

## Santiago a cappella

Les routes de pèlerinage étaient importantes, en particulier au Moyen Âge et au début de l'ère moderne, en tant que vecteurs non seulement du commerce mais aussi de la culture. Dans la péninsule Ibérique, les deux destinations les plus importantes, Santiago de Compostela et Montserrat, attiraient visiteurs et commerçants de toute l'Europe, lesquels apportaient avec eux leurs artéfacts culturels et leurs propres musiques et danses, souvent très spécifiques. Les pèlerins se rendant au sanctuaire marial du monastère bénédictin de Montserrat dansaient et chantaient tant pour se divertir que pour manifester leur dévotion à la Vierge Marie ; divers spécimens de leur musique, tantôt monophoniques, tantôt polyphoniques, ont été retranscrits dans un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle connu sous le nom de ***Libre Vermell*** (« Livre Vermeil »), aujourd'hui encore conservé parmi les trésors du monastère. C'est de ce recueil que provient le *Mariam matrem virginem* à trois voix, dont le caractère puissamment mélodique irradie toute la texture polyphonique.

L'essentiel de la musique des pèlerins se transmettait oralement et de ce fait n'a pu parvenir jusqu'à nous. Les chemins de pèlerinage faisaient toutefois partie d'un réseau plus vaste de liens culturels et économiques entre les diverses institutions ecclésiastiques à travers l'Espagne et le Portugal, contribuant aussi à relier ce réseau interne aux centres d'activité musicale du reste de l'Europe. Ce n'est sans doute pas le fruit du hasard si certains des principaux centres de l'édition musicale en Europe furent établis à proximité de grands lieux de pèlerinage ou sanctuaires, de villes telles que Rome, Venise ou Lyon jouissant d'une position internationale et d'un renouvellement plus ou moins constant de consommateurs potentiels. Bien qu'apparue en Espagne dans les années 1540, jamais l'édition musicale n'y disposa de ressources ou d'une continuité suffisantes pour produire des livres

de musique en quantités importantes, se limitant généralement à un marché local qui, plus on avançait dans le XVI<sup>e</sup> siècle, finit par englober le Nouveau Monde. La demande musicale émanant de toutes les principales institutions ecclésiastiques de la péninsule, des cathédrales aux collégiales ou églises paroissiales, des chapelles de la cour ou de l'aristocratie aux monastères, n'en connut pas moins son apogée durant cette période. L'augmentation des ressources musicales avait été stimulée par la réorganisation consécutive aux réformes du milieu du siècle, à la suite du Concile de Trente, mais aussi celles initiées sous le règne des souverains catholiques Ferdinand et Isabelle, un demi-siècle plus tôt. Cette augmentation avait été rendue possible par un accroissement des revenus et une nouvelle répartition des bénéfices ecclésiastiques : les prébendes épiscopales furent divisées de manière à répondre au nombre croissant de chanteurs et d'instrumentistes jugés nécessaires à la célébration du culte divin. Nulle surprise dès lors à ce que le XVI<sup>e</sup> siècle ait été perçu tel l'âge d'or (*siglo de oro*) de la polyphonie espagnole. Jamais dans les royaumes ibériques l'église n'avaient requis autant de musique polyphonique ni pourvu aussi efficacement aux ressources nécessaires à son exécution.

Deux des figures les plus importantes de cette époque, bien qu'aujourd'hui en partie occultées par l'imposante notoriété de Victoria, furent Francisco Guerrero et son successeur au poste de *maestro de capilla* de la cathédrale de Séville, Alonso Lobo. **Francisco Guerrero** exerça à la cathédrale de Séville, l'un des établissements musicaux les plus généreusement dotés de la péninsule, de 1542 jusqu'à sa mort, plus de cinquante ans plus tard, d'abord en tant qu'alto, puis assistant du *maestro de capilla*, lui-même d'une belle longévité, Pedro Fernández, enfin, à partir de 1574, comme maître de chapelle en titre. En 1555, il publia à Séville un recueil de motets (*Sacrae cantiones*), mais comme l'édition musicale n'avait réussi à s'implanter durablement dans la ville, il fit imprimer les volumes ultérieurs de ses œuvres, en

partie garantis par le chapitre de la cathédrale de Séville, dans ces centres de première importance de l'édition musicale qu'étaient Rome et Venise. Durant la dernière partie du XVI<sup>e</sup> siècle, Guerrero eut à Séville suffisamment de ressources musicales à sa disposition pour composer et faire exécuter des œuvres polychorales telle sa propre version du *Duo Seraphim*, pour douze voix distribuées en trois chœurs. Initialement publiée à Venise en 1589, cette œuvre impressionnante montre le parti qu'il sut tirer des effets de spatialisation mais aussi de contraste et d'équilibre dans la répartition des voix. Bien que l'écriture en soit de moindre envergure, le motet *Ave virgo sanctissima* demeure indéniablement l'une de ses œuvres les plus connues. Le texte fait référence à la doctrine, alors âprement disputée, de l'Immaculée Conception de la Vierge ; avec son canon si particulier aux voix supérieures, ce motet d'une extraordinaire beauté devait servir de modèle aux messes, selon le principe de la parodie, de Géry de Ghersem et de Juan Esquivel.

La publication de la musique de Guerrero dans des centres hors d'Espagne – pas seulement Venise et Rome, mais aussi Paris, Louvain et, par la suite, Nuremberg – fit beaucoup pour en faciliter la diffusion dans toute l'Europe de la Contre-Réforme. Le volume de messes et de motets publié à Madrid en 1602 par **Alonso Lobo**, assistant de Guerrero puis, un peu plus tard, son successeur comme maître de chapelle à Séville (1604-1617), connut une moindre diffusion sur le plan international bien que nombre d'institutions ecclésiastiques en aient fait l'acquisition dans toute la sphère ibérique. Son motet funèbre *Versa est in luctum*, écrit pour les funérailles de Philippe II en 1598, est l'une des adaptations polyphoniques les plus poignantes et les plus émouvantes de l'âge d'or. La splendide maîtrise de la dissonance dont témoigne Lobo à l'intérieur de la texture contrapuntique à six parties donne une sensation de pleurs et d'abandon intériorisés parfaitement en accord avec le désespoir suggéré par les paroles de Job. Son adaptation

musicale des *Lamentations* pour la première leçon du samedi saint a survécu à travers une copie du XVIII<sup>e</sup> siècle conservée à la cathédrale de Séville ; ici les phrases de Jérémie sont mises en musique en manière de récitatif ponctué par la polyphonie plus mélismatique et soutenue des lettres hébraïques *Heth*, *Teth* et *Jod*. Ces interjections tiennent lieu de moments de repos et de contemplation, le tout se trouvant enserré entre les phrases en arc des sections d'introduction et de conclusion.

La mise en musique par **Tomás Luis de Victoria** d'un autre texte de lamentation, *O vos omnes*, constitue également un exemple intense et dramatique du mélange entre écriture déclamatoire et méditative. Après avoir passé une grande partie de sa carrière à Rome, Victoria finit par rentrer en Espagne où il vécut ses dernières années en tant que chapelain et maître de chœur du couvent royal de Madrid où s'était retirée l'impératrice douairière María, veuve de Maximilien II et sœur de Philippe II. Comme pour Guerrero, la musique de Victoria fut abondamment éditée hors d'Espagne et largement diffusée, devenant vite l'un des piliers du répertoire des cathédrales de la péninsule et le restant jusqu'en plein XVIII<sup>e</sup> siècle. L'adaptation par Victoria de l'antienne de la fête de saint Jacques, *O lux et decus Hispaniae*, repose sur une structure canonique aux voix supérieures, tout à fait dans la manière de l'*Ave virgo sanctissima* de Guerrero, donnant à la texture une sensation de clarté et d'espace.

**Philippe Rogier** vit le jour à Arras et fit le voyage d'Espagne encore jeune choriste – il devait passer le reste de sa vie au service de la chapelle royale à Madrid, même s'il lui arriva de retourner en Flandre pour y recruter de jeunes choristes et où il fut gratifié, sur demande royale, de plusieurs bénéfices non résidentiels aux Pays-Bas. Son adaptation de *Salva nos, Domine* est concise mais déterminée, en dépit du message d'adieu à la vie qu'elle renferme. À sa mort, Rogier confia la publication de ses Messes à Ghersem, son maître de chapelle en

second, lui laissant par ailleurs une importante collection musicale d'œuvres tant de lui-même que d'autres compositeurs, parmi lesquels De Wert, Giovannelli et les Gabrieli. La plus grande partie de l'œuvre de Rogier est aujourd'hui perdue ; près de deux cent cinquante œuvres sont dénombrées dans le catalogue de la vaste et très complète bibliothèque musicale de João IV de Portugal, lui-même compositeur et collectionneur passionné de musique, tant sous forme imprimée que manuscrite. Le goût de João IV pour le *stile antico* de l'âge d'or resplendit dans son adaptation simple mais inspirée du *Crux fidelis*. Ce langage, alors déjà perçu comme conservateur, avait trouvé un nouveau souffle dans l'éclosion tardive d'une école portugaise que sans doute **Manuel Cardoso** incarne le mieux. Maintes œuvres de Cardoso, dont son *Non mortui qui sunt in inferno* richement contrapuntique, furent éditées à Lisbonne durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il ne fait guère de doute que nombre de ces « classiques » de l'âge d'or ne tardèrent pas à s'introduire et furent interprétés dans les cathédrales, églises et monastères tout au long du chemin de Santiago, lequel coïncidait par endroits avec certaines des principales filières du commerce de l'édition. Avec l'avènement de la musique imprimée, la transmission du répertoire musical jusque dans les moindres recoins de la péninsule Ibérique cessa de dépendre principalement des voyages de pèlerins individuels, même si ceux qui continuaient de se rassembler devant l'autel de saint Jacques ou le sanctuaire de Montserrat durent sans doute également continuer d'emporter avec eux leur propre musique. Ce mouvement d'êtres en quête d'accomplissement spirituel s'accompagnait d'occasions favorables aux échanges culturels et au commerce, mais aussi d'occasions de faire de la musique, dans une perspective dévotionnelle ou juste pour le plaisir.

**Tess Knighton, 2010**

*Traduction : Michel Roubinet*

