exercer le charge. Ces documents sont importants pour la connaissance de la musique et de sa fonction dans la Catalogne de cette époque, à part son caractère ordinateur, il y a toujours de détails précieux, qui offrent des traits inédites de l'activité musicale dans nos cathédrales. Jordi Rifé nous apporte aussi l'édition du texte et de deux *ordinacions* antérieures, qui correspondent aux années 1725 et 1730.

F.B.

La flûte et le tambour dans la musique étnique catalane, par Gabriel Ferré i Puig.

Dans cet article, l'auteur initie une étude comparative entre les divers modèles de flûte et de tambour populaires dans la musique étnique catalane, c'est à dire, des instruments concernant les Pays Catalans: La Catalogne, les Baléariques et le Pays Valencien. On donne des renseignements sur flûtes pour les enfants, pour les bergers, etc. Dans l'étude formelle des instruments, l'auteur souligne les caractéristiques morphologiques très proches entre le *flabiol* et *tambori* de la Catalogne, le *fobiol* et *tambori* de Majorque et le *fabiol* et *tambori* de Menorque, avec aussi divers degrés d'évolution. Il fait remarquer les traits plus éloignés entre le *fabiol* et *tambori* de Ciutadella de Menorca et la *flaüta* et *tambor* des Illes Pitiuses, dûs à différents facteurs ethnographiques. À Valence, on voit l'absence de ce binome —aerophone et membranophone—, mais on y trouve la présence des flûtes des bergers.

Ensuite, l'auteur fait un essai de codification du style étnique des joueurs de flûte et de tambour populaires catalans, et il essaie d'imiter le langage des gestes des joueurs —*sonadors*— dans l'interprétation musicale.

On commente aussi les divers aspects sociologiques et symboliques des instruments et des instrumentistes. En ce qui concerne les considérations sociales, on fait allusion aux plusieurs transformations que le temps a laissé dans les joueurs, par la nécessité d'adaptation aux nouvelles circonstances historiques, et on fait une spéciale référence au thème de la musique traditionnelle et à l'industrialisation.

À la fin, l'auteur reconnaît la provisionalité de ce travail, signale le besoin de futures recherches, et montre l'importance d'avoir des matériaux et des renseignements de première main.

G.F.

Intuition et structure formelle des Georg-Lieder de Schoenberg, par Katherine M. Cyran.

L'auteur de cette étude nous présente quelques *Lieder* de Schoenberg sur des poèmes de George, *Das Buch der hängenden Gärten*. Ce sont les premières oeuvres non tonales du compositeur et appartiennent aux années 1907-1909, dans le domaine artistique de la première décade du siècle. Schoenberg ouvre un nouveau langage musicale de grandes possibilités. K. Cyran nous montre, à travers de quelques exemples, la relation entre l'idée musicale et son signifié, l'intime association de deux formes différentes d'art: poésie et musique. Schoenberg même, dit que la cohérence musicale reste intimement liée à la poésie; dans les *George Lieder*, il a obtenu, à travers d'un nouveau langage, la vraie

relation entre la vérité du texte et sa manifestation musicale, conservant chaque chanson —*Lied*— son originalité, dans la forme et dans la manifestation musicale.

M.D.M.

***Lluís Millet à Felip Pedrell: Recueil de lettres*, par M. D. Millet i Loras.**

Recueil de lettres de Lluís Millet, le fondateur avec Amadeu Vives de l'Orfeó Català, adressées à Felip Pedrell pendant les années 1896-1904, 1907, 1909, 1912 et 1922.

Ce recueil, nous montre les activités développées aux cours de cette époque par l'entité de Barcelone, et les étroits liens qui unissaient l'élève au maître. On y découvre aussi la façon dont, sous le guidage de Pedrell, s'accomplit à l'Orfeó Català un authentique travail de recherche et de divulgation de la musique hispanique de l'Age d'Or et de la musique catalane. La trajectoire humaine et artistique de Millet, y est aussi très clairement signalée. Ces lettres forment, sans aucun doute, un précieux document pour tous les chercheurs de la musique catalane de cette période.

D.M.

Colloque avec Krzysztof Penderecki à la Universitat Autònoma de Barcelona.

Avec cet épigraphe, on recueille le texte originale —traduit en Espagnol par la Professeure Agatha Orzeszek— du colloque tenu par Krzysztof Penderecki avec les élèves et les professeurs de la Universitat Autònoma de Barcelona, le 26 octobre 1986, le lendemain même de la première à Barcelone de son *Requiem*. Les réponses du compositeur nous montrent toujours un très remarquable intérêt et une grande clairvoyance, dont la dialectique fait de ce texte un précieux document de la musique de notre siècle.

F.B.

Version française de M.^{me} Dolors Millet